

**MATYLDA CHRZAŚCZ**ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4313-5995>

Uniwersytet Jagielloński

ZWIĄZKI ETIUDY *PRZY WIELKIEJ DRODZE* ANTONA CZECHOWA Z PROZĄ FIODORA DOSTOJEWSKIEGO

RELATIONS BETWEEN ANTON CHEKHOV'S ETUDE *ON THE HIGH ROAD* AND THE PROSE OF FYODOR DOSTOEVSKY

The purpose of the article is to identify the intertextual links between Anton Chekhov's first one-act play and the works of Fyodor Dostoevsky. It examines the drama *On the High Road* as a deliberate, ironic response to the creator of *Crime and Punishment*. The author of the article points out that Chekhov employs parody and deconstructs grand ideas, transforming his predecessor's dark psychological intensity into a portrayal of human frailty and everyday absurdity. The main characters of the drama, Merik and Bortsov, function as simplified embodiments of Dostoevsky's protagonists, deprived of their spiritual depth and clear rational motivations. The article also draws attention to Chekhov's dialogue with Dostoevsky. The analyzed etude is an important element in the formation of the playwright's original poetics.

Keywords: Anton Chekhov, *On the High Road*, early dramaturgy of Chekhov, intertextuality, parody, Fyodor Dostoevsky

W badaniach nad spuścizną Antona Czechowa dominuje tematyka związana z jego dojrzałą dramaturgią, co skutkuje relatywną marginalizacją wczesnych, małoobsadowych form scenicznych (żartów, etiud i szkiców). Szczególnym przykładem tej marginalizacji jest etiuda *Przy wielkiej drodze*¹ (*На большой дороге*, 1884), która w literaturze przedmiotu najczęściej bywa traktowana jako drugorzędne studium warsztatowe, mimo że stanowi istotny dokument kształtowania się poetyki pisarza. Tylko w nielicznych opracowaniach wspomina się o tym utworze, nie poświęcając mu zbyt wiele miejsca i ograniczając się do dość powierzchownych komentarzy². A sztuka

¹ W artykule będę posługiwać się tytułem zaproponowanym przez Agnieszkę Lubomirę Piotrowską w dokonanym przez nią tłumaczeniu. Zob.: A. Czechow, *Jednoaktówki*, przeł. A. L. Piotrowska, Oficyna, Łódź 2022, s. 23–52.

² Т. В. Полежаева, *Новаторство малых пьес А. П. Чехова*, „Вісник Дніпропетровського університету імені Альфреда Нобеля. Серія: Філологічні на-

ta zasługuje na więcej uwagi chociażby ze względu na pozycję, jaką zajmuje wśród dzieł scenicznych autora — to pierwsza jednoaktówka napisana w 1884 roku przez dwudziestoczteroletniego wówczas twórcę. Już w tej wczesnej próbie można dostrzec problemy, które później stały się znakami rozpoznawczymi Czechowa-dramaturga (to przede wszystkim dramat zwykłego człowieka wynikający ze świadomości zmarnowanego życia), ale, co ciekawe, także oryginalne i nieoczywiste nawiązania do literackiej tradycji romantyzmu i twórczości Fiodora Dostojewskiego. Dramat *Przy wielkiej drodze* nosi podtytuł *Etiuda dramatyczna w jednym akcie*, sugerujący, że mamy do czynienia z ćwiczebną formą literacką — szkicem czy też wprawką, tworzoną w celu doskonalenia umiejętności artystycznych. Określenie to jest adekwatne o tyle, że utwór wyszedł spod pióra początkującego twórcy, a zaprezentowana przez niego forma rzeczywiście nie jest rozbudowana. Postaramy się jednak wykazać, że tekst ten niesprawiedliwie był pomijany przez krytykę i zasługuje na więcej uwagi, zwłaszcza ze względu na obecne w nim nawiązania intertekstualne. Celem artykułu będzie wykazanie, że etiuda *Przy wielkiej drodze* nie powinna być postrzegana jedynie jako literacka wprawka, lecz jako świadoma i ironiczna odpowiedź na twórczość Fiodora Dostojewskiego. Poprzez mechanizmy parodii i dekonstrukcji „wielkich idei” w tym objętościowo skromnym utworze Czechow przekształca mroczny psychologizm swojego poprzednika w wizerunek ludzkiej słabości. Egzystencjalne napięcia właściwe prozie Dostojewskiego zostają przez Czechowa sprowadzone do poziomu codziennego absurdu i sprawczej niemocy, czego dobitnym przykładem są celowo uproszczone wcielenia bohaterów Dostojewskiego. Postaci te, pozbawione duchowej głębi i racjonalnych motywacji, ujawniają kształtowanie się oryginalnej poetyki Czechowa.

Przyjęło się twierdzić, że Czechow działalność dramatopisarską rozpoczął od humorystycznych jednoaktowych sztuk określanych mianem wodewilów, i wymieniać takie tytuły jak *Łabędzi śpiew* (*Kalchas*) (*Калхас*, 1886), *O szkodliwości tytoniu* (*O wpeđe табака*, 1886), *Niedźwiedź* (*Медведь*, 1888), *Oświadczyzny* (*Предложение*, 1889), *Wesele* (*Свадьба*, 1890) czy *Jubileusz* (*Юбилей*, 1892)³. Pomijanie w tym kontekście dramatu *Przy wielkiej drodze*

uki” 2013, nr 1, s. 112–115, <https://md-eksperiment.org/ru/post/20190103-novatorstvo-malyh-pes-a-p-chehova> (21.01.2026).

³ Zob. pr. С.Д. Балухатый, Н. Петров, *Драматургия Чехова*, Издательство Харьковского Театра Русской Драмы, Ленинград 1935, <http://apchekhov.ru/books/item/fo0/so0/z0000002/st003.shtml> (21.01.2026). Wszystkie tłumaczenia tytułów na podstawie A. Czechow, *Jednoaktówki...*

można uzasadnić trudnością w jednoznacznej klasyfikacji gatunkowej utworu. Nieliczni, którzy w ogóle dostrzegają jego istnienie, są gotowi określić go jako komedię charakterów⁴ lub melodramat⁵, koncentrując się na postaci Mierika i przedstawiając go jako szlachetnego włóczęgę, świetlaną postać, która wbrew niesprzyjającym okolicznościom losu nie utraciła człowieczeństwa⁶.

Z badaczami stojącymi na stanowisku, że małym formom dramatycznym Czehowa brakuje oryginalności, i zarzucającymi im schematyzm polemizuje Tatiana Poleżajewa. Dowodzi ona obecności w etiudzie *Przy wielkiej drodze* ukrytych sensów i elementów oryginalnej, nowatorskiej poetyki. Badaczka zwraca uwagę przede wszystkim na dokonaną przez autora krytykę bohatera romantycznego, reprezentowanego przez postać Mierika, którego postawa zostaje w dramacie zdemaskowana jako powierzchowna i duchowo uboga. Poleżajewa konstatuje ponadto, że główna siła konfliktu nie leży w starciach między ludźmi, lecz w symbolicznym obrazie burzy, pełniącej funkcję nadrzędnej siły sprawczej. Dostrzeżony przez badaczy melodramatyzm jest, jak twierdzi Poleżajewa, jedynie pretekstem, który ma prowadzić do refleksji nad marnością ludzkiego losu w obliczu trudnych realiów społecznych. Według niej Czehow osiąga ten efekt, stosując podtekst i ironię⁷. Zgadza się z tymi spostrzeżeniami, dodajmy, że prócz wymienionych zabiegów w etiudzie *Przy wielkiej drodze* autor wykorzystał również elementy parodii, przy czym źródeł intertekstualnych odwołań należy szukać w twórczości Fiodora Dostojewskiego. Na związki zwłaszcza wczesnej twórczości Czehowa z prozą Dostojewskiego jako pierwszy zwrócił uwagę pod koniec lat 70. XX wieku Michaił Gromow. Pisał wtedy, że jawne i ukryte cytaty z twórczości Dostojewskiego, wzmianki o nim lub pojawiające się w wypowiedziach bohaterów nazwisko pisarza są elementami kon-

⁴ Г. П. Бердников, *Чехов — драматург: традиции и новаторство в драматургии А. П. Чехова*, Искусство, Москва 1981, s. 52–53.

⁵ Zob. tamże oraz: Г. А. Бялый, *Драматургия А. П. Чехова*, w: Л. Лотман (red.), *История русской драматургии: Вторая половина XIX — начало XX в. до 1917 г.*, Наука, Ленинград 1987, s. 448–449.

⁶ Dla Siergieja Bałuchatego Mierik jest wyrazicielem biernego buntu wobec panującego ustroju politycznego. Badacz dostrzega w nim także potężny potencjał, niespożyte siły i społeczną wrażliwość. Zob. С. Д. Балухатый „На большой дороге”. *Драматический Этюд 1885 г.*, w: tegoż, *Чехов драматург*, Художественная литература, Ленинград 1936, s. 65. O ile w bohaterze można dostrzec pewne przejawy wrażliwości, o tyle reszta charakterystyki wydaje się dyskusyjna, co postaramy się wykazać w dalszej części artykułu.

⁷ Т. В. Полежаева, *Новаторство малых пьес А. П. Чехова...*

strukcyjnymi fabuły Czechowa⁸. W wydanej kilkanaście lat później książce ten sam autor dodaje, że odwołania do prozy autora *Młodzika* w twórczości dojrzałego Czechowa przybierają również formę parodii.

Zarówno w historii literatury rosyjskiej, jak i w świadomości czytelniczej Czechow i Dostojewski przez wiele dziesięcioleci uchodzili za pisarzy, którzy niewiele mają ze sobą wspólnego i których twórczość nie jest porównywalna, lecz przeciwstawna⁹. Czechow ze swą artystyczną powściągliwością, zwięzłością i obiektywizmem, przez niektórych uznawany za pisarza chłodnego i obojętnego, jest przeciwieństwem emocjonalnego, pełnego namiętności, zaangażowanego ideowo Dostojewskiego¹⁰. A jednak Czechow, wbrew temu, co miał niegdyś powiedzieć, a mianowicie, że do czterdziestego roku życia nie przeczytał powieści *Zbrodnia i kara*, dogłębnie znał twórczość jej autora¹¹ i w swoich utworach (zwłaszcza z wczesnego okresu), zarówno epickich, jak i dramatycznych, podjął z nią literacki dialog. Według Gromowa cytaty i aluzje do twórczości Dostojewskiego są elementem fabuł Czechowa, ale badacz swoje spostrzeżenia odnosił głównie do opowiadań oraz dramatu *Platonow*. Metodologię tę można jednak zastosować do analizy dotąd marginalizowanej jednoaktówki. Pozwoli to wykazać, że również w tej formie scenicznej dialog intertekstualny z autorem *Zbrodni i kary* pełni kluczową rolę.

Pierwsza pełnowymiarowa sztuka Czechowa *Platonow* (*Безомыслица*, 1923) powstała w 1878 roku, w trzy lata po ukazaniu się *Młodzika* (*Подпосток*, 1875) Dostojewskiego. W dramacie początkującego pisarza dostrzegalne są echa powieści — niezwykle

⁸ М. П. Громов, *Скрытые цитаты (Чехов и Достоевский)*, w: Л. Д. Опульская, З. С. Паперный, С. Е. Шаталов (red.), *Чехов и его время*, Наука, Москва 1977, s. 42–44. Autor podaje tu przykłady z takich opowiadań Czechowa jak *Загадочная натура*, *Дуэль*, *Соседи*, *Бабье царство*.

⁹ Podobny pogląd podziela Anastasija W. Blinowa, która zauważa, że porównywanie twórczych poszukiwań obu pisarzy na ogół budzi wątpliwość i każe pytać o zasadność takiego zestawienia. Jednak wbrew temu Blinowa uważa, że wnikliwe badania porównawcze twórczości Czechowa i Dostojewskiego rzuciłyby nowe światło na pisarską osobowość obu. Zob. А. В. Блинова, *Ф. М. Достоевский в восприятии А. П. Чехова-читателя*, „Вопросы русской литературы” 2018, nr 1, s. 24, <https://cyberleninka.ru/article/n/f-m-dostoevskiy-v-vospriyatii-a-p-chehova-chitatelja> (28.05.2026).

¹⁰ Zob. М. П. Громов, *Книга о Чехове*, Современник, Москва 1989, <https://chegov-lit.ru/chegov/bio/gromov-kniga-o-chehove/chegov-i-dostoevskij-velikoe-protivostoyanie.htm> (21.01.2026).

¹¹ Tamże.

dla dojrzałego Czechowa nagromadzenie postaci, skomplikowana sieć intryg i „histeria” towarzysząca emocjonalnym konfliktom, tj. elementy korespondujące z estetyką Dostojewskiego. Z kolei szczegółowa analiza kwestii wypowiedzianych przez Płatonowa odsyła właśnie do problematyki podejmowanej w *Młodziku*. Gromow podkreśla, że postać Płatonowa jest głęboko osadzona w tradycji pokoleniowego wstydu. Konsekwencją tego wstydu jest surowy osąd, któremu syn poddaje moralny upadek i hipokryzję ojca. Wspólny mianownik łączący dramat i powieść to również temat współistnienia w człowieku wzniosłych ideałów i podłości, stanowiący klucz do zrozumienia psychiki i motywacji bohaterów. W początkowej fazie twórczości Czechow, jak pisze Gromow, podążał za Dostojewskim, sięgając po bezpośrednie i dosłowne nawiązania do jego utworów, czego szczególnym przykładem jest postać samego Płatonowa. Polemika z autorem *Zbrodni i kary* pojawi się później, w dojrzałych dziełach Czechowa, właśnie w ujęciu parodystycznym, przy czym parodii poddane zostaną nie styl czy gatunek, ale „idea” towarzysząca bohaterom¹².

Zarówno pierwsza młodzieńcza sztuka *Płatonow*, jak i powstała sześć lat później jednoaktówka *Przy wielkiej drodze* należą do wczesnego dorobku Czechowa. I to już wtedy, a nie dopiero, jak twierdzi Gromow, w latach późniejszych udaje się zidentyfikować intertekstualne nawiązania do prozy Fiodora Dostojewskiego, wykraczające poza ramy prostej imitacji i przybierające charakter parodystyczny. Postać Mierika zgodnie z interpretacją zaproponowaną przez Poleżajewą to ironiczny i jednocześnie tragikomiczny przykład bohatera romantycznego. Jego pojawieniu się na scenie towarzyszą „ekstremalne okoliczności”: gdy wkracza do zatłoczonego zajazdu stojącego przy tytułowej wielkiej drodze, na zewnątrz szaleje burza, rozlegają się grzmoty, wyje wiatr. Jednak choć bohater pojawia się w aurze tajemnicy i grozy, choć posługuje się cudzą tożsamością, a za pasem ma siekiere, to z jego postawy bije nie romantyczna siła i charyzma, ale pospolitość i bezsilność.

Mierik to jednak nie tylko tragikomiczne wcielenie bohatera romantycznego. Uwagę przykuwa rekwizyt, z którym ta postać nie rozstaje się aż do finałowej sceny. Siekiera z jakiegoś powodu jest ważna zarówno dla bohatera, jak i przekazu płynącego z utworu¹³. Mierik

¹² Tamże.

¹³ Siekiera jest tu rodzajem „prototypu” czechowowskiej strzelby, która pojawiwszy się w pierwszym akcie, musi wystrzelić w ostatnim. W finałowej scenie bohater chwytą za siekiere, by dokonać morderstwa, ale do zbrodni nie dochodzi. O dra-

wielokrotnie „odkłada ją”, przemawia do niej: „(Ложится и кладет рядом с собой топор.) Ложись, топорик, братик... Дай я тебе топорище укрою”¹⁴ i otwarcie przyznaje, że traktuje ją wyjątkowo: „вот и ношусь с ним, как с писаной торбой”. Uznanie siekiery za literacką aluzję początkowo może wydać się pochojne lub nawet naiwne, ale wraz z rozwojem wydarzeń aluzyjność rekwizytu staje się coraz bardziej oczywista. Siekiere Mierik ukradł, a w ostatniej scenie usiłuje nią zabić kobietę. Te jawne podobieństwa skłaniają do spojrzenia na Mierika przez pryzmat bohatera *Zbrodni i kary*. Jednak Czechowowski włącza to nie kolejna wersja Raskolnikowa, choć podobieństw między nimi można dostrzec sporo: Mierikowi brakuje pieniędzy, przywłaszczył sobie cudzą siekiere, ludzi ma w pogardzie — uważa się za silniejszego i mądrzejszego niż oni, a przy tym, jak się zdaje, stać go na współczucie. Jeśli jednak wrażliwość Raskolnikowa, jego niezgoda na krzywdę i niesprawiedliwość popychają go do aktów prawdziwego altruizmu, jeśli każą oddać mu ostatnie pieniądze wynędzniałym dzieciom, zatroszczyć się o los samotnej dziewczyny śpiącej na ulicy, a w ostateczności z troski o los „skrzywdzonych i poniżonych” zabić lichwiarke, to działania Mierika albo wyglądają na pozorowane, albo są kompletnie absurdalne. Wprawdzie jako jedyny spośród gości zgromadzonych w zajeździe nie potępia Borcowa, alkoholika zebrzącego o porcję wódki, i okazuje mu współczucie, decydując się oddać ostatni grosz na zaspokojenie głodu alkoholowego, jednak gest ten jest co najmniej dwuznaczny. Po pierwsze, trudno uznać go za akt miłosierdzia, bo przecież ostatecznie jeszcze bardziej pograży pijącego w nałogu (o czym Czechow, jako lekarz z zawodu, musiał wiedzieć). Po drugie, Mierik nie ma żadnej gotówki, więc gorliwość i ostentacja, z jaką deklaruje podzielenie się pieniędzmi, nie mają szansy przerodzić się w czyn. Właśnie ta niemożność dokonania czynu (cokolwiek miałby on znaczyć — rabunek, morderstwo, pomoc bliźniemu), kompletna niezdolność do działania jest cechą charakteryzującą bohatera. Autor co prawda nadał mu pozorne podobieństwo do Raskolnikowa, ale jednocześnie pozbawił go idei, uzyskując w ten sposób efekt parodystyczny. Mierik sprawia wrażenie postaci, która

maturgicznej zasadzie zwanej „strzelbą Czechowa” zob. np. A. T. Kijowski, *A kiedy strzelba wypali...: (Poetyka rekwizytu)*, „Teksty” 1977, nr 1 (31), s. 68–88; А. П. Чехов, *Письмо А. С. Лазареву (Грузинскому)*. 1 ноября 1889 года, <https://feb-web.ru/feb/chekhov/texts/spo/pi3/pi3-273-.htm> (21.03.2026).

¹⁴ А. Чехов, *На большой дороге*, <https://ilibrary.ru/text/975/p.1/index.html> (12.02.2026). Wszystkie cytaty z dramatu pochodzą z tego wydania.

chciałaby być bohaterem Dostojewskiego, ale ma do dyspozycji jedynie kradzioną siekierę, z której nie umie zrobić użytku oraz kilka twierdzeń mających siłę frazesu. Kładąc się na swoim posłaniu, odwraca się plecami do wszystkich, podobnie jak czynił to Raskolnikow¹⁵. Jednak w przeciwieństwie do bohatera Dostojewskiego, dla którego ta demonstracja była wyrazem utraty łączności ze światem zewnętrznym i dowodziła niechęci do utrzymywania relacji z otoczeniem, Mierik nie ma komu zaprezentować swojej negacji, bo też nie ma do zanegowania. Jego chęć upodobnienia się do bohatera Dostojewskiego pobrzmiewa również w słowach „a choćby i katorga!”. Ale w ustach Mierika brzmią one śmiesznie i żałośnie zarazem:

Мерик. Жил на свете 35 лет и ни разу пошты не грабил.

Пауза. Таперь уехала, поздно... Поздно...

Кузьма. Каторги понюхать желательно?

Мерик. Люди грабят, не нюхают. Да хоть и каторга!

Mierik nie jest zdolny do popełnienia poważnego przestępstwa (po trafi najwyżej ukraść siekierę) nie dlatego, że nie pozwala mu na to sumienie, ale dlatego, że, jak się zdaje, po prostu na to nie wpadł i sam jest tym zaskoczony. Bohater Czechowa ma do dyspozycji siekierę, ale w przeciwieństwie do Raskolnikowa nie wie, jak i do czego ją wykorzystać. Nie ma żadnej idei, żadnej myśli ani planu. Gdy w finale okazuje się, że kobieta, która w zajeździe schroniła się przed burzą, jest (rzekomo) wiarołomną żoną Borcowa i (rzekomą) przyczyną jego alkoholizmu, Mierik chwytą za siekierę i na oślep próbuje ugodzić ją w głowę. Zostaje jednak powstrzymany przez gości zajazdu. Cały komiczny potencjał tej sceny, towarzysząca jej ironia i parodystyczny charakter ujawniają się dopiero w zestawieniu ze zbrodnią dokonaną przez Raskolnikowa. Zanim zamachnie się na „panią” Mierik próbuje przemówić do jej sumienia, nakłonić ją do czułości dla kompletnie pijanego, odrażającego męża: „Дай мне сказать тебе одно только слово... Одно слово, чтоб ты поняла... Пстой... [...] Пстой... сейчас. (Бьет себя кулаком по лбу.) Нет, не дал бог разума! Не могу я тебе этого слова придумать!”. Motywacje Mierika nie są jasne, sam nie znajduje słów, by je wyrazić. W kluczowym momencie nie potrafi sformułować myśli, bo być może nawet jej nie ma. Inaczej niż

¹⁵ Zob. Ф. Достоевский, *Преступление и наказание*, w: tegoż, *Собрание сочинений в десяти томах*, t. 5. Государственное издательство художественной литературы, Москва 1957, s. 131, 139, 141, 146, 161.

Raskolnikow nie kieruje się żadną racjonalną teorią, ponieważ nie jest w stanie jej stworzyć („nie dał Bóg rozumu”). A zatem podjęta przez niego próba morderstwa nie ma żadnego racjonalnego uzasadnienia (przy tylu obecnych miała zresztą znikome szanse powodzenia), nie wynika też z afektu. Czym więc jest i co chce udowodnić Mierik? Jeśli Raskolnikow chciał dowieść, że jest wybrańcem, Napoleonem, że wyrasta ponad przeciętność, to Mierik desperacko pragnie udowodnić sobie i innym, że wyrasta ponad bohaterów Czechowa, że jest od nich lepszy, że stoi od nich wyżej (takie próby, naiwne, już podejmował: „С бабами не рассуждаю”, „(потягивается). Эх, силищу бы свою показать! [...] (Встает и ложится.) Тоска!”, „(Тихону.) Пошел сюда, сними мне сапоги! Живо! [...] Я желаю, живодер, чтоб ты у меня, у нищего бродяги, сапоги снял!”), że jest w nim mrok i głębia namiętności, niczym u bohaterów Dostojewskiego. Mierik chciałby być jak Raskolnikow. I oto pojawia się przed nim szansa: można popełnić zbrodnię, a później być może przejść drogę od pychy do pokory, pokłonić się ziemi i prosić współbraci o miłosierdzie, po czym spędzić resztę życia na katordze. Jednak tak samo jak pycha bohatera Czechowa pozbawiona jest patosu i staje się parodią („zdejmij mi buty!”), tak niedokonana zbrodnia budzi nie grozę¹⁶, lecz rozbawienie:

Мерик (опуская руку с топором). Убил я ее, аль нет?...
Тихон. Благодарю бога, цела твоя голова...

Wynika z tych słów, że to Mierik był w większym niebezpieczeństwie niż jego niedoszła ofiara (w obronie pani staje jej krewki woźnica), a jeśli nie było zbrodni, to nie będzie też odpowiedzialności, czyli kary. I to, jak się wydaje, jest dla Mierika powodem do rozpaczy:

¹⁶ Zanim zamachnie się siekierą, Mierik wyrzuci z siebie „Так пропадай же ты, проклятая [...]!”, co również można potraktować jako aluzję do problematyki podejmowanej przez Dostojewskiego. Swietłana Bieriozkina zauważa, że dla bohatera *Notatek z podziemia* (*Записки из подполья*) przekleństwo („проклятие”) jest ostatecznym sposobem, by udowodnić swoją godność i człowieczeństwo. Zob. С.В. Березкина, *Тема проклятия в творчестве Достоевского (от „Хозяйки” к „Преступлению и наказанию”)*, http://lib2.pushkinskijdom.ru/Media/Default/PDF/Dostoevsky/Materialy/%D0%A2_21/02_%D0%91%D0%B5%D1%80%D0%B5%D0%B7%D0%BA%D0%B8%D0%BD%D0%Bo_17-28.PDF (21.03.2026). A zatem gdyby przekleństwo rzucone przez Merika odczytać nie jako przejaw społecznej wrażliwości (przypisywanej bohaterowi przez niektórych badaczy), ale jako chęć podkreślenia własnej godności, to w kontekście nieudanego zabójstwa staje się ono kolejnym elementem wzmacniającym parodystyczny wymiar dramatu.

„Не убил, стало быть... (Пошатываясь, идет к своей постели.) Не привела судьба помереть от краденого топора... (Падает на постель и рыдает.) [...] Пожалейте меня, люди православные!” (wygóżn. — M. Ch.). Następuje tu zatem odwrócenie moralnego porządku: przyczyną rozpacz jest uświadomienie sobie nie grozy i nieodwracalności wyrządzonego zła ani jego konsekwencji, lecz świadomość zaniechania — bezpowrotnie utraconej szansy wykazania swojej siły („Эх, силищу бы свою показать!”). To kolejny punkt, w którym spotykają się Mierik i Raskolnikow. Bohater Dostojewskiego także jest rozczarowany sobą, swoją słabością, tym, że nie udźwignął zadania, które sobie wyznaczył, tym, że okazał się „taką samą wszą jak wszyscy”¹⁷. Różnica polega na tym, że Mierik, choć budzi współczucie, jest komiczny. Chciałby być kimś, choćby zbrodniarzem, ale nie stać go na to (nie ograł nawet poczty). Chciałby zostać mrocznym bohaterem, a płacze we wspólnej izbie podrzędne go zajazdu. Kontekst tej sceny sprawia, że ostatnie wypowiedziane przez niego słowa nabierają innego sensu, niż mogłyby mieć, gdyby wypowiedział je zbrodniarz Dostojewskiego — nie wyrażają błagania o miłosierdzie i wybaczenie grzechu przez „ludzi prawosławnych”, lecz są rozpaczliwym wołaniem słabego, nieszczęśliwego człowieka pragnącego tylko pocieszenia. Otchłań namiętności w wydaniu czechowowskiego bohatera jest groteskowa: autor dokonuje tu zabiegu trywializacji tragizmu, sprowadzając egzystencjalne napięcia do poziomu pospolitości i sprawczej niemocy.

Jednocześnie błaganie o „użalenie się” jest odwołaniem do innej pary bohaterów: wspomnianego już Borcowa¹⁸ i radcy tytularnego Marmieladowa. Obaj są alkoholikami, którzy stracili wszystko i których łączy dyskretna intertekstualna nić. Natchniony monolog Marmieladowa, człowieka, który twierdzi, że każdy „powinien mieć kogoś, kto by się nad nim uzał”¹⁹, pełen samooskarżeń, samobiczowania się i wręcz odnajdywania w tym rozkoszy, wyraża głębokie przekonanie bohatera o własnym upadku i podłości, a przy tym o swojej wyższości nad innymi, wynikającej właśnie z owego upadku. Marmieladow

¹⁷ Ф. Достоевский, *Преступление и наказание...*, s. 437.

¹⁸ Alkoholizm szlachcica Borcowa miał stać się przyczyną wstrzymania przez cenzurę publikacji dramatu *Przy wielkiej drodze*. To dlatego o sztuce zapomniano już za życia autora. Zob. np. A. L. Piotrowska, *Wstęp*, w: A. Czechow, *Jednoaktówki...*, s. 7; С. Д. Балухатый, *„На большой дороге”...*, s. 67. Warto podkreślić, że w dotychczasowych opracowaniach Borcow był konsekwentnie pomijany (uwaga badaczy skupiała się na Mieriku).

¹⁹ Zob. Ф. Достоевский, *Преступление и наказание...*, s. 18, 26.

czerpie przyjemność z własnego poniżenia, pije po to, by cierpieć, by sprawiać sobie moralne katusze²⁰, a przy tym głęboko wierzy w Boże miłosierdzie i zbawienie, którego dostąpi. Motywacje jego nałogu tkwią w skomplikowanej psychice i w duszy — małej i wielkiej, podłej i wzniosłej jednocześnie.

Borcow upadł równie nisko jak Marmieladow — przepił wszystko i w otaczających go ludziach nie wzbudza nawet litości. Wprawdzie w jego kwestiach kilkakrotnie pojawia się fraza „Как я унижаюсь! Как унижаюсь!”, „Унижаюсь! Боже мой, как я унижаюсь!”, będąca wyraźną aluzją zarówno do „biczującego się” Marmieladowa, jak i innych „skrzywdzonych i poniżonych”, ale to, co u Dostojewskiego jest wynikiem dialektyki duszy, u Czechowa trywializuje się i medykalizuje. Nałóg Borcowa jest bowiem przypadłością nie duszy, lecz ciała. Żebrząc o porcję wódki, tłumaczy: „[...] не я прошу, нутро [...] просит! Болезнь моя просит!”, „Выпить хочу! Не я хочу, болезнь моя хочет!”. Podczas gdy Marmieladow jest patetyczny i wzniosły w swoim upadku, Borcow przeciwnie — stanowi kwintesencję nędzy, w której nie ma już ani odrobiny godności. W odróżnieniu od Marmieladowa Borcow jest już tylko żalosny. Odarty z wszelkiego patosu, cierpiący człowiek nie ma w sobie nic uroczystego, a jego przeddeliryczny dygot podkreśla, że cierpienie w tym przypadku ma wymiar nie duchowy, lecz cielesny. Borcow w alkoholu nie szuka „goryczy i łez”, ale zadośćuczynienia chorem „trzewiom”. Nawet gdy płacze, zastrzega, że jego łzy nie są przejawem religijnego uniesienia: „Не молюсь я, дед! Не слезы это! Сок! Сдавило мою душу и сок течет [...] Сок!”.

Doprowadzony do ostateczności, Borcow postanawia zastawić ostatnią rzecz, którą posiada, i z za pazuchy przemoczonego płaszcza wyjmuje medalion z portretem kobiety. Wizerunek natychmiast staje się obiektem zainteresowania mężczyzn oceniających urodę sportretowanej, a ona sama zostaje określona mianem „pięknej diablicy z wyższych sfer” (Красивая дьяволица! Из барынь...): „Из барынь... Щеки эта, глаза... [...]”, co można uznać za intertekstualne odwołanie do Nastasji Filippowny i jej portretu, który w powieści *Idiota* poprzedza pojawienie się samej bohaterki (podobnie jak w dramacie Czechowa). Gdy okazuje się, że kobieta z portretu jest żoną Borcowa, którego porzuciła natychmiast po ślubie, podobieństwo do zwodniczej, fatalnej, wymykającej się mężczyznom Nastasji przestaje budzić wątpliwości. Demonizm „pięknej diablicy” jest

²⁰ Zob. tamże, s. 15–27.

jednak pozorny, a ona sama okazuje się parodią swego pierwowzoru, gdy staje się jasne (o czym informuje Kuźma), że „В город к аблакату дернула, к полюбовнику” i „с аблакатом детей прижила”. U Czechowa wielka namiętność, jak zwykle, ustępuje miejsca trywialnej codzienności. Wprawdzie na skutek zdrady, której dopuściła się żona, Borcow traci wiarę („[...] по кабакам ходит да нашему брату мужику жалится: «Потерял я, братцы, веру! Не в кого мне теперь, это самое, верить!»”), jednak doświadczenie utraty wiary, które dla bohatera Dostojewskiego mogłoby być początkiem wielkiego przełomu lub wielkiej duchowej udręki, dla bohatera Czechowa nie znaczy więcej niż niewierność żony i może prowadzić najwyżej do alkoholowej udręki ciała.

Problem pijaństwa i alkoholizmu (tak często przecież podejmowany przez Dostojewskiego) w dramacie potraktowany jest szerzej. Pije nie tylko Borcow, piją przyjezdni, pije pocztynion, piłby również Mierik, gdyby miał na to środki („Постой, у меня где-то пятачишка валялся... Оба стакашку выпьем... напололам... [...]”). Różnica między Borcowem a pozostałymi polega na tym, że on przekroczył już pewną granicę i sięgnął dna. Kuźma, były chłop pańszczyźniany należący niegdyś do jego ojca, określa nałóg „pana” mianem „pijaństwa najwyższego stopnia...”²¹ („То-то вот... пьянство до какой степени...”), a przy tym, opowiadając historię jego burzliwej miłości, sam wielokrotnie ponagla Tichona: „Налей-кась Кузьме бессребренику! (Пьет.) Не люблю пьянства!”. W słowach tych daje się dostrzec gorzka ironia: Kuźma jest przekonany, że sam nie jest pijakiem — być może dlatego, że pije „prawdziwą maderę” („Стакан мадеры настоящей! Живо!”), a nie zwyczajną wódkę. Warto dodać, że Kuźma wraca do domu z akuszerką wezwaną do jego pani. Fakt, że w domu na pomoc oczekuje rodząca, a on zatrzymuje się w zajeździe, by napić się alkoholu, a przy okazji opowiedzieć historię upadku Borcowa, pokazuje jego hierarchię wartości.

Zrujnowany „pan” żebrzący o kieliszek wódki budzi niechęć innych gości zajazdu, ale ten sam żebrak i alkoholik, jako ofiara zdradzonej miłości, wzbudza życzliwość zgromadzonych, którzy zaczynają częstować go wódką. To odruch współczucia i gest miłosierdzia. Opowieść Kuźmy wywołuje chęć „użalenia się” nad pijakiem. Borcow nie dość, że został porzucony przez żonę, którą mimo wszystko kocha i której wybaczył zdradę, to jeszcze stał się ofiarą szwagra — oszusta

²¹ A. Czechow, *Przy wielkiej drodze*, w: tegoż, *Jednoaktówki...*, s. 41.

i złodzieja. Borcowa można więc zaliczyć do grona „najlepszych ludzi” w typie Marmieladowa lub Sniegiriowa, pijących z frasunku, ale zachowujących szlachetne serce. Nałóg w takim wypadku jest miarą dobra człowieka. Sztabskapitan Sniegiriow w rozmowie z Aloszą Karamazowem mówi: „[...] ну с горя и клюкнул на последние-с. Вы, сударь, не презирайте меня: в России пьяные люди у нас самые добрые. Самые добрые люди у нас и самые пьяные”²². W postaci pijanego Borcowa można zatem dostrzec i ironię, i rys parodystyczny: zrzucony szlachcic w płaszczu włożonym na gołe ciało, trawiony alkoholową gorączką, odarty z godności i niepróbujący się nawet tłumaczyć z własnego „frasunku” to spadkobierca „najlepszych ludzi” powołanych do życia przez Dostojewskiego.

Analizując dramat *Przy wielkiej drodze* w kontekście prozy Fiodora Dostojewskiego, warto zadać pytanie o źródła intertekstualnych powiązań między tak skrajnie odmiennymi obszarami literackimi — zrównoważonym i kameralnym światem Czechowa oraz pełnym skrajności i psychicznych udręk światem Dostojewskiego. Co wywołało ich zderzenie? Odpowiedź na podobnie zadane pytanie może tkwić w specyfice pokolenia, do którego należał sam Czechow i z którego wywodzą się bohaterowie jego dzieł. Postawy przedstawicieli tego pokolenia i sposób postrzegania przez nich świata ukształtowały się pod wpływem lektury rosyjskich klasyków, w tym Fiodora Dostojewskiego²³. Stąd właśnie mają pochodzić wyraźne echa „starych, lecz jeszcze niedośpiewanych do końca pieśni”²⁴. Wykreowane przez Czechowa postaci czytają i cytują utwory literackie, dyskutują z nimi, mówią o sobie słowami ich autorów — Turgieniewa, Tolstoja lub Dostojewskiego — i zachowują się, naśladując ich bohaterów. Liczne przykłady, które przytacza Gromow, odnoszą się przede wszystkim do opowiadań, ale jego stwierdzenie, że cytaty lub inne odwołania do twórczości Dostojewskiego stanowią ważny budulec opowieści Czechowa, można zastosować również do wczesnej dramaturgii, zwłaszcza że, jak dowodzi badacz, zasadnicze motywy *Młodzika* i *Platonowa* także współgrają nadzwyczaj zgodnie²⁵.

Mimo że ani Borcow, ani Mierik w swoich wypowiedziach wprost nie posługują się nazwiskiem Dostojewskiego ani tytułami jego utwo-

²² Ф. Достоевский, *Братья Карамазовы*, w: tegoż, *Собрание сочинений в десяти томах*, t. 9, Государственное издательство художественной литературы, Москва 1958, s. 259.

²³ М. П. Громов, *Скрытые цитаты...*, s. 39.

²⁴ Тамże.

²⁵ М. П. Громов, *Книга о Чехове...*

rów, to niektóre ich słowa i zachowania są wyraźnie aluzyjne. Patrząc na obu, łatwo jednak dostrzec, że w porównaniu z bohaterami Dostojewskiego wypadają pospolicie. Wydają się płytki, powierzchowni, a ich motywacje są nad wyraz wątpliwe. Nie jest to bynajmniej dowód na twórczą niedojrzałość autora. Jego bohaterowie tacy właśnie mają być — miały i banalni. Ich miałość nie sprawia jednak, że są mniej tragiczni niż postaci Dostojewskiego. Posługując się literacką aluzją, Czechow w dramacie *Przy wielkiej drodze* podjął dialog ze swoim poprzednikiem. Podobieństwo bohaterów swej jednoaktówki do bohaterów wielkich powieści Dostojewskiego w sposób zamierzony ograniczył do zewnętrznej warstwy (gestów, pojedynczych fraz, rekwizytów). Nie wprowadził również gwałtownych napięć między bohaterami, wewnętrznego rozedrgania postaci, skrajnych emocji, namiętności i konfliktów. Zostały one zastąpione nieudolnymi próbami naśladowania wszystkich tych stanów. Powstaje wrażenie, że bohaterowie Czechowa próbują odgrywać role literackich bohaterów Dostojewskiego, ale, inaczej niż oni, nie mają wewnętrznych motywacji, nie podejmują prób pogłębionej autorefleksji, nie zostali też obdarzeni rozumem, w którym mogłaby narodzić się wielka idea. Ich dramat bierze się stąd, że są nijacy, słabi i mali, a chcieliby wykazać się siłą lub przynajmniej swą małość uwznioślić. Jeśli więc bohaterowie z zajazdu przy gościńcu mają już jakąś ideę, to można by zawrzeć ją w słowach „być jak bohater Dostojewskiego”. W ten sposób Czechow parodiuje „ideę” Dostojewskiego, która jak gdyby odbija się w świadomości przeciętnego, prowincjonalnego człowieka²⁶ i w tym odbiciu staje się parodią samej siebie. Tak więc to, co Białyj i Bierdnikow nazywają melodramatyzmem, nazwałabym raczej ironią i potraktowałabym jako parodystyczny obraz zmagania bohaterów Czechowa z brakiem wielkiej idei²⁷. „Герой — Чехова не «человек идеи», а человек, у которого нет идеи; есть сознание, что она нужна, что жить без нее невозможно”²⁸ — pisze Gromow.

Choć Czechow z czasem wypracował osobisty styl i podążył własną, niezależną drogą twórczą, początkowo kroczył śladem swego literackiego poprzednika. Uwidocznili się to już w pierwszym dra-

²⁶ Tamże.

²⁷ O specyfice idei w twórczości Czechowa pisze Aleksandr Czudakow. Zwraca on uwagę m.in. na odmienną jej kształtowania się i rozwoju, które w przebiegają inaczej niż w przypadku bohaterów F. Dostojewskiego. Zob. А. П. Чудаков, *Поэтика Чехова*, Наука, Москва 1971, s. 246–247.

²⁸ М. П. Громов, *Книга о Чехове...*

macie *Platonow*, którego zarówno poetyka, jak i podejmowane problemy wyrastają z powieści *Młodzik*²⁹. Młodszy autor budował swój język w dialogu z dziedzictwem Dostojewskiego i uczynił z niego jeden z fundamentów własnej poetyki, wykorzystując cytaty, aluzje i parodie do dekonstrukcji „wielkich idei”. Ale podczas gdy Dostojewski operował skrajnymi emocjami i spychał swoich bohaterów w psychologiczną otchłań, Czechow podobne problemy sprowadzał do poziomu szarej codzienności, pokazując, jak wielkie idee rozbijają się o trywialną rzeczywistość i ludzką słabość. W odróżnieniu od Dostojewskiego, żarliwego psychologa, badającego skrajne przypadki, Czechow przeprowadza analizę kondycji współczesnego człowieka z perspektywy zdystansowanego, obiektywnego obserwatora. Tak jak poprzednikowi, udaje mu się ukazać tragizm ludzkiej egzystencji, tyle tylko, że jest on ukryty w jej zwyczajności i odarty z patosu. W dojrzałej dramaturgii Czechowa ów cichy tragizm wynikający ze słabości, bezradności, zaniechania czy nieudolności stanie się nieodłącznym doświadczeniem bohaterów, lecz wtedy pisarzowi Dostojewski jako punkt odniesienia nie będzie już potrzebny.

Przeprowadzona analiza dowodzi, że etiuda *Przy wielkiej drodze* nie powinna być traktowana jedynie jako marginalny szkic czy drugorzędna wprawka warsztatowa początkującego twórcy. Stanowi ona bowiem kluczowy dokument krystalizowania się autorskiej poetyki Czechowa, który właśnie w polemicznym dialogu z prozą Fiodora Dostojewskiego odnajduje własny unikalny głos. Autor, wykorzystując mechanizmy parodii i dekonstrukcji, dokonuje systematycznego przetworzenia mrocznego psychologizmu swojego poprzednika w obraz ludzkiej słabości oraz tragizmu osadzonego w banale codzienności. Głównym mechanizmem tej dekonstrukcji jest trywializacja i medykalizacja cierpienia. Postać Borcowa, choć funkcjonalnie nawiązuje do Marmieladowa, zostaje odarta z metafizycznego patosu — jego nałóg nie jest wynikiem dialektyki duszy, lecz „chorobą trzewi” i cielesną udręką. Z kolei postać Mierika ukazuje parodystyczny wymiar „wielkiej idei”. Posiada on jedynie takie zewnętrzne atrybuty bohatera Dostojewskiego, jak kradziona siekiera, lecz brakuje mu wewnętrznej motywacji i intelektualnego zaplecza, by stworzyć jakąkolwiek teorię. Dramat tych postaci wynika z ich nijakości i sprawczej niemocy. Jest to radykalne odejście od skrajnych namiętności właściwych światu autora *Zbrodni i kary*. Wnioski te pozwalają przewartościować

²⁹ Tamże oraz: М. П. Громов, *Скрытые цитаты...*, s. 40.

dotychczasowe ustalenia, w tym tezy Michaiła Gromowa, i wykazać, że intertekstualna parodia idei Dostojewskiego ujawnia się już we wczesnej fazie twórczości Czechowa, a nie dopiero w jego dojrzałych dramatach. Wczesna twórczość dramatyczna z jej intertekstualnym bogactwem jest fundamentem, na którym wyrósł dojrzały styl Czechowa, a intertekstualny dialog z Dostojewskim stanowi integralną część poetyki Czechowa od samych początków jego drogi twórczej.

REFERENCES

- Czechow, Anton. "Przy wielkiej drodze." *Jednoaktówki*. Transl. Piotrowska, Agnieszka Lubomira. Łódź: Oficyna, 2022: 23–52.
- Kijowski, Andrzej Tadeusz. "A kiedy strzelba wypali...: (Poetyka rekwizytu)." *Teksty: teoria literatury, krytyka, interpretacja*, 1977, no. 1 (31): 68–88.
- Piotrowska, Agnieszka Lubomira. "Wstęp." *Jednoaktówki*. Czechow, Anton. Transl. Piotrowska, Agnieszka Lubomira. Łódź: Oficyna, 2022: 7–19.
- Балухатый, Сергей. "‘На большой дороге.’ Драматический Этюд 1885 г." *Чехов драматург*. Ленинград: Художественная литература, 1936: 64–67.
- Балухатый, Сергей, Петров, Николай. *Драматургия Чехова*. Ленинград: Издательство Харьковского Театра Русской Драмы, 1935, <<http://archekhov.ru/books/item/fo0/so0/z0000002/st003.shtml>>.
- Бердников, Георгий. *Чехов — драматург: традиции и новаторство в драматургии А. П. Чехова*. Москва: Искусство, 1981.
- Березкина, Светлана. "Тема проклятия в творчестве Достоевского (от ‘Хозяйки’ к ‘Преступлению и наказанию’)." <02_Березкина_17-28.pdf>.
- Блинова, Анастасия. "Ф. М. Достоевский в восприятии А. П. Чехова-читателя." *Вопросы русской литературы*, 2018, no. 1: 24–36, <<https://chegov-lit.ru/chegov/bio/gromov-kniga-o-chehove/chegov-i-dostoevskij-velikoe-protivostoyanie.htm>>.
- Бялый, Григорий. "Драматургия А. П. Чехова." *История русской драматургии: Вторая половина XIX — начало XX в. до 1917 г.* Лотман, Лидия (ed.). Ленинград: Наука, 1987: 441–480.
- Громов, Михаил. *Книга о Чехове*. Москва: Современник, 1989, <<https://chegov-lit.ru/chegov/bio/gromov-kniga-o-chehove/chegov-i-dostoevskij-velikoe-protivostoyanie.htm>>.
- Громов, Михаил. "Скрытые цитаты (Чехов и Достоевский)." *Чехов и его время*. Опульская, Лидия, et al. (ed.). Москва: Наука, 1977: 39–52.
- Достоевский, Федор. "Преступление и наказание." *Собрание сочинений в десяти томах*, vol. 5. Москва: Государственное издательство художественной литературы, 1957.
- Достоевский, Федор. "Братья Карамазовы." *Собрание сочинений в десяти томах*, vol. 9. Москва: Государственное издательство художественной литературы, 1958.
- Полежаева, Татьяна. "Новаторство малых пьес А. П. Чехова." *Вісник Дніпропетровського університету імені Альфреда Нобеля. Серія: Філологічні нау-*

ZWIĄZKI ETIUDY PRZY WIELKIEJ DRODZE...

- ку, 2013, no. 1: 112–115, <<https://md-eksperiment.org/ru/post/20190103-novatorstvo-malyh-pes-a-p-chehova>>.
- Чехов, Антон. “На большой дороге”, <<https://ilibrary.ru/text/975/p.1/index.html>>.
- Чехов, Антон. “Письмо А. С. Лазареву (Грузинскому) от 1 ноября 1889 года,” <<https://feb-web.ru/feb/chekhov/texts/spo/pi3/pi3-273-.htm>>.
- Чудаков, Александр. *Поэтика Чехова*. Москва: Наука, 1971.