

## „Majsterkowanie” Mozartem. *Dziadów część III a Don Giovanni*

### 1.

W roku 1832 w Dreźnie Adam Mickiewicz, polski emigrant, poruszony upadkiem powstania listopadowego oraz – być może – w stanie pewnego dyskomfortu psychicznego, wynikającego z własnego niezaangażowania w ten epizod wywoleńczy, stworzył i opublikował dzieło, któremu nadał tytuł *Dziady część III*. Wpisał je tym samym w cykl zainicjowany dziesięć lat wcześniej, z którego wydane zostały dwie części – II i IV.

Tworząc w *Dziadach* wizję narodu pozbawionego suwerenności i ukazując podejmowane przez jego członków próby zachowania tożsamości, Mickiewicz nie nawiązał do świeżych wydarzeń powstańczych, lecz odwołał się do historii likwidacji Towarzystw Filomatów i Filaretów z lat dwudziestych, której konsekwencji sam doświadczył. Czy zamierzał w ten sposób, eksponując swoją patriotyczną młodość, odwrócić uwagę od biernej postawy w trakcie powstania? Byłoby to co najmniej niezręczne. Skąd jednak wybór takiego właśnie materiału poetyckiego w chwili, gdy niedawne wypadki powstaniowe dostarczyły sytuacji i wątków patriotycznych o wiele bardziej spektakularnych niż proces wileńskiej młodzieży? Otóż jeśli rozważy się ów wybór w kontekście ewolucji poety, wydaje się, że idee wyrażone w *Dziadach części III* mogą być uznane nie za skutek, lecz za przyczynę wzbudzającego tyle pytań i kontrowersji stosunku Mickiewicza do wydarzeń z lat 1830–1831. Być może już przed wybuchem powstania zaczęła kiełkować w jego świadomości myśl providencjalistyczna, której konsekwencją był mesjanizm, zaś powstanie stało się jedynie bodźcem do związania w całość artystyczną dotychczasowych przemyśleń i intuicji? Zdziwiająco krótki czas pracy nad III częścią *Dziadów* potwierdzałby wcześniejsze opracowanie konceptualne tego tekstu.

Źródła providencjalizmu mogą być jednak rozmaite – nie tylko biblijne czy związane z tak licznymi w dziewiętnastym wieku koncepcjami mesjanistycznymi. W *Dziadach* istnieją wyraźne nawiązania do różnych tradycji myślenia providencjalistycznego. Jeden z tych śladów – bodaj najbardziej zaskakujący – prowadzi do arcydzieła, jakim jest *Don Giovanni* – opera skomponowana w roku 1787 przez Wolfganga Amadeusza Mozarta do libretta Lorenza da Ponte<sup>1</sup>. Bezpośrednie nawiązanie do tego utworu – które przyjmuję jako punkt wyjścia zestawienia porównawczego – pojawia się w *Dziadów części III*, w scenie VIII, zatytułowanej *Pan Senator*. Owa scena stanowi znakomitą charakterystykę przedstawicieli carskiego aparatu władzy oraz ilustrację sposobu jego funkcjonowania. Operuje konwencją realistyczną, ale zarazem jest alegorią systemu ucisku.

Pan Senator, który chce miło spędzić popołudnie, nieustannie jest niepokojony sprawami „urzędowymi”. Oczekujący nań goście, zwłaszcza damy, niecierpliwia się i wreszcie przychodzi go szukać z muzyką i skłaniają do wzięcia udziału w pospiesznie zaaranżowanej zabawie. W ten sposób na ciężką atmosferę problemów politycznych i moralnych (sprawa Rollisona, przesłuchanie księdza Piotra) nakłada się element ludyczny. Natychmiast jednak daje się zauważyć, że taniec nie ma w sobie nic z rzeczywistej wesołości i beztroski, a żaden z biorących w nim udział nie przybył tylko po prostu się bawić; każdy rozgrywa swą grę i ma na oku swój cel. Odnajdujemy tu bowiem nie tylko popleczników Senatora i tych, którzy czerpią korzyści z panujących układów, lecz także ukrytą opozycję, zarówno polską, jak i rosyjską. Jak informują didaskalia: „z lewej strony stoją czynownicy, czyli urzędnicy i urzędniczeki – z prawej kilku z młodzieży, kilku młodych oficerów rosyjskich, kilku starych ubranych po polsku i kilka młodych dam. Na środku menuet. Senator tańczy z narzeczoną Bajkowa; Bajkow z Księżną”.

Didaskalia informują również: „Muzyka gra menueta z «Don Juana»” (sc. VIII, w. 383–384)<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Badacze zajmujący się III częścią *Dziadów*, jeżeli poświęcali uwagę wątkom Mozartowskim w tym dramacie, zazwyczaj ograniczali się do ich odnotowania i do opisu odnośnych scen w operze. Bardziej szczegółowo to zagadnienie rozważali S. Zetowski (*O muzykę do „Dziadów” Mickiewicza*, „Muzyka” 1933), P. Mączewski (*Motywy Mozartowskie w „Dziadach”*, „Kurier Warszawski”, 18 II 1935), W. Kubacki (*Arcydramat Mickiewicza. Studia nad III cz. „Dziadów”*, Kraków 1951), F. German (*Mickiewicz i Mozart*, „Biblioteka PWSM w Katowicach. Wykłady i prelekcje” nr 6, Katowice 1971), W. Marchwica (*Funkcja elementów muzycznych w dramacie polskim I poł. XIX w. [w:] „Dziady” Adama Mickiewicza. Poemat. Adaptacje, tradycje*, Kraków 1999) i J. Skarbowski (*Rola muzyki w życiu i twórczości Adama Mickiewicza*, Kraków 2003). Koncentrowali się oni jednak przeważnie na rozważaniu roli muzyki w strukturze dzieła i jej funkcji jako elementu semantycznego, pozostając raczej na poziomie opisu niż interpretacji. Wyjątek stanowi praca Kubackiego, który zaproponował najbardziej zaawansowane – choć niekiedy dyskusyjne – rozwiązania interpretacyjne.

<sup>2</sup> Zob. A. Mickiewicz, *Dziady*, Warszawa 1992. Pozostałe cytaty z tego wydania lokalizuję bezpośrednio w tekście, podając w nawiasie numery scen i wersów.

2.

Menuet w *Don Juanie*, czyli w *Don Giovannim* Wolfganga Amadeusza Mozarta i Lorenza da Ponte, pojawia się dwa razy pod koniec I aktu tej opery. Po raz pierwszy (w scenie XIX) stanowi zapowiedź balu, jaki organizuje don Giovanni. Na tle dochodzących z daleka dźwięków tegoż menueta, Leporello, służący Giovanniego, zaprasza do wzięcia udziału w zabawie trzy zamaskowane postacie, w których nie rozpoznaje przeciwników swojego pana. Tworzą oni tzw. „trio mścicieli”; jego *spiritus movens* jest donna Elvira, jedna ze zdradzonych kochanek Giovanniego, ścigająca swego uwodziciela. Towarzyszy jej donna Anna, napastowana w nocy przez Giovanniego, który przedostał się zamaskowany do jej pokojów. Anna początkowo wzięła go za swego narzeczonego, don Ottavia, ale zorientowawszy się w pomyłce, usiłowała za wszelką cenę zdemaskować tajemniczego napastnika. Nie udało jej się to, jednak krzyki i wołania zaalarmowały ojca Anny, Komandora; ten wyzwał don Giovanniego na pojedynek, w którym poniósł śmierć. Donna Anna, zrozpaczona, dopiero po dłuższym czasie zaczyna podejrzewać, że mordercą ojca mógł być znany jej skądinąd don Giovanni. Utwierdziła ją w tym donna Elvira, poszukuje więc możliwości zdemaskowania uwodziciela. Wspiera ją w tym narieczony, don Ottavio, gotowy na wszystko, aby dać jej szczęście i przywrócić spokój. „Trio” nie ma żadnego dowodu winy don Giovanniego, ale dzięki donnie Elvirze wie o jego uwodzicielskim „procederze” oraz o tym, że na kolejną „ofiara” upatrzył sobie Zerlinę, wieśniaczkę, świętującą właśnie swoje zaślubiny z Masettem. Don Giovanni wydaje bal, na którym zamierza zmylić czujne oko zazdrosnego Masetta i znaleźć okazję do sam na sam z Zerliną. Na ów bal zaprasza wszystkich – przybywają więc i „mściciele”, aby śledzić poczynania uwodziciela i czyhać na okazję, która pozwoliłaby go zdemaskować.

Po raz drugi menuet rozbrzmiewa w operze w chwilę potem, w scenie XX, już w roli właściwej muzyki tanecznej. Don Giovanni i Leporello proponują zaproszonym czekoladę, kawę i słodycze, a Zerlina i Masetto stwierdzają, że scena zaczyna się „zbyt słodko” i może skończyć o wiele bardziej gorzko. Uroczyście powitane zostają również „maski”, czyli trio mścicieli. Wreszcie Giovanni inicjuje taniec okrzykiem: „*Ricominciate il suono!*” („Grajcie!”). Orkiestra przystępuje do dzieła i gra się rozpoczyna. Leporello organizuje taniec, w którym biorą udział także Elvira, Anna i Ottavio, choć ich stan ducha jest daleki od beztroski.

Szybko okazuje się, że nie oni jedni bawią się tylko pozornie: Don Giovanni widzi w tańcu okazję do pozbycia się Masetta; Masetto czujnie obserwuje każdy jego ruch, zamierzając interweniować przy najlżejszym podejrzeniu. Dialogi pochodzące z różnych partii sceny mieszają się i przeplatają ze sobą lub nakładają się na siebie (część z nich śpiewana jest równolegle), ukazując nieszczerłość protagonistów:

**DON GIOVANNI:** *Ricominciate il suono (do Leporella) tu accoppia i ballerini* (Zagrajcie; ty ustaw tancerzy).

**LEPORELLO:** *Da bravi, via, ballate* (Tańczcie, dobrzy ludzie).

**DONNA ELVIRA (do Donny Anny):** *Quella è la contadina* (To jest ta wieśniaczka).

**DONNA ANNA:** *Io moro!* (Umieram!)

**DON OTTAVIO:** *Simulate* (Udawaj).

**LEPORELLO, DON GIOVANNI:** *Va bene, in verità!* (Naprawdę idzie dobrze!)

**MASETTO (ironicznie):** *Va bene, va bene, va bene in verità!* (Naprawdę idzie dobrze!)

**DON GIOVANNI (do Leporella):** *A bada tien Masetto* (Trzymaj Masetta z daleka).

**LEPORELLO (do Masetta):** *Non balli, poveretto* (Nie tańczysz, biedaku).

**LEPORELLO** *Vien qua, Masetto caro, caro facciamo quel ch'altri fa!* (Chodź, drogi Masetto, róbmy jak inni!)

**DON GIOVANNI:** *Il tuo compagno io sono, Zerlina vien pur qua!* (Jestem twoim partnerem Zerlino, chodź tu, proszę!)

**MASETTO:** *No, no, ballar non voglio* (Nie, nie, nie chcę tańczyć).

**LEPORELLO (zmusza go do tańca):** *Eh balla, amico mio!* (Tańcz, mój przyjacielu!)

**MASETTO:** *No!* (Nie!)

**LEPORELLO:** *Sì! Caro Masetto, balla!* (Ależ tak! Drogi Masetto, tańcz!)

**DONNA ANNA (do donny Elviry):** *Resister non poss'io* (Dłużej nie wytrzymam).

**MASETTO:** *No, no, ballar non voglio* (Nie, nie, nie chcę tańczyć)

**LEPORELLO:** *Balla!* (Tańcz!)

**DONNA ELVIRA, DON OTTAVIO:** *Fingete, per pietà!* (Udawaj, na litość!)

**MASETTO:** *No!* (Nie!)

**LEPORELLO:** *Eh balla, amico mio, facciamo quel ch'altri fa* (Tańcz, mój przyjacielu, róbmy to, co inni). (*Tańczy z Masettem*) (w. 305–319)<sup>3</sup>.

Mimo że na poziomie samego tekstu scena jest już dość skomplikowana, Mozart czyni ją jeszcze bardziej złożoną na planie muzycznym. Goście don Giovanniego tańczą mianowicie nie tylko menueta – bal został przez uwodziciela zaplanowany z rozmachem i pojawiają się na nim trzy orkiestry, przygrywające różnym grupom tańczących do różnych tańców. W ten sposób na inicjalną melodię menueta nakładają się kolejno dwie inne: melodia kontredansa oraz melodia tzw. „niemieckiego”, czyli ländlera. Pod względem muzycznym scena ta jest doprawdy niepowtarzalna i stanowi znakomitą próbkę geniuszu kompozytorskiego Mozarta, który nałożył w niej na siebie trzy różne linie melodyczne i – co więcej – trzy różne rytmy w taki sposób, iż całość nie zamienia się w chaos i pozostaje w zadziwiający sposób koherentna – chociaż jednocześnie tworzy wrażenie narastającego z każdym nowym tańcem napięcia, zagrożenia, zbliżającego się nieuchronnie rozpadu lub wręcz eksplozji całości.

<sup>3</sup> Tekst libretta (ustalony przez Michela Noiray) wg „L'Avant-scène opéra” nr 172, Paris 1996, s. 17–122 [przeł. I.P.]. Cytaty z libretta lokalizuję bezpośrednio w tekście, podając w nawiasach numery wersów.

Ta muzyczna dramaturgia koresponduje z przebiegiem akcji: oto, korzystając z chwilowej nieuwagi Masetta, zaprzątniętego kłótnią z Leporellem, don Giovanni z Zerliną znikają ze sceny. Zerlina – jak informują didaskalia – nie broni się zdecydowanie<sup>4</sup>. Dopiero kiedy znajduje się – poza sceną – sam na sam z Giovannim, rozlega się jej rozpaczliwe wołanie o pomoc:

**(Don Giovanni, tańcząc z Zerliną, prowadzi ją w kierunku drzwi, za które wpycha ją siłą)**

**DON GIOVANNI (do Zerliny):** *Vieni con me, mia vita...* (Chodź ze mną, moje życie!) | **MASETTO (do Leporella):** *Lasciami! Ah no! Zerlina!* (Puść mnie! Ach, nie! Zerlina!)

**ZERLINA:** *Oh Numi! Son tradita!...* (O bogowie, zdrada!)

**LEPORELLO:** *Qui nasce una ruina* (Zaczyna się katastrofa). **(Pospiesznie wychodzi za don Giovannim)**

**DONNA ANNA, DONNA ELVIRA, DON OTTAVIO:** *L'iniquo da se stesso nel laccio se ne va* (Niegodziwiec łapie się we własne sidła).

**ZERLINA (spoza drzwi):** *Gente aiuto, aiuto gente!* (Ludzie, pomocy, ludzie!)

**DONNA ANNA, DONNA ELVIRA, DON OTTAVIO:** *Soccorriamo l'innocente!* (Pomóżmy niewinnej!)

**MASETTO:** *Ah, Zerlina!*

**ZERLINA:** *Scellerato!* (Niegodziwiec!)

**DONNA ANNA, DONNA ELVIRA, DON OTTAVIO:** *Ora grida da quel lato!* (Teraz krzyczy z tej strony!)

**ZERLINA:** *Scellerato!* (Niegodziwiec!)

**DONNA ANNA, DONNA ELVIRA, DON OTTAVIO:** *Ah gittiamo giù la porta!* (Wyważmy drzwi!) **(wyważają drzwi)**

**ZERLINA (wybiega z drugiej strony):** *Soccorretemi, o soccorretemi, son morta!* (Pomóżcie mi, ginę!)

**DONNA ANNA, DONNA ELVIRA, DON OTTAVIO:** *Siam qui noi per tua difesa* (Jesteśmy tu, by cię bronić) (w. 320–331).

Okrzyk Zerliny przerywa grę wszystkich trzech orkiestr nagle, ale nie w sposób nieoczekiwany – rzecz można, że jest naturalnym rozładowaniem muzycznego napięcia; odbiorca przyjmuje go niemal z ulgą.

Don Giovanni usiłuje zrzucić winę na Leporella, ale trio mścicieli nie daje się zwieść – demaskuje się i zapowiada uwodzicielowi zemstę. Don Ottavio grozi mu nawet pistoletem, chociaż gest ten jest próżny, bo raczej nie ma zamiaru naprawdę go zabić. Donna Elvira, donna Anna i don Ottavio liczą chyba raczej na to, że Giovanni ugnie się wobec ujawnienia jego niecznych postępów. Problem polega jednak na tym, że on nie odczuwa żadnego wstydu ani wyrzutów sumienia, prezentuje zatwardziałość i brak skrupułów, które zbijają z tropu jego prześladowców. Stają bezradni wobec człowieka, który stawia się ponad wszelkimi prawami i kategoriami ludzkimi, który wierzy,

<sup>4</sup> Dzieje się tak być może dlatego, że Zerlina opiera się nie tylko don Giovanniemu, ale i własnemu pragnieniu – już raz dała się przecież uwieść (duet *Là ci darem la mano*).

że dzięki swojemu sprytowi wybrnie z każdej sytuacji (tak się zresztą – do czasu – dzieje), i nie liczy się z nikim i z niczym. Finał I aktu opery ukazuje wyraźnie, że ani trio mścicieli, ani żadna ludzka siła nie są w stanie pokonać don Giovanniego. O sprawiedliwość będą musiały się upomnieć dopiero siły nadprzyrodzone, zaś donna Elvira, donna Anna i don Ottavio mogą jedynie zapowiadać rychłą zemstę, ale nie są w stanie jej zrealizować. I właśnie tą zapowiedzią zemsty, której metaforycznym obrazem jest burza, kończy się scena balu, a zarazem akt I opery:

**WSZYSCY poza DON GIOVANNIM i LEPORELLEM: Traditore! (Zdrajco!)**

<i>Tutto, tutto già si sa.</i>	Wszystko już wiadomo.
<i>Trema, trema o scellerato.</i>	Drżj, drżj, niegodziwcze!
<i>Saprà tosto il mondo intero</i>	Cały świat wkrótce pozna
<i>Il misfatto orrendo e nero,</i>	Twój odrażający i czarny postępek,
<i>La tua fiera crudelità.</i>	Twoje okropne okrucieństwo.
<i>Odi il tuon de la vendetta</i>	Posłuchaj grzmotu zemsty,
<i>Che ti fischia intorno intorno;</i>	Który huczy wokół ciebie;
<i>Sul tuo capo in questo giorno</i>	Jeszcze dziś na twoją głowę
<i>Il suo fulmine cadrà!</i>	Spadnie jego piorun!

(w. 342)

Na tle owej zapowiadanej, „wirtualnej”, metaforycznej (i muzycznej) burzy, niosącej pioruny mające porazić grzesznika, wyraźnie rysuje się postawa don Giovanniego, prezentującego zatwardziałość, ale i niezaprzeczną, imponującą odwagę. Tej niezłomnej postawie grzesznika sekunduje Leporello, z jednej strony krytyczny wobec postawy swojego pana, z drugiej – współnik jego grzesznych procederów, starający się – w miarę możliwości – go chronić, pełen podziwu dla demonicznej siły jego osobowości:

**DON GIOVANNI i LEPORELLO:**

<i>È confusa la mia (sua) testa,</i>	Wszystko mąci się w mojej (jego)
<i>Non so (sa) più quel ch'io mi (ei si)</i>	głowie,
<i>faccia,</i>	Nie wiem (wie) już, co czynię (czyni),
<i>E un'orribile tempesta</i>	I zagraża mi (mu), o bogowie,
<i>Minacciando, oddio mi (lo) va!</i>	Przerażająca burza!
<i>Ma non manca in me (lui) coraggio:</i>	Ale nie brak mi (mu) odwagi:
<i>Non mi perdo o mi confondo (Non si</i>	Nie jestem (jest) ani zmieszany, ani
<i>perde o si confonde),</i>	zagubiony,
<i>Se cadesse ancora il mondo,</i>	I nawet gdyby zawalił się cały świat,
<i>Nulla mai tremar mi (lo) fa.</i>	Nic mnie (go) nigdy nie przerazi.

(w. 343)

3.

Od metaforycznej burzy, zamykającej pierwszy akt historii *Don Giovanni*-go, powróćmy do punktu wyjścia – owego menueta, do którego odwołał się Mickiewicz. Pojawia się tu pytanie – czy pisząc w didaskaliach o „scenie śpiewanej” z *Don Juana*, polski poeta miał na myśli całą strukturę muzyczną Mozarta, obejmującą trzy tańce, czy też jedną melodię, właśnie owego menueta? Prawdopodobniejsza wydaje się ta druga możliwość. Wskazuje na to fakt, że rytm Mickiewiczowskiego wiersza przystaje znakomicie właśnie do rytmu menueta, natomiast trudno byłoby go skomponować z pozostałymi tańcami. Poza tym sam Mickiewicz na ów menuet nakłada inną melodię – melodię piosenki Bérangera, którą w tańcu śpiewa Bajkow, a która musiałaby złamać konsekwencję muzycznej konstrukcji Mozarta.

Strofa Mickiewicza w tej scenie w przybliżeniu odpowiada frazie Mozartowskiego menueta – wiersz daje się śpiewać lub „skandować” do jego wtóru<sup>5</sup>. Słowo w wersji Mickiewicza przylega jednak o wiele ściślej do muzyki niż słowo da Ponte’go. W *Don Giovannim* partie poszczególnych postaci są bowiem o wiele krótsze i mniej zależne od akompaniamentu niż w *Dziadach*; łatwiej też nimi operować, tak aby nawet w momencie, kiedy nakładają się na siebie i „piętrzą”, całość pozostawała zrozumiała. Mickiewicz najwyżej dzieli jeden wers strofy na mniejsze części dialogu:

**Gubernatorowa:** I córka balu nie odwiedzi?  
**Starosta:** Nie!  
**Gubernatorowa:** Pan tu sam?  
**Starosta:** Ja sam. (sc. VIII, w. 426–427)

Wydaje się więc, że Mickiewicz miał na myśli rzeczywiście tylko ten jeden taniec, ale wraz z nim przejął z dzieła Mozarta i da Ponte strukturę i, że tak powiem, „filozofię” całej sceny operowej. Odnajdujemy w jego „scenie śpiewanej” *Dziadów* ten sam co u Mozarta obraz „pomieszania głosów” i rosnącego napięcia, tyle że zrealizowany przede wszystkim środkami scenograficznymi (rozmięszczenie bohaterów na scenie, koncentracja wielu wrogich lub konkurencyjnych środowisk w jednym miejscu). Ten zabieg znakomicie służy ukazaniu podstępności, nieszczerości i lęku, panujących w salonach Senatora, a więc – alegorycznie – w rzeczywistości carskiego systemu. Mickiewiczowski bal jest jednak również na tle owego systemu pewnym ewenementem, stanowi chwilowe jego zawieszenie – a właściwie zakłócenie jego hierarchii, co zresztą z gniewem zauważa Sowiec: „Jak tu się pomieszały czyny!” (sc. VIII, w. 414). Owo zawieszenie porządku posiada również swój odpowiednik

---

<sup>5</sup> Najbardziej bodaj dobitnie zależność wiersza Mickiewicza od Mozartowskiej melodii została ukazana w spektaklu wyreżyserowanym przez Konrada Swinarskiego w roku 1973. Menuet pojawił się w nim jednak nie w oryginalnej instrumentacji, lecz w aranżacji Zygmunta Koniecznego.

w scenie operowej, gdzie trzy tańce – menuet, kontredans i „niemiecki” – odpowiadają trzem różnym klasom społecznym (menuet – najwyższej), zaproszonym przez don Giovanniego w imię, jak sam to deklaruje, wolności.

Wydaje się jednak, że ta wskazówka intertekstualna, jaką jest menuet z *Don Giovanniego*, sugeruje o wiele bardziej złożone sensy niż tylko idea pomieszczenia głosów i ilustracja świata podstępny i nieszczeroci. Podążając za nią zauważymy natychmiast inne analogie między konstrukcją operową a dziełem Mickiewicza.

I tak metaforyczna zapowiedź zemsty, „burzliwie” odśpiewana przed chwilą przez trio mścicieli, niewątpliwie może zostać uznana za inspirację sceny burzy, która w dramacie polskiego poety zabija sprzedajnego Doktora. Niezależnie od nawiązania do rzeczywistych wydarzeń (jak wiadomo wypadek z piorunem opisany w *Dziadach* istotnie miał miejsce) 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 zapowiadającą burzą rzeczywistą.

Innym elementem w *Dziadach* płynącym wyraźnie z inspiracji Mozartowskiej jest scena z Rollisonową. Przypomnijmy – odesłana przez Senatora tuż przed przesłuchaniem księdza Piotra, pojawia się znowu bezpośrednio po zmęczeniu melodii menueta i tańca przez pomyłkę orkiestry i nadciągającą burzę. Senator usiłuje ponownie zorganizować zabawę, kiedy, jak informują didaskalia, „słychać krzyk wielki za drzwiami”, gdzie pani Rollison woła „okropnym głosem”: „Puszczaj mnie! Puszczaj...” (sc. VIII, w. 509). Lokaje rozbiegają się w strachu przed zrozpaczoną matką, którą biorą za opętaną, i Rollisonowa staje przed Senatorem, żeby upomnieć się o życie swojego syna.

Ten epizod – nie na poziomie treści, lecz konstrukcji dramatycznej i organizacji scenograficznej – jest analogiczny do epizodu z Zerliną, uciekającą przed napastującym ją don Giovannim. Różnica polega na tym, że krzyk Zerliny w operze przerywa taniec, jest zwrotnym elementem akcji, zaś krzyk Rollisonowej jest niejako następstwem przerwania tańca, które nastąpiło już wcześniej i chociaż jest w zasadzie umotywowane realistycznie, posiada niewątpliwie wymiar symboliczny. Kiedy bowiem menuet milknie, jak informują didaskalia: „Nagle muzyka się zmienia i gra arią Komandora” (sc. VIII, w. 502–503).

#### 4.

W finale opery Mozarta Komandor, ojciec donny Anny, zabity przez don Giovanniego, przychodzi do niego upomnieć się o sprawiedliwość. Przychodzi jako wysłannik zaświatów, ale nie jako bezcielesny duch, lecz w formie namacalnej, choć tym bardziej przerażającej – jako kamienny, nagrobny posąg. Dzieje się tak dlatego, że don Giovanni podczas jednej ze swoich eskapad



(zaprezentowanych w akcie II opery), natrafiwszy na nagrobek Komandora, szyderczo zaprosił go na kolację. I kamienny gość przybył:

**KOMANDOR:** *Don Giovanni, a cenar teco m'invitasti, e son venuto* (Don Giovanni, zaprosiłeś mnie na kolację i przyszedłem).

**DON GIOVANNI:** *Non l'avrei giammai creduto, ma farò quel che potrò! Leporello! Un'altra cena fa'che subito si porti* (Nigdy bym nie uwierzył, [że przyjdiesz], ale zrobię, co mogę! Leporello, każ natychmiast przynieść drugą kolację). (w. 648–649).

Don Giovanni nawet wobec posągu, który ożył w odpowiedzi na jego bluźniercze zaproszenie, zachowuje zimną krew i nie ustępuje ze swojej dumnej i kpiącej postawy<sup>6</sup>. Odrzuca wezwanie Komandora, wzywającego go w „ostatniej godzinie” do żalu i pokuty, które mogłyby go ocalić od wiecznego potępienia – i zostaje porwany przez duchy piekielne.

Powracając do Mickiewiczowskich didaskaliów: nie istnieje w *Don Giovannim* aria Komandora w ścisłym znaczeniu tego słowa, istnieje natomiast przypisany mu temat muzyczny. Temat ten stanowi początek przed chwilą wspomnianego finalnego dialogu, jaki toczy z don Giovannim posąg Komandora, oraz inicjuje całą operę, rozpoczynając uwerturę dzieła – ma wtedy jednak postać instrumentalną, a nie arii. W utworze Mickiewicza mamy, jak się zdaje, do czynienia z tą drugą wersją tematu Komandora, gdyż w takiej właśnie, „koncertowej” formie mogła ona zaistnieć w salonie Senatora.

Chociaż pojawienie się tematu muzycznego Komandora w *Dziadach* na poziomie realistycznym jest przedstawiane jako wynik pomyłki (jak wyjaśnia Dyrektor: „Bo to miano grać różne z opery kawałki, / Oni nie zrozumie-li, i stąd zamieszanie” [sc. VIII, w. 506]) – na planie symbolicznym nie ma jednak mowy o pomyłce czy przypadku, bowiem budzący grozę muzyczny temat Komandora, temat Opatrzności, która wreszcie interweniuje w grzeszny żywot rozpustnika, pojawia się w *Dziadach* wraz z wypowiedzianym przez księdza Piotra słowem „Bóg!”.

Ksiądz Piotr zabiera tu głos dość nieoczekiwanie, gdyż, przesłuchiwany tuż przed balem, podczas tańca usunął się w cień i został zapomniany. Przywołuje Boga w odpowiedzi na dramatyczne pytanie Justyna Pola, dotyczące Senatora: „Czyż go to za nas nikt nie skaże? / Nikt się nie pomści?” (sc. VIII, w. 501–502), konkludując w ten sposób rozmowę, toczącą się podczas tańców między spiskowcami również obecnymi na balu – Polem i Bestuzewem.

Justyn Pol – filareta, późniejszy powstaniec listopadowy, i Michał Pawłowicz Bestuzew – dekabrysta, zajmują stanowisko skrajnie niechętne Senatorowi i jego środowisku. Nienawiść Pola ma cechy zaślepienia, jest on gotów pod

<sup>6</sup> Ta odwaga zatwardziałego grzesznika odegrała ważną rolę w odbiorze tej postaci, nadając jej cech bohaterskich i przyczyniając się do romantycznej reinterpretacji „ukaranego rozpustnika” (*il dissoluto punito*, jak głosi podtytuł libretta Lorenza da Ponte) w wiecznie poszukującego bohatera romantycznego, w którego ocenie fascynacja przeważała nad kryteriami moralnymi. Jednym z bardziej charakterystycznych świadectw takiego odbioru jest interpretacja E.T.A. Hoffmanna (opowiadanie *Don Juan*), dla którego uwodziciel jest postacią tragiczną, wyjątkową naturą, padającą ofiarą diabelskiej przewrotności.

jej wpływem i z chęci zemsty porwać się na najbardziej szalony czyn. Bestużew, aczkolwiek też wrogi wobec „organizatorów zabawy”, prezentuje większe opanowanie i znajomość realiów – jest przeciwny nieprzemyślanej akcji, która może jedynie pogorszyć sytuację. Widać w jego postawie doświadczenie w obcowaniu z systemem ucisku i świadomość jego potęgi (mówi: „Cesarz ma u nas liczne psiarnie, / Cóż, że ten zdechnie pies” [sc. VIII, w. 493–494]).

Porównanie *Dziadów* i *Don Giovanni* wskazuje wyraźnie, że Pol i Bestużew stanowią swoisty odpowiednik Mozartowskich Elviry, Anny i Ottavia, którzy również podczas balu obserwują swojego wroga, aby znaleźć jego słaby punkt. Czyhanie i jednych, i drugich pozostaje daremne. Porządek, którego reprezentantem jest Senator, wydaje się – przynajmniej na razie – nie do obalenia. Pozostaje sprawny i silny, mimo sprzedajności i rozwiązłości carskich urzędników, a być może właśnie dzięki nim, bo opiera się na najniższych instynktach – chciwości, chęci władzy, próżności. Nawet spektakularna śmierć Doktora nie jest w stanie przerazić karierowiczów. „Mściciele” w operze Mozarta mają wprawdzie za przeciwnika tylko jednego człowieka, a nie system, jest to jednak człowiek przerażający, bezwzględny, pozbawiony jakichkolwiek skrupułów i nieuznający żadnych świętości. Walka z nim okazuje się ponad siły jego przeciwników – ponad siły tych prawych ludzi, których właśnie prawość i uczciwość czyni bezsilnymi. Tak więc pojawienie się tematu Komandora jako symbolu boskiej sprawiedliwości wraz z wezwaniem karzącego Boga-mściciela w odpowiedzi na wołanie Pola podkreślają wyrazistą paralelę istniejącą między *Dziadami* i dziełem Mozarta<sup>7</sup>.

## 5.

Jak widać, Mickiewicz zaczerpnął z Mozartowskiego arcydzieła o wiele więcej niż samą tylko melodię menueta i temat Komandora. Inspiracje *Don Giovanni* można dostrzec na wielu poziomach – od czysto konstrukcyjnego, „technicznego”, związanego z organizacją sceny, sposobem zaaranżowania akcji, efektami dramatycznymi, poprzez poziom symboliczny i metaforyczny, aż po ogólną myśl providencjalistyczną, stanowiącą podstawę ideową obu dzieł. Taki sposób jawnego nawiązywania do cudzych tekstów, poniekąd posilkowania się nimi, był charakterystyczny zwłaszcza dla młodego Mickiewicza (w tekście wcześniejszych części *Dziadów* pojawiają się cytaty opatrzone informacją „z Szyllera”, „z Getego”, a nawet odwołania do własnej twórczości – w I części Chór Młodzieńców zwraca się do Dziewczyny „scha-

<sup>7</sup> Wacław Kubacki doszukuje się w tej scenie paraleli bardziej szczegółowej, uważając, że ksiądz Piotr „pełni rolę” Komandora, podczas gdy Mickiewiczowskim wcieleniem Don Juana jest Doktor, zaś po jego śmierci przejmują tę rolę Pelikan. Wydaje się jednak, że tak szczegółowa atrybucja staje się przez swoją zbyt dosłowną przekładnię nieprecyzyjna. U Mickiewicza „donżuanowski” duch sprzeciwu i zła reprezentuje przecież również i sam Senator. Zob. W. Kubacki, *op.cit.*, s. 89.

rakteryzowanej” odsyłaczem „ob. *Romantyczność*”). Takie postępowanie artystyczne można określić terminem „bricolage”, który na polski tłumaczy się jako „majsterkowanie”<sup>8</sup>. W pojęciu tym zawarta jest idea kreacji opartej na wykorzystaniu różnych, nierzadko nawet sprzecznych elementów i tworzenia z nich nowej, koherentnej całości, posiadającej własny sens, ale jednocześnie specyficznym aktualizującym sensy „materii”, z których nowe dzieło zostało stworzone. Oczywiście, owo „majsterkowanie” nie ma w sobie nic z wtórności, plagiatu czy naśladownictwa. Jego jawność jest wyrazem niezwykle wyrafinowanego i prawdziwie oryginalnego – zwłaszcza w epoce romantyzmu – stosunku do twórczości literackiej. Stąd też nawiązania do opery Mozarta stanowią w *Dziadach* istotny trop interpretacyjny.

Posąg Komandora w utworze Mickiewicza przybywa tylko po Doktora; analogia z operą każe się jednak spodziewać, że prędzej czy później odwiedzi także pozostałych. Bóg, zdaje się mówić Mickiewicz ustami księdza Piotra, w końcu upomni się o sprawiedliwość. Dopóki jednak On nie zechce tego uczynić, wszelkie ludzkie zabiegi – konspiracje, plany zemsty, powstania – pozostaną nieskuteczne, aczkolwiek nie daremne, gdyż to właśnie szlachetne wysiłki i męczeństwo mają moc zbawczą, niejako przygotowującą interwencję Opatrzności, czy też ją prowokującą. Być może Mickiewicz – o czym wspomniałam już we wstępie – już w pierwszym bezpośrednim kontakcie z systemem ucisku, podczas procesu filomatów i filaretów, zrozumiał, że jedyną drogą wyzwolenia nie jest tak absolutyzowany przez romantyków „czyn”, lecz cierpienie – nie zdecydował się jednak jeszcze wówczas, w latach dwudziestych, podać tej niełatwej prawdy ani sobie, ani swoim współczesnym. Zamiast tego napisał *Konrada Wallenroda. Wallenrod*, tak ważny dla listopadowych konspiratorów („Słowo stało się ciałem a Wallenrod Belwederem...”), stanowił być może tylko literacką projekcję poczucia bezsilności, reakcję Mickiewicza na uświadomienie sobie potęgi przeciwnika – Rosji – i przerażającej skuteczności działania carskiego systemu, był czymś w rodzaju autoterapii literackiej. Potwierdzeniem tego może być późniejsza wypowiedź samego Mickiewicza, w której nazwał on *Wallenroda* „brozurą polityczną”<sup>9</sup>, o doraźnym jedynie znaczeniu.

Stawiając w III części *Dziadów* problem żywotności zła i grzechu oraz rozważając sposoby walki z nimi, Mickiewicz rozwiązał ów problem podob-

<sup>8</sup> Używam tego terminu w rozumieniu zbliżonym do tego, w jakim występuje w odniesieniu do sztuk plastycznych, niezależnie od znaczeń przypisywanych mu przez Claude’a Lévi-Straussa (*Myśl nieoswojona*, przeł. A. Zajączkowski, Warszawa 1961) czy Ryszarda Nycza (*Sytwy współczesne*, Kraków 1996).

<sup>9</sup> Wg relacji Juliana Klaczki: „*Wallenrod?* – przerwał poeta machnąwszy ręką i jakby od niechcenia – ach, to była broszura polityczna” (Cyt. za: *Adama Mickiewicza wspomnienia i myśli*, z rozmów i przemówień zebrał i opracował S. Pigoń, Warszawa 1958, s. 389). Podobną wypowiedź przytacza także Edward Chłopicki: „– W swoim czasie – mówił pan Adam – była to rzeczywiście dość ważna broszura w sprawach bieżących; dzisiaj nie przywiązuję już do niej wcale wyższej wartości” (*ibidem*, s. 76). Por. także relacje Józefa Bohdana Zaleskiego, Alojzego Ligęzy Niewiarowicza i Walerego Wielogłowskiego (*ibidem*, s. 75–76).

nie, jak da Ponte i Mozart rozwiązali problem grzesznego don Giovanniego – providencjalistycznie. Polski poeta pogłębił jednak i rozszerzył ideę boskiej Opatrzności i sprawiedliwości o wiele wątków mesjanistycznych i mistycznych, na jakie w operowej powieści o ukaranym uwodzicielu nie było miejsca.

TINKERING WITH MOZART: *DZIADY PART III*  
AND *DON GIOVANNI*

The essay is devoted to a very specific and interesting example of intersemiotical link between the scene of the Senator's ball in the third part of „Dziady” by A. Mickiewicz and „Don Giovanni” by W. A. Mozart. Analysis of some elements of the opera included by Mickiewicz in his text, in the way of ‘bricolage’, leads to the conclusion that the similarities in both compositions are not restricted to the construction level, but they also seem to have ideological consequences which have an impact on the overall force of the work by Mickiewicz. Its connection with Mozart's and da Ponte's work, even if visible in just a few parts of „Dziady”, is a guide to the simultaneous reading of both texts. This read develops their interpretation and understanding as well as expresses the idea of providence present in Mozart's and Mickiewicz's masterpieces.