

Łaskawość Tytusa Wolfganga Amadeusza Mozarta albo przemiany klasycyzmu

Łaskawość Tytusa, operę powstałą w ostatnim roku życia kompozytora¹, równoległe do *Czarodziejskiego fletu*, należy traktować nie tylko jako powrót do znajdującej się na skraju bankructwa opery poważnej, lecz także jako istotne wy-

¹ Ponieważ do dziś dyskutowane są okoliczności, które spowodowały, iż Mozart napisał w ogóle operę koronacyjną, warto poświęcić im tu nieco uwagi. I tak – przypomina Ludwig Finscher („*La clemenza di Tito*”. *Dramma serio per musica in due atti*, w: *Mozarts Opern. Alles von „Apollo und Hyacinth” bis zur „Zauberflöte*”, hrsg. von Forschungsinstitut für Musiktheater der Universität Bayreuth, München – Zürich 2005, s. 239 [Auszug aus dem Band 4 (1991) von „Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters. Oper – Operette – Musical – Ballett”]) – osobą, której powierzono uświetnienie uroczystości cesarskiej, był Domenico Guardasoni. On też miał się zatroszczyć o znakomitego kompozytora („da un celebre maestro”) oraz dobór odpowiedniego twórcy dramatycznego. Libretto – jak zastrzegał sobie zleceniodawca (stroną zawierającą umowę z Guardasonim był czeski parlament) – miało być kompilacją dwóch soggetti, które włoski antreprenier otrzymał od hrabiego Heinricha Franza von Rottenhan. Pamiętając o ograniczeniach czasowych (koronacja odbyła się 6 września 1791), na wszelki wypadek wzięto pod uwagę także inną możliwość – zasugerowano mianowicie sięgnięcie po „soggetto del Tito di Metastasio”. W ostatecznym rozrachunku było to całkiem zrozumiałe, jako że nie bez znaczenia musiał być fakt, iż w roku 1786 Józef II został nazwany przez Wilhelma Ludwiga Wekhrlina „niemieckim Tytusem” i że – poczynając od Antonia Caldary (1734) – libretto to było umuzyyczniane około 40 razy. Prawdopodobnie już 14 lipca 1791 Guardasoni porozumiał się z Mozartem i Mazzollą, po czym udał się do Włoch, żeby pozyskać przewidywanych przez kontrakt, znamienitych śpiewaków („un primo mulico, di prima sfera [...] una prima donna, medeamente di prima sfera”). Za zbyt hipotetyczne uznał Ulrich Schreiber (*Die Opern II: Werke der Wiener Jahre*, w: *Mozart Handbuch*, hrsg. von S. Leopold, Kassel – Stuttgart – Weimar 2005, s. 136) przypuszczenia, jakoby pertraktacje prowadzone przez Guardasoniego z Mozartem w 1789 roku na temat napisania nowej opery, a więc jeszcze przed wyjazdem antreprenera do Warszawy, miały dotyczyć właśnie *Łaskawości Tytusa*.

darzenie społeczne, ilustrujące przemiany, jakie dokonywały się w latach dziewięćdziesiątych XVIII wieku. Opera ta jest więc ważnym świadectwem epoki. Dokumentuje ona zderzenie się dwóch perspektyw odbioru, uwarunkowanych zmianami społeczno-politycznymi. Wciąż żywa, choć trafniej byłoby powiedzieć: niepokojąco bliska, była też świadomość rewolucji francuskiej, szczególnie w Wiedniu, w którym Józef II, a potem Leopold II rozumieli słabość niedawno obalonej, francuskiej monarchii.

Było to już widoczne w chwili wystawienia *Tytusa* w praskim teatrze². Przekonującym na to dowodem jest reakcja dworskiej publiczności, która zajęła wobec opery Wolfganga A. Mozarta postawę pełną odmowy i dystansu, by nie rzec obojętności³. Słowem, opera nie znalazła u niej poklasku, a idee kompozytora albo nie były dość czytelne, albo – przeciwnie – odczuto je jako prowokujące. Stało się wkrótce jasne, że zawiera ona szereg myśli, które sprzyjać mogą mentalności mieszczańskiej. *Tytus* pozostawał wprawdzie operą koronacyjną, ale była to już opera koronacyjna w czasach politycznego przewrotu, niepodobna do słynnej Festoper Antonia Cestiego, *Il pomo d'oro* (1668)⁴. Tym, co ją różniło od pierwowzorów, był zwłaszcza sposób, w jaki Mozart odniósł się do tytułowego bohatera. W ujęciu Mozarta Tytus – jak pisze Dieter Borchmeyer, adaptując formułę Buriego, którą tamten zastosował do Ludwika XVI⁵ – przekształcił się w „człowieka prywatnego na cesarskim tronie”⁶. Przemawia za tym przede wszystkim słowo, jakim jest on nieustannie apostrofowany: „Padre della patria”. Przy czym nie chodzi tu o niemity oświeceniowy paternalizm, lecz o redefinicję samego pojęcia, poddanego swoistej emocjonalizacji. Posługując się tą formułą, Mazzola i Mozart mieli na myśli „łagodnego ojca”, człowieka, którego wrażliwość może się znaleźć w konflikcie z „mądrością władcy”⁷.

Jest rzeczą w pełni zrozumiałą, iż ujęcie to musiało przypaść do gustu publiczności mieszczańskiej. Nie stało się tak jednak od razu. Wymagało to reorientacji oczekiwań publiczności teatralnej jako takiej. Bo też zastanawiający jest fakt, że *Tytus* był na przełomie wieków najbardziej hołubioną operą Mozarta i że należał do repertuaru wielkich europejskich teatrów, nie wyłączając Londynu, do którego trafił jako pierwsza opera wiedeńskiego kompozytora⁸. W roku 1798 Franz Xaver Niemetschek, pierwszy biograf

² Obsada instrumentalna i wokalna była wyborna. W orkiestrze grał nie kto inny jak przyjaciel Mozarta, Anton Stadler. Tytusa zaśpiewał Antonio Baglioni, pierwszy wykonawca Don Ottavia (1787), Vitellię odmalowała Maria Marchetti-Fantozzi, Sestosa zagrał kastrat Domenico Bedini, a rolę Annia, inną partię napisaną dla kastrata, przejęła Carolina Perini. „Jako Servilia wystąpiła signora Antonini, jako Publio Gaetano Campi”. Zob. U. Schreiber, *op. cit.*, s. 136.

³ Zob. J. Buźga, *Enige Gedanken über die Uraufführung und über die Rezeptionsgeschichte der Oper „La clemenza di Tito”*, „Mozart-Jahrbuch” 1991, cz. 2, s. 773-776.

⁴ S. Kunze, *Die Sinfonie im 18. Jahrhundert. Von der Opersinfonie zur Konzertsinfonie*, Laaber 1993 („Handbuch der musikalischen Gattungen”, t. 1).

⁵ D. Borchmeyer, *Mozart oder Entdeckung der Liebe*, Frankfurt am Main – Leipzig 2005, s. 243.

⁶ *Ibidem*, s. 244.

⁷ *Ibidem*.

⁸ Okoliczność ta jest ważna przede wszystkim dlatego, że – jak pisał Anselm Gerhard (*London und der Klassizismus in der Musik. Die Idee der „absoluten” Musik und Maurizio Clementis*

Mozarta, uznał *Łaskawość Tytusa* za dzieło najdoskonalsze i pełne „cichej wzniosłości”⁹. Wszystko to nie zapobiegło późniejszemu losowi opery; w XIX wieku *Tytus* popadł w zapomnienie. Jeśli w ogóle się nim interesowano, postrzegano go wyłącznie jako utwór anachroniczny, choć trzeba przyznać, iż wiązało się to z sytuacją opery poważnej. Nieskuteczne okazały się próby „reanimacji” *Tytusa*, które pojawiły się w latach sześćdziesiątych XX wieku. Publiczność operowa nie znalazła w nim nic interesującego. Jak pisze Borchmeyer, osobą, która ponownie otworzyła nasze oczy i uszy na ostatnią operę Mozarta, był Jean-Pierre Ponnelle. On to bowiem spowodował, iż zobaczyliśmy w *Łaskawości Tytusa* „koronę gatunku” opery *seria*, nawet jeśli była to już tylko korona śmierci¹⁰.

Ponnellowi udało się zauważyć rzecz podstawową: klucz do interpretacji opery Mozarta został zagubiony w XIX wieku, wraz z rozwojem mentalności mieszczańskiej. Decydujące znaczenie miał moment, kiedy za panowania psychologicznego realizmu, reprezentowanego w głównej mierze przez Henryka Ibsena, przestano rozumieć dramaty Pietro Metastasia. Gdyby nie praca sceniczna Ponnella, dla którego decydujące znaczenie miało terminowanie włoskiego dramaturgo u siedemnastowiecznych klasyków francuskich, dostęp do Mozartowskiego *Tytusa* byłby nadal wątpliwy. Zbyt duży dystans dzielił naturalizm od sztuki przepojonej atmosferą ceremonialności i święta. Wszak obydwa światy, świat opery metastasiańskiej i świat naturalistycznego teatru, stanowią antypody. Pokonanie uprzedzeń jest jednak konieczne, w szczególności dzisiaj, kiedy chce się uchwycić nowatorstwo opery Mozarta, sytuującej się w bardzo ważnym momencie rozwoju klasycyzmu. Sam Mozart bowiem poruszał się nieustannie między dwoma konkurującymi ze sobą systemami wartości i estetyki: dworskim i mieszczańskim¹¹.

Jego opera *seria* jest więc dokumentem owego zawieszenia i związanej z nim wizji antyku tudzież tradycji operowej, jakkolwiek mamy tu do czynienia jedynie z częściowym zakwestionowaniem tej ostatniej. W *Mozarts Opern* Stefan Kunze pisał na ten temat następująco:

„Opera Mozarta [*Tytus* – K.K.] zajmuje miejsce w punkcie oddzielającym jedną epokę od drugiej. Sytuacja ta pozostawiła ślady w samym dziele, tak iż może ono służyć za drama-

Klavierwerk, Stuttgart – Weimar 2000, s. 8) – Londyn był wtedy „nie tylko pod względem gospodarczego, politycznego i intelektualnego rozwoju, lecz także w odniesieniu do sztuk wiodącą, ba – mimo niezbyt docenianej roli przedrewolucyjnego Paryża – jedyną światową stolicą XVIII wieku”. Falszywa opinia o „kraju bez muzyki”, upowszechniana przez niemieckich autorów z początku XIX wieku, miała swe korzenie w antyangielskim resentymentem, którego nie uniknęli nawet tak wybitni autorzy jak Heinrich Heine (*ibidem*, s. 7). Co ciekawe, na wyspie jest ona rozpowszechniona również dzisiaj i można ją przedstawić następująco: „między Purcellem a Elgarem brytyjskie życie muzyczne ma w porównaniu z Europą kontynentalną – z jednym charakterystycznym wyjątkiem – znaczenie peryferyjne” (*ibidem*).

⁹ Zob. G. Gruber, *Mozart und die Nachwelt*, München – Zürich 1987², s. 99 i n.

¹⁰ D. Borchmeyer, *op. cit.*, s. 236.

¹¹ „Życie Mozarta – jak pisał N. Elias (*Mozart. Portret geniusza*, oprac. M. Schröter, przeł. B. Baran, Warszawa 2006, s. 21) – unaocznia bowiem los mieszczanina w dworskiej służbie pod koniec okresu, w którym prawie wszędzie w Europie miarodajny dla twórców był narzucany im przemocą smak szlachty dworskiej. Dotyczyło to szczególnie muzyki i architektury”.

tyczny dokument przejścia. Starzejący się gatunek opery seria jawi się tu w świetle sublimacji, która w operze Mozarta jest stale obecna. Niewykluczone, że to właśnie wytwarza jedyną w swoim rodzaju atmosferę¹².

Epoka, którą Kunze miał na myśli, to nic innego jak odchodząca w przeszłość kultura dworska i preferowane przez nią formy sztuki, z operą seria na czele. O tym, że Metastasio, był tej opery najbardziej znaczącym reprezentantem, wiedzieli wszyscy, tym bardziej nie może dziwić okoliczność, iż Mozart – komponując nowego *Tytusa* – był w pełni świadom dwuznaczności własnego położenia. Sięgnął po wzorzec, którego nie zamierzał spostonować, lecz który wyposażył w elementy przejęte z repertuaru nadchodzącej epoki. Zachowywał się jak pośrednik, który jednocześnie nie opowiada się jednoznacznie po którejś ze stron. Ponieważ miał znakomite wycucie ówczesnego „klimatu idei”¹³, postanowił wykorzystać swą szansę, respektując zasadę dworskiego święta. Poszukiwał jedynie sposobu, żeby wyrazić to wszystko, co zdawało mu się zupełnie nowe, a co musiało się ujawnić przy ponownym opracowywaniu libretta. Wiele przemawia za tym, iż Mozart miał wpływ na pracę Mazzoli. Od maja do końca lipca 1791 roku Caterino Mazzola był następcą Lorenza Da Potnego w Wiedniu. Zatrzymał się tam na dłużej, nim udał się do Pargi. I wtedy też prawdopodobnie – na co jako pierwsza zwróciła uwagę Helga Lühning w „*Titus*”-*Vertonungen im 18. Jahrhundert*¹⁴ – nadarzyła się sposobność, by podjąć współpracę. Od początku było przy tym jasne zarówno dla librecisty, jak i dla kompozytora, że nie chodzi im o konserwowanie starego gatunku, lecz o stworzenie *ri-dotta à vera opera*.

W praktyce oznaczało to przystosowanie opery metastasiańskiej do sytuacji, jaka panowała w dramaturgii operowej pod koniec XVIII wieku¹⁵. Z jednej strony konieczna była przebudowa wielokrotnie umuzycznianego dramatu Metasasia, z drugiej zaś – po-

¹² S. Kunze, *Mozarts Opern*, Stuttgart 1996², s. 526.

¹³ Zob. C.L. Becker, *Państwo Boże osiemnastowiecznych filozofów*, przeł. J. Ruskowski, Poznań b.r.w., s. 12.

¹⁴ H. Lühning, „*Titus*”-*Vertonungen im 18. Jahrhundert. Untersuchungen zur Tradition der Opera seria von Hasse bis Mozart*, Laaber 1983, s. 79-84. („*Analecta Musicologica*”, t. 20). Zob. też wcześniejszą dyskusję na temat historii powstania Mozartowskiego *Tytusa* prowadzoną na łamach „*Die Musikforschung*”. H. Lühning, *Zur Entstehungsgeschichte von Mozart „Titus”*, „*Die Musikforschung*” 1974, z. 3, s. 300-318; J.H. Eibl, *Zur Entstehungsgeschichte von Mozart „Titus”. Bemerkung zu dem Beitrag von Helga Lühning im Heft 3/1974*, „*Die Musikforschung*” 1975, z. 1, s. 75-81; H. Lühning, *Nochmal zum „Titus” (Erwiderung)*, „*Die Musikforschung*” 1975, z. 3, s. 311-314.

¹⁵ „Mazzola i Mozart – pisze Rudolph Angermüller (*Mozart und Metastasio*, w: *Mozart, seine Zeit, seine Nachwelt. Florilegium Pratense. Ausgewählte Aufsätze*, hrsg. von G. Geffray und J. Senigl, Würzburg 2005, s. 322) – rozwinęli aż do granic jej możliwości operę seria – co więcej, wraz ze swą techniką ansambli oddalili się już od typu opery seria. Także Mozart pozbył się ze swej muzyki zbędnego balastu tradycyjnej opery seria. Zniknęły wystawne rytonele, formy stały się bardziej zwarte, arie zostały ograniczone do skróconych form da capo, instrumentacja zaś nabrała charakteru przejrzystości jak w symfonicznych dziełach Mozarta. Mazzola i Mozart przełamali libretto Metastasiańskie, tworząc nową jego formę, wspólne dzieło poety i kompozytora, formę, która daje i pozwala muzyce na więcej swobody”.

trzeba wprowadzenia doń nowego tonu, zgodnego z wymaganiami nowej wrażliwości estetycznej. Zmianie musiała ulec przede wszystkim relacja między muzyką a poezją. Wszak nie bez przyczyny Metastasio obstawał przy tym, iż jego dramaty mogą się całkowicie obyć bez muzyki i że elementem je podtrzymującym jako twory *stricte* literackie jest bliski mowie sądowej sposób argumentacji, skutkiem czego w budowie formalnej ważną rolę odgrywa *recitativo semplice*, nazwany w XIX wieku – nie bez złośliwości – recytatywem *secco*. Swoista „jurydyzacja” poezji miała swe źródło w wykształceniu autora, który – podobnie jak Pierre Corneille – był prawnikiem.

Ambicją Mozarta było jednak coś innego. Chodziło mu o to, by poezję dramatyczną uczynić służebnicą muzyki, nie dając pretekstu do traktowania *Tytusa* jako opery przestarzałej, będącej już tylko łabędzim śpiewem gasnącej epoki. Przeciwnie, wszystko, co uczynili poeta i kompozytor, dowodzi potrzeby zmiany koncepcji opery *seria*. O ile w dawnej jej postaci znaczenie miała interakcja między recytatywami a ariami, tak żeby można było zredukować rolę arii do wyrażania afektów, o tyle teraz najważniejszym celem stało się wprowadzenie ansambli wyrażających ducha wspólnoty. „Nie bez powodu – jak pisał Borchmeyer – Mazzolà, w porozumieniu z Mozartem, skrócił niemiłosiernie cały dramat o połowę, redukując o więcej niż połowę liczbę arii i recytatywów, a tym samym element dyskursywny libretta. Zamiast tego [...] wprowadził trzy duety, trzy tercety, jeden kwintet i pięć chórów. W trzech ansamblach śpiewa sam Tytus, który – wobec oryginalnego libretta – jawi się jeszcze bardziej jako «Mensch unter Meschen»”¹⁶. Gdyby nie to, iż Mozart nadaje tym faktom znaczenie niestereotypowe, można by je uznać za naturalny etap rozwoju gatunku opery poważnej¹⁷.

¹⁶ D. Borchmeyer, *op. cit.*, s. 236-237.

¹⁷ Ludwig Finscher (*op. cit.*, s. 245-248) wylicza dokładnie najważniejsze odstępstwa: abstrahując od recytatywów, należy stwierdzić od razu, że tekst Metastasia składa się z 25 arii i 2 chórów. Podzielony jest na trzy akty, z wyraźnie zaznaczoną akcją główną (spisek, niepowodzenie buntowników, łaskawość Tytusa). Główne cechy sztuki ujawniają się nie tyle nawet w złożoności i „płynności” akcji (Metastasio), ile „w konflikcie Sestosa i Vitellii (akcja wewnętrzna), w sformułowaniu filozoficznej postawy Tytusa, a nade wszystko w wielkim dialogu z Sestosem i łączącym się z nim monologiem, który tak bardzo zachwycił Woltera. Mazzolà zmodernizował dramat w takim stopniu, w jakim było to tylko możliwe; nie zmienił go jednak w całości [...]” (*ibidem*, s. 246). Stąd też podział na dwa akty, rozbudowa ansambli z uszczerbkiem dla arii i uwydatnienie znaczenia wielkiego finału. „Wszystko to odpowiadało dokładnie temu, co wynikało z rozwoju opery *seria*. II akt, który Metastasio wypełnił głównie intrygą, został odrzucony niemal w całości” (*ibidem*). Pojawił się za to śmiały zabieg: scena 1 tegoż aktu trafiła na koniec aktu I. „W miejsce następstwa arii weszły występujące na przemian arie, duety i tercety. Zakończenia obydwu aktów zostały potraktowane jak finały z ansamblami solistycznymi i chórami. Zastąpienie siedmiu „arii monologowych” jedną spowodowało zmiany w strukturze dramatycznej opery. I tak u Metastasia Sesto, Vitellia i Servilia mają po 5 arii, Tytus i Annio po 4, Publio 2, u Mazzoli natomiast postaci drugoplanowe pozostają cały czas w tle. Rola Tytusa nie została wprawdzie pomniejszona, ale uległa pewnemu uszczupleniu ze względu na role Sestosa i Vitellii. Tytus nie monologuje – jego arie mają charakter sentencjonalny. Zarówno arie, jak i ansamble Mozarta są wyjątkowo krótkie – ich budowa jest prosta, zostały one ponadto skromnie zinstrumentowane, podporządkowane są bowiem afektom. Zob. też R. Angermüller, *op. cit.*, s. 316-319 i J.A. Rice, *La clemeza di Tito*, Cambridge i in. 1991, s. 31-44 („Cambridge Opera Handbooks”).

Zmiany sięgają jednakowoż rdzenia samego dramatu, a przede wszystkim postaci głównego bohatera. Nie przestaje on być wprawdzie władcą imperium, ale nie jest to już władca wysoko wyniesiony ponad lud. Jest to człowiek pomiędzy innymi ludźmi. Oznaką tej nowej i gloryfikowanej pozycji władcy jest zamknięcie obu aktów *Tytusa* wielkimi scenami finałowymi, typowymi dla ansambli znanych z Mozartowskiej opery *buffa*. Łatwiej teraz zrozumieć intencję kompozytora, piszącego jedynie *ridotta à vera opera*. Opera prawdziwa to tyle, co dzieło w pełni dostosowane do własnej epoki, choć powiązane zarazem z epoką dawną. Dlatego też w pełni uzasadnione jest jej porównywanie z innymi umuzyycznieniami *Tytusa*, opierającymi się na tym samym tworzywie literackim, choćby tak znaczących kompozytorów, jak Domenico Cimarosa lub Giovanni Paisiello. Dopiero na ich tle można zaobserwować wyraźnie, jak „nieskończenie wysoko – by zacytować Finschera – góruje nad nimi muzyka Mozarta”¹⁸.

Przeróbki librecisty i kompozytora zgodne były z postulatem klasycznej prostoty wychwalanej przez im współczesnych¹⁹. To ona sprawiła, iż znacznemu uproszczeniu uległa problematyka polityczna utworu, nawet jeśli zachowane zostały niektóre jego elementy strukturalne. I tak sławny monolog Tytusa, który w przedmowie do *Sémiramis* (1748) chwalił Wolter, twierdząc, iż została tu wyrażona „zachwycająca ludzi, wieczna nauka dla wszystkich królów”, uległ poważnej destrukcji. Mazzolà nie tylko wykreślił ową „naukę dla wszystkich królów”, lecz także pozbawił ten monolog dyskursywnego charakteru, przepajając go emocjami. Postępowanie to odpowiadało dobrze intencji, którą była chęć odpolitycznienia libretta, uczynienia go niejako nośnikiem rudymen tarnej wartości: „łagodności władzy”. Bo też *clementia* władcy jest odwiecznym problemem każdej teorii politycznej. Odnosi się to także to Corneille’a (*Cynna, czyli Łaskawość Augusta* [1641]) i Metastasia, tyle że w ich dramatach chodziło raczej o „łagodność”, która przeważa szalę surowości ze względu na swe zalety polityczne²⁰.

Inaczej u Mozarta, dla którego ważna była sama łagodność, gloryfikująca człowieka wrażliwego, kierującego się abstrakcyjnym ideałem. Stąd też spór między Mozartem i Mazzolą a Metastasiem wolno ostatecznie sprowadzić do konfliktu, jaki istnieje między racją polityczną a ludzką wrażliwością. Jako przykładową można by przytoczyć usuniętą przez Mazzolę scenę z II aktu *La clemenza di Tito*. Annio, który zamienił się na płaszcze z Sestosem, zostaje oskarżony o wywołanie zamieszek i zamknięty w więzieniu. Początkowo nic nie wskazuje na to, iż Tytus okaże się w ogóle łaskawy. Dopiero potem, gdy wyjdzie na jaw, że prawdziwym winowajcą jest Sesto, pojawia się kwestia, czy cesarz powinien kierować się bardziej surowością niż łagodnością. Tym, co sprawiło, iż odstąpił on od skazującego wyroku, jest fakt, że działania podjęte przez Sestosa nie miały wydźwięku państwowego, lecz dotknęły jedynie osoby prywatne. Innymi słowy, bunt Sestosa nie był wymierzony w państwo rzymskie. *Clementia* Tytusa może

¹⁸ L. Finscher, *op. cit.*, s. 249.

¹⁹ Jak twierdzi Helga Lühning (*„Titus”-Vertonungen...*, s. 84-89), niemal wszystkie zmiany wprowadzone przez Mazzolę były nadzwyczaj przemyślane i ekonomiczne. Nadały tekstowi nowe go blasku. Dlatego też słusznie twierdził Rudolph Angermüller (*op. cit.*, s. 324), pisząc, co następuje: „Jako praktyk teatralny Mozart musiał przyjąć tekst dramatyczny Metastasia [...] z wdzięcznością; dzięki temuż tekstowi mógł wypełnić to, co konwencjonalne, ale i zrealizować własne zadania. Bez tekstu Metastasia bogate dzieło dramatyczne Mozarta byłoby o wiele uboższe”.

²⁰ D. Borchmeyer, *op. cit.*, s. 239.

być rozważana wyłącznie w odniesieniu do czegoś jednostkowego i niepowtarzalnego. „Władca – pisał Georg Hegel – przebacza przyjacielowi jako osoba prywatna coś, czego – w najlepszej zgodzie z prawami natury – nie wolno by mu było nigdy wybaczyć jako władcy”²¹.

Z punktu widzenia admiratorów Metastasia łagodność Mozartowskiego Tytusa wydaje się nie do przyjęcia, stoi bowiem w sprzeczności z racją stanu. Odbierana być musi jako słabość, która – zgodnie z doktryną Niccolò Machiavellego – prowadzi ostatecznie do pogrążenia państwa w jeszcze większym chaosie²². Łatwo zrozumieć, dlaczego premierowa publiczność dworska odebrała Mozartowskiego *Tytusa* jako „demonicznie ludzkiego”. Był on dla niej symbolem nowego czasu, ale przypominał jednocześnie – aż nadto – osobę Ludwika XVI, atakowanego za łagodność przez liberalnych przeciwników rewolucyjnego terroru. Tak więc humanizm Mozarta otarł się tutaj o postawę, z której krytyką Johann Goethe wystąpił w liście do Friedricha Schillera z 19 stycznia 1802, przesyłając mu odpis swojej *Ifigenii*. „Nigdy jeszcze – czytamy tam – nie posunąłem się tak daleko, to jest całkowicie demoniczne człowieczeństwo”²³. W komentarzu do tego słynnego zdania Borchmeyer dodaje: przemawia tu „sceptycyzm Goethego wobec humanizacji świata polityki”²⁴. „Czyż rewolucja, która celebrowała pojmanie pary królewskiej, nie była jakąś demoniczną konsekwencją humanistycznej dobroci władcy?”²⁵

Znaczy to, że w *Tytusie* Mozarta manifestuje się już jakaś utopia, która – w imię oświeceniowego ideału – gotowa jest ignorować wszelkie realistyczne uwarunkowania sprawowania władzy. Mozart nie wprowadza na scenę żywego człowieka, lecz ideę wrażliwości i łaskawości („człowieka prywatnego na cesarskim tronie”²⁶). Od początku do końca możemy być pewni jego łagodności. Przynajmniej dopóty, dopóki nie pojawią się demoniczne konsekwencje tak pojętego humanizmu. Zmiana, jaka się tu zarysowuje, jest tak zasadnicza, iż mamy pełną świadomość znalezienia się w zupełnie innym świecie – świecie ideałów, których status ontologiczny jest całkowicie chwiejny i niejasny. Odtąd możliwe będzie niemal wszystko. Pojawią się właściwe dla nadchodzącej epoki abstrakcje, które przemienią charakter klasycyzmu.

Obrazy antycznego świata – nawet jeśli nieprzerwanie przywoływane i wykorzystywane w barokowym teatrze – ulegną nieomal natychmiastowemu przetworzeniu. Liczyć się będą teraz nie tyle ze względu na zawartą w nich treść, z uwagi na ich przydatność do opisanego nowych warunków kulturowych i politycznych, ile z powodów *stricte* historycznych i estetycznych. Spowoduje to, iż nierzadko już w punkcie wyjścia nabiorą one charakteru abstrakcyjnego. Będzie się nimi można posłużyć instrumentalnie, tak żeby wykorzystując stare środki wyrazu, nakłaniać do propagowania nowych koncepcji i idei. Powrót do antyku nie oznacza tu uznania go za fundament powstającego właśnie świata. Obowiązujące jest raczej coś odwrotnego: ukryte zerwanie, któ-

²¹ *Ibidem*, s. 240.

²² N. Machiavelli, *Książę*, w: *Książę, Rozważania nad pierwszym dziesięcioksięgiem historii Rzymu Liwiusza*, przeł. K. Żaboklicki, Warszawa 1987, s. 83 i n. *Nb.* również dla kardynała Richelieu łagodność była bardziej niebezpieczna dla porządku publicznego niż groza.

²³ Cyt. za: D. Borchmeyer, *op. cit.*, s. 242.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ Zob. przyp. 6.

rego następstwem będzie kiedyś pozbycie się starych dekoracji. Wydaje się, że mało kto przedstawił ten stan rzeczy tak precyzyjnie i trafnie jak Kunze, który charakteryzując klasycyzm początku lat dziewięćdziesiątych i jego sposób podejścia do antycznych twórców wykorzystywanych w sztuce, pisał, co następuje:

[...] w głęboki kryzys popadło podejście do antycznych twórców, który tylko przejściowo i pozornie został przewyżniony przez klasycyzm napoleoński. Dramaty Metastasia i opera seria były bowiem zakorzenione jeszcze w antyku rozumianym jako wzorcowy przynajmniej od czasów renesansu i – mimo wszystko – akceptowanym przez współczesność. Symptomaticznym tego stanu rzeczy było to, iż nikomu nie przeszkadzało, żeby antycznych bohaterów malować albo kazać im występować w kostiumach z własnej epoki, żeby otaczać ich całym tym przepychem barokowej odświętności. Sytuacja ta zmieniła się radykalnie i niemal błyskawicznie w latach dziewięćdziesiątych XVIII wieku, a zasadniczość tej zmiany w podejściu do antyku, która w teorii sztuki (Winckelmann) i sztukach plastycznych (Anton Raphael Mengs) zaznaczyła się zapewne już wcześniej, ilustruje przejście do epoki mieszczańskiej. Przypomnienie sobie o republikańskich ideałach przydało temuż antykowi nowej aktualności: formy, postaci i twórcywa z klasycznej starożytności będą teraz przywoływane w świetle abstrakcyjnych idei (surowość, czystość, beczasowość, etc.) i ze świadomością nieprzekraczalnego dystansu – było to jednocześnie konsekwencją rozbudzonej świadomości historycznej. O tym, że klasycyzm nie był kontynuacją w zmaganiu się z dziedzictwem antyku, lecz że oznaczał zerwanie z tradycją, wiedzieli sami klasycyści, którzy nie bez powodu występowali przeciwko barokowi, owemu ostatniemu ogólnoeuropejskiemu stylowi, w którym znajdował jeszcze nieprzerwane ujęcie świat postaci i obrazów przejętych od dawnych Greków i Rzymian. Wraz z pojawieniem się europejskiego klasycyzmu – przynajmniej w sztukach plastycznych – zniszczona została jedność naznaczonego w jednakowym stopniu antykiem i chrześcijaństwem świata, jakkolwiek – także w sensie artystycznym – nie spowodowało to końca fascynacji kulturą antyczną²⁷.

To są kulturowe perspektywy, na tle których trzeba rozpatrywać operę Mozarta, tym bardziej że „w wyniku tego przełomu, który miał najpierw charakter duchowy, a dopiero potem społeczny, ucierpiała głównie opera seria, reprezentatywny gatunek odchodzącej epoki”²⁸, tak okazało się rozwijany w Londynie przez Georga Händla.

Wraz z postępującym niezrozumieniem dla emblematycznych, ceremonialnych komponent opery poważnej – uzupełnia swój wywód Kunze – znika w imię nowego realizmu istotowo związana z operą *seria* i całkowicie antynaturalistyczna kultura śpiewu kastratów, w którym były ze sobą „stopione”, w dzisiaj niespotykanym stopniu, sztuka wyrazu i ornamentyka. Do zaniku tej formy sztuki przyczyniła się też znacząco opera *buffa*, faworyzująca zawsze naturalne położenie głosu. Jako że na początku XIX wieku brakowało już kastratów, rzeczą całkowicie oczywistą stało się obsadzanie partii kastrata w *Tytusie* (Sesto) głosami kobiecymi lub tenorami²⁹.

²⁷ S. Kunze, *Mozarts Opern*, s. 525-526.

²⁸ *Ibidem*, s. 526.

²⁹ *Ibidem*.

Mozart odczuwał zapewne jak nikt inny na obszarze teatru operowego powagę chwili. I jego ostatnia opera *seria*, oparta na librecie Metastasia, jest doskonałym potwierdzeniem tego przekonania. Był on przecież wielkim człowiekiem opery. Usytuował się więc na granicy dwóch światów, nie zdając sobie prawdopodobnie sprawy, iż były one już nie do pogodzenia. *Tytus* stanowi ważny przyczynek do rozumienia klasycyzmu lat dziewięćdziesiątych XVIII wieku.

Następny etap rozwoju tegoż klasycyzmu niewiele miał już wspólnego z potrzebą zwracania się do tradycji barokowej. Pociągał za sobą – jak pisał Kunze – „zerwanie z tradycją”, która gwarantowała stałą obecność i nieprzerwane, acz ograniczone oddziaływanie antyku. Klasycyzm ten posługiwał się tymi samymi środkami, które odnaleźć można w baroku, ale używał ich w zupełnie innym celu. Najbardziej znanym świadectwem takiego sposobu myślenia jest obraz Jacquesa-Louisa Davida *Śmierć Marata*. Malowidło to, na co zwrócił uwagę Jörg Traeger, stanowi prawdziwą rewolucję w sposobie przedstawiania człowieka³⁰. Zgodnie ze świadectwem samego malarza była ona odzwierciedleniem rewolucji społeczno-politycznej, która uwalniała ludzkość spod wpływu króla i kościoła, ofiarując tejże ludzkości wolność, równość, braterstwo oraz przywracając utracony stan pierwotnej natury. Czyniła ją „poddanym państwa obywatelskiego, suwerenem jego praw i historii”³¹. Tak radykalna zmiana obrazu człowieka – dodaje Traeger – musiała przekształcić „przeszość w przyszłość, sztukę w politykę, iluzję w rzeczywistość”³². Jednakowoż dokonywała się ona z pełnym poszanowaniem dla klasycznych form przedstawienia obrazowego. Co więcej, David działał z rozmysłem. Zamierzał w ten sposób nawiązać do tradycji malarstwa religijnego i sztuki antycznej. Łatwe do rozpoznania są zwłaszcza u niego odwołania do *Piety* Michała Anioła. Bezwładne ramię Marata przypomina ramię Jezusa, a zakrwawione białe płótno jest przywołaniem płótna, w jakie spowito martwe ciało Zbawiciela (Mt 27,59; Łk 23,53)³³. Nie brakuje też rany, która każe pamiętać o ciosie zadany włócznią przez rzymskiego żołnierza. I tu, i tam daje się odczuć religijne uniesienie, jakkolwiek motywowane jest ono przeciwnie. Ważna jest z jednej strony dostojność przedstawienia religijnego i „powaga klasycznego bohaterstwa” – z drugiej³⁴.

Oba te aspekty zaznaczyły się trwale w dziejach recepcji obrazu, ale nie obywało się niestety bez nieporozumień, abstrahowano bowiem od kontekstu historycznego. Charles Baudelaire, opisując z podziwem obraz Davida, dostrzegł ukrytego w nim ducha klasycyzmu³⁵. Natomiast Paul Cézanne odczuł jego chłód, twierdząc, że malarz

³⁰ J. Traeger, *Der Tod des Marat. Revolution des Menschenbildes*, München 1986, s. 9. Zob. też W. Roberts, *Jacques-Louis David, revolutionary artist: art, politics, and the French Revolution*, Chapel Hill – London 1989, s. 41-91; E. Stolpe, *Klassizismus und Krieg. Über den Historienmaler Jacques-Louis David*, Frankfurt am Main – New York 1985; B.S. Wright, *Painting and history during the French Restoration: abandoned by the past*, Cambridge 1997.

³¹ J. Traeger, *op. cit.*, s. 9.

³² *Ibidem*.

³³ *Ibidem*, s. 74.

³⁴ *Ibidem*, s. 75.

³⁵ Ch. Baudelaire (*Muzeum klasyczne przy bulwarze Bonne-Nouvelle*, w: *Rozmaitości estetyczne*, wstęp i przekład J. Guze. Komentarz Claude'a Pichois w tłumaczeniu J.M. Kłoczowskiego,

w niedostatecznym stopniu uwypatnił aspekt chrześcijańskiej *humilitas*, którego lepsze potraktowanie znacznie złagodziłoby efekt obcości. Ten ostatni też, w rozmowie z Joachimem Gasquetem, wyraził się następująco:

„Jakiż nędzny bohater! On był jego przyjacielem, właśnie został zamordowany, powinien być go w oczach Paryża wyidealizować, przed całą Francją, dla potomności. Czyż okrywając go prześcieradłem, nie za skąpe dał mu odzienie i czy nie uczynił go bezbarwnym, ukazując go w wannie. Myślał o tym, co można by powiedzieć o malarzu, a nie o tym, co powinno się myśleć o Maracie. Kiepski malarz! Przed oczyma miał tylko zwłoki”³⁶.

Zarówno Baudelaire, jak i Cézanne dowiedli tylko, jak bardzo nieoczywisty stał się dla nich wcześniejszy, właściwy samemu malarzowi sposób odczytania obrazu. Poniechano jego rewolucyjnej referencyjności, zastępując ją oglądem czysto estetycznym. Było to już całkowite zerwanie z pierwotną wymową dzieła, która zakładała swoisty rodzaj wyniesienia elementów chrześcijańskich i antycznych, tak żeby powstała na ich podstawie nowa wartość kulturowa, a nie wyłącznie estetyczna. Człowiek jawił się tu jako „obywatel”, względnie jako istota republikańska, i to w przeciwieństwie do ujęć religijnych. Jak dodaje Traeger, „także właśnie pod względem państwowym ujęcie religijne nie pozwała się zredukować ani do motywu piety, ani do antyczno-żołnierskiej tradycji obrazowej”³⁷. Należy go raczej rozumieć jako swego rodzaju komentarz na temat „religion de l’homme” z *Umowy społecznej* Jana Jakuba Rousseau, w której to idei sam autor widział pierwotne chrześcijaństwo oparte na założeniu, iż w każdym człowieku kryje się „naturalne dobro” (*bonté naturelle*). „Religion de l’homme” – kontynuuje Traeger – „nie zna ani świątyni, ani ołtarzy lub rytów i ogranicza się do «czysto wewnętrznego uwielbienia Najwyższej Istoty i do wiecznych obowiązków moralnych»”³⁸.

Mylił się zatem Baudelaire, widząc w Maracie odrodzonego Apollina, promieniującego całym bogactwem nowych ideałów, ale pomylił się także Cézanne. Marat nie był po prostu marnym i bezbarwnym bohaterem. Rację mieli raczej bracia Goncourt, sądząc, iż był on ucieleśnieniem tego, co nowoczesne, a co dla samego malarza stanowiło fundament jego sztuki. Jakoż „w obrazie zamordowanego przedstawiciela ludu «znalazło swą apoteozę myślenie obrazowe Anjien Régime. W apoteozie tej i tylko przez nią oczekiwana z utęsknieniem regeneracja mogła się plastycznie urzeczywistnić jako nieśmiertelne ciało suwerennego człowieka»”³⁹.

Dystans, jaki dzielił operę Mozarta od obrazu Davida, był dużo większy, niż mogłyby to sugerować owe skromne dwa lata, które faktycznie dzieliły powstanie ich dzieł. Jeśli

Gdańsk 2000, s. 66-67) pisał: „Oto chleb mocnych i triumf ducha; dzieło okrutne jak natura, całe tchnie ideałem. [...] Marat może teraz rzucić wyzwanie Apollowi, śmierć ucałowała go miłosnymi ustami i spoczywa w ciszy swej metamorfozy. Obraz ma w sobie coś wzruszającego i przesywającego jednocześnie; w zimnym powietrzu pokoju, pośród zimnych ścian, wokół zimnej i żalobnej wanny unosi się dusza”.

³⁶ Cyt. za: J. Traeger, *op. cit.*, s. 75.

³⁷ *Ibidem*, s. 77.

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ *Ibidem*, s. 196.

Mozart znajdował się wciąż na granicy dwóch światów (dworskiego i mieszczańskiego), to David był już fundatorem nowego porządku. Był wszakże między obydwojema artystami punkt wspólny, sprawiający, iż wyraźnie wyczuwamy dziś w operze Mozarta pojawienie się nowego tonu, którego pełne znaczenie rozjaśni dopiero nadchodząca epoka. *Tytus* zapowiadał wprawdzie jej narodziny, ale czynił to jeszcze nieśmiało, przewartościowując tylko samo pojęcie łaskawości. Łaskawość stawała się w jego ramach swego rodzaju hipostazą, która – niejako sama z siebie – zhumanizuje świat polityki. Że kryło się w tym pomyśle coś złowrogiego, wiedzieli jedynie nieliczni. Dlatego też Goethe, doceniając w *Powinowactwach z wyboru* projekt oświeceniowej przebudowy świata (wskazują na to zwłaszcza słynne sceny, w których Szarlotta z kapitanem planuje daleko idące „przekomponowanie” naturalnego krajobrazu⁴⁰), przestrzegał przed demonicznym obliczem takiego humanizmu. Niepokoić musiała go kryjąca się w tym humanizmie utopia. To jednak, czy sam Mozart był jej świadom, pozostać musi zagadką.

⁴⁰ Zob. J.W. Goethe, *Powinowactwa z wyboru*, przeł. W. Markowska, Warszawa 1978, s. 63 i n.