



You have downloaded a document from
RE-BUŚ
repository of the University of Silesia in Katowice

Title: "Bo na tym świecie Śmierć wszystko zmiecie..." : tragiczny wymiar maskarad w wybranych utworach literatury romantyzmu

Author: Marta Kalarus

Citation style: Kalarus Marta. (2016). "Bo na tym świecie Śmierć wszystko zmiecie..." : tragiczny wymiar maskarad w wybranych utworach literatury romantyzmu. W: M. Piechota, M. Kalarus, O. Kalarus (red.), "Komizm i tragizm w literaturze romantyzmu" (S. 79-91). Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIwersytet ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

Marta Kalarus
Uniwersytet Śląski

„Bo na tym świecie Śmierć wszystko zmiecie...”
Tragiczny wymiar maskarad w wybranych utworach
literatury romantyzmu

Maska jest jednym z najbardziej archetypicznych symboli kultury. Alfred Simon stwierdza, że wśród znaków święta jest ona najbogatsza w znaczenia, dzięki masce bowiem „inny przedstawia samego siebie: twarz zastygająca w kontemplacji siebie i odkrywająca w sobie innego”¹. Na usytuowanie maski w sferze sacrum zwraca również uwagę Leo Navratil:

Początek maski tkwi w obszarze świętości [...] Gdy człowiek pierwotny wkłada maskę, która uosabia demona natury albo przodka, to staje się on wtedy postacią przodka albo demonem i w ten sposób wchodzi w świat, który używa poszczególnej jednostce znaczenia i trwałości. [...] Maska była środkiem pomocniczym do stania się osobą. Jest ona symbolem „ja”, które daje się pojąć w trakcie albo powstawania, albo rozpadu. [...] Służy ukryciu tworgi i używa swemu nosicielowi bytu, który nie jest jego własnym bytem².

Towarzysząca masce ekstatyczna przemiana w innego jest silnie zakorzeniona w tradycji kulturowej. Dotyczy to nie tylko maski rozumianej jako nakrycie twarzy – jak bowiem pisała Åsa Boholm: „w dyskursie antropologicznym nie pojmuję się maski wąsko, jako artefaktu przesłaniającego oblicze, lecz szerzej, jako ogólniejszą kategorię ekspresji, obejmującą przebranie, a w szerszym znaczeniu – wszelką transformację czyjegoś wyglądu”³.

¹ A. SIMON: *Podwójne piętno*. Przeł. R. FORYCKI. W: *Maski*. T. 1. Wybór, oprac. i red. M. JANION, S. ROSIEK. Gdańsk 1986, s. 96.

² L. NAVRATIL: *Użyczenie bytu*. W: *Maski*. T. 1..., s. 80.

³ Å. BOHOLM: *Weneckie widowiska karnawałowe w maskach*. Przeł. J. JAWORSKA. W: *Antropologia widowisk. Zagadnienia i wybór tekstów*. Red. i wstęp L. KOLANKIEWICZ. Warszawa 2005, s. 658.

Utrwalona w kulturze symbolika maski wiąże się także z ludycznym, karnawałowym odczuciem świata, zmiennym w zależności od epoki. Jak stwierdza Michał Bachtin, w romantyzmie ludyczny odcień maski ulega zatarciu. Zyskuje ona szereg nowych znaczeń, tracąc charakterystyczny dla kultury ludowej odcień odrodzicielski i nabierając nowego, posępnego wyrazu. Jak pisze badacz, za ową romantyczną maską często kryje się straszliwa pustka, nic⁴. Dorota Jarząbek stwierdza, że twórcy doby romantyzmu zdradzają wyraźne upodobanie do tematyki balu i maskarady. Wśród przykładów badaczka wymienia *Dziady*, utwory Słowackiego oraz białe tragedie Norwida⁵. Oczywiście wykorzystywanie przez literatów wątków o charakterze maskaradowym nie jest jedynie domeną romantyków – tradycja ta jest głęboko zakorzeniona w literaturze, a swoje apogeum osiągnęła w epoce oświecenia⁶. Tym, co jednak wyróżnia realizacje wątków maskaradowych w literaturze romantycznej, jest niewątpliwie ich tragizm. To właśnie ponura symbolika maski, o której wspomina Bachtin, wysuwa się na pierwszy plan w dziełach literackich doby romantyzmu⁷. Maski ma w nich związek z tragicznymi wydarzeniami – niejednokrotnie zdaje się, że po prostu im towarzyszy. Przykładem może być dramat *Beatryks Cenci* Juliusza Słowackiego, a konkretnie scena IV aktu I, kiedy to zamaskowani Giani i Cesario przychodzą nocą na plac przed pałacem Cencich, a za kilka chwil drugi z wymienionych staje się świadkiem wynoszenia przez Cencich ciała ojca rodu i inscenizowania przez nich sceny poszukiwania sprawcy zbrodni. Wspomniana maska, pozornie niemająca znaczenia i zdająca się w pierwszej chwili jedynie tajemniczym, budującym nastrój rekwizytem, inicjuje więc jedną z najważniejszych scen dramatu – scenę, co znamienne, maskaradową (wszak rodzina decyduje się przyjąć rolę lamentujących po śmierci bliskiego i ścigających rzekomego zabójcę w celu wymierzenia sprawiedliwości), przepełnioną tragizmem i inicjującą kolejne wstrząsające wydarzenia.

Wątek maskaradowy odgrywa także ogromną rolę w zawiązaniu tragicznej intrygi w *Maskaradzie* Michaiła Lermontowa. To właśnie podczas balu maskowego, będącego w XIX wieku wciąż niezwykle popularną rozrywką, dochodzi do pozornie niewinnego epizodu, który stał się załążkiem późniejszych tragicz-

⁴ M. BACHTIN: *Twórczość Franciszka Rabelais’go a kultura ludowa średniowiecza i renesansu*. Przeł. A. i A. GORENIOWIE. Oprac. S. BALBUS. Kraków 1975, s. 103–104.

⁵ D. JARZĄBEK: „Ach, bal więc bal!” – polifoniczność dialogu w „Za kulisami” Norwida i „Operetce” Gombrowicza. „Przestrzenie Teorii” 2007, nr 7, s. 165.

⁶ Zob. J. RYBA: *Maskarady oświeconych*. Katowice 1999. W monografii przedstawione zostały zarówno kulturowe, jak i literackie reprezentacje „maskaradomanii” oświeconych.

⁷ W niniejszym artykule, mającym charakter szkicu, omawiam jedynie wybrane utwory, w których ujawnia się tragizm romantycznych wątków maskaradowych. Kwestia realizacji motywów maskaradowych w dobie romantyzmu niewątpliwie zasługuje na znacznie obszerniejsze omówienie – tym bardziej, że maska występuje w literaturze romantyzmu w różnych odsłonach i realizacjach (czego przykładem może być chociażby zabieg użycia tzw. maski historycznej), których nie omawiam w niniejszym tekście.

nych wydarzeń. Podczas balu obserwujemy bowiem tajemniczą, zamaskowaną postać kobiecą, wyznającą swoje uczucia cieszącemu się opinią łamacza serc niewieścich Zwiedziczowi. Maską, nie chcąc wyjawić tożsamości, wręcza mężczyźnie na pamiątkę bransoletkę – rzekomo swoją, w rzeczywistości zgubioną przez inną uczestniczkę balu. Zafascynowany tajemniczą damą Zwiedzicz pokazuje podarunek swemu towarzyszowi, Arbieninowi. Pozornie błaha sytuacja rozwinię się w trzeciej scenie aktu I, gdy Arbienin zauważy brak bransoletki na ręku swojej żony, Niny. Kobieta, jak się dowiadujemy, rzeczywiście uczestniczyła w balu maskowym i zgubiła bransoletkę, znaną następnie przez zakochaną w Zwiedziczu zamaskowaną Baronową Sztral. Zapętlenie intrygi oraz zbieg niefortunnych zdarzeń sprawiają, że cieszący się w przeszłości nie najlepszą sławą Arbienin, przekonany o zdradzie żony, postanawia wkroczyć ponownie na drogę występku. Najpierw planuje pozbawić życia domniemanego rywala, ostatecznie jednak decyduje się na inny, wyrafinowany rodzaj zemsty. Z kolei niewierną (w swym przekonaniu) Ninę postanawia otruć. Oczywiście nie da się ukryć, że załóżek tragedii kryje się w osobowości Arbienina – postaci, jak stwierdza Wiktor Jakubowski, nakreślonej w oparciu o schellingowską dialektykę dobra i zła, w której ważna jest teza o biegunowości bytu⁸. Zgodnie z poglądami Friedricha Wilhelma Josepha Schellinga zło, podobnie jak dobro, należy do natury człowieka, a co za tym idzie – jest on skłonny do czynienia obydwu. Jak stwierdza Ryszard Panasiuk, według Schellinga:

Człowiek nie jest [...] rzeczą, ale aktywnością, podmiotem samokonstytuującym się przez działanie, nie jest wyłącznie rozumem, lecz jednością „duszy i ciała”, z jednej strony zanurzonym w przyrodzie bytem cielesnym i zmysłowym, z drugiej zaś – wznoszącym się ponad przyrodę duchem. Duchowość jego jest podbudowana emocjami, pożądaniami, trapi go zwątpienie i lęk. [...] Jest osobowością, czyli rządzącym sobą bytem odrębnym. Jego esencja gubi się w mrocznej postawie, demoniczne skłonności do zła łączą go z losem i nocą⁹.

Cechy te niewątpliwie zbieżne są z osobowością Arbienina, w którym objawia się mroczny pierwiastek, popychający go do czynów złych, noszących z perspektywy odbiorcy znamiona obsesyjnej zazdrości – wszak nie bez powodu bohater *Maskarady* porównywany był do Otella. O zestawianiu tych dwóch postaci literackich przez badaczy wspomina Elizabeth Cheresch Allen, stwierdzając, że Arbienin, podobnie jak słynny bohater Szekspira, podejrzewa swą ukochaną o niewierność i zabija ją, orientując się po czasie, że oskarżenia były niesłuszne. Łączy ich także to, że do popełnienia fatalnego czynu pcha ich ogromna mi-

⁸ W. JAKUBOWSKI: *Wstęp*. W: M. LERMONTOW: *Hiszpanie, Maskarada*. Przeł. J. ZAGÓRSKI. *Wstęp i oprac.* W. JAKUBOWSKI. Wrocław 1963, s. XXXII.

⁹ R. PANASIUK: *Schelling*. Warszawa 1988, s. 98–99.

łość do żony, sprzężona z poczuciem zdrady i hańby¹⁰. Znacznie ważniejsza dla badaczki jest jednak różnica między mężczyznami. Zdaniem Allen postępowanie bohatera *Maskarady* wiąże się z romantyczną ideologią (według rozumienia przyjętego przez Karla Mannheima). Sprawia to, że Arbienin postrzega siebie jako osobę podobną do romantycznych bohaterów Schillera i Goethego, Scotta i Byrona, Chateaubrianda i Hugo – jego własny obraz jest więc, jak stwierdza badaczka, „uromantyczniony”¹¹. Zachowanie mężczyzny świadczy jednak, że w rzeczywistości jest inaczej. Jak pisze Allen, „jego duch nie jest niezmierny i buntowniczy, lecz chwiejny i słaby. Jego uczucia nie są klarowne, ale ograniczone i skonwencjonalizowane przez towarzystwo”¹². Nie wywiązuje się on więc z wyobrażonej roli, co doprowadza go do szaleństwa¹³. Tym samym badaczka zwraca uwagę na podwójność osoby głównego bohatera dramatu Lermontowa i rozdźwięk między sferą wyobrażoną a rzeczywistością. Jego pragnienia nie zostają spełnione, a podjęte działania – choć pozornie zgodne z zaprojektowaną rolą – wybrzmiewają tragizmem zgoła innym niż zamierzony.

Wspomniana podwójność kryje się również – choć w nieco innej postaci – w zabawie maskaradowej, od której rozpoczyna się tragiczny bieg wydarzeń. Stanowi także cechę konstytutywną maskarad – przebranie i maska umożliwiają bowiem wcielenie się w inną osobę. Terry Castle, analizując znaczenie osiemnastowiecznych balów maskowych, stwierdził, że przy gwałtownym zakłóceniu zasad dotyczących ubioru zostają naruszone pewne konwencjonalne i symboliczne związki między tożsamością a indywidualnym strojem. Z tego powodu zabawy o charakterze maskaradowym doprowadzały do rekombinacji o charakterze egzystencjalnym. Na „stare” ciało zostawało nałożone „nowe”, przez co nowa, teatralna tożsamość zajmowała miejsce „ja”, rzucając cień na rzeczywistą osobowość. Umożliwiało to ekstatyczną przemianę w kogoś innego¹⁴.

Istotne jest również poczucie wolności, jakie dawało przybranie maski – dzięki kostiumowi łatwiej przekraczało się granice i podejmowało działania, które na co dzień mogły budzić opory, powodowane na przykład kwestiami natury moralnej. Dotyczyło to zwłaszcza kobiet, wobec których niejednokrotnie wymagano wzorowego zachowania. Widoczne jest to w dramacie Lermontowa – Baronowa decyduje się na wyznanie miłosne, będąc w masce, która daje jej poczucie bezpieczeństwa i gwarantuje, że jej rzeczywista tożsamość nie zostanie odkryta, a co za tym idzie, nie narazi się na śmieszność ani towarzyskie represje.

¹⁰ E.Ch. ALLEN: *Unmasking Lermontov's "Masquerade": Romanticism as Ideology.* "The Slavic and East European Journal" 2002, Vol. 46, No. 1, s. 76.

¹¹ Ibidem, s. 80.

¹² Ibidem. Tłumaczenie własne.

¹³ Ibidem.

¹⁴ T. CASTLE: *Masquerade and Civilization. The Carnavalesque in Eighteen-Century English Culture and Fiction.* Stanford 1986, s. 4.

W owej maskaradowej wolności i pomieszaniu egzystencjalnym kryje się jednak również niebezpieczeństwo. Wchodzący na bal Arbienin stwierdza:

Głupiej maski nie bywało;
Gdy milczy – tajemnicza, mówi – o, radości!
Do słów jej każdy może dodać sam
Uśmiech, spojrzenie, jakie chce się...¹⁵

Jak się okazuje, słowa te są znaczące – bawiącej się na maskaradzie Ninie zostają przypisane słowa zamaskowanej Baronowej. Co ważne, zachowanie tej drugiej nie przystaje do osobowości, jaką prezentuje Nina. Mimo to jej mąż wierzy, że kobieta poszukiwała na maskaradzie flirtu i okazji do zdrady – oskarża ją więc o zachowania, jakie często przypisywano osobom biorącym udział w balach maskowych. Tym samym Arbienin niejako przydziela Ninie maskę, która odstaje od jej tożsamości. Mamy więc do czynienia z kolejnym rozdzwięciem pomiędzy wyobrażeniem Arbienina a rzeczywistością. Tragizm polega na tym, że owa rozbieżność również jest jedynie projekcją głównego bohatera – sądzi on, że Nina nie spełnia roli dobrej żony, i przypisuje jej kreację kobiety wiarołomnej, skłonnej do flirtu i oszustwa. Okazuje się jednak, że w rzeczywistości cały czas realizowała ona rolę pierwotną, będąc kochającą i wierną małżonką. W wyniku wyobrażeń i oskarżeń Arbienina niewinny bal maskowy stał się początkiem tragicznych wydarzeń – maskaradowa podwójność przeniknęła do życia bohaterów i zdeterminowała ich dalsze losy.

Motyw balu maskowego został też wykorzystany przez Juliusza Słowackiego w *Janie Bieleckim*. W pochodzącej z 1830 roku powieści poetyckiej tytułowy bohater podczas zabawy maskaradowej dokonuje aktu zemsty, zabijając starostę. Co istotne, czyni to w przebraniu tatarskim, wykorzystując konwencję balu do realizacji swych planów. Jak zostało wyraźnie zaznaczone, podczas maskarady w zamku starosty panowała ogromna różnorodność kostiumów, których spora część odwoływała się do strojów cechujących poszczególne nacje. Tego typu przebrania cieszyły się dużą popularnością wśród biorących udział w maskaradach. Najchętniej noszono stroje odwołujące się do krajów leżących poza granicami Europy. W wieku XVIII wynikało to przede wszystkim z ciekawości dotyczącej odległych krajów¹⁶. W dobie romantyzmu orientalne maskarady wynikały głównie z fascynacji romantyków mistycznym i tajemniczym Wschodem¹⁷. Powieść Słowackiego potwierdza popularność tego typu inspiracji, również w kwestii przebrań na bal maskowy. Dowodem na to jest fakt, że obecność grupy osób w tatarskich szatach nie budzi początkowo podejrzeń biesiadników.

¹⁵ M. LERMONTOW: *Maskarada*. W: IDEM: *Hiszpanie...*, s. 166–167.

¹⁶ D. OUTRAM: *Panorama Oświecenia*. Przeł. J. KOLCZYŃSKA. Warszawa 2008, s. 192.

¹⁷ Na ten temat pisała Marta Piwińska (M. PIWIŃSKA: *Wschodnie maskarady*. W: EADEM: *Złe wychowanie*. Warszawa 1981, s. 337–353).

Dopiero starosta na widok nowo przybyłych zaczyna odczuwać lęk, co ujawnia się podczas rozmowy ze sługą:

W tłumie biesiadnym nowe słycać wrzaski;
I zbiegł starosta do sali biesiady,
Zawołał pazia, pomięszany, blady.
„Paziu mój! Paziu! Co znaczą te maski?
Prawie połowę zajęli komnaty,
Czoła zakryte i tatarskie szaty...”
„O panie! Twojej bojaźni nie dzielę,
To jakaś szlachta zjechała kulikiem”¹⁸.

Przywołany fragment ukazuje wspomniane wcześniej zatarcie granic, do jakiego dochodzi podczas maskarady – zanika podział pomiędzy rzeczywistością a kreacją i maską. Przybywający podczas balu Tatarzy z racji swego stroju zostają uznani za gości, co pozwala im bez trudu zdobyć zamek. Przewodzi im przebrany, mający zakrytą twarz Bielecki. Kostium bohatera pełni niezwykle istotną funkcję – oto bowiem bohater, przebierając się za wroga i decydując się na zabicie starosty, wydaje na siebie wyrok skazujący na wygnanie i godzi się na noszenie piętna zdrajcy. Co więcej, przebranie najwyraźniej ułatwia mu dokonanie zbrodni – występując z zakrytą twarzą, w stroju cudzoziemca, nie jest sobą, odgrywa jedynie zaprojektowaną rolę. Nowa tożsamość jest bowiem symbolicznie wpisana w każdą maskaradę. Jak stwierdza Boholm:

Szeroko rozumiane przywdziewanie masek – zjawisko uniwersalne – spełnia zasadniczo, jak to mogłam stwierdzić, dwie funkcje komunikacyjne: po pierwsze, jako przebranie służy kamuflowaniu indywidualności; po wtóre, w symboliczny sposób nadaje nową tożsamość. Maską ustanawia odmienny porządek: pochodzi ze sfery wyobrażeń i ma zdolność przenoszenia i katalizowania mocy¹⁹.

Również Karl Kerényi potwierdza, że „każda maskarada, świecka czy religijna, przemienia zamaskowanego w inną istotę”²⁰. Bielecki, napadając na zamek w przebraniu, zmienia tożsamość. Co ważne, różni się ona zasadniczo od dotychczasowej – męczyzna, przywdziewając strój tatarski, wciela się w rolę wroga narodu i, podobnie jak przybyli wraz z nim Tatarzy, dopuszcza się aktu przemocy²¹.

¹⁸ J. SŁOWACKI: *Jan Bielecki*. W: IDEM: *Dziela*. T. II. Red. J. KRZYŻANOWSKI. Wrocław 1959, s. 100.

¹⁹ Å. BOHOLM: *Weneckie widowiska karnawałowe w maskach...*, s. 659.

²⁰ K. KERÉNYI: *Człowiek i maska*. Przeł. A. KRZYŻYŃSKA-PHAM. W: *Antropologia widowisk. Zagadnienia i wybór tekstów...*, s. 649.

²¹ Realizacja podobnego schematu pojawia się zresztą w wielu utworach literackich doby romantyzmu. Jednym z nich niewątpliwie jest kanoniczny *Konrad Wallenrod*, w znacznym stop-

Zamaskowanie pozwala nie tylko na przyjęcie nowej roli i odseparowanie się od własnej tożsamości, ale także na przecięcie kontaktów międzyludzkich. Twarz jest bowiem reprezentacją „ja” i odpowiada za komunikację z innymi. Jak stwierdza Georges Bataille:

To, co twarze bez przerwy komunikują sobie wzajemnie, jest dla życia ludzkiego tak cenne, tak kojące jak światło. Kiedy ten kontakt zostaje przerwany na skutek brutalnej decyzji, kiedy pokryte maską oblicze wchodzi do krainy nocy, człowiek jest już tylko wrogą sobie samemu naturą, ożywioną przez skrytą namiętność człowieka w masce²².

Zamaskowany Bielecki przybiera więc nową tożsamość, a ponadto przerywa możliwość nawiązania tradycyjnych kontaktów międzyludzkich. Mając odkrytą twarz, obnażyłby swoje człowieczeństwo – zasłaniając ją, tuszuje także ludzkie emocje, takie jak chociażby empatia względem ofiary.

Świadkiem tragicznych wydarzeń jest ukochana Bieleckiego, Anna, którą przeraża okrutna zemsta. Lęk potęguje w kobiecie przebranie męża. Dostrzega bowiem, że obcy strój przemienia go w osobę dotychczas jej nieznaną – gwałtowną i zdolną do zbrodni. Prosi więc o zdjęcie feralnego przebrania:

– „Tyż to mój luby? Tyż to jesteś ze mną?
Zaklinam ciebie, zdejm zawoje z głowy!
[...]
A rycerz mówił: „Tak! Twarz moja biała!
Z inną cię twarzą w czas szczęśliwy witał,
Ja zdradzam! będę jak róża rozkwitał?
Na moim czole napisano – zdrada.
[...] Inny jest człowiek, gdy o szczęściu marzy,
Lecz gdy te same wzniosłe, piękne rysy
Oświeci nieszczęść lampa, od tej twarzy
Weselsze będą grobowe cyprysy²³.”

Bielecki, decydując się na zabójstwo starosty i pomoc Tatarom w zdobyciu zamku, przyjmuje nową rolę; wkłada metaforyczną maskę – tragiczną maskę zdrajcy, do czego niejako automatycznie jest zmuszony z powodu czynów, jakich się dopuścił. Wskutek maskarady dochodzi do przeobrażenia tożsamości bohatera – wkładając kostium wroga, staje się nim. Tragizm utworu polega właśnie na owym rozdwojeniu osobowości Bieleckiego. Bohater, decydując się na dokonanie aktu zemsty, teoretycznie jest świadomy czekających go konsekwencji,

niu inspirujący późniejsze utwory. Również Słowacki wykorzystuje częściej ów motyw, czego dowodem jest chociażby *Żmija*.

²² G. BATAILLE: *Maska*. Przeł. J. PLEWNIAK. W: *Maski*. T. 1..., s. 152.

²³ J. SŁOWACKI: *Jan Bielecki...*, s. 102–103.

jednak nie potrafi odnaleźć się w roli zdrajcy. Dowodem (i skutkiem) tego jest jego śmierć. Dochodzi do niej w wiejskim kościele, podczas wyklęcia Bieleckiego przez miejscowego kapłana.

Nową rolę przybrała również Anna, która postanowiła towarzyszyć mężowi na wygnaniu. Dowodem zmiany, jaka zaszła w kobiecie podczas balu maskowego, jest fakt, że w scenie śmierci męża wciąż ma na sobie maskaradowy strój, wraz z kwiatami na czole (jak się dowiadujemy, zwiędłymi), symbolizującymi nieszczęśliwy los jej i męża. Na metaforyczny wymiar kostiumu Anny zwraca uwagę Jarosław Maciejewski, pisząc, że jest on:

znakiem tego, że do kościoła przybyła prosto z nieszczęsnego „balu maskowego”, bezpośrednio po rzezi dokonanej przez Jana. Takiemu przeliczeniu czasu rządzącego głównym wątkiem fabularnym sprzeciwia się przeliczenie czasu potrzebnego na uzyskanie wyroku Prymasa w Krakowie (tak!) i na dotarcie dekretu o klątwie z powrotem do rodzinnej wioski renegata. [...] Rozchwianie czasów było jednak nieodzowne, aby Słowacki [...] mógł przypieczętować autorytetem i surowością religii przesłanki tej postawy moralnej, którą wyraża tragiczna kreacja Anny. Ona bowiem – tak jak Maria – porównana jest do anioła, Jan zaś przybiera rysy szatańskie²⁴.

Za maskaradą w powieści poetyckiej Słowackiego czai się więc tragizm i śmierć – nie tylko zadana przez tytułowego bohatera utworu, ale także duchowa i fizyczna agonია Bieleckiego.

Bezpośrednią zapowiedzią śmierci jest jedna z najsłynniejszych polskich maskarad romantycznych, opisana w *Marii* Antoniego Malczewskiego – utworze, którego echa, jak wskazuje Maciejewski, brzmiały w *Janie Bieleckim*²⁵. Do poematu Słowackiego nie został jednak przeniesiony tak charakterystyczny dla *Marii* romantyczny nihilizm, który przenika utwór Malczewskiego. Jak pisze Magdalena Siwiec, bezkresny step *Marii* jest skażony nicością, wszystko w nim zanika, zmierza ku śmierci i rozpadowi²⁶.

W pojawiającym się w utworze korowodzie śmierci ogromną rolę odgrywają Maski, ważne jako postaci działające (przyczyniają się bezpośrednio do śmierci tytułowej bohaterki), ale też istotne dla warstwy symbolicznej utworu. Elżbieta Feliksiak stwierdziła, że „pojawienie się masek [...] jest w *Marii* najbardziej fascynującym otwarciem na nieskończoną złożoność i tajemniczość świata, a zarazem na jego kulturową i historyczną konkretność²⁷”. Już w chwili wkroczenia – by posłużyć się terminem Feliksiak – na scenę stepowego teatru świata

²⁴ J. MACIEJEWSKI: *Powieści poetyckie Słowackiego*. Poznań 1991, s. 19–20.

²⁵ Ibidem, s. 7–12.

²⁶ M. SIWIEC: *Marionetki, maski i sny. Wokół romantycznej nicości*. „Ruch Literacki”, r. LIV 2013, z. 6, s. 613.

²⁷ E. FELIKSIK: „*Maria*” Malczewskiego. *Duch dawnej Polski w stepowym teatrze świata*. Białystok 1997, s. 204.

Maski budzą w odbiorcy niepokój. Związany jest on z tym, że ich *signifiant* nie odpowiada *signifié*. Karnawałowa maska oznacza przede wszystkim wesołą, beztruską zabawę. Jak dowiadujemy się od strażnika, nie jest to czas zapustów, więc odwiedziny krzykliwych karnawałowych Masek nie są uzasadnione. Atmosferę niepokoją potęguje dodatkowo pozornie wesoła pieśń, w której wśród radosnych, karnawałowych elementów, pojawia się fraza: „Maska twarz kryje / – a kto się pyta / O sprawy czyje, tego przywita / Wrzawa, śmiech pusty”²⁸. Słowa te wskazują na kryjącą się za maską tajemnicę, ale także na ukrywającą się za iluzyjną wrzaskliwością pustkę. Jarosław Ławski komentuje tę część poematu następująco:

To ważny fragment: tak jakby w przestrzeni karnawału dominującym odczuciem było zagubienie. Hałaśliwy, pozbawiony znaczeń, w istocie sardoniczny śmiech wprowadza nie tylko w atmosferę troski, dramatu egzystencji, ale hedonistycznego użycia. Dystans między doświadczeniem Malczewskiego w chwili, gdy pisał *Marię*, a nastrojem weneckiej maskarady, sugeruje odpowiedź na pytanie, dlaczego to Maski uśmiercają Marię²⁹.

Wspomnianą pustkę podkreśla wygląd Masek, które, mimo swej hałaśliwości, są nieruchome i martwe: „Poczęły wszystkie larwy a nogami płaszać / I łączyć obce stroje, papierowe czoła, / Wzrok żywy, rysy martwe w migające koła [...]”³⁰. Warto też zwrócić uwagę na użycie przez Malczewskiego określenia „larwa”, dawniej stosowanego w odniesieniu do maski karnawałowej. W kontekście *Marii* nie bez znaczenia zdaje się fakt, że starożytni Rzymianie w ten sposób określali ducha złego człowieka, po śmierci prześladowanego żywych, dawniej w ten sposób nazywano także zjawy³¹. Podobne znaczenie odnotowuje w *Słowniku języka polskiego* Samuel Bogumił Linde, pisząc, że larwa to „poczwara, straszidło, według dawnych pogan, były to zaś dusze złych ludzi potępionych, tułające się na straszenie żywych. [...] Nazwisko larw dawano po tym maszkarom [...], które pospolicie aktorzy teatralni brali na twarze”³². Także Kerényi zauważa, że wzbudzanie strachu jest jedną z zakorzenionych kulturowo funkcji maski³³.

Niespodziewane przybycie na zamek zamaskowanej grupy słusznie wywołuje nastrój tajemniczości i grozy, jest bowiem zapowiedzią przyszłej tragedii, sygnalizowanej przez nieruchome twarze Masek. Jest również naruszeniem ładu

²⁸ A. MALCZEWSKI: *Maria*. Oprac. R. PRZYBYLSKI. Wrocław 1958, s. 39.

²⁹ J. ŁAWSKI: *Marie romantyków. Metafizyczne wizje kobiecości. Mickiewicz – Malczewski – Krasiński*. Białystok 2003, s. 565.

³⁰ A. MALCZEWSKI: *Maria...*, s. 40.

³¹ *Słownik wyrazów obcych*. Red. E. SOBOL. Warszawa 1999, s. 639.

³² S.B. LINDE: *Słownik języka polskiego*. T. 1, cz. II. Warszawa 108, s. 1226.

³³ K. KERÉNYI: *Człowiek i maska...*, s. 648.

świata przedstawionego. Maską, jak zauważył Bataille, wiąże się bowiem z przewracaniem dotychczasowego porządku:

To, co obnażone oblicza zgodnie sobie pokazują, stanowi bezpieczną trwałość porządku ustanowionego na jasnej powierzchni ziemi. Kiedy jednak takie oblicze zostaje przykryte maską, nie ma już mowy o trwałości. Maską przekazuje niepewność, i groźbę nagłych zmian nie do przewidzenia, których, podobnie jak śmierci, człowiek nie jest w stanie znieść³⁴.

Zwiastunem późniejszych zdarzeń jest również refren drugiej pieśni Masek, traktującej o marności świata: „Ah! Na tym świecie, Śmierć wszystko zmiecie, / Robak się łęgnie i w bujnym kwiecie”³⁵. Jak stwierdza Siwec, w „*Marii* »obrzydłe maski« niezatrzymane w szalonym tańcu, demoniczne [...] dokonują zbrodni, stają się tajemniczymi wykonawcami niezrozumiałego, ciężącego nad całym światem przedstawionym poematu, wyrokiem śmierci”³⁶. Wraz z przybyciem Masek, wkraczających szturmem w stepowy pejzaż poematu, zostaje wykonany ciężący na Marii wyrok śmierci. Głośne karnawałowe Maski nie oznaczają zabawy, lecz śmierć, co odsyła nas do archaicznej symboliki maski, o której pisał Kerényi:

Ze względu na swą skamieniałość maska kojarzy się ze zmarłymi, których – zgodnie z tradycją wielu kultur archaicznych – reprezentowała. Tworzy pewien związek między żywymi i umarłymi. Żywi zmieniają się w umarłych, a umarli w żywych – albo raczej umarli i żywi jednoczą się dzięki masce. [...] Maską jest narzędziem jednoczącej przemiany: to chyba najlepszy opis jej funkcji³⁷.

Wskutek działań zamaskowanych przybyszy Waclaw znajduje ukochaną martwą, a jej nieruchoma twarz staje się tak samo pusta, milcząca i nieruchoma jak maska. Mężczyzna na próżno szuka w niej jakichkolwiek oznak życia:

Schyla się na jej lica, usta do ust łączy
I słodycz swego serca rozkosznie w nie sączy.
„O! moja droga Mario! Ty zimna i niema –
A dla nas już jest szczęście – echo mówi „nie ma”
[...]
Wraca – znalazł nadzieję – może czy nie zetrze
Mroku z jej czarnych oczów otwarte powietrze?
Lecz gdy silne rycerza unosi ją ramię.
W jakież okropne ruchy jej kibić się łamie!

³⁴ G. BATAILLE: *Maska...*, s. 152–153.

³⁵ A. MALCZEWSKI: *Maria...*, s. 41.

³⁶ M. SIWIEC: *Marionetki, maski i sny...*, s. 620.

³⁷ K. KERÉNYI: *Człowiek i maska...*, s. 648.

Nie z tą giętką lotnością, co w dół nie przyciska,
 Lecz w całym opuszczeniu świeżego zwałiska,
 Zwieszono ręce, głowa, zdrętwiałe już nogi
 Czynią z niej przedmiot straszny, jemu jeszcze drogi³⁸.

Bezwolne ciało Marii przywodzi na myśl marionetkę – motyw często pojawiający się w romantycznych tekstach o charakterze nihilistycznym. Wątek ten realizowany jest zwykle w ramach przedstawiania pomniejszonej wersji teatru świata, w którym występują marionetki – cierpiące, jednak bezwolne i zależne od roli, którą przyszło im odgrywać³⁹. Martwa Maria jest jedynie „przedmiotem straszny”, przypominającym Waławowi ukochaną. Za bezwładnym ciałem i martwym spojrzeniem kryje się straszliwa pustka. Fragment znalezienia przez Waławę ciała Marii przywodzi na myśl finalną scenę *Straży nocnych* Augusta Klingemanna:

O, biada! Cóż to – ty też jesteś maską i mnie oszukujesz? – Nie widzę już ojca – gdzie jesteś? – Przy dotknięciu rozpada się wszystko w popiół, i na spodzie leży jeszcze garstka prochu, a parę odżywionych robaków usiłuje się po cichu wycofać, jak moralni mówcy pogrzebowi, co przebrali miarę w czasie stypy. Tę garstkę ojcowskiego popiołu rozsypuję w powietrze, i pozostaje – Nic! Po drugiej stronie stoi jeszcze nad grobem wizjoner i obejmuje Nic! A echo w kaplicy cmentarnej powtarza po raz ostatni – Nic! –⁴⁰

Bohater utworu odkrywa tajemnicę swojego pochodzenia. Stojąc nad grobem ojca, poszukuje swej prawdziwej tożsamości i sensu istnienia, który zagubił się wśród licznych ról i masek⁴¹. Zamiast odpowiedzi na dręczące go pytania odnajduje jedynie pustkę wyrażoną trzykrotnym wymownym okrzykiem „Nic!”. Podobnie jak w *Marii*, scena ta, przesycona aurą niesamowitości i śmierci, wolna jest od metafizyki, dominuje w niej wszechogarniająca nicość. Maria Żmigrodzka stwierdziła, że „Bonawenturę prześladowają dwie sprzeczne wizje koszarnej nicości: śmierć jako synonim absolutnej zagłady i męka nieśmiertelności, samotnego trwania w pustce martwej wieczności⁴²”. Podobna nicość panuje w utwo-

³⁸ A. MALCZEWSKI: *Maria...*, s. 66–67.

³⁹ M. SIWIEC: *Marionetki, maski i sny...*, s. 617.

⁴⁰ BONAVENTURA [A. KLINGEMANN]: *Straże nocne*. Przeł. K. RZEMIENIOWA, M. ŻMIGRODZKA. Białystok 2006, s. 126–127.

⁴¹ Kwestia roli i maski w *Strażach nocnych* wymagałaby odrębnego, pogłębionego studium – utwór Klingemanna cechuje bowiem ogromne bogactwo wątków maskaradowych. Temat ten był już częściowo poruszony w artykułach, pisały na ten temat m.in: M. TURCZYN: *W kręgu poetyki inności. „Straże nocne” Bonawentury. Zarys problematyki*. W: *Noc. Symbol – Temat – Metafora*. T. 1. Białystok 2011, s. 163–180; D. SKUTNIK: *Augusta Klingemanna „Straże nocne” nad człowieczeństwem – studium romantycznej wyobraźni*. W: *Noc. Symbol – Temat...*, s. 225–238; M. SIWIEC: *Marionetki, maski i sny...*

⁴² M. ŻMIGRODZKA: *Rozdrożny i gra z nicością*. W: BONAVENTURA [A. KLINGEMANN]: *Straże nocne...*, s. 29.

rze Malczewskiego, w którym świat przedstawiony zdominowany jest przez śmierć i pustkę. Na poziomie dosłownym ginie Maria, jednak Waław ocalał jedynie pozornie – w rzeczywistości jest równie martwy jak ukochana. Jest jedynie marionetką w tragicznym przedstawieniu, które zostało starannie zaplanowane przez Wojewodę, a jego życie po śmierci Marii najlepiej charakteryzuje puste echo, powtarzające głucho, że „nie ma” szczęścia. Podwójność maskarady w utworze Malczewskiego opiera się więc przede wszystkim na rozdźwięku między poszczególnymi wartościami – między karnawałową zabawą a żałobą, życiem a śmiercią.

Maskarady romantyczne, kreując alternatywną rzeczywistość, doprowadzają do zatarcia granic między prawdą a fałszem. W każdym z przywołanych utworów toczy się gra między rzeczywistością a ułudą. W każdym z nich również maska doprowadza do rozdwojenia – nie tylko tożsamości, jak w *Janie Bieleckim*, ale i wartości, podkreślając tym samym dwuznaczność czynów popełnianych przez poszczególnych bohaterów. Maska nie jest więc jedynie rekwizytem – jej rola (zarówno na poziomie dosłownej, jak i symbolicznej warstwy utworów) w omawianych dziełach sprawia, że możemy uznać ją za część tragicznych wydarzeń, ale też za ich siłę sprawczą.

Marta Kalarus

“All things on this earth will be swept away by Death...”
The tragic aspects of masquerades in selected Romantic texts

Summary

According to Mikhail Bakhtin, in Romanticism the ludic element of the mask blurs. The mask gains a number of new meanings, at the same time losing its associations with rebirth, characteristic of folk culture, and acquiring a new, gloomy expression. This article traces this gloomy and tragic aspect of masquerades as presented in Romantic literature. The analysis is based on three texts: Mikhail Lermontov's *Masquerade*, Juliusz Słowacki's *Jan Bielecki* and Antoni Malczewski's *Maria*. The motif of masquerade, present in all three works, is discussed both from the perspective of the theory of literature and with reference to the cultural contexts of the mask.

Marta Kalarus

« Oui, dans ce monde la mort fauche tout... »

La dimension tragique des mascarades dans des ouvrages choisis de la littérature romantique

Résumé

Mikhaïl Bakhtine a constaté qu'à l'époque romantique la tonalité ludique du masque s'efface. Il acquiert un nombre de nouvelles significations tout en perdant le ton régénérateur caractéristique pour la culture populaire et en prenant une nouvelle expression : lugubre. Dans le présent texte, on a examiné justement cette dimension lugubre et tragique des mascarades apparaissant dans la littérature romantique. Le problème a été analysé sur la base des trois ouvrages romantiques : *Mascarade* de Mikhaïl Lermontov, *Jan Bielecki* de Juliusz Słowacki et *Maria* d'Antoni Malczewski. On a examiné les motifs de mascarade apparaissant dans les ouvrages mentionnés ci-dessus aussi bien dans la perspective littéraire qu'en s'appuyant sur les contextes culturels concernant le masque.