

# Krystyna Galon-Kurkowa

---

## Kategoria maskarady w prozie fabularnej Aleksandra Puszkina

---

Studia Rossica Posnaniensia 21, 51-74

---

1991

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

KATEGORIA MASKARADY W PROZIE FABULARNEJ  
ALEKSANDRA PUSZKINA

THE CATEGORY OF MASQUERADE IN THE FICTION PROSE OF  
ALEXANDER PUSHKIN

KRYSTYNA GALON-KURKOWA

ABSTRACT. The category of masquerade in this meaning that is given to it by modern sociology and social pedagogy, referred to Pushkin's fiction prose makes it possible to recreate the process of formation of a coherent system of thinking about the interdependence between a human individual and the historically formed community in the writer's consciousness.

Krystyna Galon-Kurkova Uniwersytet Wrocławski, Instytut Filologii Słowiańskiej,  
pl. Nankiera 15, 50-140, Wrocław, Polska-Poland.

We współczesnej Puszkini recepcji czytelniczej i krytycznej jego wzrastające zainteresowanie prozą fabularną uważano za upadek talentu twórcy, który słynął wcześniej jako niezrównany mistrz słowa poetyckiego. Badacze późniejsi wiele gorzkich słów skierowali pod adresem współczesnych autorowi *Córki kapitana*, piętnując ich swoistą „ślepotę” na to, co w jego prozie było nowe i odkrywcze. Zwróćmy uwagę na fakt, że ówczesni czytelnicy byli ludźmi wychowanymi w przekonaniu, iż to właśnie „mowa wiązana” stanowi właściwy, jedynie wartościowy dorobek literatury. Sam Puszkini wkroczył w życie twórcze z tym przekonaniem i, jak wiemy, stopniowo, nie bez oporów wyzwalał się spod dyktatu narzucanych przez nie pojęć<sup>1</sup>.

Znacznie wcześniej różne fabularne utwory prozatorskie cieszyły się dużym powodzeniem wśród czytelników, ale przez literackie koła opiniotwórcze te pasje czytelnicze oceniane były jako mało szlachetne czy zgoła szkodliwe.

---

<sup>1</sup> Por. np.: L. S. Sidiakow, *Puszkini i razwitiije ruskogoj powiesti w naczale 30-ch godow XIX wieku*. W: Puszkini. Issledowanija i materialy, red. N. W. Izmajłow, t. III, Moskwa 1960, s. 193 - 217; A. B. Cziczerin, *Put' Puszkina k prozaiczeskomu romanu*. W: Istorija ruskogo romana w dwuch tomach, red. G. M. Friedlendier, t. I, Moskwa 1962, s. 157 - 179; L. J. Ginzburg, *Puszkini i liriczeskij geroj ruskogo romantizma*. W: Puszkini. Issledowanija i materialy, red. B. P. Gorodieckij, t. IV, Moskwa 1962, s. 140 - 153; B. S. Miejlach, *Powiest' 20 - 30-ch godow, jejo raznowidnosti i tiendenci. Ot bytopisanija k „poezii diejstwitelnosti”*. W: Ruskaja powiest' XIX wieku. Istorija i problematika žanra, red. B. S. Miejlach, Leningrad 1973, s. 225 - 227.

Jeszcze w 1808 roku Wasilij Żukowski ostro atakował „romanse grozy”, a także powieści „czulostkowe, satyryczne, moralne”<sup>2</sup> itp. jako nader wątpliwej jakości strawę duchową. Przy takim generalnie negatywnym nastawieniu wobec prozy fabularnej dodatkowym w przypadku Puszkina czynnikiem dezorientującym odbiorcę, nawet tego najbardziej wyrobionego, był sam *modus operandi* pisarza w prozie. Nawykłemu do określonych gatunkowo form odbiorcy proponował on bowiem rozwiązania dalece niekonwencjonalne, sprzeczne z ukształtowanymi przez dotychczasowe stereotypy oczekiwaniami<sup>3</sup>. Dodajmy do tego fakt, że za życia Puszkina ukazało się w druku kilka zaledwie jego utworów prozatorskich (*Opowieści Bielkina* — 1831 i 1834; *Dama pikowa* — 1834; *Kirdżali* — 1834; *Córka kapitana* — 1836 oraz fragment o incipicie *W naczale 1812 goda...* — 1831). Szereg tekstów opublikowano bezpośrednio po śmierci twórcy w kolejnych numerach czasopisma „Sowriemiennik” za rok 1837. Pełne wydanie z uwzględnieniem szkiców, fragmentów i planów, które nie były wcześniej drukowane, ukazało się dopiero w 1930 roku.

Należy wszakże wątpić, czy w przypadku udostępnienia czytelnikowi epoki puszkinowskiej wszystkich tekstów ocena byłaby inna. Istniało bowiem wspomniane już przekonanie o drugorzędności prozy. Przeszkodę percepcyjną stworzył także sam Puszkini, różnorako burzący wypracowany przez prozę tradycyjną konwencjonalny stosunek poufaleści między narratorem a odbiorcą. Narrator w tym tradycyjnym układzie identyfikował się sam i był w świadomości czytelnika identyfikowany z autorem. Odbiorca traktował go jako w pełni kompetentnego przewodnika po materii fabularnej oraz nadawcę wynikających z tej materii prawd i zasad. Odpowiednio zmodyfikowany ten typ relacji sam Puszkini zrealizował w mistrzowski sposób w swoim „romansie wierszem”.

W tej samej sferze puszkinowskiej prozy ujawniła się natomiast w najwyższym stopniu ta właściwość talentu pisarza, którą Nikołaj Gniedicz określił mianem proteizmu<sup>4</sup>. Należy wątpić, czy ówczesny odbiorca mógł rozpoznać jej właściwy sens tak, jak może to uczynić dzisiejszy historyk literatury, ogarniający z perspektywy różnych epok proces rozwoju prozy rosyjskiej. Nie przygo-

<sup>2</sup> W. A. Żukowski, *Pis'mo iz ujezda k izdatielu*. W: tenże, *Estietika i kritika*, Moskwa 1985, s. 159.

<sup>3</sup> Por.: N. N. Pietrunina, *Proza Puszkina i puti jejo ewolucyi*, „Russkaja Litieratura” 1987, nr 1, s. 59 - 60.

<sup>4</sup> N. I. Gniedicz, *A. S. Puszkiniu po procztienii skazki jejo o carie Saltanie i procz*. W: tenże, *Stichotworienija*, Leningrad 1956, s. 146. Zob. uwagi na ten temat w odniesieniu do prozy puszkinowskiej: N. L. Stiepanow, *Proza Puszkina*, Moskwa 1962, s. 171; S. G. Bocharow, *Poetika Puszkina (Oczerki)*, Moskwa 1974, s. 105 - 185. Inny potencjał semantyczny tej właściwości puszkinowskiego talentu akcentuje W. Lednicki, mówiący o „aktorskim temperamencie rosyjskim” (W. Lednicki, *Glossy Krasin'skiego do apologetyki rosyjskiej*, Paryż 1959, s. 11). Por.: K. Galon-Kurkowa, *Romantyzm rosyjski w polskich koncepcjach historycznoliterackich do roku 1939*, Wrocław 1978, s. 73.

owanego czytelnika doorientować mogła przede wszystkim „gra”<sup>5</sup> Puszkina na płaszczyźnie narracji, stanowiącej o całokształcie struktury utworu fabularnego<sup>6</sup>. Skomplikowane poszukiwania pisarza w tym względzie prowadziły go od skonwencjonalizowanego subiektywizmu do obiektywizmu. Ten ostatni polegał na uprawomocnieniu suwerenności świata przedstawionego, jego pełni i określonego historycznie właściwego jemu i tylko jemu oblicza<sup>7</sup>. Mechanizm tej przemiany nie był prosty, bowiem obiektywizm był w istocie subiektywizmem wyższego rzędu, subiektywizmem prawdy o epoce historycznej, o ukształtowanym przez nią człowieku.

Jednostka ludzka interesowała Puszkina zawsze w jej uwarunkowaniach historycznych i w jej odniesieniach do zbiorowości. Na ten temat wysunięto w literaturze puszkiniologicznej wiele trafnych uwag, przy czym zbiorowość ujmowano najczęściej w kategoriach narodu bądź klasy społecznej<sup>8</sup>. W toku lektury puszkiniowskiej prozy wydaje się zarysowywać inna jeszcze możliwość interpretacyjna, a mianowicie taka, której punktem wyjścia byłoby pojęcie maskarady. Problem ten podejmowano w literaturze wycinkowo, najczęściej w odniesieniu do *Panny-włóścianki*<sup>9</sup>, a rzadziej w toku interpretacji *Damy pikowej*<sup>10</sup>. Uprawnione wydaje się zatem proponowane w niniejszym artykule kompleksowe spojrzenie na kategorię maskarady.

Potocznie pojęcie maskarady kojarzy się ze sztucznością, udawaniem, teatralnością, grą, mistyfikacją, zabawą. Może ona jednakże być podniesiona do rangi kategorii kultury, rozumianych lokalnie, jeśli brać pod uwagę jej epoki szczególnie lubujące się w różnorodnych mistyfikacjach<sup>11</sup>, bądź pojmo-

<sup>5</sup> Por.: J. Jarzębski, *O zastosowaniu pojęcia „gra” w badaniach literackich*. W: Problemy odbioru i odbiorcy, red. T. Bujnicki i J. Sławiński, Wrocław 1977, s. 23 - 46.

<sup>6</sup> Zob. całościowe opracowanie tej problematyki: T. A. Kaczkowska, *Struktura narracyjna prozy fabularnej Aleksandra Puszkina*, Wrocław 1983.

<sup>7</sup> Por.: K. Galon-Kurkowa, *Nad prozą Michała Lermontowa*, Wrocław 1984, s. 33.

<sup>8</sup> Zob. np.: G. A. Gukowski, *Puszkina i problemy realistycznego stylu*, Moskwa 1957, s. 294; N. L. Stiepanow, *Proza...*, s. 157 - 158; A. L. Słonimskij, *Mastierstwo Puszkina*, Moskwa 1963, s. 501 - 525; G. P. Makogonienko, „*Kapitanskaja doczka*” *A. S. Puszkina*, Leningrad 1977, s. 92 - 106.

<sup>9</sup> Zob. m.in.: M. S. Altman, „*Barysznia-kriestjanka*” (*Puszkina i Karamzin*), „*Slawia*” 1931, ses. 4, s. 782 - 792; A. Z. Leźniew, *Proza Puszkina. Opyt stilewogo issledowanija*, Moskwa 1966, s. 166 - 168; W. W. Gippius, *Ot Puszkina do Błoka*, Moskwa 1966, s. 23 - 33; E. B. Magazanik, *Onomapoetika ili „goworiaszczije imienia” w literaturie*, Taszkient 1978, s. 62 - 74; N. N. Pietrunina, *Proza...*, s. 51 - 55.

<sup>10</sup> Np.: J. Polakowa, *Realnost' i fantastika w „Pikowej damie”*. W: W mirie Puszkina. Sbornik statiej, sost. S. Maszynskij, Moskwa 1974, s. 379 - 390.

<sup>11</sup> Por.: T. Klimowicz, *Mędrzec, mag, prorok, hipnotyzer, grafoman (Briusow w poezji rosyjskiej i radzieckiej)*, „*Slavica Wratislaviensia*” 1984, nr XXXI, s. 29 - 46; tenże, *Z problemów arlekinady i maskarady w symbolizmie rosyjskim (Briusow)*, „*Slavica Wratislaviensia*” 1985, nr XXXVI, s. 27 - 42.

wanych globalnie w tych teoriach, które wywodzą kulturę ze sfery ludycznej<sup>12</sup>. Podstawowym rzeczowym ekwiwalentem maskarady jest maska<sup>13</sup>, która pierwotnie pełniła funkcje rytualne i magiczne, reprezentując właściwe określonej kulturze *constans*<sup>14</sup>. Tę jej funkcję przejęła i swoiście zaadoptowała najdawniejsza kultura teatralna, w której maska stała się uprzedmiotowionym wyrazem uniwersalnego „ja”<sup>15</sup>, a właściwie — w swych wariantach — nieomylnie rozpoznawlanym znakiem różnych aspektów tego, co składa się na ludzkie „ja”. W literaturze odpowiednikiem tego typu maski będą rozmaite „mówiące” imiona<sup>16</sup>.

Pamiętając o owej pierwotnej, medialnej funkcji maski, należy mieć na uwadze fakt, że jest ona wprawdzie wyjściowym, ale tylko jednym z możliwych czynników maskarady, obok takich, jak: strój, różnorodne atrybuty towarzyszące człowiekowi, a nawet zespoły pewnych zachowań, stymulowanych przez określone emocje i postawy.

Włączenie się jednostki do gry maskaradowej może być przejawem — najogólniej — niedosytu, niezadowolenia z własnego „ja”. Akces ten obliczony jest na uzyskanie określonych korzyści. Maski, kostiumy, zachowania maskujące mogą więc wynikać nie tylko z chęci ukrycia nie satysfakcjonujących człowieka lub nieprzydatnych w danej sytuacji własnych jego cech<sup>17</sup>, ale mogą też być projekcją marzeń, pragnień, ideału, pojmowanego subiektywnie bądź narzucanego przez normy społeczne<sup>18</sup>.

Szczególnie ważne wydaje się to ostatnie stwierdzenie. Żadna bowiem maska nie istnieje sama dla siebie; istota maskarady ujawnia się zawsze w interakcjach społecznych, w rozmaitych ich wymiarach: na płaszczyźnie „ja” — „ty” bądź „ja” — zbiorowość. W tych kategoriach można rozpatrywać jednostkowe i zbiorowe „bycie jako granie roli”<sup>19</sup>. Sformułowanie to, znane zresztą od cza-

<sup>12</sup> J. Duvignaud, *Kostiumy, maski, gry, dramatyzacje społeczne*, przeł. R. Forycki. W: Maski. Wybór, opracowanie i redakcja M. Janion i S. Rosiek, t. II, Gdańsk 1986, s. 42 - 58. Por. fundamentalną pracę, w której sformułowana została teoria ludycznego rodowodu kultury: J. Huizinga, *Homo ludens. Zabawa jako źródło kultury*, przeł. M. Kurecka i W. Wirpsza, Warszawa 1985.

<sup>13</sup> W. Kopaliński, *Słownik mitów i tradycji kultury*, Warszawa 1985, s. 665.

<sup>14</sup> Por.: C. Lévi-Strauss, *Drogi masek*, przeł. M. Dobrowolska, Łódź 1985.

<sup>15</sup> *Maska według Słownika mitów*, przeł. R. Forycki. W: Maski, t. II, s. 7.

<sup>16</sup> Por.: E. B. Magazanik, *Onomapoetika...*, s. 13 - 61. Puszkina w swej prozie nie stosuje tego rodzaju nominacji. Por.: A. Z. Leźniew, *Proza...*, s. 159 - 160.

<sup>17</sup> Por.: G. Bachelard, *Fenomenologia maski*, przeł. B. Grzegorzewska. W: Maski, t. II, s. 14.

<sup>18</sup> W jednym i w drugim przypadku można pojmować maskaradę jako swego rodzaju syntezę różnorodnych mechanizmów obronnych osobowości. Por.: H. J. Grzegołowska-Klarkowska, *Mechanizmy obronne osobowości*, Warszawa 1986, s. 128 - 132, 135 - 140, 142 - 145, 149 - 151.

<sup>19</sup> S. Sontag, *Notatki o kampie*, przeł. W. Wartenstein, „Literatura na Świecie” 1979, nr 9, s. 312. Por.: E. Goffman, *Człowiek w teatrze życia codziennego*, Warszawa 1981.

sów antycznych, nie jest wyłącznie zgrabną metaforą. Istotną kategorią socjologii i pedagogiki społecznej jest pojęcie roli społecznej, przez które rozumie się „zespół zachowań oczekiwanych od jednostki, która działa w określonej grupie w ramach przyjętych przez tę grupę norm”<sup>20</sup>.

Sprawą kluczową jest subiektywna postawa jednostki wobec tych norm, bowiem „pełnienie roli społecznej zależy nie tylko od oczekiwań społecznych, ale od ich przyswojenia czyli zinternalizowania”<sup>21</sup>. Problem ten stosunkowo prosto przedstawia się w modelu pedagogicznym, w którym wychowawca zakłada działanie na rzecz przystosowania jednostki do zachowań zgodnych z normami, które sam akceptuje. W życiu społecznym są to zjawiska znacznie bardziej skomplikowane, jeśli zważyć złożoność struktury społecznej<sup>22</sup> i relatywizm różnorodnych funkcjonujących w niej norm<sup>23</sup>.

Jeszcze inaczej wyglądają te relacje w świecie wykreowanym w literaturze pięknej, która przemawia językiem obrazów, ale także językiem waloryzującym zarówno jednostkę, jak i grupę. W takim też kontekście przywołuje Puszkin maski w *Eugeniuszu Onieginie*:

[...] Uże l Jewgienij?  
 Użeli on? ... Tak, toczno on.  
 [...]
   
 Wsio tot że on il usmiriłsia?  
 Il korezit tak że czudaka?  
 Skażytie: kiem on wozwrațiłsia?  
 Czto nam predstavit on poka?  
 Czem nynie jawitsia: Mielmotom,  
 Kosmopolitom, patriotom,  
 Garoldom, kwakierom, chanżoj,  
 Il maskoj szczegolniot inoj,  
 Il prosto budiet dobryj małyj,  
 Kak wy da ja, kak cełyj swiet?  
 Po krajniej mierie nasz sowiet:  
 Otstat' ot mody obwieszaloj.  
 Dowolno on morocził swiet...<sup>24</sup>

Jak każda maskarada, również onieginowska funkcjonuje na zasadzie

<sup>20</sup> L. Wołoszynowa, *Młodszy wiek szkolny*. W: Psychologia rozwojowa dzieci i młodzieży, red. M. Żebrowska, Warszawa 1977, s. 627. Szerzej na ten temat zob.: W. Maruszewski, J. Reykowski, T. Tomaszewski, *Psychologia jako nauka o człowieku*, Warszawa 1966 (rozdz.: „Organizacja osobowości”).

<sup>21</sup> Cz. Czapów, *Wychowanie resocjalizujące*, Warszawa 1980, s. 53.

<sup>22</sup> Por.: J. Chałasiński, *Spoleczeństwo i wychowanie*, Warszawa 1969, s. 11.

<sup>23</sup> Por. np.: Cz. Czapów, *Młdzież a przestępstwo. Zarys resocjalizacji metodą indywidualnych przypadków*, cz. 1, Warszawa 1962, s. 23; M. Ossowska, *Normy moralne. Próba systematyzacji*, Warszawa 1970, s. 167 - 170.

<sup>24</sup> A. S. Puszkin, *Jewgienij Oniegin*. W: tenże, *Połnoje sobranije soczinienij w die-siati tomach*, t. V, Moskwa 1964, s. 168.

sprzężenia zwrotnego, wiadomo bowiem, iż „swiet” także rządzi się prawami gry maskaradowej<sup>25</sup>. Stąd serwowana dobrotliwie przez narratora rada, aby bohater stał się wreszcie „taki jak wszyscy”, daleka jest od dosłowności. To, co w „encyklopedycznym” poemacie Puszkina zyskało rangę syntezy, w jego prozie poddane zostało drobiazgowej analizie, uwzględniającej różnorodne warianty i aspekty „bycia” człowieka w zbiorowości.

Należy podkreślić, że sam pisarz nie sięga w swej prozie po maskaradę w sensie dosłownym. Maską, a ściślej „półmaską”<sup>26</sup>, jako konkretny przedmiot występuje jedynie w *Dubrowskim*, gdzie jej obecność jest uzasadniona sytuacyjnie (por.: „maskirowannyj razbojnik”). W wymienionym utworze mamy też do czynienia z maskaradą-mistyfikacją, traktowaną instrumentalnie. Dubrowski na skutek nieszczęścia, jakie dotknęło jego ojca, przemienia się w zbójcę-mściciela; wciela się również w postać francuskiego gubernatora, która daje mu możliwość przeniknięcia do „obozu wroga”. Głównym czynnikiem maskującym, zapewniającym mu bezpieczeństwo, jest bariera językowa, którą odgradza się on od nowego otoczenia: „Gosti so wnimanijem słuszali rasskaz o Miszynoj smierti i s izumenijem posmatrivali na Deforża, kotoryj, nie podozriewaja, czto razgowor szoł o jego chrabrosti, spokojno sidiel na swojom mieście i diełał nrawstwiennyje zamieczanija riezwomu swojemu wospitanniku” (273). W scenie z Antonem Pafnutjiczem, który swoiście próbuje sforsować barierę językową, sytuacja ta nabiera charakteru komicznego.

Wyzyskuje tu więc Puszkina szeroko sytuację „dwujazyczija”<sup>27</sup>, która określoną rolę odegrała wcześniej w *Poczmistrzu*. W utworze tym Miński, pragnący uwieść urodziwą Dunię, udaje ciężko chorego. Stosuje przy tym głównie, jeśli można się tak wyrazić, maskę dźwiękową: „Bolnoj pri smotritiele ochał i nie goworil poczti ni słowa” (136). Zyskując sobie współnika w osobie lekarza, Miński odgradza się wraz z nim od zaniepokojonego gospodarza rozmową, prowadzoną w języku niemieckim. Gra jego jest przejrzysta dla narratora, który zna finał całej historii, a czytelnika dziwi zderzenie czynności maskujących młodego huzara z jego doskonałym apetytem, niezwykłym u człowieka chorego. Dla czytelnika sytuacja ta jest komiczna do momentu, gdy stary poczmistrz zrozumie sens postępowania Mińskiego i zlegnie w rozpaczę „w tu samuju postiel, gdzie nakanunie leżał molodoj obmanszczik” (138; podkr. moje — K.G.-K.).

Maskę oszusta dla uzyskania doraźnych korzyści nakłada również Szwabrin

<sup>25</sup> *Słownik jazyka Puszkina*, t. II, Moskwa 1957, s. 544. Zob. także: J. Mann, *Dialektika chudożestwiennogo obraza*, Moskwa 1987, s. 210 - 213.

<sup>26</sup> A. S. Puszkina, *Dubrowskij*. W: *Połnoje sobranije...*, t. VI, Moskwa 1964, s. 311. Wszystkie pozostałe teksty cytuję według tegoż wydania, podając w nawiasach odpowiednie strony.

<sup>27</sup> Por.: W. N. Turbin, „Situacyja dwujazyczija” w *tworczestwie Puszkina i Lermontowa*. W: *Lermontowskiy sbornik*, red. I. S. Czistowa, Leningrad 1985, s. 91 - 103.

w *Córce kapitana*. Czynnikiem maskującym jest tutaj strój i fryzura: „[...] k nie-opisannomu mojemu izumleniju, uwidiel ja sriedi miatieżnych starszyn Szwabrina, obstriżennogo w krużok i w kazackom kaftanie” (465). Wraz z upływem czasu ten nowy *image* byłego oficera armii Katarzyny uzupełni jeszcze jeden element: „Szwabrin wstrietil samozwanca na krylce. On był odiet kazakom i otrastil siebie borodu” (509). Kostiumowi towarzyszą gesty i słowa, które Griniow ocenia jako „podłe”, bowiem dla bohatera-narratora Szwabrin jest zdrajcą; świadomość nieautentyczności jego naglej metamorfozy ma także sam Pugaczow.

Przytoczone przykłady prezentują zachowania motywowane instrumentalnie; celem ich jest ukrycie prawdziwych motywów postępowania bohaterów. Cechą tych zachowań jest ich doraźność, fakt, że wywołane zostały przez szczególne zbiegi okoliczności. W *Damie pikowej* natomiast ukazuje Puszkina specyficzny przypadek starannie wymodelowanego sposobu bycia w czasie i otoczeniu. Jego wymowa jest jednoznaczna, chodzi bowiem o stworzenie swoistego parawanu dla złowrogiego w swej istocie zjawiska, jakim jest hazard. Bardzo interesująca jest z tego punktu widzenia postać Czekałińskiego, doświadczonego gracza, którego otacza atmosfera solidności. Dzięki doskonale prowadzonemu domowi otwartemu zyskuje uznanie i szacunek towarzystwa. W rysunku samej postaci oraz stworzonego przez nią otoczenia dominuje grzeczność. W salonach Czekałińskiego usługuje liczna rzesza „ucztiwych oficyantow” (352). Sam gospodarz odznacza się bezgraniczną cierpliwością i wyrozumiałością w stosunku do tych, którzy przegrali lub próbowali na swój sposób „pomóc” losowi: „Czekałinskij ostanawliwałsia posle kaździej prokidki, czto by dat' igrajuščezim wriemia raspriadiťsia, zapisywał proigryszy, ucztiwo wśluszywałsia w ich triebowanija, jeszcze ucztiwieje otgibał lisznij ugoł, zagibajemyj rassiejannoju rukoju” (352).

Puszkina konstruuje tę postać z żelazną konsekwencją. Czekałinski nie tylko zachowuje się ze wszech miar godnie; godna, budząca zaufanie i szacunek jest również jego powierzchowność: „On był czełowiek let szestidiesiati, samoj pocztiennoj narużnosti; gołowa pokryta była sieriebrianoj siedinoju; połnoje i świeżeje lico izobrażało dobroduszyje; głaза blistali, ożywlonnyje wsiegdasznieju ułybkoju” (352; podkr. moje — K.G.-K.).

W tym niezmiennym uśmiechu zawiera się „maskaradowość” istnienia i funkcjonowania Czekałińskiego. Jest to widoczne w toku jego bezprecedensowo wysokiej gry z Hermannem: „— Pozwoltie zamietit' wam, — skazał Czekałinskij s niezmiennoj swojeju ułybkoju, — czto igra wasza silna [...]” (353).

Pierwsza wygrana młodego człowieka na moment tylko wytrąca jego przeciwnika z równowagi: „Czekałinskij nachmurilsia, no ułybka totezas wzwratiłaś na jego lico” (354). Kolejna wygrana Hermanna wywołuje wzburzenie Czekałińskiego, jednakże po raz trzeci siada on do gry „blednyj, no wsio ułybajuszczijsia” (355) wbrew drzeniu rąk widocznemu podczas tasowania kart.



Jest to ostatni z przywołanych przez autora uśmiechów Czekałińskiego. Wzburzonemu Hermannowi wydaje się natomiast, że mruga doń i uśmiecha się fatalna dama pik<sup>28</sup>. W tym momencie kończy się rola Czekałińskiego, który „snowa stasował karty: igra poszła swoim czeriedom” (355). Wyraz twarzy „króla hazardzistów” pozostawia Puszkina domyślności czytelnika, który ma wszelkie prawo sądzić, iż śmiech-maską wrócił na swoje miejsce.

Czekałiński jest w *Damie pikowej* postacią drugoplanową, stanowiącą wszakże świetne studium sytuacji zrośnięcia się człowieka z obraną przezeń maską. Jest to maska skonstruowana według klucza akceptowanego przez określoną grupę społeczną. Stanowi ona alibi dla samego Czekałińskiego, ale także sacejonuje grę (która bez tego byłaby zwykłą grabieżą), sytuuje ją w kręgu pojęć *comme il faut*.

Odwołując się do zaprezentowanego wyżej materiału można więc powiedzieć, że Czekałiński właściwie pełni swoją rolę społeczną, odpowiada bowiem na społeczne oczekiwania. Nie wiemy, jak dalece podjęcie i pełnienie roli tłumi jego własne, autentyczne „ja”. Czytelnik ma bowiem do czynienia jedynie z jego trwale uformowaną maską. Inną zaś kwestią jest sprawa jakości owych społecznych oczekiwań. O nią to w gruncie rzeczy idzie w swoistej puszkiniowskiej „socjologizacji”, o napięcia między jednostką a grupą, będące pochodną tyleż różnorodnych ułomności jednostki, ile fałszywych, dezorientujących czy też nie w pełni ukształtowanych i uświadomionych przesłanek, którymi kieruje się w swych oczekiwaniach zbiorowość. Cały ten skomplikowany zespół zagadnień można sprowadzić do jednego pytania: kiedy człowiek jest naprawdę sobą lub — inaczej — czy w ogóle możliwe jest społeczne „bycie” jednostki bez maski i gry. Puszkina spogląda na tę problematykę z rozmaitych punktów widzenia, dając różne odpowiedzi, z których żadna nie ma charakteru ostatecznego.

Znane jest upodobanie pisarza do przedstawiania wybitnych postaci historycznych „domasznim obrazem”. Tak też sylwetki cara-reformatora w *Murzymie Piotra Wielkiego* oraz Katarzyny II w *Córce kapitana* dalekie są od wyobrażeń o monarszym majestacie, którego oprawa niezależnie od epoki sama w sobie ma wiele z teatralności. Piotr, który wyjeżdża na spotkanie swego ulubieńca, wygląda jak najzwyklejszy śmiertelnik: „W ugle czelowiek wysokiego rosta, w zielonom kaftanie, s glinianoju trubkoju wo rtu, obłokotias' za stoł, cziłal gamburskije gaziety” (20).

Bezpośredni, rodzinny jest stosunek cara do Ibrahima, podobnie jak jego zachowanie wobec żony i córek. Można by więc powiedzieć, iż Puszkina stworzył wizerunek cara, pozbawiony całkowicie hieratycznego nimbu.

Podobnie zwyczajny, „domowy” jest portret Katarzyny:

<sup>28</sup> Por.: L. W. Czchaidze, *O riálnom znaczenii motiwa triooh kart w „Pikowej damie”*. W: Puszkina. Issledowanija i materialy, t. III, s. 455 - 460.

[...] Marja Iwanowna uwidziała damu, sidiewszuju na skamiejkie protiw pamiatnika. [...] Marja Iwanowna s swojej storony brosiw nieskolko koswiennych wzgladow, uspiela rassmotriet' jejo s nog do golowy. Ona była w bielom utrienniem platje, w nocnym czepce i w duszegriekie. Jej kazałos' let sorok. Lico jejo, połnoje i rumianoje, wyrażało ważnosť i spokojstwije, a golubyje glaza i logkaja ulybka imieli prielest' niezjasnimuju (536).

W literaturze przedmiotu podkreśla się identyczność tego ujęcia z portretem cesarzowej pędzla Włodzimierza Borowikowskiego. Stwierdzeniu temu towarzyszy komentarz: „odwołując się do gotowego już wyobrażenia znanego dobrze przyszłym czytelnikom powieści [Puszkina] ułatwiał sobie znacznie zadanie i unikał konieczności przedstawienia carowej z należną rewerencją i odpowiednią etykietą”<sup>29</sup>. Można jednak zapytać: czy tylko o niechęć pisarza do samej Katarzyny oraz do wizerunków hieratycznych chodziło. Zwróćmy uwagę na to, że portret skonstruowany został z „damskiego” punktu widzenia Maszy; jako taki trafił na karty notatek, których „autorem” jest Griniow. Na emocjonalną tonację wizerunku wpływ niewątpliwy miało dobrodziejstwo, jakie za sprawą tajemniczej „damy” stało się udziałem obojga młodych. Jest to jeden powód. Drugi zaś tkwi w strukturze powieści, nad którą dominuje konsekwentnie konstruowana historyczna i stanowa świadomość Piotra Griniowa. Władczyni prawowita pozostaje dlań taką i wtedy, gdy występuje bez atrybutów władzy. Sytuacja komplikuje się natomiast, gdy idzie o osobę Pugaczowa. Jako bezimienny jeszcze przewodnik, ratujący podróżnych przed zamiecią, budzi on zainteresowanie i sympatię narratora-bohatera. Natomiast Pugaczow-wódz powstania jest dla Griniowa, wychowanego w pojęciach honoru szlacheckiego, uzurpatorem, zbiegłym Kozakiem, głównym aktorem wielkiej i krwawej maskarady. Pugaczow-władca, a dla Griniowa — samozwaniec, gra, udaje („on wziął na siebie wid ważnyj i tainstwiennyj”, 475), przybiera pozy wynikające z naiwnych ludowych wyobrażeń o majestacie: „Pugaczow siediel pod obrazami, w krasnom kaftanie, w wysokoj szapkie i ważno podbočenja” (498 - 499).

Ta swoicie wystudiuwana poza, prymitywne namiastki purpury i korony korespondują z pełną naiwnego zachwytu opowieścią jednego z Kozaków, przedstawiającego niezbite, według własnego mniemania, dowody wielkości wodza: „[...] po wsiemu widno, czto piersona znatnaja: za obiedom skuszat' izwolil dwuch żarienych porosiat, a paritsia tak żarko, czto i Taras Kuroczkin nie wytierpiel, otdał wienik Fomkie Bikbajewu da nasiłu wodoj otkaczałsia. Nieczego skazat': wsie primiety takije ważnyje...” (472).

Nieautentyczne jest najbliższe otoczenie Pugaczowa, żeby przypomnieć tylko Szwabrina. „Wielki monarcha” wypada chwilami z obranej roli i wtedy,

<sup>29</sup> R. Łużny, *Wstęp*. W: A. Puszkina, *Opowieści Bielkina. Dama pikowa. Córka kapitana*, przeł. S. Pollak, T. Stępniewski, S. Strumph-Wojtkiewicz, Wrocław 1973, s. LXXIV.

według Griniowa, ukazuje swoją prawdziwą naturę: „Pugaczow uznał mienia s pierwszego wzgladu. Poddielnaja ważnost' jego wdruk iszczelza” (499). Przy całym subiektywizmie swojego spojrzenia, krytycznego wobec statusu samozwańca, Griniow dostrzega w nim także znamiona głębokiej mądrości, ceni jego otwartość na cudzy, odmienny od własnego punkt widzenia. W swej przenikliwości pojmuje Pugaczow fałsz kryjący się w słowach i gestach otaczających go pochlebców:

Samozwaniec nieskolko zadumalsia i skazał wpołgolosu: „Bog wiest'. Ulica moja tiesna; woli mnie mało. Riebiata moi umniczajut. Oni wory. Mnie dolżno dierżat' ucho wostro; pri pierwoj nieudacze oni swoju szejju wykupiat mojeju gołowoju” (507).

Snujący te gorzkie refleksje Pugaczow pozostaje wprawdzie w oczach Griniowa samozwańcem, jawi się jednak także jako partner w dyskusji na temat pojmowania pełni życia, której wykładnię sam przedstawia w postaci starej kałmuckiej przypowieści. Jako taki traci on swą maskaradową śmieszność, staje się natomiast postacią tragiczną.

Opisane wyżej trzy przypadki swoistego ujęcia wybitnych postaci historycznych stanowią w prozie puşkinowskiej odrębną grupę. Dominuje w niej natomiast zdecydowanie systemowy tok myślenia o relacjach jednostki ze zbiorowością. W tym systemie można wyodrębnić dwa ciągi myślowe, które łączy stosunek wynikania. Treścią pierwszego z nich jest refleksja artystyczna na temat trudnych narodzin nowoczesnej Rosji. Tak bowiem można pojmować *Murzyna Piotra Wielkiego*, na który to utwór spogląda się zazwyczaj jako na fabularyzującą losów afrykańskiego przodka autora.

W niedokończonej powieści o czasach Piotrowych ważne miejsce zajmuje oczywista dla tej epoki konfrontacja Europy i Rosji. Kwintesencją tej pierwszej jest Francja, a ściślej Paryż, który po pełnych ascezy ostatnich latach panowania Ludwika XIV wpadł w wir gorączkowego powszechnego karnawału. Nakreślony w utworze obraz nadsekwąńskiej stolicy budzi skojarzenia z biblijnymi miastami, które za swą rozwiążość skazane zostały na zagładę. Wobec tego nacechowania negatywnego, zgodnie z elementarnymi regułami dychotomii, także wbrew opinii Francuzów, z wyżyn swej hegemonii kulturowej uważających ją za „na poły dziką”, Rosja winna się znaleźć w dodatnim polu semantycznym. Rzeczywistość przedstawiona w powieści daleka jest wszakże od tak prostego rozwiązania, bowiem Rosja Piotrowa nie jest bynajmniej monolitem. Po latach działań cara-reformatora nadal ścierają się w niej dwie przeciwstawne kultury.

Bojarzyn Rżewski, wierny „lubieznoj jemu starinie” (33), usiłuje zachować w swoim domu ustanowione w ciągu wieków normy i zwyczaje. To w jego kręgu żywe jest ciągle pojęcie „świętej Rusi”, stanowiącej ostoję rodzimej tradycji i broniącej się przed nowinkami z „niemietcziny” (38). „Nowe” kojarzy się bowiem z obcością („niemieckij duch”, 33) i traktowane jest jako udawanie czy

wręcz błazenada. Tak bowiem należy rozumieć epitety „francuzskaja obieżjana” (34), „zamorskaja obieżjana” i „skomoroch” (38), którymi starsze pokolenie rodu Rzewskich obdarza Korsakowa. Takie jest też podłoże tyrady Tatiany Afanasjewny, wymierzonej przeciw nowej damskiej modzie, zmieniającej młode dziewczyny w zniewolone przez peruki, fiszbiny i obręcze kukły.

Zwolennicy tradycji bawią się świetnie, obserwując produkcje Jekimowny, grotesko wo przebranej w modny strój:

[...] w tu że minutu staraja zenszczina, nabiellennaja i narumianiennaja, ubrannaja cwietami i miszuroju, w sztofnom robrondie, s otkrytoj szejej i grudju, woszała pripiewaja i podplasywaja. Jejo pojawienije proizwielo obszezeje udowolstwije.

[...]

— Gdzie ty była, dura? — sprosił choziai.

— Nariażałas', kum, dla dobrych gostiej, dla bożyja prazdnika, po carskomu naku, po bojarskomu prikazu, na smiech wsiemu miru, po niemieckomu maniru (35).

Starsi, czerpiący uciechę z tej maskarady, nie dostrzegają czy raczej nie chcą dostrzeżeć, że młode damy i panienki bynajmniej nie podzielają ich opinii. Nie jest to jedyny wyłom wśród obrońców starego porządku. Głęboką goryczą napełnia Rzewskiego fakt, że car przedkłada ponad starą szlachtę rodową ludzi nowych, nie mogących się wylegitymować wielowiekowym szlachectwem: „[...] ja czelowiek starogo pokroja, nyncze służba nasza nie nużna, choť, możet byť, prawosławnyj russkij dworianin stoit nyniesznich nowiczkow, blinnikow da basurmanow [...]” (42). Orędownikom starego porządku można by zarzucić powierzchowność spojrzenia, kierowanie się wyłącznie własnym, egoistycznym interesem, niezrozumienie istoty zachodzących przemian. Prawomocne jest jednak pytanie: czy sąd ich jest całkowicie niesprawiedliwy, oparty tylko na pokoleniowych i stanowych uprzedzeniach.

Analiza przedstawionego przez Puszkina nowego porządku nie pozwala na jednoznacznie pozytywną odpowiedź. Głównym regulatorem społecznych sposobów zachowania wydaje się w tym świecie moda<sup>30</sup>, a więc mechanizm, którego istotę stanowi udawanie, przywdziewanie kostiumów, przystosowywanie się do lansowanych kanonów za wszelką cenę. Ostrze krytyki nie dosięga młodych dam, które „blitali wsiej roskoszju mody” (29); mniej pobłażliwy jest natomiast autor dla starszych pań, które „staralis' chitro soczetat' nowyj obraz odieždy s gonimoju starinoju: czepcy sbiwalis' na sobolju szapoczku caricy Natalji Kirilłowny, a robrondy i mantilji kak-to napominali sarafan i duszegriejku. Kazałas', oni boleje s udiwlenijem, czem s udowolstwijem prisutstwowali na sich nowowwiedionnyh igriszczach [...]” (29). Na tle wystrojonych dam, chronionych przed autorską ironią przez tarczę swej młodości i urody, oraz na tle dziwacznie ubranych czy też raczej przebranych matron, autentyzmem stroju i zachowania odznaczały się „żony i doczeri gollandskich szki-

<sup>30</sup> Por.: R. König, *Potęga i urok mody*, przeł. J. Szymbańska, Warszawa 1979, s. 29.

pierow, kotoryje w kanifasnych jubkach i w krasnych koftoczkach wiazali swoj czulok, m ezdu soboju smiejas' i razgowariwaja kak budto doma" (29).

O ile takie czy inne dziwactwa damskiej mody budzą co najwyżej uśmiech, to inaczej przedstawia się sprawa tam, gdzie moda staje się jedynym kanonem w życiu mężczyzny. Reprezentantem takiej postawy jest uważający się za Europejczyka Korsakow. Należy też stwierdzić, że oceny wystawione mu przez rzeczników tradycji nie są bynajmniej krzywdzące. Charakterystyczna jest w tym względzie scena przedstawiająca przygotowania młodego człowieka do udziału w „assamblei”. Ponaglany przez Ibrahima stawia on na nogi całą służbę po to, aby ubrać się, a właściwie przebrać, bowiem maskaradową całość tworzą jaskrawe detale jego stroju: „basmaki s krasnymi kabłukami, gołubyje barchatnyje sztany, rozowij kaftan, szytyj blcstkami” (28). Obrazu dopełnia peruka, w którą młodzian „wsunul [...] strżenuju gołowku” (28; podkr. moje — K.G.-K.). Deminutiv, za pomocą którego określone zostało siedlisko ludzkiej myśli, usuwa obawy o skrzywdzenie bohatera zbyt pochopnym sądem. Ciekiny Korsakowa warte są więc szychu, zdobiącego błazeński strój starej Jekimowny.

Modnego młodzieńca cechuje niezmiennie zadowolenie z siebie. Jest on także przekonany, że osoba jego budzi zachwyt całego otoczenia. Tak też tłumaczy sobie reakcję Piotra: „[...] gosudar' [...] posmotriel na m'ienias gołowy do nog i, w'erojnatno, byl prijatno porażon wkusom i szczegolstwom mojego nariada; po krajniej mierie on ułybnulsia i pozwał mienias na siegodniaszniuju assambleju” (27).

W trakcie uroczystości car wyprowadza Korsakowa z błędu: — „Posłuszaj, Korsakow, — skazał jemu Piotr, — sztany-to na tiebie barchatnyje, kakich i ja nie noszu, a ja tiebia gorazdo bogacze. Eto motowstwo; smotri, czto ja s toboj nie pobraniłsia” (32). Nie wiadomo, czy przestroga ta dociera do młodzieńca, znajdującego się pod wpływem wypitej przez siebie zawartości „pucharu wielkiego orła”. Demonstrowane przezeń później w domu Rzewskich niczym nie zmącone zadowolenie z własnej osoby pozwala sądzić, iż również po wytrzeźwieniu przestrogi Piotra nie dotarły w ogóle do „głównki”, będącej synonimem przykrytej jaskrawym strojem pustki.

Złośliwe sądy zwolenników tradycji o nowym porządku nie są więc pozbawione podstaw. Ten nowy świat, znajdujący się *in statu nascendi*, sprawia wrażenie fantasmagorii, które ześrodkowuje się w obrazie pałacowej „assamblei”, gdzie uderza automatyzm<sup>31</sup> ruchów tańczących, opary alkoholu i kłęby dymu tytoniowego, przez które prześwituje blask drogich kamieni i zdobiących stroje świec-delek.

Nie to jednakże stanowi istotę „stającej się” nowej Rosji. Jej właściwy sens określa konstruktywna praca, której uosobieniem jest szokujący Korsakowa

<sup>31</sup> Por. uwagi W. Gippiusa na temat tej kategorii (*Ot Puszkina...*, s. 303 - 330).

Piotr „w kakoj-to chołstianoj fufajkie, na maczcie nowogo korabla” (27). Tenże Piotr zna i szanuje stary obyczaj, czego dowodem jest jego wizyta w domu Rzewskich. Prosty, ludzki i prawdziwy, jako sprawca przemian sam monarcha sytuuje się jednak ponad, na pozycji wyjątkowej. Kwestią odrębną jest natomiast kontynuacja jego dzieła.

Trudno przypuszczać, by podjęli je „Europejczycy” w rodzaju Korsakowa, toteż rolę godnego kontynuatora dzieła Piotrowego przyznaje Puszkina Ibrahimowi. Okazuje się, że w całym tym nie ukształtowanym, podzielonym świecie on jest jedynym autentycznym człowiekiem. Czynnikiem chroniącym go przed sztucznością i pozą okazuje się — co na pierwszy rzut oka wydaje się paradoksalne — jego afrykańska „inność”. Jej bolesna świadomość sprzyja wypracowaniu przez Ibrahima postawy godnej miana człowieka, któremu niepotrzebne są jakiegokolwiek epitety waloryzujące. Mechanizm kształtowania się tej postawy przedstawia autor, pisząc o paryskim okresie życia swego bohatera.

Przez salony nadsekwąńskiej stolicy Ibrahim jest traktowany jako szczególnego rodzaju atrakcja, „rod kakogo-to zwieria, tworienja osobiennogo” (12), przy czym wyjątkowy dreszczyk wydaje się budzić jego niejako podwójna „dzikość”, streszczająca się w formułce „le Nègre du czar” (11). Sytuacja ta sprzyja ukształtowaniu się samoświadomości Ibrahima jako „żalkogo tworienja, jedwa udostojennego nazwanija czelowieka” (19). Postawa bohatera kształtuje się na przekór owej samoświadomości. Odrzuca on „samonadiejannost’ i pritiazan’ja samolub’ja” (12). Prowadzi to do zniwelowania jego „inności” w kontaktach z hrabiną D., ale tworzy także kapitał psychiczny i moralny, z którym wkracza on w niełatwą rzeczywistość rosyjską.

Znamienne jest, że Puszkina właściwie pomija zabiegi Ibrahima wokół własnej powierzchowności. Idąc na uroczystość do pałacu, bohater po prostu „ubiera się”; podczas wizyty u Rzewskich występuje w stroju niejako neutralnym, „w mund’rie pri szpagie” (49). Spośród tłumu w paryskim salonie wyróżnia się natomiast jego „kurczawaja gołowa, czerniejuszczaja posriedi pudrionych parikow” (12; podkr. moje — K.G.-K.).

Człowieczeństwa Ibrahima nie jest w stanie przesłonić nie zawiniona przezeń fatalna maska „inności”, którą tak karykaturalnie przerysowuje Korsakow<sup>32</sup>. Przyznaje to, choć nie bez oporów, nawet stary książę Łykov: „Izo wsiech mołodych lud’ej, wospitannych w czużych krajach (prosti gospodi), carskij arap wsiech boleje na czelowieka pochod’it’” (38). Zatem właśnie Ibrahim staje się nadzieją Piotra. Zamierzając wprowadzić go do starego rodu bojarskiego, car pragnie zapewnić przyszłość swemu ulubieńcowi. Związek ten jednak wydaje się syntezą tradycji z tym, co w nowym, tworzącym się po-

---

<sup>32</sup> Por. uwagi Sofii Karamzin na temat postaci Ibrahima: *Puszkina w piśmach Karamzinych 1836 - 1837 godow*, red. N. W. Izmajlów, Moskwa 1960, s. 202.

rządku jest autentyczne i konstruktywne. W ten sposób opowieść rodzinna przemienia się w refleksję historiozoficzną.

W historii widzi Puszkina źródło współczesności<sup>33</sup>, w której analizę włożył tyle wysiłku, także w swych licznych próbach prozatorskich. Generalizując najdalej można też powiedzieć, że głównym przedmiotem refleksji pisarza staną się relacje we współczesnym mu świecie między „maskaradowym” ‘pierwiastkiem Korsakowa’ a autentycznym, twórczym ‘pierwiastkiem Ibrahima’.

Ważne miejsce w tych rozważaniach zajmuje problem starej i nowej szlachty. Jest to jedna z kluczowych, najgłębiej osobiście przeżywanych kwestii puszkiniowskiej refleksji na temat dziejów ojczystych. Swoicie ujmuje ją pisarz w *Romansie epistolarnym*, zarysowując sytuację wzajemnej skłonności między przedstawicielką historycznego, lecz zubożałego rodu a reprezentantem „nowej arystokracji”. Postępowanie Lizy uwarunkowane jest tyleż dumą rodową, ile zwykłą kobiecą obawą co do siły i trwałości uczuć partnera. Główną natomiast rolę we wskazanym wyżej nurcie rozważań wyznaczył Puszkina Włodzirowi. „Wnuk borodatogo miljonszczika” (66) nie wstydzi się swojego pochodzenia, z przykrością obserwuje jednak upadek starych rodów. Konkluzja brzmi następująco: „Aristokracija czynownaja nie zamienit aristokraciji rodowej. Siemiejstwiennyje wospominanija dworianstwa dołżny byt’ istoriczeskimi wospominanijami naroda. No kakowy siemiejstwiennyje wospominanija u dietiej kolleżskogo asiessora?” (72).

Nie jest to konkluzja sformułowana kategorycznie, brzmi wszakże na tyle wyraźnie, by stwierdzić, że puszkiniowski bohater jest rzecznikiem syntezy „starego” i „nowego”. Za warunek jej urzeczywistnienia uważa Władimir właściwe pojmowanie i pełnienie przez szlachtę jej podstawowych powinności:

Niebrieżenije, w ktorom ostawlajem my naszych kriestjan, nieprostiteľno. Czem boleje imiejem my nad nimi praw, tiem boleje imiejem i obiazannostiej w ich odnoszenii. My ostawlajem ich na proizwoł pluta prikaczszika, kotoryj ich pritiesniajet, a nas obkradywajet. My prożywajem w dołg swoi buduszczije dochody, razoriajemsia, starost’ nas zastajot w nuździe i w chłopotach.

Wot przicina bystrogo upadka naszego dworianstwa: died był bogat, syn nuźdajetsia, wnuk idiot po miru. Driewnije familii prichodiat w nicztożestwo; nowyje podymajutsia i w trietjem pokolenii iszczezajut opiat’. Sostojanija sliwajutsia, i ni odna familija nie znajet swoich priedkow. K czemu wiediut takoj politiczeskij matierializm? Nie znaju. No pora polożyt’ jemu priegrady (71 - 72).

Formułuje więc bohater swego rodzaju program „pracy u podstaw”. Jest on zresztą jedynym w puszkiniowskiej prozie rezonerem, wypowiadającym się

<sup>33</sup> Por.: N. Ejdelman, *Puszkina. Istorija i sowriemiennośť w chudożestwiennom soznanii poeta*, Moskwa 1984.

tak deklaratywnie w istotnej dla funkcjonowania życia społecznego materii. Puszkina, postrzegający życie w całym jego bogactwie, znacznie bardziej przekonywająco kreśli niejako maskaradową odwrotność wyeksponowanego w wypowiedzi Władimira stanowiska. Czyni to we fragmencie nie zrealizowanego *Romansu u Kaukaskich Wód*, gdzie przedstawia damę, która przed wyjazdem do modnego kurortu przypomniała sobie o swoich gospodarskich obowiązkach. Jej zachowanie jest grą: „Katierina Iwanowna pokazywała wid, budto by choziajstwiennyje tajny byli jej korotko znakomy” (590; podkr. moje — K.G.-K.).

Do reguł tej gry dostosowuje się zarządca, cierpliwie, z szacunkiem odpowiadający na pytania, świadczące o „barskom niewiedieniu” jego patronki. Przez przywdzianą przezeń maskę szacunku i posłuszeństwa przebija się jednak chwilami „jedwa zamietnaja ułybka”, zdradzająca prawdziwy jego sąd o kompetencjach pani. Nie do niej jest zresztą ten uśmiech adresowany. Oboje uczestnicy gry prowadzą ją bowiem z całą powagą. Demaskacji dokonuje czytelnik, odczytujący właściwe znaczenie wspomnianego uśmiechu, interpretujący odpowiednio okazałą tuszę zarządcy, mówiącą o korzyściach płynących dlań z respektowania takich a nie innych reguł gry. Tenże czytelnik zrzucenie przez Katierinę Iwanownę maski traktuje jako pretekst, pozwalający jej na przerwanie kłopotliwych czynności.

Opisana we wspomnianym fragmencie sytuacja jest świetną etiudą psychosocjologiczną. Autor traktuje w tym przypadku rzecz z dobrotliwą kpina, podobnie jak czyni to ukazując „maski”, które ludzie nakładają, kierując się młodzieńczymi wyobrażeniami o określonych powinnościach i wzorcach zachowań. W tych kategoriach można rozpatrywać w *Pannie-włosziance* wąsy młodego Bieriestowa, zapuszczone „na wsiakij słuczaj” (147) z myślą o wymarzonej służbie wojskowej. Podobnie Griniow pod wpływem Zurina przybiera pozy hulaki i gracza, a czyni to po to, by „wyrwat’sia na wolu i dokazat’, czto uż [on] nie riebionok” (403).

Można także wyróżnić w puszkiniowskiej prozie kompleks zjawisk, związany z interesującą nas problematyką określaną w literaturze jako „cytatność”<sup>34</sup>. Mówiąc najkrócej, polega ona na odwoływaniu się do doświadczeń czytelnicych odbiorcy<sup>35</sup>. Przywoływane przez pisarza reminiscencje literackie odgrywają tu co najmniej dwójaką rolę. Po pierwsze, wmontowane w świat przedstawiony, prezentowane są jako kryteria, za pomocą których wykreowane przez Puszkina postacie oceniają innych bohaterów. Instancją rozstrzygającą jest tu zorientowany w literaturze, głównie powieściowej, czytelnik. W jego to oczach „literacka” ocena rzuca światło na jej przedmiot, jednak w większej chyba mierze na wypowiadający ją podmiot. Na przykład nawiązująca do

<sup>34</sup> N. L. Stiepanow, *Proza...*, s. 181 - 182.

<sup>35</sup> N. N. Pietrunina, *Proza...*, s. 51.



popularnych powieści Christiana Vulpiusa kwestia wypowiedziana w *Dubrowskim* przez księcia Wieriejskiego („Kuda że diawałsia nasz Rinaldo? żyw li on, schwaczen li on?” 292) więcej mówi o ironicznym, „pańskim” dystansie do sprawy mówiącego niż o samym bohaterze tytułowym<sup>36</sup>. Wieriejski pragnie go zdyskredytować w oczach powieściowego otoczenia, nakłada mu więc ironiczną, by nie rzec — bladeńską, maskę.

Z innym odcieniem tego samego zjawiska spotkamy się w *Damie pikowej*, gdzie występują dwa równoległe szeregi semantyczne charakteryzujące Hermanna<sup>37</sup>. Pierwszy z nich to szereg „autorski”, wykładający sprawę prosto i rzeczowo:

Giermann był syn obrusiewszego niemca, ostawiwszego jemu małeńkij kapitał. Buduczi twiordo ubieźdion w nieobchodimosti uprocził' swoju niezawisimost', Giermann nie kasalsia i procentow, żył odnim żalowanjem, nie pozwołał siebie malejszej prichoti. [...] Nikogda nie brał on karty w ruki, ibo rasszcitał, czto jego sostojanije nie pozwołało jemu (kak skazywał on) żertwowat' nieobchodimym w nadziejdie priobriesti izlisznije [...] (330 - 331; podkr. autora — K.G.-K.).

Świadomość tych cech bohatera nie jest obca innym postaciom świata przedstawionego, o czym świadczą słowa Tomskiego: „— Giermann niemiec: on rasczotliw, wot i wsio!” (320). A jednak tenże Tomski modeluje swoistą maskę Hermanna: „— Etot Giermann, — prodołżał Tomskij, — lico istinno romaniceskoje: u niego profil Napoleona, a dusza Miefistofiel. Ja dumaju, czto na jego sowiesti po krajniej mierie tri złodiejstwa” (343).

Trudno przesądzać, czy słowa te wyrażają autentyczne, osobiste przekonanie Tomskiego. Wydaje się jednak, iż są one wypowiedziane głównie na użytek Lizy, młodej marzycielki, która nakreślony obraz przyjmuje za swój, podobnie jak wcześniej zaakceptowała przepisany przez Hermanna z niemieckiego romansu list miłosny: „Portriet, nabrosannyj Tomskim, schodstwowat' s izobraženijem, sostawlennym jeju samoju, i, blagodaria nowiejszym romanam, eto uże poszłoje lico pugało i pleniało jejo woobraženije” (344).

Tomski pełni więc w świecie *Damy pikowej* swoistą funkcję inscenizatora, świadomego oczekiwania i wyobrażeń swej rozmówczyni. Sugerowany przezeń obraz Liza uważa za swój, bowiem w swym szarym życiu *dame de compagnie* spragniona jest znanej tylko z kart powieści niezwykłości. Ostatecznie jednak powstaje sytuacja paradoksalna: literacka maska nadana przez Tomskiego wydobywa na zewnątrz cechy („silnyje strasti i ogniennoje woobraženije”, 331), głęboko przez Hermanna ukrywane pod jego własną maską wyrachowania

<sup>36</sup> Por.: W. G. Marancman, *Roman A. S. Puszkina „Dubrowskij” w szkolnom izuczenii*, Leningrad 1974, s. 11 - 12.

<sup>37</sup> Zob. interesujące ujęcie zagadnienia dualizmu postaci Hermanna: H. Brzoza *Dualizm immanentnoj mirowozzrienczeskoj sistiemy „Pikowej damy” (Istorizm i mifologizm)*. W: O poetyce Aleksandra Puszkina, red. B. Galster, Poznań 1975, s. 83 - 100.

i powściągliwości. Inaczej mówiąc, droga do autentyzmu prowadzi przez sztuczność. W *Damie pikowej* ów autentyzm ukazuje tragiczne oblicze, inaczej natomiast przedstawia się sprawa we wcześniejszej *Pannie-włościance*, którą można by określić mianem totalnej maskarady.

Tu również punktem wyjścia są stymulowane wyobrazeniami literackimi panięńskie oczekiwania. Motyw ten, znany z *Eugeniusza Oniegina*, w puszkiniowskiej prozie przewija się ze znaczną regularnością, by wymienić *Romans epistolarny*, *Zamieć*, *Dubrowskiego* czy fragment o incipicie *W naczale 1812 goda*. Literacka i tylko literacka edukacja nie dyskredytuje w oczach autora jego bohatererek: „Wospitannyje na czistom wożduchie, w tieni swoich sadowych jabłoń, oni znanije swieta i żyzni poczerpajut iz kniżek. Ujedinienje, swoboda i cztienije rano w nich razwiwajut czuwstwa i strasti, niezwiestnyje naszym rassiejannym krasawicam” (147).

Specyficzna „szkoła uczyć” zyskuje więc autorską akceptację. Egzaltacja młodych czytelniczek spotyka się z pełnym pobłażliwości uśmiechem, podczas gdy śmieszna i tylko śmieszna jest miss Jackson w swej kosmetycznej masce, dwa razy do roku czytająca *Pamelę*. Lektura tej słynnej powieści o „cnocie nagrodzonej” koresponduje zapewne z marzeniami starej panny o losie szczęśliwszym niż los guwernantki, wprawdzie dobrze opłacanej, lecz obcej i czującej się obco w „tej barbarzyńskiej Rosji” (149). Puszkini nie wydobywa tkwiącego w zarysie tej postaci potencjału dramatycznego; miss Jackson pozostaje śmieszna kukłą, której komizm spotęguje przebranie Lizy, przy użyciu kosmetycznych akcesoriów guwernantki.

Cały świat *Panny-włościanki* stworzony jest z pozorów, od anglomanii Muromskiego poczynając a na tragikomicznej w swej istocie sylwetce miss Jackson kończąc. Centrum tego świata stanowią wszakże relacje dwojga młodych, Lizy i Aleksieja. Klimat ich wzajemnych stosunków określany jest również przez kojarzącą się „literacko” z tragedią o losach Romea i Julii<sup>38</sup> niechęć, bo przecież nie nienawiść, dzielącą obu ojców.

Intryga fabularna utworu zbudowana jest na licznych maskaradowych sprzężeniach zwrotnych. Szczególny temperament „aktorski” wykazuje Aleksiej, który „gra” zgodnie z panięńskimi wyobrazeniami o bohaterze romantycznym:

Legko woobrazit', kakoje wpieczatlenije Aleksiej dożen był proizwiesti w krugu naszych baryszeń. On pierwyj pieried nimi jawilsia mraznym i razoczarowanym, pierwyj goworil im ob utraczennych radostiach i ob uwiadszej swojej junosti; swierch tego nosil on czornoje koleco s izobrażenijem miortwoj gołowy. Wsio eto było czriezwyčajno nowo w etoj gubernii. Baryszni schodili po niom s uma (148).

Żywiol gry próbuje on przenieść początkowo również na grunt swoich

<sup>38</sup> Por.: N. N. Pietrunina, *Proza...*, s. 50.

kontaktów z Liżą-Akuliną, przedstawiając się jako kamerdyner młodego pana z Tugilowa. Diewczyna demaskuje go jednak natychmiast: „Da kak że barina s slugoj nie raspoznat’? I odiet-to nie tak, i baisz inacze, i sobaku-to kliczesz nie po-naszemu” (154). To „ludowe”, zdroworozsądkowe stanowisko uniemożliwia Aleksiejowi przybranie kolejnej maski. W dalszym więc toku kontaktów z Liżą-Akuliną zaprezentuje się takim, jakim jest w istocie, tj. jako „dobryj małyj”, który „imiel sierdce czistoje, sposobnoje czuwstwawat’ nasłażdzenija niewinnosti” (158).

Po raz kolejny za maską zacznie się bohater rozglądać podczas wizyty u Muromskich: „Aleksiej razmyszlał o tom, kakuju rol igrat’ jemu w prisutstwie Lیزی”.

Decyduje się on na powrót do pierwotnego swego wcielenia: „On rieszył, czto chołodnaja rassiejannost’ wo wsiakom słuczaje wsiego priliczenie i wsledstwije siego prigotowilsia” (162). Jakkolwiek przygotowania te niweczy pojawienie się Lizy w isticie błażeńskim przebraniu, to później, podczas posiłku, oboje młodzi grają konsekwentnie swe role: „Aleksiej prodolżał igrat’ rol rassiejannogo i zadumcziwogo. Liza žemanilas’, goworila skwoż zuby, naraspiew, i tolko po-francuzski” (164). Młody człowiek wraca więc do swej pierwotnej maski, którą wcześniej epatował i fascynował prowincjonalne panienki. W opisywanej tu sytuacji kieruje się on jednak odmiennymi motywacjami. Mając za sobą doświadczenie emocjonalne związane z osobą „Akuliny” pozuje, aby pannę Muromską od siebie odstręczyć. Widać więc wyraźnie, iż zmianie uległ system kryteriów; maska roztargnienia ma stanowić osłonę dla uświadomionej przez bohatera własnej emocjonalnej autonomii.

Po maskaradowym apogeum, rozegranym w salonie Muromskich, może nastąpić już tylko szczęśliwe rozwiązanie całej historii. Ku temu rozwiązaniu swoją drogą zmierza Liza. Usytuowana w sztucznym klimacie, stworzonym przez anglomanię ojca, zwana przezeń z angielska Betsy, zrazu ulega ona przemóżnej fascynacji osobą młodego Bieriestowa, którego „literacką” maskę zna z opowiadań. Jednak do nawiązania kontaktu z młodym człowiekiem skłania ją relacja Nasti, odbiegająca daleko od literackich wyobrażeń. Ten, którego Liza niemal widziała w snach jako bladego, smutnego i zamyślnego astenika, okazał się w rzeczywistości krzepkim, rumianym młodzieńcem, nie stroniącym od niewymyślnych uciech życia wiejskiego, takich jak zabawa w ciuciubabkę i zaloty do dziewcząt dworskich.

Ten ostatni fakt naprowadza Liżę na pomysł przebrania się w strój wieśniaczki. Uważa się, że na tym poziomie wielostopniowej maskarady Liza-Betsy we wcieleniu Akuliny jest najbardziej autentyczna<sup>39</sup>. Rzeczywiście, rolę swoją ma ona opanowaną do perfekcji. Zmuszona jest wszakże do sięgnięcia po pewne udogodnienia; jej delikatne stópki, nie stworzone do chodzenia boso, obute

<sup>39</sup> Por. uwagi o imionach-maskach: E. B. Magazanik, *Onomapoetika...*, s. 72 - 73.

zostają w specjalnie, na miarę zrobione łapcie. Przy całym opanowaniu roli i samoakceptacji Lizy, podziwiającej odbicie swego nowego wcielenia w lustrze, pozostaje faktem, iż jest ona przebrana. A jednak jest przy tym autentyczna. Można rzecz całą rozpatrywać w kategoriach klasowych<sup>40</sup>, ale można też odwołać się do hipotezy, którą przypisał Puszkina imiennicze „panny włóścianki” z *Romansu epistolarnego*: „[...] sposoby nrawit’sia w mężczyźnie zawisiat ot mody, ot minutnego mnienia... a w żeńszczyźnie — oni osnowany na czuwstwie i prirodzie, kotoryje wieczny” (63). Inaczej mówiąc, maskarada dziewczyny, w niczym nie zmieniająca jej wiecznie kobiecej natury, służy odsłonięciu tego, co w mężczyźnie autentyczne, lecz ukryte pod warstwą pozorów, przesłonięte przez pozy, role, maski.

Konkluzję taką można odnieść do *Panny-włóścianki* tylko z pewnymi zastrzeżeniami. Wydaje się ona bowiem przerastać wykreowany w tym utworze świat czy raczej idylliczny światek<sup>41</sup>. Rozgrywane między dwojgiem młodych maskarady, w sumie miłe i niewinne, zasługują co najwyżej na pobłażliwy uśmiech. Inaczej natomiast przedstawia się sprawa, gdy pojęcie maskarady odniesiemy do kompleksu zj. w sk, streszczającego się krótko w słowie „swiet”.

W języku epoki puszkiniowskiej miało ono szczególne nacechowanie semantyczne; utożsamiane było z pojęciem elity towarzyskiej, z którym jako elementy konstytutywne wiązano sztuczność, uleganie modzie, grę, pozory<sup>42</sup>. Ludzie z tego kręgu mieli poczucie jego wyjątkowości, traktowali go jako całość hermetyczną, stanowiącą szczyt i zarazem centrum struktury społecznej. Puszkina odnotowuje w *Damie pikowej* ten odcień semantyczny, z nutą krytycyzmu, zwracając uwagę na paradoksalne utożsamienie: „wsie, to jest’ [...] oczeń niemnog’ je” (329). W *Pannie-włóściance* wypowiada się na ten temat szerzej, mówi o unifikującym oddziaływaniu „wielkiego świata” na ludzką indywidualność: [...] nawyk swieta skoro sglazywajet charaktier i diełajet duszy stol że odnoobraznymi, kak i gołownyje ubory” (148).

Inaczej mówiąc, kanony, którymi kieruje się elita towarzyska, *ex definitione* zakładają maskowanie się, eksponowanie zewnętrznych pozorów kosztem tego, co w człowieku autentyczne i niepowtarzalne. Symboliczne z tego punktu widzenia znaczenie wydaje się mieć w *Damie pikowej* postać starej hrabiny, która wystrojona kunsztownie „uczastwowała wo wsiech sujetnostiach bolszogo swieta, taskałas’ na wsie bały, gdzie sidiela w ugłu, razrumieniennaja i odieta po starinnoj modie, kak urodliwoje i nieobchodimoje ukraszenije balnoj zały” (328).

Hrabina, która w wyniku „urodliwych tainstw jejo tualeta” (339) ukazuje się oczom Hermanna jako bardzo stara, zmęczona życiem kobieta, w kręgu

<sup>40</sup> Ibid., s. 74.

<sup>41</sup> Por.: W. W. Gippius, *Ot Puszkina...*, s. 33.

<sup>42</sup> *Słowar’ jazyka Puszkina*, t. IV, Moskwa 1961, s. 46 - 47.

wielkoświatowym odgrywa rolę swego rodzaju idola, do którego „s niskimi pokłonami podchodili przyjeżdżajuszczycie gości, jak po ustanowlennemu obriadu” (328).

Niepisane kanony życia wielkoświatowego wywołują w ludziach chęć przystosowania się, ulegania modzie. Rozsądny skądinąd Władimir, bohater *Romansu epistolarnego*, traktuje nabyte w społecznym towarzystwie nawyki instrumentalnie, prowokuje i dezorientuje nimi środowisko prowincjonalne, czerpiąc z reakcji nowego dla siebie otoczenia swoistą uciechę: „Mużczyzny otmienno niedowolny mojeju *fatuité indolente*, которaja zdies' jeszcze nowost'. Oni biesiatsia tiem boleje, czto ja czriezwyuczajno ucztiw i blagopristojen, i oni nikak nie ponimajut, w czom mojo nachalstwo, chotia i czuwstwujut, czto ja nachal” (73).

W tym przypadku bohater bawi się swoją prowokacją, natomiast we fragmencie prozy o incipicie *Na uglu maleńkoj płoszczadi...* ukazuje Puszkina sytuację godną poważniejszej refleksji. Charakterystyczna jest replika ukazanego w tym utworze młodego człowieka, który na zarzuty swej dystansującej się wobec elity towarzyskiej partnerki odpowiada gwałtownie: „[...] ja czelowiek swietskij i nie choczju byt' w prieniebrieżenii u swietskich aristokratow. Mnie diela niet ni do ich rodosłownoj, ni do ich nrawstwiennosti” (572).

Wynika stąd, że warunkiem zaistnienia i utrzymania się w „wielkim świecie” jest noszenie wymodelowanej przez ten krąg i akceptowanej przezeń maski. Nawiązując do przywołanej wyżej terminologii nauki współczesnej można powiedzieć, że bohater zamierza grać swoją rolę zgodnie z oczekiwaniami grupy. Rzecz jednak w tym, że przystosowanie się do niej wymaga zadania gwałtu własnej naturze i zasadom moralnym. Godzenie się bohatera na nieautentyczność, jako czynnik dysharmonizujący ludzką osobowość, jest zjawiskiem niepokojącym. W omawianym utworze reprezentantką takiego sądu jest bohaterka.

We wskazanym fragmencie Puszkina jedynie sygnalizuje problem. Dość spójny natomiast system myślenia o „wielkim świecie” prezentuje w *Rostawlowie*, którego akcja rozgrywa się w kręgu moskiewskiej elity towarzyskiej. Jako zabawną można postrzegać pogoń „wielkiego świata” za nowinkami i sensacjami, na przykład wizyta w rosyjskiej stolicy pani de Staël. Znakomita pisarka staje się obiektem powierzchownej obserwacji, której wyniki nie satysfakcjonują patrzących: „Oni widieli w niej piatidiesiatiletniuju tolstuju babu, odietuju nie po letam. Ton jejo nie ponrawiwsia, rieczki pokazalis' sliszkom dlennyj, a rukawa sliszkom korotki” (202).

Powierzchnowość i niesprawiedliwość tej opinii wywołuje oburzenie Poliny, młodej osoby, wyłamującej się z konwencji narzucanej przez kanony grupowe. Ją oraz zaprzyjaźnioną z nią i pozostającą pod jej urokiem narratorkę czyni autor surowymi sędziami stołecznego towarzystwa nie tylko w opisanym przypadku, ale także tam, gdzie idzie o sprawy istotne dla życia całego narodu.

Akcja utworu rozgrywa się bowiem w przededniu i podczas najazdu Napoleona na Rosję.

Sztuczność, będąca istotnym czynnikiem funkcjonowania „wielkiego świata”, kładzie swoje piętno na jego stosunek do spraw najżywoźniejszych:

Wsie goworili o blizkoj wojnie i, skolko pomniu, dowolno legkomyslenno. Podrażanije francuzsko mu tonu wriemion Ludwika XV było w modie. Lubow' k otieczestwu kazalas' piedantstwom. Togdasznije umniki priewoznosili Napoleona s fanaticzeskim podobostrastijem i szutili nad naszymi nieudaczami. [...] Mołodyje ludi goworili obo wsiom ruskom s priezrienijem ili rawnoduszyjem [...] (205).

Reakcja zwolenników rodzimości była jednak równie powierzchowna: „Ich patriotizm ogranicziwałaś żestokim poricanijem upotrieblenija francuzskiego jazyka w obszczestwach” [...] (205).

Bezpośrednie zagrożenie wywołało zmianę grupowej maski:

Swietskije bałagury prismirieli; damy wstruchnuli. Goniteli francuzskiego jazyka [...] wziali w obszczestwach rieszytielnyj wierch i gostinyje napolnilis' patriotami: kto wysypał iz tabakierki francuzskij tabak i stał niuchat' ruskij; kto szog diesiatok francuzskich broszurok, kto otkazałsia ot lafita i priniałsia za kislyje szczy. Wsie zakajalis' goworit' po-francuzski; wsie zakriczali o Pożarskom i Mininie i stali propowiedowat' narodnuju wojnu, sobirajas' na dołgich otprawit'sia w saratowsikje dieriewni (205 - 206).

Wymienione wyżej szczegóły, składające się na zachowanie grupy, sprawiają, że również do tej metamorfozy można odnieść oceniające słowa narratorki: „obszczestwo było dowolno gadko” (205)<sup>43</sup>. W tej sytuacji niekonwencjonalnie myśląca i czująca Polina decyduje się na „założenie” swego rodzaju antymaski: „Na bulwarie, na Priesnienskich prudach ona naroczno goworila po-francuzski; za stolom w prisutstwwi sług naroczno ospariwała patrioticzkeskoje chwastowstwo, naroczno goworila o mnogoczislennosti napoleonowskich wojsk, o jego wojennom gienii” (206).

Bohaterka demonstruje zachowanie świadomie prowokacyjne, zmierzające do dyskredytacji—demaskacji zafałszowanych zachowań grupowych. Paradoxem jest to, że w tak rozległe prerogatywy wyposażył Puszkina dziewczynę wychowaną w kręgu kultury i literatury francuskiej, panienkę, która „s trudom razbirała ruskuju pieczat'” (201). A jednak to w niej jako kobiecie dostrzega pisarz ukryty pod narzucanymi z zewnątrz i świadomie obranymi maskami autentyczny potencjał uczuć, w tym także uczuć patriotycznych.

Inny wariant zderzenia różnorodnych masek można dostrzec w *Nocach*

<sup>43</sup> Por. uwagi K. Batiuszkowa o uchodźcach ze zniszczonej Moskwy, którzy znaleźli schronienie w Petersburgu: „Wiedzie słyszysz wzdochi, wiżysz słowy — i wiedzie głupost'. Wsie żałujutsia i braniat francuzów po-francuzski, a patriotizm zakluczajetsia w słowach: point de paix!” (list do Piotra Wiaziemskiego z 3 października 1812 r. w: K. N. Batiuszkow, *Nieczto o poetie i poezii*. Wstupitielnaja statja i kommentarii W. A. Koszelowa, Moskwa 1985, s. 264).

*egipskich*. Tu kategoria maskarady wiąże się z zagadnieniami osobowości twórcy, istoty jego powołania, jego własnej postawy wobec rzeczywistości i relacji z otoczeniem. Problemy te, jak wiadomo, przewijają się systematycznie w puszkiniowskiej liryce, poematach, notach osobistych i korespondencji. Ujmując swą refleksję w różnorodne formy głosi Puszkina wolność twórcy, występuje przeciw pętającym jego geniusz wyobrażeniom i sądom ferowanym przez „tłum”, które to pojęcie utożsamia z zafałszowanym *ex definitione* „wielkim światem”<sup>44</sup>.

Również w *Nocach egipskich* zderza autor Czarskiego, poetę z bożej łaski, ze stereotypami przyjętymi w towarzystwie. Sytuacja bohatera jest skomplikowana o tyle, że posiada on niejako podwójny status. Jako członek wielkowiejskiej elity jest przez nią postrzegany głównie jako twórca i traktowany jako społeczna własność: „Publ ka smotrit na niego kak na swoju sobstwiennost’”, po jego mniemaniu, on rozdion dla jego polzy i udowolstwija (371; podkr. autora — K.G.-K.).

Zgodnie z tym „wielki świat” oczekuje od Czarskiego określonych zachowań: zwierzeń dotyczących mąk twórczych, wpisywania rymów do panięńskich sztambuchów, wysłuchiwanie podczas wizyt nieudolnych deklamacji w wykonaniu nieletnich synków domu. Czarski nie akceptuje tych oczekiwań w'dząc w nich zamach na swą suwerenność. Odpowiedzią jego jest maska „człowieka światowego”, konstruowana z wysłkiem, wbrew samemu sobie. Jest ona w istocie antymaską wobec narzucanej bohaterowi przez opinię — wbrew jego woli — maski „artystycznej”. Zachowania maskaradowe mają ukryć przed okiem profanów to, co dlań piękne i najbardziej intymne: „Odnako że on był poet, i strast’ jego była nieodolima; kogda nachodiła na niego takaja driań (tak nazywał on wdochnowienije), Czarskij zapirałsia w swojom kabinietie i pisał s utra do pozdniej noczi. On priznawałsia iskriennim swoim družjam, czto tolko togda i znał istinnoje szczastje” (373; podkr. autora — K.G.-K.).

Jeśli dla Czarskiego tworzenie jest czynnością głęboko intymną, to w przypadku włoskiego improwizatora, zarabiającego na życie publicznymi występami, można mówić o obnażeniu, swoistym bezwstydzie aktu tworzenia. Sam Włoch wydaje się postacią z tandetnej maskarady: „Wstrietias’ s etim czelowiekom w lesu, wy priniali by jego za razbojnika; w obszczestwie — za politieskiego zagoworszczika, w pieriedniej — za szarlatana, torgujuszczego eliksirami i myszjakom” (374).

Przed występem improwizatora Czarskiego nieprzyjemnie uderza „teatralność” jego wyglądu; w owej „odieżd’ie zajezżego figlara” (382) dostrzega on deprecjację twórcy, którego prawdziwą wartość zdążył już wcześniej poznać

<sup>44</sup> Por.: L. S. Sidiakow, *K izuczeniju „Jegipskich noczej”*. W: Puszkina. Issledowanija i materialy, t. IV, s. 173 - 182.

i ocenić. Dziwić może niepokój, z jakim czeka Czarski na reakcję publiczności, a tym bardziej jego zdumienie wywołane faktem, iż zebrani nie dostrzegli w kostiumie Włocha niczego niestosownego. Oczekująca na występ publiczność jest przecież tą właśnie grupą, z którą Czarski prowadzi swą maskaradową batalię. Powinien więc wiedzieć, że oczekuje ona niezwykłości, inscenizacji, które w jej pojęciu kojarzą się z faktem bycia artystą. Włoch te oczekiwania spełnia. Sam Czarski zresztą jako odbiorca, czyli część publiczności, „nie naszoł niczego w niom smiesznego, kogda uw'iedział jego na podmostkach, s błednym licom, jarko oswieczczonym mnożestwom lamp i świeczej” [...] (383).

Wszelkie wątpliwości związane z odbiorem i całą zewnętrzną otoczką sztuki znikają w momencie „pribliżenija boga” (386), wówczas gdy zaczyna przemawiać poezją. Autor *Nocy egipskich* nie rozwiązuje dylematów wpisanych w losy jego bohatera-artysty, uwikłanego w krępujące go relacje społeczne. Chodzi nie tylko o to, że mamy do czynienia z utworem niedokończonym, bowiem tekst, jakim dysponujemy, mówi dostatecznie dużo o różnych aspektach nurtującego pisarza i jego bohatera problemu. Przede wszystkim zaś mówi o nieodgadnionej, niezgłębionej tajemnicy geniuszu, który *flat ubi vult*, wyrывая się z wszelkich więzów i krusząc wszelkie maski.

Przedstawiając powyższy wywód mamy pełną świadomość, iż trudno przyjęty w nim klucz interpretacyjny absolutyzować. Z równym bowiem powodzeniem można by rozważyć przydatność w charakterze kategorii wyjściowej takich formuł, jak np. gra, teatralność, inscenizacja i różnego rodzaju ich pochodne. Przyjęta tu jako czynnik generalizujący kategoria maskarady wydaje się dysponować rozleglejszą gamą odcieni semantycznych, także w odniesieniu do motywacji stymulujących określone, postrzegane jako sztuczne bądź niezwykle zachowania, jak i motywacji, leżących u podstaw społecznego ich „odeczytywania” i interpretacji.

Tego rodzaju postępowanie badawcze, przy całej jego dyskusyjności, daje możliwość wglądu w zaprezentowany w puszk'nowskiej prozie tok myślenia pisarza na temat współzależności między jednostką a zbiorowością. Z przeprowadzonych obserwacji wynika, że myślenie to prowadziło do uświadomienia natury i struktury rozumianej historycznie rzeczywistości społecznej, a także do uświadomienia różnorodności ludzkich sposobów bycia, uwarunkowanych przez tak a nie inaczej ukształtowaną zbiorowość.

Obrana droga interpretacyjna potwierdza raz jeszcze prawdziwość tezy o otwartości Puszkina na bogactwo i różnorodność świata. Wskazuje także te momenty, które zapowiadają lermontowowską pasję wymierzoną przeciw zafalszowaniom życia społecznego, wpływającym destruktywnie na jednostkę. Inaczej mówiąc, zaproponowane postępowanie ukazuje w specyficznym świetle humanizm Puszkina, wylaniający się w toku zmagania pisarza z formą prozatorską.



КРИСТИНА ГАЛЕН - КУРКОВА

КАТЕГОРИЯ МАСКАРАДА В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПРОЗЕ  
АЛЕКСАНДРА ПУШКИНА

## Резюме

В статье проведен опыт интерпретации пушкинской художественной прозы сквозь призму категории маскарада в том значении, какое придает ей современная социология и социальная педагогика. Не преувеличивая возможностей такого подхода, можно все-таки сказать, что принимаемая в качестве обобщающего фактора вышеназванная категория позволяет вникнуть в систему пушкинского мышления на тему взаимосвязей между индивидуальной личностью и социальной группой. Проведенные наблюдения показывают, что путь этого мышления приводит к осознанию сущности и структуры исторически понимаемой социальной действительности, и, вместе с тем, как осознанию разнообразия индивидуальных способов поведения, обусловленных конкретными социально-историческими факторами. Таким образом избранный для интерпретации ключ позволяет лишний раз, своеобразно документировать правдивость тезиса о жизнеутверждающем характере пушкинского понимания богатства и разнообразия мира.

THE CATEGORY OF MASQUERADE IN THE FICTION PROSE OF  
ALEXANDER PUSHKIN

by

KRYSZYNA GALON-KURKOWA

## Summary

This article is an attempt at interpreting Pushkin's artistic prose through the prism of the category of masquerade in the meaning which it is given by modern sociology and social pedagogy. Not making this approach absolute one can, however, state that treated as a generalizing factor the above mentioned category gives a chance of insight into the course of thinking of the writer, presented in Pushkin's prose, on the subject of interdependence between an individual and the community. It can be seen from the conducted observations that this thinking would lead to the realization of the nature and structure of the historically understood social reality, but also to the consciousness of the variety of human ways of life conditioned by the community shaped in this and not another way. The selected way of interpretation thus confirms once again, in a manner appropriate to it, the truthfulness of the thesis of Pushkin's openness to the richness and diversity of the world.