

Fiordiligi u psychiatry czyli szpital kochanków

Dla Elżbiety Nowickiej

1. Mozart-dramaturg dojrzewał powoli niby dobre wino z okolic Bordeaux. Niechaj będzie dla przykładu Châ-teau-Lafite z 1787 roku, za które, jak podaje internetowa Wikipedia, zapłacono w 1985 roku 160 tys. dolarów, czyli rekordowo dużo. (W 1787 roku Wolfgang A. Mozart komponował *Don Giovanniego*.) Co prawda niemal od kołyski towarzyszyła mu opera. Co prawda jako 14-latek skomponował pierwszą *seria* – *Mitridate*. A w jednym z listów już jako młodzieniec wyznawał, że nie potrafi myśleć o niczym innym niż teatr. Jednak jego dramatyczny instynkt potrzebował impulsów, spotkań. Mit Mozarta czerpiącego z kosmosu muzyczną energię w szaleńczym pędzie przelewaną na papier nutowy jest tyleż atrakcyjny, co banalny i w swoim XIX-wiecznym idealizmie niemal szkodliwy. Kim bowiem byłby operowy Mozart bez Lorenzo da Pontego? Autorem ciągu nie zawsze dramatycznie sensownych koloratur w okolicznościowych serenatach? Pozującym na modę *Sturm und Drang* twórcą uczuciowych arii o uczonych, niemieckich rysach? Owszem. Jest *Urowadzenie z seraju* – pierwsza przymiarka do syntezy stylu niemieckiego z włoskim. Jest *Idomeneo* z charyzmatycznymi chórami i *accompagnati*. Jest wreszcie *Czarodziejski flet*. A jednak gdyby nie da Ponte, nie okazałby się Mozart muzycznym Williamem Szekspirem. Sam czuł to instynktownie, gdy pisał o potrzebie prawdziwego feniksa (*la vera fenice*), godnego jego charyzmy. Wiedział, że nie był nim Varesco ani team Bretzner/Stephanie. Genialna triada *drammi giocosi* stanowi najwyższe osiągnięcie Mozarta-dramaturga i da Pontego-muzyka. Mozarta, który trafia w ton tekstu, i sytuacji teatralnej oraz da Pontego, który pisze teksty za-

pladniające wyobraźnię kompozytora. Dyskurs obu artystów – czasem zgodność, czasem starcie – widać niemal wszędzie. Najsilniej w *Così fan tutte*, szczególnie w *Atelierstück* i łabędzim śpiewie ich współpracy.

Estetyka teatru operowego Mozarta i da Pontego tkwi korzeniami w oświeceniu. Moda na jej romantyzowanie, która pojawiła się niemal tuż po śmierci kompozytora, wniosła do dziś najsilniej brzmiący dysonans w rozumienie jego dramatycznej sztuki. Głęboko w estetyce XVIII-wiecznego teatru tkwi obecność planu opery, ogólnego *dispositio* dla jej późniejszego kształtu. To brak logicznej konstrukcji całości uniemożliwił Mozartowi dokończenie *L'oca del Cairo*. Istotne są problemy wersyfikacji: rymu i rytmu wiersza, których Mozart świadom jest nie tylko instynktownie, proponując niemal zawsze prawidłowe rozwiązania prozodyczne. Struktura tekstu libretta zostaje w świadomy sposób zderzona ze strukturami muzycznymi, projektując zwykle w szczegółach przemyślaną, nową jakość. Kapitalne znaczenie mają zagadnienia semantyczne: dramatyczne prawdopodobieństwo, wzmocnione „wiarygodną” i z retorycznego względu adekwatną muzyką oraz gra aktorska zaopatrzona w muzyczne chwytły teatralne. Istnieją cztery wiersze wyroczeni (*la voce*) z *Idomeneo*. Nie jest przypadkiem cyzelowanie centralnego dramatycznego efektu w przedstawieniu. Aria staje się dramatyczną koncentracją swoistej wewnętrznej akcji emocjonalnej, a ansambl – muzycznym ekwiwalentem teatralnej konfiguracji postaci i sytuacji. Czytając wiersze *Così fan tutte* można czerpać wiedzę o estetyce teatru schyłku oświecenia. Prawa natury (*legge di natura*) wyznaczają porządek rzeczy. Potrzeba serca (*necessità del core*) musi spleść się z owym porządkiem w drodze ku szczęściu. Piękny spokój (*bella calma*) wyswobadza świat z chaosu. Filozof w buduarze prowadzi dysputę na temat moralności, dowodząc, że *ratio*, które dotyczy uczuć, jest w swoim rdzeniu głęboko niemoralne. A zmysłów nie da się wyciszyć nawet magnetyzmem tak popularnym dzięki Franzowi Mesmerowi. W lekcji *à la Rousseau* Don Alfonso odkrywa przed amantami potęgę świadomości, którą później tak skutecznie zamglił romantyzm. Czy można sobie wyobrazić bardziej XVIII-wieczne przesłanie? Wreszcie poetyka odskoczni, cytatu, parodii, którą odrzuciła estetyka wieku XIX jako zbyt trudną dla mieszczańskiego widza, staje się dla obu twórców wiedzą tajemną, wzajemnie się przenikającą. Autotelicznym wskazaniem na sztukę, która odbija się w swoim własnym zwierciadle. Kto jest więc feniksem? *La vera fenice* – wyśniony przez Mozarta librecista? A może Dorabella, czy Fiordiligi, jak zapewniają ich kochankowie. *La fenice è Dorabella, la fenice Fiordiligi*. Włoski feniks jest przecież rodzaju żeńskiego.

2.

Erudycja i nieokielznana fantazja da Pontego w *Così fan tutte* osiągnęły apogeum. Może tylko libretto *L'arbore di Diana*, do którego muzykę napisał Martin y Soler, zawiera więcej aluzji i persyflaży. Bruce Alan Brown wskazuje na *Orlando furioso* jako jeden z modeli libretta *Così*, które nazywa *capriccio a la Ariosto*. Kategorie prób, transformacji, symetrii, analogie akcji, a nawet określeń czy zwrotów retorycznych są oczywiste. Jeszcze bardziej niż od dawna eksploatowane podobieństwa z *Metamorfozami* Owidiusza. Oto jeden z licznych przykładów. Ukochana Ruggiera, Bradamante, tak zapewnia u Ariosta o swojej wierności:

Immobil son di vera fede scoglio

Che d'ogn'intorno il vento e il mar percuote.

(Niewzruszona jestem niczym prawdziwa, wierna skała,
Co przetrzyma każde wiatru i morza uderzenie.)

Fiordiligi zaś pierwszą arię zaczyna od następujących słów:

Come scoglio immoto resta

Contra i venti e la tempesta.

Così ognor quest'alma è forte

Nella fede e nell'amor.

(Jako skała pozostanę niewzruszona

Przeciwko wiatrom i burzy

Oto jak moja dusza pełna jest

Wierności i miłości.)

Aluzja da Pontego zwraca się w jeszcze jedną stronę. O ile *loci topici* wskazują na pokrewieństwo z Ariostem, o tyle kontekst arii (aria na odejście), jej struktura wersyfikacyjna (8+8+8+7), ekspresja jednego afektu za pomocą metafor morskich (*aria marittima*) każą zauważyć wzór Metastazjański.

Zatrzymajmy się na chwilę przy obu odskoczniach. Pietro Metastazjo był dla XVIII-wiecznego twórcy *drammi giocosi* metaforą sztampowej konwencji i rutyny. Mozart oddalał się od Metastazja stopniowo i niemal regularnie. W *Il sogno di Scipione* opracował libretto Metastazja *in crudo*. *Il re pastore* skomponował do tekstu Metastazja, nieznacznie tylko zmienionego przez Varesca. Pisząc muzykę do *La clemenza di Tito*, korzystał Mozart z libretta Metastazja przepracowanego gruntownie przez Caterino Mazzolà, co i tak nie uchroniło twórcy od niemal nieznannej wcześniej rutyny. Konwencja była zatem Mozartowi dobrze znana. Kontekstualna parodia tekstu Metastazja doprowadziła jednak do koncentracji artystycznej energii nieporównywalnej do wcześniej wymienionych. Metastazjo czytany w arii Fiordiligi przez da Pontego został zanurzony w dwuznacznej i komicznej sytuacji dramatycznej. Molestowana przez (rzekomych) Albańczyków bohaterka ucieka się do Metastazjańskiej metafory, by zaakcentować paradoks sytuacji. I wpisuje się w szaloną atmosferę *Orlanda* Ariosta. Owa druga, Ariostowska metafora wskazuje na szaleństwo. Miłosne szaleństwo.

Kim jednak była Fiordiligi, jaką zapamiętał Mozart? Śpiewaczka i aktorka, dla której komponował muzykę równie szaloną, jak szaleństwa *Orlanda*. Nie przypominała namiętnej Alojzy Weber, dla której komponował arie z najwymyślniejszymi afektami, zaopatrzonej w karkołomne koloratury czy subtelnej Nancy Storace, dla której napisał partię Zuzanny. Adriana Ferrarese była brzydka i nieproporcjonalna. W dodatku w Wiedniu nielubiana. William Mann twierdzi, że kontrasty rejestrów, które występują w jej partii z wyjątkowym natężeniem, mogły być nie tylko wyzwaniem dla możliwości techniczno-wokalnych śpiewaczki, ale także próbą jej fizycznego upokorzenia i skarykaturowania. Wygląd szpetnej śpiewaczki, która co chwilę zmieniała rejestr głosu, co rusz opuszczając głowę i ją podnosząc, musiał wydawać się komiczny i nie przyczynił się do jej sukcesu. Spekulacje te, nawet jeśli nieprawdziwe, są co najmniej atrakcyjne. *Se non è vero, è ben trovato...* Są jednak i inne opinie na temat akrobacji głosowych Fiordiligi. Irving Singer słyszy w jej partii dwa w istocie, różne głosy. Warto go w tym miejscu zacytować. „Kobieta ta jest podzielona,

tak muzycznie, jak psychologicznie. Najwyższe i najniższe dźwięki oznaczają rozłam między dwoma aspektami osobowości Fiordiligi. I choć terminologia psychiatryczna nie jest adekwatna, można zauważyć w jej muzycznej autoprezentacji tendencję do schizofrenii”.

Pójdźmy tym tropem. Konstrukcja opery pomyślana jest w sposób przejrzysty, a akcja przedstawiona z precyzją matematycznego dowodzenia. Don Alfonso, reagując na wynurzenia dwóch rozkochanych amantów, idealizujących swoje miłości, stawia na samym początku sztuki tezę – *tak czynią wszystkie, così fan tutte*. Pozostałą część libretta można traktować jak proces dowodzenia. Pełen symetrycznych, bo obowiązujących dla obu przypadków, egzemplifikacji, skąd już tylko krok do generalizacji przez kwantyfikację ogólny. Proces ów prowadzi do sakramentalnej konkluzji: co należało dowieść. *Powtarzajcie za mną, Ripetete con me*, żąda Don Alfonso tuż przed finałem drugiego aktu. *Così fan tutte* – powtarzają uczniowie, którzy odrobili lekcję z życiowych praw. I jeszcze na koniec wytłumaczenie tezy i jej dowodu przez przytoczenie prawa ogólnego: *szczęśliwy ten, kto wśród chaosu znajdzie porządek*. Jest jednak w operze *Così fan tutte* swoiste *à rebour*. Patologiczny rozwój zdarzeń, który przeciwstawia się prawom matematyki. To właśnie postać Fiordiligi wnosi zamęt w kryształową konstrukcję dramatyczną i psychologiczną. Jeśli w pierwszej arii Fiordiligi staje na Metastazjańskim koturnie, przywołując miłosne szaleństwo Ariostowskiej Bradamante w mało wokalnych i – niechaj będzie – schizofrenicznych skokach, to w drugiej przynajmniej pozornie sprawia wrażenie stabilizacji i mądrej decyzji. Wierność Fiordiligi zaprojektowana przez da Pontego w arii *Per pietà ben mio, perdona* stanowi zagrożenie dla oświeceniowego szlifowania opery. Przebrana niebawem w mundur ukochanego i „zaopatrzonej” w partyturze w dwa *corni obbligato*, które go symbolizują, wydaje się dysponować orężem potężnym i prawdziwym, cokolwiek to słowo w tym miejscu mogłoby oznaczać. Liryczne *adagio* w E-dur z pieniącymi się jak szampan sprzecznymi *affetti* prowadzi aż do granic miłosnego poznania. Wstyd i strach (*che vergogna e orror mi fa*) tkwią w dolnym rejestrze niemal po verdiowsku, ewokując wielki ładunek dramatyzmu. Pełną heroizmu postawę z *allegro* naśladował Beethoven w wielkiej arii Leonory: też w E-dur i też z rogami *obbligato*. Rzecz znamienita, bowiem właśnie Beethovenowi operowy koturn i parodystyczna konwencja oświeceniowej komedii były z ducha obce. Siła Fiordiligi zostaje stłumiona nagle, niespodziewanie, w psychologicznie nieuzasadniony sposób. Początkowy heroiczny *passus* w duecie z Ferrandem zostaje przerwany siłą jego magicznego miłosnego zaklęcia. Uwiedzenie powiodło się. Zdrada staje się faktem. Czyżby zwyciężyła inna strona osobowości rozdwojonej, nie tylko wokalnie, Fiordiligi?

Muzyka *Così* zawiera także sporo aluzji. Najsylniejsza z nich to melodia *Kyrie eleison* z Mszy koronacyjnej, którą Mozart każe śpiewać Fiordiligi. „Zmiłuj się” przy słowach o stałości, wierności i miłości (*così ognor quest'alma è forte nella fede e nell'amor*). Jawna kpina z liturgicznego tekstu – twierdzą jedni! Ekspiacja Fiordiligi, która chcąc pozostać silna, pogrąża się w modlitwie – odpierają inni! Za autocytat można uznać sam motyw *Così fan tutte*, który z tymi samymi słowami (!) pojawia się w ustach Don Basilia w *Le nozze di Figaro*. Tajemniczy cynik w oślej skórze zna mądrość Don Alfonsa i posługuje się tym samym motywem muzycznym (*Le nozze di Figaro, terzetto nr 7*):

*Così fan tutte le belle
non c'è alcuna novità.
(Tak czynią wszystkie piękne
To żadna nowość.)*

W operze *Così fan tutte* w tercecie męskim mowa już o pięknych i brzydkich – *belle e brutte*. Funkcja cytatu wewnętrznego ma dla całego dzieła kapitalne znaczenie. To dzięki cytatom z poprzednich scen w finałowej scenie drugiego aktu następuje niemal psychoanalityczna wiwisekcja zdarzeń. Nigdzie nie zastosował Mozart poetyki retrospekcji tak konsekwentnie. Ale *Così* jest przecież operą o czasie. A raczej o pamięci – jej braku i jej przywróceniu, a może lepiej – jej de- i rekonstrukcji. Struktura cytatu jest tu wręcz dogmatyczna. Motyw *Così fan tutte* zostaje jako muzyczna teza zainicjowany w uwerturze i podany dwukrotnie: z zawieszeniem harmonicznym (jakby teza podana była w wątpliwość) i tonicznym rozwiązaniem. *Confutatio* i *confirmatio*. Pytanie i odpowiedź. Potem brzmi zaś w miejscu, gdzie czas na konkluzję dowodu. Już w wersji wokalnej. Cyniczne *interrogatio* Don Alfonsa i bolesne (jak bolesna bywa świadomość) *confirmatio* amantów. Ale to nie koniec opery i nie koniec wewnętrznych cytatów. W finale drugiego aktu zacytowane zostały bowiem również „dowody”, co jest równoznaczne z iście wagnerowskim streszczeniem akcji. Brzmi tu więc motyw autoprezentacji Albańczyków i motyw „mesmeryczny” z pierwszego finału oraz motyw serduszka z duetu Guglielmo/Dorabella. I to tuż przed finałową konkluzją. Czemu służy to muzyczne przywrócenie pamięci? Czyżby miało być gorzką apologią świadomości?

3.

Ze wspomnianym finałem zawsze było najwięcej kłopotów w inscenizowaniu *Così fan tutte*. Najprościej było przed nim uciec, co uczynił Jarzyna w poznańskim przedstawieniu (2005). Kazał wyciąć wszystkie autocytyaty. Nie tylko nie zrozumiał, ale i nie chciał zrozumieć. A jego inscenizacja mogłaby uchodzić za manifest dekonstruktywizmu, gdyby zechciał wpisać się w jakikolwiek dyskurs o tej sztuce. Niestety, wystarczyło mu przeczytanie streszczenia libretta...

Oświeceniową dialektykę ładu i chaosu rekonstruuje Jean-Pierre Ponnelle. W obrazach *à la Watteau* przywołuje niemal ostentacyjnie akademickie proporcje i symetrie. Takie same peruki obu pań zostają w tym samym czasie zdjęte, takie same portrety amantów – symetrycznie ustawione. Każdy ansambl przywołuje regularną konfigurację *drammatis personae*. Każdy ruch wzbudza antyruch, teza – antytezę. Jest tu też miejsce na niuans, subtelne rozróżnienie, choć tylko tam, gdzie sugestie Mozarta-da Ponte są wyraźne. Dominuje prosta zasada filmowego *imitatio*, bez kontrapunktów. Roześmiana buzia Dorabelli podąża za tekstowo-muzycznym *scherzoso*, rozmarzona twarz Fiordiligi – za *sospiretti*. Bohaterów dystansują drobiazgi, upodabnia zaś zasada. Mają różne charaktery, ale podlegają temu samemu modułowi. W swoim konstruktywizmie Ponnelle jest „kontrjarzynowy”. Tam nie gra nic, tu gra wszystko.

Ponnelle wiedział, kto to Metastazio (sfilmował wcześniej *La clemenza di Tito*), lecz nie pamiętał o Arioście. Szaleństwa w jego filmie próżno by szukać. Zamiast furii – jedynie statyczne obrazy. Peter Sellers przeczytał *Così* zupełnie inaczej. Jako gęstą emocjonalną wiwisekcję. Sztukę o zagubieniu współczesnego człowieka, który poszukuje miłości i nie umie jej znaleźć. Zamiast przypudrowanych peruk – smutne zbliżenia na twarze niepięknych, zmęczonych życiem ludzi. I powracająca poetyka scenicznego kontrapunktu wobec tekstu i muzyki. *Viva Despina, che sa servir* jako feministyczny, choć rozpaczliwy manifest niezgody na poniżenie i molestowanie seksualne. Zamiast spełnienia toastu pienistym szampanem – przechylenie kieliszków ku ziemi. *Bella calma* z Sellersowskiego finału to beładna bieżanina po scenie, obraz chaosu, nie ładu.

Ta przewrotna niezgoda na oświeceniowy moralitet, utrzymana na poły w duchu sitcomu, na poły – psychoanalitycznej wirówki, zostaje przeprowadzona tak konsekwentnie, że staje się niemal *anti-Così*. Odślania także niepojętą wielowarstwowość przekazu da Pontego-Mozarta, którzy wskazują drogę, ale pozwalają się na niej zgubić.

Doris Dörrie zainscenizowała sztukę o miłości. O wolnej miłości. Metaforą Albańczyków stały się hippisowskie dzieci-kwiaty. Wielkie rośliny jako ważny element scenografii czuwają zresztą nad bohaterami, sugerując, że nawet jeśli rzecz jest o zdradzie, jest przecież i o naturze. Także i w tej wersji finał staje się gorzki, tak jak gorzkie musiało być przebudzenie z hippisowskiego snu. Utraconego raju, gdzie pragnienia spełniają się niemal błyskawicznie.

Jaka jest współczesna Fiordiligi, starsza siostra Dorabelli? Podąża wbrew drodze wyznaczonej przez regułę. To dziewczyna, która rozpaczliwie musi poddać się tezie Don Alfonsa w ostatniej chwili, by uratować sztukę i spektakl. Stać się wiarołomna, by zadziałał ogólny kwantyfikikator. Pewnie jest ładniejsza od Ferrarese, trochę rozmarzona. Ma nieco zamglone oczy i smutno-radosne spojrzenie, jak przystało na bohaterkę *dramma giocoso*. Niestara i niemłoda. Wdzięczna da Pontemu i Mozartowi, że dzięki wiarołomstwu nie stracili jej w przepaść XIX-wiecznego banału i że nie stała się kolejną Traviatą. Bo wprowadzie też zbłądziła, ale za to, umierając, więcej będzie od tamtej wiedziała o świecie.

Summary

Così fan tutte, a most perfect fruit – from the point of view of dramaturgy – of co-operation between Mozart and Lorenzo da Ponte, abounds in the tropes of Enlightenment, which manifest themselves at the level of text and its musical embodiment. A rationalistic discourse of chaos and order is discernible in the dramaturgic *dispositio*, although it does not correspond to the complex emotions of the protagonists. Especially in the final part of the opera, the proclaimed order is in contrast with the confusion of emotions of *dramatis personae*. The praise of nature is externalised by numerous *loci topici* and their musical realization. It is born of “inner needs”, which echoes with the connotations from Rousseau. The poetics of citation, parody and allusion is noticeable in references to *opera seria* – at the level of text, which is manifested by the imitation of Ariosto or Metastasio, as well as music which contains numerous auto-citations and inner citations.

Especially impressive is the creation of the figure of Fiordiligi, which in an interesting way becomes inscribed in the construction of the drama. Emotionalism of the heroine demonstrated by her psychological profile – on the textual, dramatical as well as musical level – constitutes a semantic counterpoint for a schematic plan of the entire opera, evoking the laws of mathematical argumentation. Fiordiligi, opposing the rules of the world of the Enlightenment, seems in this context touched by madness and the process of her healing is founded on instilling in her the rules of this world. Musical schizophrenia of Fiordiligi is expressed by the scale and the way in which Mozart treats her voice (contrasts of registers, uncomfortable vocal leaps, chromatic harmonies, coloratura) and is demonstrated not only in the score but in a potential realization. Not insignificant was definitely the character of the first performer of this part – Adriana Ferrarese.

The degree of complication of the plots and metanarration in *Così fan tutte* is the source of great popularity of this opera among the contemporary stage-managers.

A specific scenic counterpoint creates, in many modern productions, a superstructure, new senses above the already very complicated relationships of text, musical and scenic modules, visible at the level of this musical work. The conception of Jean-Pierre Ponnelle realizes a painter's vision that is static and full of symmetry; as staged by Peter Sellers – it is a psychoanalytic vivisection of emotions. Doris Dörrie, in turn, presents in *Così fan tutte* the destruction of the flower children myth of the 1960s. Postmodern stage travesties of the work of da Ponte-Mozart betoken its vitality and particular topicality here and now.

Jarosław Mianowski (1966-2009). Profesor w Katedrze Muzykologii Uniwersytetu im. A. Mickiewicza w Poznaniu. Jego rozległa praktyka badawcza obejmowała m.in. twórczość W.A. Mozarta, G. Rossiniego (Afekt w operach Mozarta i Rossiniego, wyd. 2004), czy G. Mahlera, muzykę od Renesansu do współczesności, także teatr operowy, w ostatnich latach zaś problematykę socjologii opery i muzyki w mediach. Żywo interesował się szeroko rozumianą humanistyką, jej najnowszymi rozwiązaniami metodologicznymi, włączając je do swoich badań. Był cenionym wykładowcą i animatorem życia muzycznego: m.in. konsultantem programowym Teatru Wielkiego im. St. Moniuszki w Poznaniu, współtworzył miesięcznik o tematyce muzycznej „Klasyka”, kierował wydawanym przez Operę w Poznaniu periodykiem „Operomania”.