

Artur Sadecki

Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej (Lublin)

**„TAJEMNICA OWA WIELKA JEST” –
ANTONIEGO CZECHOWA POLEMIKA Z *LOVE STORY*¹**

**«ТАЙНА СИЯ ВЕЛИКА ЕСТЬ» –
АНТОНА ЧЕХОВА ПОЛЕМИКА С *LOVE STORY***

Słowa kluczowe: Czechow, uniwersalia, tragicomedia romantyczna

Miłość w życiu i twórczości Antoniego Czechowa jest jednym z najchętniej podejmowanych tematów badawczych w czechowoznawstwie, który prawie zawsze skupia się na łączeniu analiz literaturoznawczych z psychoanalizą i biografią pisarza². W niniejszym artykule nie będziemy doszukiwać się kolejnych śladów biograficznych³ w prozie autora *Śmierci urzędnika* (*Смерть чиновника*, 1883), odwołamy się natomiast do kwestii uniwersaliów literackich⁴ Patricka C. Hogana i polemiki twórczej Czechowa z estetyką pisania o miłości.

Hogan, profesor literatury z Connecticut, poświęcił kilka błyskotliwych książek kwestii emocji w literaturze. W *The Mind and its Stories...*⁵ stworzył

¹ Druk publikacji został sfinansowany przez Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie w ramach grantu Wydziału Humanistycznego.

² Najpełniejszą chyba pracą na temat świata uczuć Czechowa jest książka Zinowija Papiernego *Тайна сия...: Любовь у Чехова*, Moskwa 2002. Autor, podobnie jak w niniejszym szkicu, również w tytule odwołuje się słynnego cytatu z opowiadania *O miłości* (*О любви*, 1898). Symboliczną postacią można nazwać Likę Mizinową, znajomą Czechowa, z którą łączyły go „trudne” relacje emocjonalne – jej biografia najchętniej bywa łączona z analizą postaci kobiecych u autora *Mewy* (*Чайка*, 1896). Zob. L. Grossman, *Czy była mewą?* [w:] *Bezimienna miłość. Opowieści z życia pisarzy rosyjskich*, przeł. M. Dolińska, Moskwa 1977.

³ Takie poszukiwania niekiedy przybierają bardzo spekulacyjną formę, czego przykładem mogą być niektóre fragmenty w książce Jeleny Tołstoj, *Поэтика раздражения*, Moskwa 1994.

⁴ Problemem uniwersaliów literackich u Czechowa zajmowaliśmy się już w tekście *Spór o uniwersalia, level: Czechow* (oczekuje na druk). Jednak poprzedni artykuł dotyczył kwestii odbioru czytelniczego, reakcji odbiorców na zerwanie przez autora z prototypowymi narracjami opartymi na powszechnych wzorcach emocjonalnych.

⁵ P. C. Hogan, *The Mind and Its Stories. Narrative Universals and Human Emotion*, Cambridge 2003.

teorię uniwersaliów literackich, czyli obecnych w literaturze z różnych zakątków świata prototypowych narracji opartych na emocjach. W każdej kulturze dyskurs emocjonalny pociąga za sobą tworzenie narracji, czyli opowiadanie historii zrodzonych z emocji i wywołujących emocje w odbiorcy⁶. Badacz stwierdził, że zarówno przyczyny wywołujące emocje, jak i działania będące efektem pojawienia się emocji, są oparte na prototypowych układach zdarzeń⁷. Prototypowe zdarzenia konstytuują prototypowe opowieści, które z czasem tworzą stały model poznawczy w świadomości odbiorcy. Najbardziej podstawową emocją, którą opisuje literatura, jest szczęście (*happiness*), zaś prototypowe przyczyny, które mogą je powodować, to romantyczny związek z drugim bądź władza (w znaczeniu politycznym)⁸. Stąd też Hogan konstatuje, że podstawowe uniwersalia literackie to „tragikomedie romantyczna” i „tragikomedie heroiczna”. Uzupełniając je później dodaje on jeszcze trzeci rodzaj: „tragikomedie ofiarna” (*sacrificial*). Te podstawowe narracje badacz określa jako uniwersalne, ponieważ zaobserwował ich występowanie w każdej z wielkich literatur świata.

Interesuje nas „tragikomedie romantyczna”, czyli inaczej *love story*⁹. Ta narracja, w skrócie, przedstawia połączenie (*union*), rozłąkę (*separation*) i powtórne połączenie (*reunion*) dwojga kochanków¹⁰. Hogan rozwija definicję m.in. o powody dotyczące rozłąki, w tym najpopularniejsze – niezgoda rodziny, środowiska, różnice w hierarchii społecznej itp.¹¹ Romantyczna tragedia, według niego, to „obcięta” (*truncated*) tragikomedie, w której po połączeniu i rozłące nie następuje kolejny etap¹². Hogan konstatuje, że powszechne występowanie podobnej narracji miłosnej świadczy o tym, iż romantyczna miłość między mężczyzną i kobietą jest zjawiskiem stałym i tylko w niewielkim stopniu zależnym od różnic kulturowych¹³.

Kluczowe dla Hogana pozostaje właściwe zrozumienie, czym są uniwersalia – czym, tak naprawdę, jest ich literacka powszechność. Badacz podkreśla, że użycie tego terminu opiera się na obserwacji, iż każdy krąg literacki posiada utwory będące lokalną realizacją uniwersalnych narracji. Jednocześnie podkre-

⁶ Ibidem, s. 1-2.

⁷ Ibidem, s. 83.

⁸ Ibidem, s. 94.

⁹ Popularny termin użyty w tytule artykułu tutaj traktujemy wyłącznie w odniesieniu do kwestii uniwersalnej narracji.

¹⁰ Ibidem, s. 101.

¹¹ P. C. Hogan, *What Literature Teaches Us about Emotion*, Cambridge 2011, s. 33-34.

¹² P. C. Hogan, *The Mind and Its Stories...*, s. 103.

¹³ P. C. Hogan, *What Literature...*, s. 34.

śla, że nie są to wzorce konieczne obecne w każdym osobnym dziele literackim¹⁴. Od tej myśli chcielibyśmy zacząć rozważania nad Czechowem.

Co to znaczy, że autor *Czarnego mnicha* (*Черный монах*, 1894) polemizuje z *love story* i czy należy dziwić się, że pisarz nie podejmuje najpopularniejszej opowieści świata i idzie swoją ścieżką artystyczną? Rzecz w tym, iż Czechow nie zмага się z „romantyczną tragikomedią” wyłącznie z powodu kryzysu własnych uczuć¹⁵, ani nie porzuca w ogóle tematu miłości. Romantyczne uczucie co prawda rzadko bywa głównym tematem jego dzieł, ale jest jednym ze stałych epizodów¹⁶. Zatem wizja artystyczna Czechowa musi mieć inne uzasadnienie i tym uzasadnieniem będzie fakt, że autor programowo zмага się z jakimikolwiek śladami ograniczania wolności jednostki¹⁷, nie tylko pod względem społeczno-politycznym¹⁸, ale przede wszystkim mentalnym¹⁹.

Pisarz miał szczególną zdolność postrzegania schematów myślenia, stereotypów lub – używając terminologii kognitywnej – „skostniałych” modeli poznawczych²⁰. W odniesieniu do literatury oznaczało to, że Czechow świadomie igrał z oczekiwaniem odbiorcy. Wykorzystując to, co czytelnik wiedział z tradycji literackiej, starał się zbudować nowy horyzont interpretacji, stawiać nowe pytania i, co najważniejsze w naszych rozważaniach, wytworzyć nową jakość emocjonalną w kontakcie z lekturą. Polemika z *love story* jest tego znakomitym przykładem.

Zanim przejdziemy do analizy wybranych opowiadań autora *Jonycza* (*Ионыч*, 1898), warto powiedzieć kilka słów na temat „tragikomedii roman-

¹⁴ P. C. Hogan, *The Mind and Its Stories...*, s. 17.

¹⁵ Badacze-„psychoanaliticy” chętnie podejmują ten wątek jako uzasadnienie braku szczęśliwych historii miłosnych u Czechowa, zob. M. Курдюмов, *Сердце смятенное: о творчестве А. П. Чехова*, [w:] *Русское зарубежье о Чехове*, red. Н. Г. Мельников, Москва 2010, s. 122.

¹⁶ Chociaż uniwersalia nie muszą być obecne w każdym dziele literackim, to jednak – ze statystycznego punktu widzenia – byłoby zastanawiające, że u uznanego klasyka literatury, legitymującego się około 600 utworami, nie ma ani śladu powszechnie znanych narracji.

¹⁷ „Я хотел бы быть свободным художником и — только (...). Мое святая святых — это человеческое тело, здоровье, ум, талант, вдохновение, любовь и абсолютнейшая свобода, свобода от силы и лжи, в чем бы последние две ни выражались”, А. П. Чехов, *Полное собрание сочинений и писем в 30-ти томах. Письма в 12-ти томах*. Москва 1974-1983, t. 3, s. 11.

¹⁸ Historia sachalińska w biografii autora.

¹⁹ Zarówno w znaczeniu mentalnej konceptualizacji świata, jak i literatury, zob. wypowiedź Czechowa o ujarzmieniu przez formę literacką w: I. Potapienko, *Kilka lat z A. Czechowem*, tłum. S. Podhorska-Okołów, [w:] *Czechow we wspomnieniach swoich współczesnych*, Warszawa 1960, s. 273.

²⁰ Więcej o tym w: A. Sadecki, *Poszukiwanie nowej tożsamości u schyłku Rosji carskiej – Człowiek w futerale Antoniego Czechowa*, „Slavia Orientalis”, Rocznik LXIII, nr 4, 2014.

tycznej” w literaturze rosyjskiej. Uniwersalna narracja miłosna była niewątpliwie obecna w świadomości odbiorców, ale dominowała w dziełach twórców drugoplanowych, a także umacniała się dzięki masowej lekturze przekładów głównie francuskich romansów. Z kolei mistrzowie literatury rosyjskiej, jak Puszkina, Turgieniew czy Tołstoj skłaniali się ku „romantycznej tragedii”. Najbardziej słynniejsze romanse (Oniegin i Tatiana, Bazarow i Odincowa, Oblomow i Olga, Karenina i Wroński itp.) z różnych przyczyn rozpadają się, nie dając czytelnikom oczekiwanej radości. W głównym nurcie literackim pisarze już długo przed Czechowem zaczęli polemizować z uniwersalną narracją²¹, ale to on okazał się niezrównanym eksperymentatorem, który położył kres dziewiętnastowiecznej epoce wielkich historii miłosnych.

Swoją polemikę z rozpowszechnionym modelem opowiadania o uczuciach Czechow zaczyna od razu, od pierwszych „drobiazgów” publikowanych w piśmiennikach humorystycznych. Z dużą dozą prawdopodobieństwa można założyć, że autor miał świadomość obcowania głównie z niewyszukaną publicznością literacką, która dysponuje modelem poznawczym dotyczącym jedynie prototypowej struktury narracyjnej. W ten model poznawczy Antosza Czechonta uderza, szkoląc się w gatunku anegdoty²². Kantowskie określenie humoru jako zawiedzionego oczekiwania znajduje dziś potwierdzenie w pracach kognitywistów, którzy badają niezgodności modeli oczekiwań i rezultatów²³. Rysując w utworze sytuację, w której potencjalnie może rozwijać się uczucie, Czechow był świadomy, że czytelnik potrafi odnaleźć mentalny model rozwoju sytuacji i na tym opierał swój komizm, odpowiadając niespodziewanym rezultatem – czyli w większości przypadków zaprzeczeniem obecności uczuć. Dodać należy, że te pierwsze humorystyczne polemiki mają mało wspólnego z zaprzeczaniem uniwersalnej narracji miłosnej w planie emocjonalnym, jako że spodziewany efekt jest od początku ten sam – nie radość czytelnika ze spełnionych oczekiwań na miłosny *happy end*, ale śmiech jako oczekiwana reakcja na komiczne zdarzenie. Mimo to oraz pomimo małej wartości literackiej wielu utworów z pierwszych lat twórczej działalności Czechowa, warto zwrócić uwagę na kilka nowel, w których młody autor testuje różnorodne metody odejścia od *love story*.

²¹ Temat, tu tylko naszkicowany, jawi się niezwykle interesująco w odniesieniu do teorii emocji w literaturze i wymaga gruntownego zbadania.

²² Walerij Tiupa udowadnia, że Czechow swój kunszt do końca życia opiera m.in. na operowaniu anegdotą, zob. В. И. Тюпа, *Художественность чеховского рассказа*, Moskwa 1989.

²³ Zob. A. Libura, *O pewnym typie żartów wykorzystujących oczekiwanie podobieństwa pojęć*, [w:] *Kognitywistyka 2*, red. H. Kardela i in., Lublin 2006, s. 245.

Antosza Czechonte chętnie parodiował wzorce gatunkowe, np. opowieści detektywistycznej (*Szwedzka zapalka, Шведская свичка*, 1884), fantastycznej (*Latające wyspy, Летяющие острова*, 1883) czy też romanse. Taką parodią jest *Tysiąc i jedna namiętność albo Straszna noc (Тысяча одна страсть, или Страшная ночь*, 1880). Utwór zawiera odwrotnie proporcjonalną ilość treści w stosunku do miniaturowego rozmiaru – zmieści się tu tajemniczy nastrój, płomienna zazdrość, rozprawa z przeciwnikiem, namiętne myśli (a za nimi pocałunki z ukochaną), ślub... Wydawać by się mogło, że parodia polega tu na hiperbolizacji i nadużyciach stylistycznych (bohater w zasadzie ani na chwilę nie uwalnia się spod władzy afektu), a ponadto mamy do czynienia z niemal modelową narracją miłosną. Jednakże narrator kończy utwór słowami „Ничего этого никогда не было...”²⁴. W ten dość banalny sposób Czechow sugeruje zarówno znajomość prototypowych historii miłosnych (tu w stylu Wiktora Hugo), jak również swoją autorską i ironiczną pozycję.

Niedługo później pisarz tworzy miniaturę *Po amerykańsku (По-американски*, 1880), którą stanowi ogłoszenie matrymonialne szczerego i dumnego biedaka pragnącego ożenić się z kobietą-ideałem. Jego motywacja jest bardzo prosta: „Хочу жениться по причинам, известным одному только мне да моим кредиторам” [t. 1, s. 51]. Zabawna wyliczanka walorów własnych i przyszłej małżonki (która powinna m.in. „Иметь свою маменьку, сиречь, мою глубокоуважаемую тещу, от себя за тридевять земель (...)” [t. 1, s. 52]) przeczy narracji miłosnej. Jednak tu od razu wiadomo, że miłość jest nieistotna, ponieważ dominują wartości materialne.

To, co śmieszyło we wspomnianym wyżej utworze, przybiera zaskakująco ponure barwy w scenie *Przed ślubem (Перед свадьбой*, 1880). Tytuł sugeruje, jakich emocji czytelnik może się spodziewać (radość, nadzieja itp.), jednak treść ponownie zaburza wszelkie oczekiwania. Po udanym swataniu narzeczona Podzatyłkina („замечательна только тем, что ничем не замечательна. Ума ее никто не видал и не знает, а потому о нем – ни слова” [t. 1, s. 46]) słucha na osobności wypowiedzi trzech osób: matki, ojca i narzeczonego. Podniosły nastrój szybko opada, kiedy każdy rozmówca wylewa swoje żale na pozostałych – pretensje ocierają się o stereotypowe role kobiety, mężczyzny, żony i męża, a kończy się ponownie na pieniądzach, zwłaszcza dąsach narzeczonego

²⁴ А.П. Чехов, *Полное собрание сочинений и писем в 30-ти томах. Сочинения в 18-ти томах*, Наука, Москва, 1974-1982, t. 1, s. 38. Cytaty z utworów literackich pochodzą z tego wydania i dalej będą oznaczane w nawiasie kwadratowym ze wskazaniem tomu i numeru strony.

o zaniżony posąg. Czechow bawi się ostrą satyryczną samocharakterystyką postaci i kończy w tonie moralizatorskim: „Это перед свадьбой... А что будет после свадьбы, я полагаю, известно не одним только пророкам да сомнамбулам” [t. 1, s. 50]. W pozbawiony jeszcze subtelności sposób autor antycypuje swoje późniejsze arcydzieła, w których postaci nie potrafią odnaleźć szczęścia z równie nieistotnych powodów²⁵.

W scenie *Przegrana sprawa* (*Пронающее дело*, 1882) Czechow sugeruje, że literackie wyobrażenie romantycznych uczuć potrafi zbyt mocno odejść od rzeczywistości, czym niejako definiuje główną myśl, jaka będzie dominować w jego przyszłym widzeniu problematyki miłosnej. Oświadczyzny biednego literata zostają przyjęte przez majątną kobietę. Wtem bohater-narrator wpada na pomysł: „Мне захотелось перед моей суженой порисоваться, блеснуть своими принципами и похвастать” [t. 1, s. 204]. Narzeczony zaczyna ostrzegać ukochaną przed ich wspólnym losem. Sentymentalne szablony i kontrasty skradzione z kart ckliwych powieści (bieda i bogactwo, wyrzeczenia i wygodne życie itp.), które wykorzystuje literat, tak silnie oddziałują na kobietę, że prozę wygodnego życia przedkłada ona nad potencjalne wyzwania miłości i rezygnuje z małżeństwa.

Na zakończenie rozważań dotyczących pierwszego etapu w twórczości Czechowa nie sposób nie wspomnieć o arcyciekawym drobiazgu *O tym, jak zawarłem legalne małżeństwo* (*О том, как я в законный брак вступил*, 1883). Scenka dowodzi, że autor był w pełni świadomy, czym jest prototypowa narracja miłosna i, na zasadzie anegdoty, przedstawia jej całkowite przeciwieństwo. Rodzice panny na wydaniu prowokują sytuację, w której młodzi zostają na osobności. Warunki sprzyjają oświadczydom (noc, ławeczka nad rzeką, słowik śpiewa), mężczyzna zaczyna mówić poetycką prozą, panna rumieni się i... w tym momencie bohater „budzi się” i zrywa z rolą, w którą został wepchnięty. „Женят нас насильно” [t. 2, s. 154] powiada i razem z niedoszłą narzeczoną postanawiają przeciwstawić się rodzicom. Okazuje się, że oboje od początku wiedzieli, że oświadczyzny są kłamstwem, oboje są zakochani w innych osobach i do siebie czują tylko niechęć. Wspólna decyzja jest kolejną perełką w repertu-

²⁵ Warto zwrócić uwagę na podobieństwo przytoczonego utworu do późniejszego znakomitego wodewilu *Oświadczyzny* (*Предложение*, 1888). W obu dziełach mamy do czynienia ze zbliżaniem się ważnego oficjalnego etapu w związku dwojga ludzi, chociaż atmosfera wąśni i żalu każe przeczyć sensowi podobnego kroku. W późniejszym utworze Czechow „lituje się” nad postaciami i widzom/czytelnikiem i do oświadczyzn dochodzi. Jednak autor nie porzuca swoich zasad i ponownie *happy end* nie daje czystej emocjonalnej przyjemności, ponieważ spory nie gasną.

arze dowcipów Czechowa: „это объяснение в нелюбви было счастливее любого любовного объяснения” [t. 2, s. 155]. Cóż z tego, skoro determinacja bohaterów rozbija się o ścianę entuzjazmu, z jaką przyjmują ich rodzice po powrocie ze spaceru. Radość na twarzach „narzeczonych” zostaje błędnie odczytana, strzela szampan, brzmią powinszowania i w efekcie bohaterowie pobierają się. Czechow zabawił się z *love story* – to nie środowisko nie sprzyja uczuciom, ale jest jedynym motorem akcji, zaś pragnieniem ukochanych jest tylko rozłąka. *Happy end* z punktu widzenia uniwersalnej historii miłosnej jest nieszczęściem dla bohaterów. Jednak tutaj Czechow idzie o krok dalej i w ostatnim akapicie bohater przyznaje, że żyje w małżeństwie już 25 lat, z żalu urodziły im się dzieci, a potem „niekochankowie” przywykli do siebie, „А в настоящий момент стоит она, Зочка, за моей спиной и, положив ручки за мои плечи, целует меня в лысину” [t. 2, s. 155]. Niejednoznaczność, charakterystyczna dla dojrzałego autora, zaprasza czytelnika do przemyśleń: czy Czechow może sugerować, że szczęście małżeńskie ma niewiele wspólnego z miłością, czy miłości można się nauczyć, czy rodzice jednak mieli rację itp.

W dojrzałym etapie twórczości autor *Stepu* (*Степь*, 1888) kontynuuje polemikę z prototypem miłosnej narracji. Można wyróżnić dwa kierunki tego typu myślenia. Pierwszy dotyczy niespełnionej miłości, czyli sytuacji, kiedy uczucie traci szansę na rozwój, zostaje wytłumione, np. przez „przejrzenie na oczy” (np. *Nauczyciel języka rosyjskiego*, *Учитель словесности*, 1886) lub inne wartości, bądź pseudowartości (jak np. w *Jonyczu*). Z tej perspektywy wielokrotnie analizowano już kwestię miłości w danych tekstach, wobec czego naszą uwagę poświęcimy drugiemu rodzajowi polemiki. Czechow ponownie zaczyna grać z modelem poznawczym odbiorcy, tym razem jednak robi to z mistrzowskim wyczuciem artystycznym. Uniwersalna narracja miłosna staje się punktem wyjścia i stale aktualnym kontekstem interpretacji, zaś pisarz pokazuje kolejne „odejścia od normy”²⁶.

„Połowiczną” wizję *love story* przedstawia autor w opowiadaniu *Strach* (*Страх*, 1892). Utwór często bywa cytowany jako ilustracja szerszego podejścia do życia Czechowowskich postaci, czyli ontologicznego i epistemologicznego lęku²⁷. W cieniu natomiast pozostaje epizod miłosny, który odwołuje się

²⁶ Nie do końca zatem prawdą jest to, co bywa uważane za Czechowowski pewnik: „цель моя – убить сразу двух зайцев: правдиво нарисовать жизнь и к стати показать, насколько эта жизнь уклоняется от нормы. Норма мне неизвестна, как неизвестна никому из нас” (А. П. Чехов, *Письма в 12-ти томах...*, t. 3, s. 186). W kontekście literatury, a dokładniej narracji i odbioru emocjonalnego autor doskonale orientuje się, czym jest norma.

²⁷ Zob.: А. П. Чехов, *Энциклопедия*, ред. В. Б. Катаев, Москва 2011, s. 181-182.

do prototypu romantycznego uczucia. Bohater-narrator opisuje swojego przyjaciela, Dymitra Silina, którego tytułowy strach przed życiem jest głównym tematem opowieści. Żona bohatera, Maria Siergiejewna, nie kocha swojego męża i, kiedy ten idzie spać, prowadzi z narratorem dialog z podtekstami. Wśród stałych atrybutów romansu w szlacheckim gnieździe: noc, muzyka, sad, bohaterka „bada” rozmówcę („Вы бываете здесь только ради Дмитрия Петровича. Что ж, я очень рада. В наш век редко кому приходится видеть такую дружбу” [t. 8, s. 135]). Coraz bardziej prowokujące wypowiedzi dają do zrozumienia i bohaterowi, i czytelnikowi, że kobieta jest nieszczęśliwa ze swoim mężem – zarysowuje się już grunt pod uniwersalną narrację, pojawia się przeciwnik (Silin), zaś pewność, że nie mamy do czynienia z kaprysem, ale pełnoprawnym uczuciem, dają słowa narratora: „Ее слова и бледное лицо были сердиты, но ее глаза были полны самой нежной, страстной любви” [t. 8, s. 136]. Niestety możliwe oczekiwania odbiorcy zostają zawiedzione przez postawę kochanego przez Marię mężczyzny, który całą scenę opartą na początkowym schemacie *love story* (połączenie kochanków) traktuje jako grę. W tej grze, ku swemu rozczarowaniu, szybko zwycięża: „и было жаль, что она меня так мало мучила и так скоро сдалась” [t. 8, s. 137]. Pełne oblicze narratora uwidacznia się w nocnej scenie miłości: „Это была большая, серьезная любовь со слезами и клятвами, а я хотел, чтобы не было ничего серьезного – ни слез, ни клятв, ни разговоров о будущем. Пусть бы эта лунная ночь промелькнула в нашей жизни светлым метеором – и баста” [t. 8, s. 137]. Po upojnej nocy narrator budzi się z odczuciem przypominającym tytułowy strach, który cechował Dymitra Pietrowicza. Po raz pierwszy zadaje on sobie zasadnicze, ontologiczne pytania o sens życia i znaczenie dokonywanych wyborów. Okazuje się, że narrator nie rozumie swojego postępków ani tym bardziej nie zakochuje się w Marii i w konsekwencji znika na zawsze z życia Silinów. Ocena postaci oparta jest właśnie na modelu poznawczym narracji miłosnej. Stąd też zawiedzione oczekiwania wobec możliwego rozwoju romantycznego uczucia każą czytelnikowi usprawiedliwić Marię²⁸, zaś narratora pozostawić samemu sobie, bez współczucia w chwili duchowego kryzysu.

W opowiadaniu *Królestwo kobiet* (*Бабье царство*, 1894) Czechow odwraca sytuację: uniwersalna historia miłosna nie służy ocenie postaci, ale sama zostaje poddana w wątpliwość. Młoda milionerka, właścicielka fabryki Anna Akimowna stara się radzić sobie z obowiązkami w przededniu Bożego Naro-

²⁸ Zob.: *Примечания*, [w:] А.П. Чехов, *Сочинения в 18-ти томах...*, t. 8, s. 466.

dzenia. Utwór z jednej strony zawiera bardzo gęsty opis funkcjonowania fabryki – życia jej pracowników, zwyczajów świątecznych. Z drugiej strony dużo miejsca autor poświęca na przedstawienie wieloznacznego obrazu bohaterki i jej pragnienia uczuć. Właścicielka fabryki należy do najciekawszych postaci kobiecych w prozie Czechowa – młoda ciałem i duszą postawiona przed trudnymi obowiązkami, odpowiadająca za losy tysięcy ludzi. W tym wszystkim Anna stara się odnaleźć przestrzeń prywatną, sferę uczuć. Od początku rozważa ona możliwość megaliansu: „Затем она вспомнила отца и подумала, что если бы он жил дольше, то, наверное, выдал бы ее за простого человека, например, за Пименова” [t. 8, s. 277-278]. Wspomniany Pimenow jest zahartowanym pracownikiem fabryki; jego przyzwoita i dumna postawa budzi zainteresowanie bohaterki. W miarę rozwoju akcji Anna wielokrotnie definiuje, wobec siebie i innych, swoje życie uczuciowe („Да, никто меня не берет (...). Что поделаешь?” [t. 8, s. 292]). Wyraźnie zarysowuje się pragnienie kochania („и воображала, как она протянет к нему руки и скажет с мольбой, со слезами: «Пименов, снимите с меня эту тяжесть!»” [t. 8, s. 294]), natomiast utwór trzyma czytelnika w niepewności, czy obiekt zainteresowania jest obiektem prawdziwych uczuć. W chwili radosnej paplaniny przy świątecznym stole Anna decyduje się nawet, z różowiejącymi policzkami, na swatanie z Pimenowem. Za chwilę jednak dopadają ją wątpliwości. Ciężar, który spadł jej z serca, powraca, na nic się nie zdaje wyobrazenie sobie „ukochanego”. „Праздничное возбуждение” [t. 8, s. 295] mija bezpowrotnie, gdy służący Miszeńka wyśmiewa Pimenowa. Anna jak gdyby budzi się i rozumie, że jej uczucia to ułuda, a nawet „вздор, глупость, самодурство” [t. 8, s. 295]. Kiedy ponowne wzburzenie opada, Anna spokojnie konstatuje, że myśli o związku z robotnikiem były czyste i szlachetne, ale z jej perspektywy brzmią sztucznie, „как фальшивое место, как натяжка” [t. 8, s. 296]. Zbyt mocno bohaterka żyła się już ze swoim (wyższym) środowiskiem, potencjalne uczucie podszyte jest fałszem. W ten sposób kończy się opowieść o niespełnionym świątecznym cudzie²⁹. Czym byłby ten cud – kolejną *love story*, zaktualizowaną przez warunki końca XIX wieku, opartą na megaliansie. Czytelnik, zwłaszcza pozostający pod wpływem tołstoizmu, mógł poczuć rozczarowanie. Czechow, jak się wydaje, wyraźnie dąży do takiego rozdźwięku emocjonalnego. Pisarz stawia pytanie – czy literackie uczucie wpisujące się w utrwalone abstrakcyjne normy jest jeszcze „prawdziwe”, czy może ulega potrzebie zbliżenia się do popytu

²⁹ Н. В. Капустин, *Еще раз о святочных рассказах А. П. Чехова*, „Филологические науки”, № 4, 2002, s. 9.

emocjonalnego odbiorcy. Zakończenie utworu świadczy o tym, że autor nie ma wątpliwości i stara się uciec od normy, nawet kosztem *happy endu*.

O miłości jest utworem, w którym Czechow chyba najpełniej teoretyzuje swoją literacką pozycję wobec uczuć. Cytat w tytule niniejszego artykułu – zaczerpnięty przez pisarza z Biblii – pozwala Czechowowi jak zwykle zwięźle uzasadnić swoje wieloletnie wybory dotyczące wątku miłosnego – jeżeli miłość jest tajemnicą, to sprzecznością byłoby ukazywanie jej w sposób „normatywizowany”, czyli poprzez odwołanie do uniwersaliów. „Я понял, что когда любишь, то в своих рассуждениях об этой любви нужно исходить от высшего, от более важного, чем счастье или несчастье, грех или добродетель в их ходячем смысле, или не нужно рассуждать вовсе” [t. 10, s. 74] – twierdzi bohater i tym samym wskazuje przyczynę tak wielu nieudanych romansów w twórczości pisarza. Natomiast w tym utworze Czechow ponownie, jak to było w przypadku *O tym, jak zawarłem legalne małżeństwo*, świadomie ingeruje w miłosną narrację, tym razem zaskakując jej całkowitym brakiem. Doskonale znana historia przedstawia los niejakiego Alochina, który przyjaźni się z Ługanowiczami – Pawłem Konstantyniczem i Anną Aleksiejewną. Bohater jest zakochany w żonie przyjaciela ze wzajemnością. I, jeśli zachować Czechowowską myśl, to w zasadzie tyle, co „dzieje się” w tym utworze – sam fakt zaistnienia uczuć nie prowadzi do żadnej akcji, fabularnego zakrętu, najogólniej rozumianej zmiany. Czechow, o czym rzadko wspomniano, zawarł w tej historii dużą porcję ironii i, mimo stwierdzeń krytyki, iż utwór wyraża smutny nastrój autora³⁰, trudno przypuszczać, że ironia ta była pozbawiona humoru. Co takiego się dzieje – pomimo braku aktywności w kierunku rozwoju uczuć główny bohater pozostaje przyjacielem domu, wchodzi tam bez pytania, zajmuje się dziećmi, pomaga w zakupach. Dalej: chodzi z Anną do teatru, wypoczywa na leżance, pod nieobecność Ługanowicza, jest naturalną częścią miru domowego. Z czasem pojawiają się niesnaski, Anna zaczyna dokuczać bohaterowi, ale nie przeszkadza to ich relacji. Widzimy tu prawie prototypowy model rodziny, z wyjątkiem formalnego potwierdzenia (i idącego za tym, w idealistycznych warunkach, rozpoczęcia pożycia seksualnego). Alochin jednocześnie jest i nie jest z ukochaną kobietą. Czytelnik oczekujący uniwersalnej narracji miłosnej czuje rozgoryczenie, że dostał tylko ułudę, zaś odbiorca, który zrozumiał już pewien schemat z poprzednich tekstów pisarza, może dostrzec ironię i grę z uniwersaliami. Podobnie dwojako można traktować scenę, która

³⁰ Zob.: *Примечания*, [w:] А.П. Чехов, *Сочинения в 18-ти томах...*, t. 10, s. 386-387.

swoją oryginalnością przypomina wspomniane wcześniej „объяснение в нелюбви”. Oto bohaterowie muszą skończyć znajomość, ponieważ Ługanowicz zostaje przeniesiony na służbę w dalekiej guberni. Alochin pomaga Annie z wejściem do przedziału w pociągu:

Когда тут, в купе, взгляды наши встретились, душевные силы оставили нас обоих, я обнял ее, она прижалась лицом к моей груди, и слезы потекли из глаз; целуя ее лицо, плечи, руки, мокрые от слез, - о, как мы были с ней несчастны! - я признался ей в своей любви, и со жгучей болью в сердце я понял, как не нужно, мелко и как обманчиво было все то, что нам мешало любить. [t. 10, s. 74]

Autor potrafi tu zawrzeć i smutną atmosferę pożegnania, i wyrwany z uniwersalnego kontekstu motyw rozłąki (Hogan, przypomnijmy, wyróżnia romantyczne połączenie, rozłąkę, powtórne połączenie). Bohaterowie rozstają się, chociaż nie byli razem – ten fabularny paradoks nie tylko wzmacnia współczucie u czytelnika, ale przede wszystkim odświeża jego spojrzenie, pozwala mu uświadomić sobie, jaką rolę grają oczekiwania, modele poznawcze dotyczące literatury, a na ile obecny jest w lekturze sam tekst. Faktycznie typowa miłosna narracja zaczyna się i kończy w momencie wyznania miłości i trwa w fikcyjnym świecie tylko kilka minut, ale oczekiwania pozwalają na jeszcze silniejszy odbiór emocjonalny. Odniesienie do uniwersaliów sprawia, że rozstanie w pociągu wygląda na rozstanie po długim związku. Czechowowi udało się stworzyć romantyczną tragedię bez „romantycznej tragedii” (w sensie Hognowskim), a więc ponownie uwolnić miłość od uniwersalnego wzorca.

Nie sposób mówić o romantycznym związku mężczyzny i kobiety w prozie autora *Ariadny* (*Ариадна*, 1895) bez jego ostatniej i największej opowieści o miłości: *Damy z pieskiem* (*Дама с собачкой*, 1899). Wielokrotnie analizowany tekst³¹ przedstawia oryginalną w świecie Czechowa historię rozwoju uczuć między Dymitrem Dymitrowiczem Gurowem i Anną Siergiejewną von Diederritz. W skrócie opowiadanie dzieli się na dwie części, pierwsza opisuje przygodę, druga – miłość³². W pierwszej Gurow, starzejący się epikurejczyk, spełnia marzenia o kolejnym romansie, tym razem z młodą mężatką, względnie niezależną, ale i znudzoną życiem kobietą, która w poważny sposób podchodzi do

³¹ O wyjątkowym statusie tego opowiadania świadczy chociażby fakt, iż poświęcono mu nawet oddzielną książkę: Г. Бердников, *Дама с собачкой А. П. Чехова*, Ленинград 1976. Przyznać wypada, że zawarta w niej analiza nie jest wolna od wtężyć ideologicznych.

³² Н. А. Кожевникова, *Стиль Чехова*, Москва 2011, s. 471.

swojego „upadku”. Bohater odtwarza historię narratora ze *Strachu*, ale tylko do momentu, kiedy romans niespodziewanie nie zaciera się w jego pamięci. Co więcej, bohater czuje potrzebę opowiedzenia o nim w swoim środowisku, ale zupełna obojętność każe mu zdystansować się do swojego dotychczasowego życia, zerwać maskę Don Juana i odnaleźć przelotną kochankę. Gdy ją spotyka, „то сердце у него сжалось, и он понял ясно, что для него теперь на всем свете нет ближе, дороже и важнее человека” [t. 10, s. 139]. Miłość rozkwita:

Анна Сергеевна и он любили друг друга, как очень близкие, родные люди, как муж и жена, как нежные друзья; им казалось, что сама судьба предназначила их друг для друга, и было непонятно, для чего он женат, а она замужем; и точно это были две перелетные птицы, самец и самка, которых поймали и заставили жить в отдельных клетках. [t. 10, s. 143]

W zakończeniu bohaterowie zastanawiają się nad własnym losem, rozpoczynają walkę o swoją miłość – w domyśle oznacza to przygotowania do konfrontacji z mężem Anny i żoną Gurowa oraz możliwą reakcją szeroko rozumianego środowiska. Narrator podsumowuje: „самое сложное и трудное только еще начинается” [t. 10, s. 143].

Vladimir Nabokov trafnie zauważa:

W tym cudownym, mniej więcej dwudziestostronicowym utworze zostały złamane wszystkie tradycyjne reguły opowiadania. Nie ma tu problemu, nie ma normalnej kulminacji, nie ma puenty. A jednak jest to jedno z największych opowiadań, jakie kiedykolwiek powstały³³.

Czechow nawet w ostatnim, nastrajającym nadzieją utworze o uczuciach, nie sprzyja uniwersalnej historii miłosnej, ponieważ faktycznie jej nie kończy, ale, co jest dla pisarza zjawiskiem oryginalnym – *love story* rozpoczyna się. I chociaż Nabokov, a za nim wielu innych krytyków, ma rację, że jest to dzieło o światowym znaczeniu, to należy podkreślić, że jest to jeden z najważniejszych tekstów również w Czechowowskim świecie. „Zwroćcie” utworu autorowi powinno nastąpić właśnie ze względu na uniwersalia. Pisarz w przeciągu całej twórczości polemizował z prototypową narracją miłosną czy to ze względu na przyczyny, czy przez wzgląd na ułudę miłości itp. Apeluując do czytelnika, starał się udowodnić, że model poznawczy dotyczący miłości romantycznej jest silnie

³³ V. Nabokov, *Wykłady o literaturze rosyjskiej*, przeł. Z. Batko, Warszawa 2002, s. 334.

zakorzeniony w świadomości nie tylko odbiorcy, autora, ale i postaci literackich (np. Anna Akimowna). Przez ten fakt miłość literacka stopniowo uległa odrealnieniu – przybliżanie jej do normatywnego wzorca zubaża, okrada ją z indywidualności, której tak domagał się Alochin w *O miłości*³⁴. Czechow w ten sposób „przygotowywał” swojego czytelnika na *Damę z pieskiem*. To właśnie Czechowski czytelnik świadomy uniwersalnych wzorców powinien rozpoznać, że decyzja postaci o kontynuowaniu romansu jest nareszcie wolna od wszelkich odgórnych norm, schlebiana oczekiwaniom, zaspokajania potrzeb dysponenta potencjału miłosnego w literaturze – odbiorcy. Gurow i Anna Siergiejewna są pierwszymi prawdziwymi podmiotami w sferze uczuć u Czechowa, a potwierdzeniem tego jest właśnie fakt urwania toku akcji po pierwszej fazie uniwersalnej narracji (połączenie) i tylko zapowiedzi niesprzyjających warunków, które mogą prowadzić do drugiego etapu, czyli rozłąki³⁵. Autor pozwala czytelnikowi snuć dalej potencjalną opowieść, nie daje pocieszenia na kolejnych stronach historii, ale też nie sygnalizuje w tekście, by uniwersalna historia miłosna nie mogła się rozwinąć ku *happy endowi*. Kończy jednak Czechow swoją opowieść, ponieważ po raz pierwszy historia miłosna odnajduje swoją normę, normę, która jest indywidualna dla każdego człowieka.

W ten sposób pisarz przygotowuje grunt pod estetykę modernizmu. Po oczyszczeniu swojego twórczego świata z jakichkolwiek zależności od norm literackich, zwłaszcza opartych na emocjach, otwiera on nowe możliwości indywidualnego i twórczego literackiego Ja, które jest prawdziwym kreatorem swojego losu. Aby móc to stwierdzić, należało odwołać się do nazwanej przez Hogana kwestii uniwersaliów literackich. Czechow, jak mogliśmy zauważyć, przez całą twórczość polemizuje z prototypem *love story* i emocjonalnej reakcji na nią. Bez uciekania się do psychoanalizy i doszukiwania się wewnętrznych motywacji można stwierdzić, że polemika z historią miłosną była kolejnym przejawem kształtowania przez Czechowa swojego własnego czytelnika, zaś wspomniane hasło o sprzyjaniu idei wolności nie było pustym sloganem, ale naczelną zasadą pisarza.

³⁴ „Надо, как говорят доктора, индивидуализировать каждый отдельный случай”. А.П. Чехов, *Сочинения в 18-ти томах...*, t. 10, s. 66.

³⁵ Można traktować opowiadanie jako realizację wszystkich trzech etapów tragikomedii romantycznej: jałtańskie połączenie, rozłąka poprzez powrót do codzienności każdej z postaci i ponowne połączenie, jednakże taka interpretacja opierałaby się w zasadzie na kolejnych etapach fizycznej bliskości kochanków, a nie na kwestii uczuć.

Bibliografia:

1. Grossman L., *Czy była mewa?*, [w:] *Bezimienna miłość. Opowieści z życia pisarzy rosyjskich*, przeł. M. Dolińska, Moskwa 1977.
2. Hogan P. C., *The Mind and Its Stories. Narrative Universals and Human Emotion*, Cambridge 2003.
3. Hogan P. C., *What Literature Teaches Us about Emotion*, Cambridge 2011.
4. Libura A., *O pewnym typie żartów wykorzystujących oczekiwanie podobieństwa pojęć*, [w:] *Kognitywistyka 2*, red. H. Kardela i in., Lublin 2006.
5. Nabokov V., *Wykłady o literaturze rosyjskiej*, przeł. Z. Batko, Warszawa 2002.
6. Potapienko I., *Kilka lat z A. Czechowem*, tłum. S. Podhorska-Okołów, [w:] *Czechow we wspomnieniach swoich współczesnych*, Warszawa 1960.
7. Sadecki A., *Poszukiwanie nowej tożsamości u schyłku Rosji carskiej – Człowiek w futerale Antoniego Czechowa*, „Slavia Orientalis” 2014, Rocznik LXIII, nr 4.
8. Чехов А. П., *Энциклопедия*, ред. В. Б. Катаев, Москва 2011.
9. Бердников Г., *Дама с собачкой А. П. Чехова*, Ленинград 1976.
10. Капустин Н. В., *Еще раз о святочных рассказах А. П. Чехова*, „Филологические науки” 2002, № 4,
11. Кожевникова Н. А., *Стиль Чехова*, Москва 2011.
12. Курдюмов М., *Сердце смятенное: о творчестве А. П. Чехова*, [w:] *Русское зарубежье о Чехове*, ред. Н. Г. Мельников, Москва 2010.
13. Паперный З., *Тайна сия...: Любовь у Чехова*, Москва 2002.
14. Толстой Е., *Поэтика раздражения*, Москва 1994.
15. Тюпа В. И., *Художественность чеховского рассказа*, Москва 1989.
16. Чехов А. П., *Полное собрание сочинений и писем в 30-ти томах. Письма в 12-ти томах*. Москва 1974-1983.
17. Чехов А. П., *Полное собрание сочинений и писем в 30-ти томах. Сочинения в 18-ти томах*, Наука, Москва, 1974-1982.

”THIS IS A GREAT MYSTERY” – ANTON CHEKHOV’S POLEMIC WITH A LOVE STORY

Summary

This article intends to analyze Chekhov’s literary works with love themes from the point of view of P. C. Hogan's Literary Universals Theory. The Russian writer is aware of what universal narrations based on emotions are, and he argues with them in his works. During the first stage of this polemic, the notion of love is portrayed in a comic way. Chekhov makes mockery of the usual stylistic patterns and he presents the triumph

of material wealth over the feelings. During the maturity stage of his writing, the polemic aims to evoke the reflection and also to refresh the emotional reception of the reader. In his literary works, e.g. *About Love* or *A Woman's Kingdom*, Chekhov exposes to what extent the literary stories on feelings can shape the reader's and hero's expectations against the development of love relationship. In the Chekhov's story titled *The Lady with the Dog*, for the first time active characters are introduced, whose love is free from the imposed norms and expectations, and thanks to this a new stage of modernist explorations in Russian literature begins.

Keywords: Chekhov, universals, romantic tragicomedy