Don Giovanni

Wolfgang Amadeus

MOZART

OPERA NOVA BYDGOSZCZ

Sezon XL 1996/1997

DYREKTOR: Maciej Figas
Z-CA DYREKTORA: Piotr Skorupski

DON GIOVANNI

ossia „Il Dissoluto Punito" albo „Ukarany rozpustnik"
Dramma Giocoso in 2 atti dramma giocoso w 2 aktach
Libretto di Lorenzo da Ponte Libretto Lorenza da Pontego
Musica di Wolfgang Amadeus Mozart Muzyka Wolfganga Amadeusza Mozarta

KV 527

Prima rappresentazione Prapremiera
Praga, Teatro Nazionale Praga, Teatr Narodowy
29 ottobre 1787 29 października 1787

Realizatorzy

Mieczysław Nowakowski - kierownictwo muzyczne
Jitka Stokalska - inscenizacja i reżyseria
Łucja Kossakowska - scenografia
Jolanta Kruszewska - choreografia
Henryk Wierzchoń - przygotowanie chóru

Piotr Deptuch
Henryk Wierzchoń - współpraca muzyczna
Joanna Pielat - asystentka scenografa
Edward Głonek - układ szermierki
Edward Stasiński - asystent reżysera
Stanisław Zięba - reżyseria świateł
Violetta Łabanow-Jastrząb - przyygotowanie recytatywów

Galowa premiera
w czterdziestym, jubileuszowym roku istnienia Opery w Bydgoszczy
sobota, 22 lutego 1997

Obsada:

Don Giovanni, giovane cavaliere estremamente licenzioso (basso)	**Don Giovanni**, młody szlachcic nadzwyczaj swobodnych obyczajów (bas)
	Adam Kruszewski **Leszek Skrla** **Bogdan Zalasiński**
Donna Anna, dama, promessa sposa di Don Ottavio (soprano)	**Donna Anna**, dama szlachetnego rodu, narzeczona don Ottavia (sopran)
	Halina Fulara-Duda **Magdalena Krzyńska** **Gabriela Orłowska-Silva**
Don Ottavio (tenore)	**Don Ottavio** (tenor)
	Mirosław Kin **Dariusz Pietrzykowski** **Adam Zdunikowski**
Commendatore, padre di Donna Anna (basso)	**Komandor**, ojciec Donny Anny (bas)
	Andrzej Nowakowski **Władysław Podsiadły**
Donna Elvira, dama di Burgos abbandonata da Don Giovanni (soprano)	**Donna Elvira**, porzucona przez Don Giovaniego szlachetna dama z Burgos (sopran)
	Beata Gramza **Katarzyna Matuszak** **Anetta Wakarecy**
Leporello, servo di Don Giovanni (basso)	**Leporello**, sługa Don Giovanniego (bas)
	Andrzej Klimczak **Ryszard Smęda**
Masetto, amante di Zerlina (basso)	**Masetto**, ukochany Zerliny (bas)
	Mirosław Borczyński **Krzysztof Kowalewski** **Władysław Podsiadły**
Zerlina , contadina (soprano)	**Zerlina**, wieśniaczka (sopran)
	Małgorzata Grela **Elżbieta Stengert**
Coro di contadini et contadine	Chór wieśniaków i wieśniaczek
Suonatori	Muzycy
Servi di Don Giovanni	Służba Don Giovanniego
La scena si finge in una città della Spagna	Rzecz się dzieje w pewnym mieście w Hiszpanii

Chór i orkiestra Opery Nova w Bydgoszczy

dyrygenci : **Mieczysław Nowakowski**
Piotr Deptuch
Henryk Wierzchoń

---

inspicjent Romuald Rajewski
sufler Danuta Giro-Syryńska

Streszczenie libretta

Akt pierwszy

Scena pierwsza. Przed bramą pałacu, do którego wdarł się jego zuchwały pan, pozostawiony na czatach Leporello uskarża się na swój los. Ma już dość służby, dość złego traktowania .... sam chciałby żyć jak szlachcic. Tymczasem w bramie pojawia się wzburzona Donna Anna (*questa furia disperata*), przed którą umyka mężczyzna z zamaskowaną twarzą.Uciekinierem jest Don Giovanni. Głośne krzyki o pomoc ściągają ojca damy, starego Komandora, który, wzywa zbiega do pojedynku. Świadom tego, że starzec nie ma żadnych szans, Don Giovanni próbuje starcia uniknąć... Nadaramnie. Po krótkiej walce Komandor pada od śmiertelnego ciosu.

Scena druga. Don Giovanniemu pozostaje już tylko ucieczka. Uchodzi wraz z Leporellem, który miast pomóc w opałach, przez cały czas tchórzliwie krył się za węgłem.

Scena trzecia. Donna Anna, która pobiegła po posiłki, wraca teraz z Don Ottaviem i z uzbrojoną służbą. Smierć ojca wprawia ją w rozpacz i przerażenie, potem jednak budzi się w niej pragnienie zemsty i wraz z narzeczonym poprzysięga srogą zemstę.

Scana czwarta. W wiosce, do której przybyli obaj zbiegli, Leporello zuchwale gani swego pana za karygodną rozwiązłość. Reprymenda trwa krótko, bo już po chwili brutalnie przerywa ją Don Giovanni. Ni stąd ni zowąd jego złość zamienia się w czujność: „Zitto!" – ucisza Leporella – „mi pare sentir odor di femmina"... („Cicho! czuję w pobliżu zapach kobiety"...).

Scena piąta. Przed uwodzicielem, oko w oko, staje nagle... Donna Elvira – szlachetna dama, którą rozkochał w sobie, zwiódł obietnicą małżeństwa ...i po trzech dniach porzucił. Konfrontacja nad wyraz nieprzyjemna, toteż jedynym wyjściem jest znowu ucieczka. Opuszczoną Donnę Elwirę pociesza jak umie Leporello... dosyć okrutnie, a może tylko niezręcznie, odsłaniając zdradzonej sążnistą długą listę ofiar takich jak ona ...

Scena szósta. Urażona w swej dumie Donna Elwira przysięga zemstę.

Scena siódma. Tymczasem w wiosce szykuje się właśnie jakieś wesele. Rozradowany tłum gościnnie wciąga do zabawy nadchodzącego właśnie Don Giovanniego.

Scena ósma. Przystaje on na to z ochotą, gdyż w oko mu wpadła urocza panna młoda. Trzeba tylko pozbyć się jakoś podejrzliwe-

go narzeczonego Zerliny, ale o to zatroszczy się już Leporello.

Scena dziewiąta. Rezolutna Zerlina wyraźnie traci głowę. Szlachecki tytuł, uroda, strój, maniery, wytworny sposób mówienia galanta – wszystko to bardzo jej imponuje.... no i schlebia, nie mniej niż same umizgi ... Po krótkich wahaniach, chyba szczerych – „Vorrei e non vorrei" (Chciałabym, ale też i nie chciałabym...) – dziewczyna podaje rękę Don Giovanniemu, a ten nie zwlekając ciągnie ją do ustronnego pawilonu...

Scena dziesiąta. Niestety, przynajmniej na razie bezskutecznie, bo oto znów się pojawia bardzo wzburzona Donna Elvira, udaremniając schadzkę i demaskując intencje uwodziciela. Don Giovanni próbuje jeszcze jakoś się z tego wyłgać, ale bez rezultatu...

Scena jedenasta. Kolejna przykrą niespodziankę gotują mu teraz Donna Anna i Don Ottavio, przybyli do wioski w poszukiwaniu zabójcy Komandora. Nie rozpoznany jak dotąd Don Giovanni ofiaruje się im z pomocą...

Scena dwunasta. I znów szyki mu miesza Donna Elwira; by przestrzec Annę, w której przeczuwa kolejną ofiarę, rzuca na wiarołomcę gwałtowne oskarżenia. Don Giovanni zuchwale tłumaczy jej zachowanie zwykłym obłędem, a kiedy spostrzega, że wszyscy popadli w rozterkę, korzysta z nieuwagi i po raz kolejny salwuje się ucieczką.

Scena trzynasta. Dopiero w tej chwili Donna Anna uprzytamnia sobie, że głos Don Giovanniego to głos mężczyzny, który zabił jej ojca. Wstrząśnięta do głębi, przełamuje w końcu wstyd i opowiada narzeczonemu – raczej oględnie i nie bez niedomówień – o tym, co tamtej tragicznej nocy zdarzyło się w jej sypialni...

Scena czternasta. Leporello zdaje panu sprawę, w jaki sposób uporał się z weselnikami, jak uspokoił Masetta i co wymyślił, by wyzwolić Zerlinę spod opieki Donny Elviry... Zachwycony Don Giovanni zaciera ręce i naprędce obmyśla plan nowej orgii (Aria „Fin ch'han dal vino").

Scena piętnasta. Sprytna Zerlina próbuje zjednać sobie urażonego Masetta. Bliska już celu spostrzega Don Giovanniego, którego zachowanie wyraźnie przeczy jej zapewnieniom o niewinności... Nieufny chłopak, który wcale nie dał się zwieść, ukrywa się teraz w kącie, by ani na moment nie spuścić dziewczyny z oka.

Scena szesnasta i siedemnasta. Gdy Don Giovanni chwyta spłoszoną Zerlinę w objęcia, czujny Masetto wyrasta przed nim jak spod ziemi... Konsternacja uwodziciela nie trwa jednak długo; już po chwili z najniewinniejszą miną, Don Giovanni ogarnia

ramieniem także i chłopca, po czym obojga zaprasza do swego pałacu.

Scena osiemnasta. Przybywają tam właśnie Donna Anna, Donna Elvira i Don Ottavio. Wprawdzie są w maskach, nie mniej czują się nieswojo, wzajemnie zatem dodają sobie odwagi i zgodnie wzywają na pomoc niebiosa.

Scena dziewiętnasta. W tłumie gości, Don Giovanni flirtuje z Zerliną, co bezsilnego Masetta doprowadza do szewskiej pasji. Po wspólnej pieśni – jest to hymn na cześć wolności ! – kiedy zabawa rozkręca się już na dobre, Don Giovanni z Zerliną wymykają się z sali... Spotrzega to zaraz nie tylko baczny Masetto, ale i trójka zamaskowanych gości. Przeraźliwy krzyk Zerliny każe domyślać się najgorszego.... Sytuacja jest groźna. Don Giovanni jakoś się stara wykręcić, zrzuca więc winę na Leporella, który wcześniej niebacznie pobiegł za panem, tym razem jednak już nikt mu nie wierzy. Gdy Donna Anna, Donna Elvira, Don Ottavio oraz Masetto i Zerlina otaczają go coraz ciaśniej, gdy coraz donośniej domagają się kary, Don Giovanniemu nie pozostaje nic innego jak dobyć szpady i torując nią sobie drogę czym prędzej umykać.

Akt drugi

Scena pierwsza. Leporello znów zrzędzi... Grozi nawet odejściem, parę sztuk złota zamyka mu jednak usta. Don Giovanni jest szczodry, bo ma już w głowie nowe zamiary, a to oznacza, że potrzebuje wspólnika. Tym razem celem zakusów jest pokojówka Donny Elviry. By jej nie spłoszyć, powinien wystąpić skromnie, przebiera się zatem w strój sługi, ten zaś nareszcie będzie mógł paradować w szatach szlachcica...

Scena druga. Na balkonie pojawia się nie służąca, tylko jej pani. Don Giovanniemu nasuwa to pomysł, by raz jeszcze zwieść „byłą żonę". Chowając się za Leporellem to prosi ją kornie o wybaczenie, to znowu kusi, by przystała na schadzkę. Przerażonego Leporella ucisza tym razem nie złotem, lecz kuksańcem, a gdy już cel osiąga, kryje sie w mroku, by śledzić rozwój wypadków...

Scena trzecia. Namiętna Elvira łatwo daje się zwieść. Leporello korzysta z jej naiwności bez większych skrupułów dopóty, dopóki obojga nie spłoszą odgłosy bójki upozorowanej przez Don Giovanniego. Gdy plac jest już pusty, on sam może spokojnie stanąć pod oknem z serenadą dla pokojówki...

Scena czwarta. Sprawy się jednak gmatwają, bo oto na plac wbiega Masetto z całą zgrają wieśniaków . Z niechybnej opresji Don Giovanniego ratuje strój Leporella.

Scena piąta. By zmylić wieśniaków wyraża on chęć wzięcia udziału w pościgu. Gdy ten rusza dalej, na placu przez chwilę postaje jedynie Masetto. Don Giovanni sprawia mu ostre cięgi, po czym sam umyka.

Scena szósta. Poturbowanego Masetta znajduje Zerlina. Upewniwszy się, że rany narzeczonego nie są zbyt groźne, kuruje go ona na swój sposób... czule głaszcząc jego dłonią swą pierś...

Scena siódma. Groźny tłum z pochodniami zbliża się szybko do domu Komandora, w którym schronili się właśnie Leporello i Donna Elvira. Pościgowi przewodzą Donna Anna i Don Ottavio. Leporello pojmuje, że czas najwyższy brać nogi za pas...

Scena ósma. Na to jest już jednak za późno, bo drogę zagradzają Masetto z Zerliną. W chwilę potem dobiega już cała reszta – wszyscy gniewni, wszyscy żądni odwetu. Prośby Elviry o litość nie odnoszą skutku, ucieczka wydaje się też niemożliwa, Leporello nie widzi więc wyjścia i odsłania twarz...

Scena dziewiąta. Osłupienie zebranych przeradza się szybko w śmiertelne oburzenie. Zwłaszcza u Donny Elviry, po raz kolejny okpionej, znieważonej i ośmieszonej. Leporello czuje, że cała złość może się skrupić na nim, wykręca się zatem, tłumaczy, plącze, nawet skamle, aż raptem korzysta ze sposobności i umyka wprost spod nosa Don Ottavia.

Scena dziesiąta. Nocą, na cmentarzu, gdzie schronił się Don Giovanni i gdzie odnalazł go drżący ze strachu Leporello. Jego pan, przeciwnie, tryska humorem, kpi sobie z wszystkiego i żartobliwie opowiada, co mu się przydarzyło. Jego radosny nastrój przerywa nagle ponury głos dobiegający jakby zza grobu. Przepowiada on Don Giovanniemu rychłe kłopoty, a kiedy ten dobywa szpady, osobliwy głos rozbrzmiewa ponownie tym razem domagając się poszanowania dla zmarłych. Don Giovanni spostrzega w końcu, że stoi nad grobem Komandora i że ów głos dobywa się z posągu. Ale i to nie zbija go z tropu. Irytuje go tylko struchlały z trwogi Leporello, któremu z przekory poleca zaprosić starca na kolację.

Scena jedenasta. Don Ottavio, który chciałby przyśpieszyć ślub z Donną Anna, pociesza narzeczoną, iż zabójcę jej ojca już niebawem dosięgnie kara. Anna nie odrzuca wprawdzie jego oświadczyn, ale także ich nie przyjmuje... Mówi, że jest w żałobie..., że

potrzebuje jeszcze czasu...

Scena trzynasta. Pod wieczór, już w swoim pałacu Don Giovanni spożywa kolację. Gra muzyka, służba wnosi kolejne dania, gospodarzowi wyjątkowo dopisuje apetyt...

Scena czternasta. ... lecz oto do sali wpada rozgorączkowana Donna Elvira. Przybyła błagać Don Giovanniego, by zechciał jednak odmienić swoje życie. Leporello jest tym wyraźnie wzruszony, natomiast Don Giovanni odpowiada na te zaklęcia prowokacyjnym hymnem głoszącym radość życia i użycia. Zdesperowana Elwira opuszcza salę. W chwilę potem , już gdzieś zza progu, słychać jej przeraźliwy krzyk...

Okrzyk zgrozy wydaje też Leporello posłany przez pana, by sprawdzić, co się stało. Do sali wraca tak przerażony, że nawet nie jest w stanie powiedzieć, co ujrzał.

Scena piętnasta. Zniecierpliwiony pan domu sam zatem rusza ku drzwiom, lecz właśnie w tej chwili staje w nich posąg Komandora. Don Giovanni, aczkolwiek wyraźnie zaskoczony, dwornie prosi gościa do stołu. Posąg odmawia, w zamian jednak sam zaprasza swego zabójcę do siebie... Na znak zgody Don Giovanni ma mu podać rękę... Wśród okrzyków zgrozy wszystkich świadków, przy demonicznym akompaniamencie podziemnych chórów, posąg Komandora, ściskając mocno dłoń gospodarza stanowczo domaga się odeń skruchy. Gdy ten odmawia, posadzka wokół zaczyna drżeć i Don Giovanniego wraz z jego gościem pochłaniają piekielne płomienie.

Scena ostatnia. W chwilę potem do sali wkraczają Donna Anna, Don Ottavio, Zerlina, Masetto, Donna Elvira i oficerowie. Na rozkosz zemsty jest już za późno, ale pociechą jest dla nich już to, że pomsta przyszła wprost z Nieba (Don Ottavio: „vindicati siam dal cielo")... Wszyscy snują plany na przszłość. Masetto z Zerliną powrócą do siebie... na kolację. Donna Elvira zamierza wstąpić do klasztoru. Donna Anna poprosi narzeczonego o rok zwłoki, a Leporello ruszy do karczmy, aby rozejrzeć się za nowym panem. Nim to nastąpi cała szóstka odśpiewa jeszcze starą piosenkę:

Questo e il fin di chi fa mal!
E de' perfidi la morte alla vita e sempre ugual.

[Tak kończy życie każdy złoczyńca, bo jak kto żyje, tak też umiera.]

Ouverture	Uwertura
Atto primo	**Akt pierwszy**
Intruduzione: Notte e giorno faticar	Introdukcja: Uganiać się dniem i nocą...
Recitativo: Ma qual mai s'offre	Recitativo: Cóż za potworny widok...
Duetto: Fuggi, crudele, fuggi	Duet: Uciekaj zbrodniarzu, uciekaj...
Aria: Ah chi mi dice mai	Aria: Ach, któż mi powie...
Aria: Madamina, il catalogo	Aria: Miła pani, dokładny katalog...
Soli e Coro: Giovinette che fate all'amore	Soliści i chór: Dziewczęta stworzone do miłości...
Duettino: La ci darem la mano	Duettino: Tam podamy sobie ręce...
Aria : Ah, fuggi il traditor	Aria: Uchodź, zdrajco...
Quartetto: Non ti fidar, o misera	Kwartet: Nie wierz mu, nieszczęsna...
Recitativo: Don Ottavio, sono morta!	Recytatyw: Don Ottavio, umieram...
Aria: Or sai chi l'onore	Aria: Już wiesz, kto chciał mnie pozbawić honoru
Aria: Dalla sua pace	Aria: Od jej spokoju zależy mój...
Aria: Fin ch'han dal vino	Aria: Niech głowy rozgrzeje im wino...
Aria: Batti, Batti, o bel Masetto	Aria: Bij mnie, bij, piękny Masetto
Finale: Presto, Presto	Finał: Szybko, szybko, nim nadejdzie...
Atto secundo	**Akt drugi**
Duetto: Eh via, buffone	Duet: Ruszajmy więc błaźnie...
Terzetto: Ah, taci, ingiusto core	Tercet: Uspokój się i nie drżyj...
Canzonetta: Deh, vieni alla finestra	Canzonetta: Skarbie, podejdź do okna...
Aria: Meta di voi qua vadano	Aria: Niechaj połowa z was...
Aria: Vedrai, carino	Aria: Zobaczysz, kochany...
Sestetto: Sola sola in buio loco	Sekstet: Sama, sama w tym ciemnym miejscu...
Aria: Ah, pietà, signori miei	Aria: Litości, panowie!
Duetto: O statua gentilissima	Duet: Czcigodny posągu...
Recitativo: Crudele? – Ah no	Recytatw: Ja okrutna ? – o nie!
Aria: Non mi dir, bell'idol mio	Aria: Nie mów mi, mój ukochany...
Finale: Gia la mensa è preparata	Final: Stół już nakryty...

Nie ma czegoś takiego jak wersja praska

Latem 1787 roku Mozart zapoznał się z nowym tekstem o pokaranym rozpustniku. Da Ponte znów się okazał mistrzem nad mistrze i uszykował libretto, w którym znalazły odbicie najciekawsze aspekty nie tylko dramatów Tirso de Moliny i Moliera, lecz także libretta Giuseppe Bertatiego, doskonałego tekstu, którym posłużył się Giuseppe Gazzaniga w swym własnym „Don Giovannim", wystawionym w Wenecji, w 1787 roku. Punktów spornych nie było, tak jak nie było choćby jednego miejsca, w którym Mozart by musiał zmienić szyk słów. Gdy z końcem września kompozytor przybył do Pragi, w partyturze opery brakowało jeszcze paru numerów, niebawem jednak wszystko zostało uzupełnione, z wyjątkiem, rzecz jasna, dopisanej na końcu uwertury. Mozart znał doskonale zarówno samych śpiewaków jak i ich możliwości, dzięki czemu próby przebiegały sprawnie i bez najmniejszych konfliktów. Również i po premierze nie było powodów, by w partyturze wprowadzać jakiekolwiek zmiany, poprawki czy choćby retusze, oryginał bowiem tworzył całość zamkniętą i doskonałą.

W Wiedniu tymczasem sprawy się miały zgoła inaczej. Ponieważ wrogów Mozarta, jak zwykle nie brakowało, nikt się nie kwapił, by śpieszyć się z wprowadzeniem dzieła na scenę. Przygotowania podjęto dopiero po interwencji samego cesarza, ale i tak, w trakcie prób, wyłaniały się coraz to nowe problemy. Tenor Morelli nie miał ochoty śpiewać „Il mio tesoro", więc w zamian, w stosownym miejscu, otrzymał specjalnie skomponowaną arię „Dalla sua pace". Signora Cavalieri zażądała rozbudowania swej roli, i to nie tylko pod względem wokalnym, lecz także dramaturgicznym. Mozart musiał więc skomponować i dla niej dodatkową arię. Na tym jednak nie dość; dyrekcja teatru skreśliła po prostu finałowy Sekstet z morałem, domagając się przy tym czegoś do śmiechu, w rezultacie więc otrzymaliśmy duet Zerliny i Leporella.

Kompetentni znawcy uważają te zmiany za niekorzystne, wręcz chybione, krótko mówiąc oceniają je źle. I tak Abert nazywa je „ zwykłymi szkodami", Tenschert pisze o „zachwianiu jedności dzieła", Paumgarten jest zdania, „że niekoniecznie wyszły one dziełu na korzyść", a Leopold Conrad powiada wprost, „iż

nie da się ich pogodzić z dramaturgiczną koncepcją całości".*

W Wiedniu „Don Giovanni"nie odniósł sukcesu, ani podczas majowej premiery w 1788 roku, ani później. W konsekwencji na niemieckie sceny opera wchodziła powoli i z oporami. Sam Mozart nigdy nie mówił o tak zwanej „Wiedeńskiej wersji", co łatwo pojąć, bo takowej po prostu nie było. Przez pewien czas tu i ówdzie rzecz wystawiano jeszcze w takim kształcie, w jakim poznała ją publiczność praska, później jednak coraz częściej sięgano po wersję praktykowaną obecnie. Powody tego są nawet zrozumiałe. Tenorom odpowiadało, że mają do zaśpiewania dwie arie, a nie jedną, to samo można powiedzieć o każdym sopranie występującym w roli Donny Elviry. W końcu żadna śpiewaczka nie zrezygnuje ochoczo z możliwości popisu, jaki stwarza aria „Mi tradi"! Odrzucenie Sekstetu z uznaniem przyjęli romantycy, nie bardzo wrażliwi na dialektyczne przewrotności, za to rozmiłowani w tragicznych finałach, a taki właśnie efekt dawało tu jedno niewielkie pociągnięcie ołówkiem...

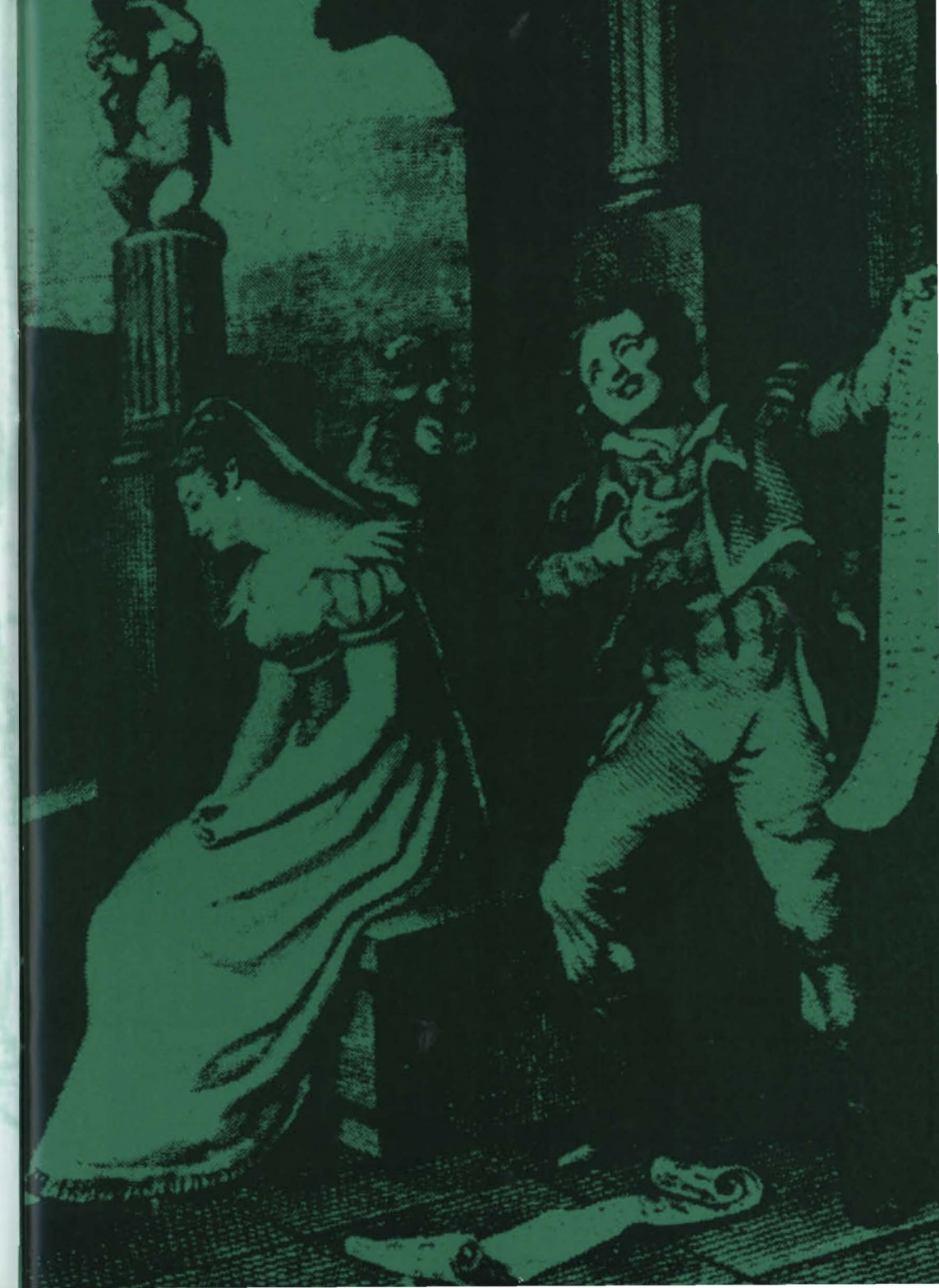
Tak zwaną „praktykowaną wersję" usankcjonowały z czasem niemieckie przekłady libretta oraz kolejne edycje materiałów nutowych. Nawet w Pradze „Don Giovanniego" wystawiano potem w rozszerzonej wersji, niezależnie od tego, czy śpiewno go po niemiecku czy po czesku (język włoski zniknął z praskich scen w 1807 roku).

W 1968 roku Jaroslav Krombholc, ówczesny dyrektor Narodowego Teatru w Pradze, postanowił wystawić „Don Giovanniego" na historycznej scenie w oryginalnej formie i w oryginalnej wersji językowej. Jego pomysł spotkał się jednak wówczas z ostrą krytyką, a nawet ze zdecydowanym sprzeciwem.

Dopiero najnowsza premiera, która odbyła się 7 lutego 1987 roku, przyjęta została entuzjastycznie i znalazła naprawdę szeroki oddźwięk. Świadczy o tym ogromne zainteresowanie publiczności – 150 kompletnie wyprzedanych przedstawień! – świadczą kolejne wznowienie, świadczy wreszcie i fakt, że coraz więcej teatrów siega po praski oryginał. Oryginał, a nie „praską wersję", której na dobrą sprawę nigdy nie było.

Pavel Eckstein

* Odmiennego zdania są m.in. A. Einstein, S. Kunze, J.P. Jouve, W. Hildesheimer, A. Rosenberg, J. Kaiser, C. Floros (przypis tłumacza).



PARĘ DAT...

1630 Tirso de Molina – El Burlador de Sevilla, y combidado de piedra (Szyderca z Sewilli czyli kamienny gość).
1665 Molier – Don Juan où Le Festin de Pierre (Don Juan albo kamienny gość). Paryż.
1736 Carlo Goldoni – Don Giovanni Tenorio ossia Il dissoluto (Don Giovanni to jest rozpustnik) Wenecja.
1761 Christof Wilibald Gluck – Don Juan, balet, Wiedeń.
1783 Albertini (libretto polskie W. Bogusławski) – Don Juan albo ukarany libertyn. Warszawa.
1787 Bertati Gazzaniga, Don Giovanni o sia Il convitato di pietra. Wenecja. Doskonała opera odkryta w ostatnich latach i wystawiona w Sienie w 1973 roku.
1787 Wolfgang Amadeusz Mozart i Lorenzo da Ponte – Don Giovanni. Praga.
1813 E.T.A. Hoffmann – Don Juan.
1824 Byron – Don Juan.
1827 Fryderyk Chopin – Wariacje B-dur na temat *La ci darem la mano*.
1829 Christian Dietrich Grabbe – Don Juan und Faust. Frankfurt.
1830 Aleksander Puszkin – Kamienny gość.
1836 Aleksander Dumas – Don Juan de Marana ou la chute d'un ange. Paryż.
1843 Søren Kirkegaard – Albo, albo.
1844 Nicolaus Lenau – Don Juan. Ein dramatisches Gedicht (wyd. 1851).
1851 Gustaw Flaubert – Noc Don Juana (szkic powieści).
1853 Charles Baudelaire – La fin de Don Juan (szkic).
1856 Eduard Morike – Podróż Mozarta do Pragi.
1869 Aleksander Dargomyżski – Kamienny gość. Petersburg (prapremiera 1872).
1889 Ryszard Strauss – Don Juan. Poemat symfoniczny (inspirowany tekstem Lenaua).
1906 Oscar Miłosz – Scènes de Don Juan (wyd. po śmierci).
1912 George Bernard Shaw – Man and Superman. London.
1915 Apollinaire – Les trois Don Juan.
1935 Odo von Horvath – Don Juan kommt aus dem Krieg (Don Juan wraca z wojny). Wiedeń.
1953 Max Frisch – Don Juan oder die Liebe zur Geometrie (Don Juan albo miłość do geometrii) Frankfurt.
1958 Henri de Montherlant – La mort qui fait le trottoir. Don Juan (Śmierć, która zeszła na ulicę) Paryż.

Don Giovanni alias Don Juan. Baryton. Młody hiszpański szlachcic, który uwielbia kobiety tak jak myśliwy przepada za zwierzyną. Najsłynniejszy i najbardziej fascynujący bohater teatralny XVIII wieku. Nie daje się rozgryźć, także dlatego, że przykrył go stos najrozmaitszych interpretacji. Pisano o jego demonizmie, erotyce, męskości, „zmysłowej genialności", o jego stosunku do kobiet względnie braku takowego, podejrzewano go również o homoseksualizm...
Rezultat tych spekulacji? Tak samo jak Faust Paula Valéry'ego mógłby śmiało powiedzieć: „Tyle o mnie napisano, że sam już nie wiem, kim jestem."
U Mozarta i jego librecisty z postacią Don Giovanniego łączą się takie cechy jak blask, zmysłowość, humor... i szybkie tempo. Nie ma w nim jednak ani śladu demonizmu. Jak zwykły mieszczuch dba o jedzenie dla gości. Swego sługę traktuje to po kumplowsku, to znów jak gbur. Jest odważny. Na niebezpieczeństwa nie zważa. Jako kochanek jest niezrównoważony, nie sposób zatem przewidzieć, jak się zachowa. Bywa subtelny i wytworny, lecz czasem wyłazi też z niego pospolity brutal. (...) Już na poczatku opery zabija Komandora, którego córkę próbuje zgwałcić. W finale opery płaci życiem akurat za to, co owo życie mogłoby mu mile wypełnić. Jeżeli chcemy być uczciwi, to taką postawę musimy nazwać idealizmem...
... Jego obyczajowa swoboda, którą on sam nazywa „libertà", jest zaraźliwa, a w każdym razie pociągająca – nawet dla jego ofiar i przeciwników. Nie przypadkiem w końcu, w finale I aktu wszyscy obecni: Donna Anna, Donna Elvira, Leporello, a nawet szlachetny Don Ottavio śpiewają wspólnie prowokacyjny hymn do wolności... Owo „Viva la libertà, które Mozart rozmyślnie ujął w wymowną tonację C-dur, to bodaj najbardziej dwuznaczny moment w całej operze....

Donna Anna. Sopran. Córka Komandora. Jedyna bohaterka, która nie uległa – lub nie uległa wyraźnie i od razu – urokowi Don Giovanniego. To ją właśnie uwodziciel próbuje wziąć gwałtem, to jej ojca zabija w pojedynku. Anna żyje w stałym napięciu emocjonalnym. Jej narzeczony, Don Ottawio, niewiele może tu pomóc. Czy właśnie dlatego ślub z nim odkłada na poźniej? Czy sama wierzy, że czas uleczy wszystkie jej rany?

Jest rzeczą oczywistą, że Don Giovanni wywołał w niej wstrząs. Próba gwałtu uprzytomniła tej młodej kobiecie coś, o czym dotąd nie miała pojęcia – cielesność. W jej dramatycznym recitativie raz po raz przerywanym panicznymi akordami orkiestry, Donna Anna szczerze pragnie powiedzieć narzeczonemu,

co ją spotkało, ale w tym co słyszymy, jest dużo wymownych przemiczeń. „Bez słowa zbliża się i chce mnie objąć. Próbuję mu się wyrwać, on zaś przyciska mnie jeszcze mocniej. Krzyczę, lecz nikt nie nadbiega. Tymczasem on jedną ręką zatyka mi usta, drugą trzyma tak mocno, że czuję się już zgwałcona"... „Nikt nie nadbiega" – „czuję się już zgwałcona" – tego rodzaju wyrażenia, nie tylko zdradzają, że Don Giovanni był w jej sypialni nieco dłużej, lecz sugerują również, że mogło się zdarzyć tam coś, o czym Anna nie mówi. Być może świadomie przemicza to, o czym nie chce pamiętać, wtedy moglibyśmy zarzucić jej kłamstwo, być może jednak spotkało ją to, co Markizę von O. u Kleista...

Donna Elvira. Sopran. Hiszpańska dama z krwi i kości: szlachetna, dumna, energiczna, gorąca, rozdwojona w sobie, a przy tym prostolinijna. Kocha namiętnie wiarołomcę i tak samo go nienawidzi. Ściśle mówiąc – próbuje znienawidzić. Zachowuje się niestereotypowo: w przeciwieństwie do Donny Anny niczego nie ukrywa: ani miłości, ani gniewu, ani wstydu i hańby. Nie kryje także, że gorąco pragnie wybaczyć...
Don Giovanni, który uwiódł tyle kobiet, który nie cofnął się nawet przed gwałtem, jej tylko przyrzekł małżeństwo, co znaczy już sporo, nawet jeśli przetrwało ono zaledwie trzy dni... Jedyną persona drammatis, której kara Don Giovanniego nie sprawia satysfakcji. Wszyscy inni wracają do swego dawnego życia, ona natomiast wybiera się do klasztoru...

Joachim Kaiser, *Mein Name ist Sarastro. Die Gestalten in Mozarts Meisteropern von Alfonso bis Zerlina*, wyd. V, Piper Schott Verlag 1991.

Zitto, mi pare sentir odor di femina! (Cicho! Czuję zapach kobiety...) Tuż po tych słynnych słowach na scenę wkracza jakaś nieznana kobieta. Jej wejściu towarzyszy żywy, dynamiczny wstęp orkiestry, któremu charakter nadają kłujące grupy szybkich, opadajacych szesnastek. W chwilę potem dama w kostiumie podróżnym, której twarz skrywa mantylka, śpiewa zdumiewająco surową arię. W jej głosie pobrzmiewa zarówno duma jak i żal. Pewna tego, że w pobliżu nikogo nie ma, oznajmia wyniośle, że jak już znajdzie niewiernego, to albo on pójdzie za nią, albo ona wydrze mu serce. W tej gwałtownej zazdrości jest coś typowo hiszpańskiego, coś z baroku piekącego jak ogień... albo jak lód... W tej arii jest jednak jeszcze coś, na co wypada zwrócić uwagę. Bo też cóż znaczą owe żywe, pogodne impulsy, które raz po raz dochodzą do nas gdzieś z głębi orkiestry? Te dźwiękowe przebłyski to drugie oblicze Elviry, akurat to, które sama przed sobą chciałaby ukryć... Kontrast między zewnętrzną powagą, którą narzuca jej rozum, i tłumionymi odruchami odzwierciedlającymi najskrytsze pragnienia jest tak oczywisty, że łatwo pojąć, iż mamy tu do czynienia z subtelną karykaturą kobiety targanej przez sprzeczne uczucia....

Pierre Jean Jouve, *Le Don Juan de Mozart*, Paris, Librairie Plon 1968.

Zerlina. Sopran koloraturowy. W tłumie szlachetnie urodzonych mężczyzn i tragicznych dam jest właściwie postacią epizodyczną. A jednak, mimo przepaści społecznej, od razu wpada w oko wyuzdanemu grandowi, ten zaś nadzwyczaj długo ściska jej rekę, tak jakby pragnął odwlec moment, w którym pociągnie ją wreszcie do swojego pałacu...

Muzyka, którą Mozart przeznaczył Zerlinie, brzmi tak, jakby dochodziła do nas z okien złocistobiałej sali osiemnastowiecznego pałacu. Zerlina śpiewa jeszcze zwykłe arie, ale melodie tych arii przypominają już pieśni: są uroczo naturalne, wolne od wszelkiej ceremonialności i jeśli coś przypomina w nich jeszcze spłowiały nieco muzyczny styl, to tylko forma zewnętrzna. W wizerunku muzycznym Zerliny pulsuje rytm rokoka i rewolucji. Dziewczyna ta nie jest już pasterką, choć jeszcze nie jest obywatelką. To postać z pogranicza dwu epok. Ktoś, kogo nie okaleczył feudalny przymus i kto nie uległ jeszcze barbarzyństw społeczeństwa mieszczańskiego. Coś podobngo znajdujemy w młodzieńczych wierszach i u młodzieńczych bohaterów Goethego.

Theodor W. Adorno, *Moments musicaux*, Frankfurt 1964.

„Jak to się czasem – zaczął Mozart – nadzwyczajnie układa. Cóż powie moja Konstancyjka, kiedy się dowie, że ten właśnie fragment dzieła, który ma teraz usłyszeć, przyszedł na świat akurat tej samej nocy, i to również przed naznaczoną podróżą?"

„Czy to możliwe? Kiedy? Z pewnością przed trzema tygodniami, jak miałeś jechać do Eisenstadt!"

„ Zgadłaś! A odbyło się to tak. Wróciłem po dziesiątej z kolacji u Richterów – spałaś już mocno – i tak jak przyrzekłem, chciałem pójść wcześniej spać, żeby rano na czas się obudzić. Tymczasem Veit zapalił jak zwykle wszystkie świece przy biurku, ja machinalnie włożyłem szlafrok i przyszło mi do głowy, żeby szybko przejrzeć jeszcze moje ostatnie pensum (...) Uderzyłem akord i poczułem, że zapukałem we właściwe drzwi, że za nimi jest już cały legion strachów, które wypuścić należy w finale. I tak powstało najpierw adagio: d-moll, cztery takty tylko, a za nimi druga fraza pięć taktów; będzie to, wydaje mi się, coś niezwykłego w teatrze, gdy głosowi towarzyszyć będą najmocniejsze instrumenty dęte. Na razie usłyszą to państwo tak, jak się to da tutaj zrobić".

Bez zastanowienia zgasił świece w obydwu lichtarzach i w śmiertelnej ciszy, jaka zaległa pokój, rozbrzmiał ów przerażający chorał „ Di rider finirai pria dell'aurora" (Przestaniesz się śmiać jeszcze przed świtem). Jak z odległych gwiezdnych orbit spadają przez granat nocy głosy srebrzystych fanfar, zimne jak lód, przenikające do szpiku kości.

„Kto tu! Odpowiadać! " – słychać pytanie Do Juana. Wtedy znów się to rozlega, monotonnie jak na początku, i nakazuje niecnemu młodzieńcowi pozostawić zmarłych w spokoju.

Kiedy groźne dźwięki przebrzmiały już do ostatniego drgnienia, Mozart ciągnął dalej: „Jak łatwo pojąć, nie mogłem się zatrzymać. Kiedy raz pęknie lód przy brzegu, zaraz łamie się na całym jeziorze, trzaskając aż po najdalsze jego krańce. Bezwiednie podchwyciłem ponownie ten sam wątek w czasie nocnej uczty Don Juana, kiedy to Donna Elvira właśnie się oddaliła i zgodnie z zaproszeniem pojawia się upiór. Proszę posłuchać"...

Eduard Mörike, *Podróż Mozarta do Pragi* (1855), tłum. Ryszard Turczyn, w: Dawna nowela niemieckojęzyczna, t. II, Warszawa 1979.

Donna Anna, dzięki najświetniejszym darom natury, jest przeciwieństwem Don Juana. Jak Don Juan był pierwotnie człowiekiem piękności i siły cudownej, tak Donna Anna jest boską kobietą, której czysta dusza wymyka się spod wpływu diabła. Wszystkie sztuczki piekielne mogły zniszczyć jedynie jej życie ziemskie. I gdy szatan dokonał tego zniszczenia, za dopustem niebios zemsta piekielna musiała się dopełnić.

Don Juan szyderczo zaprasza na wesołą ucztę posąg starca, którego zamordował, i wyzwolony duch nie gardzi wezwaniem, w trosce o niego przybywa zza świata, by przypomnieć mu obowiązek pokuty. Ale już serce Don Juana jest tak zatwardziałe, że błogosławieństwo niebios nie staje się dlań promieniem nadziei, nie zagrzewa do lepszego żywota.

Zdziwiło cię zapewne, kochany Teodorze, to, co wspomniałem o uwiedzeniu Donny Anny. W tej godzinie myśli i idee, z głębi serca pochodzące, mają zdolność prześcigania słów. Opowiem ci pokrótce, jak mi się w muzyce, bez zaglądania w tekst, objawił stosunek wzajemny dwóch natur w walkę wciągniętych (Don Juana i Donny Anny).

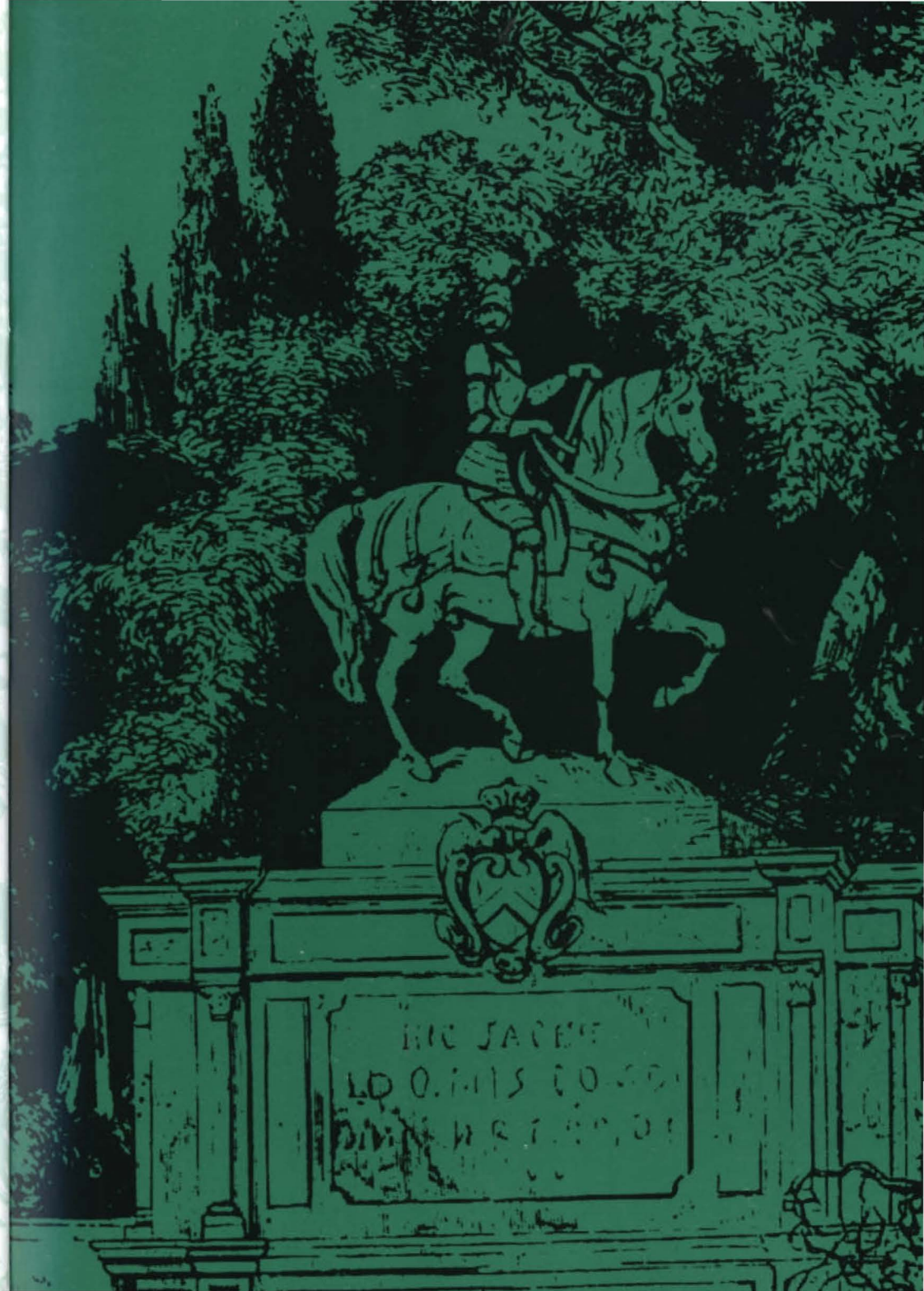
Jak to powyżej zaznaczyłem, Donna Anna jest przeciwieństwem Don Juana. Czyż nie było przeznaczeniem Donny Anny otworzyć oczy Don Juana na wartość miłości, którą szatan w nim zniszczył, dać mu poznać potęgę drzemiącej w nim natury boskiej i wyrwać go z rozpaczy bezpłodnych wysiłków? Ujrzał ją za późno, ujrzał ja w godzinie zbrodni – odczuł tylko diabelską ochotę zgubienia jej. Nie ma dla niej ratunku. Kiedy Don Juan się zjawia, zbrodnia jest już dokonana. Anna poczuła w sercu ogień zmysłowości, żary piekła – i wszelki opór był niepodobieństwem. Tylko on, tylko Don Juan mógł w niej obudzić ten szał pożądania, z jakim rzuca się w jego objęcia i ulega niszczącej, przemożnej nienawiści sił piekielnych. Gdy odchodzi, czynu dokonawszy, ona odczuwa wszystkie zgryzoty swego upadku. Śmierć ojca zabitego przez Don Juana; związek z innym, zniewieściałym i pospolitym Don Ottaviem, którego, zdawało jej się, kocha; ogień namiętności, co ją pożera, gwałtowny wybuch nienawiści, co zapłonęła w momencie najwyższej rozkoszy – wszystko to rozsadza jej pierś. Czuje ona, że tylko zagłada

Don Juana może zapewnić spokój duszy udręczonej śmiertelną męką, ale ten spokój to będzie jej ziemska śmierć. Pobudza wciąż swego zimnego jak lód narzeczonego do zemsty; sama ściga niewiernego, a gdy widzi, że go uniosły moce piekielne, uspokaja się nieco; nie może tylko ustąpić weselnie podnieconemu narzeczonemu: – *Lascia, o caro, un anno ancora, allo sfogo del mio cor!* Nie przeżyje tego roku. Nigdy Don Ottavio nie przyciśnie do łona tej, którą pobożna myśl wybawiła ze szponów szatana.

E.T.A. Hoffmann, *Don Juan. Z dziennika podróżującego entuzjasty*, tłum. Antoni Lange (1913), w: E.T.A. Hoffmann, *Dzieła wybrane*, t. IV, Warszawa 1959.

A oto i przyczyna mojej oziębłości dla autora *Don Juana*. Dwiema jego najczęściej wystawianymi w Paryżu operami był *Don Juan* i *Figaro*, ale śpiewane były w języku włoskim, przez Włochów i w Théâtre Italien – i to wystarczało, bym nie mógł się oprzeć pewnej niechęci do tych arcydzieł. Miały w moich oczach tę wadę, że zdawały się należeć do szkoły zaalpejskiej, co więcej, i to jest słuszniejsze, byłem zrażony pewnym miejscem w roli Donny Anny, gdzie Mozart miał nieszczęście napisać opłakaną wokalizę, która jest plamą na jego świetlanej partyturze. Mówię o allegro arii sopranowej (nr 22) w drugim akcie, arii o głębokim smutku, w której cała poezja miłości jawi się we łzach i żałobie i w której mimo to pojawiają się pod koniec nuty śmieszne i tak rażąco niestosowne, że trudno uwierzyć, iż mogły wymknąć się spod pióra takiego człowieka. Zdawać by się mogło, że Donna Anna ociera łzy i oddaje się nagle nieprzystojnym błazeństwom. Słowa tego miejsca brzmią: *Forse un giorno il cielo ancora sentira -a-a* (tutaj pasaż niewiarygodny i w najgorszym stylu) *pietà di me* [może któregoś dnia niebo ulituje się nade mną]. Trzeba przyznać, że jest to szczególny sposób wyrażania przez szlachetną, znieważoną dziewczynę nadziei, iż niebo któregoś dnia ulituje się nad nią!... Trudno mi było wybaczyć Mozartowi taką potworność. Dzisiaj czuję, że dałbym część swej krwi, by zmazać haniebną stronicę i kilka innych tego samego rodzaju, których obecność w jego dziełach jesteśmy zmuszeni stwierdzić...

Hektor Berlioz, *Z pamiętników*, tłum. Jerzy Popiel, Kraków 1966.



– Więc ten stary ladaco wciąż żyje? – Na Boga, czy żyje! I z woli Boga żyje – dodałem, przypomniawszy sobie, że dama jest nabożna, a jeszcze z parafii Sainte- Clotilde, parafii książąt! – „Król umarł, niech żyje król" – mówiono za dawnej monarchii, póki ta stara porcelana z Sèvres nie rozleciała się w kawałki. Ale Don Juan jest monarchą, którego nie utrąci żadna demokracja.

– Bo też Diabeł jest nieśmiertelny – powiedziała, jak gdyby znalazła wytłumaczenie.

– I był nawet... – Kto?... Diabeł ? – Nie, Don Juan... był przed trzema dniami na wesołej kolacji. Domyśla się pani gdzie? ...

– W pańskim okropnym „ Maison d'Or " bez wątpienia....

– Ach, skądże! Don Juan już tam nie bywa... W „ Maison d'Or " nie ma nic dla podniebienia jego wysokości. Jaśnie oświecony Don Juan zawsze był trochę jak ów sławny mnich, Arnold z Brescii, który, jak powiadają kroniki, żywił się tylko krwią dusz. Chętnie zakrapia nią szampana, lecz w lokalu kurtyzan brak jej już od dawna!

– Zobaczy pan – podjęła dama z ironią – że wieczerzał w klasztorze benedyktynek z paniami...

– Od Nieustającej Adoracji, a tak! Nie mogę oprzeć się przekonaniu, że adoracja, jaką raz wzbudzi ten diabelski człowiek, nigdy nie ustaje.

– Uważam, że jak na katolika wyraża się pan bluźnierczo – powiedziała powoli, lecz trochę nerwowo – i proszę, by oszczędził mi pan szczegółów dotyczących kolacji u tychże pańskich szelm, jeśli wymyślił pan sobie, że mówić o Don Juanie to znaczy mówić mi o nich.

– Nic nie wymyślam, markizo. Co zaś do szelm uczestniczących w kolacji, jeśli można je tak nazwać, to nie są one moje... niestety!

– Dosyć, proszę pana!

– Niechże mi pani pozwoli być skromnym To były...

– *Mille e tre?...* – powiedziała zaciekawiona, już z innego tonu i niemal na powrót łaskawa.

– O, nie wszystkie... dwanaście tylko. To już i tak przyzwoicie. – I nieprzyzwoicie również – wtrąciła.

– Zresztą wie pani tak samo jak ja, że buduar hrabiny de Chiffrevas nie pomieści wielu osób. Mogły się tam dziać rzeczy wielkie, ale buduar jest mały...

– Jak to? – zawołała zdumiona. – Więc kolacja była w buduarze?

– Tak, w buduarze. I czemu by nie? Przecież jada się na polu bitwy. Miała to być kolacja nadzwyczajna i najgodniejszym się wydawało wydać ją na teatrze chwały Don Juana, gdzie zamiast drzew pomarańczowych kwitną wspomnienia. Ładny pomysł, czuły i melancholijny. To nie był b a l o f i a r , tylko kolacja.

– A Don Juan ? – powiedziała, jak Orgon mówi w sztuce: „A Tartuffe? "

– Don Juan uznał to za wyborne, a i wieczerzał znakomicie, *Sam zupełnie sam, wobec tylu dam!* Wystąpił zaś w osobie kogoś, kogo pani zna: to hrabia Jules-Amedée- Hector de Ravila de Raviles, ni mniej, ni więcej.

– On! W samej rzeczy, bo też to jest Don Juan – powiedziała.

I choć dla tej dewotki o ostrym języku i pazurach minął już czas marzeń, jęła rozmyślać o hrabim – tym człowieku z rasy Don Juanów, rasy starej i wiecznej, której Bóg nie dał świata, ale pozwolił, by dał go jej Diabeł.

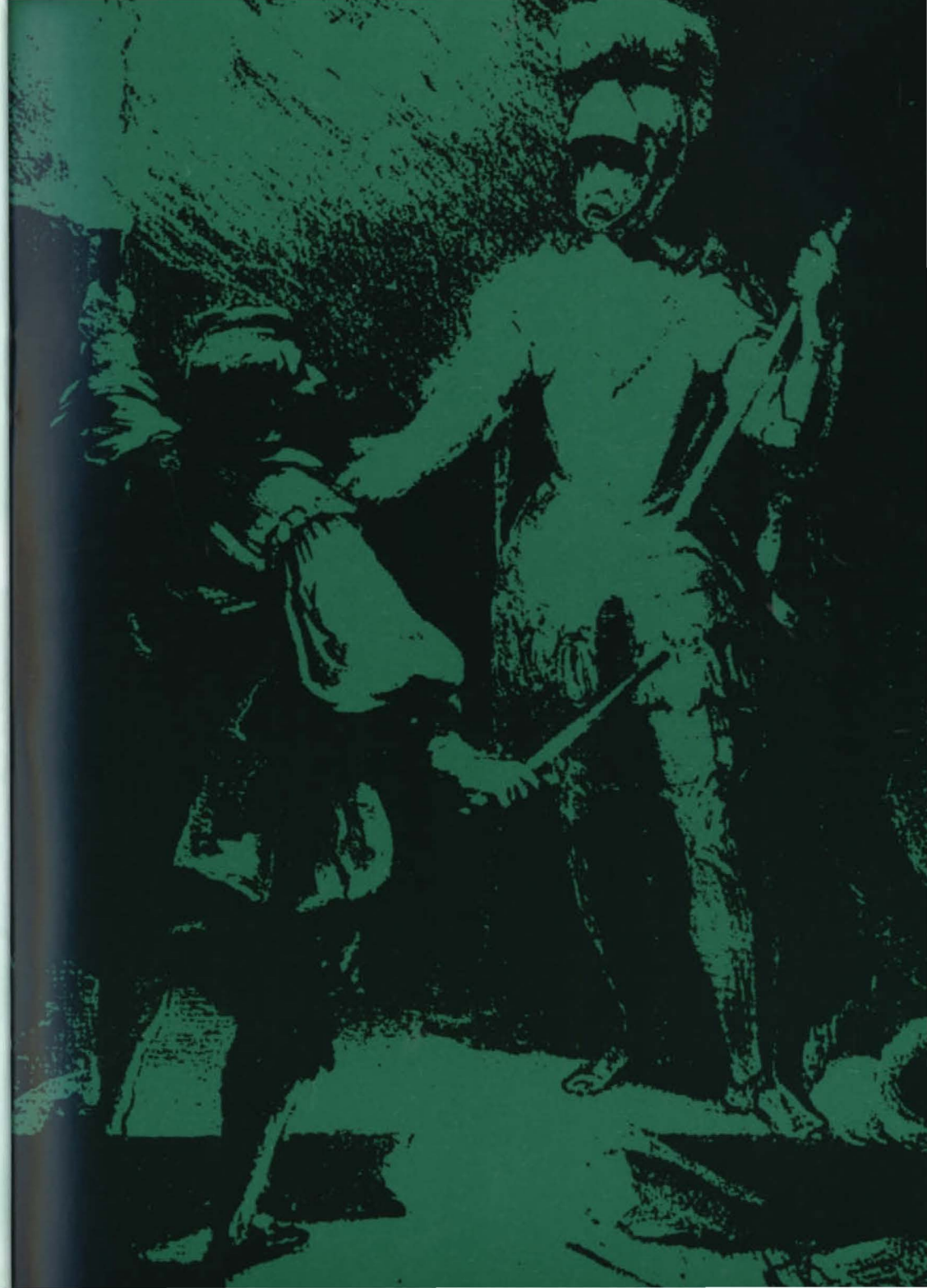
Jules Barbey d'Aurevilly, *Najpiękniejsza miłość Don Juana*, w: Diable sprawy, tłum. Joanna Guze, Warszawa 1978.

Mamy tu wielkiego grzesznika, który właśnie kona. Trzeba wam wiedzieć, don Ildefonso, że jest to ten nieszczęsny don Juan Tenorio. Miał tu jakieś spotkanie, pojedynek czy coś – krótko mówiąc chciałem go wyspowiadać. Z początku szło jak z płatka, spowiadał się bardzo pięknie, co to, to prawda. Ale gdy doszło do szóstego przykazania – nic; nie wydostałem od niego ani słowa. Że niby nie ma nic do powiedzenia. Matko Boska, ten łajdak! Gdy wziąć pod uwagę, że to jest ów największy rozpustnik obu Kastylii – nawet w Walencji ani w Kadyksie podobno nie ma mu równego. Mówią, że w ostatnich latach uwiódł sześćset dziewięćdziesiąt siedem dziewcząt; z tych sto trzynaście poszło do klasztoru, pięćdziesiąt zabili ich ojcowie lub mężowie w sprawiedliwym gniewie, a mniej więcej tyluż pękło z żalu serce. I teraz sobie wyobraźcie, don Ildefonso: taki hulaka twierdzi mi w oczy, na łożu śmierci, że *in puncto* rozpusty nie ma mi się z czego spowiadać. Co powiecie na to ?

– Nic – rzekł ojciec jezuita. – A wyście mu odmówili rozgrzeszenia.

– Rozumie się – odpowiedział znękany padre Jacinto. – Całe przekonywanie było na próżno. Przemawiałem do niego tak, że w kamieniu wzbudziłbym żal za grzechy, ale dla tego arcynicponia nic nie ma wartości. Grzeszyłem ponoć pychą, ojcze, powiada mi, krzywoprzysięgałem, wszystko, co chcecie, ale pod względem tego, o co pytacie, nie mam wam nic do powiedzenia. Wiecie, co się w tym kryje, don Ildefonso ? – wybuchnął nagle padre i szybko się przeżegnał. – Myślę, że się pokumał z diabłem. Dlatego nie może się z tego wyspowiadać...

Karel Čapek, *Spowiedź don Juana*, w tegoż: *Księga apokryfów*, tłum. Helena Gruszczyńska-Dębska, Warszawa 1978.



Najabstrakcyjniejszą ideą, jaka daje się pomyśleć, jest genialność zmysłowa. Jakie medium może ją przedstawić? Jedynie i wyłącznie muzyka. Nie można jej przedstawić w rzeźbie, ponieważ idea ta jest określeniem wewnętrzności samej w sobie; nie można namalować, bo nie można uchwycić jej jasnych zarysów, jest ona siłą, burzą, niecierpliwością, namiętnością, czymś z gruntu lirycznym; przecież nie realizuje się w jednym momencie, a w szeregu momentów, gdyby bowiem skupiała się w jednym momencie, to dałoby się ją odwzorować lub namalować. W tym, że realizuje się ona w szeregu momentów, wyraża się się jej charakter epicki, a przecież nie jest ona epiką w ścisłym znaczeniu tego słowa: zbyt rozległa, by zostać ujęta w słowa, przestrzenią jej ruchu jest bezpośredniość. Poezja nie może jej więc przedstawić. Jedynym medium do tego zdolnym jest muzyka. Muzyka bowiem zawiera w sobie element czasowy, przebiega jednak, ściśle biorąc, nie w czasie w zwyczajnym znaczeniu. Historyczności w czasie nie może ona wyrazić.

Doskonałą jedność tej idei i odpowiadającej jej formy napotykamy właśnie w *Don Juanie* Mozarta. A ponieważ jest to idea niezmiernie abstrakcyjna, a medium jest również abstrakcyjne, nie istnieje prawdopodobieństwo, aby Mozart znalazł kiedykolwiek konkurenta. Szczęście Mozarta polegało na tym, że dostał mu się temat, który sam w sobie jest absolutnie muzyczny: dlatego gdyby jakiś inny kompozytor chciał z Mozartem rywalizować, to nie pozostałoby mu nic innego, jak skomponować tego samego *Don Juana*.

Don Juan jest zasadniczo uwodzicielem. Miłość jego nie jest miłością duszy, lecz miłością zmysłów, a miłość zmysłowa z natury nie jest wierna, lecz absolutnie n i e w i e r n a; ta miłość nie jest poświęcona jednej, ogarnia wszystkie, wszystkie uwodzi. Ta miłość zawiera się w momencie, ale moment jest pomyślany jako suma momentów i oto mamy uwodziciela.

Don Juan nie tylko szuka szczęścia u dziewczyn, on im daje szczęście – lub nieszczęście; ale co osobliwsze, one niczego innego nie pragną; zła by to była dziewczyna, co by nie chciała być nieszczęśliwa, żeby choć raz być szczęśliwą z Don Juanem.

Søren Kirkegaard, *Studia erotyki bezpośredniej czyli erotyka muzyczna*, w: *Albo, albo*, tłum. Jarosław Iwaszkiewicz, Warszawa 1981.

Każdemu wydaje się, że potrafi wyjaśnić istotę donżuanizmu, najbardziej niezrozumiałego, skomplikowanego i drażliwego problemu naszych czasów. Istotnie, poza kilkoma wyjątkami, mężczyzn można podzielić na trzy grupy: do pierwszej należą ci, którzy sądzą, że są Don Juanami; druga składa się z tych, którzy sądzą, że byli Don Juanami; trzecią zaś stanowią mężczyźni, którzy uważają, że mogli być Don Juanami, ale najzwyczajniej w świecie nie chcieli. Ci ostatni proponują – w zbożnych zamiarach – atakować Don Juana, a gdyby się udało, to nawet przenieść go w stan spoczynku.

Jose Ortega y Gasset, *Ku psychologii interesującego mężczyzny*, w tegoż: *Szkice o miłości*, tłum. Krzysztof Kamyszew, Warszawa 1989.

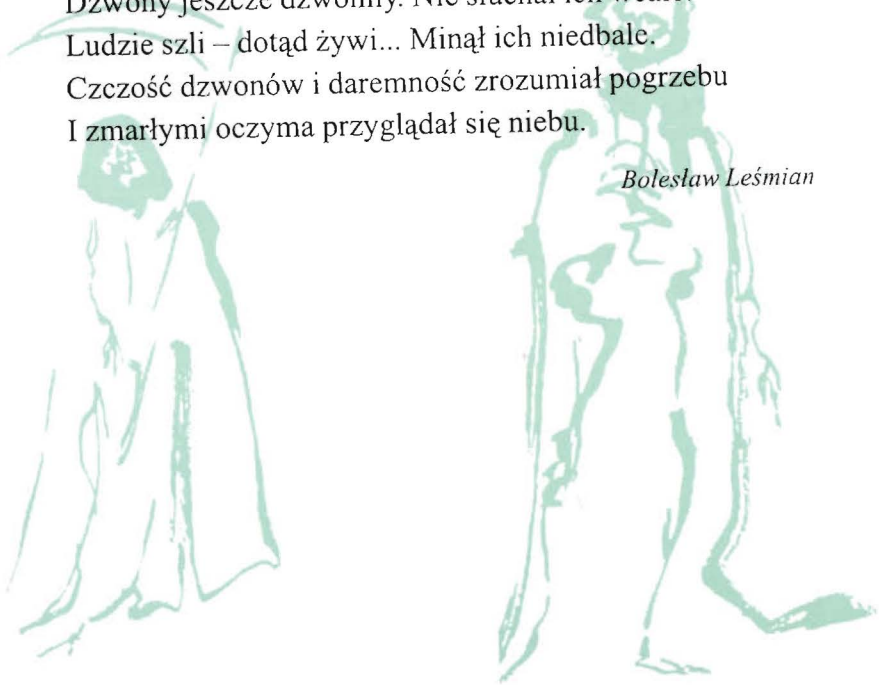
...legenda o Don Juanie jest początkowo pobożną przypowieścią o człowieku lekkomyślnym, lubieżnym i bezbożnym, który u schyłku życia wstrząśnięty wizją czekającej go kary nawraca się i poddaje. Dla człowieka Średniowiecza, który opowieść tę stworzył, i dla tych, którzy byli jej odbiorcami, ważna w niej była jedynie kara i nawrócenie będące dziełem Boga. Całe wprowadzenie, to jest życie Don Juana i jego charakterystyka, było dla nich nikczemne i zasługujące na pogardę, było wartościa negatywną – lekkomyślnością, grzechem, lubieżnością. Lecz dziś, jeśli używamy słowa „ nawrócenie", nie będącego dla nas pustym dźwiękiem, lecz słowem pełnym znaczenia, to stajemy przed skomplikowanym problemem psychologicznym. Nawrócenie jest nagłą zmianą orientacji zachodzącą w duszy, która do owej chwili grawitowała w kierunku pewnego ideału, a która nagle obraca się całkowicie ku innemu – często nawet wręcz przeciwstawnemu. Dziś wiemy, że zjawisko to nie jest fenomenem jedynie religijnym, ale występuje również w wielu innych dziedzinach, wiemy też, że coś takiego nie spotyka każdego, lecz jedynie dusze wybrane, silne i szlachetne. W konsekwencji Don Juan – grzesznik nie przedstawia nam się jako istota podła i godna pogardy, w której nie potrafilibyśmy się doszukać niczego innego poza płaskością i lekkomyślnością. Jego lubieżność i przygody miłosne nabierają w naszych oczach odcienia powagi i tragizmu, a przez jego błazenady i śmiech przebija nuta najgłębszego ludzkiego bólu. Tak samo będzie, jeśli nam powiedzą, że Don Juan był zwariowanym fanfaronem, który upierał się przy negowaniu doskonałości wszelkich zasad i ideałów, dopóki nie poczuł na sobie ciężaru karzącej ręki Boga.

Albowiem jedno z dwojga: albo Don Juan bezmyślnie neguje – dla samego negowania – istnienie jakiejkolwiek doskonałości i w takim razie jego negacja pozbawiona jest sensu, a nawet nie jest negacją, wobec czego nie warta jest nawet fatygowania karzącej ręki Boga, albo przyjrzawszy się dokładnie dumnym ideałom, z pełną świadomością odrzuca wszystko, co nie jest spełnieniem jego własnych zachcianek. Tylko w tym wypadku jego negacja ma sens, jedynie wówczas jest aktem prawdziwie duchowym, zasługującym na karę lub nagrodę, a nie jakimś instynktownym odruchem pozbawionym jakichkolwiek sugestii filozoficznych. Trzeba więc jeszcze raz dokładnie przeanalizować negatywny heroizm Don Juana, a wtedy, sięgnąwszy do samych źródeł, dojdziemy do pełnego wagi stwierdzenia, iż na dobrą sprawę każdy ideał, jakkolwiek byłby doskonały, ma w sobie pewne niedoskonałości i przez to rozmija się z najgłębszymi odczuciami naszego serca, a więc może być obiektem heroicznej negacji.

Jose Ortega y Gasset, *Wprowadzenie do Don Juana*, w tegoż: *Dehumanizacja sztuki i inne eseje*, tłum. Piotr Niklewicz, Warszawa 1980.

Zbladła twarz Don Żuana, gdy w ulicznym mroku
Spotkał swój własny pogrzeb, i przynaglił kroku.
I zatracił różnicę między ciałem w ruchu
A tym drugim, co legło w trumiennym zaduchu.
Czuł tożsamość obojga – orszak szedł pośpiesznie,
A jemu się zdawało, że w miejscu tkwi śmiesznie.
Czekał, aż uśnie w Bogu, lecz stwierdził naocznie,
Że Bóg nie jest – noclegiem – i że już nie spocznie.
„Śpi snem wiecznym " – szeptano, ale nie spał jeszcze.
Szedł coraz bezpowrotniej – w pozgonnym rozpędzie.
„Śpi snem wiecznym..." Snu nie ma i nigdy nie będzie!
„Szczęśliwy! Już nie cierpi!" – tak mówiono wkoło –
A on w świat trosk mogilnych kroczył niewesoło,
W świat, gdzie pierwszą ułuda jest ostatnie tchnienie –
I zaczęło się nowe – nieznane cierpienie.
Dzwony jeszcze dzwoniły. Nie słuchał ich wcale.
Ludzie szli – dotąd żywi... Minął ich niedbale.
Czczość dzwonów i daremność zrozumiał pogrzebu
I zmarłymi oczyma przyglądał się niebu.

Bolesław Leśmian



... udajemy się jeszcze do słynnego przytułku de la Caridad, ufundowanego przez osławionego Don Juana de Mañara, który wcale nie jest postacią legendarną, jak to można by sobie wyobrażać. Pomyśleć tylko, przytułek ufundowany przez Don Juana! (...) A oto , jak do tego doszło. Pewnej nocy Don Juan, wracając z hulanki, napotkał na swej drodze orszak żałobny udający się do kościoła Świętego Izydora: czarni pokutnicy z osłoniętymi twarzami, świece z żółtego wosku – bardziej to było posępne i złowrogie niż zwyczajny pogrzeb.
„Kto umarł? Jakiś mąż zabity w pojedynku przez kochanka żony, zacny ojciec, co zbyt się ociągał z zostawieniem spadku? – zapytał Don Juan rozgrzany winem. – Ten zmarły – odpowiedzieli niosący trumnę – to wielmożny Don Juan de Mañara, za którego odprawiać będziemy nabożeństwo; chodź i módl się za niego wraz z nami." Podszedłszy bliżej Don Juan rozpoznał w blasku pochodni (bo w Hiszpanii niesie się zmarłych z odkrytą twarzą), że trup jest do niego podobny... że to on sam! Ruszył za własną trumną do kościoła i odmawiał modlitwy razem z tajemniczymi mnichami: nazajutrz znaleziono go zemdlonego na posadzce chóru. Ten wypadek wywarł na nim takie wrażenie, że wyrzekł się szalonego życia, wstąpił do klasztoru i ufundował szpital, o którym mowa, gdzie umarł niemal jako święty.

Teofil Gautier, *Podróż do Hiszpanii* (rozdz. XIV), tłum. Joanna Guze, Warszawa 1979.

W tymże kościele de la Caridad jest pochowany Don Juan (...), który później, dzięki poetom, stał się w Europie tak słynną postacią fantastyczną. (...) Ten wesoły caballero żył w Sewilli w XVI wieku, był wielkim birbantem, miał wiele przygód miłosnych, ale na starość okazał skruchę z powodu swoich grzechów i zmarł w najprozaiczniejszy sposób we własnym łożku, wypowiadając życzenie, by pochowano go w kruchcie kościoła de la Caridad, tak aby wierni deptali jego grób. Ale biorąc pod uwagę skruchę Don Juana, zakonnicy pochowali go wewnątrz kościoła...

Wasilij Bodkin, *Listy o Hiszpanii* (list III), tłum. Wiktoria Śliwowska, Warszawa 1983.

„Lecz jest bohater jeden niezawodny:
Don Juan, ten sam, co go na operze
Może za wcześnie, czart do piekła bierze"...

Byron, *Don Juan*, tłum. E. Porębowicz, Warszawa 1954.

Gdyby był Pan ostatnio na przedstawieniu *Don Giovanniego*, to zobaczyłby, że wszystkie jego oczekiwania wobec opery zostały urzeczywistnione. Ale i samo dzieło jest czymś całkowicie wyjątkowym, a śmierć Mozarta pogrzebała wszelkie nadzieje, że kiedykolwiek powstanie coś porównywalnego.

Goethe, List do Schillera z 30 grudnia 1797 roku.

Iżby don Juan był możliwy, trzeba, aby istniała na świecie obłuda. Don Juan w starożytności byłby zjawiskiem bez treści; religia była radosnym świętem, zachęcała ludzi do rozkoszy, jakże miałaby piętnować istoty, które rozkosz czynią swym jedynym celem?

Stendhal, *Kroniki włoskie*, tłum. Tadeusz Żeleński-Boy, Warszawa 1949.

Trzy najpiękniejsze twory Pana Boga, to morze, Hamlet i „Don Giovanni " Mozarta...

Gustaw Flaubert, List do Luise Colet. (Correspondance, t. I, s. 373, Paris „Bibl. de la Pleiade" 1973.)

„Don Giovanni" to pierwsze dzieło muzyczne, kóre wywarło na mnie przemożne wrażenie i wzbudziło entuzjazm, który nie pozostał bezowocny...

Piotr Czajkowski, List do Nadieżdy von Meek z 16 marca 1878 roku.

ARTYŚCI I PRACOWNICY OPERY NOVA W SEZONIE 1996/ 1997

Soliści śpiewacy

Soprany:	Bogumiła Aksamit, Halina Fulara-Duda, Małgorzata Grela, Wiesława Kończewska, Magdalena Krzyńska, Katarzyna Matuszak, Elżbieta Stengert, Urszula Walaszczyk-Nogaj, Monika Chabros**, Adrianna Motylewicz**, Gabriela Orłowska-Silva*, Barbara Sanejko**, Krystyna Rorbach**
Mezzosoprany:	Jolanta Gzella, Małgorzata Ratajczak, Mariola Wiśniewska, Anetta Wakarecy
Tenory:	Stanisław Baron, Mirosław Kin, Dariusz Pietrzykowski, Wiesław Raczkowski, Janusz Ratajczak, Herman Spas, Karol Bochański **, Błażej Grek*, Józef Przestrzelski*, Janusz Wenz*, Adam Zdunikowski*
Barytony:	Edward Stasiński, Wiesław Bednarek**, Wojciech Dyngosz*, Adam Kruszewski**, Leszek Skrla**, Florian Skulski*, Bogdan Śliwa**, Bogdan Załasiński**
Basy:	Jerzy Gruszczyński, Andrzej Nowakowski, Władysław Podsiadły, Ryszard Smęda, Andrzej Klimczak**, Piotr Nowacki*
Korepetytorzy:	Łarisa Cyplakova, Kamilla Zygmunt*

Balet

Kierownik i pedagog:	Władimir Glinskich
Inspektor:	Maria Adamska, Aleksandra Mioduska
Akompaniatorzy:	Eugeniusz Gątkiewicz, Hanna Skórska
Soliści:	Maria Adamska, Artur Adamski, Aleksander Anacko, Olessia Denisova, Wiktor Derewianko, Cezary Dróżdż, Olga Karpowicz, Aleksandra Mioduska, Andriej Terechow, Tatiana Pirajziewa, Cezary Pyszka, Anna Tłokińska, Rostisław Biliak*, Natalia Fiodorowa*, Arkadiusz Gołygowski*, Beata Grzesińska*
Koryfeje:	I. Jaświn, B. Kotowska, R. Madejski, B. Piskorska, I. Prohorenko, E. Ponicka, P. Stojko, E. Rynkowska, P. Trifanow

* *stała współpraca* ** *współpraca*

Zespół: T. Azjan, J. Czyszak, T. Dąbrowski, E. Grodzka, L. Nowak, K. Przybytniak, M. Tkaczyk (adept), A. Zarzycka, A. Adamski*, R. Bossy*, H. Kanciak*, T. Kolanowski*, J. Nawrotek*, K. Raczek*

Chór

Kierownik: Henryk Wierzchoń

Konsultant wokalny: Krzysztof Szydzisz

Korypetytor: Adam Pilarski

Inspektor: Józef Guździoł

Soprany: M. Fortuna H. Grot, K. Klimczak, Z. Korybalska, M. Masiak, H. Pawlitka-Pawłowska, A. Pliszka, A. Pyrzyk, R. Ratkowska, B. Walczyna, B. Wysocka, P. Cywińska*, B. Dziedzic*, E. Kocięba*, E. Komendarczyk*, L. Kowalska*, I. Kwaśniewska*, A. Langowska*, S. Leszczyńska*, A. Majewska*, E. Pobocha*, M. Rybicka*, D. Sobierańska*, Cz. Staniszewska*, B. Synoowicz*, K. Węgrzyn*, B. Wiśniewska*, D. Woźniak

Alty: H. Bogiel, M. Karasińska, B. Nobis, A. Płaczek, A. Kopycińska-Rajewska, E. Skrobiszewska, D. Słowińska, M. Wierzbiańska, M. Gurbowicz*, D. Giro-Syryńska*, M. Herdzin*, A. Jędrzejewska-Stachura**, M. Kuczyniecka*, T. Kujawska**, M. Litwin*, E. Maciarewicz**, E. Nowak**, A. Nowicka**, M. Podejko**, D. Rezmer**, A. Sobocińska**, K. Szymańska**

Tenory: O. Bebenow, A. Brucki, J. Doliński, M. Domański, J. Guździoł, R. Kaniewski, W. Raczyński, A. Walczyna, J. Zieliński, C. Mączka**, M. Mierzwa**, M. Pawłowski**, J. Stefański*, Z. Zieliński**

Basy: E. Bereit, R. Fijałkowski, Z. Fortuna, P. Olszyna, A. Piskorski, K. Potudin, K. Wakarecy, M. Woźniak, A. Augustyn*, M. Białkowski*, J. Frankowski*, Jankowski**, R. Jastak**, Z. Jeżak**, J. Kujawski**, M. Kulik**, L. Kwaśniak**, M. Majcherczyk**, K. Michałek**, J. Nowacki**, A. Naklicki**, M. Polaszewski**, P. Stachura**

** stała współpraca ** współpraca*

Orkiestra

Dyrygenci: Maciej Figas, Piotr Deptuch, Vadim Perevoznikov, Henryk Wierzchoń

Inspektor: Roman Gomułka

I skrzypce: I. Bogusz (koncertmistrz), G. Bogusz, A. Bondel, R. Brylińska, R. Domańska, T. Komorowski, B. Łotyszojc, G. Sokołowa, M. Czekała*, I. Rasteńska*

II skrzypce: P. Buczyński, J. Drangowska, I. Kamińska, W. Kozłowicz-Łaszewski, A. Marchlewska-Dzięcioł, G. Woźny, G. Kłaput*, E. Majewska*, D. Suchalska*

Altówki: R. Gomułka, I. Ławris, B. Uszyńska, K. Michalak*, Z. Milewski*, W. Półtorak*, A. Wierzniański*

Wiolonczele: D. Daszkiewicz-Szymańska (koncertmistrz), B. Sułkowski (koncertmistrz), G. Dudzińska, E. Kornel, D. Kruszewska, E. Półtorak, E. Pilarska, I. Michalak*, L. Stasik*

Kontrabasy: D. Chojecki, M. Kuczyniecki, D. Zygmunt, M. Ćwikliński**

Flety: W. Dolny, M. Jabłońska-Mordka, T. Pawlicki, M. Pawłowska*

Oboje: T. Polańska, J. Polański, B. Sykuła

Klarnety: M. Dudziński, W. Kuczyniecki, J. Libront, J. Wojciechowski

Fagoty: C. Cieślak, J. Giziński, M. Jakubiec

Waltornie: W. Bryliński, L. Heba, J. Katafiasz, B. Nosarzewski, J. Klekotko**

Trąbki: B. Chróściński, A. Zwoliński, J. Marszałek*, L. Szumała*

Puzony: M. Fierka, A. Owsik

Tuba: K. Kmieć*, K. Nurkiewicz*

Harfa: M. Krawczyk

Perkusja: T. Bartecki, V. Dobrzyńska, M. Marciniak, K. Pilarski

** stała współpraca ** współpraca*

Asystent dyrektora:	Piotr Karczewski
Koordynator pracy artystycznej:	Gizela Szala
Z-ca Kierownika Działu Promocji i Obsługi Widzów:	Robert Chojnacki
Główny specj. d/s administracji:	Daniela Stasiak
Inspicjent:	Romuald Rajewski
Sufler:	Danuta Giro-Syryńska, Helena Kobusińska*

Zespół techniczny

Kierownik Działu Technicznego:	Jarosław Jeziorski
Główny brygadier sceny:	Henryk Galiński
Z-ca brygadiera sceny:	Tadeusz Nebak
Kierownicy pracowni:	
elektrycznej:	Andrzej Brzeziński
stolarsko-ślusarskiej:	Jan Żmijewski
plastycznej:	Donat Zawisza
fryzjersko-perukarskiej:	Zofia Domagała
modystyczno-rekwizytorskiej:	Jerzy Pielat
krawieckich:	Irena Skrabulska
krawieckiej damskiej (z-ca kier.):	Sigrid Budzińska
krawieckiej męskiej (z-ca kier.):	Jan Michalak
szewskiej:	Józef Michalski
tapicerskiej:	Jan Dubiel
Kierownik Zakładu Działalności Gospodarczej:	Janusz Kozłowski

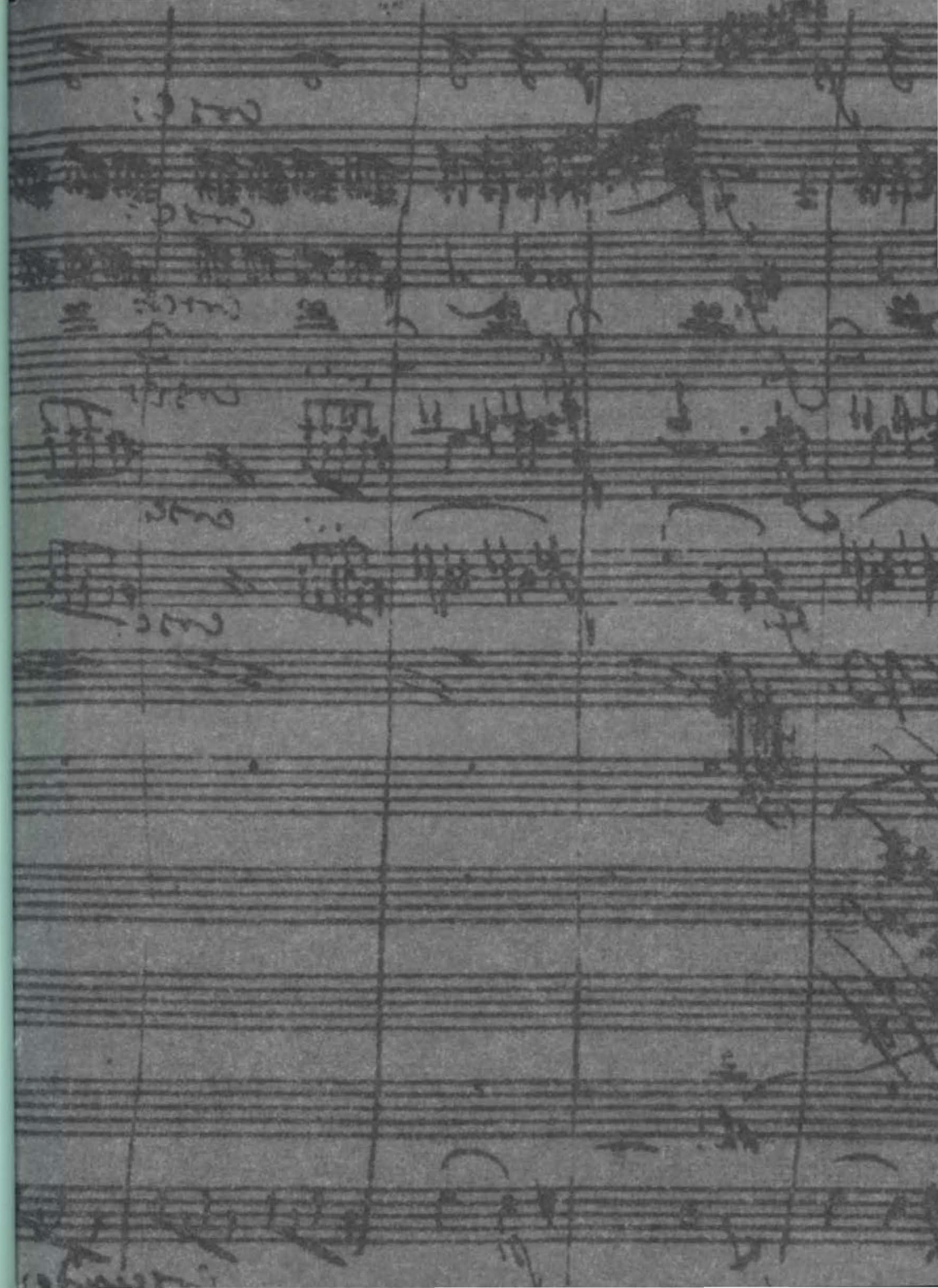
Ośrodek Dokumentacji Teatru
ZG ZASP

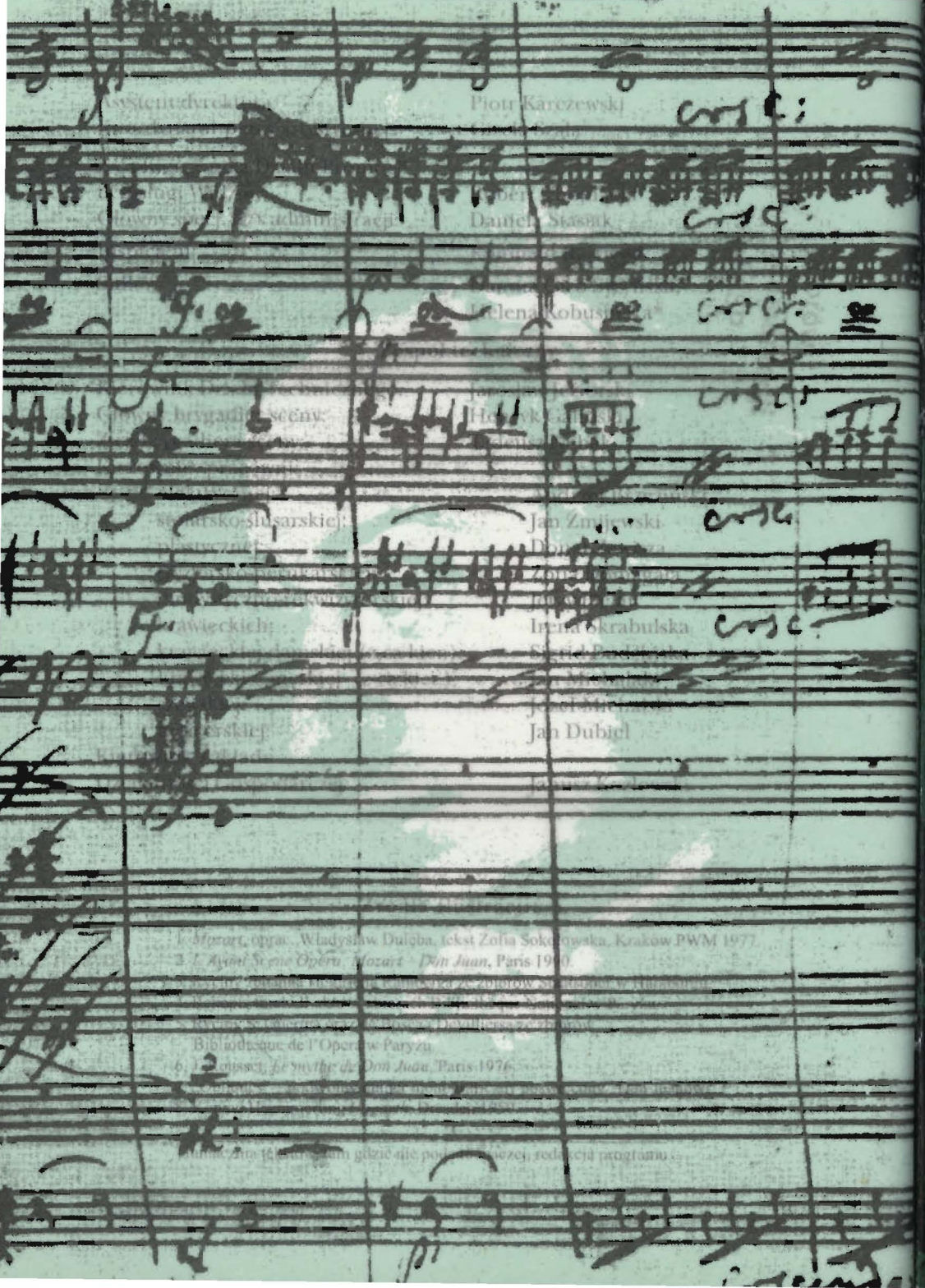
Źródła ilustracji:

1. *Mozart*, oprac. Władysław Dulęba, tekst Zofia Sokołowska, Kraków PWM 1977.
2. *L'Avant Scene Opéra: Mozart – Don Juan*, Paris 1990.
3. Ryciny Johanna Heinricha Ramberga ze zbiorów Staatsoper w Hamburgu.
4. Rękopis finału II aktu w zbiorach Bibliotheque National w Paryżu.
5. Ryciny S. Guerina oraz de Bosca i Devilliersa ze zbiorów Bibliotheque de l'Opera w Paryżu.
6. J. Rousset, *Le mythe de Don Juan*, Paris 1976.
7. „Obliques" – podwójny numer monograficzny poświęcony „Don Juanowi".
8. Konrad Haemmerling *Hogarth*, Dresden 1950.

Tłumaczenia tekstów, tam gdzie nie podano inaczej, redakcja programu.

* *stała współpraca* ** *współpraca*





Redakcja programu – Józef Baliński
Projekt graficzny – Jan Kaja, Jacek Soliński
Skład tekstu – *COMMA* s. c.
Druk – Z.P. *Polraster*
Wydawca – OPERA NOVA w Bydgoszczy

OPERA NOVA
Bydgoszcz
ul. Gdańska 20
Poland

Kasa Opery czynna codziennie
(z wyjątkiem piątku)
w Gmachu Teatru Polskiego
od godz. 15^{00} do 18^{00}
w niedzielę od 9^{00} do 11^{00}
tel. 21-02-87

ponadto:

w Dziale Promocji i Obsługi Widza
Pomorski Dom Sztuki, ul. Gdańska 20
tel. 22-59-50, 22-58-53 wewn. 32, 53, 58
fax 22-49-85, telex 562079 opera pl

Wolfgang Amadé Mozart