

LIDIA WIŚNIEWSKA (BYDGOSZCZ)

## DON JUANOWIE, CZYLI NARODZINY, ŚMIERTELNY ROZKWIT I UPADEK MIŁOŚCI ROMANTYCZNEJ

Romantyzm przynosi wzmożone zainteresowanie mitem<sup>1</sup> Don Juana. Wcześniej oskarżenie z gruntu i raczej jednoznacznie niemoralnego bohatera, któremu towarzyszy moralizujący służący (nazywający wręcz swego chlebodawcę żmiją, jak to się dzieje w XVII wieku u hiszpańskiego pisarza, Tirsa de Moliny w jego *Zwodzicielu z Sewilli*) osłabione zostaje co najwyżej zwroceniem uwagi na, do pewnego stopnia cyniczne (szczególnie w porównaniu z królem Neapolu), poglądy hiszpańskiego króla – który dążącemu do małżeństwa księciu Oktawio przepowiada, że wkrótce krew mu wystygnie, gdy ten cel osiągnie – czy też na praktykę społeczeństwa, w którym interes władcy bądź rodu (reprezentowanego przez ojca), przedkładany nad uczucia, skłonności lub cele jednostki, albo zmusza do wymykania się tak prze-

---

<sup>1</sup> Por. to określenie np. J. Rousset, *Le Myth de Don Juan*, Paris 1978, (częściowe tłumaczenie: *Geneza mitu Don Juana*, przeł. T. Stróżyński, [w:] *Szkoła Genewska w krytyce. Antologia*, Wyd. Naukowe PWN, Warszawa 1998, s. 227-243; *Mythos Don Juan. Zur Entwicklung eines männlichen Konzepts*, hrsg. von B. Müller-Kampel, Reclam Verlag, Leipzig 1999; I. Watt, *Myths of Modern Individualism. Faust, Don Quichote, Don Juan, Robinson Crusoe*, Cambridge University Press 1996. Używane są też inne określenia, np. legenda (G. Gendarme de Bévotte, *La Légende de Don Juan. Son évolution dans la littérature des origines au romantisme*, Slatkin Reprints, Genève 1993) czy temat imienny lub mityczny (J. Abramowska, *Serie tematyczne*, [w:] eadem, *Powtórzenia i wybory. Studia z tematyki i poetyki historycznej*, Dom Wyd. Rebis, Poznań 1995, s. 37). Tutaj pojęcie mitu ma znaczenie podstawowe i wróć do tego w zakończeniu.

jawiającej się przemocy, albo ułatwia nadużycia w cieniu owego nadrzędnego celu.

Jednak już w zapowiadającym oświeceniowe tendencje *Don Juanie* Moliera pojawi się ambiwalentne wewnętrzne rozszczepienie i pana, i sługi. Tu cyniczny w słowach libertyn, i zresztą czasem rzeczywiście groźny w czynach (nie przypadkiem porównany do drapieżnego zwierzęcia), zaskakuje niekiedy jednak (*in plus*) płynącymi z naturalnych odruchów szlachetnymi gestami, jak np. obrona Don Carlosa przed mającymi przewagę liczebną nastnikami czy rzucenie dukata Żebrakowi – nie z powodu jego ugięcia się wobec demoralizującej pokusy, ale właśnie z powodu nieugięcia się. Tymczasem pozujący na kaznodzieję, a więc na lekarza duszy (dodajmy zresztą: podobnie jak pozujący w przebraniu medyka na lekarza ciała) służący, trudniący się na co dzień w słowach rysowaniem czarnej sylwetki pana oraz chwałbą własnej, jakoby nienagannej, moralności, co chwilę ujawnia rozbieżność (*in minus*) między szlachetnymi deklaracjami a kompromitującymi czynami, czego symbolicznym wyrazem staje się potknięcie (jego ciała) akurat w chwili, gdy wygłasza on pochwałę doskonałości swej duszy, pochodnej od Boskiej i znakomicie jakoby kierującej ciałem. Zresztą Sganarel nieustannie się, w takim właśnie sensie, „potyka”: zachęcając Żebraka do zgrzeszenia „tylko trochę”, troszcząc się o własną skórą bardziej niż o przykazanie miłości bliźniego czy przepisując leki, których najlepszym skutkiem miałyby być śmiertelne zejście chorego. To Molierowskie odejście od biegu na czystej krytyki Don Juana wynika w dużej mierze z przypisania samemu bohaterowi świadomości zdeterminowania, tj. tego, że sam ambiwalentny, pozostaje lennikiem ambiwalentnej w swej dynamice Natury, do podlegania której nie przyznają się hipokryci w jeszcze nie najwyższym stopniu reprezentowani przez Sganarela, a w najwyższym – przez groźne (o czym sam Molier mógł się przekonać) koalicje świętoszków.

Jakkolwiek „romantyczni Don Juanowie” to kategoria wewnętrznie niezwykle zróżnicowana i w tym miejscu nie da się pokazać całej tej komplikacji, to warto wydobyć tu przynajmniej jedną możliwą nitkę wiążącą niektóre aktualizacje tego (nowożytnego) mitu<sup>2</sup>, a mianowicie pojawienie się – kon-

<sup>2</sup> Mówiąc o nowożytnym, niesakralnym micie Don Juana, podobnie jak w przypadku Don Kichota (zob. np. *Don Kichot Cervantesa jako zdesakralizowana synteza mitów Boga i Na-*

trastującego z pierwszym przywołanym tu utworem, a wyciągającego dalsze konsekwencje z tendencji zarysowanej przez drugi – pozytywnego bieguna przedstawień tej postaci (nawet jeśli miałyby ona zyskać wymiar demoniczny), w którym to nieautentyczne i niemoralne społeczeństwo postawione zostanie w stan oskarżenia, a kierujący się Naturą – szczególnie zaś sercem – Don Juan zyska na wartości. Ten drugi biegun nadzwyczaj wyraziście wykrystalizuje się w romantyzmie dzięki *Don Juanowi* Byrona – choć warto w tym przypadku pamiętać o wolteriańskich jeszcze korzeniach twórczości tego autora, szczególnie w wymiarze krytyki społeczeństwa i, jak się wydaje, właśnie zaufania do Natury. Nawiasem mówiąc, u Byrona ten „pan” pozostanie bez wcześniej (z gorszym lub lepszym skutkiem moralizującego) służy, a zamiast tego pojawi się – raczej obok niego niż nad nim – pokrewny mu duchem komentator poematu dygresyjnego.

Nietrudno zresztą wspomnianą ewolucję zinterpretować jako wynik przesunięć między mitami Boga i Natury<sup>3</sup> – jako tymi, które w istocie determinują ocenę przywoływanego bohatera. W tej grze między odmiennie sytuowanymi w wymiarze zbiorowym i indywidualnym wspomnianymi mitami szczególne miejsce zajmuje miłość – w przeciwieństwie do małżeństwa naznaczonego stygmatem stałego Boskiego prawa – reprezentująca zmienne życie i równie zmienne prawo Natury. Miłość, którą Maria Janion ujmuje w pytaniu, jej zdaniem, równie dobrze odnoszącym się zresztą do Markiza de Sade’a, Matthew Gregory Lewisa, Zygmunta Freuda, jak i surrealistów: „Miłości, cudowny owocu, który niebo pozwala wydawać ziemi dla szczęścia życia, czemuż trzeba, byś rodziła zbrodnie?”<sup>4</sup>. Ze zbrodni zrodzonych

---

tury, [w:] *Don Kichot i inni. Postacie mityczne w perspektywie komparatystycznej*, red. L. Wiśniewska, Wyd. Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego, Bydgoszcz 2012, s. 197-217), podejmują kwestię posługiwania się znacznie bardziej pierwotnymi i zakorzenionymi w kulturze mitami Boga i Natury (odpowiadającymi Eliadowskiemu mitowi nowoczesnemu i archaicznemu czy – wiecznego powrotu).

<sup>3</sup> O mitach tych bliżej zob. L. Wiśniewska, *Między Bogiem a Naturą. Komparatystyka jako filozofia kultury*, Wyd. Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego, Bydgoszcz 2009 oraz w tym tomie: eadem, *Mity i paradygmaty wobec dziedzin kultury i epok, czyli komparatystyka wieloaspektowa*.

<sup>4</sup> M. Janion, *Zbójcy i upiory*, [w:] eadem, *Gorączka romantyczna, Prace wybrane*, t. I, Universitas, Kraków 2000, s. 238.

przez miłość rozlicza z pewnością Prawo Boga, ale nieledwie bardziej jeszcze, pochodne zresztą od tego pierwszego – społeczne.

### **Miłość romantyczna jako apogeum – przypadek Don Juana Byrona**

Bohatera Byrona<sup>5</sup> poznajemy przedstawionego dość niestandardowo w porównaniu z poprzednikami pojawiającymi się w pełni rozkwitu sił męskich i żądz. Poznajemy go mianowicie jeszcze jako dziecko, ale już jako „małego szatanka”, który narratorowi wylewa na głowę – otrzeźwiający – kubeł z nieczystościami. Przy tym chciałoby się rzec: z nieczystościami tego świata, skrzętnie skrywanymi przez tych, którzy na zewnątrz eksponują swe anielskie oblicze, gdy „Juanek” (jak, zauważmy, pieśczośliwie, nazywa go narrator) ujawnia, iż jest to złudna powierzchnia. Jeśli by więc narrator chciał zobaczyć w nim dziecko wcielające – sięgającą korzeniami do pogrążonego w słodkiej nieświadomości złotego wieku u Owidiusza – niewinność człowieka, jak czyni to choćby Werter Goethego, zawiedzie się. Ale niewątpliwie ta „szatańskość”, jak zwie się tu – skądinąd mającą swe korzenie w Molierowskim demaskatorze – skłonność do sięgania pod powierzchnię rzeczy, rozwija się jako reakcja na pozorną świętość (nie wspominając już o pozornej uczoności) matki, dońy Inez, po śmierci skłóconego z nią męża (nawiasem mówiąc pozornego rycerza – zważywszy równie łatwe spadanie z konia, jak wsiadanie nań) dbającej o moralne wychowanie syna przez zapewnienie mu starych bon – ale zarazem towarzystwa młodej przyjaciółki, którą przez pewien rodzaj perfidnej zemsty, jako ongisiejszą rywalkę, jak sugeruje narrator, pragnie teraz skompromitować przed jej mężem – i okrojonych lektur, tyle że „grzeszne” treści (choćby grzeszki św. Augustyna) zsunięte do przypisów, stają się przez to tym łatwiej dostępną strawą duchową chłopca. Można by powiedzieć, że w obu wyżej wymienionych przypadkach – nie wspominając o trzecim: usunięciu przez matkę z kształcenia syna lekcji przyrody jako niemoralnych – to, co związane

<sup>5</sup> G. Byron, *Don Juan*, przeł. E. Porębowicz, [w:] idem, *Wybór dzieł*, t. III, PIW, Warszawa 1986. Przywołania stąd oznaczam w tekście literami D], rzymskimi numerami pieśni i arabskimi numerami stron.

z mitem Natury, zdyskredytowane (w zamian narrator podskórnie wprowadza dyskredytację realizacji mitu Boga przez oboje rodziców). W szczególności ciało wskazuje się palcem (teoretycznie i praktycznie) jako to, co odpychające, brzydkie, podległe destrukcji – zawadzające duszy jednorodnej, czystej, moralnie nieskazitelnej (gdy mimochodem ujawnione zostają zaiste machiaweliczne działanie duszy matki i pociągający erotyzm młodej jej, jakoby, przyjaciółki). Nastawiona na powierzchnię rzeczy poprawność matki ujawniająca się w hierarchizujących gestach eksponowania i marginalizowania zostanie jednak przez Juanka zastąpiona „szatańskim” (a dziś może powiedzielibyśmy: postmodernistycznym) gestem dekonstrukcji, dzięki któremu marginalne staje się centralnym, a to, co najwyższe – zostaje podważone. „Szatańskość” jednak staje się w tej sytuacji nie tyle wyrazem szargania świętości – bo świętość jest tu tylko pozorna – ile wyrazem uczciwości poznawczej ujawniającej się w postawie dziecka, które dostrzega, że król jest nagi, a pod świętoszkowatą powierzchnią spreparowanej poznawczo rzeczywistości znajduje się skrzętnie ukrywana, ale przemożna, Natura.

Swoistym wzięciem pod lupę tej kwestii staje się pierwsza miłość Juanka do wspomnianej młodej przyjaciółki matki, doñy Julii, pełnej temperamentu stłumionego w małżeństwie z dwa razy od niej starszym mężczyzną. Znamienne, że sam narrator nie szuka tu słów potępienia ani dla niej, ani tym bardziej dla niego. Nic dziwnego: jego credo brzmi: „Ja bym prostował złe żądze i zdania/ (H a m u j ą c jednak, nie k a r ą c złą wolę),/ Gdyby Cervantes w dziejach Don Kichota/ Nie wskazał, że to próżna robota” – DJ, XIII, 472. A więc przeciwstawia on tu demaskatorskiego Don Juana typu Molirowskiego (którego literackim potomkiem, lecz nie kopią, stanie się jego Juanek), żyjącemu złudzeniami „naprawy” świata (tj. wciśnięcia go w gorset duchowego porządku mitu nowoczesnego) Don Kichotowi.

Rzecz znamienna jednak, że prawie niczym Don Kichot galerników traktujący jak uciemiężonych, narrator młodą kobietę uważać będzie raczej za ofiarę przestępstwa (o charakterze społecznym) niż przestępczynię. Z jednej strony – za ofiarę praktyki społecznej, tj. obyczajowości nakładającej na siły Natury więzy nienaturalnego małżeństwa, będącego wynikiem transakcji majątkowej, a nie uczuć, zaś buntowniczkę zsyłającą do klaszto-

ru, który dziś skłonni bylibyśmy zaliczyć do „instytucji totalnych”<sup>6</sup>, a z drugiej strony – eksponowanych w kulturze teorii mających charakter fałszywych wyobrażeń o naturze człowieka, kumulujących się w tym przypadku w pojęciu miłości platonicznej jako koncepcji pochodnej od filozoficznego idealizmu w ogóle, który za byt uznaje Ideę, a świat materialny za jej marny cień na ścianie jaskini. Znamienne, że w *Wyznaniach* św. Augustyna – skądinąd chrześcijańskiego spadkobiercy idealizmu obiektywnego Platona – Don Juanek poszukuje nie impulsu nawrócenia, ale, oficjalnie spychanych na margines, obrazów jego „słodkich grzechów”, których późniejszy święty się wyrzeknie. Doña Julia – zapewne nieczytająca Augustyna – ulega jednak złudzeniu miłości platonicznej, a więc możliwości zaistnienia między młodym chłopcem i młodą kobietą związku czysto duchowego, który w jej czasach społeczeństwo zapewne by zaakceptowało. Podobnie jak akceptowało Matkę, która była Dziewicą. Bo na pewno napiętnuje związek miłosny z młodzieńcem niebędącym jej mężem.

Z Juankiem znali się już, kiedy ona miała lat dwadzieścia, a on trzynaście: buziak dziecinny nie był niczym gorszącym (jak mówi narrator, choć po Freudzie mielibyśmy pewne wątpliwości). I teraz jednak, kiedy on ma siedemnaście lat, dwudziestotrzyletnia kobieta, w duchu platońskim, wmawia sobie, że chłopak nie będzie więcej niż jej bratem – przecież istnieje miłość platoniczna. W teorii. Dla narratora jednak Platon w gruncie rzeczy okazuje się stręczycielem (przy czym „Nawet Petrarka, sądząc go bez złości, / to platoniczny stręczyciel przyszłości” – DJ, V, 209), a więc tym, który pozbawionych świadomości biologicznego wymiaru człowieczeństwa pcha w objęcia biologiczności właśnie. Tak oto zawodzi kultura, której sztafardowy filozof wymyślił złudną doktrynę idealnej, duchowej miłości, czyniąc człowieka bezradnym wobec zmysłów; matka – nader dwuznaczna strażniczka moralności swego syna; Julia oraz jej sumienie młodej małżonki,

<sup>6</sup> E. Goffman (*Instytucje totalne. O pacjentach szpitali psychiatrycznych i mieszkańcach innych instytucji totalnych*, przeł. O. Waśkiewicz, J. Łaszcz, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Sopot 2011) nazywa instytucjami totalnymi takie, które są odgradzone od zewnątrz, i mówi o różnym stopniu tego odgradzenia w zależności od ich charakteru. Dodatkowo izolacja wzmocniona zostaje koniecznym wewnątrz bezwzględnym podporządkowaniem się władzy. Por. też np. M. Laven, *Dziewice weneckie*, przeł. A. Szymański, Dom Wydawniczy Bellona, Rytm, Warszawa 2006.

które podpowiada jej rzecz w istocie niemożliwą, tzn. bycie siostrą, nie kochanką, oraz sam Juanek nieświadomy swego biologicznego dojrzewania (pozbawiono go wszak nie tylko „niemoralnych” lekcji „przyrody”, ale nawet lektur Owidiusza czy Lukrecjusza), więc, jak to komentuje narrator – niezdolny do kierowania okrętem, skoro nie znał łódki. Lecz w ten właśnie sposób – poprzez nieświadome i niekontrolowane wykroczenie przeciw normom, które okazują się jedynie pozornymi szatami nagiego króla – Don Juanek usytuuje się po stronie „szatańskiej” wobec nich nagości (w sensie poznawczym i ontologicznym), co oznacza – po stronie mitu Natury.

Znamienne, że w tym przypadku przeciw kochankom wystąpi nie tylko – albo nawet nie tyle – dochodzący swoich praw mąż, ile cały, wkraczający do jego sypialni, by poszukiwać tam cudzołożnika i napiętnować publicznie zdradę żony, tłum, czy może nawet wojskowy batalion sformowany z ludzi reprezentujących przeróżne interesy społeczne. Są w tym tłumie zarówno prawnicy węszący możliwość zarobku, jak i inni mężczyźni myślący o swoim patriarchalnym *status quo*, a więc przy tej okazji uzmysławiający swój stan posiadania i terytorium innym młodym uzurpatorom. W pewnym sensie też korzysta z okazji (którą sama poniekąd zaaranżowała) zajmująca po śmierci męża nadrzędną hierarchicznie pozycję matka – jako regentka sprawująca pieczę nad spadkiem syna po ojcu. Zdaje się bowiem zadowolona z możliwości wyprawienia go w podróż z pewnym zabezpieczeniem, ale przecież nie z całym dobytkiem. Klasztor jako zamknięcie i rodzaj więzienia do końca życia dla kochanki i, odwrotnie, podróż jako otwarcie na nieznanie i tyleż na niebezpieczeństwa, co pokusy dla młodzieńca – oto kres ich miłości. Miłości występnej (bo naruszającej więzy małżeństwa, choć naprawdę sferę interesów bardziej społecznych niż Boskich), a jednak prawdziwej: w każdym razie jej jedynej miłości do końca życia i jego jedynej miłości do... Co najmniej do następnej miłości. Bo przecież mit Natury uzmysławia jej dynamikę.

Jednak to dopiero następne doświadczenie Don Juanka doprowadzi mit Natury do apogeum, nie tylko eksponując samą miłość jako więź naturalną, ale pozwalając jej rozkwitnąć poza społeczeństwem, w czymś w rodzaju ziemskiego raj, w wyidealizowanej przyrodzie i zamkniętej enklawie życia na greckiej wyspie, gdzie po katastrofie okrętu, którym płynął, bohater znajdzie się jako rozbitek. Jak to jednak bywa czasem w rajach – władą nim bezwzględny bóg ustanawiający tu własne, bezwzględne prawa, niewątpli-

wie wypływające z miłości... Lecz jakże zaborczej! Ongiś rybak, dziś pirat – zawłaszcza nie tylko cudzy majątek, ale i życie lub wolność – w tym ostatnim przypadku przekształcając pojmanyh ludzi w towar, sprzedawany na tureckich targach. Jednak z jego stwardniałym sercem, które miękło tylko dla jedynej córki, Haidei (o jej matce się tu milczy), Don Juanek zetknie się dopiero w momencie, gdy nawet dla niej ono nie zmięknie, skoro po swoim – nieoczekiwanym dla córki, do której dotarła wiadomość o jego śmierci podczas kolejnej grabieżczej wyprawy – powrocie do domu człowiek ów zastanie nowych służących i nowego pana – tego ostatniego zaś w jej ramionach. Ojciec-bóg, mający się za jedynego człowieka posiadającego prawo do jej miłości i obdarzającego ją wyłączną miłością (oto sprowadzona na grunt indywidualny wersja narodu wybranego), zapłonie niestawiającym sobie granic gniewem przeciw zajmującemu jego miejsce uzurpatorowi – i córce. Wtedy to siła jego iście starotestamentowej zemsty zmiecie z powierzchni ziemi ten raj naturalnej miłości, prowadząc do śmierci Haidei z dzieckiem w łonie – i prawie do śmierci Juanka, który z ciężką raną głowy ocknie się ostatecznie pod pokładem okrętu transportującego na targ w Stambule kolejną partię niewolników. Występująca w poprzednim przypadku władza męża podtrzymywana przez zdominowane przez interes ekonomiczny społeczeństwa zastąpiona zostanie tym razem przez domagającą się wyłączności patriarchalną miłość, a jeszcze większą władzę ojca-boga – z równie zgubnymi skutkami dla reprezentantów mitu Natury. Bezwzględna hierarchiczna władza uzasadniana faktem ojcostwa, które dało życie i przyznaje sobie prawo do jego odebrania – miażdży romantyczną miłość, która podważa *status quo*. Dodajmy: poprzez pojawienie się nowego boga (i dziecka).

Haidea zresztą nie miała złudzeń co do charakteru ojcowskiej miłości i władzy, dlatego Lambro nigdy nie dowiedział się od niej o kochanku. Wiedziała, że najlepsze, co może odnalezionego przez nią rozbitka w przypadku wiedzy o nim ojca czekać, to sprzedanie go, po odkarmieniu dla większego zysku, na statek transportujący niewolników. Tymczasem ona (niczym Tisbea Tirsa de Moliny), dotąd odrzucająca zainteresowanych nią zalotników, owdądnięta zostanie pierwszą miłością, tą koniecznością natury (DJ, II, 127), która zwiera dusze i ciała w jedną istotę – zgodnie z archaiczną zasadą *coincidentia oppositorum*. Dziewczyna nie myśli o ślubie czy konsekwencjach miłości w postaci dziecka; zresztą nieświadomie czysta, nie rozumie nawet – bardzo znamienne – słowa „stałość”, konstytutywnego dla mitu nowoczes-



nego. Żyje bowiem, by kochać, tym samym sytuując się wyłącznie w micie Natury. Kiedy znajduje rozbitka, nawet jego nagość (niczym w raju przed zjedzeniem owocu z zakazanego drzewa wiedzy) nie budzi w niej wstydu (stającego się faktem kulturowym dopiero za sprawą gniewu starotestamentowego Boga). On zaś najpierw zrozumie język naturalny jej ciała, oczu, gestów, westchnień, zanim pojmie język sztuczny (bo choć uczył się kiedyś, widocznie marnie, greckiego, już go nie pamiętał). Jednocześnie Juanek – którego wcześniej, „kiedy odmawiał pacierze,/ nie wabili (...) święci męczennicy/ Tylko cudowna twarz Bogarodzicy” (DJ, II, 116), w czym ujawnił swoją skłonność do desakralizującego w gruncie rzeczy eksponowania tego, co zostało jako pierwiastek kobiecy i pogłos dawnych bogiń-matek mitu archaicznego w micie nowoczesnym (i religii chrześcijańskiej) zepchnięte na margines<sup>7</sup> – teraz (zupełnie odmiennie niż to miało miejsce w przypadku Don Juanów w utworach Tirsa de Moliny czy Moliera) sakralizuje pochylając się nad nim troskliwie dziewicę-matkę przywracającą go ponownie do życia po dramatycznych doświadczeniach, każących mu po raz pierwszy – zresztą przy zachowaniu ludzkiej godności – otrzeć się o śmierć. Nie cofnie się przy tym przed połączeniem litanijnego „Ave Maria” z miłością erotyczną, czyniąc tę miłość Natury świętością (i dając dobry powód do oskarżenia siebie o bluźnierstwo – ale nie przez Byrona). Choć ciągle jest w nim żywa pamięć o Julii, i w jego przypadku słowo „niestałość” będzie nie na miejscu: „To jest hołd tylko należytej skali/ Złożon przyrodzie (...)” (DJ, II, 133) – ucina rzecz narrator. Ale też tu miłość erotyczna – podobnie jak Natura (góry, morza, przestworza) określona zostaje jako Wszystko, co z Jedności płynie – i zdaje się wytyczać drogę do Boga prostszą, niż droga prowadząca do Niego przez instytucję Kościoła, wydającą się raczej jednym z elementów skażonej cywilizacji. Której to cywilizacji przeciwstawiona zostaje nieskażona (jednowymiarowością Prawa) Natura.

<sup>7</sup> E. Begg (*The Cult of the Black Virgin*, London 1985) mówi, że chrześcijaństwo „nadało konkretną postać znakowi sobie przeciwnemu: Pannie. Czystość podziwiano, seksualność poniżano i tłumiono. (...) Maria Panna, podobnie jak przed nią Atena, została wyniesiona do rangi ustawowej postaci niewieściej w systemie patriarchalnym z istoty swej wrogim kobiecie i naturze”. Za: J. Prokopiuk, *Powrót Bogini*, [w:] R. Graves, *Biała Bogini*, przeł. I. Kania, Alfa, Warszawa 2000, s. 21.

Dodać przy tym można, że jak pierwsza miłość do Julii stała się zapowiedzią czy przedsmakiem rozkwitłej miłości romantycznej do Haidei, tak z kolei pogłosem tej miłości stanie się później, w haremie sułtana, noc spędzona z Dudu, Gruzinką, określoną zresztą również jako dziecko natury. Zarówno w pierwszym, jak i w trzecim z omawianych tu przypadków miłość nie osiąga jednak tego natężenia i mitycznego oraz sakralnego wymiaru, jaki staje się udziałem kochanków na greckiej wyspie.

Jednak warto zwrócić uwagę, że i ten trzeci związek będzie znamienny przez to, że kontrastuje z odmową, jaką nieco wcześniej ciągle myślący o Haidei i płaczący z jej powodu Don Juan obraził trzecią żonę sułtana, Gulbiezę, która – ryzykując własnym bezpieczeństwem – sprowadziła w przebraniu kobiecym kupionego na targu niewolnika do pałacu, pytając go surowo, czy potrafi kochać. Jej władza wszakże – tym razem władza kobiety, ale tylko hierarchiczna władza – okazuje się bezsilna wobec jego pamięci. Nawet gdyby go zabiła, to przecież wie, że przemocą nie uzyska wzajemności. Inna rzecz, że nie znalazłszy w nim sojusznika, musi się go jak najszybciej pozbyć z pałacu, by nie zagroził jej własnemu życiu – sułtan już się zainteresował nową pięknoscią w haremie. I tylko łaskawość jej eunucha spowoduje, że życie niedoszłego kochanka, jego przyjaciela Johnsona i dwu towarzyszących im kobiet – nie zostanie dramatycznie przecięte pograżeniem w worku obciążonym kamieniem na dnie morza, lecz ocalone dzięki kruchej łódce pozwoli im znaleźć się po stronie rosyjskiej podczas wojny toczony z Turkami. Niemniej w tym momencie już miłość romantyczna rozwije się jak mgła. Kolejne przygody Don Juana wiodą w zupełnie innym kierunku.

Poczynając od szczególnego uczucia do ocalonej przez kozakami w czasie bitwy z Turkami osieroconej dziewczynki, Leili, które tak trudno będzie nazwać, że w końcu, po przeglądzie różnych określeń, z pewnym wahaniem przeniesione ono zostanie przez narratora w sferę miłości do narodu, Don Juanek opuszcza obszar Natury. Na dworze carycy Katarzyny II, gdzie przybędzie jako zwiastun wygranej bitwy o twierdzę Izmail, dokładnie odwrotnie niż w przypadku Gulbieży, jego miłość własna, zauroczenie władzą i bogactwem oraz aura słodkiego sukcesu związanego z eksponowaną pozycją na dworze uczynią go kochankiem nieco może przytłustej, choć poza tym jeszcze pociągającej władczyni o, bądź co bądź, wdzięcznych ustach, która przedłoży drobnego Hiszpana nad otaczających ją olbrzymów. Kiedy zaś ratowany przed chorobami grożącymi mu w wilgotnej rosyjskiej sto-

licy bohater jako wysłannik carycy trafi na salony angielskie, Byron będzie mógł w pełni rozwinąć kąśliwą krytykę współczesnego społeczeństwa. Witające go dymy przemysłowego Londynu zapowiadają zetknięcie się z podobnym handlem, jaki odbywa się tu dzięki wytwarzanym towarom, na salonach, gdzie matki wystawiają jak na rynku swoje córki, a te starają się zdobyć jak najbogatszego męża, gdy z kolei starzy mężczyźni wypatrują jak najmłodszych kandydatek na żony, zaś obie strony prowadzą grę pozorów nastawioną na osiągnięcie jak największych zysków jak najmniejszym kosztem, a czasem nawet handel sam prowadząc na koszt drugiej strony. Bohater znajdzie się w końcu między trzema kobietami: udającą, że szuka dla niego stosownej partii patrycjuszką, księżną de Amundeville, „polującą” na niego w ramach gry salonowej i wykazującą się raczej libertyńską swobodą obyczajów księżną Fitz-Fulke oraz powściągliwą Aurorą, budzącą jego zainteresowanie tym bardziej, im mniej ona sama na niego, podobnie jak na innych pustych ludzi z otaczającego go towarzystwa, zwraca uwagę.

Najbardziej operatywna jest księżna Fitz-Fulke: jej przebranie mnicha każe już ku niej Don Juanowi wyciągnąć rękę. Ale jego oczy zatrzymują się raczej na poważnej Aurorze, bardziej znającej książki niż życie – a skądinąd przypominającej „boską” markizę Châtelet, długoletnią towarzyszkę życia Voltaire’a, by jeszcze raz tu nawiązać do wolteriańskich korzeni Byrona. Trzeba by zresztą dodać, że w pewnym sensie *Don Juan* staje się też rodzajem filozoficznej powiastki romantyzmu. Kolejne miłości łączą się tu ze sobą na zasadzie addytywnej, podobnie jak przygody w powiastce filozoficznej Voltaire’a. Choć zarazem cechą tego utworu jest szczególne przeplatanie się dwóch nitek: z jednej strony miłosnej, z drugiej – walki (pominąwszy niesławną ucieczkę z sypialni Julii, zaobserwujemy tu dzielną postawę bohatera podczas katastrofy okrętu i dryfowania po morzu ocalałych rozbitków oraz podobnie bohaterką – na polu bitwy rosyjsko-tureckiej), która pokazuje Don Juana nie tylko jako szczerego kochanka, ale i jako człowieka reprezentującego inne, warte uwagi zalety człowieka.

Jeśli zaś chodzi o wątki miłosne, zauważmy, że mamy do czynienia ze swoistym ich pulsowaniem: gdy zapowiedziana pierwszą miłością miłość romantyczna osiąga swe apogeum w mityzacji i sakralizacji, a następnie ześlizguje się w uroczy epizod z Dudu, to potem sinusoida opada dalej w dół, by po osiągnięciu zewnętrznego sukcesu na dworze carycy zatrzymać się w salonach angielskich – i tu pozostać w zawieszaniu między kilkoma moż-

liwościami. Czy jednak to obniżenie miłosnych lotów, przypieczętowane przygodą z księżną przebraną za mnicha ma znowu szansę dzięki Aurorze wrócić na szczyty? Nigdy się nie dowiemy, jaka była w tej kwestii wola autora, który nie zdołał już dokończyć dzieła – swojego Waterloo, jak to określił. Natomiast jest pewne, że miłość romantyczna zrodzona tu jako wyidealizowana przeciwwaga dla obłudnej i destrukcyjnej cywilizacji – roztopi się w końcu w kolejnych doświadczeniach bohatera zrodzonych w ramach tej cywilizacji, być może przy okazji każąc i narratorowi skarżyć się na przedwczesną starość zbyt pospiesznie żyjącego romantyka – jako że między nim a bohaterem istnieje przecież organiczny związek.

### **Śmiertelny rozkwit miłości romantycznej – przypadek Don Juana Puszkina**

O ile u Byrona „szatańskiej” proveniencji Don Juanek, przeżywając miłość romantyczną, prowadzącą jego kochankę prosto w objęcia śmierci, a jemu samemu każącą się śmierci po raz kolejny wywinąć – następnie przechodzi w zupełnie inne rejony, by umieścić ową miłość w kontekście różnych odmian miłości (lub pseudomiłości), to Aleksander Puszkina z kolei, jak najdalszy od potwierdzenia kąśliwej oceny swego wysoko urodzonego pracodawcy, że jest tylko nieudolnym naśladowcą Byrona, w istocie koncentruje się jedynie na miłości romantycznej, a raczej – by od razu wyzbyć się złudzeń co do jej charakteru – na dramatycznym uścisku miłości romantycznej ze śmiercią, realizującym zasadę *coincidentia oppositorum*. W jego *Gościu kamiennym*<sup>8</sup> odnajdziemy jednak też swoistą sinusoidę: najpierw wspomina się o umarłej poprzedniej kochance, potem pojawia się miłość obok trupa zabitego rywala (zresztą brata innego zabitego w pojedynku mężczyzny), a w końcu śmierć osiąga samego Don Juana, gdy stoi on dopiero przed potencjalną miłością zrodzoną... przy grobie zabitego przez niego Komandora. Zazdrosna o swego wiernego wyznawcę miłość roman-

<sup>8</sup> A. Puszkina, *Gość kamienny*, [w:] *Dramaty*, przeł. S. Pollak, Książka i Wiedza, Warszawa 1950. Przywołania stąd oznaczam GK i numerem strony.

tyczna zatrzymuje go w końcu przy sobie na wieki za pomocą śmiertelnego uścisku.

Rzecz przy tym znamienita, że gdy Byron za pomocą swego narratora rozdzielał role („ja” narracyjne koncentruje się na refleksji czy dygresjach, gdy bohater działa, reprezentując jednak poniekąd jedynie inną stronę tej samej, niewątpliwie autorskiej, choć dwójako się manifestującej, postawy), to równie szatańskiej proveniencji Don Juan Puszkina jest poetą, jak sam autor, a i drugi obok niego „szatan(ek)”, Laura, jego kobiecie *alter ego*, jest artystką, śpiewaczką, która na scenie dodaje swój głos, swoje wykonanie, swoje natchnienie, do tekstów kochanka, którego zresztą wyróżnia spośród innych, podobnie jak on wyróżnia ją.

Laura bowiem to magnes, który przyciąga bohatera na gorące Południe z zimnych północnych stron, w które musiał się udać, na mocy królewskiego edyktu, na wygnanie. Reprezentujące tę zimną Północ kobiety okazują równie chłodne jak jej klimat. Jasnowłose, jasnoskóre, jakby nie tknęło ich słońce, niebieskookie, jakby zapatrzone w niebo, zapominały o ziemi, przypominają woskowe kukły i wcielają raczej rozum niż emocje, a jeszcze bardziej martwość niż życie. Można by je zatem łączyć z duchowym porządkiem charakterystycznym dla mitu Boga. Natomiast kobiety Południa, do których Don Juan wraca niepomny na grożące mu niebezpieczeństwo ze strony krewnych tak uwiedzionych kochanek, jak i zabitych mężczyzn, a w mniejszym stopniu króla, w którego przychyłność dla siebie wierzy – są inne. Najzwyklejsza chłopka okazuje się dla niego więcej warta niż słynna północna piękność, bo reprezentuje ruch, dynamikę, południowy, hiszpański temperament, zmysłowość i namiętność. To te cechy przebijają się przez skórę ujawniającą działanie słońca i przez czarne, ogniste oczy. A zatem kobiety Południa reprezentują (charakterystyczny dla mitu archaicznego, mitu Natury) pierwiastek życia. I wolności.

Zaś mężczyźni Południa? Znamienne, że w tym zestawieniu stają się jakby wtrętem Północy. Reprezentują oni pierwiastek represji wobec kobiet – i życia. Stosunek Don Juana do nich będzie więc stosunkiem buntownika do władzy absolutnej, jakkolwiek przejawiającej się w tym przypadku w relacjach osobistych (choć znamy przecież stosunek Puszkina do władzy także w relacjach społecznych). Mężczyźni zajmują hierarchicznie dominującą pozycję w społeczeństwie, ale tym bardziej w rodzinie. Najłagodniejszym sposobem wyrażenia dezaprobaty wobec tego stanu rzeczy jest negatywna

ocena męża pierwszej wspomnianej tu kochanki, Inez, wobec którego bohater nie czuje wyrzutów sumienia, bo widzi w nim okrutnego niczemnika. O zabitym mężu Anny, Komandorze, powiada, że z powodu zazdrości żonę więził. Dodać też można, że po śmierci ten mały, chuderlawy, ale próżny człowieczek przemienił się w olbrzyma, jakiego przedstawia jego nagrobny posąg (zgodnie zresztą z tradycją molierowską). Co prawda, Don Juan musi przyznać, że był on przynajmniej śmiały, dumny i – surowy duchem. Sytuował się zatem po stronie moralnego prawa Boga. Ale to prawo przekładało się na fakt, że małżeństwo Anny, zaaranżowane przez jej matkę, oddawało młodą, wchodzącą w życie kobietę człowiekowi staremu, niepociągającemu, ale bogatemu. Płacząca na jego grobie wdowa składa więc może trybut obyczajom, ale czy Don Juan powinien wierzyć, iż naprawdę przemawia przez nią szczerzy żal za człowiekiem, który stał się jej mężem w wyniku transakcji matrymonialnej?

Nie wiemy, dlaczego zabity przez Don Juana został w pojedynku brat Karlosa. Wiemy natomiast, że trzeci zabity w pojedynku – sam Karlos – nie nawidzi w bohaterze nie tylko zabójcę brata, ale zarazem rywala do uczuć pięknej Laury. Sam jest reprezentantem tradycyjnie nastawionego społeczeństwa. Przedstawiając swoje poglądy racjonalnie myślącego człowieka, zmierza do przypomnienia Laurze o uciekającym czasie. Ujmując rzecz w kategoriach celowego działania, nastawionego na zapewnienie przyszłości, zamierza ją skłonić do małżeństwa, które musiałoby uciąć jej burzliwe, a zarazem piękne życie natchnionej i wolnej artystki, dając jej w zamian coś, co można nazwać stabilizacją życiową, bezpieczeństwem ekonomicznym i wysoką pozycją społeczną. I on zatem stoi po stronie patriarchalnego, hierarchicznego społeczeństwa z dominującą rolą męczyzny, wspartą zdominowanym przez męski interes prawem obyczajowym, które nadaje wartość kobiecie dopiero wtedy, gdy podporządkowuje się ona męskiej władzy. To prawo posiada zakorzenienie w prawie Boskim – bo czymś, od czego Karlos chciałby odwieść Laurę, jest przecież tkwiący w niej pierwiastek chaosu. Choć jest „miłym” szatankiem, to pozostaje szatankiem – występującym przeciwko powszechnie akceptowanym normom w imię indywidualnej wolności.

Tak więc mężczyźni, z którymi w konflikcie staje Don Juan Puszkina, są wrogami dynamicznego, nieokiełznanego i wolnego porywu życia. Jakkolwiek by to brzmiało zaskakująco, ten Don Juan pozwala kobietom to prawo

do wolnego życia odzyskać, „nawet” lub „właśnie” za cenę małżeńskiej zdrady i śmierci ich „władców” – bardziej niż „mężów”.

Bo choćby wywołany przypomnieniem miłosnych schadzek okrzyk Don Juana „A jakże ją kochałem” (GK, 161) ujawnia nie tyle śmierć uczucia, ile śmierć kochanki, która to śmierć w słowach bohatera niejasno, ale jednak, powiązana zostaje z „okrutnym nikczemnikiem”, jej mężem. Przy czym tym, co pociągało samego bohatera w Inez, nie było bynajmniej piękno, ale tajemnicza, gotycka uroda: błądźliwość, smutne spojrzenie, słaby głos i (rzecz ciekawa) „pomartwiałe” wargi (GK, 161). W przypadku Anny natomiast (której piękno uznać musi nawet mnich) z kolei zabiciem jej męża poprzedzone zostało spotkanie przez Don Juana przychodzącej na cmentarz wdowy, prawie dokładnie zakrytej kirem, w której zobaczył – co właściwie? Drobną stópkę wyłaniającą się spod sukni? Jego miłość zostaje zatem zaledwie pobudzona rzeczywistością, a reszta, w sposób znamieny dla poety, staje się dziełem romantycznej wyobraźni skojarzonej z impulsywną naturą. Choć z pewnością wie, że ma do czynienia z wdową po zabitym przez siebie Komandorze, paradoksalnie, podnosi wartość rzeczywistości. W miarę upływu czasu w kontakcie z Anną sam będzie zresztą coraz bardziej pogłębiał, a nie zasypywał, dzieląc ich przepaść, przypieczętowując to w końcu ujawnieniem swojego imienia zabójcy jej męża. Bo to właśnie ta przepaść – jej rozległość – zdaje się w jego oczach stawać miarą siły miłości, szczególnie miłości Anny, pokonującej tę, która powinna zabójcę męża nienawidzić.

Pod względem owej nieobliczalności jest on zresztą podobny do Laury, a jej życiowa epikurejska filozofia korzystania z chwili bez oglądania się na przyszłość mogłaby zostać uznana i za jego wyznanie wiary w życie zdominowane przez chaotyczne „tu i teraz” (to „tu i teraz” sprzeciwiające się myśleniu w kategoriach ciągłości wyznaczonej przez przeszłość i przyszłość czasu linearnego). W końcu tak samo nierozsądnie, jak ona dekretuje pozostanie na noc Karlosa, by za chwilę zmienić zdanie, gdy tylko przybywa Don Juan, i Don Juan podejmuje nieobliczalne decyzje, np. wracając do Madrytu, by się z nią zobaczyć, naraża się na śmierć. Jak zauważa służący, jego pan wszak wraca tu jak przestępca, nie jak szanowany grand hiszpański. Że zaś służący nosi imię Leporello, jak u Mozarta, i Don Juana Puszkina trzeba by uznać za potomka Mozartowskiego „demonicznego” bohatera, który pije życie jak szampan.

„Demoniczny” bohater Puszkina z jednej strony uzyskuje zatem pełnię w zjednoczeniu z „szatankiem”-Laurą jako swoim kobiecym sobowtórem. Z drugiej strony, w przeciwieństwie do owego miłosnego apogeum, jakie Byronowski Don Juanek osiąga w mającym wymiar rajski – wymiar sprzed poznania grzechu – zjednoczeniu z Haideą, kreowaną na Madonnę, w utworze rosyjskiego poety dominantą stanie się świeckie *sacrum* – sztuka, która jest obszarem realizacji natchnienia artysty, a tym samym jego wolności. Ta wolność jednak w zetknięciu z rzeczywistością stawia go w ujawniającym jego buntowniczą diabelskość, konflikcie z ograniczeniami społecznego życia reprezentowanego przez hierarchię – tyleż ludzką, co Boską. A tę ostatnią wcieli posąg Komandora de Solvy, który pociągnie bohatera w czeluście piekielne.

Ale też ten tryumf romantycznej miłości (przypominający o tryumfie romantycznej wyobraźni poety) stający się tu zarazem tryumfem śmierci – dodajmy – mocno naznaczony zostaje wyraźnym popędem samobójczym, niejako zapowiadającym Freudowskie połączenie popędu erotycznego i popędu śmierci<sup>9</sup>. Don Juan Puszkina bowiem w przeciwieństwie do bohatera Byrona, raz po raz wymykającego się śmierci, śmierć niejako prowokuje, wyzywa ją i jej oczekuje, zdając się tęsknić za nią nie mniej, niż za miłością.

### **Granice miłości romantycznej, czyli Don Juan w romantycznej poezji polskiej**

O ile w przypadku Byrona czy Puszkina miłość romantyczna stawała się aktem buntu przeciwko – przyjmującej formę przemocy – władzy hierarchicznej, szczególnie patriarchalnej, w życiu społecznym dysponującej instrumentami ekonomicznymi, wciskającymi się także w związki osobiste czy intymne oraz przeciwko „firmującemu” to porządkowi ontologicznemu

<sup>9</sup> Warto zwrócić uwagę, że w tym samym mniej więcej czasie w Anglii dla Johna Kebla, autora *Lectures on Poetry*, podobnie jak dla Byrona, poezja okazuje się daniem upustu w słowach stłumionym uczuciom, a więc emocjonalnej dynamice, co M.H. Abrams uznaje za właśnie protofreudowskie rozwiązanie. M.H. Abrams, *Zwierciadło i lampa. Romantyczna teoria poezji a tradycja krytycznoliteracka*, przeł. M.B. Fedewicz, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2003, s. 161-164.



i skrzywionemu poznaniu opartemu na podwójnym widzeniu (eksponowane – marginalizowane), a także przeciwko chorobie moralności opartej na podwójnym dnie (oficjalne – nieoficjalne), o tyle w przypadku polskiej poezji romantycznej wskazać można na znamienne granice wyznaczone buntowi. Odniosę się tu do dwu poetów i do dwu ich utworów stawiających tamę doświadczeniom podobnym do doświadczeń wspomnianych tu Don Juanów Byrona (1818-1824) i Puszkina (1830).

Datowana na sierpień 1821 roku *Świtezianka* Mickiewicza<sup>10</sup> przynosi obraz o moralistycznej wymowie, zagwarantowanej poniekąd ludową proweniencją utworu i, stąd, jasnym rozróżnieniem dobra i zła<sup>11</sup>. Liczba postaci jest tu ograniczona. Nadrzędną pozycję zajmuje narrator. Sugeruje, że opowiada o kochankach. Na pewno jednak wiemy tylko tyle, że dwoje młodych ludzi spotyka się już od dłuższego czasu we dnie pod modrzewiem na brzegu jeziora, a młodzieniec, powołując się na swoją miłość, zamierza dziewczynę przekonać, by została z nim w jego chacie także w nocy. Ich dzienny kontakt wydaje się idylliczny: „Ona mu z kosza daje maliny,/ a on jej kwiaty do wianka” (Ś, 78). Ale podskórnie oboje ich drażni nieufność.

Tajemnicza dziewica (ponadnaturalna istota, mieszkanka jeziora) pojawia się niczym słoneczny (otwierający się na słońce) jaskier, ale w nocy przepada jak błędny ogień, który może wywieść na manowce. Dwoistość ognia – słońca i świecącego odbitym światłem ognika – przez spotykającego się z nią młodzieńca zostaje uzupełniona inną dwoistością: płoczej, skorej do ucieczki sarny we dnie oraz groźnego upiora, który nocą może wysać krew, a z nim życie. W jego słowach pojawia się więc podejrzenie, trudno powiedzieć, czy służące tylko sprowokowaniu dziewczyny do podjęcia decyzji pozostania z nim.

<sup>10</sup> A. Mickiewicz, *Świtezianka*, [w:] idem, *Wiersze*, Czytelnik, Warszawa 1970, s. 78-84. Przytoczenia stąd pochodzące oznaczam literą Ś i numerem strony.

<sup>11</sup> Zbigniew Kaźmierczyk, odnosząc się do wskazań na źródła literackie tej ballady (Juliusz Kleiner, Wanda Humięcka i Helena Kapeluś), biograficzne i etnograficzne czy walory estetyczne (Kazimierz Cysewski), sam wprowadza dodatkowe nawiązanie do mającej irańskie proweniencje prawidłowości (*asza*) tworzącej dualistyczne napięcie ze słowiańskim *drug*. Zob. Z. Kaźmierczyk, *Słowiańska psychomachia Mickiewicza*, Wyd. Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2012, s. 150-153.

Ale ten – co stanowi o jego uroku – piękny i młody chłopak, w dodatku mający związek z dworem i posiadający swą chatkę (co daje mu pozycję w społeczeństwie w każdym razie wyższą niż pozycja wiejskiej dziewczyny), jest wszakże – za czym kryje się śmiertelne niebezpieczeństwo dla dzikiej sarenki w dosłownym i przenośnym rozumieniu tego słowa – także strzelcem. Podobne niebezpieczeństwo ze strony chłopca może zagrażać kwiatu (by wspomnieć tylko różyczkę z wrzosowiska zerwaną przez bezwzględniego chłopaka z wiersza Goethego). Zatem eksponowaną przez niego pokusę, którą łączy on z nocą, należałoby zestawić z dniem, który łączy się z niesionym przez niego zagrożeniem.

Jej strona dzienna zatem – to strona bezbronna, delikatna, podatna na zniszczenie, ale strona nocna skojarzona zostaje, słusznie czy nie, z zagrożeniem poznawczym lub ontologicznym. Jego strona dzienna z kolei niesie ze sobą zagrożenie, a nocna – pokusę, której wyrazem staje się zapewne miłości. Można by powiedzieć, że ich destrukcyjno-konstrukcyjne siły są równe. Gdyby nie fakt, że po stronie dziewczyny stoi dodatkowo patriarchalna mądrość jej starego ojca, który ostrzegał ją przed dwoistością eksponowanego przez mężczyznę słowiczego (by przypomnieć choćby rolę słowika w pieśniach trubadurów) głosu i obecnych w sercu „lisch”, niestety, ukrytych i destrukcyjnych, zamiarów, które zresztą dziewczyna łączy z obłądą bardziej niż niestałością. A więc – z działaniem perfidnym bardziej niż spontanicznym. W każdym razie dzięki temu wsparciu doświadczonej starości dziewczyna sytuuje się bardziej po stronie rozsądku, niż miłości, podczas gdy chłopak mówi o uczuciach. A te, jako zasadniczy wyznacznik mitu Natury, są zmienne. Toteż on przeciwstawić jej znamienym wątpliwościom („Ale czy będziesz mnie stały?” – Ś, 80, podkr. moje, L.W.) może tylko „świętą” przysięgę stałości – która ma wymiar bezwzględny i ostateczny. Na jej straży stawia piekielne potęgi.

Dziewczyna jednak nie zadowolili się samym słowem – ostrzegając w duchu surowej ojcowskiej moralności przed złamaniem przysięgi postrzegającym jako bezwzględne zło, oddała się jak zwykle. Chłopiec zaś wkrótce ujrzy przed sobą zgoła, jak się wydaje, inną dziewczynę: nie tylko piękną, ale i czułą, nęcącą ciałem (łabędzie piersi) prześwitującym przez lekkie stroje, ale i uwodzającą słowami, które pochlebiają próżności chłopca („Chłopcze mój piękny, chłopcze mój młody” – Ś, 81) oraz nuceniem, które działa na zmysły (pierwotny rytm), a nawet zachęcającą do wspólnego tańca.

Wszystko to spływa na niego zamiast przygniatającego ciężaru nauk moralnych i powstrzymującego przed zbliżeniem rozkazu: „Stój, stój (...) hardy młokosie” (Ś, 80). Podważa sens właśnie zadeklarowanego stałego oddania i wartość tej, której chłopiec dał słowo (rzeczywiście, może dzika wietrzni-ca z niego się śmieje?). Gdy jeszcze do tego dołączy się nęcące łechtanie fali, stanowiące jakby przedsmak uściśnięcia dłoni przez wstydliwą kochankę, chłopiec wahający się między odporem a poddaniem się, wreszcie pogardzi przysięgą i... No, właśnie. Wybierając tę erotyczną obietnicę („Ustami usta różane goni”) zamiast stałości duchowego Prawa – ten Don Juan wybierze wraz z pierwszą zdradą ostateczną zgubę. Wietrzyk rozprasza łudzący blask, spod którego wyłania się owa surowa dziewczyna „spod lasku”, która wymierza karę ciału (śmierć) i złej duszy niedoszłego kochanka (skazanej na wieczne cierpienie niczym w piekle Dantego).

Dziewczyna wypełnia w zasadzie oświeceniowe pouczenie z powiastki filozoficznej Voltaire’a (*Zadig, czyli opowieść wschodnia*), który pokazuje, że szukając skarbnika (a miłość tu wyraźnie jest skarbem, którego nie rzuca się jak perły przed nieczyste zwierzęta), nie należy się kierować deklaracjami potencjalnych kandydatów, a sprawdzić, czy po przejściu przez ciemny korytarz pełen bogactw któryś z nich będzie jeszcze umiał lekko tańczyć. Tak czy inaczej skarbem byłyby tutaj jedna miłość, a nie jej różne odmiany. Charakterystyczne jednak, że choć dziewczyna jest z jeziora i bagien (obszaru dzikiej przyrody, który nocą ją wchłania, a rankiem pozwala jej się zindywidualizować), to reprezentuje surową moralność gwarantowaną przez mit Jednego Boga. Tymczasem on, choć jest ze dworu (obszaru kultury i cywilizacji, teoretycznie opartego na hierarchii), ulega zmienności Natury silniejszej niż Prawo Boskie. Dzika Natura i Bóg pozostają tu więc w ściślejszym związku niż Bóg i cywilizacja. A kiedy dziewczyna zdemaskuje zdradę, strzelca czeka kara, której wypełnianie konstataje narrator: nad Świteziałą spotkać można cienie ciągle pływającej dziewczyny i, niestety, jęczącego młodzieńca.

*Świtezianka* stanie się punktem wyjścia dla wydanego w 1844 roku przez Ryszarda Berwińskiego *Don Juana poznańskiego. Poematu bez koń-*

ca<sup>12</sup>, w którego pierwszej części tak pod względem rozwiązań poetyckich, jak i opisanych zdarzeń odnajdziemy pogłosy wspomnianego pierwowzoru. Pogłosy strywalizowane. Choć poeta zapewnia, że „miłość chce śpiewać” (DJP, 88), to śpiewa jej parodię, ironicznie radząc przy tym strzec się potencjalnemu kochankowi: „Bo te zakłęcia i te kochanki/ To niebezpieczne są żarty;/ Proszę no wspomnieć na Świtezianki/ Albo na widmo Astarty” (DJP, 92). Ba, daje drwiąco rady godne nader cynicznego Don Juana mnożącego podboje, ale nienarażającego się na karę społeczną czy metafizyczną: „Kochać bez miary, bez granic,/ Lecz nie przysięgać! – to moja rada;/ Bo kto przysięgę naruszy,/ Ach! Biada jemu za życia biada/ I biada jego złej duszy” (DJP, 92). Zapewne rzeczywistość współczesna Berwińskiemu stwarza takie bezpieczne możliwości.

Solenna moralność surowej dziewicy Mickiewicza – istoty nadnaturalnej – zastąpiona zostanie u Berwińskiego daleko posuniętą swobodą istoty społecznej, przedstawicielki zdegenerowanego społeczeństwa polskiego pod zaborem pruskim, które dawno zapomniało o jakichkolwiek ideałach, nastawione jedynie na pospolicieść i banalność codziennego życia. Tą istotą społeczną jest trzydziestoletnia kobieta nienależąca bynajmniej do rumieniących się skromnych purystek (choć i te reprezentują pozorną cnotę w przedstawianym tu – z podążającą nieco utykającą za Byronem kąśliwością – społeczeństwie). Jej „anielskie”, „duchowe” imię w sposób karykaturalny zderza się z niechęcią do uchodzenia za świętą, ale także miłosne wyznanie w jej ustach już dawno się wytarło i zużyło („«kocham» łatwo się powie,/ Zaręcza panna Aniela,/ Która jak Chrystus w tym jednym słowie/ Tysiące głodnych obdziela” – DJP, 91). Niestety, romantyczna miłość odbija się w tym przypadku w równie krzywym zwierciadle jak ewangeliczna. Skoro wspomniana panna ma już za sobą sporo doświadczeń erotycznych i trochę lat na karku (niczym nowa Telimena), myśli w każdym razie o małżeństwie. Zagina więc „parolik” na niedoświadczonego dwudziestoletniego młodzieńca, zmierzając do uzyskania od niego przysięgi i zabezpieczając się przed jej złamaniem pseudoromantyczną groźbą samobójstwa za pomocą... stylizowanej co prawda na sztylcik, ale – niewątpliwie szpilki od wło-

<sup>12</sup> R. Berwiński, *Don Juan poznański. Poemat bez końca*, [w:] J. Ratajczak, *Poznański Don Juan. Ryszard Berwiński*, KAW RSW „Prasa-Książka-Ruch”, Poznań 1989, s. 88-114.

sów. Młodzieniec klnie się... Daremnie, panna Aniela wydaje się nieporuszona. Oczywiście, do właściwego momentu. Wreszcie oboje padają sobie w objęcia, lecz strachliwego kochanka, który przed chwilą przysięgał, jakże by inaczej, na piekielne potęgi – wyrwie z nich najniewinniejszy w istocie podmuch wiatru i szelest gałęzi. Wzburzony wpadnie do swego nędznego mieszkania, by zasiąść do pisania pseudoromantycznych poezji, lecz mimo usilnych prób wyjść nie potrafi poza pierwsze słowa, które ciągle wykreśla. Jaka z niej kochanka, taki i z niego poeta... Pseudoromantyczna poza, wytarty schemat, wyświechtane słowo – oto wszystko, co w latach 40. XIX wieku pozostało w „Poznańskim” po romantyzmie. Tak w miłości, jak w twórczości.

Lecz ta, dość niewybredna, trzeba przyznać, kompromitacja „prywatnej” pseudoromantyczności rodem z zaboru pruskiego z kolei w *Parabazie do Don Juana poznańskiego* (zresztą w dużej mierze stanowiącej z kolei pogłos Mickiewiczowskiego opisu salonu warszawskiego) poprzez krytykę – tyleż bywalców salonów, gdzie „Śmiech, krzyk, wesołość leją się z szynkasów/ Wódką i winem, jak za dobrych czasów” (DJP, 110), szczególnie młodych poznaniaków okresu przedrewolucyjnego wrzenia szyderczo nazwanych tu „rycerzami podwiązek”<sup>13</sup> (DJP, 114), ile hreczkosiejów, żyjących w swoich zamkniętych na świat kręgach, co łącznie daje globalny obraz skarłatego społeczeństwa polskiego – wiedzie ostatecznie do wyeksponowania, kontrastującej z poprzednim bohaterem, niezdolnym do skończenia frazy: „O ty, która...”, postaci prawdziwego poety piszącego prawdziwą poezję – tzn. poezję rewolucyjną. Na wachlarzu damy-nimfy w salonie poznańskim pojawiają się skreślone ręką tego ostatniego słowa będące echem Mickiewiczowskiej oceny narodu jako skorupy, pod którą tkwią głębokie wartości: „Śmiejcie się, tańczcie, szalajcie,/ Ale tańcząc, moje panie,/ Pamiętajcie, pamiętajcie,/ Że tańczycie na wulkanie. (...) Więc ostróżnie i leciuchno,/ Płochą stopką trącać ziemię,/ Bo pod ziemią proch i próchno,/ Bo pod ziemią iskra drzemie” (DJP, 111). Ten człowiek, co do którego można mieć

<sup>13</sup> Niewątpliwie za tym określeniem kryje się tu ocena i reakcja dokładnie odwrotna do tej Edwarda III, twórcy Orderu Podwiązki (ok. 1349 roku), który podnosząc w czasie balu podwiązkę z węzowej skóry, jaka zsunęła się z nogi tańczącej z nim (być może mistycznej partnerki z kryptopogańskiego kultu) Joanny, hrabiny Salisburyskiej, zakrzyknął: „Hańba temu, kto widzi w tym coś złego!”. Opis tego faktu zob. J. Prokopiuk, op. cit., s. 26.

wątpliwości, czy jest aniołem, czy diabłem, wariatem czy wieszczem, a który jest przede wszystkim sumieniem narodu – i wiernym synem Ojczyzny – pragnie teraz, by z odrazą odwrócono się od Don Juanów, których postawa (w jakimś sensie kryptopogańska) jest czymś nieprzyzwoitym w sytuacji zagrożenia istnienia narodu.

### Mity Boga i Natury a Don Juanowie

Polskie przykłady pokazują dwie możliwości odporu danego Don Juanom. Pierwsza związana jest z żywotnością patriarchalnego systemem wartości reprezentowanego przez starego, mądrego ojca, który tu zresztą nie pojawi się osobiście (więc dziś moglibyśmy uznać go za wcielenie archetypu Starego Mędrca u Junga bądź nadświadomości u Freuda). Reprezentuje on system wartości oparty na stałości Prawa, właściwego dla mitu jednego Boga, co oznacza i jedną Księżę, jedną religię, jeden naród wybrany, jedną historię, za którą stoi Bóg, i wreszcie – jeden związek erotyczny (czy miłosny) i jedno małżeństwo. Mityczne „Jedno” oznacza w wymiarze paradygmatycznym absolutyzację czasu linearnego i przestrzeni hierarchicznej, które stanowią przejaw duchowości. Zabezpiecza ten stan przysięga, która również gwarantuje jedno – podporządkowanie słowu czynu, duchowi ciała. Dusza młodzieńca, która jej nie spełnia, staczając się w stronę ciała, zasługuje na wieczne męki, ciało – na śmierć. Tę postawę nie tylko dziedziczy po ojcu, podporządkowując się jej, ale i konsekwentnie ją egzekwując od innych, jego córka, demaskująca Don Juana. Ze względu na jej usytuowanie w dzikiej przyrodzie moglibyśmy wręcz powiedzieć: podporządkowuje się Ojcu (wyznaczanym przez niego granicom) córka-natura. W każdym razie jest to zachowanie zupełnie inne niż Byronowskiej Heidei.

W drugim z polskich przykładów co prawda nie *pater* pojawia się na dominującej pozycji, ale *patria*. Ojczyzna jako ucieleśnienie tego, co zbiorowe, również wpisuje się w hierarchiczność przestrzeni i linearność czasu, domagając się wyłączności i nadrzędności. Jednak warto zaznaczyć, że jest to *patria* w stanie destrukcji – ojczyzna, która cierpi. O ile silny ojciec poprzednio podporządkowywał sobie córkę, o tyle słaba Ojczyzna teraz domaga się wszystkich sił od swojego syna. Kochanek w tej sytuacji to rola zbędna. Zresztą ów syn (poeta-buntownik) będzie nie tylko wzywał do walki

o nią, ale także do jej uzdrowienia za pomocą rewolucyjnych środków. Natomiast dama-nimfa (zauważmy: nimfa to boginka sił żywotnych i uroków nieujarzmionej przyrody<sup>14</sup>) musi się pogodzić z faktem odsunięcia jej na margines. Podobnie poza salonem zarówno sparodiowana podstarzała łowczyni męża na pseudoromantyczny haczyk, jak i pseudoromantyczny poeta szukający w pozornej miłości impulsu dla swej pseudopoezji kompromitują mit Natury. Z pewnością też przy okazji stanowią zaprzeczenie Puszkiniowskiego związku Don Juana i Laury.

Natomiast u Byrona i Puszkina potępiona zostanie właśnie tradycja patriarcalna, sygnowana mitem Boga, która jednak wyradza się w zaskorupienie i przemoc. U pierwszego z nich dzieje się to wyraźniej w wymiarze zbiorowym (zdradę pierwszej kochanki Don Juana ma zamiar napiętnować cały tłum mężczyzn wkraczający do sypialni jednego z nich, a ostatnie przygody na salonach angielskich wiążą się z ostrą satyrą na erotyczny handel żywym towarem dokonujący się w majestacie ustalonych zwyczajów – nie tak dalekich od tureckich, a także pirackich, choć imperialna Anglia uzurpuje sobie prawo do bycia wzorem dla innych. Ale to w tym kraju – wbrew naturze rzeczy – młode kobiety sprzedają się lub sprzedawane są za majątek, a starzy mężczyźni za majątek kupują najświeższy towar – oczywiście, o ile obu stronom uda się uniknąć czyhających przy okazji pułapek związanych z cynicznymi rozgrywkami o zysk). U drugiego ze wspomnianych twórców – krytyka wyraźniej wymierzona jest w wymiar prywatny (mężczyźni jako źródło opresji dla kobiet-niewolnic).

W przypadku Byrona miłość romantyczna staje się drogą do autentyczności i wolności indywidualnej. Co nie znaczy, że staje się enklawą czystego erotyzmu, wyłącznie ciała i jedynie materializmu. Przeciwnie. Sprzyjający jej mit Natury oznacza połączenie sprzeczności (*coincidentia oppositorum*) zacierające ostre granice, także między tym, co duchowe, a tym, co zmysłowe, jak to pokazuje przykład najpierw swoistej erotyzacji Matki Boskiej, a następnie sakralizacji („Ave Maria!”) kochanki (zresztą uzyskującej wymiar mityczny także jako Matka dająca ponownie bohaterowi życie w kołowym nawrocie czasu). Straszliwy ojciec-Bóg, który konstatując zjedzenie

<sup>14</sup> Zob. hasło „nimfa”, [w:] W. Kopaliński, *Słownik mitów i tradycji kultury*, PIW, Warszawa 1985, s. 755-756.

zakazanego owocu, zabija swoje dziecko, a nawet dziecko w łonie córki, staje się tutaj negatywnym obrazem wartości właściwych mitowi nowoczesnemu. U Puszkina natomiast mniej istotny staje się mit w jego pierwotnej (Natura) postaci, a bardziej jego zdesakralizowana, paradygmaticzna wersja w postaci epikureizmu (filozofii tak bliskiej libertynom – począwszy od Gassendiego), do której nawiązania pojawiają się w ustach sobowtórowo wobec Don Juana potraktowanej Laury (przypomnijmy, że sobowtórowość taka jest specyficzna dla mitu archaicznego). Podobnie zsakralizowana w romantyzmie sztuka<sup>15</sup>, opierająca się na wyobraźni – stanowi obszar, na którym zasada *coincidentia oppositorum* wyraźnie dochodzi do głosu.

W obu przypadkach dochodzi zresztą do głosu także (charakterystyczny dla mitu Natury) wymiar kołowy czasu. U Byrona kolejne miłości generują kolejne zagrożenia bohatera, którym się on jednak wymyka, by spotkać się z kolejną miłością – zresztą coraz bardziej oddalając się od miłości romantycznej. U Puszkina kolejne romantyczne miłości powiązane są z ciągłym przybliżaniem się bohatera do śmierci: najpierw dotyka ona pierwszą wspomnianą kochankę, potem opresyjnych mężczyzn, wreszcie jego samego.

Don Juanowie polscy i europejscy stają się zatem postaciami niesłuchanie wyraziście oddającymi pulsowanie wpływów mitów Boga i Natury w romantyzmie. Znamienne, że pierwszy z tych mitów wyraźnie pojawia się jako nobilitowany w przywołanych polskich utworach, drugi – u Byrona czy Puszkina. Miłość romantyczna pełni w tym pulsowaniu rolę wskazówki wychylającej się w stronę lewą lub prawą – aktualizując całą symbolikę, jaka jest z tym związana<sup>16</sup>.

<sup>15</sup> Zwraca na to uwagę Wolfgang Iser, przypominając, że w XIX wieku Heinrich Heine mówił o Religii Sztuki, gdyż po oświeceniu tylko tak mogła się realizować transcendentja. Zob. W. Iser, *Zmienne funkcje literatury*, [w:] *Odkrywanie modernizmu*, red. i wstęp R. Nycz, wyd. II, Universitas, Kraków 2004.

<sup>16</sup> W największym skrócie: „Prawy (prawa strona) symbolizuje bóstwo, zbawienie, duchowość, wyższe cnoty; miłosierdzie, łaskawość, mądrość, świadomość, rozum; przyszłość; dzień; ewolucję; (...) męskość; legalność, prawo, autorytet, hierarchię, porządek, praworządność, trwałość (...) Lewy (lewa strona) symbolizuje stronę żeńską, materialną, doczesną, nieszczęśliwą, księżycową, magiczną, śmiertelną, nienormalną, niższą, nieprawą; przeszłość, rozwój wsteczny, podświadomość (...) noc (...)”. W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1990, s. 336, podkreślenie moje, L.W.



## Don Juans or Birth, Mortal Development and the Fall of Romantic Love

### Summary

The article presents four examples of the theme of Don Juan, including two Polish ones. Romantic Don Juans by Byron and Pushkin (both characterized by devilishness) are described as representatives of the myth of Nature, which with Byron reaches its climax in romantic love, being an honoured (see “Ave Maria” referring to Heide!) apogee amongst different versions of love, and, with Pushkin, in such a variety of romantic love that is sanctified in art being romantic transcendence. At the same time, with Byron, the myth is gradually displaced by experiences typical of civilisation of his time whereas with Pushkin the protagonist’s death will be a consequence of its absolutism. However, both authors use motifs that show the myth of God in his atrocious realisations (Lambro as father-god with Byron, or men-trouble-makers who are more masters than husbands with Pushkin). In the ballad *Świtezianka* by Mickiewicz, the myth of changeable Nature, represented by a seducer, becomes discredited and (belonging to the God-myth category) Father’s law shows its ability to defend the daughter. In the epic poem *Don Juan poznański* by Berwiński, the threatened community and patria, and not the strong pater, belong to a modern myth, which makes Berwiński give superiority to the character of a son rather than that of a lover, discredited in the perspective of the myth of Nature (the term “the knight of garters” is extremely deprecating). Then romanticism cannot be described as implementing the aforesaid myths in an unambiguous way – even if we consider the aspect of romantic love.