

Mozart, „Don Giovanni”, ich epoką

Wyobraźnia i nowy tryumf rozumu¹

Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791). Krytycy piszący o kompozytorze – po wymienieniu podstawowych, choćby niewielu danych o nim: imion, nazwiska, głównych dat w krótkiej biografii, albo wspomnieniu miast, takich jak rodzinny Salzburg, cesarski Wiedeń, Augsburg, wielki Paryż, ukochana Praga, Mediolan, Wenecja, Bachowski Lipsk i chłodnawy Londyn, czy innych miejsc odwiedzanych przez niego podczas wczesnych **podróży zarobkowych**, najpierw z ojcem Leopoldem i siostrą zwaną Nannerl (biegłą klawesynistką) – często zawieszają głos. Oto życie zapierające dech w piersiach. Tak krótkie, że niepodobna zrozumieć, w jaki sposób wypełnił je obficie **twórczy geniusz** tego człowieka.

Niewiele dopomoże tu umiejętność podzielenia jego żywota na dziesięciolecia, pięciolecia, miesiące, czasami tygodnie i dni. Nadal wydaje się, że pozostawione dzieło mimo dyspartycji, chronologii twórczości i innych porządkujących zabiegów wymaga jeszcze dalszych tłumaczeń, łączących się tak z historią i tradycją lokalną muzyki, w tym form muzycznych, jak z historią kultury, przy czym żadne nie spełnia oczekiwań bez reszty, jednakże znajdując te „tłumaczenia” oświetlenie w dokumentach epoki, przede wszystkim w szczęśliwie zachowanych **partyturach** oraz **listach**: do ojca, siostry, żony,

¹ W eseju tym rezygnuję z **przypisów** bibliograficznych, które zastępuje **bibliografia** przedmiotowa na końcu.

przyjaciół, wreszcie do „braci” – zarówno masonów, jak i wierzących. Z podobnie częściowego (nieledwie po omacku) poszukiwania kluczy do dzieła Mozartowskiego tłumaczą się więc piszący, nawet znakomici znawcy, ostrożnie zastrzegając, że o autorze *Don Giovanniego* można byloby napisać wiele (jednak zawsze będzie temu towarzyszyło poczucie niespełnienia) lub na konstatacji geniuszu muzycznego poprzestać, acz wszakże nigdy nie da się o nim powiedzieć wszystkiego – i wiele w tym niebanalnej prawdy.

Niewątpliwie tropem pierwszym, śladem koniecznym, wprowadzającym na szlak odbioru tej muzyki instrumentalnej, nieco później operowej, jest fakt związany z narodzinami oraz wychowaniem i otoczeniem rodzinnym kompozytora. Był, istotnie, **cudownym dzieckiem**, posiadającym od lat najwcześniejszych niebywale zdolności muzyczne. Jako dziecko bardzo wcześnie komponował dojrzałe (jak na wiek dziecięcy!) utwory, dawał liczne koncerty, przy czym ma znaczenie, czy powiemy tu o koncercie na klawesyn, skreślonym w wieku prawie 5 lat, czy o menuetach, które wyszły spod pióra malca, gdy miał lat 6, czy dopowiemy może o grze na skrzypcach, której nikt go podobno nie uczył zbyt pilnie, a przecież posiadał w niej, również od maleńkości, trudną do wyjaśnienia biegłość. I skąd się to wszystko brało?

Pojęcie **geniuszu** (gr. i następnie łac. *genius* – bóstwo opiekuńcze; wrodzone uzdolnienie tworzenia; wybitna jednostka dysponująca władzą twórczą) otrzymało w **epoce oświecenia**, do której twórczość Mozarta należy, jedno z miejsc poczesnych (razem z **gustem** i z nieodłączną **imaginacją, wyobraźnią**). Estetyka odwracała się jednak wtedy, wbrew pozorom, od tradycji antyku, tym bardziej od źródeł chrześcijaństwa, oswobadzając ów termin niesobliwie naprędce z mitologicznych lub religijnych skojarzeń. Z upodobaniem do poznawania tego, co namacalne, empiryzm, racjonalizm (pojęty pozachrześcijańsko, a wysnuty z myśli Kartezjusza w epoce baroku – najdalszy od średniowiecznego racjonalizmu Tomasza z Akwinu), fizjologizm i materializm francuskich oświeconych nakazywały wyjaśniać im twórcze spełnienia geniuszu przyczynami fizjologicznymi właśnie (np. dobrą organizacją pracy mózgu). Sferę duchową, w rozumieniu np. epistemologii platońskiej czy antropologii łączącej się z Bytem, zapoczątkowanej przez ów racjonalizm św. Tomasza

z Akwinu (i jego wielką reinterpretację filozofii Arystotelesa w duchu chrześcijańskim w średniowieczu) – oświecenie, zwłaszcza francuskie (bo np. niemieckie – otwierało się na tradycję chrześcijańską), jeśli nie zlekceważyło i nie zdeprecjonowało, to uczyniło dziedziną podrzędną. Jednostki wybitne, jak rozumowano, pojawiają się w historii na skutek czynników klimatycznych, geograficznych, społeczno-kulturowych, jeszcze innych, sam geniusz zaś, współdziałający z gustem oraz wrodzoną **dyspozycją tworzenia**, nie może kryć większych tajemnic, skoro jest artystycznym odpowiednikiem czynnego rozumu. To wydawało się jasne.

Teatr i muzyka wieku oświecenia

Jak wszyscy artyści swego czasu, Mozart ogromnie lubił teatr, ponieważ wychował się wśród pracy orkiestry. Okazał się też nowatorem w dziedzinie **teatru muzycznego**. W sztuce pisania opery odziedziczył część tradycji włoskiej, sięgającej epoki baroku, najlepszą w tym względzie. Za namową ojca i najpierw w jego towarzystwie aż trzykrotnie odbywał podróże do Włoch (w latach 1769-1773). Odwiedził Bolonię, Weronę, Mediolan, Florencję, Rzym, Neapol, wspomnianą Wenecję, gdzie poznał kompozytorów, koncertował z utworami (nie tylko własnymi, a np. wiolonczelisty i włoskiego twórcy Boccheriniego). Notował spostrzeżenia, pisał. Chłonał muzykę i kulturę Południa. To ciekawe, że jednych muzyków chwalił z zapalem, innych słuchał bardziej wstrzeмиęliwie, krytycznie. Z jeszcze innymi stykał się (np. pobierając lekcje) trochę ze względów kurtuazyjnych, choć pełen entuzjazmu nie wahał się odnotować w listach, ile komu zawdzięcza (ale też to, kto go zmęczył swoją osobowością, znudził, jak wypadła kolejna podróż niekomfortową karocą etc.).

Te poszukiwania, świetne kompozycje – wszakże nadal bardzo młodego autora – trwają i powstają w czasie, gdy swoistej syntezy albo reformy wielkiej tradycji włoskiej dokonuje na gruncie muzycznej kultury niemieckiej twórca już doświadczony, a przez Mozarta ceniony – **Christoph Willibald Gluck** (1714-1787). Także dzięki niemu przyszły twórca *Don Giovanniego* będzie się starał pamiętać o randze uczuć, o równoważnej muzyce **sile i tajemnicy ludzkich namiętności**. Tych sił znamionujących wolę życia, jakie należy przedstawiać celowo i zręcznie (w epoce, tak jak w renesansie, odwoływano

się do estetycznego pojęcia „zręczności” [wł. *destrezza*] czy pozornej, zmysłowej niedbałości [wł. *sprezzatura*] w operze, zatem w dziele otwartym na grę, przebiegającą (jak to u niego) najczęściej z niedocieczonym albo wieloznacznym końcem.

Pisząc o tym wyłącznie ogólnie, powiemy, że Mozart nie ponowił w operze, za dawnymi wzorcami włoskimi, patosu (co miało się stać – bardziej w legendzie literackiej aniżeli w rzeczywistości – zarzewiem konfliktu ze starszym od niego kompozytorem, ustosunkowanym na wiedeńskim dworze cesarskim, którym był **Antonio Salieri** [1750-1825]). Poprzez wypracowanie formy własnej połączył w dziele elegancki komizm i powagę z ciepłem i humorem, co znalazło wyraz w **ariach** (wirtuozowskich, lecz jak włoskie – obdarzonych melodyką) i **tekście mówionym** (zwanym z niemiecka *singspiel*), wkrótce też zaowocowało w zwięzłym **operowym wodewilu** (*Bastien et Bastienne* z 1768 roku w typie *opera buffa*) – powstałym w czasie, gdy **dwunastoletni autor** pracował nad swoją inną operą (zatytułowaną *La finta semplice* – *Udana naiwność*). Wszystko to zwracało uwagę publiczności i na muzykę, i na wynikającą zeń treść (również z fabuły librett, równoprawnie, i z ich osobnym polotem, przede wszystkim jednak z Mozartowską znakomitą lekkością). Trzeba będzie więc do treści oraz jej kontekstów jeszcze tu powrócić.

Twórcy barokowej opery śpiewanej XVII wieku znajdowali librecistów lepszych lub gorszych pod względem literackim, tak jak przedstawiciele nurtu klasycyzmu w stuleciu następnym. Pod względem dramaturgicznym nie miała ona jednak tej przewagi, jaką kompozytorzy-następcy zyskali właśnie w *singspielu* dzięki wprowadzeniu dialogów scenicznych. Rzecz jasna, z czasem dojdzie do tego również problem wyboru języka, czyli zamiany śpiewnego włoskiego na niemiecki. Rozwój tej formy twórczości pod piórem kompozytora z Salzburga i Wiednia, znakomitego gościa w ulubionej Pradze to temat na sporą dysertację. Wśród oper wielkich Mozarta, uwzględniających **role mówione**, trzeba jednak wymienić *Urowadzenie z seraju* (powst. w latach 1781-1782, prapremiera 16 lipca 1782 roku, Burgtheater wiedeński), *Wesele Figara* (powstałe w latach 1785–1786 według komedii **Pierre’a Beaumarchais**, prapremiera 1 maja 1786 roku, Burgtheater wiedeński), *Don Giovanniego* (powst. w 1787 roku, prapremiera 29 października 1787 roku w Pradze, a tylko dwa

lata później w Warszawie), genialny *Czarodziejski flet* (powst. w 1791 roku, prapremiera 30 września 1791 roku w Theater Freihaus auf der Wien, i znów tylko dwa lata później warszawska inscenizacja). Sława kompozytora docierała także do Polski, skoro żyli w niej ludzie zdolni ją dostrzec.

Arcydzieło pośród paradoksów epoki

Opera *Don Giovanni* podejmuje dawny motyw uwodziciela, obecny w dramacie *Don Juan*, znaczonym nazwiskami takich tuzów literatury **epoki baroku**, jak Tirso de Molina (1630), Giacinto Andrea Cicognini (ok. 1650), **Molière** (1665), Pierre Corneille (1677), Carlo Goldoni (1736) czy Thomas Shadwell (1676). Nielatwo też zamknąć listę kompozytorów albo miejsc oraz dzieł, które przed arcydziełem Mozarta, czy w bezpośredniej, lecz tego dzieła dotyczącej bliskości – czasowej i przestrzennej – wystawiano dzięki pracy literatów i muzyków w całej Europie. Sam temat był nośny. Mozart po dyskusjach z własnym librecistą, **Lorenzo da Pontem**, zaczerpnęli z wersji tekstowej **Giovanniego Bertatiego** (1735-1815) oraz muzycznej *Don Giovanniego Giuseppe Gazzanidze* (1743-1818), powstałej w 1782 roku, a zrealizowanej w 1787 roku w Wenecji. Geniusz muzyczny musiał mieć powód, by sięgnąć „za miedzę” po temat, w którego realizacji po stokroć prześcignie dokonania obydwu Włochów. Podjął rywalizację, jak się wydaje, nie tylko w mniemaniu, że jał się sztuki sprawdzonej pod względem scenicznym. Jego troską była wszak nie tylko (ale także) muzyka, lecz dbałość o końcowy efekt całego przedsięwzięcia. A to musiało zarówno współgrać z ambicjami wykraczającymi poza doraźne korzyści, jak i mieć związek z rachubami obliczonymi na najwyższy cel artystyczny. Co zauważa się dzisiaj, celem tej sztuki, stającej się niedoścignionym **wzorcem kultury muzycznej**, była głęboka refleksja o człowieku. Dawniej tego nie pojmowano, zatrzymując się (by tak powiedzieć) bardziej na jej źródłach, filiacjach, kontekstach biograficznych, osobach wykonawców, maestrii reżyserów, koloraturze sopranu, scenografii, jednym słowem: nie na istocie teatru muzycznego Mozarta, lecz jego akcydensach.

Punktem wyjścia dla libretta opery jest właściwie nie motyw, lecz **mit erotyczny** uwodziciela korzystającego z własnej zachłannej seksualności,

ściśle hedonistycznej, przeżywanej bez uczuć. Mozart ujmuje to nieco moralistycznie. Bohater poniesie karę za swoje czyny. Wprawdzie nie tak ładnie i obrazkowo pokazaną (o, dlaczego?), jak pod ręką **Gazzanidze** w teatrze w Wenecji (z jawnym rysunkiem piekła otwierającego się pod rozpustnikiem), niemniej wiele zależy tu od interpretacji samego mitu. Na przykład **Karol Strömenger** w swoim operowym przewodniku wykazał się intuicją w stwierdzeniu, że wielkiego salzburgczyka nęciły **przebłyski zaświatów** przeświecające poprzez sceny świata realnego.

Bardziej dokładnie tego jednak nie wyjaśnił, skoncentrował się bowiem na zrelacjonowaniu akcji scenicznej oraz charakterystyce poszczególnych arii, duetów *buffo*, wymowie sekstetu kończącego morałem operę przed kurtyną, wkrótce po jej zapadnięciu. Do trafnej intuicji znawcy i popularyzatora operowego teatru muzycznego trzeba więc będzie nawiązać w dalszej partii tego szkicu.

Wypada jednak wcześniej rzec kilka słów o oświeceniu, epoce **ważnej, a wprost przełomowej dla Europy**, tej, która Mozarta wydała. Oświeceni starali się **łączyć sprzeczności**, a wręcz wyraźne kontrasty naznaczające raczej gorzkim piętnem relacje osobowe, narodowe, polityczne, religijne, społeczne. Nie zawsze się przecież te koniunkcje udawały, choć różne były tego powody i rozmaite odniesienia: cywilizacyjne, filozoficzne, motywowane skrajnym indywidualizmem, przy tzw. społecznym wycofaniu się, czasem z bezduszną bezwzględnością głoszonych przekonań. Przypomnijmy, że w oświeceniu na ich poparcie od czasu rewolucji we Francji (lecz nie tylko tam) nowi zarządzający narodowymi wspólnotami wykorzystali też terror, że przelewali krew. I tak na przykład łączono sensualną zmysłowość z duchowością. Na przykład trzeźwy racjonalizm, wywiedziony z filozofii elitarniej gromady twórców **Encyklopedii** francuskiej (tu: Diderot, d'Alembert, Montesquieu, Condillac i ich liczni współpracownicy) z chrześcijańską ortodoksją. Na przykład filozoficzny i zarazem praktyczny materializm, który głosi Julien de **La Mettrie** (1709-1751) – z prostą wiarą ludzi, do której wtrącały się władze rewolucyjne Republiki Francuskiej. Ci w obronie chrześcijaństwa ponieśli męczeńską śmierć podczas wielomiesięcznego mordy w Wandeï (od końca 1793 roku po przegranej bitwie pod Savenay) – pierwszego **ludobójstwa**, umotywowanego

niełudzko i ordynarnie tzw. względami ideologicznymi w oświeceniu, dokonanego na rozkaz pierwszych „komitetów rewolucyjnych” utworzonych w świecie nowożytnym.

Skupiamy się tu na **francuskim** oświeceniu, tym radykalnie achryześcijańskim, a może wprost antychryześcijańskim. Wczesne oświecenie **włoskie** (neapolitańczyk Giambattista Vico i jego *Nauka nowa*), a potem **niemieckie** – ciekawie bowiem łączyły tradycję chrześcijańską z nowym historyzmem i racjonalizmem. Jednak „najgłośniejsze” było radykalne w swej formule oświecenie francuskie.

Libertyński erotyzm wyzwolony

Także wcześniej, i to w biografii samego Mozarta, znajdziemy niemalże oznak dobijających się ze „sceny świata realnego”, od którego bohater jego dzieła operowego miał powody się odwrócić i skierować się ku niebu, ku Bogu. A jednak tego nie uczynił. **Mit uwodziciela, ateusza-błuzniercy, libertyna** zawarty w dramacie o Don Juanie, następnie w *Don Giovannim* (utworze literacko-muzycznym, więc pozornie zakryty również w librecie: w wewnętrznym dramacie osób, nacechowanym zarówno wymownymi gestami, milczeniem, jak i pytaniami quasifilozoficznymi, sięgającymi kwestii etyczno-poznawczych) ma swoje korzenie jeszcze w XVII stuleciu, w epoce baroku.

Libertyn wybierając to, co w Europie później nazwano „wolną miłością”, **naturalny erotyzm**, ale i akt seksualny bez szczególnego przywiązywania się do osoby, z którą się współżyje (zatem bez odpowiedzialności za jej życie), odrzuca łaskę, jaka może (lub mogłaby, ewentualnie) być dana w oblubieńczym związku małżeńskim. Tryb przypuszczający go nie zainteresuje, lecz kompulsywne uleganie popędowi seksualnemu – z pewnością tak. W samym akcie, jak sądzi (pobłogosławionym lub nie), brak istotnej różnicy. Boża łaska zaś jest często nazbyt krępująca, do tego niewidzialna, niewytłumaczalna, niepodatna na żądania natręta pragnącego zaspokoić popęd (zatem – zbędna).

To rozróżnienie doprowadziło do **procesu emancypacji**, do pozorowanego „wyzwolenia” jednostki, zwróconej ku sobie, oraz przyniosło dalsze konsekwencje zapoczątkowane przez **egotyczny racjonalizm francuski** – od tryumfalnej formuły „myślę, więc jestem”, ogłoszonej jeszcze w epoce baroku

przez Kartezjusza w *Rozprawie o metodzie* (1637). Istnienie skoncentrowanego na sobie podmiotu miało dawać rękojmię wiedzy pewnej, niepowątpiewalnej, stało się jednak przyczyną „drogi na skróty” prowadzącej do **woluntaryzmu w dziedzinie klasycznej etyki**, nie mówiąc o tego skutkach na płaszczyźnie moralności społecznej. Te konsekwencje prowizorycznie można by nazwać „solipsyzmem etycznym” (łac. *solus ipse* – ‘ja sam’), obracaniem się samoświadomej (wszystkiego świadomej?) jednostki w jakimś opaczonym salonie ze zwierciadłami wykrzywiającymi obraz świata. A przy tym tragicznie samotnej, gdyż niezdolnej do nawiązania rzeczywistych więzi z Innym (i to pewien punkt dojścia pewnego swych racji dostatecznych libertyna).

Te kwestie trafnie uchwycił Paul Hazard, tytułując swoje dzieło przekrojowe z historii idei (*Kryzys świadomości europejskiej 1680–1715*) i poświęcając właśnie *Myśli europejskiej w XVIII wieku. Od Monteskiusza do Lessinga* książkę, której tematem jest (choć np. docenił tam Vica) zwłaszcza **oświecenie radykalne**, odrzucające tradycję chrześcijańską. Podobną refleksję badawczą poczynił John Spink w jednej z pierwszych, cennych prac udostępnionych na polskim gruncie, przedstawiając świat ówczesnych poetów-wolnomyślicieli, epikurejczyków, libertynów (do uczniów Gassendiego należał wszakże jeszcze w epoce baroku sam Molière) w centrum stulecia i centrum Europy oświeconych, w Paryżu, na pograniczu XVII i XVIII wieku. Bez, odrobinę przecież, „szerszej perspektywy” obraz przemian mentalnych, o których była mowa, mógłby się okazać nie tylko niepełny, lecz ogólnikowy lub zwyczajnie fałszywy.

Tytułowy bohater *Don Giovanniego* jest nie tylko jednym z dzieci epoki oświecenia, lecz zapowiada utrzymanie się tendencji, które wyraża swoją postawą, a nawet ich wzmożoną kontynuację. Można go widzieć najpierw na tle różnych postaci historycznych XVIII wieku, takich jak: **Voltaire** (1694-1778), dyżurny filozof-ateista i pisarz (zarzekający się, że nie jest ateistą), autor tysięcy listów, często skonfliktowany, często ukryty, nieodparcie pożytkujący swoją mądrość, żyjący i dyktujący dzieła w nieustannym pośpiechu (co kapitalnie określił i opisał **prof. Janusz Ryba** w szkicu *Tempo Voltaire’a*). Jak **Jean-Jacques Rousseau** (1712-1778), filozof-sentymentalista (często zwyczajny narcyz) i pisarz kreujący się na ofiarę stosunków społecznych, „złych” kobiet, wreszcie kultury, odgrywający rolę myśliciela czulego na całe zło świata, kompletnie nieautentycznie.

Dandyzm rozdartych artystów

Należy dodać, że oświecenie rodzi **antropologię dandyzmu** rozumianego jako **estetyzacja życia, nieustanna autokreacja**, owo „odgrywanie siebie” (przypominają o tym, znów, **Janusz Ryba**, jego *Maskarady oświeconych i Oświeceniowe „tutti frutti”*). Z tego korzenia dandyzm wybija się i rozpleci potem w wieku XIX, nawet rozkwitnie na początku XX wieku (jego wybitnymi przedstawicielami będą w romantyzmie George Byron i młody Juliusz Słowacki, sprzed okresu mistycznego, potem Oscar Wilde czy Marcel Proust).

Tę autokreację pierwotną w kulturze nowożytnej Europy opisał nieoceniony Kazimierz Chłędowski w tomie *Rokoko we Włoszech* (1914). Wskazał Byrona, lecz – co ważniejsze – także wcześniejszego od niego słynnego uwodziciela: to **Giacomo Casanova** (1725-1798), bywający zresztą na dłużej w Polsce, po ucieczce z więzienia (1756-1766), i jego pamiętniki (*Historia mojego życia*). Z **porywającym chłodem** w całej artystycznej relacji o epoce, jak to ujął **prof. Antoni Czyż**, oddał **gorączkową autokreację i dandyzm uwodziciela** geniusz kina **Federico Fellini** – w rozrzutnej plastycznie wizji XVIII wieku, jaką stał się film *Casanova* (1976).

W polskim oświeceniu kimś nie do końca poddającym się estetyce dandyzmu, lecz pozostającym stale w gorączkowym ruchu, w swych podróżach po świecie – był Jan Potocki (1761-1815), autor powieści po francusku, dopisywanej w kilku wersjach, *Rękopis znaleziony w Saragossie* (powst. 1803–1815; pośmiertne wyd. w tłum. na język polski 1847). Pisarzem oddanym epoce, dzięki starannie modelowanej autokreacji, był z pewnością Stanisław Trembecki (1739-1812), sekretarz i szambelan króla Stanisława Augusta (co ukazali prof. Ryszard Przybylski w syntezie *Klasycyzm, czyli Prawdziwy koniec Królestwa Polskiego* i prof. Anna Nasiłowska w monografii poety). Młodym poetą ginącym w poczuciu zagubienia, gnany niepokojem po świecie, lecz spoczywającym ostatecznie „na łasce fał”, gdzieś w dalekiej Marsylii (por. rozprawę prof. Antoniego Czyża) – był Tomasz Kajetan Węgierski (1755-1787), prawie rówieśnik Mozarta, który zegnał się jednak z życiem i z ich wspólnym pokoleniem cztery lata wcześniej.

W każdym z tych przypadków, jeśli można mieć o tym całkiem pewną wiedzę, w wymienionych osobach dokonał się dramatyczny rozdźwięk (jak go

sformułował prof. Jerzy Snopek w tytule monografii poświęconej dziejom libertynizmu w Polsce) między *Objawieniem a oświeceniem*. Pierwsze bywało odrzucone, tak jak Kościół ówczesny, tkwiący po części w feudalnej rozpadlinie, skupiony również na trosce o polacie ziemi i własną materialną przyszłość, co oznaczało przepadek ducha ewangelicznego, łącznie z dziedzictwem *Biblii*. Drugie, poza sferą transcendencji (wskutek nadmiernego wysiłku rozumu, prowadzącego do oślepienia), nie doprowadziło do wyraźnego stawiania i widzenia spraw wiążących się z ludzkim przeznaczeniem, z eschatologią chrześcijańską.

Klimat tamtej epoki, o której tu mowa, na swój sposób oddają filmy będące adaptacjami dzieł operowych według muzyki Mozarta. Wymienimy trzy. Ingmar Bergman zrealizował *Czarodziejski flet* (1975), Joseph Losey w plenerach Wenecji nakręcił *Don Giovanniego* (1979), Miloš Forman zrealizował *Amadeusza* (1984), przesyconego muzyką genialnego kompozytora. Można powiedzieć, że wymienieni reżyserzy, rodem z XX wieku i prawie nam współcześni, zdobyli się na nowoczesne „uruchomienie” jeśli nie dawnej opery, to znaczących składników teatru i należących do niej tekstów kultury, czyli obrazów, treści scenicznych, dźwięków, głosów lub idei, nie mówiąc o grze aktorskiej. Wszyscy trzech odnieśli też sukces. W *Amadeuszu* Formana są takie sceny (mniej-sza z tym czy prawdopodobne), oparte na retrospektywnych rozważaniach Antonia Salieriego, artysty (to wypadło trochę niesłusznie!) dość miernego, przeżywającego gorzkość starości, upokorzonego przez brzydotę, przez własną niemoc fizyczną, zobrazowane tak celnie w domu opieki (i dla obłąkanych) „z epoki”. Antonio widzi już świat u schyłku swojego życia (przestaje też ten świat rozumieć, zupełnie jak Casanova w filmie Felliniego). Spogląda głównie na świat wspomnień, przykuty do inwalidzkiego wózka. Jest opuszczony, zdany na łaskę innych. Scenka pierwsza, którą warto pokazać: niegdyśiejszy ulubieniec cesarza jeszcze po latach z irytacją wspomina dawno zmarłego Mozarta, jego młodzieńcze (i, zda się, bez wysiłku) łączenie sprzeczności. Salieri wspomina jednak obserwowane przez siebie wtedy gafy, jakie popełniał ten młokos, ktoś balansujący na krawędzi moralności stanowej i obyczajowej niepoprawności, przechodzący szybko i z łatwością od zasad etykiety dworskiej do pospolitej rubasznosci, od rozumianej tak przez Salieriego trywialnej,

prawie wulgarnej seksualności młodzieńca do wzniosłej kontemplacji. Forman stworzył paralelę między życiem późniejszego autora *Requiem* (gorączkowym, prędkim, nieledwie histerycznym, przebiegającym w spazmach, w dzikim tempie – ale też w biedzie) i jego sztuką. (Wspomnijmy, że nie wszystkim odbiorcom filmu się to spodobało). I scenka druga, gdy Salieri ogląda *Don Giovanniego* w operze, podpierając znużoną twarz dłonią. Jest zasepiony, lecz jeszcze bardziej wściekły, choć jego twarz przypomina maskę ukrywającą gniewną mimikę. Po latach ten obraz skomentuje. W muzyce Wolfganga Amadeusza usłyszał czyste spełnienie własnych marzeń, doskonałość bijącą od niemal boskiej muzyki rozgrywającej się podług prostackiej (wedle jego sądów) fabuły libretta. Będący w sile wieku i w pełni sił Salieri-kompozytor wie, że oto właśnie zetknął się z warsztatową, ale zresztą wszelaką, wprost nieopisaną perfekcją, jakiej tylko mógłby dostąpić kunszt ludzki w trakcie tworzenia muzyki. Wie też, że sam nigdy nawet się nie zbliżył do tego poziomu, jaki Mozart osiągnął bez trudu.

Operowa *summa*

Sztuka filmowa, nawet wielkich reżyserów, nie do końca może oddać klimat teatru muzycznego, jaki tworzy opera. Propozycję interpretacji zaangażowanej sztuki dźwiękowej Mozarta w połączeniu z analizą partytur przedstawił ostatnio prof. Ryszard Peryt (*Opera uboga. Teatr partytury*), od lipca 2017 aż do swej śmierci w styczniu 2019 roku dyrektor Polskiej Opery Królewskiej. Stawia w niej tezę, że *Don Giovanni* jest operowym *requiem*, muzyką, która pozornie przyjęła rolę „wesołego dramatu” (wł. *dramma gioccosa* – wpis kompozytora na partyturze), a stała się (na skutek fabuły, zilustrowanej geniuszem muzycznym twórcy) zaśniedziałym – wobec nierozpoznania przez wielu użytkowników i znawców – rewersem wielkiej Tradycji Orfejskiej, należącej w Europie nowożytnej przedtem (jako awers) do innego, barokowego geniusza: Claudia Monteverdiego.

W poszukiwaniu miłości czystej, wiernej, tęskniąc do niej, w ułamku decyzji przywoływanej przez Mozarta, jego bohater schodzi do piekła całkowicie, ponieważ nie zaufał drodze i odrzucił nadzieję. Jak to przedstawił w średniowieczu w *Boskiej komedii* Dante Alighieri, jest na tej samej drodze co inni artyści. Myśli o swej Beatrycze. Jednak pogrążył się, odwracając, miast dobyć

postać ukochanej na ziemię, zobaczyć choćby jej piękną twarz, ocalić ją z tych czeluści przepastnych (alboż to wysilek daremny?), z głębin zresztą mu nienawistnych, w które musi wkroczyć. To przecież niepewne, czy bohater Mozarta jest postacią nacechowaną jednoznacznie deterministycznie. Kim jest Don Giovanni? – Oto jest pytanie. W tym kontekście wymienimy tutaj *Orfeusza i Eurydykę* Christopha Willibalda Glucka (z premierą w 1762 roku w Wiedniu), operę wystawianą później w zmodyfikowanej wersji francuskiej (1774), a także w Warszawie (1776). Don Giovanni pozostaje więc libertynem? Człowiekiem prowokującym Boga, uciekającym od ludzi mizantropem, próbującym (jak Voltaire) zagłuszyć cynicznie sumienie dzięki obraniu dalekiej samotni, a to oznacza piekło?

We współczesnym odczytaniu Ryszarda Peryta jest wiele pytań, które nie muszą prowadzić do tak ujednoznaczniających wniosków. Wszak na drodze pokonywanej przez mężczyznę pojawia się tak dużo spotkań, jest sporo werwy, kpiny, pułapek, czasem oburzenia i strachu, a czasem śmiechu, że do prawdy trzeba pytać o to, czy z niej nie można zawrócić. Jednak po raz pierwszy jest to holistyczna próba interpretacji, łącząca największe dzieła kompozytora w triadę (teatralne, operowe, jak *Czarodziejski flet* i *Don Giovanni* – i nieteatralne, ale instrumentalno-wokalne, jak *Requiem*). I w tym ostatnim, niedokończonym przez Mozarta dziele, impet chóru, śpiewającego gniewne, burzliwe *Dies irae*, tonuje uśmiech słońca odbijającego się tak harmonijnie i zgodnie zarówno w dźwiękach *Requiem*, jak i w zewnętrznych powłokach wiedeńskich waltorni, bo też właśnie w głuchej nieco głębi akompaniamentu instrumentów dętych.

Życie ma styczność ze śmiercią – to normalne. To nie może, nie powinno nikogo przerażać, tym bardziej oburzać. Lecz czy będzie miało cel w wierze, czyli cel w zmartwychwstaniu ocalającym człowieka? I w tej pewnej (jakieś czy nieprawdopodobnej?) symetrii, i w tym, co ukochaliśmy na ziemi, i tak, jakby to było wtedy (a czy będzie potem?) w naszym życiu możliwe... Tego wszystkiego jednakże nie wiadomo.

„Pan Janek” w sytuacji granicznej

Mężczyznę-uwodziciela pochłonie wieczna śmierć? *Don Giovanni Tenorio o il Dissoluto punito* (wl.: „Tenor Don Giovanni lub rozpustnik ukarany”) – to rzeczywistość sceny, czy przez scenę zapowiadanego ostatecznego potępienia? Obok czeluści piekielnych bohaterowi towarzyszy też anioł, lecz sam znak błady, czy to wystarcza, aby pomyśleć o interwencji Bożego Miłosierdzia w chwili zgonu? Don Ottavio przywdziewa jednak biały strój anielski. W tej chwili jego antagonistą w miłości nie jest sam. Może przynajmniej do czasu patrzeć na rywala obleczonego w białe szaty. I patrzy.

Sprawy rozłączne (kondukt żałobny – orszak weselny). Gra słów i scen (zaproszenie na ucztę, lecz z wyjściem na cmentarz). Spotkanie twarzy w twarz z Komandorem, ojcem (czy uwiedzionej ostatecznie?) Anny. Wieloznaczna charakterystyka postaci i tego, co je spotyka – jeszcze raz nakazują spojrzeć w stronę oświeceniowej, żywiołowej teatralizacji życia. Tym razem na przykładzie prac semiotyka kultury europejskiej Jurija Łotmana (udostępnia je od lat w języku polskim prof. Bogusław Żylko). Rosyjski uczony opisał właśnie model celowo steatralizowanej kultury, powszechny w Europie XVIII wieku, zarówno w cesarstwie austriackim, we Francji, Anglii, w Polsce, znajdującej się tuż przed rozbiorami, jak i w Rosji Piotra Wielkiego I, a później tego cara następców. Mozart i jego operowy bohater wpisują się w tę (powiedzmy to jeszcze raz) „gorączkę widowiska”, gdzie wszystko jest możliwe.

Osiągnięciem interpretacyjnym Ryszarda Peryta jest przecież to, że Komandor, ów „kamienny gość”, zostaje wysłannikiem nieba, nie piekieł, choć zwykle w oparach *infernium* i w zaduchu trującym siarki ukazywano tę postać. Dokładna lektura partytury przez reżysera podpowiedziała, że nie ma na to zgody. Powinien ją czytać starannie i muzyk, i historyk teatru. I jeszcze ktoś rozsądny, komu nie wystarcza ułatwiony udział w kulturze bezprzedmiotowej, bezproblemowej, odciętej od korzeni tradycji, a zatem powierzchownej, inercyjnej, i nawet tej popularnej, być może, która po zetknięciu się z nowinkami cywilizacji (miewa je każda epoka) nie stawia dociekliwych pytań.

Na zakończenie tej panoramy ukazującej Mozarta i jego epokę niech wolno mi będzie odwołać się jeszcze do dwóch głosów. Stefan Jarociński w monografii Polskiego Wydawnictwa Muzycznego niejednokrotnie zauważa,

że kompozytorowi nieobce były (bo być nie mogły!) wdzięki kobiet. Podobnie jak żonie Mozarta, Konstancji z domu Weber, podobali się inni mężczyźni. Oświecenie może było więc pierwszą epoką nowoczesną, w której o wierność było wyjątkowo trudno, choć spojrzenie tylko przez pryzmat biografii oznaczałoby krok wstecz przy próbie odbioru opery. Mozart miał przyjaciółki – nie bądźmy zbyt skrupulatni i nie dociekajmy, kim były dla niego – lecz jego małżeństwo przetrwało. Profesor Norman Davies w *Europie. Rozprawy historyka z historią* (2010) szczegółowo przybliży atmosferę Pragi z czasu, gdy powstawał *Don Giovanni*. Zapewnione tam kompozytorowi warunki, o niebo lepsze niż było to możliwe u początków pracy w Wiedniu, pomimo nagłości robót pisarskich (wyobraźmy sobie te tabuny kopistów nut, aby tylko do wieczora zdążyć!) – pozwalały mu na dokończenie partytury opery (wraz z uweriturą: od września do – niemal na dzień przed premierą – 28 października 1787 roku). Lecz wieczorem, już dnia następnego, odbył się koncert.

Czy jednak tak bardzo kultura oświecenia pragnie wyjaśniać drażące ją od wewnątrz, zaiste, niezmiarzone problemy? Do pewnego stopnia. Tworząca podstawy gospodarki liberalnej za pomocą towarów, chce się jednak od nich uwalniać. Lecz cywilizacja oświeconych wywołuje problemy inne, które stają się dla potomnych przytłaczającą spuścizną. Stąd tylko krok ludzkości, istotnie „cywilizowanej”, do powiększenia się kłopotów (wymagających diagnozy, opisanie przyczyn), skądinąd ujętych w XXI wieku np. przez amerykańskiego psychologa ewolucyjnego Geoffreya Millera w tytule jego książki (*Teoria szpanu. Seks, ewolucja i zachowania klienta*). W takim rozumieniu *Don Giovanni*, niczym prozaiczny, nawet trywialny „Pan Janek” – i dziś dumny z siebie jak paw klient i amator różnorodnych towarów (skoro chce, cóż, będzie musiał za to zapłacić) – miałby też oskomę na ofertę pań lekkich obyczajów (mogą też być panowie), jako gość nieprzypadkowy w którejś z gustownych (lub nie?) galerii handlowych?... A chociaż to przekonanie na pewno niesmaczne, choć samo przypuszczenie zakrawa na niski żart, potrąca o patologię społeczną, dzieło Mozarta kryłoby w sobie więcej możliwości interpretacyjnych (mimo to przyznajmy: oto prawdy wątpliwie „odkrywcze”), niż by się tego spodziewano jeszcze sto lat temu.

Norman Davies w wydanej niedawno potężnej i osobliwej „encyklopedii wydarzeń i faktów wszelakich”, konkurującej z niejednym uczonym kalendarium twórczości, pokazuje to, czego Mozartowi całe życie brakowało. Wskazuje na przyjaźń prawdziwą, otrzymywaną prawie za darmo, bez upokarzających warunków. Przyjaźń wśród artystów-muzyków, wielbicieli jego talentu. Mężczyzn i kobiet (i odwrotnie) w Teatrze Narodowym w Pradze. Tę nieczęstą, niepewną, spontaniczną, więc „od ręki” darowaną, dorywczą i porywającą. Prosta stałość przyjaciół, popartą z jego i z ich strony pracą. Zwłaszcza że drugi, miły kompozytorowi przyjazd do Pragi miał dopiero nastąpić.

Z kolei powrót po tym pobycie do cesarskiego Wiednia przypomniał Mozartowi, jak łatwo można odczuć chłód wielkopańskiego dworu na własnych plecach, na własnej skórze. Doświadczyć go zarówno w obolalej od zmartwień głowie (tych nie tylko natury finansowej), jak i w cierpiącym sercu. *Don Giovanni* został jednak ukończony w Pradze, a retusze wprowadzone ze względu na oschłą publiczność Wiednia nie mogły przekreślić tamtej radości tworzenia.

Śmierć nadejdzie później. Ostatecznie położy kres marzeniom albo otworzy je na wieczność. Ta opera i jakże nagły, w dużym stopniu oczywiście rozumny, lecz równocześnie niespodziewany, impulsywny i „szalony” proces jej powstawania oznaczały życie, które jeszcze trwało. Mozart był wówczas u jego szczytu. Jej treść, tajemnica, także akcja sceniczna, przedyskutowana zreczenie i do cna z Lorenzo da Pontem, wielka muzyka, zaangażowane nieobojętne idee i wybitne głosy, niejednoznaczny (mimo jednoznaczności!) finał – oto suma decyzji muzycznego geniuszu podjętych w ludzkim wnętrzu. Nie unikniemy w tym miejscu kilku wielkich słów, choć o nie czasami zbyt łatwo. Wydaje się, że musiały to być decyzje wynikające i podejmowane z gorącej, tak jak płynne w retorcji złoto, miłości. W imieniu najbardziej nią zainteresowanego autora, ale też na rzecz widzów i co bardziej przenikliwego (tu: oględnego skromnie) odbiorcy Mozartowskiego dzieła. A ono przetrwało. Służy również nam.

Ryszard Peryt zaznaczył swoją pracą konieczność stawiania pytań natury teleologicznej, finalnej: o cel sztuki Mozarta. Norman Davies zebrал informacje, uciekając się (nie wyłącznie przy okazji *Don Giovanniego*) do opisu

i sądów zgodnych z bardziej tradycyjną historią kultury europejskiej. Geoffrey Miller (z tego, co wiadomo) kompozytorem w ogóle się nie zajął, stworzył wszak możliwość dygresji na temat psychologii twórczości i recepcji tejsze w świecie często niestosownych (lecz nam współczesnych, istniejących, ściśle pragmatycznych) potrzeb. Bylibyśmy naiwni, nie spytawszy w ogóle, kim dziś jest Don Giovanni. Poszukując odpowiedzi nie na poziomie jakiejś płytkiej psychologizacji postaci głównego bohatera, *alter ego* mitu Don Juana, lecz z uwzględnieniem tajemnicy stworzonego wzoru osobowego (zarazem anty-wzoru?), osadzonego w tradycji kultury, i to wzoru trwałego, gdyż wykraczającego daleko poza ramy tamtej epoki. „Uwzględnienie tajemnicy” każdego wielkiego dzieła sztuki nigdy nie pozostawia człowieka obojętnym, prowokuje raczej jego aktywne poznanie.

Takiego *Don Giovanniemu* otrzymaliśmy. Bohater opery jest postacią w sytuacji granicznej, która kończy się wypełnieniem, lecz także zatrzymaniem katastrofy. Chciałby wiedzieć, kim jest w chwili sądu, lecz ta chwila nie do niego należy. Ale my chcemy teraz na to dzieło patrzeć z nowym podziwem, i chcemy go – nie inaczej – wysłuchać. Dzięki głosom i muzyce usłyszeć to wszystko i pamiętać.

Bibliografia

Źródła:

Lorenzo da Ponte / Wolfgang Amadeus Mozart, *Libretto*, tłum. S. Barańczak, [w:] *Mozart. Don Giovanni*, [Program spektaklu operowego] Warszawa, Polska Opera Królewska, 2018.

Opracowania:

Adamski J., *Świat jako niespełnienie albo samobójstwo Don Juana*, Warszawa 2000.

Baczko B., *Rousseau – samotność i wspólnota*, Warszawa 1964.

Chłędowski K., *Rokoko we Włoszech*, Warszawa 1959.

Czyż A., *Rojny i gwarmy blask kultury. Literacka „varietas” i historyczne „multum” tekstów*, Siedlce 2019, rozdział: *Trans i chłód oświecenia w filmie: Andrzej Żuławski („Diabeł”) – Federico Fellini („Casanova”)*, s. 463-475.

Czyż A., *Światło i słowo. Egzystencjalne czytanie tekstów dawnych*, Warszawa 1995, rozdział: *Ten, który płynie „na łasce fał”*. Droga duchowa Węgierskiego, s. 295-314.

Davies N., *Europa. Rozprawa historyka z historią*, tłum. E. Tabakowska, Kraków 2010.

Don Juan (s. v.: Une leçon de morale; Une figure romantique; Principales oeuvres mettant en scene «Don Juan»). Hasło w tomie: Encyclopédie générale «Hachette», red.: Zespól. Volume 4: Design – Eurypide, Paris, Librairie Hachette – Livre de Paris – Librairie Quillet, 1978, s. 1264-1265.

Encyclopédie de Diderot (s. v.: Une synthese des connaissances au XVIII-e siecle; Les conceptions du moment; Les différentes disciplines; Les appuis de Diderot), hasło w tomie: Encyclopédie générale «Hachette», red.: Zespól. Volume 4: Design – Eurypide, Paris, Librairie Hachette – Livre de Paris – Librairie Quillet, 1978, s. 1438-1441.

Gilson E., *Jedność doświadczenia filozoficznego*, tłum. Z. Wrzeszcz, Warszawa 2001 - uwagi o Kartezjuszu.

Hazard P., *Kryzys świadomości europejskiej 1680-1715*, tłum. J. Lalewicz, A. Siemek, Warszawa 1974.

Hazard P., *Mysł europejska XVIII wieku od Monteskiusza do Lessinga*, tłum. H. Suwała, Warszawa 1972.

Jarociński S., *Mozart*, Kraków 1988.

Kostkiewiczowa T., Sarnowska-Temeriusz E., *Krytyka literacka w Polsce w XVI i XVII wieku oraz w epoce oświecenia*, Wrocław 1990.

Krapiec M., *Ja – człowiek. Zarys antropologii filozoficznej*, Lublin 2005.

Kydryński L., *Opera na cały rok. Kalendarium*, Kraków 1989, tom II, s. 240 - o premierze opery *Don Giovanni*.

Maritain J., *Trzej reformatorzy*, tłum. K. Michalski, Warszawa 2005 – do por. uwagi o Kartezjuszu i Rousseau.

Miller G., *Teoria szpanu. Seks, ewolucja i zachowania klienta*, tłum. B. Reszuta, Warszawa 2010.

Mozart (s. v.: Le voyage; Une part de l'enfance; Les Mozart; Symphonies et opéras; A la charniere de deux époques), hasło w tomie: Encyclopédie générale «Hachette», red.: Zespól. Volume 8: Métabolisme – Orchidées, Paris, Librairie Hachette – Livre de Paris – Librairie Quillet, 1978, s. 2948-2949.

Nasiłowska A., *Poezja opisowa Stanisława Trembeckiego*, Wrocław 1990.

Obniska E., *Claudio Monteverdi. Życie i twórczość*, Gdańsk 1993 - uwagi o operach *Orfeusz* i *Koronacja Poppei*, s. 152n. i 469n.

„Ogród” 1993, nr 1-4 (13-16) - numer na temat Rousseau, tu m.in.: M. Janion, *Królestwo i wygnanie*, s. 29n.; E. Rzadkowska, *Skąd ta stała fascynacja Janem Jakubem?*, s. 76n.

Ortega y Gasset J., *Szkiele o miłości*, tłum. K. Kamyszew, Warszawa 1989.

Otwinowska B., *Gust*, hasło w tomie: *Słownik literatury polskiego oświecenia*, red. T. Kostkiewiczowa, Wrocław 2002, s. 166-172.

Peryt R., *Opera uboga. Teatr partytury*, Kraków 2014.

Przybylski R., *Klasycyzm, czyli prawdziwy koniec Królestwa Polskiego*, Warszawa 1983.

Przybylski R., *Gentleman i dandys*, [w:] *Style zachowań romantycznych*, red. M. Janion, M. Zielińska, Warszawa 1986 – do por. uwagi o dandyzmie Juliusza Słowackiego.

Ryba J., *Maskarady oświeconych. Próba opisu zjawiska*, Katowice 1998.

Ryba J., *Oświeceniowe „tutti frutti”. Maskarady – konwersacja – literatura*, Katowice 2009.

Ryba J., *Tempo Voltaire’a*, „Ogród” 1994, nr 4 (20), s. 153-161 (por. przedruk tegoż [w:] *Szybko i szybciej. Eseje o pośpiechu w kulturze*, red.: D. Siwicka, M. Bieńczyk, A. Nawarecki, Warszawa 1996).

Snopek J., *Objawienie i oświecenie. Z dziejów libertynizmu w Polsce*, Wrocław 1986.

Spink J., *Libertynizm francuski od Gassendiego do Voltaire’a*, tłum. A. Neuman, Warszawa 1974.

Stromenger K., *Przewodnik operowy*, Warszawa 1959 (lub inne wyd.).

Swieżawski S., *U źródeł nowożytnej etyki. Filozofia moralna w Europie XV wieku*, Kraków 1987.

Swieżawski S., *Dzieje europejskiej filozofii klasycznej*, Warszawa 2011.

Żórawska-Witkowska A., *Muzyka na dworze i w teatrze Stanisława Augusta*, Warszawa 1995.

Streszczenie: W artykule przedstawiona została postać Wolfganga Amadeusa Mozarta, genialnego kompozytora epoki oświecenia. W tle autor porusza tematy związane z teatrem muzycznym, analizuje arcydzieło epoki – operę *Don Giovanni*, odsłania libertyński erotyzm wyzwolony czy dandyzm artystów. Poruszone motywy oddają klimat epoki, który wielokrotnie poruszany jest we współczesnych adaptacjach filmowych.

Słowa kluczowe: Wolfgang Amadeus Mozart, kompozytor, oświecenie, opera *Don Giovanni*

Mozart, “Don Giovanni”, their eras

Summary: The article presents the figure of Wolfgang Amadeus Mozar - genius, the composer of the Enlightenment. In the background, the author discusses topics related to musical theater, analyzes the masterpiece of the epoch - the opera *Don Giovanni*, reveals libertine liberal eroticism or the dandyism of artists. The analyzed motifs reflect the atmosphere of the era, which has been mentioned many times in contemporary film adaptations.

Keywords: Wolfgang Amadeus Mozart, composer, enlightenment, opera *Don Giovanni*