

Interpretacja politycznej agresji w dramacie Mariusza Iwaškevičia *Mistrz* (*Mistras*, 2010)

Dalia Čiočytė

Vilniaus Universitetas, Litwa
ORCID: 0000-0002-1837-1673

Interpretation of Political Aggression in the Drama *The Mistr* (2010) by Marius Ivaškevičius

Abstract: Marius Ivaškevičius' drama *The Mistr* (2010) is a tragi-comical grotesque pasted together from historical and cultural symbols and interpreting the person of Adomas Mickevičius (1798–1855) and his relationships with Andrzej Towiański (1799–1878), the prototype for the Mistr in the play. In religious and cultural history Andrzej Towiański, a self-proclaimed prophet, „a mistr called by God“, represents the archetypal figure of the false prophet. M. Ivaškevičius' play constructs the demonic figure of the Mistr as the sign of the demonic nature of political oppression. The entanglement of political aggression and the demonic is typically found in Lithuanian literature. The work offers an original variation on the entanglement by reflecting the Soviet propaganda, its fantastic ability to penetrate into the deepest levels of a victim's mentality.

Key words: the demonic, literary theology, parody

Słowa kluczowe: demoniczność, teologia literatury, parodia

Mariusz Iwaškevičius (ur. 1973) – prozaik, dramatopisarz, autor scenariuszy filmowych, reżyser teatralny i filmowy. To autor, który projektuje nowe i nierzadko konstruktywne koncepcje tożsamości narodowej¹. Twórczość M. Iwaškevičia w Polsce była prezentowana na kilku festiwalach i przeglądach². Na Festiwalu Teatralnym „Kontakt” w Toruniu jego dramat *Madagaskar* (2004) otrzymał drugą nagrodę (reżyser Rimas Tuminas, dramat prezentowany przez Mažasis Teatras z Wilna, 2005 r.); M. Iwaškevičius był gościem festiwalu Znikająca Europa (2006 r.); na 51. Krakowskim

¹ Szerzej zob. J. Sprindytė, *Prozos būsenos 1988–2005*, Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, Vilnius 2006, s. 198–221.

² Szerzej zob. M. Iwaškevičius, *Mistrz*, przeł. M. Litwinowicz-Drożdździel, „Dialog” 2011, nr 6, s. 101.

Festiwalu Filmowym (2011 r.) pokazywano film krótkometrażowy M. Ivaškevičia *Ojciec nasz*.

W postmodernistycznym dramacie *Mistrz* (*Mistras*, 2010) M. Ivaškevičius postać Mistrza konstruuje jako parodię diabła Mefistofelesa z dramatycznego poematu Johanna Wolfganga Goethego *Faust* (1808, 1832), i robi to w dowcipny sposób (na przykład Mistrz połyka cukierki, przypominając pudła, którego postać przybrał Mefistofeles po raz pierwszy pokazując się Faustowi). Celem tego artykułu jest analiza i interpretacja postaci Mistrza jako wariacji archetypu *cienia* (Carl Gustav Jung) i jako metonimii sowieckiej agresji politycznej. Teoretyczna perspektywa badania łączy krytykę archetypiczną i teologię literatury.

Zachodnia literatura chrześcijańska intensywnie interpretuje archetyp *cienia*, tworzy wyrazisty obraz diabła i eksponuje aspekty znaczenia tego obrazu – zasady jego konstruowania³. Teologiczna interpretacja złego ducha podkreśla jego intencję zniewolenia woli człowieka. Ten aspekt demoniczności artykułują motywy literackie *umowy z diabłem*, *diabelskiego pragnienia bycia czczonym*. W literaturze diabeł jest przede wszystkim kłamcą: jego kłamstwo oznacza teologiczną ideę kłamstwa ontologicznego (zły duch nie chce służyć Bogu, chce mu dorównać, ale w sensie ontologicznym jest to niemożliwe, ponieważ zły duch jest duchem stworzonym, mającym istnienie od Boga, a nie z siebie samego). Kłamie Szatan Johna Milтона w *Raju utraconym* (*Paradise Lost*, 1667): oszukuje Adama i Ewę z zawiści i zemsty (poemat ma wyrazisty akcent humanizmu chrześcijańskiego: istota ludzka stworzona została jako wspaniała i do wysokich celów, czym wywołuje głęboką zawiść złego ducha; droga Bogu istota ludzka jest celem ataków złego ducha, który chcąc mścić się na Bogu, atakuje człowieka). Mefistofeles w poemacie Johanna Wolfganga Goethego *Faust* (1808, 1832) – w filozoficznym dramacie o sekretach ludzkiego zbawienia – też kłamie: Mefistofeles obiecuje Faustowi prawdziwe szczęście, lecz nie ma mocy, aby je dać. Inna typowa cecha diabła w literaturze to powoływanie się na Biblię, cytowanie Biblii i błędne jej komentowanie. Lucyfer George’a Gordona Byrona (*Cain*, 1821) tłumaczy Kainowi, że wąż w Raju to tylko wąż, nie on, nie Lucyfer, i że to wąż wzbudził ukryte namiętności w ludzkiej naturze (a według Biblii w ludzkiej naturze nie było złych pragnień aż do momentu pierwszego grzechu), i że Bóg jest nie tylko Twórcą, ale i Niszczycielem, który w przyszłości stworzy i złoży w ofierze swojego syna (według Biblii Bóg Syn jest prawdziwym Bogiem, nie stworzonym, który z własnej woli ofiarowuje samego siebie, aby uratować ludzkość od śmierci wiecznej). W powieści Hermanna Hesse *Demian* (1919) Maks Demian cytuje Księgę Rodzaju, wysławiając Kaina: celem cytowania jest wzbudzenie w postaci Emila

³ Szerzej zob. D. Čiočytė, *Demoniškumo samprata Herkaus Kunčiaus apysakoje „Ištikimiasius metafizinis draugas ir Mariaus Ivaškevičiaus dramoje Mistras”*, „Colloquia” 2017, 39, s. 35–36.

Sinklera gnostycznej pychy. Literatura modernizmu głęboko naświetla archetyp *cienia* w kontekście psychoanalizy (François Mauriac, *Le Noeud de vipères*, 1932). Literatura postmodernistyczna ukazuje demoniczność, podobnie jak i inne teologiczne tematy, jako obojętną grę: próba interpretacji jest traktowana intertekstualnie jako parodyjny kolaż wcześniejszych tekstów, i ta próba zostaje przekreślona jako wyraz niewiary w możliwość interpretacji/prawdy⁴.

W literaturze litewskiej występuje swoista interpretacja demoniczności: to demoniczna niewola o zabarwieniu politycznym. Taką interpretację widzimy w poemacie romantyka Antanasa Baranauskasa *Podróż do Petersburga (Kelionė Petaburkan, 1858–1859)*: postać Syna Północy, który oznacza wroga politycznego, agresora (w utworze Rosja jest dla Litwinów wygnaniem, Syberią, czyli Północą), jest stworzona w ekspresyjnym kontekście apokalipsy i ma barwę semantyczną zła metafizycznego, oznaczającą nadzieję na metafizyczną sprawiedliwość⁵. Antanas Škėma (1910–1961), modernista litewskiego Exodusu, wielki nowator, swoją epokę określił jako koszarne upokorzenie człowieka; ekstremalną formą tego upokorzenia jest rosyjski komunizm⁶. Wolę metafizyczną A. Škėma interpretuje jako demoniczną polityczną dyktaturę (*Izaokas*, 1961); intencją autora nie jest metafizyczny komentarz, lecz wyraz egzystencjalnego doświadczenia upokorzenia człowieka (człowiek tak radykalnie upokorzony, jakby był manipulowany przez metafizycznego totalitarnego przywódcę). Powieść Sauliusa Tomasa Kondrotasa *I zaćmią się patrzące w oknach (Ir apsiniauks žvelgiantys pro langą, 1985)* interpretuje moralne podstawy dyktatury, radykalnego zła. Konrad, bohater powieści, jest intertekstualnie związany z Konradem *Dziadów* Adama Mickiewicza – z dążeniem rewolucyjnego romantyzmu, aby ludzkimi siłami udoskonalić stworzony przez Boga świat i stworzyć na ziemi „nowy raj”. Konrad S. T. Kondrotasa pragnie bezgranicznej władzy nad ludźmi i kierują nim „szlachetne cele”. Jednak takie bezgraniczne rządy oznaczają zabijanie, więc Konrad jest „nowym Kainem”⁷. W tym paradygmacie znajduje się powieść Sauliusa Šaltenisa *Wiek demonów (Demonų amžius, 2014)*, która pokazuje demoniczność ideologii sowieckiej.

We współczesnej literaturze litewskiej temat demoniczności politycznej ekspresyjnie ujmuje dramat *Mistrz* M. Ivaškevičia. *Mistrz* – to tragiko-

⁴I. Hassan, *The Dismemberment of Orpheus. Toward a Postmodern Literature*, The University of Wisconsin Press, Madison – London 1982, s. 267–268; T. Woods, *Beginning Postmodernism*, Manchester University Press, Manchester – New York 1999, s. 49–66; B. Nicol, *The Cambridge Introduction to Postmodern Fiction*, Cambridge University Press, Cambridge – New York 2009.

⁵D. Čiočytė, *Reactions to Occupation and Their Modelling in the Poems of the 19th Century Lithuanian Romanticist Antanas Baranauskas*, „Prace Bałtyckie” [Warszawa] 2009, 4, s. 121–128.

⁶A. Škėma, *Rinkiniai raštai 2*, Vaga, Vilnius 1994, s. 477.

⁷S. T. Kondrotas, *I zaćmią się patrzące w oknach*, przeł. I. Korybut-Daszkiewicz, „Literatura na Świecie” 2012, nr 7–8.

miczna groteska poukładana z symboli historii i kultury, interpretująca osobowość Adama Mickiewicza (1798–1855) i fragment biografii związany z tzw. towiańszczyzną. Prototypem literackiego charakteru Mistrza jest osobowość Andrzeja Towiańskiego (Andžejus Tovianskis, 1799–1878), który nazywał siebie prorokiem, wizjonistą i „przez Boga powołanym Mistrzem”. W historii religii i kultury osobowość A. Towiańskiego reprezentuje archetypiczną figurę *falszywego proroka*⁸ (obok Grigoriusa Rasputina, Wolfa Messinga i wielu innych). Warunkiem formowania się takiej figury *falszywego proroka* są hipnotyczne moce ludzkiej natury (mało zbadane) i skłonność społeczności interpretacyjnej do holistycznego myślenia (do tworzenia obrazu całości, który łączy elementy doświadczenia i wyobraźni, zapełnia pustki doświadczenia elementami wyobraźni). Ważnym kontekstem tego utworu jest światopogląd (pre)romantyczny ze skłonnością do mistycyzmu, zainteresowanie światem duchów.

A. Towiański – ziemianin rodem z Litwy, z miejscowości Molėtai (to miasto urodzenia M. Ivaškevičia). Towiański studiował prawo na Uniwersytecie Wileńskim (1816–1818), przebywał w Petersburgu i w miastach Europy Zachodniej, stworzył sekciarskie Koło Sług Sprawy Bożej. „Sprawę Bożą” A. Towiański określił jako dążenie do ustanowienia w Europie chrześcijańskich relacji politycznych z pomocą Francji (imperator Napoleon – nowy Jan Chrzciciel) i Słowian (którzy będą kontynuować misję Napoleona i stworzą królestwo Boże na ziemi); mesjanistyczna świadomość A. Towiańskiego podkreślała liczbę 44, która miała oznaczać „nowego Adama”⁹. A. Towiański miał wpływ na polską elitę, która po upadku powstania 1830–1831 r. zbierała się w Paryżu. We Francji został oskarżony o szpiegowanie na rzecz Rosji i w roku 1842 wydalony z kraju. Intrygujące fakty biografii A. Towiańskiego zostawiają szerokie pole dla interpretacji: czy był on ofiarą choroby psychicznej i sam wierzył w swoje wizje, czy też był świadomym wszystkiego oszustem?

Dramat M. Ivaškevičia jest jedną z takich interpretacji, chociaż na jego początku metanarracyjny komentarz autora ukazuje niby co innego: wyraża przekonanie o odkryciu prawdy w biograficznym/histerycznym kontekście utworu: „Do tej pory unikałem uwag w rodzaju «na podstawie rzeczywistych zdarzeń». Wydawały mi się niekonieczne. Ale ta opowieść jest tak niewiarygodna, że należy przestrzec czytelnika: tak było”¹⁰. Prawda, o której wspomina się w komentarzu – to prawda myślenia literackiego, prawda utworu literackiego. Prawda sztucznej (artystycznej) rzeczywistości, która może na wskroś oświetlić ludzką egzystencję i dogłębniej, niż to

⁸ *Mt 24, 24*: „Powstaną bowiem fałszywi mesjasze i fałszywi prorocy i działać będą wielkie znaki i cuda, by w błąd wprowadzić, jeśli to możliwe, także wybranych”.

⁹ V. Berenis, *Mesjanizmo problema pirmos XIX a. pusės Lietuvos kultūroje*, „Kultūrologija” 2010, 18, s. 82–87.

¹⁰ M. Ivaškevičius, *Mistrz*, przeł. M. Litwinowicz-Drożdździel, „Dialog” 2011, nr 6, s. 54. Dalej cytuję z tego wydania, podając właściwą stronę.

potrafią zrobić precyzyjne biograficzno-historyczne fakty, ukazać prawdę „o życiu”.

Jaką więc prawdę i o kim chce odsłonić autor? Co według autora będzie dla czytelnika „niewiarygodne”? Cuda Mistrza? Jego wpływ na utalentowanego poetę Adama Mickiewicza? To, że Adam Mickiewicz pozwolił, aby ten wpływ zrujnował jego karierę akademicką (*Collège de France*)? Co oznacza fraza „tak było”? *Jak* było? Utwór przedstawia swoją wersję „tak było”: Mistrz – to sprytny sługa Rosji podczas okupacji Rzeczypospolitej w XIX w.

Mistrz, przedstawiający siebie jako Chrystusa, to postać antychryścyczna, która hańbi i gwałci innych bohaterów dramatu. Postać Mistrza składa się z elementów groteski, z bestialskich motywów, z perwersyjnych scen pornografii i przemocy. Cuda Mistrza są demoniczne, sceny „leczenia” to gorzka stylizacja motywów gwałtu i przemocy. Figura Mistrza implikuje pojęcie psychologii społecznej: „proroctwo, które spełnia samo siebie” (*self-fulfilling prophecy*). Ci, którzy są dookoła, wierzą w nadzwyczajne siły Mistrza i właśnie dlatego interpretują wydarzenia jako spowodowane przez niego.

Mistrz jak typowy literacki diabeł cytuje Biblię i interpretuje ją dla własnej korzyści. Gdy cytuje Księgę Wyjścia o nieszczęściach zesłanych przez Boga na Egipt w celu uwolnienia Izraelitów z niewoli (*Wj 11, 5*), Mistrz „udowadnia”, że Bóg „nie jest miłosierny” (s. 82). Gdy Mistrz chce namówić Adama do zdrady Ojczyzny, parafrazuje cytat z Ewangelii według św. Marka „Jeśli twoje oko jest dla ciebie powodem grzechu, wyłup je” (*Mk 9, 47*): „A jeśli przeszkadza ci Polak, wyswobódź się, wyrzuć go” (s. 84).

Stosunek między Adamem i Mistrzem M. Ivaškevičius przedstawia jako modyfikację archetypicznego spotkania człowieka z diabłem: matrix tej relacji to stosunek pomiędzy Faustem i Mefistofelem J. W. Goethego. Stosunek pomiędzy Faustem i Mefistofelem w *Mistrzu* reprezentuje postać amerykańskiej dziennikarki o imieniu Małgorzata (ponowne odwołanie do *Fausta*): to Margaret Fuller, która tłumaczy utwory J. W. Goethego i pisze pracę o tym pisarzu. Wertykalna typologiczna więź pomiędzy Mistrzem a Mefistofelem formuje wizję duchowej kruchości człowieka.

A jednak nie wszyscy w rzeczywistości dramatu poddają się wpływowi Mistrza. Grupa artystów, do której należy Adam (George Sand, Honoré de Balzac, Fryderyk Chopin), coraz bardziej rozumie, że Mistrz ma silną siłę sugestii (w dramacie jest wciąż powtarzany motyw magnetyzmu Franza Mesmera). Artyści rozumieją, że Mistrz tworzy demoniczną sektę (Sand: „To jest sekta, Honoré. Najstraszniejsza, jaka kiedykolwiek istniała. Z pełną strukturą wojskową. Mają pułki, szeregowcy donoszą dowódcom na siebie nawzajem, spowiadają się nie ze swoich grzechów, ale członków rodzin, bliskich, innych sekciarzy...”, s. 79). Rozumieją, że Mistrz może być szpiegiem Rosji (Sand: „Chodzą plotki, że rosyjski wywiad także współpracuje z antychrystem”, s. 80). Chopin postrzega Adama jako zarażonego bardzo niebezpieczną chorobą i dlatego go opuszcza. Dla artystycznego towarzystwa

Adama bardziej prawdopodobne jest to, że Mistrz to diabeł z bagien egzotycznej Litwy, niż to, że jest on „mesjaszem”: „Z Litwy przyjechał antychryst. I Adam mu się poddał. I go przyjął. Jak prawdziwy Litwin prawdziwego litewskiego diabła” (Sand, s. 79). Tak więc postać Mistrza zawiera także element gorzkiej narodowej autoironii: Mistrz jest zwerbowanym diabłem z Litwy – to archetypiczny *cień*, wzbudzony w naturze samych Litwinów.

Inną demoniczną postacią w dramacie jest Ksawera, którą Mistrz przyprowadza do Adama jako guwernantkę, żeby go zruinować. Ksawera, postać skonstruowana na zasadzie wyrazistej groteski, jest dwuznaczna: jest nie tylko kobietą-wiedźmą, ale i ofiarą Mistrza, który używa jej jak marionetki. Celina, żona Adama, boi się Mistrza i Ksawery, dostrzega to także odwiedzając Celinę Chopin.

Dlaczego Adam poddaje się wpływowi demonicznego Mistrza?

Niektóre przyczyny tego poddania się są oczywiste. Adam jest kruchy duchowo i psychicznie z powodu choroby Celiny, którą Mistrz proponuje „wyleczyć”. Adam wdaje się w rozmowy z Mistrzem jako człowiek, który w beznadziejnej sytuacji szuka pomocy u jasnowiedzów, czarodziejów.

Jednak w treści tego dramatu są ukazane także dużo głębsze przyczyny powodujące poddanie się Adama sugestiom Mistrza.

Z biograficznego kontekstu wynika, że A. Towiański dobrze znał twórczość A. Mickiewicza przed spotkaniem z poetą¹¹. W dramacie M. Ivaškevičia Mistrz, fałszywy prorok, cytuje III część *Dziadów* (1832) – wizję księdza Piotra o zbawicielu narodu. Ten zbawiciel ma na imię „czterdzieści i cztery” i Mistrz przedstawia się jako spełnienie tego literackiego proroctwa (s. 10). To znaczy, że według autora dramatu Mistrz szuka wewnętrznej drogi do Adama w głębi jego psychiki. Taką drogę Mistrz znajduje: to istniejąca w świadomości artystycznej Adama idea mistrza, mesjasza, ucieleśniona w stworzonej przez Adama postaci Konrada. Konrad postrzega siebie jako poetyckiego proroka – to charakterystyczna cecha romantycznej wyobraźni („O prorokach, dusz władcach, że byli, słyszałem,/ I wierzę; lecz co oni mogli, to ja mogę”¹²) i jako artystę wirtuoza, więc *mistrza*, który jak Bóg wyciąga ręce i swoim *fiat* tworzy artystyczny świat („Ty Boże, ty naturo! Dajcie posłuchanie. – Godna to was muzyka i godne śpiewanie. – Ja mistrz!”¹³). M. Ivaškevičius w finale swojego utworu głosem Adama parodiuje fragment monologu Konrada i podkreśla dramatyzm egocentrycznego romantyzmu: „Ja – Mistrz! Ja! Wyciągam dłonie... I na gwiazdach kładę... Kręcę gwiazdy moim duchem... Depcę was – wszyscy poeci, wszyscy mędrcy i proroki... Silny jestem i rozumny... Dzisiaj – mój zenit: poznam, kim jestem: najwyższym czy tylko pysznym...” (s. 101).

Konrad z *Dziadów* jest kuszony przez diabła podobnie jak w dramacie M. Ivaškevičia kuszony przez demoniczną postać jest Adam, twórca Kon-

¹¹ V. Berenis, *Mesianizm problema pirmos XIX a. pusės Lietuvos kultūroje...*, s. 84.

¹² A. Mickiewicz, *Dziady*, Wolne lektury, <https://wolnelektury.pl/media/book/pdf/dziady.pdf>, s. 83.

¹³ Tamże, s. 80.

rada. W monologach Konrada panowanie Boga jest opisane jako oparte nie na miłości, a na racjonalnej logice, którą może zrozumieć poznanie gnostyczne (poznanie, które możliwe jest tylko dla wybrańców i które opiera się na znajomości magicznych formuł dających władzę nad tajemnicami wszechświata: „Ten tylko, kto się wrył w księgi,/ W metal, w liczbę, w trupie ciało,/ Temu się tylko udało/ Przywłaszczyć część Twej potęgi”¹⁴). Konrad robi Bogu wyrzuty z powodu niewoli narodu, formułuje teodycyjny problem ludzkiego cierpienia i wypowiada marzenie rewolucyjnego romantyzmu o zmienieniu świata: „Jeśli mnie nad duszami równą władzę nadasz,/ Ja bym mój naród jak pieśń żywą stworzył,/ I większe niżli Ty zrobiłbym dziwo,/ Zanuciłbym pieśń szczęśliwą!”¹⁵. W kontekście tego teodycyjnego buntu Konrad niemal nazywa Boga „carem”. Aby tak nazwać Boga, kusi go „Głos diabła”. Gdyby Konrad nazwał Boga „carem“, diabeł mógłby zdobyć duszę Konrada: w świecie *Dziadów* nie ma większego zła niż car, który jest metonimią rosyjskiej agresji, wrogiem tak ważnej dla ideologii romantyzmu wolności człowieka i narodu. Car – to okupant wspólnego państwa litewsko-polskiego, Rzeczypospolitej; to on karał przyjaciół autora *Dziadów*, którzy walczyli przeciwko okupacji i którym dedykowane są *Dziady* – swoiste *requiem*. Jednak Konrad nie wymawia słowa „Car”, to słowo wymawia „Głos diabła”. W ten sposób *Dziady*, ważny intertekst *Mistrza*, podkreślają opozycję Bóg – chrześcijaństwo – wolność woli przeciw car – zniewolenie człowieka – demoniczność¹⁶.

Dramat M. Iwaškevičiusa pokazuje także inną wewnętrzną drogę Mistrza do psychiki Adama (obok drogi przez świadomość artystyczną poety) – to romantyczny patriotyzm Adama, jego dążenie do walki o wolność narodu. Mistrz po raz pierwszy pokazuje się Adamowi podczas ceremonii poświęconej Napoleonowi („A wszystko zaczęło się w grudniu 1840 roku, kiedy w samym centrum Paryża, na uroczystościach pogrzebowych Napoleona Bonapartego, pojawił się ten dziwny człowiek z Litwy, sam siebie nazywający Mistrzem” (s. 54), a figura Napoleona dla Adama i dla całej polskiej elity (i w dramacie, i w kontekście historycznym) jest symbolem nadziei na polityczną wolność, symbolem walki przeciwko rosyjskiej agresji. Autor dramatu podkreśla w komentarzu, że dla Adama Napoleon oznacza „niepełnioną nadzieję na wolność, moc, która mogła się zmierzyć z imperium rosyjskim”, s. 56). Przemawiając do Adama, Mistrz porusza jego patriotyczne uczucia: pokazuje chorągiew Napoleona, wygląda podobnie jak Napoleon, mówi, że jest ochrzczony przez Napoleona (to aluzja do Napoleona jako „nowego” Jana Chrzciciela). Mistrz podczas ceremonii głośno krzyczy, że Polska „znów będzie wolna, niepodległa, promieniejąca swą wielkością” (s. 55).

¹⁴ Tamże, s. 83.

¹⁵ Tamże.

¹⁶ Zob. D. Čiočytė, *Demoniškumo samprata Herkaus Kunčiaus apysakoje...*, s. 45–47.

Adam przez swój patriotyzm poddaje się Mistrzowi – zachwyca się jego rzekomą wolą walki o wolność Rzeczypospolitej – i jest to tragiczny aspekt postaci Adama, który jest niby winny, choć nie popełnił winy. Również dzięki swemu patriotyzmowi Adam w końcu rozpoznaje w Mistrzu diabła, kiedy Mistrz nakazuje Adamowi upokorzyć się przed carem Rosji, prosząc, żeby przyjął on Adama pod swoje skrzydła. Co więcej, Adam ma napisać błagalny list do cara i podpisać ten list – archetypiczną umowę z diabłem (Mistrz: „Przenieś was do Rosji. Rzucę wszystkie swoje siły na ten obiecujący naród, którego zasoby wiary są największe na świecie. Błagaj, by nas przyjął. Podpisz się pod listem”, s. 83). Mistrza jako szpiega Rosji dekonspiruje ekspresyjna parodia egzorcyzmu: Mistrz ucieka, gdy Adam kieruje na niego tyradę rosyjskich przekleństw, gdyż Mistrz boi się mowy, której sam służy (s. 85).

Chociaż Adam rozpoznaje w Mistrzu diabła, już jest „zarażony” demonicznością. To przez niego umiera Margaret (jak Małgorzata przez Fausta), chociaż Margaret umiera dwuznacznie – i z powodu choroby (powtarzany motyw „naczynia krwionośnego”). Adam popełnia samobójstwo i w tej scenie autor za pomocą ironicznej groteski komentuje romantyczny kult młodości i wiarę w reinkarnację: Adam wierzy w reinkarnację, to wiara zaczerpnięta od Mistrza, więc ma nadzieję, że po śmierci jego dusza będzie „włożona” w młode ciało (s. 101). Jednak wola Adama w końcu odwraca się od Mistrza, i Mistrz o tym wie.

Głównym sensem literackiej postaci Mistrza jest wyrafinowanie jego – jako rosyjskiego agenta – działania. W dramacie wyrazem tego wyrafinowania jest intertekstualny kontekst *Dziadów* ukazany w scenach wnikania Mistrza w świadomość artystyczną Adama. Niewiarygodne i diabelskie jest to, jak głęboko Mistrz przenika w wewnętrzny świat Adama. Właśnie to jest najbardziej fantastyczne: sposoby, według których Mistrz działa. Mistrz tka diabelskie sieci, z których uwolnić się jest bardzo trudno.

M. Ivaškevičius interpretuje swoistą dla literatury litewskiej więź pomiędzy polityczną agresją a demonicznością i akcentuje nadzwyczajną siłę propagandy okupacyjnej. *Mistrz* M. Ivaškevičia na przykładzie wzajemnego stosunku bohaterów: Adama i Mistrza, pokazuje, z jaką fantastyczną umiejętnością okupacyjny rząd Rosji być może pracował nad psychiką przeciwników i ofiar nawet podczas okupacji w XIX w. Społeczność Litwy – także społeczność interpretacyjna dramatu – ma świadomość destrukcyjnej siły propagandy okupacyjnej nie tyle XIX, ile XX w. I literackie „być może” M. Ivaškevičia (być może A. Towiański był wyrafinowanym agentem Rosji) – to komentarz autora dotyczący nie tyle dziewiętnastowiecznej władzy okupacyjnej, ile realiów sowieckiej agresji i sowieckich, szczególnie wyrafinowanych mechanizmów urabiania psychiki przeciwników i ofiar. Refleksja literacka łączy obie okupacje Litwy, popełnione przez to samo państwo: autor używa techniki „przemieszczenia” (*displacement*), która umieszcza obraz sowieckiej agresji w kontekście okupacji XIX w., gdy Polska i Litwa wspólnie walczyły o swoją wolność.

Bibliografija

- Berenis V., *Mesianizmo problema pirmos XIX a. pusės Lietuvos kultūroje*, „Kultūrologija” 2010, 18, s. 82–87.
- Čiočytė D., *Literatūros teologija: Teologiniai lietuvių literatūros aspektai*, Vilniaus universiteto leidykla, Vilnius 2013, s. 288–290.
- Ivaškevičius M., *Mistrz*, prėel. M. Litwinowicz-Drożdziel, „Dialog” 2011, nr 6, s. 55–101.
- Hallman J. C., *The Devil is a Gentleman: Exploring America's Religious Fringe*, Random House, New York 2006.
- Hassan I., *The Dismemberment of Orpheus. Toward a Postmodern Literature*, Madison, The University of Wisconsin Press, London 1982, s. 267–268.
- Mickiewicz A., *Dziady*, Wolne lektury, <https://wolnelektury.pl/media/book/pdf/dziady.pdf>.
- Nicol B., *The Cambridge Introduction to Postmodern Fiction*, Cambridge University Press, Cambridge – New York 2009.
- Sprindytė J., *Prozos būsenos 1988–2005*, Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, Vilnius 2006, s. 221–232.
- Woods T., *Beginning Postmodernism*, Manchester University Press, Manchester – New York 1999, s. 49–66.