

Artur Żywiłek

Uniwersytet Jana Długosza w Częstochowie (PL)

ORCID: 0000-0002-6904-5608

Don Giovanni, sex'n'roll i echa kontrkultury

Krótką historia pożądania czytana wstecz

Abstract

Don Giovanni, Sex'n'Roll, and Echoes of the Counterculture: A Brief History of Desire Read Backwards

This article is an attempt to read the history of courtly love backwards, thus setting a perspective that enables the interpretation of the contemporary sexual revolution by revealing its historical and archetypal patterns. It presents the hybrid relationships linking operatic “archaicness” with film, philosophy, and music in their contemporary artistic forms. The central argument is that the widespread phenomenon of aestheticization of life is based on the illusion that one is able to achieve absolute fulfillment in a transient world. The myth of Don Juan embodies this very dimension of modernity, which gives the aesthetic (sensual) the rank of

the absolute, while numerous artistic actualizations of this myth confirm that the Western European imaginarium has its affective substrate in the form of desire, which is impossible to satisfy.

Keywords

opera, music, desire, myth, history, *Don Giovanni*

Abstrakt

Artykuł stanowi próbę odczytania wstecz historii pożądania uosobionej w micie Don Juana, a więc wyznaczenia takiej perspektywy, która umożliwi interpretację dwudziestowiecznej rewolucji seksualnej poprzez ukazanie jej historycznych i archetypicznych wzorów. Autor przedstawia hybrydyczne związki łączące operową aktualizację tego mitu z jego interpretacjami filmowymi, filozoficznymi i muzycznymi, starając się dowieść, że zjawisko powszechnej współcześnie estetyzacji życia opiera się na iluzji, jaką jest możliwość osiągnięcia absolutnego spełnienia w przemijającym świecie. Mit Don Juana urzeczywistnia właśnie ten wymiar współczesności, która temu, co estetyczne (zmysłowe), nadaje rangę absolutu, a liczne artystyczne aktualizacje tego mitu potwierdzają, że zachodnioeuropejskie imaginarium ma swój afektywny substrat w postaci pożądania, które jest niemożliwe do zaspokojenia.

Słowa kluczowe

opera, muzyka, pożądanie, mit, historia, *Don Giovanni*

Jak to się stało, że *Don Giovanni*, opera nad operami, „komiczny dramat” (*dramma giocoso*) stworzony przez austriackiego kompozytora, na podstawie włoskiego libretta napisanego przez weneckiego eksksjędza, masona i libertyna Lorenza da Pontego, wciąż z nadzwyczajną mocą oddziałuje na widzów i słuchaczy XXI wieku? Jedną z wielu możliwych odpowiedzi na to pytanie zakłada, że figura Don Juana to przykład „fikcji archetypowej”¹. W ramach owej fikcji, jak twierdzi José Lasaga Medina, „temat erotycznego pragnienia jako rodzaju absolutu byłby jedynym wkładem symbolicznym, społecznym, psychicznym, który epoka nowożytna wniosła do całokształtu ludzkiego doświadczenia”². Właśnie dlatego postać Don Juana, niezależnie od tego, czy potraktujemy ją jako mit czy kulturowy topos, wciąż żyje i jest poddawana licznym reaktualizacjom lub transformacjom³. W monografii poświęconej tej postaci Joanna Mańkowska pokazuje, jak wielu repetycjom, przekształceniom, rewokacjom podlegają wyobrażenia „demonicznego zwodziciela/uwodziciela”⁴, który w naszych czasach zaczął być postrzegany jako „symbol wolności”⁵. Jednak Don Juan, za sprawą erotycznej wirtuozerii i przymusu ciągłego powtarzania swojego eksperymentu od początku, nieustannie oddala się od momentu spełnienia, stając się – jak zauważa Zygmunt Bauman – „miłosnym impotentem”⁶.

W 2014 roku w brukselskim teatrze La Monnaie odbyła się premiera opery *Don Giovanni* Wolfganga Amadeusza Mozarta w reżyserii Krzysztofa Warlikowskiego⁷. Zaproponowana przez polskiego reżysera interpretacja historii Mozartowskiego uwodziciela obrazuje rozpad jednego z najistotniejszych przejawów nowoczesności – radykalnej estetyzacji życia, rozumianej jako wciąż ponawiane próby doświadczenia absolutu w przemijającym, zmysłowo poznawanym świecie. Pożądanie, które trawi Don Giovanniego oraz jego poprzedników i następców, nie może zostać zaspokojone. Jeśli zaakcentować wpisany w liczne warianty

¹ Określenie George’a Steinera, cyt. za: Joanna Mańkowska, *Don Juan w XX i XXI wieku lub Zmieniające się oblicze mitycznego uwodziciela* (Poznań: Wydawnictwo Naukowe Silva Rerum, 2021), 9.

² Cyt. za: Mańkowska, *Don Juan w XX i XXI wieku*, 9.

³ Mańkowska, 11.

⁴ Mańkowska, 46g.

⁵ Mańkowska, 47o.

⁶ Por. Zygmunt Bauman, *Razem, osobno*, tłum. Tomasz Kunz (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2003), 15.

⁷ Informacje na temat brukselskiej premiery *Don Giovanniego* zob. Jacek Hawryluk, „*Don Giovanni*”: Soft porno i życie na maksa, Polskie Radio Dwójka, 1 grudnia 2014, <https://www.polskieradio.pl/8/410/Artykul/1308659,don-giovanni-soft-porno-i-zycie-na-maksa>. Warlikowski zrealizował wcześniej na kierowanej przez Petera de Caluwe’a scenie kilka inscenizacji, m.in. *Medea* Cherubiniego, *Makbeta* Verdiego czy nominowaną w 2013 roku do International Opera Award *Lulu* Albana Berga według dramatów Franka Wedekinda.

opowieści o Don Juanie paradoks, polegający na tym, że jej tytułowy bohater pozostaje zanurzony w metafizycznej, chrześcijańskiej tradycji Zachodu, a jednocześnie ją dewaluuje i niszczy, to historia donżuanizmu czytana wstecz okazuje się dziejami pewnej iluzji polegającej na przeniesieniu momentu estetycznego, chwili zmysłowego uniesienia, w sferę absolutu. W tym sensie zjawisko powszechnej estetyzacji życia okazuje się złudzeniem jako metafizyka *à rebours*⁸.

Od uwodziciela do seksoholika (i z powrotem)

Podczas uwertury *Don Giovanniego* Warlikowskiego widzimy tytułowego bohatera (Jean-Sébastien Bou) w towarzystwie pięknej kobiety w królewskiej łoży teatru La Monnaie. Po chwili pojawia się on też na ekranie projekcji wiernie odtwarzającej scenę z filmu Steve'a McQueena *Wstyd* (2011), w której Brandon, jego główny bohater, jedzie nowojorskim metrem i przygląda się badawczo siedzącej naprzeciwko kobiecie. Nieznajoma pasażerka jest wyraźnie zafascynowana jego spojrzeniem. Kiedy kobieta wysiada z metra, Brandon rusza za nią, jednak po chwili gubi ją w tłumie podróżnych. Podobna scena powtarza się w zakończeniu filmu, z tą wszelako różnicą, że bohater nie reaguje na zalotne spojrzenie kobiety i pozostaje na swoim miejscu. Intertekstualny i intermedialny zabieg rozpoczynający przedstawienie pomaga Warlikowskiemu scalić mityczną figurę osiemnastowiecznego uwodziciela i libertyna z postacią współczesnego dobrze sytuowanego pracownika nowojorskiej korporacji, seksoholika zatracającego się w kompulsywnych pragnieniach, a jednocześnie wyrafinowanego estety, który po powrocie do domu delektuje się *Wariacjami Goldbergowskimi* Bacha w interpretacji Glenna Goulda⁹. Film McQueena był zresztą bezpośrednim źródłem inspiracji dla polskiego reżysera, który przeniósł operę Mozarta w realia nowoczesnej metropolii, zachowując jednak właściwy dla *Don Giovanniego* rytm nocy i dnia, ruchu i bezruchu, zmysłowości i uduchowienia. Taka wizja sceniczna dobrze się wpisuje w filozoficzne interpretacje Mozartowskiego *Don Giovanniego* jako postaci ucieleśniającej podstawową ideę nowoczesności w jej

⁸ Zob. Grzegorz A. Dominiak, „Estetyzacja świata a doznanie wieczności: W stronę metafizycznej wykładni człowieka współczesnego jako Don Juana”, w: *Don Juan w przemianach kultury*, red. Lidia Wiśniewska (Bydgoszcz: Wydawnictwo Uczelniane wsg, 2008), 57–70.

⁹ Warto zauważyć, że filmowy Brandon słucha muzyki Bacha z płyty winylowej, co podkreśla paradoksalną naturę bohatera *Wstydu*: neurotyczna, wyuzdana seksualność połączona z „konserwatywnym” upodobaniem do analogowego brzmienia winylowych płyt.



FOT. © BERND UHLIG

Don Giovanni Mozarta w reż. Krzysztofa Warlikowskiego, La Monnaie, Bruksela, 2014

radykałnej, ponowoczesnej postaci¹⁰, to jest ideę rewolucyjnej zmiany politycznej, społecznej i obyczajowej. *Don Giovanni* egzemplifikuje więc postulat odrzucenia dotychczasowych norm moralnych na rzecz pełnej autonomii jednostki, dążącej do realizacji pożądanego. „Uwodzicielska siła” *Don Giovanni* kryje się w tym, że „pożąda on całej kobiecości, i na tym polega zmysłowo idealizująca moc, z której pomocą on swoje ofiary upiększa i zdobywa”¹¹.

¹⁰ Zdaniem Wolfganga Welscha „błędne jest mniemanie (*Annahme*), że to, co postmodernistyczne, musi po prostu różnić się od modernistycznego”. Ponowoczesność nie stanowi przeciwieństwa nowoczesności, lecz radykalizuje ją, ujawnia to, co moderna uprzednio skrywała. „Postmoderna nie głosi przecież nowizmu, lecz radykalizm. A pluralizm ma z pewnością swoje starożytne, średniowieczne i nowożytne formy pierwotne”. Por. Wolfgang Welsch, *Nasza postmodernistyczna moderna*, tłum. Roman Kubicki i Anna Zeidler-Janiszewska (Warszawa: Oficyna Naukowa, 1998), 114–115. Pojęcie nowoczesności *sensu largo* oznacza okres od końca wieku XIX (faza modernistyczna) do połowy wieku XX (faza postmodernistyczna). W znaczeniu szerszym mianem „nowoczesności” określa się ten etap w kulturze Zachodu, który inicjuje oświecenie, a zamyka „ponowoczesność” (postoświecenie). Na temat kłopotów terminologicznych i periodyzacyjnych związanych z pojęciem modernizmu zob. Włodzimirz Bolecki, „Modernizm w literaturze polskiej XX w. (rekoncesans)”, *Teksty Drugie* 76, nr 4 (2002): 11–34, http://rcin.org.pl/Content/56011/wa248_70633_P-1-2524_bolecki-modernizm.pdf.

¹¹ Roger Scruton, *Pożądanie: Filozofia moralna życia erotycznego*, tłum. Tomasz Kuniński (Kraków: Ośrodek Myśli Politycznej, 2009), 202.

W filmie McQueena Brandon (Michael Fassbender), amerykański Don Giovanni, jest samotnym mieszkańcem wielkiego miasta. Choć widz od początku ogląda go w realistycznych scenach kompulsywnego seksu, to równocześnie dostrzega wrażliwość i spostrzegawczość, które przyczyniają się do jego atrakcyjności. Główny bohater jest przy tym także człowiekiem o rozproszonej, by tak rzec, tożsamości. Na podstawie relacji łączących Brandona z kobietami można określić różne aspekty jego osobowości. Bodaj najwięcej ujawnia jego związek z Marianne, koleżanką z pracy, z którą oprócz erotycznej więzi łączy go także intymne porozumienie. Gdy nieoczekiwanie zwierza się jej, że chciałby być muzykiem w latach sześćdziesiątych, Marianne odpowiada, że przecież to było „piekło”, „chaos”. To pozornie mało znaczące wyznanie ustanawia związek między postacią seryjnego uwodziciela a rewolucyjną rock'n'rollową kontrkulturą, której symptomatycznym hasłem stały się słowa z wyreżyserowanej w 1964 roku przez Petera Brooka sztuki Petera Weissa *Męczeństwo i śmierć Jean-Paul Marata przedstawione przez zespół aktorski przytułku w Charenton pod kierownictwem pana de Sade'a*: „Bo rewolucja nie miałaby racji / bez tej powszechnej kopulacji?”¹². Na kulturową analogię między *Don Giovannim* a rock'n'rollową rewolucją wskazywał również Rob Brooks, traktując postać tytułową jako archetyp gwiazdy rocka¹³. Postawa uwodziciela i rozpustnika, gardzącego normami obyczajowymi i czyniącego z własnej rozkoszy swoiście rozumiany imperatyw moralny, wyznacza początkowy punkt procesu, którego kulminacją było psychodeliczne szaleństwo dzieci kwiatów, *children of the revolution*. Ten trwający od co najmniej dwustu lat proces emancypacji jednostki nie tyle wyznacza ramy „nowego wspaniałego świata”, pełnego wolności, równości i braterstwa, ile raczej okazuje się symptomem zmierzchu tego świata. Trafna wydaje się opinia Michela Houellebecq, który w prologu do *Cząstek elementarnych* pisze o „mutacjach metafizycznych” jako „radykalnych i całościowych przemianach przyjętej powszechnie wizji świata”:

Mutacja metafizyczna rozwija się od razu, nie napotykając żadnych przeszkód, aż osiągnie ostateczny cel, jaki sobie założyła. Wymiała bez pardonu systemy ekonomiczne i polityczne, sądy estetyczne i hierarchie społeczne. Jej biegu nie

¹² Peter Weiss, „Męczeństwo i śmierć Jean-Paul Marata przedstawione przez zespół aktorski przytułku w Charenton pod kierownictwem pana de Sade'a”, tłum. Andrzej Wirth, *Dialog*, nr 1 (1965): 85. Zob. też Piotr Szarota, *Londyn 1967* (Warszawa: Wydawnictwo Iskry, 2016), 87.

¹³ Rob Brooks, *Sex, Genes & Rock'n'Roll: How Evolution Has Shaped the Modern World* (Sydney: University of New South Wales Press, 2011), 280.



FOT. © BERND UHLIG

Don Giovanni Mozarta w reż. Krzysztofa Warlikowskiego, La Monnaie, Bruksela, 2014

zdoła zatrzymać żadna ludzka siła – żadna inna siła niż pojawienie się kolejnej mutacji metafizycznej.¹⁴

Houellebecq opisuje seksualny obłęd generacji '68, tworząc poruszający obraz społeczeństwa w stanie rozpadu (albo w momencie „mutacji metafizycznej”). Nie stanowi ono już wspólnoty (etnicznej, religijnej, kulturowej), a w świecie, w którym urzeczywistniło się prawo do powszechnej kopulacji, jedynym *ersatzem* przeżyć metafizycznych staje się nieskrępowany żadnymi rygorami seks.

Bernard Stiegler stawia podobną diagnozę pokoleniu '68, choć nieco inaczej rozkłada akcenty. Określa je mianem „pokolenia lirycznego”, które poprzez zburzenie tradycyjnych hierarchii aksjologicznych pozostawiło swoim dzieciom, „zdeklasowanym prekariuszom po studiach”, świat zdewastowanych form i wepchnęło te „porzucone dzieci” w tryby totalnej konsumpcji (także seksualnej):

¹⁴ Michel Houellebecq, *Cząstki elementarne*, tłum. Agnieszka Daniłowicz-Grudzińska (Warszawa: Wydawnictwo W.A.B., 2015), 6.

To „zdeklasowane pokolenie”, które chciałyby mieć dostęp do tego, czym „pokolenie liryczne” wzgardziło i co w ten sposób za jego sprawą zostało upłynnione i zlikwidowane [...], to „młode pokolenie”, które weszło w dorosłość i czasem ma dzieci (którymi pokolenie liryczne na ogół nie potrafi się zajmować) [...] nie ma również poczucia, że jest lub było obiektem uwagi ze strony rodziców [...]. Wręcz przeciwnie, zdeklasowane pokolenie ma poczucie, że samo nie posiada środków do tego, aby stać się pokoleniem odpowiedzialnych rodziców, gdyż zostało porzucone przez własnych rodziców [...]. To pokolenie czuje się zdeklasowane przede wszystkim dlatego, że uważa się za pokolenie bez ojców i pod tym względem czuje się pozbawione możliwości wypracowania swojego pragnienia; czuje się zepchnięte w popęd, który wzbudza i eksploatuje odwracającą fabryka wytwarzająca śnienie koszmarów. Tą fabryką stało się społeczeństwo spektaklu.¹⁵

Diagnoza Stieglera precyzyjnie dotyka istoty rozmytej i rozproszonej tożsamości zdeklasowanego „pokolenia bez ojców”. Zerwane więzi rodzinne, brak możliwości założenia dobrze funkcjonującej rodziny i wypracowania własnego pragnienia – wszystko to spycha „dzieci rewolucji” w otchłań popędu nadzorowanego przez „społeczeństwo spektaklu”¹⁶. Dobrą ilustracją zmiany społecznego imaginarium jest sekwencja *Wstydu*, w której widzimy najpierw Brandona z siostrą Sissy, oglądających dziecięcą kreskówkę, a za chwilę Brandona w scenie grupowego seksu. Kamera pokazuje wykrzywioną w spazmatycznym grymasie twarz bohatera w lustrzanym, zwielokrotnionym odbiciu, jakby jego tożsamość została rozbita na kilka nieskorelowanych elementów.

Zasadność zestawienia opery Mozarta z dziełami powstałymi w zupełnie innym kontekście kulturowym i społecznym wynika z tezy Guy Deborda, który twierdzi, że dla „społeczeństwa spektaklu” charakterystyczne jest odwrócenie historycznego porządku zdarzeń. To, co nowoczesne, jest więc zarazem archaiczne:

¹⁵ Bernard Stiegler, „«Pokolenie zdeklasowane» zwraca się do «pokolenia lirycznego»”, w: *Wstrząsy: Grupota i wiedza w XXI wieku*, tłum. Michał Krzykawski (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2017), 97–99.

¹⁶ Zaproponowana przez Guy Deborda formuła „społeczeństwo spektaklu” jest metaforą, którą można w pewnym stopniu odnieść do finałowych scen z filmu Carlosa Saurya *Ja, Don Giovanni*. Okazuje się bowiem, że miłosne przygody Lorenza da Ponte odbywają się w sztucznej scenerii dekoracji, obrazów i teatralnych konwencji. Jest to, być może, interpretacyjna wskazówka, że jedynym i prawdziwym hegemonem erotycznych rozkoszy librecystry opery *Don Giovanni* jest teatralna konwencja, utrata poczucia rzeczywistości, która przyjęła postać „przedstawienia”. Już w pierwszym akapicie *Społeczeństwa spektaklu* Debord stawia następującą tezę: „Życie społeczeństw, w których panują nowoczesne warunki produkcji, przypomina olbrzymie zbiorowisko spektakli. Wszystko, co dawniej przeżywano bezpośrednio, oddalilo się, przybierając postać przedstawienia”, zob. Guy Debord, *Społeczeństwo spektaklu oraz Rozważania o społeczeństwie spektaklu*, tłum. i wstęp Mateusz Kwatерko (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 2006), 33.

FOT. © BERND UHLIG



Don Giovanni Mozarta w reż. Krzysztofa Warlikowskiego, La Monnaie, Bruksela, 2014

U korzeni spektaklu tkwi najstarszy podział społeczny, specjalizacja władzy. Spektakl jest więc tą wyspecjalizowaną działalnością, która wypowiada się w imieniu wszystkich pozostałych działań. Jest to ambasador hierarchicznego społeczeństwa w samym tym społeczeństwie, reprezentacja, która nie dopuszcza innych głosów. To, co najbardziej nowoczesne, jest tu zarazem najbardziej archaiczne.¹⁷

Spektakl stanowi w tym ujęciu uprzywilejowaną i hegemoniczną dziedzinę, która podporządkowuje, kontroluje i zniewala jednostki ludzkie, a także całe społeczeństwa odgrywające swoje role w *theatrum mundi*. Wprawdzie metafora teatru świata się zbanalizowała i funkcjonuje jako klisza pojęciowa, niemniej w wypowiedzi Deborda ważniejsze jest coś innego. Głównym problemem jest zjawisko reprezentacji (przedstawienia) jako rezultatu oddziaływania pewnego fantazmatu, według którego człowiek konstruuje swój wyobraźniowy projekt rzeczywistości. Taki fantazmat podlega prawu „długiego trwania” (*longue durée*), by przywołać znaną formułę Fernanda Braudela, dlatego mit uwodziciela przekształca się w toku kulturowych przemian w figurę rozpustnika czy seksoholika.

¹⁷ Debord, *Społeczeństwo spektaklu*, 39.

Zdobywczy kochanek, którego pragnienia nie mogą być zrealizowane w odsakralizowanym i pozbawionym znaczenia akcie seksualnym, szukać więc musi innych dróg dla potwierdzenia swego jednoznacznego panowania nad wolą ukochanej¹⁸

– pisała przed laty Krystyna Starczewska. *Don Giovanni* wciela więc esencję nowoczesności w tym sensie, że sam topos zawiera w sobie ideę rozkoszy jako pragnienia autonomii i radykalnej emancypacji uwalniającej od wszelkich opresji (obyczajowych, religijnych czy politycznych). O ile jednak Mozartowski *Don Giovanni* nosi jeszcze arystokratyczną maskę, o tyle Brandon z filmu *Wstyd* stanowi już „odczarowaną”¹⁹ postać mitu.

Filozof w operze (Žižek i Kierkegaard)

W pierwszych słowach książki *Druga śmierć opery* czytamy:

Filozofowie nieczęsto chadzali do opery. Jej przepych, splendor dworskich przedstawień, pompa narodowych mitów, sentymentalna melodramatyczność zdawały się czymś nader dalekim od tego, co stanowiło właściwy przedmiot ich zainteresowań, w ich oczach opera jawiła się jako coś godnego politowania.²⁰

W muzyczno-dramatycznej opowieści Mozarta o losach rozpustnika mieści się jednak wiele impulsów (intelektualnych i afektywnych), które wciąż definiują nowoczesne imaginaria społeczne. Trudno się zatem dziwić, że niektórzy myśliciele ponownie sięgają do anachronicznych, na pozór, widowisk operowych, aby odkryć w nich esencję moderny. Patrząc wstecz na zapośredniczoną w różnych estetycznych konwencjach i mediach historię arcywodziciela, możemy uchwycić „libidalną ekonomię”²¹ miłości dworskiej jako tworzywo *Don Giovanniego*. Światopoglądowych, estetycznych i etycznych przemian, które uwydatnia to zestawienie, nie należy jednak traktować jako wyniku linearnego procesu,

¹⁸ Krystyna Starczewska, *Wzory miłości w kulturze Zachodu* (Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1975), 211.

¹⁹ Pojęcie „odczarowania” (*die Entzauberung*) używam w takim znaczeniu, jakie nadał mu Max Weber, to jest jako długotrwały proces społeczny polegający na racjonalizacji, sekularyzacji świata, w którym relacje społeczne stają się urzeczowione i pozbawione religijnych (metafizycznych) motywacji. Max Weber, „Wissenschaft als Beruf”, w: *Schriften 1894–1922* (Stuttgart: Kröner, 2002), 488.

²⁰ Slavoj Žižek i Mladen Dolar, *Druga śmierć opery*, tłum. Sławomir Królak (Warszawa: Wydawnictwo Sic!, 2008), 8.

²¹ Slavoj Žižek, *Metastazy rozkoszy: Sześć esejów o kobietach i przyczynowości*, tłum. Marek J. Mosakowski (Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2013), 129.

FOT. © BERND UHLIG



Don Giovanni Mozarta
w reż. Krzysztofa Warlikowskiego,
La Monnaie, Bruksela, 2014

przebiegającego wedle historycznej i ewolucyjnej logiki przyczynowo-skutkowej²².
Tłumaczy to Slavoj Žižek w *Metastazach rozkoszy*:

Dlaczego właściwie mielibyśmy mówić o miłości dworskiej (*l'amour courtois*) dziś, w epoce permissywizmu, kiedy kontakt seksualny to często nic więcej jak „szybki numerek” w ciemnym kącie biura? Wrażenie, że miłość dworska to coś przestarzałego, archaizm, który dawno temu wyparły nowoczesne zwyczaje, to złudzenie skrywające fakt, że logika miłości dworskiej nadal określa parametry wzajemnego odnoszenia się do siebie obu płci. Jednak takie stwierdzenie wcale nie sugeruje modelu ewolucyjnego, zgodnie z którym miłość dworska miałyby dostarczać nam podstawowego wzoru do tworzenia jej kolejnych, bardziej złożonych odmian. Chodzi raczej o to, że historię powinniśmy czytać wstecz: anatomia człowieka daje klucz do anatomii małpy człekokształtnej, jak to ujął Marks. Dopiero wraz

²² Jacques Derrida zdekonstruował tę „logikę”, przekonując, że prymarność przyczyny wobec skutku jest intelektualnym złudzeniem, skoro faktycznie najpierw mamy skutek (efekt), z pozycji którego poszukujemy przyczyny.

z pojawieniem się pod koniec ubiegłego wieku masochizmu i masochistycznej pary, możemy dziś uchwycić libidalną ekonomię miłości dworskiej.²³

Przenosząc wypowiedź słoweńskiego filozofa na grunt niniejszych rozważań, można powiedzieć, że liczne wersje mitu Don Juana słusznie, jak się wydaje, uchodzą za ważne artykulacje nowoczesnych imaginariów, a zaproponowana przez Warlikowskiego interpretacja bohatera opery Mozarta za pomocą postaci Brandona z filmu *McQueena* nie jest zwykłą uzurpacją. Przeciwnie: między „szybkimi numerkami” bohatera *Wstydu* a erotycznymi podbojami Don Giovanniego istnieje ścisły związek. Przedstawiona w operze Mozarta konwencja „miłości dworskiej” nie jest anachronizmem oderwanym od doświadczenia naszych czasów, lecz stanowi ich nieusuwalny fundament. Zmianie podlega jedynie konwencja, historyczny kontekst, obyczajowy koloryt, natomiast sama „libidalna energia” archetypu uwodziciela i rozpustnika zachowuje swoją niezmienną, zmysłową intensywność.

Mozart sytuuje swojego bohatera w świecie dworskiej etykiety i ceremoniałów (uczty, pojedynki, miłosne zaloty), a jednocześnie wyraźnie przedstawia, jak ów arystokrata, a zarazem cyniczny libertyn narusza dworskie czy rycerskie konwencje oraz moralny ład świata. Oczywiście, w *Don Giovannim* ład zostaje przywrócony, gdy w finale rozpustnika pochłaniają piekielne moce. Niemniej dochodzi tu do głosu radykalny impuls nowoczesności polegający na odczarowaniu mitu miłości do idealnej kobiety. W przeciwieństwie do Tristana, który pożąda wyłącznie Izoldy²⁴, pragnienie Don Giovanniego definiuje niekończąca się zmienność obiektu pożądania.

Pojęcie „miłości dworskiej”, jak zwraca uwagę Žižek, nie zakłada jedynie idealizacji „Damy jako obiektu wzniosłego”²⁵. Proces uduchowienia i odcieśnienia Damy nie przebiega od zmysłowej erotyki do „wiecznej kobiecości” (*das Ewig-Weibliche*) w takim znaczeniu, jakie realizuje się w *Boskiej Komedii* Dantego czy w *Fauście* Goethego. Pojawia się bowiem tutaj jeszcze trzeci element, jakim jest „narcystyczne zwierciadło”. Žižek pisze:

²³ Žižek, *Metastazy rozkoszy*, 129.

²⁴ Roger Scruton dostrzega w „donżuanizmie” i „tristanizmie” dwa (oprócz masochizmu) podstawowe składniki europejskiego imaginariów erotycznego, zob. Scruton, *Pożądanie*, 201–214. Na temat relacji i zależności między Tristanem i Don Giovannim zob. Lydia Goehr, „The Curse and Promise of the Absolutely Musical: *Tristan und Isolde* and *Don Giovanni*”, w: *The Don Giovanni Moment: Essays on the Legacy of the Opera*, ed. Lydia Goehr and Daniel Herwitz (New York: Columbia University Press, 2006), 137–160.

²⁵ Žižek, *Metastazy rozkoszy*, 130.



FOT. © BERND UHLIG

Don Giovanni Mozarta w reż. Krzysztofa Warlikowskiego, La Monnaie, Bruksela, 2014

Zanim więc zaczniemy powtarzać oklepane banały o tym, że Dama w dworskiej miłości nie ma nic wspólnego z rzeczywistą kobietą, że symbolizuje narcystyczną projekcję mężczyzny, co wiąże się z uśmierceniem kobiety z krwi i kości, musimy odpowiedzieć sobie na pytanie, skąd bierze się ta pusta powierzchnia, ten zimny, neutralny ekran, który otwiera przestrzeń na ewentualne projekcje. A to oznacza, że jeśli mężczyźni mają projektować na to zwierciadło swój narcystyczny ideał, nieme zwierciadło-powierzchnia musi istnieć już wcześniej. Ta powierzchnia funkcjonuje jako rodzaj „czarnej dziury” w rzeczywistości, jako granica, której Strona Zewnętrzna jest dla nas niedostępna.²⁶

Narcystyczna projekcja stanowi rezultat oddziaływania „zwierciadła” „otwierającego przestrzeń na rozmaite projekcje”. Autor *Metastaz rozkoszy* podąża tu tropem Jacques’a Lacana, twierdzącego, że idealizacja Damy jako składnik

²⁶ Žižek, 132.

kulturowej konwencji „miłości dworskiej” jest zjawiskiem całkowicie wtórnym, pierwotne Realne (*Réal*) Damy jako Innego pozostaje empirycznie nieuchwytnie, a zwierciadło, jak powiada Lacan, „jeśli nadaje czemuś kształt, to wyłącznie niedostępności obiektu”²⁷. Dama jako narcystyczny konstrukt to fantazmat, będący rezultatem „masochistycznego”, jak dodaje Žižek, paktu, na mocy którego kobieta zajmuje pozycję dominującą wobec mężczyzny. Powtórzmy raz jeszcze: ani Don Giovanni, ani Brandon nie należą do dominatorów, zdobywców, którym *ars amandi* daje jakiegokolwiek zaspokojenie, przeciwnie: obaj ponoszą klęskę, podążając jedynie za swoim pragnieniem, które wciąż pozostaje niespełnione. Oczywistym tego przejawem jest doświadczenie braku: wszak pragnienie wynika z Braku²⁸. Nie można pragnąć czegoś, co się już posiada. Klęska Don Giovanniego, rozpacz Brandona – to wyraziste przejawy doświadczenia pustki, której nic nie może zapełnić.

Psychoanalityczny idiolekt i filmowe obrazy to zbyt niedoskonałe środki, aby wyrazić mechanizm owego pragnienia, nieskończonego dążenia (*das Streben*) do przekraczania granic, wiecznej tęsknoty za pełnią, pojednaniem z Innym. Mladen Dolar podkreśla, że mit Don Juana

narodził się w określonym momencie historycznym i towarzyszył kształtowaniu się nowoczesnej podmiotowości jako swoista metafizyczna przypowieść na temat jej statusu i granic, zyskując coraz większą popularność i coraz potężniejszą fascynację.²⁹

Dodaje jednak, że dopiero Søren Kierkegaard – pod wpływem opery Mozarta – wpisał ten mit w „horyzont zarazem historyczny i metafizyczny”³⁰. Dla autora *Albo – albo* tytułowy bohater *Don Giovanniego* był geniuszem bezpośredniej erotyki, inkarnacją pragnienia i genialności zmysłowej, którą można tylko usłyszeć:

²⁷ Cyt. za: Žižek, 132. Zob. także: Jacques Lacan, *The Ethics of Psychoanalysis 1959–1960* (London: Routledge, 1992), 149.

²⁸ Według Lacana „Inny to Brak we mnie”, „brak bycia” (*manque à être*), pragnienie, pożądanie Innego, „miejsce”, w którym nie działa dyskurs. Jacques Lacan, *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis: The Seminar of Jacques Lacan, Book XI*, trans. Alan Sheridan (New York: W.W. Norton & Company, 1998), 214. Cyt. za: Grzegorz Michalik, „Podmiot zanikający – kwestia podmiotowości w psychoanalizie Jacques’a Lacana”, *Analiza i Egzystencja*, nr 41 (2018): 98, <https://doi.org/10.18276/aie.2018.41-05>.

²⁹ Žižek i Dolar, *Druga śmierć opery*, 84.

³⁰ Žižek i Dolar, 84. Na temat przekształceń mitu Don Juana w pismach Kierkegaarda zob. Ronald Grimsley, „The Don Juan Theme in Molière and Kierkegaard”, *Comparative Literature* 6, no. 4 (1954): 316–334, <https://doi.org/10.2307/1768201>.

Genialność zmysłowa jest zatem absolutnym przedmiotem muzyki. Genialność zmysłowa jest absolutnie liryczna, a w muzyce znajduje ujście w całej swej lirycznej niecierpliwości; jest mianowicie określona duchowo i dlatego jest siłą, życiem, ruchem, ustawicznym niepokojem, ustawiczną sukcesywnością, lecz ów niepokój, owa sukcesywność jej nie wzbogacają, cały czas pozostaje taka sama, nie rozwija się, ale nieprzerwanie prze naprzód niczym na jednym oddechu. Gdybym miał teraz jakimś jednym predykatem określić tę liryczność, to musiałbym powiedzieć: ona brzmi; a poprzez to powróciłem do genialności zmysłowej jako tej, która ukazuje się jako bezpośrednio muzyczna.³¹

Choć „genialność zmysłowa” jest określona przez ducha³², jako jego przeciwieństwo, to jednak wyłącznie muzyka dysponuje możliwościami dźwiękowej ewokacji zmysłów. Kierkegaard, podobnie jak Schopenhauer czy później Nietzsche, filozofuje za pomocą dźwięków³³. Choć muzyka nie jest językiem odnoszącym się do jakichś zewnętrznych desygnatów, jednak stanowi również swoisty system semiotyczny³⁴. Duński filozof zakłada, że niepodobna wyrazić pożądaną inaczej, jak tylko poprzez muzykę. Absolutna „muzyczność” Don Juana polega na tym, że nie pożąda on konkretnej kobiety, lecz kobiecości w ogóle. Relację między pożądaniem i ekspansywnym pragnieniem a erotyczną siłą muzyki Kierkegaard ujmuje następująco:

³¹ Søren Kierkegaard, *Albo – albo*, tłum. Marek Hammermeister, t. 1 (Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2015), 75.

³² Zmysłowość zanegowana przez duchowość zostaje w ten sposób ustanowiona i uprawomocniona.

³³ Kierkegaard odczytywał także *Don Giovanniego* w perspektywie egzystencjalnej i religijnej, odrzucając jednocześnie bałwochwalczy status estetyki filozoficznej, która zaciemnia autentyczny, religijny sens sztuki. Zob. Bernard Zelechow, „Kierkegaard, the Aesthetic and Mozart's *Don Giovanni*”, w: *Kierkegaard on Art and Communication*, ed. George Pattinson (London: Palgrave Macmillan, 1992), 64, https://doi.org/10.1007/978-1-349-22472-2_4.

³⁴ Roland Barthes dostrzegat w muzyce tak zwaną „znaczącość” (*signifiance*). Składając hołd sztuce wokalne Charles'a Panzéry, pisał: „Czym jest więc muzyka? W sztuce Panzéry znajdziemy odpowiedź: jest pewną właściwością mowy. Ale taką właściwością, która nie podpada pod żadną z nauk o mowie (jak poetyka, retoryka, semiologia), ponieważ gdy mowa nabiera właściwości, uznaje się w niej to, czego nie wypowiada, czego nie artykułuje. W owym niewypowiedzianym znajduje sobie miejsce rozkosz, czułość, delikatność, pełnia, wszystkie najsubtelniejsze wartości Wyobraźni. Muzyka jest tym, co zarazem wyrażone i zawarte w tekście *implicite*: wymówione (poddane intonacji), ale nie wyartykułowane: co zarazem wykracza poza sens i bezsens; co spełnione w owej *signifiance*, którą teoria tekstu próbuje dziś wysunąć i zlokalizować. Muzyka – tak samo jak *signifiance* – nie podpada pod żaden metajęzyk, lecz tylko pod dyskurs wartościujący, pochwalny; pod dyskurs miłosny; każde „trafne” ujęcie – trafne, jeśli zdoła wypowiedzieć nie wypowiedziane nie artykułując go, wyjść poza artykulację ani nie cenzurując pożądaną, ani nie uwznioślając niewystłowionego – każde takie ujęcie zastępuje, by je zwać *muzycznym*. Coś może być warte tylko ze względu na swój potencjał metaforyczny; może na tym polega wartość muzyki: że jest dobrą metaforą”, Roland Barthes, „Muzyka, głos, język”, tłum. Krzysztof Kłosiński, *Pamiętnik Literacki*, nr 2 (1999): 9. Dla Nietzschego „filozofowanie dźwiękami stanowi jedno z kryteriów wyróżniających muzykę wartościową”, Jagna Dankowska, „Miejsce muzyki w filozofii Nietzschego”, *Estetyka i Krytyka*, nr 1 (2000): 45, https://pjaesthetics.uj.edu.pl/documents/138618288/138654041/EiK01_02_Dankowska.pdf.

Ale cóż to za siła, dzięki której Don Juan uwodzi? To energia pożądania, zmysłowego pożądania. W każdej kobiecie pożąda on całej kobiecości i w tym właśnie tkwi jego zmysłowo idealizująca siła, dzięki której zarówno upiększa on, jak i zdobywa swą ofiarę. Odbicie tej gigantycznej namiętności upiększa i rozwija to, co pożądane, które rumieni się w uwznioślonej piękności poprzez jej odbłask. Jak płomień kogoś zachwyconego oświecła nawet tych, którzy nic wspólnego z nim nie mają, tak Don Juan rozświetla w znacznie głębszym sensie każdą dziewczynę, ponieważ jego stosunek do niej jest stosunkiem istotnym.³⁵

Kierkegaard nieprzypadkowo stawał za filarem, by słuchać muzyki, zamiast oglądać akcję sceniczną. Wprawdzie w przytoczonym tekście pojawia się wiele metafor odnoszących się do widzialności, jednak filozof podważa hegemonię wzroku na rzecz słuchania, a także percepcji opartej na synestezji (widzenie dźwięków, słyszenie barw). W poetyckim tekście Kierkegaarda słuchanie staje się rodzajem prymarnego aktu poprzedzającego rozumienie:

Słuchaj *Don Juana*, to znaczy, jeśli poprzez słuchanie *Don Juana* nie zdołasz stworzyć sobie o nim wyobrażenia, to już nigdy tego nie dokonasz. Słuchaj początków jego życia; tak jak błysk pojawia się zza ciemności chmury burzowej, tak on wydobywa się z głębokości powagi szybszy od trzaskającego błysku, bardziej od niego niestały, choć jednak w równym rytmie; słuchaj, jak spada w różnorodność życia, jak napiera na jej mocną tamę, słuchaj tych lekkich, tańczących dźwięków skrzypiec, słuchaj oznak radości, słuchaj okrzyków rozkoszy, słuchaj świątecznego błogosławieństwa zabawy, słuchaj jego dzikiego gonienia; pędzi obok siebie samego, coraz prędziej, coraz zawrotniej, słuchaj niepokromionego pożądania namiętności, słuchaj pędu miłości, słuchaj szeptu kuszenia, słuchaj wiru uwodzenia, słuchaj ciszy chwili – słuchaj, słuchaj, słuchaj Mozartowskiego *Don Juana*.³⁶

Kierkegaard usiłuje znaleźć akustyczne elementy rytmicznej struktury pożądania. Skoncentrowanie się na wzroku (widzeniu) jawi się tu raczej jako przeszkoda niż pomoc w zrozumieniu³⁷. Rytm namiętności warunkuje także życie pozostałych *dramatis personae* opery Mozarta: namiętność Don Giovanniego „uruchamia

³⁵ Kierkegaard, *Albo – albo*, 99.

³⁶ Kierkegaard, 102.

³⁷ W przeciwieństwie do muzyki języki naturalne zakładają związek „rozumienia”, „widzenia” i „stania”, „chwytania”. Angielskie *I see* (widzę=rozumiem), *understanding* jako rozumienie („stanie pod”), czy analogiczne zwroty w języku niemieckim *ver/stehen*, duńskim *for/ståelse* – podkreślają sens „stania”, „zatrzymania” jako składnika „zrozumienia”. Z kolei w języku francuskim rozumienie (*comprendre*) wskazuje na „wzięcie” (*prendre*) czegoś w posiadanie, co w pewien sposób przypomina angielskie *I get it* (rozumiem, mam to).



FOT. © BERND UHLIG

Don Giovanni Mozarta
w reż. Krzysztofa
Warlikowskiego,
La Monnaie,
Bruksela, 2014

namiętność w innych, jego namiętność wszędzie odbija się echem, w powadze Komandora, w gniewie Elwiry, w nienawiści Anny, w stateczności Ottawia, w lęku Zerliny, w złości Mazetta, w zawirowaniu Leporella”³⁸.

Historia pożądania toczy się nadal, jednak spojrzenie zwrócone wstecz, połączone z próbą uchwycenia archaicznych impulsów tej erotanatyckiej siły, pomaga zobaczyć w *Don Giovannim* prefigurację seksualnych obsesji współczesnego świata, a zarazem patrona kontrkulturowej rewolty 1968 roku, kiedy to muzyka ponownie stała się podstawowym medium wyrażającym nastroj, emocje

³⁸ Kierkegaard, 115.

i transgresywne pragnienia „pokolenia lirycznego”. Ów „geniusz zmysłów”, „demoniczny rozpustnik” jako przedstawiciel demonicznej natury³⁹ naszych czasów, zastępujących zasady etyczne „regułą” estetycznej pożądlivości, przeciwstawia tradycyjnej, stabilnej tożsamości „czystą nietożsamość”, jak o tym pisze Mladen Dolar:

Jako geniusz zmysłów Don Giovanni jest ucieleśnieniem zasady nietożsamości, wyłącznie język bowiem jest w stanie uchwycić tożsamość, nadać jej trwały i spójny charakter, zawsze jednak kosztem pozbawienia jej ulotnego i zmysłowego charakteru – tak rodzą się duch i moralność. Będąc uosobieniem demonicznej siły zmysłowości, Don Giovanni nie może być w pełni ze sobą tożsamy, jego tożsamość sprowadza się do wiecznej przemiany i można ją określić wyłącznie negatywnie: wierny pozostaje wyłącznie zasadzie stałej niewierności. Ugania się za zawsze umykającym, nieustannie odmieniającym swą postać obiektem, zawsze przeto tożsamym i absolutnym. Wszystkie kobiety są dlań jedną: choć bez wątpienia różnią się między sobą, ucieleśniają ten sam pojedynczy absolutny i nieuchwytny obiekt. Don Giovanni pozbawiony jest własnego niezależnego istnienia, ustawicznie się sobie wymyka.⁴⁰

Ekstazy i transgresywne pożądanie sprawia, że rzeczywiście można Don Giovanniego zaliczyć w poczet bohaterów nowoczesności – zmiennej, płynnej, ale także melancholijnej i niszczącej swój własny „przedmiot pożądania”. Paradoks „genialnej zmysłowości” polega bowiem na tym, że jednostka, dążąc do nieograniczonej autonomii, unicestwia nie tylko samą siebie, lecz także „przedmiot pożądania”. Pisze o tym Georg Wilhelm Friedrich Hegel:

Pożądanie nie może również pozostawić przedmiotów w ich wolności, gdyż gnane jest ono właśnie w kierunku zniesienia samoistności i wolności przedmiotów zewnętrznych, by wykazać, że istnieją one tylko po to, aby ulec zniszczeniu i spożyciu. Równocześnie jednak i podmiot, pochłonięty ograniczonymi i znikomymi celami swoich pożądań, nie jest wolny w sobie, gdyż nie określa sam siebie na podstawie istotnej ogólności i rozumowości swej woli, ani też nie jest wolny w stosunku do świata zewnętrznego, gdyż pożądanie określane jest w swej istocie przez przedmioty i jest do nich odnoszone.⁴¹

³⁹ W tym ujęciu Don Juan jest rewersem Fausta.

⁴⁰ Žižek i Dolar, *Druga śmierć opery*, 88.

⁴¹ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Wykłady o estetyce*, t. 1, tłum. Janusz Grabowski i Adam Landman (Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1964), 64.

Pożądanie niszczy więc nie tylko „zewnątrzne przedmioty”, lecz także sam pożądaną podmiot, który traci swoją wolność przez brak odniesienia do tego co ogólne i rozumne. Można by sądzić, że operę *Don Giovanni* powinna wieńczyć aria Komandora. Przybycie z zaświatów ducha zamordowanego ojca Anny byłoby przecież aktem ostatecznego unicestwienia niemoralnego świata. Zgodnie jednak z oświeceniowymi regułami Mozart dopisał radosny na swój sposób „epilog”, swoistą postuwerturę, która staje się muzyczną ewokacją przywróconego porządku. Warlikowski łamie jednak tę wykonawczą tradycję. W finałowej scenie artyści wychodzą na scenę z dziwnymi uśmiechami na twarzach, po czym siadają na zielonych skórzanych krzesłach: pośrodku Komandor, Zerlina obok Masetta, Donna Anna blisko Don Ottavia, pojawiają się także Leporello i Donna Elwira. W tym właśnie momencie soliści zaczynają śpiewać finałowy sekstet. Jedynie Don Giovanni odchodzi i bez życia pada na kuchenny stół usytuowany z tyłu sceny. Czarnoskóra tancerka przytula go do piersi niczym karmiąca matka. Sam koniec spektaklu zaskakuje jeszcze bardziej: Donna Anna zabija strzałem z pistoletu Don Ottavia, a potem przytula się do Komandora. Wydaje się więc, że Warlikowski złamał klasyczną konwencję zakładającą przywrócenie boskiego porządku w finale dzieła. Także w warstwie muzycznej tej inscenizacji trudno usłyszeć radosną pieśń proklamującą powrót czystości i niewinności. Przeciwnie, w finale nadal pobrzmiwają niepokój, dzikość i szaleństwo.

Historia Don Juana jest mitem. Opera Mozarta jest mitem muzycznym. Choć na pozór związki mitu i muzyki wydają się odległe, jednak mit – podobnie jak kompozycję muzyczną – należy pojmować jako sekwencję ciągłą. Dlatego, jak powiada Claude Lévi-Strauss:

Mit powinniśmy czytać mniej więcej tak, jak czytaliśmyby utwór na orkiestrę, nie pięciolinia po pięciolinii, ale rozumiejąc, że musimy objąć całą stronę i zdać sobie sprawę, że coś, co było zapisane w pierwszej pięciolinii na początku strony, nabywa znaczenia, tylko jeśli czytający zdaje sobie sprawę, że to nieodłączna część tego, co jest zapisane poniżej w drugiej pięciolinii, w trzeciej itd. To znaczy, że musimy czytać nie tylko od lewa do prawa, ale równocześnie z góry na dół. Musimy pojąć, że każda strona jest jednością. I tylko traktując mit tak, jakby był to utwór na orkiestrę, napisany pięciolinia za pięciolinia, możemy zrozumieć go jako całość i odkryć znaczenie mitu.⁴²

⁴² Claude Lévi-Strauss, *Mit i znaczenie: Pięć wykładów przygotowanych dla radia przez Claude'a Lévi-Straussa*, tłum. Monika Eccles i Rafał Wiśniewski (Warszawa: Narodowe Centrum Kultury, 2020), 82.

W historii Don Juana widzimy, jak mit erotyczny tworzy hybrydyczne struktury z różnorakimi dziedzinami wiedzy i sztuki, każdorazowo reaktualizując swój mityczny potencjał. Wówczas to, co archaiczne, staje się równocześnie współczesne. Czy to przypadek, że Søren Kierkegaard odkrył w *Don Giovannim* istotę estetycznego stadium życia i genialności zmysłów, a Slavoj Žižek i Mladen Dolar dowodzili, że rzeczywistość podlega fantazmatycznym scenariuszom i że mit Don Juana stanowi ekspresję nowoczesności? Czy Warlikowski w pełni zrozumiał retoryczną moc opery Mozarta, łącząc jego dzieło z filmem *Wstyd* McQueena?

Nasza (po)nowoczesna percepcja sprawia, że rzeczywistość staje się światem wielu równoczesnych zdarzeń: tych teraźniejszych i tych minionych. Jeśli więc przyjąć, że zachodnioeuropejskie imaginarium ma swój afektywny substrat w postaci nieujarzmionego pożądania, to historia Don Giovanniego będzie się toczyć dalej. Kolejne pokolenia będą wypatrywać i nasłuchiwać głosów z przeszłości, aby odnaleźć źródło i sens własnych pragnień i namiętności. Trudno nie zgodzić się z opinią José Ortegi y Gasset, że

Don Juan nie jest dziełem czy zdarzeniem – raz zaistniałym i na zawsze utrwalonym – jest to temat odwieczny, wzbudzający refleksje i pobudzający fantazję. Nie jest posągiem pozwalającym się jedynie reprodukować, lecz blokiem marmuru, w którym każdy może wykuć własną rzeźbę.⁴³

Wedle tej wykładni historia Don Juana jest mitem totalnym, opowieścią o namiętności i pożądaniu, które nigdy nie zostaje zaspokojone. Jeśli nawet początkowo legenda o lekkomyślnym uwodzicielu była tylko „pobożną przypowieścią”, z czasem stała się „wielką narracją”. „Czyż nie jest prawdą – pyta Ortega y Gasset – że cała historia, jeśli na nią spojrzymy pod pewnym kątem, przyjmuje postawę podobną postawie Don Juana?”⁴⁴. Jean-Sébastien Bou jako współczesny Don Juan, siedząc w królewskiej łoży teatru La Monnaie, przegląda się w postaci Brandona, wcielającego najnowszy etap historii pożądania. W inscenizacji Krzysztofa Warlikowskiego mit Don Giovanniego to historia natarczywej iluzji, która estetycznej przygodności nadała rangę absolutu.



⁴³ José Ortega y Gasset, „Wprowadzenie do *Don Juana*”, w: *Dehumanizacja sztuki i inne eseje*, tłum. Piotr Niklewicz (Warszawa: Czytelnik, 1980), 109.

⁴⁴ Ortega y Gasset, „Wprowadzenie do *Don Juana*”, 132.

Bibliografia

- Barthes, Roland. „Muzyka, głos, język”. Tłumaczenie Krzysztof Kłosiński. *Pamiętnik Literacki*, nr 2 (1999): 5–9.
- Bauman, Zygmunt. *Razem, osobno*. Tłumaczenie Tomasz Kunz. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2003.
- Brooks, Rob. *Sex, Genes & Rock'n'Roll: How Evolution Has Shaped the Modern World*. Sydney: University of New South Wales Press, 2011.
- Debord, Guy. *Spółczesność spektaklu oraz Rozważania o społeczeństwie spektaklu*. Tłumaczenie i wstęp Mateusz Kwaterko. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 2006.
- Dominiak, Grzegorz A. „Estetyzacja świata a doznanie wieczności: W stronę metafizycznej wykładni człowieka współczesnego jako Don Juana”. W: *Don Juan w przemianach kultury*, redakcja Lidia Wiśniewska, 57–70. Bydgoszcz: Wydawnictwo Uczelniane wsg, 2008.
- Lévi-Strauss, Claude. *Mit i znaczenie: Pięć wykładów przygotowanych dla radia przez Claude'a Lévi-Straussa*. Tłumaczenie Monika Eccles i Rafał Wiśniewski. Warszawa: Narodowe Centrum Kultury, 2020.
- Kierkegaard, Søren. *Albo – albo*. Tłumaczenie Marek Hammermeister. T. 1. Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2015.
- Mańkowska, Joanna. *Don Juan w XX i XXI wieku lub Zmieniające się oblicze mitycznego uwodziciela*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe Silva Rerum, 2021.
- Ortega y Gasset, José. „Wprowadzenie do *Don Juana*”. W: *Dehumanizacja sztuki i inne eseje*, tłumaczenie Piotr Niklewicz. Warszawa: Czytelnik, 1980.
- Scruton, Roger. „Zjawiska seksualne”. W: *Pożądanie: Filozofia moralna życia erotycznego*, tłumaczenie Tomasz Kuniński, 168–214. Kraków: Ośrodek Myśli Politycznej, 2009.
- Starczewska, Krystyna. *Wzory miłości w kulturze Zachodu*. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1975.
- Stiegler, Bernard. „«Pokolenie zdeklasowane» zwraca się do «pokolenia lirycznego»”. W: *Wstrząsy: Głupota i wiedza w XXI wieku*, tłumaczenie Michał Krzykawski, 96–104. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2017.
- Welsch, Wolfgang. *Nasza postmodernistyczna moderna*. Tłumaczenie Roman Kubicki i Anna Zeidler-Janiszewska. Warszawa: Oficyna Naukowa, 1998.
- Zelechów, Bernard. „Kierkegaard, the Aesthetic and Mozart's *Don Giovanni*?”. W: *Kierkegaard on Art and Communication*, edited by George Pattinson, 64–77. London: Palgrave Macmillan, 1992. https://doi.org/10.1007/978-1-349-22472-2_4.
- Žižek, Slavoj. *Metastazy rozkoszy: Sześć esejów o kobietach i przyczynowości*. Tłumaczenie Marek J. Mosakowski. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2013.
- Žižek, Slavoj, i Mladen Dolar. *Druga śmierć opery*. Tłumaczenie Sławomir Królak. Warszawa: Wydawnictwo Sic!, 2008.

ARTUR ŻYWIOŁEK

absolwent filologii polskiej Uniwersytetu Jagiellońskiego, dr hab., profesor w Instytucie Literaturoznawstwa Uniwersytetu Jana Długosza w Częstochowie. Jego zainteresowania badawcze obejmują problematykę przełomów kulturowych, estetykę modernizmu oraz intelektualną historię Polski i Europy.