Lorenzo Da Ponte

# DON GIOVANNI

# Il dissoluto punito ossia il DON GIOVANNI

un'opera lirica in due atti
musica di **Wolfgang Amadeus Mozart**
libretto di **Lorenzo Da Ponte**

personaggi:
**Don Giovanni**
**Leporello**, servitore di Don Giovanni
**Commendatore**, il Signore di Siviglia
e padre di Donna Anna
**Donna Anna**, figlia del Commendatore
e promessa sposa di Don Ottavio
**Don Ottavio**, promesso sposo di Donna Anna
**Donna Elvira**, nobile dama di Burgos
**Zerlina**, contadina corteggiata da Don Giovanni
**Masetto**, promesso sposo di Zerlina
**Contadini e Contadine**, amici di Masetto e Zerlina
**Servi, servitori e gendarmi** di Donna Anna
e Don Ottavio
**Suonatori** di Don Giovanni
**Demoni e Diavoli**, entità infernali

# Rozpustnik ukarany czyli DON GIOVANNI

opera w dwóch aktach
z muzyką **Wolfganga Amadeusa Mozarta**
libretto **Lorenzo da Ponte**

tłumaczenie: Anna Makuracka

postaci:
**Don Giovanni**
**Leporello**, służący Don Giovanniego
**Komandor**, Pan Sewilli i ojciec Donny Anny
**Donna Anna**, córka Komandora
i narzeczona Don Ottavia
**Don Ottavio**, narzeczony Donny Anny
**Donna Elvira**, dama z Burgos
**Zerlina**, wieśniaczka uwodzona przez Don Giovanniego
**Masetto**, narzeczony Zerliny
**Wieśniacy i Wieśniaczki**, przyjaciele Masetta i Zerliny
**Służba i straże** Donny Anny i Don Ottavia
**Muzykanci** Don Giovanniego
**Diabły i Demony**, istoty piekielne

# atto I

## SCENA 1

*Giardino, da un lato il palazzo del Commendatore, al piè del quale stanno delle panche di pietro. Notte.*

*Leporello, con ferraiola, passeggia davanti alla casa di Donn'Anna; indi Don Giovanni e Donn'Anna ed in ultimo il Commendatore.*

**Leporello**
Notte e giorno faticar,
Per chi nulla sa gradir,
Piova e vento sopportar,
Mangiar male e mal dormir.
Voglio far il gentiluomo
E non voglio più servir...
Oh che caro galantuomo!
Vuol star dentro colla bella,
Ed io far la sentinella!
Ma mi par che venga gente;
Non mi voglio far sentir.
*(si nasconde)*

**Donna Anna**
*(entra tenendo forte pel braccio Don Giovanni, ed egli cercando sempre di celarsi)*
Non sperar, se non m'uccidi,
Ch'io ti lasci fuggir mai!

**Don Giovanni**
Donna folle! Indarno gridi,
Chi son io tu non saprai!

**Leporello** *(avanzandosi)*
Che tumulto! Oh ciel, che gridi!
Il padron in nuovi guai!...

**Donna Anna**
Gente!... Servi! Al traditore!...

**Don Giovanni**
Taci e trema al mio furore!

**Donna Anna**
Scellerato!



# akt I

## SCENA 1

*Ogród, z jednej strony połoc Komandora, przed którym stoją kamienne ławki. Noc.*

*Leporello okryty peleryną spoceruje przed domem Donny Anny, potem Don Giovanni i Donna Anno, na końcu Komandor.*

**Leporello**
Noc i dzień trudzić się dla kogoś,
Kto niczego nie umie docenić;
Znosić deszcz i wiatr,
Źle jeść i źle spać...
Chcę być panem
I nie chcę więcej służyć.
Jaki kochany dżentelmen!
Siedzi sobie w środku z jakąś ślicznotką,
A ja stoję na czatach!...
Ale zdaje mi się... że ktoś idzie...
Nie chcę, żeby mnie usłyszał.
*(chowa się)*

**Donna Anna**
*(wchodzi trzymając mocno za rękę Don Giovanniego, który stara się ukryć twarz)*
Nie miej nadziei, nie pozwolę ci uciec,
Chyba że mnie zabijesz.

**Don Giovanni**
Szalona kobieto! Darmo krzyczysz;
Nie dowiesz się, kim jestem.

**Leporello** *(podchodząc)*
Co za hałas! Nieba, jakie krzyki!
Mój pan znów w tarapatach.

**Donna Anna**
Ludzie! Służba! Łapać zdrajcę!

**Don Giovanni**
Milcz, drżyj przed mym gniewem.

**Donna Anna**
Łotr!

**Don Giovanni**
Szalona!

**Leporello** *(do siebie)*
Daję słowo, ten rozpustnik
Doprowadzi mnie do zguby.

**Donna Anna**
Jak furia szalona
Będę cię ścigać.

**Don Giovanni** *(do siebie)*
Ta furia szalona
Pragnie mojej zguby.

**Komandor**
*(nadbiegając)*
Zostaw ją, niegodziwcze!
*(Donna Anna, słysząc głos ojca, puszcza Don Giovanniego i wbiega do domu)*
Walcz ze mną!

**Don Giovanni**
Odejdź, nie będę się zniżał
Do pojedynku z tobą.

**Komandor**
W taki sposób
Chcesz mi uciec?

**Leporello** *(do siebie)*
Gdybym tylko
Mógł stąd odejść!

**Don Giovanni**
Nieszczęsny!

**Komandor**
Walcz!

**Don Giovanni**
Nieszczęsny! Zostań,
Jeśli chcesz zginąć.
*(Walczą. Don Giovanni rani śmiertelnie Komandora)*

**Komandor**
Ach... pomocy!... Jestem zgubiony...
Morderca... ranił mnie...

**Don Giovanni**
Sconsigliata!

**Leporello** *(fra sè)*
Sta a veder che il malandrino
Mi farà precipitar!

**Donna Anna**
Come furia disperata
Ti saprò perseguitar!

**Don Giovanni** *(fra sè)*
Questa furia disperata
Mi vuol far precipitar!

**Commendatore**
*(accorrendo)*
Lasciala, indegno!
*(Donn'Anna, udendo la voce del padre, lascia Don Giovanni ed entra in casa)*
Battiti meco!

**Don Giovanni**
Va, non mi degno
Di pugnar teco.

**Commendatore**
Così pretendi
Da me fuggir?

**Leporello** *(fra sè)*
Potessi almeno
Di qua partir!

**Don Giovanni**
Misero!

**Commendatore**
Battiti!

**Don Giovanni**
Misero! Attendi,
Se vuoi morir!
*(Combattono. Don Giovanni ferisce mortalmente il Commendatore)*

**Commendatore**
Ah, soccorso!... Son tradito...
L'assassino... m'ha ferito...



E dal seno... palpitante
Sento... l'anima... partir...

**Don Giovanni**
Ah, già cade il sciagurato...
Affannosa e agonizzante,
Già dal seno palpitante
Veggo l'anima partir.

**Leporello**
Qual misfatto! Qual eccesso!
Entro il sen, dallo spavento
Palpitar il cor mi sento!
Io non so che far, che dir.

*(Il Commendatore muore)*

## SCENA 2
*Don Giovanni, Leporello*

**Don Giovanni** *(sottovoce)*
Leporello, ove sei?

**Leporello**
Son qui, per mia disgrazia; e voi?

**Don Giovanni**
Son qui.

**Leporello**
Chi è morto, voi o il vecchio?

**Don Giovanni**
Che domanda da bestia! Il vecchio.

**Leporello**
Bravo!
Due imprese leggiadre:
Sforzar la figlia, ed ammazzar il padre.

**Don Giovanni**
L'ha voluto: suo danno.

**Leporello**
Ma Donn'Anna
Cosa ha voluto?



I... z drżącej piersi
Czuję... jak dusza... uchodzi.

**Don Giovanni**
Ach, już pada nieszczęsny...
Widzę, jak z drżącej piersi,
Utrudzona i konająca,
Dusza uchodzi.

**Leporello**
Co za zbrodnia! Jaki występek!
Czuję, jak w piersi, z przerażenia
Wali mi serce.
Nie wiem, co robić, co mówić.

*(Komandor umiera)*

## SCENA 2
*Don Giovanni, Leporello*

**Don Giovanni** *(po cichu)*
Leporello, gdzie jesteś?

**Leporello**
Tutaj, na moje nieszczęście. A pan?

**Don Giovanni**
Tutaj.

**Leporello**
Kto zginął, pan, czy starzec?

**Don Giovanni**
Co za głupie pytanie! Starzec.

**Leporello**
Pięknie,
Dwa zgrabne posunięcia:
Uwieść córkę i zabić ojca.

**Don Giovanni**
Sam tego chciał, jego strata.

**Leporello**
A Donna Anna,
Czego chciała?

**Don Giovanni**
Milcz,
Nie nudź mnie! Chodź ze mną,
Jeśli nie chcesz
*(zamierzając się na niego)*
Oberwać i ty!

**Leporello**
Nie chcę, panie, już nic nie mówię.
*(wychodzą)*

## SCENA 3

*Don Ottavio, Donna Anna, służący z latarniami*

**Donna Anna** *(wchodzi, za nią Don Ottavio)*
Ach, ojcu w niebezpieczeństwie
Na pomoc spieszmy.

**Don Ottavio**
*(trzymając w dłoni obnażoną szpadę)*
Wszystką moją krew
Przeleję, jeśli trzeba.
Ale gdzie jest ten łotr?

**Donna Anna**
Tutaj... *(spostrzega ciało)*
Bogowie, jaki ponury obraz
Przedstawia się moim oczom!
Ojciec... mój ojciec... mój drogi ojciec...

**Don Ottavio**
Panie...

**Donna Anna**
Ach, morderca
Mi go zabił... Ta krew...
Ta rana... to oblicze...
Powleczone i okryte barwami śmierci...
On już nie oddycha... zimne ma członki...
Ojcze mój... drogi ojcze... ojcze ukochany...
Mdleję... umieram.
*(mdleje)*

**Don Ottavio**
Ach, przyjaciele, pomóżcie mojej miłej!
Poszukajcie... przynieście...
Jakieś sole... jakieś wonie...

**Don Giovanni**
Taci,
Non mi seccar! Vien meco,
Se non vuoi
*(in atto di batterlo)*
Qualche cosa ancor tu!

**Leporello**
Non vo'nulla, signor: non parlo più.
*(partono)*

## SCENA 3

*Don Ottavio, Donna Anna e servi che portano diversi lumi*

**Donna Anna** *(entrando seguita da Don Ottavio)*
Ah! del padre in periglio
In soccorso voliam.

**Don Ottavio**
*(con ferro ignudo in mano)*
Tutto il mio sangue
Verserò se bisogna.
Ma dov'è il scellerato?

**Donna Anna**
In questo loco... *(vede il cadavere)*
Ma qual mai s'offre, o Dei,
Spettacolo funesto agli occhi miei!
Il padre!... padre mio!...mio caro padre!...

**Don Ottavio**
Signore...

**Donna Anna**
Ah, l'assassino
Mel trucidò... Quel sangue...
Quella piaga... quel volto,
Tinto e coperto dei color di morte...
Ei non respira più... fredde ha le membra...
Padre mio!... caro padre!... padre amato!...
Io manco... io moro.
*(sviene)*

**Don Ottavio**
Ah, soccorrete, amici, il mio tesoro!
Cercatemi, recatemi
Qualche odor... qualche spirto...



Ah! non tardate.
*(partono due servi)*
Donn'Anna!... sposa!... amica!...
Il duolo estremo
La meschinella uccide!

**Donna Anna**
Ahi!
*(i servi ritornano)*

**Don Ottavio**
Già rinviene...
Datele nuovi aiuti.

**Donna Anna**
Padre mio!

**Don Ottavio**
Celate, allontanate agli occhi suoi
Quell'oggetto d'orrore.
*(il Commendatore vien trasportato)*
Anima mia, consolati...
Fa' core!

**Donna Anna** *(disperatamente)*
Fuggi, crudele, fuggi!
Lascia che mora anch'io,
Ora che è morto, oh Dio!
Chi a me la vita die'!

**Don Ottavio**
Senti, cor mio, deh! Senti;
Guardami un solo istante:
Ti parla il caro amante,
Che vive sol per te.

**Donna Anna**
Tu sei... Perdon, mio bene...
L'affanno mio... le pene...
Ah! il padre mio dov'è?

**Don Ottavio**
Il padre... Lascia, o cara,
La rimembranza amara:
Hai sposo e padre in me.

**Donna Anna**
Ah! Vendicar, se il puoi,
Giura quel sangue ognor!

Ach, pospieszcie się...
*(wychodzi dwóch służących)*
Donno Anno... żono... przyjaciółko...
Ból straszliwy
Biedactwo zabija!

**Donna Anna**
Ach...
*(słudzy wracają)*

**Don Ottavio**
Wraca do przytomności...
Pomóżcie jej.

**Donna Anna**
Ojcze mój!

**Don Ottavio**
Ukryjcie, zabierzcie sprzed jej oczu
Powód jej przerażenia.
*(służący wynoszą ciało Komandora)*
Najdroższa... nie myśl o tym...
Bądź dzielna!

**Donna Anna** *(z rozpaczą)*
Odejdź, okrutny, odejdź!
Pozwól, bym umarła i ja,
Teraz, gdy nie żyje, o Boże,
Ten, który życie mi dał!

**Don Ottavio**
Posłuchaj, moje serce, posłuchaj,
Popatrz na mnie przez chwilę:
Mówi do ciebie twój miły,
Co tylko dla ciebie żyje.

**Donna Anna**
To ty... Wybacz, najdroższy...
Moja rozpacz, ból...
Ach! Gdzie mój ojciec?

**Don Ottavio**
Ojciec... porzuć, najmilsza,
Gorzkie wspomnienie:
We mnie masz ojca i męża.

**Donna Anna**
Ach! Pomścić, jeżeli zdołasz,
Przysięgnij, tę krew.

**Don Ottavio**
Przysięgam! Przysięgam!
Przysięgam na twoje oczy,
Przysięgam na naszą miłość.

**Donna Anna i Don Ottavio**
Co za przysięga, bogowie!
Co za straszliwa chwila!
Pośród tysiąca uczuć
Miota się moje serce.
*(wychodzą)*

## SCENA 4

*Ulica. Wczesny świt.*
*Don Giovanni, Leporello*

**Don Giovanni**
Dalej, mów szybko... Czego chcesz?

**Leporello**
Sprawa, o którą chodzi,
Jest poważna.

**Don Giovanni**
Nie wątpię.

**Leporello**
Bardzo poważna.

**Don Giovanni**
Jeszcze lepiej: Kończ wreszcie.

**Leporello**
Proszę przysiąc,
Że nie będzie się pan złościć.

**Don Giovanni**
Przysięgam na mój honor,
Jeśli tylko nie będziesz mówił
o Komandorze.

**Leporello**
Jesteśmy sami?

**Don Giovanni**
Jak widać.

**Don Ottavio**
Lo giuro! Lo giuro!
Lo giuro agli occhi tuoi,
Lo giuro al nostro amor!

**Donna Anna e Don Ottavio**
Che giuramento, o Dei!
Che barbaro momento!
Tra cento affetti e cento
Vammi ondeggiando il cor.
*(partono)*

## SCENA 4

*Strada. Albo chiaro.*
*Don Giovanni e Leporello*

**Don Giovanni**
Orsù, spicciati presto... Cosa vuoi?

**Leporello**
L'affar di cui si tratta
È importante.

**Don Giovanni**
Lo credo.

**Leporello**
È importantissimo.

**Don Giovanni**
Meglio ancora: finiscila.

**Leporello**
Giurate
Di non andar in collera.

**Don Giovanni**
Lo giuro sul mio onore,
Purché non parli
del Commendatore.

**Leporello**
Siamo soli?

**Don Giovanni**
Lo vedo.



**Leporello**
Nessun ci sente...

**Don Giovanni**
Via!

**Leporello**
Vi posso dire
Tutto liberamente...

**Don Giovanni**
Sì!

**Leporello**
Dunque, quando è così:
*(all'orecchio, ma ad alta voce)*
Caro signor padrone,
La vita che menate è da briccone!

**Don Giovanni**
Temerario! In tal guisa...

**Leporello**
E il giuramento?

**Don Giovanni**
Non so di giuramenti. Taci, o chi'io...

**Leporello**
Non parlo più, non fiato, o padron mio.

**Don Giovanni**
Così saremo amici.
Or odi un poco:
Sai tu perché son qui?

**Leporello**
Non ne so nulla.
Ma, essendo l'alba chiara, non sarebbe
Qualche nuova conquista?
Io lo devo saper per porla in lista.

**Don Giovanni**
Va là, che sei il grand'uom!
Sappi chi'io sono
Innamorato d'una bella dama,
E son certo che m'ama.
La vidi, le parlai;
Meco al casino



**Leporello**
Nikt nas nie słyszy?

**Don Giovanni**
Dalej!

**Leporello**
Mogę mówić
Otwarcie?

**Don Giovanni**
Tak!

**Leporello**
A więc, w takim razie
*(no ucho, ole głośno)*
Drogi panie,
Żywot, który pan wiedzie jest godny łotra!

**Don Giovanni**
Zuchwalcze! W taki sposób...

**Leporello**
A przysięga!...

**Don Giovanni**
Nie dbam o przysięgi! Milcz, albo...

**Leporello**
Już nic nie mówię, nie oddycham, panie.

**Don Giovanni**
Więc będziemy przyjaciółmi.
Teraz posłuchaj:
Wiesz, po co tu jestem?

**Leporello**
Nie mam pojęcia.
Ale tak wczesnym rankiem, pewnie chodzi
O jakiś nowy podbój?
Muszę wiedzieć, żeby go wpisać na listę.

**Don Giovanni**
Świetnie, bystry z ciebie człowiek.
Wiedz, że jestem zakochany
W pewnej pięknej damie
I wiem, że ona mnie kocha.
Widziałem się z nią, rozmawiałem;
Do mego domu

Dziś w nocy przyjdzie...
Cicho, zdaje mi się,
Że czuję zapach kobiety...

**Leporello** *(do siebie)*
Proszę, proszę!
Cóż za doskonały węch!

**Don Giovanni**
Zdaje się, że jest piękna.

**Leporello** *(do siebie)*
I co za oko!

**Don Giovanni**
Wycofajmy się nieco
I zbadajmy teren.

**Leporello** *(do siebie)*
Już się zapalił.

## SCENA 5

*Don Giovanni, Leporello i Donna Elvira*

**Donna Elvira**
*(wchodzi, w stroju podróżnym)*
Ach, kto mi powie,
Gdzie jest ten okrutny,
Którego ku swej hańbie pokochałam,
Który nie dochował mi wiary?
Ach, jeśli odnajdę niegodziwca,
A on do mnie nie wróci,
Chcę go bezlitośnie zniszczyć,
Chcę wyrwać mu serce.

**Don Giovanni**
*(po cichu do Leporella)*
Słyszałeś? Jakaś piękna dama
Przez lekkoducha porzucona. Biedactwo!
Spróbujmy pocieszyć ją w cierpieniu.

**Leporello** *(do siebie)*
Pocieszył ich już tak tysiąc osiemset.

**Don Giovanni**
Panienko!

Questa notte verrà...
Zitto, mi pare
Sentir odor di femmina...

**Leporello** *(fra sè)*
Cospetto!
Che odorato perfetto!

**Don Giovanni**
All'aria mi par bella.

**Leporello** *(fra sè)*
E che occhio, dico!

**Don Giovanni**
Ritiriamoci un poco,
E scopriamo terren.

**Leporello** *(fra sè)*
Già prese foco!

## SCENA 5

*Don Giovanni, Leporello e Donna Elvira*

**Donna Elvira**
*(entra, in abito da viaggio)*
Ah, chi mi dice mai
Quel barbaro dov'è,
Che per mio scorno amai,
Che mi mancò di fe?
Ah, se ritrovo l'empio,
E a me non torna ancor,
Vo' farne orrendo scempio,
Gli vo' cavare il cor.

**Don Giovanni**
*(sottovoce a Leporello.)*
Udisti? Qualche bella
Dal vago abbandonata. Poverina!
Cerchiam di consolare il suo tormento.

**Leporello** *(fra sè)*
Così ne consolò mile e ottocento.

**Don Giovanni**
Signorina!



**Donna Elvira**
Chi è là?

**Don Giovanni**
Stelle! Che vedo!

**Leporello**
Oh bella! Donn' Elvira!

**Donna Elvira**
Don Giovanni!...
Sei qui, mostro, fellon,
Nido d'inganni!

**Leporello** *(fra sè)*
Che titoli cruscanti! Manco male
Che lo conosce bene.

**Don Giovanni**
Via, cara Donna Elvira,
Calmate quella collera... sentite...
Lasciatemi parlar...

**Donna Elvira**
Cosa puoi dire,
Dopo azion sì nera? In casa mia
Entri furtivamente.
A forza d'arte,
Di giuramenti e di lushinghe, arrivi
A sedurre il cor mio;
M'innamori, o crudele,
Mi dichiari tua sposa.
E poi, mancando
Della terra e del ciel al santo dritto,
Con enorme delitto
Dopo tre dì da Burgos t'allontani.
M'abbandoni, mi fuggi,
E lasci in preda al rimorso ed al pianto,
Per pena forse
Che t'amai cotanto!

**Leporello** *(fra sè)*
Pare un libro stampato!

**Don Giovanni**
Oh, in quanto a questo,
Ebbi le mie ragioni.
*(a Leporello)*
È vero?



**Donna Elvira**
Kto tam?

**Don Giovanni**
Nieba! Co widzę!

**Leporello**
A to dobre! Donna Elvira!

**Donna Elvira**
Don Giovanni!
Tu jesteś, potworze, zdrajco,
Gniazdo oszustw...

**Leporello** *(do siebie)*
Co za wyszukane epitety!
Dobrze chociaż, że wie, co to za jeden.

**Don Giovanni**
Ależ, droga Donno Elviro,
Pohamuj swój gniew... posłuchaj...
Pozwól mi wyjaśnić...

**Donna Elvira**
Co chcesz powiedzieć
Po tak niecnym uczynku? Do mego domu
Wchodzisz potajemnie.
Z pomocą swego sprytu,
Zaklęć i pochlebstw udaje ci się
Zdobyć moje serce;
Rozkochujesz mnie w sobie, okrutny,
Nazywasz mnie swoją żoną,
A potem, uchylając się od wypełnienia
Wobec ludzi i Boga świętego obowiązku,
Występnie,
Po trzech dniach z Burgos wyjeżdżasz,
Opuszczasz mnie, uciekasz,
Zostawiasz na pastwę sumienia i łez,
Karząc mnie chyba za to,
Że tak bardzo cię pokochałam!

**Leporello** *(do siebie)*
Mówi jak z książki.

**Don Giovanni**
Och, jeśli o to chodzi,
Miałem swoje powody.
*(do Leporella)*
Prawda?

**Leporello**
Prawda.
*(ironicznie)*
Bardzo ważne powody!

**Donna Elvira**
Jakie,
Jeśli nie twoja przewrotność,
Twoja niestałość?
Ale sprawiedliwe niebiosa
Chciały, bym cię odnalazła,
Żeby swoje i moje krzywdy pomścić.

**Don Giovanni**
Ależ,
Bądźże bardziej rozsądną...
*(do siebie)*
Zaczyna się robić gorąco.
*(do Donny Elviry)*
Jeśli nie wierzysz
Moim słowom, pani, uwierz
Temu dżentelmenowi.

**Leporello** *(do siebie)*
We wszystko z wyjątkiem prawdy.

**Don Giovanni**
*(głośno do Leporella)*
Dalej, powiedz jej...

**Leporello** *(po cichu do Don Giovanniego)*
A co mam jej powiedzieć?

**Don Giovanni**
*(głośno, wychodząc niepostrzeżenie)*
Tak, tak, powiedz jej wszystko.

**Donna Elvira** *(zwracając się do Leporella)*
Więc dobrze, mów prędko.

**Leporello**
Pani... w rzeczy samej... na tym świecie...
Względem tego, co by było... gdyby nie to,
Że... kwadrat nie jest okrągły...

**Donna Elvira**
Łotrze!
W ten sposób naśmiewasz się z mego bólu?
*(w stronę Don Giovanniego, sądząc, że nadal tu jest)*

**Leporello**
È vero.
*(ironicamente)*
E che ragioni forti!

**Donna Elvira**
E quali sono,
Se non la tua perfidia,
La leggerezza tua?
Ma il giusto cielo
Volle ch'io ti trovassi,
Per far le sue, le mie vendette.

**Don Giovanni**
Eh via!
Siate più ragionevole...
*(fra sè)*
Mi pone a cimento, costei!
*(a Donna Elvira)*
Se non credete
Al labbro mio, credete
A questo galantuomo.

**Leporello** *(fro sè)*
Salvo il vero.

**Don Giovanni**
*(ad alta voce a Leporello)*
Via, dille un poco...

**Leporello** *(sottovoce a Don Giovonni)*
E cosa devo dirle?

**Don Giovanni**
*(ad alta voce, partendo senzo esser visto)*
Sì, sì, dille pur tutto.

**Donna Elvira** *(volgendosi a Leporello)*
Ebben, fa presto.

**Leporello**
Madama... veramente... in questo mondo
Conciòssiacosaquandofosseché...
Il quadro non è tondo...

**Donna Elvira**
Sciagurato!
Così del mio dolor giuoco ti prendi?
*(verso Don Giovanni che non crede partito)*



Ah, voi...
*(non vedendolo)*
Stelle! L'iniquo
Fuggì, misera me! Dove?
In qual parte...

**Leporello**
Eh! Lasciate che vada. Egli non merta
Che di lui ci pensiate.

**Donna Elvira**
Il scellerato
M'ingannò, mi tradì...

**Leporello**
Eh! Consolatevi;
Non siete voi, non foste, e non sarete
Né la prima, né l'ultima. Guardate
Questo non picciol libro: è tutto pieno
Dei nomi di sue belle.
*(cavo di tosca una lisro)*
Ogni villa, ogni borgo, ogni paese
È testimon di sue donnesche imprese.

Madamina, il catalogo è questo
Delle belle che amò il padron mio;
Un catalogo egli è che ho fatt'io:
Osservate, leggete con me.
In Italia seicento e quaranta;
In Lamagna duecento e trentuna;
Cento in Francia,
In Turchia novantuna;
Ma in Ispagna son già mille e tre.
V'han fra queste contadine,
Cameriere, cittadine,
V'han contesse, baronesse,
Marchesane, principesse.
E v'han donne d'ogni grado,
D'ogni forma, d'ogni età.
Nella bionda egli ha l'usanza
Di lodar la gentilezza;
Nella bruna, la costanza;
Nella bianca, la dolcezza.
Vuol d'inverno la grassotta,
Vuol d'estate la magrotta;
È la grande maestosa,
La piccina è ognor vezzosa.
Delle vecchie fa conquista
Pel piacer di porle



A ty...
*(nie widząc go)*
O, nieba! Niegodziwiec
Uciekł! O, ja nieszczęsna!...
Gdzie? Dokąd...

**Leporello**
Zostaw go, pani. On nie zasługuje,
Byś o nim myślała.

**Donna Elvira**
Łotr
Oszukał mnie, zdradził...

**Leporello**
Nie przejmuj się, panienko;
Nie jesteś, nie byłaś i nie będziesz
Ani pierwszą, ani ostatnią; spójrz tylko
Na tę niemałą księgę: pełna jest
Imion jego ukochanych.
*(wyjmuje z kieszeni listę)*
Każda wieś, każde miasteczko, każdy kraj
Jest świadkiem jego kobiecych przygód.

Panienko, oto lista
Ślicznotek, które kochał mój pan;
Listę tę sam sporządziłem;
Patrz i czytaj wraz ze mną.
We Włoszech sześćset czterdzieści,
W Niemczech dwieście trzydzieści jeden,
Sto we Francji,
W Turcji dziewięćdziesiąt jeden,
Lecz w Hiszpanii już tysiąc trzy.
Są wśród nich wieśniaczki,
Pokojówki i mieszczanki,
Są hrabiny, baronowe,
Markizy, księżne,
Są kobiety wszelkiego stanu,
Wszelkiej postury, w każdym wieku.
U jasnowłosej ma zwyczaj
Chwalić wdzięk,
U brunetki stałość,
U białowłosej słodycz.
Zimą chce tłuściutkiej,
Latem chce szczuplutkiej;
Postawna jest pełna dostojeństwa,
Drobna ma wiele wdzięku.
Starsze zdobywa
Dla samej przyjemności wpisania ich

na listę:
Lecz największą jego pasją
Są młodziutkie nowicjuszki.
Nie czyni mu różnicy, czy jest bogata,
Czy jest brzydka, czy ładna;
Jeśli tylko nosi spódniczkę.
Wiesz już, pani, co robi.
*(wychodzi)*

## SCENA 6

*Donna Elvira sama*

**Donna Elvira**
Więc w taki sposób
Zdradził mnie, podły! To jest nagroda,
Którą ten łotr płaci za moją miłość?
Ach, pomścić pragnę
Oszukane me serce: nim on ucieknie...
Trzeba mi działać... trzeba iść...
Czuję w piersi
Pragnienie zemsty, gniew i pogardę.
*(wychodzi)*

## SCENA 7

*Okolice pałacu Don Giovanniego*
*Zerlina, Masetto, wieśniacy i wieśniaczki*

**Zerlina**
Wy, dziewczęta, co lubicie flirtować,
Nie pozwólcie, by przeminął wasz czas.
Jeśli w piersi niecierpliwi się serce,
Lekarstwo widzicie tutaj.
Co za radość, co za radość mnie czeka!

**Chór wiejskich dziewcząt**
Co za radość, co za radość nas czeka!
La la la ra la, la la la ra la!

**Masetto**
Młodzieńcy lekkomyślni,
Przestańcie krążyć tu i tam.
Krótka trwa szaleńców zabawa,
Lecz dla mnie jeszcze się nie zaczęła.
Co za radość, co za radość mnie czeka!

in lista:
Ma passion predominante
È la giovin principiante.
Non si picca se sia ricca,
Se sia brutta, se sia bella;
Purché porti la gonnella,
Voi sapete quel che fa.
*(parte)*

## SCENA 6

*Donna Elvira sola*

**Donna Elvira**
In questa forma, dunque,
Mi tradì il scellerato! È questo il premio
Che quel barbaro rende all'amor mio?
Ah,vendicar vogl'io
L'ingannato mio cor: pria ch'ei mi fugga
Si ricorra... si vada...
Io sento in petto
Sol vendetta parlar, rabbia e dispetto.
*(parte)*

## SCENA 7

*Paese contiguo al palazzo di Don Giovanni*
*Zerlina, Masetto, contadini e contadine*

**Zerlina**
Giovinette che fate all'amore,
Non lasciate che passi l'età!
Se nel seno vi bulica il core,
Il rimedio vedetelo qua!
Che piacer, che piacer che sarà!

**Coro di contadine**
Che piacer, che piacer che sarà!
La la la ra la, la la la ra la!

**Masetto**
Giovinetti leggeri di testa,
Non andate girando di qua e là.
Poco dura de'matti la festa,
Ma per me cominciato non ha.
Che piacer, che piacer che sarà!



**Contadini**
Che piacer, che piacer che sarà!
La la la ra la, la la la ra la!

**Zerlina e Masetto**
Vieni, vieni, carino(a), godiamo,
E cantiamo e balliamo e suoniamo!
Vieni, vieni, carino(a), godiamo,
Che piacer, che piacer che sarà!

## SCENA 8

*Zerlina, Masetto, contadini, contadine,*
*Don Giovanni e Leporello*

**Don Giovanni**
*(entrando, fra sè)*
Manco male, è partita.
*(da parte, a Leporello)*
Oh guarda, guarda
Che bella gioventù;
Che belle donne!

**Leporello** *(fra sè)*
Fra tante, per mia fè,
Vi sarà qualche cosa anche per me.

**Don Giovanni**
Cari amici, buon giorno!
Seguitate a stare allegramente,
seguite a suonar, o buona gente.
C'è qualche sposalizio?

**Zerlina**
Sì, signore,
E la sposa son io.

**Don Giovanni**
Me ne consolo.
Lo sposo?

**Masetto**
Io, per servirla.

**Don Giovanni**
Oh bravo! Per servirmi: questo è vero
Parlar da galantuomo.



**Chór wieśniaków**
Co za radość, co za radość nas czeka!
La la la ra la, la la la ra la!

**Zerlina i Masetto**
Chodź, chodź, kochanie, cieszmy się,
I śpiewajmy, i tańczmy, i skaczmy;
Chodź, chodź, kochanie, cieszmy się,
Co za radość, co za radość nas czeka!

## SCENA 8

*Zerlina, Masetto, wieśniacy, wieśniaczki,*
*Don Giovanni i Leporello*

**Don Giovanni**
*(wchodząc, do siebie)*
Nareszcie sobie poszła.
*(na stronie, do Leporella)*
Och, zobacz tylko,
Jaka radosna młodzież,
Jakie piękne dziewczęta!

**Leporello** *(do siebie)*
Wśród tylu, z pewnością
Znajdzie się coś i dla mnie.

**Don Giovanni**
Drodzy przyjaciele, witajcie.
Nie przerywajcie zabawy,
Grajcie sobie dalej, dobrzy ludzie.
Jest jakieś wesele?

**Zerlina**
Tak, panie,
Ja jestem panną młodą.

**Don Giovanni**
Cieszę się.
A pan młody?

**Masetto**
To ja, do pańskich usług.

**Don Giovanni**
Świetnie! Do moich usług: oto słowa
Prawdziwie godne dżentelmena!

**Leporello** *(do siebie)*
Wystarczy, że jest mężem.

**Zerlina**
O, mój Masetto
To człowiek o złotym sercu.

**Don Giovanni**
Ja również, wierzcie mi!
Chcę, byśmy zostali przyjaciółmi.
Twoje imię, pani?

**Zerlina**
Zerlina.

**Don Giovanni** *(do Masetta)*
A twoje?

**Masetto**
Masetto.

**Don Giovanni**
Mój drogi Masetto!
Droga moja Zerlino.
Służę opieką...
*(do Leporello, który zabawia się z wieśniaczkami)*
Leporello! Co tam robisz, hultaju?

**Leporello**
Ja również, drogi panie,
Służę opieką.

**Don Giovanni**
Żywo, ruszaj z nimi. Do mego pałacu
Zaprowadź ich zaraz; dopilnuj, by mieli
Czekoladę, kawę, wina, wędliny;
Postaraj się zabawić wszystkich,
Pokaż im ogród,
Galerię, pokoje; w szczególności
Zadbaj, by nie nudził się mój Masetto.
Zrozumiałeś?

**Leporello**
Zrozumiałem.
*(do wieśniaków)*
Chodźmy!

**Masetto** *(do Don Giovanniego)*
Panie...

**Leporello** *(fra sè)*
Basta che sia marito.

**Zerlina**
Oh, il mio Masetto
È un uom d'ottimo core.

**Don Giovanni**
Oh anch'io, vedete!
Voglio che siamo amici.
Il vostro nome?

**Zerlina**
Zerlina.

**Don Giovanni** *(a Masetto)*
E il tuo?

**Masetto**
Masetto.

**Don Giovanni**
O caro il mio Masetto!
Cara la mia Zerlina! V'esibisco
La mia protezione...
*(a Leporello che fa scherzi alle altre contadine)*
Leporello! Cosa fai lì, birbone?

**Leporello**
Anch'io, caro padrone,
Esibisco la mia protezione.

**Don Giovanni**
Presto, va con costor; nel mio palazzo
Conducili sul fatto. Ordina ch'abbiano
Cioccolatte, caffè, vini, presciutti.
Cerca divertir tutti:
Mostra loro il giardino,
La galleria, le camere; in effetto,
Fa che resti contento il mio Masetto.
Hai capito?

**Leporello**
Ho capito.
*(ai contadini)*
Andiam!

**Masetto** *(a Don Giovanni)*
Signore...



**Don Giovanni**
Cosa c'è?

**Masetto**
La Zerlina
Senza me non può star.

**Leporello** *(a Masetto)*
In vostro loco
Ci sarà sua Eccellenza; e saprà bene
Fare le vostre parti.

**Don Giovanni**
Oh, la Zerlina
È in man d'un cavalier. Va' pur, fra poco
Ella meco verrà.

**Zerlina** *(a Masetto)*
Va', non temere:
Nelle mani son io d'un cavaliere.

**Masetto**
E per questo?

**Zerlina**
E per questo
Non c'è da dubitar...

**Masetto**
Ed io, cospetto...

**Don Giovanni**
Olà, finiam le dispute: se subito,
Senz'altro replicar, non te ne vai,
*(mostrandogli la spada)*
Masetto, guarda ben, ti pentirai.

**Masetto**
Ho capito, signor sì!
Chino il capo e me ne vo:
Giacché piace a voi così,
Altre repliche non fo.
Cavalier voi siete già.
Dubitar non posso affé;
Me lo dice la bontà
Che volete aver per me.
*(sottovoce a Zerlina)*
Bricconaccia, malandrina,
Fosti ognor la mia ruina!



**Don Giovanni**
Co jest?

**Masetto**
Zerlina
Nie może tu zostać beze mnie.

**Leporello** *(do Masetta)*
Zamiast ciebie będzie tu
Jego Ekscelencja i z powodzeniem
Potrafi cię zastąpić.

**Don Giovanni**
Och, Zerlina
Jest w rękach szlachcica. Idź spokojnie,
Ona wkrótce ze mną przyjdzie.

**Zerlina** *(do Masetta)*
Idź, nie bój się!
Jestem w rękach szlachcica.

**Masetto**
I co z tego?

**Zerlina**
To,
Że nie ma powodu do obaw.

**Masetto**
A ja, do licha...

**Don Giovanni**
Dalej, dość tego: jeśli natychmiast,
Bez dyskusji, nie odejdziesz,
*(pokazując mu szpadę)*
Masetto, ostrzegam cię, pożałujesz tego.

**Masetto**
Zrozumiałem, tak jest, panie!
Chylę czoło i odchodzę;
Skoro taka pańska wola,
Już nic więcej nie mówię.
Wszak jesteś szlachcicem, panie,
Nie mogę w to wątpić;
Świadczy o tym dobroć,
Jaką raczysz mi okazywać.
*(po cichu do Zerliny)*
Niecnoto, kokietko,
Zawsze miałem przez ciebie kłopoty.

*(do Leporella, który chce go wyprowadzić)*
Idę, idę!
*(do Zerliny)*
Zostań, zostań!
To bardzo uczciwy układ:
Niechaj nasz szlachcic
I z ciebie zrobi szlachciankę.
*(Masetto wychodzi z Leporellem i innymi wieśniakami)*

## SCENA 9

*Don Giovanni i Zerlina*

**Don Giovanni**
Wreszcie się uwolniliśmy,
Zerlinetto moja miła, od tego durnia.
Co ty na to, kochanie, jak mi poszło?

**Zerlina**
Panie, to mój mąż...

**Don Giovanni**
Kto! On?
Sądzisz, że uczciwy człowiek,
Szlachcic, jakim szczycę się być,
Mógłby ścierpieć, by to złote liczko,
Ta twarzyczka najsłodsza,
Przez nędznego prostaka została zszargana?

**Zerlina**
Ależ, panie, ja mu dałam słowo,
Że zostanę jego żoną.

**Don Giovanni**
Takie słowo
Nic nie znaczy. Nie jesteś stworzoną,
By być wieśniaczką. Inny los
Gotują ci te oczęta figlarne,
Te usteczka prześliczne,
Te paluszki śnieżnobiałe i pachnące...
Zdaje mi się, że czuję gładkość mleka
i wącham róże.

**Zerlina**
Ach, nie chciałabym...

**Don Giovanni**
Czego byś nie chciała?

*(a Leporello, che lo vuol condur seco)*
Vengo, vengo!
*(a Zerlina)*
Resta, resta!
È una cosa molto onesta:
Faccia il nostro cavaliere
Cavaliera ancora te.
*(Leporello porte con Masetto e con gli altri contodini)*

## SCENA 9

*Don Giovanni e Zerlina*

**Don Giovanni**
Alfin siam liberati,
Zerlinetta gentil, da quel scioccone.
Che ne dite, mio ben, so far pulito?

**Zerlina**
Signore, è mio marito...

**Don Giovanni**
Chi! Colui?
Vi par che un onest'uomo,
Un nobil cavalier, com'io mi vanto,
Possa soffrir che quel visetto d'oro,
Quel viso inzuccherato
Da un bifolcaccio vil sia strapazzato?

**Zerlina**
Ma, signore, io gli diedi
Parola di sposarlo.

**Don Giovanni**
Tal parola
Non vale un zero. Voi non siete fatta
Per essere paesana; un altra sorte
Vi procuran quegli occhi bricconcelli,
Quei labretti sì belli,
Quelle dituccia candide e odorose...
Parmi toccar giuncata
e fiutar rose.

**Zerlina**
Ah!... Non vorrei...

**Don Giovanni**
Che non vorreste?



**Zerlina**
Alfine
Ingannata restar. Io so che raro
Colle donne voi altri cavalieri
Siete onesti e sinceri.

**Don Giovanni**
È un impostura
Della gente plebea! La nobilità
Ha dipinta negli occhi l'onestà.
Orsù, non perdiam tempo: in questo istante
Io ti voglio sposar.

**Zerlina**
Voi?

**Don Giovanni**
Certo, io.
Quel casinetto è mio:
Soli saremo
E là, gioiello mio, ci sposeremo.
Là ci darem la mano,
Là mi dirai di sì.
Vedi, non è lontano;
Partiam, ben mio, da qui.

**Zerlina** *(fra sè)*
Vorrei e non vorrei,
Mi trema un poco il cor...
Felice, è ver, sarei,
Ma può burlarmi ancor.

**Don Giovanni**
Vieni, mio bel diletto!

**Zerlina** *(fra sè)*
Mi fa pietà Masetto.

**Don Giovanni**
Io cangerò tua sorte.

**Zerlina** *(fra sè)*
Presto... non son più forte.

**Don Giovanni**
Andiam! Andiam...

**Zerlina**
Andiam!



**Zerlina**
Zostać oszukaną.
Wiem, że rzadko kiedy
Z kobietami wy, wielcy panowie,
Jesteście uczciwi i szczerzy.

**Don Giovanni**
To oszczerstwo
Zmyślone przez plebs! Szlachectwo
Ma wypisaną w oczach uczciwość.
Dalej, nie traćmy czasu.
W tej chwili chcę cię poślubić.

**Zerlina**
Ty, panie?

**Don Giovanni**
Oczywiście, że ja.
Ten domek należy do mnie:
Będziemy tylko we dwoje,
I tam się, mój skarbie, pobierzemy.
Tam podamy sobie dłonie,
Tam powiesz mi „tak".
Widzisz, to niedaleko,
Chodźmy, kochanie.

**Zerlina** *(do siebie)*
Chciałabym i nie chciała,
Lęka się trochę serce;
Prawda, byłabym szczęśliwa,
Ale może on sobie ze mnie żartuje.

**Don Giovanni**
Chodź, moje śliczne kochanie!

**Zerlina** *(do siebie)*
Żal mi Masetta.

**Don Giovanni**
Ja odmienię twój los.

**Zerlina** *(do siebie)*
Za chwilę mój opór osłabnie.

**Don Giovanni**
Chodźmy! Chodźmy...

**Zerlina**
Chodźmy!

**Zerlina i Don Giovanni**
Chodźmy, chodźmy, kochanie,
Ukoić tęsknoty
Niewinnej miłości!
*(Objęci, idą w stronę domu Don Giovanniego)*

## SCENA 10

*Don Giovanni, Zerlina i Donna Elvira*

**Donna Elvira**
*(wchodząc, zatrzymuje rozpoczliwie Don Giovanniego)*
Stój, niegodziwcze! Niebiosa dały mi
Usłyszeć twoje przewrotne słowa.
Przybywam w samą porę,
By wyrwać to biedne dziecko
Z twych okrutnych szponów.

**Zerlina**
Nieszczęsna, co słyszę!

**Don Giovanni** *(do siebie)*
Ratuj, Amorze!
*(po cichu, do Donny Elviry)*
Moja droga, nie widzisz,
Że chcę się zabawić?

**Donna Elvira** *(głośno)*
Zabawić się,
Rzeczywiście! Zabawić się...
Już ja wiem, okrutny,
Jak ty się bawisz.

**Zerlina**
Ale... panie szlachcicu,
To prawda, co ona mówi?

**Don Giovanni**
*(po cichu do Zerliny)*
Ta biedna, nieszczęśliwa kobieta
Jest we mnie zakochana,
I z litości muszę udawać miłość,
Bo jestem, na moje nieszczęście,
Człowiekiem o miękkim sercu.

**Donna Elvira** *(do Zerliny)*
Ach, uchodź zdrajcy,
Nie pozwól mu dłużej mówić!

**Don Giovanni e Zerlina**
Andiam, andiam, mio bene.
A ristorar le pene
D'un innocente amor.
*(Vanno verso il casino di Don Giovanni, abracciati)*

## SCENA 10

*Don Giovanni, Zerlina e Donna Elvira*

**Donna Elvira**
*(entronda ferma con atti disperatissimi Don Giovanni)*
Fermati, scellerato! Il ciel mi fece
Udir le tue perfidie.
Io sono a tempo
Di salvar questa misera innocente
Dal tuo barbaro artiglio.

**Zerlina**
Meschina! Cosa sento!

**Don Giovanni** *(fra sè)*
Amor, consiglio!
*(sottovoce a Donna Elvira)*
Idol mio, non vedete
Ch'io voglio divertirmi?

**Donna Elvira** *(ad alta voce)*
Divertirti,
È vero! Divertirti...
Io so, crudele,
Come tu ti diverti.

**Zerlina**
Ma, signor cavaliere,
È ver quel ch'ella dice?

**Don Giovanni**
*(sottovoce a Zerlina)*
La povera infelice
È di me innamorata,
E per pietà deggio fingere amore,
Ch'io son, per mia disgrazia,
Uom di buon cuore.

**Donna Elvira** *(a Zerlina)*
Ah, fuggi il traditor!
Non lo lasciar più dir!



Il labbro è mentitor,
Fallace il ciglio.
Da' miei tormenti impara
A creder a quel cor.
E nasca il tuo timor
Dal mio periglio.
*(parte conducendo seco Zerlina)*

## SCENA 11

*Don Giovanni, poi Don Ottavio e Donn'Anna vestita a lutto*

**Don Giovanni**
Mi par ch'oggi il demonio si diverta
D'opporsi a miei piacevoli progressi:
Vanno mal tutti quanti.

**Don Ottavio**
*(a Donn'Anna, insieme con la quale entra)*
Ah! ch'ora, idolo mio, son vani i pianti:
Di vendetta si parli.
Ah, Don Giovanni!

**Don Giovanni** *(fra sè)*
Mancava questo, inver!

**Donna Anna** *(a Don Giovanni)*
Signore, a tempo
Vi ritroviam: avete core, avete
Anima generosa?

**Don Giovanni** *(fra sè)*
Sta' a vedere
Che il diavolo le ha detto qualche cosa.
*(a Donna Anna)*
Che domanda! Perchè?

**Donna Anna**
Bisogno abbiamo
Della vostra amicizia.

**Don Giovanni** *(fra sè)*
Mi torna il fiato in corpo.
*(a Donna Anna, con molto fuoco)*
Comandate:
I congiunti, i parenti,
Questa man, questo ferro, i beni, il sangue
Spenderò per servirvi.



Jego usta kłamią,
Fałszywe jest jego spojrzenie.
Z mych cierpień bierz naukę,
Jak wierzyć temu sercu:
Niech zrodzi się twój lęk
Z mojego bólu.
*(wychodzi, zabierając ze sobą Zerlinę)*

## SCENA 11

*Don Giovanni, potem Don Ottavio i Donna Anna w żałobie*

**Don Giovanni**
Wygląda na to, że diabeł się dziś zabawia,
Psując moje miłe plany;
Wniwecz idą wszystkie.

**Don Ottavio**
*(do Donny Anny, z którą wchodzi)*
Teraz, najdroższa, na nic zda się płacz.
O zemście trzeba myśleć...
Ach, Don Giovanni!

**Don Giovanni** *(do siebie)*
Tego tylko brakowało!

**Donna Anna** *(do Don Giovanniego)*
Panie, w samą porę
Cię spotykamy: masz serce,
Masz duszę szlachetną?

**Don Giovanni** *(do siebie)*
Słowo daję,
Że diabeł jej coś podszepnął.
*(do Donny Anny)*
Co za pytanie! Dlaczego?

**Donna Anna**
Potrzebujemy
Twej przyjaźni.

**Don Giovanni** *(do siebie)*
Wraca mi życie.
*(do Donny Anny, żarliwie)*
Rozkazujcie:
Przyjaciele, krewni,
Ta ręka, ta szpada, dobytek, krew,
Wszystko jest na wasze skinienie.

Ale ty, piękna Donno Anno,
Czemu płaczesz?
Kto był tak okrutnym,
By ośmielić się spokój
Zakłócić twego żywota?

## SCENA 12

*Don Giovanni, Donna Anna, Don Ottavio i Donna Elvira*

**Donna Elvira**
*(wchodząc, do Don Giovanniego)*
Ach, znowu cię spotykam,
Przewrotny potworze!
*(do Donny Anny)*
Nie wierz, o nieszczęsna,
Temu nikczemnemu sercu!
Mnie już zdradził, okrutny,
Teraz ciebie chce zdradzić.

**Donna Anna i Don Ottavio** *(do siebie)*
Nieba! Co za szlachetna postać!
Jakie słodkie dostojeństwo!
Jej bladość, łzy,
Przepełniają mnie litością.

**Don Giovanni**
*(na stronie do Donny Anny i Don Ottavio)*
Biedna dziewczyna
Jest szalona, przyjaciele;
Zostawcie nas samych,
Może się uspokoi.

**Donna Elvira** *(do Donny Anny i Don Ottavio)*
Ach, nie wierzcie oszustowi!

**Don Giovanni**
Jest szalona, nie zważajcie...

**Donna Elvira**
Zostańcie jeszcze, zostańcie!

**Donna Anna i Don Ottavio**
Komu mamy wierzyć?

**Donna Anna, Don Ottavio, Don Giovanni** *(do siebie)*
Jakaś dziwna udręka
Duszę mi przepełnia,

Ma voi, bella Donn'Anna,
Perchè così piangete?
Il crudele chi fu
Che osò la calma
Turbar del viver vostro?

## SCENA 12

*Don Giovanni, Donna Anna, Don Ottavio e Donna Elvira*

**Donna Elvira**
*(entrando, a Don Giovanni)*
Ah, ti ritrovo ancor,
Perfido mostro!
*(a Donn'Anna)*
Non ti fidar, o misera,
Di quel ribaldo cor.
Me già tradì quel barbaro:
Te vuol tradir ancor.

**Donna Anna e Don Ottavio** *(fra sè)*
Cieli, che aspetto nobile!
Che dolce maestà!
Il suo pallor, le lagrime
M'empiono di pietà.

**Don Giovanni**
*(a parte a Donna Anna e Don Ottavio)*
La povera ragazza
È pazza, amici miei;
Lasciatemi con lei,
Forse si calmerà.

**Donna Elvira** *(a Donna Anna e Don Ottavio)*
Ah non credete al perfido!

**Don Giovanni**
È pazza, non badate.

**Donna Elvira**
Restate ancor, restate!

**Donna Anna e Don Ottavio**
A chi si crederà?

**Donna Anna, Don Ottavio, Don Giovanni** *(fra sè)*
Certo moto d'ignoto tormento
Dentro l'alma girare mi sento



Che mi dice, per quell'infelice,
Cento cose che intender non sa.

**Donna Elvira** *(fra sè)*
Sdegno, rabbia, dispetto, spavento
Dentro l'alma girare mi sento,
Che mi dice, di quel traditore,
Cento cose che intender non sa.

**Don Ottavio** *(a Donna Anna)*
Io di qua non vado via
Se non so com'è l'affar.

**Donna Anna** *(a Don Ottavio)*
Non ha l'aria di pazzia
Il suo tratto, il suo parlar.

**Don Giovanni** *(fra sè)*
Se m'en vado, si potria
Qualche cosa sospettar.

**Donna Elvira** *(a Donna Anna e Don Ottavio)*
Da quel ceffo si dovria
La ner'alma guidicar.

**Don Ottavio** *(a Don Giovanni)*
Dunque quella...

**Don Giovanni**
È pazzarella.

**Donna Anna** *(a Donna Elvira)*
Dunque quegli...

**Donna Elvira**
È un traditore.

**Don Giovanni**
Infelice!

**Donna Elvira**
Mentitore!

**Donna Anna e Don Ottavio**
Incomincio a dubitar.

**Don Giovanni** *(sottovoce a Donna Elvira)*
Zitto, zitto, che la gente
Si raduna a noi d'intorno:



Mówiąc mi o tej nieszczęsnej
Tysiąc rzeczy, których pojąć nie mogę.

**Donna Elvira** *(do siebie)*
Gniew, wściekłość, pogarda, lęk
duszę mi przepełniają,
mówiąc mi o tym zdrajcy
tysiąc rzeczy, których pojąć nie mogę.

**Don Ottavio** *(do Donny Anny)*
Nie odejdę stąd,
Póki nie wyjaśnię tej sprawy.

**Donna Anna** *(do Don Ottavio)*
Nie wydaje się szaloną
Z oblicza, z tego, co mówi.

**Don Giovanni** *(do siebie)*
Jeśli teraz odejdę, mogą powziąć
Jakieś podejrzenia.

**Donna Elvira** *(do Donny Anny i Don Ottavio)*
Po tej gębie można
Czarną duszę poznać.

**Don Ottavio** *(do Don Giovanniego)*
A więc, ona...?

**Don Giovanni**
Jest szalona.

**Donna Anna** *(do Donny Elviry)*
A więc on...?

**Donna Elvira**
Jest podłym zdrajcą.

**Don Giovanni**
Nieszczęśliwa!

**Donna Elvira**
Kłamca!

**Donna Anna i Don Ottavio**
Zaczynam mieć wątpliwości.

**Don Giovanni** *(po cichu do Donny Elviry)*
Cicho, cicho, bo ludzie
Gromadzą się wokół nas.

Bądźże bardziej rozsądną,
Narazisz się na plotki.

**Donna Elvira** *(głośno do Don Giovanniego)*
Nie miej nadziei, łotrze,
Już nie dbam o rozsądek;
Twoje winy i mój stan
Chcę wszystkim odkryć.

**Donna Anna i Don Ottavio**
*(na stronie, patrząc na Don Giovanniego)*
Te przyciszone słowa,
Ten nagły rumieniec,
Są nazbyt jasnymi znakami,
Które nie pozwalają mi dłużej wątpić.
*(Donna Elvira wychodzi)*

**Don Giovanni**
Biedna kobieta!
Pospieszę za nią, nie chcę,
By przytrafiło jej się coś złego.
Wybacz, piękna Donno Anno;
Jeśli mogę być pomocny,
W moim domu cię oczekuję.
Przyjaciele, żegnajcie! *(wychodzi)*

## SCENA 13
*Donna Anna i Don Ottavio*

**Donna Anna**
Don Ottavio, jestem zgubiona!

**Don Ottavio**
Co się stało?

**Donna Anna**
Błagam, ratuj mnie!

**Don Ottavio**
Uspokój się, najdroższa!

**Donna Anna**
O, Boże! On jest mordercą
Mojego ojca!

**Don Ottavio**
Co mówisz!

Siate un poco più prudente,
Vi farete criticar.

**Donna Elvira** *(ad alta voce a Don Giovanni)*
Non sperarlo, o scellerato,
Ho perduto la prudenza;
Le tue colpe ed il mio stato
Voglio a tutti palesar.

**Donna Anna e Don Ottavio**
*(a parte, guardando Don Giovanni)*
Quegli accenti sì sommessi,
Quel cangiarsi di colore,
Son indizi troppo espressi
Che mi fan determinar.
*(Donn'Elvira parte)*

**Don Giovanni**
Povera sventurata! I passi suoi
Voglio seguir; non voglio
Che faccia un precipizio.
Perdonate, bellissima Donn'Anna;
Se servirvi poss'io,
In mia casa v'aspetto.
Amici, addio! *(parte)*

## SCENA 13
*Donna Anna e Don Ottavio*

**Donna Anna**
Don Ottavio... son morta!

**Don Ottavio**
Cosa è stato?

**Donna Anna**
Per pietà, soccorretemi!

**Don Ottavio**
Mio bene, fate coraggio!

**Donna Anna**
Oh dei! Quegli è il carnefice
Del padre mio!

**Don Ottavio**
Che dite?



**Donna Anna**
Non dubitate più. Gli ultimi accenti
Che l'empio proferì tutta la voce
Richiamar nel cor mio di quell'indegno
Che nel mio appartamento ...

**Don Ottavio**
O ciel! Possibile
Che sotto il sacro manto d'amicizia...
Ma come fu, narratemi,
Lo strano avvenimento.

**Donna Anna**
Era già alquanto
Avanzata la notte,
Quando nelle mie stanze, ove soletta
Mi trovai per sventura, entrar io vidi,
In un mantello avvolto
Un uom che al primo istante
Avea preso per voi.
Ma riconobbi poi
Che un inganno era il mio.

**Don Ottavio** *(con affanno)*
Stelle! Seguite!

**Donna Anna**
Tacito a me s'appressa
E mi vuole abbracciar; sciogliermi cerco,
Ei più mi stringe; io grido!
Non viene alcun.
Con una mano cerca D'impedire la voce,
E coll'altra m'afferra
Stretta così, che già mi credo vinta.

**Don Ottavio**
Perfido!.. E alfin?

**Donna Anna**
Alfine il duol, l'orrore
Dell'infame attentato
Accrebbe sì la lena mia, che, a forza
Di svincolarmi, torcermi e piegarmi,
Da lui mi sciolsi.

**Don Ottavio**
Ohimè! Respiro!

**Donna Anna**
Porzuć wątpliwości. Ostatnie słowa,
Jakie ten łotr wypowiedział,
Przywołały w mym sercu głos złoczyńcy,
Który w moich komnatach...

**Don Ottavio**
O, nieba! Czy to możliwe,
By pod pozorem świętej przyjaźni...
Ale co się stało, opowiedz mi
O tym dziwnym zajściu.

**Donna Anna**
Noc już była
Dość późna,
Gdy ujrzałam, jak do mych komnat,
Gdzie samotnie siedziałam na nieszczęście,
Wchodzi, płaszczem okryty,
Mężczyzna, którego w pierwszej chwili
Wzięłam za ciebie.
Ale potem poznałam,
Jak bardzo się myliłam.

**Don Ottavio** *(wstrząśnięty)*
Nieba!... Mów dalej.

**Donna Anna**
Milcząc zbliża się do mnie,
Chce mnie objąć; wyrwać się próbuję,
On mocniej ściska; krzyczę!
Nikt nie nadchodzi.
Jedną ręką próbuje zatkać mi usta,
A drugą chwyta tak mocno,
Że zdaje mi się, iż jestem pokonaną.

**Don Ottavio**
Zdrajca! A potem?

**Donna Anna**
W końcu ból, groza niecnego ataku,
Przydały mi siły, tak,
Że wyrywając się,
Wykręcając i skłaniając,
Uwolniłam się od niego.

**Don Ottavio**
Ach, co za ulga.

**Donna Anna**
Wówczas
Krzyczę głośniej, wzywam pomocy:
Zdrajca ucieka.
Nieustraszenie biegnę za nim
Aż na ulicę, by go zatrzymać,
I z ofiary staję się napastniczką! Ojciec
Nadbiega, chce go zdemaskować, a ten łotr,
Od biednego starca silniejszy,
Dopełnia swojej zbrodni zadając mu śmierć!

Teraz wiesz, kto chciał
Odebrać mi cześć,
Kim był zdrajca,
Co ojca mnie pozbawił;
Zemsty twojej wzywam;
Prosi o nią twe serce.
Wspomnij na ranę
W nieszczęsnej piersi,
Przywołaj widok krwią
Zbroczonej ziemi,
Jeśli słabnie w tobie poryw
Słusznego gniewu.
*(wychodzi)*

## SCENA 14
*Don Ottavio sam*

**Don Ottavio**
Jakże mam uwierzyć,
Że tak podłego czynu
Dopuścić się mógł szlachcic!
Aby odkryć prawdę
Wszelkich środków użyję!
Czuję, jak w piersi
Narzeczonego i przyjaciela
Odzywa się głos obowiązku:
Wyprowadzę ją z błędu albo pomszczę.

Od jej pokoju
Mój pokój zależy,
To, co ją cieszy,
Życie mi wraca,
To, co ją boli,
Śmierć mi zadaje.
Gdy ona wzdycha,
Wzdycham i ja:

**Donna Anna**
Allora
Rinforzo i stridi miei, chiamo soccorso;
Fugge il fellon.
Arditamente il seguo
Fin nella strada per fermarlo, e sono Assalitrice
d'assalita! Il padre
V'accorre, vuol conoscerlo e l'indegno
Che del povero vecchio era più forte,
Compiè il misfatto suo col dargli morte!

Or sai chi l'onore
Rapire a me volse,
Chi fu il traditore,
Che il padre mi tolse.
Vendetta ti chiedo,
La chiede il tuo cor.
Rammenta la piaga
Del misero seno,
Rimira di sangue
Coperto il terreno.
Se l'ira in te langue
D'un giusto furor.
*(parte)*

## SCENA 14
*Don Ottavio solo*

**Don Ottavio**
Come mai creder deggio
Di sì nero delitto
Capace un cavaliero!
Ah! Di scoprire il vero
Ogni mezzo si cerchi.
Io sento in petto
E di sposo e d'amico
Il dover che mi parla:
Disingannarla voglio, o vendicarla.

Dalla sua pace
La mia dipende;
Quel che a lei piace
Vita mi rende,
Quel che le incresce
Morte mi dà.
S'ella sospira,
Sospiro anch'io;



È mia quell'ira,
Quel pianto è mio;
E non ho bene,
S'ella non l'ha.
*(parte)*

## SCENA 15
*Leporello solo; poi Don Giovonni*

**Leporello** *(entrando)*
Io deggio ad ogni patto
Per sempre abbandonar questo bel matto!
*(entra Don Giovanni)*
Eccolo qui: guardate
Con qual indifferenza se ne viene!

**Don Giovanni**
Oh, Leporello mio, va tutto bene!

**Leporello**
Don Giovannino mio, va tutto male!

**Don Giovanni**
Come, va tutto male?

**Leporello**
Vado a casa,
Come voi m'ordinaste,
Con tutta quella gente.

**Don Giovanni**
Bravo!

**Leporello**
A forza
Di chiacchiere, di vezzi e di bugie,
Ch'ho imparato sì bene a star con voi,
Cerco d'intrattenerli...

**Don Giovanni**
Bravo!

**Leporello**
Dico
Mille cose a Masetto per placarlo,
per trargli dal pensier la gelosia...

Moim jest jej gniew,
Jej płacz jest moim;
Nie zaznam szczęścia,
Jeśli ona go nie zazna.
*(wychodzi)*

## SCENA 15
*Leporello sam; potem Don Giovonni*

**Leporello** *(wchodząc)*
Muszę za wszelką cenę
Na zawsze opuścić tego szaleńca!
*(wchodzi Don Giovonni)*
Oto i on: spójrzcie tylko,
Idzie sobie, jak gdyby nigdy nic!

**Don Giovanni**
Och, mój Leporello, wszystko dobrze?

**Leporello**
Mój Don Giovannino, wszystko źle!

**Don Giovanni**
Jak to, wszystko źle?

**Leporello**
Idę do domu,
Jak mi pan polecił,
Z całą tą gromadą...

**Don Giovanni**
Zuch!

**Leporello**
Z pomocą
Opowiastek, sztuczek i bajeczek,
W których wprawiłem się służąc u pana,
Staram się ich zabawić...

**Don Giovanni**
Zuch!

**Leporello**
Zagaduję
Masetta, jak mogę, żeby go uspokoić,
Żeby wybić mu z głowy zazdrość...

**Don Giovanni**
Zuch z ciebie, słowo daję!

**Leporello**
Pilnuję, by mieli co pić
Panowie i panie;
Są już na wpół pijani,
Jedni śpiewają, inni swawolą,
Jeszcze inni wciąż piją;
W najlepszym momencie,
Jak pan myśli, kto się zjawia?

**Don Giovanni**
Zerlina.

**Leporello**
Zuch! A kto z nią idzie?

**Don Giovanni**
Donna Elvira.

**Leporello**
Zuch! I mówi o panu...

**Don Giovanni**
Wszystko złe, co jej ślina na język przyniesie.

**Leporello**
Zuch, słowo daję!

**Don Giovanni**
A ty, co zrobiłeś?

**Leporello**
Milczałem.

**Don Giovanni**
A ona?

**Leporello**
Wciąż krzyczała.

**Don Giovanni**
A ty?

**Leporello**
Kiedy zdawało mi się,
Że już się wykrzyczała, z ogrodu
Łagodnie ją wyprowadziłem,

**Don Giovanni**
Bravo, in coscienza mia!

**Leporello**
Faccio che bevano
E gli uomini e le donne.
Son già mezzo ubbriachi:
Altri canta, altri scherza,
Altri seguita a ber...
In sul più bello,
Chi credete che capiti?

**Don Giovanni**
Zerlina.

**Leporello**
Bravo! E con lei chi viene?

**Don Giovanni**
Donna Elvira.

**Leporello**
Bravo! E disse di voi...

**Don Giovanni**
Tutto quel mal che in bocca le venìa.

**Leporello**
Bravo, in coscienza mia!

**Don Giovanni**
E tu, cosa facesti?

**Leporello**
Tacqui.

**Don Giovanni**
Ed ella?

**Leporello**
Seguì a gridar.

**Don Giovanni**
E tu?

**Leporello**
Quando mi parve
Che già fosse sfogata, dolcemente
Fuor dell'orto la trassi, e con bell'arte



Chiusa la porta a chiave
Io mi cavai,
E sulla via soletta la lasciai.

**Don Giovanni**
Bravo! Bravo! Arcibravo!
L'affar non può andar meglio. Incominciasti,
Io saprò terminar:
Troppo mi premono
Queste contadinotte;
Le voglio divertir finchè vien notte.

Fin ch'han dal vino
Calda la testa
Una gran festa
Fa preparar.
Se trovi in piazza
Qualche ragazza,
Teco ancor quella
Cerca menar.
Senza alcun ordine
La danza sia;
Chi il minuetto,
Chi la follia,
Chi l'alemanna
Farai ballar.
Ed io frattanto
Dall'altro canto
Con questa e quella
Vo' amoreggiar.
Ah! la mia lista
Doman mattina
D'una decina
Devi aumentar!
*(portono)*

## SCENA 16

*Giardino di Don Giovonni con due porte chiuse a chiave per di fuori. Due nicchie.*
*Zerlina e Mosetto*

**Zerlina**
Masetto... senti un po'...
Masetto, dico.

**Masetto**
Non mi toccar!



Zamknąwszy bramę na klucz
Sprytnie się wycofałem,
I na ulicy samiutką zostawiłem.

**Don Giovanni**
Zuch! Zuch! Prawdziwy zuch!
Sprawy nie mogły potoczyć się lepiej. Zacząłeś,
Ja potrafię dokończyć.
Leżą mi na sercu
Te urocze wieśniaczki.
Chcę je zabawić przed nadejściem nocy.

Póki od wina
Dymią im głowy,
Przednią zabawę
Gotować każ.
Spotkasz na placu
Jakieś dziewczątko,
Je również z sobą
Sprowadzić masz.
Niech zamieszanie
Będzie na sali:
Jeden menuet,
Inny follię,
Ktoś alemanne
Dopatrz, by tańczył.
A ja tymczasem,
Z boczku, na stronie
Z jedną czy drugą
Chcę poflirtować.
Na mojej liście
Do jutra rana
Dziesiątkę imion
Dopisać masz.
*(wychodzą)*

## SCENA 16

*Dgród z dwiema bramami prowadzącymi na zewnątrz, zamkniętymi na klucz. Dwie nisze.*
*Zerlino i Mosetto*

**Zerlina**
Masetto, posłuchaj tylko!
Masetto, mówię!

**Masetto**
Nie dotykaj mnie.

**Zerlina**
Dlaczego?

**Masetto**
Jeszcze pytasz?
Przewrotna! Mam znosić dotyk
Dłoni niewiernej?

**Zerlina**
Ach nie, milcz, okrutny!
Nie zasłużyłam na takie traktowanie!

**Masetto**
Jak to! Masz czelność się tłumaczyć?
Zostać sama z mężczyzną! Opuścić mnie
W dzień mojego wesela! Wycisnąć na czole
Uczciwego wieśniaka
Takie piętno hańby! Ach, gdybym się
Nie bał skandalu, już ja bym ci...

**Zerlina**
Ale kiedy nie ma w tym mojej winy!
Zostałam przez niego oszukana!
A zresztą, czego się lękasz?
Bądź spokojny, moje życie:
Nie tknął mi koniuszka palców.
Nie wierzysz mi? Niewdzięczny!
Chodź tu, wyładuj gniew, zabij mnie,
Zrób ze mną, co tylko chcesz,
Ale potem, mój Masetto,
Potem niech będzie zgoda.
Bij, bij, kochany Masetto,
Swoją biedną Zerlinę.
Będę tu stała jak jagniątko,
Czekając twoich razów.
Dam sobie wyrwać włosy,
Dam sobie wyjąć oczy,
I twoje drogie rączęta
Szczęśliwa będę całować.
Ach, widzę, nie masz serca!
Zgoda, zgoda, moje życie!
W szczęściu i radości
Noce i dnie będą nam upływać.

**Masetto** *(do siebie)*
Patrzcie tylko,
Jak tej czarownicy udało się mnie podejść.
My, mężczyźni,
Mamy jednak słabe głowy!

**Zerlina**
Perchè?

**Masetto**
Perchè, mi chiedi?
Perfida! Il tatto sopportar dovrei
D'una mano infedele?

**Zerlina**
Ah *no*, taci, crudele!
Io non merto da te tal trattamento.

**Masetto**
Come! Ed hai l'ardimento di scusarti?
Star sola con un uom! Abbandonarmi
Il dì delle mie nozze! Porre in fronte
A un villano d'onore
Questa marca d'infamia! Ah, se non fosse,
Se non fosse lo scandalo, vorrei...

**Zerlina**
Ma se colpa io non ho, ma se da lui
Ingannata rimasi!
E poi, che temi?
Tranquillati, mia vita;
Non mi toccò la punta delle dita.
Non me lo credi? Ingrato!
Vien qui, sfogati, ammazzami, fa tutto
Di me quel che ti piace:
Ma poi, Masetto mio,
Ma poi fa pace.
Batti, batti, o bel Masetto,
La tua povera Zerlina;
Starò qui come agnellina
Le tue botte ad aspettar.
Lascerò straziarmi il crine,
Lascerò cavarmi gli occhi,
E le care tue manine
Lieta poi saprò baciar.
Ah, lo vedo, non hai core!
Pace, pace, o vita mia,
In contento ed allegria
Notte e dì vogliam passar.

**Masetto** *(fra sè)*
Guarda un po' come seppe
Questa strega sedurmi!
Siamo pure
I deboli di testa!



**Don Giovanni** *(di dentro)*
Sia preparato tutto a una gran festa.

**Zerlina**
Ah Masetto, Masetto, odi la voce
Del monsù cavaliero!

**Masetto**
Ebben, che c'è?

**Zerlina**
Verrà...

**Masetto**
Lascia che venga.

**Zerlina**
Ah, se vi fosse
Un buco da fuggir!

**Masetto**
Di cosa temi?
Perché diventi pallida?... Ah, capisco,
Capisco, bricconcella!
Hai timor ch'io comprenda
Com'è tra voi passata la faccenda.
Presto, presto, pria ch'ei venga,
Por mi vo' da qualche lato;
C'è una nicchia: qui celato,
Cheto, cheto mi vo' star.

**Zerlina**
Senti, senti, dove vai?
Ah, non t'asconder, o Masetto!
Se ti trova, poveretto,
Tu non sai quel che può far.

**Masetto**
Faccia, dica quel che vuole.

**Zerlina** *(fra sè)*
Ah, non giovan le parole!

**Masetto**
Parla forte, e qui t'arresta.

**Zerlina** *(fra sè)*
Che capriccio ha nella testa!

**Don Giovanni** *(zza sceny)*
Przygotować wszystko do wielkiej zabawy!

**Zerlina**
Ach, Masetto, Masetto, to głos
Pana szlachcica!

**Masetto**
I co z tego?

**Zerlina**
Przyjdzie tu!...

**Masetto**
A niech przyjdzie.

**Zerlina**
Ach, gdyby tu była
Jakaś szpara, przez którą można by uciec!

**Masetto**
Czego się boisz?
Czemu bledniesz? Ach, rozumiem,
Rozumiem, niecnoto!
Lękasz się, że odkryję,
Co między wami zaszło.
Prędko, prędko, zanim przyjdzie
Chcę się ukryć gdzieś na stronie;
Tu jest nisza... w niej się schowam
I cichutko będę czekał.

**Zerlina**
Zaraz, zaraz... dokąd idziesz!
Ach, nie chowaj się, Masetto!
Nie wiesz, co on może zrobić,
Jak cię znajdzie, mój biedaku.

**Masetto**
Niech sobie robi, co chce.

**Zerlina** *(do siebie)*
Ach, próżne moje słowa!

**Masetto**
Mów głośno i stój tutaj!

**Zerlina** *(do siebie)*
Czym on sobie nabił głowę!

**Masetto** *(do siebie)*
Zobaczę, czy jest mi wierna
I jak potoczyły się sprawy.
*(chowo się w niszy)*

**Zerlina** *(do siebie)*
Niewdzięczny, okrutny,
Pragnie swojej zguby.

## SCENA 17
*Zerlino, Don Giovanni, służący, wieśniacy i wieśniaczki*

**Don Govanni** *(do wieśniaków)*
Dalej, wstawajcie grzecznie!
Dalej, żwawo, dobrzy ludzie!
Będziemy się weselić,
Będziemy się śmiać i swawolić.
*(do służących)*
Zaprowadźcie ich
Do sali balowej
I wszystkim dajcie do woli
Orzeźwiających trunków.

**Chór**
Dalej, wstawajcie grzecznie!
Dalej, żwawo, dobrzy ludzie!
Będziemy się weselić,
Będziemy się śmiać i swawolić.
*(wieśniacy i służący wychodzą)*

## SCENA 18
*Don Giovanni, Zerlino; Masetto w niszy*

**Zerlina** *(do siebie)*
Skryję się za drzewami,
Może mnie nie dostrzeże.
*(próbuje się schować)*

**Don Govanni**
Zerlinetto moja miła,
Widziałem cię, nie uciekaj.

**Zerlina**
Pozwól mi odejść, panie...

**Masetto** *(fra sè)*
Capirò se m'è fedele,
E in qual modo andò l'affar.
*(entro nello nicchia)*

**Zerlina** *(fra sè)*
Quell'ingrato, quel crudele
Oggi vuol precipitar.

## SCENA 17
*Zerlina, Don Giovanni, servitori, contodini e contodine*

**Don Giovanni** *(ai contadini)*
Sù, svegliatevi da bravi!
Sù, coraggio, o buona gente!
Vogliam star allegramente,
Vogliam ridere e scherzar.
*(oi servi)*
Alla stanza della danza
Conducete tutti quanti,
Ed a tutti in abbondanza
Gran rifreschi fate dar.

**I Servi**
Sù, svegliatevi da bravi,
Sù, coraggio, o buona gente!
Vogliam star allegramente,
Vogliam ridere e scherzar.
*(partono i servi e i contodini)*

## SCENA 18
*Don Giovanni, Zerlino e Masetto noscosto*

**Zerlina** *(fra sè)*
Tra quest'arbori celata,
Si può dar che non mi veda.
*(vuol nascondersi)*

**Don Giovanni**
Zerlinetta mia garbata,
T'ho già visto, non scappar!

**Zerlina**
Ah! lasciatemi andar via...



**Don Giovanni**
No, no, resta, gioia mia!

**Zerlina**
Se pietade avete in core...

**Don Giovanni**
Sì, ben mio, son tutto amore...
Vieni un poco in questo loco:
Fortunata io ti vo' far.

**Zerlina** *(fra sè)*
Ah, s'ei vede il sposo mio,
So ben io quel che può far.

**Don Giovanni**
*(vedendo Masetto, fo un moto di stupore)*
Masetto!

**Masetto**
Sì, Masetto.

**Don Giovanni** *(un po' confuso)*
E chiuso là, perchè?
*(riprende ardire)*
La bella tua Zerlina
Non può, la poverina,
Più star senza di te.

**Masetto** *(ironico)*
Capisco, sì signore.

**Don Giovanni**
Adesso fate core.
I suonatori udite:
Venite ormai con me.

**Zerlina e Masetto**
Sì, sì, facciamo core,
Ed a ballar cogli altri
Andiamo tutti e tre.
*(partono)*

## SCENA 19
*Don Ottavio, Donn'Anna e Donna Elvira in maschera; poi Leporello e Don Giovanni alla finestra*



**Don Govanni**
Nie, nie, zostań, moje szczęście!

**Zerlina**
Jeśli litość masz w sercu...

**Don Govanni**
Tak, kochanie, jestem samą miłością.
Pójdź tu na chwilkę,
Szczęśliwą cię uczynię.

**Zerlina** *(do siebie)*
Ach, jeśli zobaczy mojego męża,
Już ja wiem, co może zrobić.

**Don Govanni**
*(dostrzegając Masetto; z gestem zdziwienia)*
Masetto!

**Masetto**
Tak, Masetto!

**Don Govanni** *(nieco zmieszany)*
Zamknięty tam? Dlaczego?
*(odzyskuje rezon)*
Twoja piękna Zerlina
Nie może dłużej, biedactwo,
Bez ciebie wytrzymać.

**Masetto** *(ironicznie)*
Rozumiem, tak jest, panie.

**Don Govanni**
Teraz weselcie się.
Słyszycie grajków?
Chodźcie ze mną.

**Masetto i Zerlina**
Tak, tak, weselmy się
I tańczyć wraz z innymi
Chodźmy wszyscy troje.
*(wychodzą)*

## SCENA 19
*Don Ottavio, Donna Anna i Donna Elvira w maskach; potem Leporello i Don Giovanni w oknie*

**Donna Elvira**
Trzeba nam odwagi,
Drodzy moi przyjaciele,
Wówczas zdołamy przejrzeć
Jego niecne występki.

**Don Ottavio**
Przyjaciółka ma słuszność,
Trzeba nam odwagi.
*(do Donny Anny)*
Porzuć, życie moje,
Niepokój i trwogę.

**Donna Anna**
To niebezpieczny krok,
Może z tego być nieszczęście;
Lękam się o drogiego małżonka
I lękam się o nas.

**Leporello** *(otwierając okno)*
Panie, spójrz tylko,
Jakie wytworne maski!

**Don Giovanni** *(w oknie)*
Zaproś je do środka,
Powiedz, że będziemy zaszczyceni.
*(cofa się do wnętrza)*

**Donna Anna, Donna Elvira i Don Ottavio**
*(do siebie)*
Po twarzy i po głosie
Poznać można zdrajcę.

**Leporello**
Pst, pst, szanowne maski!
Pst, pst...

**Donna Anna i Donna Elvira** *(po cichu do Don Ottovia)*
Dalej, odpowiedz.

**Leporello**
Pst, pst, szanowne maski!

**Don Ottavio** *(do Leporello)*
Czego pragniesz?

**Leporello**
Na bal, jeśli macie życzenie,
Zaprasza was mój pan.

**Donna Elvira**
Bisogna aver coraggio,
O cari amici miei,
E i suoi misfatti rei
Scoprir potremo allor.

**Don Ottavio**
L'amica dice bene,
Coraggio aver conviene.
*(a Donn'Anna)*
Discaccia, o vita mia,
L'affanno ed il timor.

**Donna Anna**
Il passo è periglioso,
Può nascer qualche imbroglio.
Temo pel caro sposo,
E per noi temo ancor.

**Leporello** *(oprendo la finestra)*
Signor, guardate un poco,
Che maschere galanti!

**Don Giovanni** *(alla finestra)*
Falle passar avanti,
Di' che ci fanno onor.
*(rientra)*

**Donna Anna, Donna Elvira e Don Ottavio**
*(fra sè)*
Al volto ed alla voce
Si scopre il traditore.

**Leporello**
Zì, zì! Signore maschere!
Zì, zì...

**Donna Anna e Donna Elvira** *(sottovoce a Don Ottavio)*
Via, rispondete.

**Leporello**
Zì, zì... signore maschere!

**Don Ottavio** *(a Leporello)*
Cosa chiedete?

**Leporello**
Al ballo, se vi piace,
V'invita il mio signor.



**Don Ottavio** *(a Leporello)*
Grazie di tanto onore.
*(a Donn'Anna e Donn'Elvira)*
Andiam, compagne belle.

**Leporello** *(fra sè)*
L'amico anche su quelle
Prova farà d'amor.
*(entra e chiude la finestra)*

**Donna Anna e Don Ottavio**
Protegga il giusto cielo
Il zelo del mio cor.

**Donna Elvira**
Vendichi il giusto cielo
Il mio tradito amor!
*(partono)*

## SCENA 20

*Sala nella casa di Don Giovanni, illuminata e preparata per una gran festa da ballo.*

*Don Giovanni, Leporello, Zerlina, Masetto, Contadini e Contadine, suonatori, servi con rinfreschi*

*(Don Giovanni fa seder le ragazze e Leporello i ragazzi che saranno in atto d'aver finito un ballo)*

**Don Giovanni**
Riposate, vezzose ragazze.

**Leporello**
Rinfrescatevi, bei giovinotti.

**Don Giovanni e Leporello**
Tornerete a far presto le pazze.
Tornerete a scherzar e ballar.
*(si portano i rinfreschi)*

**Don Giovanni**
Ehi! Caffè!

**Leporello**
Cioccolatte!



**Don Ottavio** *(do Leporella)*
Wdzięczni jesteśmy za taki zaszczyt.
*(do Donny Anny i Donny Elviry)*
Pójdźcie, piękne towarzyszki.

**Leporello** *(do siebie)*
Przyjaciel również na nich
Wypróbuje siłę swej miłości.
*(wchodzi do środka i zamyka okno)*

**Donna Anna i Don Ottavio**
Niech podsycają sprawiedliwe niebiosa
Zapał mojego serca.

**Donna Elvira**
Niechaj pomszczą sprawiedliwe niebiosa
Moją zdradzoną miłość.
*(wchodzą do środka)*

## SCENA 20

*Komnata w domu Don Giovanniego, oświetlona i przygotowana do wielkiego balu.*

*Don Giovanni, Leporello, Zerlina, Masetto, wieśniacy i wieśniaczki, muzykanci, służący z napojami*

*(Don Giovanni sadza dziewczęta, a Leporello młodzieńców, którzy skończyli tańczyć)*

**Don Giovanni**
Spocznijcie, miłe dziewczęta!

**Leporello**
Napijcie się, piękni młodzieńcy!

**Don Giovanni i Leporello**
Wkrótce znów będziecie dokazywać,
Znów będziecie bawić się i tańczyć.
*(służący wnoszą napoje)*

**Don Giovanni**
Hej, kawa!

**Leporello**
Czekolada!

**Masetto** *(po cichu do Zerliny)*
Ach, Zerlino, uważaj!

**Don Giovanni**
Sorbety!

**Leporello**
Cukierki!

**Zerlina i Masetto** *(na stronie)*
Nazbyt słodko zaczyna się scena,
Gorzko się może zakończyć.

**Don Giovanni** *(głaszcząc Zerlinę)*
Jesteś śliczna, urocza Zerlino!

**Zerlina** *(do Don Giovanniego)*
Jego łaskawość!

**Masetto** *(trzęsąc się ze złości)*
Kokietka bawi się w najlepsze.

**Leporello** *(naśladując pana)*
Jesteś kochana, Giannotto, Sandrino!

**Masetto**
*(do siebie, potrząc na Don Giovanniego)*
Tknij ją tylko, a poleci twoja głowa!

**Zerlina** *(do siebie)*
Ten Masetto nie spuszcza mnie z oczu,
Coraz gorzej wygląda ta sprawa.

**Don Giovanni i Leporello** *(do siebie)*
Ten Masetto nie spuszcza jej z oczu,
Tu trzeba użyć sprytu.

**Masetto**
*(do siebie, pod adresem Zerliny)*
Ach, niecnoto,
Doprowadzisz mnie do rozpaczy!

## SCENA 21

*Don Giovanni, Leporello, Zerlina, Masetto, wieśniacy i wieśniaczki, muzykanci, służący, Donna Anna, Donna Elvira i Don Ottovio*

**Masetto** *(sottovoce a Zerlina)*
Ah, Zerlina, guidizio!

**Don Giovanni**
Sorbetti!

**Leporello**
Confetti!

**Zerlina e Masetto** *(a parte)*
Troppo dolce comincia la scena;
In amaro potria terminar.

**Don Giovanni** *(accorezzando Zerlina)*
Sei pur vaga, brillante Zerlina.

**Zerlina** *(a Don Giovanni)*
Sua bontà.

**Masetto** *(fremendo)*
La briccona fa festa!

**Leporello** *(imitando il padrone)*
Sei pur cara, Gionnotta, Sandrina.

**Masetto**
*(fra sè, guardando Don Giovanni)*
Tocca pur, che ti cada la testa!

**Zerlina** *(fra sè)*
Quel Masetto mi par stralunato,
Brutto, brutto si fa quest'affar.

**Don Giovanni e Leporello** *(fra sè)*
Quel Masetto mi par stralunato,
Qui bisogna cervello adoprar.

**Masetto**
*(fra se, all'indirizzo di Zerlina)*
Ah, briccona,
Mi vuoi disperar!

## SCENA 21

*Don Giovanni, Leporello, Zerlina, Masetto, contodini e contodine, suonotori, servi, Donna Anna, Donna Elvira e Don Ottovio*



*(entrano Don Ottavio, Donn'Anna, Donna Elvira in maschera)*

**Leporello**
Venite pur avanti,
Vezzose mascherette!

**Don Giovanni**
È aperto a tutti quanti,
Viva la libertà!

**Donna Anna, Donna Elvira e Don Ottavio**
Siam grati a tanti segni
Di generosità.

**Donna Anna, Donna Elvira,**
**Don Ottavio, Don Giovanni e Leporello**
Viva la libertà!

**Don Giovanni** *(ai suonotori)*
Ricominciate il suono!
*(a Leporello)*
Tu accoppia i ballerini.
*(Don Ottovio balla il minuetto con Donn'Anna)*

**Leporello**
Da bravi, via ballate!

**Donna Elvira** *(sottovoce a Donn'Anna)*
Quella è la contadina.

**Donna Anna** *(sottovoce ad Ottovio)*
Io moro!

**Don Ottavio** *(sottovoce a Donn'Anna)*
Simulate!

**Don Giovanni, Leporello**
Va bene, in verità!

**Masetto** *(con ironia)*
Va bene, in verità!

**Don Giovanni** *(sottovoce a Leporello)*
A bada tien Masetto.
*(a Zerlina)*
Il tuo compagno io sono,
Zerlina vien pur qua...
*(si mette a ballare una controddanza con Zerlina)*

*(wchodzą Don Ottavio, Donna Anna i Donna Elvira w maskach)*

**Leporello**
Wejdźcie, proszę, do środka,
Nadobne maseczki!

**Don Giovanni**
Otwarte jest dla wszystkich,
Niech żyje wolność!

**Donna Anna, Donna Elvira i Don Ottavio**
Wdzięczni jesteśmy za tyle oznak
Szlachetności.

**Donna Anna, Donna Elvira,**
**Don Ottavio, Don Giovanni i Leporello**
Niech żyje wolność!

**Don Giovanni** *(do muzyków)*
Grajcie!
*(do Leporella)*
Ty dobierz pary.
*(Don Ottavio tańczy menueta z Donną Anną)*

**Leporello**
Śmiało, dalej, tańczcie.

**Donna Elvira** *(do Donny Anny)*
To ta wieśniaczka.

**Donna Anna** *(do Don Ottavia)*
Umieram!

**Don Ottavio** *(do Donny Anny)*
Udawaj.

**Don Giovanni i Leporello**
Cudownie, doprawdy!

**Masetto** *(ironicznie)*
Cudownie, doprawdy!

**Don Giovanni** *(po cichu do Leporella)*
Miej oko na Masetta.
*(do Zerliny)*
Ja jestem twym partnerem,
Zerlino, pozwól tutaj...
*(tańczy z Zerliną kontredansa)*

**Leporello** *(do Masetto)*
Nie tańczysz, biedaku?
Chodź tu, Masetto drogi,
Róbmy to, co inni.
*(zmusza Masetta do tańca)*

**Masetto**
Nie, nie, ja nie chcę tańczyć.

**Leporello**
Ależ tańcz, przyjacielu!

**Masetto**
Nie!

**Leporello**
Tak!
Drogi Masetto, tańcz!

**Donna Anna** *(do Donny Elviry)*
Nie zniosę tego dłużej!

**Donna Elvira i Don Ottavio** *(do Donny Anny)*
Udawaj, na Boga!

**Don Giovanni** *(do Zerliny)*
Pójdź ze mną, moje życie.
*(w tańcu prawadzi Zerlinę w stronę drzwi*
*i wyprowadza ją niemal siłą)*

**Masetto** *(do Leporella)*
Puść mnie... ach... nie... Zerlina!
*(wyrywa się z rąk Leporella i wybiega za Zerliną)*

**Zerlina**
O, nieba! Jestem zgubiona!

**Leporello** *(do siebie)*
To się źle skończy.
*(wychadzi w pośpiechu za Don Giovannim)*

**Donna Anna, Donna Elvira i Don Ottavio**
*(do siebie)*
Łotr sam sobie
Stryczek gotuje.

**Zerlina** *(spoza sceny)*
Ludzie!
Ratunku! Pomocy, ludzie!

**Leporello** *(a Masetto)*
Non balli, poveretto!
Vien quà, Masetto caro,
Facciam quel ch'altri fa.
*(fa ballare a forza Masetta)*

**Masetto**
No, no, ballar non voglio.

**Leporello**
Eh, balla, amico mio!

**Masetto**
No!

**Leporello**
Sì!
Caro Masetta, balla!

**Donna Anna** *(sottovoce a Donna Elvira)*
Resister non poss'io!

**Donna Elvira e Don Ottavio** *(a Donn'Anna)*
Fingete per pietà!

**Don Giovanni** *(a Zerlina)*
Vieni con me, mia vita...
*(ballando conduce via Zerlina presso una porta,*
*e la fa entrare quasi per forza)*

**Masetto** *(a Leporello)*
Lasciami! Ah... no! Zerlina!
*(si cava dalle mani di Leporello e seguita Zerlina)*

**Zerlina**
Oh numi! Son tradita!...

**Leporello** *(fra sè)*
Qui nasce una ruina.
*(segue in fretta Don Giovanni)*

**Donna Anna, Donna Elvira e Don Ottavio**
*(fra sè)*
L'iniquo da se stesso
Nel laccio se ne va!

**Zerlina** *(di dentro)*
Gente...
Aiuto!... aiuto!... gente!



**Donna Anna, Donna Elvira e Don Ottavio**
Soccorriamo l'innocente!
*(i suonatori partono)*

**Masetto**
*(fuori)*
Ah, Zerlina!

**Zerlina**
*(di dentro, dalla parte apposta)*
Scellerato!

**Donna Anna, Donna Elvira e Don Ottavio**
Ora grida da quel lato!
Ah, gettiamo giù la porta!

**Zerlina** *(entrando)*
Soccorretemi, o son morta!

**Donna Anna, Donna Elvira,**
**Don Ottavio e Masetto**
Siam qui noi per tua difesa!

**Don Giovanni**
*(esce colla spada in mano,*
*conducenda per un braccia Leporella; a Zerlina)*
Ecco il birbo che t'ha offesa!
Ma da me la pena avrà!
*(a Leporella)*
Mori, iniquo!

**Leporello**
Ah, cosa fate?

**Don Giovanni**
Mori, dico!

**Don Ottavio**
*(cavando una pistola)*
Nol sperate...

**Donna Anna, Donna Elvira e Don Ottavio**
L'empio crede
Con tal frode
Di nasconder l'empietà!
*(si cavano le maschere)*

**Don Giovanni** *(ricanoscendoli)*
Donna Elvira!

**Donna Anna, Donna Elvira i Don Ottavio**
Spieszmy na ratunek biednej dziewczynie!
*(muzycy wychodzą)*

**Masetto**
*(spoza sceny)*
Ach, Zerlina!...

**Zerlina**
*(spoza sceny, z przeciwnej strony)*
Ty łotrze!

**Donna Anna, Donna Elvira i Don Ottavio**
Teraz woła z tej strony!
Ach, wyważmy drzwi!

**Zerlina** *(wbiegając)*
Ratujcie, albo będzie po mnie!

**Donna Anna, Donna Elvira,**
**Don Ottavio i Masetto**
My cię obronimy.

**Don Giovanni**
*(wychadzi ze szpadą w dłoni,*
*prawdząc za ramię Leporella; do Zerliny)*
Oto łotr, co cię obraził,
Lecz ja mu dam nauczkę.
*(do Leporella)*
Giń, hultaju!

**Leporello**
Ach, co pan robi!

**Don Giovanni**
Giń, mówię!

**Don Ottavio**
*(wyjmując pistolet)*
Nie łudź się!

**Donna Anna, Donna Elvira i Don Ottavio**
Niegodziwiec myśli,
Że z pomocą tego oszustwa
Ukryje swą podłość.
*(odkrywają twarze)*

**Don Giovanni** *(rozpoznając ich)*
Donna Elvira!

**Donna Elvira**
Tak jest, łotrze!

**Don Giovanni**
Don Ottavio!

**Don Ottavio**
Tak jest, panie!

**Don Giovanni** *(do Donny Anny)*
Ach, wierz mi...!

**Donna Anna, Donna Elvira, Don Ottavio, Zerlina i Masetto**
Zdrajca! Zdrajca!
Wszystko już wiadomo.

Drżyj, złoczyńco!
Wkrótce pozna świat cały
Zbrodnię straszliwą i mroczną,
Twoje okrucieństwo!
Słyszysz grzmot zemsty,
Co świszcze wkoło ciebie;
Na twą głowę dziś jeszcze
Jej grom spadnie.

**Don Giovanni**
Zamęt mam w głowie,
Sam już nie wiem, co czynię,
Straszliwa burza,
Grożąc, zbliża się ku mnie.
Ale nie brak mi odwagi,
Nie tracę głowy i nie mieszam się,
Choćby nawet runął świat,
Nic mnie nie zatrwoży!

**Leporello**
Zamęt ma w głowie,
Sam już nie wie, co czyni,
Straszliwa burza,
Grożąc, zbliża się ku niemu.
Ale nie brak mu odwagi,
Nie traci głowy i nie miesza się,
Choćby nawet runął świat,
Nic go nie zatrwoży.

**Donna Elvira**
Sì, malvagio!

**Don Giovanni**
Don Ottavio!

**Don Ottavio**
Sì, signore!

**Don Giovanni** *(a Donn'Anna)*
Ah, credete...

**Donna Anna, Donna Elvira, Don Ottavio, Zerlina e Masetto**
Traditore! Traditore!
Tutto già si sa!

Trema, trema, o scellerato!
Saprà tosto il mondo intero
Il misfatto orrendo e nero
La tua fiera crudeltà!
Odi il tuon della vendetta,
Che ti fischia intorno intorno;
Sul tuo capo, in questo giorno
Il suo fulmine cadrà.

**Don Giovanni**
È confusa la mia testa,
Non so più quel ch'io mi faccia,
E un orribile tempesta
Minacciando, o Dio, mi va.
Ma non manca in me coraggio,
Non mi perdo o mi confondo,
Se cadesse ancora il mondo,
Nulla mai temer mi fa.

**Leporello**
È confusa la sua testa,
Non sa più quel ch'ei si faccia,
E un orribile tempesta
Minacciando, o Dio, lo va
Ma non manca in lui coraggio,
Non si perde o si confonde
Se cadesse ancora il mondo,
Nulla mai temer lo fa.



# atto II

## SCENA 1

*Strada; a lato la casa di Donn'Elvira con un balcone:*
*Don Giovanni e Leporello*

**Don Giovanni**
Eh via, buffone, non mi seccar!

**Leporello**
No, no, padrone, non vo'restar.

**Don Giovanni**
Sentimi, amico...

**Leporello**
Vo'andar, vi dico!

**Don Giovanni**
Ma che ti ho fatto,
Che vuoi lasciarmi?

**Leporello**
O niente affatto:
Quasi ammazzarmi!

**Don Giovanni**
Va, che sei matto: fu per burlar.

**Leporello**
Ed io non burlo, ma voglio andar.
*(va per partire)*

**Don Giovanni**
Leporello!

**Leporello**
Signore?

**Don Giovanni**
Vien qui, facciamo pace. Prendi!

**Leporello**
Cosa?



# akt II

## SCENA 1

*Ulica; z boku dom Donny Elviry z balkonem.*
*Don Giovanni i Leporello*

**Don Giovanni**
Przestań, błaźnie, nie nudź mnie!

**Leporello**
Nie, panie, dłużej z panem nie zostanę.

**Don Giovanni**
Posłuchaj mnie, przyjacielu...

**Leporello**
Chcę odejść, mówię.

**Don Giovanni**
Co ci takiego zrobiłem,
Że chcesz mnie opuścić?

**Leporello**
Och, nic takiego:
Omal mnie pan nie zabił!

**Don Giovanni**
Oszalałeś! To było dla żartu.

**Leporello**
Ale ja nie żartuję, chcę odejść.
*(zamierza wyjść)*

**Don Giovanni**
Leporello.

**Leporello**
Tak, panie?

**Don Giovanni**
Chodź tu, pogódźmy się. Trzymaj...

**Leporello**
Co?

**Don Giovanni** *(daje mu pieniądze)*
Cztery dwudukatówki.

**Leporello**
Och! Panie,
Tym razem się zgadzam,
Ale proszę nie myśleć, że zawsze tak będzie;
Nie sądzi pan chyba,
Że ktoś taki jak ja, da się złapać,
Tak jak kobiety, na pieniądze.

**Don Giovanni**
Nie mówmy już o tym! Wystarczy ci odwagi,
Żeby zrobić, co ci powiem?

**Leporello**
Jeśli tylko skończymy z kobietami.

**Don Giovanni**
Skończyć z kobietami! Szalony!
Skończyć z kobietami? Wiesz przecież,
Że one są mi niezbędne,
Bardziej niż chleb, który jem,
Niż powietrze, którym oddycham!

**Leporello**
I ma pan serce oszukiwać je wszystkie?

**Don Giovanni**
To z miłości.
Kto jednej tylko pozostaje wiernym,
Wobec innych jest okrutny.
Ja, który w piersi noszę
Tak bezgraniczne uczucie,
Kocham je wszystkie.
Kobiety zaś, nie pojmując tego,
Moją wrodzoną dobroć zwą oszustwem.

**Leporello**
Jeszcze nigdy nie spotkałem
Natury tak szczodrej i tak łaskawej.
Dalej, o co chodzi?

**Don Giovanni**
Słuchaj, widziałeś ty pokojówkę
Donny Elviry?

**Leporello**
Ja? Nie.

**Don Giovanni** *(gli dà del denaro)*
Quattro doppie.

**Leporello**
Oh, sentite:
Per questa volta la cerimonia accetto;
Ma non vi ci avvezzate;
Non credete
Di sedurre i miei pari,
Come le donne, a forza di danari.

**Don Giovanni**
Non parliam più di ciò! Ti basta l'animo
Di far quel ch'io ti dico?

**Leporello**
Purché lasciam le donne.

**Don Giovanni**
Lasciar le donne! Pazzo!
Lasciar le donne? Sai
Ch'elle per me son necessarie
Più del pan che mangio,
Più dell'aria che spiro!

**Leporello**
E avete core d'ingannarle poi tutte?

**Don Giovanni**
È tutto amore!
Chi a una sola è fedele,
Verso l'altre è crudele.
Io, che in me sento
Si esteso sentimento,
Vo' bene a tutte quante.
Le donne poi che calcolar non sanno,
Il mio buon natural chiamano inganno.

**Leporello**
Non ho veduto mai
Naturale più vasto e più benigno.
Orsù, cosa vorreste?

**Don Giovanni**
Odi! Vedesti tu la cameriera
Di Donna Elvira?

**Leporello**
Io? No!



**Don Giovanni**
Non hai veduto
Qualche cosa di bello,
Caro il mio Leporello; Ora io con lei
Vo' tentar la mia sorte,
Ed ho pensato,
Giacché siam verso sera,
Per aguzzarle meglio l'appetito
Di presentarmi a lei col tuo vestito.

**Leporello**
E perchè non potreste
Presentarvi col vostro?

**Don Giovanni**
Han poco credito
Con gente di tal rango
Gli abiti signorili.
*(si cava il proprio abito)*
Sbrigati, via!

**Leporello**
Signor, per più ragioni...

**Don Giovanni** *(con collera)*
Finiscila! Non soffro opposizioni!
*(si scambiono l'abito)*

## SCENA 2

*Don Giovanni, Leporello e Donna Elvira sul balcone.*
*Si fa notte a poco a poco.*

**Donna Elvira**
Ah taci, ingiusto core!
Non palpitarmi in seno!
È un empio, e un traditore
È colpa di aver pietà.

**Leporello** *(sottovoce)*
Zitto... di Donna Elvira,
Signor, la voce io sento!

**Don Giovanni** *(sottovoce)*
Cogliere io vo' il momento,
Tu fermati un po' là!
*(si mette dietro Leporello)*
Elvira, idolo mio!...



**Don Giovanni**
Nie widziałeś więc
Czegoś pięknego,
Mój drogi Leporello! Teraz u niej
Chcę spróbować szczęścia,
Więc pomyślałem,
Że, skoro zbliża się wieczór,
By zaostrzyć jej nieco apetyt,
Udam się do niej w twoim ubraniu.

**Leporello**
A czemu nie może pan
Udać się w swoim?

**Don Giovanni**
U ludzi tego stanu
Pańskie szaty
Nie budzą zaufania.
*(zdejmuje płaszcz)*
Pospiesz się, dalej!

**Leporello**
Panie... to jeszcze nie powód...

**Don Giovanni** *(z wściekłością)*
Dosyć, nie znoszę sprzeciwów.
*(zamieniają się płaszczami i kapeluszami)*

## SCENA 2

*Don Giovanni, Leporello i Donna Elvira na balkonie.*
*Powoli zapada noc.*

**Donna Elvira**
Ach, milcz, niemądre serce,
Nie drżyj w mej piersi;
To łotr, to zdrajca,
Grzeszy, kto go żałuje.

**Leporello** *(po cichu)*
Cicho! Słyszę głos
Donny Elviry, panie.

**Don Giovanni** *(po cichu)*
Wykorzystam tę chwilę.
Ty stań tam.
*(ustawia się za Leporellem)*
Elviro, najdroższa moja...

**Don Giovanni** *(daje mu pieniądze)*
Cztery dwudukatówki.

**Leporello**
Och! Panie,
Tym razem się zgadzam,
Ale proszę nie myśleć, że zawsze tak będzie:
Nie sądzi pan chyba,
Że ktoś taki jak ja, da się złapać,
Tak jak kobiety, na pieniądze.

**Don Giovanni**
Nie mówmy już o tym! Wystarczy ci odwagi,
Żeby zrobić, co ci powiem?

**Leporello**
Jeśli tylko skończymy z kobietami.

**Don Giovanni**
Skończyć z kobietami! Szalony!
Skończyć z kobietami? Wiesz przecież,
Że one są mi niezbędne,
Bardziej niż chleb, który jem,
Niż powietrze, którym oddycham!

**Leporello**
I ma pan serce oszukiwać je wszystkie?

**Don Giovanni**
To z miłości.
Kto jednej tylko pozostaje wiernym,
Wobec innych jest okrutny.
Ja, który w piersi noszę
Tak bezgraniczne uczucie,
Kocham je wszystkie.
Kobiety zaś, nie pojmując tego,
Moją wrodzoną dobroć zwą oszustwem.

**Leporello**
Jeszcze nigdy nie spotkałem
Natury tak szczodrej i tak łaskawej.
Dalej, o co chodzi?

**Don Giovanni**
Słuchaj, widziałeś ty pokojówkę
Donny Elviry?

**Leporello**
Ja? Nie.

**Don Giovanni** *(gli dà del denaro)*
Quattro doppie.

**Leporello**
Oh, sentite:
Per questa volta la cerimonia accetto;
Ma non vi ci avvezzate:
Non credete
Di sedurre i miei pari,
Come le donne, a forza di danari.

**Don Giovanni**
Non parliam più di ciò! Ti basta l'animo
Di far quel ch'io ti dico?

**Leporello**
Purché lasciam le donne.

**Don Giovanni**
Lasciar le donne! Pazzo!
Lasciar le donne? Sai
Ch'elle per me son necessarie
Più del pan che mangio,
Più dell'aria che spiro!

**Leporello**
E avete core d'ingannarle poi tutte?

**Don Giovanni**
È tutto amore!
Chi a una sola è fedele,
Verso l'altre è crudele.
Io, che in me sento
Sì esteso sentimento,
Vo' bene a tutte quante.
Le donne poi che calcolar non sanno,
Il mio buon natural chiamano inganno.

**Leporello**
Non ho veduto mai
Naturale più vasto e più benigno.
Orsù, cosa vorreste?

**Don Giovanni**
Odi ! Vedesti tu la cameriera
Di Donna Elvira?

**Leporello**
Io? No!



**Don Giovanni**
Non hai veduto
Qualche cosa di bello,
Caro il mio Leporello; Ora io con lei
Vo' tentar la mia sorte,
Ed ho pensato,
Giacché siam verso sera,
Per aguzzarle meglio l'appetito
Di presentarmi a lei col tuo vestito.

**Leporello**
E perchè non potreste
Presentarvi col vostro?

**Don Giovanni**
Han poco credito
Con gente di tal rango
Gli abiti signorili.
*(si cava il proprio abito)*
Sbrigati, via!

**Leporello**
Signor, per più ragioni...

**Don Giovanni** *(con collera)*
Finiscila! Non soffro opposizioni!
*(si scambiano l'abito)*

## SCENA 2

*Don Giovanni, Leporello e Donna Elvira sul balcone.*
*Si fa notte a poco a poco.*

**Donna Elvira**
Ah taci, ingiusto core!
Non palpitarmi in seno!
È un empio, e un traditore
È colpa di aver pietà.

**Leporello** *(sottovoce)*
Zitto... di Donna Elvira,
Signor, la voce io sento!

**Don Giovanni** *(sottovoce)*
Cogliere io vo' il momento,
Tu fermati un po' là!
*(si mette dietro Leporello)*
Elvira, idolo mio!...



**Don Giovanni**
Nie widziałeś więc
Czegoś pięknego,
Mój drogi Leporello! Teraz u niej
Chcę spróbować szczęścia,
Więc pomyślałem,
Że, skoro zbliża się wieczór,
By zaostrzyć jej nieco apetyt,
Udam się do niej w twoim ubraniu.

**Leporello**
A czemu nie może pan
Udać się w swoim?

**Don Giovanni**
U ludzi tego stanu
Pańskie szaty
Nie budzą zaufania.
*(zdejmuje płaszcz)*
Pospiesz się, dalej!

**Leporello**
Panie... to jeszcze nie powód...

**Don Giovanni** *(z wściekłością)*
Dosyć, nie znoszę sprzeciwów.
*(zamieniają się płaszczami i kapeluszami)*

## SCENA 2

*Don Giovanni, Leporello i Donna Elvira na balkonie.*
*Powoli zapada noc.*

**Donna Elvira**
Ach, milcz, niemądre serce,
Nie drżyj w mej piersi;
To łotr, to zdrajca,
Grzeszy, kto go żałuje.

**Leporello** *(po cichu)*
Cicho! Słyszę głos
Donny Elviry, panie.

**Don Giovanni** *(po cichu)*
Wykorzystam tę chwilę.
Ty stań tam.
*(ustawia się za Leporellem)*
Elviro, najdroższa moja...

**Donna Elvira**
Czy to nie on, niewdzięczny?

**Don Giovanni**
Tak, moje życie, to ja,
Błagam o zmiłowanie.

**Donna Elvira** *(do siebie)*
Bogowie, co za dziwne uczucie
Budzi się w moim sercu!

**Leporello** *(do siebie)*
Będzie szalona,
Jeśli znów mu uwierzy!

**Don Giovanni**
Zejdź, moje szczęście!
Przekonasz się, że właśnie ciebie
Wielbi ma dusza;
Żałuję tego, co uczyniłem.

**Donna Elvira**
Nie, nie wierzę ci, okrutny!

**Don Giovanni** *(z afektowanym bólem)*
Ach, uwierz mi albo się zabiję!

**Leporello** *(po cichu do Don Giovanniego)*
Jeśli pan nie przestanie,
pęknę ze śmiechu!

**Don Giovanni**
Najdroższa moja, przyjdź tutaj.

**Donna Elvira** *(do siebie)*
Bogowie, na jaką próbę jestem wystawiona!
Nie wiem, czy iść, czy zostać...
Ach, miejcie w swej opiece
Moją łatwowierność.

**Don Giovanni** *(do siebie)*
Mam nadzieję, że wkrótce się złamie.
Pięknie to rozegrałem;
Większym talentem
Niż mój, nikt się nie może poszczycić.

**Leporello** *(do siebie)*
Te kłamliwe wargi
Od nowa ją uwodzą;

**Donna Elvira**
Non è costui l'ingrato?

**Don Giovanni**
Si, vita mia, son io,
E chieggo carità.

**Donna Elvira** *(fra sè)*
Numi, che strano affetto,
Mi si risveglia in petto!

**Leporello** *(fra sè)*
State a veder la pazza,
Che ancor gli crederà!

**Don Giovanni**
Discendi, o gioia bella!
Vedrai che tu sei quella
Che adora l'alma mia:
Pentito io sono già.

**Donna Elvira**
No, non ti credo, o barbaro!

**Don Giovanni** *(con affettato dolore)*
Ah credimi, o m'uccido!

**Leporello** *(sottovoce a Don Giovonni)*
Se seguitate,
io rido!

**Don Giovanni**
Idolo mio, vien qua!

**Donna Elvira** *(fra sè)*
Dei, che cimento è questo!
Non so s'io vado o resto!
Ah proteggete voi
La mia credulità.

**Don Giovanni** *(fra sè)*
Spero che cada presto!
Che bel colpetto è questo!
Più fertile talento
Del mio, no, non si dà.

**Leporello** *(fra sè)*
Già quel mendace labbro
Torna a sedur costei,



Deh proteggete, o dei!
La sua credulità.
*(Donna Elvira parte dal balcone)*

**Don Giovanni** *(allegrissimo)*
Amico, che ti par?

**Leporello**
Mi par che abbiate
Un'anima di bronzo.

**Don Giovanni**
Va là, che sei il gran gonzo!
Ascolta bene:
Quando costei qui viene,
Tu corri ad abbracciarla,
Falle quattro carezze,
Fingi la voce mia, poi con bell'arte
Cerca teco condurla
in altra parte.

**Leporello**
Ma signor...

**Don Giovanni**
Non più repliche!

**Leporello**
Ma se poi mi conosce?

**Don Giovanni**
Non ti conoscerà, se tu non vuoi.
Zitto, ell'apre. Ehi, giudizio!
*(va in disparte)*

## SCENA 3
*Don Giovonni, Leporello e Donna Elvira*

**Donna Elvira**
Eccomi a voi.

**Don Giovanni**
*(si ritiro nel fondo; fra sè)*
Veggiamo che farà.

**Leporello** *(fra sè)*
Che imbroglio!

O, bogowie, miejcie w opiece
Jej łatwowierność.
*(Donna Elvira wchodzi do wnętrza)*

**Don Giovanni** *(wesoło)*
Przyjacielu, co o tym myślisz?

**Leporello**
Myślę, że ma pan
Serce z kamienia.

**Don Giovanni**
Idź, jesteś ostatnim głupcem!
Posłuchaj dobrze:
Kiedy ona tu przyjdzie,
Biegnij ją przytulić,
Podaruj jej parę pieszczot,
Naśladuj mój głos; potem sprytnie
Postaraj się ją odwieść
w jakieś inne miejsce.

**Leporello**
Ale, panie...

**Don Giovanni**
Ani słowa więcej!

**Leporello**
A jeśli mnie rozpozna?

**Don Giovanni**
Nie rozpozna cię, jeśli nie będziesz chciał.
Cicho, otwiera. Tylko bądź rozsądny!
*(oddala się nieco)*

## SCENA 3
*Don Giovanni, Leporello i Donna Elvira*

**Donna Elvira**
Oto jestem.

**Don Giovanni**
*(wycofuje się; do siebie)*
Zobaczymy, co zrobi.

**Leporello** *(do siebie)*
Ładny bigos!

**Donna Elvira**
*(do Leporella, biorąc go za Don Giovonniego)*
Więc mogę wierzyć, że moje łzy
Zdołały zmiękczyć twe serce?
Więc, skruszony,
Ukochany Don Giovanni
Do swej powinności
I do miłości mojej wraca?

**Leporello** *(zmieniając głos)*
Tak, najdroższa!

**Donna Elvira**
Okrutny! Gdybyś wiedział,
Ile łez i westchnień
Mnie kosztowałeś!

**Leporello**
Ja, moje życie?

**Donna Elvira**
Ty.

**Leporello**
Biedactwo! Tak mi przykro!

**Donna Elvira**
Już ode mnie nie uciekniesz?

**Leporello**
Nie, śliczny pyszczku.

**Donna Elvira**
Będziesz moim na zawsze?

**Leporello**
Na zawsze.

**Donna Elvira**
Najdroższy!

**Leporello**
Najdroższa!
*(do siebie)*
Ten żarcik zaczyna mi się podobać.

**Donna Elvira**
Mój skarbie!

**Donna Elvira**
*(a Leporello, scambiandolo per Don Giovanni)*
Dunque, creder potrò che i pianti miei
Abbian vinto quel cor?
Dunque pentito
L'amato Don Giovanni
Al suo dovere
E all'amor mio ritorna?

**Leporello** *(alterando la voce)*
Sì, carina!

**Donna Elvira**
Crudele, se sapeste
Quante lagrime e quanti
Sospir voi mi costaste!

**Leporello**
Io, vita mia?

**Donna Elvira**
Voi.

**Leporello**
Poverina! Quanto mi dispiace!

**Donna Elvira**
Mi fuggirete più?

**Leporello**
No, muso bello.

**Donna Elvira**
Sarete sempre mio?

**Leporello**
Sempre.

**Donna Elvira**
Carissimo!

**Leporello**
Carissima!
*(fra sè)*
La burla mi dà gusto.

**Donna Elvira**
Mio tesoro!



**Leporello**
Mia Venere!

**Donna Elvira**
Son per voi tutta foco!

**Leporello**
Io tutto cenere.

**Don Giovanni** *(fra sè)*
Il birbo si riscalda.

**Donna Elvira**
E non m'ingannerete?

**Leporello**
No, sicuro.

**Donna Elvira**
Giuratemi.

**Leporello**
Lo giuro a questa mano,
Che bacio con trasporto,
E a que' bei lumi...

**Don Giovanni**
*(fingendo di uccidere qualcheduno colla spada alla mano)*
Ah! Eh! Ich! Ah! Ich! Sei morto...

**Donna Elvira e Leporello**
Oh numi! *(fuggono)*

**Don Giovanni** *(ride)*
Ah! Eh! Ich! Ah! Ich! Par che la sorte
Mi secondi; Veggiamo:
Le finestre son queste. Ora cantiamo.
Deh, vieni alla finestra, o mio tesoro!
Deh, vieni a consolar il pianto mio.
Se neghi a me di dar qualche ristoro,
Davanti agli occhi tuoi morir vogl'io.
Tu ch'hai la bocca dolce più che il miele,
Tu che il zucchero porti in mezzo al core!
Non esser, gioia mia, con me crudele!
Lasciati almen veder,
mio bell'amore!

**Leporello**
Moja Wenus!

**Donna Elvira**
Przy tobie cała jestem ogniem.

**Leporello**
Ja cały popiołem.

**Don Giovanni** *(do siebie)*
Szelma, rozpala się.

**Donna Elvira**
I już mnie nie oszukasz?

**Leporello**
Nie, na pewno.

**Donna Elvira**
Przysięgnij.

**Leporello**
Przysięgam na tę rączkę,
Którą całuję z uniesieniem...
Na te piękne oczęta...

**Don Giovanni**
*(ze szpadą w dłoni udaje, że chce kogoś zabić)*
Och, eh! Och, eh! Już po tobie!

**Donna Elvira i Leporello**
O, nieba! *(uciekają)*

**Don Giovanni** *(śmieje się)*
Och, eh! Och, eh! Skoro los
Mi sprzyja, zobaczmy...
To te okna. Zatem śpiewajmy.
O, podejdź do okna, mój skarbie!
O, przyjdź, by osuszyć me łzy.
Skoro odmawiasz mi wszelkiej pociechy,
Na twoich oczach pragnę umrzeć.
Ty, co masz usta słodsze od miodu,
Ty, która cukier nosisz w sercu,
Nie bądź dla mnie okrutną, moje szczęście,
Pokaż mi się przynajmniej,
moje śliczne kochanie!

## SCENA 4

*Don Giovanni; Masetto z rusznicą i pistoletem, wieśniacy*

**Don Giovanni**
Ktoś pojawił się w oknie , może to ona.
Pst, pst...

**Masetto**
*(do wieśniaków uzbrojonych w strzelby i kije)*
Nie ustawajmy; serce mi mówi,
Że go znajdziemy.

**Don Giovanni** *(do siebie)*
Słyszę jakiś głos.

**Masetto** *(do wieśniaków)*
Stójcie, zdaje mi się,
że ktoś się poruszył.

**Don Giovanni** *(do siebie)*
Jeśli się nie mylę, to Masetto.

**Masetto**
*(głośno)*
Kto tam?
*(do wieśniaków)*
Nie odpowiada.
Uwaga, miejcie strzelby w pogotowiu!
*(głośniej)*
Kto tam?

**Don Giovanni** *(do siebie)*
Nie jest sam,
Trzeba uważać.
*(stara się naśladować głos Leporella)*
Przyjaciele...
*(do siebie)*
Nie chcę, żeby mnie rozpoznali.
*(jak wyżej)*
To ty, Masetto?

**Masetto**
*(ze złością)*
Tak, to ja. A ty kto?

**Don Giovanni**
Nie poznajesz? Jestem
Służącym Don Giovanniego.

## SCENA 4

*Don Giovanni, Masetto, armata d'archibuso e pistola, contadini*

**Don Giovanni**
V'è gente alla finestra, forse è dessa!
Zi, zi!

**Masetto**
*(ai contadini armati di fucili e bastoni)*
Non ci stanchiamo; il cor mi dice
Che trovarlo dobbiam.

**Don Giovanni** *(fra sè)*
Qualcuno parla!

**Masetto** *(ai contadini)*
Fermatevi; mi pare
che alcuno qui si muova.

**Don Giovanni** *(fra sè)*
Se non fallo, è Masetto!

**Masetto**
*(forte)*
Chi va là?
*(ai contadini)*
Non risponde;
Animo, schioppo al muso!
*(più forte)*
Chi va là?

**Don Giovanni** *(fra sè)*
Non è solo,
Ci vuol giudizio.
*(cercando d'imitar la voce di Leporello)*
Amici...
*(fra sè)*
Non mi voglio scoprir.
*(come sopra)*
Sei tu, Masetto?

**Masetto**
*(in collera)*
Appunto quello. E tu?

**Don Giovanni**
Non mi conosci? Il servo
Son io di Don Giovanni.



**Masetto**
Leporello!
Servo di quell'indegno cavaliere!

**Don Giovanni**
Certo; di quel briccone!

**Masetto**
Di quell'uom senza onore!
Ah, dimmi un poco
Dove possiam trovarlo?
Lo cerco con costor per trucidarlo!

**Don Giovanni** *(fra sè)*
Bagattelle!
*(ad alta voce)*
Bravissimo, Masetto!
Anch'io con voi m'unisco,
Per fargliela, a quel birbo
di padrone.
Ma udite un po' qual è la mia intenzione.
*(accennando a destra)*
Metà di voi qua vadano,
*(accennando a sinistra)*
E gli altri vadan là!
E pian pianin lo cerchino,
Lontan non fia di qua!
Se un uom e una ragazza
Passeggian per la piazza,
Se sotto a una finestra
Fare all'amor sentite,
Ferite pur, ferite,
Il mio padron sarà.
In testa egli ha un cappello
Con candidi pennacchi,
Addosso un gran mantello,
E spada al fianco egli ha.
*(ai Contadini)*
Andate, fate presto!
*(a Masetto, mentre i contadini partono)*
Tu sol verrai con me.
Noi far dobbiamo il resto,
E già vedrai cos'è.
*(prende seco Masetto e parte)*

**Masetto**
Leporello!
Służący tego niecnego szlachcica!

**Don Giovanni**
Pewnie, tego łotra...

**Masetto**
Tego człowieka bez honoru!
Powiedz no mi,
Gdzie go możemy znaleźć?
Szukam go z nimi, żeby go zabić!

**Don Giovanni** *(do siebie)*
Bagatela!
*(głośno)*
Zuch z ciebie, Masetto!
Ja również do was dołączę,
Żeby dać nauczkę temu łotrowi,
mojemu panu.
Teraz posłuchaj, jaki mam plan.
*(wskazując na prawo)*
Połowa z was pójdzie tędy,
*(wskazując na lewo)*
A inni pójdą tam!
I po cichutku niech go szukają,
Nie mógł odejść daleko.
Jeśli mężczyzna z dziewczyną
Przechadzać się będą po placu,
Jeśli pod jakimś oknem
Miłosne wyznania usłyszycie,
Uderzajcie śmiało, uderzajcie,
To właśnie będzie mój pan!
Na głowie ma kapelusz
Z białymi piórami,
Nosi szeroki płaszcz
I szpadę ma u boku.
*(do wieśniaków)*
Idźcie, żywo!
*(do Masetto, podczas, gdy wieśniacy wychodzą)*
Ty jeden pójdziesz ze mną.
Do nas należy reszta,
Zaraz zobaczysz, co.
*(wychodzi, zabierając ze sobą Masetto)*

## SCENA 5
*Don Giovanni i Masetto*

**Don Giovanni**
*(wraca na scenę, prowadząc za rękę Masetta)*
Cicho... Daj mi posłuchać... Świetnie.
A więc mamy go zabić?

**Masetto**
Pewnie!

**Don Giovanni**
A nie wystarczyłoby połamać mu żebra,
Pogruchotać kości?

**Masetto**
Nie, nie, chcę go zabić,
Chcę go rozerwać na strzępy.

**Don Giovanni**
Masz dobrą broń?

**Masetto**
A jakże!
Mam naprzód ten muszkiet,
Dalej ten pistolet...
*(oddaje muszkiet i pistolet Don Giovanniemu)*

**Don Giovanni**
Dalej...?

**Masetto**
Nie wystarczy?

**Don Giovanni**
O, wystarczy, pewnie! Teraz bierz:
*(Bije Masetta rękojeścią szpady)*
To za pistolet...
To za muszkiet...

**Masetto**
Aj, aj! Pomocy! Aj, aj!

**Don Giovanni**
Milcz, albo będzie po tobie!
To za to, że chciałeś go zabić,
To, że chciałeś rozerwać na strzępy!
Chamie, łajdaku, psia mordo!
*(Masetto upada, Don Giovanni wychodzi)*

## SCENA 5
*Don Giovanni e Masetto*

**Don Giovanni**
*(ritorno in scena, conducendo seco per la mano Masetto)*
Zitto, lascia ch'io senta! Ottimamente.
Dunque dobbiam ucciderlo?

**Masetto**
Sicuro!

**Don Giovanni**
E non ti basterìa rompergli l'ossa,
Fracassargli le spalle?

**Masetto**
No, no, voglio ammazzarlo,
Vo' farlo in cento brani.

**Don Giovanni**
Hai buone armi?

**Masetto**
Cospetto!
Ho pria questo moschetto,
E poi questa pistola.
*(dà moschetto e pistola a Don Giovanni)*

**Don Giovanni**
E poi?

**Masetto**
Non basta?

**Don Giovanni**
Eh, basta certo! Or prendi:
*(batte Masetto col rovescio dello spada)*
Questa per la pistola,
Questa per il moschetto...

**Masetto**
Ahi, ahi!... soccorso! Ahi, ahi!

**Don Giovanni**
Taci, o sei morto!
Questa per ammazzarlo,
Questa per farlo in brani!
Villano, mascalzon, ceffo da cani!
*(Masetto cade, Don Giovanni porte)*



## SCENA 6
*Masetto, indi Zerlina con lanterna*

**Masetto**
*(gridando forte)*
Ahi! Ahi! La testa mia!
Ahi, ahi! Le spalle... e il petto!

**Zerlina**
*(entrando)*
Di sentire mi parve
La voce di Masetto!

**Masetto**
O Dio, Zerlina...
Zerlina mia, soccorso!

**Zerlina**
Cosa è stato?

**Masetto**
L'iniquo, il scellerato
Mi ruppe l'ossa e i nervi.

**Zerlina**
Oh poveretta me! Chi?

**Masetto**
Leporello!
O qualche diavol che somiglia a lui!

**Zerlina**
Crudel! Non tel diss'io
Che con questa tua pazza gelosia
Ti ridurresti a qualche brutto passo?
Dove ti duole?

**Masetto**
Qui.

**Zerlina**
E poi?

**Masetto**
Qui... e ancora qui...

**Zerlina**
E poi non ti duol altro?



## SCENA 6
*Masetto, potem Zerlina z latarnią*

**Masetto**
*(krzycząc głośno)*
Aj, aj! moja głowa!
Aj, aj! moje barki... i klatka piersiowa!

**Zerlina**
*(wchodząc)*
Zdaje mi się, że słyszę
Głos Masetta.

**Masetto**
O, Boże! Zerlino...
Zerlino moja, pomocy!

**Zerlina**
Co się stało?

**Masetto**
Łotr, hultaj,
Połamał mi kości i ścięgna!

**Zerlina**
O, ja nieszczęsna! Kto?

**Masetto**
Leporello!
Albo jakiś diabeł, co go przypomina.

**Zerlina**
Okrutny! A nie mówiłam,
Że przez tę twoją głupią zazdrość
Ściągniesz na siebie jakieś nieszczęście?
Gdzie cię boli?

**Masetto**
Tu.

**Zerlina**
Gdzie jeszcze?

**Masetto**
Tu... i jeszcze tu...

**Zerlina**
I nic cię więcej nie boli?

**Masetto**
Boli mnie trochę
Ta stopa, to ramię i ta ręka.

**Zerlina**
Dobrze już, dobrze. To nic takiego,
Skoro reszta jest w porządku.
Chodź ze mną do domu;
Jeśli mi obiecasz,
Że skończysz z tą zazdrością,
Ja cię wyleczę, mój drogi mężu.
Zobaczysz, najdroższy,
Jeśli będziesz grzeczny,
Jaki cudowny lek
Chcę ci podać.
Jest naturalny,
Nie jest wcale gorzki,
Żaden aptekarz
Nie umie go przyrządzić.
To pewien balsam,
Który noszę z sobą;
Dać ci go mogę,
Jeśli chciałbyś spróbować.
Chcesz wiedzieć,
Gdzie go mam?
*(Kłodąc jego dłoń na swoim sercu)*
Zobacz, jak bije,
Dotknij tutaj.
*(wychodzą)*

## SCENA 7

*Mroczne atrium z trojgiem drzwi w domu Donny Anny*

*Donna Elvira i Leporello, potem Donna Anna i Don Ottavio ze służącymi i światłem*

**Leporello**
*(naśladując głos swego pana)*
Światło wielu pochodni
Przybliża się, najdroższa:
Zostańmy tu, ukryci,
Póki się nie oddali.

**Donna Elvira**
Czego się lękasz,
Ukochany mój mężu?

**Masetto**
Duolmi un poco
Questo pie', questo braccio, e questa mano.

**Zerlina**
Via, via, non è gran mal,
Se il resto è sano.
Vientene meco a casa;
Purché tu mi prometta
D'essere men geloso,
Io... io ti guarirò, caro il mio sposo.
Vedrai, carino,
Se sei buonino,
Che bel rimedio
Ti voglio dar!
È naturale,
Non dà disgusto,
E lo speziale
Non lo sa far.
È un certo balsamo
Che porto addosso,
Dare tel posso,
Se'l vuoi provar.
Saper vorresti
Dove mi sta?
*(facendogli toccar il core)*
Sentilo battere,
Toccami qua!
*(partono)*

## SCENA 7

*Atrio terreno oscuro con tre porte in casa di Donna Anna*

*Donna Elvira e Leporello, poi Donna Anna e Don Ottavio con servi e lumi*

**Leporello**
*(fingendo la voce del padrone)*
Di molte faci il lume
S'avvicina, o mio ben:
Stiamci qui ascosi
Finché da noi si scosta.

**Donna Elvira**
Ma che temi,
Adorato mio sposo?



**Leporello**
Nulla, nulla...
Certi riguardi... Io vo' veder se il lume
E` già lontano.
*(fra sè)*
Ah, come da costei liberarmi?
*(a Donna Elvira)*
Rimanti, anima bella!
*(s'allontana)*

**Donna Elvira**
Ah! non lasciarmi!
*(fra sè)*
Sola, sola in buio loco
Palpitar il cor mi sento,
E m'assale un tal spavento,
Che mi sembra di morir.

**Leporello**
*(andando a tentone; fra se)*
Più che cerco, men ritrovo
Questa porta sciagurata;
Piano, piano, l'ho trovata!
Ecco il tempo di fuggir.
*(sbaglia la porta)*

*(Donn'Anna e Don Ottavio, vestiti a lutto con servi che portano fiaccole)*

**Don Ottavio** *(a Donna Anna)*
Tergi il ciglio, o vita mia,
E dà calma a tuo dolore!
L'ombra omai del genitore
Pena avrà de' tuoi martir.

**Donna Anna**
Lascia almen alla mia pena
Questo picciolo ristoro;
Sol la morte, o mio tesoro,
Il mio pianto può finir.

**Donna Elvira**
*(fra sè; senza esser visto)*
Ah dov'è lo sposo mio?

**Leporello**
*(fra sè; dalla porta senza esser visto)*
Se mi trova, son perduto!



**Leporello**
Niczego...
Pewne względy... Zobaczę, czy światło
Jest już daleko.
*(do siebie)*
Jak mam się od niej uwolnić!
*(do Donny Elviry)*
Zostań tu, moja duszko...
*(oddala się)*

**Donna Elvira**
Ach, nie zostawiaj mnie!
*(do siebie)*
Samiuteńka w ciemnym miejscu
Drżenie w sercu czuję
I ogarnia mnie taki strach,
Że czuję, jakbym umierała.

**Leporello**
*(idąc po omacku; do siebie)*
Im bardziej szukam, tym mniej znajduję
Te nieszczęsne drzwi...
Zaraz, zaraz, są tutaj,
Czas uciekać.
*(myli drzwi)*

*(Donna Anna i Don Ottavio, w żołobie, wchodzą ze służącymi, którzy niosą pochodnie)*

**Don Ottavio** *(do Donny Anny)*
Otrzyj łzy, życie moje,
I ucisz swój ból.
Dusza ojca
Musi cierpieć widząc twą udrękę.

**Donna Anna**
Pozostaw memu cierpieniu
Tę małą pociechę.
Jedna tylko śmierć, najdroższy,
Mym łzom może kres położyć.

**Donna Elvira**
*(do siebie; niezauważona)*
Ach, gdzie mój mąż?

**Leporello**
*(do siebie; od drzwi, niezauważony)*
Jeśli mnie znajdzie, przepadłem.

**Donna Elvira i Leporello**
Widzę tam jakieś drzwi,
Odejdę stąd po cichutku.
*(chcą wyjść)*

## SCENA 8

*Leporello, Donna Elvira, Donna Anna, Don Ottavio, Zerlina, Masetto z kijem, służący*

*(Zerlina i Masetto, wchodząc, spotykają Donnę Elvirę i Leporella, który kryje twarz)*

**Zerlina i Masetto**
Stój, łotrze!
Dokąd idziesz?

**Donna Anna i Don Ottavio**
Otóż i zdrajca!
Jak się tu znalazł?

**Donna Anna, Don Ottavio, Zerlina, Masetto**
Niech ginie oszust,
Który mnie zdradził!

**Donna Elvira**
To mój mąż!
Litości!

**Donna Anna, Don Ottavio, Zerlina, Masetto**
Czy Donną Elvirą
Jest ta, którą widzę?
Ledwie mogę uwierzyć...
Nie, nie! Zginie!
*(Don Ottavio chce go zabić)*

**Leporello**
*(odsłania twarz i klęka przed pozostałymi)*
Łaski, łaski,
Szlachetni państwo!
Ja nim nie jestem,
Ona się myli!
Darujcie mi życie,
Litości!

**Donna Elvira e Leporello**
Una porta là vegg'io,
Cheto(a), cheto(a), vo'partir.
*(cercano di uscire)*

## SCENA 8

*Leporello, Donna Elvira, Donna Anna, Don Ottavio, Zerlina, Masetto con bastone, servi*

*(Zerlina e Masetto, entrando, s'incontrano con Donna Elvira e Leporello, che si nasconde la faccia)*

**Zerlina e Masetto**
Ferma, briccone!
Dove ten vai?

**Donna Anna e Don Ottavio**
Ecco il fellone!
Com'era qua?

**Donna Anna, Don Ottavio, Zerlina, Masetto**
Ah, mora il perfido
Che m'ha tradito!

**Donna Elvira**
È mio marito!
Pietà, pietà!

**Donna Anna, Don Ottavio, Zerlina, Masetto**
È Donna Elvira,
Quella ch'io vedo?
Appena il credo...
No, no, morrà!
*(Don Ottavio fa l'atto di ucciderlo)*

**Leporello**
*(si scopre e si mette in ginocchio d'avanti gli altri)*
Perdon, perdono,
Signori miei!
Quello io non sono:
Sbaglia costei!
Viver lasciatemi,
Per carità!



**Donna Anna, Donna Elvira, Don Ottavio, Zerlina, Masetto**
Dei! Leporello!
Che inganno è questo!
Stupido(a) resto!
Che mai sarà?

**Leporello**
Mille torbidi pensieri
Mi s'aggiran per la testa;
Se mi salvo in tal tempesta,
È un prodigio in verità.

**Donna Anna, Donna Elvira, Don Ottavio, Zerlina, Masetto**
Mille torbidi pensieri
Mi s'aggiran per la testa
Che giornata, o stelle, è questa!
Che impensata novità!
*(Donn'Anna parte coi servi)*

## SCENA 9

*Leporello, Donna Elvira, Don Ottavio, Zerlina e Masetto*

**Zerlina**
*(a Leporello, con furia)*
Dunque quello sei tu, che il mio Masetto
Poco fa crudelmente maltrattasti!

**Donna Elvira** *(a Leporello)*
Dunque tu m'ingannasti, o scellerato,
Spacciandoti con me per Don Giovanni!

**Don Ottavio** *(a Leporello)*
Dunque tu in questi panni
Venisti qui per qualche tradimento!

**Donna Elvira**
A me tocca punirlo.

**Zerlina**
Anzi a me!

**Don Ottavio**
No, no, a me!

**Donna Anna, Donna Elvira, Don Ottavio, Zerlina, Masetto**
D, bogowie! Leporello!...
Co za oszustwo!
Własnym oczom nie wierzę!
Co to ma znaczyć?

**Leporello**
Tysiąc skłębionych myśli
Krąży mi po głowie;
Jeśli wyjdę cało z tej opresji,
Będzie to cud prawdziwy!

**Donna Anna, Donna Elvira, Don Ottavio, Zerlina, Masetto**
Tysiąc skłębionych myśli
Krąży mi po głowie...
Co za dzień, o nieba!
Co za nieoczekiwane zajście!
*(Donna Anna wychodzi ze służącymi)*

## SCENA 9

*Leporello, Donna Elvira, Don Ottavio, Zerlina i Masetto*

**Zerlina**
*(do Leporella, z wściekłością)*
A więc to ty nad moim Masettem
Przed chwilą okrutnie się pastwiłeś!

**Donna Elvira** *(do Leporella)*
A więc oszukałeś mnie, niegodziwcze,
Udając przede mną Don Giovanniego!

**Don Ottavio** *(do Leporella)*
A więc w tym przebraniu
Przybyłeś tu w jakichś niecnych zamiarach!

**Donna Elvira**
Ja go powinnam ukarać.

**Zerlina**
Raczej ja!

**Don Ottavio**
Nie, nie, ja!

**Masetto**
Zatłuczcie go wraz ze mną wszyscy troje!

**Leporello**
Ach, litości, dobrzy państwo!
Ach, zlitujcie się nade mną!
Słuszność macie, wy i ona,
Ale zbrodni nie ja jestem winien.
Mój pan gwałtem
Niewinność mi skradł.
*(do Donny Elviry)*
Donno Elviro, litości,
Już wiesz, jak to było.
*(do Zerliny)*
O Masetto nie wiem nic;
*(wskazując na Donnę Elvirę)*
Powie wam ta dama.
Już z godzinkę mniej więcej
Przechadzam się tu wraz z nią.
*(do Don Ottavia, zaczynając się plątać)*
Wam zaś, panie,
Nic nie powiem...
Jakiś lęk...
Jakiś wypadek...
Na zewnątrz jasno,
A wewnątrz ciemno...
Nie ma schronienia...
Drzwi... ściana...
To... ten... ta...
*(wskazując drzwi, którymi wszedł przez pomyłkę)*
Idę w tę stronę,
Potem tu skryty,
sprawa wiadoma...
O tak, wiadoma.
Lecz gdybym wiedział,
Uciekłbym tędy!
*(ucieka)*

## SCENA 10

*Donna Elvira, Don Ottavio, Zerlino i Masetto*

**Donna Elvira**
Stój, oszuście, stój!

**Masetto**
Łotr ma skrzydła u nóg!

**Masetto**
Accoppatelo meco tutti e tre.

**Leporello**
Ah, pietà, signori miei!
Ah, pietà, pietà di me!
Dò ragione a voi, a lei
Ma il delitto mio non è.
Il padron con prepotenza,
L'innocenza mi rubò.
*(a Donna Elviro)*
Donna Elvira, compatite!
Già capite come andò.
*(a Zerlina)*
Di Masetto non so nulla,
*(accennando a Donna Elviro)*
Vel dirà questa fanciulla.
È un oretta cirumcirca,
Che con lei girando vo.
*(a Don Ottavio, con confusione)*
A voi, signore,
Non dico niente,
Certo timore...
Certo accidente...
Di fuori chiaro...
Di dentro oscuro...
Non c'è riparo...
La porta... il muro...
Lo... il... la...
*(additando la porto dav'erasi chiuso per errore)*
Vo da quel lato,
Poi qui celato,
L'affar si sa...
Oh, si sa.
Ma s'io sapeva,
Fuggìa per qua!
*(fugge)*

## SCENA 10

*Don Ottavio, Donno Elvira, Zerlina e Masetto*

**Donna Elvira**
Ferma, perfido, ferma!

**Masetto**
Il birbo ha l'ali ai piedi!



**Zerlina**
Con qual arte
Si sottrasse l'iniquo!

**Don Ottavio**
Amici miei,
Dopo eccessi sì enormi,
Dubitar non possiam che Don Giovanni
Non sia l'empio uccisore
Del padre di Donn'Anna; In questa casa
Per poche ore fermatevi, un ricorso
Vo'far a chi si deve,
e in pochi istanti
Vendicarvi prometto.
Così vuole dover, pietade, affetto!

Il mio tesoro intanto
Andate a consolar,
E del bel ciglio il pianto
Cercate di asciugar.
Ditele che i suoi torti
A vendicar io vado;
Che sol di stragi e morti
Nunzio vogl'io tornar.
*(partono)*

## SCENA 11

*Zerlino, con coltello allo mano, conduce fuori Leporello per i capelli*

**Zerlina**
*(lo ferma pel vestito)*
Restati qua.

**Leporello**
Per carità, Zerlina!

**Zerlina**
Eh! Non c'è carità pei pari tuoi.

**Leporello**
Dunque cavar mi vuoi...

**Zerlina**
I capelli, la testa, il cor
E gli occhi!



**Zerlina**
Tak sprytnie
Nam się wymknął, szelma!

**Don Ottavio**
Przyjaciele,
Po występkach tak wielkich
Wątpić nie możemy, że Don Giovanni
Jest niecnym zabójcą
Djca Donny Anny. W tym domu
Zatrzymajcie się na parę godzin,
Ja zamierzam się udać, do kogo trzeba
i w krótkim czasie
Pomścić was przyrzekam;
Tak chce powinność, litość, uczucie.

Mój skarb tymczasem
Spieszcie pocieszyć,
I z pięknych oczu łzy
Spróbujcie otrzeć.
Powiedzcie, że jej krzywdy
Idę pomścić,
Że zniszczeń i śmierci
Posłańcem chcę powrócić.
*(wychodzą)*

## SCENA 11

*Zerlino, z nożem w dłoni, prowadzi Leporella, trzymając go za włosy*

**Zerlina**
*(zotrzymuje go za ubranie)*
Stój tu.

**Leporello**
Litości, Zerlino!

**Zerlina**
Nie ma litości dla takich, jak ty.

**Leporello**
A więc chcesz mi wyrwać...

**Zerlina**
Kudły, głowę, serce
I ślepia!

**Leporello**
Posłuchaj, moje złotko!
*(próbuje się przymilać)*

**Zerlina**
*(odpycha go)*
Biada ci, jeśli mnie tkniesz!
Zobaczysz, łotrowska szumowino,
Jaka nagroda czeka tego,
Kto obraża dziewczęta.

**Leporello** *(do siebie)*
Uwolnijcie mnie, bogowie,
Od tej furii!

**Zerlina**
*(wołając w stronę sceny)*
Masetto, hej, Masetto!
Gdzie on, do diabła, poszedł...
Służba, ludzie!
Nikt nie idzie... nikt nie słyszy.
*(chodzi po całej scenie za Leporellem, nie chcąc go puścić)*

**Leporello**
Powoli, błagam, nie ciągnij mnie
Za mój kucyk.

**Zerlina**
Zobaczysz,
Zobaczysz, jak skończy się ten bal!
Prędko, dawaj to krzesło.

**Leporello**
Proszę bardzo!

**Zerlina**
Siadaj!

**Leporello**
Nie jestem zmęczony.

**Zerlina**
*(wyciąga z kieszeni brzytwę)*
Siadaj, albo własnoręcznie
Wyrwę ci serce
I rzucę psom na pożarcie.

**Leporello**
Senti, carina mia!
*(vuol farle alcune smorfie)*

**Zerlina**
*(la respinge)*
Guai se mi tocchi!
Vedrai, schiuma de' birbi,
Qual premio n'ha
Chi le ragazze ingiuria.

**Leporello** *(fra sè)*
Liberatemi, o Dei,
Da questa furia!

**Zerlina**
*(chiamando verso la scena)*
Masetto, olà, Masetto!
Dove diavolo è ito...
Servi, gente!
Nessun vien... nessun sente.
*(si trascina dietro Leporello per tutta la scena)*

**Leporello**
Fa piano, per pietà, non trascinarmi
A coda di cavallo.

**Zerlina**
Vedrai,
Vedrai come finisce il ballo!
Presto qua quella sedia.

**Leporello**
Eccola!

**Zerlina**
Siedi!

**Leporello**
Stanco non son.

**Zerlina**
*(tiro fuori dalla saccoccia un rasoio)*
Siedi, o con queste mani
Ti strappo il cor
E poi lo getto ai cani.



**Leporello**
Siedo, ma tu, di grazia,
Metti giù quel rasoio:
Mi vuoi forse sbarbar?

**Zerlina**
Sì, mascalzone!
Io sbarbare ti vo' senza sapone.

**Leporello**
Eterni Dei!

**Zerlina**
Dammi la man!

**Leporello** *(esita)*
La mano?

**Zerlina** *(minacciando)*
L'altra.

**Leporello**
Ma che vuoi farmi?

**Zerlina**
Voglio far...
Voglio far quello che parmi!
*(lega le mani a Leporello con un fazzoletto; lega Leporello alla sedia)*

**Leporello**
Per queste tue manine,
Candide e tenerelle,
Per questa fresca pelle,
Abbi pietà di me!

**Zerlina**
Non v'è pietà, briccone,
Son una tigre irata,
Un aspide, un leone!
No, no, pietà non v'è!

**Leporello** *(fra sè)*
Ah, di fuggir si provi!

**Zerlina**
Sei morto, se ti movi!



**Leporello**
Usiądę, ale ty łaskawie
Odłóż tę brzytwę:
Czyżbyś mnie chciała ogolić?

**Zerlina**
A tak, łajdaku!
Ogolić cię chcę bez mydła.

**Leporello**
O, bogowie!

**Zerlina**
Daj mi rękę!

**Leporello** *(z wahaniem)*
Rękę?

**Zerlina** *(groźnie)*
Drugą.

**Leporello**
Co chcesz mi zrobić?

**Zerlina**
Chcę zrobić...
Chcę zrobić, co mi się podoba!
*(krępuje ręce Leporello chusteczką i przywiązuje go do krzesła)*

**Leporello**
Na twe rączęta,
Białe i delikatne,
Na twą gładką skórę,
Miej dla mnie litość!

**Zerlina**
Nie mam litości, łotrze,
Jestem wściekłą tygrysicą,
Żmiją, lwem!
O nie, nie mam litości!

**Leporello** *(do siebie)*
Trzeba stąd uciekać!

**Zerlina**
Rusz się tylko, a będzie po tobie!

**Leporello**
Okrutni, niesprawiedliwi bogowie,
Za czyją sprawą
Wpadłem w jej ręce!

**Zerlina**
Parszywy zdrajco,
Gdybym tak serce twego pana
Miała tu, wraz z tobą!

**Leporello**
Nie ściskaj mnie tak mocno,
Bo dusza ze mnie ujdzie!

**Zerlina**
Czy ujdzie, czy zostanie,
Ty się stąd nie ruszysz!

**Leporello**
Jakie mocne więzy, bogowie, jakie razy!
Czy to dzień, czy może noc?

**Zerlina**
Ze szczęścia i radości
Skacze mi serce w piersi,
Właśnie tak się postępuje
Z mężczyznami!

**Leporello**
Ciosy jak trzęsienie ziemi!
Ciemność i mrok!
Ach, trzeba stąd uciekać!

**Zerlina**
Rusz się tylko, a będzie po tobie!
*(wychodzi)*

## SCENA 12
*Leporello siedzi, związany*

**Leporello**
*(do wieśniaka, który przechodzi w głębi sceny)*
Przyjacielu, litości,
Łyk wody,
Inaczej umrę!
Popatrz tylko, jak ciasno
Skrępowała mnie, morderczyni!

**Leporello**
Barbari, ingiusti Dei,
In mano di costei
Chi capitar mi fe'!

**Zerlina**
Barbaro traditore,
Del tuo padrone il core
Avessi qui con te!

**Leporello**
Deh! Non mi stringer tanto,
L'anima mia sen va!

**Zerlina**
Sen vada, o resti: intanto
Non partirai di qua!

**Leporello**
Che strette, oh Dei, che botte!
È giorno, ovver è notte?

**Zerlina**
Di gioia e di diletto
Sento brillarmi il petto
Così cogl'uomini,
Così si fa!

**Leporello**
Che scosse di tremuoto!
Che buia oscurità!
Ah, di fuggir si provi!

**Zerlina**
Sei morto se ti movi!
*(parte)*

## SCENA 12
*Leporello seduto e legato*

**Leporello**
*(ad un contadino che passa in fondo della scena)*
Amico, per pietà,
Un poco d'acqua fresca
O ch'io mi moro!
Guarda un po' come stretto
Mi legò l'assassina!



*(il contadino porte)*
Se potessi liberarmi coi denti...
Oh, venga il diavolo
A disfar questi gruppi!
Io vo' veder di rompere la corda.
Come è forte!
Paura della morte!
E tu, Mercurio, protettor de' ladri,
Proteggi un galantuomo.
Coraggio!
*(fa sforzi per sciogliersi, cade la finestra ove sta legato il capo della corda)*
Bravo! Pria che costei ritorni
Bisogna dar di sprone alle calcagna,
E trascinar, se occorre,
Una montagna.
*(corre via trascinando seco sedia e finestra)*

## SCENA 13
*Donna Elvira e Zerlina*

**Zerlina**
Signora, andiam.
Vedrete in qual maniera
Ho concio il scellerato.

**Donna Elvira**
Ah! sopra lui
Si sfoghi il mio furore.

**Zerlina**
Stelle! In qual modo
Si salvò il briccone?

Donna Elvira
L'avrà sottratto
L'empio suo padrone.

**Zerlina**
Fu desso senza fallo: anche di questo
Informiam Don Ottavio;
a lui si spetta
Far per noi tutti, o domandar
vendetta.
*(parte)*



*(wieśniak wychodzi)*
Gdybym tak zdołał uwolnić się zębami...
Och, niechby przyszedł sam diabeł
I rozplątał te węzły!
Spróbuję przerwać sznur.
Jaki mocny!
Niechybna śmierć!
O, Merkuriuszu, patronie złodziei,
Miej w opiece dżentelmena.
Śmiało!
*(próbuje się uwolnić; wypada okno, do którego przywiązany jest sznur)*
Świetnie! Nim ona wróci
Trzeba brać nogi za pas,
Choćbym miał powlec za sobą
Całą górę.
*(wybiega ciągnąc ze sobą krzesło i okno)*

## SCENA 13
*Donna Elvira i Zerlina*

**Zerlina**
Chodźmy.
Zobaczysz, pani, jak urządziłam
Łajdaka.

**Donna Elvira**
Na nim
Wyładuję mój gniew.

**Zerlina**
O, nieba! Jakim sposobem
Uciekł, niegodziwiec?

**Donna Elvira**
Zapewne go uwolnił
Ten bezbożnik, jego pan.

**Zerlina**
On to zrobił, na pewno: o tym także
Trzeba powiadomić Don Ottavia:
to on powinien
Za nas wszystkich dokonać albo żądać
zemsty.
*(wychodzi)*

## SCENA 14
*Donna Elvira sama*

**Donna Elvira**
Jakich występków, o nieba,
Jakich zbrodni straszliwych i okrutnych
Dopuścił się, nikczemny!
Ach, nie, nie może
Zwlekać dłużej gniew niebios...
Sprawiedliwość nie może dłużej czekać!
Zdaje mi się, że słyszę śmiertelny grom,
Co spada na jego głowę! Otwartą widzę
Czeluść piekielną... Biedna Elviro,
Jakie sprzeczne uczucia
Rodzą się w twojej piersi!
Skąd te westchnienia? I te zgryzoty?

Zdradził mnie, niewdzięczny,
Nieszczęśliwą uczynił.
Ale, zdradzona i opuszczona,
Wciąż mam dla niego litość.
Kiedy czuję udrękę,
Do zemsty serce wzywa;
Ale gdy widzę, co mu grozi,
Drży we mnie serce.
*(wychodzi)*

## SCENA 15
*Cmentarz otoczony murem; posągi zmarłych, wśród nich posąg Komandora. Świeci księżyc.*

*Don Giovanni, potem Leporello; posąg Komandora*

**Don Giovanni**
*(śmiejąc się przeskakuje przez murek)*
Ha! Ha! Ha! A to dobre!
Teraz może mnie szukać na zdrowie!
Jaka piękna noc!
Jaśniejsza niż dzień; jakby stworzona
Do spacerów w poszukiwaniu dziewcząt.
Jest późno?
*(patrzy na zegarek)*
Och, jeszcze nie wybiła
Druga w nocy;
Chętnie bym się dowiedział,
jak się zakończyła

## SCENA 14
*Donna Elvira sola*

**Donna Elvira**
In quali eccessi, o Numi,
In quai misfatti orribili, tremendi
E` avvolto il sciagurato!
Ah no! Non puote
Tardar l'ira del cielo...
La giustizia tardar. Sentir già parmi
La fatale saetta,
Che gli piomba sul capo! Aperto veggio
Il baratro mortal... Misera Elvira!
Che contrasto d'affetti
In sen ti nasce!
Perchè questi sospiri? E queste ambasce?

Mi tradì, quell'alma ingrata:
Infelice, o Dio, mi fa.
Ma, tradita e abbandonata,
Provo ancor per lui pietà.
Quando sento il mio tormento,
Di vendetta il cor favella,
Ma se guardo il suo cimento,
Palpitando il cor mi va.
*(parte)*

## SCENA 15
*Cimitero circondato da un muro; diversi monumenti equestri, fra cui quello del Commendatore. Chiaro di luna.*

*Don Giovanni, poi Leporello; la statua del Commendatore*

**Don Giovanni**
*(entra scavalcando il muro. Ridendo)*
Ah, ah, ah, questa è buona!
Or lasciala cercar.
Che bella notte!
È più chiara del giorno, sembra fatta
Per gir a zonzo a caccia di ragazze.
È tardi?
*(guardando l'orologio)*
Oh, ancor non sono
Due della notte. Avrei
Voglia un po'di saper
come è finito



L'affar tra Leporello e Donna Elvira,
S'egli ha avuto giudizio!

**Leporello** *(di dentro)*
Alfin vuole ch'io faccia un precipizio.

**Don Giovanni**
È desso. Ehi, Leporello!

**Leporello** *(dal muretto)*
Chi mi chiama?

**Don Giovanni**
Non conosci il padron?

**Leporello**
Così nol conoscessi!

**Don Giovanni**
Come? Birbo!

**Leporello**
Ah, siete voi. Scusate.

**Don Giovanni**
Cosa è stato?

**Leporello**
Per cagion vostra io fui quasi accoppato.

**Don Giovanni**
Ebben, non era questo
Un onore per te?

**Leporello**
Signor, vel dono.

**Don Giovanni**
Via, via, vien qua, che belle
Cose ti deggio dir.

**Leporello**
Ma cosa fate qui?

**Don Giovanni**
Vien dentro e lo saprai.
*(Leporello entra; si cangiano d'abito)*
Diverse istorielle
Che accadute mi son da che partisti,



Historia między Leporellem i Donną Elvirą,
Czy miał dość rozsądku!

**Leporello** *(zzo murku)*
Jak nic, pragnie mojej zguby!

**Don Giovanni**
Dtóż i on. Hej, Leporello!

**Leporello** *(przy murku)*
Kto mnie woła?

**Don Giovanni**
Nie poznajesz swojego pana?

**Leporello**
Tu wolałbym go nie poznać!

**Don Giovanni**
Jak to? Szelmo!

**Leporello**
Ach, to pan. Proszę wybaczyć.

**Don Giovanni**
Co się stało?

**Leporello**
Przez pana omal nie straciłem życia.

**Don Giovanni**
Czyż nie byłby to dla ciebie
Zaszczyt?

**Leporello**
Panie, chętnie ci go odstąpię!

**Don Giovanni**
Dobrze, dobrze, chodź no tutaj,
Coś pięknego muszę ci opowiedzieć.

**Leporello**
Ale co pan tu robi?

**Don Giovanni**
Wejdź do środka, to się dowiesz.
*(Leporello wchodzi; wymieniają się ubraniami)*
O przygodach,
Które przydarzyły mi się odkąd odszedłeś,

Usłyszysz innym razem;
teraz najlepszą Chcę ci opowiedzieć.

**Leporello**
Kobiecą oczywiście?

**Don Giovanni**
Jeszcze pytasz? Dziewczę
Piękne, młode, wytworne,
Na ulicy spotkałem; podchodzę do niej,
Biorę ją za rękę, chce mi uciekać;
Mówię parę słów, a ona mnie bierze,
Wiesz, za kogo?

**Leporello**
Nie mam pojęcia.

**Don Giovanni**
Za Leporella!

**Leporello**
Za mnie?

**Don Giovanni**
Za ciebie.

**Leporello**
Pięknie.

**Don Giovanni**
Za rękę
Wówczas mnie chwyta...

**Leporello**
Jeszcze lepiej.

**Don Giovanni**
Głaszcze mnie, obejmuje:
„Drogi mój Leporello!
Leporello mój drogi...". Wówczas pojąłem,
Że to jakaś twoja ślicznotka.

**Leporello** *(do siebie)*
O, przeklęty!

**Don Giovanni**
Z pomyłki korzystam.
Nie wiem, jakim sposobem
Rozpoznaje mnie, krzyczy; słyszę głosy,

Ti dirò un'altra volta: or la più bella
Ti vo'solo narrar.

**Leporello**
Donnesca al certo.

**Don Giovanni**
C'è dubbio? Una fanciulla,
Bella, giovin, galante,
Per la strada incontrai; le vado appresso,
La prendo per la man, fuggir mi vuole;
Dico poche parole, ella mi piglia,
Sai per chi?

**Leporello**
Non lo so.

**Don Giovanni**
Per Leporello.

**Leporello**
Per me?

**Don Giovanni**
Per te.

**Leporello**
Va bene.

**Don Giovanni**
Per la mano
Essa allora mi prende.

**Leporello**
Ancora meglio.

**Don Giovanni**
M'accarezza, mi abbraccia:
"Caro il mio Leporello!
Leporello, mio caro!" Allor m'accorsi
Ch'era qualche tua bella.

**Leporello** *(fra sè)*
Oh maledetto!

**Don Giovanni**
Dell'inganno approfitto;
Non so come
Mi riconosce, grida; sento gente,



A fuggire mi metto, e pronto pronto,
Per quel muretto in questo loco io monto.

**Leporello**
E mi dite la cosa
Con tale indifferenza?

**Don Giovanni**
Perché no?

**Leporello**
Ma se fosse
Costei stata mia moglie?

**Don Giovanni**
*(ridendo forte)*
Meglio ancora!

**La Statua del Commendatore**
Di rider finirai pria dell'aurora!

**Don Giovanni**
Chi ha parlato?

**Leporello**
*(con otti di paura)*
Ah! qualche anima
Sarà dell'altro mondo,
Che vi conosce a fondo.

**Don Giovanni**
*(mette mano alla spada, cerca qua e là pel sepolcreto, dando diverse percosse alle statue)*
Taci, sciocco!
Chi va là?

**La Statua del Commendatore**
Ribaldo, audace!
Lascia a' morti la pace!

**Leporello** *(tremondo)*
Ve l'ho detto!

**Don Giovanni** *(con indifferenzo e sprezzo)*
Sarà qualcun di fuori
Che si burla di noi!
Ehi, del Commendatore
non è questa la statua? Leggi un poco
Quella iscrizion.



Do ucieczki się rzucam, i czym prędzej
Ten murek tutaj przesadzam.

**Leporello**
I mówi mi pan o tym
Tak obojętnie!

**Don Giovanni**
Dlaczego nie?

**Leporello**
A jeśli to była
Moja żona?

**Don Giovanni**
*(śmiejąc się głośno)*
Tym lepiej!

**Posąg Komandora**
Śmiać się przestaniesz, nim zacznie świtać!

**Don Giovanni**
Kto to powiedział?

**Leporello**
*(z przestrochem)*
Ach! To pewnie jakaś dusza
Z zaświatów,
Co zna pana na wylot.

**Don Giovanni**
*(kłodzie dłoń na rękojeści szpady, szuka pomiędzy grobami, potrącając posągi)*
Milcz, głupcze!
Kto tam!

**Posąg Komandora**
Łotrze, zuchwalcze,
Zostaw zmarłych w spokoju!

**Leporello** *(drżąc)*
Mówiłem panu!

**Don Giovanni** *(obojętnie i lekceważąco)*
Pewnie ktoś tam, na zewnątrz
Żartuje sobie z nas...
Ejże? Czyż to nie jest posąg
Komandora? Przeczytaj no
Ten napis.

**Leporello**
Proszę wybaczyć...
Nie uczono mnie czytać
Przy świetle księżyca...

**Don Giovanni**
Czytaj, mówię!

**Leporello** *(czyta)*
„Na bezbożniku, co pchnął mnie
na drogę śmierci
Tu czekam zemsty..."
*(do Don Giovanniego)*
Słyszał pan? Cały drżę!

**Don Giovanni**
Stary błazen!
Powiedz mu, że dziś wieczór
Zapraszam go na wieczerzę.

**Leporello**
To szaleństwo! Sądzi pan... O, nieba!
Proszę spojrzeć!
Jak straszliwie na nas patrzy!
Zda się żyw! Zda się, że słyszy
I chce mówić...

**Don Giovanni**
Dalej, ruszaj,
Albo cię tu zabiję, a potem zakopię!

**Leporello**
Spokojnie, panie, zrobię, co każesz.
*(do posągu)*
O, posągu szanowny
Wielkiego Komandora...
*(do Don Giovanniego)*
Panie, drży mi serce;
Nie mogę dokończyć...

**Don Giovanni**
Mów dalej, albo w pierś
Wsadzę ci tę szpadę.

**Leporello** *(do siebie)*
Alem się wplątał, co za zachcianka!
Czuję, jak mrozi mnie lęk.

**Leporello**
Scusate...
Non ho imparato a leggere
Ai raggi della luna.

**Don Giovanni**
Leggi, dico!

**Leporello** *(legge)*
"Dell'empio che mi trasse
al passo estremo
Qui attendo la vendetta.."
*(a Don Giovanni)*
Udiste? Io tremo!

**Don Giovanni**
O vecchio buffonissimo!
Digli che questa sera
L'attendo a cena meco!

**Leporello**
Che pazzia ! Ma vi par?... Oh Dei,
Mirate,
Che terribili occhiate egli ci dà!
Par vivo! Par che senta...
E che voglia parlar!

**Don Giovanni**
Orsù, va là!
O qui t'ammazzo, e poi ti seppellisco!

**Leporello**
Piano, piano, signore, ora ubbidisco.
*(alla statua)*
O statua gentilissima
Del gran Commendatore...
*(a Don Giovanni)*
Padron! Mi trema il core,
Non posso terminar!

**Don Giovanni**
Finiscila, o nel petto
Ti metto questo acciar!

**Leporello** *(fra sè)*
Che impiccio, che capriccio!
Io sentomi gelar!



**Don Giovanni** *(fra sè)*
Che gusto! Che spassetto!
Lo voglio far tremar!

**Leporello** *(alla statua)*
O statua gentillissima,
Benchè di marmo siate...
*(a Don Giovanni)*
Ah padron mio! Mirate!
Che seguita a guardar!

**Don Giovanni** *(a Leporello)*
Mori, mori!

**Leporello**
No, no... attendete!
*(alla statua)*
Signor, il padron mio...
Badate ben... non io...
Vorria con voi cenar...
*(la statua china la testa)*
Ah che scena è questa!
Oh ciel! Chinò la testa!

**Don Giovanni**
Va là, che sei un buffone!

**Leporello**
Guardate ancor, padrone!

**Don Giovanni**
E che degg'io guardar?

**Leporello**
Colla marmorea testa,
*(imita la statua)*
Ei fa così, così!
*(la statua china ancora la testa)*

**Don Giovanni**
*(vedendo il chino)*
Colla marmorea testa
Ei fa così, così.
*(alla statua)*
Parlate, se potete.
Verrete a cena?

**La Statua del Commendatore**
Sì!



**Don Giovanni** *(do siebie)*
Co za przyjemność, pyszna zabawa!
Chcę, żeby najadł się strachu.

**Leporello** *(do posągu)*
O, posągu szanowny
Choć jesteś z marmuru...
*(do Don Giovanniego)*
Ach, panie! Tylko spójrz!
On nadal patrzy.

**Don Giovanni** *(do Leporella)*
Giń! Giń!

**Leporello**
Nie, nie, proszę poczekać.
*(do posągu)*
Wasza wielmożność, mój pan...
Baczcie, że to nie ja...
Chce z wami spożyć wieczerzę...
*(posąg pochyla głowę)*
Ach! Co tu się dzieje!..
O, nieba! Kiwnął głową!

**Don Giovanni**
Przestań, błaźnie...

**Leporello**
Patrz tylko, panie...

**Don Giovanni**
Na co mam patrzeć?

**Leporello**
Marmurową głową
*(naśladuje posąg)*
Robi... o... tak...
*(posąg ponownie pochyla głowę)*

**Don Giovanni**
*(widząc skinięcie)*
Marmurową głową
Robi... o... tak...
*(do posągu)*
Mów, jeśli możesz.
Przybędziesz na wieczerzę?

**Posąg Komandora**
Tak!

**Leporello**
Proszę wybaczyć...
Nie uczono mnie czytać
Przy świetle księżyca...

**Don Giovanni**
Czytaj, mówię!

**Leporello** *(czyta)*
„Na bezbożniku, co pchnął mnie
na drogę śmierci
Tu czekam zemsty..."
*(do Don Giovanniego)*
Słyszał pan? Cały drżę!

**Don Giovanni**
Stary błazen!
Powiedz mu, że dziś wieczór
Zapraszam go na wieczerzę.

**Leporello**
To szaleństwo! Sądzi pan... O, nieba!
Proszę spojrzeć!
Jak straszliwie na nas patrzy!
Zda się żyw! Zda się, że słyszy
I chce mówić...

**Don Giovanni**
Dalej, ruszaj,
Albo cię tu zabiję, a potem zakopię!

**Leporello**
Spokojnie, panie, zrobię, co każesz.
*(do posągu)*
O, posągu szanowny
Wielkiego Komandora...
*(do Don Giovanniego)*
Panie, drży mi serce;
Nie mogę dokończyć...

**Don Giovanni**
Mów dalej, albo w pierś
Wsadzę ci tę szpadę.

**Leporello** *(do siebie)*
Alem się wplątał, co za zachcianka!
Czuję, jak mrozi mnie lęk.

**Leporello**
Scusate...
Non ho imparato a leggere
Ai raggi della luna.

**Don Giovanni**
Leggi, dico!

**Leporello** *(legge)*
"Dell'empio che mi trasse
al passo estremo
Qui attendo la vendetta.."
*(a Don Giovanni)*
Udiste? Io tremo!

**Don Giovanni**
O vecchio buffonissimo!
Digli che questa sera
L'attendo a cena meco!

**Leporello**
Che pazzia ! Ma vi par?... Oh Dei,
Mirate,
Che terribili occhiate egli ci dà!
Par vivo! Par che senta...
E che voglia parlar!

**Don Giovanni**
Orsù, va là!
O qui t'ammazzo, e poi ti seppellisco!

**Leporello**
Piano, piano, signore, ora ubbidisco.
*(alla statua)*
O statua gentilissima
Del gran Commendatore...
*(a Don Giovanni)*
Padron! Mi trema il core,
Non posso terminar!

**Don Giovanni**
Finiscila, o nel petto
Ti metto questo acciar!

**Leporello** *(fra sè)*
Che impiccio, che capriccio!
Io sentomi gelar!



**Don Giovanni** *(fra sè)*
Che gusto! Che spassetto!
Lo voglio far tremar!

**Leporello** *(alla statua)*
O statua gentillissima,
Benchè di marmo siate...
*(a Don Giovanni)*
Ah padron mio! Mirate!
Che seguita a guardar!

**Don Giovanni** *(a Leporello)*
Mori, mori!

**Leporello**
No, no... attendete!
*(alla statua)*
Signor, il padron mio...
Badate ben... non io...
Vorria con voi cenar...
*(la statua china la testa)*
Ah che scena è questa!
Oh ciel! Chinò la testa!

**Don Giovanni**
Va là, che sei un buffone!

**Leporello**
Guardate ancor, padrone!

**Don Giovanni**
E che degg'io guardar?

**Leporello**
Colla marmorea testa,
*(imita la statua)*
Ei fa così, così!
*(la statua china ancora la testa)*

**Don Giovanni**
*(vedendo il chino)*
Colla marmorea testa
Ei fa così, così.
*(alla statua)*
Parlate, se potete.
Verrete a cena?

**La Statua del Commendatore**
Sì!



**Don Giovanni** *(do siebie)*
Co za przyjemność, pyszna zabawa!
Chcę, żeby najadł się strachu.

**Leporello** *(do posągu)*
O, posągu szanowny
Choć jesteś z marmuru...
*(do Don Giovanniego)*
Ach, panie! Tylko spójrz!
On nadal patrzy.

**Don Giovanni** *(do Leporella)*
Giń! Giń!

**Leporello**
Nie, nie, proszę poczekać.
*(do posągu)*
Wasza wielmożność, mój pan...
Baczcie, że to nie ja...
Chce z wami spożyć wieczerzę...
*(posąg pochyla głowę)*
Ach! Co tu się dzieje!..
O, nieba! Kiwnął głową!

**Don Giovanni**
Przestań, błaźnie...

**Leporello**
Patrz tylko, panie...

**Don Giovanni**
Na co mam patrzeć?

**Leporello**
Marmurową głową
*(naśladuje posąg)*
Robi... o... tak...
*(posąg ponownie pochyla głowę)*

**Don Giovanni**
*(widząc skinięcie)*
Marmurową głową
Robi... o... tak...
*(do posągu)*
Mów, jeśli możesz.
Przybędziesz na wieczerzę?

**Posąg Komandora**
Tak!

**Don Giovanni**
Dziwna, doprawdy, scena...
Przybędzie na wieczerzę
poczciwy starowina.
Spieszmy ją szykować,
Chodźmy stąd!

**Leporello**
Ledwie mogę się ruszać,
O nieba, brak mi sił!
Na litość boską, chodźmy,
Uciekajmy stąd!
*(wychodzą)*

## SCENA 16
*Pokój w domu Donny Anny*

*Donna Anna i Don Ottavio*

**Don Ottavio**
Nie dręcz się już, najdroższa;
Wkrótce ujrzymy tego łotra
Ukaranym za ciężkie zbrodnie;
Będziemy pomszczeni.

**Donna Anna**
Ale ojciec, o Boże!

**Don Ottavio**
Należy skłonić głowę
Wobec woli niebios.
Nie smuć się, ukochana;
Za twą gorzką stratę
Jutro będzie, jeśli zechcesz,
Słodkim zadośćuczynieniem
To serce, ta ręka,
Które moja czuła miłość...

**Donna Anna**
O Boże, co ty mówisz
W takiej smutnej chwili...

**Don Ottavio**
Jak to! Chcesz
Nową zwłoką
Powiększyć me cierpienia?
Okrutna!

**Don Giovanni**
Bizzarra è inver la scena,
Verrà il buon vecchio a cena.

A prepararla andiamo,
Partiamo via di qua!

**Leporello**
Mover mi posso appena...
Mi manca, o Dei, la lena...
Per carità... partiamo,
Andiamo via di qua!
*(partono)*

## SCENA 16
*Stanza in casa di Donn'Anna*

*Donn'Anna e Don Ottavio*

**Don Ottavio**
Calmatevi, idol mio!
Di quel ribaldo
Vedrem puniti in breve i gravi eccessi,
Vendicati sarem.

**Donna Anna**
Ma il padre, o Dio!

**Don Ottavio**
Convien chinare il ciglio
Al volere del ciel.
Respira, o cara!
Di tua perdita amara
Fia domani, se vuoi,
Dolce compenso
Questo cor, questa mano,
Che il mio tenero amor...

**Donna Anna**
O Dei, che dite
In sì tristi momenti?

**Don Ottavio**
E che? Vorresti
Con indugi novelli
Accrescer le mie pene?
Crudele!



**Donna Anna**
Crudele? Ah no, mio bene!
Troppo mi spiace
Allontanarti un ben che lungamente
La nostr'alma desia...
Ma il mondo, o Dio!
Non sedur la mia costanza
Del sensibil mio core!
Abbastanza per te
Mi parla amore.

Non mi dir, bell'idol mio,
Che son io crudel con te.
Tu ben sai quant'io t'amai,
Tu conosci la mia fe'.
Calma, calma il tuo tormento,
Se di duol non vuoi ch'io mora.
Forse un giorno il cielo ancora
Sentirà pietà di me.
*(parte)*

## SCENA 17
*Don Ottavio solo*

**Don Ottavio**
Ah si segua il suo passo;
Io vo' con lei dividere i martiri.
Saran meco men gravi i suoi sospiri
*(parte)*

## SCENA 18
*Sala illuminata in casa di Don Giovanni; una mensa preparata per mangiare.*

*Don Giovanni, Leporello e suonatori*

**Don Giovanni**
Già la mensa è preparata.
*(ai suonatori)*
Voi suonate, amici cari!
Giacché spendo i miei danari,
Io mi voglio divertir.
*(siede a mensa)*
Leporello, presto in tavola.



**Donna Anna**
Okrutna? Ach, nie, najdroższy!
Wielka to przykrość
Odsuwać od ciebie szczęście,
Którego już od dawna pragną nasze dusze...
Ale świat... mój Boże...
Nie wystawiaj na próbę stałości
Mego wrażliwego serca!
Wystarczy, że za tobą
Przemawia we mnie miłość.

Nie mów mi, najdroższy,
Że jestem dla ciebie okrutna.
Dobrze wiesz, jak bardzo cię pokochałam,
Znasz moją wierność.
Ucisz, ucisz swą udrękę,
Jeśli nie chcesz, bym umarła z bólu.
Może pewnego dnia niebiosa
Zlitują się nade mną.
*(wychodzi)*

## SCENA 17
*Don Ottavio sam*

**Don Ottavio**
Ach, trzeba, bym poszedł za nią;
Pragnę z nią dzielić cierpienie.
Przy mnie lżejszymi będą jej westchnienia.
*(wychodzi)*

## SCENA 18
*Jasno oświetlona komnata w domu Don Giovanniego; stół nakryty do wieczerzy.*

*Don Giovanni, Leporello, muzycy*

**Don Giovanni**
Stół nakryty do wieczerzy.
*(do muzyków)*
Grajcie, drodzy przyjaciele!
Skoro wydaję pieniądze,
Chcę się dobrze bawić.
*(zasiada do stołu)*
Leporello, podawaj do stołu!

**Leporello**
W tej sekundzie służę.
*(służący wnoszą potrawy, muzycy zaczynają grać;*
*Don Giovanni je. Muzycy grają orię z opery*
*„Una cosa rara" Martina y Solera)*
Brawo! „Cosa rara".

**Don Giovanni**
Jak ci się podoba koncert?

**Leporello**
Stosowny do waszej zapłaty.

**Don Giovanni** *(jedząc)*
Cóż za danie smakowite!

**Leporello** *(na stronie)*
Co za wilczy apetyt!
Jakie ogromne kęsy!
Czuję, że robi mi się słabo.

**Don Giovanni** *(do siebie)*
Na widok moich kęsów
Robi mu się słabo.
*(do Leporella)*
Sprzątnij!

**Leporello**
(zmienia talerz)
Służę.
*(rozbrzmiewa muzyka z opery*
*„Fra I due litiganti il terzo gode" Sartiega)*
Niech żyją „Litiganti"!

**Don Giovanni**
Nalej wina!
*(Leporello nalewa wino do kieliszka)*
Wyśmienite marzimino!

**Leporello**
*(zmienia Don Giovanniemu talerz*
*i je w pośpiechu; do siebie)*
Chciałbym przełknąć spokojnie
Ten kawałek bażanta.

**Don Giovanni** *(do siebie)*
Zajada nicpoń;
Udam, że nie widzę.
*(muzycy grają fragment „Wesela Figara" Mozarta)*

**Leporello**
Son prontissimo a servir.
*(I servi portano in tavola, i suonatori cominciano;*
*Don Giovanni mangia. I musicisti cominciano*
*a suonare un'aria da "Una cosa rara" di Martin y Soler)*
Bravi! "Cosa rara"!

**Don Giovanni**
Che ti par del bel concerto?

**Leporello**
È conforme al vostro merto.

**Don Giovanni** *(mangiando)*
Ah che piatto saporito!

**Leporello** *(a parte)*
Ah che barbaro appetito!
Che bocconi da gigante!
Mi par proprio di svenir.

**Don Giovanni** *(fra sè)*
Nel veder i miei bocconi
Gli par proprio di svenir.
*(a Leporello)*
Piatto!

**Leporello**
*(muta il piatto)*
Servo.
*(viene suonato un brano dell'opera*
*"Fra i due litiganti il terzo gode" di Sarti.)*
Evvivano "I litiganti".

**Don Giovanni**
Versa il vino!
*(Leporello versa il vino nel bicchiere)*
Eccellente marzimino!

**Leporello**
*(cangia il piatto a Don Giovanni*
*e mangia in fretta; fra sè)*
Questo pezzo di fagiano,
Piano piano vo'inghiottir.

**Don Giovanni** *(fra sè)*
Sta mangiando, quel marrano!
Fingerò di non capir.
*(viene suonato un brano delle "Nozze di Figaro" di Mozart)*



**Leporello**
Questa poi la conosco pur troppo.

**Don Giovanni**
*(lo chiama senza guardarlo)*
Leporello!

**Leporello**
*(risponde con la bocca piena)*
Padron mio!

**Don Giovanni**
Parla schietto, mascalzone.

**Leporello**
Non mi lascia una flussione
Le parole proferir.

**Don Giovanni**
Mentre io mangio fischia un poco.

**Leporello**
Non so far.

**Don Giovanni**
Cos'è?

**Leporello**
Scusate!
Sì eccellente è il vostro cuoco,
Che lo volli anch'io provar.

**Don Giovanni**
*(fingendo d'accorgersi solo adesso)*
Sì eccellente è il cuoco mio,
Che lo volle anch'ei provar.

## SCENA 19
*Don Giovanni, Leporello, suonatori, Donna Elvira*

**Donna Elvira**
*(entra disperata)*
L'ultima prova
Dell'amor mio
Ancor vogl'io
Fare con te.
Più non rammento

**Leporello**
To znam aż za dobrze...

**Don Giovanni**
*(woła nie patrząc na niego)*
Leporello!

**Leporello**
*(odpowiada z pełnymi ustami)*
Panie...

**Don Giovanni**
Mów wyraźnie, nicponiu.

**Leporello**
Fluksja mi nie pozwala
Wyraźnie słów wymawiać.

**Don Giovanni**
Zagwiżdż coś, kiedy jem.

**Leporello**
Nie potrafię.

**Don Giovanni**
Co to ma znaczyć?

**Leporello**
Proszę wybaczyć!
Tak wyborny jest pański kucharz,
Że ja też chciałem skosztować.

**Don Giovanni**
*(udając, że dopiero teraz się zorientował)*
Tak wyborny jest mój kucharz,
Że on też chciał skosztować.

## SCENA 19
*Don Giovanni, Leporello, muzycy, Donna Elvira*

**Donna Elvira**
*(wchodzi, zrozpaczona)*
Ostatni dowód
Mojej miłości
Pragnę ci
Jeszcze dać.
Już nie pamiętam

O twych oszustwach,
Litość czuję...

**Don Giovanni i Leporello**
Co to ma znaczyć?

**Donna Elvira** *(klęka)*
Nie chce od ciebie
Zbolała dusza
Za swoją wierność
Żadnej nagrody.

**Don Giovanni**
Jestem zdumiony!
Czego pragniesz?
*(żartując z Danny Elviry, również klęka)*
Jeśli nie wstaniesz, i ja nie będę stał.

**Donna Elvira**
Ach, nie drwij sobie
Z mego cierpienia!

**Leporello** *(do siebie)*
Do łez niemalże
Mnie doprowadza.

**Don Giovanni**
*(wstając i podnosząc Donnę Elvirę)*
Ja z ciebie drwię?
Nieba! Czemuż to?
*(z afektowaną czułością)*
Czego pragniesz, kochanie?

**Donna Elvira**
Byś odmienił swe życie.

**Don Giovanni**
Cudowna jesteś!

**Donna Elvira**
Przewrotne serce!

**Don Giovanni**
*(siada i zabiera się do jedzenia)*
Pozwól, że będę jadł;
Jeśli masz życzenie,
Możesz mi towarzyszyć.

Gl'inganni tuoi,
Pietade io sento...

**Don Giovanni e Leporello**
Cos'è?

**Donna Elvira** *(s'inginocchia)*
Da te non chiede
Quest'alma oppressa
Della sua fede
Qualche merce'.

**Don Giovanni**
Mi maraviglio!
Cosa volete?
*(per beffarla s'inginacchia)*
Se non sorgete non resto in pie'.

**Donna Elvira**
Ah non deridere
Gli affani miei!

**Leporello** *(fra sè)*
Quasi da piangere
Mi fa costei.

**Don Giovanni**
*(alzandosi e facendo alzare Donna Elvira)*
Io te deridere!
Cielo, e perché?
*(con affettata tenerezza)*
Che vuoi, mio bene!

**Donna Elvira**
Che vita cangi!

**Don Giovanni**
Brava!

**Donna Elvira**
Cor perfido!

**Don Giovanni**
*(tornando a sedere a mangiare)*
Lascia ch'io mangi,
E se ti piace,
Mangia con me.



**Donna Elvira**
Restati, barbaro
Nel lezzo immondo
Esempio orribile
D'inquinità!

**Leporello** *(fra sè)*
Se non si muove
Al suo dolore,
Di sasso ha il core,
O cor non ha.

**Don Giovanni** *(bevendo)*
Vivan le femmine,
Viva il buon vino!
Sostegno e gloria
D'umanità!

**Donna Elvira**
*(esce, poi rientra mettendo un grido orribile)*
Ah!
*(fugge attraverso un'altra porta)*

**Don Giovanni e Leporello**
Che grido è questo mai?

**Don Giovanni** *(a Leporello)*
Va a veder che cosa è stato.

**Leporello**
*(esce e, prima di tornare, mette un grido ancor piu` forte)*
Ah!

**Don Giovanni**
Che grido indiavolato!
Leporello, che cos'è?

**Leporello**
*(entra spaventato e chiude l'uscio)*
Ah... signor... per carità...
Non andate fuor... di qua...
L'uom... di... sasso... l'uomo... bianco...
Ah padrone! Io gelo... io manco...
Se vedeste... che... figura...
Se... sentiste... come... fa
*(imitando i passi della statua)*
Ta! Ta! Ta! Ta!

**Donna Elvira**
Zostań, bezbożny,
W bagnie plugawym,
Jak okaz wszelkiej
Niegodziwości!

**Leporello** *(do siebie)*
Jeśli nie wzruszy go
Jej cierpienie,
Z kamienia ma serce,
Albo serca nie ma.

**Don Giovanni** *(pijąc)*
Niech żyją kobiety,
Niech żyje dobre wino,
Podpora i chwała
Ludzkości!

**Donna Elvira**
*(wychodzi, potem wraca ze strasznym krzykiem)*
Ach!
*(wybiega drugimi drzwiami)*

**Don Giovanni i Leporello**
Co za krzyk!

**Don Giovanni** *(do Leporello)*
Idź, zobacz, co się stało.

**Leporello**
*(wychodzi; zanim wróci, krzyczy jeszcze głośniej)*
Ach!

**Don Giovanni**
Co za krzyk piekielny!
Leporello, co jest?

**Leporello**
*(wchodzi przerażony i zamyka drzwi)*
Ach!... Panie... na litość boską...
Nie wychodź... stąd...
Człowiek... z kamienia... człowiek... biały...
Ach, panie! Mrozi mnie strach... słabo mi...
Gdybyś widział... co za... postać...
Gdybyś... słyszał... jego... kroki
*(naśladując kroki posągu)*
Ta! Ta! Ta! Ta!

**Don Giovanni**
Nie rozumiem nic a nic.
Ty zupełnie zwariowałeś.
*(słychać walenie do drzwi)*

**Leporello**
Ach, słyszy pan!

**Don Giovanni**
Ktoś puka!
Otwórz!

**Leporello**
Cały się trzęsę...

**Don Giovanni**
Otwórz, mówię!

**Leporello**
Ach!

**Don Giovanni**
Wariat! Dla świętego spokoju
Sam pójdę otworzyć.
*(bierze światło i idzie otworzyć)*

**Leporello** *(do siebie)*
Nie chcę więcej oglądać przyjaciela;
Ukryję się po cichutku.
*(chowa się pod stołem)*

## SCENA 20

*Don Giovanni, Leporello i Posąg Komandora; potem chór spoza sceny*

*(Don Giovanni wraca, za nim idzie posąg Komandora)*

**Posąg Komandora**
Don Giovanni, na wieczerzę
Zaprosiłeś mnie, i oto jestem.

**Don Giovanni**
Nigdy bym nie pomyślał...
Ale zrobię, co w mojej mocy.
Leporello, każ, by jeszcze jeden posiłek
Natychmiast przyniesiono!

**Don Giovanni**
Non capisco niente affatto.
Tu sei matto in verità.
*(si batte alla porta)*

**Leporello**
Ah sentite!

**Don Giovanni**
Qualcun batte!
Apri!

**Leporello**
Io tremo!

**Don Giovanni**
Apri, dico!

**Leporello**
Ah!

**Don Giovanni**
Matto! Per togliermi d'intrico
Ad aprir io stesso andrò.
*(prende il lume e va ad aprire)*

**Leporello** *(fro sè)*
Non vo' più veder l'amico
Pian pianin m'asconderò.
*(si nasconde sotto la tavola)*

## SCENA 20

*Don Giovanni, Leporello e la Statua del Commendatore; poi coro interno*

*(Don Giovanni ritorna seguito dalla statua del Commendatore)*

**La Statua del Commendatore**
Don Giovanni, a cenar teco
M'invitasti e son venuto!

**Don Giovanni**
Non l'avrei giammai creduto;
Ma farò quel che potrò.
Leporello, un altra cena
Fa che subito si porti!



**Leporello**
*(facendo capolino di sotto alla tavola)*
Ah padron! Siam tutti morti.

**Don Giovanni**
Vanne dico!

**La Statua del Commendatore**
*(a Leporello che è in atto di partire)*
Ferma un po'!
Non si pasce di cibo mortale
Chi si pasce di cibo celeste;
Altre cure più gravi di queste,
Altra brama quaggiù mi guidò!

**Leporello** *(fro sè)*
La terzana d'avere mi sembra
E le membra fermar più non so.

**Don Giovanni**
Parla dunque: che chiedi?
Che vuoi?

**La Statua del Commendatore**
Parlo; ascolta!
Più tempo non ho!

**Don Giovanni**
Parla, parla, ascoltando ti sto.

**La Statua del Commendatore**
Tu m'invitasti a cena,
Il tuo dover or sai.
Rispondimi: verrai
Tu a cenar meco?

**Leporello**
*(da lontano, tremando; alla statua del Commendatore)*
Oibò;
Tempo non ha, scusate.

**Don Giovanni**
A torto di viltate
Tacciato mai sarò.

**La Statua del Commendatore**
Risolvi!



**Leporello**
*(wychylając się spod stołu)*
Ach, panie, wszyscy jesteśmy zgubieni!

**Don Giovanni**
Idź, mówię!

**Posąg Komandora**
*(do Leporello, który chce iść)*
Wstrzymaj się chwilę.
Nie żywi się jadłem śmiertelnych
Ten, kto kosztuje jadła niebiańskiego.
Inne troski, poważniejsze od tych,
Inne pragnienie mnie tu przywiodło!

**Leporello** *(do siebie)*
Zimnicę mam chyba
I drżenia powstrzymać nie mogę.

**Don Giovanni**
Mów więc: czego żądasz?
Czego chcesz?

**Posąg Komandora**
Mówię; a ty słuchaj!
Nie mam więcej czasu.

**Don Giovanni**
Mów, mów, słucham cię.

**Posąg Komandora**
Zaprosiłeś mnie na wieczerzę,
Teraz znasz swą powinność.
Odpowiedz mi: przybędziesz
Spożyć wieczerzę ze mną?

**Leporello**
*(z daleka, drżąc; do posągu Komandora)*
Och, niestety!
Jest bardzo zajęty, proszę wybaczyć.

**Don Giovanni**
Nigdy nie będę o tchórzostwo
Niesłusznie posądzony!

**Posąg Komandora**
Decyduj!

**Don Giovanni**
Zdecydowałem.

**Posąg Komandora**
Przybędziesz?

**Leporello** *(do Don Giovanniego)*
Powiedz, że nie, panie, powiedz, że nie!

**Don Giovanni**
Nieugięte mam serce w piersi,
Nie boję się, przybędę!

**Posąg Komandora**
Na dowód podaj mi rękę!

**Don Giovanni**
*(podając mu dłoń)*
Proszę!
*(krzyczy głośno)*
Och!

**Posąg Komandora**
Co ci jest?

**Don Giovanni**
Co za lodowy uścisk!

**Posąg Komandora**
Okaż skruchę, zmień życie
To jest ostatnia chwila!

**Don Giovanni**
*(chce się uwolnić, ale na próżno)*
Nie, nie, nie czuję skruchy,
Odejdź ode mnie!

**Posąg Komandora**
Okaż skruchę, zbrodniarzu!

**Don Giovanni**
Nie, stary ślepcze!

**Posąg Komandora**
Okaż skruchę!

**Don Giovanni**
Nie!

**Don Giovanni**
Ho già risolto!

**La Statua del Commendatore**
Verrai?

**Leporello** *(a Don Giovanni)*
Dite di no, dite di no!

**Don Giovanni**
Ho fermo il cuore in petto,
Non ho timor, verrò!

**La Statua del Commendatore**
Dammi la mano in pegno!

**Don Giovanni**
*(porgendogli la mano)*
Eccola!
*(grida forte)*
Ohimé!

**La Statua del Commendatore**
Cos'hai?

**Don Giovanni**
Che gelo è questo mai?

**La Statua del Commendatore**
Pentiti, cangia vita!
È l'ultimo momento!

**Don Giovanni**
*(vuol sciogliersi, ma invano)*
No, no, ch'io non mi pento,
Vanne lontan da me!

**La Statua del Commendatore**
Pentiti, scellerato!

**Don Giovanni**
No, vecchio infatuato!

**La Statua del Commendatore**
Pentiti!

**Don Giovanni**
No!



**La Statua del Commendatore**
Sì!

**Don Giovanni**
No!

**Leporello**
Sì, sì!

**Don Giovanni**
No... no!

**La Statua del Commendatore**
Ah! tempo più non v'è!
*(fuoco da diverse porti, il Commendotore sparisce,*
*e s'opre una voragine)*

**Don Giovanni**
Da qual tremore insolito
Sento assalir gli spiriti!
Dond'escono quei vortici
Di foco pien d'orror?

**Coro di diavoli**
*(di sotterra, con voci cupe)*
Tutto a tue colpe è poco!
Vieni, c'è un mal peggior!

**Don Giovanni**
Chi l'anima mi lacera?
Chi m'agita le viscere?
Che strazio, ohimé, che smania!
Che inferno, che terror!

**Leporello**
Che ceffo disperato!
Che gesti da dannato!
Che gridi, che lamenti!
Come mi fa terror!
*(cresce il fuoco, compariscono diverse furie,*
*s'impossessano di Don Giovanni e seco lui sprofondono)*

**Don Giovanni**
Ah!

**Leporello**
Ah!

**Posąg Komandora**
Tak!

**Don Giovanni**
Nie!

**Leporello**
Tak, tak!

**Don Giovanni**
Nie... nie!

**Posąg Komandora**
Ach, nie ma więcej czasu!
*(ogień z różnych stron; Komandor znika;*
*otwiera się otchłań)*

**Don Giovanni**
Jakiś lęk niezwyczajny
Ogarnia moją duszę!
Skąd pochodzą te kłęby
Ognia straszliwego!...

**Chór diabłów**
*(spod ziemi; posępne głosy)*
Wszystko za twe zbrodnie jest mało.
Chodź, jest zło gorsze jeszcze!

**Don Giovanni**
Kto duszę mi rozdziera!...
Kto szarpie moje trzewia!...
Co za męka, och, jaka trwoga!
Co za piekło!... Zgroza!...

**Leporello**
Jaka twarz przerażona!
Jakie ruchy potępieńca!
Co za krzyki, jakie jęki!
Jaki strach mnie ogarnia!...
*(ogień robi się coraz większy, pojawiają się demony,*
*chwytają Don Giovanniego i zapadają się z nim pod ziemię)*

**Don Giovanni**
Ach!

**Leporello**
Ach!

## SCENA OSTATNIA

*Leporello, Donna Elvira, Donna Anna, Don Ottavio, Zerlina i Masetto*

**Donna Elvira, Zerlina, Don Ottavio i Masetto**
*(wchodząc z Donną Anną i stróżami sprawiedliwości)*
Ach! Gdzie ten oszust?
Gdzie niegodziwiec?
Pragnę dać upust
Mojej wściekłości!

**Donna Anna**
Sam jego widok,
Skutego w pęta,
Zdoła ukoić
Moje cierpienia.

**Leporello**
Nie spodziewajcie się
Go odnaleźć...
Już nie szukajcie.
Odszedł daleko.

**Donna Anna, Donna Elvira, Zerlina, Don Ottavio i Masetto**
Co zaszło? Mów!
Dalej, prędko, pospiesz się!

**Leporello**
Przyszedł olbrzym...
Kiedy nie mogę...
W dymie i w ogniu...
Tutaj ostrożnie...
Człowiek z kamienia...
Dalej nie idźcie...
Właśnie tam, w dole
Okropnie huknął,
Właśnie tam diabeł
Pochłonął go.

**Donna Anna, Donna Elvira, Zerlina, Don Ottavio i Masetto**
Nieba! Co słyszę!

**Leporello**
To wszystko prawda.

## SCENA ULTIMA

*Leporello, Donna Elvira, Donn'Anna, Don Ottavio, Zerlina e Masetto*

**Donna Elvira, Zerlina, Don Ottavio e Masetto**
*(entrando con Donna Anna e ministri di giustizia)*
Ah, dov'è il perfido?
Dov'è l'indegno?
Tutto il mio sdegno
Sfogar io vo'!

**Donna Anna**
Solo mirandolo
Stretto in catene
Alle mie pene
Calma darò.

**Leporello**
Più non sperate
Di ritrovarlo,
Più non cercate.
Lontano andò.

**Donna Anna, Donna Elvira, Zerlina, Don Ottavio e Masetto**
Cos'è? Favella!
Via presto, sbrigati!

**Leporello**
Venne un colosso...
Ma se non posso...
Tra fumo e fuoco...
Badate un poco...
L'uomo di sasso...
Fermate il passo...
Giusto là sotto...
Diede il gran botto...
Giusto là il diavolo
Se'l trangugiò.

**Donna Anna, Donna Elvira, Zerlina, Don Ottavio e Masetto**
Stelle, che sento!

**Leporello**
Vero è l'evento!



**Donna Elvira**
Ah, certo è l'ombra
Che m'incontrò.

**Donna Anna, Zerlina, Don Ottavio e Masetto**
Ah, certo è l'ombra
Che l'incontrò.

**Don Ottavio**
*(a Donna Anna)*
Or che tutti, o mio tesoro,
Vendicati siam dal cielo,
Porgi, porgi a me un ristoro,
Non mi far languire ancor.

**Donna Anna**
Lascia, o caro, un anno ancora
Allo sfogo del mio cor.

**Don Ottavio**
Al desio di chi m'adora
Ceder deve un fido amor.

**Donna Anna**
Al desio di chi t'adora
Ceder deve un fido amor.

**Donna Elvira**
Io men vado in un ritiro
A finir la vita mia!

**Zerlina**
Noi, Masetto, a casa andiamo
A cenar in compagnia!

**Masetto**
Noi, Zerlina, a casa andiamo
A cenar in compagnia!

**Leporello**
Ed io vado all'osteria
A trovar padron miglior.

**Zerlina, Masetto e Leporello**
Resti dunque quel birbon
Con Proserpina e Pluton.

**Donna Elvira**
To z pewnością ta zjawa,
Którą spotkałam.

**Donna Anna, Zerlina, Don Ottavio i Masetto**
To z pewnością ta zjawa,
Którą spotkała.

**Don Ottavio**
*(do Donny Anny)*
Teraz, gdy wszyscy, mój skarbie,
Pomszczeni jesteśmy przez niebo,
Chciej mnie pocieszyć,
Nie każ mi dłużej cierpieć.

**Donna Anna**
Daj mi, najdroższy, jeden rok jeszcze,
Bym ukoiła me serce.

**Don Ottavio**
Pragnieniu tej, co mnie kocha,
Zadośćuczynić musi wierna miłość.

**Donna Anna**
Pragnieniu tej, co cię kocha,
Zadośćuczynić musi wierna miłość.

**Donna Elvira**
Ja zaś idę w klasztornym zaciszu
Dokończyć mego żywota.

**Zerlina**
My, Masetto, chodźmy do domu,
Posilić się w miłym towarzystwie.

**Masetto**
My, Zerlino, chodźmy do domu,
Posilić się w miłym towarzystwie.

**Leporello**
A ja idę do oberży.
Poszukać lepszego pana.

**Zerlina, Masetto i Leporello**
Niech więc zostanie ten łotr
Z Prozerpiną i Plutonem.

A my wszyscy, dobrzy ludzie,
Powtórzmy wesoło
Słowa starej piosenki.

**Wszyscy**
Taki kres czeka tego, kto czyni zło!
Oszustów śmierć
Do ich żywota jest zawsze podobna!

E noi tutti, o buona gente,
Ripetiam allegramente
L'antichissima canzon:

**Tutti**
Questo è il fin di chi fa mal;
E de' perfidi la morte
Alla vita è sempre ugual!

WOLFGANG
AMADEUS MOZART

# DON GIOVANNI

WOLFGANG
AMADEUS MOZART

# DON GIOVANNI

pod honorowym patronatem | under the honourable auspices of

Ambasadora Austrii | Ambassador of Austria
Thomasa M. Buchsbauma

Ambasadora Włoch | Ambassador of Italy
Riccardo Guariglia

partner premiery | patron of the premiere

Włoski Instytut Kultury w Warszawie
Istituto Italiano di Cultura

**TEATR WIELKI**
IM. STANISŁAWA MONIUSZKI
W POZNANIU

WOLFGANG
AMADEUS MOZART

# DON GIOVANNI

## albo rozpustnik ukarany
## or the Rake Punished

opera w dwóch aktach | an opera in two acts
libretto | libretto by Lorenzo da Ponte
na podstawie sztuki Moliera *Don Juan* | based on Moliere's play *Don Juan*

premiera premiere
**22 marca March 2014**

# realizatorzy credits

kierownictwo muzyczne | conductor
**Gabriel Chmura**

reżyseria, choreografia, scenografia i reżyseria świateł
direction, choreoghraphy, set & light designs
**Pippo Delbono**

kierownictwo chóru | chorus master
**Mariusz Otto**

| | |
|---|---|
| współpraca muzyczna | **Grzegorz Wierus** |
| współpraca reżyserska | **Daria Anfelli** |
| współkreacja dekoracji i kostiumów | **Natalia Kołodziej** |
| współpraca przy reżyserii świateł | **Marek Rydian** |
| asystent reżysera | **Bartłomiej Szczeszek** |



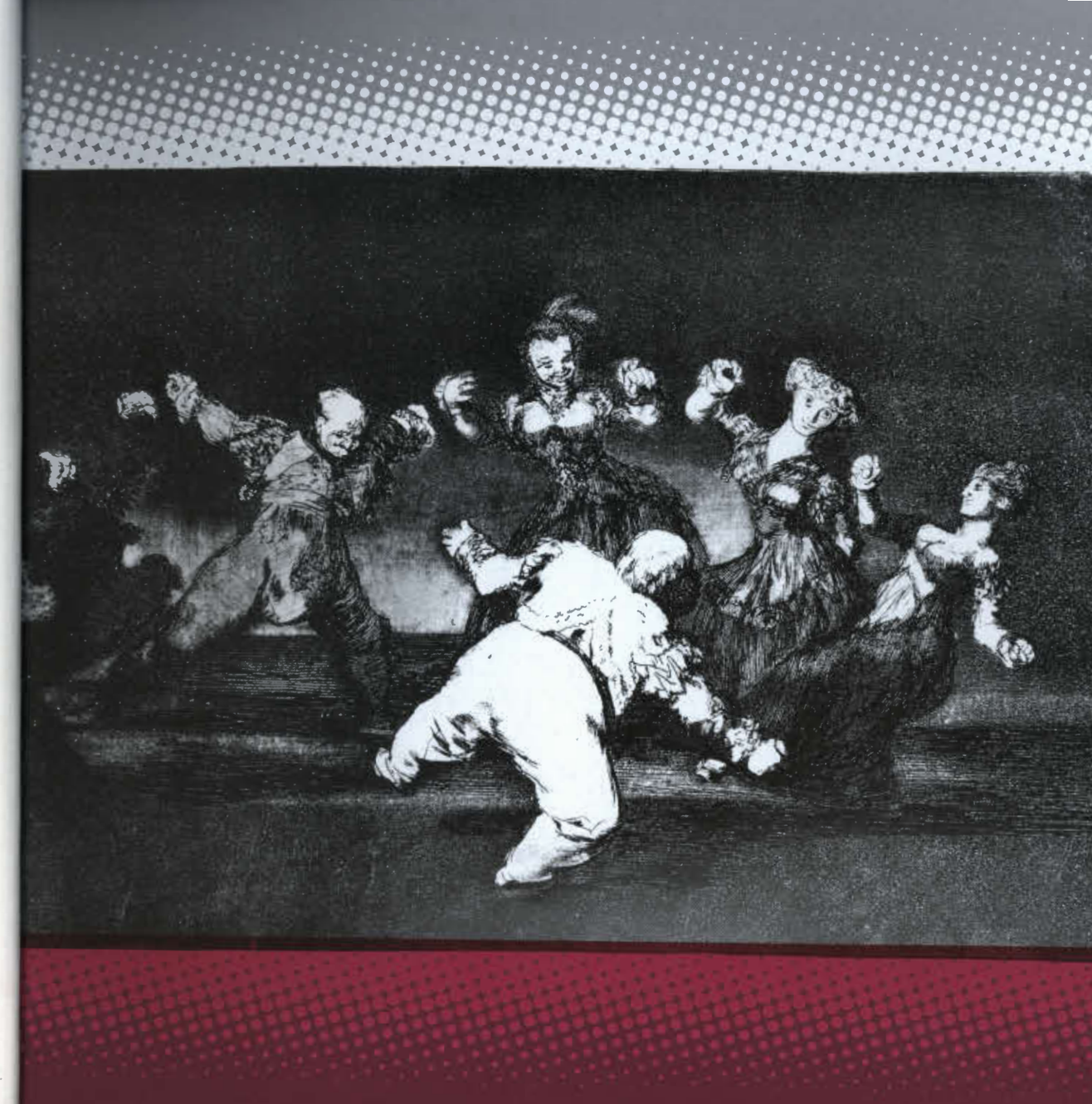
# obsada cast

| | |
|---|---|
| **Don Giovanni** | Sokolin Asllani, Stanisław Kuflyuk |
| **Leporello** | Adam Palka, Wojciech Śmiłek |
| **Donna Anna** | Iwona Hossa, Magdalena Nowacka |
| **Donna Elvira** | Wioletta Chodowicz, Monika Mych-Nowicka |
| **Don Ottavio** | Mikołaj Adamczak, Jeongki Cho |
| **Zerlina** | Barbara Gutaj-Monowid, Natalia Puczniewska |
| **Masetto** | Krzysztof Bączyk, Rafał Korpik |
| **Komandor** | Rafał Korpik, Jerzy Mechliński |

chór, balet i orkiestra Teatru Wielkiego w Poznaniu
chorus, ballet company and orchestra of Poznań Opera House
ze specjalnym udziałem Bobò z Compagna Pippo Delbono
with special appearance of Bobò from Compagna Pippo Delbono

„opowiedz sobie
**swoją historię**, opierając się
na nieuporządkowanych
*scenach i obrazach*
**mojego teatru**"

PIPPO DELBONO



„tell yourself
**your story**,
on the basis of
**my theatre's**
***scenes and images***
shown without any order"

PIPPO DELBONO

# streszczenie

**Akt I**

Noc przed pałacem Komandora w Sewilli. Drżący z zimna Leporello przeklina los służącego i marzy o zostaniu wielkim panem. Jego wizje przerywa nagle Don Giovanni, uciekający właśnie przed Donną Anną, córką Komandora, której krzyk zaniepokoił także samego ojca. Komandor wyzywa napastnika na pojedynek, w którym jednak sam ginie. Nim Donna Anna zdąży wrócić ze swym narzeczonym Don Ottaviem i kilkoma służącymi, zbrodniarz i jego wspólnik znikają w ciemnościach. Na widok martwego ojca Anna przysięga zemstę.

Bladym świtem Don Giovanni i Leporello przemierzają ulice Sewilli. Pojawia się nieznajoma dama, w której mężczyźni rozpoznają Donnę Elwirę, jedną z dawnych flam Don Giovanniego. Nie mogąc znieść jej widoku, uwodziciel znika, zostawiając Leporella sam na sam z rozjuszoną kobietą. By się jej pozbyć, służący wyciąga katalog podbojów Don Giovanniego, gdzie obok Elwiry figuruje ponad dwa tysiące innych dam i panien różnego wyglądu, wieku i stanu. Donna Elwira także przysięga zemstę.

Ulicami przechodzi wesele Masetta i Zerliny. Don Giovanni zaprasza wszystkich do swego pałacu, gdzie zamierza odbić panu młodemu jego oblubienicę. Masetto jest wściekły, ale musi się ukorzyć przed panem wysokiego stanu. Zostawszy sam na sam z Don Giovannim, Zerlina ulega jego urokowi i czułym słówkom. Nim jednak dochodzi do rzeczy nieodwracalnych, pojawia się Donna Elwira. Przychodzą też Donna Anna i Don Ottavio, którzy – ku szczęściu Don Giovanniego – nie rozpoznają w nim napastnika. Niestety, odprowadziwszy Zerlinę w bezpieczne miejsce, Elwira powraca, oskarżając Giovanniego przed Anną i Ottaviem o najgorsze wszeteczeństwa. Choć Don Giovanniemu udaje się ją oddalić, wmawiając rozmówcom, że postradała zmysły, jej szczera rozpacz obudziła w nich podejrzenia. Nagle Donna Anna rozpoznaje głos mordercy swego ojca i opowiada narzeczonemu szczegóły nocnych wydarzeń.

Don Giovanni udziela Leporellowi ostatnich instrukcji przed wielkim balem. Pojawia się Masetto, ścigany przez Zerlinę, która błaga teraz narzeczonego o przebaczenie. Powracający Don Giovanni przyprawia ją jednak znów o grzeszną słabość, przyłapawszy zaś w krzakach ukrytego Masetta, zabiera oboje na bal. Przed pałacem Don Giovanniego pojawiają się trzy zamaskowane postaci: to Anna, Elwira i Ottavio. Spiskowcy powierzają niebu swe nadzieje, obawy i cierpienia, po czym przyjmują zaproszenie Leporella. W wielkiej sali pałacowej Don Giovanni nie spuszcza oka z Zerliny i Masetta, i podczas zamieszania zaciąga dziewczynę w ciemny kąt. Jej krzyk przerywa zabawę, a choć uwodziciel próbuje zrzucić odpowiedzialność na swojego służącego, wybiła godzina prawdy: maski spadają, wszyscy zwracają się przeciwko zbrodniarzowi. Don Giovanni przedziera się przez tłum, ciągnąc za sobą Leporella.



**Akt II**

Don Giovanni i Leporello włóczą się nocą po mieście. Służący składa dymisję, po czym ją wycofuje w zamian za pełną sakiewkę. Z pobliskiego balkonu dochodzi głos Donny Elwiry, opłakującej swój los i złamane serce. Ku zaskoczeniu Leporella, Don Giovanni rozpoczyna żarliwą modlitwę, która raz jeszcze podziałała: Elwira wybiega mu na spotkanie. Giovanni zamienia się płaszczami z Leporellem, po czym popycha go ku powtórnie uwiedzionej ofierze. Sam zaś zostaje pod balkonem, gdzie śpiewa czułą serenadę do... pokojówki Donny Elwiry. Niespodziewane przybycie Masetta ze zbrojnymi wieśniakami zakłóca i to przedsięwzięcie. Zaskoczony Giovanni podaje się za Leporella i staje na czele karnej ekspedycji przeciwko sobie samemu. Jednak gdy tylko pozostaje sam na sam z Masettem, spuszcza mu straszliwe lanie i ucieka. Krzyki nieszczęśnika sprowadzają Zerlinę, która nie szczędzi pieszczot i obietnic, by ukoić ból narzeczonego.

Tymczasem Leporello i Donna Elwira wkradają się do pałacu Komandora. Tam zaskakują ich Donna Anna i Don Ottavio, a później Zerlina i Masetto. W obliczu śmierci Leporello odsłania twarz i zrzuca całą odpowiedzialność na swego pana i ucieka przerażony. Don Ottavio publicznie oskarża Don Giovanniego o zamordowanie Komandora. W samotności Donna Elwira raz jeszcze daje wyraz swym mieszanym uczuciom względem Giovanniego.

Don Giovanni kryje się na cmentarzu, gdzie spotyka Leporella, któremu relacjonuje swoje nocne przygody. Jego gromki śmiech to obelga dla zmarłych: rozlega się ponury głos, przepowiadający mu marny koniec. Szukając żartownisia, Don Giovanni wpada na pomnik Komandora. Niewiele myśląc, rozkazuje przerażonemu Leporellowi, by go zaprosił na wieczerzę, na co pomnik przystaje.

W pałacu Don Giovanniego trwa uczta i zabawa. Nagle do komnaty wpada Donna Elwira, błagając Giovanniego o skruchę póki nie jest za późno, on jednak wyprasza ją za drzwi. Zza sceny dobiega jej przeraźliwy krzyk. Leporello biegnie sprawdzić co się dzieje i sam wrzeszczy w niebogłosy. Przybył posąg Komandora. Słysząc ogłuszające uderzenia do drzwi, Don Giovanni decyduje się sam otworzyć kamiennemu gościowi, któremu podaje rękę, od uścisku której słabnie, obezwładniony lodowatym tchnieniem zaświatów.

Wysłuchawszy opowieści Leporella, pozostali spiskowcy uznają, że Nieba dopełniły sprawiedliwej zemsty. Don Ottavio ponawia swe oświadczyny, Donna Anna narzuca mu jednak rok żałoby i cierpliwego czekania. Donna Elwira chce dokonać żywota w klasztorze, Zerlina i Masetto wracają do domu na kolację w miłym towarzystwie, Leporello zaś poszuka sobie w oberży jakiegoś lepszego pana. Wszyscy intonują morał: oto kres tego, co czyni zło, śmierć zbrodniarza podobna jest do jego występnego żywota.

na podstawie: Piotr Kamiński, *Tysiąc i jedna opera*, PWM 2008

# summary

**Act I**

Seville at night. In front of Commendatore's palace Leporello shivers with cold and curses his fate of a servant, dreaming about becoming a great master. His dreaming is broken by Don Giovanni, who is trying to escape from Donna Anna, Commendatore's daughter. Her scream disturbs her father. Commendatore challenges the attacker to a duel, in which, however, he dies. Before Donna Anna returns with her fiancé Don Ottavio and several servants, the murderer and his accomplice disappear in the darkness. Seeing her father dead, Anna vows revenge.

In the pale dawn Don Giovanni and Leporello are walking along the streets of Seville. A strange woman appears, and the men recognize Donna Elvira in her, one of Don Giovanni's inamoratas. The heartbreaker cannot bear being with her and flees, leaving Leporello face to face with the furious lady. In order to get rid of her, the servant pulls out the catalogue of Don Giovanni's conquests, where, next to Elvira's name, there are two thousand other ladies and maidens of various appearance, age and rank. Donna Elvira also vows vengeance.

A marriage procession of Masetto and Zerlina pass Don Giovanni, who invites all the peasants to his palace. He intends to take the bride away from the groom. Masetto is angry but he has to humble himself before a man of high rank. When Zerlina is alone with Don Giovanni, she succumbs to his charm and endearments. Before, however, the irreversible happens, Donna Elvira appears again. Also Donna Anna and Don Ottavio arrive but -fortunately for Don Giovanni – they do not recognize him as the assailant. Elvira, having taken Zerlina to a safe place, returns and accuses Giovanni of the most lecherous things before Anna and Ottavio. Don Giovanni manages to make her go, persuading his interlocutors that Elvira is out of her mind, but they are suspicious because of her genuine despair. Suddenly Donna Anna recognizes the voice of her father's murderer. She tells her fiancé the details of the event.

Don Giovanni gives Leporello the final instructions about the great ball. Masetto appears, chased by Zerlina, who now begs her fiancé to forgive her. Don Giovanni returns and again makes her sinfully weak but he notices Masetto in the bushes and takes them both to the ball. In front of Don Giovanni's palace there are three masked figures: they are Anna, Ottavio and Elvira. The conspirators entrust their hopes, fears and suffering to heaven and then accept Leporello's invitation. In the ballroom Don Giovanni does not take his eyes off Zerlina and Masetto and during commotion he pulls the girl into a dark corner. She screams, which breaks the party. The seducer tries to hold his servant responsible, yet this is time for the truth: all the masks fall and everyone turns against the murderer. Don Giovanni forces his way through the crowd, dragging Leporello along.



**Act II**

Don Giovanni and Leporello are wandering around the town. The servant wants to leave his master but then gives the idea up after getting a full pouch. From a balcony Donna Elvira's voice can be heard. She cries over her fate and broken heart. To Leporello's surprise, Don Giovanni begins a passionate prayer which works once more: Elvira hurries to meet him. Giovanni exchanges his cloak with Leporello and tells him to meet his victim, seduced again. He stays under the balcony and sings an affectionate serenade for... Donna Elvira's maid. Masetto unexpectedly comes with armed peasants and that disturbs Giovanni's attempt. Taken by surprise, he passes himself off as Leporello and leads an expedition which is supposed to punish himself. However, when he is alone with Masetto, he gives him terrible thrashing and escapes. The poor wretch's cries summon Zerlina, who offers him caress and promises in order to sooth her fiancé's pain.

Meanwhile, Leporello and Donna Elvira sneak into Commendatore's palace. There they find Donna Anna and Don Ottavio and then Zerlina and Masetto. In the face of death Leporello takes his mask off, holds his master responsible and flees. Don Ottavio publicly accuses Don Giovanni of murdering Commendatore. In solitude, Donna Elvira once again expresses her mixed feelings for Giovanni.

Don Giovanni hides in a cemetery, where he meets Leporello and gives him an account of his adventures. His thunderous laugh is an insult to the dead: Giovanni can hear a gloomy voice foretelling him a bad end. Looking for the joker, Giovanni hits Commendatore's statue. Without thinking, he tells the terrified Leporello to invite Commendatore for dinner and the statue accepts.

In Don Giovanni's palace there is a feast. Suddenly Donna Elvira rushes into the room, begging Giovanni to show remorse before it is too late but he turns her out. Offstage her piercing cry can be heard. Leporello runs to check what was happening and he also cries on the top of his voice. Commendatore's statue has arrived. Don Giovanni hears deafening knocking on the door and decides to open it for the stone guest himself, gives the statue his hand and grows weak, incapacitated by the ice-cold breath of the beyond.

The conspirators listen to Leporello's story and state that heaven has taken just vengeance. Don Ottavio proposes once more but Donna Anna asks him to wait patiently till the end of her mourning. Donna Elvira wants to spend the rest of her life in a convent. Zerlina and Masetto return home for dinner with a nice company. Leporello goes to a pub to find a new master. All of them together intone the moral: this is the end of the villain, his death was like his immoral life.



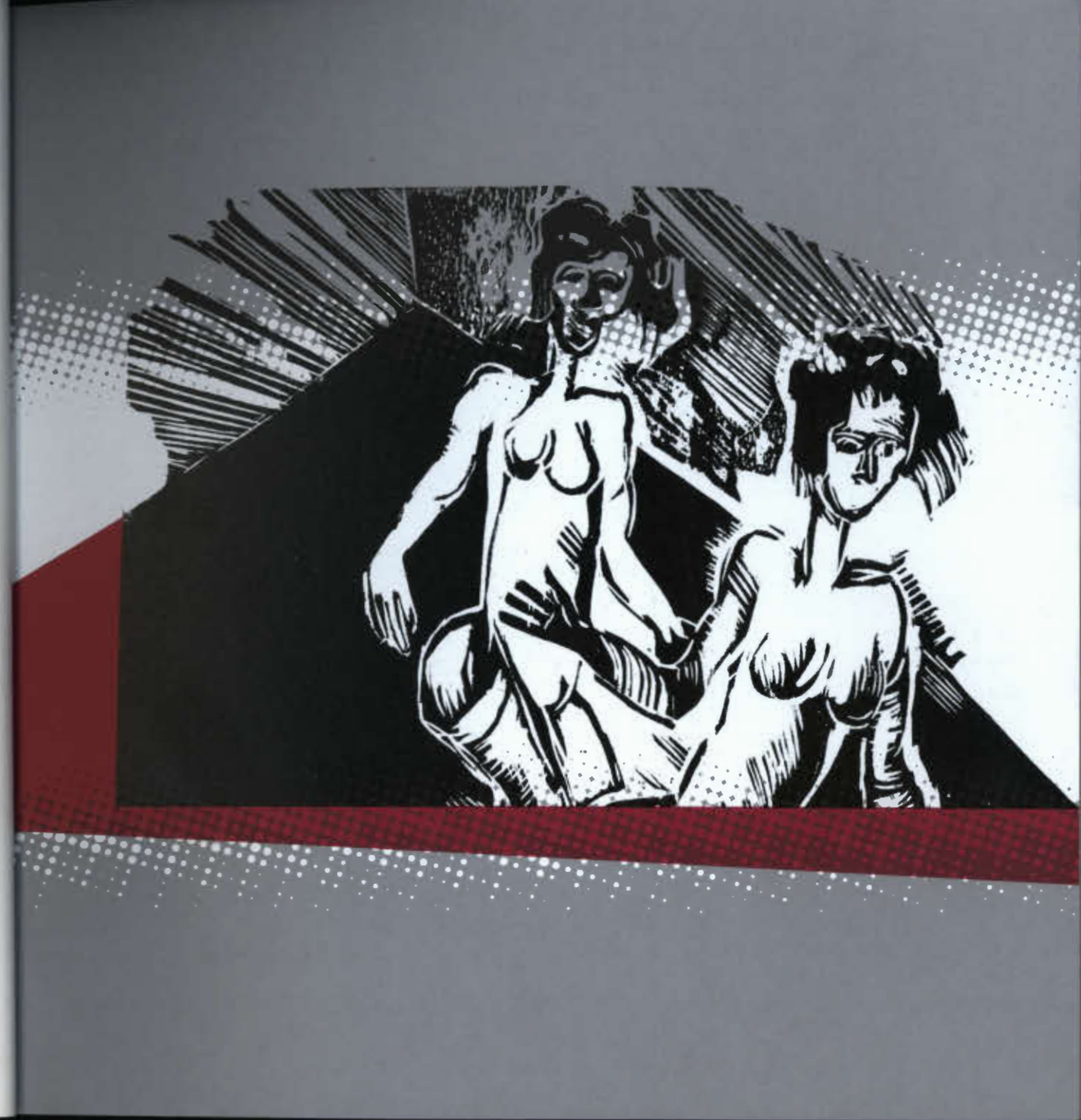
based on: Piotr Kamiński, *Tysiąc i jedna opera*, PWM 2008

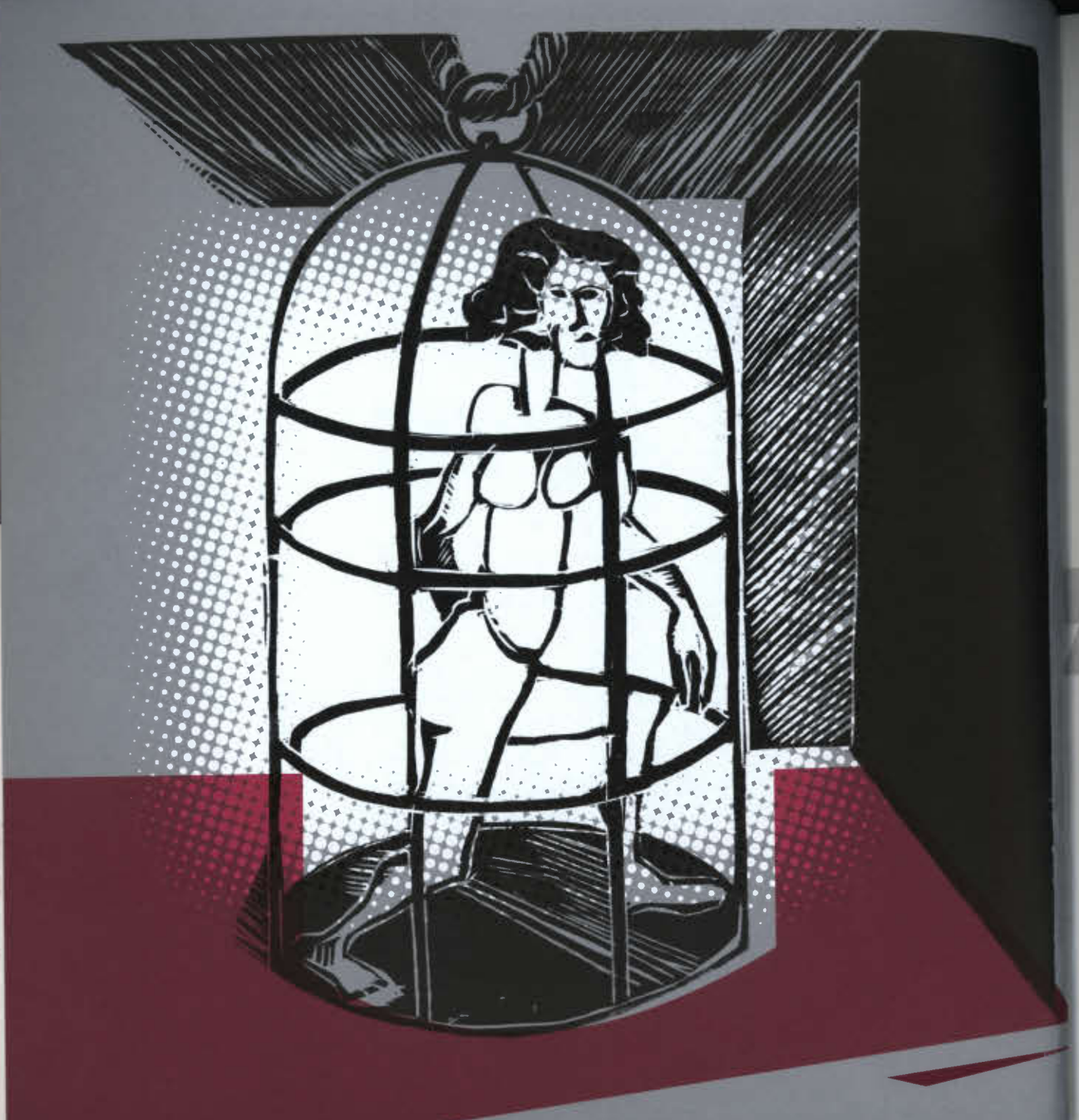
# teatr jako akt miłości

TOMASZ KIREŃCZUK

Jest rok 1997. Pippo Delbono, niespełna czterdziestoletni wówczas reżyser, jeden z najciekawszych przedstawicieli nowego włoskiego teatru, trafia do zakładu psychiatrycznego w Aversa pod Neapolem. Ma poprowadzić w nim warsztaty teatralne dla aktorów, w których, jako obserwatorzy, uczestniczyć będą również podopieczni szpitala. Warsztat ten ma być również formą autoterapii dla Delbono, który po zdiagnozowaniu u siebie wirusa HIV i będących tego konsekwencją problemach zdrowotnych, wycofał się z pracy artystycznej. Kilkutygodniowa praca z tym samym zespołem ludzi, oparta w dużym stopniu na treningu fizycznym, miała pomóc Delbono odzyskać władzę nad własnym ciałem. Codziennie, punktualnie w południe, na warsztatach pojawiał się pewien człowiek: siadywał z boku i uważnie wszystko obserwował. To był Bobò, opóźniony w rozwoju głuchoniemy staruszek, który spędził w zamknięciu czterdzieści pięć lat swojego życia. „Bobò robił rzeczy piękne, niezwykłe" – wspomina swoje pierwsze spotkanie z dzisiejszą ikoną Compagnia Pippo Delbono włoski reżyser. „Myślałem, że to może sam sfiksowałem ostatecznie, ale od początku wydawał mi się wielkim aktorem: poetyczny, słodki, tajemniczy, o ruchach subtelnych i znaczących, pełen gracji, zręczności". Po powrocie do Genui Delbono obsesyjnie szuka możliwości dalszej pracy z Bobò; w tym celu po kilku miesiącach wraca do Neapolu, aby przygotować spektakl *I barboni*. Każdego ranka o godzinie 6.30 Bobò czeka przed bramą zakładu psychiatrycznego, z wielką flagą Interu Mediolan. Ani on, ani







Delbono nie wiedzą jeszcze, że te codzienne spotkania dadzą impuls do stworzenia jednego z najciekawszych zjawisk we współczesnym teatrze.

Scenę teatru tworzonego przez Compagnia Pippo Delbono od ponad dwudziestu lat zamieszkują przede wszystkim ciała nienormatywne, funkcjonujące na marginesie codzienności, będące wstydliwym dowodem na to, że poddani dyktatowi idealnej cielesności nie potrafimy odnaleźć się w świecie naznaczonym chorobą, deformacją. W teatrze tym rządzi transgresja: za pomocą prostego gestu czy znaku każdy może stać się kimś innym. Delbono włożył wiele wysiłku w to, aby jego widzowie wyzwolili się z dyktatu logiki i reprezentacji. W jego teatrze karzeł może być królem, a chłopiec z zespołem Downa Chrystusem Zbawicielem. Mężczyźni przebrani za kobiety, kobiety przebrane za mężczyzn, ciała chore, ciała grube, prostytutki, klowni, zakonnice, transwestyci, starcy i dzieci – to właśnie oni decydują o wyjątkowości tego teatru, który, jak mówi reżyser, „odwołuje się do uczuć prostych, fundamentalnych, posługuje się infantylnymi obrazami".

Chociaż Delbono przekonuje, że „ktoś, kto nie potrafi odnaleźć w sobie dziecka, nie znajdzie ze mną wspólnego języka", to jednak estetyka jego teatru ukształtowana została w odniesieniu do twórczości istotnych dla współczesnej sztuki artystów. Z Federico Fellinim łączy Delbono przede wszystkim fascynacja codziennością i ta szczególna wrażliwość, która w najbardziej banalnych czynnościach pozwala zobaczyć tragizm ludzkiego życia. W spektaklu *Il silenzio* Delbono portretuje mieszkańców Gibelliny, tuż przed katastrofalnym trzęsieniem ziemi, które w 1968 roku unicestwiło to włoskie miasteczko. Obraz radosnej ludowej feerii, w której dziewczyna wyznaje chłopcu miłość, staruszek spokojnie dopija poranną kawę, a dzieci w piaskownicy budują zamki z piasku, jest pełny kolorów, dźwięków i słów. Przebija z niej jednak irracjonalny strach, poczucie zagrożenia, które każe nam widzieć w każdym geście, w każdym ruchu aktorów zapowiedź końca. Duża w tym zasługa obecności na scenie „aktorów życiowych" (znów podobieństwo z Fellinim), którzy wnoszą inny, niezakorzeniony w rzemiośle teatralnym rodzaj uczuciowości. Wrażliwość Pippo Delbono na to wszystko, co znajduje się na marginesie debaty publicznej, jego zwrot w stronę odrzuconych zbliża go do Piera Paola Pasoliniego. Krytyczny stosunek Delbono do włoskiego społeczeństwa, jego konsekwencja w obnażaniu hipokryzji i niskich standardów moralnych, dominujących nie tylko we włoskiej polityce, sprawiają, że kolejne spektakle i wystąpienia publiczne Delbono (tak jak kiedyś Pasoliniego) stają się jednym wielkim oskarżeniem zachodniego

**Podstawowym *narzędziem komunikacji* w tym teatrze jest ciało aktora**

modelu życia, w którym najważniejsza jest dbałość o własne dobro (*La menzogna* – spektakl oskarżenie, opowiadający o będącej efektem liberalnego kapitalizmu dehumanizacji międzyludzkich relacji). Blisko też Delbono do Sarah Kane, z którą łączy go poetycka radykalność w mówieniu o śmierci. Delbono, podobnie jak Kane, a wcześniej również Pasolini, czyni własną biografię przedmiotem artystycznego przetworzenia, nie pozwalając jednak na to, aby jego twórczość czytać tylko autobiograficznie. *Racconti di giugno* rozpoczyna słowami „seropozytywny, homoseksualista, buddysta", które, jakby się mogło wydawać, w najpełniejszy sposób opowiadają jego historię. Przewrotność *Racconti di giugno* polega jednak na tym, że im dłużej słuchamy opowieści Delbono o jego życiu i teatrze, dochodzimy do wniosku, że te trzy etykiety są tylko narzędziem kategoryzacji, sposobem na wygodne zaszufladkowanie artysty. Delbono wiele zawdzięcza również dramatopisarstwu Samuela Becketta, od którego zapożycza zamiłowanie do absurdu, a także zainteresowanie doświadczeniem śmierci („Wszystkie moje spektakle opowiadają o śmierci" – zaznacza w wielu wywiadach). Bez wątpienia jednak spośród dwudziestowiecznych teatralnych rewolucjonistów najwięcej włoskiego reżysera łączy z Tadeuszem Kantorem. Delbono wielokrotnie mówił, że to właśnie kontakt z teatrem Kantora stanowił dla niego jedno z najważniejszych doświadczeń teatralnych, znacząco wpływając na to, czym

**Delbono, podobnie jak Kantor, jest nie tyle reżyserem, ile *kreatorem*, który z ciał aktorów tworzy wielowymiarową instalację, żywą rzeźbę.**



jest jego teatr. Podobnie jak Kantor, Delbono nie boi się brać odpowiedzialności za swoją twórczość: nie tylko stale jest obecny na scenie, dyrygując wszystkimi akcjami, ale w dodatku jest w nich jedynym głosem mówiącym. Delbono nie chowa się za sztafażem postaci teatralnej, nie ukrywa pod kostiumem. Mówi o sobie, w swoim imieniu i za siebie: o swojej chorobie, o swojej seksualności, o swoim strachu przed samotnością i śmiercią. Ten gest autobiograficznego ekshibicjonizmu jest być może jedynym działaniem, które pozwala Delbono funkcjonować na równi z Bobò i innymi „aktorami życiowymi". Tylko wyzbywając się teatralnego udania, Delbono jest w stanie osiągnąć ten sam poziom autentyczności, co oni. Podstawowym narzędziem komunikacji w tym teatrze jest ciało aktora. Ciało, które jest jednocześnie autentyczne, ze wszystkimi ułomnościami, dysfunkcjami i ograniczeniami oraz mechaniczne, poddane dyktatowi ruchów i gestów. W spektaklach Delbono, podobnie jak u Kantora, oglądamy ludzkie marionetki, symboliczne figury, które zamiast teatralnymi postaciami stają się instrumentami, za pomocą których Pippo Delbono wykonuje swoją teatralną partyturę. Kiedy w spektaklu *Urlo* na scenie pojawia się kondukt pogrzebowy, któremu towarzyszy orkiestra wykonująca tradycyjne toskańskie pieśni żałobne, scena zamienia się w jedną wielką, perfekcyjnie zgraną orkiestrę. W rytmie akordeonu, skrzypiec, fletów i trąbek grupa żałobników formuje zwarty szereg, maszerujący wzdłuż i wszerz sceny. Ciała poruszają się rytmicznie, jakby były przedłużeniem instrumentów, ich najbardziej podstawowym elementem. Mechanizacja ludzkich ciał, ich synchronizacja, udźwiękowienie sprawiają, że trudno nie kojarzyć tej sceny z *Umarłą klasą* Tadeusza Kantora. Zwłaszcza, że Delbono – podobnie jak Kantor – jest nie tyle reżyserem, ile kreatorem, który z ciał aktorów tworzy wielowymiarową instalację, żywą rzeźbę.

„Konstruuję przedstawienie tak, jakbym pisał poezję" – mówi o tworzeniu swoich spektakli Delbono, dla którego „poezja jest podróżą, w trakcie której napotykasz na emocje, obrazy, wyobrażenia. Każde z nich jest niezależne. Potrzebuje oddzielnej uwagi, oddzielnego obrazowania, własnej ekspresji". Jego spektakle nie są więc linearne, a ich tytuły: *Urlo* (*Krzyk*), *Il silenzio* (*Cisza*), *La menzogna* (*Kłamstwo*), *La guerra* (*Wojna*), *I barboni* (*Kloszardzi*), jasno dają do zrozumienia, że w tym teatrze nie opowiada się dobrze skrojonej historii, lecz próbuje się zrozumieć zjawiska społeczne czy uniwersalne stany emocjonalne. Jest to teatr, w którym od widza wymaga się zdecydowanie więcej niż tylko biernego śledzenia scenicznego dziania się. Żeby zrozumieć „krzyk", wczuć się w „ciszę", czy obronić się przed „kłamstwem" trzeba zainwestować swoje prywatne doświadczenia i wrażliwość w indywidualnym procesie odbiorczym, jak gdyby wprowadzić je na scenę, skonfrontować z toczoną w teatrze opowieścią. Bez tego zaangażowania bycie w teatrze Pippo Delbono pozostanie jedynie estetycznym, mniej lub bardziej wygodnym doświadczeniem. Energia w tym teatrze rodzi się z tempa, w jakim toczy się opowieść, której widz jest współuczestnikiem. Ta podróż nie ma porządku logicznego lecz emocjonalny, a jej ostateczny kształt i charakter

zależny jest od stopnia zaangażowania widza. Włoski reżyser prowokuje do tego, aby każdy odnajdywał tutaj swoje własne doświadczenie, zgodnie z główną zasadą, która zamiast mówić widzom: „opowiem ci moją historię", pozwala mu mówić: „opowiedz sobie swoją historię, opierając się na nieuporządkowanych scenach i obrazach mojego teatru".

Chociaż Delbono w swoich spektaklach obficie cytuje klasyków literatury, od Baudelaire'a, przez Becketta i Pasoliniego, aż po Sarah Kane i Serge'a Gainsbourga, to jednak nie tekst jest w nich najważniejszy. W swoich scenicznych pejzażach Delbono stara się wyzwolić ciało spod dyktatu języka, uczynić je najważniejszym narzędziem komunikacji. Ciało przestaje być tutaj znaczonym, a staje się znaczącym. Ciało jako narzędzie komunikacji, ciało jako kostium, ciało jako przedmiot pożądania, ciało jako symbol choroby – to tylko niektóre ze znaczeń, które ciału przypisuje Delbono. Bez wątpienia taki status ciało aktora mogło osiągnąć w jego teatrze przede wszystkim dzięki scenicznej obecności Bobò, Gianluki, Nelsona czy Mr. Pumy. Te naznaczone chorobą ciała, które nie są na scenie fetyszyzowane, lecz traktowane na równi ze „zdrowymi" ciałami profesjonalnych aktorów, wnoszą do teatru tajemnicę, historię choroby, odrzucenia, samotności, ale także historię miłości, pożądania czy spełnienia. Ciała te nie są na scenie instrumentalizowane, nie jest ich zadaniem wywołanie w widzu odruchu współczucia. Wykoślawiony, z trudem poruszający się staruszek Bobò, okryty w *Urlo* czerwonym królewskim płaszczem, nie wygląda śmiesznie lecz majestatycznie; nagi, chorujący na zespół Downa Gianluka nie jest w *Questo buio feroce* żenujący, lecz piękny. Delbono twierdzi, że „ciało samo w sobie mówi, jest zdolne opowiadać historie. Jest w nim wielki ładunek dramatyczny, zwłaszcza w ciele starym, zdeformowanym. W ciele jest poezja. W ciele jest piękno. Te wszystkie niedoskonałe

**jako narzędzie komunikacji, jako *kostium*, jako przedmiot pożądania, jako symbol choroby**



ciała mają właśnie to, czego szukam, głębszą relację z rzeczywistością, której nie jestem w stanie znaleźć w ciałach doskonałych. Dlatego wolę moje ciało takie, jakie jest ono obecnie. Moja otyłość jest dla mnie przeszkodą w tańcu, muszę z nią walczyć. Z tego rodzi się dramatyzm. Tego samego doświadcza Bobò: jego trudności w poruszaniu się sprawiają, że najmniejszy gest jest zwycięstwem, małym krokiem w stronę wolności, o którą przecież wszyscy walczymy".

W jednej ze scen spektaklu *La guerra* Delbono ekstatycznie wykrzykuje kilkakrotnie to samo zdanie: „musisz tańczyć, musisz tańczyć, musisz tańczyć w centrum toczącej się wojny". Śledząc jego twórczość teatralną od niemal dziesięciu lat, coraz częściej dochodzę do przekonania, że właśnie w tym zdaniu zawiera się sens i tajemnica jego teatru. Eksponujący cielesność aktorów taniec w spektaklach Compagnia Pippo Delbono to nie tylko sposób na wyzwolenie ciała z jego ograniczeń, ale przede wszystkim narzędzie walki ze wszechobecną stygmatyzacją. Ta walka nie jest jednak agresywna, bo przecież taniec w jego teatrze nie prowadzi do eksterminacji, lecz do pojednania. „Nie chcę odejść z tego świata – mówi w jednym z wywiadów Delbono – chcę żyć i być świadomym tego, co dzieje się ze mną i wokół mnie. W teatrze najważniejsze dla mnie jest spotkanie, bo teatr zawsze był i będzie dla mnie wyznaniem miłości". Wyznanie miłości w teatrze Pippo Delbono nie jest łatwe, łączy się z doświadczeniem bólu, cierpienia, samotności i odrzucenia, niemniej jednak jest wyjątkowo odważnym krzykiem w obronie człowieczeństwa. Pier Paolo Pasolini pisał, że „gdy krzyczycie «niech żyje wolność» z wściekłością i nienawiścią, tak naprawdę nie krzyczycie «niech żyje wolność»". Krzyk słyszany w teatrze Pippo Delbono bez wątpienia jest pozbawiony wypaczającej sens wolności nienawiści.

*Wszystkie cytowane w tekście wypowiedzi Pippo Delbono pochodzą z następujących źródeł:* Nieskrępowana wolność wyboru. Z Pippo Delbono rozmawia Tomasz Kireńczuk, *[w:] „Didaskalia. Gazeta teatralna", nr 73-74/2006;* Visioni del corpo. Intervista a Pippo Delbono di Claudia Gelmi, *[w:] „franzmagazine", kwiecień 2013;* Lasciarsi guardare. Intervista a Pippo Delbono di Rossella Porcheddu, *[w:] „Il tamburo di Kattrin", styczeń 2014.*

***Tomasz Kireńczuk*** *– rocznik 1983, krytyk teatralny, dramaturg, kurator projektów artystycznych, absolwent dramatologii na Uniwersytecie Jagiellońskim, doktorant w Instytucie Europeistyki UJ; swoje teksty publikował m.in. w „Didaskaliach", „Teatrze", „Dwutygodniku" i „Przekroju"; znawca i badacz włoskiego teatru, autor pierwszej polskiej monografii teatru włoskich futurystów (*Od sztuki w działaniu do działania w sztuce*); dyrektor programowy w krakowskim Teatrze Nowym.*

# theatre as an *act of love*

BY TOMASZ KIREŃCZUK

In 1997 Pippo Delbono, a thirty-something-year-old director, one of the most interesting representatives of the new Italian theatre, found himself in a psychiatric clinic in Aversa, close to Naples. He came there to run theatre workshops for actors. The patients were also to take part as observers. The workshops were supposed to be a kind of therapy for Delbono, who had been diagnosed with HIV and due to that and his health problems had resigned from work. Several weeks of working with the same people, based mainly on physical training, was hoped to help Delbono regain control over his body. Every day at noon a man appeared at the workshops. He sat down aside and watched everybody very carefully. It was Bobò, a retarded, deaf mute old man, who spent forty-five years in confinement. "Bobò did beautiful, unusual things", the Italian director recollected his first encounter with today's icon of Compagnia Pippo Delbono. "I thought I went completely mad but from the very beginning he seemed to me a great actor: poetic, sweet, mysterious, with delicate, meaningful gestures, graceful and agile." When Delbono returns to Genoa, he obsessively seeks an opportunity to work with Bobò again so after a few months he goes to Naples in order to prepare the performance of *I barboni*. Every morning at 6.30 Bobò waits in front of the gate of the psychiatric clinic with a huge flag of Inter Milan. Neither him nor Delbono know that those meetings will give an impulse to create one of the most interesting phenomena in the modern theatre.

On the stage of the theatre of Compagnia Pippo Delbono for over twenty years there have been mainly non-standard bodies, functioning on the margins of everyday life, being an embarrassing proof that we are subjected to the diktat of perfect corporality and cannot find fulfilment in the world of illness and deformation. In that theatre transgression is the first: everyone can become someone else thanks to one simple gesture or sign. Delbono has put a lot of effort to make his audience free themselves from the diktat of logic and representation. In his theatre a dwarf may be king, a boy with Down's syndrome – the Saviour. Men dress up as women, women play men. Ill or fat bodies, prostitutes, clowns, nuns, transvestites, old people and children – thanks to them the theatre is unique. As the director says, the theatre appeals to simple, fundamental feelings, uses infantile images.

Although Delbono claims that if someone cannot find a child in themselves, they will never find a common language with him, the aesthetics of his theatre has been formed in reference to the works of modern artists. With Federico Fellini he shares his fascination with everyday life and the particular sensitivity which in the most trivial activities allows seeing the tragedy of human life. In his show *Il silenzio*, Delbono portrays the inhabitants of Gibellina shortly before a catastrophic earthquake which destroyed the Italian town in 1968. The picture of a cheerful folk extravaganza, where a girl is telling a boy that she loves him, an old man calmly finishing up his morning coffee and children in a sandpit are building castles of sand, is full of colours, sounds and words. However, it contains irrational fear, a sense of danger which makes us see a signal of the end in every gesture and every move of the actors. The credit for that goes mainly to the fact that "practical actors" (again like in Fellini's films) are present on the stage, bringing with them a different kind of emotionalism, not rooted in the theatre trade. Pippo Delbono's sensitivity to all that can be found on the margins of public debate, his turn towards outcasts make him similar to Pier Paolo Pasolini. Delbono's critical attitude to Italian society, his consequence in exposing hypocrisy and low moral standards, dominating not only in Italian politics, make Delbono's (like Pasolini's before) performances and public appearances an accusation of the Western lifestyle, in which the most important thing is to care for one's own good (*La menzogna* – is a show-charge about dehumanization of interpersonal relations, caused by liberal capitalism). What Delbono has in common with Sarah Kane is their poetical radicalness in talking about death. Delbono, like Kane and earlier also Pasolini,

**"The basic *instrument of communication* in that theatre is the actor's body■**

makes his own autobiography subject to artistic processing, although he does not allow interpreting his works only as an autobiography. He begins *Racconti di giugno* with: "serologically positive, homosexual, Buddhist". These words tell his story most fully. The perversity of *Racconti di giugno* relies on the fact that as we listen to Delbono's story about his life and theatre, we conclude that those three labels are only instruments of categorization, a way of comfortable pigeonholing the artist. Delbono owes a lot to Samuel Beckett's dramatic work, he borrows from the playwright his avocation for absurdity as well as interest in death ("All my shows are about death" - he emphasizes in many interviews). Undoubtedly, of all the 20th-century theatre revolutionaries, the Italian director has the most in common with Tadeusz Kantor (1915-1990). Delbono has many times said that it was his contact with Kantor's theatre that was one of his most important theatre experiences, significantly influencing his theatre. Like Kantor, Delbono is not afraid to take responsibility for his work: he is present on the stage all the time, takes charge of all the actions, he is also the only voice that speaks. He does not hide behind a character's staffage, under a costume. He talks about himself, on his own behalf and for himself: about his disease, sexuality, his fear of loneliness and death. That gesture of autobiographical exhibitionism is perhaps the only action which lets Delbono function as

**Delbono, like Kantor, is not only the director but also *the creator*, who makes a multidimentional installation, a living sculpture with the actors' bodies**



Bobo and other "practical actors". Only abandoning theatrical dissimilation is Delbono able to achieve the same level of authenticity as them. The basic instrument of communication in that theatre is the actor's body. The body which is genuine with all its weaknesses, malfunctions and limitations, which is mechanical, subjected to the diktat of moves and gestures. In Delbono's performances, like in Kantor's, we see human puppets, symbolic figures, which instead of theatre characters become instruments, used by Pippo Delbono to perform his theatrical score. When in the show of *Urlo* a funeral procession appears on the stage, accompanied by an orchestra playing traditional tuscanian funeral songs, the stage turns into one big, perfectly integrated orchestra. To the rhythm of an accordion, violins, flutes and trumpets, the mourners form a serried line, marching along and across the stage. Their bodies move rhythmically, they seem to be a continuation of the musical instruments, their most basic elements. The mechanization of human bodies, their synchronization and the sound make us associate the scene with Tadeusz Kantor's *Umarła klasa* (*Dead Class*). Especially, that Delbono, like Kantor, is not only the director but also the creator, who makes a multidimentional installation, a living sculpture with the actors' bodies.

"I structure the performance as if I was writing poetry", - he says. For Delbono "poetry is a journey during which you encounter emotions, pictures, images. Each of them is independent. It needs exclusive attention, exclusive illustrating, its own expression". Therefore, his shows are not linear and their titles: *Urlo* (*The Scream*), *Il silenio* (*The Silence*), *La menzogna* (*The Lie*), *La guerra* (*The War*), *I barboni* (*The Tramps*) clearly indicate that in his theatre there are no well-made stories but attempts to understand social phenomena and universal emotions. It is a theatre which requires much more than passive watching from the spectator. In order to understand "the scream", feel "the silence" or defend oneself from "the lie", it is necessary to invest one's own experience and sensitivity in an individual process of reception, in a way introduce them to the stage, confront them with the story being watched. Without that engagement, being in Pippo Delbono's theatre will mean only an aesthetic, more or less comfortable experience. The energy of the theatre emerges from the pace of the story which the spectator participates. The journey has no logical order, only an emotional one. Its final shape and character depends on the spectator's engagement. The Italian director provokes everyone to find here their own experience, according to the main rule, which instead of saying to the audience: "I'll tell you my story", lets him say: "tell yourself your story, on the basis of my theatre's scenes and images shown without any order".

Although Delbono liberally quotes literature classics during his performances, from Baudelaire to Beckett and Pasolini, to Sarah Kane and Serge Gainsbourg, it is not the text that is most important. In his landscapes Delbono tries to free the body from the diktat of the language, make it a major instrument of communication. The body is no longer signified, but it becomes significant.

**the body as an instrument of communication, as a costume, as an object of desire, as a symbol of disease**

The body as an instrument of communication, the body as a costume, the body as an object of desire, the body as a symbol of disease – these are only some meanings ascribed to the body by Delbono. No doubt, in his theatre an actor's body can achieve such a status thanks to the presence of Bobò, Gianluca, Nelson or Mr Puma. Those ill bodies, which are not fetishized on the stage but treated in the same way as "healthy" bodies of professional actors, bring a mystery, the history of the disease, rejection, loneliness, also the history of love, desire and fulfilment. The bodies are not instrumentalized, their task is not to arouse compassion. The old Bobò with his stunted body, moving with difficulty, wearing a red royal cloak in *Urlo* does not look funny but majestic; in *Questo buio feroce*, the naked Gianluka, who has Down's syndrome, is not embarrassing but beautiful. Delbono claims that "the body itself talks, is able to tell stories. There is a dramatic charge in it, especially in an old, stunted one. There is poetry in the body. There is beauty in the body. All those imperfect bodies have what I'm looking for, a deeper relation with reality, which I cannot find in ideal bodies. That's why I prefer my body as it is now. My obesity is an obstacle in dancing, I have to fight it. Some drama is the effect of it. Bobò experiences the same: due to the fact that it is difficult for him to move, even the smallest of his gestures is a victory, a little step towards freedom, which we all fight for".

In one of the scenes of *La guerra*, Delbono several times ecstatically cries the same sentence: "you have to dance, you have to dance, you have to dance in the centre of the war". I have been following his theatrical work for almost ten years and I more and more often come to the conclusion that in that very sentence the sense and mystery of his theatre are contained. The dance in shows of Compagnia Pippo Delbono, exposing the actors' bodies, is not only a method to free the body from its limitations. First of all, it is an instrument for fighting with the omnipresent stigmatization. The fight, however, is not aggressive because dance in his theatre does not cause extermination but reconciliation. "I don't want to leave this world", says Delbono in one of interviews. "I want to live and be conscious of what is happening to me and around me. In the theatre the most important to me is the meeting as I think the theatre has always been and always will be a confession of love". A confession of love in Pippo Delbono's theatre is not easy, it is connected with pain, suffering, loneliness and rejection, yet it is an exceptionally courageous scream in defence of humanity. Pier Paolo Pasolini wrote that "when you scream «long live freedom» with anger and hate, you don't really scream that". The scream heard in Pippo Delbono's theatre surely has no hate which twists the sense of freedom.

*All the quotes from Pippo Delbono come from the following sources:* Nieskrępowana wolność wyboru. Z Pippo Delbono rozmawia Tomasz Kireńczuk, *[in:] „Didaskalia. Gazeta teatralna", no 73-74/2006;* Visioni del corpo. Intervista a Pippo Delbono di Claudia Gelmi, *[in:] „franzmagazine", April 2013;* Lasciarsi guardare. Intervista a Pippo Delbono di Rossella Porcheddu, *[in:] „Il tamburo di Kattrin", January 2014.*

***Tomasz Kireńczuk*** *– born in 1983, a theatre critic, playwright, a curator of art projects, graduate from the Faculty of Drama and a PhD student of the European Studies Institute at Jagiellonian University, Kraków, Poland. He has published his papers in various Polish magazines dedicated to culture. He is the author of the first Polish monograph of the theatre of Italian Futurists and the programme director of the Teatr Nowy in Kraków.*

# arcyopera, czyli *o tragifarsie egzystencji*

RYSZARD DANIEL GOLIANEK

Mityczna postać Don Juana fascynuje czytelników, przykuwa uwagę widzów teatralnych, frapuje miłośników dzieł plastycznych, zastanawia odbiorców utworów muzycznych. Od stuleci Don Juan nie stracił na atrakcyjności, a swą niekonwencjonalnością i nieprzystawalnością do akceptowalnych wzorców społecznych prowokuje zażarte dyskusje. Bo w tej wykreowanej osobowości wiecznego uwodziciela skupiły się wciąż powracające marzenia o prawdziwej wolności, o nieskrępowanej pełni życia, o niewyczerpalnej energii i witalności. A także – czy przede wszystkim – o wizji doskonałego, idealnego kochanka, jakim chcieliby być mężczyźni i o jakim marzą kobiety.

## Muzyczny Don Juan

Odwieczność tematu Don Juana przekłada się na wielość artystycznych ujęć tego wątku, który miał genezę w stworzonej przez hiszpańskiego dramatopisarza Tirso de Molinę w 1630 roku pierwszej literackiej kreacji doskonałego kochanka, którego podbojom musi stawić kres ingerencja zaświatów (*El burlador de Sevilla y convidado de piedra – Zwodziciel z Sewilli i kamienny gość*). Klasyczną wersję teatralną tego tematu wyznacza z kolei komedia Moliera z 1665 roku, natomiast w kręgu operowym



centralne miejsce przypada operze Mozarta *Don Giovanni ossia il dissoluto punito* (*Don Juan, czyli rozpustnik ukarany*) z 1787 roku. I choć dzieło Mozarta nie było ani pierwszym, ani ostatnim operowym ujęciem losów uwodziciela z Sewilli, to przecież właśnie ono wyznaczyło punkt odniesienia dla wszystkich innych realizacji operowych, zarówno wcześniejszych (np. *L'empio punito* Alessandra Melaniego, 1669 czy *Don Giovanni o sia il convitato di pietra* Giuseppe Gazzanigi, 1787), jak i późniejszych (np. *Kamienny gość* Aleksandra Dargomyżskiego, 1872 czy *Śmierć Don Juana* Romana Palestra, 1961). Zadecydowała o tym szczególna i wielowymiarowa aura opery, jej niezrównana dramaturgia, a także doskonała charakterystyka postaci i sytuacji dramatycznych. Bez wątpienia Mozartowski *Don Giovanni* to arcyopera, najgenialniejsze osiągnięcie teatru operowego w całej jego historii.

**Don Giovanni**
**Mozarta i da Pontego może być uważany za centralną kategorię idei *Hochklassik*, za przejaw najwyższego wzlotu ludzkiej inwencji i ducha twórczego.**

Pomysł na skomponowanie utworu mógł mieć związek z sukcesem wystawionej w Wenecji 5 lutego 1787 roku opery Gazzanigi, którą z pewnością poznał librecista Mozarta – Lorenzo da Ponte. I choć to dzięki Mozartowi *Don Giovanni* osiągnął postać opery doskonałej, to przecież nie sposób sobie wyobrazić jej kształtu bez da Pontego. Mało jest w dziejach teatru muzycznego przejawów tak idealnego porozumienia librecisty i kompozytora, wzajemnej inspiracji czy zgoła nałożenia się wyobrażeń i horyzontów artystycznych jak w tym przypadku. Kapitalna znajomość meandrów ludzkiej psychiki, wielki talent teatralny i nieprzeciętne wyczucie dramatyczne pozwoliły libreciście na stworzenie przejmującego, sugestywnego tekstu, który wyzwolił w kompozytorze nieobjawioną dotychczas siłę jego geniuszu. W połowie lat osiemdziesiątych XVIII wieku trzydziestoletni Mozart osiągnął pełnię swojego rozwoju artystycznego, doskonale połączył indywidualizm wypowiedzi kompozytorskiej z perfekcyjnym opanowaniem wypracowanych technik i stylów muzycznych szczytowej fazy klasycyzmu. *Don Giovanni* Mozarta i da Pontego może być wręcz uważany za centralną kategorię idei *Hochklassik*, za przejaw najwyższego wzlotu ludzkiej inwencji i ducha twórczego.

## Między buffa a seria

Opera interesowała Mozarta przez całe życie, co można łączyć zarówno z dominującą pozycją tego gatunku w życiu muzycznym XVIII-wiecznej Europy, jak i z fascynacją kompozytora możliwościami sugestywnego przedstawienia – za pomocą środków muzycznych – galerii zróżnicowanych postaci i sytuacji dramatycznych. Szczególnie bliski stał się Mozartowi krąg opery włoskiej. Opera francuska wydawała mu się zbyt statyczna i skonwencjonalizowana, by można było w jej stylistyce wprowadzać jakieś atrakcyjne rozwiązania dramatyczne. Natomiast niemiecki *singspiel* – twórczość genetycznie związana z kręgiem mieszczańskim i cechująca się przede wszystkim ludycznym charakterem – wymagał uproszczenia środków muzyczno-dramatycznych. O ile jednak włoska *opera seria*, z jej możliwościami wprowadzania afektowanej charakterystyki psychologicznej i wirtuozerii wokalnej, budziła zainteresowanie Mozarta głównie we wczesnym okresie twórczości, to właściwą formą artystycznej wypowiedzi dojrzałego kompozytora stał się gatunek włoskiej opery komicznej, *opera buffa*. W drugiej połowie XVIII wieku zakres wyrazowy opery *buffa* bardzo się pogłębił, a jej ewolucja – od rozrywkowych *intermezzi* i farsowych pastiszy poważnej opery do kunsztownej formy dramatyczno-muzycznej, dającej możliwość wiarygodnego przedstawiania zmiennych zdarzeń i coraz bardziej skomplikowanej akcji teatralnej – umożliwiła Mozartowi konstruowanie scenicznego świata, w którym atrakcyjność muzyczna i wyrafinowanie kompozytorskie mogły służyć różnicowaniu portretów osobowościowych bohaterów, a także pogłębiać i dookreślać zmienne zdarzenia fabuły.

**Don Giovanni**

***jak kameleon***

**zmienia postać i atrybuty, jest taki, jakim**

**chcą go widzieć kobiety.**

Środowisko wiedeńskiego dworu cesarskiego, w którego kręgu dojrzewał artystycznie Mozart, przyczyniło się niewątpliwie do takiego kształtu włoskiej opery *buffa*. Działający tam twórcy – przede wszystkim Antonio Salieri i Vicente Martín y Soler – wypracowali szereg rozwiązań gatunkowych i formalnych włoskiej opery komicznej, które zyskały dużą popularność, a które Mozart – bacznie obserwujący rozwój sceny muzycznej – przejmował, rozwijał i wzbogacał. Od swoich wiedeńskich kolegów zaczerpnął zarówno rozmaite, nowatorskie typy kształtowania arii, jak i sposoby konstruowania ansambli i finałów. Od nich również przejął pomysł na *dramma giocoso*, gatunek włoskiej opery komicznej, w którym pojawiały się poważniejsze wątki treściowe i postaci o charakterystyce zaczerpniętej z opery *seria*. Tego typu dzieła operowe dawały znacznie więcej możliwości kontrastowania nastrojów i emocji, otwierały też gatunek *opera buffa* na jakości ekspresyjne bliższe dramatowi czy wyrafinowanej gorzkiej komedii w stylu szekspirowskim.

Mozartowski *Don Giovanni* stanowi najbardziej doskonałą realizację idei przemieszania gatunkowego, cechującej *dramma giocoso*. Zasadniczy temat opery – nieustanne podboje miłosne tytułowego bohatera, który w samej Hiszpanii miał już tysiąc i trzy kochanki, a kolejne kobiety uwodzi tylko po to, by poszerzać kolekcję zdobyczy – nie wykazuje charakteru realistycznego i sugeruje raczej jakąś groteskową dewiację niż prawdziwą sytuację życiową. Typowe dla gatunku *opera buffa* przebieranki, podszywanie się pod inne osoby, oszustwa stanowią istotny element rozwoju zdarzeń *Don Giovanniego*, pozwalający libreciście i kompozytorowi na wprowadzanie zmiennych sposobów narracji teatralnej i na atrakcyjne różnicowanie scenerii zdarzeń.

Jednak owe farsowe i groteskowe poczynania głównej postaci, która porusza innymi *dramatis personae* jak marionetkami, mają swoje ramy głęboko tragiczne. Opera zaczyna się na wskroś poważnie: Don Giovanni zabija w pojedynku Komandora, ojca Donny Anny. Taka introdukcja nie mieści się w konwencji opery komicznej i sugeruje, że również ciąg dalszy dramatu nie będzie zabawny. I choć w finale pierwszego aktu w cudowny sposób udaje się uwodzicielowi wymknąć z opresji, to przecież działa już w tle typowa dla tragedii nieodłączność winy i kary. Don Giovanni, uosobienie męskiej siły w skrajnej, ponadludzkiej wręcz postaci, otrzymuje tę karę z perspektywy pozaziemskiej, za sprawą ducha Komandora, przybywającego z zaświatów w przerażającej formie żywego pomnika. Ingerencja pozaziemska jest tu konieczna, a Don Giovanni – wciągnięty przez pomnik do piekła – kończy swój żywot w sposób poniekąd bliski bohaterom tragedii antycznych.

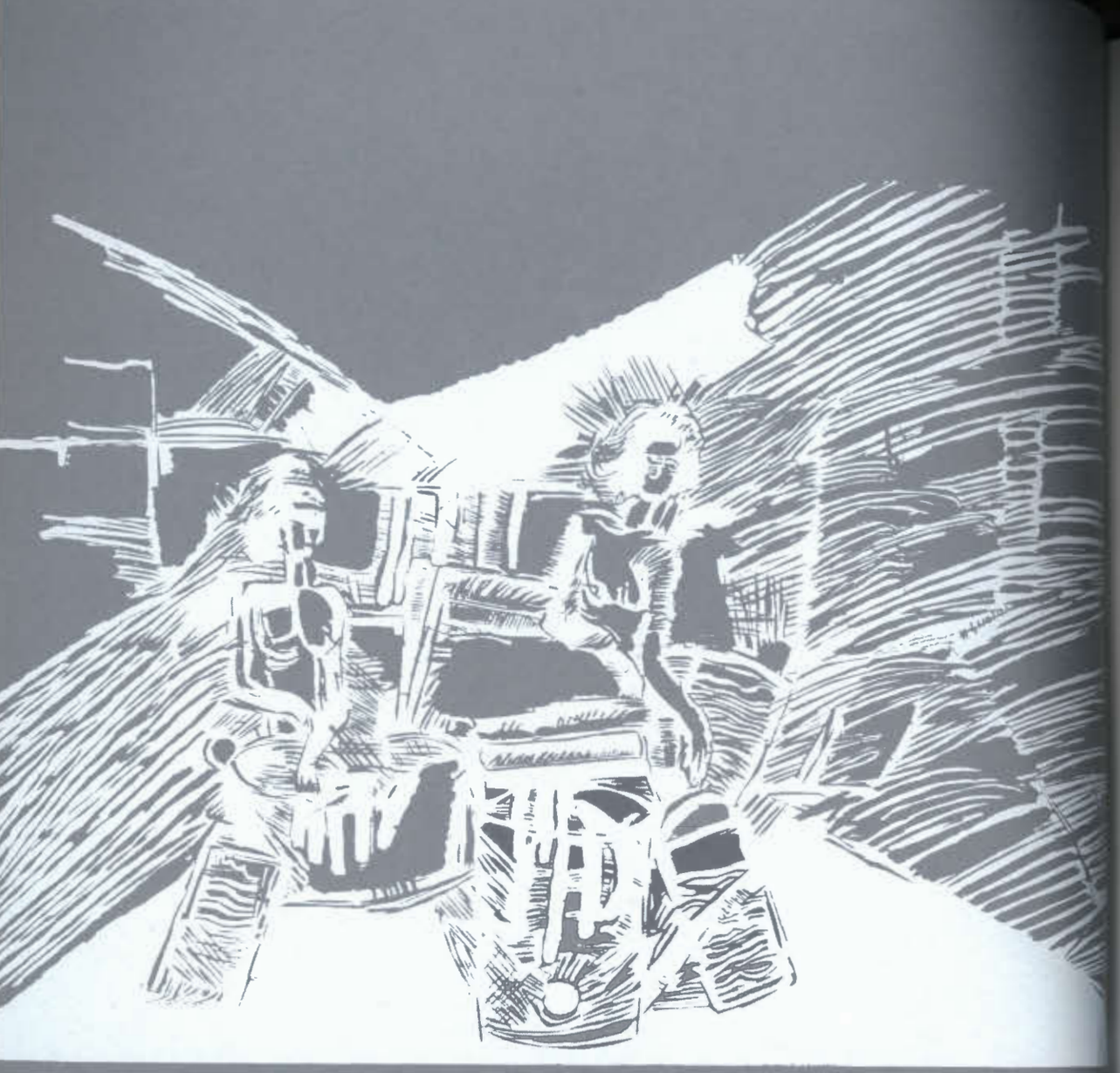
## Galeria postaci

Przemieszanie elementów opery poważnej i komicznej zaznacza się też wyraziście w doborze głosów wokalnych i sposobie kreowania przez Mozarta poszczególnych postaci. Donna Anna, Don Ottavio i Komandor to postaci poważne, które mogłyby znaleźć się w operze *seria*, w ich charakterystyce dramatycznej i muzycznej brak jest jakiejkolwiek ambiwalencji i zdają się one zdominowane przez jeden typ afektu. Donna Anna, sopran dramatyczno-koloraturowy, śpiewa afektowane arie nasycone środkami typowymi dla opery poważnej: patosem, koloraturą, egzaltowanymi zwrotami melodyczno-harmonicznymi. Jest to jedna z najbardziej niepokojących postaci w całej spuściźnie operowej mistrza z Salzburga: tragiczna, a jednocześnie jakaś odstręczająca. Zafiksowana na przeżywaniu śmierci ojca, nie dostrzega atencji Don Ottavia ani jego empatii, koncentruje się na swoim cierpieniu

i na – mało szlachetnej, ale bardzo typowej dla opery *seria* – żądzy zemsty. Jej historia z Don Giovannim wydaje się przez cały czas mocno dwuznaczna, a da Ponte i Mozart do końca nie wyjaśnią, czy Don Giovanni mógł wpisać Donnę Annę na listę zdobyczy i czy ona sama jest uczciwa i nie kłamie. Inne postaci poważne, Don Ottavio i Komandor, nie budzą już takich wątpliwości, zaś jednostronność przeżywanych przez nich emocji – ślepego zapatrzenia miłosnego u Don Ottavia i fiksacji na wymierzeniu kary u Komandora – wydaje się aż nazbyt wyraźnie przypominać koturnowe i oderwane od życia postaci z opery poważnej.

Krąg postaci komicznych – Leporello, Zerlina i Masetto – wywodzi się genetycznie z farsowej struktury dramatycznej *commedia dell'arte*, improwizowanej komedii mieszczańskiej o prześmiewczym charakterze. Taki zresztą rodowód miały postaci z pierwszych włoskich oper komicznych, z *La serva padrona* Giovanniego Battisty Pergolesiego na czele. Sposób charakterystyki muzycznej tych bohaterów cechuje się wyraźnym uproszczeniem, łagodnością i bufoneską. Niejednokrotnie Mozart sięga po typowy środek obrazowania komicznego – *parlando* (szybkie powtarzanie dźwięków), odwzorowując lęk Leporella czy beztroską paplaninę subretki Zerliny. Obaj męscy bohaterowie komiczni to basy typu *buffo*, jest to zresztą głos najbardziej odpowiedni do przedstawiania postaci tchórzliwych i głupawych, niezmiernie charakterystycznych dla prześmiewczej *opera buffa*.

W kontekście tych dwóch typów bohaterów – poważnych i komicznych – szczególnie interesująca wydaje się muzyczno-dramatyczna charakterystyka Donny Elviry, partii sopranu liryczno-koloraturowego. W strukturze postaci typowych dla *dramma giocoso* Donna Elvira odpowiada kategorii *mezzo carattere*, osobowości pośredniej, „półcharakterystycznej" (czy może lepiej: charakterologicznie niejednoznacznej), łączącej cechy poważne z komicznymi. Idea *mezzo carattere* świetnie koresponduje z niejednoznacznością gatunkową opery, z jej możliwością naprzemiennego wychylania się w stronę ekspresji poważnej bądź komicznej. Donna Elvira jest z jednej strony niezmiernie poważna – śpiewa pełne afektowanych skoków wokalnych arie, prezentuje wyrafinowaną koloraturę, tragizm egzystencjalnego zawodu i patos. Równocześnie wydaje się jednak mocno przerysowana w tym wizerunku szlachetnej, cierpiącej osoby, nieco śmieszna, a nawet żenująca w bezwarunkowym zapatrzeniu w Don Giovanniego i braku godności, która winna cechować osobę szlachetnie urodzoną. O ile współcześnie postać Donny Elviry bywa częściej postrzegana w tym poważnym wymiarze, to w czasach Mozarta w większym stopniu podkreślano jej śmieszność, niezdrową fiksację i brak powściągliwości. Taki wizerunek bohaterki wynika z zastosowanych przez kompozytora środków charakterystyki muzycznej: jej aria *Ah! fuggi il traditor!* utrzymana jest w anachronicznym stylu händlowskim, sugerując, że Elvira prezentuje postawy staroświeckie. Przysługująca jej tonacja Es-dur, tworząca półtonową relację wobec zasadniczego kręgu tonalnego utworu (d-moll – D-dur), komunikowała z kolei ówczesnej publiczności, że Elvira jest niepoczytalna i dotknięta chorobą psychiczną, co w kontekście epoki interpretowano na sposób komiczny.



# Czy Don Giovanni krzywdzi kogokolwiek i czy naprawdę zasługuje na potępienie?

W perspektywie tak wypracowanej charakterystyki poszczególnych bohaterów opery zwraca uwagę całkowicie odrębny sposób potraktowania postaci tytułowej. Don Giovanni nie ma ani żadnego szczególnie wyrazistego języka muzycznego, ani nie przysługują mu odrębne techniki kompozytorskie. W zależności od sytuacji dramatycznej Don Giovanni bezproblemowo przekształca styl ekspresji: może być pełen niepowstrzymanej energii (jak w arii szampańskiej *Finch' han dal vino*), może przyjąć ton subtelny i uwodzicielski (w serenadzie *Deh vieni alla finestra*), może też podszyć się muzycznie pod język Leporella, gdy w jego przebraniu dokonuje kolejnych podbojów miłosnych. Don Giovanni jak kameleon zmienia postać i atrybuty, jest taki, jakim chcą go widzieć kobiety, intuicyjnie dostosowuje się do ich oczekiwań i pragnień. Dlatego udają mu się wszystkie podboje miłosne i żadna kobieta mu się nie oprze – kochanek doskonały nigdy nie jest sobą, zawsze kreuje się na obraz wyobrażeń osoby, o której względy zabiega. Genialny pomysł Mozarta, tak oczywisty, ale tak jednocześnie wyszukany, decyduje o szczególnej atrakcyjności partytury *Don Giovanniego*. Brak stylu muzycznego przypisanego postaci tytułowej powoduje co prawda problemy z określeniem przynależności tego bohatera do układu postaci typowego dla *dramma giocoso*, ale nie sposób nie przyznać, że to właśnie wykraczanie poza ramy istniejących konwencji cechuje dzieła genialne i wiekopomne.

## Mistrzostwo muzyczne

O ile oryginalna charakterystyka postaci stanowi zasługę tandemu da Ponte – Mozart, to pod wieloma innymi względami w toku utworu na plan pierwszy wydobywa się zdecydowanie talent kompozytora. Zastosowane sposoby budowy arii operowych zdradzają doskonałe operowanie przez Mozarta wszystkimi środkami technik muzycznych jego czasów. Wielość rozwiązań w tym zakresie unaocznia mistrzostwo kompozytora – obok form dwu- i trzyczęściowych Mozart z powodzeniem stosuje arie o budowie rondowej czy sonatowej, wprowadza instrumenty, które na sposób koncertujący towarzyszą partiom wokalnym, jak mandolina w arii Don Giovanniego czy wiolonczela w arii Zerliny. Takie pomysły dodatkowo różnicują poszczególne osoby dramatu, zapewniają atrakcyjność muzyczną

utworu, a także wzmacniają napięcie dramatyczne. Szczególnym osiągnięciem Mozarta w dziedzinie opery komicznej pozostaje bowiem konstruowanie akcji muzycznej, która pełna jest zmieniającej się jakości i szybkiego następstwa zdarzeń.

W tak pojmowanej idei dzieła operowego szczególna rola przypada partiom zespołowym, ansamblom, które są węzłowymi momentami rozwoju akcji dramatycznej. Możliwość jednoczesnej wypowiedzi różnych osób, konfrontowanie ich emocji, postaw i racji w ramach rozbudowanego ansamblu operowego trzeba także uznać za wielką zdobycz gatunku opery komicznej w twórczości Mozarta. Jednym z najbardziej kunsztownych rozwiązań odznacza się sekstet *Sola, sola in buio loco* z drugiego aktu opery. Każda z postaci ma tu odrębny język muzyczny, inną charakterystykę tonalną i instrumentacyjną – początkowa ciemność i poszukiwanie się dwojga postaci (Elvira oraz przebrany za Don Giovanniego Leporello) ustępuje za sprawą gwałtownego wtargnięcia Donny Anny i Don Ottavia, co sygnowane jest muzycznie zdecydowaną modulacją i wprowadzeniem trąbek w instrumentacji. Kolejne epizody tego sekstetu wiążą się z dalszymi oryginalnymi rozwiązaniami muzycznymi, ale Mozart powraca do tonacji zasadniczej i tworzy łukową ramę repryzową dla całego ansamblu.

**„Viva la libertà!” nie ma reguł, autorytetów, moralności i praw**

Także finały obu aktów odznaczają się kunsztowną budową, a kompozytor z całą hojnością swego talentu prezentuje w nich mistrzowskie rozwiązania dźwiękowe. Modlitwa zamaskowanych postaci z finału pierwszego aktu ma w sobie jakąś magię i siłę religijnego rytuału, a następująca w dalszym ciągu tego finału kombinacja trzech orkiestr i trzech odgrywanych przez nie tańców (każdy w innym metrum, rytmie i charakterze) to manifestacja Mozartowskiej pewności artystycznego *métier*, to wirtuozostwo najwyższej próby. Rzecz jasna, rozwiązania takie przeznaczone były dla znawców, dla publiczności zaznajomionej z technikami kompozytorskimi i stylem repertuaru. Podobnie trzeba też interpretować wprowadzenie



w finale drugiego aktu, w scenie kolacji Don Giovanniego, elementów „muzyki w muzyce” – cytatów ze znanych w Wiedniu oper z lat 80. XVIII wieku. Fascynujące jest nie tylko ich rozpoznawanie, ale i ostrzeżenie, że Mozart stylizuje brzmienie typowych w tamtych czasach zespołów instrumentów dętych, tzw. harmonii (*Harmoniemusik*). Wszystkie tego typu środki decydują o mistrzowskim poziomie partytury Mozartowskiej, o jej niezwykle wypracowanym kształcie i ponadczasowej wartości.

## Idee i przesłania

Wykreowany przez da Pontego i Mozarta świat *Don Giovanniego* fascynuje i pociąga, zastanawia jednak ogólny wydźwięk ideowy tego dzieła. Don Giovanni zostaje ukarany, bo jego postępowanie nie mieści się w kanonach społecznych, bo wyrządza zło. Ale czy faktycznie Komandor to ramię Bożej sprawiedliwości? Jak wyglądają kwestie moralne w świecie tej opery? Czy Don Giovanni krzywdzi kogokolwiek i czy naprawdę zasługuje na potępienie? Wszak on tych kobiet nie zdobywa siłą, on je uwodzi, adoruje, kokietuje. A żadnej z nich nie obiecywał przecież dozgonnej miłości. Autorzy opery usiłują usprawiedliwić postępowanie Don Giovanniego, który stara się uszczęśliwić wszystkie kobiety, co w paradoksalny sposób tłumaczy Elvirze: gdyby związał się z nią jedną, unieszczęśliwiłby wszystkie inne...

Don Giovanni to z pewnością osobowość emocjonalnie niedojrzała, bohater, któremu bardzo spodobała się rola lidera, superkochanka czy – jak to byśmy dziś powiedzieli – celebryty. Wszak z Komandorem walczy w uczciwym pojedynku i wygrywa, a później odgrywa swoją rolę do końca, jest prawdziwy i niezakłamany. Dlatego w jego charakterystyce muzycznej pojawia się tak wiele jakości typowych dla pozytywnych, nieustraszonych bohaterów męskich. I gdy Komandor nakazuje mu, by przyznał się do win i żałował ich popełnienia, Don Giovanni nie pojmuje, w imię czego miałby to czynić. Bo przecież traktuje życie jak zabawę, nie wierzy w Boga ani w egzystencję przyszłą, stąd rozliczanie go z perspektywy innego świata wydaje mu się całkowicie nielogiczne i niedorzeczne. W jego świecie naczelnym hasłem stało się wszak dążenie do pełnej wolności: „Viva la libertà!”, nie ma tu reguł, autorytetów, moralności i praw. W perspektywie Don Giovanniego istnieje jedno życie, jedna szansa na spełnienie się i zachłyśnięcie życiowymi możliwościami i trzeba z tej szansy skorzystać. Czy jest więc to bohater szczęśliwy? Na pewno tak, dobrze się bawi i Mozart wyraźnie go popiera w tej postawie.

Największą zagadkę tej opery stanowi jednak pytanie o to, skąd przybywa Komandor. Na poziomie słownym sprawa jest poniekąd prosta, mówi on bowiem do Don Giovanniego, że żywi się pokarmem niebiańskim. Ale cała muzyczna kreacja postaci Komandora, związana z nagromadzeniem negatywnych jakości wyrazowych, dysonansów oraz kontrastów dynamicznych i ekspresyjnych, odwołuje wrażliwego słuchacza do toposu demonów piekielnych, sił zła i zamętu. Czy Komandor przybył

z Nieba, czy może z Piekła? Czy ma więc prawo wymierzać karę? Jakie wartości reprezentuje? Z pewnością obce mu jest chrześcijańskie miłosierdzie. Poprzez typ muzyki towarzyszącej przybyciu Komandora Mozart wyraźnie wprowadza własną interpretację świata wartości, w którym moralność mieszczańska stoi w wyraźnej opozycji do kategorii wolności i szczęścia.

**„Grzeczny" sekstet to złośliwa satyra na tzw. „porządne życie", pozbawione *fascynacji i smaku***

Zgodnie z oświeceniowymi zasadami estetycznymi chaos musi zostać uporządkowany, poprzez usunięcie Don Giovanniego – niepasującego do tego świata konwenansów i form społecznych – powraca ład i harmonia. Tyle, że finałowy sekstet jakoś nie kipi radością ani szczęściem. Triumfuje sprawiedliwość, społeczeństwo może funkcjonować dalej, ale nikt się nie cieszy z tego szczęśliwego zakończenia. Donna Elvira uda się do klasztoru, by do końca swoich dni wspominać fascynującą przygodę miłosną z Don Giovannim. Don Ottavio nadal będzie cierpliwie czekał na łaskawość Donny Anny, która i tak w końcu go zostawi, jeśli pojawi się ktoś ciekawszy. Zerlina z Masettem mogą spokojnie zacząć żyć (tzn. egzystować w mało atrakcyjnej codzienności), a Leporello będzie szukał nowego pana, bo – jako uzależniony od autorytetu celebryty – nie może funkcjonować bez adrenaliny... „Grzeczny" sekstet to złośliwa satyra na tzw. „porządne życie", pozbawione fascynacji i smaku. Czy z tego przesłania może coś wynikać dla naszej rzeczywistości i kondycji? Cóż, być albo nie być, wyboru dokonuje każdy indywidualnie.

***Ryszard Daniel Golianek*** *– muzykolog, profesor zwyczajny, pracownik naukowy Uniwersytetu im. A. Mickiewicza w Poznaniu oraz Akademii Muzycznej w Łodzi; od 2006 roku kierownik Katedry Teorii Muzyki w tejże Akademii. Wydał liczne prace badawcze, jest autorem kilku książek, m.in.* Muzyka programowa XIX wieku: idea i interpretacja *(1998),* Juliusz Zarębski: człowiek – muzyka – kultura *(2004),* Zrozumieć operę *(2009),* Opery Józefa Michała Ksawerego Poniatowskiego *(2012),* Przewodnik po muzyce Mahlera *(2012), a także wielu artykułów naukowych z zakresu muzykologii, opublikowanych w krajowych i zagranicznych periodykach muzykologicznych i pracach zbiorowych. Jego zainteresowania ogniskują się głównie wokół historii i estetyki muzyki XIX wieku oraz historii opery.*



# masteropera, or tragicomedy of existence

BY RYSZARD DANIEL GOLIANEK

The mythical Don Juan fascinates readers, attracts theatre audience's attention, intrigues art enthusiasts and puzzles music lovers. For centuries Don Juan has not lost his appeal and still provokes fierce debates with his unconventionality and incompatibility with acceptable social standards. The reason is that continually returning dreams about real freedom, unhindered enjoyment from life, inexhaustible energy and vitality are collected in the personality of that habitual seducer. Also – or perhaps first of all – the dreams are about a perfect, ideal lover that men would like to be and women would like to have.

## The Musical Don Juan

The fact that Don Juan's subject is immemorial, translates into a multitude of artistic presentations of the motive, which originated from the first literary perfect lover whose love affairs the beyond had to put an end to. The character was created by a Spanish playwright Tirso de Molina in 1630 (*El burlador de Sevilla y convidado de piedra – The Trickster of Seville and the Stone Guest*). The classical theatrical version of the motive is Molière's comedy written in 1665, whereas as far as the

opera is concerned, the central place is taken by Mozart's opera *Don Giovanni ossia il dissoluto punito* (*Don Juan: The Rake Punished*) of 1787. Although Mozart's composition was not the first or last presentation of the seducer from Seville and his life, it marked a point of reference for any other opera performances, earlier (like Alessandro Melani's *L'empio punito*, 1669 or Giuseppe Gazzaniga's *Don Giovanni o sia il convitato di pietra*, 1787) as well as later (e.g. *The Stone Guest* by Alexander Dargomyzhsky, 1872 or *Don Juan's Death* by Roman Palester, 1961). That was due to the specific, multidimensional aura of the opera, its unparalleled drama and an ideal description of the characters and situations. Undoubtedly, Mozart's *Don Giovanni* is a masteropera, the most ingenious achievement of the opera throughout its history.

**Mozart and da Ponte's *Don Giovanni* may be considered the central category of the *Hochklassik* notion, a symptom of the highest outpouring of human imagination and artistic spirit.**

The idea of composing the work may have been connected with the success of Gazzaniga's opera, showed in Venice on 5th February 1787, which certainly Mozart's librettist Lorenzo da Ponte knew. It was thanks to Mozart that *Don Giovanni* became an excellent opera but it is impossible to imagine its form without da Ponte. In the history of musical theatre there are few examples of so ideal an agreement between a librettist and a composer, their mutual inspiration or even overlapping of their notions and artistic horizons as in that case. His fantastic knowledge of human mentality, a great talent and distinguished dramatic intuition allowed the librettist to create so evocative a text which released the composer's genius in a degree which had not been manifested up to that moment. In the mid-1780s, the thirty-year-old Mozart achieved the height of his artistic development, combined individualism of composer's expression with perfect mastering of the acquired techniques and musical styles of the peak stage of classicism. Mozart and da Ponte's *Don Giovanni* may be considered the central category of the *Hochklassik* notion, a symptom of the highest outpouring of human imagination and artistic spirit.



## Between buffa and seria

Mozart was interested in opera all his life, which could have been connected with the dominant position of the genre in the musical life of the 18th-century Europe as well as the composer's fascination with possibilities of evocative presenting – by means of music – a variety of characters and dramatic situations. The Italian opera was really close to Mozart. The French opera seemed to him too static and conventionalized to allow him to introduce attractive dramatic solutions to its stylistics, while the German singspiel, i.e. works genetically connected with the bourgeois circle and having first of all a ludic character, required simplifying the musical-dramatic means. The Italian opera seria, with its opportunities to introduce affected psychological characterization as well as vocal virtuosity, aroused Mozart's interest mainly in the early stage of his work, however, it was *opera buffa*, the Italian comic opera, which became the proper form of the mature composer's artistic expression. In the latter half of the 18th century, the scope of expression of *opera buffa* became wider and its evolution – from the entertaining *intermezzos* to farcical pastiches of serious opera, to the elaborate dramatic and musical form enabling the authors to present changing events and the complicated action in a credible manner – made it possible for Mozart to create the stage world where attractive music and refinement of the composition could make the portraits of characters diversified and the changing elements of the plot – deep and specified.

The circle of the imperial court in Vienna, where Mozart matured as a composer, contributed undoubtedly to such a shape of the Italian *opera buffa*. Composers working in the circle – first of all Antonio Salieri and Vicente Martín y Soler – developed a range of genre and formal solutions of the Italian comic opera, which were really popular and which Mozart – who closely observed the development of the musical theatre – adopted, refined and enriched. He drew from his fellow composers in Vienna various inventive types of creating arias as well as methods of constructing ensembles and finales. He also took their idea of *dramma giocoso*, a genre of Italian comic opera which contained more serious motifs and characters often appearing in *opera seria*. Such opera works gave greater possibilities to contrast moods and emotions, they opened *opera buffa* for expressive features closer to drama or the sophisticated, bitter comedy of Shakespearian type.

Mozart's *Don Giovanni* is a perfect realization of the idea of mixing genres, characteristic for *dramma giocoso*. The main subject of the opera – endless love affairs of the leading character, who only in Spain had a thousand and three lovers and who seduced more women only to enlarge his collection of conquests – is not realistic but rather suggests some grotesque deviation. Dressing up, impersonating other people, cheating, so typical for *opera buffa*, are significant for the course of events in *Don Giovanni*, which allowed the librettist and composer to introduce changing manners of narration and attractive diversification of presenting the story.

The farcical and grotesque doings of the leading character, who moves other *dramatis personae* like puppets, have also deeply tragic frames, however. The opera begins with a serious event: Don Giovanni kills Commendatore, Donna Anna's father, in a duel. Such an introduction does not fall into the convention of comic opera and suggests that also other events of the drama will not be amusing. Although in the finale of Act I the seducer miraculously manages to get out of his trouble, in the background the crime and punishment being inherent make it typical for a tragedy. Don Giovanni, the embodiment of masculine strength, almost extreme, superhuman even, becomes punished by the beyond, due to Commendatore's ghost, coming from the spirit world in a terrifying form of a living statue. The interference of the supernatural is necessary here. Don Giovanni, dragged to hell by the statue, comes to an end which was in a way typical for characters of classical tragedy.

## Collection of Characters

The mixing of elements of opera seria and opera comique is evident in the selection of vocals and the way Mozart created particular characters. Donna Anna, Don Ottavio and Commendatore are serious and could appear in *opera seria*, there is no ambivalence in their dramatic and musical characteristics, they also seem to be dominated by one kind of emotion. Donna Anna, a dramatic-coloratura soprano, sings affected arias, full of means typical for opera seria: pathos, coloratura, gushing melodic and harmonic turns. She is one of the most disturbing characters in the whole legacy of the master from Salzburg: she is tragic as well as off-putting. Focused on her father's death, she does not notice Don Ottavio's advances or his empathy, she concentrates on her own suffering and on – not very noble but specific for *opera seria* – thirst for revenge. Her affair with Don Giovanni seems ambiguous; da Ponte and Mozart never explain if Don Giovanni could add Donna Anna to the list of his conquests and whether she is honest and tells the truth. Other serious characters, Don Ottavio and Commendatore, do not raise such doubts. One-sidedness of their emotions – Don Ottavio is blinded by love and Commendatore determined to inflict punishment – reminds the pompous characters of opera seria which are out of touch with reality.

The circle of comic characters – Leporello, Zerlina and Masetto – originates from the farcical drama structure of *commedia dell'arte*, improvised, irreverent comedy. That was exactly the origin of characters of the first Italian comic operas, with Giovanni Battista Pergolesi's *La serva padrona* at the top. The characters are musically depicted as simplified, gentle braggarts. More than once did Mozart use the typical manner of comic depicting – *parlando* (repeating sounds fast), showing Leporello's fear or Zerlina the soubrette's careless babble. Both of the male comic characters are *buffo* basses; that voice is the most appropriate one for presenting cowards and fools, which is characteristic for the irreverent *opera buffa*.



In the context of two types of characters – serious and comic – the musical-dramatic characterization of Donna Elvira seems exceptionally interesting. In the structure of characters typical for *dramma giocoso* Donna Elvira, a lyric-coloratura soprano, belongs to the category of *mezzo carattere*, a "half-character" personality in-between (or rather characterologically ambivalent), which combines serious and comic features. The notion of *mezzo carattere* corresponds with the genre ambiguity of opera, its possibility to alternately being directed towards serious or comic expression. Donna Elvira on the one hand is extremely serious – she sings arias full of affected vocal turns, presents refined coloratura, the tragic nature of her emotional disappointment and pathos. At the same time, however, she seems overdrawn in her image of a noble, suffering person, a little amusing or even embarrassing in her absolute infatuation with Don Giovanni as well as lack of dignity which should characterize a gentlewoman. Nowadays Donna Elvira is more frequently perceived as serious but in Mozart's time the character was shown as silly, unhealthily obsessed and lacking self-restraint. Such an image of the character results from the means of musical characterization used by the composer: her aria *Ah! Fuggi il traditor!* has an anachronistic Handel style, which implies that Elvira's attitude is old-fashioned. The E flat major key reserved for her, which makes a half-tone relation to the basic key of the work (D minor – D major), told the 18th-century audience that Elvira is insane. In the context of that period, it was interpreted in a comic way.

**Giovanni *like* *a chameleon* changes his appearance and attributes, he is as women want him to be.**

In comparison to such descriptions of the characters of the opera work, the title character was treated in a different way. Don Giovanni has no distinctive musical language and no composer's techniques are reserved for him. Giovanni easily changes his style of expression,

depending on the situation: he can be full of irrepressible energy (like in the champagne aria *Finch' han dal vino*), his tone can be seductive (in the *Deh vieni alla finestra* serenada), he can musically impersonate Leporello's language when dressed up as his servant Giovanni wins another woman. Giovanni like a chameleon changes his appearance and attributes, he is as women want him to be, intuitively adapts to their expectations and desires. Therefore, he always wins and no woman can resist him – the ideal lover is never himself, always fancies himself to be as another person whose favour he wants to win imagines him. The brilliant idea of Mozart, obvious and at the same time refined, makes the score of *Don Giovanni* so attractive. Lack of musical style ascribed to the title character makes it difficult to define whether the character fully belongs to the type typical for *dramma giocoso*, one has to admit, however, that brilliant and memorable works are marked by such going beyond the frames of existing conventions.

## Musical Artistry

The original description of characters is a great achievement of the da Ponte – Mozart tandem whereas in other respects in the course of the work it is definitely the composer's talent that comes to the fore. The method of building the arias used by Mozart shows his mastery in using all the musical means of his time. The multitude of the means reveals the composer's artistry – apart from two- or three-part forms, he successfully applies arias of a rondo or sonata structure, introduces instruments which in a concert way accompany vocal parts, like a mandolin in Don Giovanni's aria or a cello during an aria performed by Zerlina. Such ideas additionally indicate differences between individual characters of the drama, make the work musically attractive and enhance dramatic tension. Mozart's special achievement in the field of opera comique is building a musical action which is full of changes and the events follow one another quickly.

**Does Don Giovanni hurt anyone, does he really deserves to be damned?!**

In such an opera work a special role is played by ensembles, which are crucial moments of the action. The opportunity for several characters to express their ideas at the same time, confronting their emotions, attitudes and arguments within the same elaborate ensemble, must be considered a great achievement of Mozart's opera comique. One of the most masterful solutions is the *Sola, sola in buio loco* sextet in Act II. Each character has a separate musical language here, a different kind of tone and instrumentation – at first two characters (Elvira and Leporello dressed up as Giovanni) look for each other in darkness and then everything changes when Donna Anna and Don Ottavio appear suddenly, which is musically marked with an explicit modulation and introduction of trumpets. The next parts of the sextet bring other original solutions, although Mozart finally returns to the basic key and makes an arch reprise frame for the whole ensemble.

The finales of both acts are also characterized by a masterful structure as the composer with all his great talent presents brilliant sound solutions in them. The prayer of the masked characters singing in the finale of Act I has some magic and the strength of a religious rite whereas the combination of three orchestras and three dances played by them (each with a different tempo, rhythm and characteristics) in the finale are a manifestation of Mozart's certain artistic *métier*, virtuosity of the highest order. Obviously, solutions of that kind were intended for connoisseurs, for an audience familiarized with composer's techniques and the style of the repertoire. The introduction of elements of "music in music" into the finale of Act II, the scene of Don Giovanni's party, should be interpreted in that way, too. The elements were quotations of well-known in Vienna operas of the 1780s. It is fascinating not only to recognize but also to notice that Mozart stylizes the sound of typical for that time groups of wind instruments, so called harmony (*Harmoniemusik*). All those means reveal the masterly quality of Mozart's score, its wonderfully developed shape and timeless value.

## Ideas and Messages

The world of *Don Giovanni* created by da Ponte and Mozart is fascinating and attractive, although the general ideological overtone of the piece must make us wonder. Don Giovanni is punished because his doings do not fit the social canons; he is evil. However, is Commendatore really the arm of God's justice? What are the questions about morality in the opera work? Does Don Giovanni hurt anyone, does he really deserves to be damned? After all, he does not win all those women by force, he seduces them, adores and flirts with them. He never promised undying love to anyone. The authors try to justify Don Giovanni's conduct – paradoxically, he only wants to please all women – as he explains to Elvira: if he linked up with her, he would make all the others unhappy...

# „Viva la libertà!" there are no rules, authorities, morality or law.

Don Giovanni is certainly an emotionally immature personality. He is a character who likes his role of a leader, superlover or – as we would say today – a celebrity. Indeed, he fights with Commendatore in an honest duel and wins, and later he carries on playing his role, he is real, not hypocritical. Therefore, in his musical characterization there are so many features typical for positive, fearless male characters. When Commendatore tells him to plead guilty and remorse, Don Giovanni does not understand why he should do it. He treats his life like having fun, does not believe in God or a future existence so reviewing his past from the point of view of the beyond seems totally illogical and nonsensical to him. In his world the main slogan is trying to become completely free: "Viva la libertà!", there are no rules, authorities, morality or law. In Don Giovanni's opinion there is only one life, one chance to find fulfilment and relish all the opportunities, and take all the chances. Is he happy, then? He definitely is, he enjoys himself and Mozart evidently supports him in that attitude.

The most puzzling question is: where does Commendatore come from? On the verbal level it is fairly simple – he tells Giovanni that he eats heavenly food. However, the musical characterization of Commendatore, full of negative means of expression, dissonance, dynamic and expressive contrasts, makes a sensitive listener refer to the topos of demons, evil and confusion. Has Commendatore come from heaven or hell? Does he have the right to inflict punishment? What values does he represent? He definitely does not know Christian mercy. The type of music which accompanies Commendatore's arrival indicates that Mozart explicitly introduces his own interpretation of the world of values where bourgeois morality is clearly in opposition to the categories of freedom and happiness.



**The "well-behaved" sextet is in fact a malicious satire on the so-called "decent life", deprived of *fascination and taste***

According to the aesthetical principles of Enlightenment, chaos has to be put in order. By means of eliminating Don Giovanni – who does not suit the world of convention and social forms – order and harmony returns but the finale sextet is not brimming with joy or happiness. Justice triumphs, society may function as before, but no one is pleased with the happy ending. Donna Elvira decides to enter a convent, where she will recollect her fascinating love affair with Don Giovanni till the end of her days. Don Ottavio will go on waiting patiently for Donna Anna' favour but she will leave him anyway if someone more interesting appears. Zerlina and Masetto will live on in peace and quiet (i.e. exist in the unattractive everyday humdrum). Leporello will look for a new master as – being dependent on the authority of a celebrity – he cannot live without adrenaline... The "well-behaved" sextet is in fact a malicious satire on the so-called "decent life", deprived of fascination and taste. Is there any conclusion in the message for our reality and condition? Well, to be or not to be, everyone has to choose individually.

***Ryszard Daniel Golianek** – musicologist, research worker at the Adam Mickiewicz University in Poznań and the Academy of Music in Łódź, Poland. In 2006 he took the chair of Theory of Music at the Academy. He published numerous research works, is the author of such books as* Muzyka programowa XIX wieku: idea i interpretacja *(1998),* Juliusz Zarębski: człowiek – muzyka – kultura *(2004),* Zrozumieć operę *(2009),* Opery Józefa Michała Ksawerego Poniatowskiego *(2012),* Przewodnik po muzyce Mahlera *(2012) as well as research articles about musicology published in Polish and foreign musicological magazines and joint publications. His interests involve mainly the history and aesthetics of the 19th-century music and the history of the opera.*

# *pasja* uwodzenia, *pasja teatru*

LUCJAN PUCHALSKI

*Don Giovanni* to drugie wielkie operowe dzieło Mozarta powstałe we współpracy z Lorenzem da Ponte, który w cesarskim Wiedniu pełnił ważną funkcję „poety teatru dworskiego" i pisał libretta dla wielu ówczesnych muzycznych znakomitości. Jego związki z Mozartem zaczęły się od przerobienia na potrzeby sceny operowej, budzącej wielkie emocje w przedrewolucyjnym Paryżu, sztuki Beaumarchais'go *Szalony dzień czyli Wesele Figara*. W ten sposób urodziło się wystawione w roku 1786 *Wesele Figara*, potem Mozart i da Ponte napisali jeszcze razem operę *Così fan tutte* (1790).

Premiera *Don Giovanniego* odbyła się 29 października 1787 roku w Pradze, w Wiedniu opera wystawiona została pół roku później. Między 7 maja a 15 grudnia odbyło się wtedy 15 przedstawień, ale spektakl nie odniósł wielkiego sukcesu. Na potrzeby premiery wiedeńskiej struktura opery została nieco przerobiona, co wynikało m.in. z innego profilu aktorskiego zespołu wiedeńskiego teatru i możliwości głosowych poszczególnych wykonawców. Najważniejsza zmiana polegała na tym, że w inscenizacji wiedeńskiej zniknęła „scena ultima", co było później przedmiotem rozlicznych spekulacji i nieporozumień.

Opera ta miała liczne literackie pierwowzory. Motyw Don Juana znany był w tradycji ludowej od dawna, podobnie jak motyw Fausta. Jednym z pierwszych jego literackich opracowań była sztuka



**Dla ludzi oświecenia Don Giovanni ucieleśniał *zło*, którego tematyzacja budziła moralne wątpliwości i zastrzeżenia.**

napisana przez Tirso de Molinę *El burlador de Sevilla* (burlador oznacza szydercę i uwodziciela jednocześnie). Wystawiono ją w Madrycie około roku 1624, a w druku ukazała się w roku 1630. To był punkt wyjścia wszystkich późniejszych wersji tego tematu w literaturze hiszpańskiej, francuskiej i włoskiej, także sztuki pod tytułem *Don Juan*, którą napisał w roku 1665 Molier. Niejako równolegle temat ten eksploatowała bardzo intensywnie włoska komedia *dell'arte* i niemiecki teatr kukiełkowy, w Wiedniu postać Don Juana często pojawiała się na scenach teatru ludowego. Bezpośrednim wzorcem dla Lorenza da Pontego była jednak opera *Don Giovanni o sia il convitato di pietra* (*Don Giovanni albo gość z kamienia*), której premiera odbyła się w Wenecji 5 lutego 1787 roku – muzykę do niej skomponował Giuseppe Gazzaniga, a tekst napisał Giovanni Bertati. Librecista Mozarta bez wątpienia inspirował się tą operową wersją historii o wyczynach wielkiego uwodziciela, co było wówczas zwykłą praktyką teatru muzycznego, ale jednocześnie postawił swoje własne akcenty i rozbudował akcję do dwóch aktów (u Bertatiego był tylko jeden akt).

*Don Giovanni* zajmuje w dorobku Mozarta miejsce szczególne. Mówi się, że jest to nie tylko najważniejsze dzieło w jego całym operowym dorobku, ale także uniwersalny wzorzec dla całego gatunku, „opera wszystkich oper", jak to sformułował E.T.A. Hoffmann. Powtarzając tę prawdę, należy pamiętać, że ta wyjątkowość dotyczy nie tylko muzyki, lecz także libretta, które opowiada powszechnie znaną historię notorycznego uwodziciela, ale wydobywa z niej nowe sensy i znaczenia. Stefan Kunze, znakomity znawca operowej twórczości Mozarta, zwrócił uwagę na fakt, że cały ten tekst stoi pod znakiem sprzeczności i nieprzystawalności, a w jego dramaturgicznej konstrukcji uderza brak relacji między poszczególnymi postaciami, które pojawiają się na scenie niczym oddalone od siebie planety, poruszające się wokół centrum, którym jest postać tytułowego bohatera. On jest jedyną siłą napędową wszystkich scenicznych uwikłań, choć potem zyskuje godną siebie przeciwwagę w osobie Donny Anny. Poza tym, zdaniem Kunzego, wszyscy najważniejsi protagoniści tej opery to postacie o wyraźnie zarysowanym, indywidualnym profilu, który nie kształtuje się poprzez ich decyzje

i działania, lecz narzuca *a priori* określoną linię postępowania. Trudno też nie zauważyć, że problematyka dzieła istotnie różni się od pogodnych i lekkich tekstów wcześniejszych oper kompozytora. Ich fabuła, zgodnie z konwencją gatunku określanego mianem *buffo* opierała się na mniej lub bardziej zabawnych miłosnych perypetiach bohaterów, którzy w ostatecznym rezultacie potrafią przezwyciężyć wszystkie przeciwności losu czy też swoje własne słabości, aby na scenie zatriumfować mogły cnota, prawda, miłość i wielkoduszność. Określony w podtytule jako „dramma giocoso" *Don Giovanni* odbiega od tego schematu. Uzmysławia to już uwertura, która zgodnie z XVIII-wiecznymi zasadami sztuki operowej zapowiada charakter wydarzeń, które wkrótce mają się dokonać na scenie. Nawet słuchacz nieznający zasad kompozycji, zauważy tu formy epatujące grozą i patosem. *Don Giovanni* to bowiem studium występku, a jednocześnie portret bohatera, który świadomy swej fascynującej aury, ujmującej powierzchowności i władzy wynikającej z wysokiej społecznej pozycji, schlebia bez zahamowań swoim egoistycznym zachciankom, a tym samym pogrąża się coraz bardziej w otchłani zła, aby w końcu zapłacić za swe grzeszne życie wiecznym potępieniem. Libretto implikuje tym samym pytania dotyczące moralnej kondycji człowieka i relacji między indywidualistycznym etosem jednostki i wartościami warunkującymi funkcjonowanie zbiorowości, pytania dotyczące takich zagadnień, jak wina, sprawiedliwość, wierność czy wolność.

**Don Giovanni to wielki romantyczny heros, którego tęsknota za absolutem prowadzi do szaleńczej pogoni za miłością.**

Znamienne, że pierwsze przyjęcie opery było nader krytyczne, głównie za sprawą libretta, któremu wytykano nieprawdopodobną fabułę, nawiązania do ludycznego żywiołu teatru jarmarcznego i niemoralność przedstawień. Szydzono z faktu, że w końcowych scenach opery kamienna statua Komandora ożywa i przemawia ludzkim głosem, a anonimowy berliński recenzent ubolewał w roku 1791, że doskonała muzyka Mozarta pojawia się w sztuce, która syci oko, ale obraża rozum i moralność. Szczególnie naganny wydał mu się fakt, że występek poniewiera tu cnotą i uczuciem. Jeszcze stary Joseph von Eichendorff w połowie XIX wieku przywoływał bohatera tej opery w kontekście



swojej krucjaty przeciw subiektywistycznej literaturze niemieckich protestantów i porównywał go do postaci wyuzdanego geniusza z epoki „burzy i naporu", z tym że łajdactwo Don Giovanniego jest jego zdaniem bardziej odrażające, ponieważ szuka dla siebie filozoficznego uzasadnienia. Te głosy potępienia są zrozumiałe w kontekście oświeceniowo-manichejskiej wizji świata i człowieka. Dla ludzi oświecenia Don Giovanni ucieleśniał po prostu zło, którego tematyzacja budziła poważne moralne wątpliwości i zastrzeżenia.

Swoista rehabilitacja libretta i całej opery dokonała się za sprawą jej romantycznego odczytania, przy czym odczytanie to zawdzięczamy nie teatrowi, ale literaturze. Ciekawe, że *Don Giovanni* zawsze fascynował i inspirował pisarzy; ze wszystkich oper Mozarta ta była bez wątpienia najczęstszym obiektem zainteresowania literatury, zwłaszcza w niemieckim obszarze językowym. Wystarczy wymienić tu takich autorów, jak Christian Dietrich Grabbe (*Don Juan und Faust*, 1829), Nikolaus Lenaua (*Don Juan*, 1844), Eduard Mörike (*Mozart auf der Reise nach Prag*, 1855) Ödön von Horváth (*Don Juan kommt aus dem Krieg*, 1936) czy Peter Handke (*Don Juan*, 2004). Na początku tej literackiej recepcji stoi Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, wybitny niemiecki romantyk, a zarazem znawca muzyki i wielki entuzjasta twórczości Mozarta. Otóż w cyklu swych muzycznych tekstów Hoffmann napisał we wrześniu 1812 roku opowiadanie pt. *Don Juan*, które prezentowało zupełnie nowy punkt widzenia na problematykę opery, punkt widzenia, który obowiązywał w gruncie rzeczy cały wiek XIX – z tej inspiracji zrodziły się później m.in. znakomite inscenizacje Gustava Mahlera. Otóż w oczach Hoffmanna Don Giovanni to wielki romantyczny heros, którego tęsknota za absolutem prowadzi do szaleńczej pogoni za miłością, oferującą każdorazowo uczestnictwo w tajemnicy wszelkiego istnienia, a tym samym wynoszącej poza horyzont zwykłych śmiertelników i przybliżającej do sfery boskości. Jego nienasycona zmysłowość katapultuje go jakby w wymiar transcendencji, którego bliskość relatywizuje ziemskie miary i kryteria oraz popycha go nieuchronnie w stronę zła i pogardy dla życia. Ta okrutna dialektyka nie jest jednak osobistą winą bohatera. Wynika ona ze skażenia ludzkiej natury pierwiastkiem zła, które dokonało się za sprawą grzechu pierworodnego. Szukając tego, co boskie, Don Giovanni trafia w sidła szatana, który naznacza jego działania piętnem zła i destrukcji oraz każe mu postępować wbrew prawom Stwórcy i natury. Bohater Mozarta zyskuje więc u Hoffmanna charakter postaci tragicznej, która powinna być postrzegana nie jako ucieleśnienie nieposkromionego erotycznego hedonizmu, lecz jako ofiara porządku świata opartego na dialektyce dobra i zła. W ten sposób Don Giovanni przekształcał się w naturę podobną do Fausta, a jego dylematy zyskiwały zgoła Faustowski posmak. W opowiadaniu Hoffmanna można m.in. przeczytać:

„Don Juana ekscytują roszczenia pod adresem życia, z którego wyłoniła się jego cielesna i duchowa organizacja, a nieustannie paląca tęsknota, która napędzała jego gotującą się w żyłach krew, kazała mu łapczywie i bez chwili odpoczynku sięgać po wszystkie zjawiska świata doczesnego, dając każdorazowo iluzoryczną nadzieję, że znajdzie w nich zadowolenie! – Tu na ziemi nie ma nic,

co mogłoby tak bardzo wynieść wewnętrzną naturę człowieka jak miłość; to ona swym tajemniczym i przemożnym działaniem niszczy i estetycznie sublimuje najbardziej głębokie elementy bytu. Nic więc dziwnego, że Don Juan miał nadzieję, że w miłości zaspokoi tęsknotę, która rozsadzała mu serce, i że diabeł tu zarzucił mu pętlę na szyję. Podstępem tego arcywroga w głowie Don Juana pojawiła się myśl, że poprzez miłość, poprzez rozkosz, jaką daje kobieta, już tu na ziemi może wypełnić się to, co w naszym sercu mieszka tylko jako obietnica niebiańskiej rozkoszy, jako tęsknota za nieskończonym, która pozwala nam wejść w bezpośredni związek z tym, co nadzmysłowe." (tłum. L. P.)

Takie rozumienie dzieła Mozarta i da Pontego prowadziło do swoistej demonizacji tytułowego bohatera. Pojęcie demoniczności stanowiło *nota bene* jedną z centralnych kategorii w eseju Sørena Kierkegaarda *Albo – albo* powstałego w latach 1841-42, który wywarł olbrzymi wpływ na całe późniejsze rozumienie opery. W tradycji tej stawiano Don Giovanniego obok Fausta jako analogiczny przykład człowieka poszukującego absolutu, który dla realizacji swych tytanicznych pragnień i celów nie cofa się przed czynieniem zła, co miało ilustrować tragizm losu każdej wyjątkowej jednostki. W roku 1841 Karl August Kahlert doszedł nawet do wniosku, że Faust to archetyp protestanckiego grzesznika, a Don Giovanni to jego katolicki odpowiednik. Takie nadinterpretacyjne rozumienie opery znaleźć można także u współczesnych. Aby się o tym przekonać, wystarczy sięgnąć do powieści Hannsa-Josefa Ortheila pt. *Die Nacht des Don Juan* (*Noc Don Juana*) z roku 2000. Pisarz – znakomity znawca i wielbiciel muzyki Mozarta – konfrontuje tu problematykę opery z mitem Casanovy, sytuując jej genezę i treści w zmysłowo i intelektualnie wyrafinowanym świecie dworskiego libertynizmu późnego XVIII wieku. Sam pomysł nie jest pozbawiony historycznych przesłanek. Otóż Casanova i da Ponte poznali się jeszcze w Wenecji w roku 1777, a później spotykali się wielokrotnie. Da Ponte opisuje w swych wspomnieniach ich spotkanie w Czechach w roku 1792 – z jego relacji wynika, że była to bardzo zażyła znajomość, choć nakreślony tu portret słynnego awanturnika zawiera uszczypliwości i krytyczne akcenty. Jest bardzo prawdopodobne, że Casanova, który wówczas pełnił funkcję bibliotekarza hrabiego Waldstein na leżącym niedaleko Pragi zamku Dux, był na praskiej premierze *Don Giovanniego*. Temat musiał go szczególnie zainteresować: w jego spuściźnie znaleziono szkice do libretta, z których wynika, że rozważał inne niż w oryginale rozłożenie akcentów i pragnął inaczej sprofilować poszczególne postacie. To właśnie stanowi punkt wyjścia powieści Ortheila. Na krótko przed praską premierą *Don Giovanniego* do stolicy Czech przybywa Casanova, który jest tak zdegustowany librettem swego przyjaciela (w gruncie rzeczy pogardza także nim samym), że postanawia nie dopuścić do tego, aby genialna muzyka Mozarta zespoliła się z tak pospolitym tekstem. Jego główny zarzut dotyczy postaci Don Giovanniego, który w wydaniu da Pontego jest jego zdaniem pozbawioną życia atrapą, bezdusznym egomanem, który szukając erotycznej satysfakcji nie zna innego sposobu niż fizyczna przemoc. Zgodnie ze swym rozumieniem miłości, Casanova chciałby z niego uczynić erotycznego artystę-wirtuoza, który uwodzi wprawdzie kobiety, ale czyni to w tak wytworny

i wyrafinowany sposób, że jego ofiary darzą go nie nienawiścią (jak u da Pontego), lecz szczerym uczuciem. Misterna intryga, którą wymyśla Casanova, aby pozbyć się nieudolnego librecisty, a potem skorygować libretto według własnych założeń, wprawdzie się udaje, ale jest już za późno, aby napisać tekst opery od nowa. Kiedy da Ponte wyjeżdża z Pragi, Casanova, który przejmuje całą odpowiedzialność za przebieg przygotowań do premiery, dokonuje tylko nieznacznych przeróbek libretta, ale potrafi tchnąć w swoją inscenizację zupełnie nowego ducha.

**Mozart i da Ponte wychodzili naprzeciw teatralnym**

W efekcie jego Don Giovanni łączy w sobie nacechowaną przemocą namiętność bohatera, stworzonego przez da Pontego, uwodzicielską magię muzyki Mozarta oraz libertyński estetyzm Casanovy. Luigi Bassi, grający tę rolę, wyposażony zostaje

**przyzwyczajeniom innej *publiczności*,**

w atrybuty, które wskazują na syntezę tych trzech różnych światów: sygnet z weneckim lwem należący pierwotnie do da Pontego, sztylet Mozarta oraz przybrany piórami kapelusz Casanovy. Za sprawą nowego reżysera Luigi przechodzi na

**tak aby móc powtórzyć w Wiedniu**

scenie prawdziwą metamorfozę: z cherlawego mężczyzny i spłoszonego odtwórcy swej postaci przeistacza się w dojrzałego aktora, który znakomicie odgrywa rolę wytwornego szlachcica, sprytnego kłamcy i lubieżnego oszusta. Opera Mozarta

**sukces praskiej *prapremiery*■**

w inscenizacji Casanovy stanowi kwintesencję budzących się erotycznych marzeń młodej hrabiny Pachta, której wewnętrzny spokój burzy wyimaginowany kochanek, łączący w sobie brutalną namiętność da Pontego, przełożoną na język muzyki niewinną męskość Mozarta oraz uwodzicielski urok Casanovy. Premiera wprawia ją w stan takiego emocjonalnego pobudzenia, że szukając ujścia dla kumulujących się od tygodni erotycznych pragnień, uwodzi w ostatniej scenie powieści Paola, który jest jej służącym.

Powieść Ortheila znakomicie wpisuje się w recepcyjną tradycję opery, sięgającą epoki romantyzmu. Legenda *Don Giovanniego* nie ograniczała się przy tym do czysto literackich czy eseistycznych spekulacji, lecz rzutowała także na sposób myślenia ludzi teatru, a tym samym także na sceniczną praktykę. Doszukując się tu tragicznej substancji, uznawano zgodnie, że właściwym końcem opery jest scena śmierci tytułowego bohatera, natomiast rekapitulująca jego los i formułująca moralną

przestrogę „scena ultima" to zbędny dodatek, który narzucony został autorom przez tradycję gatunku, nakazującą wybrzmienie scenicznych konfliktów opery *buffa* w tzw. „lieto fine". Powoływano się przy tam na okoliczność, że modyfikując nieco kształt libretta na potrzeby wiedeńskiej premiery latem 1788 roku, zrezygnowano także z owej „ostatniej sceny". Fakt ten podano wprawdzie w wątpliwość w nowszych badaniach, niemniej jednak stanowił on ważny argument dla XIX-wiecznej praktyki scenicznej. Chcąc jakby literacko i intelektualnie dowartościować dzieło Mozarta, inscenizowano je bez oryginalnego finału, który rzekomo nie korespondował z tragicznym tonem całości i niweczył

**Wszystkie przedsięwzięcia bohatera to nieprzerwany ciąg ludycznych ekscesów, których realizacja każe szukać coraz bardziej wyszukanych *podniet i bodźców*.**

dramatyczny patos sceny śmierci tytułowego bohatera. Otóż wydaje się, że cały ten spór o „scena ultima" jest konstruktem XIX wieku, który nie uwzględnia historycznego kontekstu i teatralnej praktyki wieku poprzedniego. Dla Mozarta i da Pontego nie miało po prostu większego znaczenia, czy *Don Giovanni* wystawiany jest z „lieto fine", czy też bez niego. W tym drugim przypadku ich opera nawiązywała po prostu do tradycji ludowych spektakli z Don Juanem w roli głównej, które kończyły się jego przykładnym ukaraniem, tak aby końcowa scena była równie efektowna co drastyczna. Taki finał o wiele lepiej przemawiał do wyobraźni literacko mniej wyrobionego widza niż „załączony" zgodnie z tradycją opery *buffa* pogodny epilog. Rezygnacja z niego w żadnym razie nie wiązała się z intencją, aby nadać dziełu jakiś wyższy, tragiczny sens.

Z takiego pragmatycznego punktu widzenia można też spojrzeć na szeroko dyskutowany problem dwóch wersji libretta, wersji praskiej i wersji wiedeńskiej. Korekty przed wiedeńską premierą wynikały nie tylko z różnych aktorskich możliwości obydwu zespołów teatralnych, co znaczy: były



mniej lub bardziej przypadkowe, ale przeprowadzone zostały także ze względu na inny estetyczny gust praskiej i wiedeńskiej publiczności, tak jak sugerował to już przed laty Otto Jahn. Pamiętajmy, że praska premiera miała miejsce w pewnej odrębnej kulturowej przestrzeni, przed składającą się z arystokratów i zamożnych, muzycznie wykształconych mieszczan, publicznością, której gust od 1764 roku kształtowany był przez włoską operę i włoskich wykonawców. Jej stylistyka była tu z pewnością bardziej wiążąca niż w Wiedniu, gdzie nakładały się na nią wpływy niezwykle silnej i żywotnej lokalnej tradycji teatralnej. W tym kontekście trudno się dziwić, że Mozart i da Ponte zdecydowali się na korekty, zanim zaprezentowali swe dzieło w Wiedniu. Podobnie jak rezygnacja z *lieto fine* była koncesją na rzecz konwencji teatru ludowego, tak w całej wersji wiedeńskiej pojawiają się treści o komiczno-farsowym charakterze, łatwiej trafiające do widza, którego sceniczny gust uformowały teatry wiedeńskich przedmieść. Pojawiające się tu pełne rubasznego humoru sceny – np. kobieta zniewalająca mężczyznę, wlekąca go za sobą po scenie i wreszcie terroryzująca go brzytwą – niczego nie wnoszą do rozwoju scenicznej akcji, ale można sądzić, że zostały wprowadzone do opery, aby przemówić do publiczności językiem, który dobrze znała: językiem wiedeńskiej komedii ludowej. Jej konwencją można także wytłumaczyć usytuowanie komicznego samosądu Zerliny na nieszczęsnym słudze uwodziciela tuż przed budzącą grozę sceną cmentarną i następującym po niej przerażającym finałem. W ten sposób powstaje jakby komiczna przeciwwaga dla grozy ostatnich scen, która ma im odbierać jednoznacznie tragiczną wymowę. Dzięki temu dochodzi do skutku ten sam efekt, który w konwencji opery *buffa* gwarantowało *lieto fine*: efekt równoważenia afektów i przywracania naruszonego porządku. Wiedeńska wersja *Don Giovanniego* nie jest zatem dziełem przypadku. Stosując w końcowych partiach tekstu typowe dla wiedeńskiej komedii ludowej przemieszanie elementów komicznych i tragicznych, wulgarnego humoru i patetycznej powagi, Mozart i da Ponte wychodzili naprzeciw teatralnym przyzwyczajeniom innej publiczności, tak aby móc powtórzyć w Wiedniu sukces praskiej prapremiery. Celu tego w roku 1788 nie osiągnęli, ale dali całym pokoleniom interpretatorów asumpt do przemyśleń i spekulacji, które doprowadziły do tego, że opera obrosła w mity i znaczenia, które daleko wykraczają poza pierwotne intencje autorów, i stała się jednym z najbardziej intrygujących dzieł, funkcjonujących w kulturze europejskiej XIX i XX wieku.

Spekulacje takie dotyczyły też pierwszej sceny libretta i wynikającej stąd relacji między Don Giovannim a Donną Anną. Następująca od początku XIX wieku demonizacja postaci tytułowego bohatera kazała mianowicie zastanawiać się nad tym, co właściwie zaszło owej nocy między tą parą: czy była to rzeczywiście tylko nieudana próba gwałtu, czy też namiętne zbliżenie, które kończy się próbą zatrzymania nieznanego kochanka. Problem polega na tym, że pierwsza scena opery nie daje jednoznacznej odpowiedzi na to pytanie. Z dialogu i didaskaliów wynika, że Donna Anna próbuje powstrzymać i rozpoznać intruza, nazywając go zbrodniarzem i obiecując, że będzie go ścigać niczym zdesperowana furia. Można sobie wyobrazić, że jej emocjonalne wzburzenie wynika z faktu, że obcy

mężczyzna próbował w jej własnym domu nastawać na jej cnotę, ale też nie można wykluczyć, że jest to deklaracja zmierzająca do zawłaszczenia partnera, który odwołał się wprawdzie do przemocy, ale pozwolił jej doświadczyć nieznanych wcześniej erotycznych przeżyć. Ambiwalencja tych doświadczeń mogłaby być uznana za prawdziwą przyczynę emocjonalnej desperacji Donny Anny, która każe ścigać intruza, ale zarazem też zniewalającego kochanka (bez względu na to, jak daleko się w swych uwodzicielskich zamiarach posunął). Splątanie jej uczuć potęguje chwilę potem widok martwego ojca, który zginął z ręki nieznajomego. Czegoś więcej na temat tej pierwszej sceny dowiadujemy się później od samej Donny Anny, która w scenie trzynastej pierwszego aktu po odzyskaniu emocjonalnej równowagi relacjonuje całe zajście oburzonemu Don Ottavio. Z jej słów wynika, że dzielnie stawiła czoła napastnikowi, który w końcu zmuszony został do odwrotu i nie zrealizował swych niecnych zamiarów. Ponieważ jednak adresatem tych słów jest jej narzeczony, można przypuszczać, że nie jest to cała prawda, lecz wersja, którą podyktował rozum, aby nie narażać na szwank istniejącego związku i wyprzeć z pamięci prawdę o tamtej nocy. Tak właśnie przedstawił relację między Donną Anną a Don Giovannim E.T.A. Hoffmann i echa tej interpretacji można do dziś jeszcze spotkać w literaturze przedmiotu, choć współcześni znawcy Mozarta taką opcję jednoznacznie odrzucają, twierdząc, że jedynym motywem każącym Donnie Annie ścigać Don Giovanniego jest jej urażony honor. Znamienne, że interpretatorzy wywodzący się z teatru lub literatury skłonni są akceptować wersję Hoffmanna lub przynajmniej jej elementy. Wolfgang Hildesheimer twierdzi na przykład, że muzyczny charakter tej roli wskazuje na to, że również Donna Anna nie potrafiła się oprzeć uwodzicielskiej magii tytułowego bohatera. Towarzyszące wszystkim jej scenicznym działaniom nienaturalne emocjonalne pobudzenie (manifestujące się głównie muzycznie) to jego zdaniem wyraz uczucia, którym darzy mordercę własnego ojca. Za sprawą Don Giovanniego doświadczyła pierwszego przebudzenia erotycznych tęsknot, których sobie wcześniej po prostu nie uświadamiała i do których nie umiał trafić jej narzeczony, przypominający bardziej troskliwego przyjaciela niż elektryzującego kochanka.

Z tekstu libretta trudno jednak wyprowadzić przesłanki, które by taką interpretację uzasadniały. Jedynym sygnałem tragicznego potencjału Donny Anny jest prośba o odroczenie terminu ślubu. Da Ponte w swym libretcie tego potencjału jednak nie uruchamia, a wszystkie próby „utragicznienia" tej postaci, przypisujące jej skrywaną namiętność do Don Giovanniego, to efekt zabiegów interpretacyjnych, które żywią się nie tyle samym tekstem opery, co możliwościami, jakie kryje w sobie dramaturgiczna konfiguracja scenicznych bohaterów. Ich wzajemne relacje i uwikłania okazują się bardziej skomplikowane, kiedy uwzględnimy muzyczny charakter poszczególnych ról. Na możliwości te zwrócił uwagę jako pierwszy E.T.A. Hoffmann i jego duch do dziś inspiruje zarówno badaczy, jak i reżyserów, poszukujących nowych sposobów odczytania i inscenizacji opery.

Ta długa tradycja powoduje, że mówiąc o tekście libretta, trudno uniknąć spekulacji na ten temat, zwłaszcza, że w teatralnym i literackim kontekście epoki można znaleźć przesłanki, które takie odczytanie legitymizują i kierują uwagę w stronę owej XIX-wiecznej legendy. Trudno też nie zauważyć, że bez tej legendy opera Mozarta nie stałaby się tym, czym dziś bez wątpienia jest: uniwersalnym dziełem sztuki, którego atrakcyjność polega między innymi na tym, że jego dramatyczno-muzyczna przestrzeń dopuszcza różne modele interpretacji.

Czyniąc z Casanovy reżysera, który w oparciu o własne doświadczenia i swą życiową filozofię potrafi w sposób najbardziej kompetentny wystawić na praskiej scenie operę Mozarta, Hans-Josef Ortheil upomniał się w swej powieści o ideowy kontekst, który wydaje się niezwykle interesującym tropem interpretacyjnym, zwłaszcza jeśli pamiętać, że w józefińskim Wiedniu program libertynizmu nie był czymś nieznanym. Wielkomiejskość naddunajskiej stolicy czyniła ją otwartą na wpływy i inspiracje pochodzące z innych europejskich metropolii, jak np. Paryż czy Londyn. Stąd łatwo sobie wyobrazić, że wiedeńska publiczność bez trudu rozpoznawała libertyński kod opery, kwestionujący wartości inne niż erotyczne użycie, zmysłowa przyjemność, zabawa czy nieograniczona wolność. Hasło „viva la libertà" będące zaproszeniem do wspólnej zabawy, której żywioł ma odurzyć jej uczestników, tak aby puściły wszystkie moralne hamulce, a piękna Zerlina uległa jego namowom, towarzyszy Don Giovanniemu właściwie już od pierwszej sceny. Swe cyniczne libertyńskie *credo* formułuje wprost w arii *Fin ch'han dal vino*. Wszystkie przedsięwzięcia bohatera, poczynając od zamieszania w alkowie Donny Anny aż po końcową ucztę wydaną na cześć Kamiennego Gościa, to nieprzerwany ciąg ludycznych ekscesów, których realizacja każe szukać coraz bardziej wyszukanych podniet i bodźców. Ciągłe obcowanie z żywiołem zabawy czyni go zupełnie obojętnym na spustoszenie, jakie wokół siebie sieje. Kiedy zabija Komandora lub kiedy spotyka zrozpaczoną Donnę Elwirę, nie wywołuje to w nim prawie żadnych emocji. Znamienne, że scena śmierci Komandora budzi grozę i przerażenie Leporella, podczas kiedy sam zabójca komentuje tę scenę rzeczową wypowiedzią „na stronie".

**Don Giovanni staje się wręcz ofiarą swej teatralnej *pasji*.**

Ciekawe jest przy tym, że da Ponte próbuje jednocześnie relatywizować libertyńską filozofię swego bohatera, wprowadzając do swego dzieła elementy groteski, pochodzące z komedii *dell'arte*, a poprzez to zbliża się do konwencji wiedeńskiego teatru ludowego. Don Giovanni to zatracony w żywiole zabawy libertyn i dumny arystokrata, ale także postać uciekająca się do kłamstw i sztuczek, które pozwalają w nim dostrzec cechy intryganta i krętacza. Jego krętactwa nie są przy tym pozbawione pewnego uroku: u ich podstaw leży jakaś potrzeba ryzyka i gry, motywacja aktora, który ustawicznie szuka nowych ról i wyzwań. Gra, kiedy obiecuje małżeństwo Zerlinie, gra, kiedy oferuje pomoc w poszukiwaniu zabójcy ojca Donny Anny, gra, kiedy deklaruje przykładne ukaranie Leporella za jego rzekome niecne zamiary wobec Zerliny. Tylko niekiedy sprawia wrażenie, jakby zapomniał tekstu. Zaskoczony nagłym pojawieniem się Donny Elwiry, nie potrafi się w ogóle odnieść do jej zarzutów. Zasłania się służącym, któremu zleca niewykonalne zadanie wytłumaczenia i usprawiedliwienia swego postępowania. Dopiero w obliczu grożącego mu niebezpieczeństwa pod koniec pierwszego aktu Don Giovanni demonstruje zdecydowaną postawę, w której dochodzi do głosu cała siła jego osobowości. Początek drugiego aktu nie potwierdza jednak tych heroicznych aspiracji bohatera. W pierwszej scenie Don Giovanni już po raz któryś sprzecza się ze swym służącym. Chcąc odwieść Leporella od zamiaru wymówienia służby, rozmawia z nim w bardzo poufałym tonie i traktuje go jak pełnoprawnego partnera. Fraternizując się ze swym sługą, który grozi, że porzuci pracę, Don Giovanni wchodzi jakby w rolę dobrotliwego padrone, podobnie jak wcześniej udawał wielkodusznego gospodarza, zapraszającego na przyjęcie weselników Zerliny i Masetta – na przyjęciu tym Donna Anna, Donna Elwira i Don Ottavio pojawiają się *nota bene* w maskach, co budzi skojarzenia z karnawałem, ale też ze sceną teatralną. Kiedy w końcu udaje mu się przekonać Leporella brzęczącą monetą

**Don Giovanni to współczesny celebryta, który wszystko i wszystkich wokół siebie traktuje jak *rekwizyty w spektaklu*, w którym on odgrywa różne role.**



(ten ostatni deklaruje wprawdzie nieprzekupność, a Don Giovanni udaje, że sięga też po inne argumenty), przystępują obaj do kolejnej „akcji", w której uwodziciel ponownie kreuje na wskroś teatralną sytuację. Aby uwieść służącą Donny Elwiry, przebiera się za służącego, co jest oczywistym symbolem jego deklasacji, ale też przejawem jego aktorskich zapędów, które każą mu ustawicznie wypróbowywać różne warianty własnych relacji z otoczeniem. Przyjmując inną tożsamość, czyni to nie tylko dla osiągnięcia jakiegoś celu, ale także dla samej przyjemności udawania kogoś innego. Można nawet odnieść wrażenie, że Don Giovanni staje się wręcz ofiarą swej teatralnej pasji. Otóż w konfrontacji z Kamiennym Gościem wchodzi w rolę nieustraszonego libertyna, którą buduje poprzez opozycję do tchórzliwej postawy Leporella. Tak bardzo się z tą rolą identyfikuje, że nie wycofuje się z niej nawet w obliczu śmierci i perspektywy wiecznego potępienia. W cytowanym już wcześniej opowiadaniu E.T.A. Hoffmanna, aktorka grająca Donnę Annę umiera kilka godzin po spektaklu, ponieważ za sprawą tej muzycznej roli, jej udziałem stają się doświadczenia, w kontekście których cała pozasceniczna rzeczywistość staje się czymś wtórnym i nieistotnym. W podobny sposób można zinterpretować postawę tytułowego bohatera w zakończeniu opery, który godząc się na swą własną śmierć, gra konsekwentnie i do końca rolę znudzonego światem libertyna.

Don Giovanni na zawsze pozostanie geniuszem uwodzenia, bo tak chce romantyczna legenda. Warto jednak zwrócić uwagę na fakt, że wbrew temu, co twierdzi Leporello w słynnej arii katalogowej, bieżąca sceniczna narracja nie odnotowuje jego szczególnych sukcesów na tym polu. Zamiast tego widzimy na scenie bohatera, który pędząc od przygody do przygody, przybiera ciągle inne maski, postać, która składa się z wielu postaci, mówi ciągle cudzymi słowami i naśladuje gesty innych, a jej nieodłącznymi atrybutami są zabawa, przebranie i gra. To współczesny celebryta, który wszystko i wszystkich wokół siebie traktuje jak rekwizyty w spektaklu, w którym on odgrywa różne role. Nawet kiedy oczekuje na wizytę Kamiennego Gościa, próbuje zbudować dla tego spotkania efektowną scenografię, być może przeczuwając, że inscenizuje własną śmierć. Don Giovanni to nie tylko idealny kochanek, to także aktor doskonały. W jego osobie pasja uwodzenia spotyka się z pasją teatru.

***Lucjan Puchalski*** *– profesor, kierownik Zakładu Literatury Austriackiej w Instytucie Filologii Germańskiej Uniwersytetu Wrocławskiego. Główne obszary zainteresowań: literatura austriacka, literatura niemieckiego oświecenia, polsko-niemieckie i polsko-austriackie związki literackie. Opublikował m.in. monografię poświęconą librettom Mozartowskich oper* Oświecenie po austriacku. Świat przedstawiony w operach Wolfganga Amadeusza Mozarta *(Wrocław 2011). Pod jego redakcją ukazała się praca na temat literackiej recepcji twórczości i fenomenu Mozarta w literaturze niemieckojęzycznej (*Mozarts literarische Spuren. Werk und Leben des Komponisten im literarischen vom späten 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart, *Wien 2008).*

# passion for flirtation, passion of theatre

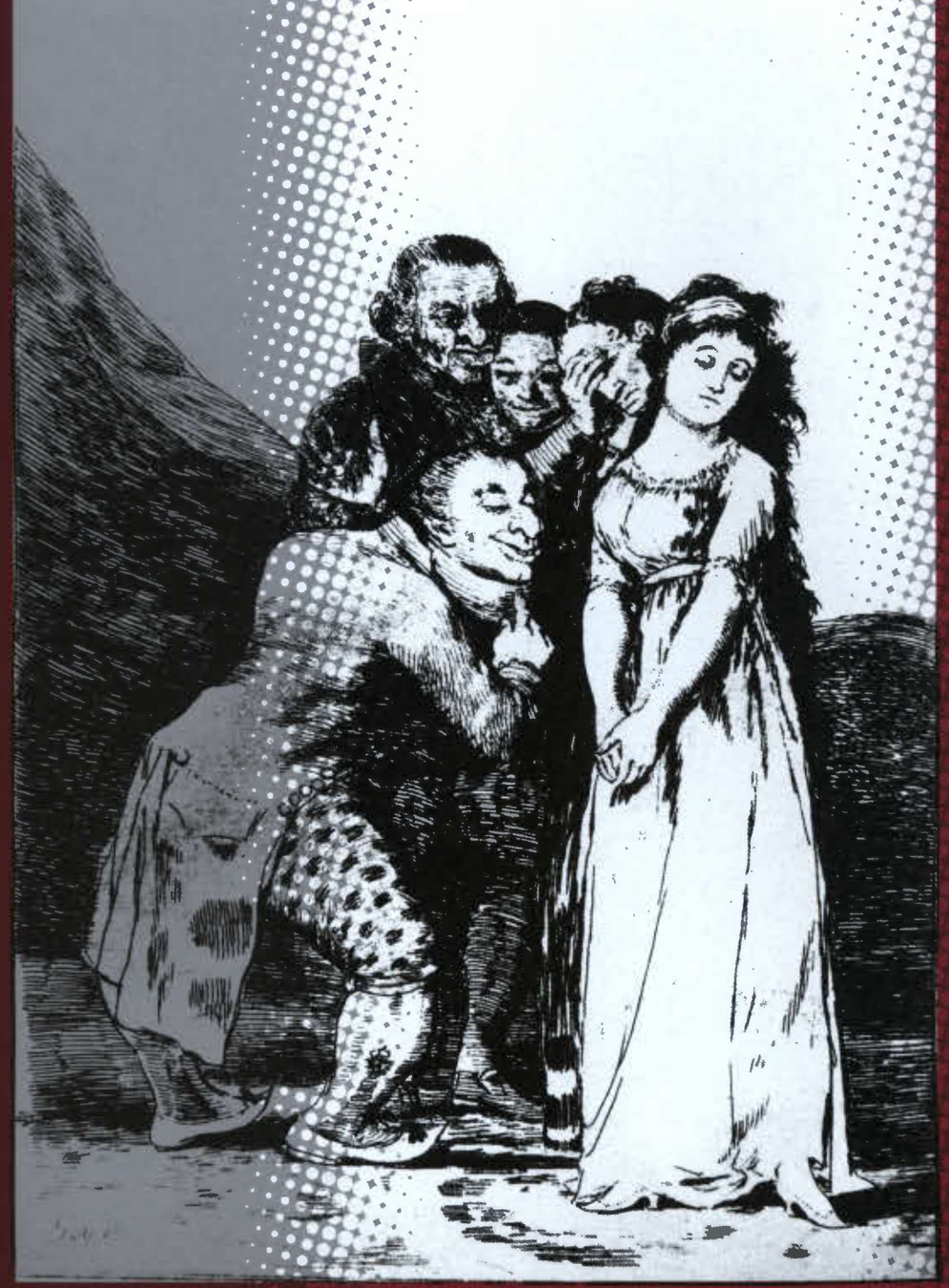
BY LUCJAN PUCHALSKI

*Don Giovanni* was Mozart's second great opera work composed together with Lorenzo Da Ponte, who played an important role of an "imperial court poet" in Vienna and wrote librettos for many musical celebrities of his time. He started his collaboration with Mozart from one of Beaumarchais's plays, which evoked strong emotions in the pre-revolutionary Paris, *The Mad Day or The Marriage of Figaro*, adapting it for the opera stage. In that way *The Marriage of Figaro* was born in 1786 (in 1790 Mozart and Da Ponte wrote *Così fan tutte together*).

The premiere of *Don Giovanni* took place on 29th October 1787 in Prague, in Vienna the opera was put on six months later. Between 7th May and 15th December there were 15 performances but the show was not successful. For the Viennesse premiere the structure of the work was slightly changed. It resulted, among other things, from a different actors' scope and vocal abilities of the singers. The most significant change was that the "scena ultima" disappeared, which later became the object of many speculations and misunderstandings.

The opera work had numerous literary originals. The Don Juan motif was very popular in the folk tradition (like the motif of Faust). One of the first appearences of the motif in literature was Tirso de Molina's play *El burlador de Sevilla* ("burlador" means a scoffer and seducer at the same time).





It was staged in Madrid around 1624, in 1630 it appeared in print. It was the starting point for all the versions of the subject which came out later in Spanish, French and Italian literature, including *Don Juan*, written by Molière in 1665. Meanwhile, the motif was intensely exploited by the Italian *commedia dell'arte* and German puppet theatre. In Vienna Don Juan often returned to the stages of the folk theatre. For Da Ponte, however, the closest model was *Don Giovanni o sia Il Convitato di pietra* (*Don Giovanni or The Stone Guest*). Its premiere took place in Vienna on 5th February 1787, with Giuseppe Gazzaniga's music and Giovanni Bertati's text. Mozart's librettist was undoubtedly inspired by the opera version of the story about a great seducer, which at that time was fairly common at the musical theatre, but he focused on different elements and extended the action so there were two acts (Bertati's work had only one act).

**For people who lived in the age of Enlightenment, Don Giovanni was simply embodiment of *evil* and using it as a subject raised serious moral doubts and reservations.**

The place of *Don Giovanni* in Mozart's oeuvre is special. It is considered not only the most significant piece of all his opera works but also a universal model for the genre of "opera of all operas", as E.T.A. Hoffmann put it. It is important to remember, however, that the uniqueness refers not only to music, but also the libretto, which tells a well-known story about a habitual seducer, at the same time emphasizing its new sense and meaning. Stefan Kunze, an outstanding expert of Mozart's opera works, pointed to the fact that the text is full of contradictions and incompatibilities and in its dramatic structure there are no relations among particular characters. They appear on the stage like planets between which there is a distance, they circulate around the centre, i.e. the leading character. He is the only driving force of all the entanglements on the stage, although later he finds a rival and counterbalance in Donna Anna. Apart from that, in Kunze's opinion, all the most important protagonists are clear-cut individuals, each has a personality which is not formed by their decisions

or doings but imposes a definite conduct upon them. It is also difficult to overlook the fact that the issues of the work are significantly different from the cheerful and light lines of the composer's earlier operas. Their plots, according to the convention of the *buffo* genre, were based on twists and turns of the characters' love lives. They are finally able to overcome all adversities or their own weaknesses and therefore virtue, truth, love and generosity triumph on the stage. *Don Giovanni*, in the subtitle described as "dramma giocoso", does not follow the pattern. It can be noticed first of all in the overture, which tells the audience what is going to happen in the performance, as it usually did in the 18th century. Even a listener who does not know the rules of composition becomes aware of the forms, full of pathos and dread. *Don Giovanni* is a study of misdeed and at the same time the portrait of the character who, knowing how fascinating his aura is, how charming he looks and that his power results from his high rank, panders to his whims and plunges deeper and deeper into the abyss of evil, finally to pay for his sinful life with eternal damnation. The libretto implies questions about the moral condition of the human being and relations between the individualistic ethos of a person and values which condition functioning of a community, questions concerning such issues as guilt, justice, faithfulness and freedom.

**Don Giovanni was a great romantic hero, whose yearning for the absolute causes his frantic pursuit of love.**

It is characteristic that the first reception of the opera was really critical, mainly because of the libretto. The critics pointed out that the plot is improbable, it referred to the ludic elements of the common theatre and the performance was immoral. They derided the fact that in the final scenes of the opera the stone statue of Commendatore revives and speaks human speech. An anonymous critic from Berlin complained in 1781 that Mozart's great music appeared in a play which was a feast to the eyes but an offence against sense and morality. He found it particularly reprehensible that misdeed manhandled virtue and affection. Even the old Joseph von Eichendorff in the middle of the 19th century referred to the title character of the opera in the context of his crusade against subjectivistic literature of German protestants and compared him to the lascivious genius of the "Storm and Stress"



epoch, with the reservation that Don Giovanni's villainy in his opinion was even more repugnant because it sought a philosophical justification. Those condemning voices are understandable if we take into account the Enlightenment-Manichaeus vision of the world and human being. For people who lived in the age of Enlightenment, Don Giovanni was simply embodiment of evil and using it as a subject raised serious moral doubts and reservations.

Rehabilitation of the libretto and the opera work itself took place due to its romantic interpretation and that was thanks to the theatre, not literature. Interestingly, *Don Giovanni* has always fascinated and inspired writers – of all Mozart's operas that one has been undoubtedly the object of interest of literature, especially in the German language area. It is enough to mention such authors like Christian Dietrich Grabbe (*Don Juan und Faust*, 1829), Nikolaus Lenaua (*Don Juan*, 1844). Eduard Mörike (*Mozart auf der Reise nach Prag*, 1855) Ödön von Horváth (*Don Juan kommt aus dem Krieg*, 1936) or Peter Handke (*Don Juan*, 2004). At the very beginning of such literary reception was Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, an outstanding German Romantic, music connoisseur and Mozart's enthusiast. In September 1812, in a series of his texts about music Hoffmann wrote a story entitled *Don Juan*, presenting a totally new point of view about the opera, which was in effect throughout the 19th century. Excellent adaptations by Gustav Mahler were born thanks to that inspiration. Hoffmann wrote that Don Giovanni was a great romantic hero, whose yearning for the absolute causes his frantic pursuit of love, which every time offers participation in the mystery of all existence and at the same time carries ordinary mortals beyond the horizon, closer to divinity. His insatiable sensuality ejects him into the dimension of transcendence; the fact that the dimension is so close relativizes earthly measures and criteria, inevitably pushes him towards evil and contempt for life. That cruel dialectics, however, is not the character's personal guilt. It results from human nature being infected with an element of evil, which came to the world due to the original sin. Looking for the divine Don Giovanni ends up in devil's trap. Satan sets his stamp of evil and destruction on Giovanni's doings and makes the man act against the Creator's and nature's laws. Therefore, in Hoffmann's opinion, Mozart's hero becomes a tragic one and should be perceived not as embodiment of unbrindled erotic hedonism but as a victim of the world order based on the dialectics of good and evil. Thus, Don Giovanni metamorphosed into a character similar to Faust; indeed, his dilemmas had a Faustian taste. In Hoffmann's story we can read that Don Juan is fascinated with claims for life from which his bodily and spiritual organization emerged. His unceasing, acute yearning which stimulated him, forced him to reach for all phenomena of this world without a moment of peace and every time it gave him illusory hope of satisfaction. On earth nothing can exalt man's inner nature except love – it destroys and aesthetically sublimates the deepest elements of existence in a mysterious and powerful manner. Thus, it is not strange that Don Juan hoped for soothing his yearning and that devil put a noose round his neck. The enemy made him think that merely through love and pleasure given by a woman here

on earth can he reach what in his heart is present only as a promise of heavenly bliss, as longing for the endless, which enables him to come into a relation with the transcendent.

Such understanding of Mozart and Da Ponte's work led to demonization of the title character. *Nota bene*, the notion of demonic nature was one of the central categories of the essay *Either – Or*, written by Søren Kierkegaard in 1841-42, which greatly influenced the way the opera was understood later. According to that tradition, Don Giovanni together with Faust were presented as an analogical example of a man seeking the absolute, who was even willing to do evil to achieve his titanic goals and desires; it was an illustration of each unique individual's tragedy. In 1841 Karl August Kahlert concluded that Faust was an archetype of a protestant sinner and Don Giovanni was his catholic counterpart. Such over-interpretational understanding of the opera work can be found also in opinions of our contemporaries. Hanns-Josef Ortheil's Die Nacht des Don Juan (Don Juan's Night) written in 2000 is an example. The writer – a great expert and admirer of Mozart's music - contrasts the issues of the piece with Casanova's myth, setting its genesis and content in the sensually and intellectually refined world of court libertarianism of the late 18th century. The idea has historical reasons because Casanova and Da Ponte met in Venice in 1777 and also later. Da Ponte in his memoirs wrote that they met in Bohemia in 1792; evidently they were on familiar terms, although the famous adventurer's description contains also cutting remarks and critical notes. It is probable that Casanova, who at that time worked as count Waldstein's librarian at Dux castle, near Prague, saw the premiere of *Don Giovanni* there. He must have become really interested in the subject. In his legacy sketches for a libretto were found; he considered emphasising things differently from the original and wanted to profile the characters in his own way. That was the point of departure for Ortheil's novel. Shortly before the premiere of *Don Giovanni* in Prague, Casanova comes to the city disgusted with his friend's libretto (in fact he despises him, too) and decides not to let Mozart's brilliant music be combined with such a common text. His main charge concerns Don Giovanni, who in his opinion in Da Ponte's version was a lifeless dummy, a heartless egocentric who does not know a different way to find erotic satisfaction but physical violence. According to such understanding of love, Casanova would like to make him an erotic master artist, who seduces women but in so elegant and refined a manner that his victims do not hate him (like in Da Ponte's version) but have a genuine affection for him. The elaborate intrigue is made up by Casanova in order to get rid of the bungling librettist and then to correct the libretto according to his own premise. He succeeds but it is too late to write a new text. When Da Ponte leaves Prague, Casanova, who assumes the responsibility for the preparations for the premiere, changes the libretto only slightly, though he cannot breathe new life into the adaptation. As a result, Don Giovanni combines Da Ponte's character's passion marked by violence, the seductive magic of Mozart's music as well as Casanova's libertarian aestheticism. Luigi Bassi, who played the role, has atributes which show a synthesis of three different worlds: Da Ponte's signet

ring with the Venetian lion, Mozart's dagger and Casanova's hat decorated with feathers. Thanks to the new director Luigi undergoes metamorphosis: he is not a frail man and a frightened performer of his character any longer, he changes into a mature actor who brilliantly plays a refined nobleman, clever liar and lecherous fraudster. Mozart's opera in Casanova's adaptation becomes the essence of the young countess Pachta's waking erotic dreams, her peace is disturbed by an imaginary lover who combines Da Ponte's brutal passion, Mozart's innocent masculinity translated into the language of music and Casanova's seductive charm. The premiere makes her emotionally stimulated so that she tries to give vent to her erotic desires and in the last scene she seduces Paolo, her manservant.

## Mozart and Da Ponte made an effort

Ortheil's novel became part of the tradition of receiving the opera, dating back to Romanticism. The legend of *Don Giovanni* was not restricted to purely literary or essayistic speculations but it influenced the way of thinking of people working for the theatre as well as the stage practice.

## to meet theatre habits of a different *audience*,

Everybody agreed, discerning some tragic matter, that a proper ending of the work is the title character's death, whereas the "scena ultima" which recapitulated his fate and formulated a moral warning was a redundant addition imposed upon the authors by the tradition of the genre according to which

## in order to repeat the success

all the conflicts necessary in *opera buffa* had to appear in the so-called "lieto fine". The circumstance was cited that when the libretto was modified for the Viennese premiere in summer 1788, the "last scene" was given up. Some doubts were cast in newer research but in the 19th century it was a serious

## of the Prague *premiere* also in Vienna■

argument. Mozart's work, as if in order to enhance its status, was shown without the original finale, which allegedly did not correspond with the tragic tone of the whole piece and thwarted the dramatic pathos of the leading character's death scene. It seems that the argument about "scena ultima" appeared in the 19th century, when the historical context and theatre practice of the previous age were not taken into consideration. For Mozart and Da Ponte it did not matter if *Don Giovanni* was staged with the *lieto fine* or without it. In the latter case, their opera work simply referred to the tradition of folk shows about Don Juan, in which he was rightly punished and that made the last scene both striking and drastic. Such a finale appealed to a less literarily sophisticated viewer better than a cheerful epilogue, "added" in accordance to the *opera buffa* tradition. Giving it up was not connected with an intention to give the work a higher, tragic sense.

One could look at the debatable problem of two versions of the libretto, the Prague and Viennese ones, from the same pragmatic point of view. The amendments before the Viennese premiere arose not only due to different abilities of the actors but also because of different tastes of the audiences in Prague and Vienna, as long ago Otto Jahn implied. One must remember that the Prague premiere took place in an area different culturally, before aristocrats and wealthy, musically educated bourgeois i.e. an audience whose taste since 1764 had been formed by Italian opera and Italian performers. Its style was certainly more dominant than in Vienna, where it was influenced by the strong and lively

**All Giovanni's doings are an uninterrupted sequence of ludic excesses. In order to realize them, he has to look for more and more *refined* stimuli.**

local theatre tradition. In that context it should not be surprising that Mozart and Da Ponte decided to make the amendments before they presented their work in Vienna. As abandoning the *lieto fine* was a concession to the convention of folk theatre, so in the Viennese version there are comic-farcical elements which appealed to the viewer whose taste had been formed by the theatres placed in Viennese suburbs. The scenes full of broad humour – e.g. a woman seducing a man, dragging him around the stage and finally terrorizing him with a razor – did not bring anything new to the action but it can be assumed that they were introduced in order to appeal to the audience with the language they knew very well: the language of Viennese folk comedy. Its convention may also explain why the main character's unfortunate servant was punished by Zerlina's mob action in a comic way just before the terrifying cemetery scene and finale. Thanks to the comic element, there was a counterbalance for the dread of the final scenes, its intention was to deprive the latter of their explicitly tragic meaning.



As a result, there appeared the same effect which was guaranteed by the *lieto fine* in the *opera buffa* convention: the effect of balancing emotions and bringing back the order which had been disturbed. Therefore, the Viennese version of *Don Giovanni* was not coincidental. Using a mixture of comic and tragic elements, vulgar humour and pathetic solemnity in the final parts of the libretto, which was typical for the Viennese folk comedy, Mozart and Da Ponte made an effort to meet theatre habits of a different audience in order to repeat the success of the Prague premiere also in Vienna. In 1788 they did not achieve the aim but gave whole generations of commentators rise to reflections and speculations which made the opera acquire myths and meanings going far beyond the authors' original intentions and become one of the most intriguing works which functioned in European culture of the 19th and 20th centuries.

Those speculations referred also to Scene I of the libretto and the relation between Don Giovanni and Donna Anna. At the beginning of the 19th century the title character became demonized and that makes us think what actually happened that night between them. Was it really an unsuccessful attempt of rape or a passionate intercourse finished with Anna's trying to stop the strange lover? The problem is that Scene I does not give a clear answer. From the dialogues and stage directions it appears that Donna Anna tries to stop and recognize the intruder calling him a criminal and promising that she will chase him like a desperate Fury. It can be imagined that her anger results from the fact that a strange man in her own house had designs on her virtue, although it is not impossible that declaring that she wants to appropriate a partner who used violence but at the same time let her experience erotic sensations which she had not known before. The ambivalence of that experience could be considered the real cause of Donna Anna's desperation, which tells her to chase the intruder but at the same time captivating lover (it is irrelevant how far he went in his seductive intentions). Seeing her father a while later dead, killed by a stranger, makes her emotions even more muddled. In Scene XIII Donna Anna herself tells us something more when after regaining emotional balance she reports the incident to the outraged Don Ottavio. From what she says it can be concluded that she bravely faced up to the intruder, forced him to retreat so that he did not accomplish his dishonourable intentions. However, because of the fact that her fiancé was the addressee of those words, it can be assumed that it is not the whole truth but rather a version which her sense dictated her not to put her present relationship in jeopardy but to forget about that night. In that manner E.T.A. Hoffmann presented the relation between Donna Anna and Don Giovanni. The echo of that interpretation can still be encountered in literature of the subject, although contemporary Mozart experts reject that option claiming that the only reason which forces Donna Anna to chase Don Giovanni is her hurt honour. It is characteristic that commentators who work for the theatre or literature usually accept Hoffmann's version or at least its elements. For instance, Wolfgang Hildesheimer maintains that the musical character of that role points to the fact that also Donna Anna could not resist the title character's

seductive magic. Her unnatural excitement accopanying her conduct on the stage (which is manifested mainly in the music) in his opinion proves the affection she has for her father's murderer. Thanks to Don Giovanni she experiences her first erotic desires which she has never realized before and which her fiancé, a careful friend rather than a thrilling lover, cannot appeal to.

In the libretto it is difficult to find reasons justifying such an interpretation. The only symptom of Donna Anna's tragic potential is her request to postpone the date of her wedding. Da Ponte, however, did not use that potential in his libretto and all attempts to make her more tragic by means of ascribing concealed passion for Don Giovanni to her are an effect of interpretation for which the food is not perhaps the text of the opera work itself but the opportunities contained in the dramatic configuration of the characters. Their relations and entanglements appear even more complicated when we consider the musical character of individual roles. E.T.A. Hoffmann was the first to point to the possibility and his spirit still inspires both researchers and directors who look for new methods of interpreting and adapting the piece. Due to so long a tradition, speaking about the libretto it is difficult to avoid speculations, especially in the theatrical and literary context of that epoch there are reasons which legitimize such an interpretation and direct one's attention towards the 19th-century legend. It is also fairly evident that without the legend Mozart's opera would not have become what it actually did: a universal work of art which is attractive thanks to the fact that its dramatic-musical space allows various models of interpretation.

Hanns-Josef Ortheil, making Casanova a director who is the most competent person to stage Mozart's opera in Prague because of his own experience and philosophy of life, in his novel demanded the ideological context which seems to be a very interesting interpretation track, especially if we remember that in the Vienna of Emperor Joseph's time libertarianism was not unknown. Vienna was a big city, which made it open to influences and inspirations coming from other European metropolises like Paris or London. Therefore, it is easy to imagine that the Viennese audience easily recognized the libertarian code of the opera, the code which questioned values different from erotic, sensual pleasures, fun and unrestricted freedom. The "viva la libertà!" slogan, which is an invitation to have fun (and the aim is to daze the parttakers so that all moral brakes are released and beautiful Zerlina succumbs to Don Giovanni's persuasions), accompanies the title character almost from the beginning. He formulates his cynical libertarian crede in the *Fin ch'han dal vino* aria. All Giovanni's doings, starting from the confusion in Donna Anna's chamber to the final supper in honour of the Stone Guest, are an uninterrupted sequence of ludic excesses. In order to realize them, he has to look for more

and more refined stimuli. Having fun continually makes him completely indifferent to all the havoc he wreaks. When he kills Commendatore or meets the desperate Elvira, he feels nothing. It is characteristic that Commendatore's death terrifies Leporello, whereas the murderer comments on the scene matter-of-factly "on the side".

Interestingly, Da Ponte tries to relativize his character's libertarian philosophy, introducing to his work elements of grotesque which come from *commedia dell'arte* and in that way he comes closer to the convention of Viennese folk theatre. Don Giovanni is a libertarian immersed in enjoying himself, a proud aristocrat but also a person resorting to lies and tricks, which allow finding an intriguer and cheater in him. His deceptions have some charm: there is a need in him of risk and game, motivation of an actor who continually looks for new roles and challenges. He plays while offering marriage to Zerlina, he plays when he offers his help to find the murderer of Donna Anna's father, he cheats when he declares to punish Leporello for his alleged dishonourable designs on Zerlina. Yet, he sometimes behaves as if he forgot the lines. When Donna Elvira's arrival surprises him, he cannot even refer to her accusations. He makes his servant do the unfeasible task to excuse his conduct. Only facing danger at the end of Act I, Don Giovanni demonstrates his robust attitude and the power of his personality. However, the beginning of Act II does not confirm the character's heroic aspirations. In Scene I Don Giovanni quarrels again with his servant. He wants to make Leporello give up the idea of leaving his master so he talks to him familiarly and treats him like a full partner. Fraternizing with the servant when he threats to quit the job, Don Giovanni seems to play the role of a good-natured padrone, as earlier he played a generous host inviting Zerlina, Masetto and their guests to a party

**Don Giovanni becomes a victims *of his passion* for the theatre.**

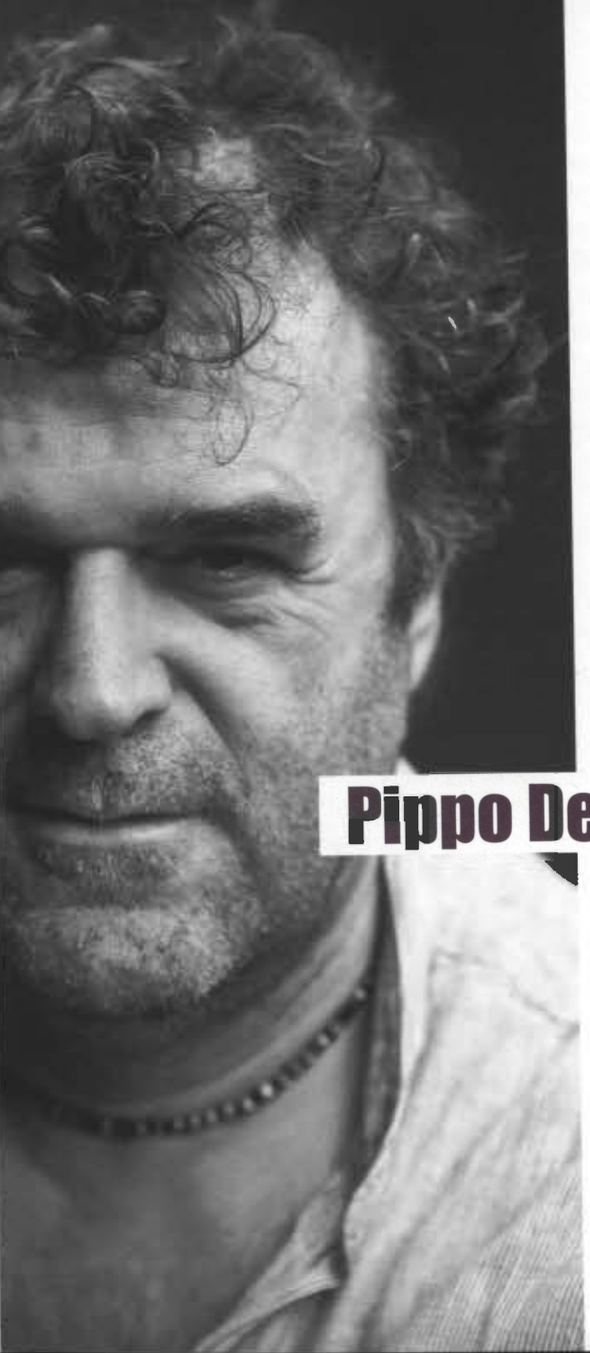
(*nota bene*, Donna Anna, Donna Elvira and Don Ottavio arrive at the party masked, which can be associated with carnival as well as a theatre). When he finally manages to convince Leporello with hard cash (the servant pretends to be incorruptible and Don Giovanni pretends to be willing to reach for other arguments), they both start another "action", in which the seducer again creates a thoroughly theatrical situation. In order to seduce Donna Elvira's maid, he dresses up as a manservant, which is an obvious symbol of his declassing, but also shows his playing ambitions which force him to keep trying different variants of his relations with people around him. Assuming a different identity, he does it to achieve a goal as well as to feel the pleasure of pretending to be someone else. We can even have a feeling that Don Giovanni becomes a victim of his passion for the theatre. In the scene of his confrontation with the Stone Guest he plays the role of a fearless libertarian. He builds the role through opposition to Leporello's cowardice. He identifies with his role so strongly that it is impossible for him to back out even in the face of death and eternal damnation. In E.T.A. Hoffmann's story quoted above the actress playing Donna Anna dies several hours after the show because due to her role she can experience something in comparison to which reality aside from the stage becomes secondary. The attitude of the title character may be interpreted in a similar way – he agrees to his own death playing consequently a libertarian bored with this world.

**Don Giovanni is a modern *celebrity*, who treats everything and everyone else as *stage props* in a *performance*, in which he plays various roles.**



Don Giovanni will always be a genius of flirtation because the romantic legend wants it. However, it is worth noticing that, contrary to what Leporello claims in the famous catalogue aria, the current narrative on the stage does not imply any successes in the field. Instead, we see a character who, living from one adventure to another, puts on masks again and again, consists of many characters, quotes other people's words and imitates gestures, his inherent attributes are fun, disguise and game. He is a modern celebrity, who treats everything and everyone else as stage props in a performance in which he plays various roles. Even while waiting for the Stone Guest's visit he tries to build stunning scenery – perhaps foreseeing his own death. Don Giovanni is not only an ideal lover, but also a perfect actor. In him passion for flirtation meets passion for the theatre.

***Lucjan Puchalski*** *– the director of Austrian Literature Unit of German Philology Institute at the University of Wrocław. His main interests are: Austrian literature, the literature of German Enlightenment, Polish-German and Polish-Austrian literary connections. One of his publications was a monograph about librettos for Mozart's operas* Oświecenie po austriacku. Świat przedstawiony w operach Wolfganga Amadeusza Mozarta *(Wrocław 2011). He was the editor of a work about literary reception of Mozart's works and phenomenon in the literature of the German language,* Mozarts literarische Spuren. Werk und Leben des Komponisten im literarischen Diskurs vom späten 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart *(Vienna 2008).*



# Pippo Delbono

W latach 80. XX wieku rozpoczął studia w tradycyjnej szkole teatralnej, z której zrezygnował po spotkaniu z Pepe Robledo, argentyńskim aktorem z Libre Teatro Libre (grupą teatralną działającą w Ameryce Południowej w latach 70., w której używano zbiorowego tworzenia, służącego wyrażaniu ekspresji i potępieniu dyktatury w Argentynie). Razem przenieśli się do Danii, gdzie dołączyli do grupy Farfa, kierowanej przez Iben Nagel Rasmussen, legendarną aktorkę Teatru Odin. Dla Delbono zaczyna się alternatywna droga poszukiwania nowego języka teatralnego.

Delbono poświęca się nauce zasad teatru orientalnego, którą pogłębia podczas kolejnych pobytów w Indiach, Chinach, na Bali: centralnym punktem jest skrupulatna i rzetelna praca nad ciałem i głosem aktora. W 1987 roku stworzył swoje pierwsze przedstawienie – *Il tempo degli assassini* (*Czas zabójców*). W tym samym roku poznał Pinę Bausch, która zaprosiła go do wzięcia udziału w jednym ze spektakli Tanztheater Wuppertal. Ta niezwykła okazja staje się kamieniem milowym na drodze reżysera.

Przedstawienia Delbono nie są inscenizacjami dramatów, ale całkowitymi kreacjami, aktorzy są częścią grupy, która się utrzymuje i rozwija w czasie. Już w pierwszej pracy można określać cechy unikalnego teatralnego leksykonu, który jest charakterystyczny dla wszystkich kolejnych spektakli. W 1989 roku stworzył *Morire di musica* – kreację minimalistyczną i cichą, ustawioną w dużej sali pełnej łódek



z papieru. Następnie *Il Muro* (*Ściana*, 1990) – pierwsza inscenizacja „zespołowa" z tancerzami i aktorami. W 1992 roku przyszła kolej na *Henryka V*, na podstawie Szekspira, będąca jego jedyną pracą zainspirowaną tekstem teatralnym.

*La rabbia* (*Gniew*) z 1995 roku, gdzie złożył hołd dla Pier Paolo Pasoliniego, realizuje jego nowy sposób tworzenia teatru, w pełni wyrażony już w spektaklu *I barboni* (*Kloszardzi*, 1997), odznaczonego licznymi nagrodami. Spotkanie z ludźmi z marginesu społecznego stanowi punkt zwrotny w poszukiwaniach artystycznych Delbono: w *Kloszardach* po raz pierwszy wystąpił Bobò. W spektaklu *La guerra* (*Wojna*) z 1998 roku, do grupy dołączył Nelson Lariccia, bezdomny i Gianluca Ballarè, chłopiec z zespołem Downa, były uczeń matki Pippo. Delbono nie uznaje definicji „teatro sociale", a wybór tych aktorów tłumaczy stwierdzeniem, że osoby te jako jedyne są w stanie urzeczywistniać jego poetycką wizję teatru, opartą na ludziach, a nie na postaciach, teatru nie-psychologicznego, dalekiego od stereotypów nauczanych w szkołach i na uczelniach. Razem z nimi rdzeń zespołu tworzą ponadto Simone Goggiano i Mario Intruglio.

W *Wojnie* i w późniejszym *Exodusie*, język wypowiedzi teatralnej zbliża się do pewnego rodzaju kompozycji kubistycznej. W tym samym okresie Delbono tworzy dwie „chóralne" kompozycje, zatytułowane *Ithaca* i *Hej bijt* (pozdrowienie w języku kurdyjskim „Obyś żył wiecznie"), pierwsza przedstawiona w stoczni w Pietra Ligure, z czterdziestoma osobami, licząc aktorów i pracowników, a druga – z aktorami, muzykami, imigrantami i Romami, skomponowana dla Biennale w Wenecji.

W 2003 roku Compagnia Pippo Delbono wyjeżdża na tournee do Palestyny i Izraela ze spektaklem *Wojna*. Powstaje tam film dokumentalny o tym samym tytule, reżyserski debiut filmowy Delbono. Następnego roku długometrażowy film *La guerra* zdobywa nagrodę David di Donatello (nagroda przyznawana przez Włoską Akademię Filmową) dla najlepszego filmu dokumentalnego w 2004 roku. Spektakl *Urlo* (*Krzyk*) po raz pierwszy został zaprezentowany podczas Festiwalu w Awinionie 13 lipca 2004 na Carrière de Boulbon.

W roku 2006 tworzy *Questo buio feroce* – spektakl oparty na autobiograficznej książce amerykańskiego pisarza Harolda Brodkeya, który zmarł na AIDS. Wzruszająca podróż, pełna osobistych doświadczeń i wspaniałych spostrzeżeń elegijnych, która porusza temat śmierci z przejmującą delikatnością. W tym samym roku co *Questo...* został zaprezentowany na Festiwalu Filmowym w Rzymie jego drugi film fabularny: *Grido*.

W 2008 roku powstaje *La menzogna* (*Kłamstwo*), spektakl będący reakcją zarówno na wzrost nietolerancji wobec imigrantów we Włoszech, jak i na śmierć siedmiu pracowników w fabryce Thyssen Krupp, gdzie pracowali w żałosnych warunkach bezpieczeństwa.

W 2009 roku Delbono nakręcił swój trzeci film *La Paura* (*Strach*), nagrywany telefonem komórkowym. Film został przedstawiony w głównej sekcji Festiwalu Filmowego w Locarno i został odznaczony Złotym Boccalino 2009 przez niezależnych krytyków. W tym samym roku Delbono przedstawia także swój pierwszy film krótkometrażowy *Blue sofa*.

W roku 2011 Delbono debiutuje w Teatro Verdi w Padwie, realizując spektakl *Dopo la battaglia* (*Po bitwie*), kolejny hołd dla przeszłości, z udziałem niezwykłego skrzypka Alexandra Bălănescu i baleriny Opery Paryskiej Marie-Agnès Gillot. Spektakl, nazywany hymnem do miłości, zdobył nagrodę Ubu 2011 jako najlepszy spektakl.

Compagnia Delbono występowała gościnnie na wielu międzynarodowych festiwalach teatralnych, w tym na Festiwalu w Avignonie, który zaprosił grupę cztery razy, będąc także współproducentem spektaklu *Urlo*. Wiele teatrów zorganizowało retrospektywy prac teatralnych zespołu, wśród nich: Théâtre du Rond Point w Paryżu, CCB Lizbona, Palais des Beaux Arts w Brukseli, Berliner Festspiele, Festival Otoño w Madrycie. Ponadto *Henryk V* był reprezentowany w Royal Shakespeare Company w Stratford-upon-Avon. Compagnia Pippo Delbono była w ponad pięćdziesięciu krajach na całym świecie, reprezentując unikalny przypadek w historii włoskiego teatru.

# Pippo Delbono

In the 1980s Delbono started studying drama at a traditional school, which he left after meeting Pepe Robledo, an Argentinian actor from Libre Teatro Libre (a theatre group working in South America in the 1970s, where the aim of collective creation was expression and condemning dictatorship in Argentina). They moved to Denmark, where they joined the Farfa group, directed by Iben Nagel Rasmussen, the legendary actress of the Odin Teatret. For Delbono that was the start of his alternative way to search a new language of theatre.

Delbono took up learning the rules of the oriental theatre. He continued his studies travelling to India, China and Bali. The main point was meticulous and solid work over the actor's body and voice. In 1987 he made his first show, *The Time of the Murder*. In the same year he met Pina Lausch, who invited him to take part in one of the performances by Tanztheater Wuppertal. It was the milestone of the director's career.

Delbono's performances are not stagings of various plays but total creations, the actors – a part of a group which functions and develops through time. In the very first work of his it is possible to define his unique theatre lexicon. In 1989 he made *Morire di musica* – a minimal, silent creation, set in a big room full of boats made of paper. Next *Il Muro* (*The Wall*, 1990), the first "choral" adaptation, with dancers and actors. In 1992 *Henry V* came, based on Shakespeare, the only work inspired by a literary text.

*The Wrath* (*La rabbia*), 1995, a tribute to Pier Paolo Pasolini, was his new way of creating theatre, fully expressed in *I barboni* (*The Tramps*, 1997), awarded many times. Meeting people from the dregs of society was the turning point in Delbono's artistic experiments. *I barboni* was Bobò's first performance. In 1998 Nelson Lariccia, formerly homeless, and Gianluca, a boy with Down's syndrome and Delbono's mother's ex-student, took part in *The War* (*La guerra*). Delbono does not accept the



definition of "teatro sociale" and explains that he chooses those actors because in his opinion they are the most able to realize his poetic vision of theatre, based on people, not characters, a theatre which is not psychological but far from stereotypes taught in schools and universities. Also Simone Goggiano and Mario Intruglio belong to the core of the group.

In *The War* and a later *Exodus*, the language of theatre expression becomes close to a sort of a cubist composition. In the same period Delbono wrote two choral compositions, *Ithaca* and *Hej bijt* ("May you live forever" in Kurdish). The former was staged in a shipyard in Pietra Ligure, with forty performers, both actors and employees, the latter, composed for the Biennale in Venice – with actors, musicians, immigrants and Romani people.

In 2003 Compagnia Pippo Delbono went on a tour of Palestine and Israel with *The War*. There Delbono made his screen debut as a film director and a documentary with the same title was shot. In the following year the full-length film *The War* won David di Donatello award (a prize awarded by the Italian Film Academy for the best documentary in 2004). On 13th July 2004 the show *The Scream* (*Urlo*) was presented for the first time at the Festival in Avignon, at Carrière de Boulbon.

In 2006 he created *Questo buio feroce*, a play on the basis of the autobiography of Harold Brodkey, an American writer who died of AIDS. It was a touching journey, full of personal experiences and great elegiac observations, which brings up the topic of death with a moving sensitivity. Another feature film *Grido* was shown at the Film Festival in Rome in the same year.

In 2008 *La menzogna* (*The Lie*) was made as a response to the increase of intolerance towards immigrants in Italy and to the death of seven workers at Thyssen Krupp factory, where they had been working in deplorable conditions of safety.

In 2009 Delbono made his third film, *La Paura* (*The Fear*), recorded on a mobile phone. It was presented in the main section of Locarno Film Festival and won a prize awarded by independent critics. In the same year the director showed also his first short film *Blue Sofa*.

In 2011 Delbono made his debut at Teatro Verdi in Padua with his play *Dopo la battaglia* (*After the Battle*), another tribute to the past, in which participated an unusual violinist Alexander Bălănescu and the ballerina of the Paris Opera House Marie-Agnès Gillot. The performance, called "a hymn to love", won Ubu Award 2011 as the best play.

Compagnia Delbono has made guest appearances at many international theatre festivals, e.g. the Festival in Avignon (a co-producer of *The Scream*), where they have been invited four times. Many theatres have organized retrospectives of theatrical works of the group; Théâtre du Rond Point in Paris, CCB Lisboa, Palais des Beaux Arts in Brussels, Berliner Festspiele and Festival Otoño in Madrid were among them. *Henry V* has been presented at the Royal Shakespeare Company in Stratford-upon-Avon. Compagnia Pippo Delbono has visited over fifty countries, being a unique instance in the history of the Italian theatre.

# Gabriel Chmura

Urodził się we Wrocławiu. Edukację muzyczną rozpoczął u prof. Adama Kopycińskiego, byłego dyrektora Opery Wrocławskiej. W 1957 r. wyemigrował z rodziną do Izraela, gdzie kontynuował naukę muzyki oraz podjął studia w Akademii Muzycznej w Tel Awiwie, zakończone dyplomami z kompozycji, fortepianu i dyrygentury. Studia dyrygenckie kontynuował u Pierra Dervaux w Paryżu, Hansa Swarowsky'ego w Wiedniu oraz Franco Ferrary w Sienie, we Włoszech.

Jest laureatem wielu prestiżowych nagród w czołowych konkursach dyrygenckich na świecie. W 1970 zdobył I nagrodę w Konkursie Dyrygenckim w Besançon, w którym ongiś zdobył ją nestor polskich dyrygentów Jerzy Katlewicz. W 1971 otrzymał Złoty Medal w Konkursie Cantelli, La Scala w Mediolanie. W tym samym roku był też laureatem I nagrody w Konkursie Herberta von Karajana w Berlinie. Ostatnio otrzymał Teatralną Nagrodę Muzyczną im. Jan Kiepura w kategorii „najlepszy dyrygent". W roku 2013 Akademia Muzyczna im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu przyznała mu tytuł Doktora Honoris Causa w uznaniu znaczącego dorobku, honorując twórczy wkład i szczególne zasługi dla rozwoju sztuki muzycznej, życia artystycznego oraz promocji muzyki polskiej.

W latach 1974-91 kierował, jako dyrektor artystyczny, kolejno: Operą w Akwizgranie (Niemcy), Orkiestrą Symfoniczną w Bochum (Niemcy) oraz Orkiestrą Narodową w stolicy



Kanady – Ottawie. W październiku 2001 objął stanowisko dyrektora artystycznego Narodowej Orkiestry Symfonicznej Polskiego Radia w Katowicach. Gabriel Chmura dyryguje czołowymi orkiestrami świata, takimi jak Filharmonicy Berlińscy, Orchestre National de France, Montreal Symphony czy Filharmonicy Izraelscy oraz Orkiestrą Symfoniczną NHK Tokyo. Jest również stałym dyrygentem gościnnym Berlińskiej Orkiestry Symfonicznej. W Polsce występował z NOSPR oraz z muzykami Filharmonii Krakowskiej, Poznańskiej, Wrocławskiej i Filharmonii Narodowej w Warszawie. Od sezonu artystycznego 2012/2013 pełni funkcję dyrektora artystycznego Teatru Wielkiego w Poznaniu.

Zadebiutował w 1974 spektaklem *Otello* Giuseppe Verdiego w Operze w Monachium, gdzie został następnie zaangażowany do przygotowania *Carmen* Georgesa Bizeta. Później prowadził opery: *Samson i Dalila* Camille'a Saint-Saënsa w Barcelonie, *Werther* Julesa Masseneta w Operze Paryskiej i *Złoty kogucik* Nikołaja Rimskego-Korsakowa w Théâtre du Châtelet w Paryżu. Z National Arts Centre Orchestra nagrał „Da Ponte Cycle" Wolfganga Amadeusa Mozarta (*Wesele Figara, Don Giovanni, Così fan tutte*). Jego najnowsze realizacje to dwie opery Mieczysława Wajnberga *Pasażerka* i *Portret* (w Nancy), obydwie w reżyserii Davida Pountney'a oraz *Lady Makbet mceńskiego powiatu* Dymitra Szostakowicza i *Parsifal* Richarda Wagnera w poznańskim Teatrze Wielkim.

Artysta nagrywa z London Symphony dla wytwórni DGG oraz z orkiestrami radiowymi w Berlinie i Monachium dla CBS. Schubertowski *Łazarz*, nagrany pod jego kierunkiem, został wyróżniony Grand Prix du disque Mondial de Montreux. Nagrania symfonii Haydna, dokonane przez Gabriela Chmurę z National Arts Centre Orchestra dla CBS, zostały uznane za „Best Choice" przez „American Record Guide" i zyskały nominację do kanadyjskiej nagrody Juno. Zrealizowane nagranie I Symfonii Gustava Mahlera oraz *Valse triste* Jeana Sibeliusa, głównych dzieł trasy koncertowej po Wielkiej Brytanii z 2002 roku, spotkało się z dużym uznaniem ze strony krytyki w Europie. Gabriel Chmura popularyzuje za granicą twórczość polskich kompozytorów, m.in. Mieczysława Wajnberga. Po wielkim sukcesie dwóch pierwszych płyt CD z utworami Wajnberga, nagranych z wytwórnią Chandos – V Symfonia, Sinfonietta nr 1, IV Symfonia, Sinfonietta nr 2 oraz *Rapsod na tematy mołdawskie*, Gabriel Chmura przystąpił do nagrania XIV i XVI Symfonii tego kompozytora.

# Gabriel Chmura

Born in Wrocław, Poland, Gabriel Chmura grew up in Israel, where he studied piano and composition at the Music Academy of Tel Aviv. He then studied conducting with Pierre Dervaux in Paris, Hans Swarowsky in Vienna and with Franco Ferrara in Siena, Italy.

In 1971 he was the first prize winner in the Herbert von Karajan Competition in Berlin, as well as the Gold Medal at the Cantelli Competition of Milano's La Scala. These victories led to extensive international engagements. Recently, Gabriel Chmura won the Jan Kiepura Prize 2012 in the category of best conductor. In October 2013 he received an honorary degree honoris causa from the Music Academy in Wrocław.

Mr. Chmura was appointed Music Director of the opera house in Aachen, Germany, in 1974 and retained this position until his appointment as Music Director of the Bochumer Philharmonic in 1983. In 1987, he was appointed Music Director of the National Arts Centre Orchestra in Ottawa, Canada. With this orchestra he made extensive tours in North America, including Carnegie Hall in New York. In 2001, Gabriel Chmura was appointed as Music Director of the Polish National Radio Symphony Orchestra Katowice, and in August 2012, he became the artistic director of the Poznań Opera House in Poland.

He made his Munich debut in 1974 with Verdi's *Othello* and was immediately reengaged for Bizet's *Carmen*. Further he conducted a highly successful Saint-Saëns' *Samson et Dalila* in Barcelona, a critically acclaimed Massenet's *Werther* at the Paris Opera and Rimsky-Korsakov's *Coq d'Or* at the Chatelet Theatre, Paris. With the National Arts Centre Orchestra of Canada he completed the "Da Ponte Cycle" (*Le nozze di Figaro, Don Giovanni, Così fan tutte*), *Faust* (staging Robert Wilson) with the State Opera in Warsaw and lots more. His recent productions include the two Weinberg operas *The Passenger* (in Warsaw) and *The Portrait* (in Nancy) both staged by David Pountney and also Shostakovich *Lady Macbeth of the Mtsensk District* and *Parsifal* of Wagner in Poznań Opera House.

Gabriel Chmura has recorded with the London Symphony for DGG, and with the Munich and the Berlin Radio Orchestras for CB S. Schubert's *Lazarus* with the Stuttgart Radio Orchestra, Hermann Prey and Edith Mathis on the "Orfeo" label received the "Grand Prix de Disque Mondial de Montreux". His recording of Haydn's Symphonies no. 6, 7 and 8 with the National Arts Centre Orchestra for CBC was chosen as "Best Choice" by the American Record Guide and was nominated for the Canadian JUNO Award. The recent recording of the 1st Symphony by Mahler and the Sibelius *Valse triste*, the principal work from the 2002 UK tour, was very well received in Europe. After the huge success of the first two Weinberg CDs for "Chandos" (Symphony No 5 and Sinfonietta No 1, Symphony No 4, Sinfonietta No 2 and the *Rhapsody on Moldavian Themes*), the series has been followed by the release of the 14 & 16 Symphony.



# balet ballet

**I soliści principals**
Karolina Sierant
Mateusz Sierant
Agnieszka Wolna-Bartosik

**soliści soloists**
Wiktor Dawidiuk
Arkadiusz Gumny
Andrzej Płatek
Jennifer Riviera Lara
Shino Sakurado
Taras Szczerban
Gento Yoshimoto
Natalia Trafankowska

**koryfeje coryphées**
Stephane Aubry
Krystian Augustyn
Dominika Babiarz
Aleksandra Brzezowska
Diana Gajownik-Stankow
Anna Gumna
Asuka Horiuchi
Oliver Jones
Michał Kaczmarczyk
Maria Kielan-Łopatin
Marika Kucza
Paulina Majda
Marika Niezborała
Ichigo Oguro
Marcin Rolczyński
Katarzyna Samól
Oleg Stankow
Jakub Starzycki
John Svensson
Ewa Szymańska
Lidia Zwolińska

**zespół baletowy**
**corps de ballet**
Marta Anczykowska
Michael Gibbons
Paulina Golak
Ryunosuke Ishikawa
Beata Macioszczyk
Hanna Panas
Zuzanna Perszewska

# chór choir

**soprany sopranos**
Lucyna Białas
Izabella Błasiak
Ewa Boguszewska
Irina Filippowicz
Małgorzata Hadrych
Anita Furgol-Kownacka
Joanna Kopeć-Hoffmann
Joanna Kortylewicz
Agnieszka Korzeniowska
Monika Mierzejewska
Anna Muraszko
Iwona Neuman
Wiesława Urbaniak
Violetta Zawadzka

**alty altos**
Ewa Bielawska
Joanna Chmielnicka
Małgorzata Frąckowiak
Urszula Klawiter-Maniecka
Marta Kostanciak
Kinga Krasowska
Danuta Kulcenty
Monika Matuszak
Ewa Pszczółka
Elwira Radzi-Pacer
Lidia Röbken
Jolanta Snuszka
Lilla Suszka

**tenory tenors**
Michał Gumienny
Jarosław Gwoździk
Sławomir Lebioda
Rafał Małęgowski
Jan Mantaj
Jerzy Mantaj
Maciej Marcinkowski
Przemysław Myszkowski
Piotr Płończak
Robert Pucek
Sebastian Radecki
Dariusz Stręk
Paweł Szajek
Jan Wower

**basy basses**
Lech Algusiewicz
Piotr Bróździak
Adam Glapiak
Jarosław Górczak
Andrzej Just
Bartłomiej Kornacki
Tomasz Kostanciak
Paweł Matz
Krzysztof Napierała
Witold Nowak
Romuald Piechocki
Piotr Skołuda

# orkiestra orchestra

**I skrzypce 1st violins**
Eliza Schubert-Pietrzak
Sandra Haniszewska
Maciej Piórkowski
Kamil Tomanek
Aleksandra Lesner
Anna Machowska
Piotr Kostrzewski
Giedy Jędrzejczak
Urszula Pietz
Dawid Fabisiak
Agata Kabacińska
Magdalena Pacek
Aleksandra Rytwińska

**II skrzypce 2nd violins**
Wojciech Sablik
Monika Dworczyńska
Ryszard Chmielewski
Wiesław Ziółkowski
Andre Kasztelan
Dawid Walczak
Maria Matuszewska
Joanna Modzelewska
Iwona John-Skorobohata
Bartłomiej Skorobohaty
Sylwia Kaczmarek-Subera

**altówki violas**
Łukasz Kierończyk
Dominika Sikora
Remigiusz Strzelczyk
Agnieszka Kubasik
Jędrzej Kaczmarek
Zuzanna Wesołowska
Małgorzata Dawid

**wiolonczele cellos**
Dorota Hajzer
Krzysztof Kubasik
Jan Wójcik
Aleksandra Awtuszewska
Andrzej Nowicki
Aleksandra Jóźwiak
Agata Maruszczak

**kontrabasy double basses**
Donat Zamiara
Maciej Pakuła
Tomasz Grabowski
Stanisław Binek
Michał Francuzik

**flety flutes**
Karolina Porwich
Sebastian Łukaszewski
Brygida Gwiazdowska-Binek
Maciej Piotrowski

**oboje oboes**
Mariusz Dziedziniewicz
Piotr Furtak
Wiesław Markowski
Maria Pasternak

**klarnety clarinets**
Kazimierz Budzik
Sławomir Heinrychowski
Krzysztof Mayer
Tomasz Goliński

**fagoty bassoons**
Dariusz Rybacki
Andrzej Józefowicz
Błażej Pasternak
Mateusz Nowicki*

**waltornie french horns**
Mikołaj Olech
Paulina Chudzyńska
Damian Lotycz
Joanna Kubiś
Ewa Szychowiak
Mirosław Sroka

**trąbki trumpets**
Maciej Słomian
Maciej Gwóźdź
Leszek Kubiak
Henryk Rzeźnik

**puzony trombones**
Zbigniew Starosta
Piotr Nobik
Tomasz Stanisławski
Tomasz Kaczor

**perkusja percussion**
Piotr Kucharski
Łukasz Berlin

* współpraca



**dyrekcja management**

dyrektor general manager
**Renata Borowska-Juszczyńska**

dyrektor artystyczny artistic director
**Gabriel Chmura**

z-ca dyrektora ds. ekonomiczno-administracyjnych deputy director
**Robert Szczepański**

z-ca dyrektora ds. technicznych technical director
**Jacek Wenzel**

główny księgowy chief accountant
**Ewa Olczak**

**kierownictwo managers**

kierownik literacki literary manager
Michał J. Stankiewicz

kierownik koordynacji pracy artystycznej
head of artistic administration
Maciej Wieloch

kierownik promocji i marketingu
promotion manager
Monika Jaworska

kierownik biura obsługi widzów
audience service manager
Andrzej Frąckowiak

kierownik działu kadr
hr manager
Grażyna Kostro

kierownik działu administracyjno-gospodarczego
administrative manager
Hanna Maląg

kierownik archiwum
archive manager
Tadeusz Boniecki

kierownik produkcji
production manager
Magdalena Kulczyńska

kierownik widowni
head of the audience
Kamila Weinert

z-ca głównego księgowego
deputy chief accountant
Dorota Wenzel

kierownik działu inwestycji i eksploatacji investment & exploitation manager
Norbert Sobczak

radca prawny solicitor
Agnieszka Brzozowska-Wilczek

dział projektów edukacyjnych
education projects department
Małgorzata Arentowska

pozyskiwanie funduszy
fundraising
Anna Pliszka

**kierownictwo artystyczne artistic management**

kierownik chóru chorus master
Mariusz Otto

asystent dyr. artystycznego
artistic director assistant
Grzegorz Wierus

korepetytorzy, pianiści
soliosts coaches, pianists
Olga Lemko
Wanda Marzec
Olena Skrok

pedagodzy, asystenci choreografa
educators, choreograph assistants
Uran Azimow
Małgorzata Połyńczuk-Stańda

korepetytorzy coaches
Grażyna Lewandowska
Magdalena Maryniak

korepetytor chóru, pianista, pedagog chorus cooach, pianist,
Mirosław Gałęski

asystenci reżysera
stage director assistants
Krzysztof Szaniecki
Bartłomiej Szczeszek

inspicjenci stage managers
Ryszard Dłużewicz
Danuta Kaźmierska
Paweł Kromolicki
Wiesława Wiza

inspektor baletu ballet supervisor
Andrzej Płatek

inspektorzy chóru choir supervisors
Lech Algusiewicz
Joanna Kortylewicz

inspektorzy orkiestry
orchestra supervisors
Andrzej Józefowicz
Dominika Sikora

**kierownictwo techniczne technical managers**

główny spec. ds. kostiumografii
costume master
Czesław Pietrzak

kierownik bryg. oświetlenia scen.
stage lighting foreman
Marek Rydian

kierownik bryg. elektroakustycznej
electro-acoustic foreman
Krystian Kołakowski

kierownik sceny
technical stage manager
Dariusz Michalski

pracownia perukarsko-charakteryzatorska
wig & make-up workshop
Anna Hampelska

garderobiane dressers
Ewa Wower

malarnia i modelatornia
paint workshop
Jacek Wysocki

dekoratornia
decorative workshop
Robert Niedrich

pracownia krawiecka damska
female tailor workshop
Krystyna Jędryczka

pracownia krawiecka męska
male tailor workshop
Mariola Czarnecka

pracownia modystyczna
milliner workshop
Elżbieta Bogusławska

pracownia obuwnicza
shoe workshop
Kazimierz Mikołajczak

ślusarnia iron works
Damian Prentke

stolarnia joinery
Marek Kwiatkowski

**TEATR WIELKI**
IM. STANISŁAWA MONIUSZKI
W POZNANIU

**Teatr Wielki w Poznaniu**
ul. Fredry 9; 61-701 Poznań
tel: 61 65 90 200
opera@opera.poznan.pl
**www.opera.poznan.pl**

plakat do spektaklu | poster
projekt | design: Blanka Tomaszewska / fenommedia
foto | photo: Magdalena Ośko / Maciej Bogunia

autorzy tekstów | esseys authors
Ryszard Daniel Golianek
Tomasz Kireńczuk
Lucjan Puchalski

tłumaczenia tekstów | esseys translation
Aleksandra Jaworowska

tłumaczenie libretta | libretto translator
Anna Makuracka

redakcja | editor
**Michał J. Stankiewicz**

projekt graficzny | graphic design
**Blanka Tomaszewska** / fenommedia

druk | printing
Druk-Poz Sp. z o.o.
ul. Łacina 1, 61-132 Poznań

ISBN 978-83-913521-8-2

TOWARZYSTWO
JERZEGO PIOTROWICZA

Za zgodą Towarzystwa im. Jerzego Piotrowicza, właściciela praw autorskich prezentowanych prac, w programie wykorzystano fragmenty grafik Artysty: *Bieg po Laury, Teraz masz lepsze wygody, Wydmy, Wnentrze [Wnętrze], Kurczak i 3 Gracje, Czas karnawału, Artysta i krytycy*, bez nazwy I, bez nazwy II.
**www.jerzypiotrowicz.pl**

W programie wykorzystano fragmenty grafik Francisca de Goya: *Disparate alegre, Nadie se conoce, Que sacrificio!, Inédita – Sin título,* ze zbiorów Muzeum Prado.

Obecna inscenizacja opery *Don Giovanni* nie obejmuje scen 11, 12, 13 z aktu II.
Current staging of the opera *Don Giovanni* does not include scenes nos. 11, 12, 13 of Act II.

ZE ZBIORÓW
Instytutu Teatralnego

9 788391 352182

Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego

patroni honorowi premiery

Ambasada Austrii w Warszawie

Ambasciata d'Italia Varsavia

partner premiery

patroni medialni

dwójka · gazeta · TVP Poznań · iks · i Visitor

partnerzy Teatru

Albert Riele · Lotto · Solar