

„Poważny żart”. O *Così fan tutte* Mozarta i Da Ponte

Così fan tutte, ostatnia z trzech napisanych wspólnie z Lorenzo Da Ponte wielkich oper Wolfganga A. Mozarta, stanowi niełatwą do rozszyfrowania zagadkę. Wyniknęło z tego faktu nie tylko wiele twórczych nieporozumień i nowych propozycji odczytania dzieła w ramach realizacji scenicznych, ale także ciekawa sytuacja badawcza – opera ta jest bowiem nadal inspirującym tematem i nigdy dość kolejnym próbom zmierzenia się z nią¹. W niniejszym studium, podążając tropem koncepcji Stefana Kunzego², ujmującego dzieło Mozarta w ramy kategorii „poważnego żartu” (*Ernste Scherze*), chciałabym poszerzyć tę formułę o kwestie dramatologiczne, przyglądając się bliżej ich historycznym uwarunkowaniom z perspektywy zagadnień estetyczno-gatunkowych i oddziałującej na nie tradycji teatralnej. Szczególnie istotne będą dla mnie zagadnienia związane z ukształtowaniem warstwy słownej dzieła, wynikające z twórczych działań Da Ponte, jak i ze współpracy librecisty z kompozytorem. W odniesieniu do warstwy muzycznej, opisywanej najczęściej w niewystarczającym

¹ Oto kilka tytułów prac opublikowanych w ostatnich latach na temat *Così fan tutte*, przywołujących m.in. kontekst epoki Oświecenia, uwarunkowań społeczno-politycznych w Wiedniu za czasów rządów cesarza Józefa II, wpływów rewolucji francuskiej oraz idei masońskich na operę, a także związków biograficznych Mozarta i Da Ponte. G. Splitt, *Mozarts Musiktheater als Ort der Aufklärung. Die Auseinandersetzung des Komponisten mit der Oper im josephinischen Wien*, Freiburg im Breisgau 1998, s. 269-326., C. Natošević, „*Così fan tutte*” Mozart, *die Liebe und die Revolution von 1789*, Kassel 2003., Richard Bletschacher, *Mozart und Da Ponte. Chronik einer Begegnung*, Salzburg 2004.

² Zob. S. Kunze, *Mozarts Opern*, Stuttgart 1984, s. 432-522.

kontekście opery *buffa* przełamywanej elementami *seria*, ustalenia Kunzego, jak i innych powołujących się na niego badaczy, podkreślające ściśle zależności słowno-muzyczne, wydają mi się na tyle przekonujące, iż sądzę, że warto się do nich odwołać³.

Kategoria „poważnego żartu” ma oczywiście swój rodowód faustowski i została wprowadzona przez Johann Goethego w jednym z jego ostatnich listów na określenie specyficznej formy i intencji weimarskiego arcydzieła⁴. Jak zauważył Kunze, z wielu względów można ją również odnieść do opery Mozarta. Co ważne, zwracał on przy tym uwagę nie tylko na podobieństwo zastosowanych rozwiązań formalnych w przywoływanych arcydziełach, ale przede wszystkim na ich zbieżną zawartość ideową, na wypływające z nich odniesienia o ogólnoludzkim, pełnym humanizmu charakterze. W planie porównawczym obu klasycyzmów – wiedeńskiego i weimarskiego – jest to oczywiście kwestia bardzo istotna. Warto ją wziąć pod uwagę, gdyż wiele może ona powiedzieć na temat sposobu widzenia świata przez obu mistrzów końca XVIII wieku.

Oto fragment studium Kunzego, który wprowadza nas w sedno tematyki podejmowanej w operze, przywołuje jednocześnie istotne zagadnienia dotyczące rozwiązań formalnych, przyczyniających się do zbudowania finalnego przesłania:

Tym, co fundamentalnie odróżnia dzieło od farsowej komedii, jeśli wziąć pod uwagę sam wkład Da Pontego, czyli libretto, jest fakt, że nie chodzi w nim tylko o pary miłosne, o ich komiczne poróżnienie czy potem paradoksalnie następujące pojednanie, ale o związek prawdy z rzeczywistością, o fundament ludzkiego społeczeństwa, a nawet o podstawy ludzkiej godności oraz o jej decydujące bastiony, które zostają tu – choćby pozornie – narażone. Radykalne zakwestionowanie wszelkich warunków międzyludzkich relacji było gorszące i nie do zniesienia zwłaszcza w wieku mieszczaństwa, który tak wiele powoływał się na moralność i „odwieczne” wartości. Mozart i Da Ponte „napędzili” bardzo „poważny żart” – by użyć słów Goethego o *Fauście*⁵.

Nie może ująć uwadze pokrewieństwo koncepcji twórczej wspomnianych artystów, jak i ich zapatrywań w kwestii założeń i zadań sztuki. Zarówno Goethemu, jak i Mozartowi (a także Da Pontemu) nieobca była między innymi tradycja komizmu wywodzącego się z ducha groteski i farsy. *Così fan tutte* jest oczywiście równie głęboko w niej zakorzeniona, bowiem Da Ponte, a wraz z nim Mozart, umuzyczniając libretto i tym samym nadając ostateczny kształt intencji i przesłaniu opery, w taki sposób zaczerpnęli swój temat z komediowo-farsowego źródła, iż mógł on stać się zaczynem do zbudowania szerszej i bardziej pogłębionej koncepcji ideowej opery. Takie podejście cechowało

³ Zob. zwłaszcza rozważania Wolfganga Osthoffa o podobieństwach tonacyjnych arii Fioriligi i arii Leonory w *Fidelio* Beethovena: W. Osthoff, *Beethovens „Leonoren“-Arie*, w: *Bericht über den internationalen Musikwissenschaftlichen Kongress Bonn 1970*, hrsg. v. C. Dahlhaus, H.J. Marx i inni, Basel 1971, s. 191-199.

⁴ Goethe nazwał *Faustą* w liście do Wilhelma von Humboldta z 17 marca 1832: „tym bardzo poważnym żartem...”, co w stanie badań uznawane jest za swoisty klucz do dzieła, pozwalający właściwie uchwycić jego intencję. Por. A. Pomorski, *Ten bardzo poważny żart. (Postowie)*. W: J.W. Goethe, *Faust*, Warszawa 1999. [Tłumaczenia fragmentów i cytatów, o ile nie zostało to zaznaczone w inny sposób, zostały dokonane przez autorkę tekstu.]

⁵ S. Kunze, *op.cit.*, s. 453.

również wiele artystycznych działań Goethego, by wspomnieć jego komedie z wczesnego i dojrzałego okresu twórczości, czy choćby przywołanego *Fausta*⁶.

Ważnym punktem odniesienia dla *Così fan tutte* jest w tym kontekście tradycja włoskiej komedii *dell'arte*. Nieskomplikowany schemat postaci utworzony w oparciu o zasadę symetrii, uproszczona do minimum akcja dramatyczna oraz konstrukcja relacji pomiędzy prezentowanymi figurami mają czysto dellartowskie proveniencje. Szczególnie związki łączące sprytną i przebiegłą służącą Despinę z dwiema siostrami nacechowane są wręcz modelowymi odniesieniami w stylu *dell'arte*, niemniejsze znaczenie mają jednak także pozostałe układy, relacje i schematy osobowe nakreślone iście włoską kreską. Ferrando i Guglielmo reprezentują na przykład typowo dellartowski zestaw zakochanych kawalerów – pierwszy z nich to typ lirycznego i wrażliwego kochanka, drugi wpisuje się w schemat Kapitana, pełnego temperamentu i werwy. Don Alfonso, przedstawiany jako stary filozof, przypomina z kolei komediową figurę Pantalone, obdarzonego zazwyczaj największym doświadczeniem i możliwościami działania⁷.

Pozornie mamy tu więc do czynienia z prostym schematem komediowym – dwie pary narzeczonych przekonanych o wzajemnej miłości, starzec i służąca, którzy budują intrygę przeciwko zakochanym, wystawiając ich wierność na próbę. W realizacji całego planu duże znaczenie mają sceny przebierania, zamiany miejsc i ról, przywdziewania masek, które uwiarygodniają na umówiony czas komediowo-farsową rzeczywistość. Wiele w tym schemacie niedopowiedzeń i miejsc otwartych, budujących na poziomie scenicznym – jak w każdej komedii *dell'arte*⁸ – różnorodne sytuacje pozwalające na przerysowane gesty i pantomimiczne farsowe aluzje. Daje to bez wątpienia spore możliwości przy teatralnej realizacji dzieła.

Warto pamiętać, iż motyw próby wierności sięga znacznie dalszej i „poważniejszej” tradycji niż komedia włoska. Jest to rodzaj literackiego toposu, wywodzącego się jeszcze z antyku, znajdziemy go m.in. w *Metamorfozach* Owidiusza, a następnie w dziełach wielkich twórców kolejnych epok: Giovanniego Boccaccia, Ludovica Ariosta, Félixa Lope de Vegi, Felipa Calderona i wielu innych. Ten literacki rodowód był z całą pewnością znany Da Pontemu, doskonale zorientowanemu nie tylko w tradycji starożytnej i renesansowej. Z drugiej strony, w XVIII wieku motyw próby wierności niejednokrotnie znajdował swoje ucieleśnienie na deskach teatralnych zarówno w sztukach popularnych, jak i wysokich. Sam Mozart mógł się z nim zapoznać na przykład przy okazji wystawiania w 1783 roku wiedeńskiej wersji sztuki Pasquale Anfossiego *Il curioso indiscreto*, do której autor *Così fan tutte* skomponował trzy arie (KV 418, KV 419, KV 420). Włoskie *dramma giocoso* nawiązywało bezpośrednio do jednej z opowieści o próbie wierności, pochodzącej z *Don Kichota* Miguela Cervantesa⁹. Nie brak jednakże w stanie badań sugestii odrzucających tradycję topiczną jako źródło inspiracji, wskazujących za to na współczesne Mozartowi, typowo oświeceniowe wzorce literatury francuskiej,

⁶ Por. *Goethe-Handbuch*, t. 2 *Dramen*, hrsg. v. T. Buck, Stuttgart, Weimar, Metzler 1996.; *Goethes Dramen. Neue Interpretationen*, hrsg. v. W. Hinderer. Stuttgart 1980.

⁷ Por. G. Splitt, *Mozarts Musiktheater...*, *op.cit.*, s. 288.

⁸ Por. K. Miklaszewski, *Komedia dell'arte czyli teatr komediantów włoskich XVI, XVII, XVIII wieku*, przeł. S. i M. Browińscy. Wrocław 1961.

⁹ Podają za: Stefan Kunze, *op. cit.*, s. 439-440.

by wymienić choćby komedie Marivaux czy powieść Denisa Diderota *Kubuś fatalista i jego Pan*¹⁰.

O ile osiemnastowieczne wzorce francuskie jako bezpośrednie źródła inspiracji mogą budzić pewne wątpliwości, o tyle w *Così fan tutte* dochodzi z całą pewnością do swoistego splotu ważnych wątków mitologicznych (np. motyw Feniksa, wiernej Penelopy, bożka Amora, czy walki Wenus z Marsem) z wywodzącą się z ludowego źródła poetyką komedii *dell'arte*. Dzięki temu motyw próby wierności zyskuje tu swoją nową postać – choć opartą na tradycyjnej formule – dającą wszakże możliwość wprowadzenia odniesień nietypowych zarówno dla *dell'arte*, jak i dla pierwotnego topicznego wzoru.

Komediowy schemat jest w tej operze niejednokrotnie przekraczany, głównie za sprawą jego ujęcia na poziomie warstwy muzycznej, jednak również w samym librecie znajdziemy sporo miejsc, które sugerują konieczność bardziej złożonego podejścia do dellartowskiej tradycji, polegającego na przekroczeniu bądź przełamaniu schematu komedii włoskiej. Już w pierwszej scenie podczas spotkania Guglielma i Ferranda z Don Alfonso w typowo komediowej rozmowie na temat wierności bądź niewierności zakochanych dochodzi do zawarcia paktu mającego na celu przeprowadzenie próby. Don Alfonso wypowiada się wówczas na stronie:

Szaleńcza to chęć,
By szukać i odkrywać
Zło, którego poznanie,
Podłymi nas czyni

O pazzo desire,
Cercar discoprire
Quel mal, che trovato
Meschini ci fa¹¹.

Trudno uznać przedstawioną wypowiedź Don Alfonsa za wpisujący się w konwencję żartu komentarz, zwłaszcza, że na dobrą sprawę poważne potraktowanie tych słów stanowi rodzaj klucza – przenosi nas z powierzchownego humoru na płaszczyznę głębokiej refleksji, demaskującej zarówno skutki, jak i motywy zainicjowanej próby wierności. Z pewnością wypowiedź Don Alfonsa naprowadza na właściwy sposób odczytania morału – co istotne, zgodny z intencjami autorów i z przesłaniem samego dzieła.

Wraz z zawarciem paktu między młodzieńcami i Don Alfonsem rozpoczyna się typowo komediowa, choć niebezpieczna zabawa – jak zauważa stary filozof: „obaj dobrze grają swoje role”¹². Zastanawiające jest jednak to, iż prawda uczuć i deklarowana jakość dotychczasowych relacji między narzeczonymi, opierających się na wymienianych w I scenie zaletach obu pańien, a więc na: „długiej znajomości”, „szlachetnym wychowaniu”, „podobieństwie dusz”, „bezinteresowności”, „stałości charakteru”, na „obietnicach”, „zapewnieniach” i „przysięgach”¹³, schodzi wobec zawartego układu zdecydowanie na drugi plan w sercach i umysłach obu kawalerów. Podaje to oczywiście w wątpliwość wartość tych relacji oraz faktyczną głębię miłosnego zaangażowania, choć oczywiście sama strategia wystawiania na próbę więzi zakochanych jak najbardziej mieści się w komediowym schemacie.

¹⁰ Por. G. Splitt, *Mozarts Musiktheater...*, op. cit., s. 289-290.

¹¹ Tłumaczenie libretta podają za: L. Da Ponte, W.A. Mozart, *Così fan tutte: [czyli Szkoła Kochanków]*. Libretto, przeł. Z. Jaskuła, Teatr Wielki w Poznaniu, Poznań 2005, s. 2.

¹² *Ibidem*, s. 9.

¹³ *Ibidem*, s. 3.

Kolejne sceny I aktu zdają się nas utwierdzać, że właśnie o taką konwencję chodzi przede wszystkim w *Così fan tutte*. Obie siostry są wręcz groteskowo powierzczone, a ich zachowania i wypowiedzi pełne przerysowanych póz, gestów i słów. Niemal dosłowna teatralność i sztuczność tych ról nie pozwala na poważne traktowanie całej intrygi. Co więcej, prowokacyjne rady służącej Despiny w kwestii związków i relacji z mężczyznami nadają farsowy ton kolejnym scenom, dodatkowo ośmieszając pełne patosu i sztuczności pozy Dorabelli i Fiordiligi. Przez długi czas na poziomie tekstu nie ma co doszukiwać się jakiegś głębi w budowaniu charakterologicznego obrazu postaci i właściwie trudno odnaleźć oznaki przełamania farsowej konwencji.

Efekt ten wzmacnia również zachowanie kawalerów i komentarze Don Alfonsa. Guglielmo i Ferrando doskonale bawią się kosztem swych narzeczonych, a odgrywanie ról – ten prawdziwy teatr w teatrze z racji figuratywności zastosowanej konwencji dellartowskiej – piętrzy całą intrygę do poziomu absurdu. Don Alfonso niczym komediowy Pantalone przygląda się z zewnątrz odgrywanym scenom, aranżując wraz z Despiną ich kolejne odsłony.

Niewątpliwie tę farsowo-dellartowską konwencję przełamuje dopiero słynna scena 7. II aktu. Monolog Fiordiligi (recytatyw i rondo *Per pietà, ben mio, perdona*, nr 29) wprowadza nie tylko zmianę nastroju, ale i stanowi rodzaj poważnego wyznania, komentującego dotychczasowy bieg zdarzeń i związane z nim zawirowanie uczuciowe postaci. Fiordiligi bez problemu potrafi rozeznac i właściwie ocenić swoje wewnętrzne rozterki:

(...) Ach, to serce
Ukarz słusznie, sprawiedliwy Amorze!
Płonę, ale ten ogień nie jest skutkiem
Cnotliwej miłości, to obłąd, zmartwienie,
Wyrzut sumienia, skrucha,
Lekkomyślność, perfidia i zdrada!

(...) Ah, questo core
A ragione condanni, o giusto amore!
Io ardo e l'ardor mio non è più effetto
D'un Amor virtuoso; è smania, affanno,
Rimorso, pentimento,
Leggerezza, perfidia e tradimento!¹⁴.

Nie ma ona także wątpliwości, że dotychczasowy żart i przyzwolenie na zabawę ze strony panien przerodziło się w zaangażowanie uczuciowe i tym samym przestało sprawiać wrażenie niewinnej rozrywki. Fiordiligi zdała sobie sprawę z rangi tej przemiany i nie bez przesady ocenia stan swoich uczuć jako „perfidię i zdradę”. Następująca dalej aria w formie ronda to typowy przykład teatru wewnętrznego postaci, w ramach którego zaprezentowana zostaje cała gama uczuć: prośba o wybaczenie, przyznanie się do winy, chęć zachowania „pomyłki” w tajemnicy – choć wśród „cieni i łez” – dalej rodzaj modlitwy-prośby o siłę i stałość, które pomogą przemóc pokusę, retoryczne pytanie wskazujące na niedochowanie wierności, a wreszcie przekonanie o czystości uczuć narzeczonego i o własnej niewdzięczności¹⁵.

¹⁴ *Ibidem*, s. 38.

¹⁵ *Ibidem*, s. 38. [„Zlituj się, najdroższy, wybacź / Pomyłkę ukochanej duszy; /Wśród tych cieni i łez /Na zawsze zostanie ukryta, o Boże, /Wygna to bezbożne pragnienie /Ogień mój i moja stałość, /Zniszczy wspomnienie o tym, /Co mnie przepelnia wstydem i grozą. /Komu nie dochowało wierności / To próżne, niewdzięczne serce? /Na lepszą zapłatę zasłużyła, /Najdroższy, twoja czystość”.]

W pewnym sensie wraz z tym wyznaniem rozpoczyna się swoista destrukcja konwencji żartu i coraz dalsze partie tekstu przechodzą transpozycję w kierunku formy tragicomicznej. „Poważny żart” nabiera pełniejszego wyrazu. Kolejne sceny – zdemaskowanie niewierności Dorabelli w rozmowie Ferranda i Gugliema z przejmującym wyznaniem zdradzonego Ferranda: „Co teraz począć?! Czego się trzymać/ Jakiego planu?! Miej litość, poradź mi” oraz z arią Gugliema o niestałości kobiet, skierowaną wprost w stronę publiczności (sc. VIII, II akt), rozmowa siostr ujawniająca zawirowanie uczuć nie tylko Dorabelli, ale i Fiordiligi (sc. IX), czy w końcu tragifarsowa scena z Fiordiligi przebraną w żołnierski mundur Gugliema w objęciach nowego amanta – dodają akcji tempa i z wręcz groteskową konsekwencją prowadzą do scen finałowych: fikcyjnego ślubu, zdemaskowania intrygi, szlochów, łez i przeprosin, wreszcie do paradoksalnego szczęśliwego zakończenia.

Ulatuje gdzieś początkowa, lekka aura komediowych wydarzeń, nagromadzone emocje zdają się zagęszczać, znikają elementy lekkiego schematu *dell'arte*. Jak wyraziście podkreśla Kunze, niezwykle ważnym składnikiem, dodatkowo intensyfikującym powagę przesłania jest warstwa muzyczna, która stanowi swoisty semantyczny fenomen, odciskający zdecydowane piętno na całości opery:

Così jest skonstruowana jak geometryczne czy matematyczne zadanie. Gdyby inaczej obsadzić miejsca, eksperyment nie powiódłby się. W tym dramatycznym rachunku nie zgadza się tylko muzyka Mozarta. Przekracza ona niejako poziom eksperymentu, nie negując go – odkrywa prawdę, która nie ulega z góry powziętym regułom; muzyka jest wprawdzie wciąż bezsilna pozwalając na prawa tej gry, jednak mimo to – w sensie niezaprzeczalnego i niepowtarzalnego człowieczeństwa – dialektycznie działa przeciw niej. W żadnym innym dziele nie zostało wypróbowane w tak przejaskrawiony sposób owo paradoksalne pojednanie (zestawienie) ekstremalnej pozy komediowej, teatralnego eksperymentu z niepojętością porywów ludzkiej duszy. Można by być zgorszonym tą przemianą po ludzku wiarygodnych sytuacji w mechanizm figury sztuki, nienaturalnej, sztucznie skonstruowanej konfiguracji¹⁶.

Świadomość roli i znaczenia aspektu muzycznego w procesie przełamania dramatycznej formy wyjściowej pozwala zająć się dalszymi problemami związanymi z umiejscowieniem opery Mozarta i Da Ponte'go w sferze oddziaływań estetycznych reprezentatywnych dla czasów jej powstania. Komentując powyższy cytat, warto bowiem zadać pytanie, na ile zastosowane w tym dziele rozwiązania formalne – polegające na zestawieniu typowo teatralnej, sztucznej konstrukcji dzieła z poważnym przesłaniem opery, nacechowanym moralnymi odniesieniami – wpisywały się w ówczesną stylistykę teatralną. Co istotne, tę wyrafinowaną konstrukcję zbudowano wszakże zarówno na poziomie tekstu, jak i muzyki, prowadząc tym samym do swoistego rozsadzenia formy komicznej zamkniętej w strukturze libretta uproszczonej pod względem dramatycznym.

Oczywiście z jednej strony należy w tym miejscu przywołać bogatą tradycję opery *buffa*, która w naturalny sposób czerpała inspiracje i konkretne rozwiązania z rodzimej konwencji *dell'arte*. W XVIII wieku każdy typ komedii włoskiej – w tym również teatr operowy – był przecież zanurzony w tej konwencji. Z drugiej strony należy jednak za-

¹⁶ S. Kunze, *op. cit.*, s. 437-438.

uważyć, że o ile *Così fan tutte* wpisuje się w tę tendencję oddziaływań, o tyle rozwiązania prowadzące do przekroczenia i złamania tego rodzaju komiczności nie są już tak łatwe do rozpoznania¹⁷. Co więcej, na gruncie niemieckiego teatru i dramatu, ulegającego w tym czasie silnie klasycyzującym wpływom francuskim czy nowym mieszczańskim tendencjom – by wymienić choćby Johanna Gottscheda czy Gottholda Lessinga – oddziaływanie konwencji włoskiej, na dodatek twórcze jej przekształcenie, nie było uznawane za zgodne z obowiązującymi zasadami dobrego smaku. Farsowo-dellartowskie żarty nie mieściły się w granicach głoszonych ówczesnie oświeceniowych poetyk teatralnych. Nawet według Goethego, który zawsze cenił ten typ teatru i niejednokrotnie czerpał z niego inspirację, farsa, a wraz z nią komedia *dell'arte*, była prawdziwą „kontrabandą” osiemnastowiecznej sztuki teatralnej¹⁸. Całe szczęście na niemieckojęzycznym gruncie zasady stylowe dotyczące nurtu farsowego nie były wówczas w przypadku opery, zwłaszcza opery włoskiej, aż tak stanowczo odrzucane jak w teatrze dramatycznym. Opera *buffa* miała w tym czasie zbyt silną pozycję, a rozważania niemieckich myślicieli i teoretyków teatru miały na nią co najmniej niewielki wpływ.

Poza Goethem, zdeklarowanym obrońcą tradycji *dell'arte*, który do tego wysoko cenił walory ówczesnej opery, był wówczas na tym obszarze chyba jedynie Justus Möser (1720-1794), autor ciekawej broszury zatytułowanej *Harlekin oder Vertheidigung des Groteske-Komischen (Harlekin albo obrona groteski i komizmu)*¹⁹, wydanej po raz pierwszy w 1761 roku, wznawianej m.in. pod koniec lat 70-tych XVIII wieku. Wywarła ona niemały wpływ na artystyczne poglądy samego Goethego i w dużej mierze w tej inspiracji możemy doszukiwać się źródeł i teoretycznych podstaw jego koncepcji artystycznej odnoszącej się między innymi do *Fausta*, a ujętej w lapidarnej formule „poważnego żartu”. Co istotne, Möser, pisząc o teatrze, traktuje go jako jedność, nie dzieli go na teatr dramatyczny i operowy, wiele przykładów dotyczących konwencji *dell'arte* czerpie nawet wprost z opery. Warto zatem zapoznać się bliżej z tezami tego tekstu, pozwalającymi lepiej zdefiniować na gruncie teoretycznym omawianą tutaj „faustowską” formułę.

Według Mösera zadanie sztuki nie polega na naśladowaniu rzeczywistości, jak postulowała ówczesnie większość myślicieli, ale na kreowaniu w dziele za pomocą dostępnych środków – tj. groteski, karykatury, deformacji zastanych form – w pełni skonwencjonalizowanego sztucznego świata. Sztuka jest swoistym „fenomenem optycznym”²⁰, a więc zjawiskiem przede wszystkim wizualnym i, co w kontekście rozważań o *Così*

¹⁷ W tym względzie rozważania G. Splitta o bezpośrednim wpływie komedii Marivaux, oddziaływaniu oświeceniowej filozofii, zwłaszcza dzieł Spinozy na *Così fan tutte* wydają się mało przekonujące. Zbieżność czasowa i tematyczna (zwłaszcza kontekst komedii *dell'arte* w przypadku dzieł Marivaux) są niewystarczającymi przesłankami i zdają się być raczej przypadkowymi zbieżnościami. Zob. G. Splitt, *Mozarts Musiktheater...*, *op. cit.*, s. 294-326.

¹⁸ List do Friederika Oesera z 13.02.1769 roku. Zob. Komentarz do *Mitschuldigen* (w:) J.W. Goethe, *Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche*, t. 4: *Dramen 1765-1775*, hrsg. v. D. Borchmeyer i P. Huber, Frankfurt 1985, s. 687.

¹⁹ Zob. J. Möser, *Harlekin. Texte und Materialien mit einem Nachwort*, hrsg. v. Henning Boetius, Verlag Gehlen, Bad Homburg v. d. H. – Berlin – Zürich 1968.

²⁰ W. Hinck, *Das deutsche Lustspiel des 17. und 18. Jahrhunderts und die Italienische Comödie. Commedia Dell'Arte und Théâtre Italien*, Stuttgart 1965, s. 315.

fan tutte ważne, swe najlepsze ucieleśnienie znajduje właśnie w teatrze operowym. Tu najpełniej mogą być realizowane obrazowe aspekty dzieła silnie oddziałujące na odbiorcę – czyli właśnie karykatura, parodia, groteska – oraz żywioł teatralny, tak ważny w ramach konwencji *dell'arte*. Tytułowy Harlekin jako główna postać traktatu bierze tę konwencję wraz z całym teatrem włoskim w żarliwą obronę.

Jednak w kontekście rozważań o operze Mozarta nie tylko fakt docenienia artystycznych walorów komedii włoskiej przez Mösera zasługuje na uwagę. Ważnym zagadnieniem jest również wyznaczenie roli i sensu sztuki w odniesieniu do sfery odbiorców. Otóż autor przywoływanego dzieła uznaje, iż świat przedstawiony w teatrze powinien pełnić rolę „krzywego zwierciadła o moralizującym charakterze” (*Moralischer Hohlspiegel*), a zatem nie tyle istotnym walorem konwencji *dell'arte* ma być jej neutralność połączona z umiejętnością budowania intrygi, co właśnie – w stopniu zgodnym z oświeceniowymi postulatami sztuki – powinna ona oddziaływać na sferę moralną swych odbiorców. Komedie *dell'arte* właśnie dlatego posiada właściwości moralizujące, że deformuje i wyostrza wizję rzeczywistości – z jednej strony, niczym zwierciadło, pozwala ją oglądać, z drugiej jednak dzięki deformacji uwypukla to co ważne, czyniąc wyraźniejszymi wybrane aspekty. Dzięki zastosowaniu typowych dla komedii włoskiej rozwiązań – maski, przebrania, wieloznacznego gestu, skrótów scenicznego, przerysowanych zachowań, farsowych aluzji – w odpowiednio uchwyconym i zdeformowanym przez artystę obrazie świata mogą zostać wyodrębnione i unaocznione negatywne zachowania ludzkie, które dzięki stronie wizualnej przedstawienia są bezpośrednio podane pod osąd publiczności. Zadaniem twórcy jest zatem zaszyfrowanie w pozornie uproszczonej i powierzchownej konstrukcji komedii przesłania odnoszącego się do kwestii moralnych. Z kolei odbiorca powinien rozpoznać owo drugie dno i potraktować je jako naukę wypływającą z oglądanego dzieła.

Co istotne, swoiste zmieszanie skrajnego dellartowskiego komizmu z poważnymi odniesieniami winno być budowane według Mösera w oparciu o zasadę tak zwanej „wielkości bez siły” (*Größe ohne Stärke*)²¹ – znów, według niego, najlepiej reprezentowaną właśnie w teatrze operowym. Czyż sposób oddziaływania muzyki w *Così fan tutte*, jej faktyczna bezsilność i brak perswazyjności, ale i konsekwentnie stawiany opór, prowadzący ostatecznie do pogłębienia, a nawet zmiany przesłania tej opery, nie są najlepszym przykładem ucieleśniającym ową zasadę?

Sztuka jako „krzywe zwierciadło” deformujące rzeczywistość i uwypuklające odniesienia moralne; sztuka jako faustowski „poważny żart” nakłaniająca do przemyśleń i refleksji – z całą pewnością narzuca się wyraźne podobieństwo obu tych koncepcji²². Można zatem zauważyć, iż w *Così fan tutte* nie tylko została przekroczona włoska konwencja komediowa, ale i, wykorzystując jej potencjał, wprowadzono do dzieła nowe treści zmieniające jego wymowę. Zapewne traktat Mösera nie stanowił w przypadku tej opery bezpośredniej inspiracji. Warto jednak mieć świadomość istnienia w bezpośrednim sąsiedztwie czasowym tak ważnej koncepcji dramatyczno-teatralnej, wychodzącej z tych samych założeń, które zostały zrealizowane w dziele Mozarta i Da Ponte'go.

²¹ Justus Möser, *Harlekin...*, *op. cit.*, s. 87-90.

²² Por. Stefan Efler, *Der Einfluß Justus Möser's auf das poetische Werk Goethes*, Hannover 1999.

Nie są to jendak stylistyczne modyfikacje. Również inne źródła i tradycje formalno-dramatyczne, stanowiące inspirację dla *Così fan tutte* ulegają w tym dziele istotnym przekształceniom. Co istotne, także te zmiany pozwalają na rozpoznanie komizmu zmieszanego z powagą jako zasady organizującej całość dzieła. Zwróćmy uwagę na sam tytuł: *Così fan tutte ossia la scuola degli amanti (Tak czynią wszystkie czyli szkoła kochanków)*. Bez wątplenia narzuca on skojarzenia z *proverbe dramatique* – przysłowiem dramatycznym, formą często spotykaną w sztuce XVIII wieku, której głównym wyznacznikiem było zilustrowanie sentencji, przysłowia bądź znaczącego hasła umieszczonego w tytule za pomocą rozgrywanych w dziele wydarzeń.

Proverbe dramatique wywodzi się z tradycji dworskiej, gdzie stanowiło ono rodzaj parateatralnej zabawy, jednak wskazać można na znacznie starszą tradycję tego gatunku. Forma ta na stałe zadomowiła się w europejskim teatrze, a w ramach kultury i sztuki mieszczańskiej uległa tak silnej popularyzacji, iż właściwie zatracono świadomość jej osobnej gatunkowej tradycji. Na polu europejskiego dramatu najbardziej znanym autorem był z pewnością Alfred de Musset, a jego sztuka *Nie igra się z miłością* (1834) jest wręcz wzorcowym przykładem realizacji założeń przysłowia dramatycznego. Szczególnie wiek XVIII upodobał sobie ten gatunek, między innymi z racji dydaktyczno-moralizatorskiego potencjału, stanowiącego jeden z najważniejszych elementów mieszczańskiego teatru. Znaczący wpływ na rozwój jego popularności miały wówczas *Proverbes dramatiques* Luisa Carmontelle'a (1717-1806), autora salonowej odmiany tego gatunku, które zostały opublikowane w ośmiu tomach w latach 1768-1781 i szybko znalazły licznych naśladowców²³.

Tytuł *Così fan tutte* wiąże utwór z tym gatunkiem. Co więcej, można dość łatwo zauważyć, iż zdarzenia przedstawione w operze, niczym w przysłowiu dramatycznym, po prostu zdają się potwierdzać tezę zawartą w tytule. Czy przyjęcie takiej interpretacji nie byłoby jednak znaczącym uproszczeniem samego dzieła? Co prawda, w pewnym stopniu zbliżałoby to jego wymowę w stronę gorzkiej komedii na temat niewierności kobiet – tym samym komiczny żart zyskiwałby poważną tonację w stylu dzieł Pierra Marivaux²⁴ – niemniej taki sposób ujęcia redukowałby zbyt wiele innych aspektów tej wyrafinowanej pod względem ideowym struktury dramatyczno-muzycznej. Dlaczego *Così fan tutte* nie można zatem uznać za typowe przysłowie dramatyczne? I tym razem odpowiedź najlepiej zilustrują przykłady zaczerpnięte wprost z libretta.

Bezpośrednio z tą kwestią jest bowiem związany problem natury ludzkiej, stanowiący jeden z ważniejszych tematów podejmowanych w tym dziele. Motywem przewodnim tego wątku są z całą pewnością wyrażenia-klucze, takie jak „prawo natury” (*legge di natura*) czy „konieczność serca” (*necessesita del core*)²⁵, które poniekąd mają sugerować sposób wyjaśnienia i usprawiedliwienia zachowań obu siostrz niezdolnych do dochowania wierności. O „prawie natury” i „konieczności serca” mówi zarówno Don Alfonso, powołując się niczym oświeceniowy filozof na ich znajomość²⁶, bezpośrednio

²³ Por. A. Nicoll, *Dzieje dramatu*, t. 1, przeł. H. Krzeczkowski, W. Niepokólczycki, J. Nowacki, Warszawa 1983, s. 457.

²⁴ Por. Gerhard Splitt, *Mozarts Musiktheater...*, op. cit., s. 294-308.

²⁵ Por. *Ibidem*, s. 309-313.

²⁶ Zob. L. Da Ponte, W.A. Mozart, *Così fan tutte... Libretto*, op.cit., s. 47. [Don Alfonso do Ferranda i Guglielma w finałowej scenie: „A więc bierzcie je/ Takimi, jakimi są; natura nie mogła/

odwołuje się do nich także Despina, uzasadniając swój sposób pojmowania miłości²⁷. „Konieczność serca”, ściśle powiązana ze sferą uczuć obu panien, jest zatem swoistym symbolem rozpoznania nieubłaganych praw, które sprawiają, iż prosta formuła „tak czynią wszystkie” narzucałaby się jako końcowy morał przedstawionej historii.

Odwołując się do oświeceniowych postulatów, można jedynie dopowiedzieć, iż jedyną szansą okiełznania „praw natury” i „konieczności serca” byłoby ich dogłębne poznanie za pomocą rozumu, co pomogłoby albo zapanować nad niedoskonałością albo pozwoliło zaakceptować owe „prawa”, a tym samym własną ułomność. Wedle XVIII-wiecznych postulatów jedynie taka wiedza może uszczęśliwić człowieka. Takie rozwiązanie zdają się poniekąd sugerować również ostatnie wersy libretta, zaś zapowiedzią tej nauki są słowa Don Alfonsa; wynika z nich, iż właśnie znajomość praw natury daje mu podstawy do... śmiechu:

Teraz wszyscy czworo możecie się śmiać,
Jak ja już się śmiałem i będę się śmiał.

Tutti quattro ora ridete,
Ch'io già risi e riderò²⁸.

W tym kontekście można by odczytywać również ostatnie wersy opery:

Szczęśliwy człowiek, który bierze
Wszystko z dobrej strony,
I w zmiennych kolejach życia
Kieruje się rozumem.
Co innych zwykle przywodzi do łez
Dla niego bywa powodem do śmiechu,
A pośród świata wirów
Pogodny odnajduje spokój.

Fortunato l'uom che prende
Ogni cosa per buon verso
E tra i casi e le vicende
Da ragion Guida si fa.
Quel che suole altrui far piangere
Fia per lui cagion di riso
E del mondo in mezzo ai turbini
Bella calma troverà²⁹.

Zastanawiające jest, na ile powiązanie przysłowiowego „cosi fan tutte” z zakończeniem dzieła jest uprawomocnionym zabiegiem interpretacyjnym pozwalającym właściwie odczytać jego intencję. Konsekwentne poprowadzenie tej linii analizy nakazywałoby uznać, iż prezentowane przez Don Alfonsa i Despinę poglądy byłyby zgodne ze sposobem pojmowania problemu niewierności przez librecistę i kompozytora. Wówczas „poważny żart” czy „moralizujące zwierciadło sztuki” zamieniłoby się w gorzki, pełen ironii dowcip, tymczasem moralne przesłanie należałoby sprowadzić do pesymistycznej kapitulacji wobec praw rządzących ludzką naturą. „Śmiech” i „pogodny spokój” odnosiłby się co prawda do oświeceniowych haseł dotyczących rozpoznania ludzkiej

Zrobić wyjątku i specjalnie/ Stworzyć dwóch kobiet z innego ciasta/ Dla waszych pięknych gąb:
do wszystkiego/ Należy podchodzić filozoficznie (...) Wszyscy obwiniają kobiety,/ A ja je rozgrzeszam,/ Jeśli tysiąc razy dziennie nową płoną miłością;/ Jedni zwą to przywarą, a inni nawykiem,/ Zaś mnie się to zdaje koniecznością serca. (...) Tak czynią wszystkie!”].

²⁷ *Ibidem*, s. 21. [„To prawo natury,/ A nie tylko rozsądek!/ Czym jest miłość?/Rozkosz, wygoda, gust,/ Radość, rozrywka, żart./ Przestaje być miłością,/ Gdy staje się niewygodna,/ Kiedy zamiast cieszyć, szkodzi i dręczy...”].

²⁸ *Ibidem*, s. 53.

²⁹ *Ibidem*, s. 53.

ułożoności, niemniej zupełnie rozmijałyby się zarówno z muzyczną, jak i dramatyczną ideą samego dzieła. Tymczasem, jak zauważa Kunze, związek warstwy muzycznej i słownej w zakończeniu opery jest jednoznacznie nakierowany na pozytywne, głębokie przesłanie, Mozartowi chodzi o harmonię – nie o ironię! – w dosłownym sensie tego słowa:

W tym muzycznym ucieleśnieniu *bella calma* nie ma najmniejszego śladu ironii czy parodii. Harmonia została osiągnięta przez siłę dźwięków. Jej prawdziwa realność odsłania w muzyce nieco przerzedzony morał tekstu, który w swojej zwartej słownej formie jest nie do pogardzenia³⁰.

Pozytywny wydźwięk tej tragikomicznej historii wiąże się bowiem nie tyle z rozpoznaniami „praw natury” i z ostateczną „utrata niewinności” – a w każdym razie nie przede wszystkim z takimi doświadczeniami – ale z chęcią i umiejętnością przebaczenia występków niewierności narzeczonych – ze strony kawalerów, a przez panny – przeprowadzenia niegodziwej „próby wierności”. W kontekście rozważań o przebaczeniu jako istotnym warunku odbudowania relacji między narzeczonymi warto również wskazać na znaczenie „motywu pożegnania”³¹. Tytułowy „morał”, stanowiący jedną z mądrości starego filozofa Don Alfonsa, nie może być zatem uznany za finalne przesłanie całej opowieści, również i tę maksymę należy potraktować przewrotnie – jak w krzywym zwierciadle sztuki – dostrzegając polemiczne wobec niej nastawienie.

Così fan tutte nie jest zatem operową wersją przysłowia dramatycznego. Podobnie jak w przypadku komedii *dell'arte*, Mozart i Da Ponte przekraczają i przełamują schemat dramatyczny wpisany w *proverbe dramatique* i w wyrafinowany sposób – niejako przewrotnie go rozszerzając, a zarazem paradoksalnie unieważniając – wprowadzają w ramy dzieła głęboko humanistyczne przesłanie, sugerując samą „próbę wierności” jako niegodziwy występ³².

Jak zatem pojmować zastosowane w tym dziele rozwiązania formalno-estetyczne, przekraczające ramy obowiązujących poetyk, nie wpisujące się ostatecznie w żadną z ówczesnych konwencji? Z jednej strony, oczekujemy prostej opery *buffa*, tymczasem spotykamy dojrzałe, przepelnione przenośnymi sensami dzieło dramatyczno-muzyczne z elementami opery *seria*. Z drugiej strony, pod względem dramaturgicznym spodziewamy się lekkiej rozrywki w stylu *dell'arte*, sugerowanej przewrotnie przez wymowny tytuł, dzieło jednak przełamuje i tę zasadę, nie jest ani proste, ani zabawne, ani tym bardziej emblematyczne na poziomie przysłowia dramatycznego. Z całą pewnością

³⁰ S. Kunze, op. cit., s.447.

³¹ Zwraca na niego uwagę S. Kunze. Por. *Ibidem*, s. 450. [„*Così fan tutte* jest także dziełem o pożegnaniu. Tematem nie jest jedynie pożegnanie iluzji, życiowego kłamstwa, ale także pożegnanie pewnej formy życia i miłości”].

³² Por. także: *Ibidem*, s. 454. [„Warto dodać, jedna „nauka” nie została w *Così fan tutte* wyraźnie wyciągnięta: mianowicie że wierność, niezawodność (stałość) potrzebują zaufania i że w końcu to nie tyle naturalna niewierność, wrodzona lekkomyślność jest przyczyną zmysłowej zmiany u dziewcząt, ale owa z pozoru niewinna próba wierności. Dlatego przestrzega Don Alfonso przyjaciół, przed wdaniem się w nią. Fiordiligi i Dorabella nie wpadłyby inaczej na pomysł, by być niewiernymi swoim narzeczonym”].

taki stan i koncepcja opery przyczyniły się do wielu nieporozumień i w konsekwencji częstego odrzucania ostatniej opery Mozarta, a zwłaszcza jej warstwy dramatycznej, nie tylko przez dziewiętnastowiecznych odbiorców – by wymienić choćby zastrzeżenia Ryszarda Wagnera, E.T.A. Hoffmanna czy Hugo von Hofmannsthal’a dotyczące libretta – ale także przez widownię współczesną samemu dziełu. Trudno było nie tylko przeciętnemu odbiorcy, ale i doskonale zorientowanemu w niuansach sztuki znawcy uchwycić rzeczywiste przesłanie dzieła, zmierzyć się z wymowną głębią tej opery, ukrywającą się pod pozorem żartobliwej scenerii teatralno-muzycznej³³.

Zabarwiona ironią kategoria „poważnego żartu” również nie odsyła do prostych skojarzeń na temat dramatyczno-teatralnych rozwiązań wpisujących się w kontekst epoki. Nie ma ona z całą pewnością nic wspólnego z diderotowską tragedią domową czy komedią poważną (*comédie sérieuse*) i z innymi gatunkami mieszanymi, spełniającymi założenia sztuki mieszczańskiej. *Così fan tutte* odbiega od nich znacznie zarówno na poziomie dramatycznego napięcia, powagi podejmowanych problemów, jak i wyrafinowania komediowej koncepcji ideowo-estetycznej. Ta „żartobliwie-poważna” formuła jest nie tylko świadectwem wielkości tego dzieła, ale również swoistej niezależności i indywidualności jego twórców, którzy niezależnie od obowiązujących mód, konwencji i nowych mieszczańskich gustów potrafili konsekwentnie egzekwować swą wolność do wyrażania i przedstawiania własnej wizji sztuki i rzeczywistości³⁴. Z prawa do wolności twórczej – tak wzorcowo realizowanego we wcześniejszej epoce na polu komedii na przykład przez Moliera – umieli bowiem w XVIII wieku korzystać jedynie najwięksi artyści, by powołać się na sugestywną wypowiedź Starobinskiego, tropiącego poruszenia „ducha dziejów” na terenie sztuk końca tego stulecia:

Sztuki piękne to nie tylko świadectwo i dokumentacja ewolucji stulecia – same są częścią jego dziejów. Zmienia się status sztuki i artysty, a ta zmiana, choć nie od razu widoczna w zewnętrznej formie dzieł, na dłuższą metę okaże się decydująca. W żądaniach artystów i próbach filozofii estetycznej (kolejny wynalazek XVIII stulecia) przejawia się i narzuca pewna idea twórczości, która uznaje dzieło sztuki za akt swobodnej świadomości. Poeci, muzycy i malarze – ożywieni nowym duchem i zaspokajający żądania nowej publiczności – stają się wybranymi depozytariuszami, a czasem prorokami wolności gdzie indziej skompromitowanej. To przerzucenie odpowiedzialności na artystów daje w jakiś sposób miarę porażki wolności na polach bitewnych opornej rzeczywistości, jej wycofania się w świat wyobraźni i życia wewnętrznego³⁵.

³³ Oto fragment wypowiedzi Hofmannsthal’a, potwierdzający powyższe rozpoznanie: „Rozumiem bardzo dobrze, dlaczego ostatnie (dzieło, tj. *Così fan tutte*) nigdy nie odniosło sukcesu. W całej sztuce nie ma prawie ani jednego zdania poważnie pomyślanego, wszystko to ironia, rozczarowanie, kłamstwo, tego (poza wyjątkami) muzyka nie może wyrazić, a publiczność nie jest w stanie tego wytrzymać”. [Cyt. za: Stefan Kunze, *op. cit.*, s. 432.]

³⁴ Por. także: S. Kunze, *op. cit.*, s. 443. [„Pod wieloma względami jest *Così* pośród dzieł Mozarta najbardziej radykalna. Ma wiele twarzy. I przez każdą (prawie każdą!) przelewa się promień szerokiego, rozpromienionego śmiechu. Co nie jest wszystkim w *Così*: to sztuka dydaktyczna skonturowana z matematyczną precyzją, exemplum pewnego prastarego tematu komediowego dotyczącego próby miłosnej, dalej to komedia o komedii, sztuka przebierania, ustawiania i udawania, co jest w niej tak silne, że samą siebie prowadzi do absurdu”].

³⁵ J. Starobinski, *Wynalezienie wolności 1700-1789*, przeł. M. Ochab, Gdańsk, 2006, s. 14-15.

Ta konsekwentnie respektowana i realizowana wolność twórcza dała zatem Da Ponte i Mozartowi podstawy do napisania dzieła ironicznie nastawionego nie tyle do podjętego tematu, co do samych odbiorców, nakazując im konieczność zmierzenia się z niełatwym, wyrafinowanym pod względem formalnym „żartem” estetycznym, zestawionym z poważnym w swej treści przesłaniem, dotyczącym m.in. konieczności przestrzegania granic i ich nieprzekraczania w imię zabawy, zakładu czy chęci doznania skrajnych emocji. Tego rodzaju „niebezpieczne gry”, odbierając z jednej strony niewinność i czystość pierwotnym intencjom, prowadzą co prawda do poszerzenia gorzkiej wiedzy na temat ograniczeń ludzkiej natury, z drugiej strony, dzieje się to jednak zawsze kosztem utraty, pożegnania z ową niewinnością i szczerością deklarowanych uprzednio zasad. Jak pisał Kunze:

Così fan tutte jest sztuką o niezawodności, o stanie ludzkich relacji, o wierności jako podstawowej zasadzie, o problemie tożsamości i wymienności. Co dzieje się potem, jeśli miłość jest do przeniesienia, jeśli jej obiekty są zamienne, a więc jednostka jest zastępowalna – obie pary są słusznie tym przerażone, że wystarczył tylko jeden dzień, żeby ich cały świat i jego fundamentalne zasady ruszyć z posad –, czy godność osoby i jej niezwywalne prawa nagle, przez absurdalny, ale celowo przeprowadzony eksperyment, okazują się iluzją?³⁶.

Sztuka XVIII wieku, by wspomnieć choćby pełne melancholii dzieła Jeana Watteau, Gillota, De Troya³⁷, niejednokrotnie przecież podejmowała ten temat, będący obrazem ówczesnej mentalności, wyrażając za jego pomocą wewnętrzne niepokoje epoki, ale i symboliczne tęsknoty za utraconą Arkadią. Również dzieło Mozarta wpisuje się w ten nurt, wyczuwalna jest w nim pewna nostalgia za stanem niewinności i obowiązywania klasycznych reguł, za czystym niebem *bella calma*.

Jednak *Così fan tutte* nie zatrzymuje się jedynie na tym poziomie. Jest dziełem o otwartym zakończeniu, sugeruje konieczność podjęcia intelektualnego wysiłku na rzecz rozprawienia się z pozornie łatwymi i zachęcającymi rozwiązaniami. Zarówno postawa Don Alfonsa, jak i Despiny, nie stanowi w nim bowiem reprezentatywnego wzorca postrzegania rzeczywistości. Drugoplanowość tych postaci została zaakcentowana przede wszystkim w sferze muzycznej, mającej przecież tak wielkie znaczenie w budowaniu ostatecznego przesłania opery.

Summary

The text touches upon the following issues: the influence of the 18th century conceptions of nature on the world of ideas of *Così fan Tutte*, the impact of genre traditions – primarily *comedy dell'arte* and *buffo* opera, the echoes of philosophical and aesthetic discussions of the Enlightenment in the opera of Da Ponte/Mozart, the question of (in) fidelity in the context of the classical vision of man, *Così fan tutte* versus the 18th century libertinism.

Maciej Jabłoński (it is a short article about Kant's conception of genius as applied to Mozart and the one drawing readers' attention to the fact that Mozart's music appears to many scholars – not musicologists and philosophers of the 20th century as a synonym of perfect art, as a kind of musical metaphor of the cosmic order).

³⁶ Stefan Kunze, *op. cit.*, s. 453.

³⁷ Jean Starobinski, *op. cit.*, s. 69-75.