

któremu śni się, że stęchlą wodę z szaflika proponuje mu dziewczyna, która z jego powodu utopiła się). W jeszcze mniejszym stopniu występuje w *Czerwonym kole*, gdzie na przykład pułkownika Worotyncewa widzimy w chwili, gdy musi wypłacać się z miłosnych perypetii, lecz nie wnikamy naprawdę w jego osobowość, choć to przecież dzięki niemu poznamy ostateczne przesłanie powieści.

Wyobraźnia Solżenicyna była bardziej matematyczna niż literacka. „Przekonałem się w ostatnich czasach, że literatura nigdy nie zdola opisać całej przestrzeni świata, że nie potrafi objąć wszystkiego – nie dokona tego ani żaden autor, ani literatura w całości. Ma jednak pewną właściwość. Posłużę się porównaniem wziętym z matematyki. Zdaje mi się, że każde dzieło można rozpatrywać jako wiązkę płaszczyzn. W matematyce wiązką nazywamy zbiór płaszczyzn przechodzących przez dany punkt. Wybieram jakiś punkt w przestrzeni, każdy autor wybiera sobie ten punkt w zależności od własnych doświadczeń i skłonności, lecz przez każdy taki punkt może przechodzić nieskończona ilość płaszczyzn przecinających uniwersalną przestrzeń we wszystkich kierunkach. Tak więc każde dzieło może w istocie stać się wiązką płaszczyzn. Temat ma tu niewielkie znaczenie, dlatego mogłem badać tę kwestię niemal jak zawodowiec i kontrolować sposób, w jaki mnie leczono. Mogłem wziąć jakikolwiek inny temat zamiast oddziału chorych na raka, lecz jeśli trzymamy się oddziału onkologii, to te płaszczyzny są tam i są one wszędzie... Możemy je sobie wyobrazić w każdym punkcie przestrzeni”³³.

To podstawa struktury dzieła Solżenicyna, które jest zarazem „punktowe” (czasoprzestrzennie) i wielowymiarowe. „Punkty węzłowe”, przez które przechodzi nieskończona liczba płaszczyzn, wzięte są z jego doświadczenia lub badań historycznych: to dzień z życia więźnia, dzień w sali na oddziale onkologicznym, dziesięć dni walki zakończonej klęską. Nasuwa się myśl, że pod-

³³_Stenograficzny zapis spotkania Kola Prozatorskiego moskiewskiej sekcji Związku Pisarzy RFSRR (16 listopada 1966 r.), po francusku ukazał się w Cahier de l’Herne, s. 256.

stawową strukturą dla Solżenicyna jest nowela, gatunek literacki, w którym wszystko skupia się wokół jednego, krótkiego, lecz znaczącego wydarzenia. Solżenicynowskim nowelom brak jednak widowiskowego aspektu wydarzenia, który znajdujemy w utworach Mérimégo, Czechowa czy Kuprina, u Solżenicyna nawet jeśli pojawia się jakieś dramatyczne wydarzenie (jak w *Zagrodzie Matryony*), to jego dramatyzm nie jest literacko zaakcentowany.

W następnym rozdziale zobaczymy, że cała różnorodność i formalne bogactwo prozy Solżenicyna służy właśnie tej matematycznej konstrukcji: gdy punkt węzłowy zostaje wybrany, cały wysiłek skierowany jest na to, by pokazać go jednocześnie ze wszystkich stron. Styl, a nawet graficzny układ strony, podporządkowane są wielowymiarowemu ujęciu rzeczywistości przecinających ten punkt. „Nie przeżyłbym obozu, gdyby nie uratowała mnie matematyka” – oświadczył Solżenicyn³⁴, czyniąc aluzje do swojego pobytu w szaraszce w Marfinie. Można dodać, że nie zostałby pisarzem, gdyby nie był matematykiem. Sama przecież metoda jego pracy z fiszkami układanymi wokół pewnych wybranych punktów była naukowa. Naukowa była też jego odmowa mówienia o sobie, widoczna w ciągu całej jego pisarskiej kariery – zaznacza się to w awersji do wywiadów (choć w pewnych okresach swojego życia, na przykład w 1992 roku, udzielał ich masowo), w niechęci do zwierzeń, a bardziej ogólnie w prymacie, który przyznawał stosunkom społecznym, międzyludzkim, w których „ja” istnieje tylko w relacji do „innego”. Człowiek u Solżenicyna przedstawiony jest zawsze w określonej „sytuacji”. Można o nim powiedzieć, słowami Sartre’a z *Czym jest literatura*:

Jesteśmy w **sytuacji**, więc jedyna powieść, jakiej moglibyśmy pragnąć, to powieść **sytuacyjna**, bez wewnętrznych narratorów, bez wszechwiedzących świadków. Krótko mówiąc, jeśli chcemy zdać sprawę z naszej epo-

³⁴ _ Cahier de l’Herne, s. 115.

ki, musimy w technice powieści przejść od mechaniki newtonowskiej do ogólnej teorii względności [...] przedstawić postaci, których rzeczywistość utkana jest ze splątanych i sprzecznych ocen, jakie każda z nich ma o wszystkim.

Pod wieloma względami powieść solżenicynowska przywodzi na myśl „symultaniczną” technikę narracyjną *Dróg wolności*³⁵, od Dos Passosa z kolei zaczerpnięta została stosowana przez niego od 1919 roku technika montażu dokumentów i rozdziałów-ekranów (Dos Passos był tłumaczony na rosyjski i wydawany w ZSRR; w 1927 roku ukazał się *Manhattan Transfer*, a na początku lat trzydziestych amerykańska trylogia *U.S.A.*). Tyle, że u Dos Passosa rozczłonkowanie, collage, brak osi narracyjnej wyrażają chaos panujący w amerykańskim społeczeństwie w czasach Wielkiego Kryzysu, Solżenicyn zaś, używając tych środków, pokazuje, jak społeczeństwo rosyjskie rozpada się pod naciskiem własnych sprzeczności. W swoich polifonicznych powieściach chce zastąpić dawne pojęcie głównego bohatera kategorią równorzędnego spotkania „trzydziestu pięciu bohaterów”: „Każda postać staje się główną postacią, gdy zaczyna działać”³⁶. Pojęcie powieści polifonicznej zawdzięczamy Bachtinowi, który właśnie w polifoniczności widział specyfikę utworów Dostojewskiego. Nie znaczy to, że postaci u Solżenicyna są obdarzone całkowitą „wolnością”, którą Bachtin przypisuje bohaterom Dostojewskiego. Koniec końców nie znajdziemy u Solżenicyna metafizycznego sporu za i przeciw (najbliżej tego byłyby wysnuwane przy świetle gwiazd refleksje Worotyncewa i Krymowa nad sensem działań wojennych). Autor zaznacza, że nie ma dla czytelnika żadnego przesłania, że chodzi mu nade wszystko o drobiazgowość badań, zestawienia faktów i gestów postaci zaczerpnię-

³⁵ _Solżenicyn, któremu nie podobała się postawa polityczna Sartre’a, nie mógł ich znać.

³⁶ _„Jeden dzień z Aleksandrem Solżenicynem”, wywiad z Pavlem Ličko (marzec 1967), Cahier de l’Herne, s. 118.

tych ze zgromadzonych źródeł, wnioski zaś „niech każdy czytelnik wysnuwa sam!”.

Polifoniczne nie jest tyle słowo, co całość percepcji. Każda z postaci spogląda na wszystkich wokół i cedzi przez zęby swój skierowany do nich wewnętrzny monolog. Znakomitym tego przykładem jest sala w *Oddziale chorych na raka* z dziewiątką pacjentów wciąż się obserwujących, nadających sobie w myślach przezwiska, tworzących skomplikowane relacje, w których sąsiadują ze sobą były zek i były strażnik obozowy, młody Dioma i stary Mursalimow, nieśmiały nie-Rosjanin Federau i krzaczastobrewy, pelen wzgardy aparatczyk Rusanow. Szaraszka w Marfinie, obóz Iwana Denisowicza, szkoła z opowiadania *Dla dobrej sprawy* są też „punktami węzłowymi”, przez które przechodzi mnogość postaci płaszczyzn. W pewnym sensie tradycyjnego narratora zastąpił tu słuchacz czujnie nastawiający uszu na każdy odgłos czy rodzaj śledzącej każdego kamery wideo... Choć bardziej niż to, co powiedziane, wychwytuje w nich wewnętrzne głosy. Wchodzimy do wnętrza „innego”, w jego percepcję, w ekran jego wewnętrznego świata. Najważniejsze są jednak spojrzenia. Można by przytoczyć dziesiątki scen, w których pojawia się owo ześlizgiwanie i krzyżowanie spojrzeń, ukazane z drobiazgowością entomologa dzięki przedstawieniu zachowania jednej osoby w oczach innej. Na przykład gdy Kostogłotow przypatruje się Szulubinowi:

Miał okazję przyjrzeć się nowemu z bliska i bardzo dokładnie – i przyglądał mu się bez słowa równie uporczywie, jak tamten innym. Kim mógł być ten człowiek? Przypominał aktora, który dopiero co zmył z twarzy charakteryzację. (...) Szulubin wpatrywał się w podłogę. Potem, nie zmieniając pozycji tułowia, wykonał dziwny okrężny ruch szyją – sprawiało to wrażenie, że chce ją uwolnić z uścisku.

W *Kregu pierwszym* najbardziej zadziwiający pojedynek na spojrzenia toczy się między Sologdinem, który właśnie zniszczył swój

projekt „szyfranta głosu”, i pułkownikiem Jakonowem, którego cała kariera zależała od tego projektu.

– Ja cię zniszczę! – bluzgało z oczu pułkownika.

– A zasuń mi ten trzeci wyroczek, draniu! – krzyczały oczy więźnia.

Oczy mówią, na ekranie siatkówki pojawia się inny.

– Jesteś przecież inżynierem! Jak mogłeś?! – pytał spojrzeniem.

Ale oczy Sologdina też rozbłysły:

– Byłeś przecież więźniem! Już zapomniałeś wszystko?!

Spojrzeniem pełnym nienawiści i fascynacji, bo widzącym w tym drugim własny, niespełniony jeszcze los, patrzyli na siebie obaj i nie mogli od siebie oderwać oczu.

Słowa oszukują, ukrywają, lawirują, istota człowieka ujawnia się w spojrzeniu. W solżenicynowskiej narracji punktami zaczepienia są pojedynki na spojrzenia, zetknięcia spojrzeń. „Błękitny krążek z czarną dziurką pośrodku, a za nimi cały nieodgadniony świat przeżyć tego właśnie, pojedynczego człowieka”.

„Jastrzębi wzrok zeka”³⁷ uczy się wszystko obserwować i w jednej chwili decydować, przeniknąć przez zebrane w mikrokosmosie sali rzeczy i zgadywać, co kryje się za czarną dziurką ludzkiej źrenicy: zdrajca, tchórz czy towarzysz. Widoczne u Solżenicyna upodobanie do świata wojskowego można wyjaśnić skondensowaniem, które czas osiąga w trakcie działań wojennych, kiedy to minuty czy nawet sekundy decydują o tym, czy czyn, w którym bierze się udział, przyniesie ratunek czy klęskę; **to, co się stanie** wybucha z samych trzewi ludzkiego jestestwa. I tak na polu walki, pod ostrzałem

³⁷ _ W tym przypadku Iwana Denisowicza.

ogniowym, pułkownik Worotyńcew napotyka wzrok żołnierza Błagodariowa: „W bezdźwięcznym loskocie, wydzieleni z reszty świata, tylko we dwóch, jedyni żywi na całej Ziemi, rzucili sobie człowiecze, być może ostatnie spojrzenie” (*August czterynastego*, s. 225).

Widzieć, a bardziej jeszcze – wiedzieć, że jest się widzianym! Wielkie dzieła dążą zawsze ku temu spotkaniu spojrzeń, tej międzywymiarowej wymianie, w której tworzą się ludzkie wartości i ludzkie życie. Czas kurczy się, jak wtedy, gdy Samsonow, w 31 rozdziale *Sierpnia cztertnastego*, zniemacka przypomniał sobie pewne zdanie z podręcznika historii: „Es war höchste Zeit” – to był „najwyższy czas”, by działać, odmienić sytuację, „jak gdyby czas był skalną igłą, a na tej igle ważyła się jedna zbawcza chwila” (*August czterynastego*, s. 289).

Ta skrajna koncentracja czasu jest możliwa oczywiście tylko dzięki ścisłemu datowaniu wydarzeń, godzina po godzinie, a bywa, że minuta po minucie. Nawet wskazówki astronomiczne „kadrują” akcję. W *Sierpniu cztertnastego* w wielu scenach pojawia się gwiazdziste niebo, służące do „usytuowania” momentu tej nocy. Noc 13 sierpnia jest dosłownie zanurzona w kosmicznym zegarze gwiazdnych konstelacji. Zapowiadane w czwartym rozdziale zaćmienie słońca („Gdy tylko Rosja staje przed wojennym wyzwaniem – zaćmienie”³⁸) jest idealnie zgodne z obowiązującym kalendarzem astronomicznym³⁹. (Przypomnijmy, że w *Słowie o wyprawie Igora*, rosyjskiej epepei z XII wieku, zaćmienie słońca bardzo wyraźnie wyznacza czas).

Ta skrajna koncentracja czasu, której kulminacją jest wojenne poświęcenie, przeciwstawiona jest kamuflażowi, językowi, ideologii, niekończącym się dyskusjom toczonym przez postaci, które usiłują przechytryć czas, gromadząc informacje i donosy, by pielęgnować długotrwanie zemsty i powolne podboje. Słysz-

³⁸ Irena Tomczak ma na myśli słynne zaćmienie słońca opisane w *Słowie o wyprawie Igora*, rosyjskiej epepei z XII wieku.

³⁹ Patrz: L. Félix, niepublikowany artykuł *O Solżenicynie – z punktu widzenia matematyka*.