

Monika Sidor

DOI 10.15290/sw.2019.19.15

Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II
Wydział Nauk Humanistycznych
Katedra Literatury Rosyjskiej, Ukraińskiej i Białoruskiej
tel. +48 81 445 44 46
e-mail: monika.sidor@kul.pl
ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-8290-8682>

Ewolucja obrazu Rosji-domu w *Czerwonym Kole* Aleksandra Sołżenicyna

Słowa kluczowe: symbol, ojczyzna, Rosja, rewolucja

Monumentalny cykl Aleksandra Sołżenicyna *Czerwone Koło* (*Красное Колесо*, 1971–1991), poświęcony dziejom rewolucji w Rosji, łączy w sobie elementy powieści historycznej i dzieła o charakterze dokumentalnym. W specyficznej fakturze narracyjnej szczególną uwagę przyciąga jednak bogactwo metaforyki i symboliki. Sołżenicynowska „opowieść w określonych odcinakach czasowych”, mimo pierwotnego nastawienia na wierność w odzwierciedleniu rzeczywistości, operuje więc chwytami wykraczającymi poza klasyczne metody powieści realistycznej lub te, wykorzystywane najczęściej w prozie niefikcyjnej [Czermińska 1996, 436–438]. Badanie utworu pod kątem owych niestandardowych rozwiązań otwiera nowe perspektywy interpretacyjne i przyciąga w ostatnich latach zainteresowanie naukowców zajmujących się twórczością pisarza [Урманов 2014, 169–251; Щедрина 2010, 272–274]. Weryzm nie wyklucza tu znaczenia przenośnego i można powiedzieć, że plan metaforyczny wydatnie uzupełnia zakres wydarzeń historycznych ukazanych w dziele. Pojawienie się wyższego poziomu uporządkowania jest możliwe dzięki specyficznej strategii narratora, który przez wielokrotne powtórzenia określonych elementów świata przedstawionego nasycza je znaczeniem i doprowadza do powstania obazów-symboli [Sidor 2017, 66].

Narracja, nastawiona z pozoru jedynie na relacjonowanie udokumentowanych faktów, jest w istocie daleka od obiektywizmu [Suchanek 1994, 77]. Beznamiętne opowiadanie niejednokrotnie przechodzi w emocjonalny komentarz, a dobór i sposób przedstawienia wydarzeń z przeszłości zawiera wskazówki na temat ich odczytania. Wybory artystyczne pisarza są więc nastawione na wywołanie odpowiednich warunków odbioru. Neutralne pod względem emocjonalnym obrazy wiążą się ze stałymi skojarzeniami i uruchamiają ciągi asocjacyjne, które wykraczają poza rzeczywistość literacką. W ten sposób na poziomie recepcji obrazy te zyskują wartość ekspresywną, większą niż nawet najbardziej uczuciowe opisy. Tak przynajmniej intencję autorską rozumieją liczni badacze twórczości pisarza, którzy objaśniają rozmaite elementy znaczące w jego dziełach, na przykład: motyw łuskania nasion, obraz postaci ludzkiej, ręki, motyw szarańczy, symbol topora, wieży, krzyża czy koła [Урманов 2009, 314–334; Шешунова 2003, 63–76; Спиваковский 2000, 71–112]. Epopeja *Sołżenicyna* zawiera ogromną ilość podobnych elementów i znawcy literatury bez trudu odnaleźć je mogą w najróżniejszych konfiguracjach, a wnioski z tego typu analiz z reguły łatwo dopasowują się do zamierzonego kierunku interpretacyjnego. Odpowiednio wybrane z obfitych zasobów *Czerwonego Koła* symbole służą więc jako egzemplifikacja różnorodnych tez, dotyczących przede wszystkim światopoglądu pisarza [Гуськов 2013, 60–71]. Ku tego typu poszukiwaniom skłania zresztą tytuł ogromnego cyklu prozatorskiego oraz jego niejednorodność kompozycyjna, a szczególnie obecność tzw. ekranów – całości wyraźnie odbiegających od arsenału środków prozy realistycznej¹.

Sam twórca przestrzegał jednak przed obdarzaniem poszczególnych motywów i obrazów zbyt głębokim znaczeniem. Zaznaczał, że jego utwory lokują się w realistycznym nurcie literatury i nie powinny być rozpatrywane na sposób właściwy bardziej prozie symbolistycznej bądź modernistycznej. Aleksander Uрманов, od wielu lat badający twórczość *Sołżenicyna*, przyznał na przykład, że w 2001 r. otrzymał od pisarza list z krytyczną oceną przeprowadzonych przez siebie głębokich analiz. Autor *Archipelagu Gulag* miał napisać: „Разработка символов у Вас преувеличенная, слишком настойчивый доиск там, где искать не надо. (Например солнце в „И<ване> Д<енисовиче>” – не символ, а необходимые всем часы) [Урманов 2014, 173]”.

Rosyjski literaturoznawca proponuje więc bardziej stonowane podejście do odkrywania symboliki czy rytuału w utworach *Sołżenicyna* oraz zwrot ku podstawowym znaczeniom przedstawianego przez pisarza świata przedmio-

¹ Więcej o metodzie pisarza: L. Suchanek, *Aleksander Sołżenicyn...*, s. 72–76.

tów i działań. Do badawczej powściągliwości, według naukowca, powinna zachęcać wypowiedź Sołżenicyna pt. *Film o Rublowie* (*Фильм о Рублеве*) z serii szkiców krytycznych *Kolekcja literacka* (*Литературная коллекция*). Prozaik negatywnie ocenia tam działania artystyczne Tarkowskiego:

Автору нужен лишь символ. Ему нужно превратить фильм в напряжённую вереницу символов и символов, уже удручающую своим нагромождением: как будто ничего не кажут в простоте, а непременно с подгонкой на символ [Урманов 2014, 173].

Jak się okazuje, pisarz był bardzo wyczulony na obecność elementów sfery symbolicznej w dziele sztuki. Można więc uznać, że częste wykorzystywanie przez niego – mimo deklarowanego przywiązania do realizmu – środków właściwych innym typom prozy było świadome i zamierzone. Bez wątplenia takie postępowanie Sołżenicyna jest nastawione na wydobycie specjalnego znaczenia powtarzanych elementów, a i sam ich repertuar skłania do uchwycenia pewnych prawidłowości i stałych związków znaczeniowych w obrębie świata przedstawionego lub na poziomie asocjacyjnym. Co ciekawe, twórca z reguły akceptował efekty wnikliwych analiz wyodrębnionych w ten sposób motywów. Wiadomo na przykład, że przychylnie odnosił się on do niektórych rozważań symbolicznych w badaniach Andrieja Niemzera, Pawła Spiwakowskiego czy Richarda Tempesta, jeśli nie przeczyły autorskiej pozycji światopoglądowej. Wypada bowiem zaznaczyć, że pewnych kierunków interpretacji pisarz po prostu nie dopuszczał, mimo że w przypadku jego utworów byłyby one uzasadnione materiałowo².

Wychodząc z założenia, że *intentio operis* wykracza poza dziedzinę znaczeń założonych przez autora i w wielu miejscach dopełniane jest w sposób nieunikniony przez sferę skojarzeń odbiorcy [Eco 1996, 27], możemy przyrzeć się światu przedstawionemu *Czerwonego Koła* w szerszej perspektywie. Proponowane tu rozważania dotyczą toposu domu, którego pole semantyczne, jak wiadomo, jest ogromne. Skojarzenie domu z Rosją jest dla omawianego dzieła zupełnie naturalne, gdyż cały cykl jest w istocie poświęcony losom ojczyzny. Funkcjonowanie w dziele obrazu Rosji-domu jest tu założeniem, które na zasadzie pojęcia operacyjnego zostaje objaśnione i zegzemplifikowane w toku postępowania badawczego. Zasadność takiego wektora poszukiwań potwierdza rozmieszczenie obrazów dotyczących przestrzeni domowej oraz odniesień do Rosji. W *Czerwonym Kole* takie obrazy w stałym skojarzeniu z ojczyzną pojawiają się w kluczowych miejscach epepei, a należy

² Zgodnie z tą linią postępowania pisarza obecnie jego spadkobiercy odrzucają więc na przykład próby interpretacji dorobku Sołżenicyna w duchu badań genderowych.

podkreślić, że w metodzie pisarskiej, wypracowanej przez Sołżenicyna dla gigantycznego cyklu, niezwykle wymową naznaczone są wyróżniające się momenty fabuły: początek, geometryczny środek i koniec. Zawartość treściową poszczególnych części *Czerwonego Koła*, nazwanych „węzłami”, pisarz opracowywał na wstępnym etapie pisania i późniejszy proces twórczy oznaczał wypełnienie treścią pewnego z góry zamyślonego szkieletu. Ta część działań twórczych uzależniona była jednak od wielu czynników i często autor podczas tzw. „dni lawinowych” naruszał uprzednio zamierzone proporcje między wielkością poszczególnych jednostek struktury. W końcowym stadium pracy nad każdą częścią kompozycyjną epopei pisarz korygował więc sposób rozmieszczenia i obszerność wszystkich elementów, szczególną uwagę zwracając na początek i finał każdej z całości, co nazywał wymownie „umacnianiem krawędzi”.

W pierwszym rozdziale pierwszej części *Czerwonego Koła* – *Sierpnia Czternastego* (*Август Четырнадцатого*) pojawia się wyrazisty obraz opuszczenia przez Isaakija Łażenicyna rodzinnego domu. Samo rodzinne gniazdo pierwszego z bohaterów epopei nie pojawia się w utworze i jest zastąpione przez motyw szczytów Kaukazu. Wyruszając w podróż bohater oddala się od gór, symbolizujących jednocześnie potęgę przyrody, solidność i niemal sakralną wartość domu.

Fragmenty inicjalne *Sierpnia* wydobywają wyraźnie właśnie walory symboliczne krajobrazu górskiego. Andriej Niemzer zauważa, że takie odwołanie jest przypomnieniem o Bogu i wieczności, gdyż jest ów krajobraz tradycyjnie kojarzony z doskonałością, mocą i pięknem, do których dąży dusza ludzka [Hемзеп 2010, 37]. Góry symbolizują tu jednocześnie rodzinną okolicę, spokój i stabilność domu. Ich majestatyczna niewzruszoność pozostaje swego rodzaju przeciwwagą dla celu wyprawy bohatera, jakim jest front pierwszej wojny światowej. Idąc za sugestiami Władimira Toporowa, badającego sferę mitopoetycką literatury, warto podkreślić, że pierwszy bohater *Czerwonego Koła* wychodzi z symbolicznego centrum, jakby siedziby bogów czy wierzchołka świata [Toporow, 2003, 58]. Z semiotycznego punktu widzenia ważny jest fakt, że bohater oddala się od gór, przechodzi ku niżej położonym punktom, a zatem wykonuje ruch opadający. Opuszczanie rodzinnej okolicy, czyli domowego centrum, i przechodzenie na zewnątrz wiązać się może zaś na przykład z degradacją osobowości lub zatraceniem wartości [Bachtin 1982, 304–307, 310–332]. Skojarzenie gór z przestrzenią rodzinną sprawia, że dom zyskuje walor wieczności i niezmienności, będąc jednocześnie dla bohatera niewyczerpalnym źródłem siły. System wartości Isaakija jest bowiem oparty na wpojonych mu przez rodzinę zasadach, wśród których znajduje się szacunek dla samego domu i pamięć o swoich korze-

niach. W tym kontekście szeroko pojmowanym domem jest właśnie Rosja, która jako strażniczka wartości sama jest wartością najcenniejszą – dla niej bohater jest gotowy poświęcić życie. Sania zgłasza się więc ochotniczo do armii, a spotykając na pierwszym etapie wędrówki swą przyjaciółkę, Warię dwukrotnie powtarza powód swojej decyzji: „Россию... жалко” [Солженицын 2006 а, 20].

Rosja, bliska niebieskiemu Jeruzalem, formuje charakter swoich mieszkańców i wręcz warunkuje sens ich życia. Utraciwszy kontakt z tą podniebną ojczyzną bohater zagubiłby poczucie własnej tożsamości, oddając się pozbawionej charakteru egzystencji – życiu w aksjologicznej pustce. Sania Łażenicyn pozostaje zaś w stałym związku z symbolicznym domem-ojczyzną, a dzięki temu w ostatniej części ogromnego cyklu, przedstawiającej Rosję w rewolucyjnej zawierusze, podejmuje on decyzję o założeniu rodziny. Wbrew chaosowi, który opanowuje nieubłagane wszystkie sfery życia w ojczyźnie, Isaakij i jego wybranka Ksenia postanawiają żyć zgodnie z tradycyjnymi zasadami, uświęconymi religią i kojarzonymi właśnie z mistycznym, podniebnym domem. Ich czysta miłość gotowa jest na poświęcenia i akceptuje wszelkiego rodzaju ograniczenia. Młodzi swoim postępowaniem wielokrotnie dają wyraz przynależności do starego, stabilnego porządku, zgodnego z naturą i tradycją. Związek Sani i Kseni realizuje chrześcijańskie podejście do narzeczeństwa i rodziny pojmowanej jako „komunia w Chrystusie”. W postaci Kseni pisarz odwołuje się zatem do tradycyjnego obrazu kobiety-opiekunki domowego ogniska. Wzorzec ten pojawia się w ostatnim węźle *Czerwonego Koła* jedynie na poziomie intencji – codzienność ukazanej tam Rosji ogarniętej przez rewolucję nie pozwala bowiem rozwinąć myśli o szczęściu rodzinnym. Wyraźnie za to postulowany ideał przeciwstawia się postaci innej młodej kobiety, wprowadzonej do fabuły we wstępnych rozdziałach *Sierpnia* razem z figurą Kseni i Isaakija. Waria, którą Isaakij spotyka na dworcu Piatigorsku, obca jest tradycyjnemu pojmowaniu domu i rodziny, gdyż sama nie zaznała szczęśliwego dzieciństwa. Charakterystyczne, że nie rozumie ona także wartości ojczyzny. Dowiadując się, że Sania jedzie na front w poczuciu więzi z rodzinnym krajem, na wyznanie „Россию... жалко” dziewczyna opowiada: „Кого Россию? Дурака императора? Лабазников-черносотенцев? Попов долгорясых?” [Солженицын 2006 а, 20]

Waria wybiera drogę nowoczesności, zerwania z utrwalonym przez wieki porządkiem i walki o lepszą przyszłość. Jednak jej oddanie sprawie rewolucyjnej jest okrutnie wykorzystane i kończy się dla dziewczyny tragicznie. Pada ona ofiarą gwałtu i jej rewolucyjne ideały zderzają się z odartą ze złudzeń rzeczywistością. W sposób symboliczny Solżenicyn ukazuje tu konsekwencje urzeczenia ideologią. Marzenia o przewrocie politycznym odrywa-

jące kobietę od roli matki i żony ukazane są jako pułapka, która doprowadza do klęski na poziomie jednostki i społeczeństwa.

Dom jest nie tylko miejscem kształtowania osobowości bohatera, lecz pozostaje także specyficzną przestrzenią, w której rodzi się pierwsze i decydujące doświadczenie ojczyzny. Stosunek do domu rodzinnego zapowiada czy nawet warunkuje stosunek do lokalnej społeczności i wielkiej ojczyzny. Sołżenicyn podkreśla, że właśnie tu następuje formowanie uczuć patriotycznych i religijnych.

Pierwszym domem przedstawionym w otwierającym cykl *Sierpniu Czternastego* jest siedziba rodziny Zachara Tomczaka, ojca Kseni:

А вот в разрыве тополевой просадки, сопровождающей поезд, показался верхний этаж кирпичного дома с жалюзными ставнями на окнах, а на угловом резном балконе – явная фигурка женщины в белом, – в безпечном белом, нетрудовом. Наверно, молодой. Наверно, прелестной [Солженицын 2006 а, 28].

Pierwszy, jeszcze nieświadomy, kontakt Isaakija Łażenicyna z rodziną swojej przyszłej wybranki serca to właśnie kontakt z jej domem, który młody człowiek dostrzega z okna pociągu. I już samo miejsce, gdzie formuje się osobowość Kseni, w jakiś sposób ją charakteryzuje i przyciąga uwagę przyszłego męża na długo przedtem zanim dojdzie do spotkania dwojga młodych ludzi.

Dom Tomczaków jest dla Sołżenicyna wzorem gospodarstwa, jednocześnie nowoczesnego i prowadzonego według tradycyjnych zasad patriarchalnych. Głowa rodziny, Zachar Tomczak, który doszedł dzięki pracy i uporowi do ogromnego majątku, nie boi się śmiałych i nowatorskich rozwiązań w gospodarstwie, lecz życie codzienne swoich bliskich organizuje według prastarych nakazów tradycji religijnej. Na poziomie narracji Sołżenicyn wyraźnie wiąże bogactwo obojga Tomczaków z przestrzeganiem utrwalonych od wieków reguł i określoną hierarchią wartości. Zdawać by się mogło, że jedynym przesłaniem tego nieskomplikowanego obrazu jest myśl, iż dostatek i szczęście goszczą w domu prowadzonym według norm obyczajowych wziętych niemal dokładnie z *Domostroju*. Jednak postać Tomczaka przynależy do całej grupy podobnych bohaterów, których cechy w sumie składają się na typ idealnego gospodarza. Do tegoż typu w samym tylko *Sierpniu Czternastego* należą jeszcze ojciec i syn Błagodariowowie oraz premier Piotr Stołypin. To zestawienie postaci pozwala wyłuszczyć ich kolejną wspólną cechę, którą Sołżenicyn także trwale kojarzy ze sferą domu, a jest to dbałość o interesy ojczyzny. „Dom rodzinny” dla Sołżenicyna, rozumiany jako metafora Rosji jest bowiem nie tylko przestrzenią symboliczną, siedliskiem warto-

ści, ale także miejscem realnym, które wymaga opieki i troski. Chodzi tu o materialny, ekonomiczny wymiar domu-Rosji, który, jak wiadomo, bardzo zajmował pisarza w twórczości publicystycznej. W licznych wystąpieniach tego typu twórca zwracał uwagę na uwarunkowania ekonomiczne funkcjonowania państwa i proponował konkretne rozwiązania, które umożliwiłyby Rosji harmonijny rozwój w przyszłości³.

Obraz domu i postaci dobrych gospodarzy w *Czerwonym Kole* ukazują w formie literackiej ten sam aspekt dbałości o ojczyznę. Rosja potrzebuje bowiem mądrego zarządcy, kierującego się zasadami etycznymi i nie lekceważącego kwestii ekonomicznych. Dom Zachara Tomczaka doskonale ilustruje, jak ważny jest dobry gospodarz, a sam Zachar w jakiś sposób zapowiada w utworze postać Piotra Stołypina, który jest takim „dobrym gospodarzem” w wymiarze całego kraju.

Sposób przedstawienia Stołypina w *Czerwonym Kole* był już obiektem refleksji naukowych, dlatego ograniczę się tu tylko do stwierdzenia, że przez postać premiera pisarz dowartościowuje postawę bezgranicznego oddania sprawom ojczyzny i podkreśla związek patriotyzmu z religijnością. Gospodarz, taki jak Tomczak czy Stołypin, bez wahania poświęca domowi-ojczyźnie swoje szczęście osobiste lub nawet życie. Warto odnotować, że w dziele Sołżenicyna zazwyczaj zaangażowanie w problemy Rosji związane jest z nieszczęściem w życiu osobistym. Stąd Zachar Tomczak, mimo zdolności kupieckich i wyczucia w kwestiach finansowych, nie osiąga satysfakcji w życiu rodzinnym. Jego jedyny syn – brat Kseni, obdarzony niemałymi zdolnościami politycznymi i doskonale wykształcony, lekceważy wzór ojca i pozostaje zupełnie obojętny na sprawy państwowe. Uchyła się on od służby wojskowej i snuje plany bogacenia się kosztem ogarniętej przez wojnę ojczyzny. Jest to swoista porażka osobista Tomczaka, który liczył na to, że jego syn stanie się światłym obywatelem. W węzle drugim, *Październik Szesnastego* (*Октябрь Шестнадцатого*) rozdział przedstawiający opis Romana Tomczaka, podburzającego producentów żywności, aby stawiali państwu wymagania względem cen skupu ich produktów, poprzedza więc wymowny obraz-przywidzenie: dom otaczany przez koczowniczych najeźdźców: „Если сейчас посмотреть с балкона второго этажа – степь увидится в разбросанных этих кострах. И вдруг – так тревожно привидится: будто это стали на ночлег несчётные кочевники, саранчой идущие на Русь” [Солженицын 2007 b, 283].

³ Na przykład w tekście *Jak odbudować Rosję* (А. Солженицын, *Как нам обустроить Россию? Посильные соображения*, Ленинград 1994).

W obrazie domu-ojczyzny w *Czerwonym Kole* bardzo wyraźnie przejawia się kwestia wolności osobistej. W takim domu, z jakiego pochodzi Łażenicyn lub jaki prowadzi Tomczak, Błagodariowowie czy Stołypin, wolność członków rodziny podporządkowana jest interesowi ogółu i nie ma nic wspólnego z doraźną korzyścią czy wygodą jednostki. Dom rodzinny jest w *Czerwonym Kole* szkołą wolności – rozumianej po chrześcijańsku – jako zadanie osoby ludzkiej, a nie jako brak jakichkolwiek ograniczeń. Narrator naznacza więc jaskrawą ironią, pojawiającą się w końcu drugiej księgi *Sierpnia Czternastego*, sceny z domu Lenartowiczów, kiedy to podstarzałe ciotki przekonują swoją wychowankę Weronikę do słuszności walki o wolność za pomocą terroru. Z tego właśnie domu pochodzi także wezwany do wojska Sasza Lenartowicz, który w trzecim i czwartym węźle *Czerwonego Koła* staje po stronie rewolucjonistów.

Drugi węzeł monumentalnego cyklu jest bodaj najbardziej skoncentrowany na życiu rodzinnym, a obrazy domu są związane przede wszystkim z kwestiami osobistymi i obyczajowymi. Pisarz wiele miejsca poświęca tu motywowi romansu pułkownika Worotyncewa i Oldy Andozierskiej. Niemniej nawet w tym zasadniczo oddalonym tematycznie od kwestii ojczyzny motywie można odnaleźć sugestie dotyczące „Rosji-domu”. Szlachetny i oddany sprawom państwowym Worotyncew dopuszcza się zdrady małżeńskiej, która w jakiś sposób podważa także jego wiarygodność w innych sferach życia. Wyraziste podsumowanie i zarazem swego rodzaju ocena moralna tego wątku zawiera się w obrazie pustego domu, który bohater burzliwego romanisu zastaje po powrocie do rodzinnego miasta [Солженицын 2008, 348–351]. Miejsce kojarzone z ciepłem i obecnością bliskich osób nagle jawi się jako przestrzeń obca – wypełniona ostrymi przedmiotami, wywołująca niepokój i niepewność. Sceny te znajdują się dopiero w trzecim węźle, w *Marcu Siedemnastego* (*Март Семнадцатого*), mimo że cała historia miłosna Worotyncewa i Andozierskiej rozgrywa się w drugiej części cyklu. Jednak wspomniane obrazy symbolicznie doskonale uzupełniają segment *Czerwonego Koła* poświęcony właśnie tragicznym wydarzeniom lutego 1917 r. Pusty dom Worotyncewa zyskuje w ten sposób szersze znaczenie, gdyż – podobnie jak wszystkie przedstawione w tym ogniwie serii wydarzenia i zjawiska – ukazany jest w kontekście rewolucji ogarniającej ojczyznę. Z tego punktu widzenia „opustoszały dom”, który stał się przestrzenią wroga, jest symbolem upadającej Rosji. Ciekawą okoliczność stanowi fakt, że narrator wyraźnie uwypukla w owym obrazie motyw winy człowieka za kondycję, w jakiej znajduje się „Rosja-dom”. To ludzie bowiem ponoszą odpowiedzialność za to, że ich ojczyzna staje się przestrzenią nieprzyjazną, domem, który utracił swój charakter. To dom, w którym człowiek czuje się obco, traci związek z przeszłością i możliwość swobodnego działania.

Z pustym mieszkaniem Worotyncewa wiąże się motyw kobiety, która odrzuca rolę strażniczki domowego zacisza. Dwie postaci kobiece, których najmocniej dotyczy linia obyczajowa drugiej części *Czerwonego Koła*, Olda i Alina, skoncentrowane są na własnej osobowości i rozwijaniu swoich uzdolnień. Długie spory Worotyncewa z Aliną o jej aspiracjach i potrzebie samorealizacji oraz dyskusje polityczne tego samego bohatera z Oldą eksponują, na zasadzie kontrastu, tęsknotę za tradycyjnym pojęciem rodziny i modelem kobiety – żony i matki.

Ostatni obraz „Rosji-domu”, który zasługuje tu na uwagę, ukazany jest w czwartej części *Czerwonego Koła – Kwietniu Siedemnastego* (*Апрель Семнадцатого*). W opisach wydarzeń szczególnie często pojawia się tam określenie „dom Krześcińskiej”. Mowa o tymczasowej kwaterze grupy Lenina, który po powrocie z emigracji zajmuje znajdującą się w bardzo dogodnym miejscu willę sławnej baleriny. Artystka usiłuje odzyskać swoją własność, lecz jej wysiłki nie przynoszą rezultatu. Dom Krześcińskiej staje się zaś symbolem bezprawia, gdyż Lenin drwi nie tylko z usprawiedliwionych pretensji właścicielki, ale wręcz z całego systemu prawnego Rosji. Wódz bolszewików prowadzi bezpardonową grę z opinią publiczną, rozprzestrzeniając kłamstwa na temat sytuacji w kraju i urządzając różnorakie akcje prowokacyjne. Określenie „Dom Krześcińskiej” paradoksalnie oznacza więc właśnie „dom bez właściciela”, dom, który stał się zaprzeczeniem wszystkiego, co przedtem go definiowało, gdyż nie jest już domem i faktycznie nie należy do Krześcińskiej. Lenin ukazany jako bezwzględny uzurpator i fałszywy gospodarz, drwi z ogólnie przyjętych praw i zmienia charakter obcej siedziby, tak że ciągle funkcjonująca nomenklatura staje w istocie parodią lub cieniem dawnej nazwy. Omawiany obraz stanowi rozwinięcie symbolu „pustego domu”, ukazując „Rosję-dom” w wymiarze moralnym i politycznym. Willa Krześcińskiej zyskuje status epicentrum rewolucyjnej zawieruchy i z tego właśnie miejsca zło rozchodzi się na całą Rosję. To ośrodek rebelii i kłamstwa, gdzie powstają przestępcze plany zburzenia porządku całego dotychczasowego świata. Obraz „domu bez właściciela” koresponduje więc z wymową wydarzeń ukazanych w ostatnim węźle *Czerwonego Koła*: Rosja po abdykacji Mikołaja II, pozbawiona prawowitego władcy, nieubłaganie pogrąża się w chaosie. W tym symbolicznym obrazie Solżenicyn kładzie nacisk na kwestię odpowiedzialnej i działającej w myśl zasad etycznych władzy, która jest koniecznym elementem prawidłowo funkcjonującego państwa⁴.

⁴ Por. L. Suchanek, *Filozofia polityczna Aleksandra Solżenicyna*, [w:] *Kultura literacka emigracji rosyjskiej, ukraińskiej i białoruskiej XX wieku. Konteksty – estetyka – recepcja*, red. A. Woźniak, Lublin 2013, s. 320.

W sumie w cyklu *Czerwone Koło* autor przechodzi od naznaczonego sakralnie obrazu „domu-góry” i „domu rodzinnego” do wywołującego raczej infernalne skojarzenia „domu opustoszałego” i „domu bez właściciela”. Wszystkie te metafory stanowią dla pisarza okazję do ukazania szczegółowych kwestii, które dotyczą przeszłości i przyszłości Rosji. Różne wcielenia domu-Rosji i towarzyszące im postaci „dobrego gospodarza”, „gospodarza fałszywego” czy „kobiety-opiekunki domowego ogniska” pozwalają wyłuszczyć dydaktyczne i światopoglądowe aspekty *Czerwonego Koła*.

Ukoronowaniem omawianego tu motywu mogą zaś służyć pojawiające się w końcu *Kwietnia Siedemnastego* myśli profesora Warsonofjewa, który w całym cyklu spełnia rolę mędrca czy nawet proroka. Sędziwy profesor z goryczą konstatuje, że przyjdzie mu opuścić swój dom i pewnie udać się na emigrację.

Неужели придётся ехать? В старости, кажется, нет дороже как: всё на месте, с закрытыми глазами руку протянуть – и бери; (...) из шкафа без поиска найти любое лекарство, мазь; и подушки под головой такие привычные. А ехать – этого всего не возьмёшь, и где ещё будешь дрожать и корчиться? [Солженицын 2009 b, 556]

Globalnie patrząc, początkowy obraz stabilnego, potężnego domu, domu-góry zostaje w końcu epopei zamieniony motywem bezdomności, poszukiwaniem swego miejsca, koszmarną myślą o śmierci w zupełnie obcym miejscu. Ta egzystencjalna troska powtórzona jest zresztą w ostatnich słowach utworu:

Но – на какой развилочк спешить? И уложить себя – под какой камень? [Солженицын 2009 b, 559]

Ewolucja obrazów domu w *Czerwonym Kole* odzwierciedla więc metaforycznie przebieg wydarzeń rewolucyjnych ujętych w poszczególnych częściach cyklu. Opisy przestrzeni rodzinnej stają się okazją do ukazania symbolicznej analizy sytuacji Rosji w przełomowym momencie historycznym. Sołżenicyn, prezentując różne sposoby rozumienia „Rosji-domu” i związane z nimi przykłady emocji bohaterów, sugeruje pewne zachowania czytelnika: prowadzi swego odbiorcę od poczucia dumy z powodu swojego domu-ojczyzny, poprzez poczucie winy za nieszczęścia Rosji do wrażenia bezdomności i niepewności o jutro. Zmiany zachodzące w ukazywanych przez pisarza obrazach dotyczących przestrzeni domowej układają się więc w ogólną refleksję o odpowiedzialności człowieka za ojczyznę, refleksję, która spaja niemal wszystkie motywy Sołżenicynowskiego cyklu.

Literatura

- Bachtin M., 1982, *Formy czasu i czasoprzestrzeni w powieści*. [w:] Idem, *Problemy literatury i estetyki*, przeł. W. Grajewski, Warszawa.
- Czermińska M., 1996, *Badania nad prozą niefikcyjną – sukcesy, pułapki, osobliwości*, [w:] *Wiedza o literaturze i edukacja*, red. T. Michałowska, Z. Goliński, Z. Jarosiński, Warszawa.
- Eco U., 1996, *Interpretacja i historia*, [w:] Idem, R. Rorty, J. Culler, Ch. Brooke-Rose, *Interpretacja i nadinterpretacja*, red. S. Collini, przeł. T. Biedroń, Kraków.
- Kurczak J. (red.), 2009, *Idee w Rosji. Leksykon rosyjsko-polsko-angielski*, t. 7, Łódź, s. 238–246.
- Sidor M., 2017, *Próba literackiej summy. Pisarz – prawda – historia w „Czerwonym Kole” Aleksandra Solżenicyna*, Wydawnictwo KUL, Lublin.
- Suchanek L., 1994, *Aleksander Solżenicyn. Pisarz i publicysta*, Kraków.
- Suchanek L., 2013, *Filozofia polityczna Aleksandra Solżenicyna*, [w:] *Kultura literacka emigracji rosyjskiej, ukraińskiej i białoruskiej XX wieku. Konteksty – estetyka – recepcja*, red. A. Woźniak, Lublin, s. 317–330.
- Toporow W., 2003, *Przestrzeń i rzecz*, przeł. B. Żyłko, Kraków.
- Żejmo B., 2000, *Problemy etyczne we współczesnej prozie i publicystyce rosyjskiej. Lata 60.–90.*, Łódź, s. 96–159.
- Gus'kov V., 2013, *Obraz „Rusi uhodâšej” v istoričeskoj èpopee A.I. Solżenicyna „Krasnoe Koleso”*, [v:] *Žizn' i tvorčestvo Aleksandra Solżenicyna: na puti k „Krasnomu Kolesu”*, red. L. Saraskina, Moskva, s. 60–71. [Гуськов В., 2013, *Образ “Руси уходящей” в исторической эпопее А.И. Солженицына “Красное Колесо”*, [в:] *Жизнь и творчество Александра Солженицына: на пути к “Красному Колесу”*, ред. Л. Сараскина, Москва, с. 60–71.]
- Nemzer A., 2010, *«Krasnoe, Koleso» Aleksandra Solżenicyna. Opyt pročtenia*, Moskva. [Немзер А., 2010, *«Красное Колесо» Александра Солженицына. Опыт прочтения*, Москва.]
- Solżenicyn A.I., 2006 a, *Avğust Četyrnadcatogo*, [v:] A.I. Solżenicyn, *Sobranie sočinenij v tridcati tomah*, t. 7, Moskva. [Солженицын А.И., 2006 а, *Август Четырнадцатого*, [в:] А.И. Солженицын, *Собрание сочинений в тридцати томах*, т. 7, Москва.]
- Solżenicyn A.I., 2006 b, *Avğust Četyrnadcatogo*, [v:] A.I. Solżenicyn, *Sobranie sočinenij v tridcati tomah*, t. 8, Moskva. [Солженицын А.И., 2006 b, *Август Четырнадцатого*, [в:] А.И. Солженицын, *Собрание сочинений в тридцати томах*, т. 8, Москва.]
- Solżenicyn A.I., 2009 a, *Aprel' Semnadcatogo*, [v:] A.I. Solżenicyn, *Sobranie sočinenij v tridcati tomah*, t. 15, Moskva. [Солженицын А.И., 2009 а, *Апрель Семнадцатого*, [в:] А.И. Солженицын, *Собрание сочинений в тридцати томах*, т. 15, Москва.]

- Solženicyn A.I., 2009 b, *Aprel' Semnadcatogo*, [v:] A.I. Solženicyn, *Sobranie sočinenij v tridcati tomah*, t. 16, Moskva. [Солженицын А.И., 2009 б, *Апрель Семнадцатого*, [в:] А.И. Солженицын, *Собрание сочинений в тридцати томах*, т. 16, Москва.]
- Solženicyn A.I., 2008, *Mart Semnadcatogo*, [v:] A.I. Solženicyn, *Sobranie sočinenij v tridcati tomah*, t. 11, Moskva. [Солженицын А.И., 2008, *Март Семнадцатого*, [в:] А. Солженицын, *Собрание сочинений в тридцати томах*, т. 11, Москва.]
- Solženicyn A.I., 2007 а, *Oktâbr' Šestnadcatogo*, [v:] A.I. Solženicyn, *Sobranie sočinenij v tridcati tomah*, t. 9, Moskva. [Солженицын А.И., 2007 а, *Октябрь Шестнадцатого*, [в:] А. Солженицын, *Собрание сочинений в тридцати томах*, т. 9, Москва.]
- Solženicyn A.I., 2007 б, *Oktâbr' Šestnadcatogo*, [v:] A.I. Solženicyn, *Sobranie sočinenij v tridcati tomah*, t. 10, Moskva. [Солженицын А.И., 2007 б, *Октябрь Шестнадцатого*, [в:] А. Солженицын, *Собрание сочинений в тридцати томах*, т. 10, Москва.]
- Spivakovskij P.E., 2000, *Formy otrâženîâ žiznennoj real'nosti v èpopee A. I. Solženicyna "Krasnoe Koleso"*, Moskva. [Спиваковский П.Е., 2000, *Формы отражения жизненной реальности в эпосе А. И. Солженицына "Красное Колесо"*, Москва.]
- Urmanov A.V., 2009, *Tvorčestvo Aleksandra Solženicyna*, Moskva. [Урманов А.В., 2009, *Творчество Александра Солженицына*, Москва.]
- Urmanov A.V., 2014, *Hudožestvennoe mirovozzrenie Aleksandra Solženicyna*, Moskva. [Урманов А.В., 2014, *Художественное мировоззрение Александра Солженицына*, Москва.]
- Šešunova S.V., 2003, *Koleso i krest v "Krasnom Koleso" A. I. Solženicyna*, "Roczniki Humanistyczne", z. 7, s. 63–76. [Шешунова С.В., 2003, *Колесо и крест в "Красном Колесе" А. И. Солженицына*, *Roczniki Humanistyczne*", z. 7, s. 63–76.]
- Šedrina N. M., 2010, «*Krasnoe Koleso*» A. Solženicyna i russkaâ istoričeskââ proza vtoroj poloviny XX veka, Moskva. [Шедрина Н. М., 2010, «*Красное Колесо*» А. Солженицына и русская историческая проза второй половины XX века, Москва.]

EVOLUTION OF A TOPOS OF RUSSIA-HOME IN 'THE RED WHEEL'
BY ALEXANDER SOLZHENITSYN

S U M M A R Y

Key words: symbol, homeland, Russia, revolution

The paper depicts a topos of Russia-home in Alexander Solzhenitsyn's novel cycle the 'Red Wheel'. The author defines metaphoric pictures named as a ho-

me, an empty house, a house without an owner. The metaphors allows to indicate additional motifs connected with titular topos: *a good host, a woman as a wife and mother* and *a fake host*. The analyses show that Solzhenitsyn's metaphors of Russia-home reflect writer's conception of the revolutionary process in the history of Russia and his thoughts about citizen responsibility and patriotism.

