

Iluzja, wizje i maskarada w rozrywkach polskich
oświeconych na przykładzie komedioopery
Stanisława Kostki Potockiego i pamiętnika Anny
Potockiej.

s. 13-30

Małgorzata Lisicka

Iluzja, wizje i maskarada w rozrywkach polskich oświeconych na przykładzie komedioopery Stanisława Kostki Potockiego i pamiętnika Anny Potockiej

MAŁGORZATA LISICKA
(Uniwersytet Warszawski)

W XVIII i początku XIX stuleciu interesowano się magią, iluzją, zjawiskami nadprzyrodzonymi, co miało odzwierciedlenie zarówno w literaturze, jak i kulturze¹. Sprzyjały temu nauki paranormalne (np. mesmeryzm), tajemne spotkania wolnomularskie oraz żywa tradycja ludowa. Pojawili się wówczas magowie, często szarlatani, którzy dla osiągnięcia konkretnego, zamierzonego celu, rozrywki czy korzyści materialnej, bazowali na ludzkiej naiwności i braku wiedzy. Często wykorzystywanym narzędziem przekonywania innych o swych nadzwyczajnych zdolnościach była iluzja, oparta niejednokrotnie na zdobyczach technicznych sztuki teatralnej, służących do tworzenia efektów specjalnych. Omawiane zjawisko jest dobrze widoczne w tekstach źródłowych tego okresu, zarówno tych *stricte* literackich, jak i dokumentach życia społecznego, biografjach czy pamiętnikach, co świadczy o jego dużej popularności. Niniejszy artykuł skupia się na ukazaniu na przykładzie dwóch z nich (komedioopery i wspomnień), w jaki sposób narzędzia służące wywołaniu iluzji i sztuczek teatralnych zostały wykorzystane przez jedną osobę – Stanisława Kostkę Potockiego, co nie było dotychczas przybliżane w literaturze przedmiotu.

Ciekawy przykład użycia iluzji znajdujemy w sztuce *Umarty żyjący, czyli Diabeł Włoski* autorstwa Stanisława Kostki Potockiego. Komedioopera ta jest utworem oryginalnym, powstałym na bazie konfliktu jej autora, promującego włoską antreprezę

1 Zagadnienie to szeroko opisała Danuta Kowalewska, zob. *eadem*, *Magia i astrologia w literaturze polskiego Oświecenia*, Toruń 2009.

Vincenza Chiavacciego, z dyrektorem polskiej trupy – Wojciechem Bogusławskim². Potocki – wielbiciel sztuki i twórczości włoskiej, próbował wykazać jej wyższość nad rodzimą i wywalczyć dla wspieranych przez siebie finansowo aktorów jak największą liczbę dni wystawiania ich sztuk w Teatrze Narodowym, mieszczącym się wówczas na Placu Krasińskich, zaś Bogusławski bronił się przed tą dominacją, walcząc o narodowy charakter teatru polskiego, a także o własny byt³. Spór zakończył się napisaniem przez Stanisława Kostkę wspomnianego utworu, który został wystawiony jedynie dwa razy właśnie w Teatrze Narodowym: 27 i 28 kwietnia 1803 roku, a fundusze uzyskane ze sprzedaży biletów pozwoliły na opłacenie podróży do domu aktorom włoskim, którzy mimo starań mecenasa zbankrutowali⁴.

Dla lepszego zaprezentowania celu zastosowania iluzji przez Potockiego i sposobu jej wykonania, warto przybliżyć treść tej mało znanej sztuki. Akcja dzieje się w zamku i na terenie do niego przyległym – w grocie znajdującej się w ogrodzie. Po śmierci właściciela tego majątku – śmiertelnie ranionego w czasie bitwy młodego panicza Izydora, a potem także jego ojca – przyjeżdża rodzina w celu objęcia sukcesji. Jedynymi z głównych bohaterów są: narzeczona Izydora, Angelika, oraz były gubernier jego kuzyna Kasztelanica, Chevalier Umiejętnicki. Podaje się on za maga, astrologa, kabalistę, aby to uwidocznic nosi specjalne szaty, włada podobno wieloma językami łącznie z językiem duchów, ale w rzeczywistości jest to oszust, syn perukarza. Tymczasem do Kasztelanica przychodzi list z Krakowa zawiadamiający, że:

» Wśród libijskich lodów i w zagorzałych Islandii piaskach, pod Arktykiem i Antarktykiem, tam gdzie Afrykańczyk żyje w wiecznych śniegach a Lapończyk pod tropikiem goreje, rozlega się sławne Umiejętnickiego a i ucznia jego imię [tj. Kasztelanica – M.L.]. Abra, kadabra, rasia. Tam się ich nauczył syn Belzebuba, wnuk Astarot[h]a, Wielki Krokodyl Egipskiej Mądrości pod imieniem Diabła Włoskiego znany, a sparty na skrzydłach wiatrów z tysiącami duchów śpieszy na ich ucczenie i niezwłocznie w domu ich stanie. Abra, kadabra, rasia⁵.

Astrolog, zwany Diabłem Włoskim, przybywa do zamku i zamieszkuje w ogrodzie w „czarnoksięskiej” grocie, w której znajduje się również sprzęt teatralny. Na po-

2 Szerzej na ten temat zob. M. Lisicka, „Wojna teatrów”, czyli potyczki teatralne Stanisława Kostki Potockiego, „Studia Filologiczne Uniwersytetu im. Jana Kochanowskiego”, R. 2012/2013, t. 25, s. 281-299.

3 *Ibidem*, s. 285-294.

4 *Ibidem*, s. 294.

5 S. K. Potocki, *Umarły żyjący, czyli Diabeł Włoski. Komedia opera w 3 Aktach*, w: *idem, Zbiór pism całkowitych*, AGAD, Archiwum Publiczne Potockich, sygn. 244, s. 83. We wszystkich cytatach zmodernizowano pisownię.

czątku wizyty zwierza się dawnemu, wiernemu słudze Izydora – Prawdzickiemu, że to on sam, Izydor we własnej osobie. Oficer nieprzyjacielskiej armii, z pochodzenia Polak, zabrał go rannego z pola bitwy i wyleczył, ale figurował on już w gazecie w spisie poległych. Postanowił wykorzystać zaistniałą sytuację, nie ujawniać się, i w przebraniu spotkać się z rodziną i ukochaną Angeliką, aby w ten sposób poznać prawdziwe intencje, jakie mieli wobec niego, a przede wszystkim sprawdzić wierność narzeczonej⁶.

Historia przedstawiona w utworze Potockiego jest dość prosta, ale jednocześnie urozmaicona przeróżnymi czarami, które wykorzystuje Izydor do maskarady i demaskowania oszustów. Czyni to poprzez użycie różnego rodzaju sztuczek, odbieranych przez innych jako fantastyczne, magiczne, z których tworzenia mógł słysząc w XVIII wieku astrolog czy kabalista. Izydor przyjął w tym celu postać Astrologa, znawcy sztuki hermetycznej i alchemicznej, a pomagali mu spotkani po drodze włoscy aktorzy i tancerze, których przebrał za służące mu duchy⁷.

Szczególnie dwie iluzje, a dokładniej przygotowane przez Izydora wizje, są bardzo interesujące. Pierwsza z nich miała miejsce, gdy Astrolog-Izydor zebrał w „czarnoksiężskiej” grocie całą rodzinę oraz służących, aby spełnić ich życzenie zobaczenia czegoś cudownego i zaprezentować im czary⁸. Na jego pytanie: co sobie życzą zobaczyć, Kasztelanica odpowiedziała: „duchy, byle nie straszne”⁹, ale służący Izydora, Prawdzicki, jak zostało wcześniej ustalone, odpowiedział, by pokazał „jak w dniu dzisiejszym, który jest wielkosądownym, diabli Żyda biorą”¹⁰.

Astrolog poprosił o ciszę, gdyż „z duchami żartów nie masz”¹¹, wymówił magiczne słowa, powtarzane często przez siebie zaklęcie magiczne – „Abra, kadabra, rasiaś”, wezwał do ukazania żądanej wizji duchy ziemi, morza, powietrza i podziemia, zagwizdał¹², po czym, jak czytamy w bogatych, opisowych didaskaliach autora sztuki:

6 *Ibidem*, s. 86-90.

7 Stąd właśnie wzięto się przezwisko Izydora – Diabeł Włoski, gdyż jego duchy mówią tylko po włosku i jedynie w tym języku może się on z nimi porozumiewać.

8 S. K. Potocki, *op. cit.*, s. 106-108.

9 *Ibidem*, s. 107.

10 *Ibidem*. Chodzi tu prawdopodobnie o jedno z dwóch świąt żydowskich. Pierwsze to Rosz ha-Szana, obchodzone w pierwszych dniach nowego roku przypadającego w miesiącu tiszri (wrzesień-październik). Odbyna się wówczas Dzień Sądu Bożego nad wszystkimi istotami. Drugie, to Jom Kipur, które przypada dziesiątego dnia tego samego miesiąca, a polega na oczyszczeniu się z grzechów i otrzymaniu przebaczenia. Między oboma świętami należy pokutować, modlić się o przebaczenie Boga, a także wybaczyć innym krzywdy i grzechy. Prawdopodobnie w tym utworze Żyda, który się nie oczyścił z win, porywają diabli, tak jak diabeł Azazel zabierał składanego mu w ofierze kozła (por. N. Kameraz-Kos, *Święta i obyczaje żydowskie*, Warszawa 1997, s. 42-53).

11 S. K. Potocki, *op. cit.*, s. 107.

12 *Ibidem*.

- » Słyszeć się daje niewidzialna muzyka, wśród której Izydor kijkiem swoim [magiczną różdżką – M. L.] uderza o ścianę, a natychmiast pokazuje się obraz, w którym widać synagogę żydowską. Żydzi odprawiają w niej zwykłe swoje pacierze przy muzyce i różnych pociesznych obrzędach. Raptem mieni się muzyka, słyhać nawałnicę, grzmoty i pioruny, a diabli jednego Żyda wśród powszechnego zamieszania porywają. Wtem obraz niknie, ciemność grotę okrywa. Muzyka egzekwuje symfonię naśladowującą nawałność i burzę, ta się niby powoli uśmierza, grota rozwidniać się zaczyna, a muzyka naśladowując tę odmianę, oznacza powrót pogody. Wtem tańczący geniusze widzieć się dają, któr[zy] patrzącym kwiaty i zapachy do wążchania podają i kadzidłami ich obkurzają, tu i śpiewania miejsce mieć mogą¹³.

Muzyka cichnie, zebrani dziwią się, boją, natomiast aktorzy włoscy przebrani za geniuszy tańczą i jednocześnie usypiają widzów rozpylonym narkotycznym proszkiem, oprócz Angeliki, jej służącej Julisi i Prawdzickiego¹⁴. Astrolog obiecuje Angelice, że pokaże jej dodatkową wizję¹⁵. Pragnie jej przedstawić okoliczności rzekomej śmierci jej ukochanego Izydora (czyli siebie), a właściwie oznajmić w delikatny sposób poprzez obraz-iluzję, że tak naprawdę przeżył bitwę i wkrótce do niej powróci. Do wywołania wizji potrzebuje księgi hermetycznej oraz – choć nie jest to powiedziane wprost, ale wynika z tekstu – również lustra:

- » Odkryje ci to zwierciadło zdarzenia, które błędu jej są przyczyną, lecz cóżkolwiek w nim widzieć będziesz, chciej zbytnią pohamować czułość, chciej głębokie zachować milczenie. Nikną duchy przed głosem sobie nieznanym¹⁶.

Tu następują kolejne, obszerne wskazówki reżyserskie w didaskaliach Stanisława Kostki Potockiego:

- » [Frontyn, zaufany sługa Izydora – M. L.] Wchodzi on tak jak Izydor za astrologa przebrany, trzymając w jednym ręku księgę, w drugim czarnoksięski kijek, którym wskazuje Angelice miejsce, na którym ma usiąść. Prawdzicki i Julisia stają obok niej. Frontyn idzie na szrodek,

13 *Ibidem*, s. 107-108.

14 *Ibidem*, s. 108.

15 *Ibidem*, s. 109.

16 *Ibidem*.

czyta coś w książce, robi znaki różne, gwizdże, słycać harmonię. Po tym obraz widzieć się daje przy stosownej muzyce do akcji. Ten obraz wystawia najprzód Izydora, co ranny leży wśród kilku pobitych. Potem Izydor, przychodząc nieco do siebie, dobywa portretu Angeliki i żegnać się z nim zdaje, jak człowiek bliski końca swego. Nadchodzi oficer nieprzyjacielski, który widząc to jego poruszenie, bieży mu na pomoc i z żołnierzami podnosi go. Sadzają go, trzeźwią go, opatrują, ratują. Izydor, choć mocno ranny, przychodzi do siebie i wstaje, oni go pod ramię prowadzą. Lecz jakby dostrzegłszy raptem Angelikę wyciąga do niej ręce. Ona, która przez cały ciąg tej sceny wstrzymywała się gwałtem i różnymi tylko gestami dawała poznać uczucia swoje, porywa się, krzycząc „Izydor! Izydor!”... Niknie natychmiast obraz, ona pada w ręce astrologa, Julisi i Prawdzickiego¹⁷.

Jako ciekawostkę należy zaznaczyć, że Stanisław Kostka Potocki bardzo podobny motyw iluzji wykorzystał także w swoim życiu. Wspomniana historia została nam przekazana przez Annę z Tyszkiewiczów *primo voto* Potocką, *secundo voto* Wąsowiczową w pierwszym tomie jej pamiętnika¹⁸. Anna, zwana powszechnie Anetką, w latach 1805-1821 była żoną Aleksandra Potockiego, jedynego syna Stanisława Kostki i Aleksandry Potockich. W VI rozdziale swego pamiętnika, zatytułowanym *Mistyfikacya*¹⁹, Anetka opisuje wydarzenie, jakie miało miejsce zimą w czasie pobytu całej rodziny Potockich w pałacu w Warszawie.

Anetka Potocka żywo interesowała się zjawiskami nadprzyrodzonymi, tajemniczymi, jej ciekawość dodatkowo podsycał fakt, że jej teść – Stanisław Kostka, uczestniczył w spotkaniach, owianej tajemnicą dla osób postronnych, loży wolnomularskiej²⁰. Słyszała o fantastycznych, a zarazem zatrważających próbach, jakie kandydat musiał przejść, by stać się jej adeptem, „o ciemnościach i płomieniach, przez jakie trzeba sobie było torować drogę, o oknach, przez które trzeba było rzucać się w przepaść... o gwoździach, po których zmuszano stąpać”²¹.

Próżno prosiła Stanisława Kostkę o uchylenie rąbka tajemnicy, aż owej opisywanej przez nią zimy coś się wydarzyło. Potocki zaczął zachowywać się dziwnie,

17 *Ibidem*.

18 A. Potocka, *Pamiętniki, t. 1*, tłum. J. Chmielowska, Drukarnia Granowskiego i Sikorskiego, Warszawa 1898.

19 *Ibidem*, s. 62. W podtytule Potocka zamieściła rok „1803”, jednak nie była ona wtedy jeszcze żoną Aleksandra. Opisane wydarzenie musiało więc mieć miejsce przynajmniej dwa lata później.

20 *Ibidem*.

21 *Ibidem*, s. 62-63.

nie wracał na obiady, był zamyślony²². Anna dowiedziała się od teściowej – pani Aleksandry, że do Warszawy zawitał słynny iluminat, który rządzi przyrodą, wie wszystko, ma dar przewidywania przyszłości, zna przeszłość i ma na swe rozkazy duchy²³. Ze względu na tę wiedzę tajemną musi się ukrywać i właśnie jego ewentualnym odkryciem przez władze martwi się Potocki. Podsycało to ciekawość Anetki i udało jej się namówić teścia nie tylko na zwierzenia w tej sprawie, ale także na zorganizowanie dla niej spotkania z owym mędrce²⁴. Warunkiem spotkania i wtajemniczenia w cuda miało być utrzymanie go w całkowitej tajemnicy i wyłożenie przez przyszłą adeptkę ofiary pieniężnej, którą iluminat miał przeznaczyć na datki dla biednych²⁵.

Synowa umówiła się z Potockim, że w dniu spotkania z iluminatem pójdą z całą rodziną do francuskiego teatru, z którego na dany znak wyjdą we dwoje pod pretekstem jej złego samopoczucia²⁶. Podróż, jak się jej wydawało, gdzieś za miasto, odbyła się w zupełnej tajemnicy. Na powozie zgaszono latarnie, służący byli bez liberii, a woźnica usłyszał tylko informację, by jechał tam, gdzie co wieczór²⁷. Na miejscu, wśród ciemności, Anetka z teściem udali się stromymi, wysokimi schodkami do nieznanego jej domu i zatrzymali się w ciasnym korytarzu pod drzwiami komnaty²⁸. Potocki zastukał trzy razy – zza drzwi ktoś odpowiedział mu grobowym głosem „wejdz, mój bracie”²⁹, na który to dźwięk Anetka prawie zemdlała. Weszli, pokój był duży, ciemny, pusty, jedynie na jego środku stał wielki stół, nakryty czarnym suknem, a na nim ćmiąca się lampa, „drewniany kałamarz, trupia czaszka i sterta starych foliałów”³⁰. Za stołem siedział starzec z długimi siwymi włosami, ubrany w strój wschodni, i ogromnymi okularami na nosie. W kącie pokoju wisiała szeroka kotara z czarnego sukna, zasłaniająca jedną ze ścian – Anetka pomyślała, że zapewne za nią znajdują się jakieś cudowne zjawiska – a obok wznosiło się wielkich rozmiarów lustro w czarnej drewnianej ramie, służące zapewne do zaglądania w przyszłość³¹.

22 *Ibidem*, s. 63.

23 *Ibidem*, s. 63, 69.

24 *Ibidem*, s. 63–65.

25 *Ibidem*, s. 65.

26 Anna Potocka najprawdopodobniej była wówczas w ciąży, gdyż często wspomina o swojej „chorobie”, „słabości”, „stanie”. Trudno jednak stwierdzić dokładnie, o które z dzieci mogło chodzić: Augusta (ur. w 1806 r.), Natalię (ur. w 1807 r.) czy Maurycego (ur. w 1812 r.), choć pod koniec opisywanego rozdziału wspomina o narodzinach spadkobiercy, co wskazywałoby na pierworodnego Augusta (por. *ibidem*, s. 77).

27 *Ibidem*, s. 66.

28 *Ibidem*, s. 67.

29 *Ibidem*, s. 68.

30 *Ibidem*.

31 *Ibidem*, s. 68–69.

Kolejna scena bardzo przypomina opisywaną przez Potockiego w *Umarłym żyjącym, czyli Diabie Włoskim*. Starzec zapytał kandydatkę do wtajemniczenia, czego pragnie – oczywiście w tej chwili pragnęła jedynie uciec do jasno oświetlonego pokoju i kochającej rodziny. Stanisław Kostka odpowiedział za nią, że prosi o pokazanie jakiegoś cudu, więc starzec zapytał ponownie: „co życzyś sobie widzieć? bestyę apokaliptyczną, umarłych czy nieobecnych”³²? Dodał, że może pokazać rzeczy, które dzieją się jedynie w odległości 12 640 mil³³. Anetka, już prawie mdlejąca ze strachu, poprosiła o pokazanie nieobecnych, pragnąc schronić się w bezpiecznych ramionach matki, męża i przyjaciółki. Wyproszono ją na chwilę na czas przygotowań³⁴, a gdy weszła z powrotem:

» starzec klasnął trzy razy w dłoń. Czarna firanka, jaką zauważyłam wchodząc, rozsunała się jakby sama i spostrzegłam jak przez mgłę łożę, opuszczoną przeze mnie przed chwilą, i trzy wyzwane osoby, zdające się słuchać uważnie, jak gdyby sztuka, której tylko akt pierwszy widziałam, jeszcze się nie skończyła. Rysy, ubiór, ruchy, wszystko było tak doskonale podobnym, że nie mogłam wstrzymać okrzyku³⁵.

Za chwilę jednak kotara się zasunęła i rozbrzmiały za nią śmiechy. Potocki przyprowadził do niej Anetkę, rozsunał na powrót firankę, i, jak opisuje ona w swym pamiętniku:

» Zobaczyłam nie przez mgłę, ale zupełnie wyraźnie, stół wytwornie nakryty, oświetlony stu świecami, a zebrani przy nim nasi przyjaciele wesoło biesiadowali. Oniemiałam ze zdziwienia³⁶.

Cała scena okazała się wielką mistyfikacją, przygotowaną przez Stanisława Kostkę Potockiego, w którą wtajemniczono resztę rodziny. Iluminata udawał trudny dziś do zidentyfikowania pan R., znajdowali się w domu jednego z przyjaciół, także niezidentyfikowanego pana M. M., ale weszli schodami kuchennymi, dlatego Anetka nie rozpoznała budynku³⁷.

32 *Ibidem*, s. 69-70.

33 *Ibidem*, s. 71.

34 *Ibidem*.

35 *Ibidem*, s. 72.

36 *Ibidem*.

37 *Ibidem*, s. 73-74.

W obu przytoczonych fragmentach sztuki *Umarły żyjący, czyli Diabeł Włoski* Stanisław Kostka Potocki stosuje chwyt „teatru w teatrze” – widzami są zarówno bohaterowie utworu, jak i publiczność zgromadzona w gmachu teatru na Placu Krasiańskich. Żeby zebrani ulegli złudzeniu, że są świadkami prawdziwych czarów, przedstawienie musiało być starannie wyreżyserowane i przygotowane. Trudno dziś stwierdzić, jakie dokładnie sztuczki teatralne czy efekty specjalne zastosowano do tego konkretnego ukazania wydarzeń, które miały uchodzić za prawdziwy obraz. Zapewne nie mogły być one zbyt skomplikowane, skoro ich wykonanie było możliwe zarówno w „czarnoksiężskiej” grocie, w której znajdował się sprzęt teatralny, jak i w Teatrze Narodowym.

Można wymienić kilka podstawowych zabiegów technicznych, jakie najczęściej w takich sytuacjach stosowano właśnie w teatrze na Placu Krasiańskich. Wspomnianą w utworze burzę imitowano poprzez potrząsanie arkuszami blachy. Na stos blachy spadały deski lub kamienie, co potęgowało efekt i dźwiękiem przypominało uderzenia piorunów. Dodatkowo stosowano maszynę do błyskawic – była to blaszana puszką bez przedniej ścianki z lampką spirytusową, która podgrzewała rodzaj sitka. Na nie z góry przez lejek wsypywano mieszanekę magnezyj i chloranu potasu, która zapalając się dawała jasny błysk. Przy postawieniu kilku puszek błyskawice pojawiały się przez cały czas³⁸.

Kolejny, wykorzystywany w teatrze efekt specjalny, to nagle zapadnięcie ciemności. Dolne oświetlenie sceny znajdowało się w tzw. kanale, szczelinie między sceną a orkiestrą³⁹. Wyglądało to w ten sposób, że w podłogę wpuszczana była rynna, osłonięta od strony publiczności, zawierająca światło w postaci prawdopodobnie lampy lichtarzowej⁴⁰, którą tworzyły „świece osadzone w tulejkach, ze specjalnymi, półkolistymi rewerberami [tj. odbijającymi płomień metalowymi lusterkami – M. L.]”⁴¹. Rynnę można było opuścić poniżej poziomu sceny, aby w ten sposób powstała nagle noc. Efekt nagłego oświetlenia uzyskiwano w sposób odwrotny. Do oświetlenia sceny i grających na niej aktorów stosowano również górne światło, znajdujące się na specjalnej rampie albo po bokach kurtyny. Dodatkowe oświetlenie ustawiano między dekoracjami, co niestety groziło pożarem⁴². Oprócz lamp lichtarzewych zastosowanie miały lampki olejne z bawełnianym knotem i „rezerwuarem na oliwę, olej (orzechowy, lniany, rzepakowy, rybny), łój albo wosk”⁴³.

38 Z. Raszewski, *Teatr na placu Krasiańskich*, Warszawa 1995, s. 129.

39 *Ibidem*, s. 126.

40 *Ibidem*, s. 126-127.

41 *Ibidem*, s. 127.

42 *Ibidem*, s. 126-129.

43 *Ibidem*, s. 127.

Tworzące iluzje i rodzaj wizji w sztuce Potockiego nagłe zmiany obrazu czy ukazywanie dodatkowego miejsca wydarzeń w ramach jednego pomieszczenia, mogły powstawać także dzięki specjalnym dekoracjom, które do tego konkretnego przedstawienia mógł malować Antoni Smuglewicz współpracujący w tym okresie z Teatrem Narodowym. Oprócz zwykłych dekoracji zmienianych w przerwach po opadnięciu kurtyny, stosowano również te specjalnie przygotowane do gwałtownej zmiany scenerii. W tym celu używano dwuczęściowej kulisy z tzw. „cugami”, czyli linami, na których montowano dekoracje malowane na płótnie i nabijane na blejtramy⁴⁴. Obie ramy kulisy były połączone zawiasami i klapą, aby w razie potrzeby jedna z części mogła opaść, odkrywając w ten sposób inne malowidło. I tak np. mur przemieniał się nagle w ruinę, a głąz w okręt⁴⁵.

Wyżej nad sceną teatralną znajdował się także ruszt – rodzaj podłogi, na której montowano wielokrążki z linami. Na linach tych opuszczano postaci nadprzyrodzone, sfruwające z góry samotnie lub grupowo, w obłokach lub bez nich⁴⁶. W ten sposób można było ukazać, jak w sztuce Potockiego, latające duchy. Jeśli chciano uzyskać efekt nagłego pojawienia się lub zniknięcia postaci, np. zjawy, wyprowadzano ją poprzez zapadnięcie ze specjalnymi klapami w podłodze sceny⁴⁷.

Nie do końca jest jasne, w jaki sposób przygotowano zasuwanie i rozsuwanie kotary, nazywanej przez Anetkę także „firanką”. Nawet w pałacu trudno było zainstalować sprzęt, jaki używano w profesjonalnym teatrze. Oczywiście, np. Radziwiłłowie w swej warszawskiej siedzibie posiadali salę teatralną, jednak trudno przypuszczać, by nagle zniknęły z niej zdobienia ścian i dodatkowe wyposażenie. Najprawdopodobniej kotarą była zasłona w oknie wychodzącym na balkon, gdzie ustawiono całą dekorację wraz ze stołem, przy którym na zakończenie mistyfikacji biesiadowano, albo zbudowano blisko ściany niedużą, prowizoryczną rampę z linami. Według relacji Anetki Potockiej, jak się okazało, mgła była z gazy, zaś łoża teatralna to dekoracja⁴⁸, specjalnie przygotowana być może przez Antoniego Smuglewicza lub Jana Bogumiła Plerscha.

Zarówno w *Umarłym żyjącym, czyli Diabie Włoskim* Potockiego, jak i relacji jego synowej, do ukazania czy też wywołania obrazu stosuje się magiczne lustro. Didaskalia komedioopery nie zawierają o nim informacji, o wykorzystaniu go mówi jedynie Astrolog-Izydor, chcąc przedstawić Angelice historię swego ocalenia. Z tekstu możemy wywnioskować, że do ukazania w nim wizji potrzebna jest „księga

44 *Ibidem*, s. 124.

45 *Ibidem*.

46 *Ibidem*, s. 120-121.

47 *Ibidem*, s. 117.

48 A. Potocka, *op. cit.*, s. 73.

hermesowa” i duchy⁴⁹. Przekaz Anetki zawiera informację o wyglądzie lustra – jest wklęsłe, olbrzymie, a jego ramę zrobiono z czarnego drewna⁵⁰.

Lustro stanowiło jedno z narzędzi praktyki magicznej czy wróżbiarskiej już od starożytności⁵¹. Zajmowały się tym specjalne osoby – *specularii*⁵². Wierzono, że „zwierciadło jest mądre, zna przeszłość, teraźniejszość i przyszłość, posiada wiedzę o rzeczach ukrytych, o ludziach nieobecnych, zdarzeniach dziejących się daleko lub mających dopiero nastąpić”⁵³. Można się było do niego zwracać z pytaniami, prosić o rady, zaś w baśniach ludowych występuje nawet zwierciadło czarnoksiężskie, które przemawia ludzkim głosem⁵⁴. Szczególną jego wersją było tzw. „zwierciadło Salomona”, które w czasie nowiu księżyca odpowiadało na zadane mu pytania⁵⁵. Stworzone z siedmiu kruszców, składało się z trzech części: pierwsza ukazywała to, co się dzieje we wszystkich miejscach, druga mówiła o zdrowiu pytającego i dawała mu dobre rady, trzecia ujawniała to, co ukryte – tajemnice, oszustwa, zbrodnie⁵⁶. W Polsce słynne było pochodzące z XVI w. czarodziejskie lustro Jana Twardowskiego, które – choć popękane i zmatowiałe – nadal jest przechowywane w zakrystii w Węgrowie⁵⁷.

Mieczysław Wallis podkreśla, że „Etnologowie widzą we wróżeniu ze zwierciadła (katoptrancji) przypadek szczegółowy [właśc. szczególny – M. L.] szeroko rozpowszechnionego sposobu przepowiadania przyszłości z przedmiotów błyszczących i łączą je w jedną grupę z wróżeniem z wody (hydromancją, lekanomancją), z kryształu (krystalomancją), z atramentu oraz ognia lub płomienia (piromancją)”⁵⁸.

W literaturze, zwłaszcza obcej, także pojawiają się motywy podobne do omawianych w niniejszym artykule iluzji, np. w anonimowych *Gesta Romanorum*, w *Opowieściach kanterberyjskich* Geoffreya Chaucera czy w *Królowej wieszczek* Edmunda Spencera⁵⁹. Na gruncie polskim spotykamy je np. w sztukach Kazimierza

49 S. K. Potocki, *op. cit.*, s. 109.

50 A. Potocka, *op. cit.*, s. 70.

51 M. Wallis, *Dzieje zwierciadła i jego rola w różnych dziedzinach kultury*, Warszawa 1973, s. 84-85. Na temat zwierciadła, jego historii i zastosowania zob. także: *Lustro (zwierciadło) w literaturze i kulturze: rozprawy – szkice – eseje*, pod red. A. Borkowskiego, E. Borkowskiej, M. Burty, Siedlce 2006; S. Melchior-Bonnet, *Narzędzie magii. Historia luster i zwierciadeł*, tłum. B. Walicka, Warszawa 2007.

52 M. Wallis, *op. cit.*, s. 95.

53 *Ibidem*, s. 93.

54 *Ibidem*.

55 *Ibidem*, s. 94.

56 *Ibidem*, s. 94-95.

57 Zob. M. Michalska, *Węgrowskie zwierciadło Twardowskiego. Tradycja – legendy – badania*, w: *Lustro (zwierciadło) w literaturze i kulturze...*, *op. cit.*, s. 297-308.

58 M. Wallis, *op. cit.*, s. 96.

59 *Ibidem*, s. 95.

Władysława Wójcickiego (*Twardowski i klecha. Dialog w czterech sprawach 1628 roku z intermediami* i *Zwierciadło Twardowskiego. Dialog we trzech czterech sprawach 1628 wyprawiony*) oraz w dialogu dramatycznym *Twardowski czarnoksiężnik* Juliana Korsaka⁶⁰.

Przedstawione wyżej postaci astrologów oraz wywoływane iluzje czy wizje, zarówno w świecie fikcyjnym, jak i rzeczywistym są świadectwem wiary w zabobony, żywionej przez wiele stuleci (nawet jeszcze w XIX wieku, ale w szczególności w Oświeceniu), a także popularności i zainteresowania, jakimi cieszyli się różnego rodzaju (fałszywi) prorocy, iluminaci, mistrzowie wiedzy tajemnej, alchemicy. Ówczesne społeczeństwo wykazywało zamiłowanie do rzeczy cudownych, nadprzyrodzonych, np. przewidywania przyszłości, lewitowania, zamiany kruszców w złoto czy mesmeryzmu. Można wysnuć teorię, że Stanisław Kostka Potocki „nową” tożsamość bohatera swojej sztuki, Izydora, czy postać Astrologa bądź też iluminata, którego spotkała Anetka, stworzył na wzór ludzi dobrze znanych mu z realiów epoki – magów czy alchemików. Na terenie Polski (i nie tylko) działali przeróżni czarodzieje, uzdrowiciele, jasnovidze – pojawiali się często zwłaszcza na jarmarkach czy odpustach, wśród tłumu, który zabawiali, a przede wszystkim oszukiwali dla pieniędzy. Spotkać tam można było linoskoczków, niedźwiedników, sprzedawców cudownych olejków, marionetkarzy czy kataryniarzy⁶¹. Byli to głównie oszuści i awanturnicy, ale wśród nich znaleźli się również ludzie uczciwi, o nieprzeciętnych zdolnościach, którzy zajmowali się niezwykłymi rzeczami zawodowo i z tego żyli. Przykładem może być znany po 1779 roku w wielu polskich miastach artysta wędrowny, Antoni Julius, który posiadał latarnię magiczną i wykorzystywał ją do dawania seansów. „Publiczny seans latarni magicznej, inaczej zwanej latarnią czarnoksiężką, polegał na wyświetlaniu jakiejś ciekawej historii, której epizody poznawała publiczność oglądając kolejne obrazy, objaśniane przez narratora i mechanika w jednej osobie”⁶².

Najsłynniejszym w Europie magiem-oszustem, o którym Stanisław Potocki zapewne słyszał, i którego może nawet poznał osobiście w Warszawie, był Alessandro Cagliostro⁶³ (naprawdę Giuseppe Balsamo), którego nauki i życie prawdopodobnie

60 Szerzej na ten temat zob. E. Szczepan, *Zwierciadło jako przedmiot magiczny w wybranych dramatach polskich pierwszej połowy XIX wieku*, w: *Lustro (zwierciadło) w literaturze i kulturze...*, op. cit., s. 99-108.

61 Z. Raszewski, *Weryfikacja czarodzieja*, w: *idem, Weryfikacja czarodzieja i inne szkice o teatrze*, Wrocław 1998, s. 18.

62 *Ibidem*, s. 16. Podobne ruchome obrazy, zwane *eidophuesikon*, pokazywał np. mistrz spektakli i efektów świetlnych, sławny iluminarz J. Louthembourg. Por. I. Mc Calman, *Alchemik. Cagliostro – ostatni mag Europy*, tłum. J. Prokopiuk, Warszawa 2005, s. 147-149.

63 Cagliostro przebywał w Warszawie od 1780 roku, gościł go u siebie polski alchemik hrabia Adam Poniński, posiadający w swym pałacu laboratorium. Wizyta maga w Polsce zakończyła się zdemas-

posłużyły Potockiemu do skonstruowania bohatera swej sztuki, Astrologa-Izydora. Postać Cagliostro była często wykorzystywana w literaturze jako motyw alchemika, szarlatana czy hermetysty. Przykładem mogą być chociażby trzy sztuki napisane o nim przez carycę Katarzynę: *Syberyjski zaklinacz*, *Ślepiec*, *Oszust*⁶⁴.

Czy Cagliostro był rzeczywiście tylko awanturnikiem – do końca nie wiadomo, przyznać jednak trzeba, że potrafił omotać i wykorzystać finansowo nie tylko zwykłych ludzi, którym sprzedawał maści i eliksiry na różne dolegliwości, ale przede wszystkim przedstawicieli wyższych sfer, którzy go cenili i gościli na własnych dworach.

Warto przyrzeć się bliżej postaci Giuseppe Balsamo, porównując jego poglądy z tym, co głosili przebrany Izydor lub iluminat z opowieści Anetki, tajemniczy pan R. Przede wszystkim wykorzystał on popularność łóż wolnomularskich i stworzył własny ryt zwany egipskim⁶⁵. Swą ideologię oparł na modzie na Egipt i – na wzór najwyższych funkcji innych łóż, np. Wielkiego Wschodu – ogłosił się Wielkim Mistrzem Mędrców Egipskich, czyli Koptem⁶⁶. Zauważyć trzeba, że główny bohater sztuki Potockiego parodiuje Cagliostro, kiedy nazywa siebie „Wielkim Krokodylem Egipskiej Mądrości”⁶⁷.

Kiedy Potocki pisał swoją sztukę, wiedza na temat Egiptu nie była tak rozległa, jak dziś, ale właśnie wtedy Napoleon Bonaparte, w czasie wypraw w latach 1798-1801, dokonywał znaczących odkryć na terenie tego kraju⁶⁸. To niezbadane jeszcze wówczas i pełne tajemnic państwo faraonów fascynowało ludzi Oświecenia. Jak sądzono, to „w cieniu piramid kształtowały się początki sztuki i nauki, tu narodziły się nekromancja, astrologia, farmakopea, stąd właśnie wywodzi się najstarsza wiedza”⁶⁹.

Z Egiptu wywodził się również kult hermetyzmu, „sztuki królewskiej”, wyznawanej przez Alessandra Cagliostro, a także tytułowego Diabła Włoskiego. „Sztuka królewska”, inaczej zwana *khemei*, została stworzona przez Hermesa Trismegistosa (Po Trzykroć Wielkiego), który podobno żył około 2700 roku p.n.e. i napisał

kowaniem jego oszustw przez Augusta Moszyńskiego, por.: M. Otorowski, „*Cagliostro demasque a Varsovie*” *Augusta Moszyńskiego*, „*Ars Regia*” nr 1/2, Rok VI (1997), Warszawa 1997, s. 73-83; Z. Zwoźniak, *Alchemia*, Warszawa 1978, s. 120-121.

64 R. Gervaso, *Cagliostro. Życie Giuseppe Balsama, maga i awanturnika*, tłum. A. Wasilewska, Warszawa 1992, s. 77.

65 Jego loża nosiła nazwę: Matka Loża Przyjścia Wysokiej Masonerii Egipskiej.

66 Z. Zwoźniak, *op. cit.*, s. 120.

67 Nazwa ta powstała zapewne również na wzór najwyższej funkcji w loży Wielki Wschód – Wielkiego Mistrza Wielkiego Wschodu, którego funkcję pełnił sam Stanisław Kostka Potocki w latach 1812-1821.

68 P. Bret, *Egipt w czasach Napoleona*, tłum. R. Wilgosiewicz-Skutecka, Poznań 2002, s. 7 i nast.

69 R. Gervaso, *op. cit.*, s. 59.

36 525 utworów dotyczących tej nauki⁷⁰. Hermesa Trismegistosa utożsamiano z Thotem, egipskim bogiem mądrości i magii. Ponoć był on budowniczym piramid, wynalazcą kalendarza i pisma⁷¹. Najważniejsze jego dzieło to zbiór esejsów pod wspólnym tytułem *Hermetica*, przypominający *Dialogi* Platona, z tą różnicą, że nauki w niej zawarte są wygłaszane przez Hermesa Trismegistosa, a nie Sokratesa⁷². To prawdopodobnie tę księgę nazywa Izydor „Hermesową” i za jej pomocą wywołuje wizję⁷³.

W *Umarłym żyjącym, czyli Diabie Włoskim* pojawia się wątek alchemii, również kojarzony z Egiptem, a także z Thotem. Głównym celem alchemika było wytworzenie kamienia filozoficznego, pozwalającego na przemianę metali nieszlachetnych w złoto. „*Auri sacra fames* – święty głód złota – ogarnął wszystkich. Złota i nieśmiertelności, bo kto sporządził kamień filozoficzny, ów *lumen astrale*, czyli światło gwiazd, ten miał i eliksir życia”⁷⁴. Dokonać się to miało poprzez długie i żmudne, odbywane w specjalnych warunkach (atmosferycznych i czasowych) transmutowanie metali, głównie siarki i rtęci, a także srebra i samego złota, z domieszką kamienia filozoficznego, powstałego z *terra virginia*, ziemi dziewiczej. Znany w XVI wieku alchemik Paracelsus dołączył do teorii alchemii medycynę i farmację. Jego głównym celem nie była chęć wytworzenia złota, ale leków, które zwalczałyby choroby⁷⁵. Podobne umiejętności posiada Astrolog-Izydor. Posługując się receptami, zaklęciami, i księgami magicznymi, zawierającymi niezrozumiałe rozprawy, jest w stanie wyleczyć Umiejętnickiego, w magiczny sposób wyjmując mu węża z boku⁷⁶.

Wierzono, że za pomocą kamienia filozoficznego można było osiągnąć wieczną młodość i nieśmiertelność⁷⁷. Na przykład Cagliostro twierdził, że „urodził się na Wschodzie jeszcze przed Potopem, [...] znał Mojżesza i Salomona, był uczniem faraonów, szkolnym kolegą Hermesa Trismegistosa i wychowankiem Sokratesa, uczestniczył u boku Jezusa w wieczerzy weselnej w Kanie Galilejskiej”⁷⁸. W sztuce

70 Z. Zwoźniak, *op. cit.*, s. 22-23. Najbardziej znaną jest *Tablica Szmaragdowa* (por. W. Hubicki, *Z dziejów chemii i alchemii*, Warszawa 1991, s. 11.).

71 A. G. Gilbert, *Magowie. W poszukiwaniu tajemnej tradycji*, tłum. K.O. Kuraszkiewicz, Warszawa 1997, s. 58-59.

72 *Ibidem*, s. 58-59.

73 S. K. Potocki, *op. cit.*, s. 109.

74 Z. Zwoźniak, *op. cit.*, s. 5-6.

75 *Ibidem*, s. 63-65.

76 S. K. Potocki, *op. cit.*, s. 95.

77 W. Hubicki, *op. cit.*, s. 12.

78 R. Gervaso, *op. cit.*, s. 110.

Potockiego z kolei Astrolog-Izydor posiada „tabaczkę długiego życia”, dzięki której żyje już kilka tysięcy lat⁷⁹.

Motywy pojawiającym się i w pamiętniku Anetki, i utworze autorstwa jej teścia, są również postaci duchów. Są one pomocnikami bohatera sztuki Potockiego – Astrologa-Izydora, a tak naprawdę przebranymi za nie aktorami i tancerzami włoskimi. Oprócz towarzyszenia mu w czynnościach wykonywanych w „czarnoksiężskiej” grocie, usługiwania, są niezbędni do tworzenia iluzji⁸⁰. Według magii naturalnej, głoszonej m. in. przez Korneliusza Agryppę, wszystko ma swą duszę, w której przejawia się „duch świata” (*spiritus mundi*). Duchy w ten sposób pojęte, jako siły przyrody, mogły służyć człowiekowi. Stąd wywodzi się *teurgia* – egipska sztuka komunikowania się z nimi⁸¹. Szczególnie często posługiwał się nią właśnie Cagliostro, który twierdził, że podobnie jak największy mag na świecie – Jezus, tak i on „władzał siedmioma niebiańskimi «archaniołami», «geniuszami», czyli «dobrymi duchami» – Anaelem, Michaelem, Rafaelem, Gabrielem, Urielem, Zobijachelem i Anachielem”⁸². Cagliostro wykorzystywał duchy przede wszystkim w seansach spirytystycznych, w których brały udział osoby chcące porozumieć się z bliskimi znajdującymi się na tamtym świecie. Ponadto był zaprzyjaźniony z duchami, które pozostawały na jego usługi i zasięgał ich rad. Iluminat, którego spotkała Potocka, także podobno obcował z duchami, które słuchały jego rozkazów⁸³.

Najważniejszym motywem i osnową, wokół której toczy się akcja przedstawionych tekstów są mistyfikacje, maskarady. Pierwszą tworzy Izydor, drugą Umiejętnicki, trzecią iluminat. W tym przypadku zastosowanie ma szersze ujęcie terminu „maskarada”, proponowane przez Janusza Rybę, czyli zmiana tożsamości poprzez przebranie się dla wprowadzenia w błąd innych osób. Takie maskarady miały charakter zabawowy, ale także „użyteczny: ich celem było osiągnięcie osobistych korzyści”⁸⁴.

Mistyfikacje były popularnym motywem w literaturze Oświecenia⁸⁵, jednak częściej wykorzystywano je w życiu codziennym po prostu dla rozrywki. Autor *Maskarad oświeconych...* zauważa, że wręcz „możemy mówić o zjawisku oświece-

79 S. K. Potocki, *op. cit.*, s. 92.

80 *Ibidem*, s. 107-109.

81 I. Mc Calman, *op. cit.*, s. 59.

82 *Ibidem*.

83 A. Potocka, *op. cit.*, s. 63, 69.

84 J. Ryba, *Maskarady oświeconych: próba opisu zjawiska*, Katowice 1998, s. 7-17.

85 Motyw ten wykorzystał np. Jan Potocki w *Rękopisie znalezionym w Saragossie czy Abdulu i Zejli*. Szerzej na ten temat zob. J. Ryba, *op. cit.*, s. 67-69.

niowej maskaradomanii⁸⁶, która ogarnęła przedstawicieli wyższych sfer, głównie z nudy i braku innych zajęć. Umilano sobie czas organizowaniem redut, balów maskowych, pikników w stylu orientalnym, antycznym lub wiejskim, urządzano ogrody na wzór angielski, czyli wyglądające na naturalne i nieskażone ingerencją ręki ludzkiej (choć perfumowano i malowano krowy, a specjalnie spreparowane deski imitowały skały) – słowem, pociągało ludzi Oświecenia to, co było odmienne od zbytku i światowego życia⁸⁷.

Jednak nie tylko arystokracja wykorzystywała mistyfikację i nie zawsze czyniono to w równie niewinnych celach. Służyła ona również do osiągnięcia konkretnych korzyści, których w inny sposób nie można byłoby zdobyć, stąd ważna była nieświadomość osób niewtajemniczonych co do prawdziwej tożsamości osoby przebranej. Uważano, że „aby rzeczywistość poznać w jej prawdziwym wymiarze, aby w sposób poznawczo wiarygodny postrzegać świat, należy posługiwać się mistyfikacjami. Wcielając się w fałszywe «role», można osiągnąć rzetelne poznanie”⁸⁸.

Maskarada była więc wykorzystywana także przez krętaczy i awanturników jako narzędzie intrygi. Było to tzw. zamazywanie tożsamości – przybierano tytuł arystokratyczny, inne nazwisko, zawód, by uniknąć kary lub czerpać materialne korzyści, jak np. w sztuce Potockiego udający kabalistę Chevalier Umiejętnicki. Pochodzący z plebejskiej rodziny ubogi chłopak, kiedy spostrzegł, „że perukarczyk mniej, jak peruka, którą fryzuje znaczy na świecie”, „uniesiony szlachetnym ambitem”⁸⁹ wyrusza w świat, i podając się za coraz to kogoś innego czyni wszystko, by zdobyć fortunę. Takich Umiejętnickich w czasach Potockiego było wielu, gdyż naiwność arystokracji i żądza przeżycia czegoś niezwykłego tworzyły warunki sprzyjające przeróżnym szarlatanom. Na przykład często wykorzystywana przez ludzi z marginesu społecznego rola gubernera dawała (aż do czasu zdemaskowania) poczucie rozwijania kariery, pomagała zdobyć związane z tym gratyfikacje i popularność wśród arystokracji, która nawet nie zauważała braku przygotowania owego mentora – oszusta do wychowywania i nauczania jej dzieci⁹⁰. Jak wspomina Umiejętnicki:

» W Chersonie zakochała się we mnie pewna pani i wzięła za gubernera do dzieci. Pierwszy raz com widział w życiu gramatykę, było to w dzień com ją kupił dla uczniów moich. Chłopcy mieli pamięć,

86 *Ibidem*, s. 18.

87 Szerzej o przyczynach maskaradyzacji zob. J. Ryba, *op. cit.*, s. 7-18.

88 *Ibidem*, s. 73.

89 S. K. Potocki, *op. cit.*, s. 124.

90 J. Ryba, *op. cit.*, s. 42-43, 94-95.

we dwa miesiące porobiłem z nich dość pocieszne papugi, i uchodzić zacząłem za wielkiego człowieka. Podobał się powszechnie sposób edukacji mojej, i w kilku mnie domach nie tylko guwernerem paniczków, ale rządcą matek i całego domu uczynił⁹¹.

Za pomocą przebrania i mistyfikacji także ośmieszano i demaskowano oszustów, jak zrobił to np. Astrolog-Izydor.

Oprócz celu, ważne były również same przygotowania do wcielenia się w nową rolę, co Stanisław Kostka Potocki doskonale pokazuje na przykładzie tytułowego bohatera swego utworu:

» [Izydor:] [...] spotkałem na pierwszym noclegu trupę śpiewaków i baletników Opery Włoskiej, dążących do Warszawy, i namówiłem ich, aby tu dzień u mnie po drodze spoczęli, w myśli użycia ich do mniemanych czarodziejstw moich, a w drodze, znając dobrze tutejsze subiekta, uczyniłem z nimi wszelkie do tego przygotowania⁹².

Dodatkowo w ogrodzie tuż przy zamku znajdowała się grota, którą wybudował niegdyś ojciec Izydora dla jego zabawy, był tam również teatr, a w nim nowe kostiumy i wszelkie przyrządy potrzebne do stosowania efektów specjalnych i organizowania przedstawień. Wszystko to bohater skwapliwie wykorzystał do maskarady. Włochów poprzebierał za duchy, kazał im śpiewać i grać różne „niebiańskie” melodie, puszczać dym dla stworzenia atmosfery cudowności, sam zaś, w razie potrzeby – raz pokazywał się jako zmarły Izydor, a raz jako Astrolog.

Wydaje się więc, że poprzez maskaradę, która może być udziałem każdego człowieka, Potocki chciał pokazać łatwość, z jaką przychodzi tworzenie fałszywych przekonań. Wykiął ludzi, którzy przez nieznamość danej rzeczy tworzą na jej temat legendę. Potocki dokonał ważnej obserwacji: wystarczyło komuś przypisać jakąś cechę np. typowego alchemika, by ta osoba za alchemika uchodziła. Na tym właśnie bazowali ówczesni oszuści – wystarczyło, że założyli strój np. astrologa i od razu stawali się astrologiem, gdy mieli w ręku tygiel – niedouczzone społeczeństwo brało ich za alchemików, a człowieka z długą, siwą brodą i w białym prześcieradle uznawano za proroka czy iluminata.

Powyższe rozważania ukazują nam inne oblicze „wieku rozumu”. Wiara w wizje, iluzje, zjawiska nadprzyrodzone i osoby obdarzone magicznymi mocami, jak np. Alessandro Cagliostro, i ich akceptacja sprzyjały rozwojowi specyficznej rozrywki,

91 S. K. Potocki, *op. cit.*, s. 124.

92 *Ibidem*, s. 89.

a zarazem narzędzia oszustów – maskarady. Wybitny szkocki historyk Thomas Carlyle „przypisywał sukces Cagliostro samemu osiemnastemu tysiącleciu, które nie było według niego wiekiem rozumu i Oświecenia, jak twierdzi się zazwyczaj, ale epoką oszustw i przesądów”⁹³.

Widziany obraz, prawdziwy czy sztucznie stworzony, jest zawsze dla człowieka czymś interesującym, wzbudza ciekawość, wręcz fascynację. Popularność iluzji i wizji, jako zjawiska, świadczy o szerokim zastosowaniu i wadze wizualności nie tylko w świecie nam współczesnym, ale także w wiekach wcześniejszych.

BIBLIOGRAFIA:

- Bret P., *Egipt w czasach Napoleona*, tłum. R. Wilgosiewicz-Skutecka, Poznań 2002;
- Gervaso R., *Cagliostro. Życie Giuseppe Balsama, maga i arwanturnika*, tłum. A. Wasilewska, Warszawa 1992;
- Gilbert A.G., *Magowie. W poszukiwaniu tajemnej tradycji*, tłum. K.O. Kuraszkiewicz, Warszawa 1997;
- Kameraz-Kos N., *Święta i obyczaje żydowskie*, Warszawa 1997;
- Kowalewska D., *Magia i astrologia w literaturze polskiego Oświecenia*, Toruń 2009;
- Lisicka M., „Wojna teatrów”, czyli potyczki teatralne Stanisława Kostki Potockiego, „Studia Filologiczne Uniwersytetu im. Jana Kochanowskiego”, R. 2012/2013, t. 25;
- Lustro (zwierciadło) w literaturze i kulturze: rozprawy – szkice – eseje*, pod red. A. Borkowskiego, E. Borkowskiej, M. Burty, Siedlce 2006;
- Mc Calman I., *Alchemik. Cagliostro – ostatni mag Europy*, tłum. J. Prokopiuk, Warszawa 2005;
- Melchior-Bonnet S., *Narzędzie magii. Historia luster i zwierciadeł*, tłum. B. Walicka, Warszawa 2007;
- Otorowski M., „Cagliostro demasque a Varsovie” Augusta Moszyńskiego, „Ars Regia” nr 1/2, Rok VI (1997);
- Potocka A., *Pamiętniki, t. 1*, tłum. J. Chmielowska, Drukarnia Granowskiego i Sikorskiego, Warszawa 1898;
- Potocki S.K., *Umarły żyjący, czyli Diabeł Włoski. Komedia opera w 3 Aktach*, w: *idem, Zbiór pism całkowitych*, AGAD, Archiwum Publiczne Potockich, sygn. 244;
- Raszewski Z., *Teatr na placu Krasieńskich*, Warszawa 1995;
- Raszewski Z., *Weryfikacja czarodzieja*, w: *idem, Weryfikacja czarodzieja i inne szkice o teatrze*, Wrocław 1998;
- Ryba J., *Maskarady oświeconych: próba opisu zjawiska*, Katowice 1998;
- Wallis M., *Dzieje zwierciadła i jego rola w różnych dziedzinach kultury*, Warszawa 1973;
- Zwoźniak Z., *Alchemia*, Warszawa 1978.

SŁOWA KLUCZE: Stanisław Kostka Potocki, maskarada, iluzja, Alessandro Cagliostro

MAŁGORZATA LISICKA

AN ILLUSION, VISIONS, AND A MASQUERADE IN THE ENTERTAINMENTS OF
POLISH PEOPLE OF THE ENLIGHTENMENT ON THE EXAMPLE OF COMIC OPERA
BY STANISŁAW KOSTKA POTOCKI AND ANNA POTOCKI'S DIARY

The article presents the use of illusion and vision in the literature and culture of the Enlightenment on the example of the play *Umarły żyjący, czyli Diabeł Włoski* ['Living Dead or the Italian Devil'] by Stanisław Kostka Potocki, and the first volume of the *Diary* by Anna Potocka from Tyszkiewicz family. It analyses special effects used in the theatre and described in these texts, as well as their motives present in the character of an astrologer and illuminatus inspired by the person of Alessandro Cagliostro. The phenomena of the masquerade and mystification shown here were a popular entertainment of the eighteenth-century aristocracy, and a tool serving fraudsters to reach the target, as well as a weapon used by muckrakes.

KEY WORDS: Stanisław Kostka Potocki, Anna Potocka, masquerade, illusion, Alessandro Cagliostro