

Bors, Anna (2025). „Między architekturą, literaturą a władzą. *Dom nad rzeką Moskwą* Jurija Trifonowa”. *Mirgorod: The Annual of the History and Epistemology of Contemporary Literary Studies*, 23/24, pp. 33–63.
DOI: <https://doi.org/10.32017/mirgorod-2025-23.24-2>

Między architekturą, literaturą a władzą. *Dom nad rzeką Moskwą* Jurija Trifonowa

Anna Bors

Uniwersytet Warszawski, Polska

ABSTRACT

*Between Architecture, Literature, and Power:
Yuri Trifonov's "The House on the Embankment"*

This article explores the connections between the literary text *The House on the Embankment* (1976) by Yuri Trifonov (1925–1981) and the architectural space of the Government Building (1929–1931), designed by Boris Iofan. The proposed analysis is interdisciplinary and intertextual in nature. Particular attention is paid to the relationship between architecture and totalitarian power as a factor shaping the characters' identities and moral choices. The building, serving as the author's *locum memoriae*, brings forth autobiographical themes and the individual's entanglement with the value system of Soviet culture.

KEYWORDS

Trifonov | The House of the Government | The House on the Embankment | space | binary oppositions | panopticism

WPROWADZENIE

W 1967 r. Michel Foucault przepowiedział erę przestrzeni w naukach humanistycznych. Francuski filozof diagnozował, że „obecna epoka będzie przypuszczalnie w większym stopniu epoką przestrzeni”, a świat stanie się „nie tyle długą historią rozwijającą się w czasie, co siecią łączącą punkty i przecinającą własne poplątane odnogi” (2005: 117). Określone miejsca przestały być tylko punktami na mapie, a zaczęły tworzyć przestrzenną strukturę, którą można odczytać poprzez emocje i zdarzenia w określonych warunkach historycznych, społecznych i antropologiczno-kulturowych. Przestrzeń, zyskując wymiar interdyscyplinarny, stała się głównym punktem odniesienia dla wielu badaczy współczesnej humanistyki. Zwrot przestrzenny (*spatial turn*), który antycypował Foucault, widoczny jest w badaniach nad literaturą. U jego podstaw leży bachtinowska teoria chronotopu (czasoprzestrzeni) i strukturalistyczna semantyka Jurija Łotmana, ale także koncepcje Henriego Lefebvre’a, Michela de Certeau, Marca Augégo, Gillesa Deleuze’a, Felixa Guattariego i Michela Foucaulta (Rybicka 2014: 20). Znany francuski filozof neo-marksistowski Lefebvre dostrzega związek między wytwarzaniem przestrzeni (*production of space*) a ogólnymi mechanizmami rozwoju społeczeństwa, dowodząc, że sposób, w jaki przestrzeń jest kształtowana i przedstawiana, stanowi wyraz bardziej podstawowych mechanizmów społecznych (1974: 53). Według Lefebvre’a przestrzeń żyje ze względu na potencjał dialogicznej komunikacji, będąc wytworem społeczeństwa,

a jednocześnie wpływa na nie i współtworzy daną społeczność. Ten proces możemy zaobserwować przez pryzmat działalności politycznej, której główną funkcją jest „produkcja przestrzeni”, odnosząca się do części mechanizmu sprawowania władzy.

Przestrzeń obecna w literaturze oddziałuje na tekst i odwrotnie — tekst oddziałuje na przestrzeń (Lefebvre 1974: 53). Tego rodzaju zależności są obecne w utworze Jurija Walentynowicza Trifonowa *Dom nad rzeką Moskwą* (1976), który może być odczytany poprzez wymienione wyżej relacje przestrzenne. W proponowanej analizie opowieści Trifonowa pomocne będzie literaturoznawstwo architektoniczne, metoda opracowana przez Aleksandrę Wójtowicz (2019: 32–33). Nowe podejście łączy tradycyjne badania literaturoznawcze — które są poświęcone przestrzeni rozumianej jako element świata przedstawionego w dziele literackim — i geokrytykę obejmującą analizę literackiej reprezentacji przestrzeni. W literaturoznawstwie architektonicznym istotne jest zbadanie powiązań pomiędzy przestrzenią rzeczywistą a jej literacką reprezentacją, zbadanie relacji pomiędzy światem rzeczywistym a wyobrażonym. W interpretacji dzieł literackich ważne jest poddanie analizie wrażeń i emocji bohaterów związanych z danym miejscem i ulokowanie ich w kontekście historycznych, geograficznych, politycznych i innych opisów danego miejsca czy obszaru. Badaczka wyjaśnia to następująco:

W literaturoznawstwie architektonicznym punkt ciężkości zostaje przeniesiony z badania zjawisk przestrzennych, pełniących rolę w świecie fikcyjnym na rzecz badania rzeczywistych obszarów, ich przedstawiania w dziele, a także „współzałożycielskiej roli literackiego przedstawienia” — postrzegania realnych miejsc przez pryzmat lektur im poświęconych (Wójtowicz 2019: 32–33).

Wszystko to ma na celu poszerzenie interpretacji dzieła. Pomimo że w przestrzeni budowli następstwo zdarzeń nie zachodzi tak, jak w klasycznej narracji w literaturze, to jednak architektura jest sztuką budowania narracji. We współczesnych badaniach kulturowych pojęcie narracji jest rozumiane niezwykle szeroko. Według Mieke Bal „narratologia jest zbiorem narracji, tekstów narracyjnych, obrazów, widowskich, wydarzeń; kulturowych artefaktów, które opowiadają pewną historię” (2012: 1). W powieści Wiktora Hugo *Katedra Marii Panny w Paryżu* napisanej około 1830 r. dzieło architektoniczne jest jednocześnie obiektem i wypowiedzią. Katedra to wyraz ducha epoki i środowiska. Narrator opisał to następująco:

Architektura jest wielką księgą ludzkości, głównym sposobem wyrażania się człowieka na różnych stopniach rozwoju jego siły i myśli. [...] Początek architektury podobny był do początków każdego pisma. Najpierw była alfabetem. Ustawiano kamień i była to litera, i każda litera była hieroglifem, i na każdym hieroglifie spoczywały jakieś pojęcia, jak głowica na kolumnie. [...] Później zaczęto składać całe słowa (Hugo 2005: 185–187).

W tym kontekście cenne są dla nas uwagi i spostrzeżenia samych architektów. Amerykański architekt Mark Rakatansky stwierdza: „Nie ma niemej architektury. Wszystkie budynki

«opowiadają historię» na różnych poziomach świadomości. Architektura jest przesiąknięta narracjami” (1992: 201)*. Polski architekt Wojciech Bonenberg zwraca z kolei uwagę na to, że architektura jest kreowana przez narrację; „narracja o architekturze” umożliwia odkrycie nowej perspektywy, filozofii przestrzeni, buduje postrzeganie dzieł architektonicznych (Bonenberg 2007: 5). Według badacza „narracja architektoniczna to proces budowania znaczeń charakteryzujących przestrzeń, opisujących architekturę słowami lub obrazami. W głównej mierze dotyczy ona negocjowania znaczeń (słów lub obrazów) odnoszących się do odczuwania przestrzeni” (2007: 7). Jeśli architektura jest sztuką kształtowania przestrzeni, to narracja architektoniczna jest sztuką interpretacji przestrzeni (Bonenberg 2007: 15). Widzimy więc, że wzajemnie dopełniające się narracje stają się siecią dialogicznej komunikacji między twórcą-architektem, dziełem a odbiorcą; odpowiednio literatura może stać się zapisem doświadczeń przestrzennych opowiedzianych z różnych perspektyw i na różnych poziomach. W analizie opowieści Trifonowa istotne jest zbadanie powiązań pomiędzy rzeczywistą przestrzenią Domu Prawicielstwa a jego literacką reprezentacją, czyli interpretacją rodzajów powiązań pomiędzy światem rzeczywistym a światem przedstawionym. Twórczość Trifonowa (zwłaszcza

* Cyt. za Szpakowska-Lorenz 2017: 36–37.

w cyklu opowieści moskiewskich) dotyka sedna tego, co trafnie wyraził fiński architekt Juhani Pallasmaa — „budynki i miasta tworzą horyzont dla zrozumienia i skonfrontowania się z ludzką kondycją” (2012:16).

DOM WŁADZY / DOM PRAWITIELSTWA

Dom Prawitielstwa stał się jednym z kluczowych kompleksów architektonicznych w ZSRR związanych z dyskursem władzy. Gdy w marcu 1918 r. bolszewicki rząd przeniósł stolicę z Piotrogradu do Moskwy, urzędnicy różnych szczebli zostali przeniesieni w nowe miejsce. W styczniu 1927 r. przewodniczący Rady Komisarzy Ludowych Aleksiej Iwanowicz Rykow (1881–1938) powołał specjalną komisję ds. budowy Domu Prawitielstwa i wyznaczył Borisa Michajłowicza Iofana na głównego architekta-projektodawcę*. Dom został wzniesiony w latach 1927–1931, zajmuje kwartał około 3 ha między

* Boris Michajłowicz Iofan (1891–1976) — sowiecki architekt. Jeden z przedstawicieli architektury stalinowskiej, autor niezrealizowanego projektu Pałacu Rad. W 1911 r. ukończył uczelnię artystyczną Odeskiego Towarzystwa Sztuk Pięknych. Następnie studiował w Rzymskim Instytucie Sztuk Pięknych u Armando Brasiniego (do 1916). W 1924 r. na zaproszenie A.I. Rykova wrócił do ZSRR. Najważniejsze prace architekta to: wzorcowe domy dla robotników na ul. Rusakowskiej (1925), sanatorium w Barwichu (1929), Dom Prawitielstwa (1927–1931), projekt Pałacu Rad (1931), stacja metra Baumanskaja (1938–1944), pawilon na Wystawę Światową w Paryżu w 1937 r. i projekt rzeźby Wiery Muchiny *Robotnik i kolchoźnica* (1937), sowiecki pawilon na Wystawę Światową w Nowym Jorku (1939), projekt głównego budynku MGU (1947–1948). Zarys biograficzny za artykułem wikipedycznym.

Nabrzeżem Berseniewskim a Kanałem Obwodowym i ulicą Serafimowicza. Konstruktywistyczna budowla ucieleśniała ideę *жилкомбинатов* — zespołów mieszkaniowych — indywidualnych jednostek mieszkaniowych połączonych z rozbudowanym kompleksem usługowym. W jej skład wchodziło 505 mieszkań, a także bank, pralnia, telegraf, żłobek, zakład fryzjerski, przychodnia, sklep spożywczy, stołówka, teatry, kino itp.

Plany Domu powstawały w okresie narastających sporów o przyszłość stolicy ZSRR, która miała stać się wizytówką nowego socjalistycznego państwa. Ostatecznie standard domu był bardziej zbliżony do luksusowych nowojorskich kompleksów mieszkaniowych niż koncepcji budownictwa socjalistycznego, co wywołało falę krytyki (Slezkine 2017: 410–417). W latach 30. zdecydowano się na kształtowanie wizerunku stolicy, którego głównym celem było stworzenie struktury ideologicznej, podporządkowanej władzy stalinowskiej. Budynek powstał w bezpośredniej bliskości Kremla i zamieszkiwała go elita polityczna, nad którą Stalin chciał mieć ciągły nadzór. W ikonografii Stalina wieże Kremla są architektonicznym symbolem władzy, reprezentantem i atrybutem wodza. Obrazy i plakaty propagandowe z lat 30. i 40. często ukazywały przywódcę na tle wież Kremla, co budowało jego wizerunek jako strażnika i gwaranta porządku sowieckiego.

W kontekście dyskursu kontroli warto zauważyć, iż ideę nadzoru jednostki poprzez przestrzeń architektoniczną odnajdziemy w projekcie więzienia panoptycznego, opisanego w 1787 r. przez angielskiego filozofa-utylitarystę, teoretyka

i reformatora społecznego Jeremiego Benthama. Panoptikon to wizualny model funkcjonowania władzy, który może być interpretowany jako architektoniczny system nadzoru, ale także jako forma technologii politycznej — urzeczywistnienie całkowitej kontroli nad jednostką i ograniczenie jej wolności. Współcześnie obiekt ten zyskał sławę dzięki rozprawie Michela Foucault *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia* (1975). Panoptikon to projekt idealnego więzienia w kształcie okulusa, w którym jeden strażnik mógł nadzorować wszystkich więźniów, pozostając dla nich częściowo niewidoczny. Władza miała być widzialna, ale nieweryfikowalna. Więzień widział nieustannie sylwetkę wieży centralnej, natomiast nie miał pewności, czy w danej chwili jest obserwowany (Foucault 1993: 242). Pomimo że projektu Benthama nie można sprowadzić wyłącznie do nieweryfikowalnego spojrzenia władzy, w swojej rozprawie Foucault skupia się głównie na technikach kontroli związanych z wizualnością i spojrzeniem. Panoptyczny model w jego rozumieniu ma opresyjny status. Filozof dowodzi, że panoptyzm głęboko oddziałuje na ludzką świadomość, skutkiem czego tworzy się nowy typ społeczeństwa inwigilowanego. System relacji między jednostką a dyscyplinującą władzą staje się symbolem wszechogarniającego dozoru i nazywany jest „okiem władzy”. Ponieważ jednostki nigdy nie wiedzą, kiedy są obserwowane, „oko władzy” uaktywnia się w ich psychice, a władza staje się coraz bardziej anonimowa (Foucault 2000: 230–233). Model władzy panoptycznej stał się ważnym punktem odniesienia, pozwalającym lepiej zrozumieć

mechanizmy inwigilacji i dozoru. We współczesnej humanistyce Panoptykon jest rodzajem metafory, odnoszącej się zarówno do typu architektury, jak i do organizacji społeczeństwa nadzoru. Analizując historię Domu Prawicielstwa, możemy dostrzec wiele analogii z systemem opisanym przez Foucaulta. Od 1934 r. mieszkańcy Domu doświadczali represji stalinowskich, byli poddawani ciągłej inwigilacji i aresztowaniom NKWD, które osiągnęły punkt kulminacyjny w 1937 roku. Represjonowane były całe rodziny, wiele osób wysiedlano, a na ich miejsce wprowadzali się przedstawiciele nowej elity, z której wielu ponownie było aresztowanych, zsyłanych do łagrów lub rozstrzeliwanych. Łącznie represjonowano blisko 800 mieszkańców Domu, natomiast rozstrzelano około 300. W *Domu...* Trifonow tak opisuje jeden z mechanizmów dozoru:

Za każdym razem dyżurni przy windach przyglądali mu się podejrzliwie i pytali: „A ty do kogo?”. Musiał wymieniać nazwisko, numer mieszkania, czasami dyżurny dzwonił do mieszkania i pytał, czy rzeczywiście gospodarze oczekują odwiedzin kogoś tego a tego nazwiska. Bardzo było nieprzyjemnie tak stać i czekać, zanim sprawdzi. Dyżurny rozmawiając przez telefon, toczył dookoła bystrym i nieprzystępnym spojrzeniem. Glebow czuł się niemal jak przestępca złapany na gorącym uczynku (Trifonow 1979: 28–29).

MIEJSCE AUTOBIOGRAFICZNE

Wracając do interpretowanej opowieści, zaznaczę, że Trifonow mieszkał w Domu Prawicielstwa w latach 1931–1939. W jego utworze Dom nie jest jedynie tłem fabuły czy

rozbudowanym motywem. To pogłębione doświadczenie literackie, które odzwierciedla sferę emocjonalnych relacji człowieka z miejscem i pamięcią autobiograficzną. Literackie miejsce autobiograficzne jest symbolicznym odpowiednikiem faktycznego miejsca i związanych z nim kulturowych wyobrażeń. Nie jest to miejsce uniwersalne, istniejące w próżni, zawsze jest bowiem związane z topograficznym konkretem, nawet jeśli podlega literackim transformacjom, metaforom i fantazjom. (Czermińska 2011: 188). Do lat 70. Dom Prawitielstwa posiadał już kulturową i martyrologiczną symbolikę. Trifonow natomiast nadał mu nowe znaczenie, które nawiązując do istniejącej tradycji, wzbogacone zostało o nowy osobisty ton — i które uzewnętrznia w szerokim kontekście egzystencjalną tragedię społeczeństwa dotkniętego stalinowskim terrorem. Trifonow w *Domu...* wydobywa afektywny charakter relacji człowieka i miejsca, co staje się podstawą do nowego spojrzenia na tożsamość bohaterów opowieści. Elżbieta Rybicka, analizująca różne aspekty zwrotu przestrzennego i interakcje pomiędzy kulturą a przestrzenią w humanistyce, zwraca uwagę na punkt widzenia proponowany przez geokrytykę, który pozwala wychwycić sytuację, w której miejsca stają się obce lub własne, kiedy stawiają opór i wyobcowują, kiedy to, co „domowe”, zaczyna ujawniać swą niepokojącą odmienność, destabilizować poczucie przynależności i wewnętrzną optykę (Rybicka 2014: 292). Z drugiej strony, jak przekonuje nas Pallasmaa, architektura może doprowadzić do samookreślenia i wzmocnienia relacji z przestrzenią miejską i pamięcią,

ponieważ „służy do artykulacji naszego doświadczenia bycia w świecie oraz wzmacnia nasze poczucie podmiotowości” (2012: 16). U Trifonowa miejsce autobiograficzne służy do rozwiązywania dylematów moralnych oraz poszukiwania sensu i prawdy, a w rezultacie staje się rodzajem *khatarsis*. Polska rusycystka, Ewa Nikadem-Malinowska, przypisała utworowi podobne znaczenie: „*Dom nad rzeką Moskwą* powstał jako pokuta narzucona sobie przez pisarza, która go wprawdzie nie uspokoiła, ale dała choć satysfakcję z przywrócenia młodości jej czasowej perspektywy, a zatrzymanemu czasowi należne mu wymiary” (1995: 13). W twórczości Trifonowa istotą *katharsis* (arystotelowskiego pojęcia, które do dzisiaj pozostaje trudne do jednoznacznego zdefiniowania) jest dążenie do zrozumienia tragedii swojego losu, do pogodzenia się z nim, do wyrażenia wypieranych i tłamszonych uczuć, oczyszczenia się z winy, ulepszenia moralnego, przekształcenia uczuć odbiorców i ich odnowy. Pisarz odważnie podejmuje próbę rozdrapania bolesnych ran z dzieciństwa, jednak nie mówiąc o tym wprost, a jedynie aluzjami. Ojciec pisarza — Walentin Andriejewicz Trifonow — bolszewik, rewolucjonista, dyplomata, sowiecki działacz państwowy i wojskowy, pełnił wysokie funkcje przy Radzie Komisarzy Ludowych ZSRR. Za zasługi otrzymał mieszkanie w elitarnym Domu. W 1937 r. został aresztowany jako „wróg ludu” i rozstrzelany w 1938 r. Tego samego roku aresztowano matkę Trifonową, Jewgieniję Abramowną Lurie, którą zesłano do łagru jako członka rodziny „wroga ludu”. Tragiczne chwile w życiu

rodzinnym, które rozegrały się w Domu Prawicielstwa, pisarz jako dwunastolatek opisał w dziennikach. Na początku października 1939 r. Jurij wraz z siostrą i babcią zostali eksmitowani z mieszkania. Widzimy, jak chronotop opowieści ustanawia związek między literackim porządkiem a rzeczywistą biografią pisarza:

Pamiętam też, jak wyprowadzaliśmy się z tamtego domu nad rzeką. [...] Korytarz zawalony stosami książek, tobołami, walizkami, workami i pakunkami. Ktoś pyta dyżurnego przy windzie: „Czyje to klamoty?”. Dyżurny odpowiada: „Tych z czwartego”. Nie wymienia nazwiska, nie wskazuje głową w moją stronę, chociaż stoję tuż obok, a on zna mnie doskonale. Mówi tylko: „Z czwartego”. „A dokąd?”. „Bo ja wiem?”. [...] Też mógłby zapytać mnie, a ja bym odpowiedział, ale on nie pyta. Ja dla niego już nie istnieję. Ci, co się wyprowadzają z tego domu, przestają istnieć. Dławi mnie wstyd. Wstydę się, że tak wystawiamy na pokaz nędzne bebechy naszego życia! (Trifonow 1979: 127–128).

Po śmierci pisarza w 1981 r. jego żona, Olga Romanowna Trifonowa, wspominała, że jako dorosły człowiek unikał nawet zbliżania się do Domu Prawicielstwa — doświadczenia z dzieciństwa były zbyt bolesne.

Dom... jest ostatnią pozycją w cyklu moskiewskim, który pisarz zapoczątkował pod koniec lat 60. XX w., dając początek „prozie miejskiej”. W skład cyklu wchodzi utwory: *Zamiana* (1969), *Bilans wstępnny* (1970), *Długie pożegnania* (1971), *Dru-gie życie* (1975) i *Dom nad rzeką Moskwą* (1976). *Dom...* został opublikowany w styczniowym numerze „Przyjaźni Narodów” w 1976 r., z łatwością przeszedł cenzurę i od razu stał się

sensacją wydawniczą. W komentarzach do dzienników pisarza, czytamy: „To było jak eksplozja. W bibliotekach zakazali go wydawać. Numer «Przyjaźni Narodów» z *Domem nad rzeką Moskwą* był rozchwytywany, oddawano go do oprawy. [...] Do redakcji i do autora przychodzili zagraniczni korespondenci i dzwonili wydawcy z całego świata”* (Trifonow 2004: 681, 684). Przypomnijmy, że lata 70. były w ZSRR okresem silnego kryzysu i społecznego rozczarowania. Za rządów Leonida Breżniewa (1964–1982) nastąpiła względna stabilizacja ekonomiczna, jednak były to czasy stagnacji, braku reform na miarę oczekiwań i nadziei społecznych, które zrodziły się po śmierci Stalina i chruszczowowskiej odwilży 1956 r. Opowieści moskiewskie Trifonowa to studium społeczeństwa, które doświadczyło stalinowskiego terroru**. Aleksandr Szitow podkreśla znaczenie tego problemu w twórczości Trifonowa: „Twórczość pisarza jest w całości zbudowana wokół problemu stalinizmu, chociaż nie mówi o nim bezpośrednio, a jedynie aluzjami w kontekście swoich dzieł” (Šitov i Polikarpov 2006: 277). Fabuła każdej z pięciu opowieści rozpoczyna się w okresie breżniewowskiej stagnacji. Bohaterowie — głównie

* Wszystkie tłumaczenia fragmentów rosyjskojęzycznych są tłumaczeniami własnymi autorki artykułu. Por. «Это было как взрыв. В библиотеках ее запретили выдавать <...> За номером „Дружбы народов“ с *Домом на набережной* охотились, номер отдавали в переплет, в редакцию и к автору приходили иностранные корреспонденты, звонили издатели со всего мира».

** Por. «Творчество Ю. Трифонова <...> всецело строилось вокруг проблемы сталинизма, хотя говорилось о ней непрямо, а только намеками в контексте произведений».

inteligencji — są pragmatyczni, skupieni na problemach bytowych i rodzinnych, ale w rzeczywistości zmagają się z przeszłością, która głęboko tkwi w ich pamięci. Strach i traumy, jakie pozostały po latach terroru, stają się determinantą bojaźliwych i konformistycznych postaw bohaterów. Autor tak opisuje to uczucie:

Był jeszcze strach — nędzny, ślepy — niby monstrum urodzone w głębi mrocznej pieczary. Strach nie wiadomo przed czym, żeby przypadkiem nie postąpić wbrew czemuś, wbrew komuś. Tkwił tak głęboko, ukryty za tyloma przegródkami, pod tyloma warstwami, że niby to zupełnie o co innego chodziło (Trifonow 1979: 132).

W analizowanej opowieści jest zaszyty jeszcze jeden autobiograficzny fakt. W 1950 r., u szczytu antykosmopolitycznej kampanii rozpętanej przez Stalina, Trifonow napisał oportunistyczny utwór literacki o studentach, którzy otwarcie potępiają oskarżonych o kosmopolityzm profesorów. Powieść *Studenci* była całkowicie zgodna z linią partii. W 1951 r. otrzymała Nagrodę Stalina trzeciego stopnia, a Trifonow uznał to za osobistą porażkę. Stając się popularnym i bogatym pisarzem radzieckim, zrozumiał, że jako człowiek i twórca zrobił coś niedopuszczalnego. W *Domu...* Trifonow nie ukrywa niewygodnej prawdy, nie próbuje się usprawiedliwiać, jest bezlitosny zarówno dla siebie, jak i dla swoich przyjaciół. Utożsamiając się z głównym bohaterem — Wadimem Glebowem — przybliża czytelnikowi swoje dążenia i wybory. To nie tylko spowiedź i *katharsis* autora, ale także wezwanie społeczeństwa rosyjskiego do samokrytyki i zerwania z zakłamaniem.

Dom... w zawołowanej formie analizuje związki jednostki z systemem społeczno-politycznym ZSRR. Główny bohater — Wadim Glebow — to typ wyrachowanego konformisty, który za wszelką cenę dąży do awansu społecznego. Dla kariery naukowej jest gotów wziąć udział w politycznej nagonce na swojego profesora. Fabuła rozgrywa się w trzech okresach, które są przedstawione niechronologicznie. Po wstępie osadzonym w 1973 r. dziecięce wspomnienia bohatera z lat 30. przeplatają się z końcem lat 40. i początkiem 50., gdy Glebow jako student wnika w otoczenie profesora Mikołaja Hańczuka i atmosferę Domu Prawitielstwa. W tej części Trifonow najpełniej odkrywa mechanizmy politycznego terroru. Lata 70. to początek i jednocześnie koniec opowieści. W zakończeniu Glebow jest mężczyzną w średnim wieku. Kompozycja utworu zamyka się, zataczając krąg. Trifonow niczego nie mówi wprost, za to misternie rozkłada pasjans literackich asocjacji.

W kategoriach przestrzennych w *Domu...* ważne są asocjacje z opowieścią Antona Pawłowicza Czechowa *Sala nr 6* z 1892 r., która znacząco wpłynęła na XX wieczną prozę rosyjską i techniki narracji. Trifonow podkreślał wpływ Czechowa na kształtowanie się jego indywidualnego stylu, dostrzegał w dziełach mistrza związek lakonicznej narracji z ograniczoną przestrzenią świata przedstawionego. W wywiadzie dla włoskiej gazety z 1978 r. powiedział: „Oczywiście, największy wpływ wywarł na mnie Czechow. [...] Pokazuje, jak złożona jest ludzka natura. Jego dzieła mają zdumiewającą

zdolność do powiedzenia bardzo wiele na małej przestrzeni”* (Šitov 1997: 574). Dozór — inwigilacja, przemoc, inercja i utrata tożsamości przez bohaterów — inteligentów w obu utworach oddane są m.in. poprzez kategorie przestrzenne. Opowieść Trifonowa rozgrywa się na niewielkiej przestrzeni pomiędzy budynkiem-fortecą a rudera w Dieriugińskim za-
ułku, gdzie mieszkał w dzieciństwie Glebow (Ivanova 1984: 214). Dom położony jest na wyspie, na rzece Moskwie. W opowieści występuje jako *pars pro toto* Rosji — „szary, wielki jak całe miasto, albo nawet całe państwo, olbrzymi dom o tysiącu okien” (Trifonow 1979: 19). Jednocześnie jest to symbol władzy, jej przywilejów i dominacji. Podobne sugestie odnajdziemy w *Sali...*, w której zamknięta przestrzeń oddziału psychiatrycznego pod dozorem okrutnego stróża Nikity symbolizuje społeczno-egzystencjalne problemy Rosji przełomu XIX i XX w. Przemoc dokonuje wielkiego spustoszenia w psychice bohaterów, a granica pomiędzy *zdrowymi* — *normalnymi* a *chorymi* — *nienormalnymi* ulega zatarciu. *Sala...* wpłynęła na *Dom...* zarówno na poziomie symboliki przestrzeni, jak i przekazu ideologicznego. Zdanie „Nie Glebow był winien, i nie ludzie, ale czasy” (Trifonow 1979: 8) jest parafrazą myśli doktora Andrieja Jefimicza Ragina, który jest człowiekiem pozbawionym silnej woli i chęci do zmian w swoim otoczeniu. Za swoją bierność wini złe czasy. Ragin wycofuje się z życia,

* Рог. «Конечно, Чехов больше всех оказал на меня влияние <...> Чехов показывает сложность человеческой натуры. В его произведениях — поразительное умение сказать очень многое в маленьком пространстве».

popada w acedię, a następnie, siłą umieszczony na oddziale psychiatrycznym, umiera. Po jego śmierci w sali nr 6 nic się nie zmienia. Zarówno *Sala...*, jak i *Dom...* krytykują wygodnictwo i konformizm. Autorzy zwracają uwagę na relacje bohaterów z miejscami, które określiły ich świadomość, do których zostali zredukowani i w których zostali mentalnie zamknięci. Ci nie próbują się wyzwolić z fatalnego kręgu. Glebow w przeciwieństwie do Ragina staje się wyrachowanym karierowiczem i oportunistą, który gotów jest wziąć udział w kosmopolitycznej nagonce na rodzinę Hańczuków. Decyzje głównego bohatera są podyktowane chłodną kalkulacją zysków i strat, m.in. chęcią zapewnienia sobie protekcji u władz uczelni oraz kuszącą perspektywą zamieszkania w Domu Prawitielstwa. Glebow boi się także, że straci szanse na stypendium naukowe im. A. Gribojedowa. Jest to wyraźna aluzja do postaci Aleksieja Mołczalina, bohatera komedii Aleksandra Gribojedowa *Mądremu biada* z 1824 r. Mołczalin w przebiegły sposób przenika do domu wpływowego arystokraty Pawła Famusowa, stając się jego osobistym asystentem. Podobnie jak Glebow, mając w perspektywie własną karierę, w sposób cyniczny i wyrachowany uwodzi córkę swego pryncypała. Główną zasadą życiową Mołczalina jest schlebianie i zadawanie wszystkich wokół, tak aby osiągnąć swoje cele, a istotną cechą, która zapewnia mu sukces, jest milczenie i niewyrażanie własnej opinii na żaden temat. Gribojedow stworzył portret pochlebcy, biernego i posłusznego wykonawcy wszelkich rozkazów przywódcy, ukrywającego własne zdanie, który

w komedii został scharakteryzowany jako „najbardziej żalosne stworzenie [...] podobne do wszystkich głupców”. Typowe cechy konformisty reprezentowane przez Mołczalina skumulowały się w postaci Wadima Glebowa. Typologia bohaterów w utworach pisarzy świadczy o tym, że obaj upatrywali przyczyn kryzysu społecznego w samych ludziach, a przede wszystkim w ich wadach.

Oprócz piętnowania wad bohaterów Trifinow, posługując się kategoriami przestrzeni, demaskuje kłamstwo oficjalnej propagandy, która głosiła zasady równości społecznej. Luksus Domu Prawicielstwa — wysokie apartamenty z pięcioma, a nawet z siedmioma pokojami, wykończone drewnianymi parkietami, wyposażone w meble, z osobnymi łazienkami, ciepłą wodą i kuchenkami gazowymi — był nagrodą za lojalność wobec partii i oddanie rewolucji. Życie w Domu wiązało się przywilejami, o których inni mogli tylko pomarzyć. W sowieckiej Rosji to kryterium przydatności i lojalności obywateli decydowało o tym, czy władze tworzyły system (przestrzeń) przywilejów dla danej grupy, czy też stosowały praktyki dyskryminacyjne i wykluczające. Takie działania, dodatkowo przy braku wolności ekonomicznej, wyzwały w społeczeństwie m.in. uczucie strachu, konformizm i zawiść, prowadzące do degradacji moralnej. Karl R. Popper w książce *Spółeczeństwo otwarte i jego wrogowie* rozróżnia społeczeństwo otwarte, „które wyzwala władze krytyczne człowieka” i społeczeństwo zamknięte, uniemożliwiające i hamujące osobisty rozwój (Popper 1993: 21). Dzieciństwo, które Glebow spędził

w ruderze — „krzywym domku” — symbolizuje „zamknięcie”, wykluczenie i przepaść między społeczeństwem a elitami władzy. Kontrasty między poziomem życia elity a zwykłymi ludźmi rodzą w bohaterze poczucie krzywdy i zazdrość. Glebow marzy o tym, by mieszkać w Domu Prawitielstwa. W związku z tym dąży do skonstruowania własnej tożsamości w dominującym modelu społecznym, tak aby maksymalnie przystosować się do otoczenia, stać się usłużnym i nie „wychylać się”. W rezultacie staje się postacią niejednoznaczną i hybrydyczną, zawieszoną między tożsamością własną i cudzą. Trifonow w *Domu...* podkreślił trudność w jednoznacznej ocenie grup uprzywilejowanych i wykluczonych, które tylko zamieniają się miejscami w hierarchii społecznej. Przyjaciół z lat dziecińczych Glebowa, Lew Szulepnikow, mieszkał w elitarnym Domu, ponieważ jego ojczym był wysoko postawionym funkcjonariuszem NKWD. Bohater zazdrościł Szulepie uprzywilejowanej pozycji, a zwłaszcza posiadania luksusowych dóbr. Obecność w świecie przedstawionym opowieści sobowtóra (*двойника*) daje możliwość spojrzenia na głównego bohatera z kilku perspektyw, przedstawienia możliwych zwrotów jego losu, inną prawdopodobną wersję wydarzeń. Wraz ze zmianą koniunktury politycznej Szulepnikow traci swą pozycję i stacza się na niziny. Glebow przeciwnie, szybko wspina się po drabinie społecznej, osiągając wysoką pozycję. Sam model społeczny i mechanizmy sprzyjające patologiom pozostają bez zmian.

BINARNE OPOZYCJE

Kategorie czasu i przestrzeni są najważniejszymi elementami kompozycji opowieści Trifonowa. Nikadem-Malinowska zauważa, że w twórczości pisarza: „Czas jest [...] celem poznania istoty istnienia i środkiem poznania rzeczywistości” (Nikadem-Malinowska 1995: 9). Francuski literaturoznawca Bertrand Westphal, który w swoich badaniach koncentruje się na reprezentacjach przestrzennych i poetyce interakcji między literaturą a realną przestrzenią, w *La Géocritique. Réel, fiction, espace* podkreśla, że teorie einsteinowskie zmieniły percepcję przestrzeni i czasu, przyczyniając się do tego, jak współcześnie postrzegamy rzeczywistość (Westphal 2007: 143). Sposób, w jaki czas i przestrzeń są przedstawiane w literaturze i jak wpływają na doświadczenie czytelnika, był przedmiotem badań rosyjskiego literaturoznawcy Michaiła Bachtina, zapoczątkowanych ok. 1919 r. Badacz w ramach klasycznej już dziś koncepcji chronotopu (czasoprzestrzeni) dowodzi, że nie da się rozdzielić struktur czasowych i przestrzennych, gdyż „w przestrzeni ujawniają się cechy czasu, a w czasie przestrzeń odnajduje swój sens i miarę”. Kombinacja porządków przestrzennego i czasowego określa również gatunek wypowiedzi artystycznej oraz wpływa na przedstawienie człowieka, ponieważ, jak pisze Bachtin, „obraz zawsze jest w istotny sposób czasoprzestrzenny” (Bachtin 1982: 278–279). Dla Łotmana z kolei analiza przestrzeni w dziele literackim była jedną z najważniejszych kategorii semantycznej warstwy utworu literackiego. Rosyjski semiotyk uważał, że struktura przestrzeni

tekstu określa dystynktywne cechy utworu, jego sens, wpływa na przesłanie dzieła i sposób odczytania tekstu. Struktura przestrzeni tekstu staje się zatem modelem struktury Wszechświata, a wewnętrzna syntagmatyka elementów wewnątrztekstowych — językiem modelowania przestrzennego tekstu (Łotman 1984: 311). Badacz rozszerzył swoją koncepcję przestrzeni dzieła literackiego na formy kategoryzacji realnej przestrzeni, które porządkują rzeczywistość na osi pionowego lub poziomego podziału, dzieląc świat na dwie przeciwstawne sobie sfery. Według koncepcji Łotmana wszelkie kulturowe koncepcje świata opierają się na komponencie przestrzennym. Relacje przestrzenne są wyznacznikiem porządkującym rozumienie modeli kulturowych. Według badacza „pojęcia *wysoki — niski, prawy — lewy, bliski — daleki, otwarty — zamknięty, ograniczony — nieograniczony* okazują się materiałem dla budowy modeli kulturowych o wcale nie przestrzennej treści i otrzymują znaczenie *wartościowy — bezwartościowy, dobry — zły, swój — obcy, dostępny — niedostępny, śmiertelny — nieśmiertelny*” (Łotman 1984: 312).

Spróbujmy prześledzić, jak przestrzenna siatka pojęciowa przekłada się na język *Domu*.... Zgodnie z koncepcją Łotmana, w modelu przestrzennym opowieści możemy wyróżnić opozycje: 1. wertykalna: *góra — dół* (wysoki dom elit i niziny społeczne z Dieriugińskiego zaułka); 2. horyzontalna: *bliskie — dalekie, cudze — swoje*. Te dwie kategorie znajdują przełożenie na poziomie waloryzacji moralnej (*sacrum — profanum, światłość — mrok*). Główną osią kompozycji przestrzennej

opowieści jest opozycja wertykalna *góra* — *dół*. Według Łotmana podział świata na sferę górną i dolną, sferę nieba i ziemi, jest uniwersalnym modelem świata, za pomocą którego człowiek na różnych etapach swojego rozwoju duchowego nadawał sens otaczającej go rzeczywistości (Łotman 1984: 312). W wielu wypadkach „góre” identyfikuje się z przestrzennością, a „dół” z ciasnotą, lub „dół” z pierwiastkiem materialnym, a „góre” z pierwiastkiem duchowym (Łotman 1976: 215). Dom Prawitielstwa, który dominował wielkością nad zabudową Moskwy, łączy się z mitologicznym wyobrażeniem „góry”, miejsca o nadludzkim charakterze: „Szara bryła wielkiego domu zwisała nad uliczką zasłaniając rankiem słońce” (Trifonow 1979: 19). Dom, w którym żyje elita, w oczach bohatera staje się miejscem szczególnym, odmienny wymiar tej przestrzeni podkreśla m.in. kategoria czasu, który biegnie inaczej niż w zwykłym świecie: „Mogło się wydawać, że tam, na podniebnych piętrach, toczy się zupełnie inne życie niż tu, na dole, w mizernih domkach [...] To właśnie była owa różnica!” (Trifonow 1979: 19). Układ *góra* — *dół* realizował się nie tylko poprzez symboliczną identyfikację, ale także poprzez realnie panującą w budynku wewnętrzną hierarchię, dzielącą mieszkańców ze względu na status społeczny i pozycję w aparacie rządowym: największe, najbardziej prestiżowe apartamenty znajdowały się na najwyższych piętrach. Glebow podczas wizyty u Hańczuków, patrząc z góry na krzątanie „maluczkich”, czuje się „wywyższony” i doznaje iluzorycznego poczucia władzy:

Spoglądał w dół na gigantyczny łuk mostu, po którym przebiegały samochody, pełził małe tramwaje, na przeciwległy brzeg z murami obronnymi, pałacami, kopułami — wszystko było zdumiewająco malownicze i wydawało się z tej wysokości szczególnie świeże i promienne... Myślał o tym, że zaczyna się najwidoczniej coś nowego... Codziennie przy śniadaniu oglądać pałace z lotu ptaka! I litować się nad wszystkimi bez wyjątku ludźmi, którzy jak mróweczki snują się tam na dole po asfalcie! (Trifonow 1979: 76)

W relacjach przestrzennych nakreślonych przez Łotmana w opozycji horyzontalnej możemy wyodrębnić przestrzeń uporządkowaną, pozostającą w centrum (Dom Prawitielstwa), z drugiej strony nieuporządkowana i chaotyczna, położoną na peryferiach, (np. Dieriuginskij zaułek). Obok pojęć *góra* — *dół* istotną cechą organizującą przestrzenną strukturę tekstu stanowi opozycja *zamknięty* — *otwarty*. Dom, centralny punkt w topografii miasta, znajdował się w opozycji do chaotycznego świata „na zewnątrz”. Przestrzeń jasna i przejrzysta z jednej strony i mroczna przestrzeń zaułka z drugiej przekładają się na kategorie *sacrum* i *profanum*. W naukach humanistycznych, dychotomiczny podział tych dwóch kategorii może służyć do opisanie i identyfikacji rzeczywistości kulturowej. Może być ponadto przydatny do badania i opisu właściwości norm moralnych. Obydwie sfery wypełniają się różnorodną treścią i formą, odpowiednio skonkretyzowaną i zrelatywizowaną, w zależności od określonych warunków historycznych, społecznych, antropologicznych i kulturowych, i wciąż podlegają różnorodnym przeobrażeniom (Szmyd 1998: 779).

Opozycje dzielące przestrzeń w opowieści na uporządkowaną, jasną sferę domu i rozciągającą się poza nią, nieuporządkowaną i chaotyczną przestrzeń, możemy również ująć w dwie przeciwstawne kategorie: *kultura* — *natura*. Według interpretacji Łotmana kulturę, świadomość — wszystkie odmiany uduchowienia może cechować przynależność do „góry”, natomiast „dół” świata może zawierać pierwiastek nietwórczy, zwierzęcy (Łotman 1976: 220). Przestrzeń miasta-cywilizacji rodzi się z Chaosu — przestrzeni nieuporządkowanej, która, ułożona w sposób logiczny, stanie się symbolicznym początkiem (Eliade 2008: 27–30). Idea wznoszenia wielkich budowli — poskromienie natury — nawiązuje do koncepcji przestrzeni „oswojonej”, jako odbicia uporządkowanej struktury Kosmosu (Eliade 1998: 14). Dom Prawitielstwa został zbudowany na Wyspie Błotnej, miejscu, które w XI w. pokrywały bagna. Teren, z czasem osuszony i zabudowany, stał się popularnym miejscem rozrywki, a także egzekucji buntowników. Symbole mokradeł i bagien odgrywają istotną rolę w rosyjskiej kulturze. W *Miedzianym jeźdźcu* (1837) w swej historiozoficznej wizji Aleksander Puszkina rozwinął problematykę miasta — Petersburga — cywilizacji, która zrodziła się z „mroku wód” (Puszkina 1967: 7). Yuri Slezkine zwraca uwagę na symbolikę puszkiniowskiego bagna w kontekście „powieści produkcyjnych”, w których wielkie budowle socjalizmu powstawały z symbolicznego chaosu i nicości (Slezkine 2017: 428–431). W literaturze połączenie architektury z motywem przejrzystości wyrażało społeczne wyobrażenia o świetlanej

przyszłości. Bohater powieści Andrieja Płatonowa *Усомнившийся Макар* (1929) pracuje przy budowie „wiecznego domu z żelaza, betonu, stali i jasnego szkła”, który podobnie jak Dom Prawicielstwa — „olbrzymi dom o tysiącu okien” — miał stać się oazą spokoju i harmonii, przeciwieństwem chaosu i ciemności (Trifonow 1979: 19). W koncepcji „szklanych domów” widoczne są odwołania do utopii komunizmu — nowego porządku społecznego — nowej religii. Sakralizowane przestrzenie architektoniczne nawiązują do symboliki Nowego Jeruzalem, które jest biblijnym archetypem raju. Idea niebiańskiego miasta wyrażała absolutną doskonałość, piękno i harmonię, wskazując jednoznacznie na boskie pochodzenie. Apokalipsa św. Jana zawiera opisy przestrzeni miasta-świątyni o przejrzystości kryształu, blasku złota i emanującego boskim światłem: „I rynek Miasta to czyste złoto jak szkło przezroczyste” (Ap 21, 21); „źródło jego światła podobne do kamienia drogocennego, jakby do jaspisu o przejrzystości kryształu” (Ap 21, 10–12) Metafora boskiego miasta odgrywała ważną rolę w teologii i nakazach moralnych większości wspólnot o korzeniach chrześcijańskich. Dążąc do doskonałości, do bycia świątynią Boga, człowiek mozolnie budował świetlisty gmach swojej duszy po to, by stać się duchowym Jeruzalem. Niebiańskie miasto, „mieszkanie Boga i ludzi”, miało być wiecznym domem odkupionej ludzkości, nowym przymierzem między Bogiem a ludźmi: „On będzie «BOGIEM Z NIMI»,

I otrze z ich oczu wszelką łzę, a śmierci odtąd już nie będzie. Ani żałoby, ni krzyku, ni trudu już [odtąd] nie będzie, bo pierwsze rzeczy przeminęły” (Ap 21, 1–4).

PODSUMOWANIE

W *Domu nad rzeką Moskwą* relacje między pamięcią a przestrzenią uświadamiają, jak miasta i ich architektura mogą być uwikłane w konteksty historyczne i ideologiczne, pamięciowe i tożsamościowe. Opowieść jest przykładem poszukiwania konfrontacji z miejscami i artefaktami, które są wcielone w historyczny dyskurs. Struktury czasoprzestrzenne są podstawą konstrukcji opowieści, a przestrzenny model świata stanowi w tekście czynnik organizujący. W interpretacji opowieści Trifonowa zostały opisane najważniejsze aspekty relacji tekstu i rzeczywistej przestrzeni. Po pierwsze, zostało przedstawione realne miejsce w kontekście społeczno-historycznym — kompleks architektoniczny — Dom Prawitielstwa. Po drugie, ukazano znaczenie „miejsca autobiograficznego”, które łączy pamięć autora z Domem Prawitielstwa, wydobywając afektywny wymiar relacji. Po trzecie, w odwołaniu do modeli przestrzennych Łotmana, zostały wyróżnione binarne opozycje w warstwie semantycznej utworu i ich symboliczne znaczenie. Po czwarte, na podstawie pojęcia panoptyzmu Foucaulta, w tekście zwrócono uwagę na relacje przestrzeni i władzy, które wyrażają ideę kontroli jednostki poprzez przestrzeń architektoniczną. *Dom...* to opowieść o tym, jak wielki wpływ ma

na człowieka miejsce, z którego ten się wywodzi i dzieciństwo z którego ten „wyrasta”. Ukazuje związek między ludzką naturą a systemem społeczno-politycznym ZSRR. Opozycjami przestrzennymi Trifonow wyraża konflikt *władza — jedynostka*, dotknął także miejsca, w którym idee społeczne, polityczne — zbiorowe, starły się z tym co osobiste — intymne. Autor odchodzi od stereotypowej narracji o terrorze. Nie ma bezpośrednich odniesień do polityki, ale jest to opowieść o stalinizmie, strachu i intelektualistach, który wszedł w układ z systemem politycznym oraz systemem własnych wartości. *Dom...* Trifonowa jest tekstem otwartym, pozwalającym czytelnikowi na poszukiwanie i odczytywanie nowych treści i znaczeń. Sposób wykorzystania narracji przestrzennej służyć może do refleksji nad metodologią badań literackich, ale także do sposobu komunikacji poprzez dzieło architektoniczne.

BIBLIOGRAFIA

- Bachtin, Michaił (1982). *Formy czasu i czasoprzestrzeni w powieści*. W: Bachtin, Michał. *Problemy literatury i estetyki*. Przekł. Wincenty Grajewski. Warszawa: Czytelnik, ss. 278–279.
- Bal, Mieke (2012). *Narratologia. Wprowadzenie do teorii narracji*. Przeł. Ewa Kraskowska i Ewa Rajewska. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Bonenberg, Wojciech (2007). „Narracja architektoniczna a kontekst kulturowy”. *Zeszyty Naukowe Politechniki Poznańskiej. Architektura i Urbanistyka*, 1507–6407. Z. 9, ss. 5–16.
- Czechow, Anton (1968). *Sala nr 6*. Przeł. Maria Dąbrowska. Warszawa: Książka i Wiedza.
- Czermińska, Małgorzata (2011). „Miejsca autobiograficzne. Propozycja w ramach geopoetyki”. *Teksty Drugie*, 5, ss. 183–200.
- Eliade, Mircea (1998). *Mit wiecznego powrotu*. Przeł. Krzysztof Kocjan. Warszawa: KR.
- Eliade, Mircea (2008). *Sacrum a profanum. O istocie sfery religijnej*. Przeł. Bogdan Baran. Warszawa: Aletheia.
- Foucault, Michel (2000). *Filozofia, historia, polityka. Wybór pism*. Przeł. Damian Leszczyński i Lotar Rasiński. Warszawa–Wrocław: PWN.
- Foucault, Michel (2005). „Inne przestrzenie”. Przekł. Agnieszka Rejniak-Majewska. *Teksty Drugie*, 6, ss. 117–125.
- Foucault, Michel (2009). *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*. Przeł. Tadeusz Komendant. Warszawa: Altheia.
- Gribojedow, Aleksandr (1960). *Mądremu biada. Komedia w 4 aktach*. Przeł. Julian Tuwim. Przedm. Wiktor Jakubowski. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Hugo, Wiktor (2005). *Katedra Marii Panny w Paryżu*, Przeł. Hanna Szymańska-Gross. Madryt: Wydawnictwo Mediasat Group S.A.
- Ivanova, Nataliâ (1984). *Proza Ūriâ Trifonova*. Moskwa: Sovetskij pisatel'. [Иванова, Наталия (1984). *Проза Юрия Трифонова*. Москва: Советский писатель.]

- Lefebvre, Henri (1974). *La production de l'espace*. Paris: Anthropos.
- Łotman, Jurij (1976). „Problem przestrzeni artystycznej”. Przeł. Jerzy Faryno. *Pamiętnik Literacki*, 67/1, ss. 213–226.
- Łotman, Jurij (1984). *Struktura tekstu artystycznego*. Przeł. Anna Tanalska. Warszawa: PIW.
- Nikadem-Malinowska, Ewa (1995). *Koncepcja czasu w twórczości Jurija Trifonowa*. Olsztyn: Wydawnictwo WSP.
- Pallasmaa, Juhani (2012). *Oczy skóry. Architektura i zmysły*. Przeł. Michał Chopitany. Kraków: Instytut Architektury.
- Platonov, Andriej (1929). *Usomnivšijsâ Makar*. Moskva: Oktâbr', 9: 28–42. [Платонов, Андрей (1929). *Усомнившийся Макар*. Москва: Октябрь, 9: 28–42.]
- Popper, Karl R. (1993). *Spółeczeństwo otwarte i jego wrogowie*. T.1. *Urok Platona*. Przeł. Halina Krahelska. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Puszkin, Aleksander (1967). *Jeździec miedziany. Opowieść petersburska*. Przeł. Julian Tuwim. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Rakatansky, Mark (1992). *Spatial Narratives*. W: *Strategies in architectural thinking*, ed. John E.M. Whiteman, Jeffrey Kipnis, Richard Burdett, Chicago: Chicago Institute for Architecture and Urbanism and MIT, ss. 198–221.
- Rybicka, Elżbieta (2014). *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich*. Kraków: Universitas.
- Šitov, Aleksandr (1997). *Ŭrij Trifonov, Hronika Źizni i tvorčestva 1925–1981*. Ekaterinburg: Izdatel'stvo Ural'skogo Universiteta. [Шитов, Александр (1997). *Юрий Трифонов, Хроника жизни и творчества 1925–1981*. Екатеринбург: Издательство Уральского Университета.]
- Šitov, Aleksandr, Polikarpov, Vasiliy (2006). *Ŭrij Trifonov, i sovetskaya epokha. Fakty, dokumenty, vospominaniya*, Moskva: Sobraniye. [Шитов, Александр. Поликарпов, Василий (2006). *Юрий Трифонов и советская эпоха. Факты, документы, воспоминания*, Москва: Собрание.]
- Slezkine, Yuri (2017). *Dom władzy. Saga o rosyjskiej rewolucji*, Tom 1–3. Przeł. Gabor Chodkowski-Gyurics, Grzegorz Kulesza, Klaudia Michałowicz, Mateusz Różycki, Dariusz Skotarek. Warszawa: PIW.

- Szmyd, Jan (1998). *Sacrum*. W: *Encyklopedia psychologii*. Red. Włodzimierz Szewczuk. Warszawa: Fundacja Innowacja, ss. 778–783.
- Szpakowska-Loranc, Ernestyna (2017). *Fabula w architekturze. O trójdzielności tekstu architektonicznego i jego warstwie fabularnej w oparciu o założenia teorii narratologii*. W: *Literatura a architektura*. Red. Joanna Godlewicz-Adamiec i Tomasz Szybisty. Warszawa–Kraków: Imedius Agencja Reklamowa, ss. 35–48.
- Trifonov, Ůrij Valentinovič (2004). *Dom na naberežnoj; Isčeznovenie; Vremâ i mesto*. Moskva: Izdatel'stvo AST. Astrel'. [Трифонов, Юрий Валентинович (2004). *Дом на набережной. Исчезновение. Время и место*. Москва: Издательство АСТ. Астрель.]
- Trifonov, Ůrij Valentinovič (1998). *Iz dnevnikov i rabočiŭ tetradey*, Družba narodov, 11: 54–84. [Трифонов, Юрий Валентинович (1998). *Из дневников и рабочих тетрадей, Дружба народов*, 11: 54–84.]
- Trifonow, Jurij (1979). *Dom nad rzeką Moskwą*. Przeł. Ziemowit Fedeki. Warszawa: Czytelnik.
- Westphal, Bertrand (2007). *La Géocritique. Réel, fiction, espace*. Paris: Minuit.
- Wójcicka, Aleksandra (2019). *Literaturoznawstwo architektoniczne. Wstępne rozpoznania*. Warszawa: IBL.

ANNA BORS

The University of Warsaw

ORCID: 0000-0003-0357-5750

a.bors.student@uw.edu.pl

Anna Bors holds an MA in Art History from the Institute of Art History in Warsaw and is currently a student of Russian Studies. Her research interests focus on the intersections of fine arts, literature, and power, with particular emphasis on ekphrasis and the Russian avant-garde of the early twentieth century. She has published in the journals *Dzieła i Interpretacje* (*Works and Interpretations*), *Emigrantologia Słowian* (*Slavic Emigrantology*), *Rusycystyczne Studia Literaturoznawcze* (*Russian Studies in Literature*), as well as in the multi-author monograph *Literature and Power: Russian and Polish Experience* (*Literatura a władza. Doświadczenia polskie i rosyjskie*).