

Artur Sadecki

*Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej
w Lublinie*

„Dom” jako kategoria rozmyta w opowieści „Żywy towar” A. P. Czechowa

Antoni Czechow stworzył około sześciuset utworów prozatorskich, z czego większość została napisana w pierwszym etapie jego twórczości, kiedy literatura służyła młodemu autorowi jako źródło dodatkowych dochodów, niezbędnych w czasie studiów medycznych¹. Do dziś utwory, które powstały w latach 1880–1886, stanowią swego rodzaju wyzwanie dla badaczy, ponieważ często zawarte w nich obrazy, konstrukcje postaci i narracji ustępują pod względem stylu i oryginalności późniejszym arcydziełom. Oczywiście zdarzają się tu dzieła znakomite, jak „Śmierć urzędnika” („Смерть чиновника”, 1883), „Kameleon” („Хамелеон”, 1884), ale w dużej mierze są to utwory, o których mówi się, że schlebiają gustom ówczesnych czytelników prasy humorystycznej lub też stanowią „pierwsze próby” ujęcia takich motywów, które zostały rozwinięte w późniejszym, dojrzałym etapie. Do drugiego typu należy opowieść „Żywy towar” („Живой товар”, 1882).

Utwór stanowi *próbę narracji psychologicznej*² i faktycznie można odnaleźć w nim zarys głębokich przeżyć bohaterów, czyli jeden z wyznaczników talentu autora, który objawił się najszerszej w późniejszym etapie. Oprócz tego „Żywy towar” posiada też pewne „niedociągnięcia” lite-

¹ Umownie przyjmuje się, że rok 1886 stanowi granicę dwóch etapów w rozwoju literackim Czechowa. Do tego roku autor traktował literaturę z materialistycznym „przy-mrużeniem oka”, ale rosnące uznanie krytyki (przede wszystkim Dmitrija Grigorowicza) pozwoliło mu na zmianę perspektywy i dostrzeżenie w twórczości słownej swojego powołania, zob. R. Śliwowski, *Antoni Czechow*, Warszawa 1986, s. 75–76.

² А. П. Чехов, *Энциклопедия*, ред. В. Б. Катаев, Москва 2011, s. 38. Tłumaczenie moje – A.S.

rackie³, ale dla nas najistotniejszą kwestią jest obecność jeszcze jednej Czechowskiej „specjalności”, czyli otwarcia na odbiorcę. Jego istota polega na tym, iż autor zaprasza czytelnika do rekonceptualizacji rzeczywistości⁴, co będziemy starać się wykazać na przykładzie kategorii „dom”. Topos domu stanowi centralny element utworu, wokół niego rozgrywiają się wszystkie wydarzenia, zaś jego różnorodne realizacje (dom rodzinny, dacha, itd.) decydują o interpretacji całego dzieła. W dalszej analizie na początku przedstawimy kategorię „dom”, która wyłania się z tekstu⁵, następnie rozważymy, jaki owa kategoria przybiera kształt i ostatecznie, jak przez to wpływa na wymowę całego utworu.

Utworki Czechowa pochodzące z lat osiemdziesiątych XIX wieku w satyryczny sposób przedstawiają układ życia społecznego w Rosji, a w szczególności jego dwa oblicza. Pierwsze dotyczy stagnacji, „futurałowości”, na które wpływ miała polityka monarchiczna władzy, natomiast drugie ukazuje drzemiącą w społeczeństwie „dziką” naturę, objawiającą się w obrazach kolejnych bohaterów przypominających zwierzęta⁶. „Żywy towar” kreuje obraz świata, w którym moralność i przyzwoitość ustępują miejsca pierwotnym instyktom.

W dużym skrócie – utwór przedstawia historię trójkąta miłosnego, w którym bogacz Grocholski zakochuje się w Lizie, żonie niejakiego Bugrowa. Po ujawnieniu przez zdradzanego męża romansu, kochanek żony proponuje mu „rekompensatę” finansową w postaci stu tysięcy rubli. Bugrow zgadza się na sto pięćdziesiąt tysięcy i szybko zaczyna korzystać z fortuny, stawiając przy tym jeden warunek – syn Misza zostanie przy ojcu. Akcja przenosi się na Krym. Po pewnym czasie Liza i Grocholski odkrywają, że na dachę naprzeciwko wprowadza się tajemniczy i bardzo majątny człowiek. Okazuje się, że to cieszący się nowym życiem Bugrow. Liza stopniowo zacznie

³ M.in. rzadko spotykane u autora dłuższy lub łączenie elementów niemalże patetycznych z niskim humorem. Nie jest naszym zamiarem spojrzenie krytycznoliterackie – powyższe uwagi służą jedynie wskazaniu, na jakich płaszczyznach *Żywy towar* odróżnia się od dojrzałych utworów Czechowa.

⁴ „Przełamywanie (...) utartych schematów myślowych i percepcyjnych stanowiło o nowatorstwie twórczości Czechowa”, J. Sałajczykowa, *Współczesna literatura rosyjska wobec Czechowa*, [w:] *Studia z filologii rosyjskiej i słowiańskiej*, t. XVI. Antoni Czechow, red. R. Śliwowski, Warszawa 1989, s. 154.

⁵ W myśl koncepcji Raymonda W. Gibbsa, który większą wagę przykładu do kategorii wyłaniających się z tekstu literackiego, niż tych, które czytelnik wnosi ze sobą do procesu lektury, zob. R. W. Gibbs, *Prototypes in dynamic meaning construal*, [w:] *Cognitive Poetics in Practise*, ed. J. Garvins, G. Steen, London and New York, 2003, s. 27–40.

⁶ Г. А. Бялый, *Чехов и русский реализм. Очерки*, Ленинград 1981, s. 13.

zbliżać się do byłego męża (i syna), aż Grocholski zaproponuje mu, w zamian za opuszczenie tego miejsca, swoją własną posiadłość ziemską. Próby ratowania związku jednak zdają się na nic, Liza pewnego dnia ucieka do Bugrowa. Utwór zaskakuje, kiedy w epilogu wszyscy bohaterowie zamieszkują pod jednym dachem. Bugrow lituje się nad rywalem, który roztrwonił majątek i zaprasza go do swojej/jego byłej posiadłości. Grocholski w ostatniej scenie wyznaje narratorowi, że Liza ponownie zwróciła na niego uwagę i będzie miała z nim dziecko.

Przewrotna historia kilku romansów rozgrywa się na trzech planach przestrzennych, odpowiadających podstawowemu znaczeniu kategorii „dom” jako budynku mieszkalnego. Moment zdemaskowania kochanków i rozliczenie odbywa się w domu Bugrowa i Lizy. Drugi dom to krymska dacza, a ostatni – posiadłość Grocholskiego, przekazana mężowi Lizy. Dom jako budynek odnajduje więc kilka różnych realizacji, zaś ich charakter ma znaczenie dla interpretacji utworu. Warto zauważyć, że te sceny, w których mąż i żona pozostają ze sobą w związku (jeszcze lub już trwającym) odbywają się w „trwałych” typach domu, a więc w ich rodzinnym gnieździe w mieście, a później w majątku ziemskim. Natomiast ustabilizowane relacje między żoną i kochankiem formalnie zaczynają się od sceny w hotelu (do którego przychodzi Bugrow, aby poinformować o zatrzymaniu przy sobie syna), a więc przestrzeni dalekiej od tradycyjnej wizji domu, po czym rozwijają się i wędzną na dacy, czyli w miejscu pobytu jedynie tymczasowego. Odpowiadałoby to tradycyjnemu i naturalnemu pojmowaniu relacji mąż–żona jako prawidłowej oraz kochanek–żona jako niepożądaney, jednak wspomniane zakończenie każe głębiej zastanowić się nad tymi stosunkami i zwrócić się do drugiego znaczenia kategorii „dom”.

Dom oznacza też relacje, jakie łączą bliskie sobie osoby, żyjące pod jednym dachem – czyli prototypowo rodzinę. To znaczenie znalazło wyraz w takich wyrażeniach jak „rodzinny dom”, „ognisko domowe”. Spojrzenie z tej perspektywy znacznie komplikuje obraz bohaterów i częściowo odbiega od wniosków płynących z podstawowego, materialnego rozumienia kategorii „dom”. Relacje bliskich sobie osób opierają się na uczuciach, czyli przede wszystkim miłości i warto zacząć od wglądu w tego typu więzi między bohaterami. Na przestrzeni całego utworu, jak się okazuje, jedynym pewnikiem są uczucia Grocholskiego, który różnymi sposobami będzie walczył o Lizę. Brak przekonującego zwycięstwa (bo nie można nazwać wygraną „pseudozwiązek” z kobietą opisanego w epilogu) wynika jedynie ze słabości charakteru mężczyzny – w utworze kilka razy opisane są jego duchowe rozterki i idące za zmiennymi nastrojami choroby. Natomiast Bugrow i Liza są przedstawicielami owej „dzikiej” natury, czyli reprezentują uczuciowy oportunizm

i moralną „bylejakość”. Te cechy dominują w obrazie bohaterki, która chociaż na początku utworu twierdzi, że żal jej męża, to jednak nie rezygnuje z romansu, ale z drugiej strony nie chce porzucić dla kochanka dotychczasowego życia. *Будем всегда так, как теперь, – сказала Лиза*⁷ i te słowa określają jej pragnienia, które ostatecznie ziszczą się w epilogu. O tym, że jej obawy przed konkretną decyzją nie wynikają ze strachu bądź wstydu, ale są konsekwencją próżności i pospolitej rozwiązłości, świadczy fragment wypowiedzi jej męża:

Ты молоденькая, глупенькая, ничего не понимаешь... Меня дома никогда не бывает... Ну, а они и пользуются (...). Извиняю в пятый раз, а уж в шестой не извиню [363, podkreślenie – A.S.].

Bugrow kilkakrotnie wspomina o domu i w jego wypowiedziach dana kategoria może być rozumiana dosłownie i w przenośni⁸. To on w gniewie krzyczy do żony: *Так ты так? А? С хлыщом? Хорошо! А перед алтарем⁹? Кто? Хороша жена и мать! (...) Хочешь свинством заниматься, так... гайда! В доме моем нет тебе места!* [362]. Gest wygnania z domu, przy jednoczesnym wspomnieniu o sakramencie małżeństwa, każe widzieć w tych słowach bardziej nawet znaczenie przenośne (zakończenie relacji uczuciowych) od dosłownego, jednak konflikt rozstrzyga się nie w rozgorączkowany, ale całkiem chłodny i pełen kalkulacji sposób. Wspomniana „rekompensata”, którą proponuje Grocholski, w bezpośredni sposób uderza w Bugrowa i Lizę, i stawia ich w satyrycznym świetle. Niema zgoda bohaterki oraz targowanie się męża dyskredytują wszelkie padające z ich ust słowa o uczuciach. Co ciekawe, podjęta przez Grocholskiego próba zadośćuczynienia obraca się również przeciwko niemu – płacąc za to, by być z kobietą, stawia swoją kochankę w cokolwiek niedwuznacznym świetle. Ostatecznie handel kończy się satysfakcjonującym dla mężczyzn rozstrzygnięciem, ale zaraz po nim Bugrow wykonuje znaczący gest:

⁷ А.П. Чехов, *Живой товар*, [w:] А.П. Чехов, *Полное собрание сочинений и писем в 30-ти томах. Сочинения в 18-ти томах*, Москва 1974–1982, т. 1, с. 359. Wszystkie cytaty z utworu pochodzą z tego wydania i w dalszej części będą oznaczane w tekście w nawiasach kwadratowych z ukazaniem strony.

⁸ Jak w przypadku zacytowanej wyżej wypowiedzi. Kiedy bohater stwierdza, że nigdy nie ma go w domu, mówi oczywiście o konkretnym budynku, ale zawarta w tej wypowiedzi hiperbola „nigdy” wskazuje, że nie chodzi tu tylko o przestrzeń fizyczną, ale i wzajemne stosunki z żoną, które nie podtrzymywane podlegają nieuchronnej atrofii.

⁹ Odwołanie do sakralnej strony ogniska domowego pojawia się jedynie w przypływie gniewu bohatera i jest tylko argumentem emocjonalnym. W działaniach i myślach bohaterów sfera sacrum, stanowiąca ważną część kategorii „domu”, zostaje zastąpiona hedonizmem.

Ему стало душно, и он открыл окно. Каким великолепным воздухом пахнуло на его лицо и шею! (...) Там, далеко за городом, около деревень и дач воздух еще лучше... Бугров даже улыбнулся, мечтая о воздухе, который окутает его, когда он выйдет на террасу своей дачи и zalюбуется видом... [367]

Zaduch w domu oznacza trudną do zniesienia sytuację w stosunkach z żoną, zaś otwarcie okna symbolicznie odnosi się do dokonanego przed momentem rozwiązania. Miejsce, w którym bohater przebywa, zbyt silnie kojarzy się z Lizą i stąd pojawiają się myśli o wyjeździe. Z drugiej strony, świeże powietrze pomaga ochłonać bohaterowi, który właśnie dopuścił się niegodnej i wstydlivej „transakcji”.

W pierwszej części utworu jeszcze raz pojawia się wspomnienie o domu. Kiedy Bugrow przy kolejnym spotkaniu obwieścił kochankom o swojej decyzji pozostania z synem, wychodzi z hotelu i krzyczy do woźnicy: *Домой!* [368]. Zdecydowanie w jego głosie świadczy o tym, że akceptuje nowy porządek w swoim życiu i teraz ogniskiem domowym jest dla niego on sam i jego syn.

Jak się okazuje, trwałe fizycznie „dom” nie odpowiada temu, co się dzieje w jego wnętrzu. Pozornie trwałe ognisko domowe zostaje zagaszone przez prymitywne instynkty i namiętności. Decyzje bohaterów działają destrukcyjnie na życie w tym miejscu i ostatecznie wszyscy opuszczają przepelniony trudnymi wspomnieniami budynek.

Druga i znaczna część trzeciej części utworu toczą się na daczce, a więc w miejscu „tymczasowym”, stereotypowo sprzyjającym rozluźnieniu obyczajów. Najciekawszym wątkiem jest stopniowa zmiana postrzegania rzeczywistości przez Lizę – „tymczasowość” miejsca pokrywa się z „tymczasowością” w jej relacji z Grocholskim, od którego bohaterka ostatecznie będzie chciała odejść. Próby stworzenia nowego domu zostają zniweczone przez cztery odmienne zjawiska.

Pierwsze z nich dotyczy próżności bohaterki, która interesuje się mężczyzną, wprowadzającym się na daczę *vis-à-vis* ich domu – źródło fascynacji leży w bogactwie i przepychu, jakie opanowują sąsiedztwo. Nawet kiedy Liza dowiaduje się, że to były mąż, jej uwagę przykuwa m.in. strój bohatera: *Напившись чаю, Иван Петрович ушел в дом. Через десять минут он появился на крыльце и... поразил Лизу. Он (...) был одет чертовски хорошо* [373]. Materialistyczne podejście do życia bohaterki w tym miejscu nie jest niczym zaskakującym, kiedy odbiorca ma w pamięci jej zgodę na odegranie roli żywego towaru. Drugą kwestią jest odwołanie do uczuć kobiety – pojawienie się w pobliżu dwóch niegdyś najbliższych jej osób, budzi dawne sentymenty. Liza wzdycha, patrząc na Bugrowa i Miszę: *Милые*

mou! [373]. Nagła tęsknota za byłym małżonkiem nie „rozgrzesza” bohaterki, zwłaszcza w kontekście tego, co się wydarzy w epilogu, ale motyw miłości macierzyńskiej nadaje obrazowi Lizy cieplejszych barw. Matka będzie dążyć do ‘ jak najczęstszych spotkań z synem, przy okazji zacieśniając więzy z Bugrowem. Trzecią przeszkodą jest sam Grocholski, a dokładniej jego słaby charakter, który powoli staje się dostrzegalny również dla Lizy. Symptodem zmiany jest krótka rozmowa bohaterów po pierwszych odwiedzinach, jakie złożył im Bugrow:

– Несчастный! – сказал Грохольский, проводив его глазами и глубоко вздохнув.

– Чем же он несчастный? – спросила Лиза.

– Видеть тебя и не иметь права назвать тебя своей!

“Дурак! – осмелилась подумать Лиза. – Тряпка!” [377]

Czwarte zjawisko wskazuje natomiast na kolejny wymiar próżności i niedojrzałości samej Lizy i jest związane z najbardziej komicznym motywem w całym utworze. Stałe i długie odwiedziny Bugrowa stają się coraz bardziej nachalne i niebezpieczne dla Grocholskiego, ale w pewnym momencie jego rywal przywozi na swoją daczę dwie Francuzki-kokietki, po czym tłumaczy się sąsiadom: *Вечером прилетел Иван Петрович и, конфузясь, объявил, что он теперь семейный человек...* [381]. Ów „rodzinny człowiek” stawia w satyrycznym świetle całą kategorię „ogniska domowego”, zwłaszcza gdy okazuje się, że kobiety zachowują dość swobodne obyczaje i są oszustkami. Rozrywką Bugrowa staje się podnoszenie z ziemi obu dam poprzez objęcie w pasie i stawianie ich na werandzie obok siebie. Grocholski zbudziwszy się pewnego dnia odkrywa ze zgrozą, że do tej pustej rozrywki przyłączyła się Liza (przy okazji rzuca ona ukradkowe spojrzenia na swoją daczę, czy nie została nakryta na gorącym uczynku).

Różne motywacje doprowadzają zatem bohaterów do kryzysu i niweczą plany stworzenia nowego ogniska domowego. Kompozycja utworu osiąga zwierciadlaną symetrię – teraz to wściekły Grocholski stawia sprawę jasno: „*Я или он!*” [s. 382]. Podejmuje on jednak ostatnią próbę ratowania związku. Mimo odkrycia romansu Lizy oddaje on wspomniany majątek ziemski Bugrowowi. Porażka tego planu zostaje wyrażona w bardzo symboliczny sposób. Grocholski, po wyjeździe Bugrowa, prosi Lizę: *Пойдем, Лиза, домой* [388], ale narrator po chwili zauważa:

И с этого вечера вплоть до самого июля по саду, в котором гуляли дачники, можно было видеть две тени. Тени ходили с утра до вечера и наводили на дачников уныние. За тенью Лизы неотступно шагала тень Грохольского. Я называю их тенями, потому что они оба потеряли свой

прежний образ. Они похудели, побледнели, съжились и напоминали собой скорее тени, чем живых людей... [388]

Bohaterowie snują się po parku i nie wracają do zamkniętej przestrzeni domu, bo w istocie ten dom, oparty na relacji bliskich ludzi, już nie istnieje¹⁰.

Liza wraca do Bugrowa¹¹; straciwszy swój majątek, również Grocholski znajdzie miejsce pod ich dachem. Ten dom, w postaci trzeciego w utworze budynku mieszkalnego, mimo paradoksalnej więzi rozwijającej się w jego wnętrzu, prezentuje się najokazalej: *Прислуги и съестного полнехонький дом* [390]. Być może ten opis wskazuje jednak na najważniejszą cechę sformułowanych ostatecznie relacji między bohaterami – jest to wygodne życie z możliwością holdowania swoim zachciankom. Spełnia się moralnie naganne marzenie Lizy – jest tak, jak na początku romansu i może ona korzystać ze wszelkich „plusów” posiadania męża i kochanka, nie rezygnując z żadnego z nich. Sam Grocholski, którego uczucia do Lizy są niezienne, po raz drugi w tym utworze zawodzi kochaną kobietę (pierwszy raz – gdy ją „kupił”), a przede wszystkim potencjalnego subtelny odbiorcę. I Liza, i czytelnik nie doczekali się odważnej, męskiej decyzji z jego strony, nawet w obliczu wymagających tego okoliczności:

Коли б не эта благородная женщина, я давно бы ушел от него... Мне ее жаль оставлять. Обоим терпеть как-то лучше.

Грохольский вздохнул и продолжал:

– Она беременна... Вы видели? Это, в сущности, мой ребенок... Мой-с... Она скоро сознала свою ошибку и опять отдалась мне. Она его терпеть не может...

– Тряпка вы! – не воздержался я [narrator – A.S.], чтобы не сказать Грохольскому [395].

¹⁰ Władimir Linkow zauważa, że najbardziej powszechnym stanem dla bohaterów Czechowa jest samotność (В. Я. Линков, *Художественный мир прозы А. П. Чехова*, Москва 1982, s. 85). W *Żywym towarze* mamy w istocie do czynienia z naprzemiennymi etapami samotności kolejnych bohaterów (Bugrow–Liza w związku z Grocholskim–Grocholski w związku z Lizą–Grocholski bez Lizy–ponownie Bugrow). Samotność jest tu istotniejsza niż momenty bliskości z drugą osobą, ponieważ opiera się na prawdziwych (choć negatywnych) emocjach, natomiast, jak się okazuje, szczęście w miłości jest w tym świecie tylko iluzją.

¹¹ Co ciekawe, tu również możemy odnaleźć odniesienie do ważnej Czechowowskiej kategorii. Według Andrzeja Ksenicza powtarzalność zniewoleń bohaterów stanowi pewien szablon lub zasadę twórczą pisarza (A. Ksenicz, *Антони Чехов и świat jego dzieła*, Zielona Góra 1992, s. 31). Zachowanie Lizy stanowi przykład takiej postawy. Mówiąc ściślej – zniewolenie polega na byciu nieustannie zależną od mężczyzny (na zmianę Bugrowa i Grocholskiego). Symbolicznie ten fakt ilustruje scena, kiedy bohaterka dobrowolnie idzie w objęcia Bugrowa, by ten mógł podnieść ją na werandę. Z tej perspektywy staje się jasne, dlaczego Liza zbyt łatwo rezygnuje ze swojego dziecka – potrzeba zależności przeważa u niej nad uczuciami macierzyńskimi.

„Mir domowy”, jaki osiągnęli bohaterowie, przeczy tradycyjnym wyobrażeniom o domu, o więziach między bliskimi ludźmi, czy wreszcie – o rodzinie. Pozostaje pełna ironii, komiczna i gorzka relacja mąż–żona–kochanek, którzy mieszkają i żyją razem pośród banalnego świata niskich przyjemności. Czy można zatem nazywać ten świat domem, czy jest to wyłącznie antydom, zaprzeczenie dotychczasowych więzi rodzinnych? W celu odpowiedzi na to pytanie musimy powrócić do kwestii kategoryzacji.

Aby rozumieć świat człowiek, jak wiadomo, posługuje się kategoriami. Umożliwiają one wychwytywanie podobnych sobie zjawisk, grupowanie ich i tworzenie całych systemów wiedzy o rzeczywistości. Do XX wieku najpopularniejszą teorią kategoryzacji była tzw. klasyczna teoria, rozwinięta przez Arystotelesa. Zakładała ona m.in. równorzędność wszystkich elementów kategorii, ich definiowanie przy pomocy cech koniecznych i wystarczających, czy obecność wyraźnych granic kategorii. Badania eksperymentalne i dwudziestowieczna myśl filozoficzna dowiodły jednak, że klasyczna teoria nie uwzględnia wielu zjawisk charakterystycznych dla dynamicznej, zmiennej rzeczywistości. Eksperymenty Eleonor Rosch, czy teoria „podobieństwa rodzinnego” Ludwiga Wittgensteina podważyły możliwość istnienia wyraźnych granic kategorii. Kategoryzacja oparta na prototypie – najlepszym/najbardziej wyrazistym/najszybciej dostępnym w umyśle przedstawicieli – umożliwia łączenie ze sobą zjawisk na zasadzie podobieństwa. Stąd kategorie rozpatrywane na gruncie kognitywistyki tworzą skalarne, hierarchiczne modele, w których można wyróżniać elementy centralne oraz poboczne i peryferyjne. Kategorie, podobnie jak oparta na nich wiedza, są zjawiskami dynamicznymi, o niewyraźnych granicach, które można nazwać rozmytymi¹².

O ile zatem w teorii klasycznej „dom” w epilogu „Żywego towaru” należałoby określić jako antydom, coś przeczącego warunkom koniecznym i wystarczającym tej kategorii, o tyle w nowej wizji kategoryzacji odpowiadałby on elementowi peryferyjnemu. Chociaż stanowi on wizję satyryczną, jednak o jego przynależności do kategorii „domu” decyduje szerszy kontekst literacki. Przy zachowaniu wszelkich proporcji, dzieło Czechowa stanowi kolejny głos w rozważaniach literackich dotyczących problemów ogniska domowego, których najważniejszymi wyrazicielami są dwa arcydzieła: wydana jako cała książka cztery lata wcześniej „Anna Karenina” (1878) Lwa Tołsto-

¹² Zob. przede wszystkim: J. R. Taylor, *Kategoryzacja w języku*, tłum. A. Skucińska, Kraków 2001 (o kategoryzacji klasycznej: s. 44–64), Z. Kövecses, *Język, umysł, kultura. Praktyczne wprowadzenie*, tłum. A. Kowalcze-Pawlik, M. Buchta, Kraków 2011, *Kognitywne podstawy języka i językoznawstwa*, red. E. Tabakowska, Kraków 2001 i in.

ja oraz późniejsze o dwa lata pełne wydanie „Braci Karamazow” (1880) Fiodora Dostojewskiego. Obie powieści przedstawiają różne aspekty kryzysu, jaki dotyka tradycyjną rodzinę pod koniec XIX wieku w Rosji. W tym właśnie kontekście omawiany utwór Czechowa zawiera oryginalny, śmieszny i gorzki symbol tych zmian obyczajowych i społecznych, które prowadzą do upowszechnienia nowych więzi – małżonkowie i kochankowie, dla wygody, zaczynają żyć pod jednym dachem, a najwyższą wartością są pieniądze, namiętności oraz przyjemność. Znaczenie tradycyjnej kategorii „dom”, jak przedstawia autor, „rozmywa się”, co z kolei stanowi zaproszenie dla czytelnika do własnej próby rekonceptualizacji podstawowych, zdawałoby się, pojęć i zastanowienia się nad kwestią kondycji współczesnej mu rodziny, rodzinnego domu, więzi międzyludzkich.

Uciekając się do szerszego kontekstu literackiego możemy zatem zauważyć, że „Żywy towar” pod pewnymi względami zbliża się do arcydzieł pierwszego etapu twórczości Czechowa. Wspomniana „Śmierć urzędnika” czy „Kameleon” zawierają ponadczasowe symbole określonych postaw życiowych czy negatywnych wzorców zachowań społecznych. W „Żywym towarze” wylaniająca się kategoria „domu” oprócz silnych powiązań z kontekstem historycznym może pełnić również rolę uniwersalną, pokazując, do czego dochodzi, gdy zamiast prawdziwych wartości bliscy sobie ludzie stawiają na hedonizm, manifestując wyłącznie własne ego.

L I T E R A T U R A

- Gibbs, R. W., *Prototypes in dynamic meaning construal*, [w:] *Cognitive Poetics in Practise*, ed. J. Garvins, G. Steen, London and New York 2003.
- Kognitywne podstawy języka i językoznawstwa*, red. E. Tabakowska, Kraków 2001.
- Kövecses, Z., *Język, umysł, kultura. Praktyczne wprowadzenie*, tłum. A. Kowalczyk-Pawlik, M. Buchta, Kraków 2011.
- Ksenicz, A., *Antoni Czechow i świat jego dzieła*, Zielona Góra 1992.
- Salajczykowa, J., *Współczesna literatura rosyjska wobec Czechowa*, [w:] *Studia z filologii rosyjskiej i słowiańskiej*, t. XVI. *Antoni Czechow*, red. R. Śliwowski, Warszawa 1989.
- Śliwowski, R., *Antoni Czechow*, Warszawa 1986.
- Taylor, J. R., *Kategoryzacja w języku*, tłum. A. Skucińska, Kraków 2001.
- A. П. Чехов, *Энциклопедия*, ред. В. Б. Катаев, Москва 2011.
- Бялый, Г. А., *Чехов и русский реализм. Очерки*, Ленинград 1981.
- Линков, В. Я., *Художественный мир прозы А. П. Чехова*, Москва 1982.

Чехов, А. П., *Живой товар*, [в:] А.П. Чехов, *Полное собрание сочинений и писем в 30-ти томах. Сочинения в 18-ти томах*, Москва, 1974–1982, т. 1.

РЕЗЮМЕ

«ДОМ» КАК РАЗМЫТАЯ КАТЕГОРИЯ В ПОВЕСТИ «ЖИВОЙ ТОВАР» А.П. ЧЕХОВА

В статье рассматривается вопрос о функционировании категории «дом» в повести “Живой товар” Антона Чехова. Произведение относится к первому этапу творческого пути автора, поэтому в довольно сатирическом виде писатель задумывается над проблемами семейного очага. История любовного треугольника происходит на фоне трех домов – городского, дачи и поместья. В первом доме супружеская связь увядает, когда появляется любовник. На даче любовники пытаются создать свой собственный домашний очаг, однако терпят поражение. Парадоксально – в третьем доме, т.е. в поместье, муж, жена и любовник живут мирно под одной крышей. Чехов создает новый образ дома, который можно определить как периферийный элемент прототипической категории «дом». Тем самым автор находит символ изменений в жизни современных ему семей, которые нашли свое отражение в литературе того времени.

Ключевые слова: Чехов, дом, прототип, семья, категоризация.

SUMMARY

‘HOUSE’ AS A BLURRED CATEGORY IN ‘A LIVING CHATTEL’, A SHORT STORY BY A. P. CHEKHOV

The article is devoted to the way a category of ‘house’ functions in a short story ‘A Living Chattel’ by A.P. Chekhov. Since this literary work comes from the first part of Chekhov’s creative activity, the author mostly in an ironic way scrutinizes the problems of domestic hearth. There are three houses – a city house, a dacha and a country estate where the story of love triangle takes place. In the first house, the relationship between a married couple withers when the lover steps in. At the dacha, the lovers try to create their own domestic hearth but they fail. Paradoxically, in the third house being the country estate, a husband, his wife and her lover live peacefully under one roof. Chekhov creates a new vision of a house, which can be referred to as a peripheral element of a prototypical category ‘house’. Hence, the author identifies the symbol of changes which take place in the life of his contemporary families and which are reflected in the literature of those days.

Key words: Chekhov, house, prototype, family, categorization.