

## LITERATUROZNAWSTWO

*Aleksandra Szymańska*  
Łódź

### Postać Komandora w dramacie rosyjskim XIX wieku

Postać Komandora i związany z nią motyw zemsty są jednym z konstytutywnych elementów fabuły donżuanowskiej opowiadającej historię podbojów miłosnych młodego szlachcica andaluzyjskiego, który zabija w pojedynku Komandora, ojca uwiedzionej przez siebie Anny, po czym, opanowany nieludzką pychą, zaprasza na wieczerzę kamienny posąg Komandora, który przychodzi i porywa ze sobą Don Juana w ognistą czeluść piekła.

W literaturze rosyjskiej XIX wieku pojawiły się cztery utwory nawiązujące w sposób bezpośredni do donżuanowskiego schematu fabularnego z występującymi w nim postaciami Don Juana i Komandora. Są to: „mała tragedia” *Gość kamienny* (*Каменный гость*, 1830) A. S. Puszkina, poemat dramatyczny *Don Juan* (*Дон Жуан*, 1860) A. K. Tołstoja, dramat *Uwodziciel z Sewilli* (*Севильский оболститель*, 1888) A. N. Bieżeckiego<sup>1</sup> oraz tragedia *Don Juan* (*Дон-Жуан*, 1896) A. O. Mordwina-Szczodro.

Należy podkreślić, że wszystkie wymienione historie podbojów miłosnych Don Juana rosyjskiego oraz wymierzającego mu karę Komandora zostały ujęte w formy różnych gatunków dramatycznych.

Utwory donżuanowskie pisarzy rosyjskich z mniejszą lub większą dokładnością rekonstruuje donżuanowski schemat fabularny, a więc należą do grupy tekstów kanonicznych. W naszym przekonaniu stanowią one podstawę do oceny indywidualnego wkładu pisarzy rosyjskich do literatury europejskiej i ich osiągnięć w zakresie konstruowania postaci Komandora oraz związanego z nią motywu zemsty. Analiza motywu zemsty pozwoli nam również na ukazanie specyfiki przedstawienia artystycznego postaci w utworach, które należą do odmiany literatury spełnia-

---

<sup>1</sup> Prawdziwe nazwisko pisarza A. N. Masłow. W artykule będziemy posługiwać się pseudonimem artystycznym, którym opatrzony był *Uwodziciel z Sewilli*.

jącej wysokie wymagania artystyczne i literatury popularnej, nastawionej przede wszystkim na dostarczenie czytelnikowi rozrywki. Jednorodność rodzajowa utworów rosyjskich, w których pojawia się postać Komandora, oraz zróżnicowany czas ich powstania stworzy również możliwość wyciągnięcia wniosków, dotyczących kondycji dziewiętnastowiecznego dramatu rosyjskiego.

Punktem wyjścia dla naszych rozważań o postaci Komandora oraz motywie zemsty stało się przekonanie Wsiewołoda Bagno, iż o atrakcyjności fabuły donżuanowskiej decydują nie tyle podboje miłosne rozpustnego szlachcica, które według badacza, pełnią funkcję wspomagającą, co motyw zbezczeszczenia pamięci zmarłego oraz jego zemsty<sup>2</sup>. W takim podejściu Bagno nie jest odosobniony. Już Anna Achmatowa podkreślała, że Puszkowski *Gość kamienny* to przede wszystkim opowieść o zemście i przemianie bohatera w obliczu śmierci<sup>3</sup>. Współczesny badacz Konstantin Kurlenia sugeruje wręcz, iż gdyby w historii o Don Juanie nie było motywu ingerencji Komandora (a więc elementu cudownego), to podboje miłosne Don Juana nigdy nie awansowałyby do rangi odwiecznych problemów ludzkości<sup>4</sup>. Kurlenia zauważa, iż wysunięcie na plan pierwszy któregoś z dwóch motywów – motywu uwodziciela lub motywu zemsty Komandora – było podyktowane wyborem gatunku literackiego, w którym realizowany był temat słynnego uwodziciela. Przewaga któregoś z motywów może decydować o tym, że historia Don Juana zamieni się w komedię moralizatorską, w której dominują przygody uwodziciela, lub w utwór filozoficzny rozpatrujący dramat osobisty bohatera i jego przyczyny<sup>5</sup>.

Bagno w poszukiwaniu prażródeł historii o Don Juanie i wymierzającym mu karę Komandorze sięga do folkloru rosyjskiego, w którym odnajduje historie oparte na motywie uwodziciela i zbezczeszczenia pamięci zmarłego. Jako przykład rosyjskiej odmiany opowieści o niefrasobliwym prześmiewcy drwiącym ze śmierci, Bagno wymienia bylinę o podróży Wasilija Busłajewa do Jerozolimy oraz jedną z bajek ludowych, zamieszczoną w zbiorze rosyjskich bajek ludowych Afanasjewa<sup>6</sup>. Swoistość bajki zawiera się w fakcie, iż obrazy zmarłego dokonuje dziarska dziewczka o awanturnicznym usposobieniu, dla której nie istnieją żadne świętości. Zdejmuje ona z martwego ciała całun. Zmarły, którego ciało dziewczyna zbezcześciła, przychodzi do jej domu, aby upomnieć się o swoje odzienie oraz wymierzyć

<sup>2</sup> В. Багно, *Расплата за своеволие, или воля к жизни*, [w:] *Миф о Дон Жуане*, pod red. В. Багно, Санкт Петербург 2000, s. 6.

<sup>3</sup> А. Ахматова, „*Каменный гость*” Пушкина, [w:] *Дон Жуан русский*, pod red. А. В. Парина, Москва 2000, s. 549.

<sup>4</sup> К. М. Курления, *Три эссе о Дон Жуане. К исследованию имажинативного абсолюта одноименной мифологемы*, [w:] *Мифема „Дон Жуан” в музыкальном искусстве и литературе*, Новосибирск 2002, s. 153.

<sup>5</sup> Ibidem, s. 187.

<sup>6</sup> А. Н. Афанасьев, *Рассказы о мертвецах 351*, [w:] *Народные русские сказки А. Н. Афанасьева*, т. 3, Москва 1986, s. 60–61.

jej karę. Mimo że rodzice próbują ratować córkę modlitwą, dziewczyna znika w otchłani.

W oparciu o przytoczone przykłady z folkloru rosyjskiego oraz analogiczne przykłady z utworów o proveniencji ludowej innych narodów Bagno konstatuje, że obraza czaszki jest w rzeczywistości manifestacją lekceważącego stosunku bohaterów do śmierci<sup>7</sup>.

Powołując się na wspomniane rosyjskie utwory ludowe uczony wysuwa tezę, iż na ich przecięciu mógł powstać na gruncie rosyjskim utwór przypominający w swych podstawowych założeniach tematycznych komedię *Uwodziciel z Sewilli i Kamienny Gość* (*El Burlador de Sevilla y Convidado de piedra*, ok. 1618) Tirsa de Moliny. Mimo sugerowanego przez Bagno możliwego oddziaływania folkloru rosyjskiego na powstanie pierwszych rosyjskich wersji literackich historii o rozpustnym szlachcicu i wymierzającym mu karę Komandorze nie można ignorować faktu, iż w czasie, kiedy pojawiły się pierwsze utwory rosyjskie o tematyce donżuanowskiej, w literaturze europejskiej istniała już wielowiekowa tradycja w opracowaniu tego tematu. Przypomnijmy, że w roku 1830 europejski Don Juan „ukończył” dwusetny rok życia. W rozważaniach o postaci Komandora w dramacie rosyjskim XIX wieku należy więc uwzględnić rolę zarówno rodzimej tradycji ludowej, jak również zachodnioeuropejskiej tradycji literackiej.

W pierwszej znanej nam literackiej historii o Don Juanie – dramacie *Uwodziciel z Sewilli i Kamienny Gość* Tirsa de Moliny – Komandor uściskiem dłoni wciąga Don Juana w piekielne płomienie, karząc go w ten sposób nie tylko za uwiedzenie Anny i zbezczeszczenie pamięci o zmarłym, ale i za stosunek bohatera do sakramentu pokuty. Jak odnotowuje Grzegorz Sinko, największym błędem Don Juana Moliny było „odkładanie skruchy na ostatnią chwilę, w nadziei, że sakrament pokuty zgładzi w odpowiednim momencie wszystkie jego poprzednie winy”<sup>8</sup>.

Hiszpański kontynuator historii Don Juana José Zorilla w utworze *Don Juan Tenorio* (1844) uratował uwodziciela od śmierci z rąk posągu Komandora. Przekonanie Zorilli o zbawczej mocy żalu doskonałego zastąpiło pogląd Tirsa de Moliny, że jedynie dopełniony sakrament pokuty może jednostce zapewnić zbawienie.

W utworach adaptatorów włoskich Andrea Cicognini (*Il Convitato di pietra*, 1650) i Onofrio Giliberto (*Il Convitato di pietra*, 1652) scena z posągiem zabitego Komandora utraciła nadany jej przez hiszpańskiego mnicha sens moralno-religijny (kara za popełnione grzechy), a historia o Don Juanie przekształciła się w ciąg przygód awanturniczych.

Scenę ukarania Don Juana przez posąg Komandora odnajdujemy również w literaturze francuskiej w komedii *Don Juan, czyli kamienny gość* (*Don Juan, ou le festin de pierre*, 1665) Moliera. W interpretacji Iana Watta finał sztuki Moliera, tj.

<sup>7</sup> В. Bagno, *Расплата за своеволие...*, s. 8.

<sup>8</sup> G. Sinko, *Łatwe i trudne podboje Don Juana*, „Dialog” 1974, nr 8, s. 92.

śmierć Don Juana w otchłani piekielnej, stanowi karę, jednak nie za liczne przygody z kobietami i nieposłuszeństwo wobec ojca, lecz za indywidualizm, będący wyrazem protestu jednostki przeciwko kontrreformacji i jej skrępowaniu autorytetem światopoglądu teologicznego<sup>9</sup>.

Postać Komandora, podobnie zresztą jak i Don Juana, posiada potencjalną zdolność do funkcjonowania nie tylko w jednym, pierwotnie mu przypisanym świecie przedstawionym, lecz także w innych przestrzeniach fikcyjnej rzeczywistości. Stanowi on zazwyczaj wariację autora na temat usankcjonowanej pewną tradycją postaci, tworząc jej kolejne, często nacechowane narodową tradycją literacką odmiany, tzw. warianty. Prześledzenie ich na materiale literatury rosyjskiej XIX wieku pozwoli na stworzenie paradygmatu postaci Komandora, określenie stopnia związków z tradycją zachodnioeuropejską i rosyjską. Dla uzyskania pełni obrazu uwzględnimy osiągnięcia nie tylko uznanych twórców, lecz także dorobek pisarzy dziś już zapomnianych, zaliczanych do grupy beletrystów.

Połączenie dwóch motywów konstrukcyjnych fabuły donżuanowskiej – motywu uwodziciela i motywu zemsty – w jednym utworze literackim dokonało się w Rosji za sprawą Aleksandra Puszkina.

Puszkinowski Don Juan prowadzi swoisty pojedynek z Komandorem. Jego swoistość polega na tym, że rywalem Don Juana nie jest żywy człowiek, lecz posąg zmarłego. W interpretacji Isaaka Nusinowa, pragnienie Don Juana, żeby poznać młodą wdowę Donę Annę, było spowodowane nie tyle chęcią uwiedzenia następnej kobiety, ile raczej wypróbowanym sposobem Don Juana, by potwierdzić po raz kolejny swoją przewagę nad Komandorem<sup>10</sup>. Chęć uwiedzenia młodej wdowy była nie tylko zuchwałym kaprysem, ale nowym pretekstem do osobistych porachunków Don Juana z Komandorem.

Ponowny, pośmiertny, pojedynek rozpoczyna się od prześmiewczych uwag pod adresem posągu Komandora. Don Juan konfrontuje swoje wspomnienia o Komandorze z jego kamiennym wizerunkiem. Komandor to człowiek pochodzący z tego samego kręgu społecznego co Don Juan, zazdrosny mąż<sup>11</sup>, znajomy Don Juana, którego ten zabił w pojedynku, człowiek o wątej posturze, jednakże odważnym i dumnym („покойник был мал и тщедушен”, „а был // Он горд и смел – и дух имел суровый”<sup>12</sup>). Po śmierci Komandor staje się postacią monumentalną, „posą-

<sup>9</sup> I. Watt, *Myths of Modern Individualism*, Cambridge 1996, s. 90–120.

<sup>10</sup> И. М. Нусинов, *История литературного героя*, Москва 1958, s. 434.

<sup>11</sup> Anna Achmatowa utrzymuje, iż Puszkinowski Komandor bardziej przypomina „gniewnego zazdrośnika” z młodzieńczego wiersza Puszkina *Do młodej wdowy*, który pojawia się niewiernej żonie, aniżeli pozagrobową zjawę wzywającą bohatera do zaprzestania grzesznego życia. Zob. A. Achmatowa, „Gość kamienny” *Puszkina*, [w:] A. Achmatowa, *Mój Puszkina. Rozprawy i uwagi krytyczne*, przeł. R. Przybylski, Warszawa 1976, s. 93.

<sup>12</sup> А. С. Пушкин, *Каменный гость*, [w:] *Полное собрание сочинений в 10-ти томах*, т. 3, Москва 1954, s. 337.

giem-olbrzymem” („Каким он здесь представлен исполином! // Какие плечи! что за Геркулес!..”<sup>13</sup>). Odnotowane przez Don Juana dysproporcje w rzeczywistym wizerunku Komandora i jego pośmiertnym posągu mają na celu nie tylko ukazanie stosunku Don Juana do Komandora, lecz sugerują, iż w walce o serce Donny Anny przyjdzie się uwodzicielowi zmierzyć nie z realnym przeciwnikiem, a z mitem rywala<sup>14</sup>. Bohater podejmuje wyzwanie i zaprasza posąg w charakterze świadka upadku cnotliwej wdowy i swojego triumfu. Konsekwencją aktu zniewagi wobec pamięci zmarłego jest kara w postaci kamiennego uścisku Komandora i pograżenia się Don Juana w nicość. Moralnym zwycięzcą okazuje się Komandor – „gość kamienny”. Triumfuje więc ludowe przekonanie o karze za zbezczeszczenie pamięci zmarłego i zakłócenie jego spokoju. Na zasadniczy konflikt utworu wskazują także takie elementy ramy kompozycyjnej jak tytuł *Gość kamienny* oraz motto z libretta da Ponte („Лепорелло. О преславная статуя великого Командора!.. Ах, хозяин!”<sup>15</sup>).

Tołstoj, konstruując postać Komandora, zwraca się ku tradycyjnej fabule donżuanowskiej i czyni zeń ojca Donny Anny. Takie rozwiązanie fabularne krytykował Michaił Pottawski, przekonując, iż Komandor ojciec jest ogniwem zespalającym bohaterów. Ojciec z własnej woli błogosławi związek córki i mimo dręczących go wątpliwości pragnie z miłości do niej nie przeszkadzać małżeństwu<sup>16</sup>. Badacz nie uwzględnił jednak faktu, że dbający o dobro swojej córki ojciec może być równie istotną przeszkodą, co zazdrosny mąż.

Komandor jako obrońca zasad moralnych i egzekutor uświęconych zwyczajem zachowań przypomina Don Juanowi o konieczności złożenia obietnicy przedmałżeńskiej. Z punktu widzenia Komandora-ojca znajomość jego córki z Don Juanem powinna zakończyć się małżeństwem zawartym zgodnie z obowiązującym na ziemi prawem. Roszczenia Komandora studzą uniesienie miłosne Don Juana i stanowią istotną przeszkodę w jego planach uwiedzenia Donny Anny. Komandor swoimi oczekiwaniem matrymonialnymi wobec Don Juana opóźnia moment zwycięstwa uwodziciela nad sercem wybranki i powoduje nieoczekiwane komplikacje. Don Juan w celu uniknięcia wiążącego go sakramentu ucieka się do publicznego poniżenia Donny Anny i tym samym do podeptania istniejących w społeczeństwie konwencji. Stając w obronie czci ukochanej córki ojciec ginie od szpady uwodziciela.

Ponownie ojciec poniżonej przez Don Juana Anny pojawia się w utworze Tołstoja w postaci posągu wieńczącego jego grobowiec. Po śmierci zamienia się w kamiennego jeźdźca symbolizującego obrońcę wyznawanych zasad moralnych. Po-

<sup>13</sup> Ibidem.

<sup>14</sup> Д. Устюжанин, *Маленькие трагедии А. С. Пушкина*, Москва 1974, s. 79; Г. П. Макогоненко, *Творчество А. С. Пушкина в 1830-е годы*, Ленинград 1974, s. 229.

<sup>15</sup> А. С. Пушкин, *Каменный гость...*, s. 324.

<sup>16</sup> Пор. М. Полтавский, *Переволоченный Дон-Жуан*, „Вестник иностранной литературы” 1899, № 6, s. 21.

jawiający się na zaproszenie Don Juana posąg Komandora czterokrotnie wzywa uwodziciela do okazania w godzinę śmierci skruchy i pokuty. Odmowa Don Juana oraz jego napaść na posąg Komandora prowadzą uwodziciela do nieuchronnej zguby. Takie zakończenie poematu dramatycznego może świadczyć o tendencji Tołstoja do moralizatorstwa o podłożu religijnym. Zgodnie z nauczaniem religii prawosławnej, której gorącym zwolennikiem i propagatorem pozostawał Tołstoj, skrucha była największym darem danym człowiekowi, dzięki któremu mógł on oswobodzić się od grzechów i uzyskać łaskę utraconą podczas upadku<sup>17</sup>.

W liście do Bolesława Markiewicza Tołstoj wyjaśniał, że posąg Komandora symbolizuje „siłą astralną”, wykonawcę wyroku sił transcendentnych<sup>18</sup>. Zdaniem R. Śliwowskiego, w takim ujęciu postaci Komandora znalazły odzwierciedlenie zainteresowania Tołstoja modnym w czasie powstawania utworu magnetyzmem, którego czołowych teoretyków i popularyzatorów pisarz znał osobiście i wysoko cenił<sup>19</sup>. W ujęciu Tołstoja, posąg Komandora, z jednej strony, przypominając Don Juanowi o akcie skruchy, wypełnia wolę aniołów, z drugiej zaś staje się narzędziem szatana pragnącego ostatecznie przejąć władzę nad Don Juanem. W ten symboliczny sposób dokonuje się właśnie zapowiedziana przez Szatana w prologu zguba bohatera.

Dzięki takiej interpretacji sceny finałowej utwór Tołstoja zostaje wzbogacony o kontekst filozoficzny – problem odwiecznej walki dobra ze złem<sup>20</sup>. Kamienny posąg symbolizuje nie tylko ojcowską zemstę za obrazę czci córki, podeptanie obowiązujących na ziemi praw, zbezczeszczenie pamięci o zmarłym, lecz także karę sił transcendentnych za wyzwanie rzucone przez Don Juana Bogu, za obrazę jego stworzeń – wszystkich uwiedzionych kobiet, wystawionych na pośmiewisko, a także zabitych w pojedynkach rywali.

Ujęcie postaci Komandora przez Puszkina i Tołstoja nie zamyka listy dziewiętnastowiecznych utworów rosyjskich, w których ta postać się pojawia. Kolejna faza zainteresowania twórców rosyjskich fabułą donżuanowską wraz z tradycyjnymi dla niej postaciami Don Juana i Komandora przypada na lata 80. i 90. XIX wieku.

<sup>17</sup> A. de Lazari, *Skrucha i pokuta (zarazem)*, [w:] *Idee w Rosji*, pod red. Andrzeja de Lazariego, t. 2, Łódź 1999, s. 250.

<sup>18</sup> List z 11 czerwca 1861r.: „Эта статуя не есть ни каменное изваяние, ни дух командора. Это – астральная сила, исполнительница решений, сила, служащая равно и добру и злу и уравновешиваемая противоречиями между волей сатаны и волей ангелов (положение, подготовленное еще в сцене на кладбище). <...> Сатана не может взять Дон-Жуана своими руками, он нуждается в посредствующем лице, чтобы окончательно им овладеть, и это посредствующее лицо воплощается в подобие статуи, приглашенной Дон-Жуаном. Овладение совершается не в физическом, а всецело в духовном смысле, однако в символической форме”. Cyt. za: A. K. Толстой, *О литературе и искусстве*, Москва 1986, s. 101.

<sup>19</sup> R. Śliwowski, *Od Turgeniewa do Czechowa. (Z dziejów rosyjskiej dramaturgii drugiej połowy XIX wieku)*, Warszawa 1970, s. 396.

<sup>20</sup> Zobacz: F. Schelling, *Filozoficzne badania nad istotą ludzkiej wolności i sprawami z tym związanymi*, Kraków 1990, s. 96.

Był to okres zastoju i zrutynizowania dramatu. Wprawdzie żył jeszcze i działał Aleksander Ostrowski, ale jego ostatnie sztuki nie wniosły już nowatorskich rozwiązań do wypracowanej w latach 60. koncepcji dramatu realistycznego. O obliczu ówczesnej sceny rosyjskiej decydowały nie dramaty Ostrowskiego i Lwa Tołstoja, lecz sztuki tworzone niemal seryjnie przez licznych dramatopisarzy-grafomanów, na przykład Wiktora Kryłowa, Ippolita Szpażynskiego, Piotra Niewieżyna i innych, dziś już zupełnie zapomnianych autorów trzeciorzędnych, wykazujących jednak dobrą znajomość sceny i gustów przeciętnej publiczności<sup>21</sup>. Twórczość ówczesnych dramaturgów ostrej krytyce poddawał Anton Czechow. Zarzucał on dramatopisarzom-rzemieślnikom epigoństwo, sztuczność fabuł, tendencyjność sztuk oraz uleganie sztampom tematyczno-kompozycyjnym<sup>22</sup>.

W omawianym okresie barwną postacią Don Juana zainteresowało się dwóch pisarzy rosyjskich – Aleksiej Bieżecki<sup>23</sup>, autor dramatu *Uwodziciel z Sewilli*, i Aleksandr Mordwin-Szczodro<sup>24</sup> – autor tragedii *Don-Juan*.

<sup>21</sup> Przykładem niewiarygodnie płodnego dramaturga i autora sztuk nieoryginalnych jest Wiktor Kryłow (właściwe nazwisko Aleksandrow), który fabuły kolejnych sztuk zapożyczał u różnych autorów rodzimych i obcych. Na przestrzeni około siedmiu lat na jednej tylko scenie Teatru Aleksandryjskiego wystawił pięćdziesiąt pięć swoich sztuk. Zobacz: R. Śliwowski, *Od Turgieniewa do Czechowa...*, s. 144.

<sup>22</sup> A. P. Czechow, *Dzieła w jedenastu tomach*, t. 11: Sachalin; *Listy*, przeł. I. Bajkowska, N. Gałczyńska, Warszawa 1962, s. 312.

<sup>23</sup> Debiut literacki Aleksieja Bieżeckiego (1852–1922) miał miejsce w roku 1874 w czasopiśmie „Тифлистский вестник”. W roku 1885 wydaje zbiór utworów literackich o charakterze rasyfistycznym, zatytułowany *Wojskowi na wojnie. Opowieści bożonarodzeniowe (Военные на войне. Святочные рассказы)*. Kunszt opowieści wojennych debiutującego pisarza wysoko ocenił Anton Czechow, porównując Aleksieja Bieżeckiego do cenionych przez siebie pisarzy – Wsiewołoda Garszyna i Władimira Korolenki. Zob. list A. P. Czechowa do Aleksieja Suworina z 21 grudnia 1886 roku (А. П. Чехов, *Полное собрание сочинений и писем в тридцати томах. Письма*, t. 1, pod red. Н. Ф. Бельчикова, Москва 1974, s. 281). W latach 80. i 90. Bieżecki pisze opowiadania obyczajowe, opowieści bożonarodzeniowe i tzw. „tajemnicze” opowiadania. Część z nich weszła do zbioru *Nieznane... Opowiadania fantastyczne (Неведомое... Фантастические рассказы)*. Powstał także zbiór opowiadań *Notatki z podróży. W kraju mantyli i kasztanietów (Путевые наброски. В стране мантйли и каштанет)*, będący rezultatem zainteresowania Bieżeckiego literaturą i kulturą Hiszpanii, które zrodziło się najprawdopodobniej podczas tłumaczenia przez pisarza na język rosyjski utworów Lope de Vegi. Można sądzić, że kontynuacją tych zainteresowań był utwór dramatyczny *Uwodziciel z Sewilli*. Jednak prawdziwą popularność przyniosły Bieżeckiemu dopiero późniejsze dramaty. Największym zainteresowaniem czytelników cieszyła się sztuka *Dzień Olgi (Олгин день, 1904)*, ukazująca życie ówczesnego ziemiaństwa. Zob. *Русские писатели 1800–1917. Биографический словарь*, pod red. П. А. Николаева, t. 1, Москва 1989, s. 197.

<sup>24</sup> Aleksandr Mordwina-Szczodro (lata życia nieznane) zaślęnął jako autor tomiku wierszy, zatytułowanego *Wiersze (Стихотворения, 1893)*, utworu prozą – *Sprawa przeciwko A. O. Mordwinowi-Szczodro i księciu D. D. Obolenskiemu o przywłaszczenie zatrzymanych koni wyścigowych (Дело по обвинению А. О. Мордвин-Щодро и кн. Д. Д. Оболенского в растрате арестованных скаковых лошадей, 1895)* oraz tragedii *Don-Juan*. Tłumaczenia wszystkich tytułów utworów Bieżeckiego i Mordwina-Szczodro moje – A. Sz.

Zakończenie dramatu Bieżeckiego z udziałem ożywającego posągu Komandora jedynie pozornie wpisuje się w tradycyjny schemat donżuanowski. Don Juan Bieżeckiego w rzeczywistości ginie z rąk chciwych mnichów, którzy wymyślają historię opartą na cudownie ożywającym posągu Komandora, aby oczyścić się z ewentualnych zarzutów zabójstwa. Wymyślona przez nich historia spełnia jednocześnie funkcję pouczenia moralnego ku przestrodze tych, którzy ośmieliliby się iść w ślady bezbożnika Don Juana i sprzeciwiać się woli stróżów porządku moralnego. Mnisi w dramacie Bieżeckiego chcą bowiem wymóc na Don Juanie jego powrót na łono rodziny – do zdradzonej i zrotpaczonej małżonki oraz porzuconego potomka słynnego uwodziciela. W ten sposób sztuka *Uwodziciel z Sewilli* traci cechy gatunkowe tragedii (śmierć z rąk mściciela-Komandora), przekształcając się w komedię o awanturach miłosnych Don Juana, który padł ofiarą chciwych mnichów, dążących, pod pretekstem obrony moralności, do zachowania dochodów płynących z sakiewki pobożnej fundatorki. Umotywowana realistycznie śmierć Don Juana pozbawiona zostaje wymiaru mistyczo-filozoficznego i staje się co najwyżej przestrożą moralną, sygnowaną przez pozornych obrońców zasad. Dzięki takiemu potraktowaniu finału sztuka Bieżeckiego inauguruje tradycję komediową przedstawiania historii Don Juana w literaturze rosyjskiej.

Pojawienie się Komandora w akcji tragedii *Don-Juan* Mordwina-Szczodro staje się również źródłem komizmu. Odziany w szlafrok, wsparty o laskę, blade i zmęczony chorobą mąż Izabelli – ofiary zakusów Don Juana – w niczym nie przypomina Komandora mściciela z zaświatów. Jest ona raczej starym mężem skazanym na to, aby być rogaczem. O dążeniu Mordwina-Szczodro ku uzyskaniu efektów komicznych może świadczyć również obdarzenie Komandora – postaci nobliwej i szlachetnej niemalże we wszystkich wariantach fabuły donżuanowskiej – nazwiskiem znaczącym de-la-Cerda, które w języku hiszpańskim używane jest jako inwektywa i w dosłownym tłumaczeniu oznacza „świnie”.

Zazdrosny mąż, udając się do komnaty żony, aby podać jej truciznę i w ten sposób zagwarantować sobie jej wierność, staje się świadkiem jej upadku moralnego oraz tryumfu uwodziciela. W opracowaniu Mordwina-Szczodro, Don Juana za uwiedzenie Izabelli oraz za wystawienie męża-rogacza na pośmiewisko nie dosięga tradycyjna kara z rąk Komandora. Nieoczekiwanie kara za brak zaufania wobec żony i chęć posiadania jej na własność dosięga tradycyjnego mściciela. Mordwin-Szczodro ubarwia finał sztuki motywem szaleństwa Izabelli, która nie udźwignęła wyrzutów sumienia z powodu złamania przysięgi wierności.

Odstępstwo od tradycyjnego schematu donżuanowskiego polega na tym, że Komandor do ostatniej chwili występuje jako żywy człowiek, zapowiada jedynie Don Juanowi zemstę z za grobu. W tym przypadku karą dla Don Juana nie jest, jak to było w fabułach donżuanowskich, jego śmierć, lecz właśnie szaleństwo wybranki. Szaleństwo jako konsekwencja skomplikowanej intrygi miłosnej oraz poprzedza-



jący je plan otrucia jako zemsty za niewierność budzi skojarzenia z warstwą melodramatyczną *Maskarady* (1835) M. Lermontowa<sup>25</sup>.

Dokonane przez Bieżeckiego oraz Mordwina-Szczodro modyfikacje w zakresie wprowadzenia nietradycyjnych dla omawianej fabuły motywów (motyw Don Juana-ojca, motyw szaleństwa Izabelli, motyw morderstwa na zlecenie mnichów) odcisnęły piętno na konstrukcji sceny finałowej. Choć w obydwu utworach uczestniczą w niej trzy zasadnicze dla finałów fabuł donżuanowskich postacie: Don Juan, Komandor oraz wybranka Don Juana, to ostateczne rozwiązanie konfliktu odbiega od przyjętego kanonu. W utworze Bieżeckiego zostaje do minimum zredukowany motyw Komandora-mściciela z zaświatów. Postać Komandora traci dotychczasowe kluczowe znaczenie dla rozwoju fabuły i zostaje sprowadzona do roli narzędzia w rękach podstępnych mnichów.

W tragedii Mordwina-Szczodro natomiast dają się zauważyć dwa zasadnicze odstępstwa od tradycyjnego przedstawiania sceny finałowej w utworach o tematyce donżuanowskiej. Po pierwsze, ostatnie starcie Don Juana z Komandorem – to pojedynek z żywym człowiekiem, a nie, jak dotychczas, z posągiem zmarłego. Takie rozwiązanie wyklucza wydźwięk metafizyczny. Po drugie, ostateczne starcie rywali kończy się zachowaniem przy życiu Don Juana.

Zaproponowane przez Bieżeckiego i Mordwina-Szczodro zakończenia historii o niepoprawnym uwodzicielu, w których zmianie ulega przypisywana dotychczas Komandorowi rola, stanowią zatem warianty finału tradycyjnej fabuły.

Brak ambicji nowatorskich oraz rezygnacja z głębszej wymowy ideowej utworów Bieżeckiego i Mordwina-Szczodro na rzecz schlebiana gustom niewybrednego czytelnika/widza zdaje się potwierdzać tezę o tendencjach kryzysowych, mających miejsce w dramacie i teatrze rosyjskim lat 80. i 90 XIX wieku.

Finały omówionych w artykule sztuk mają decydujące znaczenie dla ich wymowy ideowej i zarazem oceny postaci. Zakończenie sztuk Puszkina i Tołstoja nawiązuje do tradycji hiszpańskiej, włoskiej i francuskiej, zgodnie z którą posąg wymierza Don Juanowi należną karę. Ukazanie bohatera za zbezczeszczenie pamięci o zmarłym (Puszkina) stanowi także nawiązanie do rodzimej kultury ludowej, głoszącej szacunek dla zmarłych. Bieżecki i Mordwin-Szczodro wykorzystali wprawdzie motyw Komandora, lecz zmienili finał historii, dając jej własną interpretację. W zakończeniach zaproponowanych przez Bieżeckiego i Mordwina-Szczodro

<sup>25</sup> Utwór Mordwina-Szczodro dzięki wykorzystaniu podobnych jak u Lermontowa motywów, przy szczególnym wyeksponowaniu motywu maskarady, wskazuje na bliskość z dramatem wielkiego poprzednika. Mordwin-Szczodro wyeksponował wspomniany motyw nadając aktowi III podtytuł *Maskarada*. Jest to jedyny podtytuł w całej tragedii. W ten sposób została podkreślona jego semantyka i znaczenie strukturalne. Nieporozumienie wynikające z trudności rozpoznania bohaterów ukrywających twarze za maskami, podobnie jak u Lermontowa, stało się siłą napędową akcji utworu Mordwina-Szczodro. W obydwu przypadkach domniemana zdrada stała się podłożem tragicznych wydarzeń – utraty zmysłów i śmierci.

ujawniła się charakterystyczna dla kultury rosyjskiej niechęć do katolicyzmu, symbolizowanego w rozpatrywanych utworach przez braci Świętej Inkwizycji, oraz tendencja do uracjonalnienia motywacji zdarzeń finałowych.

Na kreowaniu postaci Komandora oraz wymowie ideowej sceny zemsty odbiły się uwarunkowania gatunkowe oraz hołdowanie przez autorów określonej tradycji literackiej. Twórcy okresu „zastoju i rutyny” w rozwoju dramatu, choć starali się podążać za swymi wybitnymi poprzednikami w opracowaniu fabuły donżuanowskiej, o czym świadczy wybór gatunków wysokich, nie sprostali postawionym sobie celom. Chociaż obaj pisarze mieli ambicje stworzenia postaci o wymiarze tragicznym, to nie potrafili zachować czystej linii wizerunku postaci. Jeśli pod piórem romantyka Puszkina i zwolennika „sztuki czystej” Tołstoja Komandor okazał się bohaterem tragicznym, uwikłanym w konflikt o charakterze uniwersalnym, to pod piórem Bieżeckiego i Mordwina-Szczodro – Komandor utracił swój wymiar uniwersalny na rzecz postaci wpisanej w kontekst obyczajowy.

## SUMMARY

### **The Figure of the Commander in 19<sup>th</sup> Century Russian Drama**

The character of the Commander and the related theme of revenge is one of the main components of the Don Juan story. Four different compositions appeared in Russian literature that are related to the Don Juan story with its essential characters of the seducer and the Commander. These are the short play, *The Stone Guest* by A. S. Pushkin (1830), the dramatic poem, *Don Juan* by A. K. Tolstoy (1860), the drama, *The Seducer of Seville* by A. N. Bezhecky (1888) and the tragedy, *Don Juan* by A. O. Mordvin-Shchodro (1896).

These four compositions can provide sufficient evidence to estimate the contribution of Russian writers to European literature and their achievement in developing the character of the Commander and the theme of revenge.

In Pushkin's and Tolstoy's dramas the Commander is the dramatic hero who engages in a universal conflict. In Bezhecky's and Mordvin-Shchodro's compositions the Commander is deprived of universal meaning and becomes a character defined by his social context.

The similarity of the genre of Russian compositions containing the character of the Commander and their different times of origin allow the forming of conclusions about the condition of Russian drama in the 19<sup>th</sup> century.