

Moim Nauczycielom Teatru... z serdeczną i wdzięczną pamięcią...

JERZEMU GROTOWSKIEMU... który wtajemniczył mi rozdarcie teatru na *sacrum* i *profanum*... uświadomił mi żywioł jakim jest **LOGOS W TEATRZE...**

ALEKSANDROWI BARDINIEMU... który uświadomił mi pragmatykę i misterium wielorakiego żywiołu jakim jest **MELOS W TEATRZE...**

ERWINOWI AXEROWI... który umacniał mnie na samotnej drodze poszukiwania wspólnych i żywotnych źródeł **LOGOSU - MELOSU - OPERY...**

LOGOS – MELOS – OPERA

En arche en ho logos,
kaj ho logos en pros ton Theon,
kaj Theos en ho logos.

Na początku było Słowo,
a Słowo było u Boga
i Bogiem było Słowo.

Prolog Ewangelii według św. Jana [I, 1-3]

OPERA powstała jako rezultat studiów nad istotą antycznego teatru Grecji. W istocie były to studia nad fenomenem **Logosu**, który dla objawienia siebie samego – dla urzeczywistnienia swojej tajemnicy - potrzebował **Melosu**... Melosu, który nie ma nic wspólnego ze współczesnym rozumieniem „melodii towarzyszącej słowom – melodii dodanej do słów – melodii wtórnej wobec słowa”... ale melodii, która istotowo jest zawarta w słowie, na tajemniczy sposób istnieje w słowie – a ujawniona pod postacią Melosu stanowi fizyczny, słyszalny wyraz najgłębszego sensu Słowa... Melosu zrodzonego z Logosu i wzajemnie współistotnemu. Tak więc Melos uobecniał Logos – inkarnował go, a w żywiole narodzin „fizyczności słowa” jednocześnie dawał mu pełny realnej ekspresji kształt – **Melos przedstawiał Logos.**

Teatr antycznej Grecji był tym szczególnym miejscem narodzin - oraz także miejscem przedstawiania owych narodzin w akcie teatralnego przedstawienia. Przedstawienie stawało się swoistą liturgią – przypomnijmy iż greckie słowo *leitourgia* znaczy po prostu: *służba publiczna...* znaczy także świadczenia wobec państwa nakładane na najbogatszych obywateli... także, jak można sądzić, najbogatszych talentami... Zatem spełniania się owego misteryjnego fenomenu **współobecności Melosu i Logosu**, dokonujące się w żywiole teatralnego przedstawienia, w żywiole **uroczystej liturgii teatralnej** – prowadziło świadków i uczestników przedstawienia ku wspólnotowemu i osobistemu przeżyci **katharsis...** Teatr bowiem był miejscem oczyszczenia – był, jak mawiał Cyprian Kamil Norwid, formułujący własną etymologię słowa teatr „przedsionkiem Spraw Bożych”: *teatr – Theo athrion, Deo atrium, theatrum – przedsionek Spraw Bożych... theatrum-misterium-purgatorium.*

Misterium współobecności i współistotności Melosu - Logosu zrodziło Operę...

Przypomnijmy zatem, iż w konfesyjnej konkluzji *Prologu Ewangelii Świętego Jana* znajdujemy owo zdumiewające zdanie, które - uważająca siebie za postępową i liberalną większość humanistyka nowożytna określa mianem „starożytnego paradoksu” ... zaś tradycyjnie chrześcijańska, marginalna, zacofana i zabobonna mniejszość - uważa za „zbawcze słowa” żywota wiecznego: „**Słowo stało się ciałem i zamieszkało między nami**”. [J 1,14]

U schyłku Renesansu, w końcowych latach wieku XVI, we Włoszech, ale także w całej ówczesnej Europie, pasjonowano się odkrywaniem starożytnych tekstów. Niejako na wzór Akademii Platońskiej powstawały Akademie w centrach kulturowych Italii.

Zupełnie inaczej niż architekci, rzeźbiarze czy poeci – nowocześni muzycy europejscy nie mieli żadnych klasycznych przykładów „muzyki antycznej”, z którymi mogliby porównać swoje własne utwory.

„Muzyka antyczna”, jaką znali, była dziedzictwem klasycznych idei na temat muzyki, przekazanych w *Państwie* i *Timajosie* Platona, w *Polityce*, *Poetyce* i *Metafizyce* Arystotelesa (...) oraz we *Wprowadzeniu do muzyki* Boecjusza z początku VI wieku. (...) Tam znajdowali owe dwie podstawowe idee dotyczące istoty i celów muzyki: **pierwszą, mówiącą o tym, że muzyka jest zmysłowym**

wcieleniem poznawalnej rozumowo harmonii [*harmonia*]... oraz drugą, mówiącą o tym, że jest ona zdolna wywoływać różne uczucia [*pathos*]... i w ten sposób trwale kształtować charakter człowieka [*ethos*].

CAMERATA FIORENTINA dlatego właśnie interesuje nas w sposób szczególny. Wszak to ona studiowała te starożytne idee i je nowożytnie praktykowała. To w jej kręgu powstawały pierwsze opery, nazywane wówczas *dramma per musica*.

To we Florencji, już na początku XV wieku, pasjonowano się studiowaniem starożytności Grecji. Odkrywano wielkie idee Antyku – odkrywano źródła duchowej tożsamości Europy.

Odkrycia wielorakich zabytków kultury starożytnej Europy stanowiły potężny impuls rozwoju kultury Europy nowożytnej. Inspirowały ówczesnych uczonych i myślicieli, oraz najznakomitszych artystów renesansu Europy.

Dlatego właśnie Florencja fascynuje nas w sposób szczególny - wszak to ona jest duchowym sercem tych procesów, które przekształcały także ówczesną muzykę w Europie. Zwłaszcza muzykę, która współtworzyła nowe oblicze teatru: *rappresentazione*... dosłownie: *przedstawienie*... Współtworzyła oblicze przedstawienia nowego typu: *rappresentazione - dramma per musica* – *przedstawienie teatru z muzyki* – **teatru opery**.

Teatru, który rozpoznając , oraz świadomie i na nowo podejmując swoją antyczną tożsamość, potrafił ożywić i twórczo wcielić **Mit Orfeusza**. To jemu zawdzięczamy „Obecność Mitu Orfeusza” w nowożytnej kulturze Europy...

TEATRU ORFEUSZA, który powtórnie rodził się, a raczej dosłownie „odradzał się” w renesansowej [renesans = odrodzenie] Europie. Odradzał się jako **nowożytny teatr starożytny**... pod szlachetnym imieniem: *dramma per musica* - by od połowy XVII wieku używać już dumnego imienia, które nosi po dzień dzisiejszy: **opera**. Warto dodać że łacińskie słowo *opera* = *dzieło, służba*... zatem także wywodzące się z antycznej rodziny **Liturgii**...

TRIADA OPERY... trzy opery... *Euridice* Perięgo – Florencja 1600 roku, *Rappresentazione di Anima et di Corpo* Cavalieriego – Rzym 1600 roku, oraz *Orfeo* Monteverdiego – Mantua 1607 roku... oto niezwykle fascynująca i znacząca **pierwsza triada oper**.

Pierwsza zachowana „partytura” pochodzi z 1600 roku – to ***Euridice***, którą skomponował Jacopo Peri... ta **pierwsza opera mitologiczna** powstała we Florencji i tam miała swoją prapremierę – ale historycznie pierwszą operą, której partytura się zachowała, i pierwszą zrealizowaną jako przedstawienie

była *Rappresentazione di Anima et di Corpo* którą skomponował Emilio de Cavalieri – a której prapremiera, jako **pierwszej opery teologicznej** uświetniła watykańską Inaugurację Roku Jubileuszowego 1600.

Zatem początek, *genesis opery*, to Cavalieri i wielki temat **teologiczny – Przedstawienie Duszy i Ciała...** oraz Peri i wielki temat **mitologiczny – Przedstawienie Mitu Orfeusza...**

Swoista synteza obu wielkich tematów rodzących operę, czy raczej powiedzmy: „**wielkie spotkanie mitologicznego z teologicznym w żywiole opery**” dokonuje się już siedem lat później, niejako w symbolicznie rozumianym czasie, w absolutnym arcydziele operowym tamtych czasów - oto w 1607 roku, w Mantui, Claudio Monteverdi daje światu operę wszechczasów; genialnego *L'Orfeo*... między innymi dlatego, że jego *Orfeusz*, pozostając **mitologicznym** staje się także **teologicznym**, a to za sprawą szczególnej i całkowicie oryginalnej idei muzyki, oraz szokująco wyrazistej metafizycznie perspektywy Logosu i Melosu, którą Monteverdi odśpiewa w scenie finałowej swojej opery: oto już po **zstąpieniu do piekieł... Orfeusz-Syn**, oraz także **Apollo-Ojciec** – w żywiole wspólnego śpiewu... we wspólnocie pieśni... zarówno muzycznie, jak i fizycznie... **wstępują do nieba.**

Oto **mitologiczne** dzieje człowieka, boskiego śpiewaka, wieńczy zarówno **muzyczne jak i teologiczne wniebowstąpienie...** Oto także prawdziwie cudotwórczy teatr muzyki. Oto zdumiewający i zachwycający – piękny owoc geniuszu *dramma per musica*...

DRAMMA PER MUSICA – powiedzielibyśmy dzisiaj: *teatr przez muzykę* - czyli teatr, który przedstawiał dokładnie to, co go tworzyło – teatr który **przedstawiał muzykę**. To właśnie w przywołanych tytułach naszych trzech pierwszych oper – triady: *Rappresentazione, Euridice, Orfeo* - realizuje się całkowicie oryginalny teatr: *dramma per musica*, czyli nowożytny kształt **Teatru Orfeusza**.

Nowy koncept teatru, który powstał ze studiów nad ideą muzyki, oraz także, ze studiów nad ideą teatru starożytnej Grecji - tego teatru, w którym *melos* - służył *logosowi*; w którym umiar - owocował kunsztem; w którym „*opera – dzieło - służyło*” człowiekowi: w którym *ars et usus* – czyli „sztuka i technika” - tworzyły jednogodną i uniwersalną harmonię. *Camerata Florencka* – od początku swego istnienia, doskonale rozumiała, że realizując swoje powołanie winna towarzyszyć elementarnemu powołaniu człowieka, którym było, jest, i będzie... **Życie Wieczne .**

PARTYTURA... stanowi źródło teatru wyrażającego się poprzez muzykę i w muzyce, teatru w którym aktor bywał muzykiem – a także bywał śpiewakiem.

Teatru, w którym „aktorstwo... muzykowało”, a teatr, poprzez śpiewającego aktora, „wcielał... muzykę”. Takiego teatru antycznego, którego wskrzeszenia chciała *Camerata Florencka*, i którego *de facto* dokonała. Teatru Orfeusza, w którym muzyka jest wyrazem ducha – bo muzyka wyraża sens słów śpiewanych, bo *melos* z *logosu* się rodzi, i wyrasta z jego semantycznej i semiologicznej gleby.

Cały ten metafizyczny proces, wyposażony jest w precyzyjne, oparte na klasycznej arytmetyce, narzędzia artystycznego kunsztu. Dysponuje własnym językiem szczegółowych pojęć, oraz także posiada swój czytelny dla wtajemniczonych, własny alfabet, i swój własny sposób tego alfabetu zapis – opera jako jedyny teatr ma swój własny tekst... **opera ma partyturę** .

Europa owego czasu owocuje zastanawiającą **triadą teatru**... mamy oto **Teatr Orfeusza i Eurydyki** [dramma per musica]; mamy **Teatr Arlekina i Colombiny** [commedia dell arte]; mamy także **Teatr Prospera i Mirandy** [teatr w teatrze]... Ale czy to naprawdę są trzy teatry – czy to jest jeden teatr... chociaż w trzech postaciach.

Czy teatr europejski, niczym mitologiczny Orfeusz po śmierci, ciągle rozdarty jest na strzępy... Czy **Piektło** Orfeusza i Eurydyki... Czy **Miłość** Arlekina i Colombiny... Czy **Burza** Prospera i Mirandy... nie są zwierciadłem tej samej tajemnicy Człowieka... Czy zatem nie są one słyszalnym echem wyrażnie brzmiących pytań, które stawiał **Teatr Antycznej Grecji**...

Czy owocem „postępu i nowoczesności” ma być jedynie trwałe teatru rozdarcie...? Piękne w rozwoju sztuki jest to, że niezależnie od tego, jak głęboko „twórcy nowego” są przekonani, że właśnie to oni stworzyli coś nowego - zawsze przecież są tylko kontynuatorami starego. Odkrywczymi, daj Boże twórczymi, ale zawsze i niezmiennie są... kontynuatorami. W tym zawiera się ów metafizyczny wdzięk sztuki - także opery - jeśli nie przestaje być sztuką.

Opera pozostaje sztuką, jeśli czerpie ze swojego prawdziwego źródła - z „muzyki słowa”. Wszelako opera jako teatr - jest od samego początku teatru. Wszystkie te dzieła, przywołane powyżej, na swój sposób i w znacznej mierze, przygotowywały glebę i tworzyły twórczą aurę, która umożliwiła narodziny nowej postaci teatru antycznego: opery.

TEATR MUZYKI – OPERA... był - jak już to podkreślaliśmy - najdawniejszym, znanym kształtem teatru. Teatru, o którym zwykło się i myśleć i mówić, iż ma dwa oblicza: tragedii i komedii. Analizując jednak ów fenomen „dwulicowości” teatru, czy raczej „podwójnego oblicza” teatru - dochodzimy do konstatacji

niepokojącej, głębokiej - a nawet rozdzierającej... i to dosłownie: obserwujemy bowiem rozdarcie samej istoty teatru.

Także aktor jest rozdarty... nasze słowo „aktor” pochodzi od łacińskiego *actor*... ale Grecy używali słowa *hypokrites*... Zatem starożytne *hypokrites* - hipokryta = aktor... człowiek dwulicowy, rozdarty pomiędzy dwie maski: komiczną i tragiczną... w sensie ontologicznym i ostatecznym – rozdarty pomiędzy *sacrum* i *profanem*.

ROZDARCIE TEATRU... na „teatr religijny” i na „teatr świecki” ma wymiar głębszy, niż się potocznie sądzi w czcigodnej teatrologii. To rozdarcie ma wymiar ontologiczny, a „teatr rozdarty” - jest obrazem rozdarcia istniejącego wewnątrz osoby. Symbolizuje on i wyraża najbardziej tragiczny wymiar ludzkiej egzystencji i ludzkiej cywilizacji. Stanowi czytelną teatralnie ikonę – przedstawia **rozdarcie uniwersum** na Niebo i na Piekło.

Tragizm tego rozdarcia skierowany jest swoim fenomenologicznym ostrzem, ku wewnętrznej istocie człowieczeństwa, ku samej istocie **bycia człowiekiem**. Jest nierozwiązywalną antynomią naszego losu, a co za tym idzie, także naszego teatru. Przeto jest także najgłębszym sensem opery, bo jak to podkreślamy nieustannie i z mocą: **opera - to dzieło i służba**.

Ten „pozornie dwoisty” rodowód teatru - paradoksalnie był „zawsze religijny”, mimo że była to religijność jeszcze „przed-konfesyjna”. z jednej strony był to bowiem „teatr religijny”, blisko spokrewniony z japońskim „teatrem No”, z „Misterium Solaris” (Ozyryjsko - Izydyjskim) starożytnego Egiptu i Persji, z „Rytuałem Dytyrambowym” (Dionizyjsko - Apollińskim) z tragedią antycznej Grecji, z Delfickim „Rytuałem Pytyjskim”, a także ze średniowiecznym „Misterium Liturgicznym”.

Natomiast z drugiej strony, „teatr świecki” - mimo, że zakotwiczony w tajemnych, mimetycznych rytach naturalnych, zaklęciach i czarach politeistycznej proveniencji, w „komedii attyckiej” i jej mutacjach, w rzymskich *atelanach* i *mimusach*, w średniowiecznej „komedii rybałtowskiej”, oraz w „błuźnierczych orgiach” i „rytach gnostyckich” - był przecież zawsze, w istocie swojej **teatrem obrzędowym**.

Ufamy, że u kresu naszych rozważań potrafimy, chociaż częściowo, ten podział – to dramatyczne rozdarcie - przezwyciężyć, a nawet swoiście je „unieważnić”. Próbujemy tego dokonać analizując arcydzieła gatunku - *Rappresentazione di Anima et Corpo* Cavalieriego, *Orfeo* Monteverdiego i *Die Zauberflöte* Mozarta.

Myślmy zresztą, że zwłaszcza dzięki Mozartowi, nie tylko ten, w gruncie rzeczy drugorzędny problem, uda się nam rozwiązać, ale także problem zasadniczy i znacznie głębszy, dotyczący samej istoty opery, że potrafimy zrozumieć samą istotę dramatycznego rozdarcie opery, wyrażonej w *Rappresentazione di Anima et Corpo*, *Orfeo* i *Die Zauberflöte*.

M E L O S ... greckie określenie pieśni - muzyki...

LOGOS... greckie Słowo, pojęcie, nauka, rozum, mądrość...

OPERA... łacińskie dzieło, służba...

CAMERATA FIORENTINA odkryła, iż tragedia grecka pozostawiała muzyce w teatrze znaczące miejsce. Chóry *Rappresentazione di Anima et di Corpo* - były nie tylko śpiewane, ale wyposażone w „choreo-grafię”, zatem były tańczone i to wedle reguł „tańca liturgicznego”. w każdym razie ich ekspresję stanowił zrytmizowany ruch, jako szczególny typ ruchu rytualnego. Był on definiowany scenicznie poprzez charakter akompaniamentu podwójnego fletu – znanego nam już jako *aulos* - gdzie każda, pojedyncza piszczałka, osobno akompaniowała różnym głosem chóru i osobno organizowała taneczny ruch odrębnych grup.

Auleci, lub koryfeusze prowadzący chóry, mieli specjalnie skonstruowane, trzaskające sandały, aby mogli wybijać rytm, który dyscyplinował ruch chóru. Dynamika i energia skandowanych okrzyków, rozpiętych na przenikliwej melodii *aulosu*, oraz ekstatyczny taniec muzyków i grup aktorów – stanowiły ekspresję tych antycznych liturgii.

Zatem znowu dowiadujemy się czegoś nowego o znaczeniu naszego „Fletu Orfeusza” w teatrze starożytnych Greków. Teraz, coraz zachłanniej i z większą uwagą, zbieramy wszelkie informacje i gromadzimy wszelką wiedzę dotyczącą obecności „Fletu Orfeusza” na terytorium opery. Ta szczególna „asystencja” fletu - instrumentu wyróżnionego i znaczącego więcej, niżeli jego prosta funkcja akompaniująca - kieruje naszą uwagę na dokonującą się, symboliczną współobecność dwóch instrumentów orfejskich – cytry i fletu.

Kiedy wkroczymy na terytorium „Czarodziejskiego Fletu” i usłyszemy pierwsze, śpiewane słowo Orfeusza-Tamina, walczącego „na śmierć i życie” z symbolicznym Wężem - zrozumiemy, iż fizyczny brak metafizycznego Fletu Czarodziejskiego – u Mozarta symbolizuje metafizyczny brak sensu... całego naszego świata.

W greckiej tragedii to, co określamy jako „monolog”, a co było elementarnym terytorium ekspresji protagonisty, opierało się na *melo-pei*, na *melo-logu*, na „mówionym muzykowaniu”, w którym chromatyczne wznoszenia i opadania

głosu, związane z akompaniującym instrumentem, stanowiły rodzaj „śpiewu słowa” - stanowiły *melo-logos*.

Dzisiaj możemy odpowiedzialnie potwierdzić renesansowe sensacje. Od samego Platona wiemy, że już *epos*, wcześniejszy od tragedii używał tego środka ekspresji. Wiemy bowiem, że *epos* był śpiewany, że Hipparch, starszy syn Pizystrata, wprowadził do Aten śpiewanie wierszy Homera... Wiemy także, że „rapsodowie śpiewali w dialogu podczas Panatenajów”. Wiemy, że Arystoteles, jeden z głównych mentorów *Cameraty*, uważał, że doskonałość muzyki wypełnia się w wyrażaniu życia duchowego, w ekspresji *psyche*. a źródłem tak rozumianej ekspresji było Słowo – *Logos*. Zatem znowu słyszymy, że... „Na początku było Słowo” - na szczęście... **Ono... było na początku.**

Słowo bowiem „podpowiadało” muzyce, jej autonomiczny „sposób bycia”, ono przecież nadawało także jej formę rytmiczną, uwarunkowaną „iloczasem sylab”. Słowo „uczyło” muzykę „wspólnego bycia”. Ono także mogło muzykę uczyć rzeczy, niestety, mniej czcigodnych, a to wówczas, kiedy samo słowo stawało się mniej czcigodne. Śpiew istniał przecież w greckiej komedii, w której „marne słowa” podniecały zmysły i zawstydzają „niewinne umysły”. Ta teatralna zaraza - przeniknęła do rzymskich *atelanów* i była ich główną atrakcją, a także ich nader toksyczną siłą.

Przeniknęła także do rzymskiego *mimusu* i do dzisiaj - pod bezwstydną egidą „czerwonej latarni” i niewinnie zmienionym imieniem - radzi sobie świetnie, jako operetka. Początkująca niegdyś, jako rubaszny kuplet, często bardzo nieprzyzwoity, okazała się towarem pierwszej potrzeby i po dziś dzień znajdując klientelę - opera, zbiera obfite żniwo, jako operetka.

Tak żyjąc lekkomyślnie, stworzyła nowe oblicze opery lekkich obyczajów: operetkę - tę marnotrawną córę opery - a wkrótce, także bardzo liczne, najprzeróżniejsze jej mutacje, co wpłynęło fatalnie na jej reputację. Zresztą opera, w ciągu zaledwie czterechsetletniej historii, różne przechodziła i nadal przechodzi koleje i losy, wzloty i sromotne upadki.

Wiemy doskonale, od samego Szekspira, że „historia teatru to - historia człowieka”... Jednak wówczas, u schyłku renesansu i u zarania XVII wieku - właśnie dokładnie w czasach Szekspira - w Europie, powstaje nowe dzieło europejskiej kultury: opera. Dzieło, które odradza i ożywia starożytną mądrość Arystotelesa, Sokratesa i Platona. Dzieło, które nosi jeszcze wiele rozmaitych imion: *rappresentazione*, *dramma per musica*, *favola in musica* - jest bowiem z operą trochę tak, jak z narodzinami z dawna oczekiwanego dziecka, które

rodzice obsypują wieloma czułymi, zastępczymi imionami, mimo że nosi ono już swoje własne - imię metrykalne.

OPERA - jest tymczasem dzieckiem umiłowanym, obsypywanym różnymi imionami, nim otrzyma swoje imię własne. Dopiero w 1639 roku - na trzysta lat przed straszliwą wojną światową - otrzymała swoje imię pochodzenia łacińskiego, imię zarówno pięknie brzmiące, jak również pięknie znaczące: imię, które będąc nazwą, zawiera w sobie profetyczny wymiar powołania, bowiem słowo pochodzenia łacińskiego: opera - znaczy dzieło, ale także służba.

W starożytnych cywilizacjach, imię wyrażało najgłębszą, istotową tożsamość osoby - było graficznym i muzycznym „znakiem osoby”, było imię swoistą ikoną osoby. Oto mamy dzieło, które istnieje, jako śpiew rodzący się ze słowa - czyli *melos* rodzący się z *logosu* – dzieło, którym linia melodii wznosi się i opada, zgodnie z akcentacją słów i zgodnie z ich emocjonalną ekspresją. Dzieło, w którym muzyka próbuje naśladować idee słów - *imitare i concetti delle parole*. Dzieło, które jest muzyką całkowicie oddaną służbie słowu. Teatr muzyki służącej słowu - opera.

Współczesny teatr odrzuca żywioł mitologiczny, a jeszcze bardziej żywioł teologiczny. To radykalne uczulenie na wymiar eschatologiczny sztuki jest wyrazem dokonującej się na naszych oczach i z naszym udziałem agonii duchowej... to tak jakby słowu "kultura" wyrwać bijące serce, odebrać mu jego początkowe "kult", a zostawić tylko barbarzyńskie "ura"...

Myślę że jest to problem całej humanistyki współczesnej... wręcz jest to problem zasadniczy i elementarny naszej rzeczywistości. My konsumujemy dobra duchowe, a nie ma w nas, lub ledwo się tli iszka zduwienia... Nie pragniemy dowiadywać się, czym są owe starodawne **pra-wartości człowieka...**

Jak mogą nam służyć i ku czemu mogą nas prowadzić. Czujemy się ich posiadaczami, ich właścicielami - niestety nie czujemy się cudownie obdarowanymi szczęściami. Przestajemy się zdumiewać. A barbarzyńska pycha większości z nas, pcha nas ku postawie protekcyjnej wyższości, i sprawia, że sami siebie sytuujemy na równi z dawnymi Geniuszami i Mistrzami. Jesteśmy jak bogowie... i nawet nie pamiętamy żeśmy już dawno spożyli zakazany owoc z drzewa wiadomości złego i dobrego... że żyjemy ku śmierci, że już trwa nasza agonia.

Zupełnie bezpodstawnie uważamy, że jesteśmy od nich mądrzejsi o wiedzę, którą przyniosły kolejne epoki, bo sądzymy, że historia nauczyła nas czegoś,

czego oni nie rozumieli lub czego nie poznali. Staramy się naszych "ułomnych" poprzedników ucywilizować. Zanika zwyczaj uczenia się od tych, którzy wychodzili na pustynię lub zamykali się w pustelni - by spotkać Mądrość. Oni nie szukali jeszcze pełniejszej wiedzy - oni prawdziwie szukali Mądrości...

Warto przypomnieć, że język grecki na określenie "mądrości" ma czasownik *manthano* - *uczę się*... Opera może nas nauczyć ważnych rzeczy... sam tylko jej tekst podstawowy - partytura - uczy nas dwóch wymiarów, dwóch porządków: oto linia melodii - **wymiar horyzontalny**; oto linia harmonii - **wymiar wertykalny**... a jeszcze stale obecne w partyturze **skrzyżowanie** linii horyzontalnej z linią wertykalną... **to skrzyżowanie jest znakiem szczególnym... zwiastuje tajemnicę Mądrości.**

Opera nie ma czego szukać w świecie który odtrąca wymiar transcendentny. Bez stawiania pytań metafizycznych staje się nudnym truchłem - czasowo ożywianym zewnętrzną atrakcyjnością i aktami prowokacji obyczajowej. Jest bardzo biedna i bardzo brzydka... Może jest czas swoistego *purgatorium*... może nastąpi odrodzenie - *renesans*.

JOSEPH RATZINGER powiedział dawno temu, że czasy nasze naznaczone są swoistym sporem między miłością i niezdolnością do miłości... między wiarą i niewiarą - ta destrukcja zdolności do wiary i miłości owocuje brakiem nadziei, owocuje śmiertelną nudą. A nuda jest trucizną. Jeśli zatryumfuje, wówczas człowiek, a wraz z nim świat, ulegnie zniszczeniu.

GOETHE, przetwarzając myśl św. Augustyna powiedział, że dzieje człowieka są walką między wiarą i brakiem wiary... Ta walka wciąż trwa... Augustyn bowiem uważał, że nasze dzieje to walka między dwojaką miłością: miłością człowieka do Boga, w której człowiek dochodzi do samowyrzeczenia, i miłością człowieka do siebie samego, w której człowiek dochodzi do zaprzeczenia Bogu.

Warto pamiętać, że właśnie "dwoistość tej walki", i dwoistość mitologiczno-teologiczna świata, stanowi niezbywalny temat opery, że ta dwoistość i ta walka - zapisana jest w tekście partytury. Dlatego właśnie *Orfeo* Monteverdiego jest arcydziełem - dzieło sztuki w którym triada: Logos-Melos-Opera staje się niejako Echem całej widzialnej rzeczywistości stworzonej, rzeczywistości która także, a może nade wszystko, jest wszak obrazem Miłości Boga.

Ta opera jest ołtarzem wzniesionym muzyką-śpiewem. Monteverdi tworzy

jednak czuły dystans do tajemnicy - całkowicie pozbawiony konfesyjnej czy eklezjalnej dominandy. Obecność Boga w jego dziele nie jest ostentacyjna - to tajemnica, która jest nieuchwytna ale realna... a on muzyką adoruje tę Tajemnicę.

„Potrzeba stwarzania tego, co się kocha, jest potrzebą naśladowania Boga. Ale jest to skłonność do fałszywej boskości, chyba że odwołamy się do tego modelu, jaki widoczny jest od drugiej strony, od strony nieba...” to myśl zapamiętana - może nie dosłownie, ale z pewnością dobrze oddająca sens - ze *Świadomości nadprzyrodzonej* Simone Weil.

Otóż – pozornie zupełnie nieoczekiwanie – kontur odpowiedzi znajdujemy u Mozarta... Ostatnia opera Mozarta jest zarazem ostatnią partyturą Mozarta – jest także jego **testamentem**, w którym dokonuje się niezwykle spotkanie mitologii i teologii... Oto widzimy całą rodzinę teatralnych i operowych postaci, które na różne sposoby i w różnych miejscach, wspaniale kontynuowały mitologiczne i teologiczne tropy...

MITOLOGICZNE I TEOLOGICZNE tropy z rozmaitych scen, z różnych oper powstałych w nowożytnej Europie, które prowadziły nasze skojarzenia wprost do Mozarta: Flet - *aulos* i Ptasznik – *fletnia pana, świstawka*; czyż nie przywołuje na myśl Tamina i Papagena... ale nie tylko... nagle ozywają całe familie postaci realnych i „fantastycznych”...

Gleba mitologiczna stała się dla opery jej terytorium ojczystym, natomiast trwała obecność Mitu Orfeusza, w symbolicznym organizmie opery była nie tylko jej tajemnicą, ale także była jej splendorem... nowa Postać Orfeusza, z obliczem Tamina, czy też Orfeusz „zredukowany” aż do zmysłowego Papagena, wesołkowatego barbarzyńcy i muzykującego kłusownika, który z liturgicznego instrumentu antycznej Grecji – z historycznej Fletni Pana – czyni, ku ucieście własnej i ucieście publiczności, narzędzie kłusownika ...

Mozart zstępuje jeszcze głębiej i niżej jeszcze, odsłaniając postać współczesnego upadku mitologicznego Orfeusza, do groteskowo demonicznego Monostatos, który w jedynej swojej pieśni-arii, skowyczy z pożądania do śpiącej Paminy.

A kimże jest Eurydyka w historii Paminy... a kimże jest Pluton i Prozerpina w historii Królowej Nocy - wszyscy troje związani „żywiołem Ciemności”. Kimże jest Sarastro z rodowodem Apolla - związany „żywiołem Światłości”, związany „żywiołem Słońca”... To tylko krótkie błyski skojarzeń - zapowiadające Burzę Prospera... w Teatrze Orfeusza. To refleksy tych refleksji, do których dojdziemy u

kresu naszej wędrówki, na odwiecznej drodze znaczonej śladem stóp boskiego pielgrzyma pieśni - Orfeusza...

Także tropy teologiczne, o których istnieniu wspomnieliśmy przy okazji *Rappresentazione di Anima et di Corpo* Cavalieriego, oraz *Orfeo* Monteverdiego – teraz, u Mozarta nabierają swojej pełni metafizycznego piękna. Tytułowy *Czarodziejski Flet* jest fizycznym wehikułem duchowego splendoru muzyki – ma moc zwalczania złych mocy i chroni od niebezpieczeństwa – jest muzycznym szkaplerzem... zarazem jest instrumentem, na którym człowiek gra „przez własne tchnienie”, którym ożywia muzykę – dając Ducha rodzi Muzykę.

Taki Flet – Duch Opiekuńczy, a może po prostu Duch Święty prowadzi Orfeusza-Tamina do Eurydyki-Paminy poprzez piekło współczesnego świata... aż ku wieczystej Miłości.

Papageno i Papagena mają swój własny świat Miłości – przeżywanej sensualnie... dlatego prowadzi ich „zmysłowy” instrument, na którym się gra nie „duchowo”, ale „zmysłowo”, fizycznie, jak na dziecięcej zabawce, która nie wymaga wysokiego kunsztu od muzykującego „barbarzyńcy”; Papageno ma czarodziejski *Glockenspiel*, który w końcu zaprowadzi go do jemu podobnej Papageny – bowiem u Mozarta **duchowość objawia się w różnorodności ...**

PRAPREMIERA... *Die Zauberflöte* odbyła się we *Freihaustheater auf der Wien* – we Wiedniu, dnia 30 września 1791 roku. Dyrektorem teatru był przyjaciel Mozarta, a zarazem autor libretta: Emanuel Schikaneder - *nota bene* jeden z pierwszych niemieckich Hamletów, który także śpiewał rolę Papagena; jego córka – Nanette Schikaneder – śpiewała Pierwszego Geniusza; natomiast Drugiego Kapłana śpiewał także Schikaneder – ojciec Emanuela, a dziadek Nanetty.

„Familiijność” tej słynnej prapremiery, przywodzi na pamięć atmosferę podobnej familijności, z jaką spotkaliśmy się już w czasach *Cameraty Florenckiej* na premierze *L’Euridice* Periego [1600], a także w *Accademii Rzymskiej* na premierze *Rappresentazione di Anima et di Corpo* Cavalieriego [1600], oraz w *Accademii Mantuańskiej* na premierze *L’Orfeo* Monteverdiego [1607].

Na prapremierze *Die Zauberflöte* - orkiestrę prowadził osobiście sam Maestro Mozart... Wówczas, w piątek o godzinie siódmej wieczorem, ostatniego dnia września 1791 roku, w peryferyjnym *Theater auf der Wien* - niespełna trzy miesiące przed śmiercią kompozytora – miało miejsce wydarzenie historyczne i symboliczne – oto pojawiła się na świecie zupełnie **nowa opera – traktat o istocie opery - Die Zauberflöte.**

Kunstem i geniuszem - odpowiadała **Orfeuszowi** Monteverdiego, swoimi narodzinami sumowała i swoiście koronowała niemal dwustuletnią drogę „nowożytnego teatru starożytnego” – była głębokim, mądrym i symbolicznym zarazem... **Requiem dla Orfeusza.**

REQUIEM GIOCOSO... tak nazwaliśmy *Die Zauberflöte...wesołe requiem...* Styl naszego przedstawienia *Die Zauberflöte* stanowił najczystszy przykład „teatru partytury” ponieważ scenicznie „wcielał partyturę” – twierdzimy bowiem, że **przedstawienie operowe - to inkarnacja partytury.**

Anegdota miała charakter bajki opowiedanej dziecku „na dobranoc”. Opowieść o śmierci - była opowieścią o życiu, i jak każda dobra bajka - zawierała dobre ziarno morału... Dlatego *Czarodziejski Flet* – „żałobna liturgia na dobrą-noc”, opowiedziana prościutkim i zabawnym [*giocoso*] językiem, właśnie jak dla chorego dziecka... stanowiła absolutnie nowy gatunek starej *dramma per musica*: opery, która wyrażała ów niewyraźny paradoks „życia ku śmierci”. Takiej opery, w której „strach umierania” - pozbawiony był swojej paraliżującej mocy – a wyrażony językiem *requiem giocoso* - odślaniał perspektywę „życia ku wieczności” i stawał się „zbawieniem” od lęku śmierci.

Ubogie środki genialnie prostej ekspresji Mozarta widoczne na kartach partytury są „Pięknym Ogrodem Miłości”... wedle słów Norwid w *Promethidionie* „Piękno kształtem jest Miłości” – partytury Mozarta są Piękne... U-bóstwo jest bogactwem u Boga... to jak echo z Góry Błogosławieństw: ***błogosławieni ubodzy...***

OPERA UBOGA... nawiązywała do idei „teatru ubogiego” Jerzego Grotowskiego... który nawiązywał do „teatru śmierci” Tadeusza Kantora... Jednak nasza „opera uboga” - różniła się zasadniczo... Dla Grotowskiego - „ubóstwo teatru” było wartością wiodącą, dominującą w całym procesie twórczym, ono wskazywało kierunek poszukiwań.

Różnica między nami daje się czytelnie wyłożyć, przez proste zestawienie obu nazw: Grotowskiego określenie „teatr ubogi” opierało się na pojęciu „ubóstwa”, rozumianym jako kategoria filozoficzna i estetyczna; natomiast nasze określenie „opera uboga”, przede wszystkim, zawierało sens teologiczny - płynący wprost z języka polskiego, w którym łacińskie słowo: *opera... dzieło i służba* wiąże ze sobą ważny sens metafizycznej topografii: **miejsce-u-Boga.**

Jak już mówiliśmy, Norwid tłumaczył sens słowa *teatr* jako *Theo Atrium, Atrium Dei, Przedsionek Boga..* Ten dodatkowy sens, w wymiarze hermeneutycznym, zarówno implikuje jak i sankcjonuje nasze rozumienie pojęć podstawowych:

TEATR PARTYTURY – OPERA UBOGA.

[zobacz więcej w książce: OPERA UBOGA – RYSZARD PERYT – HOMO DEI - 2014]

To właśnie Norwidowa etymologia słowa teatr odśłania bowiem i ujawnia pełny ich sens zawarty i możliwy do przekazanie jedynie w naszym języku... po polsku. W sposób jasny definiuje tych słów ostateczną dominantę: **OPERA UBOGA...** ponieważ realizując się jako... **uboga** – także jest... **U BOGA**.

Zakończmy rozważania poświęcone triadzie **MELOS - LOGOS - OPERA...** słowami Cypriana Kamila Norwida wziętymi z jego poematu **PROMETHIDION...**

***Bo nie jest ś w i a t ł o, by pod korcem stało,
Ani s ó l z i e m i do przypraw kuchennych,
Bo piękno na to jest, by zachwycało
Do pracy – praca, by się zmartwychwstało.***

RYSZARD PERYT

15.02.2015