

Opery Mozarta czyli o uwodzicielskiej mocy teatru oraz o miłości, rozkoszy i radości za cenę biletu na komedię

Rację ma Nikolaus Harnoncourt, gdy pisze o „zaprzepaszczonej” jedności muzyki i życia oraz jedności całej muzyki, również o tym, że współczesnego człowieka muzyka dawna interesuje przede wszystkim w kategoriach estetycznych i emocjonalnych, więc „ignoruje całą resztę”¹. Ale jest też prawdą, że nie jesteśmy w stanie pojąć do końca i uchwycić istoty tej muzyki w taki sposób, jak wtedy ją odbierano, nie potrafimy odtworzyć nieodwracalnie zniszczonej całości. W tych warunkach wiedza dopełniona wyobraźnią mogą nam oferować jedynie hipotezy, choć z drugiej strony ponadczasowość muzyki Wolfganga A. Mozarta usprawiedliwia wielość punktów widzenia. Wszak ten teatr do dziś uwodzi widownię swoją radością. Nie chodzi mi jednak o stereotypową tzw. „mozartowską radość”, o której wspomina (bardzo źle wspomina) Harnoncourt. Radość, o której myślę, opiera się co prawda na estetycznym fundamentacie (wszak mamy do czynienia ze sztuką), ale ma bardziej złożony charakter. Nie jest radością łatwą, wprost przeciwnie, zbliża się do egzystencjalnej prawdy. I wiąże się ściśle z uwodzicielską mocą barokowego teatru i barokowego idiomu muzycznego, na który w drugiej połowie XVIII wieku nałożył się idiom klasyczno-sentymentalny.

Właśnie wtedy muzyka stanęła u progu nowoczesności. Przy czym „ludzie oświecenia nie zdawali sobie faktycznie sprawy z przekształceń i innowacji, jakie do-

¹ N. Harnoncourt, *Muzyka mową dźwięków*, przeł. M. Czajka, Warszawa 1995, s. 17, 22.

konywały się na ich oczach w coraz szybszym tempie, poczynawszy od lat 1760-1770”². A działa się tak zarówno wskutek indywidualizacji uczuć, która wtedy zdominowała sferę rozumowego odbioru i wskutek muzycznej „odmowy mimesis”, jak poddania muzyki doświadczeniu linearnego czasu. „Przedtem – pisze Karol Berger – muzyka po prostu istniała w czasie, (...) ale rozróżnienie między przeszłością a przyszłością (...), nie miało większego wpływu na sposób, w jaki była doświadczana i rozumiana. Natomiast od tamtego okresu doświadczenie linearnego czasu, strzały czasu, stało się istotną treścią muzyki”³. Dopowiedzmy: pojęcie strzałki czasu, które zawdzięczmy Arturowi Eddingtonowi, pochodzi wprawdzie z drugiej połowy XIX wieku, niemniej stulecie wcześniej temporalna nieodwracalność zaważyła na doświadczeniu muzyki, zwłaszcza zaś muzyki operowej. Dla klasyków wiedeńskich „dyspozycja wydarzeń w czasie” stała się sprawą pierwszoplanową⁴, a jedność, spójność i stopniowalność wpisanego w muzykę dramatu warunkowały rodzaj jej ekspresji.

Dramatyczność, zatem – mówiąc najogólniej – skoncentrowana w muzyce agoniczność, decydowała o charakterze całości muzycznej struktury operowej i relacjach pomiędzy jej poszczególnymi partiami – kolejnymi aktami, sytuacjami dramatycznymi, ariami – z ładunkiem dookreślających je sprzecznych emocji, kontrastów i napięć, współtworzących przekaz znaczeń i atmosferę dzieła. Nie chodziło tu o muzyczną ilustrację scenicznego światobrazu, lecz o jego pełną kreację. Muzyka miała dominować nad całym światem spektaklu, podporządkowując sobie dramat, scenę i wykonawców. Nic, co dzieje się w muzyce, nie zostaje poza dramatem⁵.

Rzecz jasna, taka konstatacja z punktu widzenia mozartologii jest banalna, tym bardziej, gdy zamierzam zając się po raz n-ty kwestią radości. Ratować mnie może jedno: refleksja nie tyle nad muzyką, ile nad teatrem Mozarta, choć przecież wiadomo, że nie istnieje on poza muzyką. Niemniej pragnę się przyjrzeć raz jeszcze temu banalowi z teatralnej perspektywy.

Casus ówczesnego teatru jest bowiem szczególnie. Z jednej strony druga połowa XVIII wieku przyniosła początek zasadniczej zmiany w jego statusie ekonomicznym. W Paryżu kształtuje się teatralny bulwar, uskrzydłony po zniesieniu monopolu w 1791 roku; w Wiedniu kwitną teatry przedmiejskie; w największych stolicach Europy rodzi się wielkomiński rynek teatralny. Ale z drugiej strony, artystycznej, widać jasno, że podstawą tego teatru u progu nowoczesności było wciąż barokowe optyczne pudło „z widokami” oraz stanowiąca jego kwintesencję sztuka opery. I tak będzie przez całe następne stulecie.

W drugiej połowie XVIII wieku, zwłaszcza w latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych, teatr zatem należał jednocześnie do dwóch światów: do świata dworu

² E. Fubini, *Historia estetyki muzycznej*, przeł. Z. Skowron, Kraków 1997, s. 246.

³ K. Berger, *Strzała czasu i nadejście muzycznej nowoczesności*, „Zeszyty Literackie” 2003 nr 2, s. 78 i 80; autor podkreśla „epokowy charakter” innowacji tamtego czasu, s. 74.

⁴ *Ibidem*, s. 77.

⁵ „U Mozarta napisane jest wszystko – zauważa Giorgio Strehler – ruchy, pauzy, postawy zewnętrzne i wewnętrzne, barwa sytuacji, dramaturgiczne punkty zwrotne, klimat. Wszystko”. G. Strehler, *Mój stosunek do Mozarta*, przeł. A. Zieliński, w: *O teatr dla ludzi*, przekł. zbiorowy, Warszawa 1982, s. 238; zob. B. Horowicz, *Teatr operowy*, przedm. J. Kosiński, Warszawa 1963, s. 47-49.

i świata miasta. Był to jakby ostatni moment przed czekającą go zasadniczą zmianą, gdy już przemieszczając się w stronę skomercjalizowanej nowoczesności, nie odrzucał swej tradycji. A razem z nim taki złożony żywot wiedli twórcy i sama opera. Na sali teatralnej zderzały się więc dwie rzeczywistości: jedna wywodząca się ze Starego Ładu feudalnego, „uznającego różnicę za prawo” i dzielącego „świat społeczny na trzy nieodmiennie odrębne strefy”⁶ i druga, sygnalizująca przejście do otwartego świata Ładu Nowego, przestrzeni społecznej, która była też przestrzenią rynku.

Dwór i miasto żyły w specyficznej symbiozie, w której wyższość pierwszego – tak polityczna, jak artystyczna – pozostawała wciąż oczywista. A choć we Francji przeżył on rewolucyjny kataklizm, nie został jednak zniesiony z powierzchni ziemi. Będzie trzymał się jeszcze długo i w różny sposób w następnym stuleciu podporządkowywać sobie pewną część rynku. Jeśli zatem potraktujemy ten rynek całościowo, nie dzieląc go na przeciwstawne strefy oddziaływania, okaże się, że w ostatniej ćwiartce XVIII wieku teatrem rządziły zmiksowane ze sobą różne estetyki i ekonomie, dworska i publiczna, zaś muzyka – szczególnie wiedeńskich klasyków – wyznaczała strefę pośrednią. Twórcy zaś mieli do wyboru – być tu, lub tam, ale też mogli żyć we wszystkich trzech przestrzeniach jednocześnie, skazując się na pełne sprzeczności, niejako agoniczne bytowanie. Takim kompozytorem był właśnie Mozart, artysta „w przejściu”. Także w zmitologizowanej triadzie mistrzów tamtego czasu usytuowany pomiędzy Josephem Haydnem a Ludwikiem von Beethovenem.

Ukształtował go etos arystokratycznego smaku i uwodliwy dla mieszczańskiej publiczności teatr dworu. Ale zarazem wybrał on status już nowoczesnego wolnego artysty, stanowiącego – według określenia jednego z biografów – „prywatne przedsiębiorstwo koncertowe” i piszącego swe opery dla szerszej niż dworska publiczności. Nie chciał podlegać uciążliwej etykietce, zajmować niskiego miejsca w systemie urzędów dworskich – świadom własnej wartości nie chciał być traktowany jak rzemieślnik czy służący lub (co gorsza) „człowiek zbyteczny” (takim mianem cesarzowa Maria Teresa obdarzyła kompozytora⁷), choć przecież starał się też o dworskie uznanie, o stanowisko kapelmistrza i wykorzystywał (doskonale) uwodzicielską moc teatru muzycznego. Rzec można, iż uwodził operą, która dla dworu była formą kluczową. Najcelniejsze uzasadnienie jej racji bytu znajdziemy (nie do wiary!!) u późnego Bertolda Brechta (!). Przytoczę je, nie zważając na niejaki akcent ironiczny. W *Małym organon dla teatru* czytamy: „Teatr nie potrzebuje żadnej innej legitymacji prócz zabawy, ale tej oczywiście potrzebuje bezwarunkowo. (...) Nie należy odeń wymagać wyłącznie doraźnej nauki, w każdym razie nie ma nic pożyteczniejszego niż przeżycie rozkoszy w cielesnym lub duchowym sensie. Teatr mianowicie powinien pozostać czymś najzupełniej zbytkowym, co – rzecz jasna – oznacza, że przecież żyje się dla zbytku. Przyjemności, mniej niż wszystko inne, potrzebują obrony”⁸. Takie sformułowanie może być tym dziwniejsze dla Brechta, że wszak już w 1787 roku Jean-François Marmontel zauważył, że „im bardziej iluzja jest silna i żywa, im bardziej oddziałuje ona na duszę, tym mniej pozostawia

⁶ J. Starobinski, *1789. Emblematy rozumu*, przeł. M. Ochab, Warszawa 1997, s. 24.

⁷ Za D. Boettger, *Mozart*, przeł. M. Dutkiewicz, Warszawa 2006, s. 62.

⁸ B. Brecht, *Małe organon dla teatru*, przeł. A. Sowiński, „Pamiętnik Teatralny” 1955 z. 1-3, s. 39-40.

miejsca dla wolności, dla refleksji i dla uchwycenia prawdy⁹. Cóż, dworski pozór i afirmowana tu rozkosz przeżycia sztuki najdoskonalej ujawniały się w teatrze, zwłaszcza w teatrze operowym, któremu muzyka tego czasu nadawała wysoki wymiar.

Teatr barokowy, z kluczowym dla niego *trompe-l'oeil*, należy do sfery uwodzenia. Według Jeana Baudrillarda uwodzenie oznacza panowanie nad przestrzenią symboliczną, panowanie nad pozorem¹⁰. *Boîte d'optique*, barokowy teatr włoski, poddany był zasadzie *trompe-d'oeil*, perspektywicznego złudzenia znamiennego dla artificiojnej niby-rzeczywistości, która istniała (na scenie), nie istniejąc (w życiu) – taka była *scena a principio illusionista all'italiana*. Świat wykreowany w tym teatrze, sprowadzający przestrzeń realną do efektu perspektywy, stanowił zimny twór umysłu i pomysłowości technicznej. Wspaniałe, groźne lub czarujące przestrzenie, jakie przedstawiał oczom widzowi, były tyleż materialne, co nierzeczywiste, podobnie jak zaludniające je postacie i historie, które prezentował. Baudrillard mówi o znamiennej dla *trompe-d'oeil* „metafizyce zniesionej rzeczywistości”, pozbawionej głębi i grającej swą nieważkością¹¹. W *trompe-l'oeil* – pisze – chodzi o „świadomą sztuczności grę polegającą na wytwarzaniu jej symulakry – w ten sposób, że naśladowując trzeci wymiar podważa się jego realność, zaś naśladowując i wyolbrzymiając efekt realności, radykalnie podważa się zasadę rzeczywistości”¹². Baudrillard nie mówi o teatrze, ale mówi o *trompe-l'oeil*, a wszak iluzjonizm (pokrewny iluzji, zawsze związanej z efektem realności) był podstawą barokowej sceny.

Ale ten teatr pozbawiał realną przestrzeń nie tylko jednego wymiaru – głębi, pozbawiał ją także innego – czasu. Czas bowiem wchodził na scenę dzięki akcji wnoszonej tu przez postacie, dzięki opowiadanej historii i przekładał swój wymiar fizyczny na wymiar symboliczny. W gruncie rzeczy teatr barokowy przeciwstawiał się fizyczności, materialności, cielesności, posługując się nią i bezwzględnie wykorzystując, unieważniając na rzecz próżni, nieobecności, na rzecz oczarowania tym, czego nie ma i płynącej z pozoru, dającej radość rozkoszy – jak mówił Brecht – zmysłowej i duchowej. Wprawdzie muzyczny ideał drugiej połowy XVIII wieku oparty na mariażu umysłu i serca nie miał angażować zmysłów¹³, lecz przecież mówimy o teatrze, gdzie ten aspekt był bardzo ważny, co więcej stanowił istotny czynnik jego mocy uwodzicielskiej.

To jednak nie wszystko. Wiek XVII, wiek powstawania i utrwalania tej mocy, a potem wiek XVIII, wiek europejskiego tryumfu sceny włoskiej, związały ją najpierw głównie (choć nie jedynie) z dworami władców – wielkich i małych, zatem z przestrzenią polityki i realnej władzy, z dworskimi świętami i okolicznościowymi fetami. Dwór nasycił ją etykietą i wykorzystał do uświetniania własnej wielkości, do uwodzenia tą wielkością i taką cechą nadał sztuce opery. Zanim teatr włoski opanował miasta Europy jako instytucja o publicznym charakterze, zyskał znamię zwierciadła rzeczywistości.

Tzw. lustro sceny – termin funkcjonujący do dzisiaj – doskonale oddaje naturę *theatre d'italien*. Tak jak lustro scena włoska nie posiadała prawdziwej głębi, zwodziła i uwodziła głębią fałszywą i fałszywym czasem. Jej obietnica – jak pisze Baudrillard –

⁹ Cyt. za P. Pavis, *Słownik terminów teatralnych*, słowo wstępne A. Ubersfeld, przeł. i uzupełnił S. Świontek, Wrocław 1998, s. 192, hasło Iluzja.

¹⁰ J. Baudrillard, *O uwodzeniu*, przeł. J. Margański, Warszawa 2005, s. 11-12.

¹¹ *Ibidem*, s. 62, 63.

¹² *Ibidem*, s. 64.

¹³ Fubini, *op. cit.*, s. 250.

„zostanę twoim zwierciadłem” – nie znaczyła „będę twoim odbiciem”, lecz „będę twoim złudzeniem”. Powstająca tu „ekliptyka obecności” opierała się na jedynej strategii – „że się jest/nie jest, przez co powoduje migotanie, tworząc hipnotyzujący układ krystalizujący uwagę poza jakimkolwiek sensem. Nieobecność uwodzi w nim obecność”¹⁴. To gra pozorów i świadomości jego nieistnienia, dwoistości jest/nie jest.

Nieobecność ukryto w tym teatrze za zasłoną tajemnicy. Tu, w jakże ważnej przestrzeni kulis, kryła się technika sceny i wszelkie tricki złudzeniowocze, brzydota i nieumiejętność, niemoralność i nie-sztuka, prawdziwe emocje, które nie mogły przedostać się na scenę nieprzetworzone, tu utajono koszty spektaklu – rzeczywistość finansów, na których przecież stoi akt teatralnej kreacji – uwodzący, atryficzny pozór. Publiczność teatralna tylko z nim miała do czynienia. On budził różnorodne emocje, wypełniające pola semantyczne miłości, rozkoszy, podziwu, przyjemności, uznania, radości – uczuć pozytywnych, nawet w tragedii. Znamienne bowiem, że zakładano wówczas konieczną komplementarność aprobaty intelektualnej i emocjonalnej. Na dobrą sprawę nie wiemy, jaki kształt ona miała, jak przebiegała. Być może na najwyższym poziomie byłby to odbiór podobny do Stendhalowskiego, w którym spoza skrajnie subiektywnych doznań miłości do muzyki (teatralnej) i szczęścia „przeziera sposób odczuwania, rozumienia i słuchania muzyki znamienne dla atmosfery kulturalnej u progu romantyzmu”¹⁵; natomiast po stronie artysty znaleźlibyśmy odpowiednie dążenia do stworzenia uniwersalnej formy subiektywnej. Koncentracja na „poruszeniu najgwałtowniejszych uczuć duszy” budziła „wielką rozkosz, jaką odczuwają znawcy”. „Ponieważ prawda jest najważniejsza, tam, gdzie przemawia uczucie tryle i *passaggi* powinny zamilknąć i pozwolić mówić przez śpiew wyłącznie sile pięknej ekspresji”¹⁶.

Generalnie można sądzić, że na wysokim poziomie odbiór zracjonalizowany zlewał się z emocjonalnym, gdy współpracowały ze sobą muzyka, obraz sceniczny i słowo. Na niskim zaś emocjonalizm mógł okazać się dominujący lub jedyny, a wzrok widza bywał bardziej zaangażowany niż słuch. Niemniej aplauz widowni jako wyraz podziwu, miłości, radości i przyjemności pozostawał efektem złożonym, w którym partycypowało i dzieło, i jego (jakże zmienne) wykonanie, przy czym tzw. porwanie (uprowadzenie) emocjonalne¹⁷ można odnieść także do sali teatralnej, w której radość i specyficzna rozkosz (nie tylko estetyczna) bywa tak samo zaraźliwa, jak smutek i przygnębienie. Być może działałaby tu jakaś odmiana efektu aureoli, istotnego w procesie tworzenia wrażeń. W każdym razie nie bez powodu w kontekście sali operowej mówimy o przyjemności i radości, a zwłaszcza o miłości i rozkoszy.

Tzvetan Todorov rozważający francuski projekt humanizmu, znany zresztą (i czytany) w całej Europie, mówi o dwóch rodzajach miłości. Z jednej strony to miłość-pragnienie (*eros*), ustanowiona przez nieobecność przedmiotu uczucia, z drugiej zaś to miłość-radość (*philia*), płynąca z obcowania z jej obiektem¹⁸. W teatrze jest ważna ta druga,

¹⁴ Baudillard, *op. cit.*, s. 70, 83.

¹⁵ Fubini, *op. cit.*, s. 290.

¹⁶ Cyt. za S. A. Sanford, *Styl i technika wokalna w XVII i XVIII w.* (cz. III), przeł. C. Zych, „Canor” 1993 nr 3, s. 57.

¹⁷ D. Goleman, *Inteligencja emocjonalna*, przeł. A. Jankowski, Poznań 1997, s. 38 nn.

¹⁸ T. Todorov, *Ogród niedoskonały. Myśl humanistyczna we Francji*, przeł. H. Abramowicz i J.M. Kłoczowski, Warszawa 2003, s. 144, 150, 152.

choć pobrzmiewa też echo pierwszej. Mamy tu bowiem refleks scenicznego jest/nie jest, wiodący do „szczęścia w zawieszaniu”, do rozkoszy, odczuwanej na teatralnej sali.

Pojęcie rozkoszy zostało przefiltrowane w tamtym stuleciu przez rokoko i styl galant, a Douglas Russell uważa, że „rokoko jest ostatnim koherentnym stylem przed ostateczną utratą stylu w późnym XVIII i wczesnym XIX wieku i przed zamianą obejmującą całą Europę stylu kulturowego na wiele osobistych interpretacji pojedynczych artystów”. Jest w tym pewna racja – wszak sentymentalizm był szczepiony na pniu klasycystycznym, stąd kwestią zasadniczą pozostaje przejście od artystokratycznego rokoka do mieszczańskiego romantyzmu, które we Francji i w Niemczech miało (w przeciwieństwie do Anglii) znamiona „pogwałcenia kulturowych wartości”¹⁹. Klasycy wiedeńscy działają na swoistym przedpolu tego przejścia, otwierają drogę prowadzącą do nowego sposobu indywidualnego traktowania artystów i tworzonej przez nich sztuki. Każdy z trzech mistrzów – Haydn, Mozart, Beethoven – inaczej przewartościowuje wcześniejsze estetyki, klasyczne, klasyczno-sentymentalne, rokokowe, pod pewnymi względami im się przeciwstawiając i dokonując syntezy wybranych elementów. Tak więc stylowi galant Mozart zawdzięczał muzykę z muzyki, antymimetyczność, kreację świata poza realizmem i prostotą, o silnym zmysłowym odcieniu. Zachwyt odbiorców muzyką i teatrem łączył się więc niejako odruchowo z kanonami smaku, podziwem dla czaru i uroku, lekkości i wykwintu, choć była to tylko powierzchnia zjawiska.

Pojęcie rozkoszy miało wtedy w całej Europie rozległe i pokrewne konotacje, które pozostawiły liczne ślady w językach narodowych. „Rozumiemy przez rozkosz wszelkie ukontentowanie wielkie skądkolwiek pochodzące” – czytamy w *Słowniku* Lindego. Cechowała ją krótkotrwałość, ale i różnorodność materii. Mogła dotyczyć spraw cielesnych – stołu, łoża, bogactwa, przyrody (takie miejsca na łonie natury zwano u nas *rozkoszni-kiem*, a kochającego się w rozkoszy – *rozkoszni-kiem*), ale też spraw wyższych – duszy i uczuć. *Rozkoszny* znaczyło „ucieszny, ukontentowanie wielkie sprawujący”. Uczucie rozkoszy nakładało się na doznanie radości i szczęścia – zażyć rozkoszy to „ucieszyć się wielce, rozkoszować w szczęściu”²⁰. W liście Mozarta z 1781 roku znajdziemy znamienne słowa: „Nawet w najohydniejszej (abominable) sytuacji, muzyka nie powinna nigdy razić ucha, ale przeciwnie je satysfakcjonować, a zatem zawsze powinna zostać muzyką”²¹. Przyjemność, miłość, rozkosz i radość (niekoniecznie znajdująca swój wyraz w śmiechu) łączą się ze sobą ściśle w odbiorze mozartowskiego teatru. Mogą one pozostawać w związku wynikania, ale także mogą nakładać się na siebie i tworzyć spłot, niepozwalający się rozdzielić.

Nie zapominając o udziale w tym związku miłości, przyjemności i rozkoszy, powiedzmy, że radość jest nie tylko reakcją na rozmaicie motywowaną satysfakcję czy osiągnięcie, ale – jak uznaje psychologia społeczna – „stanowi też czynnik motywujący zachowania konsumpcyjne, takie jak jedzenie, zaspokajanie potrzeb seksualnych,

¹⁹ D.A. Russell, *Stage.Costume.Design. Theory, Technique and Style*, New York 1973, s. 338-339.

²⁰ B. Linde, *Słownik języka polskiego*, Warszawa 1951 (reprint), t. 5, s. 102-103.

²¹ Cyt. za L. Kirilina, *Le compositeur en tant qu'intellectuel: l'homme et la musique dans la société du 18e siècle*, w: *Dix-huitième siècle*, nr 30, Parris 1998, s. 536; u Horowicza inny przekład, *op. cit.*, s. 47-48.

napawanie się wrażeniami estetycznymi i tak dalej. Ponadto wybuch radości w dużym stopniu jest przejawem zaktywizowania zasobów, które nagle, po udanym ich wykorzystaniu we właśnie ukończonym zadaniu można wydatkować na inne cele”²². Wyzwolony przez radość wysoki poziom aktywności bywa odczuwany wprost, przez ciało i zyskuje wymiar egzystencjalny, pozwala też inaczej spojrzeć na istotę mocy radości, mocy niejako oczyszczającej i dzięki temu mobilizującej. Taka radość wyrażająca się w zwykłych pożytkach z estetycznego przeżycia, w pełni akceptuje „zbytkowność” teatru (jak pisał Brecht) w życiu codziennym. Teatr zaś uwodzi widownię bardziej tą radością niż doskonałością wykonania, choć oba czynniki mogą ze sobą współdziałać. „Rozpoznać złudzenie to odrzucić równocześnie wymóg, zgodnie z którym do tego, by być kochanym, należy mieć szczególnie zalety: życie ludzkie jest ogrodem niedoskonałym” – powiada Todorov²³.

Życie teatru jest „ogrodem niedoskonałym” w jeszcze większym stopniu. Ale niezależnie od tego opera zawsze może uwieść widzów muzyką. Nie wiem, czy wszyscy oni rozpoznawali wielkość dzieł Mozarta, nawet poza niedoskonałością scenicznych realizacji, lecz zapewne doceniali płynącą z nich rozkosz-radość, także wtedy, gdy na scenę padał cień demonizmu, goryczy, chaosu, melancholii. Jak zapisał w 1719 abbé Dubos, jeden z ówczesnych *hommes des lettres*: publiczność nie myli się, „gdyż sądzi bezinteresownie i z uczuciem, a to jest dlań podstawowe narzędzie wartościowania”²⁴. Nazywał je szóstym zmysłem, niemającym nic wspólnego z rozumem i doświadczeniem intelektualnym.

W drugiej połowie stulecia, dzięki rozprzestrzenieniu idei sceny publicznej i demokracji widowni, radość spektaklu staje się coraz szerzej dostępną „radością konsumpcji”, kupowaną w teatrze za cenę biletu na komedię. Był to wieloodmianowy gatunek, niezmiernie popularny właśnie dzięki zapotrzebowaniu widowni na wiązkę emocji, jaka tworzy przyjemność-miłość-radość-rozkosz, złożone wspólnotą wielu pokrewnych pól uczuciowo-semantycznych.

Ramy dramatycznych i dramatyczno-muzycznych gatunków komediowych wyznaczają granice tego gatunkowego medium teatralnej gry komunikacyjnej. Spektakl traktowany jako gra komunikacyjna jest przeciwstawiony jego ujęciu jako przekazu informacji. Gra jest wszak traktowana jako „zorganizowany system społecznych działań i interakcji związanych ze społecznymi rolami, regułami i celami”, a jej zasady obowiązują obie strony. Wymagają więc, by nadawca brał pod uwagę oczekiwania odbiorcy, a odbiorca – właściwości medium (więc teatru); by ten pierwszy przekazywał jakąś prawdę, tak, jak ją widzi, a ten drugi – by odgadł cel przekazu; pierwszy winien się starać, by uchwycił jego intencje, gdy drugi musi wziąć pod uwagę okoliczności spektaklu; migotliwość scenicznej materialności i niematerialności ma znaleźć odpowiedź w nastawieniu odbiorcy, który z kolei winien zaakceptować teatralność i uruchomić wy-

²² N.H. Frijda, *Emocje są funkcjonalne – na ogół*, w: *Natura emocji. Podstawowe zagadnienia* pod red. P. Ekmana i R.J. Davidsona, przeł. B. Wojciszke, Gdańsk 1998, s. 105.

²³ Todorov, *op. cit.*, s. 160.

²⁴ J.-B. Dubos, *Krytyczne rozważania o poezji i malarstwie*, przeł. M. Poprzęcka, w: *Teoretycy, artyści i krytycy o sztuce. 1700-1870*, wybór, przedmowa i komentarze E. Grabska i M. Poprzęcka, Warszawa 1974, s. 85.

obrażnię²⁵. Widowni zorientowanej na odbiór określonego gatunku towarzyszy wszak gotowość do związanych z nim zachowań, przyczyniająca się do odpowiednich doznań emocjonalnych.

Dramma *giocoso*, opera *buffa*, opera komiczna, singspiel, operetka – tu rozkosz-radość widza jest niejako wpisana w gatunek, otwierający wtedy przed twórcą większą przestrzeń wolności niż tragedia (opera *seria*). Duchowo-zmysłowy charakter wrażeń i odczuć wynika właśnie z prowadzonej pod dyktando muzyki gry scenicznej, z klimatu scenicznego obrazu, z iluzyjności emocjonalnej prawdy, tak przy tym chwilowej, jak sam teatr. Dodać tutaj należy akceptację wymaganego przez epokę poważnego, moralnego nacechowania komediowych przedstawień. Stulecie, samo niezbyt moralne, tym bardziej dbało o moralność na scenie, że o teatrze pod względem moralności miało zdanie jak najgorsze. Cóż, jeszcze jeden element do całej wiązki pozorów znamienych dla sztuki scenicznej, nie tylko zresztą ówczesnej.

Komediowe dzieła Mozarta różnie sytuuje się względem siebie. Alfred Einstein dzieli je na dwie grupy: grupę oper niemieckich, gdzie lokuje sielankę pasterską *Bastien i Bastienne*, singspiel *Urowadzenie z seraju* (określany też jako komedia uczuć) i baśniową opowieść (z elementami moralitetu) o *Czarodziejskim flecie*; grupę drugą tworzą trzy opery buffa – *dramma giocoso Don Juan*, komedia charakterów (per musica) *Wesele Figara* i najbliższa operze buffa *Cosi fan tutte* (która dramatycznie jest bliska tragikomedii). Na dobrą sprawę każdy utwór „tak różni się od pozostałych, że wydaje się dziełem sui generis”²⁶. Mimo wszystko w takim podziale kryje się głębszy sens, może przede wszystkim dlatego, że drugą trójkę utworów spowija melancholijny cień właściwych człowiekowi niewierności i okrucieństwa, a ich finał – w przeciwieństwie do dzieł z grupy pierwszej, rozwiązanych w sposób jasny i radosny – pozostaje dwuznaczny. Nie bez powodu Rousseau uznawał melancholię za „przyjaciółkę rozkoszy”²⁷. Jeżeli wszystkie opery łączy mit zakochanej pary, to właśnie w drugiej grupie utworów mamy do czynienia z klęską miłości i rozbiciem jej mitu przez akt uwodzenia (w *Don Juanie*), z jej gorzkim zwycięstwem na gruzach wierności i ufności (w *Cosi*) i z kompromitacją uwodziciela następującą poza sferą *ratio*, w powszechnym chaosie (w *Weselu Figara*). Jean Starobinski łączy te sztuki w całość zatytułowaną *Mozart nocny* i choć pomieszcza tu także kilka słów na temat *Fletu*, traktuje go indywidualnie i poświęca mu specjalny rozdział *Światło i władza w „Czarodziejskim flecie”*. Ale też można inaczej połączyć te utwory, zwracając uwagę na kluczową pozycję *Wesela Figara*, jedyne dzieła nie pisanego na zamówienie, bez którego nie byłoby ani *Don Giovanniego*, ani *Cosi fan tutte*, ani *Czarodziejskiego fletu*²⁸ lub scalić tym razem *Wesele Figara*, *Cosi fan tutte* i *Czarodziejski flet* strukturą opery buffa²⁹.

Mozart był niepodzielnym władcą stworzonego przez siebie świata teatralnego pozorów, którym rządziła jego muzyka. Nad wyraz uwodzicielska. Poświadczają to kompozycje Fryderyka Chopina i Franza Liszta oplecione wokół *La ci darem la mano*, menuet z *Don Giovanniego* jako podłoże balu u Senatora w *Dziadach* Adama Mickiewicza,

²⁵ Zob. *Encyklopedia Blackwella. Psychologia społeczna*, przekł. zbiorowy, wstęp i redakcja naukowa J. Czapiński, Warszawa 1996, s. 118-119.

²⁶ A. Einstein, *Mozart. Człowiek i dzieło*, przeł. A. Rieger, Kraków 1983, s. 449.

²⁸ Za Todorov, *op. cit.*, s. 255.

²⁹ T. Cyz, *Arioso*, Warszawa 2007, s. 65.

aria z *Wesela Figara Non poi andrai farfalone amoroso* w funkcji kontrastowego akompaniamentu Frejenda do „małej improwizacji” Konrada, hołd złożony kompozytorowi przez Stendhala, Soerena Kierkegaarda czy Alberta Camusa, przez Giorgio Strehlera, mnogość interpretacji jego oper, zwłaszcza *Don Giovanniego*, *Wesela Figara*, *Czarodziejskiego fletu*. Muzyka Mozarta nadaje intrydze z *Wesela Figara* wymiar, jakiego Beaumarchais nie podejrzewał – twierdzi Starobinski. „(...) wspaniale przedstawia nieład i pomieszanie, w którym gubią się społeczne rangi, w którym miesza się gorycz, rozkosz, złudzenia przebierańców, wina i wybaczenie. Pod sosnami wielkiego ogrodu miłosna gonitwa szalonego dnia odnajduje porządek kondycji i uczuć jedynie za cenę podwojenia bałaganu i szachrajstwa. Otarliśmy się przez moment o chaos i szaleństwo”³⁰. W muzyce Mozarta nie chodzi o miłe wychnienie, o łatwą przyjemność i niezobowiązujące emocje.

Ten „muzyczny uwodziciel”, uwodzi przez teatr, wyłaniający się z poddanej strzałce czasu jego dramatycznej muzyki. Na jej podłożu buduje ekspresyjną jedność swych oper³¹. Uwodzi widza uteatralizowaną grą form muzyczno-dramatycznych, działań, uczuć, obrazów. Wprowadza w swe dzieła wysoki współczynnik miłości-rozkoszy-radości, zarówno duchowej, jak zmysłowej, związany z gatunkami komediowymi. Einstein nazywa Mozarta „urodzonym buffonistą”, angażującym się bez reszty przede wszystkim w formy komediowe, nie w operę seria. „W operze buffa tkwi od samego zarania sporo parodii opery seria; była swobodniejsza, mniej zależna od tradycji, antyheroiczna, miała bardziej bezpośredni związek z życiem, i dlatego, choć jest zawsze formalnie ukształtowana, nie ma formalnego schematu. Również akompaniament nie jest nigdy ozdobą czy popisem, ale pełnym życia muzycznym żartem – przynajmniej u Mozarta”³².

Mozartowski „muzyczny żart” ma złożoną naturę muzyczno-dramatyczną i sceniczną. Finezyjna muzyka, pełna gracji, ukrywająca swą kunsztowność „za kulisami” tworzenia, opalizuje znaczeniami, często jakże kontrastowymi, gra elementami racjonalnymi i irracjonalnymi. Mamy tu do czynienia nie tylko z kontrastem sytuacji i tonacji, lecz także z niejednoznacznością zawartą w samej ekspresyjności arii, nierozdzielających splecionych uczuć, w wymienności nastrojów, w następstwie tragizmu i komizmu, w mieszaniu użytych form. Mozart „akceptuje ze swojej epoki wszystko: konwencje, obyczaje, nawet nałogi i mody” i „zdaje sobie sprawę, że nie mógłby się od niej odebrać”, choć przecież przekształcał „te „lekcje” innych „w coś własnego, osobistego, obdarzonego niepowtarzalnym obliczem i stylem”³³. Cóż, w końcu to jego czas „odkrył i dowartościował fantazję i inwencję jako wartości autonomiczne, geniusz jako wolną siłę twórczą artysty oraz język uczuć i emocji jako pierwotny czynnik konstytuujący język rozumu i względem niego nadrzędny”³⁴. I czy rację miałby Dubos, przywołujący przekonanie Tacyta, że „czasy płodne w znamienitych ludzi obfitują zarazem w ludzi zdolnych oddać im sprawiedliwość?”³⁵.

³⁰ Tak np. u J. Mianowskiego, *Afekt w operach Mozarta i Rossiniego*, Poznań 2004, s. 302.

³¹ Starobinski, *op. cit.*, s. 18.

³² Znamienne, że gdy Einstein charakteryzuje jakąś arię, zawsze zaczyna od umieszczenia jej w konkretnej sytuacji dramatycznej.

³³ Einstein, *op. cit.*, s. 362.

³⁴ Strehler, *op. cit.*, s. 232.

³⁵ Fubini, *op. cit.*, s. 149.

Trzeba powiedzieć, że ówczesne pole symbolicznej władzy kompozytora zwiększało się z każdym jego dziełem. Poczynając od wąskiej widowni w ogrodzie Messmera, gdzie odbyło się przedstawienie *Bastiena i Bastienne*, aż po publiczność teatru Schikanedera, która była publicznością przedmiejską. „Byli to ludzie zachowujący się zupełnie swobodnie i spontanicznie, którzy czyniąc wiele hałasu, głośnymi okrzykami dawali wyraz swojemu zadowoleniu lub oburzeniu”. Monografista dopowiada: „Mozart pozostawał zawsze w symbiozie ze swoimi widzami, bez względu na to, czy wyrażali swój entuzjazm krzykiem czy ciszą. Zależało mu przede wszystkim na wytworzeniu duchowej więzi z odbiorcą”³⁶. I ma rację. W liście Mozarta do przyjaciela, pisanym z Pragi w 1787 roku, czytamy: „Patrzyłem z przyjemnością, jak wszyscy ci ludzie z prawdziwą radością podskakiwali w takt muzyki mojego *Figara*, ułożonej w kontredanse i walce”³⁷.

W tej epoce zmianie ulegało miejsce kompozytora i sposób istnienia wielkomięskiej publiczności. I artysta, i publiczność poszerzali bowiem pole swej wolności. Ten pierwszy w istotnym stopniu oswobadzał się od przymusu tradycji, z której nie rezygnował, lecz którą rozwijał w sposób przez siebie wybrany, uwalniając się od konieczności podobania się przede wszystkim wąskiej grupie społecznej, od presji dla niej obowiązującego smaku. Zmierzał więc w stronę podobania się luźno zintegrowanym audytoriom scen publicznych, o reakcjach nie tylko nieprzewidywalnych, również labilnych i zindywidualizowanych. Taka widownia zawsze stanowi słabo rozpoznawalny, niejednolity zbiór wielkomięjski, zatem o różnym poziomie wykształcenia, gustów, zamiłowań, oczekiwań. Zbiorowa przyjemność i radość, jaką objawiała w teatrze, była bezcenna, dzięki temu wysyłała artyście sygnał swych upodobań. W tym kontekście Mozartowskie wybory gatunków komediowych zgodne były z jej wyborami. Wtedy, jeszcze przed komercyjnym uzależnieniem teatru, mogła go wspierać w dążeniu do niezależności.

W końcu XVIII wieku wizerunek kompozytora różnił się od tego, który znano na początku stulecia. Ekwiwalentem tej profesji nie był już „mistrz kontrapunktu”, lecz „artysta wolny”, „poeta dźwięków”, tworzący wedle swych upodobań i wyborów; jako nowe wcielenie Apolla czy Orfeusza sytuował się poza oficjalną hierarchią społeczną, mógł więc być adorowany; pewne jakości jego sztuki – jak irracjonalność czy polisemia, wcześniej traktowane jako niedostatek, lokowały muzykę ma szczytach hierarchii sztuk i uprawomocniały przemawianie do dusz słuchaczy. Uczucie przy tym traktowano jako sprawę bezwzględnie indywidualną i bardziej skomplikowaną niż afekt w barokowej muzyce³⁸.

Koniec epoki oświecenia przyniósł więc kompozytorowi znamienity awans – stał się on figurą znaczącą intelektualnie, znawcą natury ludzkiej. Jego muzyka „starła się być tylko sztuką (nie nauką, nie poezją) i podkreślać swą autonomię”³⁹. Te zmiany odzwierciedlały w Niemczech wymienne określenia jego profesji: nie tylko *Componist*, również

³⁶ Dubos, *op. cit.*, s. 83.

³⁷ G. Wagner, *Brat Mozart. Wolnomularstwo w osiemnastowiecznym Wiedniu. Królewska sztuka i jej wpływ na życie i twórczość wielkiego kompozytora. Legenda, mit, rzeczywistość*, przeł. J. Korpanty, Gdynia 2001, s. 159-160.

³⁸ Cyt. za Boettger, *op. cit.*, s. 130.

³⁹ Kirilina, *op. cit.*, s. 532.

Tonsetzer, Musicus poeticus, Tondichter, a każdy niuansował jego sztukę. Beethoven będzie preferował jeszcze inne terminy – *Meister, Kunster, Tonkünstler*⁴⁰.

Autonomia muzyki, wolność i indywidualność kompozytora wprowadzały go w obszary zróżnicowanego odbioru, znamiennego zwłaszcza dla widowni teatralnej. Nawet bowiem koncerty adresowane były bardziej do znawców – albo należących do „wielkiego świata”, albo zlokalizowanych na jego obrzeżach. Czysta przyjemność teatru łączyła co prawda różne grupy widzów, ale artysta mógł zyskać niezależność wyłącznie na publicznym rynku sztuki – i to w nader krótkim czasie, więc zanim ten rynek już za chwilę ulegnie silnej komercjalizacji i zanim zniewoli pracujących dla niego artystów. W końcu wieku XVIII nie odrzucający szans rynkowych kompozytor mógł dysponować stosunkowo znaczną niezależnością tworzenia, mógł naruszać zwyczaje teatralne czasu, odchodzić od stylowych ograniczeń, miksować elementy estetyk i gatunków, podążając w kierunku indywidualnych stylów przyszłości. Na dobrą sprawę niewielu artystów teatralnych następnego stulecia uwolniło się od presji komercyjnych scen publicznych, niewielu też umiało utrzymać swą sztukę w chwiejnej równowadze. Twórczość Mozarta wydaje się należeć do tego niepowtarzalnego, krótkiego momentu dziejów, gdy wielkomijski teatr publiczny jednoczył widzowiej rozmaitej proveniencji w akcie odbioru czystej sztuki odwołującej się do natury człowieka, lecz odległej od więzów realizmu.

Wprawdzie kompozytor tego czasu wciąż poruszał się w gąszczu zamówień, a instytucje mogące wspierać jego niezależność dopiero się kształtowały, niemniej już wtedy Mozart miał z nimi do czynienia. I choć współzależały one jeszcze od władcy, to mogły oferować artyście posmak ograniczonej lecz cennej niezależności. Myślę chociażby o wiedeńskim Towarzystwie Muzycznym (1771) czy inspirowanej przez cesarza narodowej scenie wodewilowej przy bramie Karyńskiej (otwartej 1. II 1778) i jego poparciu dla singspielu (zamówił wszak *Urowadzenie z seraju*), myślę o tryumfie *Wesela Figara* w praskim Teatrze Narodowym w 1777, skąd Mozart przywiózł zamówienie na *Don Giovanniego*, wreszcie o Theater auf der Wieden Emanuela Schikanedera (który dyrektorował tu od 1789 roku). Ten teatr, wynosząc singspiel i operę czarodziejską, przyczynił się do renesansu sceny barokowej z jej machinami i trickami oraz do ukształtowania nowego repertuaru, nie stroniącego od elementów ludowych, ważnych w późniejszych utworach Raimunda czy Johanna Nestroya i plejady innych autorów, jak Mozart korzystających z barokowego przepychu inscenizacji, jak Mozart łączących wpływy *buffa* i *seria*, singspiele z operą czarodziejską, naukę człowieczeństwa z muzyką i piosenką, tradycję ludową i popularną z tradycją dworską.

Wiedeńskie teatry przedmiejskie oddane były bez reszty przyjemności, rozkoszy i radości spektakli. *Delectare* nie została tu jednak wyjęta z tradycyjnego związku dwóch innych teatralnych funkcji (*docere i movere*), wciąż je dopełniała, lecz zarazem nad nimi dominowała. Rozkosz-radość spektaklu stanowi historyczny (i zarazem pozaczasowy) klucz emocjonalno-psychologiczny do wiedeńskich oper Mozarta. Nie bez powodu powstały w klimacie Wiednia, gdzie dramat niknął w cieniu opery. I jeśli nawet ta mozartowska rozkosz-radość jest dziś komunalem, nie likwiduje to jej znaczenia. Doskonale wie o tym Strehler: „Mówi się, że Mozart to kompozytor szczęścia, że muzyka jego przynosi radość, jest radością. Obiegowa przeciętna ta opinia jest oczywiście, estetycznie rzecz biorąc, bez znaczenia. Mimo to jednak, nawet to powierzchowne

⁴⁰ *Ibidem*, s. 529.

twierdzenie, zawiera, moim zdaniem, jakąś prawdę. Chciałbym powiedzieć, że w pewnym momencie każda wielka sztuka jest szczęściem. Jest krzykiem skierowanym ku szczęściu człowieka, ku jego niewiarygodnemu losowi, jego możliwej radości, aktywnej zdolności przeżywania i zmieniania świata, możliwości solidarności i braterstwa z sobą samym i innymi⁴¹.

Poza tymi słowami odnajdziemy jednak i złożoność, i głębię rozkoszy-radości tych niepowtarzalnych dzieł, różniących się odcieniami od uczuć doznawanych podczas spektakli operowych innych kompozytorów. Były to widowiska przemyślane w całości jako komediowy teatr i wesoły dramat. Jeśliby przyjąć za Jarosławem Mianowskim, że *dramma giocoso* to synonim operowej twórczości Mozarta⁴², może należałoby je potraktować jako swoiste twórcze przebranie artificioznego spektaklu życia, które tyleż odkrywa, co ukrywa – całą gamę ludzkich uczuć, od szczęścia do cierpienia i znowu do szczęścia, konflikty i ich rozwiązanie – zawsze rozwiązanie, nawet dwuznaczne i pełne goryczy (jak w *Così fan tutte*). Mozartowska radość nie byłaby bowiem pełna bez tonów ciemnych i melancholijnych, emocjonalnych meandrów, zwątpień i rozterek, dramatów, nawet tonów demonicznych, kontrastów i sprzeczności, które w połączeniu z elegancją, lekkością i zwiewnością oferowały widowni wszechogarniające poczucie doskonałości i pełni, nie bez powodu wpisane w komediowe gatunki.

Z jednej strony mamy świadectwo Leopolda Mozarta, który w roku 1768 stwierdzał: „wiedeńczykom (...) nie zależy na oglądaniu rzeczy poważnych i sensownych – zresztą znają się oni na tym niewiele albo wręcz wcale i nie interesują się niczym prócz błazeństw, tańców, diablów, duchów, czarów, figli, czarownictw i dziwnych zjawisk – jest sprawą znaną, a ich reakcje w teatrach dowodzą tego na każdym kroku. Nawet człowiek odznaczony wstęgą orderu będzie tu klaskał w dłonie i śmiał się do rozpuku z powodu byle błazenday lub pospolitego dowcipu (...)”⁴³. Jest to oczywiście opinia generalizująca, niemniej bez wiedeńskiej predylekcji do lekkiej zabawy nie byłoby zapewne komediowych oper Mozarta. Z atmosferą wiedeńską korespondowała jego skłonność do żartów (nawet prostackich) i kłownady⁴⁴, także skrywająca melancholię, którą wyakcentował Stendhal. Wiedeń oznacza tu przecież związaną z konkretnym miejscem przynależność kulturową, obyczajowość, światopogląd, sposób życia. Ale jest też druga strona medalu złączona tym razem nie z przestrzenią lecz z czasem, znamieną dla całej epoki. Oto wolność w każdej ze swych postaci, artystyczna, egzystencjalna czy moralna, „uchwycona być może jedynie w gwałtownym konflikcie ze swym przeciwnictwem, z mrocznym ciężarem naturalnych i społecznych alienacji. By ukazać tę ideę w swoim dziele, artysta oświecenia (...) musi sprostać paradoksalnemu wyzwaniu: porzucając wyrafinowaną, „dzienną” elegancję i wszelką dekoratywną koncepcję sztuki oddanej w służbę patriarchalnemu i konserwatywnemu społeczeństwu, musi on, według słów Starobinskiego (...) ukazać „niewidzialną obecność” wolności w człowie-

⁴¹ *Ibidem*, s. 530-531.

⁴² Strehler, *op. cit.*, s. 235.

⁴³ Mianowski, *op. cit.*, s. 300.

⁴⁴ Cyt. za Boettger, *op. cit.*, s. 48.

Zob. Elias, *op. cit.*, s. 138, 139; czy Wagnera opis żartu na spektaklu *Fletu*, *op. cit.*, s. 157-158.

ku – również gdy stawia on czoło „fatalności materii i zdarzenia”⁴⁵. Morike dotyka niejednoznaczności muzyki Mozarta w migawce z jego występu w pałacu hrabiego von Schintzburg w drodze do Pragi: „Był to jeden z owych wspaniałych utworów, w których czyste piękno dobrowolnie i jakby przez kaprys oddaje się w służbę elegancji, tak jednak, iż osłonięte jedynie tymi rozmyślnie jakby igrającymi formami zła mnóstwa olśniewających światła przejawia każdy rys swej szlachetnej natury i hojnie rozlewa swój niezwykle patos”⁴⁶.

„Przymierzając” Mozarta do Schillerowskiej klasyfikacji twórców (1795), należałoby go uznać za mistrza naiwnego, artystę sprzed zerwanej jedności, nie tyle poszukiwacza utraconej harmonii rzeczy i zjawisk, ile wywodzącego taki ideał z własnej wyobraźni. Wyobraźnia wyrażana muzyką jest bezgraniczna, lecz teatralne medium, wymagające oka widza – złudne i ograniczone. Gra między nimi się tocząca odpowiada scenicznemu jest/nie jest, zatem podstawie uwodzącej siły teatru. Sztuka muzyczno-dramatyczna naiwnego twórcy zawiera istotę sztuki czystej, w następnym stuleciu będącej ściganym ideałem. Nie próbuje udowodnić niczego, nie przywołuje żadnego, niezależnego od niej celu, nie jest traktowana jako broń. Jest tylko sztuką i aż sztuką o nienaruszonej wewnętrznej jedności. Wyraża podstawowe, znane wszystkim odwieczne uczucia i emocje, nie kompensuje, nie przewycięża, nie służy żadnej terapii i pozostaje zgodna z istniejącymi konwencjami. Jest obiektywna i bezpośrednia, jest pełnią. Dlatego też rezultat działań artysty naiwnego Schiller określa jako „spokojny, czysty i wesoły”. Ale Schiller mówi coś jeszcze – porównując dwa wiodące gatunki, tragedię i komedię, przyznaje wyższość tej drugiej, właśnie ze względu na szansę twórczej wolności, jaką oferuje.

Zdaniem Schillera w przeciwieństwie do tragedii komediowy przedmiot nie znaczący, jego wielkość zależy wyłącznie od osobowości twórcy. A „wytwarzanie i podtrzymywanie w nas (...) wolności duszy jest wdzięcznym zadaniem komedii”. Należy w niej dbać o to, aby nigdy nie doszło do skrępowania tej wolności. Chociaż zatem „punkt wyjścia tragedii jest donioślejszy”, to komedia „dąży do donioślejszego celu”. Jego osiągnięcie sprawiłoby, „iż wszystkie tragedie okazałyby się niepotrzebne i niemożliwe. Jej cel jest identyczny z najwyższym dążeniem człowieka, który powinien walczyć o to, aby być wolnym od namiętności, patrzeć zawsze jasno, zawsze spokojnie wokół siebie i w siebie, znajdować wszędzie więcej działania przypadku niż zrządzenia losu i więcej się śmiać z głupoty niż oburzać się lub płakać z powodu zła (...)”⁴⁷.

Utworki *buffa* i serio-komiczne Mozarta noszą bezwzględnie rozpoznawalny znak herbowy Talii – happy end, światopoglądowy sygnał gatunku, który był zawsze jednym z jego podstawowych wyznaczników. Moc szczęśliwego zakończenia, sytuacji finalnej, skontrastowanej z inicjalną, była ogromna, przekazywała ona bowiem widzowi i utrwałała w nim przekonanie o możliwości zwycięstwa nad ciemną naturą świata, zatem

⁴⁵ D. Arasse, *Artysta*, przeł. M. Woźniak, w: *Człowiek Oświecenia*, pod red. M. Vovelle’a, Warszawa 2001, s. 264-265.

⁴⁶ E. Morike, *Podróż Mozarta do Pragi*, przeł. M. Kurecka, Warszawa 1956, s. 73-74.

⁴⁷ F. Schiller, *O poezji naiwnej i sentymentalnej*, w: *Goethe i Schiller o dramacie i teatrze. Wybór pism*, przeł. i oprac. O. Dobijanka. Wrocław 1959, s. 314-315.

⁴⁸ Todorov, *op. cit.*, s. 164.

o możliwości przemiany. Taki finał wiązał wszystkie elementy dzieła wspólnym celem i wspólnym znaczeniem, oczywistym dopiero z perspektywy zamkniętej całości i określał proponowany przez dzieło system wartości, w drugiej połowie wieku w komedii zdominowany już nie przez małżeństwo, ale przez miłość, która nie zależy od naszej woli. Miłość stanowiła (nie tylko wtedy) „wcielenie aktywnego humanizmu, promującego wartości pozytywne, które pozwalają nadać sens każdemu istnieniu”⁴⁸, uwytatniają znaczenie sfer prywatności i indywidualności. Szczęśliwy finał miał więc także wartość autonomiczną. Komediodramaturgia była bowiem dramaturgią radosną, nawet jeśli posługiwała się szyderstwem, ironią, dramatem czy patosem, nawet gdy przekazywała swym widzom egzystencjalną prawdę, że nasz byt ma zawsze niejednoznaczność światłocienia. Komediodramatyczna otoczka ideału apelowała do humanizmu teatralnego audytorium i tylko ona władna była w końcu wieku stworzyć złudzenie, że sztuka może być jednością, że teatr wciąż panuje nad więzami, które właśnie zmierzały ku zerwaniu oraz że wciąż jest możliwe zjednoczenie sceny z publicznością, które przecież też za chwilę będzie już tylko złudzeniem.

Jeśli cokolwiek nie miało się poddać temu zerwaniu, to przede wszystkim gatunki komediowe. Wróćmy raz jeszcze na chwilę do Schillera i jego porównania tragedii i komedii. „Ogólnie można powiedzieć – pisze on – że komedia wprowadza nas w wyższy stan duszy, a tragedia pobudza nas do wyższej działalności. Przy oglądaniu komedii stan naszej duszy jest spokojny, jasny, swobodny, pogodny, nie odczuwamy ani aktywności, ani bierności, przyglądamy się tylko i niczym nie przejmujemy; jest to stan bogów, którzy nie troszczą się o żadne sprawy ludzkie, którzy swobodnie unoszą się ponad wszystkim, którymi nie włada los ani przymus prawa”⁴⁹.

Podważanie zasady rzeczywistości przez komedię igrającą teatralnym efektem realności, a zrodzoną z ducha dramatycznej muzyki, w swych najwyższych wcieleniach (takich jak Mozartowskie) prowadziło ku „szczęśliwej równowadze” (jak pisał Schiller), „stanowi bogów”. Odbiorca tych oper mógł się, niczym mieszkańcy Olimpu, cieszyć swą wyższością i pełnią odczuć, zarazem swą niewymuszoną zgodą na to, by kochać niedoskonałość. Cóż że wyższość i pełnia były jedynie chwilowe. Ale właśnie teatr, uwodząc odbiorcę, oferował mu tak potrzebną miłość-rozkosz-radość z nietrwałego pozoru. Sobie zaś zapewniał równie niezbędny moment ulotnego tryumfu. Wprawdzie wszystko tu było z góry opłacone, w publicznym teatrze pozostając głównie zakupem, nie darem, lecz mimo to autonomiczne dzieło sztuki zachowywało jednak wartość rzeczy darowanej. W istocie bowiem ekonomiczna otoczka jeszcze wtedy ochraniała czystość, bezinteresowność i spontaniczność esencji Mozartowskiej sztuki opery. Z czasem nadano jej walor absolutu. A wszak absolut jest powoływany do życia przez nas samych. Być może jako odpowiedź na otrzymany dar.

⁴⁹ F. Schiller, *Tragedia i komedia*, w: *Goethe i Schiller...*, op. cit., s. 317.