

METAFIKCJA W OPOWIADANIU BEZ KOŃCA ANTONIEGO CZECHOWA

ARTUR SADECKI

Maria Curie-Skłodowska University in Lublin

METAFICTION IN ANTON CHEKHOV'S *A STORY WITHOUT AN END*. The paper seeks to explore how the metafictional awareness within each character shapes the overall interpretation of *A Story Without an End* (1886) by Anton Chekhov. From this perspective, the short story can be seen as Chekhov's commentary on his own writing, revealing the path of evolution he would take in the years that followed. The analysis leads to the conclusion that *A Story Without an End* should be regarded as one of the key texts in the author's creative breakthrough period, since after 1886 Chekhov's works evolve towards greater artistic challenges and a style that goes far beyond the norms of humorous writing.

Keywords: Chekhov, metafiction, *ironic Hamlet*, narrative, evolution

DOI: <http://dx.doi.org/10.17951/zcm.2025.14.107-117>

Problem dysproporcji w opracowaniach naukowych dzieł Antoniego Czechowa może stwarzać wrażenie, że mniej znane utwory reprezentują niższą wartość literacką. W istocie, część opowiadań – według samego autora – to teksty wyłącznie *pisane dla pieniędzy*.¹ Dana kwestia stanowi jednak problem rozważań krytycznoliterackich. Współczesnym celem badań naukowych nad dziełami Czechowa powinno być niwelowanie różnic, prowadzących do tego, że niektórym dziełom poświęcono nawet odrębne książki (zob. Berdnikov 1976), a inne są zupełnie nieznane. Analiza mniej znanej twórczości pozwala na prześledzenie ewolucji poglądów pisarza, rozwoju pewnych tendencji, tematów i chwytów lub ich porzucenie. Często okazuje się, że to, co zachwyca w dojrzałym dziele, ma swoją podbudowę we wcześniejszych próbach, jak w przypadku

¹ Chyba jedną z najbardziej gorzkich recenzji sformułował Czechow wobec opowiadania *Szewc i siła nieczysta* (*Сапожник и нечистая сила*, 1888), pisząc, że wstydzi się tego utworu. Jak sam przyznawał w korespondencji z Suworinem, jedyną motywacją wobec tak *żałosnego tematu* było sto rubli od wydawcy, zob. Grishunin 1976: 665.

Damy z pieskiem (Дамы с собачкой, 1899), rozwijającej wątki zawarte w opowiadaniu *Nieszczęście* (Несчастье, 1886). Oprócz tego wskazana perspektywa badawcza pozwala na odkrywanie wartości w samych tekstach, a przez to otwiera możliwość zaprezentowania niesłusznie pomijanych utworów przed szerszym gronem czytelników.

Do takich dzieł należy *Opowiadanie bez końca* (Рассказ без конца, 1886). Utwór nie jest zupełnie anonimowy, ale nie doczekał się jeszcze wyczerpującego studium (dotychczasowe istotne analizy zostaną przedstawione poniżej). Konieczność zwrócenia nań uwagi wynika również z tego, że powstał w bardzo intensywnym i przełomowym momencie twórczości Czechowa, który zostanie dokładniej scharakteryzowany w dalszej części wywodu. Celem niniejszego artykułu będzie wskazanie, w jaki sposób pisarz posługuje się w tekście techniką metafikcji. Opowiadanie obfituje w zjawiska metaliterackie, które odnoszą się do zjawisk fabularnych, a także mogą stanowić autokomentarze do uniwersalnych wyzwań twórczych pisarza. Analiza będzie skupiona na tym, jak metafikcja wpływa na interpretację utworu i jak łączy się z ewolucją całej prozy autora.

Opowiadanie ukazuje obserwacje pierwszoosobowego narratora-pisarza, dotyczące losu niejakiego Wasiliewa. Na początku narrator zostaje poinformowany, że w sąsiednim domu ktoś próbował popełnić samobójstwo. Na miejscu okazuje się, że tragiczne zdarzenie to reakcja Wasiliewa na śmierć jego żony. Na szczęście postrzał kończy się niegroźną raną. Po rozmowie i trosce o zdrowie niedoszłej ofiary, pisarz obserwuje, jak Wasiliew udaje się na pogrzeb żony, po czym akcja przenosi się o rok do przodu. W zakończeniu pisarz pyta mężczyznę, który otrząsnął się już z traumy, jak ma zakończyć jego historię. Będący w dobrym humorze Wasiliew zastanawia się nad zmienną koleją losów i proponuje humorystyczną puentę. Narrator pogrąża się w zadumie.

Utwór zawiera w sobie kilka uniwersalnych cech Czechowskiej poetyki: skupienie się na epizodach z życia bohatera i rezygnacja z rozwijania jego biografii, przeniesienie ciężaru akcji na przeżycia i wypowiedzi postaci (nawet tak efektowny zabieg fabularny, jak wystrzał z pistoletu, odbywa się *poza kadrem*), myśli bohaterów nie podlegają introspekcji, jak u Lwa Tołstoja czy Fiodora Dostojewskiego, a czytelnik może wnioskować o nich z dialogów lub opisów percepcji, czy wreszcie skłonność ku *prawidłowemu stawianiu pytań*² zamiast autorskich odpowiedzi. Taka konstrukcja wymaga – zakładanego przez Czechowa – aktywnego udziału czytelnika w odnalezieniu znaczenia tekstu.

W opowiadaniu na pierwszym planie wyróżnia się tematycznie motyw samobójstwa i jest to pierwszy trop, podejmowany przez badaczy utworu. Dociekania obejmują inspirację autorską

² Tak Czechow określa jedno z najważniejszych zadań dla literatów, mające na celu unikanie tendencji i fałszowania obrazu świata przed odbiorcą – zob. Chekhov 1976a.

– komentatorzy tekstu, idąc za wskazaniem samego Czechowa, porównują postać Wasiliewa do dwóch realnych osób, czyli Piotra Kiczejewa i Isaaka Lewitana (Polotskaya 1979: 84–87), mających za sobą próby odebrania sobie życia.³ To nie jedyny realny ślad biograficzny w analizach *Opowiadania bez końca* – nieco późniejsze tragiczne wydarzenia, związane ze śmiercią Wsiewołoda Garszyna (1855–1888), pozwalają dostrzec w opowiadaniu inspiracje twórczością i stanem ducha znajomego prozaika. Jak dowodzi jednak Aleksandr Kubasow, bardziej rozwiniętą i bogatszą relację tekstu literackiego do rzeczywistego prototypu (Garszyna Czechow, jak sam mówił, *любил всеї душой* – Katayev 2011: 114) zaprezentował autor w *Ataku* (*Прунаток*, 1888). Badacz sugeruje, iż ten fakt mógł wpłynąć na decyzję pisarza, aby to *Atak* znalazł się w przygotowywanym przez Czechowa zbiorze swoich opowiadań, a względne podobieństwo wątku *garszynowskiego* w *Opowiadaniu bez końca* sprawiło, że dla tego tekstu miejsca już zabrakło (Kubasov 2016: 106). Byłaby to zatem jedna z przyczyn mniejszej popularności omawianego utworu.

Postać Garszyna wiąże się z kolejną perspektywą badań nad *Opowiadaniem bez końca*, zbliżoną do celu niniejszego artykułu. Zarówno Wsiewołod Michajłowicz, jak i Antoni Czechow podejmowali w swojej twórczości temat hamletyzmu (Lomova et al. 2021: 50–51). W utworze Czechowa dwukrotnie pojawia się odniesienie do Szekspirowskiego dramatu, raz w wypowiedzi Wasiliewa (*Не знающих привел бы он в смятение, – как говорит Гамлет, – исторг бы силу из очей и слуха* – Chekhov 1976b: 16), a drugi raz w luźnym cytacie, użytym przez narratora dla zarysowania kontrastowego stanu ducha bohatera po roku od feralnej nocy (*Прошел еще только год с той ночи, и Васильев еще не успел как следует сносить сапогов, в которых шлепал по грязи за гробом жены...* – Chekhov 1976b: 18). Wymiary hamletyzmu w tym utworze oraz w opowiadaniu Garszyna *Zdarzenie* (*Происшествие*, 1878) analizuje wspomniany wyżej A. Kubasov. Uczony stwierdza, że u Czechowa postać *rosyjskiego Hamleta* pozbawiona jest głębi i konsekwencji w działaniu, przez co przybiera ironiczny obraz: *Для Чехова русские Гамлеты как в жизни, так в литературе, лишены амбивалентной полноты, особого рода «пространственности», поэтому в финале и дается трагедийный, смеховой корректив к их образу* (Kubasov 2016: 108). Intertekstualność, która zostaje celowo podkreślona przez autora, wnosi bogaty kontekst do interpretacji tekstu i charakterystyki bohatera, a także okazuje się jednym z wymiarów obecnej w tekście metatekstualnej narracji.

Andriej Agratin, badając tożsamość bohaterów wczesnej twórczości Czechowa, zaproponował podział na trzy kategorie: *ja* stałe (niezależne od kontekstu), *ja* sytuacyjne (zależne od

³ Czechow wspomina o próbie samobójczej Kiczejewa w liście do Nikołaja Lejkina, podkreślając, że niedoszły samobójca po trzech dniach od tragedii opowiadał anegdoty (Chekhov 1974: 180).

kontekstu w pewnym stopniu) oraz tożsamość uzależnioną od kontekstu, czyli *ja* narracyjne (Agratin 2017: 127, 130, 131). W tej ostatniej kategorii uczony umieścił postać Wasiliewa, który zmienia się w nowej odsłonie opowieści niemal na sposób kameleona-Oczumielowa. Kiedy tragiczna historia, motywująca go do porównania własnego losu z Hamletem, traci swoją świeżość, bohater sam świadomie dostrzega nietrwałość swoich wyobrażeń w momencie cierpienia (Agratin 2017: 134). Przytoczony model pozwala wyjaśnić, dlaczego Wasiliew proponuje humorystyczną puentę opowiadania – funkcjonując w ramach bieżącej narracji o swoim losie, podsumowuje tylko pogodne, spokojne okoliczności własnej egzystencji. W takim wariancie nie ma miejsca na morał, spajający zupełnie odmienne konteksty (tragedię i sielankę), ponieważ są to różne opowieści, a zatem i doświadczenia dwóch różnych tożsamości.

Do analizy postaci z uwzględnieniem zjawiska metafikcji niejako zaprasza sam tekst, a przede wszystkim konsekwentnie rozwijana cecha bohaterów, czyli literacka samoświadomość. Przy tym – funkcjonująca w każdym stanie emocjonalnym podmiotu. Wasiliew, jeszcze w momencie cierpienia, jest świadomy swoich przeżyć, ich dynamiki, ocenia je z punktu widzenia dramatu (tragedii i komedii), a nawet daje rady pisarzowi, żeby ten nie pomyślał o opisywaniu bieżących zdarzeń w formie sztamkowego dziennika samobójcy.⁴ Później, wracając pamięcią do okoliczności, a przede wszystkim swoich myśli sprzed roku, bohater również ocenia je z punktu widzenia narracji, przez co jego cała refleksja osiąga poziom metafikcji. W polskim literaturoznawstwie pierwotnie zaistniał termin *autotematyzm* (Sandauer 1981), natomiast uniwersalnym terminem na określenie literatury pięknej, która świadomie i systematycznie zwraca uwagę na swój status jako artefaktu (Waugh 2013: 40), jest *metafikcja*. Pojęcie to obrosło w szereg uszczegółowień teoretycznych oraz stało się narzędziem do analizy tekstu. Jak pisze Anna Łebkowska:

⁴ Oprócz twórczego dialogu z Dostojewskim, z psychologiczną i filozoficzną perspektywą na jaźń samobójcy, w przemyśleniach Wasiliewa można dostrzec również uwagi stricte techniczne o sposobach kategoryzowania tego zjawiska: *Недостает еще, чтобы вы стали допрашивать, какие причины побудили меня к самоубийству! (...) Я и сам, признаться, не понимаю... Есть протокольно-газетные термины вроде «безнадежная любовь» и «безвыходная бедность», но причины неизвестны...* (Chekhov 1976b: 15). Tego typu uwagi wskazują, że w tworzeniu opowieści ważny dla bohatera jest sam proces, a nie wymiana informacji. Kiedy Wasiliew traci chęć do rozmowy i popada w apatię w czasie procesji pogrzebowej za trumną żony, wygwany z marazmu mówi tylko jedno zdanie: *«Кольское завѣдение», – прочел он вывеску. – Безграмотные невежи, чёрт бы их взял совсем!* (Chekhov 1976b: 18), co też jest jasnym sygnałem narracyjnej natury bohatera, zwracającego uwagę ponownie nie na sens, a na formułowanie komunikatu.

(...) pojęcie metafikcji – jak przystało na pojęcie szczególnie uprzywilejowane i w dodatku cechujące się wyjątkową siłą ekspansji – nie odznacza się ostro i precyzyjnie zarysowanymi konturami, by nie rzec, że ostatnio staje się pojęciem o wyjątkowej rozciągłości, w którym mieszczą się zarówno wszelkie co wyraźniejsze ślady metatekstu, sygnały deziluzji, otwarcia, jak i, zwłaszcza, wtręty autotematyczne itd. (Lebkowska 2009: 151)

W niniejszym artykule ważne będzie nie tyle zagłębianie się w rozróżnienia metodologiczne, ale właśnie ogólne odniesienie do metafikcji, jako świadomości fikcji, tworzenia, jakie może znaleźć się w dziele literackim. Przez to wyraźnie będą mogły zarysować się konsekwencje jej występowania dla interpretacji stanowisk trzech bytów tekstowych: bohatera, narratora i implikowanego autora.

Jak już wspomniano, Wasiliew, reprezentujący tożsamość narracyjną, snuje opowieść o swoim życiu, która bywa wesoła lub smutna, ale jest efektem świadomej refleksji nad własnym byciem-w-świecie. Można pokusić się o sformułowanie, że w opowiadaniu występuje metafikcja szkatułkowa, ponieważ główny narrator również umieszcza w tekście jawne odniesienia do procesu twórczego i to jego refleksje mają kluczowe znaczenie dla wymowy utworu. W istocie o działalności literackiej opowiadacza czytelnik dowiadyuje się już na pierwszej stronie, kiedy odnajduje opis wejścia do mieszkania Wasiliewa i sceny czuwania nad jego zmarłą żoną: *Сейчас я пишу не святочный рассказ и далек от намерения пугать читателя, но картина, которую я увидел из сеней, была фантастична и могла быть нарисована одною только смертью* (Chekhov 1976b: 12). W efekcie cały tekst zostaje z góry naznaczony perspektywą metafikcyjną – śledząc wydarzenia, tradycyjną fabułę i akcję, jednocześnie odbiorca powinien zwrócić uwagę na sam proces twórczy, czyli jak narrator przedstawia zdarzenia i do jakich wniosków może chcieć doprowadzić.

Opisy Wasiliewa, ironicznego Hamleta, który nawet w chwili cierpienia zdaje się *popisywać*,⁵ nasilają w procesie lektury świadomość fikcji. Bohater, między innymi, krytykuje uproszczenia literackie, które miałyby tłumaczyć zmiany w duszy postaci: *И мало чести героям ваших романов, если такой пустяк, как свечка, так резко изменяет ход драмы!* (Chekhov 1976b: 16). Okazuje się również, że zna rodzaj pracy, wykonywanej przez swojego sąsiada, kiedy dopytuje: *А вы всё пишете?* (Chekhov 1976b: 17). Następnie pojawia się też aluzja, co do tematyki, podejmowanej przez narratora: *Вы смеетесь над кассирами и неверными женами, которые надувают, – сказал он, – но ведь ни один кассир, ни одна неверная жена не надували*

⁵ Bohater przyznaje rację narratorowi, który tak określa jego zachowanie, tłumacząc to swoją naturą: *Очень может быть! Я по природе ужасно суетен и фатоват* (Chekhov 1976b: 16).

так, как надула меня моя судьба! (Chekhov 1976b: 17). Ta uwaga jest szczególnie ciekawa w przypadku dociekań o relację samego Czechowa z przedstawionym w opowiadaniu anonimowym pisarzem. Dotychczasowa lekka, humorystyczna twórczość narratora staje przed trudnym, skomplikowanym wyzwaniem, które wymagałoby innych środków wyrazu artystycznego. Sam Wasiliew dopowiada, że jego los nie układa się w uniwersalny, homogeniczny schemat literacki: *Смешнее и глупее такого перехода и выдумать нельзя. Первая глава: весна, любовь, медовый месяц... мед, одним словом; вторая глава: искание должности, ссуда денег под залог, бедность, аптека и... завтрашнее шлепанье по грязи на кладбище* (Chekhov 1976b: 17). Relacje dwóch rozmówców to dialog dwóch opowiadaczy, z których jeden jest świadomy bycia zarówno narratorem, jak i bohaterem, i chce podpowiedzieć drugiemu, jak (nie)powinien, podejść do literackiego opisu bieżących zdarzeń.

W konsekwencji epilog również otwarcie wskazuje na dwoistość opowieści. Narrator kończy tekst metafikcyjną klamrą: *В настоящее время, когда я оканчиваю этот рассказ, он (Wasiliew – A.S.) сидит у меня в гостиной и, играя на пианино, показывает дамам, как провинциальные барышни поют чувствительные романсы* (Chekhov 1976b: 18). Proces, rozpoczęty przy opisie tragicznych zdarzeń sprzed roku, pozostaje ten sam – tworzenie narracji to stały punkt tekstu. Pozostałe okoliczności są już zupełnie inne, Wasiliew jest radosny, otacza się damami i ma pełne pole do realizacji swojego *fircykowatego* charakteru. Narrator, który otrzymał już wiele porad zawodowych od swojego kompana, ostatni raz jest ciekaw, jak do całej historii odniesie się Wasiliew i wręcza mu niedokończony tekst, z pytaniem o puentę:

Я подаю ему этот рассказ и прошу прочесть. Он, всегда снисходительный к моему авторству, заглушает свой вздох, вздох читательской лени, садится в кресло и принимается за чтение.

– Чёрт возьми, какие ужасы, – бормочет он, улыбаясь.

Но чем более он углубляется в чтение, тем серьезнее становится его лицо. Наконец, под напором тяжелых воспоминаний, он страшно бледнеет, поднимается и продолжает чтение стоя. (Chekhov 1976b: 19)

Wasiliew powraca do traumy, ale szybko się z niej otrząsa i ponownie wyraża opinię o zadziwiających, a przez to śmiesznych kolejach losu ludzkiego, które nie układają się w sensowną opowieść. Dystans czasu i przemyśleń, zacieranie się śladów bólu (jak przy bólu zęba, dodaje z przekąsem bohater), pozwalają mu sformułować sugestię o humorystycznym zakończeniu opowiadania. Narrator nie podziela tej lekkości sądów. To właśnie zakończenie utworu stanowi jego kulminację i jest, w zasadzie, potrójnym wyzwaniem dla odbiorcy. Dotyczy ono wszakże

trzech perspektyw na przedstawione zdarzenia – jak je podsumowuje świadomy własnej narracji Wasiliew, jak je podsumowuje narrator, a także jakie wnioski wyciągnie sam czytelnik.

W artykule *Рассказы А.П. Чехова 1885–1890 годов: особенности финалов* została zaproponowana koncepcja oceny epilogów Czechowowskich opowiadań z uwzględnieniem siedmiu różnych kryteriów – między innymi rozwiązanie postawionego na początku pytania lub oceny wydarzeń przez bohatera. *Opowiadanie bez końca* znalazło się w grupie tekstów z otwartym zakończeniem (Sun 2021: 138). Po części wynika to z faktu wielu różnych perspektyw, które należy przyjąć, aby podsumować opowieść. W przypadku Wasiliewa odpowiedzi podają przytaczani wcześniej badacze, opisując go w kategoriach ironicznego Hamleta czy osobowości narracyjnej. Perspektywa samego narratora wydaje się mniej określona/bardziej otwarta. Jest to naturalna konsekwencja tego, że w rzeczywistości nie podsumowuje on swoich obserwacji:

– Чем же кончить? – спрашиваю я себя вслух.

Васильев, посвистывая и поправляя галстух, уходит в гостиную, а я гляжу ему вслед и досадно мне. Жаль мне почему-то его прошлых страданий, – жаль всего того, что я и сам пере-чувствовал ради этого человека в ту нехорошую ночь. Точно я потерял что-то... (Chekhov 1976b: 20)

W obliczu całej historii, która jest nie tylko pokazywana, ale też samoświadomie opowiadana, taka kapitulacja narratora jest jawnym odstępstwem od reguły. Namacalny brak dopowiedzenia *подталкивает читателя к размышлениям о том, что же потерял герой* (Sun 2021: 138), czyli niejako wejścia w rolę opowiadacza.

Gdyby tekst zawierał opis historii oczami postronnego obserwatora, do rozszyfrowania pozostałoby pytanie: *co?* – co zostało przedstawione, co to znaczy itp. Dodatkowa metafikcyjna warstwa nasuwa dodatkowe pytanie: *jak* to zostało opowiedziane? W tym celu należy poświęcić chwilę uwagi pytaniu, jakim pisarzem jest narrator *Opowiadania bez końca*? Z fragmentów rozmowy bohaterów wynikało, że zajmuje się literaturą lekką, humorystyczną, niekoniecznie długą, ponieważ narrator sam określa, że pisze *немножко* (Chekhov 1976b: 17). A. Kubasow dostrzega podobieństwo w procesie twórczym zarówno opowiadacza, jak i samego Czechowa, natomiast różni ich, zdaniem badacza, maniera oraz obecność wyraźnych sztam u fikcyjnego pisarza (Kubasov 2016: 106, zob. też Ilyukhina 2005: 13). Można więc założyć, że świat przedstawiony widziany jest oczami pisarza niedługich, schematycznych opowieści. To, co zobaczył w feralną noc, wydaje się wykraczać daleko poza jego zwyczajową tematykę. Pisarz dalej tylko obserwuje, a główne komentarze należą teraz do Wasiliewa, który zwraca mu uwagę na rozbieżności między tradycją literacką, a rzeczywistą kondycją psychiczną człowieka, która jest

zagadkowa i rządzi się swoją logiką, nie przystającą często do schematów literackich.⁶ W efekcie, z opisów narratora i dialogów postaci, którym stale wtórują autokomentarze, wyłania się wieloraka perspektywa interpretacyjna. Przy uwzględnieniu zjawiska metafikcji, warto wyróżnić dwie możliwe ścieżki interpretacyjne i ich konsekwencje:

1. *Wariant humorystyczny*. Nazwa pochodzi od propozycji Wasiliewa. Jeśli uwzględnić autotematyczne uwagi obu bohaterów, to w perspektywie niedoszłego samobójcy stale powraca kwestia dysproporcji między arsenałem środków, jakimi dysponuje literatura do opisu różnych, w tym tragicznych zdarzeń i realnym obrazem wszystkich fenomenów egzystencji ludzkiej. Pisarz, korzystający z tych sztamp, milczy lub rzuca tylko praktyczne życiowe uwagi. W rezultacie jego końcowa rezygnacja z podsumowania może świadczyć o tym, że nie jest w stanie wyrazić swoim językiem godnej literackiej cody i dlatego przekazuje tę odpowiedzialność bardziej świadomemu w dziedzinie twórczości Wasiliewowi. Tamten z kolei, teraz w roli czytelnika-krytyka, proponuje humorystyczną puentę, zdając sobie sprawę z ograniczeń swojego przyjaciela-pisarza, który nie byłby w stanie oddać swoją schematyczną prozą właściwej esencji tamtego momentu z przeszłości. Końcowy żal pisarza, to wspomnienie innego tematu, czegoś spoza własnego twórczego *emploi*, niezrealizowanej szansy na wyjście ze swojej pisarskiej *szufladki*.

2. *Wariant biograficzny*. Druga propozycja z konieczności opiera się na hipotezie, której nie da się zweryfikować. Mimo to podobieństwa obu przedstawionych dalej zjawisk stanowią wystarczający powód do sformułowania jeszcze jednego tropu interpretacyjnego. Lata 1886–1888 to czas przełomu dla samego Czechowa. Autor od początku swojej drogi twórczej miał ambicje sięgające poza cel materialistyczny (pierwsze dzieło to ambitny dramat *Platonow* 1878), jednak okoliczności życiowe zmusiły go do traktowania literatury jako sposobu na utrzymanie siebie i całej rodziny. W latach 1880–1884, okresie studiowania, równie ważne, co tematy i styl, stały się dlań znajome redakcje, wysokość wynagrodzenia i ilość linijek w tekście. Dopiero rok 1886 przynosi gwałtowną zmianę, kiedy młody pisarz znajduje duże wsparcie z zewnątrz, podsycające jego własne ambicje i plany, co do roli literatury we własnym życiu. 25 marca dostaje list od Dmitrija Grigorowicza, który jest apelem, wzywającym do zadbania o własny talent, będący dużo większym, niż u innych pisarzy nowego pokolenia (Katayev 2011: 13). Czechow w końcu postawi na literaturę, zaś praktyką lekarską będzie zajmował się nieregularnie. Metafikcja z *Opowiadania bez końca* jawi się więc jako opis dylematu twórczego, przed jakim stanął sam autor.

⁶ W *Encyklopedii*, poświęconej całościowo Czechowowi, pojawia się taka konkluzja: *сценка говорит и о невозможности исчерпывающего описания и понимания причин даже самого банального жизненного происшествия* (Katayev 2011: 160–161).

Schematyczną twórczość anonimowego pisarza można też rozumieć jako pisanie pod dyktando gustu czytelnika czasopism humorystycznych, gdzie są oczekiwane pewne tematy, stereotypowe role, zwroty akcji itp. Tymczasem życie jest pełne różnych fenomenów, wszystko jest warte uwagi i wszystko zasługuje na poszukiwanie odpowiedniego sposobu wyrazu – nie tylko *co*, ale i *jak*. Dlatego też ostateczny żal w epilogu, jaki pisarz czuje wobec tych chwil, dzielonych z rannym Wasiliewem, tamtych emocji i myśli, może być wyrazem pragnienia implikowanego autora (i samego Czechowa) do innych wyzwania twórczych, do nowych tematów i sposobów wyrazu, jakie niekoniecznie miałyby schlebiać pragnącej humorystycznych zakończeń publice.⁷ W takim świetle *Opowiadanie bez końca* należałoby potraktować jako jeden z kluczowych tekstów w okresie przełomu twórczego autora. Jego wartością byłby też poziom *meta- metafikcyjny*, czyli nad autokomentarzami fikcyjnych postaci (narratora i Wasiliewa) znalazłby się jeszcze jeden dominujący metapoziom, będący autokomentarzem do własnej kariery literackiej Czechowa.⁸

Podsumowując, *Opowiadanie bez końca* to tekst, który zawiera duży potencjał interpretacyjny i przy tym idealnie realizuje postulaty dzieła otwartego (Eco 1973). Z tego też powodu jest to opowiadanie szczególnie interesujące i przydatne jako materiał do podejmowania nowych analiz i poszukiwania własnych odpowiedzi. Spojrzenie na tekst z perspektywy metafikcji pozwala na odkrycie nowych aspektów, a przy tym jawi się jako autokomentarz autora do własnych poczynań literackich, znamionujący przemiany w jego twórczości. W istocie, po przełomie 1886 roku, twórczość Czechowa ewoluuje ku większym wyzwaniom i stylistyce, wykraczającej daleko poza normy pism humorystycznych, co może być jeszcze jednym potwierdzeniem słuszności zaproponowanej powyżej interpretacji.

⁷ Z perspektywy metafikcji da się również wyjaśnić wątpliwość, jaką może nieść interpretacja psychologiczna opowiadania. Jeżeli żal za wcześniejszym cierpieniem jest ważniejszy dla narratora od pogody ducha Wasiliewa, może to rodzić pytania o sens przepracowywania traumy. Z kolei ciekawym i wartym zastanowienia tropem są pytania metafizyczno-religijne o wyższości cierpienia nad stanem pogodnej, płytkiej afirmacji życia. Wskazane kwestie wymagałyby oczywiście dalszych gruntownych analiz, ale to tylko świadczy o udanej realizacji przez Czechowa idei dzieła otwartego w *Opowiadaniu bez końca*.

⁸ Wspomniany już wcześniej badacz A. Kubasov, analizując opowiadanie, również zauważa literacką samoświadomość bohaterów i autora. Co ciekawe, przyjmuje inną perspektywę na milczenie narratora i możliwą pozycję implikowanego autora, zwracając uwagę na podtytuł utworu (czyli „сценка”): „С точки зрения автора, заголовок можно «перевести» иначе: это «обыкновенная история», повторяющаяся испокон веков с людьми, адаптирующимися к пошлости жизни. Подзаголовок «сценка» (при том, что «сценичность» рассказа весьма относительна) акцентирует оценочное начало, идущее от автора” (Kubasov 1998: 182). To spojrzenie skupia się na losie niedoszłego samobójcy i zgodnie z regułami dzieła otwartego, również jest dopuszczalne. Ponownie jednak rodzą się pytania natury psychologicznej, o to, czy bohater powinien cierpieć, czy narrator powinien tego cierpienia oczekiwać, czy może w ogóle czuć się zawiedziony niedługotrwałą żalobą obcego człowieka itp. Wyrażna metafikcjonalna warstwa tekstu zachęca do spojrzenia właśnie z tej perspektywy, pytanie „jak” wykracza poza samo „co” i podobna konstatacja, jak powyżej, uwzględnia tylko część obrazu bohatera, do której zresztą sam przyznał się już wcześniej, podkreślając swój „fircykowaty” charakter.

REFERENCES

- Agratin 2017:** Agratin, Andrey. "Identity of the Hero in A.P. Chekhov's Prose of 1880–1887." *Vestnik slavyanskikh kultur*, vol. 45 (2017): 126–137. [In Russian: Агратин, Андрей. „Идентичность героя в прозе А.П. Чехова 1880–1887 гг.“ *Вестник славянских культур*, т. 45 (2017): 126–137.]
- Berdnikov 1976:** Berdnikov, Georgiy. *A. P. Chekhov's Lady with a Dog*. Leningrad: Khudozhestvennaya literatura, 1976. [In Russian: Бердников, Георгий. *Дама с собачкой А. П. Чехова*. Ленинград: Художественная литература, 1976.]
- Chekhov 1974:** Chekhov, Anton. "Letter to N. A. Leikin, 12 January 1886." In Chekhov, A. *Complete Collection of Works and Letters in 30 volumes. Letters in 12 volumes*. Vol. 1: 180. Moscow: Nauka, 1974. [In Russian: Чехов, А. П. „Письмо Н.А. Лейкину 12 января 1886 г.“ В: Чехов, А. П. *Полное собрание сочинений и писем в 30-ти томах. Письма в 12-ти томах*. Т. 1: 180. Москва: Наука, 1974.]
- Chekhov 1976a:** Chekhov, Anton. "Letter to A. S. Suvorin, 27 October 1888." In Chekhov, A. *Complete Collection of Works and Letters in 30 volumes. Letters in 12 volumes*. Vol. 3: 45–48. Moscow: Nauka, 1976. [In Russian: Чехов, Антон. „Письмо А.С. Суворину 27 октября 1888 г.“ В: Чехов, А. П. *Полное собрание сочинений и писем в 30-ти томах. Письма в 12-ти томах*. Т. 3: 45–48. Москва: Наука, 1976.]
- Chekhov 1976b:** Chekhov, Anton. "Story Without an End." In Chekhov, A. *Complete Collection of Works and Letters in 30 volumes. Works in 18 volumes*. Vol. 5: 12–20. Moscow: Nauka, 1976. [In Russian: Чехов, Антон. „Рассказ без конца.“ В: Чехов, А. П. *Полное собрание сочинений и писем в 30-ти томах. Сочинения в 18-ти томах*. Т. 5: 12–20. Москва: Наука, 1976.]
- Eco 1973:** Eco, Umberto. *The Open Work. Form and Indeterminacy in Contemporary Poetics*. Warsaw: Czytelnik, 1973. [In Polish: Eco, Umberto. *Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*, tłum. J. Gałuszka i in. Warszawa: Czytelnik, 1973.]
- Grishunin 1976:** Grishunin, Andrey et al. "Notes." In Chekhov, Anton. *Complete Collection of Works and Letters in 30 volumes. Works in 18 volumes*. Vol. 7: 611–724. Moscow: Nauka, 1976. [In Russian: Гришунин, Андрей и др. „Примечания.“ В: Чехов, А. П. *Полное собрание сочинений и писем в 30-ти томах. Сочинения в 18-ти томах*. Т. 7: 611–724. Москва: Наука, 1976.]
- Ilyukhina 2005:** Ilyukhina, Tatyana. "I Try to Make Sure They Have a Common Scent and a Common Tone..." *Vestnik Sankt-Peterburgskogo Universiteta*, vol. 9, no 2 (2005): 3–16. [In Russian: Ильюхина, Татьяна. „Я стараюсь, чтобы у них был общий запах и общий тон...“ *Вестник Санкт-Петербургского Университета*, сер. 9, вып. 2 (2005): 3–16.]
- Katayev 2011:** Katayev, Vladimir, ed. *A. P. Chekhov, Encyclopedia*. Moscow: Prosveshcheniye, 2011. [In Russian: Катаев, Владимир, ред. *А.П. Чехов, Энциклопедия*. Москва: Просвещение, 2011.]
- Kubasov 1998:** Kubasov, Aleksandr. *Prose of A. P. Chekhov: the art of stylization*. Yekaterinburg: UGPU, 1998. [In Russian: Кубасов Александр. *Проза А. П. Чехова: искусство стилизации*. Екатеринбург: УГПУ, 1998.]
- Kubasov 2016:** Kubasov, Aleksandr. "Travesty of Classical Literary Images in A. P. Chekhov's Short Stories." *Uralskiy Filologicheskiy Vestnik*, no 4 (2016): 104–116. [In Russian: Кубасов, Александр. „Травестия классических литературных образов в рассказах А.П. Чехова.“ *Уральский Филологический Вестник*, № 4 (2016): 104–116.]

- Lomova et al. 2021:** Lomova, Yelena & Almagul Maymakova & A. Tsoy. "Russian-Anglo-American Contacts in the Period from the 50s to the 80s of the XIX Century." *Norwegian Journal of Development of the International Science*, no 72, issue 2 (2021): 49–52. [In Russian: Ломова, Елена & Алмагуль Маймакова & А.А. Цой. „Русско-англо-американские контакты в период с 50-х годов по 80-е годы XIX столетия.“ *Norwegian Journal of Development of the International Science*, № 72, вып. 2 (2021): 49–52.]
- Lebkowska 2009:** Lebkowska, Anna. "What Do Fiction Theorists Read and Why?". *Teksty Drugie*, 2/67 (2009): 139–155. [In Polish: Łebkowska, Anna. „Co czytają teoretycy fikcji i dlaczego?”. *Teksty Drugie*, 2/67 (2009): 139–155.]
- Polotskaya 1979:** Polotskaya, Emma. *A. P. Chekhov. Movement of Artistic Thought*. Moscow: Sovetskiy pisatel, 1979. [In Russian: Полоцкая, Э. А. П. Чехов. *Движение художественной мысли*. Москва: Советский писатель, 1979.]
- Sandauer 1981:** Sandauer, Artur. "On the Evolution of Narrative Art in the 20th Century." In Sandauer, Artur. *Collected Critical Writings 2. Historical and Theoretical Studies*: 455–470. Warsaw: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1981. [In Polish: Sandauer, Artur. „O ewolucji sztuki narracyjnej w XX wieku.” W: Sandauer, A. *Zebrane pisma krytyczne 2. Studia historyczne i teoretyczne*: 455–470. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1981.]
- Sun 2021:** Sun, Syudan & Olga Lazaresku. "A. P. Chekhov's Stories of 1885–1890: Features of Finals." *Novyy filologicheskiy vestnik*, no 4 (59 / 2021): 135–143. [In Russian: Сунь, Сюдань & Ольга Лазареску. „Рассказы А.П. Чехова 1885–1890 годов: особенности финалов.“ *Новый филологический вестник*, № 4 (59 / 2021): 135–143.]
- Waugh 2013:** Waugh, Patricia. "What is Metafiction and Why are They Saying Such Awful Things About It?" In Currie, Mark ed. *Metafiction*: 39–54. London and New York: Taylor & Francis, 2013.

ARTUR SADECKI, PHD

Maria Curie-Skłodowska University in Lublin

 <https://orcid.org/0000-0003-1365-8496>

"Metafiction in Anton Chekhov's 'A Story Without an End'." [Original title in Polish: „Metafikcja w 'Opowiadaniu bez końca' Antoniego Czechowa.“]

Cyrillo-Methodian Papers, no 14 (2025): 107–117.

DOI: <http://dx.doi.org/10.17951/zcm.2025.14.107-117>

