

„BEZCIELESNE WIDOWISKO”¹

MASKA WESELNA W *BURZY* SHAKESPEARE’A

Szekspirowska *Burza* jest bez wątpienia jednym z najwspanialszych dzieł światowej literatury i jednym z najbardziej enigmatycznych. Rozgrywa się w polu napięć między tworzeniem i rozpadem, władzą a bezsilnością, zaczarowaniem i odczarowaniem świata. Jest pełna pytań o naturę złudzeń i tajemnicę rzeczywistości. Jest też głęboką i przejmującą refleksją nad tym, czym jest władza.

Prospero, prawowity książę Mediolanu, wiedzie żywot wygnańca na wyspie, za jedyne towarzystwo mając córkę Mirandę, zastęp duchów i potwornego Kalibana – oraz księgi. Wierny sługa Gonzalo

wiedząc,

Jak swoje książki kocham, przyniósł także

Z mej biblioteki kilka tomów, które

Cenię wyżej niż królestwo²

– opowiada Prospero córce. Dzięki tym księgom Prospero zdobył rozległą wiedzę, dającą mu władzę nad żywiołami i światem duchów. „Choć przebywa na wygnaniu, ma władzę, której w rzeczywistości nie mógł posiadać nawet absolutny monarcha” – pisze Stephen Greenblatt.³

¹ W. Shakespeare, *Burza*, przekł. P. Kamiński, Warszawa 2012, s. 155.

² Ibidem, s. 70.

³ S. Greenblatt, *Shakespeare. Stwarzanie świata*, przekł. B. Kopeć-Umiastowska, Warszawa 2007, s. 359.

Duch powietrzny Ariel z polecenia Prospera wywołuje burzę morską, która roztrzaska statek u wybrzeży wyspy. Statkiem tym płynie niegodziwy brat Prospera, Antonio, a także Ferdynand, młody syn króla Neapolu. Moc Prospera jest tak wielka, że może doprowadzić do pojednania: Miranda wyjdzie za Ferdynanda, syna króla Neapolu, Antonio ukorzy się przed bratem, Prospero przebaczy wrogom. Finał dramatu jest jednak bardzo gorzki: w ostatnim monologu Prospera brzmia rozczarowanie i rezygnacja. Zrzeka się swej mocy, odrzuca magiczną laskę i czarnoksiężski płaszcz. Kunsztowną strukturę dramatu z jej „semantycznym kodem powtórzeń, symetrii, inwersji i substytucji” porównywano z muzyczną formą fugi.⁴ Na oczach widza czas zatacza koło, wraca do początku, bieg zdarzeń może zostać odwrócony, historia może powtórzyć się jak mit. Ale równocześnie uświadamia nam kruchość wszystkiego, pozostawiając nas bezsilnych wobec przemijania.

W strukturę dramatu zostały wplecione elementy widowiskowe, które obrazują władzę Prospera nad jego czarodziejską wyspą. Władza ta ujawnia się przede wszystkim jako nieograniczona moc reżyserowania wydarzeń. Duchy pod jego rozkazami zjawiają się w widzialnej postaci, by kształtować bieg wypadków i realizować jego polityczny plan. Inaczej niż w większości ówczesnych sztuk teatralnych, widowiskowe epizody nie są jedynie intermedium bez konsekwencji znaczeniowych dla całości dramatu, lecz pozostają z nim w zgodzie. Bo też sam temat *Burzy* jest bardzo bliski dworskiej masce: obie mówią o władzy i jej granicach.⁵

Maski – alegoryczne widowiska karnawałowe, urządzone na dworach angielskich królów – były tyleż wykwinną rozrywką, ile kunsztownym emblematem władzy. Zyskały wielką popularność za panowania ostatnich Tudorów i pierwszych

⁴ J. Kott, *Szekspir współczesny 2. Płeć Rozalindy i inne szkice*, Kraków 1999, s. 222.

⁵ Zob. E. Olechnowicz, *Maski Karola I. Angielskie widowiska dworskie i teologia polityczna*, Warszawa 2014.

Stuartów. Raz do roku – najczęściej w Wieczór Trzech Króli – najwyższa arystokracja wcielała się w role mitologicznych bogów i upersonifikowanych cnót, by złożyć taneczny hołd swojemu monarsze. Maski, towarzysząc życiu królów, zyskały sens polityczny i stały się ważnym elementem ówczesnej ikonografii władzy. Wszystkie uroczystości dworskie, a maski przede wszystkim, miały dawać majestatowi królewskiemu należytą oprawę ceremonialną i otaczać go parawanem znaków symbolicznych. Były więc tak inscenizowane, by podkreślać nadprzyrodzony charakter władzy królewskiej i opromieniać osobę króla świetnością dworskiego ceremoniału. Prospero, którego władzy poddają się wszelkie żywioły, pełni w *Burzy* rolę analogiczną do tej, jaką król odgrywał w masce. Maska dworska była wyrazem woli monarchy i całkowicie jej podlegała, tak jak duchy i żywioły podlegają władzy Prospera.

David Lindley wyróżnia w *Burzy* trzy sceny stylizowane na wzór dworskiej maski. Są to: scena uczty, podczas której Ariel w postaci Harpii zjawia się Sebastianowi, Gonzalowi i Alonsowi, zasadzka na Kalibana, Stefana i Trynkula ściganych przez duchy zakłęte w psy gończe i wreszcie maska weselna, najbardziej rozbudowana i najbliższa widowiskom dworskim, która będzie głównym przedmiotem tej analizy.⁶ To, jak je nazywa sam Prospero, „bezielesne widowisko”, odgrywają duchy

Ze swego siedliska

Zwabione tu mą sztuką, by odegrać,

Co wymyśliłem.⁷

⁶ D. Lindley, *Music, Masque, and meaning in "The Tempest"*, [w:] *The Court Masque*, ed. by David Lindley, Manchester University Press, Manchester 1984, s. 47–60.

⁷ W. Shakesperae, *Burza*, op. cit., s. 153.

W ten sposób zjawiają się boginie Iris, Cerera i Junona, by zwiastować narzeczonym powodzenie i przychylność żywiołów. Role bóstw – w dworskiej masce zastrzeżone dla najwyższej arystokracji – odgrywają tu Ariel i pomniejsze duchy. Pojawiają się, by wypełnić misterny plan Prospera, ale także by uosabiać ponadzmysłowy, uświęcony świat idei. Samuel Daniel, autor pierwszej Stuartowskiej maski *The Vision of Twelve Goddesses* (*Wizja dwunastu bogiń*), wyjaśnia, że bogowie zjawiają się w ludzkiej postaci, aby łatwiej można było odczytać „mistyczne idee, rozproszone w obszernej, niepojętej księdze Natury”.⁸

WŁADZA I POSŁUSZEŃSTWO

Maski w sposób alegoryczny, a Szekspirowska *Burza* w sposób dramatyczny wyrażają podobne przekonanie o naturze świata. W masce, tak jak w *Burzy* to, co materialne, okazuje się ulotne, a to, co przebiegłe – krótkowzroczne. Moc kształtowania rzeczywistości ma natomiast władza (w *Burzy* – magiczna władza Prospera, w masce – boska władza króla), której podlegają ludzie i żywioły. Dlatego słowa Nothropa Frye’a o *Burzy* dają się z łatwością odnieść do masek, w których

rzeczywistość i iluzja są tym samym: akcja *Burzy* ukazuje nam równocześnie iluzję rzeczywistości i rzeczywistość iluzji. Jej najniższy poziom stanowi *Realpolitik* Antonia i Sebastiana. [...] Wszystko, cokolwiek uważamy za „realne”, to, co wokół nas fizyczne, namacalne i konkretne, Prospero w swoim wielkim monologu [„our revels now are ended”] nazywa iluzją, która trwa tylko trochę dłużej niż inne iluzje.⁹

⁸ S. Daniel, *True Description of a Royall masque. The Vision of the 12 Goddesses*, printed by T[homas] C[reede] for Simon Waterson, London 1604; cyt. za: S. Daniel, *The Vision of Twelve Goddesses*, Bernard Quaritch, London 1880, s. 67. Jeśli nie podano inaczej, wszystkie przekłady autorki.

⁹ N. Frye, *On Shakespeare*, Yale University Press, New Haven, London 1986, s. 182.

Z drugiej jednak strony iluzje, ulotne widowiska, mają potężną siłę oddziaływania i są w stanie wpływać na postanowienia nawet najzuchwalszych i najbardziej zdeterminowanych. Frye określa magiczne działania Prospera mianem kontr-iluzji, które przewracają rzeczywistość na nice: pokazują złudę tego, co realne, a w zamian ukazują siłę tego, co uchodzi za złudne.

Prospero nie tyle nadaje materialną postać duchom i zjawom, ile raczej ujawnia, że to, co bezcielesne, rzeczywiście istnieje. A nawet więcej: nie tylko istnieje, ale jest aktywnym elementem kształtującym rzeczywistość – przejawem nadrzędnego ładu, który organizuje cały świat. Prospero jest zaś tym, dzięki któremu ów ład się zjawia – potężnym pośrednikiem między pospolitym światem złudzeń a tym, co jest zasadą wszelkiego istnienia.

Analogiczna zasada rządzi światem dworskiej maski. Główną częścią maski i punktem kulminacyjnym wieczoru było pojawienie się masek: arystokratycznych uczestników widowiska w przebraniu mitologicznych bogów lub personifikacji cnót. To pojawienie się miało bardzo szczególny charakter: uczestnicy maski nie wchodzili na scenę, ale nagle ujawniali swoją obecność. Po oświetleniu czy odsłonięciu jakiejś przesłony okazywało się, że już tam są.¹⁰ Zadaniem poety było tę ich nagłą obecność uzasadnić. Zazwyczaj wyjaśnienie brzmiało tak: bogowie byli cały czas obecni, a jedynie niewidzialni za sprawą złych czarów. Król, dzięki swojej potędze, odczarował ich i dzięki temu mogli ukazać się oczom widzów. Zjawiali się w widzialnej, ludzkiej postaci, by uosabiać ponadzmysłowy, uświęcony świat idei. Świat mitologicznych bogów i upersonifikowanych cnót przylega do świata dworskiego i objawia się mu ex machina. To objawienie jest możliwe tylko i wyłącznie w obecności króla.

¹⁰ Zob. E. Welsford, *The Court Masque. A study in Relationship between poetry and the revels*, Russel & Russel, New York 1962, s. 339.

Ścisłą regułą widowiska maskowego jest metamorfoza świata, polegająca na przywróceniu idealnego ładu. Mamy do czynienia ze stałym schematem metamorfoz: od bezładu do ładu lub od ładu przez bezład po przywrócenie ładu. Rozum i cnota zwyciężają namiętności, światło zwycięża mrok, harmonijna muzyka przewycięża zgiełk. Król jawił się w maskach jako „błogosławiony alchemik”, który dokonuje przemiany ciemnego wieku żelaznego w utęskniony, mityczny Złoty Wiek.¹¹

Ferdynand wyznaje Prosperowi:

Chciałbym tu żyć wiecznie!

Gdzie mędrzec płodzi takie cuda, rajem

Wyspa się staje.¹²

Władca był gwarantem wszelkiego ładu: społecznego, moralnego i metafizycznego. On też sprawiał, że wszelki nieład i występki ustępował doskonałej harmonii.

Aby wzmocnić sens tego przeciwstawienia, do dworskiej maski wprowadzono świat chaosu, dzikości i groteski, zwany antymaską (antimasque). Francis Bacon pisał:

¹¹ Dworski poeta Abraham Cowley pisał:

Happy who did remain

Unborn till Charles's reign! [...]

Our Charles, blessed alchemist!

(Though strange,

Believe it, future time!) did change

The iron-age of old

Into an age of gold!

A. Cowley, *In commendation of the time we live in, under the reign of our gracious king Charles II*, [w:] *The Poetical Works of Abraham Cowley. In Four Volumes*, at the Apollo press, by the Martins, Edinburg 1777, s. 164.

¹² W. Shakespeare, *Burza*, op. cit., s. 154.

Korowód antymasek niechaj nie będzie długi; zazwyczaj taką antymaską bywał pajac, satyr, pawian, dziki człowiek, figura groteskowa, zwierzę, duch, wiedźma, Murzyn, Pigmej, Turek, nimfa, wieśniak, kupido, poruszająca się statua i temu podobne.¹³

Wprowadzenie antymaski oznaczało wewnętrzną polaryzację świata przedstawionego. Dworskiej sferze ładu została przeciwstawiona domena nieładu, piękno skontrastowane z brzydotą, hałas z muzyką. Dla zaakcentowania różnicy antymaski były z reguły odgrywane przez aktorów, maski – zawsze przez dworzan.¹⁴ Sens tego przeciwstawienia jest zawsze taki sam: ostateczne zwycięstwo ładu nad chaosem. Teatralną transpozycją antymaski w *Burzy* są sceny z Kalibanem, Stefanem i Trynkulem. Ci trzej szubrawcy i opoje spełniają w dramacie Shakespeare'a analogiczną rolę: przeszkadzają, niepokoją i wnoszą chaos, a w finale zostają przykładowo ukarani. Uosabiają niebezpieczeństwa, jakie rodzi nieposkromiona żądza i nieposłuszeństwo.

Domeną Kalibana jest dziki, surowy krajobraz, który ewokuje niepokój i zagrożenie. Potwór prowadzi Stefana i Trynkula przez wyspę, zachęcając:

Chodź, zaprowadzę cię, gdzie ulegałki,
Trufle ci z ziemi wydrę pazurami,
Pokażę gniazda sójki, koczkodany
Nauczę łapać, orzeszków nazbieram,
Bo wiem, gdzie rosą, spomiędzy kamyków
Pisklęta mew wydłubię.¹⁵

¹³ F. Bacon, *O maskaradach i przedstawieniach teatralnych* [w:] idem, *Eseje*, przekł. C. Znamierowski, Warszawa 1959, s. 169.

¹⁴ Andrew Gurr sugeruje, że po 1610 role w antymaskach mogli odgrywać aktorzy z szekspirowskiej trupy King's Men. Zob. A. Gurr, wstęp do: F. Beaumont, J. Fletcher, *Philaster*, ed. A. Gurr, Methuen, London 1969, s. XXXIX–XL. Zdarzały się też wyjątki – dworzanie wystąpili w antymaskach w *Lovers Made Men* Bena Jonsona w 1617 i *Luminalia: Festiwal of Light* Williama Davenanta w 1638.

¹⁵ W Shakespeare, *Burza*, op. cit., s. 122.

Potęga Prospera sprawiła, że zapanował nad wyspą i swoimi czarami przewyciężył czarną magię wiedźmy Sykoraks. Alegoryczny wyraz jego władzy stanowi przemiana scenerii z „dzikiej” w „cywilizowaną”. Nieustannie podkreślana jest władza Prospera nad żywiołami, jego zdolność okiełznania potężnych sił przyrody:

Mogłem dzień zgasić w południe
I krnąbrne wiatry zaprząć, aby z rykiem
Starły się zieleń wód i błękit nieba;
Mogłem straszliwy grom ogniem uzbroić
I dąb olbrzymi Jowisza rozłupać
Jego własnym piorunem, ruszyć z posad
Skalne urwiska, wyrwać z korzeniami
Świerki i cedry
– mówi Prospero.¹⁶

W *Burzy*, podobnie jak w maskach, potężny i mądry władca sprowadza na ziemię ład i szczęście. Bunt i samowola sprawiają natomiast, że triumfuje podstęp (w *Burzy* reprezentuje go Antonio), dzikość i okrucieństwo (Kaliban), głupota i nieprawość (Stefano i Trynkulo). Z *Burzy* płynie nauka bardzo odległa od dzisiejszych przekonań. Tym, co wynosi człowieka na poziom prawdziwego człowieczeństwa, jest dyscyplina. Bezwzględne posłuszeństwo jest tu warunkiem szczęścia, mądrość jest sztuką kontroli, a prawdziwa wolność rodzi się z okiełznania namiętności, a nie z folgowania im.

NIEUSTANNA WIOSNA

¹⁶ Ibidem, s. 165.

Stałym motywem wszystkich dworskich masek jest nostalgia za utraconym ziemskim rajem i wiara w powrót Złotego Wieku, choćby tylko na czas trwania święta. Ów Złoty Wiek wyobrażano sobie jako nieustanną wiosnę – „perpetuall spring”¹⁷ – kiedy to dokona się triumf miłości nad pożądaniem, czystości nad pasją, ładu nad rewoltą. Złoty Wiek może wrócić dzięki rządóm mądrego władcy.

Warunkiem mądrości jest kontrola nad własnymi namiętnościami, bez której nikt nie może być „królem własnego serca”.¹⁸ Cnota i piękno, intelekt i wola muszą zapanować nad instynktami, by to, co w nas boskie, mogło zwyciężyć nad tym, co w nas zwierzęce. Wolność istnieje o tyle, o ile zostaje okiełznana samowola. Miłość istnieje o tyle, o ile zostaje okiełznana pożądliwość.

W masce *Chloridia* Bena Jonsona opiekunka małżeństw – Junona tłumia rewoltę Kupidyna, podpalacza miłosnych namiętności. Dzięki temu może ujawnić się prawdziwa miłość i jej przemieniająca siła. Nimfa Chloris (w tej roli królowa Henrietta Maria) pod wpływem miłości Zefira staje się Florą: z dziewiczej nimfy przemienia się w płodną boginię zieleni. Masce towarzyszyło motto: „Unius tellus

¹⁷ B. Jonson, *The Vision of Delight* [w:] S. Orgel, R. Strong, *Inigo Jones. The Theatre of the Stuart Court*, Sotheby and University of California Press, London, Berkeley & Los Angeles 1973, t. I, s. 273:

Behold a king
Whose presence maketh
this perpetual spring
The glories of which spring grows in that bower
And are the marks and the beauties of his power.

¹⁸ Wyrażeniem tym Jakub I posłużył się we wstępie do pierwszego londyńskiego wydania swojego traktatu *Basilikon Doron*, imprinted by Felix Kyngston for John Norton, London 1603. Wkrótce potem Samuel Daniel przywołał je w swoim panegiryku pochwalnym na cześć nowego króla:

There we behold thee king of thine own heart;
And see what we must be,
and what thou art.

Cyt. za: *The Works of the English Poets from Chaucer to Cowper*, ed. by A. Chalmers, S. Johnson, t. III: *Spenser, Daniel*, J. Johnson, London 1810, s. 523.

ante coloris erat” (świat przedtem miał jeden kolor) – dopiero prawdziwa miłość nasycą świat wieloma kolorami.¹⁹ Dzięki błogosławieństwu Junony ziemia z jednobarwnej przemienia się w kwitnącą, nawodnioną dzięki źródłom i rzekom, bujną dzięki zieleni, piękną dzięki kwiatom, które są tym dla ziemi, czym gwiazdy dla nieba. Złoty Wiek przychodzi jako bujna wiosna, ożywiana przez łagodny wiatr Zefir.

Podobny motyw rozpoznajemy w masce weselnej z Szekspirowskiej *Burzy*. Cerera, rzymska wersja bogini ziemi Demeter, mówi:

Czym prędzej mi powiedz,
Łuku podniebny, czy są przy królowej
Wenera i jej syn? Odkąd z ich winy
Pluto zagarnął rękę Prozerpiny,
Ni jej, ni tego jej ślepego smyka
Oglądać nie chcę.²⁰

Cerera oddziela miłość małżeńską, której patronuje Junona, od miłości namiętnej, którą rozpalają Wenus i Kupidyn, by dręczyć ludzi i bogów. Z ich właśnie winy córka Cerery, Prozerpina, została porwana przez Plutona do podziemnego królestwa i przebywa tam przez część roku, a wówczas – na znak tęsknoty matki za córką – na ziemi nastaje zima. Innymi słowy, zima przychodzi na świat z winy namiętności Plutona do Prozerpiny, na dowód, że namiętność – choć jest obietnicą rozkwitu – w rzeczywistości jest czasem lęku i oczekiwania. „Namiętność – przypomina Denis de Rougemont – nie jest owym bogatszym życiem, o którym marzą młodzi, jest [...] obsesją wyobraźni skoncentrowanej na jednym

¹⁹ B. Jonson, *Chloridia* [w:] S. Orgel, R. Strong, *Inigo Jones. The Theatre of the Stuart Court*, London – Berkeley – Los Angeles 1973, t. II, s. 420.

²⁰ W. Shakesperae, *Burza*, op. cit., s. 152.

obrazie”.²¹ Uwolnieniem od jałowych cierpień namiętności jest szczęśliwa miłość małżeńska, która ma połączyć Mirandę i Ferdynanda.

Miłość jest więc potężną siłą, przemieniającą świat, błogosławieństwem, które ożywia i sprowadza porządek. Miłość jest rodzajem władzy. Czy raczej – zdają się mówić maski – miłość jest tożsama z władzą, ponieważ obie sprowadzają pokój i ład, a wypleniają bunty i jałowe namiętności. Wspólnym mianownikiem obu jest kontrola: woli i intelektu nad chaosem, czystości nad namiętnościami. Tak jak to ujął T. S. Eliot w jednym z *Czterech kwartetów*:

Temu służy pamięć:

Nie wyzwoleniu od nadmiaru miłości, lecz uwolnieniu

Spotęgowanej miłości od żądz, tym samym

Od przyszłości i przeszłości.²²

W masce weselnej Cerera błogosławi narzeczonych słowami:

wnet po żniwach

Nowa wiosna niech przybywa.²³

Kiedy ich miłość zostanie przypieczętowana, po jesieni nastąpi wiosna, a cykl pór roku nie będzie już zawierał zimy. Zwycięstwo nad Wenus i jej szkodliwym podarunkiem, miłością namiętną, oznacza zarazem zwycięstwo nad śmiercią.

ZDROWIE CIAŁA POLITYCZNEGO

W maskach łatwo wyczytać stoicki morał: jeśli nie potrafisz zapanować nad swoimi uczuciami, jesteś ich niewolnikiem. A ponieważ zdolność okiełznania

²¹ D. de Rougemont, *Miłość a świat kultury zachodniej*, przeł. L. Eustachiewicz. Warszawa 1999, s. 112.

²² T. S. Eliot, *Little Gidding*, [w:] idem, *W moim początku jest mój kres*, przeł. A. Pomorski, Warszawa 2007, s. 307.

²³ W Shakesperae, *Burza*, op. cit., s. 153.

namiętności jest rzeczą bardzo rzadką, ludzie łatwo pogrążają się w występku. Robert Burton, autor *Anatomii melancholii*, pisał:

wszystkich ludzi napędzają: pasja, niezadowolenie, żądza, pragnienie przyjemności i tym podobne, więc z zasady ludzie nienawidzą cnót, które powinni kochać i kochają występkę, których powinni nienawidzić.²⁴

To z kolei czyni ich głupcami, raz po raz wpadającymi w pułapki, jakie zastawia na nich świat. Burton podaje trzy niezawodne sposoby, jak rozpoznać takiego głupca:

głupcem jest ten, kto szuka tego, czego nie może znaleźć; głupcem jest ten, kto szuka czegoś, co, jeśli znajdzie, wyrządzi mu więcej szkody niż pożytku; głupcem jest ten, kto, mając do wyboru wiele dróg wiodących go do kresu podróży, wybiera najgorszą z nich. A skoro tak, zdaje się, że większość ludzi jest głupcami

– konkluduje.²⁵

Niemożność zapanowania nad własnymi pasjami i słabościami sprawia, że ludzie są przedmiotem, a nie podmiotem własnych uczuć, poddani miłości, nienawiści, strachowi, pragnieniu podobania się i tym podobnym namiętnościom, które łatwo przejmują nad nimi władzę. Wobec tego każda wspólnota ludzka jest stale zagrożona anarchią. Burton przeciwstawia jej

słodką harmonię królów, książąt, szlachty i plebsu połączonych wzajemnymi więzami miłości, prawa i władzy tak silnie, że znika wszelka niezgoda, zniewaga i występkę, których by się dopuszczano względem siebie nawzajem.²⁶

Anarchia byłaby więc tym dla zbiorowości, czym nieszczęśliwa miłość dla życia uczuciowego: samotnością jednostki pogrążającej się we własnych żądzach, dla

²⁴ R. Burton, *Anatomy of Melancholy, What it is. With all the kindes, causes, symptomes, prognostickes, and seuerall cures of it*, printed by Iohn Lichfield and Iames Short, for Henry Cripps, At Oxford 1621. Cytuję wg wydania XIX-wiecznego: printed by J. Cundee, London 1800, t. I, s. 62.

²⁵ Ibidem, s. 63.

²⁶ Ibidem, s. 94.

których nie znajduje ujścia i na które nie znajduje odpowiedzi. Suma tych samotnych, pozbawionych kontroli namiętności byłaby właśnie anarchią, gdy tymczasem ład w państwie jest podobny do szczęśliwego małżeństwa, w którym wzajemne zrozumienie wykorzenia wszelką niezgodę, a wzajemna miłość leczy melancholię.

W masce weselnej urządzonej z okazji ślubu Roberta Devereux, trzeciego earla Essex, i Frances Howard, córki hrabiego Suffolk, Ben Jonson opiewa dobroczynne skutki małżeństwa, odwołując się do metaforyki choroby i zdrowia. Pierwszą maskę prezentuje ośmiu mężczyźn, przebranych za cztery humory i cztery afekty. W objaśnieniach do tekstu maski, Jonson pisze:

Po pierwsze, jak w ciałach fizycznych, tak i w umysłach nie ma choroby czy gorączki, która nie byłaby spowodowana przelewaniem się humorów lub niezdrowym afektem, w ten sam sposób w ciele politycznym) przez poróżnienie lub dominację tego, co [...] zwiemy humorami i afektami, wszystko popada w bezład i rozstrój. Stąd też ci, którzy zaburzają zdrowie tego mistycznego ciała, [...] dopiero utemperowawszy się należycie w potęgze małżeństwa, mogą w pełni świętować szczęście, żyjąc w słodkiej unii, wedle harmonijnych praw Natury i Rozumu.²⁷

W retoryce masek ład polityczny i ład naturalny są tym samym. Ciało naturalne, podobnie jak ciało polityczne, utrzymuje zdrowie dzięki równowadze elementów, a porządek i sens dzięki rozumowi.

W masce *Przyjemność pogodzona z Cnotą* Ben Jonson pisze, że ludzkie życie przypomina labirynt: „all actions of mankind are but a labiryth or maze”.²⁸ Pozostawieni sami sobie gubimy się w tym labiryncie, stwierdzając, że nasze wysiłki

²⁷ B. Jonson, komentarz do maski *Hymenaei* [w:] *The Works of Ben Jonson*, Edward Moxon, London 1848, s. 553. Powszechnie w ówczesnej Anglii i całej Europie było, zaczerpnięte od starożytnych, przekonanie o istnieniu w ciele ludzkim czterech płynów ciała (humorów): krwi, żółci, flegmy i czarnej żółci, których wzajemne proporcje wpływają na zdrowie i temperament człowieka. Por. też dramaty B. Jonsona: *Every Man in His Humour* z 1598 i *Every Man out of His Humour* z 1599.

²⁸ B. Jonson, *Pleasure Reconciled to Virtue*, [w:] S. Orgel, R. Strong, *Inigo Jones*, op. cit., t. I, s. 287.

są daremne, a nasze uczucia stanowią dla nas samych pułapkę. W świecie masek istniała jednak nić, dzięki której można było poruszać się bezpiecznie w labiryncie świata. Snuł ją król, który mocą swojego majestatu mógł wygnać potwory z labiryntu miłości.²⁹

BEZCIELESNE WIDOWISKO

Maskę weselną w Szekspirowskiej *Burzy* zamyka słynny monolog Prospera:

Nasze zabawy skończone. Aktorzy,
Jak ci mówiłem, to duchy jedynie,
Które w powietrzu się rozplynęły,
Taki sam miraż, muślin bez osnowy –
Jak świetne zamki, wyniosłe świątynie,
Wieże z głowami w chmurach, ten glob cały,
Wczoraj i dziś, które też wiatr rozwieje
Jak bezcielesne nasze widowisko.
Z tej samej przędzy co sny nas utkano,
A nasze krótkie życie ze stron obu
Snem spięte.³⁰

Czytane dosłownie, słowa Prospera sumują obrazowanie dworskich masek. Allardyce Nicoll dowodzi, że ten monolog wiernie oddaje mechanizm tworzenia fikcji scenograficznej w maskach.³¹ Pojawiają się tu charakterystyczne elementy dekoracji tworzonych przez Inigo Jonesa: zanurzone w chmurach wieże, pałace i

²⁹ Por. B. Jonson, *Love's Triumph*, [w:] S. Orgel, R. Strong, *Inigo Jones*, op. cit., t. I, s. 406:
[King] who had the power and virtue to remove

Such monsters from the labiryth of love.

³⁰ W Shakespeare, *Burza*, op. cit., s. 155.

³¹ A. Nicoll, *Stuart Masques and the Renaissance Stage*, Harcourt, Brace and Company, New York 1938, s. 19–22.

świątynie są aluzją do efemerycznej architektury, nagle pojawiającej się i równie nagle znikającej. Ale przede wszystkim – obok konkretnych obrazów – zostaje tu przywołana główna zasada maski z jej najważniejszym mechanizmem fabularnym: przemianą. Maska polegała na transpozycji rzeczywistych zdarzeń w mitologiczne fabuły, przemianie realnych osób w personifikacje. Jeśli w teatrze przeobrażenie postaci lub nagła zmiana miejsca służy urozmaiceniu głównego nurtu akcji, to w maskach nagłe i cudowne obroty zdarzeń same stanowią akcję. Charakterystyczna dla masek jest nieustanna – jak we śnie – zmiana kształtu rzeczy, która miała zadziwiać i zachwycać dworską publiczność, a która u Shakespeare’a zyskuje gorzki smak.

Maska weselna w *Burzy* zjawia się dzięki magicznej sztuce Prospera, który czyni duchy aktorami i wyczarowuje z powietrza dekoracje. Maska dworska, wykreowana dzięki wiedzy i talentom nadwornego scenografa Inigo Jonesa, miała dawać widzom podobne wrażenie lekkości i niespodzianki, a to za sprawą „siły zaskakiwania zachwytem, zdolnej widzów oderwać od samych siebie”.³² Sceniczne metamorfozy dokonywały się bez wysiłku, nagle i w niewyjaśniony sposób, jak gdyby za sprawą magii. W widowiskach maskowych władza króla jawi się na podobieństwo władzy czarodziejskiej: jest zdolnością odmiany kształtów rzeczy. Cały świat podporządkowuje się jego woli i potędze, dzięki czemu z chaosu wyłania się ład, światło przewyższa ciemność, po zimie następuje wiosna. I tak jak w wypadku czarów, przemiana dokonuje się nagle i bez trudu. W idealnym świecie maski król nie musi posługiwać się ani przymusem, ani nakazem, bo sama jego obecność w trwały sposób kruszy wszelkie nieposłuszeństwo. Wprowadza ład bez wysiłku, bez działania: sama jego obecność sprawia, że występki ustępują miejsca temu, co piękne i szlachetne.

³² B. Jonson, *Hymenaei*, [w:] S. Orgel, R. Strong, *Inigo Jones...*, op. cit, t. I s. 111.

Tymczasem czarodziejska moc Prospera jest jak władza reżysera. Jego niecierpliwość, napięcie, wybuchy złości przypominają nam napięcie twórcy w dniu premiery jego dzieła.³³ Bo rzeczywiście czas trwania akcji – kilka godzin na wyspie – to największa, ostateczna próba czarodziejskich mocy Prospera. Ten, który utracił tron z powodu miłości do ksiąg, a potem całe życie spędził samotnie, zgłębiając wiedzę tajemną, ma teraz pierwszą i ostatnią szansę, by dowieść swojej potęgi. Po wielu latach może „odczytać” złą przeszłość i skierować teraźniejszość na właściwszą tory. Zacierając granice między rzeczywistością a fikcją, Prospero realizuje misterny plan, który od niego samego i od jego wiernych duchów wymaga skupienia i wysiłku. Mimo swojej potęgi, do końca nie jest pewien powodzenia: „Ważą się losy mego doświadczenia” – mówi Arielowi.³⁴ Osiąga jednak cel: poskramia nikczemników, łamie pychę wrogów i doprowadza do pojednania, by w finale wyrzec się zemsty – i wyrzec się władzy. *Burza* nie jest bowiem „sztuką o posiadaniu władzy absolutnej, lecz o jej oddawaniu” – pisze Greenblatt.³⁵ Jeśli maski tworzyły iluzję nieograniczonej władzy, *Burza* zmierza do ukazania jej ograniczeń.

GORYCZ ZWYCIĘSTWA

Na dworze, inaczej niż w teatrze, maska nie miała wyraźnego zakończenia. Nie pojawiał się moment odczarowania, które Prospero wyraża słowami: „nasze zabawy skończone”. W dworskiej masce boginie zamiast pierzchnąć, schodzą ze sceny i zamiast okazać się złudzeniem – zdejmują maski i dowodzą, że są istotami realnymi. Widowisko maskowe pokazywało, że nie ma sprzeczności między ideałem

³³ Por. D. Lindley, op. cit., s. 55–56.

³⁴ W. Shakespeare, *Burza*, op. cit., s. 163.

³⁵ S. Greenblatt, op. cit., s. 360.

i tym, co realne. Sceniczne czary miały być trwałe i nieodwracalne, ponieważ ich gwarantem był król. Poeta dworski Edmund Waller porównał monarchę do Amfiona, syna Zeusa, obdarzonego tak wielkim talentem muzycznym, że władzy jego dźwięków podporządkowywały się nawet kamienie. Według mitycznej opowieści, kiedy grał na lirze, głazy same ułożyły się w mur obronny miasta o siedmiu bramach, odpowiadających siedmiu strunom liry. Władza królewska miała oddziaływać w sposób silny i tajemniczy, jak magiczne zaklęcie:

I jak Amfion, co mu starcza siły,
Aby ożywić piękno w sercu martwej bryły,
W sercu swych rządów harmonię znajduje
Tę samą, która w muzyce panuje.³⁶

Jeśli w maskach miała się dokonywać synteza tego, co idealne i tego, co rzeczywiste, w *Burzy* idealny świat znika wraz z wtargnięciem rzeczywistości. „Widzimy, jak przemoc («polityka») wdziera się do samowystarczalnego i zamkniętego, mogłoby się zdawać, świata wyobraźni, piękna i wzniosłości”.³⁷ W masce *Chloridia* rewolta zostaje stłumiona, aby mogła odbyć się maska. W *Burzy* przeciwnie: maska zostaje gwałtownie przerwana, bo Prospera gnębią spiski Kalibana i jego współników. „Duchy niechętnie znikają”³⁸, rozplywają się w powietrzu, ponieważ są tylko iluzjami, czarownymi zjawami. Magiczne zaklęcie – choć potężne – trwa tylko chwilę i przemija bez śladu.

Ostatni monolog Prospera, utrzymany w „jesiennym, wspomnieniowym tonie”³⁹, wyraża uczucie ulgi i rozczarowania po zwycięstwie. „Podczas gdy w finale

³⁶ E. Waller, *Poetical Works*, Bell, London 1777, s. 67. Cyt. w przekł. A. Soszyńskiej za: C. Carlton, *Karol I*, Warszawa, 1993, s. 206.

³⁷ P. Nowak, *Podpis księcia. Rozważania o mocy i słabości*, Warszawa 2013, s. 125.

³⁸ W Shakespeare, *Burza*, op. cit., s. 155.

³⁹ S. Greenblatt, op. cit., s. 357.

maski zwracano się do króla, by słać jego potęgę, tutaj sam książę zwraca się do publiczności, by wyznać swoją bezsilność” – pisze Dijkhuizen.⁴⁰ Kiedy jego misterny plan zostaje zrealizowany, Prospero zrzeka się czarodziejskiej władzy, wyznaje, że jego „czary się prześniły”.⁴¹ Ten, który ujarzmił żywioły i zdobył władzę nieledwie boską, w finale wygłasza monolog, który jest deklaracją bezsilności. „Dziś w waszych rękach moje życie” – mówi jak obalony władca postawiony przed sądem.⁴² Ten, który miał wszystko i wszystkich w swej mocy, prosi teraz o łaskę wyzwolenia, wątpiący i niepewny. Magia, na której opierała się jego władza, wyczerpała się. Odtąd jest już tylko śmiertelnikiem zdany na „własne, wątłe siły”.⁴³ Zwieńczeniem wszystkich ludzkich działań – zdaje się mówić Shakespeare – jest rozczarowanie.⁴⁴ Wyspa-królestwo zamieni się na powrót w pustą scenę, na której gęstnieje mrok.

⁴⁰ J. F. van Dijkhuizen, *Prospero's Dream: "The Tempest" and the Court Masque Inverted*, <http://shakespeare.let.uu.nl/masque.htm>.

⁴¹ W. Shakespeare, *Burza*, op. cit., s. 181.

⁴² Ibidem.

⁴³ Ibidem.

⁴⁴ David Lindley podkreśla, że rozczarowanie jest ukrytą zasadą Burzy. D. Lindley, op. cit., s. 52–53.