

# Prezentacje





## Don Juan i Pan Niedziela

ABSTRACT. Kordys Jan, *Don Juan i Pan Niedziela* [Don Juan – Monsieur Dimanche]. „Przestrzenie Teorii” 8, Poznań 2008, Adam Mickiewicz University Press, pp. 163-177. ISBN 978-83-232187-5-3. ISSN 1644-6763.

The essay provides an interpretation of a scene (dialogue *Don Juan – Monsieur Dimanche*; IV, 2) from Molière's *Dom Juan ou le Festin de pierre* in several complementing discursive orders. The first relates to the formal theory of cooperation (R. Axelrod, W. Hamilton), the second – to Marcel Mauss's essay, *The Gift: Forms and Functions of Exchange in Archaic Societies*, and the subsequent – to the typology of speech acts and subject's attitudes towards the order of signs. Models, created on this basis, serve as tools for the analysis of the relations between Don Juan, other people, God, and of his attitude to love, gift, obligations and death. The protagonist violates communication rules ordering society and its institutions. The destruction of the most important rule, the rule of reciprocity, shows simultaneously the cognitive mechanisms conditioning exchange, use of performatives, understanding of the sign as a tripartite structure of signifier-signified-designation.

Wincentemu Grajewskiemu

Zachowania bohatera tej dziwnej sztuki [...] łączącej hiszpańską fantazję, głębię szekspirowską i francuską ironię (pisał Théophile Gautier<sup>1</sup>) poddają się analizie w kilku porządkach dyskursywnych<sup>2</sup>. Powstają wówczas ‘modele zredukowane’: jeden odsyła do formalnej teorii kooperacji Roberta Axelroda i Williama Hamiltona, drugi – do *Szkicu o darze* Marcela Maussa, wymiany darów i reguły wzajemności; kolejny opiera się na typologii aktów mowy, podstawą zaś ostatniego jest stosunek podmiotu do porządku znaków.

<sup>1</sup> Cyt. za: J. Rousset, *Le Mythe de Don Juan*, Paris 1976, s. 218, *Dictionnaire de Don Juan sous la direction de Pierre Brunel*, Paris 1999, s. 431. Cytaty (jeśli nie wskazane inaczej) za: Molière, *Dzieła* t. II, przeł., oprac. i wstępem opatrzył T. Żeleński (Boy), Warszawa 1988.

<sup>2</sup> Źródła (i inspiracja) przedstawionej tu analizy sięgają w odległą przeszłość – lata siedemdziesiąte zeszłego wieku i cykl zajęć Wincentego Grajewskiego poświęcony postaci Don Juana (Wydział Polonistyki UW). Przypomnijmy losy sztuki napisanej w ciągu piętnastu dni: premiera – 15 luty 1665 r., ostatni spektakl (piętnasty) – przed Wielkanocą tegoż roku, później zakaz wystawiania; powrót na sceny Paryża – 1841 (Odeon), 1846 (Comédie Française), triumf w 1947 r. w inscenizacji Louisa Jouveta; publikacja tekstu ocenzonego przez wydawcę i policję – 1682, pierwsze wydanie oparte na tekście teatralnym – Amsterdam 1683, publikacja pełnego utworu we Francji – 1819. Dzieło Molière'a splata się z adaptacją (wierszem) dokonaną przez Thomasa Corneille'a (inscenizacja – 1677), która przez półtora wieku przesłaniała oryginał (*Dictionnaire de Don Juan*, s. 223-226, 635-650).

Zacznijmy od kooperacji, rozumianej tutaj jako modelowanie działań dowolnych osobników za pośrednictwem iteratywnego Dylematu Więźnia<sup>3</sup>. Pytanie brzmi: jak skłonić egoistów do współpracy? Dążąc do maksymalizacji (indywidualnego) zysku, mogą przecież oszukiwać; należy więc znaleźć *antidotum*. Symulacja komputerowa pokazała, że najbardziej skuteczna jest strategia najprostsza, *WET ZA WET*: propozycja kooperacji, później każde nadużycie podlega karze (wyzyskany odpląca pięknym za nadobne). Sztuka Molière'a odpowiada modelowi: pierwszy ruch – zaproszenie do współpracy, bezinteresowny dar kreujący więź<sup>4</sup>. Mamy apologię tabaki (daru *rozwijającego uczucie poczciwości i braterstwa*) [I, 1], jałmużnę (dar *przez miłość ludzkości*) [III, 2], 'dar szpady' – Don Juan ratuje nim życie Don Karlosa [III, 3], dar miłości Donny Elwiry (*wolnej od pragnień, nie żądającej nic dla siebie*) [IV, 9], sam bohater jest wymodlonym darem Niebios [IV, 6]. Rusza maszyneria symboliczna (umysłu, społeczeństwa), lecz nagle zatrzymuje się, zablokowana; dar – nazwany – przekształca się w zobowiązanie, zgodnie z logiką opisaną przez Jacques'a Derridę<sup>5</sup>. Motyw powraca w rytmie *Wiederholungszwang*, przymusu odtwarzania wyjściowego gestu w kolejnych sekwencjach (według Michela Serresa: propozycja wymiany, odrzucenie reguły wzajemności, powrót do równowagi<sup>6</sup>). Przerwanie obiegu rodzi nowy dar, w innej konfiguracji o analogicznej strukturze. Sztuka antycypuje symulację, program ożywa w opisie walki toczonej przez zbiorowość *szlachetnie urodzonych* [III, 4] z osobnikiem praktykującym systematyczne oszustwo<sup>7</sup>. Ten zaś (i)gra relacjami, a jego czyny tworzą sekwencję eks-

<sup>3</sup> R. Axelrod, W.D. Hamilton, *The Evolution of Cooperation*, „Science”, t. 211, 1981, s. 1390-1396; R. Axelrod, *DONNANT DONNANT. Une théorie du comportement coopératif*, Paris 1992; zob. także L. Cordonnier, *Coopération et réciprocité*, Paris 1997. Wprowadzenie w tematykę znajdujemy u Nicolasa Ebera, *Le dilemme du prisonnier*, Paris 2006.

<sup>4</sup> Myśl tę rozwija Alain Caillé, zob. chociażby *Anthropologie du don. Le tiers paradigme*, Paris 2000. Pierwszy ruch w formalnym modelu kooperacji bywa traktowany jako ekwiwalent daru: skoro nie ma gwarancji zwrotu – mamy do czynienia z aktem bezinteresownym. Właściwsze jednak byłoby uznanie sytuacji za przypadek graniczny – „dar” instrumentalny, sprawdzający wiarygodność ewentualnego partnera (J.T. Godbout, *Ce qui circule entre nous. Donner, recevoir, rendre*, Paris 2007, s. 263-268). Axelrod podkreśla, że szczodrość wystawia na ryzyko wyzysku. Strategia *WET ZA WET* zwycięża bowiem w zestawieniu z innymi dopiero po uwzględnieniu kumulacji zysków w całym „turnieju” programów, a nie profitów pojedynczego gracza.

<sup>5</sup> J. Derrida, *Donner le temps*, 1. *La fausse monnaie*, Paris 1991.

<sup>6</sup> M. Serres, *Hermès I. La communication*, Paris 1969, s. 239.

<sup>7</sup> Inna strategia, stworzona przez Craiga Feathersa, nosi Molierowską nazwę *TAR-TUFFE*. Polega na ustaleniu relacji obopólnie korzystnej z partnerem, a później – na ostrożnym sprawdzaniu, czy można go, jak gdyby nigdy nic, wykorzystać. Choć wstępnie dochodzi do współpracy, celem jest nakłonienie partnera do poślążliwości, wybaczenia

perymentów sprawdzających funkcjonowanie wymiany tekstów, kobiet, dóbr, usług. W geście destrukcji reguł obnaża formalną strukturę leżącą u podstaw społeczeństwa.

Zacytujmy Axelroda: „gracze nie są zobowiązani do wymiany komunikatów lub przyrzeczeń; nie potrzebują słów, ponieważ ich czyny mówią za nich”<sup>8</sup>, słowa zaś – przynoszą odroczenie realizacji obietnicy. Nietzsche (*Z genealogii moralności*) pisał o paradoksalnym zadaniu natury: wychowaniu zwierzęcia, które może składać przerzeczenia; na każdym z jego aktów pieczęć przybija język. Jest on nie tylko nośnikiem informacji czy systemem znaków, ich znaczenia tworzą ‘rzeczywistość wirtualną’, zamkniętą i samowystarczalną. Wiedza o rzeczywistości zawarta w języku nie ogranicza się do zbioru sądów – operacji poznawczych przynoszących przekonanie o prawdzie (bądź fałszu). Istnieje klasa aktów werbalnych, które same kreują swe odniesienie. Performatywy<sup>9</sup> ‘coś’ zmieniają w świecie; wartość nadaje im nie wypowiedzenie, lecz urzeczywistnienie: wygłoszenie formuł w trakcie ślubu przekształca relację między dwiema osobami. Jeśli performatyw nie jest aktem, nie istnieje – pisał Émile Benveniste. „Akt utożsamia się z wypowiedzeniem aktu. Znaczenie jest tożsame z odniesieniem”<sup>10</sup>. Performatywy są przedmiotem zainteresowania lingwistów i filozofów języka, z drugiej strony – winny stanowić wydzielony poziom w porównawczym badaniu instytucji; zaufanie do nich legitymizuje wypowiedzi, nadaje wartość słowom<sup>11</sup>. Obieg tych pierwszych jest szczególnie chroniony, gdy kreuje relacje po-

---

ozustw, które nigdy nie pojawiają się dwa razy pod rząd. Tolerowane – stają się coraz częstsze (Axelrod, *DONNANT DONNANT*, s. 53-54). Dodajmy, że bohater sztuki (objętej zakazem wystawiania 12 maja 1665 r.) tworzy parę z Don Juanem. Razem pokazują, że hipokryzja, dewocja – maski skrywające brak wiary, mogą spajać społeczność równie silnie jak religia (tyrada Don Juana skierowana do Sganarela: *nie ma lepszego zawodu niż rola świętoszka...*) [V, 2]; eksperyment ze słowną realizacją konwersji przeprowadza bohater w dialogach, najpierw z Ojcem, następnie – z Don Karlosem [V, 1, 3]. Tartufe – to Don Juan przywrócony społeczeństwu.

<sup>8</sup> Axelrod, *DONNANT DONNANT*, s. 171.

<sup>9</sup> Przypomnijmy: funkcja performatywu polega na dokonaniu aktu przez jego werbalizację. „Obiecuję”, „przysięgam” – to wydarzenia (akty obietnicy, przysięgi), które słowa te oznaczają. Efektem są działania fortunate, chybione oraz będące nadużyciem, podjęte w złej wierze. W ostatnim przypadku mówiąc „przyrzekam” (bez intencji wypełnienia zobowiązania) realizując performatyw, wprowadzając w błąd rozmówcę (wierzącego w szczerłość mych zamiarów).

<sup>10</sup> É. Benveniste, *Problèmes de linguistique générale I*, Paris 1966, s. 274.

<sup>11</sup> Tamże, s. 273; zob. także A. Caillé, *Le don de paroles (ce que parler ne veut pas dire)*, „La Revue du M.A.U.S.S.” (*Ce que donner veut dire. Don et intérêt*), Paris 1993, s. 194-218 oraz prace Pierre’a Legendre’a: *Leçon VII. Le désir politique de Dieu. Étude sur les montages de l’État du Droit*, Paris 1988/2005; *Nomenclator. Sur la question dogmatique en Occident*, II, Paris 2006.

winowactwa, sankcjonuje zobowiązania. Ich niedotrzymanie z perspektywy zbiorowości – „nadużycie instytucji przyrzeczenia”, z punktu widzenia jednostki – „skandal pogwałconej obietnicy”<sup>12</sup>. Jednakże w kategorii zobowiązania należy rozróżnić powinności nakazujące działanie oraz ideę zadłużenia; relacje między nimi są złożone w większości języków indoeuropejskich (czy semickich). Ponadto istnieje więź między ‘długiem’ i ‘winą’ (widać to w niem. *Schulde* łączącym obydwa znaczenia)<sup>13</sup>. Język polski z kolei wprowadza niuans między *jestem winien* (‘mam zobowiązanie/dług wobec kogoś’; przymiotnik występuje wówczas wyłącznie w funkcji orzecznika) a *jestem winny* (‘popelnilem coś złego’, ‘ponoszę odpowiedzialność’); jednocześnie te same formuły opisują powinności niewspółmierne, *jestem mu winien pięć złotych* i *jestem mu winien życie* [słowa Don Karlosa o Don Juanie; III, 5]. Don Juan ma świadomość zobowiązań, a zarazem pomija podstawowy poziom, do którego odsyłają – działanie. Praktyka: uznawać długi – odmawiać zapłaty; odwlekać spełnienie obietnicy, tę ostatnią zastępować nową, czyn zaś – słownym ekwiwalentem<sup>14</sup>.

Wymiar performatywny języka wzmacnia więzi oparte na wzajemności, stabilizuje relacje (analogiczne reguły obowiązują w innych systemach wymiany)<sup>15</sup>. Zasady wymuszające symetrię zachowań odnajdujemy nie tylko w społeczeństwach tradycyjnych, oddalonych w czasie czy przestrzeni. Gdy Jean Starobinski opisuje „klasyczną doktrynę dobrego wychowania” dworów włoskich XVI wieku czy francuskich salonów wieku XVII, używa tych samych formuł, co Axelrod i Hamilton: by uchronić zbiorowość od agresji, należy zamknąć przestrzeń, podporządkować się zakazom. Dla *szlachetnie urodzonych* „ideałem uprzejmości jest doskonała wzajemność”. Autoprezentacja cnót zostaje doceniona; uznanie za

<sup>12</sup> S. Felman, *Le Scandale du corps parlant. Don Juan avec Austin ou la séduction en deux langues*, Paris 1980, s. 11-12. Don Juan nie wierzy w Niebiosa jako Gwaranta aktów „zwierzęcia, które może przyrzekać”. Felman zwraca uwagę (s. 175, 190) na motywy diabelskiej gry z językiem u Austina. Wydziela on pięć klas wypowiedzi, by móc „odtańczyć diabelski taniec” (*play Old Harry*) z fetyszami prawdy-falszu i wartości-faktu (*Mówienie i poznawanie. Rozprawy i wykłady filozoficzne*, przeł. B. Chwedeńczuk, Warszawa 1993, s. 695). Molière’a uważano za wcielonego diabła, który wdział ludzkie szaty (G. Dotti, *Le jeu de Don Juan*, Paris 2004, s. 74).

<sup>13</sup> Artykuł *Dette* Charles’a Malamouda, *Encyclopedia Universalis* (wersja 7.0, 1995–2001); É. Benveniste, *Le vocabulaire des institutions indo-européennes*, t. 1: *Économie, parenté, société*, Paris 1969, s. 181-197; N. Sartou-Lajus, *L'éthique de la dette*, Paris 1997. Staroindyjską ideę ‘długu’, jaki człowiek zaciąga w chwili urodzenia omawia Malamoud w: *Féminité de la parole. Études sur l’Inde ancienne*, Paris 2005, s. 161-163.

<sup>14</sup> Zob. F. Rachline, *Le pari de Don Juan*, Paris 2000, s. 62-63.

<sup>15</sup> Z nowych prac: A. Testart, *Critique du don. Études sur la circulation non marchande*, Paris 2007.



uznanie, „coś za coś, taka jest w gruncie rzeczy reguła gry”<sup>16</sup>. Akty podlegają teatralizacji unicestwiającej przemoc, rodzi się wzajemne upodobnienie. Dla Molière’a teatr naśladuje rzeczywisty spektakl masek, Don Juan to gracz, który mistrzowsko opanował reguły użycia znaków. Są jego żywiołem, karmią go, czynią władcą<sup>17</sup>. Don Juan chwyta interlokutora w pułapkę, tworząc iluzję zaangażowania. Zamiast działania – proponuje słowa. Powstaje tautologia *gdy mówię (że przyrzekam) – to mówię*. W finale na scenę wkracza jednak posąg. Żąda dotrzymania zobowiązań, chwyta za słowo (*przerzekłeś – podaj rękę*)<sup>18</sup>. Don Juan odrzuca więź opartą na wzajemnym zaufaniu, nie wierząc, nakazuje wierzyć. Tworzy performatyw wiary, lecz ‘teologia’ ateisty, konstruuje się w odniesieniu do języka, niszczy jego podstawy<sup>19</sup>.

Wyobraźmy sobie „substytucyjną teorię języka”, polemiczną w stosunku do koncepcji Johna Langshawa Austina. Przyrzeczenia nie trzeba przecież utożsamiać z aktem (zgodnie z zasadą *mówić – to czynić*), można je uznać za jego ‘zamiennik’: przysięga nie byłaby zobowiązaniem do działania, lecz daniem mowy w zastaw. Stąd formuła *placić słowami* i żart *kiedy mówię, że płacę – to mówię!* W ‘zwierciadlanej’ konstrukcji *Gdy mówię ‘Przyrzekam’ – ‘mówię przyrzekam’* znika performatyw, gdyż akcent nie pada na ‘Przyrzekam’, lecz na ‘mówię, że przyrzekam’. Obietnica w ramie staje się *tym, o czym się mówi*, jest swoistym wtrętem cudzysłowowym, ujętym w supozycji materialnej (Ockham), a nie słowem o konsekwencjach poza językiem. Performatyw wyczerpuje się w momencie słownej realizacji. Podwojone ukierunkowanie na podmiot w (*Ja, tu i teraz*) *mówię to, co (Ja) mówię* ukazuje mechanizm wewnątrzjęzykowy badany przez Romana Jakobsona. Widzimy ‘kod odsyłający do wypowiedzi’ (tak funkcjonują zaimki osobowe), ‘kod odsyłający do kodu’;

<sup>16</sup> J. Starobinski, *Sur la flatterie*, „Nouvelle Revue de Psychanalyse” 1971, nr 4, s. 132, 136-137.

<sup>17</sup> „Donzuanizm jest, według Molière’a, systemem pasożytniczym” – pisze Claude Reichler (*La diabolie. La séduction, la renardie, l’écriture*, Paris 1979, s. 46). O sztuce kłamstwa Don Juana zob. Giovanni Dotoli, *Le jeu de Dom Juan*, s. 143-155; należy podkreślić, że okłamując innych, Don Juan nie okłamuje siebie. Wzorcową analizę zachowań pasożyta daje Serres, *Le Parasite*, Paris 1980.

<sup>18</sup> Felman, *Le Scandale...*, s. 108-109. Prośba o rękę poprzedza przysięgę małżeńską (zob. rozwinięcie tego motywu: tamże, s. 76-77).

<sup>19</sup> Tamże, s. 42-43. Praktyka Don Juana pokazuje ten wymiar czasownika epistemicznego ‘wierzyć’, w którym znaczenie – *to résumé* przeszłego działania, łączące – jak performatyw – słowa i akty. Pisał Pierre Janet: „wierzenie nie jest niczym innym niż przyrzeczeniem czynu: wierzyć, to działać”. Deklaracja wiary zawiera obietnicę, jej zwińczeniem jest działanie. Z prośbą o wybaczenie, pozwolę sobie odesłać do mojej książki: J. Kordys, *Kategorie antropologiczne i tożsamość narracyjna. Szkice z pogranicza neurosemiotyki i historii kultury*, Kraków 2006, s. 51-52.

całość jest wypowiedzią odsyłającą do wypowiedzi z nią identycznej<sup>20</sup>. Jednakże zaimek 'ja' wskazuje na podmiot mówiący, a osoba nosząca imię Don Juan kryje się za maskami, przebraniem, negacją genealogii. W *Zwodzicielu z Sewilii* Tirso de Moliny – na pytanie Izabeli *Kim jesteś?! Don Juan odpowiada Zwę się... Bezimienny* [I, 1; przeł. Leszek Biały]<sup>21</sup>.

Retoryka uwodzenia: ofiarowuję performatyw, jego miarą jest skuteczność, rozmówca zaś traktuje go jako sąd prawdziwy (a więc w innym rejestrze). Don Juan wykorzystuje cechę samozwrotności performatywów, kreując iluzję odniesienia wypowiedzi. Performatyw nie odsyła do zachowania jako ostatecznej instancji weryfikującej intencję, przejście blokuje autoreferencyjny akt werbalny. Miarą skuteczności mowy Don Juana jest wprowadzenie interlokutora w błąd co do poziomu, na którym funkcjonują *pseudo*-performatywy<sup>22</sup>. Sekret sukcesu: przekraczać regułę kooperacji – nie oddawać dobra za dobro, uczucia za uczucie (w miłości), lecz na odwrót – słowa ofiarować za długi, zamiast namiętności – wyrazy afektu. Oto ćwiczenia z uprzejmości [IV, 3]<sup>23</sup>:

Na scenie pojawia się Pan Niedziela – wierzyciel. Don Juan wie, jak należy traktować takich natrętów: *To bardzo zła taktyka ukrywać się przed wierzycielami. O wiele lepiej zaspokoić ich w jakiś sposób; co do mnie, umiem ich tak zażyć, że odchodzą kontenci, mimo iż nie dostali ani szeląga* [IV, 2]. W przeciwieństwie do innych dłużników (różnicę podkreśla, zwracając się do sług *Do kroćset, hultaje jedne, ja was nauczę*

<sup>20</sup> Formuły z tekstu poświęconego 'przełącznikom' (*shifters*): *code referring to message / code referring to code / message referring to message* (R. Jakobson, *W poszukiwaniu istoty języka. Wybór pism*, t. I, red. M.R. Mayenowa, Warszawa 1989, s. 257 i nast.).

<sup>21</sup> Rachline, *Le pari de Don Juan*, s. 19-20, 68. Na pytanie Mojżesza o imię Bóg odpowiada *JESTEM, KTORY JESTEM* [Wj 3, 14]; formuła wskazuje tak na 'absolutne istnienie' Boga, jak na Jego wyobrażenie jako 'absolutnego podmiotu' (B.A. Uspienski, *Ego Loquens. Język i komunikacyjnoje prostranstwo*, Moskwa 2007, s. 15-16). Don Juan to postać-koncept, wcielenie myśli rozpiętej między abstrakcją i konkretem; Kierkegaard mówi o oscylacji Don Juana między „bytem idei a bytem indywidualnym”, obrazie, który „nigdy jednak nie realizuje się w konkretnej formie” czy wciąż tworzącym się indywidualium – „nigdy nie przybiera [ono] ostatecznego kształtu” (*Albo – albo*. Tom I, przeł. J. Iwaszkiewicz, Warszawa 1976, s. 103).

<sup>22</sup> Por. Felman, *Le Scandale...*, s. 39. *Pseudein* – 'kłamać, oszukiwać'. Skoro tych aktów mowy nie poświadcza działanie, a składnia czyni z jednego opis drugiego, wymóg precyzji sugerowałby (również) inne określenie: *metaperformatywy*.

<sup>23</sup> *Dom Juan, ou le Festin de pierre* przez cały XVIII wiek uchodził za sztukę pozbawioną znaczących walorów. Jedyne dialog bohatera z Panem Niedzielą został doceniony przez krytyków (M.S. Niekludowa, *Dważy dwa cztery, ili matiematiczeskaja problema w „Don Żuanie” Moliera, „Arbor Mundi”*. *Comparative Studies in Culture*, t. 13, Moskwa 2006, s. 34). Reichler (*La diabolie...*, s. 41) uznaje epizod za *exemplum* fałszowania praktyki wymiany; zob. także Serres, *Hermès I*, s. 235-236.



trzymać pana Niedzielę w przedpokoju! Nauczę was, abyście wiedzieli, co się komu należy), Don Juan nie kryje się, gra z ostentacją rolę gospodarza przyjmującego gościa, wręcz przyjaciela (do sług: *Mówić panu, że mnie nie ma w domu! Panu Niedzieli, najlepszemu memu przyjacielowi!*). Teraz można się przywitać: *A! pan Niedziela, proszę pana, proszę bliżej. Nie uwierzy pan, jak się cieszę, że pana widzę. Skrzyczałem po prostu tych drabów, że pana nie wpuścili od razu. Dałem wprawdzie rozkaz, że mnie nie ma dla nikogo, ale to nie odnosi się przecież do pana. Pan masz wszelkie prawo, aby drzwi moje zawsze stały dla pana otworem. Relacje ulegają odwróceniu, a dłużnik wymusza na wierzycielu zgodną z inwersją odpowiedź: *Panie, jestem niezmiernie zobowiązany... i dalej Doprawdy, nie zasłużyłem na tyle łaskowości [...], jestem pańskim uniżonym sługą [...], Pan jest doprawdy zbyt dobry dla mnie.**

W akty mowy wpisane są role podmiotów z odrębnymi wyznacznikami językowymi. „Przełączniki” nadają status egzystencjalny rozmówcom, porządkują wymianę replik<sup>24</sup>; nomenklatura wskazuje miejsce w strukturze (Pan – Sługa, Szlachcic – Mieszczanin); inne terminy określają pozycje relacyjne (Wierzyciel – Dłużnik). Pierwszy poziom ma charakter uniwersalny, opiera się na symetrii i odwracalności ról JA – TY. Pozostałe są asymetryczne: w drugim przypadku status warunkuje więzi i formy komunikacji; w ostatnim – relacja determinuje pozycje<sup>25</sup>. Don Juan pamięta o regule wzajemności, lecz dokonuje substytucji. *Wie, co się komu należy* [tłum. Z. Sarnowski, Złoczów 1897] i s płaca dług natychmiast – słowami, nie dając Panu Niedzieli dojść do głosu<sup>26</sup>. Efekt – to przekształcenie wymiany w relację jednostronną. Uznanie kontraktu służy jedynie unieważnieniu wynikających z niego zobowiązań<sup>27</sup>. Don Juan narusza również zasady na innych poziomach: *Monsieur Dimanche* uznaje się za *uniżonego sługę – pana hrabiego*. Ten zaś uchyla (słownie) hierarchię, by zatrzeć (materialną) relację dłużnik – wierzyciel: *nie chcę, aby między nami czyniono jaką bądź różnicę [...]* *Dalej, żywo, krzesło dla pana Niedzieli [...]* *Nie, nie, chcę, abys pan usiadł tu koło mnie*; do sługi:

<sup>24</sup> Uspienski, *Ego Loquens...*, s. 32-34.

<sup>25</sup> Pionierską analizę rytualizowanych interakcji (niewerbalnych) jako nośników informacji o pozycji podmiotu w strukturze społecznej dał Gregory Bateson, *La cérémonie du Naven. Les problèmes posés par la description sous trois rapports d'une tribu de Nouvelle-Guinée*, Paris 1971 [prwdr. 1936]; wątki te rozwijał później w: *Steps to an Ecology of Mind*, New York 1972.

<sup>26</sup> Zachowanie to można porównać do ograniczenia prawa do pytań – na przykład, ceremoniał dworski zakazuje stawiania ich władcy. Poprowadźmy dalej paralełę: Don Juan, jak suweren, czyni łaskę przyjmując pożyczkę. Przywołajmy królów Francji czy Anglii (Filipa II, Edwarda III): włoścacy bankierzy dziękowali im za darowanie życia w zamian za anulowanie długów; zob. Rachline, *Le pari de Don Juan*, s. 62.

<sup>27</sup> Zob. Reichler, *La diabolie...*, s. 42-43.

*zabierz ten taboret i przynieś fotel [...] Niechże pan siada, proszę [...] Nie, nie, nie słucham, póki pan nie usiądzie.*

To tylko preludeum. Don Juan nie chowa się, nie kryje też swych długów: *Ja wiem, co panu jestem winien*. Skoro potwierdzenie zobowiązania nie wystarczy, dorzucimy komplementy: *Do kata, panie Niedziela, ależ pan się doskonale trzymasz! [...] Widzę, że pan masz zdrowie kapitalne: wargi świeże, cera rumiana, oko pełne życia*. A po komplementach – eskalacja galanterii – wyrazy uczuć, z głębi serca: *Niech się pan nie dziwi, że ja się tak wypytuję o całą rodzinę, ale wszyscy pańscy bliscy nader mnie żywo obchodzą [...] Jakże się miewa pani Niedzielowa, małżonka pańska? [...] Zaczyna kobieta [...] A mała Klocia, córeczka pańska, jak się miewa? [...] Przemiała dziewczynka, doprawdy. Kocham ją z całego serca [...] A Henryczek, czy zawsze robi tyle hałasu na swoim bębenku?* Don Juan nie musi kłamać. Wykorzystując regułę wzajemności narzuca relację odwrotną do tej, jaka wynika z zobowiązań: *Na honor, jestem oddany panu z całego serca [...] Nie ma rzeczy, której bym dla pana nie uczynił [...] I to zupełnie bezinteresownie, chciej mi pan wierzyć [...]*. Wizyta zmierza ku końcowi; należy potwierdzić więź w geście stapiającym się ze słowem. Don Juan (podając rękę): *Podaj mi pan rękę, panie Niedziela, wszak jesteś moim przyjacielem? [...] Niechże mnie pan uściska z łaski swojej. Raz jeszcze pana proszę, byś zechciał wierzyć, iż jestem najszczerzej mu oddany i że nie ma rzeczy, której bym nie uczynił, aby panu wyświadczyć przysługę*. Ręce w uścisku symbolizują czystość intencji, związek stron, stabilność komunikacji<sup>28</sup>. Pan Niedziela otrzymuje sowitą zapłatę: słowa, uczucia, przyjaźń, zaufanie. Chyba tylko potęgą miłości własnej pozwala potwierdzić wartość (fałszywej) monety: *Tak jest dla mnie łaskaw, taki uprzejmy, że nigdy bym się nie ośmielił upomnieć o pieniądze* [IV, 4]<sup>29</sup>. Gdy słowa (oszusta) bierzemy za dobrą monetę, stają się pułapką kryjącą przemoc, żądę dominacji (to, co odrzucone na mocy reguły, powraca w przebraniu kurtuazji)<sup>30</sup>. Don Juan ofiarowuje

<sup>28</sup> Tamże, s. 49. Pojęcie symbolu (*sympallein*) odsyła do czynności łączenia dwóch elementów, a także do aktu zawarcia kontraktu. Ten aspekt znaczenia podkreślał Peirce; zob. W.W. Iwanow, *Izbrannyje trudy po siemiotikie i istorii kultury*, t. I. *Znakowyye sistemi. Kino. Poetika*, Moskwa 1998, s. 640.

<sup>29</sup> *Pochlebstwo jest to fałszywa moneta, która ma obieg jedynie dzięki naszej próżności* (La Rochefoucauld, *Maksyma 158*, tłum. T. Żeleński (Boy); samozwrotność cechuje także narcyzm, kreację iluzji zwierciadlanej, rozpoznania się w złudnym wizerunku danym przez pochlebcę (Felman, *Le Scandale...*, s. 40).

<sup>30</sup> Don Juan do Sganarela: *Co! ty bierzesz za dobrą monetę wszystko, com nabajał? myślisz w istocie, że usta moje były w zgodzie z sercem?* [V, 2]. Według Jeana Starobinskiego (*Sur la flatterie*, s. 136, 138, 145) myśl epoki sytuowała pojęcie pochlebstwa na przecięciu psychologicznego spojrzenia na fenomen miłości własnej oraz tych aspektów życia społecznego, które dotyczą dystrybucji władzy i bogactwa.

dowód zażyłości: *No, panie Niedziela, czy chcesz pan bez ceremonii zjeść ze mną skromną wieczerzę?* I jeszcze raz manifestacja wiedzy o relacjach: *Jestem pańskim sługą, a co więcej, dłużnikiem [...] Wcale się z tym nie ukrywam i głoszę to otwarcie całemu światu.* Tempo narzucone przez Don Juana uniemożliwia rozmówcy uchwycenie implikatur wypowiedzi – zmusza do odpowiedzi bez zastanowienia. Brak pauzy, by wtrącić *tak, ale*. W kluczowym momencie gość zachowuje przytomność umysłu, odrzuca zaproszenie; dług wciąż oczekuje spłaty. Don Juan zmienia zobowiązania (materialne) w podarunki (słowne), koszty akceptacji ponosi słuchacz.

Można powiedzieć za Serresem, że Don Juan jest semiologiem *avant la lettre*. Patrzy na język z perspektywy Ferdynanda de Saussure'a, rozgraniczając w konstrukcji znaku znaczenie i odniesienie przedmiotowe; wie, że każdy znak ma to pierwsze, nawet wtedy, gdy nie ma desygnatu. Podobnie pojmuje relację między językiem a działaniem – gdy przyrzeka zwrot długów, małżeństwo – słowa nie implikują aktów. Interlokutorzy Don Juana pojmują zaś język w sposób mitologiczny (średniowieczny, powiedziałby Jurij Łotman) – jako system ekwiwalencji, który zapewnia jedność intencji-mowy-działania. U podstaw konfliktu przenikającego fabułę leży więc zderzenie koncepcji języka („poznawczej” *vs* „performatywnej” – Shoshana Felman<sup>31</sup>) oraz odmienna postawa w stosunku do znaku. Ma ona znaczenie zasadnicze, pozwala na klasyfikację formacji kulturowych, badanie mechanizmów poznawczych warunkujących zachowania komunikacyjne, na przykład, ‘uniwersalnego symbolizmu kultury średniowiecza’ (Irène Rosier-Catach). W tym ostatnim przypadku na szczycie hierarchii semiotycznej znajduje się *Głos Nieba*, źródło języka (*na początku było Słowo*), instrument poznania, wiedzy o świecie, która nawet jeśli nie jest w pełni dostępna śmiertelnikom, ma boskie gwarancje, pozwala orzekać o prawdzie (lub fałszu) wypowiedzi. Pojęcie znaku (*signum*) akcentuje wymiar poznawczy: *res* staje się znakiem, gdy odsyła do innej rzeczy, skrytej za bezpośrednią percepcją. Każdy znak (naturalny czy konwencjonalny, mimowolny czy wyrażający intencję) konstytuuje relacja do *signifié* oraz do podmiotu interpretującego znak. Wskazuje na więź intersubiektywną między twórcą znaku a osobą go postrzegającą. Wszystkie rzeczy winny odsyłać do Stwórcy bezpośrednio lub pośrednio, wskazując na swe ostateczne znaczenie. Znak odsyła do *res*, która może stać się znakiem, a ten z kolei, jeśli przyjmie funkcję rzeczy, odsyła do nowego *signifié*.

W ten sposób otwierają się nieskończone możliwości semantyzacji świata, każda rzecz może przekształcić się w znak, przyjmąc jego funk-

<sup>31</sup> Felman, *Le Scandale...*, s. 33-34.

cję<sup>32</sup>. Dzieli się tylko plan wyrażenia, gdyż z perspektywy treści część jest równoznaczna całości. „W jedności treści i wyrażenia, część nie wchodzi w całość, a ją przedstawia. [...] Wyrażenie jest zawsze materialne, treść – idealna. Skoro jednak selekcja znaków nie odbywa się zgodnie z zasadą składni, lecz hierarchii, element ujmowany jako treść na jednym poziomie, może występować na innym – wyższym – jako wyrażenie, mające swoją treść”<sup>33</sup>. Dlatego nie pojawia się problem składni znaków – różne znaki są odmiennymi obliczami tego samego znaczenia. Dzięki temu możliwe jest przejście od znanego do nieznanego, od zmysłowego do inteligibilnego, od widzialnego do skrytego przed wzrokiem. Zdolność tę ograniczają precyzyjne reguły użycia, by dar języka ofiarowanego przez Boga nie został nadużyty w celu wykorzystania bliźniego. Sakralne znaki ustalają relację między człowiekiem a Bogiem. Wymagają ‘wiary’ (ufności w Słowo Boga), a jednocześnie ‘wierności’ (odpowiedzi na Jego zaufanie)<sup>34</sup>. Dla antagonistów Don Juana więź między ludźmi opiera się na cnotcie i honorze, a wymianę (rzeczy oraz ich znakowych ekwiwalentów) sankcjonują instytucje. W „systemie utożsamień i analogii” każdy składnik gwarantuje pozostałe oraz całość, „słowa, gesty, zachowania nabierają zatem trwałości w pełni materialnej, osiągają status rzeczywistości namacalnej oraz realną moc wymiany”<sup>35</sup>.

Don Juan symuluje ten mechanizm dla partnera, nie angażując się. Można powiedzieć, że jego akty (językowe) mają wymiar polityczny, a dekonstrukcja mechanizmów wymiany staje się praktyką metasemiotyczną, więcej – dywersyjną krytyką obowiązujących dyskursów. Dialog z Panem Niedzielą to inscenizacja zafalszowanej – przez podwojenie – wymiany. Gdy Don Juan mówi *ja wiem, co panu jestem winien* potwierdza kontrakt, a zarazem anuluje go, pozbawia wartości. Czy mówi o pieniądzach, czy o uczuciach, usuwa rzecz z dyskursu o niej mówiącego. Podwojenie słów jest ruchem podobnym do zachowania hipokryty – wdziewa *plaszcz religii* [V, 2; przeł. B. Korzeniewski] i w geście tym obala wartości innych, udając, że uznaje je za swoje. Dla Pana Niedzieli naśladowuje dyskurs handlowy, dla kobiet – miłosny, dla wierzących – mowę świętą.

<sup>32</sup> I. Rosier-Catach, *La parole efficace. Signe, rituel, sacré*, Paris 2004, s. 483-485. Ta znakomita praca pokazuje, że refleksja nad rozróżnieniem warunków prawdziwości wypowiedzi deklaratywnej i fortunności performatywu nie zaczyna się od Austina. W logiczno-lingwistycznej myśli Średniowiecza odnajdujemy wyrafinowane analizy formuł eucharystycznych, *deixis*, związków aktów mowy z pojęciem intencji, reguł, które winien przestrzegać mówiący, gdy podejmuje zobowiązania (tamże, s. 476-481, 490-491).

<sup>33</sup> J.M. Lotman, *Stat'ji po tipologii kultury*, wyp. 2, Tartu 1970, s. 18, 21.

<sup>34</sup> Rosier-Catach, *La parole efficace...*, s. 487; S.S. Awierincew, *Poetika ranniewizantijskoj litieratury*, Moskwa 1977, s. 124.

<sup>35</sup> Reichler, *La diabolie...*, s. 44.

Don Juan nie wiąże się z porządkiem religii, z kobietami, złotem – zwłaszcza odnoszące się do tych dziedzin języki. Słowa służą do płacenia, imitują dyskurs wiary, pieniądza, miłości, by sfery te unicestwić: mowa nie pociąga za sobą kontraktu między stronami. Działania językowe Don Juana niszczą od wewnątrz hierarchię systemów semiotycznych oraz instytucje je legitymizujące. Przypomnijmy znaczenie, jakie Benveniste przypisywał autorytetowi tych ostatnich: performatyw jest pochodną decyzji Prawa. Don Juan uchyla tę relację, by dokonać transgresji<sup>36</sup>. Jednakże w świecie pozbawionym gwarancji nie można być pewnym nawet niemoty posągu<sup>37</sup>.

Don Juan jest również antropologiem, bada społeczeństwo posługujące się ‘staroświecką’ semiotyką; sama zaś sztuka to zwieńczenie refleksji Molière’a nad spektaklem życia, a nade wszystko – olśniewający opis pojedynku między tym, który wierzy, że zawładnął imperium znaków, a *szlachetnie urodzonymi* ufającymi w ich autonomiczną moc. Kto zwycięży? Wydaje się, że ‘Niebo’ – znak, przynoszący wzajemne rozpoznanie pokrzywdzonym, źródło bytu języka, synonim ‘Boga’ (w metonimicznym przejściu od przestrzeni do Istoty ją zamieszkującej). Niebiosy wysyłają przekazy (pioruny, płomienie), żądają ich interpretacji. Don Juan mało się tym przyjmuje, woli mieczem próbować materię symboli (*ostrzem szpady sprawdzę, czy to duch, czy żywe ciało*) [V, 5]<sup>38</sup>. Niebo wkracza na scenę jak *deus ex machina* – posąg Komandora (nie jest on konwencjonalną statua nagrobną, lecz inkarnacją osoby, którą przedstawia) ratuje zagrożony porządek<sup>39</sup>. Posąg materializuje kumulację niespłaconych

<sup>36</sup> Felman, *Le Scandale...*, s. 134, 203. Przywołajmy *Teologię polityczną* Carla Schmitta oraz postać suwerena, który stawia się ponad porządkiem, będąc z nim równocześnie związany – tylko w odniesieniu do obowiązującego prawa podejmuje decyzję o jego zawieszeniu. Gdy autoreferencja performatywu zaciera odniesienie, Prawo sankcjonujące ten akt mowy nie może odtworzyć ramy swego zastosowania, by życie poddać normalizacji (ten motyw myśli Schmitta rozwija z perspektywy antropologii prawa Giorgio Agamben, *Homo sacer I, Le pouvoir souverain et la vie nue*, Paris 1997; *État d'exception. Homo sacer II, 1*, Paris 2003).

<sup>37</sup> Śmierć wiąże się z *universum* ciszy. Przypomnijmy gesty kapłanów, którzy dokonywali toalety posągu bóstwa, ubierali go, karmili, przemawiając doń bezustannie. Ożywienie statui, obdarzenie mową, służyło celebracji świata żywych, podtrzymywało jego porządek. U Molière’a mowa posągu – to głos śmierci.

<sup>38</sup> Reichler, *La diabolie...*, s. 28-30. Nie dotyczy to tylko języka Don Juana, lecz całej sztuki (wyraźna cytadowość tyrad innych postaci). *Don Juan* imituje (poddaje teatralizacji) kody literackie, kulturowe, religijne epoki (tamże, s. 51-52).

<sup>39</sup> Motyw kamiennego gościa, jako posłańca śmierci czy wcielenia zemsty analizował Otto Rank (*Don Juan et le double*, Paris 1990 [prwdr. 1932], s. 138-149). Z kolei Jean Pierre Vernant wskazał, że w greckiej archaice tymi samymi słowami oddawano widmo osoby zmarłej śmiercią gwałtowną (powracające na ziemię, by dokonać zemsty) oraz zabójcę. „Łączyc ich ta sama demoniczna moc”, morderca musi współdzielić uczucia, które



długów, jego ingerencja jest pułapką, w którą wpada bohater, gdy postanawia dotrzymać zobowiązań (*oto moja ręka*). Wkraczamy w sferę mitycznej genezy à rebours, przedstawionej w obrazie destrukcji systemów znaków (Sganarel: *Obrażone niebo, zgwałcone prawa, uwiedzione dziewice, zhańbione rodziny, znieważeni rodzice, unieszczęśliwione żony, mężowie utraceni w rozpacz*) [V, 7]. Molière opisuje negatyw kooperacji, zerwanie kontraktów, nadużycie zaufania i wiary. Finał – to dowód, że Niebo (Gwarant Mowy, powiedziałby Legendre) istnieje, pomści ofiary; kłamstwo przestanie niszczyć świat i język. Nie można igrać ze znakami, zawłaszczać je. Odwrotnie – jest się na ich służbie<sup>40</sup>.

Dla Don Juana język jest czystą kreacją, umożliwia eksces i transgresję, płynne przejście od sądu do performatywu, by wpływać na odbiorcę, zmieniać na swoją korzyść stosunek sił w interakcjach (Karolka:

---

stały się udziałem ofiary, jej trwogę i szaleństwo (J.P. Vernant, *La mort dans les yeux. Figures de l'Autre en Grèce ancienne*, Paris 1985, s. 63). Sztuka nie określa miejsca posągu Komandora; w każdym razie nie jest to cmentarz. Don Juan mówi o *wspaniałym budynku między [...] drzewami*, a Sganarel dorzuca *przecież to grobowiec, który komandor rozpoczął właśnie budować, kiedy go pan uśmiercił* [III, 6]. Archaiczne znaczenia związane z wyobrażeniami zmarłych (czy ogólniej: praktyką transpozycji obrazu człowieka w sferę znaków) pokazuje analiza grec. *colossos*, dana przez Vernanta. Blok kamienny, stella tkwiąca nieruchomo w ziemi, to 'sobowtór' zmarłego, a zarazem miejsce kontaktu dwóch światów, w którym objawia się potęga śmierci. *Colossos* jest widzialnym znakiem tego, co nieobecne. W kontekście sztuki Molière'a, istotny wydaje związek tej konfiguracji pojęciowej zarówno ze świętym prawem gościnności (figurka z drewna lub gliny pośredniczyła w ustanowieniu więzi gospodarza z przybyszem), jak archaicznymi formami przysięgi. Formule gwarantującej zobowiązania towarzyszył rytuał, w trakcie którego figurki z wosku (*colossoi*) wrzucano w ogień, wypowiadając słowa: *Niech stopi się ten, który będzie niewierny tej przysiędze i niech zniknie on, jego ród i dobra jego*, jak gdyby śmierć w płomieniach prefigurowała los wiarołomcy (J.P. Vernant, *Mythe et pensée chez les Grecs. Etudes de psychologie historique II*, Paris 1980, s. 65-70, 77; L. Gernet, *Droit et institutions en Grèce antique*, Paris 1982, s. 57). Władimir Toporow wskazał ponadto, że semantyka indoeuropejskich słów określających znakowe ekwiwalenty postaci ludzkiej w rytuałach odsyła (również) do idei ryzyka, wyboru (życia lub śmierci, triumfu lub klęski), a więc do zachowań, które cechują postaci typu Don Juana (W.N. Toporow, *Tiezisy k priedystorii 'portrieta' kak osobogo klassa tiekstow*, w: *Issledowanija po strukturnie tieksta*, red. T.W. Cywjan, Moskwa 1987, s. 278-288).

<sup>40</sup> Por. Reichler, *La diabolie...*, s. 38-39. Ten wymiar sztuki od początku dostrzegala publiczność i krytycy. Jeśli we wcześniejszych wersjach Don Juan był grzesznikiem czy buntownikiem przeciw ograniczeniom narzuconym przez religię, społeczeństwo, u Molière'a akcent nie pada na czyny, lecz przekonania, ich związek z wiarą (lub jej brakiem). Don Juan to nie tylko libertyn, *novum* stanowi radykalny, spekulatywny ateizm (Niekludowa, *Dważdy dwa cztery...*, s. 11-13, 22; Dotoli (*Le jeu de Dom Juan*, s. 46-50) woli określenie *personnage de la liberté*. Don Juan odrzuca symboliczną przestrzeń wiary, a w ostatnim akcie odkrywa potęgę hipokryzji – *plaszcz religii* to konwencja, zbiór znaków tworzących więź społeczną, pole popisu dla znajomego reguły gry oszusta; zob. Reichler, *La diabolie...*, s. 31-32; Dotoli, *Le jeu de Dom Juan*, s. 91-97.



*Ja sama nie wiem, czy pan prawdę mówi czy nie [...] coś pan takiego robi z człowiekiem, że się panu wierzy)* [I, 2]<sup>41</sup>. ‘Mowa zwielokrotniona’ reprodukuje inne dyskursy, nie respektując ich zaangażowania, odniesienia do świata czy transcendencji. Słowa, które ofiarowuje rozmówcy, mają tylko znaczenie; brak im odniesienia wspólnego dla uczestników komunikacji. Dla ‘średniowiecznej’ semiotyki – to nadużycie. Prawda znika z systemu opartego na trójdzielnej koncepcji znaku rozdzielającej znaczenie i oznaczanie<sup>42</sup>. Praktyka Don Juana ingeruje w rdzeń mechanizmów semiotycznych, dokładniej – w szczelinę między porządkiem znaków i rzeczy (*ziemia otwiera się i pochłania go; z miejsca, w którym zniknął, buchają płomienie*) [V, 6]. Niebiosa materializują się jako pęknięcie w rzeczywistości, w kontinuum przestrzennym wyłania się radykalna otchłań (Reichler)<sup>43</sup>.

Sztuka przedstawia akty mowy (obietnice, zakłęcia kobiet, groźby wrogów), one nadają konfliktowi strukturę; napięcia wynikają z gry sił antagonistycznych: wywiązania się z zobowiązań *vs* kary za ich niedotrzymanie<sup>44</sup>. Don Juan umiera jednak wówczas, gdy raz jedyny dotrzymuje słowa (Posąg: *Daleś mi wczoraj słowo, że przybędziesz do mnie na wieczrę. Don Juan: Tak, gdzie mam się udać?*) [V, 6]. Ginie więc nie tylko dlatego, że nie daje, lecz i dlatego, że to czyni. Natomiast słowa Sganarela (*Moje zasługi!*) wskazują, że śmierć nie zamyka historii, rachunki nie zostają wyrównane (echem powraca ostrzeżenie Don Juana: *No, no, niebo nie bierze rzeczy tak ostro, jak mniemasz*) [V, 4]. Dla Sganarela śmierć pana jest równie niesprawiedliwa jak jego życie, Niebiosa nie spełniły obietnicy. Zmarły nie zapłacił śludze. Ten ostatni zapomina jednak o swoim długu – wobec Pana Niedzieli. Wcześniej powtórzył słowa swego pana (*Czyż ja sam nie wiem, że panu jestem dłużny?*) [IV, 4]

<sup>41</sup> Tamże, s. 173-177. Don Juan jest fantomem materializującym się w użyciu języka oraz przez język; jego ciało podporządkowane pragnieniu to nieprzejrzysty ekran, oddzielający *signifiant* od *signifié*, znak od intencji (skrytych przed spojrzeniem innego); A. Preiss, hasło *Corps*, *Dictionnaire de Don Juan*, s. 226-230. Dlatego przywołując podboje cielesne, nie przechodzi do czynów (jak w innych wersjach). Za językiem uwodzenia kryje się pustka (gdy zdobędzie się *serduszko młodej piękności [...] nie ma już nic do powiedzenia ani do żądania*; I, 2), gdyż uległ anihilacji językowej ‘autorytet pierwszej osoby’ w repetycjach wyjątkowego i jednorazowego aktu obietnicy. Unicestwienie podstaw performatywu prowadzi do spektaklu (auto)destrukcji (zob. Felman, *Le Scandale...*, s. 68, 89).

<sup>42</sup> Zob. Reichler, *La diabolie...*, s. 11-14, 46-48.

<sup>43</sup> Cyt. za: Felman, *Le Scandale...*, s. 73-74; zob. także Reichler, *La diabolie...*, s. 38-39.

<sup>44</sup> Zobowiązanie przestrzegania reguł dane *explicite* lub milcząco przyjęte stanowi warunek konieczny kooperacji; groźba – to obietnica (negatywna) kary za naruszenie zasad (Felman, *Le Scandale...*, s. 32).

i brutalnie wyrzucił wierzyciela za drzwi. W ostatecznym rozliczeniu Niebo płaci – wystawiając rachunek: odmawia zapłaty za służbę u *wielkiego pana, a zarazem złego człowieka* [I, 1]<sup>45</sup>.

Tylko śmierci nie można oszukać, poświadcza ona moc języka; nie mówi ot, tak sobie, egzekwuje prawo, zamyka spektakl<sup>46</sup>. Don Juan spokojnie zmierza na jej spotkanie, akceptuje wyrok. W operze Mozarta [II, 15], na pytanie Komandora *Verrai?* Don Giovanni odpowiada *Ho fermo il core in petto: Non ho timor, verrò!*<sup>47</sup>. Z tej perspektywy podanie ręki nie jest akceptacją reguły wzajemności, Don Juan odrzuca symetrię i zobowiązania wobec Niebios. Żąda się od niego życia, on oddaje je bezinteresownie, nie płaci nim (łamając regułę)<sup>48</sup>. Symbol i otchłań kończą widowisko. Jednakże śmierć uwodziciela otacza aura komedii, która niszczy iluzję – śmiechem – reakcją widza na *mot d'esprit*: skargę Sganarela *Moje zastugi!*<sup>49</sup>. Reichler podkreśla, że Niebiosą na scenę wprowadza osoba niskiego stanu. Związek ma charakter paradoksalny – choć racjonalne próby wykazania istnienia Boga kończą się klęską, umacniają zarazem sługę w wierze. Jego komiczna skarga wieńcząca widowisko to skandal. Jakże znaczący jest gest cenzorów epoki, którzy usunęli kwestię podważającą morał (większość wersji kończy bowiem jednoznaczny triumf sprawiedliwości). Molière, wyczulony na ambiwalencję reprezentacji, podwójność znaków, czyni z kary efekt spektaklu: teofania uczestniczy w iluzji, nieodłącznej od teatralności; Niebiosą (jak performatyw) – wskazując na siebie – odsyłają do widowiska. Teatr, niszcząc fascynację wzbudzoną przez Don Juana, afirmuje siebie w obrazie, który go zarazem potępia<sup>50</sup>.

<sup>45</sup> Rachline, *Le pari de Don Juan*, s. 67.

<sup>46</sup> Por. Felman, *Le Scandale...*, s. 79-80; Reichler, *La diabolie...*, s. 49-50. Gdy Gwarant zdaje się nie dotrzymywać zobowiązań, a człowiek przestaje mu ufać, załamuje się cała konstrukcja Państwa. Zacytujmy ojca Siéyès, wychowawcę Bonapartego: *Le pouvoir vient d'en haut et la confiance d'en bas*.

<sup>47</sup> Komandor: *Przybędziesz?* Don Giovanni: *Nieugięte mam serce w piersi; nie boję się, przybędę!* (przeł. A. Księżopolska); por. Rachline, *Le pari de Don Juan*, s. 73-74.

<sup>48</sup> Tamże, s. 79.

<sup>49</sup> Reichler, *La diabolie...*, s. 70; Dotoli, *Le jeu de Dom Juan*, s. 72, 79. *Mot d'esprit*, akt słowny na styku procesów nieświadomych i świadomości, to performatyw – wywołuje reakcję ciała (śmiech). Według Freuda słuchacz otrzymuje wówczas autentyczny dar, nieoczekiwany, bezinteresowny, nieodwzajemnialny (Felman, *Le Scandale...*, s. 161). Wydaje się, że koncepcja Derridy odsyła *implicite* do tego właśnie motywu.

<sup>50</sup> Reichler, *La diabolie...*, s. 72-75. Ten wymiar akcentuje Dotoli: Don Juan „na scenie wszystko przetwarza w materię teatru”, jego „maski wpisują się doskonale w logikę teatru w teatrze”, „Dom Juan inscenizuje spektakl teatru w teatrze”, cała sztuka to apologia spektaklu, „zagadkowa gra Dom Juana jest tylko tajemnicą teatru” (*Le jeu de Dom Juan*, s. 36-37, 64, 66-67, 77-78).

Dramatyczna struktura ludzkiego umysłu (formuła Legendre'a) nakazuje wznosić świątynie, odprawiać przy ołtarzach rytuały, tworzyć spektakle. To Zwierciadła społeczeństwa, instrumenty samorozpoznania, a także znaki separacji podmiotu od lustrzanego wizerunku. Dystynkcję tę poznajemy w dzieciństwie: 'stadium zwierciadła' jest pierwszą lekcją fikcji, blokuje utożsamienie z odbiciem. Potęga reprezentacji budzi fascynację, gdy ukazuje w fikcji arbitralność symboli i ich potęgę (otchłań, którą tylko spektakl może ukazać)<sup>51</sup>. Na dwóch scenach, oświetlonej światłem dnia oraz pogrążonej w mroku, trwa dramat ludzkiej tożsamości<sup>52</sup>.

<sup>51</sup> P. Legendre, *Ce que l'Occident ne voit pas de l'Occident. Conférences au Japon*, Paris 2004, s. 109-110. Słowo 'teatr' pochodzi od grec. *theamai* 'widzieć, sprawdzać, z podziwem', z kolei 'aktor' (*hypokritès*) – to tłumacz, a przez rozszerzenie – 'symulant, hipokryta'; zob. P. Legendre, *De la société comme texte. Linéaments d'une Anthropologie dogmatique*, Paris 2001, s. 26.

<sup>52</sup> Legendre (tamże, s. 24-25) przypomina, że etymologia zbliża grec. *skènè* ('scena') i *skotos* ('cień, mrok').