

Aneta Narolska
Uniwersytet Zielonogórski

**„NIE MA TERMINU, KTÓRY BY NIE NADSZEDŁ,
ANI DŁUGU, KTÓREGO NIE TRZEBA BY SPŁACIĆ”.
JESZCZE O DON JUANIE W DZIADACH**

Moim Studentom

Komedia chrześcijańska nie jest jeszcze wyczerpana; Hiszpanie ją tylko zagwoździli. Molière popchnął komedię ku pogaństwu.

Adam Mickiewicz

Adam Mickiewicz w przedmowie do francuskiego wydania *Dziadów* podkreślił, że najważniejszym elementem jednoczącym wszystkie części jego dramatu jest „idea macierzysta”, która rozwija się w poszczególnych częściach utworu, przyjmując „różne kształty, podług różnicy miejsca i czasu”¹ akcji. Mając na uwadze ową założoną i realizowaną przez autora jedność zarówno cyklu, jak i kolejnych jego ogniw, warto raz jeszcze spojrzeć na funkcję odwołań do *Don Juana* w dramacie.

Dotychczasowe badania w tym zakresie polegały przede wszystkim na przywołaniu kontekstu operowego, czego domaga się niejako sam dramat. Jak pisze Waclaw Kubacki: „Na kontraście *Don Juana*, zabawy zakłóconej przez interwencję niebios, wzorował poeta scenę balu u Senatora. Opera dostarczyła nie tylko schematu kompozycyjnego, ale także pomogła w wywołaniu grobowego nastroju; wprowadziła motyw *Dziadów* na salę balową prześladowcy młodzieży litewskiej”². Wydaje się jednak, że poprzestanie na wersji Mozartowskiej jest dla interpretacji *Dziadów* niewystarczające. Lorenzo da Ponte, wybierając dla Mozarta temat *Burlador de Sevilla*, sięgnął po tekst Giovanniego Bertatiego oraz *Don Juana* Moliera³. Udało mu się tym samym stworzyć „wspaniałą syntezę wszystkich poprzednich wersji”⁴. Spróbujmy zatem potraktować operę jako warstwę powierzchniową i zejść głębiej, czytając arcydramat Mickiewicza w kontekście tradycji, a mianowicie *Zwodziciela z Sewilli* i *Kamiennego Gościa* Tirsa de Moliny oraz

1 A. Mickiewicz, [O poemacie „*Dziady*”], [w:] idem, *Dziela*, t. 5: *Proza artystyczna i pisma krytyczne*, tom oprac. Z. Dokurno, teksty franc. przeł. A. Górski, Warszawa 1996, s. 271.

2 W. Kubacki, *Echa Mozarta w III części „Dziadów”*, „*Odrodzenie*” 1946, nr 13, s. 5-6.

3 P. Kamiński, *Don Giovanni albo Rozpustnik ukarany*, [hasło w:] idem, *Tysiąc i jedna opera*, t. 1: *A-M*, Kraków 2008, s. 1038.

4 L. Weinstein, *The Metamorphoses of Don Juan*, Stanford 1959, s. 61.

komedii Moliera⁵, czemu posłuży analiza dwóch podstawowych motywów *El burladora* – uwodziciela i wyzwania rzuconego śmierci.

I.

Małgorzata Sokalska o odwołaniach do opery Mozarta w *Dziadach* części III pisze: „Zasygnalizowany [...] intertekst każe poszukiwać wśród występujących w scenie postaci potencjalnego rozpustnika, który niczym mozartowski Don Juan mógłby zostać ukarany za swoje postęпки⁶. Myśl tropienia rozpustnika poddaje już tytuł opery Mozarta *Rozpustnik ukarany, czyli Don Giovanni*, jak również sama opera, na której librecie odcisnęły swe piętno liczne przygody miłosne jego autora – da Ponte, „przyjaciela Casanovy⁷. Badaczka słusznie „kandydatami do losu Don Juana” uczyni Bajkowa i Doktora, ale równocześnie słusznie także chce odpowiednik Don Giovanniego widzieć w Senatorze, zadając i częściowo odpowiadając na pytanie, dlaczego w przeciwieństwie do pozostałych bohaterów Senator jednak nie ginie.

Wina erotyczna, jakkolwiek zarysowana, nie jest oczywiście w przypadku tej postaci najistotniejsza. Zemsty na Senatorze, który – jak wyrazi to Starosta – „wzywa / Naraz po kilka dam” (sc. VIII, w. 438-439)⁸, nie z powodu jego pożądlivości domagają się także uczestnicy balu. Jest to zresztą erotyzm zupełnie innego rodzaju aniżeli w dramatach o Don Juanie. Bohater Tirsy powie „uwodzić jest moim zwyczajem” (a. I, w. 593), w innym zaś miejscu: „jestem znany / Z tego, że nie ma dla mnie gratki większej, / Niż zakpić sobie z żony, wdowy, panny” (a. II, w. 201-203). Bohater Molierowski tymczasem posiada ambicję „zdobywców, którzy gonią wiecznie od zwycięstwa do zwycięstwa i nie umieją powściągnąć własnych pragnień” (a. I, sc. 2, s. 135)⁹. Nowosilcow nie uwodzi,

5 T. de Molina, *Zwodziiciel z Sewilli i Kamienny Gość*, [w:] idem, *Dramaty. Wybór: Zwodziiciel z Sewilli i Kamienny Gość, Nieśmiały na dworze, Potępiony za niewiarę*, wybrał, przeł. i oprac. L. Biały, Wrocław 1999, BN II 245; Molier, *Don Juan, czyli Kamienny Gość (Dom Juan, ou le Festin de Pierre)*, [w:] idem, *Wybór komedii: Tartuffe, Don Juan, Mizantrop, Skąpiec*, przeł. B. Korzeniowski, oprac. J. Pawłowiczowa, Wrocław 2001, BN II 248. Wszystkie cytaty z utworów pochodzą z tych wydań.

6 M. Sokalska, *Opera a dramat romantyczny. Mickiewicz – Krasieński – Słowacki*, Kraków 2009, s. 159.

7 W *Pamiętnikach* da Ponte następująco wspomina czas pracy nad *Don Juanem*: „Zasiadłem przy stole i spędziłem przy nim dwanaście godzin z rzędu. Butelka tokaju po prawej, kałamarz pośrodku i pudełko z tytoniem sewilskim po lewej. Piękna szesnastoletnia dziewczyna (którą chciałbym być kochać tylko jak córkę, ale...) mieszkała w moim domu [...]”. L. da Ponte, *Pamiętniki*, przeł. J. Popiel, posłowie B. Pocij, Kraków 1987, s. 150. O współtwórcy Mozartowskiego *Don Juana* B. Pocij zaś pisze: „kocha się [...] – zwłaszcza w młodości – namiętnie i często, i jak sam wyznaje, odczuwa stałą potrzebę kochania”. Zob. idem, *Posłowie*, [w:] L. da Ponte, *op. cit.*, s. 484.

Natomiast, gdy mowa o stosunku librecisty Mozarta do Casanovy, to należy podkreślić, że był on raczej krytyczny, co nie przeszkadzało temu ostatniemu relacji zachodzącej między nim a L. da Ponte określić mianem „przyjaźni”. Trzeba jednak pamiętać, że zasadniczym powodem tej poufałości ze strony Casanovy była chęć pożyczania od librecisty pieniędzy. Por. L. da Ponte, *op. cit.*, s. 406.

8 A. Mickiewicz, *„Dziady” drezdeńskie (część III)*, oprac. J. Skuczyński, Wrocław 2012, BN I 318, s. 97. Wszystkie cytaty z utworu pochodzą z tego wydania.

9 J. Adamski pisze, że Molierowski Don Juan nie kocha kobiet, lecz je zdobywa, a jego uwodzicielstwo jest formą seksualności: „Forma ta to uwodzicielstwo przekraczające granicę między he-

nie zdobywa – tańcząc z narzeczoną Bajkowa „stary” „wije się”, „sapie”, „łasi się”, „liże”, „oczy ma strzyże”, „skacze w klatce jak ryś”, a wreszcie na czas balu „pazury schował”. Te animalistyczne metafory służą zaakcentowaniu zwierzęcej natury Senatora, objawiającej się nie tylko w jego okrucieństwie, ale i erotycznych zabiegach. Podczas tańca „poluje on na zwierzynę”, a nie uwodzi. To Don Juan w krzywym zwierciadle odbity, stary rozpustnik w miejsce młodego i pięknego uwodziciela, wykreowany tak, by budzić obrzydzenie, podobnie jak cała „zgraja senatorska” – jak nazwie Juliusz Kleiner Doktora i Bajkowa – w scenie IX, będącej kontynuacją sceny balowej¹⁰.

Badacze obu przywoływanych tu obcych dramatów zgodnie podkreślają podrzędną rolę aspektu erotycznego tematu *Burlador de Sewilla*, wyeksponowanego zwłaszcza w akcie pierwszym opery Mozarta. Jak pisze Boy: „Donżuaństwo Molierowskiego Don Juana jest tylko ubocznym rysem jego charakterystyki, rysem, przejętym z poprzedzających go utworów, i bynajmniej nie najważniejszym”¹¹. Istotniejszy wedle badacza jest tu problem bezkarności, wynikającej z pochodzenia społecznego i władzy. Poczucie bezpieczeństwa hiszpańskiego Juana Tenorio wynika z protekcji ojca, który „piastuje / Ten urząd właśnie, gdzie karze się winnych. / I król go lubi” (a. III, w. 108-110). Molier bezkarność tę wiąże już przede wszystkim z pochodzeniem społecznym, piętnując „potworność przywileju”¹². I ten rys postaci znajdzie swe odbicie w bohaterze Mickiewicza, choć nie o krytykę społeczną autorowi chodzi, lecz napiętnowanie niemoralności rosyjskich urzędników. Na okrucieństwo Nowosilcowa również nie ma ziemskiej kary, co wyraził on sam w rozmowie z księdzem Piotrem: „Jeżeli cię powieszę, a Cesarz się dowie, / Żem zrobił nieformalnie, a wiesz, co on powie? / «Ej, Senatorze, widzę, że się już ty bisisz.» A ty, mnichu, tymczasem jak wisisz, tak wisisz” (sc. VIII, w. 294-297). Ta właśnie bezkarność bohaterów owocuje przestrogami i domaganiem się Boskiej interwencji. W obu obcych dramatach wyczerpuje się cierpliwość ojca Don Juana, w obliczu występków syna. „Zdradzasz przyjaciół, na królewskim dworze?! / Niech Bóg cię skarze stosownie do zbrodni! (a. II, w. 273-280) – przeczytamy u Tirsa, u Moliera zaś Don Luis zechce sam położyć kres łajdactwom syna i „uprzedzić gniew boski”, karząc go przykładowo (a. IV, sc. 4, s. 216), ponieważ wyczerpała się już łaska króla oraz poparcie przyjaciół, z których korzystał dotychczas. Boskiej interwencji domagać się będzie także skrzywdzona w swym prawie małżonki Elwira: „wiedz [...], że zbrodnia nie ujdzie ci bezkarnie i że to niebo, z którego się naigrywasz, pomści mnie za

donizmem a instrumentalizmem po to tylko, aby się przekonać, że za tą granicą jest pustka”. Por. J. Adamski, *Samobójstwo Don Juana*, [w:] idem, *Świat jako niespełnienie albo samobójstwo Don Juana*, Warszawa 2000, s. 40.

10 J. Kleiner, *Mickiewicz*, t. 2: *Dzieje Konrada*, cz. 1, wyd. popr., Lublin 1997, s. 451.

11 T. Żeleński (Boy), *Molier*, [w:] idem, *Pisma*, t. 11, seria druga: t. 8-14, red. H. Markiewicz, kom. red. W. Kopaliński, J. Kott, B. Winkłowa, R. Zimand, tom oprac. J. Kott, objaśnienia P. Kuncewicz, Warszawa 1957, s. 196.

12 *Ibidem*.

twoją przewrotność!” (a. I, sc. 3, s. 145). W Mickiewiczowskich *Dziadach* okrucieństwo Senatora rodzi w młodzieży pragnienie zemsty, kary, która możliwa okaże się dopiero wskutek działania Boga:

POL
Czyż go to za nas nikt nie skarże?
Nikt się nie pomści?
[...]
KS. PIOTR
– Bóg! (sc. VIII, w. 501-502)

Za co jednak ostatecznie poniesie karę Senator, gdy czytać tekst w kontekście hiszpańskiego i francuskiego dramatu o Don Juanie? Nie za rozwiązłość, to pewne, gdyż nie za nią też ponosi karę Don Juan. Nie za okrucieństwo też chyba. Istotny okazuje się inny aspekt sprawy. Bohater Tirsy – jak pisze Leszek Biały – jest „wierzącym chrześcijaninem i dokonuje swoich wyborów z pełną świadomością ich metafizycznego znaczenia”¹³. Przestrzegany – ufa w odległy czas rozliczenia, wielokrotnie powtarzając zdanie o odległym terminie zapłaty¹⁴. Powtarzając je, Don Juan potwierdza, że złych czynów dopuszcza się z pełną świadomością nie tylko ich niemoralności, ale i konsekwencji, które przyjdzie mu ponieść:

KATALINON
Co też mówisz?
Zważ, coś tam zrobił, bo krótkie jest życie,
A po nim – piekło!
DON JUAN
Boże, jak ty nudzisz!
Wciąż tak odległy mi termin dajecie,
Że do szelmostw mnie tylko zachęca. (a. III, w. 117-121)

13 L. Biały, *Wstęp* [w:] T. de Molina, *op. cit.*, s. LIV.

14

KATALINON
Za te matactwa, szalbierstwa i zdrady
Zapłacisz śmiercią!
DON JUAN
Jeśli o to chodzi,
Odległy, tchórze, jest termin zapłaty. (a. I, w. 600-602)
I w innym miejscu:
TISBEA
Pamiętaj, mój złoty,
Że śmierć istnieje i Bóg czuwa w niebie.
DON JUAN
[na stronie]
Niech tam, odległy jest termin zapłaty! (a. I, w. 628-630)

Don Juan Tenorio zostaje zatem ukarany – jak pisze badacz – „nie za zamięłowanie do cielesnych rozkoszy, ale za pychę, za lekceważenie i nieprzyjmowanie do wiadomości kolejnych ostrzeżeń przed czekającym go w godzinie śmierci sądem Bożym”¹⁵. Inaczej jest w przypadku bohatera Molierowskiego, który „igra z niebem”, ponieważ w niebo nie wierzy, wierząc co najwyżej w to, że „dwa razy dwa to cztery, [...], i że cztery i cztery to osiem” (a. III, sc. 1, s. 183), a jego ateizm – jak pisze Boy – jest „czynny, bluźnierczy”¹⁶. Mickiewiczowski Nowosilcow posiada cechy obydwu postaci. Wprawdzie jak Molier autor czyni swego bohatera obłudnikiem, każąc zbrodniarzowi wygłaszać pochwałę moralności i religii: „Cesarz księży nie wzbrania, owszem, sam posyła, / Aby do moralności młodzież powróciła. / Nikt jak ja religiji nie ceni, nie lubi [...]” (sc. VIII, w. 188-190), ale nie czyni go chyba do końca niewierzącym, lecz ostentacyjnie ignorującym Boskie wyroki:

SENATOR

[...]

[do siebie]

Doktor zabity, *ah! ah! ah! c'est inconcevable!*

Ten ksiądz mu przepowiedział – *ah! ah! ah! c'est diable!*

[do kompanii]

No i cóż w tym strasznego? – wiosną idą chmury,

Z chmury piorun wypada: taki bieg natury. (sc. VIII, w. 548-551)

Pojmując, że piorun i śmierć Doktora to przestrogi, Senator ignoruje je. Jego rozumowanie przypomina przecież rozumowanie bohatera Molierowskiego, który kiwnięcie głową posągu Komandora także próbuje interpretować naukowo: „Cokolwiek by to było, dajmy temu pokój. To głupstwo. Mogło nas omamić migotanie powietrza albo złudzić unoszenie się jakichś mgieł” (a. IV, sc. 1, s. 202). Piorun – jak czytamy u J. Kleinera – tyle jedynie sprawi, że Senator „nie ma [...] odwagi narażać się Księdzu”¹⁷. Jeśli traktować cytowany fragment jako dowód „wiary” bohatera, wówczas – jak u Tirsy – byłby potępiony za lekceważenie Boga. Jednak nie jest to oczywiste. Zdecydowanie bardziej kreacja Senatora przypomina Molierowskiego Don Juana, na którego kara spada za uporczywą bezbożność „w maskę pobożnej obłudy usiłującą się odziać” i jego „kategoryczną odmowę nawrócenia”¹⁸. O duszę Nowosilcowa nie toczy się już przecież walka pomiędzy piekłem i niebem. Choć zgodnie z chrześcijańską doktryną każdy ma szansę na nawrócenie i tego obawia się szatan, Mickiewicz chce, by na Senatora wyrok już zapadł. Jak pisze badacz, sen Senatora „już nad nim zawiesza pewność kary piekielnej”¹⁹,

15 L. Biały, *op. cit.*, s. LVII.

16 T. Żeleński (Boy), *op. cit.*, s. 197.

17 J. Kleiner, *op. cit.*, s. 352.

18 J. Adamski, *op. cit.*, s. 31.

19 *Ibidem*, s. 450.

a Maria Cieśla-Korytowska dodaje, że diabły „już go nie kuszą, bo nie ma potrzeby”²⁰. Mickiewicz nie chce, by Nowosilcow dostąpił zbawienia, dlatego pozbawia go opieki aniołów, a złym duchom nie pozwala „płoszyć zwierzyny”:

BELZEBUB

Jak ujrzy noc i żar,
Srogość i mnogość kar
Złęknie się naszych scen;
Przypomni jutro sen,
Może poprawić się,
Jeszcze daleko zgon. (sc. VI, w. 15-20)

Kwestia zwierzęcości bohatera również w tym kontekście okazuje się mieć zasadnicze znaczenie. We wstępie do dramatu Mickiewicz pisze o „instynktownej i zwierzęcej nienawiści” Nowosilcowa i rządu rosyjskiego do narodu polskiego, w scenie widzenia Senatora jego dusza okazuje się „złym psiskiem” (sc. VI, w. 91), a w scenie balu Bestużew mówić o nim będzie jako psie z psiarni cesarza: „Cesarz ma u nas liczne psiarnie, / Cóż, że ten zdechnie pies” (sc. VIII, w. 493-494). W dramacie Mickiewicza dokonuje się odczłowieczanie Nowosilcowa, pozbawianie go wymiaru duchowego po to, by odebrać mu szansę na zbawienie. Mickiewicz chce niejako, by potępienie Senatora było pewne i nieodwracalne. Nie mogąc go uśmiercić, uzasadnia brak kary doczesnej, odwołując się do paraboli o „Aniele i pustelniku”, znanej także jako legenda o „Dziwnych sądach Bożych”²¹. Nie tyle bowiem chodzi o odroczenie w czasie kary dla najciężej winnych²², ile o pewność ich potępienia. W rozmowie Senatora z księdzem o władzy, ten ostatni powie: „Bóg czasem daje władzę w ręce złego ducha” (sc. VIII, w. 293). Bóg zatem dopuszcza władzę szatana, cara i Nowosilcowa, mając w tym swój cel. Zgodnie z przesłaniem legendy, Bóg pozwala na powodzenie grzesznika dlatego, by mu w ten sposób odebrać możliwość nagrody przyszłej, ceną powodzenia w życiu ziemskim jest potępienie w życiu przyszłym²³. Podczas gdy Doktor i Bajkow zostają ukarani nagle, Senator ma czas, lecz – znudzonego co najwyżej ostrzeżeniem danym w parabolach²⁴ – czeka potępienie tyleż z powodu występków, ile wskutek lekceważenia Boga.

II.

Schematu kompozycyjnego scenie VIII *Dziadów* dostarczyła – jak się wydaje – nie tylko opera, ale pośrednio także wcześniejsze od niej dramaty. Zbieżność nie dotyczy bowiem

20 M. Cieśla-Korytowska, „*Dziady*” Adama Mickiewicza, wyd. 1, Warszawa 1995, s. 49.

21 J. Krzyżanowski, *Paralele. Studia porównawcze z pogranicza literatury i folkloru*, Warszawa 1977 (rozdz. XXXVI: *O ludowości Mickiewicza*, cz. 5: „Lud ludów”, s. 554-558).

22 Por. M. Sokalska, *op. cit.*, s. 168.

23 Por. J. Janów, „*Sabałowa bajka*” H. Sienkiewicza i legendy o „dziwnych sądach bożych”, „Lud” 1931, t. 10, s. 95, 126.

24 J. Kleiner, *op. cit.*, s. 352.

wyłącznie sceny balu i kary grzeszników. Scena VIII, o której Zofia Niemojewska pisze jako o jedynej części *Dziadów* części III, „w której zachodzą jakieś wydarzenia, bądź na scenie, bądź poza nią, w której sytuacja się rozwija”²⁵, a którą J. Kleiner traktuje jako „kończący utwór dramat [...] o wiele bliższy teatrowi tradycyjnemu niż to, co go poprzedza w utworze”²⁶, wyrasta niejako z drugiej części dramatu Moliera. Kolejne sceny czwartego aktu *Don Juana* pokazują tytułowego bohatera w otoczeniu służby w jego mieszkaniu tuż przed wieczerzą. Scena z panem Niedzielą, kupcem i wierzycielem Don Juana, znajdzie swe odbicie u Mickiewicza w scenie z kupcem Kanissynem; Ludwik i Elwira, przybywający z przestrogą do Don Juana, w dramacie Mickiewicza przybiorą postać Rollisonowej; zjawiający się zaś na wieczerzy posąg Komandora, przez „niebo prowadzony” (a. IV, sc. 12, s. 287), zapraszający Don Juana do piekieł, stanie się u Mickiewicza księdzem Piotrem przepowiadającym śmierć²⁷. Teraz też dopiero w *Dziadach* pojawi się scena balu, której nie znajdziemy w żadnym z przywoływanych dramatów, a która u Mozarta wystąpiła znacznie wcześniej niż uczta w pałacu Don Giovanniego. W scenie balu, kończącej akt I opery Mozarta, Giovanni tańczy i próbuje uwieść Zerlinę, ale w scenie tej również spiskowcy odsłaniają swe twarze i zapowiadają zbrodniarzowi, który zabił Komandora i próbował zgwałcić jego córkę, zemstę²⁸. Jest to pierwszy finał opery, w którym „«spiskowa» próba ukarania winnego kończy się niepowodzeniem, została bowiem podjęta przez siły jedynie ludzkie. W finale drugim kara się spełnia – interwenują bowiem moce nadprzyrodzone”²⁹. Scena VIII *Dziadów* tylko po części więc odsyła nas do sceny balu z opery Mozarta, ponieważ wiele łączy ją właśnie z ową ucztą, w czasie której w operze orkiestra gra wesołą muzykę, a przybyciu Komandora towarzyszy aria *Don Giovanni, a cenar teo*. Mickiewicz łączy tu dwie Mozartowskie sceny, dwa finały, wieńczące dwie części opery, zwielokrotniając motyw uwodzenia w tańcu oraz wątek zamaskowanych ofiar Don Giovanniego³⁰. Podczas gdy u da Pontego i Mozarta „Pierwszy finał jest finałem komedii: zamierzona zemsta neutralizuje się, rozkładowuje w tanecznej, podszytej specyficznym chaosem atmosferze balu. Finał drugi [...] jest finałem dramatu”³¹, u Mickiewicza komedia i dramat dopełniają się w jednej scenie, będącej zapowiedzią tragicznego rozwiązania³².

25 Z. Niemojewska, „*Dziady* drezdeńskie jako dramat chrześcijański, Warszawa 1920, s. 53.

26 J. Kleiner, *op. cit.*, s. 336.

27 M. Sokalska pisze o „Komandorze w osobie Księdza Piotra”, analizując dramat Mickiewicza w kontekście opery Mozarta. Por. M. Sokalska, *op. cit.*, s. 164.

28 I. Puchalska, „*Majsterkowanie*” Mozartem. „*Dziadów*” część III a „*Don Giovanni*”, „*Wielogłos*” 2007, nr 1, s. 73.

29 B. Pocij, *op. cit.*, s. 492.

30 M. Sokalska, *op. cit.*, s. 162.

31 B. Pocij, *op. cit.*, s. 492.

32 Poeta wykorzystuje scenę balu, dostrzegając jej artyzm, o którym badacz pisze: „Finał [...] pierwszego aktu jest szczytem bezwzględny w dziejach tego, co określić można jako scena zespołowa w muzyce, a co ma źródło we włoskim madrygale. Bal i tańce, dialogi Don Juana z Leporellem, próba uwiedzenia Zerliny, odsłonięcie masek, porywająca stretta finału. Nikt z kompozytorów – przedtem

Łącząc dwa operowe finały, autor *Dziadów* sięga równocześnie do dramatu Moliera. Właściwie autorowi *Don Juana* „zatarcie granicy między komizmem i tragizmem” rzuca – jak się wydaje – na kształt sceny VIII. Dramat Moliera wedle Jerzego Adamskiego „kończy się źle, ale tragedią nie jest. Nie jest także komedią w znaczeniu klasycystycznym, bo właśnie kończy się źle. Atoli wprawdzie kończy się źle, tragicznie, ale zawiera w sobie niewątpliwy ładunek komizmu”³³. Ten zaś widać między innymi w scenie z panem Niedzielą, zwykle zaś polega na udawanym nieporozumieniu³⁴. Zbliżoną metodą posłużył się Mickiewicz w dialogach Senatora, wszak – jak zauważa J. Kleiner – scena VIII jest „komedią o człowieku grożącym zagładą innym ludziom. Nieobcy typ taki rodzajowi literackiemu, co ma Tartuffe’ów i Harpagonów [...]”³⁵. Tadeusz Żeleński zaś, pisząc o *Don Juanie*, stawia pytanie, „skąd wziąć komizm w historii człowieka, która jest jednym pasmem zbrodni, a kończy się w piekle?”³⁶. I odpowiada:

Ze wszystkich komedii Moliera ta jest najmniej wesoła, a przynajmniej komizm jej ma coś ponurego, jak się dziś mówi m a k a b r y c z n e g o. Główną część kosztów wesołości opędza Sganarel; reszta spada na pana Niedzielę, na łatwowiejne i próżne dziewczęta, na tchórzem podszytego Piotrusia [...].

[...] wesołości tu mało; zimna niegodziwość tego panka zbyt nas drażni i oburza, mrozi nam śmiech na ustach; w drugiej zaś części sztuki od sceny z ojcem, od ostatniego widzenia z Elwirą, wchodzimy w niesamowitą atmosferę dramatu. Nigdzie może bardziej niż w *Don Juanie* Molier nie rozsadza ram konwencji scenicznych, nigdzie bardziej nie wyprzedza swej epoki³⁷.

Nie inaczej jest u Mickiewicza. Wraz z wprowadzeniem motywów operowych nastąpi zmiana charakteru sceny – zacznie się tragedia³⁸. Dwukrotnie powtórzone zawołanie mężczyzn odgrywających rolę chóru: „Ach, łotry, szelmy, ach, łajdaki! / Żeby ich piorun trzasł!” (sc. VIII, w. 418-419 i 481-482) jest zapowiedzią bliskiej kary, która nastąpi – inaczej niż u Moliera – natychmiast w przypadku dwóch postaci, a zostanie zawieszona Senatorowi. W dramacie hiszpańskim wraz z uściskiem dłoni Don Gonzala Don Juan czuje palący ogień, który przenika go w chwili śmierci. Podobnie u Moliera – bohatera pali „ogień niewidzialny”. W chwilę potem „Piorun pada wśród błyskawic ze

ani później – nie przedstawił tak bogatej, «zagęszczonej», zmiennej i tak intensywnej akcji w ciągu piętnastu minut.

Tym bardziej fascynujący będzie dla nas smak tej sceny, skoro uświadomimy sobie, jak głębokie ma ona korzenie. Ów bal w pałacu «libertyna», podszyty chęcią zemsty (czy pozytywniej – wymierzenia sprawiedliwości); owe tańczące i spiskujące maski; rozmach i łamiący konwencje gest głównego bohatera. Cała ta atmosfera dwuznaczna między zabawą (jawną) a dramatem (ukrytym), wesołością a grozą – atmosfera *dramma giocoso* – wszak to u schyłku epoki Oświecenia najczystszy odbłask włoskiego Renesansu i środowiska kultury madrygału”. B. Pocięj, *op. cit.*, s. 492-493.

33 J. Adamski, *op. cit.*, s. 26.

34 Zob. *ibidem*, s. 26-27.

35 J. Kleiner, *op. cit.*, s. 337.

36 T. Żeleński (Boy), *op. cit.*, s. 203.

37 *Ibidem*, s. 203-204.

38 Por. J. Kleiner, *op. cit.*, s. 350.

straszny hałasem w Don Juana. Ziemia otwiera się i pochłania go; z miejsca, w którym zniknął, buchają płomienie” (a. V, sc. 6, s. 298). U Mozarta Don Juan zostanie obezwładniony lodowatym tchnieniem zaświatów, a następnie pograży się w piekielnych płomieniach. Piorun rażący grzesznika trafia zatem do dramatu Mickiewicza z utworu Moliera³⁹, którego przywoływany fragment wyraźnie stanowi ramę kompozycyjną dla sceny VIII *Dziadów*, wzbogaconej o elementy operowe. Równocześnie przecież z wielką przenikliwością dostrzega Mickiewicz to, co zostało zachowane w operze Mozarta z dramatu hiszpańskiego.

III.

U podstaw fabuły opery Mozarta znajdziemy „rudymenty hiszpańsko-jezuickiego moralitetu”⁴⁰. Zwróci na to uwagę W. Kubacki, pisząc, że „*Don Juan* w przedmozartowskiej postaci to motyw moralitetowy; w tej chrześcijańskiej przeróbce odżył w Hiszpanii stary motyw buntownika, zuchwalca i bluźniercy”⁴¹. Da Ponte udało się bowiem zachować w librecie do opery podstawowe postaci i sceny z wcześniejszych wersji historii o Don Juanie. Pokazał na scenie zarówno pojedynek, w którym ginie Komandor, jak i obraźliwe żarty z epitafium na jego grobie, motywujące zaproszenie posągu zmarłego na wieczerzę przez Don Giovanniego – a więc wszystkie te sceny, które zostaną pominięte przez Moliera. Co istotne również, librecista Mozarta nadaje posągowi powagę i godność, których pozbawiony jest w późniejszych realizacjach tematu⁴².

Korzeni motywu wyzwania rzuconego śmierci hispaniści doszukują się w średniowiecznym folklorze⁴³. W starej romance odnajdą wszystkie podstawowe motywy tematu wykorzystanego przez Tirso de Molinę: erotyczny, dwukrotnej wieczerzy oraz kary wymierzonej bezbożnemu śmiałkowi przez wysłannika świata pozagrobowego⁴⁴.

39 Iwona Puchalska łączy „zapowiedź zemsty, której metaforycznym obrazem jest burza”, kończąca scenę balu i akt I opery ze sceną burzy w *Dziadach*, w której ginie Doktor. Badaczka pisze: „Niezależnie od nawiązania do rzeczywistych wydarzeń [...] operowa wizja pełnego napięcia balu i zbierających się nad głową don Giovanniego burzowych chmur pomsty musiała bardzo silnie wpłynąć na wyobraźnię Mickiewicza, skoro właściwie odtworzył ją w swoim utworze, zastępując burzę zapowiadaną burzą rzeczywistą”. I. Puchalska, *op. cit.*, s. 74 i 76.

40 M. Tomaszewski, *Mozarta „Don Giovanni”*, [w:] W.A. Mozart, *Don Giovanni*, Kraków 1997 (Opera i Operetka w Krakowie, zapowiedź i program premiery na 12.10.1997), b.s.

41 W. Kubacki, *Echa Mozarta...*, s. 6.

42 L. Weinstein, *op. cit.*, s. 62.

43 Leszek Biały pisze o pokrewieństwie charakteru i losu Don Juana Tenorio z bohaterem dramy *Von Leontio, einem Grafen, welcher durch Machiavellum verführt, ein erschreckliches Ende genommen*, wystawionej w 1615 r. w kolegium jezuickim w bawarskim Ingolstadt: „[...] hrabia Leontio jest nie tyle ognistym uwodzicielem, co bezbożnym bluźniercą i machiawelistą. Również on wymierza kopniaka walającej się na cmentarzu czaszce, wypowiadając przy tym słowa: »Jeśli jest w tobie coś takiego, co niezupełnie umarło, zapraszam cię do siebie na wieczerzę«. Czaszka przybywa nocą, spożywa kolację, a w końcu wyznaje: »Jestem twoim dziadkiem. Udowodnię ci, że życie pośmiertne istnieje« – po czym rozbija Leontiovi głowę o mur i porywa go przykładnie do piekła”. L. Biały, *op. cit.*, s. L-LI.

44 *Ibidem*, s. LIII-LIV.

W *Zwodzicielu z Sewilli*, kwalifikowanym do dramatów religijnych autora, współlistniają zatem dwie płaszczyzny akcji – ziemską i nadprzyrodzoną:

Napomnienia stryja, ojca, Katalinona, Tisbei i Aminty, nie mówiąc już o bezpośrednich interwencjach zaświatów (posąg Komandora, tajemnicze głosy podczas uczty) mają przecież wyraźne znaczenie metafizyczne. Takim metafizycznym ostrzeżeniem jest niewątpliwie rozbicie okrętu [...]. Każdy kolejny czyn Don Juana sprawia, że zagęszcza się wokół niego atmosfera metafizycznego zagrożenia; Niebo niecierpliwie się coraz bardziej, a on sam jest coraz bardziej osaczony. Stąd każda następna przygoda miłosna rozgrywa się w coraz bardziej napiętej atmosferze planu nadziemskiego i ma przez to odmienną wymowę dramatyczną. Dlatego też tragiczny finał, przy całej swojej cudowności, sprawia wrażenie czegoś absolutnie koniecznego i oczywistego⁴⁵.

Kładąc nacisk na metafizyczną i teologiczną stronę historii Don Juana, Tirso de Molina stworzył swego rodzaju dramat z tezą, w którym „stara się ostrzec wszystkich tych, którzy tak jak jego Don Juan, żyją jedynie chwilą, że «nie ma terminu, który by nie nadszedł, ani długu, którego nie trzeba by spłacić»”⁴⁶. Jego bohater zostaje bowiem potępiony „nie z powodu swoich występków, nawet nie z powodu buntu, a za obojętność, za życie wyłącznie teraźniejszością [...] w całkowitym zaślepieniu, bez żadnej troski o przyszłość, bez poczucia wieczności”⁴⁷. Dramat miał o tej prawdzie przypominać, dlatego zwyczajem stało się w Hiszpanii wystawianie go w dniu Święta Zmarłych lub w Dzień Zaduszny⁴⁸.

Ideą-matką *Dziadów* – pisze Irena Sławińska – jest [...] wiara we wpływ świata nadmysłowego na życie człowieka, więc wiara w Świętych Obcowanie. To zarazem zasada strukturalna III części *Dziadów*, zasada układu scen, wykreowanej symultaniczności (stąd nie ma tam scen przypadkowych ani zbędnych). [...] Motywacja nadnaturalna objawia się tu wielorako, rządzi całą rzeczywistością poetycką utworu, choć niektóre wydarzenia są „ziemskimi przyczynami powleczone”⁴⁹.

Podjmując po raz kolejny próbę odpowiedzi na pytanie o chrześcijańskość dramatu Mickiewicza, badaczka ustosunkowała się także do prac akcentujących misteryjność utworu. Jej zdaniem to „zanurzenie w niedocieczonych tajemnicach indywidualnego przymierza Boga z człowiekiem, tajemnica wyznaczonej mu sytuacji metafizycznej stanowi o misteryjności *Dziadów*”, przy czym sytuacja ta – jak podkreśla autorka – „obejmuje i nasz historyczny, narodowy los”⁵⁰.

45 *Ibidem*, s. LVI-LVII.

46 *Ibidem*, s. LVIII.

47 A. del Río, *Historia literatury hiszpańskiej. Podręcznik*, t. 1: *Od początków do 1700 roku*, przeł. K. Piekarec, Warszawa 1970, s. 363.

48 L. Biały, *op. cit.*, s. LVIII.

49 I. Sławińska, „*Dziady*” – *dramat chrześcijański? Spór o „Dziady” redivivus*, [w:] „*Dziady*” *Adama Mickiewicza. Poemat – adaptacje – tradycje*, red. B. Dopart, Kraków 1999, s. 17.

50 *Ibidem*.

Pogański obrzęd Dziadów jesiennych, oznaczających obcowanie ze zmarłymi⁵¹, czyni Mickiewicz podstawą swego dramatu. Ale obrzęd ten, jak wykazał Janusz Skuczyński, podlega u niego różnorodnym przekształceniom, poddawany „transpozycjom i poszerzeniom artystycznym”⁵². W każdej części swego utworu poeta przywołuje „czysto artystyczne przedstawienia tego obrzędu”⁵³, otwierając go stopniowo na filiacje chrześcijańskie⁵⁴. Jak dowodzi badacz, w III części *Dziadów* następuje apogeum tych poszukiwań w „powiązaniu Dziadów z liturgią mszy świętej, które staje się podstawą do powołania w dramacie liturgicznej sytuacji wspólnego obcowania z sacrum polskich dziejów [...]”⁵⁵. Mickiewicz wraca tu zatem do punktu wyjścia – do motywu „świętej uczty”, którym rozpoczął swój cykl dramatyczny. „Świątą ucztą” w planie historycznym staje się Eucharystia, jakiej domagają się ofiary carskiego systemu⁵⁶. Ale część III *Dziadów* oparta jest na konflikcie pomiędzy ofiarami a katami-grzesznikami. I ci ostatni przecież mają swą ucztę, podczas której dochodzi do spotkania dwóch rzeczywistości, świata ludzkiego i Boskiego. „Czysto artystycznym przedstawieniem tego obrzędu” staje się odwołanie do wieczerzy zawartej w dramatach i operze o Don Juanie, którą spleta Mickiewicz dla wyostrenia efektu z balem. W scenie VIII jak w krzywym zwierciadle odbija się scena uczty. Jej czas jest określony jako „po obiedzie”, w pokojach Senatora „słyszać muzykę”, Nowosilcow pije kawę, otoczony swymi służalcami. Kolejne wydarzenia traktowane są jako próby, którym poddawany jest Senator. Nie wykorzystuje on jednak żadnej sposobności do okazania łaski. Rozmowa ze służką Kanissyna, z matką Rollisona, z Panną dają mu szansę, którą zaprzepaszcza. Wtedy też – jak pisze Z. Niemojewska – „dusza jego staje się już dostępną nagabywaniom pochlebcy Doktora-kusiciela, których poprzednio nie pojmowała, i propozycji Pelikana w kwestii samobójstwa Rollisona”⁵⁷. „Miara występku dopełnia się”, gdy wezwanie księdza do skrucy spotyka się z drwiną. Od tej pory, jak w przypadku Don Juana, wokół grzeszników zagęszcza się atmosfera metafizycznego zagrożenia, czego wyrazem jest scena balu. Aria Komandora natomiast zapowie spełnianie się sprawiedliwości, wyrażanej w dramacie hiszpańskim słowami Komandora karzącego: „Tyle ci płacą, ile jesteś warty!” (a. III, w. 707), u Moliera zaś przestroga: „Zatwardziałość w grzechu

51 M. Janion, *Niesamowita Słowiańszczyzna. Fantazmaty literatury*, Kraków 2006, s. 56.

52 J. Skuczyński, *Wstęp*, [w:] A. Mickiewicz, „*Dziady*” kowieńsko-wileńskie (część II, IV, I), oprac. J. Skuczyński, Wrocław 2012, BN I 317, s. LXIII.

53 *Ibidem*, s. LXXVI.

54 J. Skuczyński, *op. cit.*, s. LXI

55 *Ibidem*, s. LXI.

56 *Ibidem*, s. LVII.

57 Z. Niemojewska, *op. cit.*, s. 54.

prowadzi do strasznej śmierci. A odrzucenie łaski nieba otwiera drogę piorunom”, w tłumaczeniu Boya: „gromom ich sprawiedliwości”⁵⁸.

Don Gonzalo w dramacie hiszpańskim przybywa po to, by zaprosić Don Juana na wieczerzę do kościoła. „Dziś wieczerzę jemy z nieboszczykiem” (a. III, w. 641) – powie Don Juan. Ów nieboszczyk na wieczerzę poda mu żmije i skorpiony, „gulasz ze szponów”, a zamiast wina zółć z octem, mówiąc: „Tak się je u nas” i dalej „Cóż, nasze winnice / Takim to winem raczą nas, kochanku” (a. III, w. 682 i 685-686). Stąd – jak twierdzi badacz – brak pewności, skąd Kamienny Gość przybywa po śmierci. Jasna jest przecież symbolika podobnej uczty. W biblijnej Księdze Syracha czytamy: „Ogień, grad, głód i śmierć – / wszystko to w celu pomsty zostało stworzone. / Kły dzikich zwierząt, skorpiony i żmije, / miecz mściwy – ku zagładzie bezbożnych – / radują się Jego rozkazem, / gotowe są na ziemi służyć według potrzeby – / i gdy przyjdzie czas, nie przekroczą polecenia” (Syr. 39, 29-31)⁵⁹. Żmije i skorpiony są więc w ręku Boga narzędziem kary dla bezbożnych. Uczta w dramacie hiszpańskim zapowiada śmierć bohatera. Z symboliki tej nie pozostaje nic w dramacie Moliere. Don Juan zaprasza Komandora na wieczerzę, ale ten przybywszy, nie korzysta z poczęstunku, zapraszając Don Juana do siebie. Nie czeka jednak na niego z kolacją, lecz niespodziewanie zagradza mu drogę, nakazując by Don Juan podał mu rękę. W ten sposób Komandor sprowadzi na niego karę w postaci uderzającego weń piorunu, by za chwilę mogła pochłonąć go ziemia. Podobnie jest w operze Mozarta, w której Komandor przybywa na ucztę do Don Juana, zaprasza go do siebie, ale w tej samej chwili, domagając się podania ręki, wymierza mu karę. Wyraźnie widać, jak motyw wieczerzy jest upraszczany i modyfikowany w kolejnych historiach o Don Juanie. Poprzestajemy na zaproszeniu i wieczerzy w domu Don Juana, którą przerywa przybycie Komandora i zemsta niebios. Odchodzimy od dwukrotnej i wspólnej wieczerzy żywych i zmarłych, ilustrującej dogmat o ich obcowaniu, a koncentrujemy się na motywie zbrodni i kary.

U Mickiewicza w scenie VIII jest już wprawdzie „po wieczerzy”, ale scena ta, jak scena uczty w dramacie hiszpańskim, pełna jest ostrzeżeń zapowiadających karę grzesznika. Sama scena balu jest już momentem potępienia Senatora – Nowosilcowa potępiają wszyscy, których on skazywał⁶⁰. Interwencja Niebios udowadnia bezbożnikom istnienie rzeczywistości nadprzyrodzonej, zanim zostaną pochłonięci przez piekło. W zakończeniu dramatu hiszpańskiego król wygłasza kwestię „Słuszną mu karę wymierzyły nieba” (a. III, w. 784), w dramacie Moliere swój słynny komentarz wygłosi jedynie Sganarel,

58 Molier, *Don Juan, czyli Kamienny gość* [w:] idem, *Teatr. Wybór*, t. 1: *Szkola żon, Tartufe, czyli Świętoszek, Don Juan, czyli Kamienny gość, Mizantrop, Grzegorz Dyndała, czyli Mąż pognębiony*, przeł. T. Żeleński (Boy), Warszawa 1972, s. 298.

59 *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu w przekładzie z języków oryginalnych*, wyd. 3 popr., Poznań-Warszawa 1980, s. 826.

60 G.E. Darring, *Jedność strukturalna „Dziadów” części III*, przeł. I. Sławińska, [w:] *Dramat i teatr religijny w Polsce*, red. I. Sławińska, W. Kaczmarek, Lublin 1991, s. 213.

w operze Mozarta po śmierci Don Juana pojawiają się spiskowcy, którzy uznają, że Niebo dopełniło słusznej zemsty, wszyscy zaś zaintonują morał opowieści: oto kres tego, co czyni zło, śmierć zbrodniarza podobna jest do jego występnego żywota. U Mickiewicza, „wszyscy” z lękiem zawołają: „Słowo stało się ciałem!” (sc. VIII, w. 532), ktoś z ulicy skomentuje „diabli wzięli” (sc. VIII, w. 535), a funkcję ostatecznego komentarza spełnią przypowieści księdza Piotra.

Przyglądanie się scenie VIII *Dziadów* części III w kontekście historii o Don Juanie pokazuje, jak spójny jest to fragment z całością dramatu i jego ideą. Dostrzegła to M. Sokalska, zestawiając dzieło Mickiewicza z operą Mozarta i analizując funkcję zawartych w nim elementów muzycznych. Rację ma badaczka, zwracając uwagę na podobieństwa fabularne występujące pomiędzy scenami balu w obu utworach. Łączy je motyw uwodzenia w tańcu oraz wątek zamaskowanych spiskowców, którzy pragną zemścić się za swoje krzywdy. One też trafiają tu bezpośrednio z opery Mozarta, ponieważ nie pojawiają się w żadnym z wcześniejszych dramatów. Ale zestawienie sceny VIII z *Don Juanem* Moliere pozwala dostrzec inne podobieństwa – zarówno te strukturalne, jak i tematyczne, wszak to z francuskiego dramatu przenika do tej sceny temat religijnej hipokryzji. Moliere jednak – jak pisze Mickiewicz w jednym z wykładów lozańskich – „zbyt popchnął komedię ku pogaństwu”⁶¹, stąd formuła jego *Don Juana* nie mogła być dla autora *Dziadów* wystarczająca. Myśl tę potwierdzi jeszcze w wykładzie XVI trzeciego kursu *Literatury słowiańskiej*:

Wolno wnosić, że dramat chrześcijański ma przed sobą jeszcze kilka epok. Misteria stanowią jego istotny zawiązek. Dramat hiszpański i Szekspirowski udoskonaliły niektóre części składowe tego rozległego działa twórczości. Jednakże sztuka dramatyczna francuska z okresu Ludwika XIV będzie prawdopodobnie odrzucona jako coś obcego, jako objaw wtórnego wpływu pogaństwa na rozwój dramatu chrześcijańskiego⁶².

Stąd też w części trzeciej *Dziadów* autor rozwija przede wszystkim to, co zostało w operze Mozarta z dramatu hiszpańskiego. Być może w ten zapośredniczony sposób dramat ów stał się równorzędnym z *Dziadami* słowiańskimi źródłem cyklu dramatycznego Mickiewicza. Sokalska pisze:

Scena pojawienia się w *Don Giovannim* Komandora jest osobliwym odwróceniem Mickiewiczowskiego rytuału *Dziadów*, przy zachowaniu wielu istotnych podobieństw. Kontakt żywych z umarłymi odbywa się tu przecież na podobnej zasadzie – dzięki zaproszeniu na wieczerzę, jakże żywy człowiek wystosowuje do umarłego. Tyle że w przeciwieństwie do gromad wiejskich uczestniczących w obrzędach *Dziadów* i pragnących wyzwolić umarłych z ich niekończącej się wędrówki, Don Giovanni wypowiada swoje słowa żartem, nie wierząc w możliwość ich speł-

61 A. Mickiewicz, *Dzieła*, t. 7: *Pisma historyczne. Wykłady lozańskie*, tom oprac. J. Maślanka, Wykłady lozańskie zrekonstruował i przeł. J. Kowalski. Pisma historyczne franc. przeł. A. Górski, Warszawa 1996, s. 217.

62 A. Mickiewicz, *Dzieła*, t. 10: *Literatura słowiańska. Kurs trzeci*, tom oprac. J. Maślanka, przeł. L. Płoszewski, Warszawa 1998, s. 193.

nienia. Finał opery ukazuje karę, którą ponosi z rąk siły wyższej za pośrednictwem Komandora, a nauka, jaką należy wyciągnąć z tego faktu, dodatkowo poparta jest ostatnim fragmentem opery, moralistycznym sekstetem⁶³.

Badaczka skupia się jednak na winie erotycznej, co uzasadnia czytanie *Dziadów* w kontekście opery. Kara za przestępstwa miłosne przecież to rzecz jedna – zważywszy na to, że temat erotyczny to jeden z dwu głównych tematów wcześniejszych dramatów, nie należy tezy tej odrzucać⁶⁴. Dramat hiszpański to jednak dramat religijny, który przenika zwłaszcza do zakończenia opery, stąd drugi temat podstawowy historii o Don Juanie to temat potępienia za niewiarę w istnienie Boskiej rzeczywistości i sprawiedliwości. Religijny charakter dramatu, jak i sam temat mówiący o zbawieniu człowieka idealnie nadawały się do włączenia go do *Dziadów*, by pisać o „karze Bożej sięgającej [...] prześladowców” (przedmowa, w. 73). Tomasz Łubieński swe rozważania o dramacie Moliera podsumowuje następująco: „Molier (po Dantem) dopisuje prywatnie do grzechów ciężkich grzech hipokryzji i przeciw niemu woła o pomstę do nieba”⁶⁵. Mickiewicz tymczasem woła o pomstę za prześladowanie narodu polskiego, pozbawiając katów duchowości, spychając do zwierzęcego poziomu, a tym samym odbierając im szansę na zbawienie. Dokonuje w ten sposób swojej zemsty, choć niezgodnej z chrześcijańskością swego dramatu, wszak przypadek Konrada dowodzi, że los człowieka w *Dziadach* nie jest z góry przesądzony, a dzięki Bożej łasce i skrusze jest możliwe odkupienie. Autor robi to przecież celowo. Czy jest to skutek nienawiści poety do prześladowców, czy modyfikacji idei dramatu hiszpańskiego, jaka dokonała się w dramacie francuskim⁶⁶ – trudno ocenić. Jeśli jednak *Don Giovanni* to – jak chce W. Kubacki – Mozartowskie *Dziady*, to te Mickiewiczowskie zdają się wyrastać tyleż z litewskiego obrzędu pogańskiego, ile z hiszpańskiego dramatu religijnego Złotego Wieku, nawet jeśli na tym etapie konieczne było pośrednictwo Mozarta⁶⁷.

63 M. Sokalska, *op. cit.*, s. 166-167.

64 Wskazując, że motyw nocnych *Dziadów* jest symbolem kary za przestępstwa miłosne, W. Kubacki przypisuje Mickiewiczowi poczucie winy miłosnej, z której dramata miałby być oczyszczeniem („oczyszczenie z win własnych przez artystyczną ewokację grzechów cudzych”). W innym przypadku – zdaniem badacza – kara Bajkowa, nie wiążąc się z jego rolą w procesie filomackim, byłaby „nieorganicznym wtrętem”. Por. W. Kubacki, *Echa Mozarta...*, s. 6.

65 T. Łubieński, *Don Juan*, [w:] idem, *Molier nasz współczesny*, Warszawa 2013, s. 109.

66 Władysław Bogusławski pisze o dwóch Don Juanach klasycznych: „francuskim, padającym z błuznierstwem na ustach, i hiszpańskim, ukorzonym w skrusze i pokucie”. Zob. W. Bogusławski, *Dramat i opera. (Dwudziestopięcioletni jubileusz Mieczysława Frenkla)*, „Biblioteka Warszawska” 1904, t. 3, [przedruk w:] W. Bogusławski, *Siły i środki naszej sceny*, Warszawa 1961, s. 299.

67 Na przełomie XVIII i XIX w. drogi przenikania do Polski dramatu hiszpańskiego wiodły przez Francję i Niemcy. „W XIX wieku – pisze Maria Strzałkowa – wszystkie nici tego kłębka Ariadny, którym była znajomość dramatu hiszpańskiego, a głównie Calderona w Polsce, wiodą nieomylnie do Augusta Wilhelma Schlegla. [...] jego odczyty o sztuce i literaturze dramatycznej wygłoszone w Wiedniu w 1808, drukowane w Heidelbergu w latach 1809-1811, a przełożone na francuski w 1814, stały się punktem wyjścia dla zainteresowania teatrem hiszpańskim w całej Europie” (M. Strzałkowa, *Calderon*

LITERATURA CYTOWANA

- Biały L., *Wstęp*, [w:] Tirso de Molina, *Dramaty. Wybór: Zwodziec z Sewilli i Kamienny Gość, Nieśmiały na dworze, Potępiony za niewiarę*, wyb., przeł. i oprac. L. Biały, Wrocław 1999 (BN II, nr 245).
- Ciesielska-Borkowska S., *Calderon w twórczości Słowackiego*, [w:] *Księga pamiątkowa ku czci Stanisława Pigonia*, kom. red. Z. Czerny i in., Kraków 1961 („Prace Komisji Historycznoliterackiej Krakowskiego Oddziału PAN”, nr 1).

w Polsce, [w:] eadem, *Studia polsko-hiszpańskie*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego”, „Rozprawy i Studia”, t. 26, Kraków 1960, s. 57).

Stefania Ciesielska-Borkowska zaś dodaje: „W roku 1770 ukazał się w Paryżu czterotomowy zbiór *Le Théâtre espagnol*, wydany przez Josepha Linguet. Ale *summa dramatica* dla młodych romantyków francuskich to był zbiór tłumaczeń znamiennych dzieł teatru europejskiego, wydany w latach 1821-1822 w 25 tomach pt. *Collection des chefs d'oeuvre des théâtres étrangers*, którego inicjatorem był księgarz Ladvoat, a tłumaczami Esmenard i La Beaumelle” (S. Ciesielska-Borkowska, *Calderon w twórczości Słowackiego*, [w:] *Księga pamiątkowa ku czci Stanisława Pigonia*, Kraków 1961, s. 346). Polscy romantycy poznają zatem na początku dramat hiszpański przede wszystkim z przekładów francuskich lub niemieckich. Znają odczyty Schlegla oraz inne omówienia literatury Półwyspu Iberyjskiego w rodzaju *Literatury południowej* Sismondiego (J.Ch.L. Simonde de Sismondi, *De la littérature du Midi de l'Europe*, t. 1-4, Paris-Strasbourg 1813). Rodzimi krytycy podążają tropem obcych badaczy: Ludwik Osiński, powołując się w swych wykładach z literatury porównawczej na Schlegla, omówi twórczość Cervantesa, Lope de Vegi i Calderona (L. Osiński, *Dzieła*, t. 2: *Wykłady literatury porównawczej, czytanej w Uniwersytecie Warszawskim*, Warszawa 1861, rozdz. *Lopes de Vega, Cervantes, Calderon*), podobnie też uczyni Józef Korzeniowski, analizując artykuł periodyku londyńskiego „The Quarterly Review” z roku 1819 (J. Korzeniowski, *Literatura zagraniczna*, „Gazeta Literacka” 1821, nr 36, s. 284-286; idem, *Literatura zagraniczna. O teatrze hiszpańskim*, „Gazeta Literacka” 1821, nr 37, s. 292-294; nr 38, s. 302-304; nr 39, s. 309-310). Wpływ literatury hiszpańskiej w dobie romantyzmu – jak pisze Stanisław Windakiewicz – objawia się zatem w zwróceniu uwagi na kilku najgłośniejszych autorów, tych wymienionych powyżej (S. Windakiewicz, *Literatura hiszpańska u romantyków. Odczyt wygłoszony na zebraniu naukowym Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza w Krakowie dnia 29 marca 1928 r.*, „Przełęcz Współczesny” 1928, t. 25, nr 73, s. 197). Nie ma pośród nich jeszcze Tirsa de Moliny, któremu wiele miejsca w swej wydanej w roku 1849 *Historii literatury hiszpańskiej* poświęci amerykański historyk literatury Gorge Ticknor, a obszerne studium kilka lat później polski historyk hiszpańskiego dramatu Leonard Rettel (idem, *Literatura dramatyczna hiszpańska. Część czwarta*, „Gazeta Warszawska” 1859, nr 187, s. 194-195, s. 241-243, s. 245-246; zob. M. Strzałkowa, *Początki nowoczesnej hispanistyki polskiej. Leonard Rettel (1811-1885)*, [w:] eadem, *op. cit.*), będący również autorem przekładu fragmentów jego utworów, pośród których znajduje się także *Burlador de Sewilla*.

O ile związkowi Juliusza Słowackiego z dramatem hiszpańskim poświęcono wiele rozpraw, o tyle bardzo niewiele wiemy na ten temat, jeśli chodzi o Adama Mickiewicza. Windakiewicz zwrócił uwagę na związki z literaturą hiszpańską ballady *Alpuhara* z *Konrada Wallenroda* oraz reminiscencje *Don Kiszota* Cervantesa w *Panu Tadeuszu*, podkreślając równocześnie, że jest to bardzo powierzchowna próba zbliżenia się poety do literatury Półwyspu Iberyjskiego. Gdy mowa o dramacie, pojawienie się przekładu *Księcia Niezłomnego* dokonanego przez Słowackiego, a będącego próbą wprowadzenia dramatu hiszpańskiego do literatury polskiej, zdaniem Windakiewicza: „nie wywołało doraźnych skutków w literaturze polskiej, bo Słowacki dokonał go w osobnym nastroju, jako świeżo nawrócony Towiańczyk” (S. Windakiewicz, *op. cit.*, s. 200). Kubacki zaś, analizując paryską prelekcję Mickiewicza z 4 kwietnia 1843 r., podkreśla, że romantyczną syntezę dokonującą się w dramacie, poeta uzasadnia, odwołując się do dramatu klasycznego i średniowiecznego. „Obok dramaturgii greckiej stawia Mickiewicz – pisze badacz – teatr średniowieczny misteryjno-ludowy; natomiast teatrowi hiszpańskiemu i Szekspirowi przypadła podrzędna rola «wydoskonalenia niektórych części tej rozległej osnowy»” (W. Kubacki, *Arcydramat Mickiewicza. Studia nad III częścią „Dziadów”*, Kraków 1951, s. 18).

- Cieśla-Korytowska M., „*Dziady*” Adama Mickiewicza, wyd. 1, Warszawa 1995 („Biblioteka Analiz Literackich”, nr 79).
- Darring G.E., *Jedność strukturalna „Dziadów” części III*, przeł. I. Sławińska, [w:] *Dramat i teatr religijny w Polsce*, red. I. Sławińska, W. Kaczmarek, Lublin 1991 („Religijne Tradycje Literatury Polskiej”, red. S. Sawicki).
- Kamiński P., *Don Giovanni albo Rozpustnik ukarany*, [hasło w:] P. Kamiński, *Tysiąc i jedna opera*, t. 1: A-M, Kraków 2008.
- Kubacki W., *Arcydramat Mickiewicza. Studia nad III częścią „Dziadów”*, Kraków 1951 („Literatura – sztuka – krytyka. Biblioteka Naukowa”, nr 15).
- Łubieński T., *Don Juan*, [w:] T. Łubieński, *Molier nasz współczesny*, Warszawa 2013 (Biblioteka „Więzi”, t. 293).
- Mickiewicz A., „*Dziady*” drezdeńskie (część III), oprac. J. Skuczyński, Wrocław 2012 (BN I 318).
- Mickiewicz A., *Dziela. Wydanie Rocznicowe 1798-1998*, t. 1-17, kom. red. Z.J. Nowak, M. Prussak, Z. Stefanowska, C. Zgorzelski i in., Warszawa 1993-2005 (tu: t. 5: *Proza artystyczna i pisma krytyczne*, oprac. Z. Dokurno, teksty franc. przeł. A. Górski, Warszawa 1996; t. 7: *Pisma historyczne. Wykłady lozańskie*, oprac. J. Maślanka, Wykłady lozańskie zrekonstruował i przełożył J. Kowalski. *Pisma historyczne franc. przeł. A. Górski*, Warszawa 1996; t. 10: *Literatura słowiańska. Kurs trzeci*, oprac. J. Maślanka, przeł. L. Płoszewski, Warszawa 1998).
- Molier, *Don Juan, czyli Kamienny Gość. Komedia (Dom Juan, ou le Festin de Pierre)*, [w:] Molier, *Wybór komedii: Tartuffe, Don Juan, Mizantrop, Skąpiec*, przeł. B. Korzeniewski, oprac. J. Pawłowiczowa, Wrocław 2001 (BN II 248).
- Molina T. de, *Zwodzić z Sewilli i Kamienny Gość (El Burlador de Sevilla y Convidado de Piedra)*, [w:] T. de Molina, *Dramaty. Wybór: Zwodzić z Sewilli i Kamienny Gość, Nieśmiały na dworze, Potępiony za niewiarę*, wyb., przeł. i oprac. L. Biały, Wrocław 1999.
- Mozart W.A., *Don Giovanni. Damma giocoso w II aktach KV 527*. [Dokument wideo], libr. L. da Ponte wg G. Bertatiego, prapremiera: Praga, Gräflich Nostitzches National-Theater (Stavovské divadlo), 29.10.1787, nagranie w Kolonii w 1991 r., dyr. J. Conlon, reż. M. Hampe, reż. nagr. wideo J. Montes-Baquer, przeł. D. Sawka, Warszawa: Studio PRL, 2009 („Wielkie Opery”, t. 15).
- Niemojewska Z., „*Dziady*” drezdeńskie jako dramat chrześcijański, Warszawa 1920.
- Ponte L. da, *Pamiętniki*, przeł. J. Popiel, posłowie B. Pocięj, Kraków 1987.
- Puchalska I., „*Majsterkowanie*” Mozartem. „*Dziadów*” część III a „*Don Giovanni*”, „*Wielogłos*” 2007, nr 1.
- Río Á. del, *Historia literatury hiszpańskiej. Podręcznik*, t. 1: *Od początków do 1700 roku*, Warszawa 1970.
- Skuczyński J., *Wstęp*, [w:] A. Mickiewicz, „*Dziady*” kowieńsko-wileńskie (część II, IV, I), oprac. J. Skuczyński, Wrocław 2012 (BN I 317).
- Sławińska I., „*Dziady*” – dramat chrześcijański? Spór o „*Dziady*” redivivus, [w:] „*Dziady*” Adama Mickiewicza. *Poemat – adaptacje – tradycje*, red. B. Dopart, Kraków 1999.
- Sokalska M., „*Dziady*” Adama Mickiewicza w kręgu inspiracji operowych, [w:] M. Sokalska, *Opera a dramat romantyczny. Mickiewicz – Krasiński – Słowacki*, Kraków 2009.
- Strzałkowa M., *Studia polsko-hiszpańskie*, „*Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego*”, „*Rozprawy i Studia*”, t. 26, Kraków 1960.
- Tomaszewski M., *Mozarta „Don Giovanni”*, [w:] W.A. Mozart, *Don Giovanni*, Kraków 1997 (Opera i Operetka w Krakowie, zapowiedź i program premiery na 12.10.1997), b.s.
- Weinstein L., *The Metamorphoses of Don Juan*, Stanford 1959.
- Windakiewicz S., *Literatura hiszpańska u romantyków. Odczyt wygłoszony na zebraniu naukowym Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza w Krakowie dnia 29 marca 1928 r.*, „*Przegląd Współczesny*” 1928, t. 25, nr 73.
- Wiśniewska L., *Don Juan Tirsa de Moliny wobec porządków Boga i Natury*, [w:] *Don Juan w przemianach kultury*, red. L. Wiśniewska, Bydgoszcz 2008.

Ziołowicz A., *Misterium jako fragment całości. O III części „Dziadów” Adama Mickiewicza*, [w:] A. Ziołowicz, „Misteria polskie”. Z problemów misteryjności w dramacie romantycznym i młodopolskim, Kraków 1996.

Żeleński T. (Boy), *Molier*, [w:] T. Żeleński, *Pisma*, t. 11, seria druga: t. 8-14, red. H. Markiewicz, kom. red. W. Kopaliński, J. Kott, B. Winklowska, R. Zimand, tom oprac. J. Kott, objaśnienia P. Kunczewicz, Warszawa 1957.

„Nie ma terminu, który by nie nadszedł, ani długu, którego nie trzeba by spłacić”.

Jeszcze o Don Juanie w Dziadach

STRESZCZENIE: Celem pracy jest interpretacja sceny VIII *Dziadów* drezdeńskich Mickiewicza w kontekście dwóch dramatów o Don Juanie: *Zwodziciela z Sewilli i Kamiennego Gościa* Tirsa de Moliny oraz *Don Juana, czyli Kamiennego Gościa* Moliera. Opera Mozarta *Don Giovanni albo Rozpustnik ukarany*, będąca syntezą wcześniejszych wersji historii o Don Juanie, jest tu traktowana jako warstwa powierzchniowa, pod którą zachodzi wiele relacji pomiędzy dziełem Mickiewicza a utworami wykorzystującymi hiszpańską legendę. Kompozycja sceny VIII, konstrukcja bohatera (Senatora) oraz komizm to elementy łączące tekst Mickiewicza z dramatem Moliera. Z religijnym dramatem hiszpańskim natomiast łączy *Dziady* ich moralitetowy charakter oraz przesłanie mówiące o potępieniu za niewiarę w istnienie Boskiej rzeczywistości i sprawiedliwości. Scena Bału u Senatora dowodzi zatem nie tylko związku dramatu Mickiewicza z tradycją Molierowską, ale może także wskazywać na niepośredni związek z dramatem hiszpańskim Złotego Wieku.

SŁOWA KLUCZOWE: Don Juan – dramat – *Dziady* drezdeńskie.

“There Is No Time Limit That Does Not Arrive nor Any Debt That Is Not Paid”.

More on Don Juan in the Forefathers' Eve

SUMMARY: The aim of the study is an interpretation of Scene VIII of Mickiewicz's Dresden *Forefathers' Eve* (Part Three) [*Dziady*] in the context of two Don Juan dramas: Tirso de Molina's *The Trickster of Seville and the Stone Guest* [*Zwodziciel z Sewilli i Kamienny Gość*] and Molière's *Don Juan, or the Stone Guest* [*Don Juan, czyli Kamienny Gość*]. Mozart's opera *Don Giovanni, or the Rake Punished* [*Don Giovanni albo Rozpustnik ukarany*], being a synthesis of earlier versions of the Don Juan story, is treated here as the surface layer under which there are a number of relationships between Mickiewicz's text and works drawing on the Spanish legend. The composition of Scene VIII, the construction of the character (Senator), and humour are the elements that link Mickiewicz's text with Molière's drama. What link *Forefathers' Eve* with Spanish drama are its morality-play nature and the message about damnation for unbelief in the existence of Divine reality and justice. Therefore, the scene of the Ball at the Senator's not only attests to a link between Mickiewicz's drama and the Molièrean tradition but may also point to an indirect link with Golden Age Spanish drama.

KEY WORDS: Don Juan – drama – Dresden *Forefathers' Eve*.