

*Jakub Walczak*

Wrocław, Uniwersytet Wrocławski

## **KLASYCZNI ROMANTYCY? WOLFGANG A. MOZART, ALEKSANDER PUSZKIN, DON JUAN I „SZALEŃSTWO KATALOGOWANIA”**

### **Classic(al) Romantics? Wolfgang A. Mozart, Alexander Pushkin, Don Juan and the ‘Madness of Cataloguing’**

**ABSTRACT:** This article aims to indicate the lines connecting these two eminent artists. For it seems interesting to draw parallels between their creative fates or to highlight the directions of the composer’s and poet’s artistic aspirations and their participation in the artistic discourse of their times. This seemingly paradoxical juxtaposition of the profiles of the two artists, who belonged to two different generations and represented different fields of art, should serve for general reflection on art at the turn of the 18<sup>th</sup> and 19<sup>th</sup> centuries. Regarded as a classicist, Mozart exhibited characteristics that could be attributed to the first Romantics (especially in his last works). His work, although deeply rooted in classical forms, carried innovative elements. Mozart’s ‘romanticism’ is supported by the fact that he was probably the first composer in history whose works were, at least in part, misunderstood by his contemporaries. Pushkin, on the other hand, a classic of Russian literature, explored themes that were new, yet constantly polemicalised against what had shaped him as a poet. The cultural phenomenon presented in the above argument can be summarised by the following statement: in many respects, Mozart was the first Romantic among the Classics, and Pushkin the last Classic among the Romantics.

**KEYWORDS:** classicism, romanticism, Mozart, Pushkin, transdisciplinarity

Przynależność twórcy do utrwalonego kanonu nie musi wiązać się z kategorycznym definiowaniem nurtu, w którym można by umiejscowić jego twórczość. Wbrew „szaleństwu katalogowania” (by nawiązać do polskiego tytułu książki Umberto Eco) oraz przekonaniu, że odbiorca woli mieć pewność co do kulturowej i ideowej tożsamości artysty, wielu z nich wymyka się jednoznacznym kryteriom przyjmowanym dla porządkowania serii faktów, artystycznych fenomenów i dzieł. Periodyzacja dziejów sztuki jest tylko jednym z wielu sposobów traktowania zjawisk artystycznych. Uwolnienie się od upraszczających skomplikowaną przecież materię historii kultury definicji, etykietek literackich oraz wewnętrznie sprzecznych „izmów” – jakie postulował

Pawieł Bierkow już sześćdziesiąt lat temu<sup>1</sup> – pozwoliło literaturoznawcom spojrzeć na procesy rozwoju artystycznego z uwzględnieniem całej ich złożoności. Propozycje te przełożyły się na praktykę badawczą wraz z rozwojem studiów transdyscyplinarnych, kojarzonych z nazwiskiem francuskiego filozofa i psychologa Jeana Piageta, które ujawniły potrzebę przełamania granic metodologicznych wewnątrz dyscyplin. Basarab Nicolescu w swoim *Manifesto of Transdisciplinarity* deklarował:

„Transdyscyplinarność dotyczy, jak wskazuje na to prefiks *trans*, tego, co jest zarazem między dyscyplinami, poprzez rozmaite dyscypliny i jednocześnie poza każdą z nich”<sup>2</sup>. Ryszard Nycz akcentował w tym kontekście możliwość rekonfiguracji dyscyplinowych podziałów całego pola humanistyki; badacz podkreślał, że analizy transdyscyplinarne zmierzają „z jednej strony, do identyfikacji powinowactw przedmiotowo-problemowych idących w poprzek (poniżej, powyżej) istniejących granic dyscyplinowych, z drugiej zaś – do uchwycenia historycznych procesów kształtowania i transformacji sztuk i nauk”<sup>3</sup>.

Interesującym wyzwaniem wydaje się zatem spojrzenie w poprzek przyjętego podziału, a zwłaszcza przeciwstawienie się myśleniu o jednolitej stylistyce danego okresu, w celu odnalezienia miejsc wspólnych dla twórców, którzy *de facto* należeli do różnych epok i nie mieli szansy na wymianę myśli, niemniej jednak w ich portretach i utworach widać wspólny rys. Koncepcji tej przyświeca także myśl sformułowana przez Aleksandra Lipatowa, który twierdził, że w refleksji nad sztuką należy brać pod uwagę indywidualność twórcy, ponieważ jego dzieło nie stanowi jedynie martwej sumy ideologicznych koncepcji danej epoki<sup>4</sup>.

Niniejszy szkic ma na celu wskazanie linii łączących dwóch znamienitych twórców. Nie chodzi rzecz jasna o linie pokrewieństwa czy też zbieżność charakterów; interesować mnie będą raczej paralele losów twórczych, czy też naświetlenie kierunków artystycznych dążeń kompozytora i poety oraz ich udział w dyskursie artystycznym swoich czasów. Ta refleksja jest wynikiem rekonesansu i szerszego spojrzenia, niżli tylko przez pryzmat utworów literackich. W przypadku obu twórców wiele istotnych faktów z ich artystycznego życiorysu odnajdziemy w korespondencji, jaką prowadzili ze swoimi przyjaciółmi, rodzinami, doradcami. O ile w przypadku Aleksandra Puszkina naturalnym wydaje się sięgnięcie do utworów literackich i tekstów krytycznych, to w przypadku Wolfganga Amadeusza Mozarta przedmiotem analizy mogą stać się libretta oper z okresu jego pobytu w Wiedniu, które odzwierciedlają idee józefińskiego oświecenia<sup>5</sup>,

<sup>1</sup> P. Bierkow, *Problemy badawcze klasycyzmu rosyjskiego*, „Pamiętnik Literacki” 1970, nr 2, s. 345-370.

<sup>2</sup> B. Nicolescu, *Manifesto of Transdisciplinarity*, New York 2002, p. 44.

<sup>3</sup> R. Nycz, *Kulturowa natura, słaby profesjonalizm. Kilka uwag o przedmiocie poznania literackiego i statusie dyskursu literaturoznawczego*, [w:] *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, red. M.P. Markowski, R. Nycz, Kraków 2006, s. 30.

<sup>4</sup> A. Lipatow, *Kalendarze literatury (O periodyzacji historycznoliterackiej)*, „Teksty” 1973, nr 3 (9), s. 143.

<sup>5</sup> Por. założenia badań Lucjana Puchalskiego w pracy pt. *Oświecenie po austriacku. Świat przedstawiony w operach W.A. Mozarta*, Wrocław 2011.

ale zapowiadają tematy, którymi żywić się będzie kultura romantyczna. Teksty librett, nawiązujące do rozwoju dramatu w danym okresie, mogą być traktowane przecież jako „narzędzie transferu i obiegu tematów, idei, wątków, estetyk etc. wspólnych kulturze europejskiej kilku stuleci [...]”<sup>6</sup>.

### Miejsca wspólne

To zaskakujące z pozoru zestawienie sylwetek obydwu artystów, należących przecież do dwóch różnych pokoleń i reprezentujących różne dziedziny sztuki, powinno posłużyć ogólnej refleksji dotyczącej sztuki przełomu XVIII i XIX wieku, ponadto ma sens w kontekście rozważań nad tym, dlaczego jednego określa się mianem klasyka wiedeńskiego, a drugiego – klasyka rosyjskiej literatury. Także ze względu chociażby na chronologię i lata życia Mozarta (1756-1791) i Puszkina (1799-1837) naturalnym wydaje się poszukiwanie u ostatniego śladów inspiracji działalnością czy twórczością austriackiego kompozytora, czego przykładem są najbardziej „mozartowskie” spośród Puszkiniowskich utworów: *Mozart i Salieri* (*Моцарт и Сальери*, 1830) i *Gość kamienny* (*Каменный гость*, 1830).

Tak postawiony problem badawczy determinuje określone wybory metodologiczne. W celu wskazania wspomnianych paraleli można zastosować pojęcie *loci communes*<sup>7</sup> (miejsca wspólne). Teoria *loci communes* dotyczy topiki, czyli w dzisiejszym rozumieniu literaturoznawczym zbioru tematów, wątków, lejtmotywów, paradygmatów. Takie potraktowanie pojęcia *locus / topos* (miejsce) pozwala zestawić różne teksty kultury, a także odwołać się do rzeczywistości pozatekstowej. I właśnie topika może stanowić wykładnik istniejącej w określonych granicach czasowo-przestrzennych wspólnoty kulturowej.

Jeśli zatem porównać sylwetki obydwu twórców, to na myśl przychodzi cały szereg podobieństw i miejsc wspólnych. U obydwu od wczesnej młodości geniusz przejawiał się z całą mocą, co w połączeniu z płodnością twórczą zaowocowało obfitym dorobkiem. Owa obfitość nie gwarantowała jednak nigdy zamożności – obydwaj często zmagali się z długami, czemu sprzyjało ich zamięłowanie do hazardu. Obydwaj niewysokiego wzrostu, zmagali się również z namiętnościami i słabością względem płci pięknej, choć ostatecznie każdy ożenił się tylko raz: Puszkina przeżył z Natalią Gonczarową sześć lat, Mozart z Konstancją Weber – dziewięć, a kres obu małżeństw przyniosła przedwczesna śmierć. Niepokorni, buntownicy, przekorni w relacji ze

<sup>6</sup> A. Borkowska-Rychlewska, E. Nowicka, *Uwagi wstępne*, [w:] „*Natchnienia poety i muzyka żenić się z sobą powinny...*” *Studia i szkice o librecie*, red. E. Nowicka, A. Borkowska-Rychlewska, Poznań 2013, s. 9.

<sup>7</sup> Termin wprowadził do literaturoznawstwa Ernst R. Curtius. W klasycznej retoryce nazywane toposami – *loci communes*, jako „stałe środki wysławiania” (*Ausdruckskonstanten*), mogą być punktami odniesienia dla wielu różnych dziedzin i zagadnień poruszanych w mowie. Zob. E.R. Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern 1948; przekład na język polski rozdziału poświęconego topice został po raz pierwszy zamieszczony w „Pamiętniku Literackim” LXIII, 1972, z. 1, s. 231-265.

swymi ojcami, przekonani o swoim wyjątkowym talencie, czemu dawali wyraz w swych postawach i listach do bliskich, nie dający się okiełznać władzy i licznym wrogom. Rzecz jasna te paralele pozostają raczej na drugim planie rozważań nad fenomenem działalności i pozycją obydwu twórców w dyskursie swojej epoki.

Wyznaczenie czytelnej granicy oddzielającej osiemnastowieczny klasycyzm od uznawanego za kierunek przeciwstawny romantyzmu jest zadaniem złożonym, ponieważ kryteria, według których powinny przebiegać linie podziału muszą uwzględniać nie tylko tło filozoficzne epoki oraz specyfikę dojrzewających w tym okresie kultur narodowych, ale także przemiany stylistyczne wewnątrz poszczególnych gatunków i form. Wiek XVIII, stanowiący punkt wyjścia niniejszych rozważań, był pod względem estetycznym okresem niezwykle dynamicznym, a rzekomo dominujący w nim klasycyzm w teorii i praktyce artystycznej ewoluował przeciwieństwo ku klasycyzmowi typu oświeceniowego. Wraz z nim kształtowały się jednocześnie takie kierunki jak: sentymentalizm i prądy preromantyczne<sup>8</sup>. Warto też zwrócić uwagę na zmianę pozycji twórcy oraz funkcji jego dzieła. Interesować mnie będzie status poety i kompozytora w obu epokach, ponieważ jego określenie może być podstawą zrozumienia związku pomiędzy (nie)zależnością artysty, a ideową, tematyczną i formalną stroną jego twórczości.

### Od wytwórcy do artysty

W drugiej połowie XVIII wieku obserwowano stopniowe przechodzenie pisarzy i kompozytorów z funkcji nadwornego literata, „rzemieślnika” czy *Kapellmeistra* na pozycje autonomiczne. Muzycy pozostawali wcześniej w służbie Kościoła lub arystokratycznych rodzin, a ich zadaniem było tworzenie muzyki na zamówienie, w celu szybkiego jej wykonania, a także zaspokojenie gustu mecenatu. Z całą mocą trzeba podkreślić, że późniejszy postulat *l'art pour l'art* obcy był kulturze przedromantycznej. Podobnie jak w Europie Zachodniej tego okresu, również w carskiej Rosji arystokracja mogła sobie pozwolić na utrzymywanie prywatnego zespołu teatralnego czy muzycznego, a członkami tych grup byli często poddani i chłopci, którzy w znaczeniu dosłownym byli własnością swoich panów<sup>9</sup>.

Jak dużą podległością wobec pracodawcy nacechowana była relacja z pracownikiem, może świadczyć podanie Mozarta, jakie złożył w styczniu 1779 roku:

Wasza Książęca Wysokość!  
Przewielebny Książę Świętego Cesarstwa Rzymskiego!  
Najłaskawszy Zwierzchniku i Panie!

Wasza Książęca Wysokość etc. w swej wielkiej dobroci raczył najłaskawiej przyjąć mnie do służby po zgonie Cajetana Adlgassera. Ośmielam się więc prosić o zadekretowanie mojej nominacji na nadwornego organistę.

<sup>8</sup> Por. A. Lipatow, *Kalendarze...*, s. 145.

<sup>9</sup> Zob. L. Bazyłow, *Historia nowożytnej kultury rosyjskiej*, Warszawa 1986, s. 152.

W tej i w każdej innej sprawie polecam się łasce Waszej Książęcej Wysokości, mojego łaskawego Zwierzchnika i Pana, najposłuszniejszy i najuniżeńszy sługa

Wolfgang Amadé Mozart<sup>10</sup>.

Nawet jeśli uwzględnimy konwencjonalność stylu tego rodzaju osiemnastowiecznych pism, to nie da się przejść obojętnie wobec tonu uniżenia, który jest świadectwem pełnej zależności od mecenatu. Co zaś szczególnie istotne, muzyka w tym czasie „musiała przede wszystkim towarzyszyć, nie posiadając przy tym artystycznej autonomii”<sup>11</sup>. Od zawsze współistniała z modlitwą, stanowiła dodatek czy ozdobnik, uświetniający uroczystości i ceremonie, by z czasem stać się sztuką dostępną szerszemu gronu odbiorców. Wraz z rozwojem instytucji muzycznych i koncertów publicznych, na których zaczęli występować podróżujący przez całą Europę wirtuozi, zmieniła się relacja pomiędzy mecenatem, kompozytorem i odbiorcą muzyki. W tym kontekście Mozart pisał do ojca: „W sprawie tego, co nazywamy popularnym, niech się papa nie trapi. W mojej operze będzie muzyka dla każdego rodzaju ludzi, z wyjątkiem rodzaju długouchych”<sup>12</sup>.

Trzeba w tym miejscu wskazać istotny moment, w którym na scenę przemian w postrzeganiu rzemiosła kompozytorskiego wchodzi Mozart. Swoją osobowością twórczą zdominował on nową epokę, którą Pierre Chaunu określa jako szczyt albo kres oświecenia. Badacz stosuje zgrabny chwyt retoryczny, jaki służyć może do uczynienia wielkiego skrótu losów kompozytora, stwierdzając, że rok 1781, a więc zerwanie Mozarta z Salzburgiem i chlebodawcą – arcybiskupem Colloredo (adresatem wyżej cytowanego podania), to moment w historii muzyki, w którym „po raz pierwszy ktoś zlekceważył dwory i miejsce przy organach”<sup>13</sup>. Konflikt z pracodawcą, który niejako stał się przyczynkiem do uniezależnienia, kompozytor relacjonował w licznych listach do ojca od grudnia 1780 roku, by 9 maja 1781 napisać w wielkim wzburzeniu:

Wyzywał mnie od szczeniaków i wykolejeńców, kazał mi się wynosić. [...] Kłamał w żywe oczy, że dostaję 500 florenów, wyzywał od lumpów, łajdaków, kretynów [...]. W końcu kiedy już krew zaczęła się we mnie burzyć, odezwałem się:

– A więc Wasza Wysokość nie jest ze mnie zadowolony?

– Co? Chce mi grozić, kretyn? Ach, co za kretyn! Oto są drzwi! Nie chcę mieć z tym pętakiem więcej do czynienia! [...]

– Niech i tak będzie! Jutro otrzyma pan moją dymisję na piśmie!

Powiedz, Kochany ojczu, czy aby nie powiedziałem tego za późno, bo na pewno nie za wcześnie?<sup>14</sup>.

<sup>10</sup> W.A. Mozart, *Listy*, przeł. I. Dembowski, Warszawa 1991, s. 304.

<sup>11</sup> E. Fubini, *Historia estetyki muzycznej*, przeł. Z. Skowron, Kraków 2015, s. 254.

<sup>12</sup> W.A. Mozart, *Listy...*, s. 322.

<sup>13</sup> P. Chaunu, *Cywilizacja wieku Oświecenia*, przeł. E. Bąkowska, Warszawa 1989, s. 327.

<sup>14</sup> W.A. Mozart, *Listy...*, s. 343-344.

Na pytanie czy ten gest Mozarta był jedynie zapowiedzią wychodzenia artysty z roli służącego, który pozostawał „wolny, ale tylko w granicach otrzymanego zamówienia”<sup>15</sup>, czy może był iście „romantycznym” porywem spod znaku *Sturm und Drang* i autentycznym wyzwoleniem, nie ma jednoznacznej odpowiedzi. Może w tym pomóc spojrzenie przez pryzmat wydarzeń i twórczości z ostatniego okresu życia Mozarta, kiedy pisał swoje ostatnie wielkie utwory (w tym opery *Don Giovanni* (KV 527), *Czarodziejski flet* (KV 620) oraz *Requiem d-moll* (KV 626)). Z pewnością jednak w postawie Mozarta, a także nieco starszego wiedeńskiego klasyka – Josepha Haydna, widać wyraźnie stopniową ewolucję statusu twórcy. Finalnym jej punktem będzie działalność Ludwiga van Beethovena, który „zamiast służyć arystokracji, jej każe usługiwać sobie”<sup>16</sup>.

Analogiczna zmiana statusu twórcy dotyczyła także artystów słowa pisanego. Spoglądając na stan kultury rosyjskiej drugiej połowy XVIII wieku dostrzega się te same procesy, jakie miały miejsce w kulturach państw Zachodu: jej przeważnie dworski charakter, a co za tym idzie pewna zależność artysty od władzy, tracą stopniowo na sile. Sprzyjają temu powstające instytucje kultury i ośrodki intelektualne, takie jak Uniwersytet Moskiewski, który od 1755 roku kształcił chłonącą idee oświeceniowe grupę inteligencji szlacheckiej. Trzeba jednak powiedzieć, że oświecenie austriackie, którego przedstawicielem był w sensie artystycznym Mozart, jak i oświecenie rosyjskie, którego rozwój przypada, podobnie jak w Europie Zachodniej, na drugą połowę XVIII wieku i lata panowania Katarzyny II, nie było formacją jednolitą<sup>17</sup>, a stanowiło pewien konglomerat idei, upowszechnianych w zyskujących coraz większą popularność i rezonans społeczny czasopismach, nowo powstałych akademiach i teatrach, wspieranych także przez oświeconych władców. W Wiedniu końca XVIII wieku, przede wszystkim za sprawą reform cesarza Józefa II, które przyniosły złagodzenie cenzury, ożywa życie literackie. To na tej fali będą możliwe tłumaczenie i druk *Wesela Figara* (1778) Pierre’a Beaumarchais’go – utworu, którego inscenizacji zabraniał Ludwik XVI. Warto podkreślić, że tak, jak w operach Mozarta w pełni realizował się duch austriackiego oświecenia<sup>18</sup>, tak w przypadku Rosji głównym nośnikiem idei oświeceniowych była literatura. W rosyjskiej przestrzeni kulturowej, w której instytucje i myśl filozoficzna były jeszcze zbyt słabe, by unieść dynamikę oświecenia, na plan pierwszy wysunęła się niezwykle zróżnicowana twórczość literacka. Dzięki przekładom z innych literatur

<sup>15</sup> A. Einstein, *Muzyka w epoce romantyzmu*, przeł. M. i S. Jarocińscy, Warszawa 1965, s. 22.

<sup>16</sup> Ibidem, s. 28.

<sup>17</sup> W przekonujący sposób popularny mit o rzekomej jasności i spójności tego stylu rozbija w swojej monumentalnej pracy amerykański badacz – Charles Rosen. Zob. Ch. Rosen, *Styl klasyczny. Haydn, Mozart, Beethoven*, przeł. R. Augustyn, Kraków 2014.

<sup>18</sup> W swojej pracy poświęconej mozartowskiemu librettom L. Puchalski podkreśla, że są one przykładem kulturowego pluralizmu tradycji austriackiej i odnaleźć w nich można całą skomplikowaną problematykę epoki, która „z jednej strony przesiąknięta była poczuciem formy i sceptycyzmem schodzącego ze sceny historii feudalnego świata, a z drugiej otwierała się pedagogiczne koncepcje estetyczne oraz naiwne postępowe hasła i postulaty wchodzącego dopiero na tę scenę mieszczaństwa [...]” (L. Puchalski, *Oświecenie po austriacku...*, s. 13).

(niemieckiej, francuskiej, angielskiej, włoskiej czy polskiej), w XVIII wieku związki literatury rosyjskiej z Europą stają się szczególnie intensywne, a „w wyniku szybkiego przyswajania i krytycznego przetwarzania bogactwa ideowego i artystycznego literatury światowej literatura rosyjska XVIII wieku osiąga – szczególnie pod koniec stulecia (Fonwizin, Dierżawin, Radiszczew, Karamzin) – bardzo wysoki poziom”<sup>19</sup>. Trzeba nadmienić, że w Rosji końca XVIII i początku XIX wieku wiedeńska klasyka była nieźle rozpoznana i chętnie grywana. Na szczególną uwagę zasługuje fakt, że tłumaczenia tekstu popularnego w tym czasie, także w Rosji, oratorium *Stworzenie świata* (*Die Schöpfung*, 1796-1798) Haydna podjął się zachwycony dziełem wiedeńskiego klasyka Nikołaj Karamzin. Na marginesie wspomnieć można także o poświęconym Mozartowi artykule Karamzina *Анекдоты из жизни славного Моцарта* (1802).

Przeglądając życiorysy czołowych pisarzy rosyjskiego oświecenia, nie można przejść obojętnie wobec faktu, że również oni w mniejszym lub większym stopniu uzależnieni byli od aparatu państwowego, co wcale nie wykluczało aktywnego ich udziału w dyskursie dotyczącym ustroju państwa i krytyki zastanych relacji pomiędzy władzą a różnymi grupami społecznymi. Nikołaj Nowikow (1744-1818), chociaż skazany później przez Katarzynę II za swoją działalność publicystyczną, krytykę władzy i związki z masonerią<sup>20</sup>, służył wcześniej jako oficer gwardii oraz sekretarz w powołanej przez cesarzową Komisji do Opracowania Nowego Kodeksu. Denis Fonwizin (1745-1792), krytykujący w swojej komedii obraz prowincjonalnej szlachty, również był urzędnikiem – pozostawał na służbie u ministra spraw zagranicznych hrabiego Nikity Panina, by wreszcie popaść w niełaskę cesarzowej, która zakazała druku jego dzieł zebranych. Wreszcie powinno w tym miejscu paść nazwisko nadwornego panegirysty i, przez krótki okres, osobistego sekretarza Katarzyny II – Gawriiła Dierżawina (1743-1816), który zajmował stanowisko gubernatora, senatora i pierwszego w historii Rosji ministra sprawiedliwości; ostatecznie jednak również on podał się do dymisji ze wszystkich stanowisk. Przywołanie jedynie kilku nazwisk z całej plejady pisarzy, którzy wzniesli sobie zasłużone pomniki w historii literatury rosyjskiej, ma służyć jako potwierdzenie faktu stopniowego wychodzenia na pozycje niezależności, jakie obserwuje się w biografiami twórców różnych dziedzin sztuki XVIII wieku i może posłużyć za punkt wyjścia do rozważań na temat kolejnego pokolenia, do jakiego należał już Puszkina.

Nie będzie nadużyciem nakreślenie paraleli pomiędzy losem Mozarta i Puszkina, zwłaszcza kiedy uświadomimy sobie, że rosyjski poeta również pozostawał w służbie państwowej: po ukończeniu liceum w Carskim Siole pracował w Kolegium Spraw Zagranicznych w Petersburgu, aktywnie uczestnicząc jednocześnie w życiu literackim. Za wiersze, które wzbudzały niezadowolenie carskich cenzorów, wiosną 1820 roku

<sup>19</sup> P. Bierkow, *Problemy badawcze...*, s. 355-356.

<sup>20</sup> W czasopiśmie „Трутењ” (Truteń), wydawanym przez Nowikowa, nie szczędzono gorzkich słów pod adresem carycy, czego przykładem może być list od rzekomego czytelnika do wydawcy, w którym stwierdzał, mając na myśli Katarzynę II, iż „nie może ścierpieć, gdy się chwali innych, sądząc, że odbywa się to jej kosztem i dlatego pragnie, by wszyscy stali się pochlebcami”. Cyt. za: W. Serczyk, *Kultura rosyjska XVIII wieku*, Wrocław i in. 1984, s. 203.

Puszkina został ukarany zesłaniem na Południe Rosji, które oficjalnie nazwano „przeniesieniem służbowym”. Poetę wysłano do Jekaterynosławia, latem odbył trzymiesięczną ekskursję po Kaukazie i Krymie, jesienią osiadł na blisko trzy lata w Kiszyniowie, następnie w połowie 1823 roku został przeniesiony do Odessy. W tym samym roku pisał w liście do brata:

Życie z pióra jest niemożliwe przy dzisiejszej cenzurze, na stolarza mnie nie kształcono, na nauczyciela się nie nadaje, chociaż uczyłem się religii i umiem liczyć – pracuję jako urzędnik, i to nie z własnej woli – rzucić tej pracy nie mogę<sup>21</sup>.

Ze swoim kolejnym zwierzchnikiem – Michałem Woroncowem, Puszkina również był skonfliktowany, a sytuacji nie sprzyjał wcale flirt z żoną gubernatora, która to „z wrodzoną polską lekkomyślnością i kokieteryą pragnęła podobać się wszystkim naokoło – i nikt w tym względzie jej nie prześcignął”<sup>22</sup>. Po roku zesłano go do rodzinnej wsi Michajłowskoje i zwolniono dyscyplinarnie ze służby państwowej. Niemniej poeta do końca życia pozostanie pod bacznym okiem cara – Mikołaj I zdecydował, że osobiście będzie recenzował wiersze Puszkina. Swego rodzaju upokorzeniem było także nadanie mu w 1833 r. niskiego w hierarchii rang tytułu *kamerjunkra*, dzięki któremu Puszkina miał wstęp na dwór carski. Paradoksalnie jednak do okoliczności poeta wolny był od zależności, na jaką skazani byli nadworni literaci Katarzyny II, miotający się pomiędzy postawami krytycznymi i bałwochwalczymi. Być może dlatego Wissarion Bieliński wygłosił dość jednoznaczną i radykalną opinię, że „przed Puszkinem mieliśmy poetów, lecz żaden z nich nie był poetą-artystą; Puszkina był pierwszym poetą-artystą”<sup>23</sup>.

Świadomość stylu, wraz z wynikającym z niej bagażem wymogów ciężących na twórcy, zarówno u Mozarta, jak i u Puszkina była niezmiernie wysoka. Jednak już identyfikacja i definiowanie aktualnych zjawisk i tendencji w sztuce nie było sprawą oczywistą, o czym mogą świadczyć słowa rosyjskiego poety:

Наши критики не согласились еще в ясном различии между родами классическим и романтическим. Сбивчивым понятием о сем предмете обязаны мы французским журналистам, которые обыкновенно относят к романтизму все, что им кажется ознаменованным печатью мечтательности и германского идеологизма или основанным на предрассудках и преданиях простонародных: определение самое не точное. Стихотворение может являть все сии признаки, а между тем принадлежать к роду классическому<sup>24</sup>.

<sup>21</sup> A. Puszkina, *Listy*, przeł. M. Toporowski, D. Wawitow, Warszawa 1976, s. 67.

<sup>22</sup> B. Mucha, *Aleksander Puszkina. Opowieść biograficzna (w dwusetną rocznicę urodzin poety)*, Piotrków Trybunalski 1999, s. 130.

<sup>23</sup> W. Bieliński, *Wybór pism o Puszkynie*, przeł. W. Lipczyński, Wrocław 1953, s. 109-110.

<sup>24</sup> A. Puszkina, *O poezji klasycznej i romantycznej*, [w:] Idem, *Pełne zbiorów utworów* w 16 tomach, t. 11, Moskwa 1949, s. 36.



Klasycyzm, który jako styl miał ambicje unieść idee oświeceniowe, przejawiał się we wszystkich dziedzinach twórczości artystycznej, ale rozwój form i gatunków typowych dla kultury romantycznej wiązał się z jednoznacznym upadkiem oświeceniowych iluzji i harmonijnej równowagi klasycyzmu. Niemniej, rosyjski romantyzm długo nie zrywa z osiemnastowiecznym dziedzictwem, wynosząc jednak na plan pierwszy romantyczną ideę przedstawienia w sztuce indywidualnej duchowości człowieka. Pisał o tym już po śmierci Puszkina Bieliński, podkreślając że udziałem poety stała się „tak zwana wojna klasycyzmu (martwego naśladownictwa usankcjonowanych form) z romantyzmem (dążenie do swobody i oryginalności form)”<sup>25</sup>. Według krytyka, była ona echem podobnej walki w całej Europie, którą w Rosji zapoczątkował *Ruslan i Ludmiła* (*Руслан и Людмила*, 1820) – poemat będący w zasadzie dowodem na „klasycyzm odnowiony”. Nie należy mieć wątpliwości, że Puszkini dobrze zorientowany był w poetyce przemijającej szkoły, której przecież był wychowankiem i jednym z najzdolniejszych uczniów. Intrygująco, z perspektywy kolejnych już epok literackich, brzmia słowa Bielińskiego, stawiającego tezę:

[...] gdyby ówczesi tak zwani klasycy posiadali więcej umiejętności samodzielnego myślenia a mniej rutyny, powinni byli zjawienie się *Ruslana i Ludmiły* uważać za zwycięstwo nad tak zwanymi romantykami, na Puszkinię ześrodkować wszystkie dzieje swej grupy, a za istotnego, najniebezpieczniejszego dla siebie wroga – uważać Żukowskiego, który był prawdziwym przedstawicielem romantyzmu<sup>26</sup>.

W cytowanym już szkicu pt. *O poezji klasycznej i romantycznej* (*О поэзии классической и романтической*) Puszkini przywołuje antyczne wzorce, jakie kultywował klasycyzm w takich gatunkach jak oda, elegia, epigramat, epepeja, czy też w dramacie. Odpowiada sobie także na pytanie o formy romantyczne, które z założenia uległy modyfikacjom względem klasycznych. Świadomie używał jednak poetyki klasycystycznej, czego wyrazistym przykładem są choćby takie wczesne, „licealne” utwory jak: *Do Licyniusza* (*К Лицинию*, 1815), oda *Wolność* (*Вольность*, 1817), *Do Czaadajewa* (*К Чаадаеву*, 1818). Z czasem da się zauważyć, że sztywne ramy krępowały zapędy poety, chcącego uwolnić się od „patronatu” władzy czy idei, a także od dyktatu oświeceniowego dydaktyzmu. W konsekwencji nastąpiło też świadome odejście od reguł poetyki, a ściślej – manieri klasycystycznej. Mimo że Puszkini nie kultywował zastanych form, to w swojej poezji składa swego rodzaju hołd tradycji klasycyzmu. Dziedzictwo to było organicznie wpisane w twórczość nowego pokolenia poetów, następców Michaiła Łomonosowa i Gawriiła Dierżawina; co więcej, było traktowane przez nich jako jeden z aspektów niezbędnych do uczynienia kolejnego kroku: rozwijania form nowych. Proces twórczy zakładał bowiem obecność tego, co tradycyjne i nowatorskie. Oba elementy równoważyły się w świadomości poety, przynosząc

<sup>25</sup> W. Bieliński, *Wybór pism...*, s. 68.

<sup>26</sup> Ibidem, s. 128-129.

nieznane dotąd tematy i formy; za naczelną zasadę przyjął jednak Puszkina pełną swobodę twórczą, czemu dawał wyraz w szkicu *O tragedii* (*O tragediiu*, 1825), krytykując klasyczną zasadę jednościsła i czasu: „И все это ничего не значит. Не короче ли следовать школе романтической, которая есть отсутствие всяких правил, но не всякого искусства?”<sup>27</sup>.

Podobne spostrzeżenia na temat dwóch ścierających się estetyk odnaleźć można w pełnych błyskotliwych uwag dziennikach Eugène’a Delacroix. Szukając odpowiedniej definicji, a zarazem rozważając dylemat: której sztuce oddać wyższość – klasycznej czy romantycznej, francuski malarz pisze: „Klasycznymi nazwałbym [...] dzieła regularne, które nie tylko zadowolają umysł dokładnym, wspaniałym czy przejmującym przedstawieniem uczuć i rzeczy, ale ponadto jednością, porządkiem logicznym”<sup>28</sup>. Delacroix wielbił to, co klasyczne, czyli wedle jego opinii wyróżniające się prostotą i doskonałością, był jednak na wskroś malarzem czasów romantycznych. Obca mu była osławiona nostalgia i udręka, jaka trawiła niemieckich romantyków spod znaku Arthura Schopenhauera, Heinricha Heinego, Caspara Davida Friedricha, Roberta Schumanna itd. Po wysłuchaniu utworów Fryderyka Chopina, odnotowując w dzienniku, że był nimi wstrząśnięty, dodaje: „Cóż można znaleźć doskonalszego? Bardziej przypomina Mozarta niż ktokolwiek inny. [...] Zaczynam namiętnie nie znosić Schubertów, marzycieli, Chateaubriandów, Lamartine’ów itd. [...] Ta mglistość, ten ciągły smutek [...] Oto szkoła chorej miłości”<sup>29</sup>.

### Don Juan – klasyczny romantyk?

Mit Don Juana, postaci legendarnego uwodziciela i cynicznego hedonisty, który za swe przewinienia ponosi należną karę, chętnie był reinterpretowany, począwszy od wieku XVII, aż po czasy nam współczesne. Wywodzący się z hiszpańskiej legendy o andaluzyjskim szlachcicu, amant i oprawca, należy do tak zwanych „odwiecznych typów”, pełniących funkcję spoiwa w łańcuchu tradycji literackiej od czasów renesansu hiszpańskiego do postmodernizmu<sup>30</sup>. Jak trafnie zauważa Aleksandra Szymańska, „wprowadzenie do utworu postaci Don Juana stwarzało i nadal stwarza możliwość szeroko pojętego dialogu pomiędzy bohaterem pierwowzoru literackiego i nowymi realizacjami postaci”<sup>31</sup>. Badaczka stosuje w tym kontekście pojęcie „tekstu donżuanowskiego”<sup>32</sup>.

<sup>27</sup> А. Пушкин, *О трагедии*, [в:] Идем, *Полное собрание сочинений в 10 т.*, Ленинград 1977-1979, т. 7, с. 27-28.

<sup>28</sup> E. Delacroix, *Dzienniki. Część druga (1854-1863)*, przeł. J. Guze, J. Hartwig, Wrocław 1968, s. 229.

<sup>29</sup> E. Delacroix, *Dzienniki. Część pierwsza (1822-1853)*, przeł. J. Guze, J. Hartwig, Wrocław 1968, s. 211.

<sup>30</sup> A. Szymańska, *Postać Don Juana w utworach pisarzy rosyjskich XIX wieku*, Łódź 2009, s. 13.

<sup>31</sup> Ibidem, s. 14.

<sup>32</sup> A. Szymańska, *Z rozważań nad tekstem donżuanowskim literatury rosyjskiej*, „Acta Universitatis Lodzianensis. Folia Litteraria Rossica” 2015, s. 303-311.

Oświeceniowy Don Juan to nie tylko kobieciarz – symbolizował on także (a może przede wszystkim) racjonalność, sceptycyzm wobec norm społecznych oraz dążenie do zaspokojenia osobistych pragnień. Taki jest bohater Moliera – zatwardziały libertyn i indywidualista, który pociąga swoją „bluźnierczą odwagę”, „nieliczeniem się z nakazami religii” oraz „igraniem ze świętością sakramentu małżeństwa”<sup>33</sup>. Kara, jaka go spotyka, jest nie tyle karą za uwodzenie kobiet, co raczej represją za bluźniercze wypowiedzenie posłuszeństwa względem określonego światopoglądu. Romantycy natomiast reinterpretowali tę postać, nadając jej bardziej introspektywny wymiar. Obie estetyki, choć różniły się w podejściu do mitu Don Juana, podkreślały jego uniwersalność. W literaturze romantycznej stał się uosobieniem niepokromionej namiętności, buntu przeciwko konwenansom oraz tragicznej walki z losem – jak w poemacie lorda Byrona. Wspomniany wyżej Delacroix, jako jeden z pierwszych dojrzał w Mozartowskim *Don Giovannim*<sup>34</sup> (premiera 1787) przebłycki myślenia romantycznego:

Cóż za cudowne połączenie elegancji, wyrazu, bufonady, okropności, czułości, ironii, a wszystkiego tu w miarę. [...] Beethoven rzeczywiście bardziej ukazał nowoczesny charakter sztuki, zwrócił się ku melancholii i ku temu, co, słusznie lub niesłusznie, nazywa się romantyzmem. A jednak *Don Juan* jest pełen romantycznego uczucia. [...] Mozart, który jest równie nowoczesny, to znaczy nie obawia się dotknąć melancholijnej strony zjawisk [...] łączy odrobinę cudownego smutku z pogodą i wytwornością umysłu [...]<sup>35</sup>.

Interpretacja Delacroix, choć pociągająca retorycznie, wpisuje się w pewien trend, jaki zaobserwować można u dziewiętnastowiecznych komentatorów twórczości Mozarta; tacy twórcy jak Ernst Theodor Amadeus Hoffmann<sup>36</sup> czy Søren Kierkegaard<sup>37</sup> chcieli uczynić z Don Giovanniego romantycznego zuchwalca, którego wewnętrzna walka oraz rzekoma tęsknota za absolutem i miłością, wynieść ma ponad zwykłych śmiertelników i przenieść niemal w obszary transcendencji. Chociaż takie odczytania zaważyły na postrzeganiu Don Juana przez cały wiek XIX, kiedy tę postać stawiano w jednym szeregu z Faustem, Hamletem, Don Kichotem, to jednak nie da się zaprzeczyć, że romantyzm – jak zauważa Alfred Einstein – „zrobił później co mógł, by błędnie, po swojej myśli interpretować Mozarta, jako że nie mógł go negować”<sup>38</sup>.

Don Giovanni u Mozarta nie jest postacią schematyczną, jest raczej figurą wielowymiarową, co sprawia, że trudno go zamknąć w sztamie słynnego kochanka i zło-

<sup>33</sup> K. Starczewska, *Wzory miłości w kulturze Zachodu*, Warszawa 1975, s. 21.

<sup>34</sup> Pełny tytuł brzmi: *Il dissoluto punito ossia il Don Giovanni (Rozpustnik ukarany, czyli Don Giovanni)*.

<sup>35</sup> E. Delacroix, *Dzienniki. Cześć pierwsza...*, s. 115; 120; 354.

<sup>36</sup> E.T.A. Hoffmann, *Don Juan*, [in:] Idem, *Dichtungen und Schriften, sowie Briefe und Tagebücher*, Weimar 1924, B. 1, S. 137-156.

<sup>37</sup> S. Kierkegaard, *Albo-albo*, przeł. M. Hammermeister, Gdańsk 2015.

<sup>38</sup> A. Einstein, *Mozart. Człowiek i dzieło*, przeł. A. Rieger, Kraków 1983, s. 468.

czyńcy. Jego charakter łączy w sobie sprzeczności, a motywacje pozostają często niejasne, co czyni go bardziej złożonym niż tradycyjne wyobrażenie uwodziciela. Oczywiście i ta strona tej postaci właściwie jest pokazana, a o „dokonaniach” słynnego kochanka dowiadujemy się już na początku opery, kiedy to służący Don Giovanniego – Leporello, w słynnej „arii katalogowej” z dumą prezentuje długą listę uwiedzionych:

In Italia seicento e quaranta;  
 In Almagna duecento e trentuna;  
 Cento in Francia, in Turchia novantuna;  
 Ma in Ispagna son già mille e tre<sup>39</sup>.

Na marginesie można dodać, że Puszkiniowi zapewne imponowałby ten katalog, szczególnie, że w noc poślubną sam miał wyszeptać swej żonie, że jest jego sto trzynastą kobietą<sup>40</sup>. Zresztą „skatalogował” on też wybranki swego serca, a ów katalog przyjęło się nazywać „Donżuańską listą Puszkina” (*ros.* Дон-Жуанский список Пушкина)<sup>41</sup>.

W operze Mozarta Don Giovanni nie tylko uwodzi, ale również prowokuje, kłamie, manipuluje, nie mogąc wyzwolić się ze swojego nałogu krzywoprzysięstwa, a tym samym wciąga widza w moralny i emocjonalny labirynt. To właśnie te cechy powodują, że postać ta pozostaje nieuchwytna i intrygująca. Nie ma u Mozarta oświeceniowego moralizatorstwa – librecista i kompozytor nie dali bohaterowi możliwości wyrażenia skruchy i odkupienia win, jak było to w jednej z wersji hiszpańskiej legendy. Don Giovanni ryzykuje, demonstracyjnie rzuca wyzwanie wciągającemu złu, depcze wszelkie kanony postępowania typowe dla jego klasy społecznej – za nic więc ma szlachetne gesty, litość czy współczucie, co w oświeceniowo-manichejskiej wizji świata musiało się spotkać z jednoznacznym potępieniem.

Trzeba odnotować, że autor libretta – Lorenzo Da Ponte<sup>42</sup> i kompozytor tak zbudowali tę partię, iż zawiera ona w sobie cechy poważne i komiczne. We włoskiej operze tego czasu funkcjonowało określenie *mezzo carattere* (charakter pośredni), czyli postać o rysie niejednoznacznie dramatycznym, ale też nie komicznym. Konsek-

<sup>39</sup> We Włoszech sześćset czterdzieści; W Niemczech dwieście trzydzieści jeden; Sto we Francji, w Turcji dziewięćdziesiąt jeden; Ale w Hiszpanii jest ich już tysiąc trzy (tłum. moje – JW). Zob. M. Miła, *Lettura del Don Giovanni di Mozart*, Torino 1988, s. 93-102.

<sup>40</sup> Zob. T. Klimowicz, *Pożar serca. 16 smutnych esejów o miłości, o pisarzach rosyjskich i ich muzach*, Wrocław 2005, s. 36.

<sup>41</sup> Zob. П. Губер, *Донжуанский список Пушкина. Потопленная любовь поэта*, Санкт-Петербург 2015; О. Видова, *Еще раз о Дон-Жуанском списке Пушкина: Души неясный идеал*, „Наше наследие” 2006, № 79-80.

<sup>42</sup> Na temat postaci włoskiego librecisty, współautora sukcesu wielu kompozytorów, jego interesującej biografii i drogi twórczej zob. m.in. A. Holden, *The Man Who Wrote Mozart: The Extraordinary Life of Lorenzo Da Ponte*, London 2006.

wencją tego jest fakt, że w obrębie jednego gatunku jakim jest *dramma giocoso*, a tym mianem określa się *Don Giovanniego*, dochodzi do konfrontacji charakterów: *parti serie* i *parti buffe*; postaci bywają przerysowane, sceny humorystyczne przeplatają się (czy nawet łączą) z budzącymi grozę, często też postać poważna prezentowana jest w komicznej sytuacji lub *vice versa*. Jeszcze w czasach Mozarta istniał sztywny podział na operę *seria* i *buffa*; koncepcja kompozytora polegała na tym, by w *mezzo carattere* połączyć właśnie cechy poważne i komiczne – tak stało się w przypadku *Don Giovanniego*<sup>43</sup>.

Puszkina, znający operę Mozarta, podejmuje się wyjątkowego eksperymentu. Nie zamierza jednak – w przeciwieństwie do swoich wielkich poprzedników – nadawać nawet cienia komiczności swojemu bohaterowi, odcina się jednoznacznie od molierowskiej i mozartowskiej „bufonady”, dopisując do cyklu swoich miniatur takie określenia, jak: „szkice dramatyczne” czy „studia dramatyczne”.

W przeciwieństwie do dzieła Da Ponte i Mozarta, to nie imię Don Juana wybrzmiewa w tytule utworu. Puszkina powraca do utrwalonej już w literaturach europejskich formuły „gościa kamiennego” (od *hiszp.* „*convidado de piedra*” w pierwowzorze Tirso de Moliny z 1630 r.), niejako wyprowadzając Komandora z cienia słynnego uwodziciela. Fakt, że mottem *Gościa kamiennego* stały się słowa zaczerpnięte wprost z libretta opery, nie pozostaje także bez znaczenia:

Leporello  
*O statua gentissima*  
*Del gran' Commendatore!...*  
*...Ah, Padrone!*<sup>44</sup>

Oczywiście, to za sprawą Komandora Don Juan ponosi karę, ale centralną postacią pozostaje jednak on sam. W odróżnieniu od opery Mozarta, w której pojawienie się Komandora oznacza nagły zwrot (kończą się żarty, a zaczyna tragedia<sup>45</sup>), Puszkina dąży do intensyfikacji dramatu od samego początku, kiedy to Don Juan, wbrew zakazowi, powraca do Madrytu. Prowadzi on swoistą walkę z Komandorem, traktując go jak rywala, mimo że ten nie należy do świata żywych. W finale jednak to „kamienny gość” triumfuje, nie dając Don Juanowi – podobnie jak u Mozarta – szansy na odrodzenie czy odkupienie win.

Co zaś stanowi prawdziwą nowość na tle innych literackich wcieleń, to fakt, iż Don Juan u Puszkina ubrany został w kostium poety. Doszukiwać się tu można oczywiście

<sup>43</sup> Zob. *Opera buffa in Mozart's Vienna*, ed. M. Hunter, J. Webster, Cambridge 1997; S. Sadie, *Mozart: The Early Years, 1756-1781*, Oxford – New York 2006, p. 358; J. Rushton, *W.A. Mozart: Don Giovanni*, Cambridge 1981, p. 5-6.

<sup>44</sup> А. Пушкин, *Каменный гость*, [в:] Idem, *Полное собрание сочинений в 20 томах*, Санкт-Петербург 2009, т. 7, с. 133.

<sup>45</sup> Por. M. Battistini, L. Impelluso, S. Zuffi, *Historia portretu. Przez sztukę do wieczności*, przeł. H. Cieśla, Warszawa 2001, s. 7.

próby dowartościowania jego osoby, oznaczającego – zgodnie z romantycznym światopoglądem – nobilitację zwykłego śmiertelnika i uczynienie z niego człowieka ponadprzeciętnego. Poeta, posiadający siłę sprawczą, wyzwolony z duszących ram konwencji, nie mógł przecież być jedynie pospolitym bawidamkiem. Jednocześnie lakoniczność formy i treści utworu nie pozwala na ostateczne rozstrzygnięcie kwestii: czy Don Juan jedynie posługiwał się pozą poety, tworząc wokół siebie aurę niezwykłości i tak zdobywając względy swych wybranek (Laura śpiewać miała pieśni autorstwa swego kochanka), czy może faktycznie mamy dostrzegać w nim prawdziwego, romantycznego poeetę? Kwestie te oczywiście mogą podlegać interpretacjom<sup>46</sup>, a te nie zawsze bywają zgodne z intencjami samego autora.

Puszkowski bohater jest targany namiętnościami, które wiodą go wręcz do perwersyjnych inklinacji (np. scena zalotów do Laury w obecności zwłok zamordowanego rywala). Przeplata je rzecz jasna uczucie znużenia, powodowane także powtarzalnością odgrywanych miłosnych rytuałów. Jednak nie jest on ani dekadentem, ani nihilistą, a dodatkowo – w przeciwieństwie do mozartowskiego Don Giovanniego – ma w sobie sporo autorefleksji, zadumy, liryczności, a momentami nawet patosu. Widoczną różnicę w zachowaniu Don Juana przynosi spotkanie z Donna Anną – wydaje się, że od tego momentu przeistacza się on z „posłusznego ucznia rozpusty” – jak sam o sobie mówi – w poszukującego ideału romantycznego bohatera. Zresztą on sam przekonuje Donna Annę o zmianie, jaka w nim nastąpiła:

Но с той поры, как вас увидел я,  
Мне кажется, я весь переродился.  
Вас полюбя, люблю я добродетель  
И в первый раз смиренно перед ней  
Дрожащие колена преклоняю<sup>47</sup>.

Czy zmiana ta świadczyć może o odnowie moralnej Puszkowskiego bohatera? Na to pytanie znów nie można udzielić jednoznacznej odpowiedzi. W swojej znamienitej monografii poświęconej rosyjskim literackim wcieleniom Don Juana, A. Szymańska przywołuje pogląd Erica Bentleya, który słusznie twierdził, iż takie postaci jak Hamlet, Faust czy właśnie Don Juan należą do tzw. otwartych figur dramatycznych i „nie należy żądać i oczekiwać, że postaci będą albo tradycyjnie określonymi abstrakcyjnymi typami, albo jasno zdefiniowanymi indywidualnościami. Tajemnica postaci tkwi bowiem w jej otwartości [...]”<sup>48</sup>. Na tym polega wkład Puszkina w krea-

<sup>46</sup> Zob. m.in.: A. Ахматова, „Каменный гость” Пушкина, [w:] Пушкин: Исследования и материалы, Москва – Ленинград 1958, т. 2, с. 185-195; Д. Устюжанин, Маленькие трагедии А.С. Пушкина, Москва 1974; В. Соловьев, Одиночество свободы (О „Каменном госте”), [w:] В мире Пушкина, Москва 1974, с. 208-255; Т. Бароти, Дон Гули и Командор в оценочной системе Пушкина, „Acta Universitatis Szegediensis de Attila Jozsef Nominatae” 1978, № XIII, s. 15-45.

<sup>47</sup> А. Пушкин, Каменный гость..., с. 161.

<sup>48</sup> Cyt. za: A. Szymańska, Postać Don Juana..., s. 54.

cję kolejnego wcielenia tego bohatera – skonstruował dość tajemniczą i niejednoznacz-  
ną postać, unikając jednak konieczności osądzania, potępiania, przyszywania łątki  
i dookreślenia.

### Zakończenie

W przedstawionej analizie zostały zaprezentowane pewne linie łączące nie tylko  
twórców uznawanych za przedstawicieli różnych epok i sztuk, ale przede wszystkim  
tło kulturowe, które pozwoliło na szerszy ogląd niżli tylko z perspektywy periodyzacji  
kultury, genologii czy filozofii. Wykazano, że możliwe jest wyodrębnienie wspólnej  
płaszczyzny, na której dokonano konfrontacji postaw i dokonań twórczych obu artys-  
tów. Obaj balansowali pomiędzy klasycznymi formami a nowymi, wymykającymi się  
definicjom założeniami w sztuce. Mozart, uważany za klasyka, wykazywał cechy,  
które można by przypisać pierwszym romantykom (zwłaszcza w jego ostatnich utwo-  
rach). Jego twórczość, choć głęboko zakorzeniona w klasycznych formach, niosła ze  
sobą elementy nowatorskie. Za „romantycznością” Mozarta przemawia fakt, że był on  
prawdopodobnie pierwszym kompozytorem w historii, którego dzieła, przynajmniej  
częściowo, spotkały się z niezrozumieniem ze strony współczesnych. Z kolei Puszkina,  
klasyk literatury rosyjskiej, eksplorował tematy nowe, stale polemizując jednak z tym,  
co ukształtowało go jako poetę. Fenomen kulturowy, jaki zaprezentowano w powyż-  
szym wywodzie, podsumować można konstatacją: pod wieloma względami Mozart był  
pierwszym romantykiem wśród klasyków, a Puszkina – ostatnim klasykiem wśród  
romantyków. Idąc jednak tym tropem, nie wyzbędziemy się historycznego punktu  
widzenia, który zawodzi w stosunku do twórców tego formatu, a przede wszystkim  
w odniesieniu do ich genialnych dzieł.

### References

- Akhmatova A., „*Kamennyj gost*” *Pushkina*, [v:] *Pushkin: Issledovaniya i materialy*, Moskwa –  
Leningrad 1958, t. 2.
- Baroti T., *Don Guan i Komandor v otsenochnoy sisteme Pushkina*, „Acta Universitatis  
Szegediensis de Attila Jozsef Nominatae” 1978, № XIII.
- Battistini M., Impelluso L., Zuffi S., *Historia portretu. Przez sztukę do wieczności*, przeł.  
H. Cieśla, Warszawa 2001.
- Bazyłow L., *Historia nowożytnej kultury rosyjskiej*, Warszawa 1986.
- Bieliński W., *Wybór pism o Puszkynie*, przeł. W. Lipczyński, Wrocław 1953.
- Bierkow P., *Problemy badawcze klasycyzmu rosyjskiego*, „Pamiętnik Literacki” 1970, nr 2.
- Borkowska-Rychlewska A., Nowicka E., *Uwagi wstępne*, [w:] „*Natchnienia poety i muzyka  
żenić się z sobą powinny...*”. *Studia i szkice o librecie*, pod red. E. Nowickiej i A. Bor-  
kowskiej-Rychlewskiej, Poznań 2013.
- Blume F., *Classic and Romantic Music: A Comprehensive Survey*, New York 1970.
- Chaunu P., *Cywilizacja wieku Oświecenia*, przeł. E. Bąkowska, Warszawa 1989.
- Curtius E.R., *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern 1948.
- Delacroix E., *Dzienniki. Część pierwsza (1822-1853)*, przeł. J. Guze, J. Hartwig, Wrocław 1968.

- Delacroix E., *Dzienniki. Część druga (1854-1863)*, przeł. J. Guze, J. Hartwig, Wrocław 1968.
- Einstein A., *Mozart. Człowiek i dzieło*, przeł. A. Rieger, Kraków 1983.
- Einstein A., *Muzyka w epoce romantyzmu*, przeł. M. i S. Jarocińscy, Warszawa 1965.
- Fubini E., *Historia estetyki muzycznej*, przeł. Z. Skowron, Kraków 2015.
- Guber P., *Donzhuan'skiy spisok Pushkina. Potayennaya lyubov' poeta*, Sankt-Peterburg 2015.
- Hoffmann E.T.A., *Don Juan*, [in:] Idem, *Dichtungen und Schriften, sowie Briefe und Tagebücher*, Weimar 1924, B. 1.
- Holden A., *The Man Who Wrote Mozart: The Extraordinary Life of Lorenzo Da Ponte*, London 2006.
- Kierkegaard S., *Albo-albo*, przeł. M. Hammermeister, Gdańsk 2015.
- Klimowicz T., *Pożar serca. 16 smutnych esejów o miłości, o pisarzach rosyjskich i ich muzach*, Wrocław 2005.
- Lipatow A., *Kalendarze literatury (O periodyzacji historycznoliterackiej)*, „Teksty” 1973, nr 3 (9).
- Mila M., *Lettura del Don Giovanni di Mozart*, Torino 1988.
- Mozart W.A., *Listy*, przeł. I. Dembowski, Warszawa 1991.
- Mucha B., *Aleksander Puszkina. Opowieść biograficzna (w dwusetną rocznicę urodzin poety)*, Piotrków Trybunalski 1999.
- Nicolescu B., *Manifesto of Transdisciplinarity*, transl. by Karen-Claire Voss, New York 2002.
- Nycz R., *Kulturowa natura, słaby profesjonalizm. Kilka uwag o przedmiocie poznania literackiego i statusie dyskursu literaturoznawczego*, [w:] *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, red. M.P. Markowski, R. Nycz, Kraków 2006.
- Opera buffa in Mozart's Vienna*, ed. by M. Hunter, J. Webster, Cambridge 1997.
- Puchalski L., *Oświecenie po austriacku. Świat przedstawiony w operach W.A. Mozarta*, Wrocław 2011.
- Pushkin A., *Kamenny gost'*, [v:] Idem, *Polnoye sobraniye sochineniy v 20 tomakh*, Sankt-Peterburg 2009, t. 7.
- Pushkin A., *O poezii klassicheskoy i romanticheskoy*, [v:] Idem, *Polnoye sobraniye sochineniy v 16 tomakh*, Moskva 1949, t. 11.
- Pushkin A., *O tragedii*, [v:] Idem, *Polnoye sobraniye sochineniy v 10 tomakh*, Leningrad 1977-1979, t. 7.
- Puszkina A., *Listy*, przeł. M. Toporowski, D. Wawilów, Warszawa 1976.
- Rosen Ch., *Styl klasyczny. Haydn, Mozart, Beethoven*, przeł. R. Augustyn, Kraków 2014.
- Rushton J., *W.A. Mozart: Don Giovanni*, Cambridge 1981.
- Sadie S., *Mozart: The Early Years, 1756-1781*, Oxford – New York 2006.
- Serczyk W., *Kultura rosyjska XVIII wieku*, Wrocław i in. 1984.
- Solov'yev V., *Odnochestvo svobody (O „Kamennom goste”)*, [v:] *V mire Pushkina*, Moskva 1974.
- Starczewska K., *Wzory miłości w kulturze Zachodu*, Warszawa 1975.
- Szymańska A., *Postać Don Juana w utworach pisarzy rosyjskich XIX wieku*, Łódź 2009.
- Szymańska A., *Z rozważań nad tekstem donżuanowskim literatury rosyjskiej*, „Acta Universitatis Lodzianensis. Folia Litteraria Rossica” 2015.
- Ustyuzhanin D., *Malen'kiye tragedii A.S. Pushkina*, Moskva 1974.
- Vidova O., *Eshche raz o Don-Zhuan'skom spiske Pushkina: Dushi neyasnyy ideal*, „Nashe nasledie” 2006, № 79-80.



**NOTA O AUTORZE**

**Jakub Walczak** – doktor, adiunkt w Instytucie Filologii Słowiańskiej Uniwersytetu Wrocławskiego, absolwent tejże uczelni, a także Akademii Muzycznej we Wrocławiu. Autor książek pt. *Kiedy literatura staje się muzyką*, Kraków: Universitas, 2015; *Frazeologia w rosyjskim i polskim dyskursie społeczno-politycznym. Przegląd i konfrontacja* (współautorki: N. Basko, D. Drużyłowska), Kraków: Universitas, 2021; *Fonetyka rosyjska. Praktyczny przewodnik po wymowie i intonacji z ćwiczeniami*, Warszawa: PWN, 2018; *Ну, ладно! Minimum leksykalne języka rosyjskiego dla poziomu średnio zaawansowanego* (współautorka: D. Drużyłowska), wyd. II, Kraków: Universitas, 2022.

ORCID: 0000-0002-4714-1762

Email: jakub.walczak@uwr.edu.pl