

Artysta zdradzony i zawiedziony. Portret Aleksandra Puszkina w *Maskaradzie* Jarosława Iwaszkiewicza

The Artist Is Betrayed and Disappointed. Portrait of Aleksander Pushkin
in Jarosław Iwaszkiewicz's *Maskarada*

Maria Jolanta Olszewska

Uniwersytet Warszawski, Polska
e-mail: mj.olszewska@uw.edu.pl
ORCID: 0000-0001-6230-0621

Abstract

Jarosław Iwaszkiewicz's dramatic works, diversified in terms of theme and genre, by no means occupy a marginal place in his comprehensively perceived writing oeuvre. Three of Iwaszkiewicz's plays, linked by the artist's theme, deserve a special mention: *Lato w Nohant*, *Maskarada* and *Wesele pana Balzaka*. The subject of analysis in this article is the play "Masquerade". That play focuses on the character of Alexander Pushkin and his complex relationship with the environment, which lead to the self-destruction of the poet, for whom the only salvation is death. In this play, Iwaszkiewicz connected the artistic theme with the question of subjectivity and identity.

Keywords

Artist, masquerade, poet, tyranny, betrayal, freedom, identity

W „Kurierze Warszawskim” z 9 stycznia 1939 roku czytamy: „Warszawa kocha teatr. [...] Od sześciu tygodni nie schodzi ze sceny *Maskarada* Jarosława Iwaszkiewicza w Teatrze Polskim. Główne role grają: Jadwiga Smolarska, Nina Andrycz, Marian Wyrzykowski i Jan Kreczmar”¹. Napisana w roku 1938, a wystawiona w 1939 *Maskarada* była kolejnym utworem scenicznym znanego już wówczas poety z kręgu Skamandra, której inscenizacja ugruntowało jego pozycję jako dramaturga. *Maskarada* dobrze wpisuje się w całokształt jego z gruntu różnorodnej

¹ Cyt. za: <https://muzeum1939.pl/9-stycznia-1939/kalendarium/1648.html> [dostęp 17.05.2021].

i hybrydalnej twórczości. Choć pisarz swoje dramaty oceniał bardzo różnie, czasami nawet lekceważąco, to twórczość dramaturgiczna nie zajmuje jednak marginesowego miejsca w jego całościowo postrzeganym dorobku². Pomimo że w ciągu swojego długiego życia Iwaszkiewicz uprawiał różne gatunki literackie i jest postrzegany przede wszystkim jako autor licznych wierszy, opowiadań, prozy poetyckiej, esejów i dzienników, to zawsze podkreślał jedność swojego dzieła twórczego, o którym mówił, że jest „wyrazem jednego pisania”³, co miałoby wskazywać na wzajemne pokrewieństwo podejmowanych przez niego tematów, wątków i motywów. Z tego powodu należałoby spojrzeć na dramaturgię Iwaszkiewicza z perspektywy całości jego zróżnicowanej, a jednocześnie zadziwiająco spójnej twórczości charakteryzującej się niezwykle głęboką i szlachetnością myśli⁴.

Autor *Brzeziny* często przyznawał: „dziwne były losy mojego zachwytu i zaczerpnięcia teatrem”⁵. Jego teatralna pasja narodziła się jeszcze w Kalniku, kiedy jako chłopiec uczestniczył w spektaklach amatorskich i oglądał przedstawienia dawane przez trupy ukraińskie⁶. Wkrótce przyszło mu oglądać spektakle na warszawskich scenach. Miał również do czynienia z teatrem ukraińskim i rosyjskim⁷. Według Iwaszkiewicza to właśnie te młodzieńcze fascynacje teatralne, zwłaszcza udział

² Włodzimierz Maciąg, *Dramaty Jarosława Iwaszkiewicza*, „Dialog” 1959, nr 1, s. 96–107; Kazimierz Korcelli, *Słowo o dramaturgii Iwaszkiewicza*, „Poezja” 1978, nr 4; Janusz Poźniak, *Dramaturgia Jarosława Iwaszkiewicza*, Szczecin: Wydawnictwo Uniwersytetu Szczecińskiego 1998; Henryk Bereza, *Pisarstwo dramatyczne Jarosława Iwaszkiewicza*, w: *Teatr kameralny ul. Foksal 16. Jarosław Iwaszkiewicz, Lato w Nohant*, Warszawa: Państwowy Teatr Polski ul. Karasia 2 1956, s. 5–9; Edward Krasiński, *Iwaszkiewicz w teatrze (współpraca – przyjaźń – pasja)*, w: *Miejsce Iwaszkiewicza – w setną rocznicę urodzin. Materiały z konferencji naukowej 20–22 lutego 1994 roku*, red. Małgorzata Bojanowska, Zbigniew Jarosiński, Hanna Podgórska, Podkowa Leśna: Muzeum im. Anny i Jarosława Iwaszkiewiczów w Stawisku 1994, s. 184.

³ „Przecież to wszystko jest jednym, wielokształtnym wyrazem mojej twórczości. Proszę zobaczyć, jak Cocteau nazywał wszelkie swe utwory: *Poesie du drame, Poesie de la critique, Poesie du film...* Odkrycie Cocteau jest bardzo istotne. Twierdził on, że **wszystko jest wyrazem jednego pisania, wyrazem tego samego literackiego temperamentu**”, cyt. za: Urszula Bielous, *Wielokształtny wyraz twórczości*, „Literatura” 1972, nr 14.

⁴ Andrzej Zawada, *Wstęp*, w: Jarosław Iwaszkiewicz, *Opowiadania wybrane*, oprac. Andrzej Zawada, BN S. I, nr 303, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich 2001, s. LXX.

⁵ Część z tych rzeczy została wydana w tomie *Teatralia* (1983), w skład którego weszły teksty wykraczające poza anegdotę biograficzną w stronę ujęć estetycznych, takie jak: *Stanisława Wysocka i jej kijowski teatr „Studia”*. *Wspomnienie, Teatr Polski w Warszawie 1938–1949, Lektury dla Szyfmana i Z teki kierownika literackiego* (1957), w: Jarosław Iwaszkiewicz, *Teatralia*, Warszawa: Czytelnik 1983, s. 30. Plonem pracy dramaturgicznej Iwaszkiewicza jest 14 utworów dramatycznych o różnym kształcie dramatycznym. Informację podaje za: Dorota Fox, *Gra przestrzeni w sztuce Jarosława Iwaszkiewicza „Lato w Nohant” i w jej scenicznych realizacjach*, w: *Przestrzenie we współczesnym teatrze i dramacie*, red. Violetta Sajkiewicz, Ewa Wąchocka, Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego 2009, s. 69.

⁶ W teatrach grywano: *Lato w Nohant* (32 premiery), *Kosmogonię* (7 premier), *Maskaradę* (6 premier), *Kochanków z Werony* (5 premier), *Odbudowę Błędomierza* (5 premier), *Pod Akacją* (4 premiery), *Wesele pana Balzaka* (3 premiery), *Gospodarstwo* (1 premiera) i *Złodzieja idealnego* (1 premiera). Poza tym w Teatrze Telewizji przygotowano 25 oryginalnych widowisk (w tym również adaptację prozy i poezji Iwaszkiewicza). Kilka jego młodzieńczych dramatów: *Samobójstwo*, *Konwersacje o tragedii*, *Bal u księżnej belwederskiej*, *Kardynałowie*, po śmierci pisarza wśród pozostałych papierów odnalazł jego sekretarz.

⁷ Jarosław Iwaszkiewicz, *Podróże do teatru*, w: idem, *Podróże do Polski*, Wrocław: Zysk i S-ka 2013, s. 40.

w pracach teatru „Studia” w Kijowie, prowadzonego przez Stanisławę Wysocką, kiedy przeżył bezgraniczną fascynację *Balladyną* Juliusza Słowackiego, znacząco wpłynęły na dalsze jego wykształcenie, o czym tak mówił po latach: „Kształciłem się na muzyka, a zostałem pisarzem”⁸. Jego zainteresowania teatrem, choć szybko „zbladły, lecz nie wygasły. Pulsowały zmiennym rytmem, wydając plony różnej wartości”⁹. Pisarz, jak widać, nigdy nie zdołał, „wyrwać się spod uroku teatru” i, co więcej, wielokrotnie udawał, że, jak twierdził Jan Kreczmar, był pełnoprawnym człowiekiem teatru i miał teatr we krwi¹⁰. Doświadczenia dramatyczne i teatralne niewątpliwie stały się niezbywalną częścią jego dorobku artystycznego. Sam poeta skromnie mawiał: „choć żaden ze mnie dramaturg, to mimo wszystko kilka (staromodnych) sztuk napisałem”¹¹. W innym miejscu dodawał:

To byłoby naprawdę zbyt jaskrawą złośliwością losu, aby z tego wszystkiego, co w takiej obfitości piszę, przeszedł do następnych pokoleń tylko mój teatr, „teatr Iwaskiewiczza”, jak pisze Jaszcz [Jan Alfred Szczepański – dop. M.J.O.], którą to twórczość ja sam na razie uważam za całkiem marginesową. Uważam się za liryka, inni uważają mnie za prozaika, a okażę się dramaturgiem¹².

Znaczącym wstępem do twórczości dramaturgicznej Iwaskiewiczza stało się napisane na początku lat 20. XX wieku wraz z Karolem Szymanowskim libretto do *Króla Rogera*, wielokrotnie potem przepracowywane, w którym pierwiastkowi apolińskiemu został przeciwstawiony promowany przez poetę pierwiastek dionizyjski¹³. W tym czasie Iwaskiewicz na poważnie zajął się przekładami z literatury obcej¹⁴. Lista tłumaczonych przez niego utworów dramatycznych, bo one nas interesują, jest długa, należy jednak podkreślić przede wszystkim rolę w ukształtowaniu światopoglądu estetycznego Iwaskiewiczza teatru Williama Szekspira, Henrika Ibsena, religijnego Paula Claudela, dla którego podstawowym problemem „jest ów punkt świadomości, w którym stajemy się ludźmi. Osiągnięcie, całym swoim «ja», bez wykluczania czegokolwiek ze swojego istnienia, takiej dojrzałości, która wyzwoliłaby nową wolność. Ale wolność u Claudela zawsze jest konsekwencją jakiegoś wydarzenia – często wręcz dramatycznego”¹⁵. Wkrótce

⁸ Andrzej Gronczewski, *Interpretacja jako rozmowa. O godności i powołaniu artysty*, w: idem, *Inicjały i testamenty*, Warszawa: Krajowa Agencja Wydawnicza 1984, s. 249.

⁹ *Wywiad z Jarosławem Iwaskiewiczem*, rozmawiał Zbigniew Zapart, „Życie Warszawy” 1952, nr 177.

¹⁰ Jan Kreczmar, *Z Jarosławem Iwaskiewiczem w teatrze*, „Kultura” 1964, nr 8.

¹¹ List Jarosława Iwaskiewiczza z 11.06.1971, <http://tworczoosc.com.pl/artukul/wrodzone-dazenie-doszczescia/> [dostęp 12.05.2012].

¹² Notatka z 8 września 1959 r. w dzienniku Iwaskiewiczza, przedruk: *Gdybym był szczęśliwy*, „Gazeta Wyborcza” 2004, nr 11.

¹³ Małgorzata Komorowska, *Iwaskiewicz, Szymanowski, „Król Roger”*, „Dialog” 1980, nr 6, s. 89–94; Edward Boniecki, *W orszaku Dionizosa. Mit dionizyjski Szymanowskiego i Iwaskiewiczza*, „Pamiętnik Literacki” 1989, z. 1, s. 139–159.

¹⁴ Iwaskiewicz na prośbę Arnolda Szyfinana napisał komedię na wzór popularnych wtedy komedii francuski pt. *Złodziej idealny. Komedia w 3 aktach* (1923–1924; druk i premiera 1980). Zob. Jarosław Iwaskiewicz, *Aleja Przyjaciół*, Warszawa: Czytelnik 1984, s. 99.

¹⁵ Fabrizio Sinisi, „Widzieć rzeczy niemożliwe”, <https://pl.clonline.org/nowo%C5%9Bci/kultura/2018/08/17/widzie%C4%87-rzeczy-niemo%C5%BClwie> [dostęp 15.05.2021]. Zob. Wojciech Kaczmarek, *O polskiej prapremierze Zwiastowania (Nowe misterium i stare konwencje teatru)*, „Roczniki Humanistyczne” 1981, t. 29, z. 5.

regularnie zaczęły powstały kolejne znaczące utwory dramatyczne Iwaszkiewicza, wśród których można odnaleźć: „utwór dramatyczny”, „widowisko”, „komedię”, „tragedię romantyczną”, „melodramat”, „obrazek sceniczny”, „sztukę” i „opowiadanie w 3 aktach”¹⁶. Jak widać, jego dorobek dramaturgiczny okazuje się bogaty i zróżnicowany¹⁷.

Tak jak już zostało powiedziane, twórczość dramatyczna Iwaszkiewicza dobrane wpisuje się w całość jego dzieła pisarskiego. Rację wypada przyznać tym badaczom twórczości poety ze Stawiska, którzy proponują odejście od mimetycznego czytania jego utworów¹⁸. Jest to bowiem dzieło „niemal całkowicie wolne od haraczu na rzecz epoki”¹⁹. Podejmowane przez poetę zagadnienia, które spajają jego twórczość, jak zauważyła Zdzisława Mokranowska, „świadczą o potrzebie refleksji nad bytem, egzystencją człowieka w ogóle, nie tylko nad własną biografią”²⁰. Pisarz potrafił głęboko wniknąć w ludzkie istnienie, pokazać daremność ludzkiego trudu, ponieważ – według niego – sztuka, miłość, natura, nie są dla człowieka źródłem ocalenia. Opowiedane przez autora *Brzeziny* historie potwierdzają, że zło jest immanentną cechą świata. Na pytanie, czy jego teksty wyrażają jego czas, pisarz odpowiadał: „Nie wiem. Wyrażają po prostu mnie”²¹. „Zamontowany w piórze Iwaszkiewicza filtr przepuszczał [...] wiele z obrazu autora, z jego lekko tylko stylizowanej biografii”²². Zgodnie z tym, co pisze Pierre Bourdieu *W regulach sztuki*: „Prawdziwy temat sztuki to nic innego, jak specyficznym artystycznym sposobem uchwycenia świata, czyli sam artysta, jego maniera, jego styl, te niezawodne znaki tego, że panuje on nad swoją sztuką”²³. Osoba budująca dyskurs znajduje się wewnątrz tego, co konstruuje, i nie daje się rozdzielić ani od swoich doświadczeń, ani od tego, wokół czego buduje swoją narrację. Dochodzi tym samym do powiązania podmiotu z budowanym przez niego tekstem. W tym przypadku granice pomiędzy świadomościami narratora i bohatera zostają zatarte. Iwaszkiewicz tak charakteryzował styl swego pisania:

Ja siebie nie analizuję, nie pogrążam się w samoobserwacji, nie przypatruję się sam sobie. Mnie się wydaje, że pesymizm moich książek jest rezultatem doświadczenia. Mój osobisty stosunek, i być może, wrodzone dążenie do szczęścia bardzo często nie znajdowało potwierdzenia ani w tym, co sam przeżywałem, ani w losach innych ludzi. Widziałem blisko siebie uczucia bardzo piękne, ale odtrącone, i całkiem bezmyślną śmierć, i krach ludzkich nadziei, bezsens wojny... To nie

¹⁶ Marta Fik, *Parę uwag o dramaturgii Iwaszkiewicza*, w: *Miejsce Iwaszkiewicza*, s. 172.

¹⁷ Zob. Eleonora Udalska, *Plany przestrzeni we wczesnych dramatach Jarosława Iwaszkiewicza*, w: *Przestrzenie we współczesnym teatrze i dramacie*, s. 55–67.

¹⁸ Wacław Kubacki, *Proza Iwaszkiewicza*, w: idem, *Krytyk i twórca*, Łódź: Wydawnictwo Władysława Bąka 1948, s. 273–309; Artur Sandauer, *Od estetyzmu – do realizmu*, w: idem, *Poeci trzech pokoleń*, Warszawa: Czytelnik 1955, s. 54–77.

¹⁹ German Ritz, *Jarosław Iwaszkiewicz: pogranicza nowoczesności*, przeł. Andrzej Kopacki, Kraków: Universitas 1990, s. 8.

²⁰ Zdzisława Mokranowska, *Młodość i starość. Studia o twórczości Jarosława Iwaszkiewicza*, Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego 2009, s. 12. Zob. też pogłębione opracowanie tej problematyki: Ryszard Przybylski, *Eros i Tanatos. Proza Jarosława Iwaszkiewicza 1916–1938*, Warszawa: Czytelnik 1970.

²¹ Wypowiedź Jarosława Iwaszkiewicza, cyt. za: Andrzej Gronczewski, *Jarosław Iwaszkiewicz*, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy 1972, s. 168.

²² Andrzej Zawada, *Wstęp*, s. LXXI.

²³ Pierre Bourdieu, *Reguły sztuki*, przeł. Andrzej Zawadzki, Kraków: Universitas 2001, s. 456.

mogło nie pozostawić śladu na tym, co pisałem, bo w swoich książkach ja tylko odwzorowuję życie, nie filozofuję²⁴.

A zatem w przypadku Iwaszkiewicza mamy do czynienia z formułą pisarstwa „o sobie” i „sobą”²⁵. U jego podstaw leży bowiem przekonanie, że w naturalny sposób dzieło jest sprzężone z realnym autorskim podmiotem. Staje się ono wyrazem zetknięcia się duszy artysty ze światem, co przekłada się na szczególnie fenomenologiczny język dyskursu, pozwalający dotrzeć do istoty zjawiska²⁶. W przypadku twórczości Iwaszkiewicza dochodzi do szczególnej tekstualizacji „płynnej” rzeczywistości, kiedy pisarz przestaje być „realistą przedmiotu”, a staje się „realistą pragnień”. Otaczający go świat prezentuje się na kształt Bergsonowskiego *élan vital* w „kompleksie nieskończonych, przemijających i podmiotowo niejasnych obrazów”²⁷. Sam Iwaszkiewicz przyznawał, że „mnie się zdaje, że ja też tak odczuwam. Wszystko, co piszę, jest w jakimś sensie poezją. Uważam, że najważniejszą gałęzią mojej twórczości są wiersze w tym tradycyjnym znaczeniu, ale [...] w mojej prozie też są zawarte jakieś sprawy poetyckie [...]”. I dodawał: „nie można określić jednoznacznie, co jest prozą, a co poezją, nie można położyć ścisłej granicy między jednym i drugim”²⁸. To stwierdzenie również daje się odnieść do jego twórczości dramatycznej na tej zasadzie, o której mówił T.S. Eliot w *Poezji i dramacie*, widząc w gatunku dramatycznym idealne medium dla poezji. Iwaszkiewicz nie tyle odwzorowywał rzeczywistość, co ją poetyzował, i to duch poezji na różne sposoby przepaja całą tę twórczość. Według niego „być poetą znaczy to bowiem nie tylko pisać wiersze, ale kultywować typ przeżycia lirycznego, istotny zarówno dla poezji, jak i prozy i dramatu [...]”²⁹. Wymowa dramatów Iwaszkiewicza ze swej istoty poetyckich kieruje odbiorcę ku dramaturgii uniwersalnej, podejmującej zasadnicze, konstytutywne dla ludzkiej egzystencji, problemy takie jak miłość, przemijanie, melancholia, śmierć, sztuka, artysta i twórczość. Tym samym należy przyjąć, że „centralnym zagadnieniem jego sztuk, podobnie jak prozy, są konflikty życiowe, ludzkie losy”³⁰. Mamy w nich zatem do czynienia z ekspresją różnych, często skrajnych ludzkich doświadczeń. Można powiedzieć, że Iwaszkiewicz gra znaczeniami słowa dramat. W jego przypadku oznacza to nie tylko określony gatunek literacki, ale również zgodnie z pierwotną etymologią „działanie”, a szerzej rzecz traktując, dynamikę ludzkich działań utrwalonych w różnego typu tekstach.

Tę uniwersalną problematykę Iwaszkiewicz wpisał w określoną formę dramatyczną. Przyznawał się do tego, że już w młodości pod wpływem oglądanych

²⁴ Cyt. za: Władimir Frołow, *Wrodzone dążenie do szczęścia*, przeł. Robert Papiński, „Twórczość” 2019, nr 2, <http://tworczoosc.com.pl/artukul/wrodzone-dazenie-do-szczescia/> [dostęp 1.05.2021].

²⁵ Ryszard Nycz, *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*, Kraków: Universitas 2001, s. 68 et passim.

²⁶ Michał Paweł Markowski, *Fenomenologia*, w: Anna Burzyńska, Michał Paweł Markowski, *Teorie literatury XX wieku. Podręcznik*, Kraków: Żnak 2006, s. 95.

²⁷ Marian Des Loges, *Impresjonizm w literaturze*, w: *Naturalizm. Europejskie konteksty*, red. Danuta Knysz-Tomaszewska, Janina Kulczycka-Saloni, Warszawa: Wydawnictwo Wydziału Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego 1996, s. 581.

²⁸ Andrzej Gronczewski, *Jarosław Iwaszkiewicz*, s. 139.

²⁹ Ibidem, s. 140.

³⁰ Władimir Frołow, *Wrodzone dążenie do szczęścia*.

sztuk odkrył, „w czym zasadzała się siła teatru polskiego: nie w jego realizmie, nie mógł w tym rywalizować z teatrem rosyjskim, ale w romantyzmie, w fantastyce, w stwarzaniu postaci romantycznych stanowczo przewyższał on teatr rosyjski”³¹. Tę dostrzeżoną przez siebie siłę polskiego teatru autor *Maskarady* próbował wykorzystać jako dramaturg. Jednocześnie przyznał się, że pomimo że uprawiał sztukę słowa, to

[z]awsze jednak muzyka jest moją tęsknotą, tak jak i malarstwo. Nie mam talentu plastycznego, umiejętności rysowania, malowania, ale zawsze odczuwam tęsknotę, by stworzyć obraz, żeby być malarzem, żeby narysować czyjś portret. [...] O tym nigdy nie mówię i nikt o tym nie mówi, ale tęsknota owa wyraża się niewątpliwie w moim pisaniu. [...] To jest graficzne, ja to układam jak obraz, jak szkic...³².

Konstruując swój dramat, Iwaszkiewicz swobodnie operował obrazem, ujętym w ramę sceniczną, którą z kolei mieli zapełniać aktorzy ubrani w odpowiednie kostiumy. W tym przypadku ruch sceniczny odgrywał znaczącą rolę. Całość miała tworzyć konstrukt wizualno-akustyczny złożony z szeregu takich właśnie obrazów. Według Władimira Frołowa³³ owa podnoszona przez samego pisarza „staromodność” jego dramatów ma charakter zewnętrzny. Iwaszkiewicz miał dobre wyczuwanie sceny, doskonale znał możliwości teatru, rozumiał istotę sceniczności, a przy tym nie lekcewał obowiązujących w teatrze reguł. W jego przypadku kształt uprawianego przez niego dramatu wyznaczyły przede wszystkim tradycja i konwencja literacka. Pomimo fascynacji poety ze Stawiska różnymi nowatorskimi tendencjami w teatrze, czego potwierdzeniem może być promowanie przez niego sztuk Witkacego, pozostał on zwolennikiem tradycyjnego teatru, który co prawda narzucał pewne ograniczenia, ale także inspirował do podjęcia ciekawych rozwiązań scenicznych, czego dobrym przykładem jest *Lato w Nohant*, w którym Iwaszkiewicz dość swobodnie grał konwencjami literackimi. A zatem należy uznać, że budowany przez niego dyskurs dramatyczny/teatralny, operujący słowem i pozawerbalnymi tworzywami scenicznymi, wraz z jego scenicznym nachyleniem powiązany jest z określonymi konwencjami teatralnymi, zakorzenionymi w tradycji teatru dziewiętnastowiecznego³⁴. Iwaszkiewicz nie podzielał przekonania ówczesnych twórców na temat kryzysu tekstu i zaniku relacji scena-widownia. Tym samym nie eksperymentował i nie szukał nowatorskich rozwiązań w obrębie dramatu. Pisał w sposób tradycyjny z myślą o scenie pudełkowej, sięgając po określone i wypróbowane wzorce dramaturgiczne.

Jego sztuki zbliżają się do konwencji „wysokiej” komedii mieszczańskiej, dramatu salonowego czy *vies romancées*. Układ obrazów scenicznych oparty został na tradycyjnej konstrukcji fabuły dramatycznej z zachowaniem autentyzmu prezentowanych na scenie sytuacji. „Tak jak dramaty Czechowa i Tołstoja, sztuki Iwaszkiewicza mają w sobie coś z powieści, są wielowarstwowe, zachowują

³¹ Jarosław Iwaszkiewicz, *Podróże do Polski*, s. 54.

³² Andrzej Gronczewski, *Interpretacja jako rozmowa*, s. 249.

³³ Władimir Frołow, *Wrodzone dążenie do szczęścia*.

³⁴ Anna Krajewska, *Komedia polska dwudziestolecia międzywojennego. Tradycjonaliści i nowatorzy*, Wrocław: Wiedza o Kulturze 1989, s. 59–72; Marta Karasińska, *Jarosław Iwaszkiewicz. Lato w Nohant. Czechow w Nohant*, w: *Dramat polski. Interpretacje*, cz. 2: *Po roku 1918*, red. Jan Ciechowicz, Zbigniew Majchrowski, Gdańsk: Słowo/obraz terytoria 2001, s. 121–133.

aromat opowiadania. Zrodziły się z jego prozy, toteż są niebywale epickie i jednocześnie liryczne, emocjonalne. Charakteryzuje je kompozycyjny ład³⁵. Siła dramaturgiczna tych sztuk opiera się na sceniczności w tradycyjnym tego słowa rozumieniu, realizmie i wyrazistości postaci, prawdziwości sytuacji, autentyczności dialogów, monologów, gestów, słów, mimiki, kostiumów i rekwizytów. Gest sceniczny wyraża tu złożoną, trudną prawdę o świecie i ludziach.

Tuż przed wybuchem II wojny światowej Iwaszkiewicz napisał dwie sztuki. Jako pierwsze powstało *Lato w Nohant* (druk 1936–1937 w „Skamandrze”, wystawione w 1937 roku), które cieszyło się ogromnym powodzeniem wśród publiczności, zebrało dobre recenzje, a poeta za swoją sztukę otrzymał francuską nagrodę Leona Reynela. Wielką kreację George Sand stworzyła Maria Przybyłko-Potocka. Sztukę zagrano aż 160 razy. Wkrótce do *Lata w Nohant* dołączyła *Masakrada* (1939). Po II wojnie światowej Iwaszkiewicz pod wpływem rozpacz po śmierci swego przyjaciela-kochanka, Jerzego Błęszyńskiego, napisał komedię w 3 aktach pt. *Wesele pana Balzaka* (1959, wyst. 9.07.1959). W ten sposób powstała trylogia dramatyczna, budująca ciekawe teatralne portrety artystów. Temat losu wielkich twórców zajmował przecież kluczowe miejsce w całej twórczości Iwaszkiewicza, który w tym przypadku prezentuje świadomość twórczą na najwyższym, rzec można, poziomie, ponieważ on jako artysta mówi o innym wybitnym twórcy³⁶. Iwaszkiewicz nieustająco, wręcz obsesyjnie podejmował w swej twórczości zagadnienia artystowskie. Niewątpliwie był zafascynowany osobowością twórcy, jego wrażliwością, sposobem percepcji świata, przeżywanym przez niego dramatem osobistym, uwarunkowanym psychologicznie i społecznie, co w jego utworach wyraża się w postaci wyrazistej antynomii artysta–świat³⁷. W różnych okresach swego życia Iwaszkiewicz pisał o Karolu Szymanowskim, Juliuszu Słowackim, Oskarze Wildzie, Fryderyku Nietzschem, Arturze Rimbaudzie, Fryderyku Chopinie, Aleksandrze Puszkynie i Honoriuszu Balzaku. Unikał przy tym idealizacji artysty, mogącej prowadzić ku jego deifikacji, zmierzając raczej ku „obdarciu” go z przypisywanej mu wielkości³⁸. Słowa, charakteryzujące Chopina w *Lecie z Nohant*, że „mimo geniuszu to człowiek, tylko człowiek...”³⁹, dobrze odnoszą się do wszystkich artystów wykreowanych przez Iwaszkiewicza, ucieleśniających bycie twórcą, jak i człowiekiem ze wszelkimi tego konsekwencjami. Według Marii Janion Iwaszkiewicz niezmordowanie pisał kolejne wersje *Künstlerroman*⁴⁰, wywodzące się ze źródeł romantycznych i modernistycznych⁴¹.

³⁵ Władimir Frołow, *Wrodzone dążenie do szczęścia*.

³⁶ Janusz Poźniak (*Dramaturgia*, s. 46–47) uznaje słowo artysta pisane z dużej litery, czyli Artysta, za podstawowe w twórczości Iwaszkiewicza. Badacz podkreśla rolę, jaką odegrała lektura *Próchna* Wacława Berenta, poleconego pisarzowi przez Karola Szymanowskiego, w kształtowaniu wizerunku artysty w twórczości poety ze Stawiska.

³⁷ Marek Rawiński, *Dramaturgia polska 1918–1939*, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy 1993, s. 203 stawia tezę, że wpływ na takie ówczesne, demitologizujące spojrzenie na artystów mógł mieć Tadeusz Boy Țeleński.

³⁸ Janusz Poźniak, *Dramaturgia*, s. 46–47.

³⁹ Jarosław Iwaszkiewicz, *Lato w Nohant*, w: idem, *Dramaty*, Warszawa: Czytelnik 1980, s. 97.

⁴⁰ Maria Janion, *Iwaszkiewicza „mit powstania” i ironia czynu dziejowego*, „Twórczość” 1980, nr 2, s. 48 et passim. Według Janion twórczość Iwaszkiewicza stanowi oryginalne dopełnienie romantyzmu.

⁴¹ Andrzej Z. Makowiecki, *Młodopolski portret artysty*, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy 1971, s. 20 et passim.

Pomysł napisania dramatu o artyście w tym duchu narodził się w roku 1925. Finalizacja nastąpiła dopiero w roku 1936 w postaci dramatu o Chopinie, czyli *Lata w Nothant*, które początkowo miało być słuchowiskiem radiowym. Ostatecznie Iwaszkiewicz zdecydował się na utwór sceniczny. Dwa lata po *Lecie w Nohant*, o czym była już mowa, powstała *Maskarada*, początkowo również zaplanowana jako słuchowisko⁴². Oba dramaty zostały napisane u schyłku lat 30. XX wieku, a zatem w „ciemnym” okresie dwudziestolecia międzywojennego, w czasie narastających napięć politycznych i społecznych, przy wzroście nastrojów katastroficznych, niepokoju i przeczuciu metafizycznych, czyli w obliczu przeżywanego apokalipsy. Po II wojnie światowej do tych dwóch „dramatów z kręgu romantycznego” (określenie Janusza Poźniaka) w roku 1957 dołączyło wspomniane już *Wesele pana Balzaka*. Iwaszkiewicz w tych trzech dramatach o artystach w szczególny sposób przekształcił materiały biograficzne, tworząc własną, indywidualną wizję. Powstałe wtedy

[s]ztuki o wielkich romantykach [...], ukazują w naszym dramacie nową dziedzinę inspiracji: pospolitą anegdotę biograficzną, najzwyczajniejsze, często intymne i mało budujące fakty z życia mumifikowanych przez ustną i pisaną legendę. Wizerunek duchowy wielkich artystów traci, oczywiście, w ten sposób znamiona pomnikowej wielkości, ale za to zyskuje sugestywny wymiar psychoznawczy, dotychczas zastrzeżony w naszym scenopisarstwie dla bohaterów współczesnej sztuki (w typie ibsenowskim)⁴³.

Iwaszkiewicz nie budował dramatu o artyście na wzór opowieści-kroniki biograficznej z życia danego twórcy. Nie chodziło mu o wierność historyczną, tylko o autentyczność i prawdę psychologiczną wykreowanej przez siebie postaci. W tych sztukach odnajdziemy przede wszystkim odbicie neurastenicznej psychiki artystów. Są one nie tylko przenikliwą diagnozą kultury, lecz również rozpoznaniem sytuacji człowieka, któremu zagraża duchowa śmierć. Każdy z artystów, będący skrajnym indywidualistą o wysublimowanej wrażliwości, Chopin, Puszkina, Balzak, pozostający w ostrym konflikcie z otaczającym światem, czuje się inny/obcy, wyalienowany, niezrozumiany, przygnieciony pospolitością otoczenia, przez które jest niszczone i upokarzane. Jednak, choć uwikłany w różne dramaty codzienności, uznaje twórczość za jedyną i wyłączną formę swojego życia duchowego. Bohaterów tych łączy przekonanie, że sztuka jest jedyną ucieczką przed ohydą rzeczywistości. Za ten wybór płacą cierpieniem, gdyż nie są w stanie osiągnąć pełnej satysfakcji twórczej. Z tego powodu cierpią na poczucie braku. Sztuka nie ma jednak w tych dramatach, co z powodzeniem można poszerzyć na całość twórczości poety ze Stawiska, wartości ocalającej i zbawczej. Aby odizolować się od wrogiego im otoczenia, artyści stwarzają własny, zamknięty świat. Zakładają maski i bezustannie grają różne role⁴⁴. W wymienionych dramatach nakładają się na siebie różne symbole artysty – jako Ikara, Narcyza, mieszkańca wieży z Kości Słoniowej, twórcy o rozdartej duszy czy artysty sięgającego do Świętego Źródła. Artyści wykreowani w tych dramatach stają się w pełni świadomi fatalizmu swego losu, co pozwoliło Iwaszkiewiczowi uwydatnić w ich kreacjach rys tragizmu.

⁴² Janusz Poźniak, *Dramaturgia*, s. 17.

⁴³ Marek Rawiński, *Dramaturgia polska*, s. 202.

⁴⁴ Magdalena Popiel, *Powieść o artyście jako gatunek i rodzaj dyskursu*, w: eadem, *Wyspiański. Mitologia nowoczesnego artysty*, Kraków: Universitas 2008, s. 259–265.

Fabula *Maskarady* jest oparta na końcowym epizodzie z życia rosyjskiego poety Aleksandra Puszkina⁴⁵. Dramat ten odczytywany literalnie dotyczy okoliczności tragicznej śmierci rosyjskiego poety. Wydarzenia fabularne skupiają się przede wszystkim wokół konfliktu poety z carem Mikołajem, który pragnie uwieść piękną żonę Puszkina, Natalię. Rzecz została napisana w stulecie śmierci rosyjskiego poety, zmarłego w roku 1837 w wyniku ciężkiej rany odniesionej w pojedynku z francuskim oficerem Georges'em d'Anthèsem, który również miał romansować z Natalią. Iwaszkiewicz, zafascynowany rozbudowanym esejem biograficznym Wikientija Wieriesajewa pt. *Puszkina żywy* (1926–1927), opatrzonym znaczącym podtytułem *Wybór autentycznych relacji*, w innowacyjny sposób wykorzystał zaprezentowany tam materiał. Głównym tematem swojej sztuki, podobnie jak tej wcześniejszej o Chopinie, nie uczynił historii o nieszczęśliwej, niespełnionej i wyniszczającej artystę miłości do nieczulej kobiety⁴⁶. Niewątpliwie tytuł nasuwa skojarzenie z *Maskaradą* (1835) Michaiła Lermontowa, inspirowaną *Makbetem* Szekspira, opartą na motywie przebieranki, będącej studium patologicznej zazdrości. Trudno jednak sprowadzić dramat Iwaszkiewicza tylko do problematyki niepojętych namiętności. Sceny realistyczno-naturalistyczne odczytywane z perspektywy zakończenia tej sztuki nabierają głębszej, wykraczającej poza biografii wymowy.

Dramat zaczyna się znaczącą sceną w nieogrzanej gabinecie Puszkina. Leży on na kanapie w zmiętej pościeli, całkowicie zakryty, odwrócony tyłem do widza. Zza poduszek na podłodze beładnie zlatują kartki papieru. Pokój poety pograżony jest w ciszy. Przypomina grobowiec. Zza drzwi w domu słychać krzyki dzieci i odgłosy siekania kotletów na obiad. Zimowy Petersburg obecny jest w tle, za oknami gabinetu toczy się normalne życie, słychać dzwonki przejeżdżających sań i gwar rozmów ulicznych. W kolejnych scenach jesteśmy świadkami scen z życia rodzinnego poety. Dramatyczne doświadczenia codzienności stają się udziałem bohaterów i to one kształtują ich tożsamość. Rozmowy krążą wokół pozornie banalnych trosk, kłopotów finansowych, zdrad małżeńskich, anonimów, niespełnionej miłości Aleksandryny do Puszkina, z którą, jak wynika ze słów niani, zdradza

⁴⁵ Najważniejsza recenzja w prasie związana z prapremierą *Maskarady* Iwaszkiewicza: Leonard Podhorski-Okołów, „*Maskarada*” – sztuka o poecie, „Teatr” 1938, nr 3 (listopad), s. 10–13. Jest to artykuł biograficzny wprowadzający w tematykę sztuki. W tymże numerze „Teatru”, s. 25, została podana obsada: Puszkina – Marian Wyrzykowski, Nathalie – Jadwiga Smosarska, Aleksandryna – Andryczówna, Catherine – Woskowska, Idalia – Grabowska, car – Kreczmar, Danzas – Burzyński, wydawca – Chmielewski, baron – Bonecki, Żukowski – Woskowski, Łanskoj – Wilamowski; reżyser: Edmund Wierciński. Inne ważne recenzje, które się wtedy ukazały, to: Karol Irzykowski, *Poeta jako temat dla poety* [Rec. teatr. „*Maskarady*”. – *Dwie ilustracje*], „Pion” 1938, nr 50; [Aleksander Maliszewski] AMI, *Maskarada* [Rec. teatr.], „Dziennik Ludowy” 1938, nr 361; [Antoni Słonimski] AS., „*Maskarada*” w *Teatrze Polskim* [Rec.], „Wiadomości Literackie” 1938, nr 52–53; ST. G., *Maly Puszkina* [Rec. teatr. „*Maskarady*”], „ABC” 1938, nr 369; Waław Suryczek, „*Maskarada*” [Rec. teatr. – *Trzy ilustracje*], „Tygodnik Ilustrowany” 1938, nr 51; Kazimierz Wierzyński, „*Maskarada*” [Rec. teatr.], „Gazeta Polska” 1938, nr 338; [Jerzy Wyszomirski] WYSZ., *Z notatnika: Maskarada* [Rec. teatr.], „Słowo” 1938, nr 346; Tadeusz Żeleński (Boy), *Car i poeta* [Rec. teatr. „*Maskarady*”], „Kurier Poranny” 1938, nr 340; „*Maskarada*” Iwaszkiewicza w *Teatrze Polskim* [Ilustr.], „Wiadomości Literackie” 1939, nr 1; Czesław Miłosz, *List do Jarosława Iwaszkiewicza*, „Teatr”, grudzień 1938–styczeń 1939, nr 4/5, s. 9–10; Jerzy Stempowski, *Puszkiniada jubileuszowe i inne*, „Wiadomości Literackie” 1939, nr 21.

⁴⁶ Do postaci Aleksandra Puszkina Iwaszkiewicz powrócił w tomie *Petersburg* (1976).

on żonę, Natalię, kobietę obdarzoną niezwykłą urodą, ale przy tym zimną i nieczułą, o którą poeta jest nieludzko zazdrosny. Okazuje się, że Puszkina tyranizuje ją swoim gwałtownym uczuciem, a ona odpłaca mu głęboką niechęcią, a właściwie pogardą. Poeta podejrzewa, że romansuje ona z przystojnym, młodym oficerem d'Anthèsem usynowionym przez barona Heeckerena, posła króla Niderlandów. Ma także dowody na to, że jego żona stała się przedmiotem pożądania cara Mikołaja, który miał się w niej zakochać jak młokos. W akcie II i III następuje rozwój sytuacji zastanej w akcie I. Poeta jest nękanym różnymi anonimami. Nazywany jest „królem rogaczy”. Czuje się coraz bardziej samotny i osaczony. Jesteśmy świadkami sceny, jak Idalia, dworska intrygantka, i Ławskij, jej totumfacki, piszą anonim. Można się z niego dowiedzieć, że na balu maskowym u Razumowskich, na który wszyscy z petersburskiego towarzystwa się wybierają, będzie osoba w stroju Apolla, a jest to osobnik, który, jak sugerują w anonimie, stoi za uwiedzeniem Natalii. W tym czasie nadworny poeta Wasilij Żukowski prosi cara, aby ten pozwolił Puszkiniemu wyjechać z Petersburga, ponieważ to miasto stało się dla poety więzieniem. Mikołaj jednak ignoruje tę prośbę. Nie chce utracić Natalii. Ta wściekła na wieść o tym, że jej młodsza siostra, Catherine, ma wyjść za d'Anthèsa, w którym jest bez pamięci zakochana, a ślub ze względów oczywistych trzeba mocno przyspieszyć, obrażona i zraniona w swej dumie, za podstępem Idalii przybywa do Pałacu Zimowego na schadzkę z carem. W tej znakomicie skonstruowanej scenie Natalia na każde pytanie Mikołaja wypowiada tę samą kwestię, „Wasza Cesarska Moc”, zmieniając przy tym intonację. W ten sposób zdobywa sobie carską przychylność. Monarcha prosi, aby z balu maskowego u Razumowskich wymknęła się wraz z nim na intymną kolację. Po jej wyjściu do carskiego gabinetu wdziera się Puszkina w poszukiwaniu żony. Po między nim a władcą dochodzi do ostrej wymiany zdań. W akcie III los Puszkina dopełnia się. W czasie balu szuka mężczyzny w stroju Apollina. Jest przekonany, że za maską kryje się car, jednak po jej zerwaniu okazuje się, że kostium ten przybrał również znenawidzony przez poetę d'Anthès, któremu w ten strój kazał się przebrać Mikołaj. Spoliczkowany przez Puszkina oficer żąda satysfakcji. Nad ranem dochodzi do pojedynku. W wyniku ciężkich ran poeta umiera.

W omawianej sztuce Iwaszkiewicza mamy wykorzystaną maskaradową koncepcję świata, w której szczególną rolę odgrywa gra maskami i przebraniami. Świat *Masakra* już w pierwszej scenie ujawnia swój klaustrofobiczny charakter. Puszkina został doszczętnie odarty z nimbu wielkości. Cierpi na rozterki moralne. Jest nieszczęśliwy w życiu rodzinnym, zaszczuty przez środowisko dworskie, nękanym niczym niedającymi się wytłumaczyć lękami. Czuje wszechogarniające obrzydzenie do świata i samego siebie. Ma poczucie, że przegrał swe życie jako mąż, ojciec, kochanek, poeta i człowiek. Męczy się, a przy tym, jak mówi Alexandrina, „nikt nie zna twojej prawdziwej wielkości”⁴⁷. Na balu u Razumowskich stoi oparty o ścianę, wyobcowany, znudzony, błądzący jak trup. Oczy ma przymknięte, niczego nie słucha i na nikogo nie patrzy. Dramat Iwaszkiewicza przybrał charakter dramatu inteligencji opartego na konstrukcji aktu poznania. Jest to dramat poznawczy artysty i myśliciela, dawnego rewolucjonisty, który zdradził swoje ideały,

⁴⁷ Jarosław Iwaszkiewicz, *Maskarada. Melodramat w czterech aktach*, w: idem, *Dramaty*, s. 316. Wszystkie cytaty według tego wydania, po tym cytacie dalej w tekście podaje numer strony w nawiasie.

zaprzedał się, a tracąc wolność osobistą, zamienił się w niewolnika reżimu pozbawionego ludzkiej godności. On, dawniej radykalnie myślący twórca, odważny i szlachetny człowiek, dla którego najwyższą wartością była wolność sumienia, przyjaciel dekabrystów i Adama Mickiewicza, dał się uwieść carskim rządowi, sprzedał się reżimowi za tytuły i spłatę długów. Car ostatecznie kupił go za 30 tysięcy rubli i dał mu przywileje i tytuły. „Ale za to: pisz po naszymu! Polskę pobiliśmy, pisz przeciw Polsce! Chcemy być drugim Piotrem, pisz o Piotrze! A przy tym ubieraj się jak mała w smarkaczowski mundur! I tańcz polkę przed cesarzem! [...]” (319). Mikołaj nie tylko podbił wolne kraje, upokorzył ich mieszkańców, ale jeszcze chce czegoś więcej. Na swym dworze pragnie mieć twórców, którzy sławiliby jego panowanie. Każde pisać Puszkiniowi pod dyktando tyranii po to, aby ten dokonał jej estetyzacji. „Rosja – to ja!” (397) głosi car, ale z tym Puszkini nie może się zgodzić. Ma świadomość, że znalazł się w matni. Stracił honor, stał się ofiarą systemu, nie stać go już na wielkie gesty charakteryzujące romantycznych poetów, które teraz w zderzeniu z płaską rzeczywistością Petersburga wydają mu się puste i śmieszne. Ma poczucie, że jest martwy w środku. Puszkini prosi Mikołaję, aby ten zwolnił go ze służby i pozwolił mu odejść z dworu, wyjechać na wieś, ponieważ „Petersburg go zabija” (409). Z pasją mówi o swym poniżeniu:

Zawiść i nienawiść. Wiesz dobrze, co znaczy literat, poeta w wielkim świecie. Niby to go wszędzie przyjmują, a trzęsą się z nienawiści. [...] Mądrzejszy od nich, zabawniejszy, niezależny, każdemu sadła za skórę zaleje. Przecież to nie do zniesienia. Trzeba go zniszczyć za każdą cenę! Języki w ruch puszczone, żółć, śliny, plucie... Nie ma żadnego tytułu po temu, aby być w wielkim świecie z każdym za pan brat! A on pogardza nimi i pochlebia (411).

W widzeniu Iwaszkiewicza Puszkini jest człowiekiem osaczonym, zaszczytnym i udręczonym, z tego powodu nie dziwią słowa wykrzykiwane przez niego z rozpaczą:

Czy ty rozumiesz, że ja nie mogę wytrzymać! Że ja mam tego wszystkiego dość! Świata, balów, sławy, cesarza, nawet Nathalie! Ja już nie mogę! Ja się duszę w tych salonach! Mnie tam przyjmują tylko z łaski, rozumiesz? Kiedy byłem młody, to mnie nie puszczano za granicę, bo byłem liberałem. Teraz kiedy mogę jechać za granicę, to nie mam na to pieniędzy (319).

Puszkini okazuje się więźniem nie tylko wrogiego mu otoczenia, ale również swej świadomości. Szarpie się i dusi, co sprawia mu ból moralny, psychiczny i fizyczny. Swoją stan prostracji stara się wyrazić za pomocą słów wiersza: „Rośnie pustka, rośnie lęk”⁴⁸. I dalej: „Zejdziemy wszyscy w mrok ze świata / I zawsze komuś w drogę czas...” (314). To odczuwane przez autora *Biesów* narastające, niedające się w żaden sposób przezwyciężyć poczucie alienacji we wrogim świecie Iwaszkiewicz łączy z pytaniem o tożsamość, które powstaje zazwyczaj wtedy, gdy w jej horyzoncie pojawia się inność, która rozsadza dawną, spójną, mocną tożsamość zarówno od zewnątrz, jak i od środka⁴⁹. W świadomości poety rodzi się konflikt pomiędzy tożsamością daną a akceptowaną, co ostatecznie w jego przypadku

⁴⁸ Aleksander Puszkini, *Biesy*, <https://literatura.wywrota.pl/wiersz-klasyka/44153-aleksander-puszkini-biesy.html> [dostęp 1.05.2021].

⁴⁹ Barbara Skarga, *Tożsamość i różnica: eseje metafizyczne*, Kraków: Znak 1997.

przeradza się w „tragedię tożsamości”⁵⁰. Autor *Miedzianego jeźdźca* sam już nie wie, kim jest naprawdę. Dawniej – jak twierdzi –

Ja wiedziałem, czym jestem! Zbuntowany poeta! Wszystko jasne, wszystko określone. Zbuntowany przeciwko despotyzmowi, w imię swobody indywidualnej! [...]. A teraz po prostu nie wiem, czym jestem? Historyk cesarski? Poeta dworski? Saadi? Czy jednak, pomimo wszystko... Puszkin? (325)

Odgrywa więc maskaradę, zmieniając maski. Gra znakomicie rolę dworaka, przestrzega zasad etykiety, przepisowo się kłania, staje po wojskowemu wyprężony na bacność przed carem, używa właściwych słów, a jednocześnie cechują go zachowania bliskie kontestacji, a więc brak odpowiedniego stroju, rozwichrzona fryzura, skłonność do hazardu i alkoholizm, niepohamowany pociąg do kobiet, brutalność czy wręcz prostactwo w zachowaniu i brak równowagi emocjonalnej. Można powiedzieć, że ma świadomość, że odgrywa jakiś komediodramat „nie-spójnych póz” i wydaje się tracić autentyczność fundowaną na poczuciu spójnego „ja”. Szybko staje się przedmiotem zazdrości, nienawiści i szyderstwa otoczenia. Benkendorff każe go śledzić jak przestępcę. Do tego dochodzi nieudane małżeństwo z kobietą, która jest egoistką. Nieustająca frustracja doprowadza Puszkina do stopniowej degradacji i w końcu do destrukcji osobowości. Wie już tylko jedno, że jest człowiekiem potwornie zmęczonym życiem, skrajnie wyczerpanym, bezsilnym, bezwarunkowo przegranym i pragnącym, aby jak najszybciej spełniła się przepowiednia Cyganki, ponieważ w śmierci widzi jedyne wyjście z sytuacji totalnego zniewolenia. Wydaje się świadomie dążyć do samouniwersytetowania, o czym mówi wprost: „Wzięli mnie na rzemyczek i poprowadzili” (325) „[...] powinienem być szczęśliwy [...] A ja myślę o samobójstwie!” (327); „Ja tak żyć nie mogę, nie chcę i żyć nie będę!” (327); „Czas mi w grób. A ja trup (330)”. Osiągnął pełną samoświadomość – już wie, że dla niego znikąd nie ma ratunku.

W akcie II toczy się rozmowa pomiędzy Puszkinem a carem, która nabiera znaczenia w trakcie dalszego trwania sztuki:

Puszkin (*wstając*): U stopni naszego tronu... Zdechnę u stopni twojego tronu jak pies!

Cesarz: Będzie to jeszcze jeden dowód twojej dla nas wierności!

Puszkin: Zdechnę, jak mi Bóg miły... Ale czy po śmierci ja zwyciężę, to jeszcze pytanie!

Cesarz: Obawiam się, że po śmierci będzie to nam wszystko jedno.

Puszkin: Ciszej, bo święty Synod usłyszy.

Cesarz: A za życia nie wątpię ani chwili, że zwycięstwo pozostanie przy mnie!

Puszkin: Ale po naszej śmierci przyjdą przeciw inni ludzie. Czy ty nigdy o tym nie myślisz? Że ludzie będą żyli, będą żyli!

Cesarz: Trzeba tak myśleć, jakby się miało żyć wiecznie!

Puszkin (*z rozpaczą*): Przecież się **będzie** żyło wiecznie.

Cesarz (*zimno i sugestywnie*): Tylko trzeba przejść ten Rubikon.

Puszkin: Przejść ten Rubikon (*z dreszczem*). Trzeba... [...] (403–404) [podkreśl. autora].

⁵⁰ Ewa Partyka, *Tożsamość dziś: narracyjna? Dialogowa? Peformatywna?*, „Przestrzenie Teorii” 2008, nr 10, s. 66. Warto zwrócić uwagę, co badaczka pisze na temat problematyki podmiotu i tożsamości z kategoriami dramatyczności w sztukach Henrika Ibsena. Te spostrzeżenia warto odnieść do *Maskarady* Iwaszkiewicza. Zob. też ważne ustalenia w: Joanna Klimczyk, *O tęsknocie za tożsamością performatywną*, „Etyka” 2004, nr 37, s. 227–247.

W akcie V Puszkina, świadomy, że umiera i wbrew woli cara będzie wolny, czuje, że jest to chwila jego największego triumfu. Tak zwraca się do Mikołaja:

Umieram, Wasza Cesarska Mość. Tutaj już nie pomoże żaden Benckendorff. Po tamtej stronie. [...] Bóg mi przebaczy. On jest miłosierny. I ja przebaczam Waszej Cesarskiej Mości. [...] On tylko przed śmiercią widzi wszystko bardzo jasno, ogromnie jasno. I widzi, że Pan Bóg jest po stronie cesarza (475).

Cesarz poucza go, aby nie przeklinał, „Nie bluźnij w ostatniej godzinie. Chciałem zawsze, abys stał się dobrym człowiekiem. Chciałem cię przerobić dla dobra Rosji... i dla twojego własnego dobra” (475). Na co Puszkina hardo mu odpowiada:

A we mnie siedział taki uparty diabeł, który się nie dał ujarzmić. Rosja jest jak ta kobieta... Piękna [...] jak ona [...] (476).

Zaczyna się śmiać swoim dawnym zanoszącym się śmiechem. Śmiech ten rośnie, ogarnia całą scenę, przechodzi w jakąś ostateczną czkawkę. W pewnym momencie przerywa się nagle i Puszkina pada jak kłoda na kanapę (478).

Sardoniczny śmiech Puszkina w scenie kończącej *Maskaradę* zamienia się w komentarz do wszystkiego, co spotkało go w życiu. Maski opadły, ukazując autentyczne oblicza bohaterów i skrytą za nimi prawdę. Poeta, umierając, swoją postawą demonstrowa, że duchowi, który ze swej natury jest wolny, nie da się założyć kajdan. Cesarz wydaje rozkaz, aby pochować Puszkina bez celebry w odległym klasztorze obok matki. Nikt nie może towarzyszyć trumnie poety. Pytanie kończące sztukę nabiera w kontekście ostatniego dialogu szczególnej wymowy. „Ta kobieta go zjadła!” „Ta kobieta? Nie! Rosja go zjadła. To nie jest kraj, w którym mogą żyć poeci! A ty znasz jaki inny kraj, w którym mogą żyć poeci?” (478). Jednak działania władców tego świata i intrygi ich sługusów zagrażające wolności artysty mają charakter doraźny. Iwaszkiewicz jest pewien, że historia oceni dzieło Puszkina i je „u-wydatni”⁵¹. Jego poezja, która jest duchowym czynem, zapewni mu nieśmiertelność. W ostatecznym rozrachunku z konfliktu twórca-władza to on wyjdzie zwycięsko. Puszkina w ten sposób odzyska swoją stałą, substancjalną tożsamość.

Maskarada nie została przez Iwaszkiewicza zaprojektowana jako komedia tak jak *Lato w Nohant* i *Wesele pana Balzaka*, tylko jako melodramat, który jest utworem o sensacyjnej fabule, nasyconej patetyczno-sentymentalnymi efektami oraz wątkiem miłosnym, ze schematycznymi postaciami oraz jaskrawymi efektami widowiskowymi⁵². Takie właśnie elementy bez trudu odnajdziemy w fabule omawianej sztuki. Melodramat jest nie tylko gatunkiem, ale również sposobem widzenia i odczuwania świata. Puszkina w tym przypadku nie staje się protagonistą klasycznej tragedii, tylko tragedii „zdegradowanej”, czyli tragifarsy, w której bohater z rewolucjonisty, wzywającego do walki ze złem tego świata, przeżywającego fascynację wolnością, zmienił się w „króla rogaczy”, w sługusa tyrana, jego

⁵¹ Aluzja do słów z wiersza Cypriana Norwida *Fortepian Chopina*: „Gdy życia koniec szepce do początku: / „Nie stargam cię ja – nie! – Ja, u-wydatnię!...”, <https://wolnelektury.pl/katalog/lektura/fortepian-chopina.html> [dostęp 1.05.2021].

⁵² *Melodramat*, w: Patrice Pavis, *Słownik terminów teatralnych*, przeł. Sławomir Świontek, Wrocław-Warszawa-Kraków: Zakład Narodowy im. Ossolińskich 2002, s. 285–287.

blażna i niewolnika, stał się ofiarą walki koterii dworskich i jednocześnie swojego charakteru, pokus, nałogów, fobii i obsesji. Tak więc we współczesnym świecie farsa zastąpiła tragedię⁵³. Stąd świat w *Maskaradzie* wydaje się wykrzywiać w strasznym farsowym grymasie, co dobrze wyraża lęki człowieka we współczesnym świecie. Pojawiający się w tej sztuce sardoniczny śmiech zamienia się w szczególnie komentarz do sytuacji poety w świecie. Puszkina jest momentami tragiczny, wzniosły, wręcz patetyczny, a za chwilę staje się tragikomiczny i groteskowy. W *Maskaradzie* otrzymujemy tragikomedie wielkości i upadku artysty. Dramat Puszkina, który znalazł się w sytuacji granicznej, uwikłania w winę, walkę, cierpienie i śmierć, rozgrywa się przede wszystkim w jego psychice. Osaczony ze wszystkich stron powoli dorasta do samoświadomości. Wie, że stał się przedmiotem igraszk losu. W chwili *anagnorisis* rozpoznaje swoją sytuację w świecie, co daje mu szansę rozpocząć „tragiczny protest” (pojęcie Zygmunta Adamczewskiego⁵⁴) wobec wszystkich konieczności, które jednostkę ograniczają i krępują, i osiągnąć wiedzę tragiczną pozwalającą mu zrozumieć, że z pułapki zgotowanej przez los droga ucieczki prowadzi tylko przez śmierć. Układ zdarzeń dramatycznych w *Maskaradzie*, odzwierciedlający wewnętrzne zmagania się poety z losem, wydaje się nakierowany wprost na katastrofę i tragiczny finał. Ironizująca w wymowie sztuka Iwaszkiewicza, podejmująca refleksję nad stanami granicznymi, ukazuje dążenie do wolności jednostki genialnej. Autora *Maskarady* interesował przede wszystkim antropologiczny wymiar estetyki artysty. W omawianym dramacie wpisany został określony projekt tożsamościowy. Z tego powodu w swym dramacie unaoczniał złożoność osobowości Puszkina. W jego widzeniu jest on postacią niejednoznaczną, wymykającą się wszelkim schematom, jakby niegotową i nieskończoną, co przekłada się na jego dramat jako człowieka i twórcy, który nie jest w stanie zbudować spójnej narracji o samym sobie.

Rzec można, że Iwaszkiewicza w *Maskaradzie* interesuje artysta jako podmiot, utożsamiany w tym znaczeniu z osobowością, czyli jako byt, który subiektywnie doznaje, przeżywa, a także wchodzi w zależność z innym bytem (istnieniem) lub przedmiotem konstytuujący się na oczach widzów. Iwaszkiewicz odrzuca zatem traktowanie podmiotu jako trwałego, w pełni świadomego siebie „ja” na rzecz czasowości, niestabilności i konstytuowania się w działaniu. W *Maskaradzie* jesteśmy świadkami/uczestnikami „samoodślaniającego się procesu poznania”⁵⁵. Na scenie mamy pokazaną dramatyczną sytuację performowania siebie przez bohatera, którego nowa tożsamość rodzi się w działaniu, dopełniającym się w chwili śmierci bohatera. Możemy powiedzieć, że Iwaszkiewiczowi udało się w tej sztuce zrekonstruować procesualny charakter podmiotowej tożsamości współkonstytuowanej przez język i podlegającej dramatyzacji na wszystkich poziomach wypowiedzi dramatycznej, włączając w to didaskalia. Iwaszkiewicz ma świadomość, że aby uwiarygodnić uzewnętrznianie się wewnętrznej prawdy o wykreowanym przez siebie bohaterze, musi na oczach widzów uzewnętrznic się skryta głęboko prawda o podmiocie. Puszkina, o czym była już mowa, w omawianej sztuce zatracą swoją

⁵³ Jean-Marie Domenach, *Powrót tragizmu*, przeł. Janusz Lalewicz, „Dialog” 1971, nr 6, s. 113–127.

⁵⁴ Zygmunt Adamczewski, *Tragiczny protest*, przeł. Zygmunt Kubiak, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy 1969.

⁵⁵ Dariusz Kłosiński, *Zagadnienie dramatu*, w: *Elementy dramatu. Analizy diagnostyczne*, red. Mateusz Borowski, Małgorzata Sugiera, Kraków: Księgarnia Akademicka 2009, s. 46.

podmiotową tożsamość, dlatego nie jest w stanie w sposób spójny zbudować narracji o sobie samym, co z kolei jest dla niego źródłem bólu, fobii i co prowadzi wprost do poczuciu bezsensu. W ten sposób Prometeusza zastąpił Ikar. Kluczem do zrozumienia postaci Puszkina w kreacji Iwaszkiewicza staje się pojęcie rozczarowania i zdrady siebie samego. Poeta konsekwentnie dąży do wyzwolenia siebie spod władzy instynktu życia. Przekracza granicę materialnego świata po to, aby wejść we wszechogarniającą ciemność. Mrok wizualizuje tu nicość. Wraz z człowiekiem umiera cały świat, istniejący w przestrzeni jego świadomości. A zatem w interpretacji postaci Puszkina należałoby przywołać pojęcie nihilizmu ontologicznego. Poezja go nie ocali, tylko unieśmiertelni. Prawda sztuki odśladnia prawdę o człowieku, który podejmuje batalię o niezależność i aby ją wygrać i ocalić siebie samego, wybiera samozagładę.

References

- Adamczewski Zygmunt, *Tragiczny protest*, przeł. Zygmunt Kubiak, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy 1969.
- Bereza Henryk, *Pisarstwo dramatyczne Jarosława Iwaszkiewicza*, w: *Teatr kameralny ul. Foksal 16. Jarosław Iwaszkiewicz, Lato w Nohant*, Warszawa: Państwowy Teatr Polski ul. Karasia 2 1956, s. 5–9.
- Boniecki Edward, *W orszaku Dionizosa. Mit dionizyjski Szymanowskiego i Iwaszkiewicza*, „Pamiętnik Literacki” 1989, z. 1, s. 139–159.
- Bourdieu Pierre, *Reguły sztuki*, przeł. Andrzej Zawadzki, Kraków: Universitas 2001.
- Des Loges Marian, *Impresjonizm w literaturze*, w: *Naturalizm. Europejskie konteksty*, red. Danuta Knysz-Tomaszewska, Janina Kulczycka-Saloni, Warszawa: Wydawnictwo Wydziału Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego 1996.
- Domenach Jean-Marie, *Powrót tragizmu*, przeł. Janusz Lalewicz, „Dialog” 1971, nr 6, s. 113–127.
- Fik Marta, *Parę uwag o dramaturgii Iwaszkiewicza*, w: *Miejsce Iwaszkiewicza – w setną rocznicę urodzin. Materiały z konferencji naukowej 20–22 lutego 1994 roku*, red. Małgorzata Bojanowska, Zbigniew Jarosiński, Hanna Podgórska, Podkowa Leśna: Muzeum im. Anny i Jarosława Iwaszkiewiczów w Stawisku 1994.
- Fox Dorota, *Gra przestrzeni w sztuce Jarosława Iwaszkiewicza Lato w Nohant i w jej scenicznych realizacjach*, w: *Przestrzenie we współczesnym teatrze i dramacie*, red. Violetta Sajkiewicz, Ewa Wąchocka, Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego 2009, s. 68–79.
- Frołow Władimir, *Wrodzone dążenie do szczęścia*, przeł. Robert Papieski, „Twórczość” 2019, nr 2, <http://tworczość.com.pl/arttykul/wrodzone-dazenie-do-szczescia/> [dostęp 1.05.2021].
- Gdybym był szczęśliwy*, „Gazeta Wyborcza” 2004, nr 11.
- Gronczewski Andrzej, *Interpretacja jako rozmowa. O godności i powołaniu artysty*, w: idem, *Inicjały i testamenty*, Warszawa: Krajowa Agencja Wydawnicza 1984.
- Gronczewski Andrzej, *Jarosław Iwaszkiewicz*, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy 1972.
- Iwaszkiewicz Jarosław, *Dramaty*, Warszawa: Czytelnik 1980.
- Iwaszkiewicz Jarosław, *Teatralia*, Warszawa: Czytelnik 1983.
- Klimczyk Joanna, *O tęsknocie za tożsamością performatywną*, „Etyka” 2004, nr 37, s. 227–247.
- Kłosiński Dariusz, *Zagadnienie dramatu*, w: *Elementy dramatu. Analizy diagnostyczne*, red. Mateusz Borowski, Małgorzata Sugiera, Kraków: Księgarnia Akademicka 2009.
- Komorowska Małgorzata, *Iwaszkiewicz, Szymanowski*, „Król Roger”, „Dialog” 1980, nr 6, s. 89–94.
- Krajewska Anna, *Komedia polska dwudziestolecia międzywojennego. Tradycjonaliści i nowatorzy*, Wrocław: Wiedza o Kulturze 1989.

- Kubacki Waclaw, *Proza Iwaszkiewicza*, w: idem, *Krytyk i twórca*, Łódź: Wydawnictwo Władysława Bąka 1948, s. 273–309.
- Maciąg Włodzimierz, *Dramaty Jarosława Iwaszkiewicza*, „Dialog” 1959, nr 1, s. 96–107.
- Makowiecki Andrzej Z., *Młodopolski portret artysty*, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy 1971.
- Melodramat*, w: Patrice Pavis, *Słownik terminów teatralnych*, przeł. Sławomir Świątek, Wrocław–Warszawa–Kraków: Zakład Narodowy im. Ossolińskich 2002, s. 285–287.
- Miejsce Iwaszkiewicza – w setną rocznicę urodzin. Materiały z konferencji naukowej 20–22 lutego 1994 roku*, red. Małgorzata Bojanowska, Zbigniew Jarosiński, Hanna Podgórska, Podkowa Leśna: Muzeum im. Anny i Jarosława Iwaszkiewiczów w Stawisku 1994.
- Mokranowska Zdzisława, *Młodość i starość. Studia o twórczości Jarosława Iwaszkiewicza*, Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego 2009.
- Nycz Ryszard, *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*, Kraków: Universitas 2001.
- Partyka Ewa, *Tożsamość dziś: narracyjna? Dialogowa? Peformatywna?*, „Przestrzenie Teorii” 2008, nr 10, s. 63–73.
- Poźniak Janusz, *Dramaturgia Jarosława Iwaszkiewicza*, Szczecin: Wydawnictwo Uniwersytetu Szczecińskiego 1998.
- Przybylski Ryszard, *Eros i Tanatos. Proza Jarosława Iwaszkiewicza 1916–1938*, Warszawa: Czytelnik 1970.
- Rawiński Marek, *Dramaturgia polska 1918–1939*, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy 1993.
- Ritz German, *Jarosław Iwaszkiewicz: pogranicza nowoczesności*, przeł. Andrzej Kopacki, Kraków: Universitas 1990.
- Sandauer Artur, *Od estetyzmu – do realizmu*, w: idem, *Poeci trzech pokoleń*, Warszawa: Czytelnik 1955, s. 54–77.
- Skarga Barbara, *Tożsamość i różnica: eseje metafizyczne*, Kraków: Znak 1997.
- Udalska Eleonora, *Plany przestrzeni we wczesnych dramatach Jarosława Iwaszkiewicza*, w: *Przestrzenie we współczesnym teatrze i dramacie*, red. Violetta Sajkiewicz, Ewa Wąchocka, Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego 2009, s. 55–67.
- Wywiad z Jarosławem Iwaszkiewiczem*, rozmawiał Zbigniew Zapart, „Życie Warszawy” 1952, nr 177.
- Zawada Andrzej, *Wstęp*, w: Jarosław Iwaszkiewicz, *Opowiadania wybrane*, oprac. Andrzej Zawada, BN S. I, nr 303, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich 2001.