

Patrycja MIKULSKA

## DON JUAN ALBO TOŻSAMOŚĆ UWODZICIELA

Don Juan, chociaż w licznych opowieściach ponosi klęskę i zostaje ukarany, niewątpliwie odniósł sukces. Mógłby czuć się uwodzicielem spełnionym – jeśli w ogóle dyspozycja uwodziciela i spełnienie mogą iść w parze. Leporello, jego sługa w najsłynniejszej bodaj wersji przygód zwodziciela z Sewilli, operze *Don Giovanni* Wolfganga Amadeusza Mozarta z włoskim librettem Lorenza da Pontego, zanotował tysiąc osiemset imion kobiet – tysiąc trzy w samej Hiszpanii. Ta liczba wydaje się niezbyt wielka w porównaniu z rzeszami słuchaczy i widzów, jakie przez stulecia Don Juan zafascynował. Jeden z nich, zapewne autotematycznie, zauważa: „Zwłaszcza intelektualiści identyfikują się ze swym artystokratycznym pierwowzorem, co zresztą im samym wydaje się całkiem naturalne, jako że Don Juan musi wszak mieć dar słowa i umiejętność perswazji”<sup>1</sup>. Przyznaje jednak, że sukces Don Juana jest bardziej demokratyczny, a on sam występuje w różnych przebraniach i zakłada różne maski.

Chociaż zdobywcy Don Juana wywodzą się z różnych klas społecznych, reprezentują różne powołania, zawody i style życia, to właśnie intelektualiści – co również naturalne – dociekają przyczyn jego powodzenia, pytają samych siebie, co w nim zobaczyli.

Odpowiedź na to pytanie okazuje się nieoczywista. Don Juan zarazem zachwyca i rozczarowuje. Wydaje się jednocześnie ideałem, pociągającym wzorem i zwykłym łajdakiem, a przy tym kimś mało interesującym. Intelektualiści, rzecznicy umysłu, którzy nie znosi sprzeczności, na różne sposoby radzili sobie z tą dwoistością sewilskiego uwodziciela.

## DON JUAN JAKO MIT

Radykalną apologię Don Juana wygłosił jego rodak José Ortega y Gasset, który odczuwał potrzebę jego obrony, zirytowany faktem, że choć wiele się o zwodzicielu z Sewilli mówi, mówi się o nim źle. Ortega y Gasset przestrzega przed traktowaniem go jako lekkomyślnego łajdaka, co miało miejsce w niektórych utworach mu poświęconych. Zapewne, mówi Ortega, takim powołał Don Juana do życia autor pierwotnej średnio-wiecznej opowieści, której wydzwięk był moralistyczny: lubieżnik i lekkoduch zostaje ukarany, a jego smutny los niech będzie opowiadany wszystkim ku przestrodze. Takie traktowanie uważa hiszpański myśliciel za lekceważenie ideału, który nazywa „nega-

---

<sup>1</sup> A. Ochocki, *Klęska i upadek Don Juana*, w: tenże, *Trzy opery, czyli podmiotowość komiczna*, Fundacja Aletheia, Warszawa 2003, s. 243.

tywnym heroizmem”<sup>2</sup>. Don Juana bowiem nic nie zadowala (u Mozarta uskarża się na trudy pracy dla kogoś takiego wspomniany już Leporello w rozpoczynającej operę arii). Poszukuje on doskonałości, sięgając w szczerym zresztą zachwycie i ze szczerą nadzieją po kolejne kobiety, niejako wypróbowuje kolejne ideały – i wszystkie je odrzuca jako niepełne, jednak niedoskonałe, nieidealne, i szuka dalej. To właśnie sprawia, że Don Juan jest „istotnym i niezastąpionym symbolem pewnych zasadniczych niepokojów nurtujących człowieka, niezniszczalną kategorią estetyczną i mitem tkwiącym głęboko na dnie ludzkiej duszy”<sup>3</sup>. Don Juan jest jak ludzkość, która „w ciągu wieków wypróbowywała jeden ideał za drugim”<sup>4</sup>, albo też jak historia, która „prezentuje nam w najszerszej panoramie peregrynacje naszego gatunku poprzez obszerny repertuar ideałów, dowodząc, że były one jednocześnie zachwycające i niewystarczające”<sup>5</sup>.

Rozwiązanie problemu Don Juana zaproponowane przez hiszpańskiego myśliciela jest w gruncie rzeczy proste: zwodziciel z Sewilli reprezentuje wysoką ideę, a kto widzi w nim po prostu łotra, daje dowód małoduszności. Nawiasem mówiąc, nadmiernie moralistyczne postrzeganie opowieści o Don Juanie, które wzbudzało niepokój Ortegi, nie wydaje się dzisiaj szczególnie rozpowszechnione. Na przykład w jednej z nowszych inscenizacji opery Mozarta już po upadku Don Juana do piekieł i po kończącym dzieło sekstecie, w którym bohaterowie wyśpiewują pouczenie o losie, jaki spotyka złoczyńców, reżyserka pokazuje widzom na mgnienie oka naszego uwodziciela w piekielnej otchłani z piękną kobietą w ramionach – i nic nie wskazuje, żeby cierpiał męki<sup>6</sup>.

#### IDEA I JEDNOSTKA

Nieco bardziej finezyjnie niż Ortega y Gasset podchodzi do problemu „dwóch oblicz” Don Juana Søren Kierkegaard, który najwięcej chyba uczynił dla popularności zwodziciela z Sewilli w filozofii. Jego *Studia z erotyki bezpośredniej*<sup>7</sup> są jednak tyleż analizą tej postaci, ileż mową pochwalną na cześć opery Mozarta („Jestem jak młoda dziewczyna w Mozarcie zakochany”<sup>8</sup> – wyznaje Kierkegaard), która przez genialną muzykę, jedyne medium mogące bezpośrednio wyrazić ideę, stanowi jej najlepszą reprezentację<sup>9</sup>. Jest to też reprezentacja nałatwiej dzisiaj dostępna, tak że w każdej chwili można odpowiedzieć na żarliwe wezwanie filozofa: „Posłuchaj, posłuchaj, posłuchaj *Don Juana* Mozarta!”<sup>10</sup>, i sięgnąć po jedno z wielu nagrań płytowych czy rejestracji wideo tej opery, a nawet posłuchać jej na żywo – podobno jest to jedna z najczęściej wystawianych oper.

<sup>2</sup> J. Ortega y Gasset, *Wprowadzenie do Don Juana*, tłum. P. Niklewicz, w: tenże, *Dehumanizacja sztuki i inne eseje*, tłum. P. Niklewicz, Czytelnik, Warszawa 1980, s. 109.

<sup>3</sup> Tamże, s. 115.

<sup>4</sup> Tamże, s. 131.

<sup>5</sup> Tamże, s. 132.

<sup>6</sup> Zob. W.A. Mozart, *Don Giovanni*, reż. Francesca Zambello, DVD Opus Arte 2009.

<sup>7</sup> Zob. S. Kierkegaard, *Studia z erotyki bezpośredniej, czyli erotyka muzyczna* w: tenże, *Albo-albo*, tłum. J. Iwaszkiewicz, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1976, t. 1, s. 48-154.

<sup>8</sup> Tamże, s. 50.

<sup>9</sup> Por. tamże, s. 70.

<sup>10</sup> Tamże, s. 116.

Według Kierkegaarda dwoistość Don Juana to dwoistość idei i jednostki, a trudność w jednoznacznym uchwyceniu jego postaci pochodzi stąd, że „Don Juan istotnie jest zawieszony w locie pomiędzy bytem idei (tzn. siłą, życiem) a bytem indywidualnym”<sup>11</sup>. Z jednej strony Don Juan jest jak „siła przyrody nigdy uwodzeniem nie utrudzona, nigdy nie wyczerpana, jak wiatr nie męczy się stałym, gwałtownym uderzaniem, jak morze wiecznym kołysaniem, jak wodospad wiecznym spadaniem z gór”<sup>12</sup>. Z drugiej – jako jednostka – Don Juan rozczarowuje: „Kiedy wyobrazę go sobie jako pojedyncze indywiduum, wtedy humorystycznie brzmi to, że uwiódł 1003 dziewczęta. Skoro bowiem uważamy go za indywiduum, akcent pada w złym miejscu; zaczyna chodzić o to, kogo i jak uwiódł”<sup>13</sup>.

Ponad sto pięćdziesiąt lat później Kierkegaardowi wtóruje inny filozof i wielki miłośnik opery Bernard Williams. Komentuje on fakt, że chociaż w operze Mozarta Don Juan, czy też Don Giovanni, jest bohaterem tytułowym i wokół niego obracają się wszystkie wydarzenia, kompozytor nie napisał dla niego żadnej dłuższej, autorefleksyjnej arii. Don Giovanni nigdy nie zatrzymuje się dłużej na scenie, aby wyjawić nam głębsze uczucia i myśli – co mają okazję uczynić pozostałe postaci. Giovanni znajduje się w ciągłym ruchu, zawsze w towarzystwie, i solo śpiewa tylko krótką, zawrotnie szybką „arię z szampanem” i małą miłosną serenadę do kolejnej upatrzonej „zdobyczy”. Williams pisze, że Don Giovanni jest „w najgłębszym sensie życiem tej opery”<sup>14</sup>, a jednak brakuje mu głębi – głębi na miarę dzieła, w którym gra główną rolę: „W pewnym sensie ma jakiś charakter – w dużej mierze zły. Nie uzyskujemy jednak żadnego wglądu w to, kim naprawdę jest, ani jaka siła napędza jego działania. Nie możemy tego wglądu uzyskać: w jego duszy nie ma nic ukrytego”<sup>15</sup>. Williams zwraca również uwagę, że nie wyrabiamy sobie żadnego pojęcia o tym, jaki jest Don Giovanni, kiedy zostaje sam.

Jonathan Kent, autor najnowszej inscenizacji z Glyndebourne<sup>16</sup>, podkreśla ten wątek, wykorzystując jeden z bodaj dwóch w całej operze momentów, kiedy na scenie przez krótką chwilę nikogo z naszym bohaterem nie ma. To właśnie chwila, gdy Don Giovanni śpiewa canzonettę pod oknami kolejnej kobiety, którą planuje uwieść. Scena ta w zamysle Mozarta i da Pontego miała być zapewne błaha. Tutaj staje się dramatyczna: Giovanni stoi w ciemności, na tle wysokiej ściany, i śpiewa zwrócony ku publiczności, właściwie w przestrzeń, przyzywając ukochaną i grożąc, że jeśli ta się nie pojawi, on umrze. Śpiewa przy tym w tempie dużo wolniejszym niż zazwyczaj w tym fragmencie opery wybierane i wygląda na coraz bardziej wyczerpanego, odczuwającego coraz większy chłód. Banalne słowa piosenki o wdzięcznej i prostej melodii, kuszące słowa uwodziciela, „przyprawione” umowną groźbą śmierci z – równie umownej – miłości, brzmią przez chwilę niemal jak modlitwa kogoś, kto bez innych ludzi nie potrafi w ogóle żyć, kto bez nich ginie.

<sup>11</sup> Tamże, s. 103.

<sup>12</sup> Tamże, s. 104.

<sup>13</sup> Tamże, s. 103.

<sup>14</sup> B. Williams, *Don Giovanni as an Idea*, w: tenże, *On Opera*, Yale University Press, New Haven–London 2006, s. 32 (tłum. fragm. – P.M.).

<sup>15</sup> Tamże.

<sup>16</sup> W. A. Mozart, *Don Giovanni*, reż. Jonathan Kent, DVD EMI Classics 2011.

## UWIEDZENI

„Chi son io tu non saprai”, „Nie dowiesz się, kim jestem” – śpiewa Don Giovanni w scenie, w której pojawia się po raz pierwszy w operze Mozarta; nasz bohater ucieka właśnie przed kobietą, której nie udało mu się zdobyć; ściga go ona teraz, by odkryć tożsamość zamaskowanego napastnika, który nocą wdarł się do jej domu. Stephan Kimmig, reżyser przedstawienia *Don Giovanni* w Bawarskiej Operze Państwowej w Monachium<sup>17</sup>, wybrał te słowa jako leitmotiv całej swojej inscenizacji. Zapewne mogłyby mu przyświecać również słowa Ortegi, który wyjaśniał popularność Don Juana także tym, że nie jest on „posągami pozwalającym się jedynie reprodukować, lecz blokiem marmuru, w którym każdy może wykuć inną rzeźbę”<sup>18</sup>. W tej kontrowersyjnej inscenizacji Don Giovanni to nie jedna, lecz cztery postacie (odtworzane jednak przez jednego śpiewaka-aktora) – czterech mężczyzn reprezentujących spotykane w dzisiejszym świecie typy, których łączy między innymi to, że trudno ich sobie wyobrazić w roli wiernego małżonka czy jakiegokolwiek innej wymagającej choćby minimum stałości, stabilizacji czy odpowiedzialności. A wierności, między innymi, zdają się pragnąć występujące w operze postacie kobiece – niezależnie od tego, kim rzeczywiście jest nasz bohater, one widzą w nim spełnienie swoich pragnień; jego tożsamość tworzona jest właśnie przez ich pragnienia. Pragnienia te nie mają jednak wiele wspólnego z rzeczywistością – niespokojne, poszukujące serca kobiet nie znajdują żadnego „ty”, w którym mogłyby spocząć. Widzowi pozostawione zostało rozstrzygnięcie, czy nie znajdują go one, bo taki jest dzisiejszy świat, bo żyjący w nim ludzie nie są wystarczająco „stabilni”, ich tożsamość nie jest wystarczająco określona i trwała, by nawiązać poważniejszą relację, czy też nie znajdują owego „ty”, bo pożądanie wbrew rzeczywistości, a może nawet w pustce, należy do ludzkiej kondycji.

Ta kontrowersyjna inscenizacja, choć przykuwa uwagę zdezorientowanego niekiedy widza do efektownych przemian protagonisty, w gruncie rzeczy czyni zeń postać błahą i wskazuje na uwiedzione przez niego kobiety – a może trzeba by powiedzieć na wszystkich innych, może trzeba by powiedzieć: na nas, na wszystkich, którzy w taki czy inny sposób ulegają urokowi Don Juana – jako na bohaterów dużo ważniejszych. To właśnie ich pragnienia, pragnienia tych, którzy w pewien sposób dopisali się do katalogu Leporella, ostatecznie kreują – jak chciał Ortega – Don Juana. A on, płytki człowiek o raczej złym charakterze, pragnienia te zna – i to nie dlatego, że jest szczególnie przenikliwy, lecz dlatego, że są to pragnienia podstawowe, proste i dlatego głębokie i ważne. Don Juan wykorzystuje więc człowieczeństwo swoich potencjalnych zdobyczy, składając im piękne obietnice, których nie spełnia – nie jest chyba jednak tak, że nic im nie daje, daje jednak nie tylko zbyt mało, lecz także nie to, co obiecywał i czego można było oczekiwać. Zasada, według której działa, przypomina zasadę funkcjonowania reklamy, gdzie sam produkt, jego faktyczne własności, wydają się mniej ważne od pragnień tych, którzy mają go kupić.

I tak Don Juan z wysokiej idei stał się specjalistą od reklamy, a grono przez niego uwiedzionych obrazem współczesnego społeczeństwa konsumpcyjnego – jakiz to odczarowujący i rozczarowujący wniosek i jakże zgodny z nieromantycznym duchem naszych czasów.

<sup>17</sup> Premiera odbyła się 31 X 2009.

<sup>18</sup> Ortega y Gasset, dz. cyt., s. 109.

Może jednak udałoby się ocalić coś z metafizycznego uroku Don Juana – co wcale nie oznacza przedstawienia go w lepszym świetle – jeśli jego karierę uwodziciela uznamy nie za cel, lecz za środek, za sposób wyrażania czegoś innego, bardziej egzystencjalnej postawy kogoś, kto sam dla siebie jest prawem: „Posiadanie kobiety – pisał E.T.A. Hoffmann – nie było już dla niego zaspokojeniem zmysłów, ale bezwzględna obelgą dla natury ludzkiej i Stwórcy”<sup>19</sup>. Swojego wyboru nie zmienił, nawet gdy posąg Komandora, wystannik zaświatów, dawał mu ostatnią szansę pokuty. Bernard Williams nie zgadza się jednak z taką interpretacją: „Dumna odmowa żalu za grzechy, kiedy posąg tego od niego żąda, nie jest ze strony Giovanniego ostateczną obrazą kosmicznego porządku, lecz niezwykle pociągającą, imponującą odmową poddania się zastraszeniu”<sup>20</sup>.

Najbardziej jednak przejmującą interpretację postaci zwodziciela z Sewilli zaproponował Albrecht Camus, który zdecydowanie odrzuca romantyczny wizerunek poszukiwacza ideału: „Nie można zrozumieć Don Juana, nie odwołując się do jego pospolitego symbolu: zwykły uwodziciel, kobieciarz. I jest zwykłym uwodzicielem. Z tą tylko różnicą, że wie o tym i dlatego jest absurdalny. Ale uwodziciel jasno widzący nie przestaje być uwodzicielem. [...] Don Juan nie chce «kolekcjonować» kobiet. Ich liczba pozwala mu wyczerpać wszystkie szanse życia”<sup>21</sup>. Don Juan Camusa to człowiek, który „biegnie od twarzy do twarzy”<sup>22</sup>, a „czas biegnie z nim”<sup>23</sup>; nie przechowuje on wspomnień i nie wygląda w przyszłość, „przystaje na świat”<sup>24</sup> i „marnością dla niego jest tylko nadzieja przyszłego życia”<sup>25</sup>. Może właśnie to bezkompromisowe trwanie w doczesności czyni tę postać tak atrakcyjną i tak odpychającą zarazem.

<sup>19</sup> E.T.A. Hoffmann, *Don Juan*, tłum. A. Lange, w: tenże, *Opowiadania fantastyczne*, tłum. F. Faleński i in., Prószyński i S-ka, Warszawa 1999, s. 21n.

<sup>20</sup> Williams, dz. cyt. s. 39 (tłum. fragm. – P.M.).

<sup>21</sup> A. Camus, *Don Juan*, tłum. J. Guze, w: tenże, *Mit Syzyfa i inne eseje*, tłum. J. Guze, Warszawskie Wydawnictwo Literackie Muza SA, Warszawa 2004, s. 125.

<sup>22</sup> Tamże.

<sup>23</sup> Tamże.

<sup>24</sup> Tamże, s. 124.

<sup>25</sup> Tamże.