

Jadwiga Jęcz

UNIwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

Komandor w operze. Konteksty

Abstract

Commander in Opera: Contexts

The aim of this article is to analyse the presence of Commander in Mozart's *Don Giovanni* as well as show the references to other opera depictions regarding the myth of Don Juan.

Commander, also known as the Stone Guest, is an animate tombstone figure, which appears in every classic-based version of the story about Don Juan Tenorio (*Don Giovanni*) in order to summon a rogue to conversion; when he fails to do so, he drags the rogue to hell. The spectacular character of the final scene turned out to serve as an inspiration for numerous opera makers, from Mozart to Rimsky-Korsakov (*Mozart and Salieri*). This theme, which has not been the subject of research before, is definitely worth exploring.

Keywords

Commander, Stone Guest, Don Juan, opera, *Don Giovanni*, Wolfgang Amadeus Mozart

Celem niniejszej pracy jest omówienie zagadnienia obecności w sztuce operowej Komandora – postaci znanej z kanonicznej wersji mitu o Don Juanie Tenorio¹. O ile samemu uwodzicielowi poświęcona jest imponująca liczba rozpraw i artykułów², o tyle kamienny, ożywiony posąg nagrobny, który w momencie kulminacyjnym przybywa, aby po raz ostatni wezwać grzesznika do nawrócenia, wciąż pozostaje w jego cieniu³. Jak się zdaje, niesłusznie: wszak Komandor jako symbol Bożej sprawiedliwości stanowi interesujący temat do podjęcia naukowej refleksji, a jego widowiskowa interwencja – rozmowa posągu ze Zwodzicielem, zaproszenie statuy na ucztę, zapadnięcie się grobu i buchające płomienie – była dla twórców ważnym źródłem inspiracji. W badaniach nad tą postacią warto przyjrzeć się zwłaszcza tym utworom, które tematycznie nawiązują do mitu Don Juana, lecz odbiegają od utrwalonego w kulturze schematu opowieści. Szczególnie cenne okazuje się również ukazanie Komandora w kontekście dwóch powracających w dziejach opery motywów. Pierwszym, bardziej ogólnym, jest wątek kary wymierzonej zza grobu. Przykładowo w *Euryanthe* (1823)⁴ Carla Marii von Webera duch Emmy ściga zbrodniczkę Eglantynę. W operze-balecie *Wiły* (1884) Giacoma Pucciniego zmarła z tęsknoty Anna, przemieniona w wilę, mści się na niewiernym kochanku, każąc

- 1 Zgodnie z kanoniczną wersją mitu, Don Juan znieważył miejsce pochówku Komandora, a następnie zaprosił go na ucztę. Ku zaskoczeniu rozpustnika statua przybyła, aby ostatni raz wezwać grzesznika do nawrócenia. Gdy Don Juan odrzucił możliwość poprawy, posąg wciągnął go do piekła. Opowieść ta narodziła się w wiekach średnich i była popularna w środkowej i zachodniej części Europy.
- 2 O Don Juanie pisali m.in.: Ch. Russell, *The Don Juan Legend before Mozart: With a Collection of Eighteenth-Century Opera Librettos*, Ann Arbor 1993; I. Watt, *Myths of Modern Individualism: Faust, Don Quixote, Don Juan, Robinson Crusoe*, Cambridge 2009; L. Weinstein, *The Metamorphoses of Don Juan*, New York 1959; G. de Bévoite, *La Légende de Don Juan*, t. 1–2, Berkely 2015; S. Kunze, *Don Giovanni vor Mozart: Die Tradition der Don-Giovanni-Opern im italienischen Buffa-Theater des 18. Jahrhunderts*, München 1972.
- 3 Wśród polskich badaczy postać Komandora z *Don Giovanni* Wolfganga Amadeusza Mozarta wyeksponowali Jarosław Mianowski (*Don Giovanni między tekstami*) oraz Tomasz Cyz (*Komandor albo śmierć według Mozarta*) w artykułach opublikowanych w książce *Blżej opery. Twórcy – Dzieła – Konteksty* (red. J. Mianowski, R.D. Golianek, Toruń 2010). Trzeba jednak pamiętać, że to bardzo niewiele w porównaniu z rozprawami na temat Don Juana. Co więcej, brak jest publikacji na temat obecności Komandora w innych operach, nieopartych na tradycyjnym schemacie mitu.
- 4 Daty podane przy tytułach odnoszą się do wystawień premierowych.

mu tańczyć tak długo, aż ten umrze ze zmęczenia. Z kolei w *Lady Makbet mceńskiego powiatu* (1934) Dymitra Szostakowicza Katarzynie objawia się krwawe widmo zamordowanego Borysa. Więcej miejsca należy poświęcić także drugiemu motywowi związanemu z postacią Komandora – motywowi ożywionego posągu.

Posąg jako bohater opery

Ze względu na temat pracy na szczególną uwagę zasługują te postacie operowe, których ontologia wiąże się w jakiś sposób z kamiennością. Należy wskazać tu przede wszystkim zakonnicę z *Roberta Diabła* (1831) Giacomina Meyerbeera. W trzecim akcie Bertram przysięga siłom piekielnym, że do północy Robert zaprzeda im duszę. Namawia go, by zerwał rosnącą na grobie świętej Rozalii wiecznie zieloną gałązkę oliwną – talizman zapewniający zwycięstwo nad zniechęconym księciem Grenady. Gdy Robert przybywa do opuszczonego klasztoru, Bertram, wykorzystując diabelską moc, ożywia posągi zmarłych mniszek, które natychmiast zmieniają się w wulgarne i wyuzdane bachantki. Kusicielki nakłaniają Roberta do zerwania gałązki i tuż po tym znikają w otchłani piekieł. Akt kończy się śpiewem triumfującego szatana⁵.

Przemiany ludzi w posągi i posągów w ludzi towarzyszą całej historii opery, zaczynając od Jeana Baptisty Lully'ego, a na Hansie Wernerze Henzemu kończąc. W dziełach z XVII i XVIII wieku wiąże się to nierzadko z sięganiem po znane mity, legendy i teksty literackie. W *Kadmose i Harmonii* (1673) Lully'ego Pallada zamienia w posąg giganta Draco, zaś w *Perseuszu* tego samego twórcy (1682) wrogowie herosa kamienieją, gdy ten pokazuje im głowę Meduzy. W *dramma eroicomico* zatytu-

5 Nadmienić można, że scena ożywienia posągów zakonnicy wywarła ogromne wrażenie na Juliuszu Słowackim, który oglądał *Roberta Diabła* na deskach Opery Paryskiej w 1831 roku. W liście do matki pisał: „Piękny jest nade wszystko widok kolumnady przy świetle księżycowym, zrobioney zupełnie à juor – za kolumnami widać cmentarz oświecony księżycem – z grobów między kolumnami wymykają się błękitne płomyki i te, tańcząc w powietrzu, potem rozchodzą się i kaźden ożywia jedną marmurową mniszkę leżącą na grobie – i te się z wolna podnoszą – z całego cmentarza schodzą się mniszki i zaczynają śliczny balet – w wybiciem zegara wszystkie upadają – jest to śmieszne, ale wykonane prześlicznie” (pisownia oryginalna). Cyt. za: *Listy Juliusza Słowackiego. Z autografów poety*, oprac. K. Méyeta, t. 1, Lwów 1899, s. 71.

łowanym *Orlando Paladino* (1782) Josepha Haydna – inspirowanym *Orlandem szalonym* Lodovica Ariosta – czarownica Alcina zamienia paladyna w skałę, jednak, ulegając prośbom Angeliki, przywraca mu ludzką postać. Niewątpliwą efektywności scen z udziałem ożywionych posągów (zapewne szczególnie cenioną przez rozmiłowanych w balecie Francuzów) w inny sposób wykorzystał Jean Philippe Rameau w *Zaïs* (1748). Tytułowy bohater, pragnąc wystawić na próbę wierność Zelidii, błaga Cindora, aby udał, że chce zdobyć jej serce. Cindor zgadza się i chcąc olśnić kobietę, organizuje dla niej balet pomników.

W późniejszych operach postaci-posągi często pojawiają się w kontekście religijnym i nierzadko mają istotny wpływ na akcję opery. W *Genowefie* Roberta Schumana (1850) Małgorzata, służąca parająca się czarną magią, modli się przed kamienną figurą Maryi, po czym otacza ją blask, zwiastujący spokój i przebaczenie. Ze względu na analogie z legendą o Don Juanie i Kamiennym Gościu szczególnie interesująca jest opera *Król z Ys* (1888) Édouarda Lalo. Oszałała z zazdrości i nienawiści księżniczka Margared rzuca wyzwanie posągowi świętego Corentina czuwającemu nad zamkiem i, mimo jego ostrzeżeń, dopuszcza się zbrodni – otwiera śluzę, doprowadzając do zatonięcia miasta Ys i śmierci wielu jego mieszkańców. Przerazona tym, co zrobiła, odbiera sobie życie, a święty Corentin zsyła dobrą pogodę. Ożywione posągi pojawiają się kilkakrotnie w operach Jules’a Masseneta. W *Griséldis* (1901) posąg świętej Agnieszki znika z ołtarza, aby w ostatnim akcie powrócić, trzymając za rękę ocalałego synka tytułowej bohaterki, porwanego wcześniej przez diabła. W *Kuglarzu Madonny* (1902) wokół posągu Matki Bożej osnuta jest cała akcja osadzonej w średniowieczu akcji. Gdy mnisi składają dary przed nową rzeźbą, kuglarz Jean postanawia ofiarować to, co ma najcenniejszego, i śpiewa posągowi swoje piosenki. Oburzeni mnisi chcą oskarżyć go o bluźnierstwo, wówczas jednak pojawia się cudowne światło, posąg ożywa i błogosławi Jeana.

Również w dwudziestowiecznych operach odnaleźć można kamienne postaci wpływające na losy śmiertelników, przy czym rzadziej temat ten zyskuje osnowę religijną. W *Ariadnie* (1906) wspomnianego już Masseneta posąg Adonisa zabija Fedrę. W *Kobiecie bez cienia* (1919) Richarda Straussa pojawia się na wpół skamieniały cesarz, któremu ostatecznie udaje się zejść z tronu i przy wtórze śpiewu Nienarodzonych stopniowo pozbywa się kamiennej powłoki. W *Sądzie nad Lukullusem* (1951) Paula Dessau przed sądem zeznawać mają postaci przedsta-

wione na płaskorzeźbie z grobowca Lukullusa. W *Królu jeleniu* Hansa Wernera Henzega (1956) posągi pałacowe zdradzają Królowi tajemnicę kolejnych wcieleń złowrogiej Scolatelli.

Don Juan i Komandor w muzyce

Komandor, jako postać trwale związana z legendą Don Juana, pojawił się w operze już w XVII wieku. Świadczą o tym *L'Empio punito* (1669) Alessandra Melaniego oraz *The Libertine Destroyed* Henry'ego Purcella (1692). Znaczną popularność temat ten zyskał w osiemnastowiecznej operze włoskiej. Stefan Künze w książce *Don Giovanni vor Mozart* wymienia następujące utwory odwołujące się do mitu Don Juana, w większości autorstwa nieznanych dziś szerzej kompozytorów: *La Pravità castigata* (1730) Eustachia Bambiniego, *Convitato de pietra* (1777) Giuseppe Calegariego, *Convitato di pietra* (1777) Vincenza Righiniego, *Il Convitato di pietra* (1783) Giacomina Tritta, *Il Don Giovanni* (1784) Gioacchina Albertiniego, *Il Nuovo convitato di pietra* (1787) Francesca Gardiego oraz *Il Convitato di pietra* (1787) Vincenza Fabriziego⁶. Don Juan i Komandor pojawili się również w osiemnastowiecznych kompozycjach scenicznych innych gatunków. Już w 1713 roku wystawiono wodewil *Le Festin de Pierre*, którego muzykę stanowiły pieśni anonimowe. Balet *Il Convitato di pietra* (1766) poświęcił tym postaciom Giuseppe Antonio Le Messier.

Legenda Don Juana, najbardziej znana współczesnemu słuchaczowi za sprawą *Don Giovanni*go Mozarta, znalazła swe miejsce również w muzyce XIX i XX wieku. Aleksander Dargomyżski skomponował operę *Kamienny gość* (1872) z librettem opartym na dramacie Puszkina (który, nawiasem mówiąc, napisał *Gościa kamiennego* już po obejrzeniu Mozartowskiego arcydzieła), a Giovanni Pacini – utwór o charakterze farsowym *Don Giovanni ossia il convitato di pietra* (1832). W 1932 roku czeski kompozytor Erwin Schulhoff wystawił operę *Płomienie*, przekładającą mit Don Juana na język surrealizmu i psychoanalizy Freuda. Igor Strawiński skomponował *The Rake's Progress* (1951) wprawdzie w oparciu o cykl obrazów Williama Hogartha o tym samym tytule, nawiązał jednakże – jak się wydaje – do legendarnego uwodziciela rozślawionego przez operę Mozarta. Co ciekawe, w ostatnich dwóch

6 S. Künze, *Don Giovanni vor Mozart*, München 1972.

stuleciach legenda ta przekroczyła granice muzyki scenicznej. Piotr Czajkowski skomponował pieśń *Serenada Don Juana* (1876), temat ten pojawia się też w dwóch pieśniach Gustawa Mahlera: *Serenade aus Don Juan* i *Phantasie aus Don Juan* (obie napisane między 1880 a 1887 rokiem). Wśród dzieł instrumentalnych znane są Chopinowskie wariacje na temat z opery Mozarta (*Là ci darem la mano*, 1827–1928) i poemat symfoniczny Richarda Straussa *Don Juan* (1889).

Don Giovanni Wolfganga Amadeusza Mozarta

W drugiej połowie XVIII wieku sztuka operowa zaczęła uwalniać się od rygorów praw natury i zasady prawdopodobieństwa rządzącej światem przedstawionym. Operę zaczął przenikać duch fantazji i cudowności, pozornie nieskrępowany, lecz w założeniach teoretyczno-filozoficznych ukierunkowany na horacjańską formułę „możliwe”, zastępując dotychczasowe „rzeczywiste”. Johann Georg Sulzer rozróżniał prawdopodobieństwo fizyczne, związane z tym, co słyszalne, widzialne i namacalne, oraz metafizyczne – podporządkowujące sobie logikę akcji i rozwój charakterów w sztuce⁷. Zdaniem Johanna Jakoba Bodmera i Johanna Jakoba Breitingera iluzja prawdy była w operze możliwa wyłącznie dzięki naśladowaniu możliwego. Sugerowano również połączenie pierwiastków prawdopodobieństwa i – uważanej dawniej za czynnik niszczący iluzję – cudowności (Bernard le Bovier de Fontenelle, Jean-Baptiste Dubos)⁸. Ponadto wyrażano pragnienie rozluźnienia rygoru prawdopodobieństwa (Charles Batteux), zaś w skrajnej postaci dążono do przyznania operze specjalnego statusu sztuki, której ramy prawdopodobieństwa wyznaczają jedynie świat uczuć i muzyka (Jean-François Marmontel)⁹.

W tak przygotowaną przez teoretyków sferę cudowności triumfalnie wkroczyli Zwodzieciel oraz Kamienny Gość – w kręgu muzyki najbardziej znani z opery Mozarta z 1787 roku do libretta Lorenza Da Ponte, czyli *Don Giovanniego*. Należy w tym miejscu doprecyzować, że dzieło to reprezentuje typ *dramma giocoso*, z pogranicza opery *seria* i *buffa*,

7 E. Nowicka, *Omamienie – cudowność – afekt. Dramat w kręgu dziewiętnastowiecznych wyobrażeń i pojęć*, Poznań 2003, s. 205–207.

8 Tamże.

9 Tamże.

co zostało zresztą wskazane w jego podtytule¹⁰. Twórca tego gatunku, Carlo Goldoni (nawiasem mówiąc, autor dramatu *Don Giovanni Tenorio* z 1735 roku), łączył partie poważne z komicznymi, wprowadzał także postacie o charakterze pośrednim. Ponadto w jego *dramma giocoso* partie o rodowodzie *seria* często wpisane zostają w kontekst parodystyczny. Rzutuje to również na język bohaterów, w którym niezgodne afekty zostają zmieszane w sposób nieznanymi „czyste” operze *seria* czy *buffa* oraz zderzone z obcym im wcześniej słownictwem. Takie podejście do języka i postaci kilka lat później podjął Da Ponte w librettach pisanych dla Mozarta. I chociaż w niektórych przypadkach (np. w arii zemsty pisanej dla partii Donny Anny w *Don Giovannim*) zabrakło humorystycznego zabarwienia, na ogół zabieg mieszania afektów ma na celu uzyskanie efektu bliskiego parodii¹¹.

Ważną rolę w *dramma giocoso* odgrywał także dobór dyspozycji głosowej. Jak pisała Hanna Winiszewska:

Dyspozycja głosowa w *dramma giocoso* ma zawsze bardzo duże znaczenie. Wysoki głos męski jest właściwy postaci związanej ze sferą *seria*. Jest to bardzo dobrze widoczne na przykładzie różnych operowych opracowań wątku Don Juana, które zostały napisane w gatunku *dramma giocoso*. W wersji Giuseppe Gazzanigi Don Giovanni śpiewa tenorem, co również w połączeniu z przypisanymi mu formami aryjnymi pozwalają zakwalifikować go do sfery życia. Mozart napisał partię Don Giovanniego dla głosu barytonowego, co sprawiło, że postać ta spadła na niższą pozycję w hierarchii bohaterów *dramma giocoso* – Mozartowski Don Giovanni to *mezzo carattere*. Zdaniem Daniela Haertza podkreśla to rolę tej postaci – pośredniczącej między światem wysoko i nisko urodzonych – Don Giovanni uwodzi zarówno wysoko urodzoną Annę i Elvirę, jak i wieśniaczkę Zerlinę¹².

Nie było ambicją Mozarta tworzenie dzieł pod każdym względem nowych. Na powstanie *Don Giovanniego*, oprócz innych utworów muzycznych poświęconych Zwodzicielowi, miał wpływ obejrzyany w październiku 1780 roku balet Emanuela Schikanedera *Ożywione*

10 W.A. Mozart, *Don Giovanni. Dramma giocoso in zwei Akten* KV 527.

11 J. Mianowski, *Afekt w operach Mozarta i Rossiniego*, Poznań 2004, s. 148.

12 H. Winiszewska, *Dramma giocoso. Między opera seria a opera buffa*, Toruń 2013, s. 160–161. Na temat *dramma giocoso* zob. też: S. Durante, S. Rohringer i in., *Dramma Giocoso: Four Contemporary Perspectives on the Mozart / Da Ponte Operas*, red. D. Crispin, Leuven 2012.

posągi. Zwracają także uwagę podobieństwa między duetem Donny Anny i Don Juana z *Don Giovanniego* a *Convitato di pietra* Giuseppe Gazzanigi oraz między upiornym głosem Komandora a głosem wyroczni z *Alcesty* (1767) Christopha Willibalda Glucka¹³. Na powstanie *Don Giovanniego* wpływ mogła mieć również biografia samego Mozarta. Według własnej relacji spotykał się z dwustoma kobietami, a przybycie kamiennego posągu mógł potraktować jako emanację wyrzutów sumienia – nie znalazł bowiem czasu, aby przed śmiercią ojca złożyć mu ostatnią wizytę¹⁴.

W ślad za Sørenem Kierkegaardem (który widział *Don Giovanniego* w Berlinie w 1841–1842 roku) warto zauważyć, że tytułowy bohater jest centralną postacią sztuki i ze wszystkimi postaciami łączy go relacja oddziaływania – z wyjątkiem Komandora. Innymi słowy, głosy wszystkich bohaterów współbrzmiały w osobie Zwodziciela, zaś:

Jedyną figurą, która zdaje się stanowić wyjątek, jest oczywiście Komandor, ale dlatego jest to już tak mądrze przemyślane, że stoi on w pewnym stopniu poza sztuką, czy też wyznacza jej granice; im bardziej Komandor występowałby na pierwszy plan, tym bardziej opera przestawałaby być absolutnie muzyczna. Musi się więc zatrzymać go na dalszym planie, musi być jak najbardziej mglisty. Komandor jest silnym wstępem i śmiałym finałem, ale między nimi leży intermezzo: Don Juan, cała treść opery. Komandor pojawia się tylko dwa razy. Pierwszy raz nocą, nie widać go, słyszy się tylko, jak pada, ugodzony szpadą Don Juana. Już tu natykamy się na jego powagę, która jest tym dobitniejsza, że zestawiona z parodiującym szyderstwem Don Juana (Mozart wyraził to znakomicie w swej muzyce) i już tutaj jego powaga jest tak głęboka, że wykracza poza to, co ludzkie; jest już widmem, zanim umrze. Po raz drugi pojawia się jako duch, i grzmot niebieski dudni w uroczystej powadze jego głosu; jak on sam, również jego głos jest teraz przemieniony, wydaje się nie należeć do człowieka: nie mówi, sądzi¹⁵.

Poprzedzająca końcową konfrontację Komandora i Don Giovanniego scena spotkania na cmentarzu została napisana w tonacji d-moll, podobnie jak scena z trzeciego aktu opery *Gustaf Wasa*

13 A. Einstein, *Mozart. Człowiek i dzieło*, tłum. A. Rieger, Kraków 1983, s. 129.

14 L. Czaplinski, „Don Giovanni”, czyli muzyczne oblicze erotyzmu, [w:] tegoż, *W kręgu operowych mitów*, Kraków 2003, s. 20.

15 S. Kierkegaard, *Albo-albo*, tłum. i oprac. J. Iwaszkiewicz, t. 1, Warszawa 1976, s. 141–142.

Johanna Gottlieba Naumanna, w której Christjernowi objawiają się duchy przodków. Jarosław Mianowski uznał użycie tonacji d-moll przez Naumanna za interesujące i stanowiące dowód na bezpośrednią analogię z utworem Mozarta. Wydaje się to tym ciekawsze, że w scenach *ombra* stosowano zazwyczaj tonację Es-dur. Mozart wiedział o tym, czego dowiódł w operach *Idomeneusz, król Krety* (głos wyroczni) i *Lucio Silla* (scena na cmentarzu). Biorąc pod uwagę wszechstronne wykształcenie Naumanna, trudno wątpić, żeby i on nie znał tych założeń. Mianowski podaje w wątpliwość koncepcję, zgodnie z którą Mozart znał *Gustafa Wasę* i sugeruje, że mogła istnieć jeszcze inna opera, której autor zdecydował się na użycie tak niekonwencjonalnej tonacji. Uznaje także za niemożliwie, aby Mozart i Naumann wpadli na taki pomysł niezależnie od siebie¹⁶.

Warto zauważyć, że w *Don Giovannim* Leporello wspomina o tysiącach uwiedzionych kobiet – słynna aria katalogowa jest rodzajem pośredniego manifestu działalności uwodziciela. Zuchwały Leporello zaczyna od słów skierowanych do Donny Elviry:

Oto katalog pięknych niewiast,
które kochał mój pan,
ja sporządziłem katalog,
Niech pani wraz ze mną obserwuje i czyta¹⁷.

W nawiązaniu do cytowanego fragmentu, w szkicu *Żywioł i zatracenie. Mit Don Juana w operze Mozarta* Alina Borkowska-Rychlewska napisała:

W przedziwnym katalogu pozytywnych wartości Don Giovanniego mieści się również to, co ziemscy moralisci nazwaliby zdradą – w pojęciu bowiem uwodziciela z Sewilli miłość do wszystkich kobiet wyklucza zdradę. Zdradą byłoby kochanie tylko jednej kobiety, gdyż wszystkie inne, niekochane, czułyby się wówczas dotknięte i zdradzone¹⁸.

16 J. Mianowski, *Afekt w operach...*, dz. cyt., s. 148, przyp. 108.

17 „Madamina, il catalogo è questo | Delle belle che amò il padron mio, | un catalogo egli è che ho fatt'io | Osservate, leggete con me”. Tłumaczenie własne.

18 A. Borkowska-Rychlewska, *Żywioł i zatracenie. Mit Don Juana w operze Mozarta*, [w:] *Bliżej opery. Twórcy – dzieła – konteksty*, red. J. Mianowski i R.D. Golianek, Toruń 2010, s. 65.

Kierkegaard postrzegał nieodłącznego sługę uwodziciela jako jego alter ego, co zdaniem filozofa uwidoczniło się w strukturze muzycznej *Don Giovanniego*, gdzie w każdej partii Leporella słychać Don Juana i w każdej partii Don Juana pobrzmiwa głos Leporella¹⁹. W „katalogu kobiet” Leporello przemilcza kłopotliwą kwestię sposobów nakłaniania ich do oddania się rozpustnemu szlachcicowi. Don Juan zasadniczo nie stosuje przemocy, czego pośrednio dowodzą jego rozmowy ze służącym. Bez większych skrupułów wykorzystuje natomiast swój urok osobisty, nieustanne kłamstwa i nałóg krzywoprzysięstwa. O tym wszystkim Leporello nie mówi; przemawia jednakże jego pan, kiedy przychodzi mu udowadniać swe krasomówcze talenty już nie w rozmowie z kolejną kobietą, lecz z Komandorem. I gdy Kamienny Gość przybywa, *dissoluto spavaldo* staje się *dissoluto punito*. Don Giovanniemu pozostaje już tylko słuchanie złowrogich słów ożywionego posągu: „Don Giovanni, zaprosiłeś mnie do siebie na wieczerzę, więc przyszedłem”.

Kilkakrotnie badacze zwracali uwagę na nieświadomione cierpienie Zwodziciela. Zdaniem Moniki Szczot²⁰, pozostającej pod wpływem koncepcji Kierkegaarda, przyczyną bólu Don Juana jest nieustanne dążenie do bycia kimś innym, ustalenie, kim tak naprawdę jest, niedosyt, pragnienie zmian i bycia szczęśliwym. Towarzyszy temu jednocześnie lęk przed osiągnięciem celu; oznaczałoby to bowiem konieczność poszukiwania kolejnej, jeszcze silniejszej podniety. Zwodziciel jest pozbawiony świadomości i dlatego nie ma władzy nad tymi, którzy tę świadomość mają. Nawiązując do *Don Giovanniego*, badaczka konkluduje:

W operze Mozarta Elwira staje się niebezpieczna, ponieważ przez uwiedzenie uzyskała świadomość, której brak uwodzicielowi. Świadomością jest również Komandor. Don Juan czuje, że nie ma nad nim władzy, że nie ma władzy nad duchem! Wszystkiemu może stawić czoła tylko nie „reprodukcji” życia, która ma formę duchową; jego działalność dotyczy cielesności²¹.

19 S. Kierkegaard, *Stadia erotyki bezpośredniej, czyli erotyka muzyczna*, tłum. A. Buchner, „Res Facta” 1970, nr 40, s. 78.

20 M. Szczot, *Jeszcze raz o motywie Don Juana (Refleksje nad „Pogrzebem Don Żuana” Bolesława Leśmiana)*, „Topos” 2000, nr 1.

21 Tamże, s. 155. Zob. także: tamże, s. 153–158.

Warto przypomnieć, że autorzy studium *Historia portretu*, którzy w pierwszym zdaniu książki zamieścili fragment libretta do *Don Giovanniego*, wskazali przybycie Kamiennego Gościa za moment zwrotny utworu, a przy tym – co w kontekście nauki o sztuce malarzkiej jest bardziej istotne – uznali tę scenę za punkt wyjścia do analizy problemu odwzorowania postaci. I chociaż nie sposób zgodzić się z zaproponowanym terminem „melodramat” na określenie przynależności gatunkowej *Don Giovanniego*, spostrzeżenia autorów zasługują na zacytowanie:

„Zdaje się żywy, zda się, że słyszy i wnet coś powie”. Pośmiertny wizerunek Komandora przeraził Leporella i wzburzył Don Juana; jego pojawienie oznacza zwrot w operze Mozarta – żart wnet przemieni się w tragedię. Lorenzo Da Ponte, autor libretta tego melodramatu, podejmuje i rozwija szczególnie temat, wiecznie żywy w dziejach: magii wizerunku. „Mówiący” obraz żyjący własnym życiem, niejasne złudzenie ni to prawdy, ni iluzji. Odtworzenie postaci ludzkiej w założeniu jest czymś prostym i bezpośrednim; w trakcie powstawania ulega transformacji, stając się jedną z najbardziej niepokojących dziedzin twórczości artystycznej²².

W niesłusznie zapomnianym opowiadaniu *Podróż Mozarta do Pragi* Eduard Mörike opisał dzieje wyjazdu kompozytora na premierę *Don Giovanniego*²³. Warto przywołać fragment autorskiej wizji Mörikego, opisującego pracę Mozarta nad sceną konfrontacji Zwodziciela z Komandorem. To bodaj jedyna podjęta w literaturze próba wcielenia się w postać Mozarta i zilustrowania tematu z perspektywy kompozytora. Jak na tak niewielkie objętościowo dzieło, moment spotkania Komandora zajmuje stosunkowo dużo miejsca. W monologu tytułowego bohatera utworu Mörikego czytamy:

Nie mam jakoś nigdy w zwyczaju ubiegania pewnych partii w kompozycji, choćby to nawet i najbardziej pociągające było; zły to bowiem nawyk i bardzo niedobre pociągnąć może za sobą skutki. Istnieją jednak wyjątki i, krótko mówiąc, gwałtowna scena przy posągu jeźdźca-gubernatora, groźba,

22 M. Battistini, L. Impelluso, S. Zuffi, *Historia portretu. Przez sztukę do wieczności*, tłum. H. Cieśla, Warszawa 2001, s. 7.

23 Jak na ironię, na premierze *Don Giovanniego* był obecny sławny Giacomo Casanova, już za życia symbolizujący wybujały erotyzm.

która z grobu zamordowanego naraz i przeraźliwie przerywa śmiech nocnego marzyciela, wszystko to naraz strzeliło mi do głowy. Chwyciłem jakiś akord i poczułem, że oto zastukałem do właściwych wrót, za którymi już cały legion strachów tuż obok siebie stoi, które w finale wypuścić należy. I tak oto zrazu narodziło się *Adagio* – d-moll, cztery takty tylko, po czym następną część z pięcioma – będzie to, pozwalam sobie przypuszczać, stanowiło coś osobliwego w teatrze, gdy najsilniejsze instrumenty dęte towarzyszyć zaczęły głośowi²⁴.

W dalszej części Mozart z opowiadania Mörikego podkreśla metafizyczny kontekst konfrontacji Don Juana z Kamiennym Gościem: „Nastąpił teraz ów długi, straszny dialog, który [...] człowieka unosi aż po kres ludzkich wyobrażeń, a nawet dalej jeszcze, gdzie postrzegamy i słyszymy rzeczy nadzmysłowe i bezwolnie w sercach własnych miotamy się z jednej krańcowości w drugą”²⁵. Chociaż cytata nie pochodzi z zapisków kompozytora, lecz stanowi literacką wizję Mörikego, fragmenty *Podróż Mozarta do Pragi* sugerują, iż niemiecki autor być może jako jeden z niewielu pisarzy naprawdę zrozumiał głębię mitu. Dzięki „kompozytorskiemu spojrzeniu” i wyeksponowaniu znaczenia nadprzyrodzonego charakteru sceny spotkania z Komandorem – który przynależąc już do sfery pozaziemskiej, wzgardził potrawami przygotowanymi przez Zwodziciela – w sposób szczególnie skupił się na znaczeniu metafizycznym.

Kamienny Gość po Mozarcie

Powtarzając za Maurycem Karasowskim, że „Mozart napisał operę uniwersalną”, Alina Borkowska-Rychlewska konkludowała: „Dzieło wyprzedzające o dziesiątki lat swoją epokę, łączące groteskę i tragizm, powagę i żart, surowość i erotykę, różnorodne strukturalnie i zaskakujące nowatorstwem kompozycji, nie dawało się ująć w istniejące wówczas [tj. w romantyzmie – J.J.] schematy”²⁶. Można zaryzykować stwierdzenie, że genialność tego utworu wyrasta także z uniwersalności

24 E. Mörike, *Podróż Mozarta do Pragi*, tłum. M. Kurecka, Warszawa 1956, s. 176–177.

25 Tamże, s. 179.

26 A. Borkowska-Rychlewska, *U progu zmian. „Don Giovanni” w przekładzie Kazimierza Brodzińskiego*, [w:] też, *Poema muzyczne. Studia o operze w Polsce w okresie romantyzmu*, Kraków 2006, s. 82.

nie tylko *stricte* formalnej, lecz także tematycznej, sięgającej swymi korzeniami czasów średniowiecznych i oddziałującej na czasy późniejsze – na *Kamiennego Gościa* Dargomyżskiego, *Mozarta i Salierogo* Nikołaja Rimskiego-Korsakowa i *Płomienie* Erwina Schulhoffa. Bliskie tematyce mitu Don Juana i Kamiennego Gościa jest również dzieło *The Rake's Progress* (1951) Igora Strawieńskiego, którego scenę z III aktu streszcza Piotr Kamiński:

Nick zaciągnął Toma na cmentarz (*How dark and dreadful*); w tej ponurej scenerii zamierza odeń wyegzekwować łatwą do przewidzenia zapłatę: duszę rozpustnika. Pokazuje mu już wykopany grób i pozwala wybrać narzędzie: żelazo, sznur, trucizna czy kula, wszystko jedno. Wówczas dopiero Tom poczyna rozmyślać i swym złowrogim żywocie, podczas gdy zegar odmierza pierwsze z dwunastu uderzeń. W ostatniej chwili jednak Nick jeszcze raz wstrzymuje bieg czasu (*Very well, then*), proponując pupilowi grę w karty. Stawką będzie jego los, Tom musi zaś odgadnąć kolejno trzy karty. Pierwsza z nich to Dama Kier, a więc Anna: Tom wygrał. Druga, to Dwójka Pik, szczęśliwe zrządzenie losu: Tom znów wygrał. Wściekły Nick, świadom, że Tom niczego nie cierpi bardziej niż powtarzania, wyciąga po raz drugi Damę Kier – wówczas jednak głos Anny podsuwa Tomowi właściwą odpowiedź, wydzierając go piekłu, przy dwunastym uderzeniu zegara. Nick pogrąża się w otchłani (*I burn, I burn!*), przeklinając sprawcę swej klęski, któremu zesłać może jeszcze ostatnią karę – obłąd. Gdy wstaje dzień, Tom budzi się na swym pokrytym zielenią grobie: postradał zmysły²⁷.

Chociaż w *The Rake's Progress* Kamienny Gość jest nieobecny (źródłem inspiracji był dla Strawieńskiego nie mit Don Juana, lecz cykl obrazów Williama Hogartha *Żywoć rozpustnika*), opera ta wchodzi w dialog z *Don Giovannim*. Warto wskazać cztery wspólne elementy: główny bohater, uwodzący bez zahamowań kolejne kobiety; postać Anny, wciąż kochającej rozpustnego Toma; charakterystyczny okrzyk: „Ja płonę!”; oraz – a może przede wszystkim – spotkanie na cmentarzu.

27 P. Kamiński, *Żywoć rozpustnika*, [w:] tenże, *Tysiąc i jedna opera*, t. 2, Kraków 2008, s. 479. Opera kończy się śmiercią przebywającego w zakładzie dla umysłowo chorych Toma, którego Anna zdążyła jeszcze odwiedzić, wysłuchać jego historii i wybaczyć mu winy. W epilogu bohaterowie opery, tak jak w *Don Giovannim*, wspólnie śpiewają moral.

Aluzja do postaci Kamiennego Gościa pojawia się w drugiej odsłonie *Mozarta i Salieriego* (1898) Nikołaja Rimskiego-Korsakowa. W gospodzie „Pod Złotym Lwem” Mozart doświadcza wizji przybycia ubranego na czarno mężczyzny, który złożył u niego zamówienie na *Requiem*. Tajemniczego gościa, domagającego się skomponowania utworu pogrzebowego, uznać można za zwiastun rychłej śmierci; do odbiorcy należy udzielenie odpowiedzi, czy niespodziewana wizyta quasi-Komandora nie łączy się przypadkiem z zapowiedzią zemsty na Salierim, zabójcy Mozarta. Istotnie, choć Salieri nie został, jak Don Giovanni, ukarany śmiercią, spotkała go inna kara: dręczące wątpliwości, czy geniusz artysty i dokonane morderstwo mogą iść ze sobą w parze.

Mozarta i Salieriego Rimski-Korsakow skomponował w oparciu o dramat Puszkina, co ukazuje wpływ, jaki autor *Eugeniusza Oniegina* wywarł na rosyjską muzykę XIX i XX wieku. Innym przykładem inspiracji twórczością Puszkina jest opera *Kamienny Gość* (1872) Aleksandra Dargomyżskiego²⁸. Treścią libretta są perypetie Don Juana, który, wbrew zakazowi króla, po zamordowaniu Komandora powraca do Madrytu. Wdaje się w przelotny romans z Laurą i zabija w pojedynku jej kochanka, Don Carlosa. Zmuszony do ukrywania się – już za podwójne przestępstwo – Zwodziciel przebywa w mauzoleum Komandora, gdzie w habicie mnicha codziennie widuje opłakującą męża Donnę Annę. Kiedy kobieta odkrywa prawdziwą tożsamość Don Juana, początkowo mdleje, jednak wbrew obłudnym zachętom uwodziciela nie tylko nie chce pomścić śmierci Komandora, ale nawet wyznacza Don Juanowi termin kolejnego spotkania. Zwodziciel pragnie opuścić jej mieszkanie, lecz staje twarzą w twarz z ożywionym posągiem, którego wcześniej arogancko poprosił, aby pilnował drzwi, podczas kiedy on – słynny uwodziciel – spotka się z owdowiałą żoną rywala. Komandor nie zniósł obelgi i przybywa na spotkanie, a podając Don Juanowi dłoń, wciąga go w otchłań piekielną.

Na pomysł włączenia w obręb tematu Don Juana elementów estetyki komedii dell'arte wpadli kompozytor Erwin Schulhoff i autor libretta do jego *Płomieni* – Karel Josef Beneš, notabene twórca dramatu *Don Juan* z 1922 roku. Bohaterem dwuaktowej opery jest Don Juan, który, dręczony przez zakochaną w nim La Morte (ducha śmierci), błaga Boga o uwolnienie od jej nienasyconej żądz. Modlitwa nie zostaje wysłu-

²⁸ Dargomyżski nie zdołał dokończyć dzieła; zmarł w 1869 roku, powierzwszy partyturę Rimskiemu-Korsakowowi i Césarowi Cui.

chana, a urokowi Zwodziciela ulega nawet zakonnica Anna. W scenie czwartej Don Juan wpina się po ciałach nagich kobiet na stromą skałę. Kiedy u szczytu przed jego oczami rozmywa się ulotna, jak się okazuje, światłość, Don Juan tą samą drogą schodzi na ziemię. W akcie drugim dochodzi do dwukrotnego spotkania z Komandorem: po raz pierwszy, gdy Komandor przybywa i ginie, walcząc ze Zwodzicielem w pojedynku, i po raz drugi, kiedy w postaci ożywionego posągu obwieszcza, w jaki sposób zostanie ukarany Don Juan. Wbrew tradycji nie będzie to śmierć, lecz przeciwnie – niemożność poznania śmierci. Oprócz dwóch scen spotkania z Komandorem w *Płomieniach* pojawia się jeszcze jedna aluzja do motywu posągu. W scenie piątej pierwszego aktu Don Juan odwiedza galerię posągów mężczyzn – jego poprzedników, którzy (podobnie jak on) wspinali się, depcząc po kobiecych ciałach. Zwodziciel dostrzega puste cokoly i domyśla się, że jeden z nich jest z całą pewnością przeznaczony dla niego.

Płomienie stanowią nowatorską próbę reinterpretacji mitu Don Juana i Kamiennego Gościa. Schulhoff odciął się od operowej tradycji, która najpełniejszy kształt osiągnęła w *Don Giovannim* Mozarta i zgodnie z którą Don Juan, uwodziciel i oszust, zaprosił na ucztę posąg Komandora i został przez niego wciągnięty do piekła. Już sama konstrukcja postaci Kamiennego Gościa wskazuje na oryginalność koncepcji Schulhoffa. Po pierwsze, kompozytor powierzył mu co prawda rolę egzekutora, jednak wymierzona przez Komandora kara nie otworzyła bram piekła. Po drugie, o ile w kanonicznej wersji historii posąg przybywał w odpowiedzi na ironiczne: „zapraszam cię na ucztę”, o tyle w *Płomieniach* zjawia się zapowiedziany wyłącznie przez Annę i – pośrednio – przez Arlekina. Wreszcie, *novum* stanowi koncepcja, zgodnie z którą przybycie Komandora nie jest dla Don Juana skrajnie szokujące, ponieważ był on naocznym świadkiem, jak w miejscu zabitego w pojedynku szlachcica pojawił się świetlisty posąg.

Don Juan i Don Giovanni – pierwsze polskie premiery

Na zakończenie warto zatrzymać się na chwilę przy premierze pierwszego polskiego wystawienia opery traktującej o perypetiach Zwodziciela i interwencji Komandora. Mowa o *Don Juanie* Gioacchina Albertiniego w przekładzie Wojciecha Bogusławskiego,

którego premiera miała miejsce 23 lutego 1783 roku. Jak pisze Zbigniew Raszewski, scenę spotkania Don Juana z Komandorem na cmentarzu przedstawiono w następujący sposób:

W drugim akcie scena przedstawia ulicę, potem apartament Don Alfonsa, a potem „plac wielki” z mnóstwem „nagrobków, kolosów i statuów”. Pomiedzy nagrobkami jest „statua rycerska Komandora na koniu siedzącego, w ubiorze rzymskim, z marmuru białego rżnięta”. Wiemy, że na przedstawieniu rzeczywiście ustawiany był „koń wielki z napisem”, a na koniu siedział aktor ubrany w kostium z białego płótna²⁹.

Analizując opisane przez Nicola Sabbatiniego przykłady maszynierii teatralnej stosowanej w operze³⁰, można sobie wyobrazić, jakie wrażenie musiała wywrzeć na widzach nie tylko scena powalenia Don Juana przez kamienną statuę, lecz także śmierci Zwodziciela. Wiadomo, że „grobowiec” zapadał się, a na scenie wybuchały płomienie.

Postać Komandora stwarzała wiele możliwości ukazania na scenie cudowności i magii operowego świata. Nic dziwnego, że dzieło Albertiniego spotkało się z dużym entuzjazmem. Tak pochlebnej opinii nie podzieliło jednak premierowe polskie wystawienie *Don Giovanniego* z 7 marca 1817 roku, z Karoliną Elsnerową w roli Donny Anny, Ludwikiem Dmuszewskim jako Don Juanem i Ignacym Werowskim w roli Komandora. Widzowie mogli obejrzeć *Don Giovanniego* zaledwie dwa razy; niepochlebne recenzje³¹ dodatkowo kształtowały opinie widzów i tak już niezadowolonych i znudzonych rozwlekłym, jak twierdzono, przebiegiem akcji. Uznanie zdobył jedynie „ogniowy” finał widowiska – podobnie jak w *Don Juanie* Albertiniego, element fantastyki wzbudził wśród publiczności prawdziwy entuzjazm. Druga realizacja *Don Giovanniego* na warszawskiej scenie (1822) spotkała się ze znacznie większym uznaniem, choć akurat odtwórca roli Komandora, Jastrzębski, został skrytykowany.

29 Z. Raszewski, *Bogusławski*, Warszawa 1982, s. 110.

30 N. Sabbatini, *Praktyka budowania scen i machin teatralnych*, tłum. A. Kasprzak, Gdańsk 2008.

31 Na temat recenzji spektaklu pisała Alina Borkowska-Rychlewska. Zob. też, *Recepcja „Don Giovanniego” Mozarta przed 1830 r.*, „Ruch Literacki” 2000, z. 4, s. 417–431.

Zakończenie

Obecność Komandora w teatrze operowym, choć nie jest bynajmniej rzadkością, nie została dotąd uznana za godną szczegółowych, obszernych opracowań. Najlepiej, co oczywiste, przedstawia się w tym względzie Komandor z *Don Giovanni* Mozarta. Wciąż niedoceniona pozostaje jednak rola posągu z *Kamiennego Gościa* Dargomyżskiego, *Mozarta i Saliergo* Rimskiego-Korsakowa, *Płomieni* Schulhoffa i *The Rake's Progress* Strawińskiego. Tymczasem omówienie wspomnianych dzieł poszerza pole interpretacji motywu ożywionej statuy nagrobnej, stanowiąc przy tym dopełnienie analizy najpopularniejszej muzycznej reprezentacji perypetii Komandora – właśnie *Don Giovanni*. Mam nadzieję, że niniejsza praca stanowi dobry przyczynek do zaprezentowania w szerszym kontekście sposobu funkcjonowania tej postaci w świecie opery.

Bibliografia

- Battistini M., Impelluso L., Zuffi S., *Historia portretu. Przez sztukę do wieczności*, tłum. H. Cieśla, Warszawa 2001.
- Borkowska-Rychlewska A., *Recepcja „Don Giovanni” Mozarta przed 1830 r.*, „Ruch Literacki” 2000, z. 4.
- Borkowska-Rychlewska A., *U progu zmian. „Don Giovanni” w przekładzie Kazimierza Brodzińskiego*, [w:] *taż, Poema muzyczne. Studia o operze w Polsce w okresie romantyzmu*, Kraków 2006.
- Borkowska-Rychlewska A., *Żywioł i zatracenie. Mit Don Juana w operze Mozarta*, [w:] *Bliżej opery. Twórcy – dzieła – konteksty*, red. J. Mianowski, R.D. Golianek, Toruń 2010.
- Cyz T., *Komandor albo śmierć według Mozarta*, [w:] *Bliżej opery. Twórcy – dzieła – konteksty*, red. J. Mianowski, R.D. Golianek, Toruń 2010.
- Czapliński L., „*Don Giovanni*”, czyli *muzyczne oblicze erotyzmu*, [w:] *tenże, W kręgu operowych mitów*, Kraków 2003.
- Einstein A., *Mozart. Człowiek i dzieło*, tłum. A. Rieger, Kraków 1983.
- Kamiński P., *Żywoł rozpustnika*, [w:] *tenże, Tysiąc i jedna opera*, t. 2, Kraków 2008.
- Kierkegaard S., *Albo-albo*, tłum. i oprac. J. Iwaszkiewicz, t. 1, Warszawa 1976.
- Kierkegaard S., *Stadia erotyki bezpośredniej, czyli erotyka muzyczna*, tłum. A. Buchner, „Res Facta” 1970, nr 40.

- Künze S., *Don Giovanni vor Mozart*, München 1972.
Listy Juliusza Słowackiego. Z autografów poety, oprac. K. Méyet, t. 1, Lwów 1899.
- Mianowski J., *Afekt w operach Mozarta i Rossiniego*, Poznań 2004.
- Mianowski J., *Tanatos; Don Giovanni między tekstami*, [w:] tenże, *Krzywe lustro opery*, Toruń 2011.
- Mörike E., *Podróż Mozarta do Pragi*, tłum. M. Kurecka, Warszawa 1956.
- Nowicka E., *Omamienie – cudowność – afekt. Dramat w kręgu dziewiętnastowiecznych wyobrażeń i pojęć*, Poznań 2003.
- Raszewski Z., *Bogusławski*, Warszawa 1982.
- Sabbatini N., *Praktyka budowania scen i machin teatralnych*, tłum. A. Kasprzak, Gdańsk 2008.
- Szczot M., *Jeszcze raz o motywie Don Juana (Refleksje nad „Pogrzebem Don Żuana” Bolesława Leśmiana)*, „Topos” 2000, nr 1.
- Winiszewska H., *Dramma giocoso. Między opera seria a opera buffa*, Toruń 2013.
- Wiśniewski G., *Leksykon postaci operowych*, Kraków 2006.