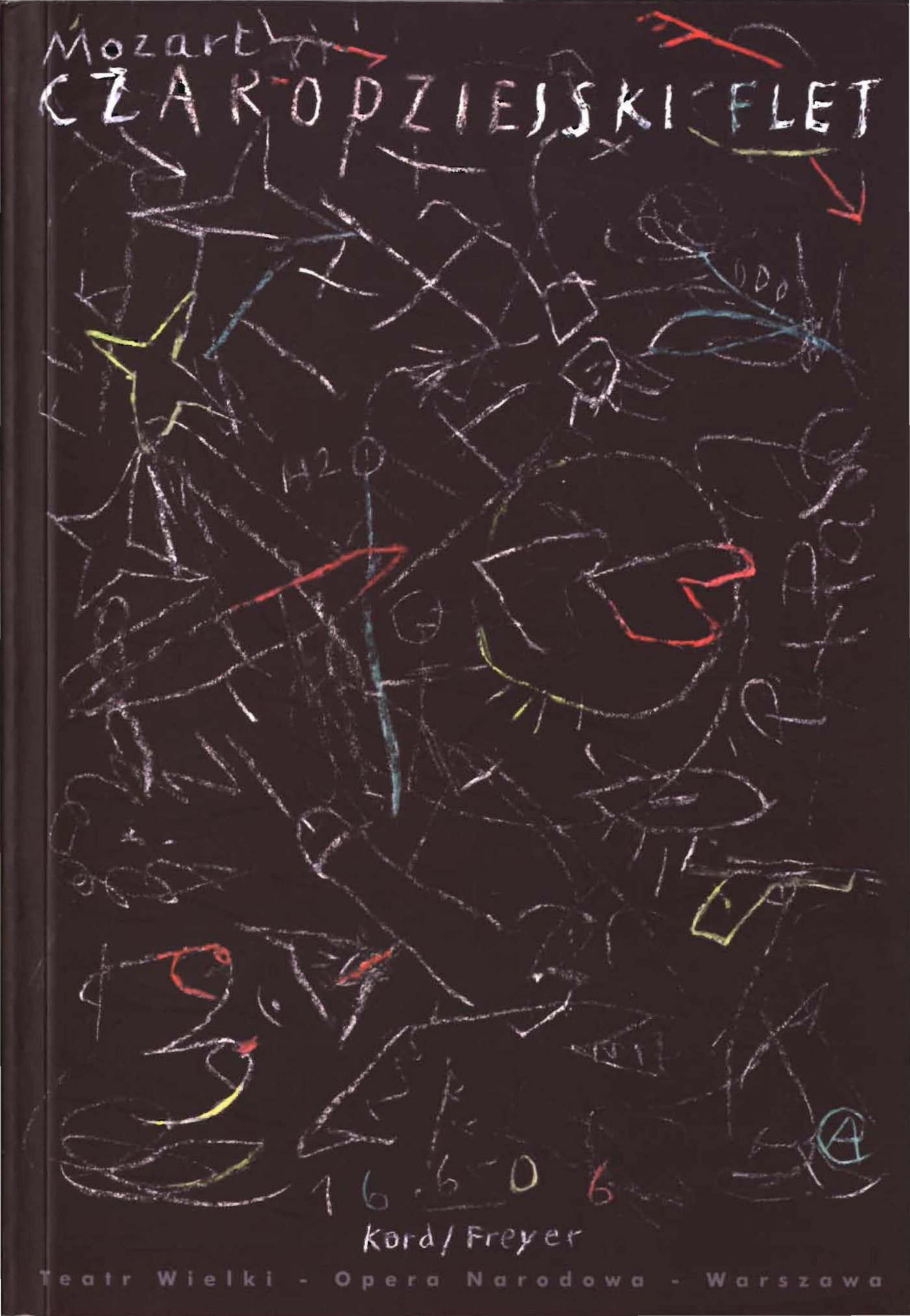
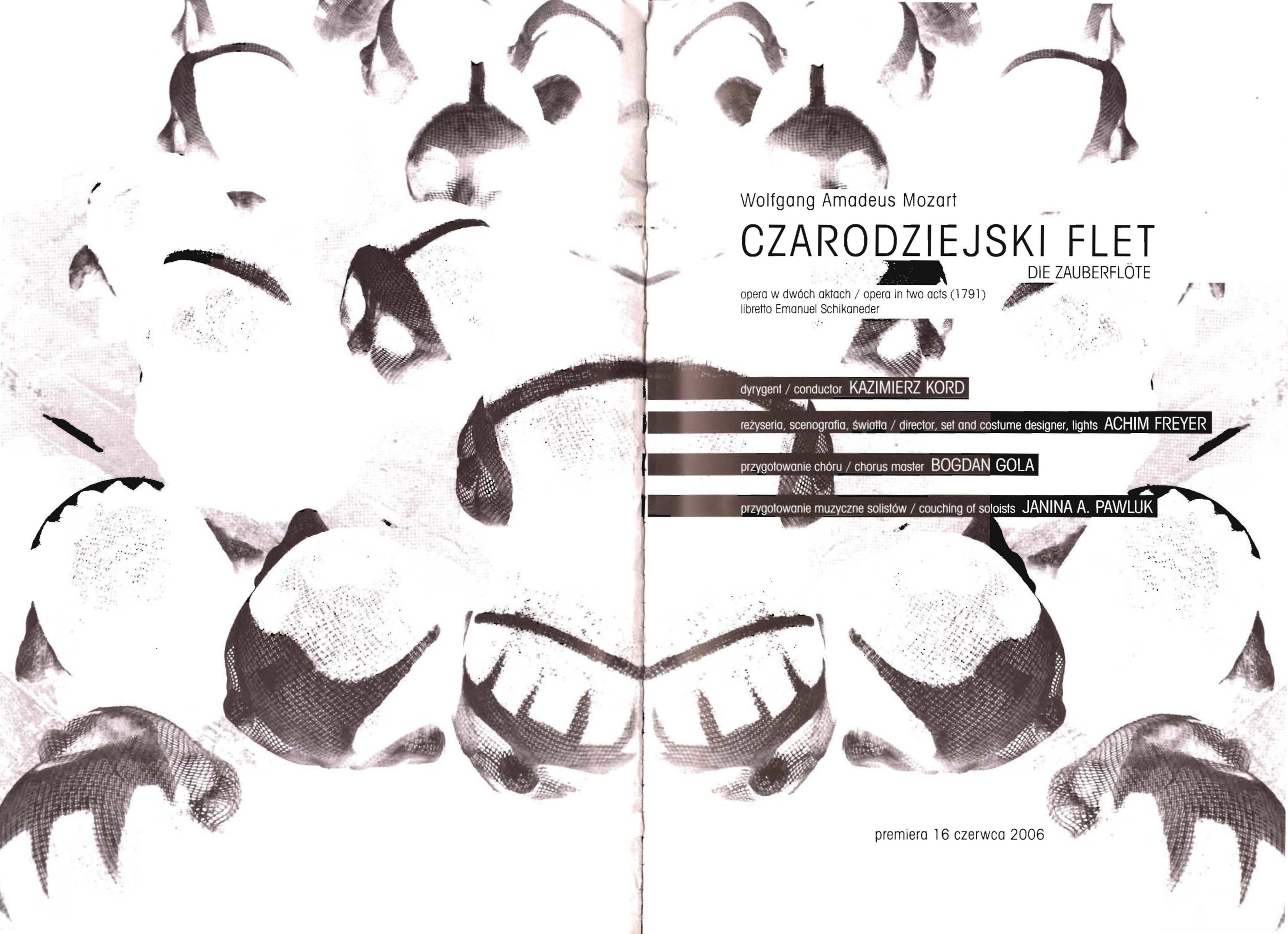

Mozart
CZARODZIEJSKI FLET
H2O
16.6.06
Kord / Freyer
Teatr Wielki - Opera Narodowa - Warszawa

TEATR
WIELKI
OPERA NARODOWA

Natura

Mozart

CZARODZIEJSKI FLET



Wolfgang Amadeus Mozart

CZARODZIEJSKI FLET

DIE ZAUBERFLÖTE

opera w dwóch aktach / opera in two acts (1791)
libretto Emanuel Schikaneder

dyrygent / conductor **KAZIMIERZ KORD**

reżyseria, scenografia, światła / director, set and costume designer, lights **ACHIM FREYER**

przygotowanie chóru / chorus master **BOGDAN GOLA**

przygotowanie muzyczne solistów / couching of soloists **JANINA A. PAWLUK**

premiera 16 czerwca 2006

OD REŻYSERA

Tytułowy instrument w *Czarodziejskim flecie* obfituje w symboliczne treści i znaczenia. Wyciosana z tysiącletniego dębu rurka jest praźródłem wszelkiego dźwięku, sztuki i energii, która budzi miłość i życie.

Tamino, widząc zwierciadło, nasze zwierciadło, otrzymuje do ręki podtrzymujące życie energie od przeróżnych, jakże odmiennych postaci: Królowej Nocy, Trzech Dam, Sarastro, Trzech Chłopców, i w końcu od Paminy – podczas swojej ostatniej drogi, będącej decydującym sprawdzianem.
Jaki jest cel i sens tych dróg? Czym są zagadki i tajemnice, światy i antyświaty, w których Tamino za pomocą fletu zatraca się i odnajduje? Którą ścieżką będziemy wraz z nim podążać?
Pytania i decyzje między wolą a przypadkiem. Nie mogąc dwa razy wejść do tej samej rzeki, będą musiały pojawiać się coraz to nowe drogi, by z czarodziejskim fletem w rękach odkrywać w tym dziele nowe światy.

Moją drogę wraz z Taminem pokonałem już na sześć różnych sposobów, zawsze z nowym, innym celem przede mną. Celem będącym coraz bardziej odległym, coraz bardziej nieskończonym. Może śmierć jest tym najbardziej nieodgadnionym, najbardziej niepewnym końcem tej drogi.

1) Opera w Hamburgu, 1982
Tamino, utraciwszy swoją drugą połówkę, gnany tęsknotą, wyrusza na jej poszukiwanie. Sztuka pomaga mu pokonać wszelkie niebezpieczeństwa i stworzyć ze swoją miłością, Paminą, doskonałą jedność i dorównać bogom. Marzenie.

2) Festiwal w Salzburgu, 1997
Tamino, zdecydowany zerwać z siebie welon nocy i „zajrzeć do sanktuarium najpotężniejszego światła", występuje w cyrku światów, w prateatrze, jako istota kochająca i artysta, aby stać się jednością z „siedmiokrotnym kręgiem słońca". Utopia.

3) Festiwal w Schwetzingen i Opera w Strasburgu, 2002
Pragnąc otworzyć przed sobą przeogromne wrota „Natury", Tamino znajduje za nimi jedynie siebie samego uwięzionego w lustrze, własny obraz Paminy. Jego oblicza to kobiecość; namiętność i nienawiść do światów Królowej, jak również jego nieodparta żądza wiedzy oraz opętanie nieśmiertelnością w królestwie Sarastro. Zniszczenie tych obrazów odbitych w lustrze obnaża czerń, nicość. Koszmar

4) Tydzień Mozartowski w Mannheim, 2005 – *Czarodziejski flet* Mozarta według Alexandra Zemlinsky'ego (utwór fortepianowy na cztery ręce)
Tamino, obcy przybysz, napotyka ludzką rodzinę pełną antagonizmów, dla której jego natura i istnienie pozostaje niezrozumiałe i niebezpieczne. Na swoją ostatnią drogę wstępuje jako czarny anioł śmierci razem ze swoją wykorzystaną seksualnie Paminą. Bez miłości i sztuki kroczy po totalnie spustoszonym świecie, wołając „Czy to siedziba bogów?". Rzeczywistość.

5) Nowa Opera w Moskwie, 2006
Tamino, przybywając od strony morza, rozbija się na brzegu świata dyktatury i reglamentowanej anarchii, opartego na władzy i przemocy. Dzięki sztuce i miłości odnajduje i uwalnia siebie oraz Paminę od wszechogarniających płomieni, uciekając na otwarte morze – otwarte wyjście. Miniona przyszłość.

6) Teatr Wielki – Opera Narodowa w Warszawie, 2006
Tamino trafia jako nowicjusz do powszechnej szkoły życia. Próby, którym jest poddawany na swojej drodze, są wyznaczane przez społeczeństwo klasowe, przez przemoc i terror, żądze i strach, porządek i samowolę. Jego droga to nasza droga myślenia o wyzwaniu do gotowości wzięcia innych w obronę. Codzienność?!

VOM REGISEUR

Die Zauberflöte hat in der Die Zauberflöte vielfältigen Zeichen- und Symbolgehalt. Das aus der tausendjährigen Eiche geschnittene Rohr ist Urquelle des Klanges, der Kunst und der Energie, die Liebe und Leben zeugt.

Tamino, unser, des Zuschauers Spiegel, sind durch verschiedenste divergente Figuren lebenserhaltenden Energien an die Hand gegeben, der Königin der Nacht, die Drei Damen, Sarastro, die Drei Knaben – und durch Pamina für seine beiden letzten entscheidenden Prüfungswege.
Was ist Ziel und Sinn dieser Wege, was sind die Rätsel und Geheimnisse, Welten und Gegenwelten, in die sich Tamino mit Hilfe der Flöte verliert und findet, welchen Pfad begehen wir mit ihm?
Fragen und Entscheidungen zwischen Wille und Zufall. Nicht zwei Mal in den gleichen Fluss steigen könnend, wird es immer wieder neue Wege geben müssen, mit der Zauberflöte in den Händen diesem Werk neue Welten zu entdecken.

Meinen Weg mit Tamino bin ich bisher auf sechs verschiedene Weisen gegangen, das Ziel immer neu vor mir, immer ferner werdend, immer unendlicher. Vielleicht ist der Tod das undeutbarste, das fragwürdigste Weg-Ende.

1) Hamburger Staatsoper, 1982
Tamino, seiner zweiten Hälfte verlustigt, ist von Sehnsucht nach ihr bewegt. Die Kunst hilft ihm, über alle Gefahren sich mit seiner Liebe, Pamina, zu vervollkommnen, den Göttern gleich zu werden. Ein Traum.

2) Salzburger Festspiele, 1997
Tamino, entschlossen, seinen nächtlichen Schleier von sich zu reißen und „ins Heiligtum des größten Lichts zu blicken", tritt in dem Weltenzirkus, dem Urtheater, als Liebender und Künstler auf, um eins zu werden mit dem „siebenfachen Sonnenkreis" Eine Utopie.

3) Schwetzinger Festspiele und Straßburger Oper, 2002
Tamino, die übergroße Tür „Natur" sich öffnen wollend, findet dahinter nur sich selbst, gefangen in einem Spiegel, sein Bild von Pamina. Seine Facetten sind: das Weibliche; Leidenschaft und Haß der Königinwelten – sowie sein Wissenwollenmüssen, seinen Unsterblichkeitswahn im Sarastroreich. Das Durchbrechen dieser Spiegelbilder zeigt das Schwarz, das Nichts. Ein Albtraum.

4) Mannheimer Mozartwoche 2005, *Mozarts Zauberflöte von Alexander Zemlinsky* (vierhändig für Klavier)
Tamino, ein Fremder, trifft auf eine Menschenfamilie voller Antagonismen; sein Wesen und Dasein bleibt ihr unverstanden und bedrohlich. Sein letzter Weg beginnt als schwarzer Todesengel, mit seiner mißbrauchten Pamina über einen Totalkahlschlag aller Figuren ohne Kunst und Liebe wandernd, mit dem Ausruf „Ist dies der Sitz der Götter hier, da sehe ich noch eine Tür". Eine Realität.

5) Novaya Opera Moskau, 2006
Tamino, von der See kommend, strandet in einer Welt aus Diktatur und reglementierter Anarchie, aus Macht und Gewalt. Durch seine Kunst und Liebe findet und rettet er sich seine Pamina aus der Schlacht, aus dem alles verzehrenden Feuer aufs offene Meer; ein offener Ausgang. Eine vergangene Zukunft.

6) Oper Warschau, 2006
Tamino kommt als Neuling in die allgemeine Schule des Lebens. Seine Prüfungswege sind bestimmt durch eine Klassengesellschaft aus Gewalt und Terror, Lust und Schrecken, Ordnung und Willkür. Sein Weg ist unser Weg des Mitdenkens, eine Aufforderung zur Schutzbereitschaft. Ein Alltag?!

opowieść

Młodzieniec
szukający wiedzy
odkrywa miłość na krętych ścieżkach nocy.
Za pomocą czarodziejskiego fletu
dociera do bram natury, rozsądku i mądrości,
przemierza niebezpieczne, nieodkryte drogi,
porzucone przez towarzysza podróży dla próżnego szczęścia.
Młodzieniec jednak prowadzi swą ukochaną poprzez ogień i wodę.

Die Fabel

Ein Jüngling
nach Erkenntnis suchend
entdeckt auf den verschlungenen Pfaden der Nacht die Liebe.
Mit Hilfe einer Zauberflöte
gerät er vor die Tore Natur, Vernunft, Weisheit
und beschreitet gefährliche Prüfungswege,
die sein Reisegefährte für ein einfaches Glück beizeiten verlässt.
Der Jüngling wandelt mit seiner Geliebten durch Feuer und Wasser.

A fable

A young man
searching for knowledge
discovers love along the winding paths of the night.
With the help of magic flute
he arrives at the gates of nature, reason and wisdom
and follows dangerous, testing paths
which his traveling companion abandons in favour of simple happiness.
The young man, however, walks through fire and water with his beloved.

streszczenie

akt 1

Tamino budzi się. U jego stóp leży martwy wąż. Zjawia się Papageno i nie zaprzecza, że to właśnie on uratował Tamina. Za swe przechwałki zostaje ukarany przez Trzy Damy. Przekazują one Tamino wizerunek Paminy. Książę natychmiast się zakochuje.

Tamino przyrzeka Trzem Damom oraz Królowej Nocy, która go błaga o litość, że uwolni porwaną Paminę z rąk Sarastrosa. Dla ochrony przed niebezpieczeństwami Tamino i Papageno, który ma mu towarzyszyć, dostają czarodziejskie instrumenty: flet i dzwonki. Trzej chłopcy prowadzą ich do królestwa Sarastra.

Tamino posyła naprzód Papageno. Ten spotyka Monostatosa, namiętnego strażnika Paminy. Papageno przekonuje księżniczkę do ucieczki. Oboje wyśpiewują swoją tęsknotę za miłością. Pamina myśli przy tym o swym nadchodzącym zbawcy, Tamino, a Papageno o Papagenie.

Trzej Chłopcy prowadzą Tamino do świątyni Sarastra. Kaznodzieja Wtajemniczonych tłumaczy mu prawdziwy charakter Sarastra i jego zamiary. Tamino dowiaduje się, że Pamina nadal żyje, a potem gra na flecie, którego czarodziejska moc poskramia dzikie zwierzęta. Papageno i Pamina zostają złapani przez Monostatosa, uwalniają się jednak dzięki grze dzwonków. Nadejście Sarastra udaremnia ich ponowną ucieczkę.

Monostatos wprowadza Tamino. Pamina i Tamino widzą się po raz pierwszy. Sarastro każe wprowadzić Tamino i Papageno do świątyni prób.

akt 2

Sarastro przeznacza Tamino i Paminę na królewską parę. Tamino i Papageno muszą poddać się przepisowym próbom. Sarastro oznajmia to swoim kapłanom. Pierwszą próbą jest zachowanie całkowitego milczenia.

Tamino nie daje się zwieść Trzem Damom, które zakradły się do świątyni. Królowa Nocy odnalazła Paminę i rozkazuje jej zabić Sarastra, do czego Pamina nie jest zdolna. Sarastro poucza ją, że czynami człowieka powinno kierować przebaczenie, a nie chęć zemsty. Tamino spełnia obowiązek milczenia, kiedy Pamina błaga go, by wytłumaczył jej swoją niechęć. Myśli, że Tamino już jej nie kocha i chce się zabić. Zamiar ten udaremniają Trzej Chłopcy, którzy prowadzą ją do Tamino, czekającego na ostatnią próbę przed „drzwiami grozy" Para wspólnie kroczy drogą, wiodącą przez ogień i wodę.
Trzej Chłopcy doprowadzają do spotkania Papageno z przeznaczoną mu Papageną. Królowa wraz z Trzema Damami i Monostatosem próbuje zdobyć i zniszczyć królestwo Sarastra.

Tamino, Pamina i Papageno przeszli przez niebezpieczne próby. Natura, rozum i mądrość zostały uratowane dzięki sztuce i miłości.

Inhaltsbeschreibung

1. Aufzug

Tamino erwacht, die Schlange tot zu seinen Füßen. Papageno erscheint und widerspricht nicht, ihn vor der Schlange gerettet zu haben. Für sein Prahlen wird Papageno von den drei Damen bestraft. Sie überreichen Tamino Paminas Bildnis, der Prinz verliebt sich sofort. Tamino verspricht den Damen und der Königin der Nacht, die um das Mitleid Taminos fleht, die geraubte Pamina aus den Händen Sarastros zu befreien. Zum Schutz vor Gefahren erhalten Tamino und Papageno, der ihn begleiten soll, Zauber-Instrumente: Flöte und Glockenspiel. Die drei Knaben führen beide in Sarastros Reich.

Tamino hat Papageno vorausgeschickt. Dieser begegnet Monostatos, dem triebhaften Bewacher Paminas. Papageno überredet die Prinzessin zur Flucht. Beide besingen ihre Liebessehnsucht. Pamina denkt dabei an ihren kommenden Retter Tamino, Papageno an eine Papagena.

Tamino wird von den drei Knaben in Sarastros Tempel geführt. Der Sprecher der Eingeweihten belehrt ihn über den wahren Charakter und die Absichten Sarastros. Tamino erfährt, dass Pamina noch lebt und spielt auf der Flöte, deren Zauberkraft wilde Tiere zähmt. Papageno und Pamina werden von Monostatos wieder gefangen, befreien sich jedoch mit Hilfe des Glockenspiels. Sarastros Ankunft vereitelt erneut ihre Flucht.

Tamino wird von Monostatos herein geführt. Pamina und Tamino sehen sich zum ersten Mal. Sarastro lässt Tamino und Papageno in den Prüfungstempel führen.

2. Aufzug

Tamino und Pamina sind von Sarastro als Königspaar ausersehen. Tamino und Papageno haben sich den vorgeschriebenen Prüfungen zu unterziehen. Sarastro verkündet dies seinen Priestern. Die erste Prüfung ist strengstes Stillschweigen.

Tamino läßt sich von den drei Damen, die sich in den Tempel eingeschlichen haben, nicht in Versuchung bringen. Die Königin der Nacht hat Pamina gefunden und befiehlt ihr, Sarastro zu töten, wozu Pamina nicht imstande ist. Sarastro lehrt sie, dass nicht Rache, sondern Verzeihen das Handeln der Menschen bestimmen soll. Tamino hält sich an seine Schweigepflicht, als Pamina ihn anfleht, ihr seine abweisende Haltung zu erklären. Sie glaubt, Tamino liebe sie nicht mehr, und will sich den Tod geben. Die drei Knaben verhindern dies und führen sie zu Tamino, der vor den „Schreckenspforten" auf die letzten Prüfungen wartet. Gemeinsam geht das Paar den Weg durch die Elemente Feuer und Wasser Die drei Knaben haben Papageno und die ihm bestimmte Papagena zusammengeführt. Die Königin versucht mit Monostatos und den drei Damen, Sarastros Reich zu stürmen und zu vernichten.

Tamino, Pamina und Papageno haben Ihre gefährlichen Prüfungen bestanden. Natur, Vernunft und Weisheit sind durch Kunst und Liebe gerettet.

synopsis

act 1

Tamino recovers from a sleep and notices a dead serpent at his feet. Papageno arrives and claims to have saved Tamino's life. However, the Three Ladies punish his lies by placing a padlock over his mouth. They give Tamino a portrait of Pamina and the prince falls in love at once.

Tamino swears to the Ladies and to the Queen of the Night that he will free Pamina from Sarastro's hands. Tamino and Papageno, his companion, set off on a journey, protected by the power of magic instruments: a flute and bells. Three Boys guide them to Sarastro's kingdom.

Papageno is set forward and meets Monostatos, a passionate guard of Pamina. Then he persuades the princess to flee. They both sing out their longing for love which in Pamina's case is Tamino, her saviour, and in Papageno's - Papagena.

The Three Boys lead Tamino in Sarastros' temple. The Priest of the Initiated reveals Sarastros' true character and his intentions. Tamino is told that Pamina is still alive and then he plays the flute with the force that tames wild animals. Papageno and Pamina are caught by Monostatos. Although they manage to get free thanks to the sound of bells, their escape is eventually thwarted by the arrival of Sarastro.

Monostatos ushers Tamino into the room. Pamina and Tamino's eyes meet for the first time. Tamino and Papageno are invited to the Temple of Ordeal.

act 2

Tamino and Pamina are ordained to become the royal couple. However, to win their wives Tamino and Papageno will have to undergo the trials, which Sarastro does not fail to explain to his brotherhood. First, the two friends have to suffer the test of silence.

Tamino does not give in to the temptation of the Three Ladies who sneak into the temple. The Queen of the Night finds Pamina and commands her to kill Sarastro, yet Pamina denies to obey the order. Sarastro tells her that it is better to forgive than to thrive for revenge. Tamino refuses to answer when Pamina begs him to explain his aversion to answer. She believes he loves her no more and longs for death. The Three Boys leading her to Tamino who is now awaiting the last test foil her intention. They both pass unscathed through the final ordeal of fire and water.
The Three Boys initiate the meeting of Papageno and his future wife, Papagena. Together with the three ladies and Monostatos, the Queen tries to conquer and destroy the kingdom of Sarastro.

Tamino, Pamina and Papageno have managed to accomplish demanding tests. Thus Art and Love have saved Nature, Reason and Wisdom.

CZARODZIEJSKI FLET

MOZART

libretto Emanuel Schikaneder
tłumaczenie Katarzyna Zimmerer

OSOBY

Sarastro, bas
Tamino, tenor
Kaznodzieja, bas
Kapłani, tenor i bas, partia mówiona
Królowa Nocy, sopran koloraturowy
Pamina, sopran
Trzy Damy Królowej, 3 soprany
Trzej Chłopcy, 3 soprany
Papagena, sopran
Papageno, baryton
Monostatos, tenor
Zbrojni, tenor i bas

AKT I

UWERTURA

SCENA PIERWSZA

Nr 1 Wstęp

TAMINO:
Na pomoc na pomoc! Bo będę zgubiony!
Wydany na pastwę straszliwego węża!
Litościwi bogowie!
Już się zbliża!
Ratujcie mnie!
Ratujcie!
(mdleje)

TRZY DAMY
Giń potworze, dzięki naszej mocy!
Zwycięstwo! Zwycięstwo!
Dokonałyśmy bohaterskiego czynu!
Silnymi ramionami uwolniłyśmy młodzieńca!

PIERWSZA DAMA
Miły chłopiec, delikatny i ładny!

DRUGA DAMA
Jeszcze nie widziałam nikogo równie pięknego!

TRZECIA DAMA
Tak śliczny jak obrazek!

TRZY DAMY
Gdybym me serce poświęciła miłości,
oddałabym je temu chłopcu.
Pospieszmy do naszej królowej,
by zanieść jej tę wieść:
może odzyska spokój
dzięki temu pięknemu młodzieńcowi.

PIERWSZA DAMA
Idźcie, ja tu zostanę.

DRUGA DAMA
Nie! To wy idźcie, ja go popilnuję.

TRZECIA DAMA
To niemożliwe. Sama będę go chronić.

PIERWSZA DAMA
Ja tu zostanę!

DRUGA DAMA
Ja będę pilnować!

TRZECIA DAMA
Ja będę chronić.

PIERWSZA DAMA
Zostaję!

DRUGA DAMA
Pilnuję!

TRZECIA DAMA
Chronię!

TRZY DAMY
Ja! Ja! Ja!
(Mam odejść? Wspaniale!
Chciałyby zostać z nim same. To niemożliwe.
Cóż bym dała za to,
by móc spędzić życie z tym chłopcem!
Gdybym go miała tylko dla siebie! Żadna nie odchodzi!
To niemożliwe! Najlepiej więc będzie,
jeśli sama odejdę.)
Młodzieńcze piękny i miły, mój ukochany chłopcze!
Żegnaj! Wkrótce znów cię zobaczę.

TAMINO
Jak się czuję?
Co ja słyszę?

SCENA DRUGA

Nr 2 Aria

PAPAGENO
Jestem ptasznikiem, wiecznie wesołym i radosnym.
Jestem ptasznikiem. Znają mnie w całym kraju
i starzy, i młodzi.
Umiem zastawiać pułapki i wabić moją fletnią.
Wszystkie ptaszki są moje, dlatego jestem
taki radosny i wesoły.

Jestem ptasznikiem, zawsze wesołym i radosnym.
Jestem ptasznikiem. Znają mnie w całym kraju
i starzy, i młodzi.
Chciałbym jednak mieć też sieć na dziewczęta.
Łapałbym je tuzinami i zamykał w klatce.
I wszystkie byłyby moje.

Gdyby wszystkie dziewczęta były moje,
wymieniałbym je na cukier.
Tę, która by mi się najbardziej spodobała,
od razu poczęstowałbym słodyczami,
a gdyby mnie wtedy czule pocałowała,
zostałaby moją żoną, a ja byłbym jej mężem.
Spałaby u mego boku, a ja kołysałbym ją
do snu jak dziecko.

TAMINO
Ej tam!

PAPAGENO
Co tam?

TAMINO
Kim jesteś?

PAPAGENO
Sobą, a ty?

TAMINO
Też sobą. W której jesteś klasie?

PAPAGENO
W tej, tutaj, a ty?

TAMINO
Ja też.
Co robisz?

PAPAGENO
Ptaszki dla gwiaździstej nauczycielki i jej dziewic.

TAMINO
Gwiaździsta nauczycielka?

PAPAGENO
Z jakim osłupieniem on mi się przygląda!
Zaraz zacznę się go bać.
Zostań, mówię ci! Nie ufaj mi,
bo jestem bardzo silny!

TAMINO
Bardzo silny? Więc jesteś moim przyjacielem.
To ty byłeś moim zbawcą?

PAMINO
Jeszcze nigdy w życiu nie byłem tak silny jak dziś.

SCENA TRZECIA

TRZY DAMY
Papageno!

TAMINO
Kim są te panie? Są zapewne bardzo piękne?

PAPAGENO
Nie myślę!

TRZY DAMY
Papageno!

PAPAGENO
Mogę ci tylko powiedzieć, że nigdy w życiu nie
widziałem nic bardziej uroczego.

TRZY DAMY
Papageno!

PAPAGENO
Tu, moje ptaszki.

PIERWSZA DAMA
Nasza szefowa posyła ci za to wodę zamiast coli.

DRUGA DAMA
A zamiast chleba – kredę.

PAPAGENO
Co? Mam żreć kredę?

TRZECIA DAMA
A żebyś nigdy nie oktamywał obcych...
(zakleja mu usta taśmą klejącą)

TRZY DAMY
Myśmy cię uwolniły. Królowa posyła ci ten obraz.
To jej córka. Do widzenia.

DRUGA DAMA
Adieu, Papageno!

PIERWSZA DAMA
Nie pij zbyt łapczywie!

SCENA CZWARTA

Nr 3 Aria

TAMINO
Ten obraz jest czarownie piękny!
Nikt jeszcze nie widział równie ślicznej buzi.
Czuję jak to boskie oblicze

napełnia moje serce nieznanym wzruszeniem.
Nie umiem nazwać tego uczucia,
mam jednak wrażenie, że cały płonę.
Czy to miłość? Tak, tak. To musi być miłość.
Och, gdybym tylko umiał odnaleźć tę dziewczynę!
Och, gdyby stanęła przede mną!
Wtedy czuły i czysty... Co wtedy?
Wtedy, pełen zachwytu przycisnąłbym ją
do mego gorącego serca,
a ona na zawsze byłaby już moja.

SCENA PIĄTA

TRZY DAMY
Jej matka słyszała każde twoje słowo – jej matczyne serce postanowiło sprawić, żebyś był szczęśliwy. Jeśli ten chłopiec, tak powiedziała, jest odważny i dzielny, moja córka Pamina na pewno zostanie uratowana.

TAMINO
Uratowana? Pamina?

PIERWSZA DAMA
Porwał ją Sarastro.

TAMINO
Kto to jest Sarastro?

TRZECIA DAMA
Nasz dyrektor.

TAMINO
Straszna myśl!

TRZECIA DAMA
Milcz, chłopcze!

PIERWSZA DAMA
Ani przymus, ani pochlebstwa nie zawrócą ją z drogi, którą obrała.

TAMINO
Pamina będzie uratowana!
Przysięgam na moją miłość!
Co to jest?

TRZY DAMY
To ona!
Nadchodzi!
Nadchodzi!
Nadchodzi!

SCENA SZÓSTA

Nr 4 Rezitativo i Aria

KRÓLOWA NOCY
Nie drżyj, mój ukochany synu!
Jesteś niewinny, rozsądny i pobożny.
Taki młodzieniec jak ty, doskonale
pocieszy zasmucone serce matki.

Skazana jestem na cierpienie,
bo odebrano mi córkę.
Wraz z nią utraciłam me szczęście.
Ukradł mi ją ten łajdak!
Jeszcze widzę jak drży,
wstrząsana dreszczem bojaźni,
przelękniona, broni się bezsilnie.
Musiałam patrzeć, jak mi ją zabierają:
zdołała jedynie krzyknąć: „Pomocy!",
jej błagania były jednak daremne.
Miałam zbyt mało siły, by jej pomóc.
To ty ją uwolnisz.
To ty staniesz się zbawcą mej córki.
A kiedy ujrzę cię znów jako zwycięzcę,
oddam ci ją na wieki.

SCENA SIÓDMA

Nr 5 Kwintet

TAMINO
Odebrano mu mowę,
więc biedak może mówić o karze.

PAPAGENO
Hm, hm...

TAMINO
Bardzo mi cię żal, ale nic nie poradzę. Jestem zbyt słaby, by ci pomóc.

PAPAGENO
Hm, hm...

SCENA ÓSMA

PIERWSZA DAMA
Zostałeś ułaskawiony przez Królową.
Za moim pośrednictwem uwalnia cię od kary.

PAPAGENO
Teraz Papageno znów może gadać.

DRUGA DAMA
Gadaj. Tylko już nie kłam!

PAPAGENO
Nigdy już nie będę kłamał. Nigdy! Przenigdy!

TRZY DAMY
Ta kłódka niech będzie dla ciebie ostrzeżeniem!

PAPAGENO
Ta kłódka niech będzie dla mnie ostrzeżeniem!

WSZYSCY
Gdyby każdemu kłamcy zamknąć usta na kłódkę,
zamiast nienawiści, oszczerstwa i żółci,
zapanowałaby miłość i braterstwo.

PIERWSZA DAMA
O ty, przyjmij ode mnie ten dar!
Posyła ci go nasza Królowa.
Ten czarodziejski flet będzie cię chronił
i wspierał w najgorszym nieszczęściu.

TRZY DAMY
Dzięki niemu będziesz miał moc,
by odmieniać ludzkie namiętności,
smutnego zamienisz w wesołka,
a starego kawalera ogarnie miłość.

WSZYSCY
Taki flet jest więcej wart
niż złoto i korony,
bo dzięki niemu rodzi się szczęście i radość.

PAPAGENO
A więc, moje piękne panie,
czy mogę...
polecam się na przyszłość...

TRZY DAMY
Polecać możesz się zawsze.
Królowa postanowiła jednak,
że masz bez zwłoki udać się
z księciem do zamku Sarastra.

PAPAGENO
Nie. Bardzo dziękuję!
Od was samych słyszałem, że jest jak tygrys.
Na pewno Sarastro każe mnie
bez litości oskubać i upiec.
A potem rzuci psom na pożarcie.

TRZY DAMY
Chroni cię książę, ufaj tylko jemu.
W zamian będziesz mu służył.

PAPAGENO
(Żeby diabli wzięli tego księcia!
Cenię swoje życie.
Na mój honor, zapewne w końcu ucieknie
ode mnie jak złodziej.)

PIERWSZA DAMA
Weź ten klejnot, jest twój.

PAPAGENO
A co tam jest w środku?

TRZY DAMY
Usłyszysz dźwięk.

PAPAGENO
Czy będę umiał na tym grać?

TRZY DAMY
Na pewno.

WSZYSCY
Srebrne dzwonki, czarodziejskie flety,
zapewnią nam i wam bezpieczeństwo.
Żegnajcie, musimy już iść.
Żegnajcie. Do zobaczenia!

TAMINO
Ach piękne panie, powiedzcie nam:

PAPAGENO
... jak znajdziemy zamek?

TRZY DAMY
Trzech chłopców,
młodych, pięknych, miłych i mądrych,
towarzyszyć wam będzie w podróży.
Są waszymi przewodnikami.
Słuchajcie ich rad.

TAMINO, PAPAGENO
Trzech chłopców,
młodych, pięknych, miłych i mądrych,
towarzyszyć nam będzie w podróży.

TRZY DAMY
Są waszymi przewodnikami.
Słuchajcie ich rad.

WSZYSCY
Więc żegnajcie! Musimy już iść.
Żegnajcie! Do widzenia.

SCENA DZIEWIĄTA

TRZECI NIEWOLNIK
Ha! Ha! Ha!

PIERWSZY NIEWOLNIK
Pst, Pst!

TRZECI NIEWOLNIK
Pamina!
– Ha, ha, ha!

PIERWSZY NIEWOLNIK
I co?

TRZECI NIEWOLNIK
Ha! Ha! Ha!

DRUGI NIEWOLNIK
I co?

TRZECI NIEWOLNIK
Uciekła.

PIERWSZY NIEWOLNIK
Uciekła?

DRUGI NIEWOLNIK
Wymknęła się?

TRZECI NIEWOLNIK
Wymknęła.

PIERWSZY i DRUGIE NIEWOLNIK
Jak to?

TRZECI NIEWOLNIK
Znasz lubieżnego grubasa Monostatosa. Kiedy zdawało mu się, że już wygrał, Pamina zawołała imię Sarastra. Stanął wtedy bez ruchu (ha, ha, ha) i Pamina uciekła.

(śmiech, radość)

SCENA DZIESIĄTA

MONOSTATOS
Ej! Przynieście powrozy!

PIERWSZY NIEWOLNIK
Złapali Paminę.

DRUGI NIEWOLNIK
Nie wytrzymam tego.

SCENA JEDENASTA

Nr 6 Tercet

MONOSTATOS
Śliczna gołąbeczko, wejdź do środka!

PAMINA
Co za udręka! Jaka męczarnia!

MONOSTATOS
Twe życie jest stracone!

PAMINA
Nie boję się śmierci.
Żal mi jedynie mej matki.
Na pewno umrze z rozpaczy.

MONOSTATOS
Niewolnicy, zakujcie ją w kajdany.
Moja nienawiść cię zniszczy.

PAMINA
Skoro nic nie zmiękczy twego serca,
pozwól mi umrzeć, barbarzyńco!

MONOSTATOS
A teraz precz! Precz!
Zostawcie mnie z nią sam na sam.

SCENA DWUNASTA

PAPAGENO
Gdzie ja jestem? Gdzie ja mogę być?
Ach, tam są jacyś ludzie!
Odwagi! Wchodzę do środka.
Piękna dziewczyna, młoda, delikatna.
Jeszcze bledsza niż kreda!

MONOSTATOS, PAPAGENO
To na pewno diabeł!
Litości! Oszczędź mnie!

SCENA TRZYNASTA

PAMINA
Matko! Matko!
Czy zbudziłam się do nowych cierpień?
To takie trudne!
Jeszcze bardziej gorzkie niż sama śmierć!

SCENA CZTERNASTA

PAPAGENO
A to ładny obrazek. Córka nocnej nauczycielki!

PAMINA
...

PAPAGENO
Posłańcem gwiaździstej nauczycielki.

PAMINA
Mojej matki?
Jak masz na imię?

PAPAGENO
Papageno.

PAMINA
Często słyszałam, ale nigdy nie widziałam.

PAPAGENO
Ja ciebie też nie. Tylko na obrazku.

PAMINA
To ja. W jaki sposób ten obrazek znalazł się w twoich rękach?

PAPAGENO
Złapałem go.

PAMINA
Złapałeś?

PAPAGENO
Muszę ci to wytłumaczyć dokładniej.
(szepcze) Mój nowy przyjaciel zrobił takie wrażenie na twojej matce, że pokazała mu ten obrazek i rozkazała, by cię uratował. Podjął decyzję tak szybko,
(wyraźnie) jak szybko cię pokochał.

PAMINA
Miłość? A więc mnie kocha?
Tak lubię słuchać o miłości.

PAPAGENO
Wierzę ci na słowo.
Ale co ja chciałem powiedzieć?

PAMINA
Coś na temat miłości?

PAPAGENO
Oczywiście, o miłości.

Nr 7 Duet

PAMINA
Mężczyznom, którzy czują miłość,
nie brak dobroci serca.

PAPAGENO
A kobieta – i to jej najważniejszy obowiązek –
powinna dzielić te słodkie uczucia.

PAMINA, PAPAGENO
Pragniemy cieszyć się miłością,
żyjemy tylko dzięki niej.

PAMINA
Miłość osładza każdy ból,
marzy o niej każde stworzenie.

PAGAENO
Nadaje smak naszemu życiu;
bo takie są prawa natury.

PAMINA, PAPAGENO
Miłości wyższy cel jest jasny:
Nie ma nic bardziej szlachetnego
niż związek kobiety i mężczyzny.
Mężczyzna i kobieta,
kobieta i mężczyzna
są w swej jedności
równi bogom.

PAMINA
Nie mamy ani minuty do stracenia.

PAPAGENO
Ale zrobisz oczy
jak zobaczysz tego pięknego młodzieńca!

SCENA PIĘTNASTA

Nr 8 Finał

TRZEJ CHŁOPCY
Ta droga prowadzi cię do celu,
Lecz musisz walczyć po męsku.
Dlatego posłuchaj naszej rady:
bądź wytrwały, cierpliwy i małomówny!

TAMINO
Mili chłopcy, powiedzcie,
czy uda mi się uratować Paminę?

TRZEJ CHŁOPCY
Nie wolno nam o tym mówić.
Bądź wytrwały, cierpliwy i małomówny!
Myśl, a mówiąc w skrócie bądź mężczyzną,
wtedy młodzieńcze odniesiesz męskie zwycięstwo.

(odchodzą)

TAMINO
Niech mądre rady tych chłopców
na zawsze zapadną w me serce.
Gdzie jestem teraz? Co się ze mną stanie?
Czy to siedziba bogów?
Widać po bramach i kolumnach,
że mieszka tu mądrość, praca i sztuka.
Tam, gdzie na tronie zasiada czyn,
brak miejsca dla próżniactwa,
a występek nie tak łatwo obejmuje władzę.
Odważnie przekraczam więc tę bramę.
Moje zamiary są szlachetne, szczere i czyste.
Drżyj, tchórzliwy zbrodniarzu!
Przysięgłem, że uratuję Paminę.

(idzie)

KAPŁANI
Odejdź!

TAMINO
Odejść? Mam odejść? Więc spróbuję szczęścia tutaj!

(idzie)

KAPŁANI
Odejdź!

TAMINO
I tu każą mi odejść.
Widzę jeszcze jedną bramę,
Może tu znajdę wejście.

KAZNODZIEJA
Czego chcesz śmiały cudzoziemcze?
Czego szukasz w tym świętym miejscu?

TAMINO
Miłości i cnoty.

KAZNODZIEJA
Te słowa mają głęboki sens.
Tobą jednak nie kieruje ani miłość, ani cnota,
więc jak chcesz je odnaleźć?
Płoniesz pragnieniem śmierci i zemsty.

TAMINO
Pragnę jedynie mścić się na pewnym złoczyńcy.

KAZNODZIEJA
Nie znajdziesz go u nas.

TAMINO
To Sarastro panuje nad tymi ziemiami?

KAZNODZIEJA
Tak. Rządzi tu Sarastro!

TAMINO
Ale chyba nie w świątyni mądrości?

KAZNODZIEJA
Również i tutaj.

TAMINO
Więc to wszystko jest obłudą.

KAZNODZIEJA
Chcesz już iść?

TAMINO
Chcę odejść stąd beztroski i wolny,
by nigdy więcej nie przekroczyć progu tej świątyni!

KAZNODZIEJA
Wytłumacz mi to!
Zostałeś oszukany!

KAPŁAN
Wystarczy mi, że mieszka tu Sarastro.

KAZNODZIEJA
Jeśli kochasz swe życie,
mów i zostań tu.
Nienawidzisz Sarastra?

TAMINO
Czuję wobec niego wieczną nienawiść.

KAZNODZIEJA
Podaj mi swoje powody.

TAMINO
To nie człowiek, lecz tyran.

KAZNODZIEJA
Masz na to jakieś dowody?

TAMINO
Dowodem jest nieszczęśliwa kobieta,
przytłoczona bólem i zgryzotą.

KAZNODZIEJA
Więc to kobieta cię otumaniła?
Kobiety niewiele robią, a za to dużo mówią.
A ty młodzieńcze wierzysz w babskie gadanie?
Gdybyż Sarastro przedstawił ci
powody swoich czynów...

TAMINO
Powody są całkiem jasne!
Czyż ten zbrodniarz nie wyrwał bezlitośnie
Paminy z rąk matki?

KAZNODZIEJA
Tak, młodzieńcze. To prawda, co mówisz.

TAMINO
Gdzież jest więc ta, którą nam porwano?
A może właśnie składana jest w ofierze?

KAZNODZIEJA
Drogi synu!
To nie miejsce ani czas, bym ci to wyjawił.

TAMINO
Wyjaśnij mi tę zagadkę. Nie zwódź mnie.

KAPŁAN
Przysięga i obowiązek każą mi milczeć.

TAMINO
Więc kiedy rozproszy się ten mrok?

KAPŁAN
Gdy tylko przyjazna dłoń poprowadzi cię
do świętego miejsca wiecznego braterstwa.

(odchodzi)

TAMINO
O nieskończona nocy! Kiedy miniesz?
Kiedy me oczy ujrzą światło?

CHÓR
(ze środka)
Już wkrótce chłopcze, już wkrótce! Lub nigdy!

TAMINO
Mówicie: wkrótce lub nigdy?
Wy niewidzialni, powiedzcie mi,
czy Pamina jeszcze żyje?

CHÓR
Pamina żyje.

TAMINO
Żyje!
Dzięki wam za to.
(wyjmuje swój flet)
Ach, wszechmocni bogowie!
Gdybym umiał uczcić was,
wyrażając każdym dźwiękiem
tę wdzięczność, która zrodziła się tutaj!

Jaką moc ma twój czarodziejski ton;
raduje nawet dzikie zwierzęta.
Ale wciąż nie widzę tu Paminy!
Pamino! Usłysz, usłysz mnie!
Na próżno!
Gdzie cię znajdę? Gdzie?

(gra. Papageno odpowiada mu)

To dźwięki Papageno!

(gra. Papageno odpowiada wielokrotnie)

Może już widział Paminę?
Może ona spieszy do mnie wraz z nim?
Może doprowadzi mnie do niej ten głos.

PAMINA, PAPAGENO
Szybkie stopy i odważne serce
obronią nas przed przebiegłością i wściekłością wroga.
Znajdźmy Tamina, w przeciwnym razie znowu nas
pochwycą!

PAMINA
Miły młodzieńcze!

PAPAGENO
Cicho, milcz. Ja to zrobię lepiej!

PAMINA, PAPAGENO
Czy może być większa radość?
Przyjaciel Tamino już nas usłyszał.
To stąd dociera dźwięk jego fletu.
Jakież to będzie szczęście, gdy go odnajdę.
Pospieszmy się, pospieszmy!

MONOSTATOS
Pospieszmy się, pospieszmy!
A jednak was złapałem.
Przynieście mi kajdany i łańcuchy.
Czekajcie! Jeszcze was nauczę moresu.
Chcieliście oszukać Monostatosa!
Dawać sznury i powrozy!
Niewolnicy, chodźcie tu!

PAMINA, PAPAGENO
No to teraz koniec z nami.

MONOSTATOS
Ej, niewolnicy, do mnie!

PAPAGENO
Kto jest odważny, często wygrywa!
Chodź tu śliczny instrumencie.
Niech zadzwoni,
niech w ich uszach zabrzmi ten dźwięk.

MONOSTATOS, NIEWOLNICY
To brzmi tak cudnie, tak pięknie to brzmi....
La la la...
Nigdy jeszcze czegoś takiego nie słyszałem.
Nigdy jeszcze czegoś takiego nie widziałem!
La, la, la...

PAMINA, PAPAGENO
Gdyby każdy dobry człowiek
mógł słyszeć taki dźwięk,
wtedy bez trudu pozbyłby się swych wrogów
i żyłby bez nich w idealnej harmonii.
Bo tylko harmonia przyjaźni
łagodzi cierpienie.
Bez wzajemnej życzliwości,
nie będzie szczęścia na ziemi.

CHÓR
(ze środka)
Niech żyje Sarastro! Niech żyje Sarastro!

PAPAGENO
Co to ma znaczyć? Cały drżę i dygoczę.

PAMINA
Och, przyjacielu, to już koniec z nami.
Zapowiadają przyjście Sarastra.

PAPAGENO
Szkoda, że nie jestem myszą!
Marzę o tym, by się gdzieś ukryć!
Gdybym był ślimakiem,
mógłbym się schować w swoim domku.
Co im powiemy, moja dziecinko?

PAMINA
Prawdę. Samą prawdę. Nawet jeśli to zbrodnia!

CHÓR
Niech żyje Sarastro! Sarastro niech żyje!
Z radością poddajemy się jego władzy.
Niech długo cieszy się życiem w mądrości.
Jest naszym mistrzem,
więc chętnie go słuchamy.

PAMINA
(klęka przed Sarastro)
Panie, jestem zbrodniarką,
bo chciałam umknąć twej władzy.
To nie jest wyłącznie moja wina.
Zły człowiek żądał ode mnie miłości.
Dlatego uciekłam od ciebie.

SARASTRO
Wstań, rozwesel się moja miła!
Nie musisz nic mówić,
ponieważ wiem wszystko o twoim sercu.
Bardzo kochasz innego.
Nie chcę cię zmuszać do miłości.
Wolności jednak ci nie zwrócę.

PAMINA
Woła mnie obowiązek dziecka,
bo moja matka...

SARASTRO
Jest w mojej mocy.
Jeśli oddam cię w jej ręce,
nie odnajdziesz szczęścia.

PAMINA
Imię matki brzmi dla mnie słodko.
To ona..

SARASTRO
Jest kobietą wyniosłą!
Kobiecym sercem musi kierować mężczyzna.
Bez niego kobieta zwykle traci rozum.

MONOSTATOS
Tak, dumny chłopcze, chodź no tu!
Oto Sarastro, nasz pan.

PAMINA
To on!

TAMINO
To ona!

PAMINA
Nie do wiary!

TAMINO
To ona!

PAMINA
To on!

TAMINO
To nie sen!

PAMINA
Moje ramiona wyciągają się do niego!

TAMINO
Moje ramiona wyciągają się do niej!

PAMINA, TAMINO
Nawet jeśli miałby to być mój koniec!

(obejmują się)

CHÓR
Co to ma znaczyć?

MONOSTATOS
Co za zuchwałość!
Rozejdźcie się! Posuwacie się zbyt daleko!
(rozdziela ich, klęka przed Sarastro)
Twój niewolnik ściele się u twych stóp:
Ukarz ten niecny występek!
Pomyśl, jak bezczelny jest ten chłopak!
Dzięki przebiegłości tego dziwaka
chciał uprowadzić Paminę.
Tylko ja wiedziałem, jak go wytropić.
Znasz mnie. Moja czujność...

SARASTRO
... zasługuje na wieniec laurowy.
Dajcie temu szlachetnemu mężowi..

MONOSTATOS
... już twa łaskawość sprawia, że czuję się bogaty!

SARASTRO
... siedemdziesiąt siedem kijów w stopy.

MONOSTATOS
Panie, zdumiewa mnie twa nagroda!

SARASTRO
Nie dziękuj. To mój obowiązek.

(wyprowadzają Monostatosa)

CHÓR
Niech żyje Sarastro, boski nauczyciel!
Jego nagrody i kary są równie sprawiedliwe.

SARASTRO
Zaprowadźcie tych dwoje cudzoziemców
do naszej świątyni prób.
Przykryjcie ich głowy,
bo najpierw muszą zostać oczyszczeni.

(dwóch kapłanów nakrywa Tamino i Papageno welonami)

CHÓR
Kiedy nasi władcy kroczą
drogą cnoty i sprawiedliwości,
ziemia zamienia się w królestwo niebieskie,
a śmiertelnicy równają się Bogom.

AKT II

SCENA PIERWSZA

Nr 9 Marsz kapłanów

SARASTRO
Wy, wtajemniczeni studzy świątyni mądrości!
Nasze dzisiejsze zgromadzenie jest jednym
z najważniejszych w tych czasach.
Nowicjusz Tamino pragnie zerwać z siebie zasłony
ciemności i spojrzeć w świętość
najjaśniejszego światła.

PIERWSZY KAPŁAN
Czy jest cnotliwy?

Nr 9a, Potrójny akord 1

DRUGI KAPŁAN
Potrafi dochować tajemnicy?

Nr 9a Potrójny akord 2

KAZNODZIEJA
Czy jest pracowity?

Nr 9a Potrójny akord 3

SARASTRO
Naszymi filarami są mądrość i rozum.
Temu miłemu chłopcu przeznaczyliśmy Paminę;
to jest też powód,
dla którego odebrałem ją wyniosłej matce.

Nr 10 Aria i chór

SARASTRO
Izydo, Ozyrysie,
obdarzcie tę nową parę duchem mądrości!
Wy, którzy kierujecie krokami wędrowców,
uzbrójcie ich w cierpliwość w obliczu
niebezpieczeństwa.

CHÓR
Uzbrójcie ich w cierpliwość w obliczu
niebezpieczeństwa.

SARASTRO
Pozwólcie nam ujrzeć owoce ich zwycięstwa.
A jeśli mieliby zginąć,
w nagrodę za ich męstwo i cnotę
przyjmijcie ich do swego królestwa.

CHÓR
Przyjmijcie ich
do swego królestwa.

SCENA DRUGA

TAMINO
Co za straszna noc! Papageno,
jesteś tu jeszcze ze mną?

PAGENO
No jasne.

TAMINO
Jak myślisz, gdzie jesteśmy?

PAPAGENO
Powiedziałbym ci, gdyby nie było tak ciemno –
a tak – nie najlepiej się tu czuję.

TAMINO
Boisz się?

PAPAGENO
Nie, tylko lodowaty pot spływa mi po plecach.
Zdaje się, że mam matą gorączkę.

TAMINO
Papageno, bądź mężczyzną!

PAPAGENO
Wolałbym być dziewczyną.
To moja ostatnia chwila.

SCENA TRZECIA

PIERWSZY KAPŁAN
Co was sprowadziło w nasze mury?

TAMINO
Przyjaźń i miłość.

PIERWSZY KAPŁAN
Czy jesteś gotów poświęcić za nie swe życie?

TAMINO
Moim zwycięstwem stanie się nauka mądrości.
Pamina będzie moją nagrodą.

PIERWSZY KAPŁAN
Podaj mi dłoń.

DRUGI KAPŁAN
Czy i ty chcesz walczyć o umiłowanie prawdy?

PAPAGENO
Walka nie jest moją specjalnością. J
a też nie żądam mądrości.
Jestem sobie prostym człowiekiem,
który zadowala się spaniem, jedzeniem i piciem,
a gdyby się udało, żebym sobie złapał śliczną
dziewczynę...

DRUGI KAPŁAN
Nigdy jej nie otrzymasz, jeśli nie poddasz się naszym próbom.

PAPAGENO
Zostaję kawalerem.

DRUGI KAPŁAN
Nawet śmierć nie jest straszna.

PAPAGENO
Zostaję kawalerem.

PIERWSZY KAPŁAN
A gdybyś mógł zdobyć piękną dziewczynę...

PAPAGENO
Zostaję kawalerem!

DRUGI KAPŁAN
. która ma kolor i ubrania dokładnie takie jak ty?

PAPAGENO
Zostaję... Czy jest młoda?

DRUGI KAPŁAN
Młoda i piękna!

PAPAGENO
Jak się nazywa?

DRUGI KAPŁAN
Papagena.

PAPAGENO
Papagena? Chciałbym ją zobaczyć z czystej ciekawości.

DRUGI KAPŁAN
Możesz ją zobaczyć!

PAPAGENO
A potem będę musiał umrzeć?
Zostaję kawalerem!

DRUGI KAPŁAN
Możesz ją zobaczyć, ale nie wolno ci z nią zamienić ani słowa; to początek próby.

SCENA CZWARTA

Nr 11 Duet

KAPŁAN, DRUGI KAPŁAN
Strzeżcie się kobiecych sztuczek.
To pierwszy obowiązek naszego przymierza.
Niejeden mądry mężczyzna pozwolił się już omamić.
Dał się zwieść i nie mógł się opamiętać.
W końcu odkrył, że jest sam.
Za jego łatwowierność odpłacono szyderstwem.
Na próżno załamywał dłonie;
jego zapłatą była śmierć i rozpacz.

SCENA PIĄTA

Nr 12 kwintet

TRZY DAMY
Jak to? Jak to? Jak?
Wy w takim okropnym miejscu?
Nigdy, nigdy, nigdy!
Opuście je szczęśliwi!
Tamino, tobie przeznaczona jest śmierć!
A ty, Papageno – jesteś zgubiony!

PAPAGENO
O nie! Tego to już za wiele!

TAMINO
Papageno! Milcz!
Chcesz złamać swą obietnicę,
by nie rozmawiać z kobietami?

PAPAGENO
Przecież słyszysz. Jesteśmy zgubieni.

TAMINO
Milcz, jak ci mówię. Nie odzywaj się.

PAPAGENO
Ciągle milcz!
Ciągle tylko milcz!

TRZY DAMY
Królowa jest blisko was.
Dostała się potajemnie tutaj.

PAPAGENO
Jak to? Co? Jest tutaj?

TAMINO
Milcz, jak ci mówię. Nie odzywaj się!
Zawsze będziesz tak lekkomyślnie
zapominał o swej przysiędze?

TRZY DAMY
Tamino, posłuchaj! Jesteś zgubiony!
Pomyśl o królowej!
Kapłani często wmawiają ludziom
jakieś nieprawdziwe brednie.

TAMINO
Mędrzec nie zwraca uwagi na to, co gada pospólstwo.

TRZY DAMY
Mówi się, że piekło pochłonie na wieki
tego, kto zawrze z nimi układ.

PAPAGENO
Do licha! To niesłychane!
Powiedz Tamino, czy to prawda?

TAMINO
Plotki powtarzane przez baby,
wymyślone przez obłudników.

PAPAGENO
Ale tak mówi też królowa.

TAMINO
To kobieta i ma kobiecy umysł.
Bądź cicho, niech ci wystarczy moje słowo.
Pomyśl o swej przysiędze i działaj rozważnie.

TRZY DAMY
Dlaczego jesteś wobec nas tak nieufny?
Papageno też milczy – odezwij się wreszcie!

PAPAGENO
Chciałbym, ale..

TAMINO
Milcz!

PAGENO
Same widzicie, że nie mogę...

TAMINO
Milcz!

PAPAGENO
To prawdziwa hańba, że jestem taki gadatliwy.

TAMINO
To prawdziwa hańba, że nie jesteś w stanie
przestać gadać.

TRZY DAMY
Musimy odejść zawstydzone,
bo żaden z was nie chce z nami rozmawiać.

TAMINO, PAPAGENO
Musicie odejść zawstydzone,
bo żaden z nas nie chce z wami rozmawiać.

WSZYSCY
Mężczyzna jest rozważny,
pomyśli, zanim się odezwie.

SCENA SZÓSTA

PIERWSZY KAPŁAN
Młodzieńcze! Twoja postawa zwyciężyła. Chodź!

DRUGI KAPŁAN
Wstań przyjacielu!

PAPAGENO
Leżę bezsilny!

DRUGI KAPŁAN
Bądź mężczyzną!

PAPAGENO
Ależ moi drodzy panowie, jeśli przeznaczyliście mi Papagenę, dlaczego muszę się dla niej narażać na takie niebezpieczeństwa?

DRUGI KAPŁAN
Chodź!

PAPAGENO
Podczas tak długiej wędrówki może się na zawsze odechcieć miłości.

SCENA SIÓDMA

MONOSTATOS
Ha, tu jest ta nieprzystępna piękność. Przez tę dziewczynę jeszcze postradam zmysły. Gdybym był pewien, że jestem tu całkiem sam i nikt mnie nie podsłuchuje, spróbowałbym jeszcze raz.

Nr 13 Aria

MONOSTATOS
Wszyscy znają radość miłości.
Czują się, baraszkują, pieszczą, całują:
a ja mam być tego pozbawiony?
Bo czerń budzi odrazę?
Czy ja nie mam serca?
Czy nie jestem z krwi i kości?
Wieczne życie bez kobiety
to piekielna męczarnia!
Żyję, więc pragnę
czulić się, baraszkować, pieścić.
Dobry, kochany księżycu, wybacz!
Ta biała istota skradła mi serce.
Biel jest piękna. Muszę ją pocałować.
Księżycu, schowaj się,
zamknij oczy, gdyby miało cię to złościć.

SCENA ÓSMA

KRÓLOWA
Wracaj!

MONOSTATOS
O rany!

PAMINA
Matko! Mamo!

MONOSTATOS
Matka? Muszę tego posłuchać z oddali.

KRÓLOWA
Gdzie jest ten młodzieniec, którego do ciebie wysłałam?

PAMINO
Ach, matko! Poddaje się próbom Sarastra.

KRÓLOWA
Ale karierowicz! Nieszczęsna córko!

PAMINA
Więc ten chłopiec jest dla mnie stracony na zawsze?

KRÓLOWA
Będzie stracony, o ile nie namówisz go, by uciekł tymi podziemnymi korytarzami, zanim nie wzejdzie słońce.

PAMINA
Ale mamo, czy ja mimo wszystko nie mogę nadal kochać czule tego chłopca?

KRÓLOWA
Co ja słyszę! Tego karierowicza, który związał się z moim śmiertelnym wrogiem, żeby przygotować mój upadek? Widzisz ten sztylet? Został zrobiony dla Sarastro. Zabijesz go!

PAMINA
Matko kochana!

KRÓLOWA
Ani słowa!

Nr 14 Aria

KRÓLOWA NOCY
Piekielna zemsta gotuje się w mym sercu,
śmierć i rozpacz płoną wokół mnie.
Jeśli nie zadasz Sarastro śmiertelnego bólu,
przestaniesz być moją córką.
Jeśli Sarastra nie spotka koniec z twojej ręki,
wyprę się ciebie, opuszczę cię na zawsze,
na zawsze zerwane zostaną nasze więzy krwi.
Słuchajcie, bogowie zemsty!
Słuchajcie przysięgi matki!

SCENA DZIEWIĄTA

PAMINA
Mam mordować? Nie umiem. Nie umiem!

SCENA DZIESIĄTA

MONOSTATOS
Oto woda na mój młyn. Dlaczego drżysz?

PAMINA
Więc ty wiesz?

MONOSTATOS
Wszystko. Powiem Sarastro choćby słówko... Masz więc tylko jedno wyjście, by uratować siebie i swoją matkę.

PAMINA
Jakie?

MONOSTATOS
Pokochać mnie.

PAMINA
Bogowie!

MONOSTATOS
Burza pcha to młode drzewko w moją stronę.
No, dziewczyno! Tak czy nie!

PAMINA
Nie!

MONOSTATOS
Nie? Nie? To umieraj!

(pojawia się Sarastro)

SCENA JEDENASTA

PAMINA
Panie! Nie karz mojej matki.

SARASTRO
Musisz zobaczyć, jak zemszczę się na niej.

Nr 15 Aria

SARASTRO
W tych świętych salach zemsta jest nieznana,
a jeśli człowiek upadnie,
miłość pozwala mu się podnieść.
Trzymając przyjaciela za rękę,
zadowolony i radosny,
przejdzie do lepszego świata.
W tych świętych murach,
gdzie ludzie kochają swych bliźnich,
nie może czaić się żaden zdrajca,
ponieważ wybaczamy naszym wrogom.
Jeśli ktoś wzgardzi tą nauką
nie zasługuje na miano człowieka.

(Sarastro i Pamina odchodzą)

SCENA TRZYNASTA

PIERWSZY KAPŁAN
Tu będziecie zdani tylko na siebie. I powtarzam.
Nie zapomnijcie tego słowa: Milczenie.

DRUGI KAPŁAN
Papageno!

SCENA CZTERNASTA

PAPAGENO
To jest wesołe życie! Tamino!

TAMINO
Pst!

PAPAGENO
La, la, la. Nawet kropli wody
nie dostanie się od tych ludzi.

SCENA PIĘTNASTA

PAPAGENO
Czy to dla mnie?

KOBIETA
Tak, mój aniele!

PAPAGENO
Ani więcej ani mniej, tylko woda.

PAPAGENA
Nie, mój aniele!

PAPAGENO
Siadaj stara koło mnie, okropnie mi się dłuży czas.
Ile masz lat?

KOBIETA
Osiemnaście i dwie minuty.

PAPAGENO
Osiemnaście lat i dwie minuty?
Ha! A masz kochanka?

KOBIETA
Oczywiście!

PAPAGENO
Jest równie młody jak ty?

KOBIETA
O dziesięć lat starszy.

PAPAGENO
To musi być miłość! Jak się nazywa twój kochanek?

KOBIETA
Papageno.

PAPAGENO
Papageno? A gdzie jest ten Papageno?

KOBIETA
Tu siedzi!

PAPAGENO
Ja jestem twoim ukochanym?

KOBIETA
Tak, mój aniele!

PAPAGENO
A jak ci na imię?

KOBIETA
Nazywam się...

PAPAGENO
Teraz już nie powiem ani słowa!

SCENA SZESNASTA

Nr 16 Tercet

TRZEJ CHŁOPCY
Po raz drugi witamy was serdecznie
w królestwie Sarastra.
On oddaje to, co wam zabrano –
flet i dzwoneczki.
Jeśli nie pogardzicie tym poczęstunkiem,
jedzcie i pijcie na zdrowie.
Kiedy zobaczymy się po raz trzeci,
nagrodą za waszą odwagę będzie radość.
Odwagi Tamino. Cel jest blisko.
A ty, Papageno, milcz!

SCENA SIEDEMNASTA

PAPAGENO
Dmuchaj dalej w swój flet, a ja będę dmuchał w mój.
Niezłe wyżywienie szkolne.

SCENA OSIEMNASTA

PAMINA
Ty tutaj? Jesteś smutny? Ani słowem
nie odezwiesz się do swej Paminy?
Już mnie nie kochasz?
Uraziłam cię czymś? Nie rań mi więcej serca.
Papageno, powiedz mi,
co się dzieje z moim przyjacielem?
Jak to? Ty też?
To gorsze niż zmartwienie, gorsze niż śmierć!

Nr 17 Aria

PAMINA
Czuję, że szczęście miłości znikło na wieki.
Rozkoszne chwile już nie powrócą do mego serca.

Patrz Tamino na te łzy.
Płyną, ukochany, jedynie przez ciebie.
Skoro nie tęsknisz za miłością,
znajdę ukojenie w śmierci!

SCENA DZIEWIĘTNASTA

PAPAGENO
Niech żyje kucharz!

SCENA DWUDZIESTA

Nr 18 Chór kapłanów

KAPŁANI
O Izydo i Ozyrysie. Co za radość!
Słońce płoszy swym blaskiem ciemną noc.
Już wkrótce ten szlachetny młodzieniec
poczuje się odrodzony
i służyć będzie w pełni naszej sprawie.
Jego dusza jest odważna, a serce czyste.
Niedługo stanie się godny nas.

SCENA DWUDZIESTA PIERWSZA

SARASTRO
Tamino, twoje zachowanie było dotąd zadawalające,
a czasem dobre. Przyprowadzić Paminę!

PAMINA
Co się dzieje z moim Tamino?

SARASTRO
Czeka na ciebie, by się z tobą pożegnać ostatni raz.

PAMINA
Ostatnie pożegnanie! Tamino!

TAMINO
Odejdź!

SCENA DWUDZIESTA DRUGA

Nr 19 Tercet

PAMINA
Czyż mam cię, mój najdroższy, już nigdy więcej
nie zobaczyć?

SARASTRO
Jeszcze się zobaczycie z radością.

PAMINA
Czekają cię śmiertelne niebezpieczeństwa.

TAMINO
Bogowie będą mnie chronić.

SARASTRO
Bogowie będą go chronić.

PAMINA
Przeczucie mówi mi, że czeka cię śmierć.

TAMINO, SARASTRO
Niech się stanie wola bogów.
Ich znak jest dla mnie rozkazem.

PAMINA
Gdybyś kochał mnie tak, jak ja ciebie,
nie byłbyś taki spokojny.

SARASTRO
Uwierz mi, że on czuje to samo,
będzie twój na wieki.

TAMINO
Uwierz mi, że czuję to samo,
będę twój na wieki!

SARASTRO
Wybiła godzina, musicie się rozstać.

TAMINO, PAMINA
Jak gorzki jest smak rozstania!

SARASTRO
Tamino znów musi odejść.
Wybiła godzina, trzeba się rozstać.

TAMINO
Pamino, muszę już naprawdę iść!
Jak gorzki jest smak rozstania!

PAMINA
Tamino musi już rzeczywiście iść!
Tamino!

SARASTRO
Już musi iść!

TAMINO
Już muszę iść!

PAMINA
Więc musisz iść!

TAMINO
Żegnaj Pamino!

PAMINA
Tamino, żegnaj!

SARASTRO
Pospiesz się!

Zobowiązuje cię twoja przysięga!
Wybiła godzina.
Jeszcze się zobaczymy.

TAMINO, PAMINA
Słodki spokoju, powróć znów!
Żegnaj, żegnaj!

SCENA DWUDZIESTA TRZECIA

PAPAGENO
Tamino! Tamino!
Nie zostawiaj mnie samego!
Gdybym przynajmniej wiedział, gdzie jestem!
Tamino! Nie opuszczaj mnie!

PIERWSZY I DRUGI KAPŁAN
Człowieku! Nigdy nie poczujesz niebiańskiej rozkoszy
wtajemniczonych.

PAPAGENO.
I co z tego? Jest wielu ludzi podobnych do mnie.
Teraz największą rozkoszą byłaby dla mnie
szklanka dobrego wina.

PIERWSZY I DRUGI KAPŁAN
Zostaniesz obsłużony!

PAPAGENO
Jest już! Wspaniale! Niebiańsko! Bosko!
Tak mi jakoś dziwnie na sercu.
Chciałbym – życzyłbym sobie – ale czego?

Nr 20 Aria

PAPAGENO
Papageno marzy o dziewczynie lub kobiecie.
Łagodna gołąbeczka byłaby dla mnie
błogosławieństwem.
Wtedy jedzenie i picie bardziej by mi smakowały.
Nie zazdrościłbym losu żadnemu księciu,
Korzystałbym z życia jak mędrzec
i czułbym się jak w raju.

Papageno marzy o dziewczynie lub kobiecie.
Łagodna gołąbeczka byłaby dla mnie
błogosławieństwem.
Ach! Tak chciałbym się spodobać
jakiejś uroczej panience!
Niech mi któraś pospieszy z pomocą,
bo inaczej zamartwię się na śmierć.

SCENA DWUDZIESTA CZWARTA

PAPAGENO
Zlitowałaś się nade mną!
Co za szczęście!

KOBIETA
Jeśli obiecasz, że zawsze będziesz mi wierny,
obejmę cię, będę cię pieścić i przytulę do mego serca.

PAPAGENO
Do serca też przytulisz?

KOBIETA
Podaj mi rękę na znak naszego związku.

PAPAGENO
Nie tak szybko, mój aniele!
Taki związek należy dobrze przemyśleć.

KOBIETA
Radzę ci Papageno, nie zwlekaj. Twoja ręka, albo...
będziesz musiał żyć bez przyjaciółki
i na wieki wyrzec się świata.

PAPAGENO
Żyć bez przyjaciółki? Wyrzec się świata?
Nie. Lepiej mieć starą niż żadną.
Masz tu moją rękę
i obietnicę, że zawsze będę ci wierny,
dopóki nie zobaczę tadniejszej.

KOBIETA
Przysięgasz?

PAPAGENO
Przysięgam!
Pa-Pa-Papagena!

SCENA DWUDZIESTA PIĄTA

PIERWSZY KAPŁAN
Znikaj stąd, młoda kobieto!

DRUGI KAPŁAN
Jeszcze nie jest godny ciebie.
Wracaj, mówię ci! Albo drżyj.

SCENA DWUDZIESTA SZÓSTA

Nr 21 Finał

TRZEJ CHŁOPCY
Wkrótce zaświeci słońce na złotej orbicie,
i zapowie poranek.
Wkrótce znikną przesądy i zwycięży rozum.
O, miły spokoju, spłyń na nas,
powróć do ludzkich serc.
Wówczas ziemia zamieni się w królestwo niebieskie,
a śmiertelnicy staną się równi Bogom.

PIERWSZY CHŁOPIEC
Lecz patrzcie, Paminę dręczy rozpacz.

DRUGI I TRZECI CHŁOPIEC
Gdzie ona jest?

PIERWSZY CHŁOPIEC
Wydaje się, że postradała zmysły.

TRZEJ CHŁOPCY
Dręczy ją ból wzgardzonej miłości.
Weźmy ją w nasze opiekuńcze ramiona.
Tak bardzo przejmuje nas jej los.
O, gdybyż tylko ten młodzieniec był tutaj!
Nadchodzi! Odejdźmy na bok.
Patrzmy, co zrobi.

PAMINA
A więc ty jesteś moim oblubieńcem.
Położysz kres mojemu cierpieniu.

TRZECH CHŁOPCÓW
(Co za mroczne słowa!
Biedaczka jest bliska obłędu.)

PAMINA
Cierpliwości, mój ukochany, jestem twoja.
Już wkrótce się połączymy.

TRZECH CHŁOPCÓW
Szaleństwo mąci jej umysł.
Samobójstwo ma wypisane na czole.
Piękna dzieweczko, popatrz!

PAMINA
Chcę umrzeć, ponieważ mężczyzna,
którego nigdy nie będę umiała znienawidzić,
porzucił swoją ukochaną.
Dała mi go moja matka.

TRZEJ CHŁOPCY
Bogowie karzą samobójców.

PAMINA
Lepiej umrzeć od tego ostrza
niż znosić miłosne męczarnie.
Matko, cierpię przez ciebie,
prześladuje mnie twoja klątwa.

TRZECH CHŁOPCÓW
Dziewczyno, chcesz pójść z nami?

PAMINA
Przepełniła się czara rozpaczy.
Żegnaj, przewrotny chłopcze!
Patrz, Pamina umiera przez ciebie,
To ostrze zabije mnie.

TRZECH CHŁOPCÓW
Nieszczęsna. Powstrzymaj się!
Gdyby widział to twój chłopiec,
umarłby z rozpaczy.
On kocha tylko ciebie.

PAMINA
Co? Odwzajemnia moją miłość,
jednak ukrył przede mną swoje uczucia
i odwrócił się ode mnie.
Dlaczego nie chciał ze mną rozmawiać?

TRZECH CHŁOPCÓW
Nie wolno nam o tym mówić,
ale chcemy ci go pokazać!
I będziesz zaskoczona widząc,
że jego serce należy wyłącznie do ciebie.
Dla ciebie gotów jest nawet poświęcić swe życie.
Chodź, pójdziemy do niego.

PAMINA
Prowadźcie mnie do niego, chcę go zobaczyć.

WSZYSCY
Żadna ludzka siła nie rozdzieli dwóch serc,
które płoną miłością.
Próżne wysiłki wrogów,
ponieważ chronią ich bogowie.
(odchodzą)

ZBROJNI
Ten, kto podda się tym ciężkim próbom,
przejdzie przez ogień, wodę, powietrze i ziemię;
jeśli zdoła pokonać lęk przed śmiercią,
wzniesie się z ziemi do nieba.
Wtajemniczony będzie mógł wtedy
poświęcić się w pełni tajemnicom Izydy.

TAMINO
Będę działał jak mężczyzna,
będę nadal kroczył drogą cnót.
I nawet śmierć mnie przed tym nie powstrzyma.
Otwórzcie przede mną bramy grozy,
z radością ruszę w tę niebezpieczną drogę.

PAMINA
Tamino, stój! Muszę cię zobaczyć!

TAMINO
Co ja słyszę? Głos Paminy?

ZBROJNI
Tak, to głos Paminy.

TAMINO
Jestem szczęśliwy! Teraz będzie mogła pójść ze mną.
Los już nigdy nas nie rozdzieli,
nawet jeśli przeznaczona nam śmierć.

ZBROJNI
Jesteś szczęśliwy, teraz będzie mogła pójść z tobą.

Los już nigdy was nie rozdzieli,
nawet jeśli przeznaczona wam śmierć.

TAMINO
Czy wolno mi z nią porozmawiać?

ZBROJNI
Możesz z nią rozmawiać!

TAMINO
Co za radość, że znów się widzimy...

ZBROJNI
Co za radość, że znów się widzicie.

TAMINO, ZBROJNI
Trzymając się za ręce z radością pójdziemy do świątyni.
Kobieta, która nie lęka się nocy i śmierci,
jest godna tego, by zostać wtajemniczona.

PAMINA
Mój Tamino! Co za radość!

TAMINO
Pamino moja! Cóż za radość!
Tu jest brama grozy,
za którą czai się cierpienie i śmierć.

PAMINA
Zawsze będę u twego boku.
Sama cię poprowadzę,
a miłość stanie się moim przewodnikiem.
Wyścielę nasze drogi różami,
mimo, że róże mają kolce.
Niebiańskie dźwięki czarodziejskiego fletu
będą nas chronić w tej niebezpiecznej wyprawie.
Ten flet wystrugał mój ojciec ze stuletniego dębu
w magicznej godzinie,
wśród błyskawic i grzmotów, wśród burzy i zawieruchy.
Zagraj!
Niech zabrzmią niebiańskie dźwięki!
Ułatwią nam naszą bohaterską drogę.

PAMINA, TAMINO
Moc muzyki pozwoli nam
przejść lekkim krokiem
przez ciemną noc śmierci.

ZBROJNI
Moc muzyki pozwoli wam
przejść lekkim krokiem
przez ciemną noc śmierci.

PAMINO, TAMINA
Przeszliśmy przez żar ognia,
mężnie pokonaliśmy niebezpieczeństwo.
Dźwięk fletu ochroni nas przed zalewem wody,
tak jak nas chronił przed ogniem.

PAMINA, TAMINO
Och, bogowie! Co za chwila!
Izyda obdarzyła nas swoją łaską!

CHÓR KAPŁANÓW
Zwycięstwo! Zwycięstwo!
Szlachetna para!
Pokonaliście niebezpieczeństwa,
możecie więc zgłębić tajemnice Izydy.
Zbliżcie się i wejdźcie do świątyni!

PAPAGENO
Papageno! Papageno! Papageno!
Kobieto! Gołąbeczko! Ślicznotko!
Na próżno. Zginęła!
Zrodzony jestem do nieszczęścia!
Popełniłem grzech gadulstwa,
dlatego zasłużyłem na karę.
Od kiedy skosztowałem tego wina,
od kiedy ujrzałem tę piękną pannę,
moje serce płonie żywym ogniem.
Papageno! Serdeczna dzieweczko!
Papageno! Kochana gołąbeczko!
Wszystko na próżno, wszystko daremne.
Jestem zmęczony życiem!
Śmierć położy kres miłości,
która nadal gore w mym sercu.
Ozdobię to drzewo sobą,
wieszając się na nim za szyję.
Życie mi już obrzydło!
Dobranoc, perfidny świecie!
Byłeś dla mnie okrutny,
bo nie obdarzyłeś mnie słodką dziewczyną.
Więc teraz koniec, umieram.
Piękne dziewczęta, pomyślcie o mnie.
Czy żadna nie zlituje się nade mną,
zanim się powieszę?
Naprawdę, zaraz zrezygnuję z tego zamiaru,
jeśli tylko zawołacie tak lub nie!
Nikt mnie nie słyszy, wszyscy milczą.
A więc taka wasza wola?
Papageno dalejże!
Skończ z tym życiem!
Ale jeszcze chwilę zaczekam,
policzę może do trzech...
(gwiżdże)
Raz!
(gwiżdże)
Dwa!
(gwiżdże)
Trzy!
No, śmiało! Niech się stanie!
Nic mnie nie powstrzymuje.
Dobrej nocy, fałszywy świecie.

TRZEJ CHŁOPCY
Powstrzymaj się, Papageno, bądź mądry!
Żyje się tylko raz i to wystarczy.

PAPAGENO
Dobrze wam mówić, łatwo żartować.
Gdyby jednak wasze serce tak płonęło jak moje,
też byście poszli za dziewczyną.

TRZEJ CHŁOPCY
Spraw więc, by zagrały twe dzwoneczki,
one sprowadzą twoją kobietę.

PAPAGENO
Co za idiota ze mnie, zapomniałem o czarach.
Zagraj, zagraj!
Muszę zobaczyć moją ukochaną dziewczynę.
Dzwoń, dzwoń,
przyprowadź do mnie moją dzieweczkę.
Dzwoń, dzwoń,
przyprowadź do mnie moją kobietkę.

TRZEJ CHŁOPCY
A teraz Papageno, rozejrzyj się!

PAPAGENO
Papagena!

PAPAGENA
Papageno!

PAPAGENO
Czy jesteś moja?

PAPAGENA
Jestem tylko twoja!

PAPAGENO
Moja kochana kobieto!

PAPAGENA
Mój serdeczny gołąbku!

PAPAGENO, PAPAGENA
Jakaż to będzie radość, kiedy bogowie o nas pomyślą
i obdarują nas potomstwem. Kochanymi dzieciaczkami!

PAPAGENO
Najpierw mały Papageno!

PAPAGENA
Potem mała Papagena!

PAPAGENO
Potem znów Papageno!

PAPAGENA
I znów Papagena!

PAPAGENO, PAPAGENA
Papagena! Papageno! Papagena!

To najpiękniejsze uczucie, kiedy gromadka
Pa-Pa-Pa-Pa-geno!
Pa-Pa-Pa-Pa-gena!
stanie się dla swych rodziców błogosławieństwem.

MONOSTATOS
Cisza! Milczcie! Bądźcie cicho!
Zaraz dostaniemy się do środka.

KRÓLOWA NOCY, TRZY DAMY
Cisza! Milczcie! Bądźcie cicho!
Zaraz dostaniemy się do środka.

MONOSTATOS
Lecz, o pani, dotrzymaj słowa! Spełnij...
Twoje dziecko musi zostać moją żoną

KRÓLOWA NOCY
Dotrzymam słowa. Taka ma wola,
moje dziecko zostanie twoją żoną.

TRZY DAMY
Jej dziecko ma zostać twoją żoną.

MONOSTATOS
A teraz milczcie! Słyszę straszliwy szum,
jak dźwięk grzmotu lub wodospadu.

KRÓLOWA NOCY, TRZY DAMY
Przerażający jest ten szum, jak dalekie echo grzmotu.

MONOSTATOS
Więc są już w salach.

WSZYSCY
I tam ich dopadniemy!
Mocą ognia i miecza uwolnimy ziemię od świętoszków.

TRZY DAMY, MONOSTATOS
Tobie, Królowo Nocy, niesiemy swą zemstę w ofierze.

WSZYSCY
Obalona została nasza władza!
Będziemy strąceni w wieczną noc.

SARASTRO
Promienie słońca przepędzają noc.
Odbierają oszustom podstępnie zagrabioną władzę.

CHÓR
Niech żyją nam wtajemniczeni!
Przeniknęliście mroki nocy!
Dzięki ci, Ozyrysie,
Dzięki ci, Izydo!
Zwyciężyła siła
i koroną nagrodziła na wieczne czasy
piękno i rozum!

CZARODZIEJSKI FLET JAKO OBRAZ ROZWOJU LUDZI

UWAGI NA TEMAT INSCENIZACJI

Katharina Ortmann

Scena przedstawia klasę szkolną, z pulpitem nauczycielskim, tablicą, ławkami. Po prawej stronie schodów siedzą dziewczyny, po lewej chłopcy. Królowa Nocy jest wychowawczynią, dręczoną przez kierownika szkoły, Sarastra. „Sarastro jest sadystą. Niebezpieczny, ponieważ nie udało mu się osiągnąć tego, co zamierzał. Jest jedynie półbogiem. Wykorzystuje swoją władzę przeciwko uczniom i mści się na Królowej Nocy. Królowa Nocy jest wdową po najbardziej wtajemniczonym, który wiedział więcej i miał większą moc niż ma ją teraz Sarastro. Jego pomocnikiem jest Monostatos. Obaj pożądają Paminę i to ich łączy. Ale Sarastro jest już za stary, za to Monostatos bardzo witalny." Monostatos jest nauczycielem gimnastyki. Na polecenie Sarastra porywa Paminę i przenosi ją do klasy chłopców. Trzy Damy to nauczycielka religii z krzyżem (Zakonnica), nauczycielka biologii z pejczem (Domina) i nauczycielka sztuk plastycznych z nożycami. Dwaj kapłani to urzędnicy, którzy muszą wykonywać wszystkie prace. Przebierają się za członków Ku-Klux-Klanu (Zbrojni) i przeprowadzają próby. Tamino jest obcym, przychodzi spośród publiczności przez drzwi mądrości. Papageno przychodzi z toalety, przez drzwi natury. Papagena jest sprzątaczką, która służy w szkole, zostanie jednak uwolniona przez Trzech Chłopców.

Schody po środku sceny są pomyślane hierarchicznie; im wyżej się na nie wejdzie, tym lepiej. Prowadzą do drzwi rozsądku. Nikt nie wie, kto lub co kryje się za tym drzwiami na samej górze. Bóg? Ideologia? Pierścień Nibelungów? Decydenci w sprawach gospodarki i polityki? Schody wychodzą z kanału dla orkiestry, najniższe stopnie zastane są śmieciami – odpadkami cywilizacji.

Model szkoły jako państwa, klasy jako społeczeństwa. Świat uczenia się, egzaminów, konkurencji, manipulacji, przemocy. Świat hierarchiczny: bogaty-biedny, młody-stary. Klasa obrazuje ambiwalencję istniejącą między młodością – a raczej byciem dzieckiem – a dorosłością. Tamino jest odgórnie wyznaczoną postacią, która wprowadza nas w ten świat.
„Czarodziejski flet stanowi archetypiczny kosmos. Mozart przedstawił ten kosmos jako nasz świat. *Czarodziejski flet* jest modelem wszelkich antagonizmów i relacji. Również klasa szkolna jako szkoła życia stanowi kosmos. Klasa jest społeczeństwem. Ciągle konsumujemy: rozrywkę, informacje, reklamy. Przemysł rozrywkowy świadomie otępia ludzi. Łatwo nami manipulować, nasze potrzeby przestały być pierwotne. Nie pytamy już o to, co właściwie wiemy, kogo w ten sposób wspieramy, czego chcemy. Myślimy wyłącznie o posiadaniu, sukcesach, karierze."

Nauczyciele, przede wszystkim Sarastro i Królowa, są ideologami. „Przeniesienie wizerunku nauczyciela na tablicę przy pomocy wideo przypomina ideologiczne opracowywanie informacji, które docierają do nas za pośrednictwem mediów." Sarastro ciągle mówi o zbawieniu w zaświatach, o bogach. Jego plany, jego próby są wątpliwe. Próba ognia to palenie książek. Próba wody prowadzona jest przez członków Ku-Klux-Klanu, którzy topią Tamino i Paminę. Trzej Chłopcy budzą ich do nowego życia, które jest utopią.
„Trzej Chłopcy ucieleśniają swoimi czynami nasze tęsknoty. Są istotami utopijnymi, które potrafią coś, czego my też pragniemy. W społeczeństwie, w którym podążamy narzuconymi nam drogami za narzuconymi nam hierarchiami i wzorcami – szkoła trwa cały czas – stale towarzyszy nam pragnienie wyzwolenia się od codzienności. Chłopcy posiadają naturalną dziecinność, jeszcze nie zostali zmanipulowani. Mogą z łatwością kroczyć przez wszystkie światy, mogą też w nie wkraczać – to cudowne."

Notatka z próby kostiumowej:
Od styczniowych prób *Czarodziejskiego fletu* istnieje pomysł, by znów użyć masek.
„Statyści wydawali się zbyt mali wśród scenografii, w szeregach ławek w klasie. Wydaje się nam konieczne, by zastosować ponadnaturalnych rozmiarów głowy. Wrażenie było bardzo wyraźne i natychmiast przekonywało:
Klasa zamieniła się w społeczeństwo, ale zarazem w groźny tłum. W naszym społeczeństwie uczniowie stanowią przecież zagrożenie dla nauczycieli i odwrotnie. Świat dorosłych narzuca wzorce poprzez telewizję, radio i inne media, poprzez swoje życie i nauki. Dzieci są produktami naszych zachowań."

Bezruch-ruch jako zasada sceniczna: Podczas pierwszych prób odkryliśmy, że śpiew osoby, która się nie porusza, lepiej przekazuje rozwój wypadków niż wtedy, gdy dubluje się je przy pomocy dodatkowej gry.
„Całkowity bezruch podczas śpiewu wyzwala u widzów wewnętrzny ruch i proces myślenia. Dialogi i gra aktorska stanowią sceniczne i gestykulacyjne pomosty między tym bezruchem i posuwają akcję do przodu."
„Publiczność odczuje mechaniczne zachowania chóru, regularne następstwa jego wystąpień, obecności i odchodzenia. Są to działania rytmiczne, które posiadają efekt cykliczności jak wdech i wydech, jak powracający rytm zmieniających się pór roku i naszego dnia codziennego."

Obok miłości, egzaminów i śmierci, ważną rolę w tej operze odgrywa też sztuka pod postacią fletu. „Bez sztuki ludzka produkcja jest niszczycielska, bez niej nie wierzę w człowieka. Sztuka jest samą prawdą, pra-mądrością. To, co ludzkość stworzyła na przestrzeni stuleci, jest zawsze zrozumiałe, mądre, głębokie. Kultura opisuje głębię ludzkiego bytu."

[na podstawie wprowadzenia Achima Freyera dla solistów i chóru, 8 i 9 maja 2006]

MIĘDZY „ZŁAMANĄ" ROLĄ A „ZŁAMANĄ" FUGĄ

(cz. I)

Gerd Rienäcker

I.

Czy miałaby to być bajka o dobrym i złym? Tak dalece, że do świata złych należałoby przyporządkować Królową Nocy, natomiast Sarastro miałby przynależeć do świata dobrych? Przemawiać za tym mogłyby użyte symbole Nocy i Światła, czy nawet wręcz samo słońce, które powinno pojawić się w końcowej scenie opery. Jacques Chailly myśl tę jeszcze potęguje: królowa, jako kobieta, niezdolna była osiągnąć Jasności. To mrok, skryte skradanie się, podstępy i bagna są przynależnym jej światem – dlatego też przypisana jej jest liczba pięć. Za wersją tą przemawiałyby niektóre wypowiedzi kompozytora i jemu współczesnych! Tym czasem pogląd ten nie znajduje pokrycia w znaczących momentach kompozycji. Czy Mozart skomponował coś odmiennego niż pierwotnie zamierzył? Jeśli tak, nie powinno się tego dzieła czytać dosłownie.

Nie wydaje się, by aż do tego stopnia i za jednym zamachem spolaryzował Sarastra i Królową Nocy, by można ich było w prosty sposób zaszeregować. Obydwoje okazują się ambiwalentni – to przynależy do ich rangi społecznej i przez tę przynależność daje się udowodnić. Sarastro jest kapłanem, przełożonym Wtajemniczonych, a równocześnie obdarzonym królewską władzą panem wielu niewolników. Pozostawia ich pod nadzorem Monostatosa. Jest też władcą postępującym ze wszystkimi mu powierzonymi istnieniami bez pytania o to, co jest dla nich dobre – według własnego upodobania, dobroczynnie i surowo – i to też pozostaje w zgodzie z jego statusem społecznym, nie podlegając przez to moralnemu osądowi. Wreszcie, jest on też - jak inni - człowiekiem, u którego przyjęcie wzniosłych Zasad pozostaje w konflikcie z rolą przynależną jego statusowi oraz z rolami, jakie odgrywa w życiu. Konflikt ten widzimy w wypowiedzianym przez niego dążeniu do szczęścia, któremu dał on uprzednio wewnętrzne przyzwolenie. Usłyszeć można jego ból w słowach: „Du liebst einen andern sehr / Ty innego kochasz wielce". Ukazuje w ten sposób swoją miłość do Paminy, a zarazem samą konieczność wypowiedzenia tej miłości. Jest możliwe, że Pamina uświadamia go w konflikcie między człowiekiem a jego rolą, i to wpływa na zachowanie Sarastra względem niej samej.

Również i w trakcie ich spotkania, gdy będąc świadomym, że królowa zleciła Paminie dokonanie zabójstwa, oddaje się bezbronny w jej ręce, otrzymując w zamian jej życie wraz z prośbą o darowanie matce winy.

Królowa Nocy jest królową i matką – a przede wszystkim – kobietą. Od zawsze odmawiano jej prawa do wykonywania jej roli, a także prawa do zaspokojenia pragnienia szczęścia. Jako królowa walczy o władzę całkowitą, to znaczy – o obiecaną jej słoneczną tarczę. Tarcza jest jej niezbędna, ażeby nie musiała pozostawać stale w obszarze nocy, lecz by wolno jej było przekraczać wszelkie sfery – również te, które zazwyczaj uznaje się za przynależne mężczyźnie: światła i dnia. W tę walkę jest ona zmuszona wciągnąć swoją córkę. Jako królowa walczy przeciw Sarastrowi, który zabrał jej córkę, a dokładniej, pozwolił, by została skradziona przez czarne potwory – czyli przez czarnych niewolników.

Tak też w walce Królowa Nocy próbuje wszystkich swych sztuczek, za co nie można jej postawić moralnych zarzutów; jak to zauważa Georg Knepler w swojej rozprawie z 1962 roku – fakt ten nie czyni z niej bestii.

Jako matka cierpi, ponieważ zostało jej zabrane dziecko, i jako matka będzie o swoje dziecko walczyć. Jako kobieta-królowa i kobieta-matka za wszelką cenę postara się wywalczyć takie same prawa, jakie posiada król-mężczyzna i król-ojciec.

Obydwoje zatem – Sarastro i Królowa Nocy – są uwikłani w konflikt i wina leży po obu stronach. Przez to właśnie zostaje im dana szansa, by w tym sporze mogli się wykazać zarówno jako odtwórcy ról społecznych, jak też i jako ludzie.

Obydwojgu zostaje dana szansa, by mogli nie przedkładać swojego bycia człowiekiem nad wykonywaną funkcję i również to jest dla nich dziedzicznym, obowiązującym stanem rzeczy. Jednakże na kilka chwil Sarastro daje się przejrzeć na wskroś, ukazując nam oblicze kochającego i zarazem cierpiącego człowieka. Przede wszystkim wysyła on trzech, nie należących do jego świata Chłopców, by jego dzieło mogło bez przeszkód postępować. To oni – a nie Sarastro – powstrzymają Paminę przed samobójstwem, zwrócą uwagę na przeznaczenie Tamina, powstrzymają przed samobójstwem Papagena, troszczyć się będą o Papagenę. Sarastro pozostawia ją w spoko-

ju, i to jest przecież utajone wstawienie się za Paminą, Taminem, Papagenem i Papageną. Więcej jako wysoko postawiony uczynić nie może
Natomiast Królowa Nocy przegra w walce o swoje prawa do bycia cztowiekiem i zjednoczy się z wygnanym przez Sarastro Monostatosem. Uczyni to bez pytania, czy jego nieprzyjemne i brutalne pożądanie, pomoże jej córce w prawdziwym życiu. Jest zatem gotowa ofiarować szczęście swojej córki i w tym momencie dopiero należy wydać na nią wyrok - Mozart pozwala jej zniknąć w otchłani. Pozostaje jednak pytanie, skąd wytania się jej chęć samozniszczenia oraz: jak dalece i na ile sama jest temu winna.

II.
Czy miałaby to być bajka o dzielnym księciu, który wszystkim niesprawiedliwościom pragnie przeciwstawić miłość, przyjaźń i honor? Czy zostaje wybrany przez Sarastra, ponieważ ma mu być dane zdobycie Paminy? Ponieważ jest to cztowiek, który jako książe przyjmuje na siebie wszystkie męskie cnoty, a jako cztowiek „Er ist mehr / Jest czymś więcej"? Czy młodzieniec ten, konsekwentnie uchodzący intrygom Królowej Nocy, poznawszy Zasady Sarastro, stanie się kaptanem we własnym państwie, a Pamina kaptanką u jego boku? Czy też może jest to książe i cztowiek – przez swe nieustraszenie wzywający owej pomocy, która przypadnie mu w udziale, a Trzej Chłopcy i ukochana, dzięki swym czynom, sprawią, że ich rada i istnienie dostownie uratują mu życie?
Jeden rzut oka na partyturę pokazuje coś całkiem innego. Wiele jest nieustraszenia, wiele owej pożądanej cnoty, wiele gwałtownej miłości, ale to wszystko nie przywodzi Tamina do prawdziwej nauki. Wkracza on na scenę jako cztowiek całkowicie pozbawiony doświadczenia. Bliskie są mu tylko godności książęce – a więc przydzielona mu rola społeczna. Przez to staje się woskiem w rękach wielkich – ze względu na gwałtowną miłość, której obraz uwalnia się w nim. Jednak ta miłość łączy egzystencjalny popęd z odziedziczonymi ludzkimi żądaniami posiadania: „Wenn sie vor mir stünde / Ach gdyby ona stała przede mną", tak jakby miała mu się oddać: „Ewig wäre sie dann mein / Byłaby więc wiecznie moją" – bez pytania, czy ona tego właśnie pragnie! I Wielcy wiedzą, jakie jest jego oblicze: nie domagają się, by się uczył, ani żeby wydoroślał, domagają się posłuszeństwa, chcąc mieć w nim wierzącego głosiciela ich wyroków i Zasad. Tamino konsekwentnie i wciąż powtarza słowa, jakich się nauczył. Wcześniej, Sarastro jest dla niego „tchórzliwym złoczyńcą" – skąd on to wie? Niedługo potem zapragnie tego, czego mógł zapragnąć: miłości i przyjaźni – i to właśnie od „tchórzliwego złoczyńcy" – nic do dodania...
Nakaże więc Papageno milczenie.
Tamino konsekwentnie i bez zadawania pytań bierze na siebie niesprawiedliwości. Tymczasem Paminę pozostawia samą w jej troskach – dla niej fakt jego milczenia oznacza brak wzajemności w miłości, i to jest w zasadzie gorsze od samej śmierci. We wszystkich swoich działaniach Tamino pozostaje posłuszny jak dziecko i to pozwoli Paminie w jednym momencie spontanicznie zrozumieć jej trudną sytuację. Gdy Chłopcy będą jej mówić o trosce: pośpieszy do niego, weźmie go za rękę i powie mu, co powinien zrobić: „Spiel du auf deiner Zauberflöte! / Graj na twym czarodziejskim flecie!". Bez Paminy Tamino – jak dziecko – zginąłby w płomieniach i odmętach wodnych. Przede wszystkim to są dziecięce bóle – płonięcie wpół świadome, a potem podjęta w odtwarzanych rolach, niedostatecznie rozpoczęta miłość, rozpacz, gdyż jego wyuczony obraz Sarastra zdaje się nie spełniać i wynikające z tego pytanie, czy noc (w końcu dojrzy on noc, będąc w pełni świadomym!) nie zniknie. Jest w tych cierpieniach ukryta droga ku dojrzałości. Jednak Tamino stawia na niej niewiele kroków, nadal pozostając z wosku. Tylko ukochana, jako matka, bierze go za ręce – w ten sposób dorośnie on w dowolnej chwili. Mozart nam samym pozostawia zmartwienie o drogi – kurtyna opada przed właściwymi konfliktami wspólnego życia dopiero co wydoroślałej kobiety i ciągle jeszcze dorastającego mężczyzny! Oznacza to, że Tamino będzie musiał później zauważyć szansę, która została mu dana dużo wcześniej. Jednakże jego dotychczasowe postępowanie nie poddaje się moralnej ocenie – i to zostało już dosadnie powiedziane przez feministki.

III.
Czy miałaby to być bajka o skradzionej córce? Córce kochanej przez matkę, kilka razy uciekającej do niej? Córce, która pokochała Tamino z tego powodu właśnie, że powinien był być jej wybawcą? Zapewne została ona porwana właściwie nie w tej jednej chwili, gdy Sarastro pozwolił ją skraść, lecz w momencie, w którym rozporządzili nią Wielcy. Zapewne Pamina kocha swoją matkę i pragnie zostać uwolniona. Umyka wiele razy i to odsuwa ją od innych postaci. Zamiast czekać – działa. Działa coraz bardziej świadomie i to nie tylko przez swoje wielokrotne próby ucieczki od Sarastra, ale też poprzez swoją dobrowolną śmierć! Mieści się to też w odmowie wypełnienia życzenia jej matki, łącznie ze świadomością i dostrzeżeniem, że poprzez to życzenie matka staje się winna. Pamina ofiarowuje Sarastro życie i prosi go, by przebaczył jej matce. Chce umrzeć nim umrze Sarastro, ale też nim sama zazna innego cierpienia. Wreszcie, działa poprzez swoją spontaniczną pomoc, z którą pośpiesza Taminowi, zgodnie z wyobrażeniem, że jest on dzieckiem, które musi obronić. W tej chwili przypada jej również w udziale wiedza jej ojca i za moment zacznie jej używać, niosąc pomoc powierzonym jej opiece osobom.
Tymczasem jej zdolność do podjęcia decyzji, potrzeba działania, zmuszają innych do nadzwyczajnych wyznań i działań. Sarastro wprowadza ją wprawdzie w stan wewnętrznego rozchybotania, ale jednocześnie objawia jej swój ból i swoją miłość. I tak samo jak Pamina darowuje mu swą miłość i wstawia się za winną matką, równocześnie on sam się przez to od niej wyzwala. Opowie jej o Zasadach świętych sal – ale to nie jest cała prawda – choć zawsze jej połowa. Czy kiedykolwiek mówił on o tym jakiejkolwiek kobiecie?
To właśnie Paminę przyjmie Sarastro do kręgu Wtajemniczonych, jako jedyną kobietę. Czy będzie ona z tego powodu szczęśliwa? Odpowiedź na to pytanie znajduje się już po drugiej stronie i zostaje przez Mozarta wyciszona.

IV.
Czy jest to bajka o Wolnomularzach, ich rygorystycznych, nieubłaganych i często niosących zagrożenie rytuałach przejść? Zapewne nie tylko ze względu na sceny mozartowskie i na muzykę, i wskazujące przez nią znaki. Powszechnie wiadomo, jakich krzywd w następstwie owego ukazania trzech rytuałów doznał Mozart. On – ten buntownik – wymagał od kontrapunktu bezwarunkowego podporządkowania się pewnej instancji, która żąda od niego posłuszeństwa, a równocześnie obiecuje braterstwo. Tak więc posiada dwa oblicza jako ostoja władzy i braterstwa – „odgałęzienie" kościoła katolickiego i jego wiary w Boga? Zapewne rytuały przynależące do świata Sarastro mają swój wzorzec w rytuałach wolnomularskich (i do tego zostaliśmy już wielokrotnie przekonani).
Równocześnie uderzają pewne osobliwości: jak odnoszą się Wolnomularze do kobiet? Jaką rolę należy w związku z tym przypisać w dziele Mozarta Paminie? A wreszcie, jaki stosunek ma on do Papageny i Papagena?

V.
Czy jest to bajka o ograniczonym, tchórzliwym i coraz to bardziej trzęsącym się ze strachu prostaczku? Nie może on prawnie zająć miejsca w kole Wtajemniczonych. Można go tylko nasycić Papageną, aby mógł zająć się przyziemnym życiem. Zapewne nie wie on nic o świecie, głupieje i jest przestraszony. Ponadto trudno go za coś skarcić. Ze wszystkich postaci on właśnie jest najmniej skryty, gdyż nie nauczył się kłamać. Ze wszystkich on jeden nie pozwala się oskubać i upiec dla wysoko postawionych – całkiem zresztą słusznie, przy czym jego nieuctwo w „wysokich sprawach" Mędrcy przeciwstawiają naturze. Być może to właśnie jemu w kompozycji Mozarta przysługuje prawdziwe partnerstwo z Paminą. W chwili jej rozważań o miłości, to znaczy, w obliczu natury, której ona doświadcza, to nie Tamino i Pamina, lecz Papageno i Pamina będą mieć ów główny duet – i to daje nam do myślenia.
I tak zapełni on ze swoją żoną ziemię dziećmi. Nie powinno być to uważane za przyziemne i niskie działanie, gdyż bez życia cała wzniosła wiedza, przynależna godności królewskiej, czyni szkody.
Postać Papagena przybywa z teatru ludowego i słusznie od dawna wielu muzykologów i reżyserów dawało wyraz temu pochodzeniu, przedstawiając obraz głupkowatego niefrasobliwca – w tym wypadku ukazując go w nienaruszonej, powierzchownej wesołości. Gdy Papageno w ostatnim finale słyszy i widzi przygotowania do śmierci, sam dowiaduje się czegoś innego. Nowa historiozofia teatru odkrywa głębię nieoficjalnego teatru ludowego (Münz używa określenia *teatro dell'arte*), który fałszowało każde poprzednie kategoryzowanie. Posiada przecież Papageno, oprócz wesołości, wypracowaną i „naddaną" strukturę wzorowaną na postaci Arlekina (a nie Hanswursta!), ugruntowaną przez *dell'arte* i łatwo rozpoznawalną. Ani trochę nie dbają o nią wspomniane wcześniej kategorie „naiwności" i „prostoty". Mozart komponował całkowicie zgodnie z tą tradycją (dotyczy to również struktury postaci w jego operach, a w szczególności samego Papagena).

[cdn]

第四节 国际货物运输保险法
一、基本原则
二、风险
三、损失
(一)全部损失
(二)部分loss
(三)实际全损
(四)推定
(五)合约
(六)保险
1.责任
seaworthy
2.免责
3.限额
甲板货
(七)被保险人
(投保人)
三、租船合同
1.航次
2.定期
3.光船
Insurable Interest
most good faith

SZKOŁA JAKO ŹRÓDŁO CIERPIEŃ

Zygmunt Bauman

Sumując wiele dziesiątków lat rozmyślań nad sposobem życia licznych, odległych i bliskich ludów, Margaret Mead doszła do takiego oto ogólnego wniosku:

> struktura społeczeństwa i struktura procesu uczenia się – sposób, w jaki wiedza przechodzi od matki do córki, ojca do syna, wuja do siostrzeńca, szamana do nowicjusza, speca od mitologii do aspiranta – określa w o wiele większym stopniu niż to czyni konkretna treść nauczania, jak się jednostki nauczą myśleć.

Wyobraźnia pedagogiczna czasów „burzy i naporu" nowoczesności nie sięgała poza opisany szczegółowo przez Michela Foucaulta ideał zamknięcia i inwigilacji; ciągły, nieustępliwy nadzór wzrokowy, i teren na tyle szczupły, by wzrokiem można go było ogarnąć, były wszak w owych czasach warunkiem *sine qua non* wszelkiej kontroli społecznej, a więc wszelkiego sterowania ludzkim zachowaniem. Nikt bodaj nie wyraził tego ideału bardziej dobitnie i przejrzyście jak gorącogłowi prawodawcy rewolucyjnego Konwentu we Francji – zdecydowani wyrzucić wszystko, co zastali, na śmietnik historii i zacząć dzieje ludzkie na nowo, od punktu zerowego.
Ideał dla narodu jako całości pomyślany, lecz w szkole do końca, bezkompromisowo realizowany, wyrażał się głównie w poddaniu przepisom każdego życia. Nic nie może być rzucone na pastwę losu, nic puszczone samopas [...]. Każdy moment życia ma mieć z góry nadane znaczenie, każdy ma czemuś społecznie ważnemu służyć, aby przyswoili sobie elewi zasadę, że znaczenie to tyle, co służba rzeczom ważnym. Nade wszystko zaś kontrolować trzeba kanały komunikacji. Wychowawca, który ma być stróżem obowiązujących przepisów, ma też być jedynym źródłem wiedzy.

Rozmyślając nad praktyką nowoczesnej edukacji, Gregory Bateson zgodził się pół wieku temu ze spostrzeżeniami Margaret Mead, że:

> istnieje rozbieżność – rozbieżność zasadnicza i podstawowa – między „inżynierią społeczną", manipulowaniem ludźmi w imię osiągnięcia zaplanowanego, z góry zaprojektowanego społeczeństwa, a ideałami demokracji, ideałami „nadrzędnej wartości i odpowiedzialności moralnej pojedynczej jednostki ludzkiej"

Bateson wskazuje na „tragedię", która zdarza się z reguły, gdy tylko „ludzie uznają, że »cel uświęca środki«, jeśli idzie o wysiłek zbudowania królestwa Bożego czy innego zaprojektowanego raju na ziemi. Ignorują wtedy fakt, że „narzędzia społecznej manipulacji nie są młotkami czy śrubokrętami... Narzędziami społecznej manipulacji są ludzie, a ludzie uczą się i nabierają nawyków bardziej subtelnych i natrętnych niż sztuki, jakich projektant chce ich nauczyć"

Życie jako uczenie się zadanych lekcji i odrabianie zadań; świat jako szkoła. Jak to jednak przekonująco wywiódł Michel Foucault, tylko nazwą funkcji, a nie strukturą, nie organizacją i nie przyświecającym tej organizacji ideałem różniła się w projektach nowoczesnych szkoła od fabryki, więzienia, koszar, przytułku dla ubogich, zakładu poprawczego, domu pracy przymusowej czy szpitala. Wszystkie te wynalazki nowoczesne, niezależnie od ich zadań nominalnych, były też fabrykami ładu: wytwórniami takich sytuacji, w jakich reguła zastępuje przypadek a norma żywiołowość; [...] wytwórniami sytuacji przewidywalnych – a zatem i kontrolowanych. [...] Wszystkie one umieszczały podopiecznych w zasięgu wzroku opiekuna/nadzorcy, który skwapliwie karał czyny niewskazane i nagradzał postępki właściwe; wszystkie poddawały powierzonych ich pieczy ludzi tylko starannie dobranym lub zaprojektowanym naciskom i skrzętnie eliminowały wszelkie inne presje.

[w:] Zygmunt Bauman, *Ponowoczesność jako źródło cierpień*, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2000;

Hanna Świda-Ziemba

Podstawą autocharakterystyki pokoleniowej nie są ani postawy, ani światopogląd, ani normy obyczajowe, ani przeżyte podmiotowo doświadczenia historyczne. Taką podstawą okazały się natomiast z e w n ę t r z n e właściwości cywilizacji i kultury, w którą dojrzewający młody człowiek bez udziału swej woli został „wrzucony".
Podstawowymi aspektami cywilizacji są w oczach młodych zalew różnorakich informacji, mnogość możliwości, wreszcie permisywizm społeczeństwa dorosłych, który nie stawia wychowankom żadnych istotnych barier Świat jawi się jako różnoraka, niespójna mozaika (bez kierunkowskazów i znaków na „niebie i ziemi"), kiedy istnieje nieograniczona możliwość jednostkowego wyboru. [...] cywilizacja możliwości nie jest prezentowana jako nie spotykana dotąd szansa autokreacji i podmiotowej wolności, ale jako rzeczywistość dezorientującego nadmiaru, wywołująca uczucie przesytu i dezorientacji. Bezkierunkowość przynosi poczucie wolności absolutnej, która wszakże – w sensie podmiotowości – staje się równoznaczna z pustynną pustką.

W oczach młodzieży nowoczesna cywilizacja, choć pozornie stwarza nieskończone możliwości bez barier i drogowskazów, to faktycznie obezwładnia dojrzewającego człowieka, który pozbawiony fundamentów dla budowy tożsamości i zakorzenienia [...] traci zdolności dokonywania podmiotowego wyboru, a więc faktycznie traci zdolność korzystania z wolności. Staje się tylko gąbką – podatną na wchłanianie wielorakich przypadkowych wrażeń, docierających doń bardziej przez pryzmat mediów niż danych realnego życia.

Młodzi, ów świat, w który czują się wrzuceni, charakteryzują także od innej strony. Powszechny permisywizm, zgodnie z którym „wszystko jest możliwe i dozwolone", jak również dominacja świata mediów goniących za największą oglądalnością, tworzą w efekcie w społeczeństwie narastającą ciągle falę przemocy. Młodzi piszą:

> Obecna młodzież jest coraz gorsza, gdyż od dziecka wpajana jest w nią nienawiść i przemoc. Oglądając wiele amerykańskich bajek, dzieci uczą się wszystkiego co najgorsze. Większości dzieci i młodzieży podobają się filmy ukazujące przemoc, gdzie ludzie mordują się nawzajem. Polska młodzież zaczyna robić to samo. Bierze kij baseballowy i wyrusza w „teren". Wtedy wszystko jej przeszkadza: ludzie, budowle. Zaczynają niszczyć mienie miast.
>
> [...] A zadać śmierć jest łatwiej, niż splunąć. Niestety, nie tylko na ekranie zabijanie stało się powszechne.
>
> Na świecie jest coraz więcej przemocy. Podobno pod wpływem kina i telewizji. Giną nasi rówieśnicy. Zabijają ich ludzie w tym samym wieku.

[w:] Hanna Świda-Ziemba, *Młodzi w nowym świecie*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2005;

Wszyscy słyszeliśmy o przemocy wśród młodzieży, pobiciach, rabunkach, sterroryzowanych nauczycielach, ostatnio nawet policja zaczęta rozdzielać pacjentów na oddziałach dziecięcego szpitala. Tego nie sposób skwitować stwierdzeniem, że „to jakaś patologia, bo moje dzieci tak nie robią". Naprawdę dzieje się coś niedobrego.

– Kryzys istnieje, ale to raczej kryzys cywilizacji, czy też, mówiąc najprościej, kryzys człowieka – mówi prof. Hanna Świda-Ziemba, wybitna znawczyni problemów młodzieży. – Objawia się nie tylko w agresji, ale także w poczuciu, że wszystko jest możliwe, bo żadna rzecz nie jest zbyt straszna, by była możliwa. Do tego dochodzi zanik zbiorowych więzi, który najbardziej odbija się na młodych. Oni mają potrzebę więzi, ale nie potrafią jej nawiązywać. Bartłomiej Biskup, politolog z Uniwersytetu Warszawskiego, nie jest jednak pewny, czy ten kryzys jest możliwy do rozwiązania na płaszczyźnie wychowania: – Są pewne symptomy, które mogą niepokoić, jak rosnąca agresja czy wulgarność młodzieży. Trzeba jednak pamiętać, że najmłodsze pokolenie zawsze jest pokoleniem buntu, a ten bunt może się przejawiać na różne sposoby. Kiedyś to były długie włosy, dziś bywają chuligańskie czy wręcz kryminalne zachowania. Z drugiej strony jest dużo pozytywnych sygnałów, takich jak zainteresowanie młodzieży historią kraju, duma z jego osiągnięć. Dlatego uważam, że nie należy mówić o kryzysie.

Jak jednak głębią człowieczeństwa mają przyciągać nauczyciele, o których problemach mówi się nawet więcej niż o kryzysie wychowania? Bezradni, sfrustrowani, źle opłacani, niedoceniani: – Szczególnie w gimnazjach sytuacja jest trudna. Tam chodzą dzieci, które są jeszcze dziećmi, ale którym wydaje się, że są strasznie dorosłe. Mają poważny problem z brakiem dyscypliny i w końcu lekcje traci się na sprawy wychowawcze. Widok straży miejskiej czy policji w gimnazjum zaczyna być codziennością – opowiada Robert Szuchta, nauczyciel historii w warszawskim liceum, który nieraz widzi, jak wyczerpani po lekcjach w gimnazjum są jego koledzy. „Brak dyscypliny" – to sformułowanie ztowróżbne dla kogoś wyedukowanego w komunistycznej szkole. A jednak inny warszawski pedagog Stanisław Lenard nie waha się go rozwinąć: – W okresie wczesnej transformacji odpuszczono sobie wizję szkoły jako placówki z misją wychowawczą i teraz mamy tego konsekwencje. Zaniedbywano ją bez względu na to, kto właśnie rządził. Nie zastanawiano się, jak transformacja wpłynęła na społeczeństwo, jakie zmiany w nim nastąpiły i co trzeba zmienić w edukacji. Z tym problemem nauczyciele byli i są bez wsparcia.

[w:] Patrycja Bukalska, *Ala ma kota i rodziców*, „Tygodnik Powszechny" 2006 nr 12;

***

Nauczyciel: Zawsze na początku roku starsi próbują wyżywać się na młodszych, nazywają to koceniem. Zaczepianie to też normalka. Ktoś kogoś potrąci niechcący, bo ciężko się przecisnąć – zaraz bójka. Taka przemoc wynika z nerwowości, tłoku i chęci udowodnienia, kto ważny. Temperujemy to. Groźniejsze są wymuszenia, to nowa moda. Zwykle dowiadujemy się ostatni. Uczeń nikomu nie zwierza się z kłopotów, często wagaruje ze strachu. Wreszcie rodzice odkrywają, że giną pieniądze, i przyciskają chłopaka do muru. Potem przychodzą do nas. Konfrontujemy obu delikwentów. A oni wzajemnie się kryją, zgodnie mącą, opowiadają o jakichś długach za walkmana. Któregoś dnia widzę, że duszą kolegę. Krzyczę: Co tu się dzieje?! A ten duszony: Nic, oni tylko żartowali.

Fala – najbardziej znana forma uczniowskiej przemocy. Najgorliwiej tępiona. Fala to jest chrzest. A korzyść z chrztu to zabawa – mówią.

Szkoli się młodych. Pokazujesz kotu zapałkę, pytasz co to. Odpowiedź brzmi: suwmiarka. Każesz kotu suwmiarką wymierzyć boisko. A jak który odpowie – zapałka, to ją łamiesz i wtedy mierzy połówką. Każdy przechodzi szkolenie, za rok sam będzie szkolił. Tak to się kręci, było, jest i będzie.

U nas dziadki wrzucali monetę do kibla, ręką wyciągało się węgorza. Szafa grająca też była. Zamyka się kota w kabinie, wrzuca grosz, a on musi śpiewać. Później kot wydaje resztę, 10 złotych. Płytę się zmienia kopem w drzwi. Kilku kotów to już filharmonia.

Prawo jazdy? Koleś siada na kiblu, włącza wycieraczki, zmienia biegi, dokręca mechanikę. Gaci nie ściąga, ale nieraz ma głowę w klozecie. Dostanie prawko i ma spokój. Żużlowiec bierze do łapy patyk, biega po korytarzu i warczy jak motor.

Jak młody oberwie w kark, to ma powiedzieć: Ja kot szarobury z podwórka ogonem do góry / melduję się starej fali, co dobrze w karczycho wali / Przechodzą po mnie dreszcze, proszę o jeszcze / Miau, miau, miau, jeszcze bym chciał.

[w:] Lidia Ostałowska, *Nie ma nietykalnych*, „Gazeta Wyborcza", 5-6 maja 2001,

***

Oto kilka przykładów konfliktów międzyuczniowskich z ostatnich kilkunastu miesięcy:

Głowno: trzech uczniów gimnazjum pobiło kolegę: miał wstrząs mózgu i złamany nos. Całe zajście odbyło się tuż po dzwonku na lekcję na oczach kilkudziesięciu uczniów. Dopiero kiedy zdarzenie opisano w lokalnej prasie, rodzice zaczęli skarżyć się, że ich dzieci od dłuższego czasu są tyranizowane przez starszych, powtarzających klasę uczniów. Wicedyrektor szkoły nie chciała komentować zdarzenia.

Poznań: uczniowie czwartej klasy Technikum Drogowego obrzucali wyzwiskami nauczycielkę, co sfilmowali amatorską kamerą. Dyrekcja szkoły najpierw nie ujawniała sprawy, a kiedy wyszła ona na jaw, obniżyła uczniom ocenę ze sprawowania do nieodpowiedniego i w ramach kary kazała wykonywać prace społeczne na terenie szkoły.

Połowa badanych przez CBOS uczniów doznała w szkole agresji słownej ze strony kolegów. Była wyzywana, poniżana, obrażana. O co trzecim uczniu rozpowszechniano szkodzące plotki. Jedna trzecia była zmuszana do robienia rzeczy, której nie chciała, 10 proc. badanych przyznaje, że zostało w szkole pobitych.

Prawie 4 proc. przyznaje, że grożono im nożem, niewiele mniej, że w bójce używano ostrych narzędzi. 10 proc. uczniów czuje się zastraszanych przez nauczycieli a 15 proc. było przez nauczyciela obrażanych, nieco mniej doznało ze strony nauczyciela przemocy fizycznej.

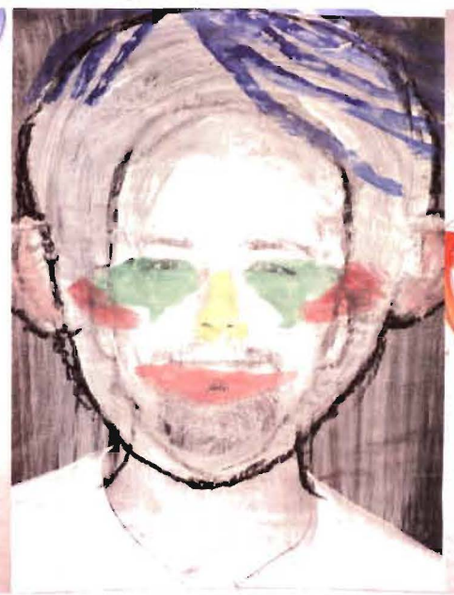
Nauczyciele tymczasem definitywnie przestali być nietykalni. Uczniowie chętniej podnoszą na nich rękę. Przykłady z ostatnich miesięcy.

Agresja przepełnia dziś szkołę. Uczniowie atakują kolegów. Nauczyciele atakują uczniów. A uczniowie – coraz śmielej – nauczycieli. Ich z kolei atakują rodzice. Szkoły przypominają stadiony piłkarskie, z tym że tam panują jaśniejsze reguły gry.

[w:] Ewa Winnicka, *Wojna szkolna*, „Polityka" 2006 nr 22;

PROBLEM *CZARODZIEJSKIEGO FLETU*

Karol Berger



1

Bardziej niż cokolwiek innego, niezwykła bliskość wysokiej i niskiej kultury określa podstawowy ton *Czarodziejskiego fletu*. Połączenie podniosłych „egipskich" misteriów wolnomularskiej religii ludzkości z błazeństwami najbardziej niezapomnianej postaci opery, Papagena (którego rolę kreował librecista Schikaneder) – połączenie, którego symbolem jest „Uwertura", traktująca komiczne paplanie głosu basowego z uczoną kontrapunktyczną powagą muzyki kościelnej – było zauważone natychmiast.
Od samego początku do dnia dzisiejszego, połączenie to zachwycało i obrażało w równej mierze. (Jeszcze w 1878 roku Wagner narzekał, iż w operze tej „to, co wieczne i ważne dla wszystkich czasów i dla całej ludzkości... jest tak bez reszty związane z doprawdy trywialną tendencją sztuki, którą jej autor napisał po prostu po to, aby przypodobać się podmiejskiej wiedeńskiej publiczności".)
Prawdziwie udane połączenie tego, co najwyższe z tym, co autentycznie popularne – jest w europejskiej sztuce rzadkim i cennym wydarzeniem. Pod koniec roku 1791 teatr Schikanedera – i Mozarta – stał się nowym wcieleniem szekspirowskiego Globe'u.

2.

Od dawna już krytycy narzekają na wewnętrzne „złamanie" akcji i widzą w nim główny problem opery Mozarta: pokrzywdzona matka okazuje się uosobieniem zła, a tyran – dobry. Lecz złamanie to nie jest wcale problemem; na odwrót – jest właśnie tym, o co w tej operze chodzi. Treścią *Czarodziejskiego fletu* jest bowiem odwrócenie wartości spowodowane przez upadek dawnego porządku, pod którym szczęście ludzi młodych i bezsilnych zależało od łaski ludzi starych i dzierżących władzę, na rzecz porządku nowego, pod którym szczęście młodych zależy od ich własnych, autonomicznych czynów i wyborów.
Ale tematem tej opery nie jest jedynie zastąpienie porządku łaski przez porządek autonomii – jak trafnie pisał Ivan Nagel. Jest nim także przejście od świata wojny do świata pokoju. Nie tylko pod tym względem *Czarodziejski flet* przypomina *Idomenea*, gdzie małżeństwo kreteńskiego księcia i zdobycznej trojańskiej księżniczki po upadku Troi ustanawia na nowo powszechny pokój, choć z kosmicznej perpektywy *Czarodziejskiego fletu* wojna Europy z Azją wydać się może zwykłym lokalnym konfliktem. Od czasów Rousseau'a, poprzez Hegla, aż po Marksa, jeden z wielkich mitów epoki nowożytnej opowiada o świecie, który był niegdyś jedną całością, ale został rozerwany tak, iż dziś jest wewnętrznie pęknięty i czeka na ponowne złożenie w jedną całość. *Czarodziejski flet* inscenizuje jedną z wersji tego mitu.
Gdy żył jeszcze właściciel „wszechogarniającego słonecznego kręgu", mąż Królowej Nocy, świat był niepodzielną całością. Słońce i księżyc, to, co męskie i to, co żeńskie, były wówczas zjednoczone. Na łożu śmierci mąż pozostawił w spadku słoneczny krąg dla Sarastra i jego wtajemniczonych, i nakazał Królowej i ich córce podporządkować się mędrcom. Królowa jednak nie chce się podporządkować; na odwrót – chce zniszczyć stowarzyszenie, porwać słoneczny krąg i rządzić sama. Związek młodych ma za zadanie uleczyć i połączyć ponownie w jedną całość ten świat wojny.
(Moralna kosmogonia *Czarodziejskiego fletu* przypomina do pewnego stopnia kosmogonię *Fausta*. Mefistofeles, przedstawiając się Faustowi, wyjaśnia: „jestem częścią tej Części, która na początku była wszystkim, / częścią Ciemności, z której narodziło się Światło, / dumne Światło, które teraz domaga się wysokiej rangi / Matki Nocy, i kwestionuje jej prawo do przestrzeni".)

3.

„Problemem" tej opery, jeżeli ma ona w ogóle jakiś problem, jest jednak coś innego niż zwrot w połowie drogi w ocenie Sarastra i Królowej. W historii, której treścią jest kształcenie (*Bildung*), należy się spodziewać, że początkowe pomieszanie wartości będzie tylko stopniowo wyjaśnione, i że równolegle z protagonistami kształcona też będzie publiczność. To jest jasne od samego początku: pierwsze trzy takty „Uwertury" są w równej mierze tradycyjnym teatralnym gestem stukania w deski sceny, aby uciszyć publiczność i potrójnym akordem rogów, który towarzyszyć będzie kapłanom podczas uroczystości wtajemniczenia.
Problem wydaje się raczej polegać na czymś innym. Jak mamy bowiem rozumieć zakończenie kosmicznego konfliktu Królowej i Sarastra, tego, co żeńskie i tego, co męskie, ciemności nocy i światła dnia, elementarnych pasji natury i kontrolujących racji kultury, przesądu i prawdy, występku i cnoty, zemsty i przebaczenia, śmierci i miłości?
Czy konflikt ten kończy się całkowitym zwycięstwem dnia nad nocą, jak podpowiada obraz ostatniej sceny, w której pokonana Królowa „strącona" zostaje „w otchłań wiecznej nocy", podczas gdy Sarastro objawia, iż „promienie słońca przepędzają noc"? Czy też raczej kończy się on jakąś formą pojednania i harmonii pomiędzy przeciwstawnymi zasadami, jak sugerowałby związek Paminy z Taminem?
Ogólna logika akcji, której celem jest dynastyczne małżeństwo i przejęcie władzy starych przez młodych (nie mówiąc już o naszych własnych pobożnych życzeniach) wspierałaby tę drugą interpretację. Nie sposób jednak pozbyć się wszelkich wątpliwości na ten temat, gdyż to,

co na widzimy na końcu, to apoteoza Sarastra w oślepiającym świetle słońca.
Post-totalitarna publiczność nie może nie czuć się nieswojo w obliczu całkowitego zwycięstwa Sarastra. Wodza, który pojawia się na scenie w triumfalnym powozie ciągnionym przez lwy, podczas gdy wielbiący go tłum śpiewa: „Niech żyje Sarastro! Z radością poddajemy się jego władzy... Jest on naszym bożyszczem". Wodza, którego słowa – „Jeśli ktoś wzgardzi tą nauką, nie zasługuje na to, aby być człowiekiem" – mrożą nam krew w żyłach.
I nie tylko publiczność post-totalitarna· także wczesna publiczność nie mogła myśleć o perspektywie całkowitego zwycięstwa Sarastra ze spokojem, gdy mniej niż dwa lata miały upłynąć od premiery opery do dojścia do władzy Robespierre'a. (W 1958 roku Isaiah Berlin określił system Sarastra jako „despotyzm, choć co prawda sprawowany przez najlepszych, lub najmądrzejszych" Przychodzi mi jeszcze na myśl zwrotka z *Piosenki o berlińskim murze* Josifa Brodskiego, w znakomitym tłumaczeniu Stanisława Barańczaka: „Za murem flaga na wietrze się miota, / a na niej Cyrkiel w towarzystwie Młota / obwieszcza na tle żółci, czerwieni i czerni / ziszczenie się snów masonerii".)
Światopogląd nowożytnych to wielce niestabilna mieszanka aspiracji do nieograniczonej wolności jednostki i do samoograniczającej się zbiorowej autonomii. W krainie Sarastra należy się obawiać, że indywidualna wolność może zostać poświęcona na ołtarzu zbiorowej samorządności braterstwa; jest to miejsce, gdzie wymagania *fraternité* będą miały pierwszeństwo wobec wymagań *liberté*. Lepiej więc mieć nadzieję, że związek młodych wtajemniczonych przywróci harmonijną równowagę między nocą i dniem. Harmonijne rozwiązanie tego rodzaju, choć nie zagwarantowane przez libretto, nie kłóciłoby się z nim pod warunkiem, że nie mylimy powrotu zgody z równością.
Kłopot z Królową przecież nie polega na tym, iż ona istnieje, lecz na tym, że nie chce się podporządkować: w platońskim świecie nieokiełznane naturalne pasje mają być kontrolowane przez rozum. Centralna brama Świątyni Mądrości ma po obu stronach drzwi Natury i Rozumu: mądrość nie zakłada ani porzucenia, ani poskromienia natury, lecz jedynie jej transcendencję przez kulturę.

4.
W operze Mozarta dokonuje się na pewno jedno harmonijne pojednanie: oto kultura przemienia naturę. Symbolem tego jest muzyka. Pamina i Tamino idą poprzez zagrażające życiu elementy ognia i wody pod ochroną dźwięków czarodziejskiego fletu, niegdyś wykrojonego przez ojca Paminy z „tysiącletniego dębu", najprawdopodobniej mitycznego drzewa życia. Dźwięki te poskramiają nagą, bezduszną, elementarną przyrodę, podobnie jak poskromiły dzikie bestie w pierwszym akcie.
Używając mocy muzyki, aby wyrwać życie ze szponów śmierci, Tamino staje się nowym Orfeuszem – podwójnie nowym: nowym, ponieważ jego działalność uwieńczona jest sukcesem, i nowym, ponieważ muzyka, jakiej używa, jest instrumentalna, a nie wokalna. Jest Orfeuszem, który nie śpiewa
Jego sukces jest znakiem politycznego i kulturalnego optymizmu, jaki cechował ową niepowtarzalną, krótką chwilę pomiędzy 1789 a 1793 rokiem. Jest to optymizm niewyobrażalny dwieście lat wcześniej, gdy śpiewał Orfeusz Monteverdiego, i trudny do odtworzenia dwieście lat później; optymizm nacechowany wiarą, że dałoby się przerobić ziemię w ten sposób, aby stała się „królestwem niebieskim, zaś śmiertelni zrównali się z bogami" (tymi słowami kończy się pierwszy akt, a powracają one jeszcze na początku drugiego finału).
Zauważmy też, że przemyślenie na nowo historii Orfeusza było ambicją epoki. Także Goethe mówił o „Fauście jako o drugim Orfeuszu" i planował jego zejście do piekieł po trojańską Helenę. Co prawda, Helena rozpływa się w końcu w objęciach Fausta zupełnie tak, jak Eurydyka (Faust nie jest wstanie zatrzymać starożytnego ideału piękna). Ale nowość muzyki naszego Orfeusza – muzyki instrumentalnej a nie wokalnej – ma związek z inną rewolucją, estetyczną raczej niż polityczną, wiedeńską raczej niż paryską, i mającą Mozarta raczej niż Mirabeau za jednego ze swych przywódców.

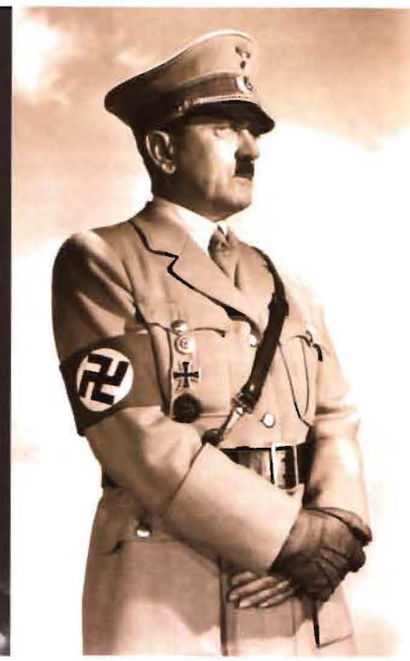
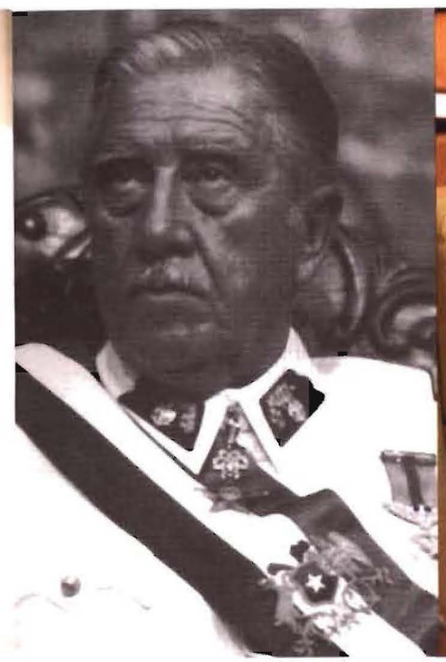
5.
A może „problem" tej opery kryje się w tym, iż to, co w niej przeznaczone dla oka i ucha, przygniata słowo i tym samym podważa tezy tekstu o pierwszeństwie logosu wobec apetytów, zmysłów i pasji. Uczy się tu platonizmu czy też kantyzmu, ale się go nie praktykuje. („Jest defektem – pisał o *Czarodziejskim flecie* Kierkegaard – iż cały utwór skłania się ku świadomości, i w efekcie faktyczną jego tendencją jest unieważnienie muzyki".)
Najistotniejszą treścią tej opery jest przejście od stanu mollowego zamieszania i ciemności do równoległej durowej świetlistej jasności. Mozart naszkicował ten abstrakcyjny, lecz niezwykle sugestywny scenariusz, już w roku 1785, we wstępie do *Kwartetu Smyczkowego C-dur* (KV 465). W operze szkic ten zostaje szczegółowo rozpracowany w centralnej scenie prób drugiego finału; scenie, która stanowi denouement dramatu i prowadzi od c-moll do C-dur – od archaicznego, wzorowanego na Bachu, kontrapunktu dwóch Zbrojnych Mężów, do nowoczesnego, homofonicznego chóru, w którym święcony jest tryumf szlachetnej pary.
Warto zauważyć, że przełom do C-dur następuje w tej właśnie chwili, gdy wszelka mowa ustępuje miejsca dźwiękom poskramiającego fletu Tamina. Czysto instrumentalna muzyka – a nie język – brzmi w momencie, gdy ludzkość robi decydujący w swej historii krok i porzuca obskurantyzm na rzecz oświecenia; tak to wyzwolenie muzyki instrumentalnej kojarzy się z emancypacją człowieka.

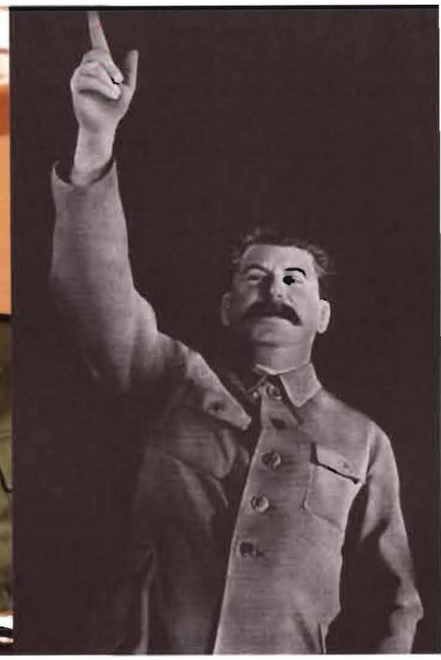
6.
Najróżniejsze tradycje, z których wywodzi sie *Czarodziejski flet* i których mieszanka określa niepowtarzalny ton tej opery, jej połączenie górnolotnej powagi i przyziemnego błazeństwa, połączenie tego, co podniosłe z tym, co zwyczajnie śmieszne – barokowy, improwizowany, popularny teatr wiedeński, bajki Wielanda, dramatyczne baśnie Gozziego, sceniczne cuda barokowej opery, już niemodne na dworze, ale za to ekscytujące przedmieścia, i, ma się rozumieć, *singspiel* – wszystkie te składniki wkrótce oddzieliły się od siebie.
W historii znajdziemy różne kontynuacje tej „niemieckiej opery" (jak ją Mozart określił, aby dać do zrozumienia, że idzie tu o coś więcej niż o zwyczajny singspiel) – wśród oper to przede wszystkiem *Fidelio*, *Parsifal* i *Die Frau ohne Schatten*.
Nie tylko partytura, ale także treść *Fidelia* potwierdza to, o czym mówią świadkowie: że Beethoven uważał *Czarodziejski flet* za najwiekszą z oper Mozarta. A przecież Leonora, bohaterka Beethovena, która schodzi w podziemia, aby uwolnić swego uwięzionego męża, Florestana, jest młodszą siostrą Paminy (i córką Alcesty).
Co ważniejsze, podstawowy scenariusz opery Mozarta, prowadzący od moll do dur, od ciemności do światła, jest powtórzony w drugim akcie ostatecznej wersji *Fidelia* z 1814, gdzie droga prowadzi z podziemnych kazamatów na światło dzienne; od pierwszych słów aktu, słów Florestana („Boże, jak tu ciemno!"), do pierwszych słów tryumfalnego finału w C-dur, gdzie dopiero co wyzwoleni Więźniowie i Lud śpiewają na świeżym powietrzu „Niech żyje ten dzień!"

7
Najbardziej może przejmujaca jest obecność opery Mozarta w dziele Goethego. Inscenizacja Czarodziejskiego fletu, którą zaprezentował w Weimarze 16 stycznia 1794 roku, otrzymała większą ilość wykonań niż jakikolwiek inny utwór wystawiony w dworskim teatrze w czasach, gdy poeta był jego dyrektorem. W 1798 Goethe porzucił nadzieję, że uda mu się kiedykolwiek dokończyć swą własną kontynuację opery – *Der Zauberflöte zweiter Teil*. Tym niemniej myślał na tyle dobrze o swym „szkicu dramatycznej baśni" (jak, naśladując Gozziego, nazwał swój fragment), aby włączyć go w swoje *Gesammelte Werke* z lat 1807-08.
Postać Geniusza, syna Tamina i Paminy, jest pierwszym szkicem syna Fausta i Heleny, Euphoriona, uosobienia nowoczesnej poezji zrodzonej z zetknięcia dwóch światów, klasycznego i romantycznego, ulotnego, erotycznego ducha twórczości, w którym uwidocznione zostaje pokrewieństwo piękna i śmierci (sięgający zbyt wysoko Euphorion – portret Lorda Byrona – znajduje koniec w samozniszczeniu). Lecz planowana przez Goethego kontynuacja opery Mozarta skazana była od początku na niepowodzenie: jedyny kompozytor, który mógłby w nią tchnąć życie, już nie żył.
Być może popularny obraz Mozarta jako „wiecznego dziecka" wpłynął na decyzję Goethego, aby zakończyć przeznaczony do publikacji fragment wyjątkowo poruszającą wizją dziecięcego Geniusza, wydobywającego się ze swego sarkofagu jak motyl z kokonu. Wyzwolone nie dźwiękami fletu, lecz brzmieniem mowy swych rodziców, uskrzydlone dziecię ulatnia się w powietrzu jak Ariel. Tak oto przerwana kontunuacja opłakiwała zniknięcie artysty, którego obecność była dla niej warunkiem koniecznym zaistnienia.

Karol Berger – emigrant od 1968 roku, od 1982 profesor muzykologii na Stanford University w Kalifornii. Autor m.in. *A Theory of Art* (2000, polskie tłumaczenie ma ukazać się w przyszłym roku), *Music and the Aesthetics of Modernity: Essays* (2005). Tekst jest fragmentem wykładu wygłoszonego przez prof. Bergera w Instytucie Sztuki PAN w marcu tego roku (całość ukaże się w „Muzyce" 2006 nr 3) oraz skróconą wersją rozdziału książki *Bach's Cycle, Mozart's Arrow: An Essay on the Origins of Musical Modernity*, która ukaże się w 2007 roku nakładem University of California Press.

SPOŁECZNOŚĆ I PRZEMOC



Jean Baudrillard

Jesteśmy dzisiaj świadkami: rozpadu myśli o społeczności, wyniszczenia i inwolucji sfery społecznej, wadliwego funkcjonowania i stopniowego słabnięcia symulakru społecznego – prawdziwe wyzwanie dla konstruktywnej i produktywnej myśli o społeczności, która dominuje. I to za jednym zamachem, nagle, tak jakby społeczność nigdy nie istniała. To wadliwe funkcjonowanie i osłabienie nosi wszelkie znamiona katastrofy, a nie ewolucji czy rewolucji. Już nie „kryzys" społeczności, lecz wchłonięcie jej urządzenia. Bez związku z marginalnymi odszczepieńcami (szaleńcy, kobiety, narkomani, przestępcy), służącymi, przeciwnie, za nową energię dla szwankującej sfery społecznej. Proces ten nie może już zostać na powrót uspołeczniony – zresocjalizowany. Ulatnia się jak dźwięk pieiącego koguta, pociągając za sobą ulatniającą się wraz z nim zasadę rzeczywistości i społecznej racjonalności.

> Czym staje się racjonalność społeczności, umowy społecznej i stosunków społecznych, jeśli te, zamiast pojawiać się jako pierwotna struktura, jawią się jako resztka i administrowanie resztkami? Jeśli społeczność nie jest niczym więcej niż resztką, nie jest już również miejscem, w którym mógłby przebiegać jakikolwiek proces, włączając w to pozytywny proces historyczny. Społeczność jest już jedynie miejscem gromadzenia i lichwiarskiego zarządzania śmiercią. Pozbawiona jest sensu, gdyż istnieje w innym celu, zamiast i w miejsce czegoś innego, z rozpaczliwego braku czegoś innego: ma charakter ekstremalny. Pozbawiona perspektywy ideału. Gdyż resztka jest archaiczną nicością, jest tym, co ze śmierci jest nieprzejednane, na czym oprzeć się może jedynie polityka śmierci. Zamknięcie i wykluczenie.

[w:] Jean Baudrillard, *W cieniu milczącej większości*, przekł. Sławomir Królak, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2006;

Zygmunt Bauman

To, co dobre i zdrowe dziś, jutro może stać się trucizną. Rzekomo trwałe zobowiązania i uroczyście podpisywane umowy z dnia na dzień mogą zostać zerwane. A obietnice, przynajmniej w większości, składa się tylko po to, aby je złamać. Wydaje się, że na wzburzonym morzu nie ma już żadnej trwałej, bezpiecznej wyspy. Włoski socjolog Alberto Melucci pisze: „Nie mamy już domu. Musimy go wciąż od nowa budować, a następnie odbudowywać, niczym trzy świnki z bajki braci Grimm, lub nosić go ze sobą na plecach jak ślimaki".

Nie przyzwyczajać się do niczego, co aktualnie robimy, nie wiązać się własną przeszłością, nosić swoją obecną tożsamość jak koszule, które można natychmiast wymienić na nowe, gdy tylko zużyją się lub wyjdą z mody, zapominać o wcześniejszych naukach i porzucać zdobyte doświadczenia bez żalu i oporu – wskazania te wyznaczają dzisiaj nową strategię życiową i nową racjonalność epoki płynnej nowoczesności. Kultura płynnej nowoczesności nie przypomina już kultur opartych na uczeniu się i gromadzeniu wiedzy, znanych z historycznych i etnograficznych opisów. Wygląda raczej na kulturę niezaangażowania, nieciągłości i zapomnienia.

Ani w takiej kulturze, ani w cenionych i promowanych przez nią strategiach życiowych i politycznych, nie ma zbyt wiele miejsca na ideały. Zwłaszcza gdy wymagają one długotrwałego, niezmiennego i ustawicznego wysiłku [...]. W ogóle zaś nie ma w niej miejsca na pojęcie doskonałości, która czerpie cały swój urok z obietnicy skończenia z koniecznością dokonywania wyborów, zmian i ulepszeń.

Niepewność, brak gruntu pod nogami, poczucie bezsilności to najpowszechniejsze (i najdotkliwiej odczuwane) cechy współczesnego życia. Teoretycy francuscy mówią o *précarité*, niemieccy o *Unsicherheit* i *Risikogesellschaft*, włoscy o *incertezza*, a angielscy o *insecurity*, wszyscy jednak mają tę samą właściwość kondycji, doświadczaną w rozmaitych formach i pod różnymi nazwami na całym świecie [...]. Wszystkie te pojęcia próbują uchwycić i wyrazić doznanie, które łączy w sobie poczucie nietrwałości, niepewności i zagrożenia bezpieczeństwa.

[w:] Zygmunt Bauman, *Życie na przemiał*, przekł. Tomasz Kunz, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2004; *Płynna nowoczesność*, przekł. Tomasz Kunz, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2006;

René Girard

Prawdopodobnie każda forma przemocy jest naznaczona mimetyzmem. Wszyscy obserwatorzy społeczeństwa współczesnego zgadzają się co do jednego – przeraża nas przemoc, która uderza niby przypadkiem w anonimowych wielkich miastach. Kradzieże, gwałty, pobicia. Tym właśnie martwimy się najbardziej w naszych dostatnich społeczeństwach. Ta przemoc jest pozornie pozbawiona jakiegokolwiek racjonalnego wytłumaczenia. A jednak specjalistyczne raporty pokazują, że głównym źródłem przemocy w naszym świecie nie są przypadkowe akty przemocy. Do większości z nich dochodzi między ludźmi, którzy się znają. Czasem bardzo dobrze. Jak w przypadku przemocy domowej. W każdym razie ten typ przestępstwa jest znacznie częstszy niż te, które mają miejsce między nieznajomymi.

Zakładam, że nastąpią paroksyzmy strachu, które całkowicie zmienią naszą kulturę. Jestem przekonany, że znajdujemy się w punkcie zwrotnym. Nikt jednak nie wie, jaką to formę przyjmie. Proszę sobie przypomnieć, że w V wieku świat zachodni był w stanie kompletnego chaosu. I kto mógł przypuszczać, że już sto lat później, w VI wieku po Chrystusie, ogromna liczba ludzi wejdzie do zakonu benedyktynów i za jednym zamachem świat zostanie odmieniony?
Jestem jedynie pewien, że mitologia oświeceniowa się kończy. To oznacza zmierzch tych wszystkich złudzeń, że – aby ludzkość była szczęśliwa – wystarczy, iż wszyscy będą równi. Albo że wszystkie wojny zostały spowodowane przez religię. To bzdura. W okresie feudalnym wojny były spowodowane przez ustrój feudalny – za królów były powodowane przez królów. Albo jeszcze jedna mrzonka – gdy nie będzie króla, nie będzie też wojny...

[w:] *Ludzki gatunek na skraju wojny totalnej*, z antropologiem René Girardem rozmawia Maciej Nowicki, „Europa" (Tygodnik Idei, dodatek dziennika „Fakt"), 2005 nr 13;

CZARODZIEJSKA OPERA

Bohdan Pociej

Testamentem Mozarta nazywa tę operę Ernst Krause w swym znakomitym przewodniku *Oper von A-Z*; z wszystkich bowiem dzieł powstałych w ostatnim roku życia kompozytora (m.in. *Koncert klarnetowy, Kwintet smyczkowy Es-dur, Koncert fortepianowy B-dur, opera La clemenza di Tito, Requiem*), właśnie *Die Zauberflöte* najbardziej na takie miano zasługuje.
Testament to oczywiście nie zamierzony, bo przecież Mozart, gdy zabierał się do pracy nad *Czarodziejskim fletem*, nie przeczuwał jeszcze swej rychłej śmierci (5 grudnia 1791). Chociaż, jak pisał w liście do ojca w 1787: „śmierć, jeśli się dobrze zastanowić, jest prawdziwym i ostatecznym celem naszego życia. A ja już od kilku lat tak zżyłem się z tą prawdziwą i najlepszą przyjaciółką człowieka, że dla mnie wcale nie jest przerażająca, przeciwnie – uspokajająca i pocieszająca! Uważam to za wielkie szczęście i dziękuje Bogu, że pozwolił mi uświadomić sobie, że śmierć jest kluczem do szczęśliwości prawdziwej. Papa mnie rozumie".

Testament to mimowiedny, w postaci syntezy artystycznej różnych wątków, elementów, komponentów, tak w libretcie, jak i w muzyce, scalonych jednym mocnym zamysłem twórczym. W żadnym innym chyba z dzieł operowych Mozarta libretto nie jest tak różnorodne, mieniące się sytuacjami, postaciami, znaczeniami, symbolami; żadne bodaj inne nie miało tak „przygodowej" historii swego powstawania.
Autorem tekstu był Emanuel Schikaneder – aktor (grał m.in. Hamleta), śpiewak, poeta, kompozytor, dyrektor teatru, jeden z najaktywniejszych ludzi w wiedeńskim świecie teatralnym. Źródłem dla Schikanedera były m.in. baśń Liebeskinda *Lulu albo czarodziejski flet* (zawartej w zbiorze Wielanda *Dżinistan*), dwie inne baśnie: *Die Klugen Knaben* i *Das Labyrinth* (które wcześniej posłużyły do sporządzenia libretta opery *Tamos, król Egiptu* Mozarta), oraz francuska „powieść edukacyjna" (jak się niezbyt ściśle tłumaczy niemiecki termin *Bildungsroman*) abbé Terrasona *Sethos*; do tego dodajmy wpływy różnych wiedeńskich popularnych komedyjek, zwłaszcza *Sonnenfests der Brahminen* Müllera i Hensla z roku 1790.
Muzykę do *Czarodziejskiego fletu* zaczął pisać Mozart w marcu 1791. W końcu lipca można było już rozpocząć wstępne próby. A Mozart, dla uświetnienia koronacji Leopolda II, musiał jeszcze skomponować jednym ciągiem operę *Łaskawość Tytusa* (premiera 6 września 1791 w Pradze). W połowie września dopełnił partyturę *Die Zauberflöte* „Uwerturą" i „Marszem kapłanów". 28 września podpisał ją definitywnie. 30 września odbyła się premiera. Dyrygował kompozytor; rolę Papagena grał Schikaneder

Czym właściwie jest ta sztuka w warstwie fabularnej? Jaki gatunek sobą przedstawia? Baśni scenicznej? Przypowieści, moralitetu? Komedii? Jest tym wszystkim po trosze, w ramach dość pojemnego gatunku: niemieckojęzycznego *singspielu* („śpiewogry", jak mówiono u nas w XVIII wieku), czyli opery komicznej z partiami mówionym (w odróżnieniu od opery włoskiej, gdzie między kolejnymi „numerami" postacie rozmawiają między sobą w *recitativo secco*). Trzy razy Mozart – zorientowany bardziej na operę włoską – sięgnął do tego gatunku: w młodzieńczej sztuczce *Bastien i Bastienne*, w *Uprowadzeniu z Seraju* i właśnie w *Czarodziejskim flecie*.
Żadne bodaj inne z librett oper Mozarta nie obrosło tylomą komentarzami i taką mnogością różnych interpretacji – historycznych, filozoficznych, socjologicznych, psychoanalitycznych. Żadne bowiem nie jest tak różnolite, różnogatunkowe, wieloznaczne, i tak nasycone, aluzjami, szyframi, symbolami. Pod tym względem *Czarodziejski flet*, spośród czterech koronujących twórczość Mozarta arcydzieł operowych, wyraźnie odróżnia się od trzech pozostałych: *Wesela Figara, Don Giovanniego* i *Così fan tutte*.

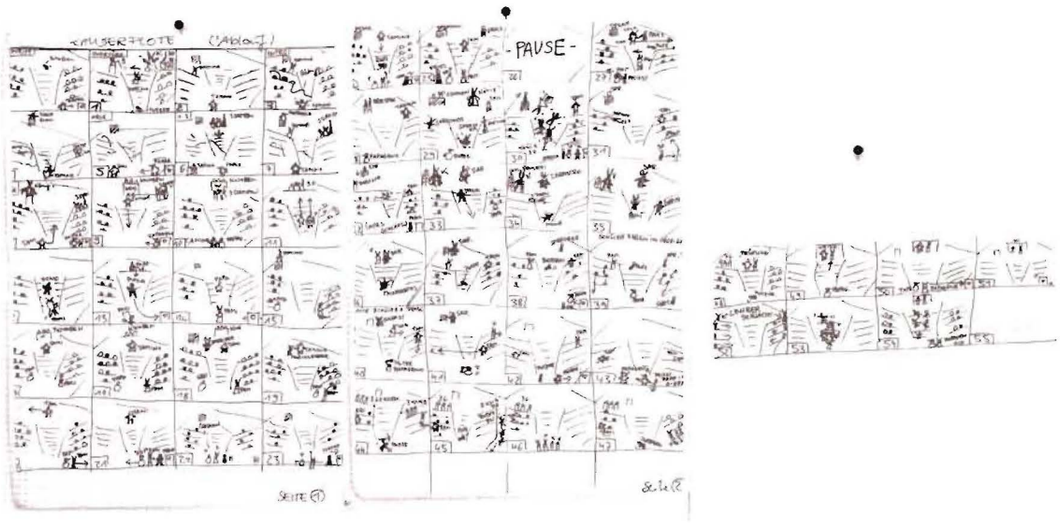
Powiedzieć można, że libretto ostatniego z dzieł scenicznych Mozarta powstało na przecięciu trzech, znamiennych dla kultury swoich czasów prądów: romantycznej i zarazem barokowej fantastyczności; oświeceniowego humanizmu; ponad-czasowego ludyzmu. Tak więc u podstaw – treściowych, fabularnych – tej opery są trzy zasadnicze, silne skłonności ludzkiej natury, określające, według ówczesnych poglądów, pełnię człowieczeństwa:
1) skłonność do fantazjowania, fantastyczności, sytuacji magicznych, baśniowości czystej;
2) skłonność oświeceniowa do etycznego i moralnego ładu, do życia w cnotach (*Tugendhaft*);
3) skłonność pierwotnie ludyczna, do zabawy po prostu.

Mówiąc jeszcze inaczej: libretto *Czarodziejskiego fletu* jest owocem współgrania trzech zasadniczych sił, energii, pierwiastków konstytutywnych dla ludzkiej natury: poetyckiej wyobraźni i fantazji; kategorycznego imperatywu etycznego (w sensie Kantowskim); popędu gry i zabawy (jak to określił Schiller). W wymowie i przesłaniu tej sztuki jednoczą się więc: homo poeticus, homo eticus, homo ludens.
Może to właśnie jednoczące współdziałanie trzech stron ludzkiej natury – w takich równoważnych proporcjach – tak pociągało Goethego, skłaniając go do podjęcia dalszego ciągu losów szczęśliwej pary – Tamina i Paminy?

Przywykliśmy odbierać muzykę *Czarodziejskiego fletu* jako arcydzieło w swoim operowym gatunku, nie zawsze uświadamiając sobie, że i ona, ta cudowna muzyka, jest owocem twórczej syntezy, adaptacji do własnego stylu Mozarta elementów i komponentów „gatunkowych" różnego pochodzenia.
I tak wspaniałe arie dramatyczne Królowej Nocy, z brawurową koloraturą, mają źródło we włoskiej *opera seria*. Podniośle uroczyste arie-mowy Sarastra tchną duchem oper Glucka. Z nasyconych włoską śpiewnością lirycznych partii Tamina i Paminy przebija źródłowo niemiecki styl „wzmożonej uczuciowości" (*Empfinsamkeit*).
Wyraźne są, acz w Mozartowski styl wtopione, reminiscencje Bacha (kontrapunkty, imitacje, fugata, chorał) i Händla (chóry). Komiczna para Papageno – Papagena wzięta jest z opera buffa. Z tym wszystkim mieszają się reminiscencje popularnych melodii i tańców, rodem z wiedeńskich komedyjek, interludiów granych na proscenium w przerwach między aktami dużych oper.
A cały ten zachwycający melanż przeniknięty jest stylem osobistym Mozarta, scalony jego kompozytorskim geniuszem w nad-stylistyczną i ponad-konwencjonalną całość muzycznego arcydzieła. Niemieckojęzyczny singspiel, jako podstawa i punkt wyjścia, przekształca się tu, wzbogacony (co było również, jak się zdaje, pragnieniem i celem Mozarta), w nową niemiecką romantyczną operę.
Z wydatnym udziałem orkiestry; bowiem z wszystkich oper Mozarta ta ma orkiestrę najbogatszą i najbardziej przeniknięta symfonizmem – symfoniczną wyobraźnią, orkiestrowym myśleniem; najbliżej też spokrewniona z Mozartowskimi symfoniami. Kwintesencją symfonizmu jest już, w swej strukturze i dynamice formy, „Uwertura".

Nic dziwnego, że partytura *Die Zauberflöte* będzie tak silnym źródłem inspiracji dla Beethovena, Webera i innych twórców romantycznej opery niemieckiej – przed Wagnerem.

Osoba Mozarta, fizycznie niepozorna, od dawna frapowała biografów; tych muzykologicznego chowu, z nastawieniem bardziej naukowym, i tych nastrojonych bardziej literacko, na biografię (?) powieściową, sceniczną, filmową (sztuka Petera Shaffera, film Milosa Formana). Jakim człowiekiem był ten niezwykły geniusz muzyczny? Z romantyczną afektacją, lecz bardzo pięknie, z czułością charakteryzuje go – na postawie jego listów i muzyki – Roman Rolland.
„Dusza zdolna do odczucia wszystkiego i do owładnięcia wszystkim; spokojny rozsądek, którego chłód zadziwia pośród najgłębszych uczuć (śmierć matki, miłość do Konstancji): jasne rozeznanie gustu publiczności i środków podobania się, umysł, który umie przystosować swój dumny geniusz do podboju świata, nie naginając go. [...] niewyczerpana wesołość, która zabawia się byle głupstwem, jest w ciągłym ruchu, śpiewa, podskakuje. Mozart śmieje się jak szalony z rzeczy zabawnych, a częściej z niezabawnych, z dobrych lub złych żartów, szczególnie ze złych, a niekiedy nawet i wulgarnych, ale bez złośliwości i bez ukrytej myśli, ze słów nie mających sensu".
Także: „Dowcip Mozarta [...] nie pozostawia żadnego posmaku goryczy; jest pozbawiony złośliwości; jest przyjemnością życia, działania, ruchu, mówienia i czynienia szaleństw, używania świata; jest przepojony miłością. Jego dowcip to wdzięczne stworzenia, które upajają się śmiechem, słowami mówionymi bez sensu, dla ukrycia miłosnego wzruszenia, znajdującego się w głębi ich serca" I jeszcze: „Jego serce do końca pozostało sercem dziecka. Pod jego czułą muzyką nieustannie powtarza się naiwna prośba: »Kocham was. Kochajcie mnie«. Toteż nieustannie opiewał miłość. [...] Miłość ta nie ma w sobie porywczości ani romantyzmu; jest to tylko słodycz i smutek kochania. Namiętność, od której Mozart nie ucierpiał przez całe życie, nie rozdzierała serca żadnego z jego bohaterów".
W mnogości hermeneutycznych interpretacji i nadinterpretacji, przypomniany po latach głos rozmiłowanego w muzyce a zapoznanego dziś pisarza, brzmi staroświecko i zarazem świeżo...



Powiedzieć wreszcie możemy, że *Czarodziejski flet* Mozarta to przede wszystkim rzecz o miłości: jej pragnieniu, szukaniu, dążeniu do niej; jej objawieniu i przeniknięciu; jej doznawaniu i przeżywaniu – w muzyce. Apoteoza miłości między mężczyzną a kobietą; miłości, w której urzeczywistnia się pełnia egzystencji, a życie, otwarte na Boskość (*Gottheit*) nabiera pełnego sensu (czyż nie to głównie łączy Mozarta – romantyka avant le lettre – z romantykiem par excellence Wagnerem, że obaj podobnie odczuwali i pojmowali miłość – w życiu i muzyce?).
Miłości gotowej na próby i ofiary, nieustraszonej i niezłomnej w dążeniu do celu. Bo przecież wszystkie te próby, jakim (poważnie) poddawany będzie Tamino, a (komicznie) jego zabawny towarzysz Papageno – nie mają w gruncie rzeczy na celu przyjęcia go do sakralnej wspólnoty, zakonu czy bractwa w Świątyni Mądrości Sarastra (analogia loży masońskiej), ale nad wszystko upragniony związek z ukochaną, dający pełnię szczęścia.
W istocie: partie (arie, duety) Tamina i Paminy stanowią gorąco-uczuciowe centrum, ekspresyjny rdzeń muzyczny tej opery. Muzyka przejmuje w siebie uczucie miłości w jej zasadniczych odcieniach: budzenie się i rozkwit (pierwsza aria Tamina); obawa, niepewność, pytania (jego dramatyczne monologi); rozterka, smutek, rozpacz (cała Pamina!); wreszcie – pełna uniesienia radość.
Sfera miłości wyrażona jest z siłą ekspresji pełnego już, XIX-wiecznego romantyzmu. Jesteśmy tu już w tych rejonach melodycznego liryzmu, w których, za lat trzydzieści, zrodzą się najpiękniejsze, najbardziej uczuciem miłości nasycone pieśni Schuberta.

Wokół tego miłosnego centrum rozwija Mozart wachlarze cudowności swego dźwiękowego świata: muzyki pełnej blasku, świetlistej, rozjaśnionej, ale także światłocienistej, półmrocznej, znaczonej demonicznym mrokiem.
Zgodnie z treścią (ideą) opery: mamy w niej muzykę słonecznego dnia, kulminującą w scenach świątynnych, i muzykę gwiaździstej nocy. Muzykę demiurgiczną i muzykę demoniczną. Muzykę rozigraną, roztańczoną, kipiącą radością życia, porywającą wartkim ruchem.
I muzykę ceremonialną, odświętną, uroczystą, w partiach chóralnych, które, konstrukcyjnie mocne, pełne blasku, tchnące radością (w żadnej innej z oper Mozarta udział chórów nie jest tak duży) stanowić będą niewątpliwy impuls dla Beethovena i odbiją się silnym echem w jego *Dziewiątej Symfonii*. Muzykę ansambli operowych – w której to sztuce Mozart nie ma sobie równych – duetów, tercetów, kwintetów tętniących energią życia, przejrzystą i jasną, w której kunsztowność struktur dźwiękowych dana jest w tak wartkim ruchu, że nie mamy czasu, aby się nad tą kunsztownością zastanowić.
Generalnie: dana nam jest muzyka rozgrywająca swoje akcje w nieustannych dialogach, swoistym kontrapunkcie melodii i barw dźwiękowych, w głosach ludzkich i instrumentach. Jest to cudowny, czarodziejski, nieporównywalny z żadnym innym t e a t r M o z a r t a; olśniewający pełnią swych walorów teatr urzeczywistniany muzyką, w którym wszystkie działające na scenie postacie – tylko dzięki muzyce i w muzyce – prawdziwie żyją, a swym muzycznym życiem zdolne są nas tak na wskroś przejąć i do głębi radośnie poruszyć...

Bohdan Pociej – muzykolog, krytyk muzyczny. Wydał m.in.: *Klawesyniści francuscy* (1969), *Bach – muzyka i wielkość* (1972), *Idea – dźwięk – forma* (1972), *Lutosławski a wartość muzyki* (1976), *Szkice z późnego romantyzmu* (1978), *Wagner* (2004), *Z perspektywy muzyki* (2005). Mieszka w Podkowie Leśnej.

PO ŚMIERCI CZŁOWIEKA

Michael Hardt, Antonio Negri

> Foucault w swej ostatniej pracy zadaje pewne paradoksalne i naglące pytanie: Co jest humanizmem po śmierci człowieka? Albo raczej – czym jest humanizm antyhumanistyczny (czyli post-ludzki)?

Ten antyhumanizm idzie śladem sekularyzacyjnego projektu humanizmu renesansowego – czy dokładniej, śladem jego odkrycia sfery immanencji. Podstawą obu projektów jest atak na transcendencję. Istnieje całkowita ciągłość między myślą religijną, przyznającą Bogu władzę nad naturą, a nowoczesną „świecką" myślą, która tę samą władzę nad naturą przyznaje człowiekowi. Transcendencja Boga zostaje po prostu przeniesiona na człowieka. Tak jak przedtem dla Boga, tak teraz dla człowieka – oddzielonego od natury i stojącego ponad nią – nie ma miejsca w filozofii immanencji. I tak jak Bóg, ta transcendentna figura człowieka szybko prowadzi do narzucenia społecznej hierarchii i panowania. Antyhumanizmu więc, pomyślanego jako odmowa wszelkiej transcendencji, nie należy w żaden sposób mieszać z negacją *vis viva*, twórczej siły życiowej [...] To jest humanizm po śmierci człowieka: to, co Foucault nazywa *le travail de soi sur soi*, ciągły zamysł kreowania i re-kreowania nas samych i naszego świata.

[w:] Michael Hardt, Antonio Negri, *Imperium*, przekł. Sergiusz Ślusarski i Adam Kotbaniuk, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2005;

Jean Baudrillard

Każda kultura, która się uniwersalizuje, traci tym samym swoją wyjątkowość i sama się zabija. Stało się to zarówno z tymi wszystkimi kulturami, które zniszczyliśmy, wcielając je siłą do naszego świata, jak i z kulturą naszą, pełną uniwersalistycznych pretensji. Różnica polega na tym, że te inne kultury wymarły z powodu swojej wyjątkowości, a to jest piękna śmierć, podczas gdy my umieramy z powodu utraty jakiejkolwiek wyjątkowości, z powodu eksterminacji wszystkich wartości, a to jest śmierć zła.

Kto może dać szacha globalnemu systemowi? [...] Szacha mogą dać nie pozytywne alternatywy, lecz wyjątki. A te nie są ani pozytywne, ani negatywne. Nie stanowią alternatywy; one należą do innego porządku. [...] Wyjątki nie muszą być koniecznie okrutne, są wśród nich wyjątki subtelne, jak te pojawiające się w dziedzinie języka, sztuki, ciała czy kultury. Ale wyjątki okrutne także istnieją – terroryzm jest jedną z nich.

Podstawą każdej dominacji jest brak możliwości rewanżu [...]. Jednostronny dar jest aktem władzy. Imperium Dobra, przemoc Dobra polega właśnie na dawaniu bez możliwości rewanżu. To działanie z pozycji Boga. Albo Pana, który pozostawia niewolnika przy życiu w zamian za jego pracę. Ale Bóg zostawiał jeszcze miejsce na ofiarę. W ramach tradycyjnego porządku zawsze istnieje możliwość zwrócenia daru – Bogu, naturze lub jakiejkolwiek innej instancji – w formie ofiary. To właśnie zapewnia symboliczną równowagę bytów i rzeczy. Dzisiaj nie mamy już nikogo, komu moglibyśmy oddać, zrestytuować symboliczny dług – i to jest właśnie przekleństwo naszej kultury.

Wszystko jest nam wirtualnie dane i do wszystkiego mamy prawo, chcemy tego czy nie. Znajdujemy się w sytuacji niewolników, którym pozwolono żyć i którzy związani są niemożliwym do spłacenia długiem.

[w:] Jean Baudrillard, *Duch terroryzmu. Requiem dla Twin Towers*, przekł. Renata Lis, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2005;

Gilles Deleuze

Zniekształcamy myśl Nietzschego, czyniąc z niego myśliciela śmierci Boga. Feuerbach – oto ostatni myśliciel śmierci Boga, który pokazał, że skoro Bóg nie jest niczym niż rozwinięciem człowieka, człowiek musi fałdować i powtórnie składać Boga. Dla Nietzschego to stara opowieść [...]. Tym, co go interesuje, jest śmierć człowieka. Jak długo istnieje Bóg – to znaczy, jak funkcjonuje forma-Bóg – tak długo jeszcze nie istnieje człowiek. Ale kiedy pojawia się forma-Człowiek, tworząc człowieka, obejmuje już także – przynajmniej na trzy sposoby – śmierć człowieka.

> Po pierwsze, gdzie człowiek mógłby znaleźć gwarancję tożsamości bez obecności Boga? Po drugie, forma-Człowiek sama ukonstytuowała się tylko w fałdach skończoności: umieściła w człowieku śmierć [...]. I po trzecie, same siły skończoności sprawiają, że człowiek istnieje tylko dzięki zwielokrotnieniu planów organizacji życia, rozproszeniu języków, zróżnicowania sposobów produkcji [...]. Co ma na myśli Foucault, gdy mówi, że nie ma sensu optakiwać śmierci człowieka?

Powiada Nietzsche: człowiek uwięził w sobie życie, nadczłowiek zaś będzie tym, który życie wyzwoli w samym człowieku za cenę nowej formy... Foucault daje bardzo tajemnicza wskazówkę: jeśli prawdą jest, że XIX-wieczne językoznawstwo powstało na skutek rozplenienia się języków [...], wówczas, w odpowiedzi na to, zarysowała się nowa funkcja literatury będąca przeciwieństwem owego procesu „niwelacji", polegająca na „powtórnym gromadzeniu" mowy, na akcentowaniu „bytu mowy" niezależnie od tego, co ona oznacza lub znaczy, a nawet od samych jej dźwięków. Zagadkowość polega tu na tym, że Foucault [...] nadaje mowie przywilej, którego nie mają ani praca, ani życie.

[w:] Gilles Deleuze, *Foucault*, przekł. Michał Gusin, Wydawnictwo Naukowe Dolnośląskiej Szkoły Wyższej Edukacji TWP we Wrocławiu, Wrocław 2004;

René Girard

Istnieje pewien rodzaj zagrożenia, które każdego dnia staje się coraz wyraźniejsze. To zresztą idea chrześcijańska. Ponieważ świat chrześcijaństwa zapowiada, że człowiek dokona samozniszczenia. Nie zrobi tego Bóg – to mówią tylko islamscy fundamentaliści. Przypuszczenie, że człowiek może zniszczyć Ziemię, wydawało się kiedyś absolutnie nieprawdopodobne. Teraz już nie tak bardzo. Teksty Apokalipsy mają dziś niezwykły wydźwięk. To jest jak w dniach Noego. Ludzie jedli, pili... I nagle przyszła powódź, która wszystko zabrała. Gdy analizujemy historię ludzkości, od razu zauważamy, że użycie energii wszelkiego rodzaju – destrukcyjnej, twórczej itd. – ma postać krzywej, która wzrasta w stałym tempie od epoki kamiennej, a teraz dąży ku punktowi kompletnego zniszczenia. Tu nie można mieć wątpliwości, nie da się tej obserwacji w żaden sposób podważyć. Nie bawię się w przepowiednie, tylko opisuję rzeczywistość. Jedyna przyszłość, jaka nas czeka, to zniszczenie. I byłoby to całkowicie pewne, gdyby nie fakt, że ludzie są wolni. Na szczęście.

[w:] *Ludzki gatunek na skraju wojny totalnej*, z antropologiem René Girardem rozmawia Maciej Nowicki, „Europa" (Tygodnik Idei, dodatek dziennika „Fakt"), 2005 nr 13;

MIĘDZY „ZŁAMANĄ" ROLĄ A „ZŁAMANĄ" FUGĄ

(cz. 2)

Gerd Rienäcker

VI.
Czy miałoby to być połączenie wielu gatunków operowych na podstawie niemiecko-austriackiego singspielu, a zarazem zespolenie opery i muzyki sakralnej? Zapewne obecnych jest tu wiele gatunków operowych, które współgrając, nie zlewają się, lecz odróżniają jeden od drugiego, wraz z idącymi za tym wszystkimi społecznymi i kulturowymi implikacjami:

1. Królowa Nocy przynależy do gatunku *opera seria* i jest jedną z jej głównych postaci. Przemawiają za tym mianowicie koloratury tworzone przez nią zarówno w świecie realnym, jak i nadnaturalnym – przykuwając uwagę jako znaki władzy, manipulacji i wybuchające go szaleństwa. Królowa Nocy niesie więc w całej swojej postawie konflikty przynależące królewskim postaciom – zasadnicze i najbardziej nierozwiązywalne z konfliktów jakie istnieją: między odgrywaną rolą a pragnieniem szczęścia. Nie jest ona jednak sama na polu *opera seria*. Potrzebne są przecież nie tylko koloratury, by można się było wykazać jako aktor *opera seria*. Pamina i Sarastro należą do tej samej sfery, chociaż nie otrzymali oni żadnej koloratury.

2. W podobny sposób odnieść to można do *opera buffa*, traktując ją jako narzędzie do obserwacji związku arystokratyczno-mieszczańskiego (co okaże się ważne dla finałów grupowych!). Związku przejrzystego, ale zupełnie niehomogenicznego i często poddawanego krytykom. Może być też dostrzeżona jako narzędzie po części proste, po części dorabiające się, ciągle jeszcze zależne od łaski szlachty mieszczaństwa, wreszcie — jako narzędzie owej arystokracji, co właśnie zrozumiała, że musi śmiać się z samej siebie, by przeżyć. Na koniec, jest to narzędzie społecznego rozgraniczenia i społecznej integracji, mniemania o sobie i większych lub mniejszych haniebnych kompromisów.
Istnieje gładka, socjalna i kulturowa ambiwalencja, która też chce wpłynąć na sferę buffa *Czarodziejskiego fletu*. Bo przecież Sarastro, tak surowy wobec Monostatosa (argumentuje na swoją obronę: jeśli jemu nie wolno kochać i pożądać Paminy, to jak może o tym myśleć czarny dozorca!?), przenosi się nagle na pole bufonady. Przyjmuje on całkowicie ton Monostatosa, parodiuje go, aby w ten sposób zwrócić go przeciw Stwórcy („He, gebt den Ehernmann sogleich... / Ha! rychło czeka godnego dajcie, / już twa łaskawość czyni bogatym, / ach, Panie, nie żądam ja wdzięczności, / mym obowiązkiem jest brak zapłaty").
To, że *opera buffa* pozostaje nie tylko w sferze komizmu, było dla Mozarta oczywistością: ujawni się to na końcu utworu, w pieśni śmierci Papagena (choć on sam natychmiast się uspokoi po otrzymaniu nowej nadziei – ktoś zwróci mu uwagę na jego czarodziejski dzwoneczek, o którym zapomniał!). Scena ta daje się porównać z przeplatającymi się nawzajem płaczem i śmiechem małych dzieci. Oto usunięto przyczynę zmartwień – tak też znikają i narzekania – ale fakt ten nie ujmuje im nic z ich prawdziwej egzystencji!

3. Wziąwszy pod uwagę wszystkie implikacje, *singspiel* staje się w Niemczech i w Austrii narzędziem mniejszych i większych kompromisów między mieszczaństwem i arystokracją. W niczym innym, jak właśnie w takich kompromisach, znajdują drobni i średni mieszczanie coś dla siebie i w pół drogi pośpiesznie to chwytają. Papageno przynależy do tej właśnie sfery. Dlatego też śpiewa on swoją początkową pieśń i posługuje się melodią dzwoneczków. Jednakże jego finał, leżący poza obrębem melodii dzwoneczków, obszar ten przekracza.
Tak samo Monostatos napotyka wielce negatywny obraz Papagena, ponieważ daje mu on na powrót poznać przeżycie jego natury – to znaczy miłości i zakazanego pożądania. Nic dziwnego, że przedsięweźmie on ucieczkę, pogróżki i akty przemocy, by jeszcze spotęgować przez to swoje fatum. Czy naprawdę nie ma dla niego ratunku, jak nam każe wierzyć Mozart? Monostatos czuje się pewnie zarówno w obrębie *singspielu*, jak i opera buffa, jednakowoż to *opera buffa* oznakowuje jego nieszczęsne fiasko.

4.
Chóry Wtajemniczonych i chorał Zbrojnych wykraczają poza ramy wspomnianych wcześniej gatunków. Pierwsze najprędzej dają się przyporządkować scenom kultu występującym we francuskiej *tragédie lyrique*, tak że właściwie mogłyby stanowić część mszy, odsyłając do łączności muzyki sakralnej i opery – właśnie w zakresie scen przedstawiających kult – i bez względu na pochodzenie teatru, opery i innych przejawów religijności. Sceny chóralne później *opera seria* ukazują się (w trakcie swojego rozwoju) podobnie jak wkomponowane w konfrontacji z *tragédie lyrique* sceny w operach Niccolo Jomellego, Tommaso Traetty czy Franco de Majo. Dla opracowań chóru nie znajduje potwierdzenia pochodzenie z tradycji operowej: tutaj grają raczej rolę tradycje muzyki instrumentalnej opartej na kontrapunkcie i wokalno-instrumentalne opracowania chóru. Do tego przyłącza się swobodnie akcja w sferach, będących poza ludzkim działaniem, a tym bardziej poza ludzkimi uczuciami i uczuciowością. Pojawia się ona w tym lodowatym powietrzu rzeczywistości, która jest osadzona po transcendentalnej stronie ludzkiej miary: dla wierzących ma to miejsce bezpośrednio w obliczu bogów.
Ze względu na te niezmierzone, panujące nad wszystkim instancje, znajdują się w twórczości Mozarta odwołania do dawnego stylu muzyki – zarówno we wczesnych litaniach, w jego *Mszy c-moll*, w jego *Requiem*. Odniesienie takie można również zaryzykować dla *Czarodziejskiego fletu*.
Zbrojni ewokują to, czego Tamino oczekuje od wędrówki przez wodę i ogień. Tak właśnie muzyka obwieszcza koniec ludzkich odczuć, przetargów, życia i śmierci, wołając – przybrawszy formę chorału „Ach Gott vom Himmel, sieh darein / Ach Boże w niebie, na nas wejrzyj" (co zostało przez Mozarta zaczerpnięte z podręcznika, a formuła *kyrie* z mszy Bibera) – o zmiłowanie z Bożego tronu. Naturalnie zakres ten ma swój koniec, wraz z końcem opracowania chóru, w chwili, gdy daje się usłyszeć głos Paminy. Pragnie ona sama przetłamać ten związek losów. Właśnie dlatego Zbrojni przeobrażają się w mitych, gawędzących staruszków, obiecujących – w chwili gdy pozostawiają Paminę i Tamino u straszliwych wrót – Taminowi to samo, co właściwie zostało mu zakazane.
Owo mroźne powietrze z wysokich warstw, które obwieszcza scenę Zbrojnych, wieje już w chórze Wtajemniczonych, a także w pieśni bólu Sarastra. A można go doświadczyć przez kilka chwil w niemal każdym wielkim dziele Mozarta; jak w jego wiernej, pocieszającej mowie do ojca po śmierci matki, i wypowiedzianej przez to gotowości, by w śmierci zobaczyć rzeczywistego przyjaciela ludzi – będąc równocześnie każdego dnia gotowym na śmierć. Sfera ta w wyostrzony sposób wyraża się w nielicznych, ale bardzo zdecydowanych częściach utworów opartych o *cantus firmus*: we wczesnej litanii, w żałobnej muzyce mauretańskiej, w pierwszej części *Requiem* oraz w chorale Zbrojnych. Są to głównie melodie gregoriańskie, a w ostatnim przypadku – wyjęte z podręcznika protestanckie chorały.

VII.
W *Czarodziejskim flecie* ważną rolę odgrywają rytuały – właśnie owe rytuały Wtajemniczonych – stanowiąc odbicie rytuałów wolnomularskich. Przemawia za tym ścisłość muzycznej formy i obrazujące te formy zasady, oraz możliwość użycia dawnych i godnych symboli tonalnych, liczbowych i literowych.
Tym bardziej zaskakujące stają się ukazujące się załamania. Rytuały Wolnomularzy tak samo zatrzymują się, tak samo ulegają wypaczeniu oraz są momentalnie pozbawione siły. Części utworu zbudowane na fudze wypadają poza zwykłe tory swoich tematów, zaraz po kilku chwilach trwania ich przetworzenia, gdy ich zasady

zostają twardo zatrzymane. Najbardziej ostro widać to w głównej części uwertury – drugie czterotakty tematu zawijają się bezcelowo poza ramy – i dlatego też temat okazuje się być potrzebny tylko do ekspozycji fugi, a nie jest przydatny dla późniejszych jej przeprowadzeń. Jest to tkanina nieco naruszona i wrażenie to potęguje się coraz bardziej. Imitacje po trzykrotnych akordach pozostawiają rozchybotane wejścia tematyczne nie jeden raz pomiędzy pierwszym i piątym lub pierwszym i czwartym stopniem, lecz prowadzą je wprost na przygodną drogę. Drugie wejście tematu prowadzi na pierwszy stopień, trzecie o cały ton wyżej, czwarte znów podobnie – jak gdyby stopniowy dyskurs fugi miał znaleźć rozwiązanie podobne do grochu z kapustą.

To skłania nas byśmy się przysłuchali, czy może w świecie Sarastra, symbolizowanym przez reguły techniki fugi, nie pojawiło się takie samo pęknięcie, jakie widać w przeprowadzonej właśnie fudze?

Regułom fugi uchybia również wprowadzenie śpiewu Zbrojnych: temat fugi odpowiada na pierwszym, a nie na piątym stopniu, podczas gdy śpiew popycha do przodu dalsze przeprowadzenia tematu, ale nie w swoim całokształcie jego istoty lub nie-istoty. Co ma to wspólnego z rytuałami śmierci?

Ukazują się te załamania techniki kompozytorskiej wraz z prawie niemożliwym do zniesienia napięciem między „dawną" i „nową" muzyką (co dotyczy już *stile antico* w późnej twórczości Bacha!). Trzeba więc postawić im pytanie o dramaturgię. Mozart od dzieciństwa władał zasadami dawnych stylów (ojciec bardzo wcześnie wprowadzał go w tajniki *Gradus ad Parnasum* Fuxa!). Tak więc świadomie skomponowane załamania miałyby o wiele bardziej i w inny sposób niż to kompozytor miał na myśli, mieć coś wspólnego z defektem leżącym poza muzycznością?

Do załamania wewnątrz systemu i sfer przyłączają się nagłe kontrasty sfer odmiennych i różnych systemów, szokująca wręcz gwałtowność tych sfer i zmian stylu. Został w tym zachowany dorobek teatrów średniowiecznych – nagłe zmiany obszarów akcji pokazują, że w zasadzie mają one miejsce równocześnie, że pomiędzy nimi nie nastąpił żaden rozwój. Jednocześnie dostrzec przez to możemy szczególność myśli muzycznej Mozarta. Już tematy sonat i fragmenty symfonii rozpadają się na kontrastujące ze sobą części – dopiero nabierają życia fragmenty i ich grupy złożone z kontrastujących ze sobą afektów i z kontrastujących ze sobą form. I tak samo jak tragiczność i komiczność „uczonego" i „popularnego" stylu niespodziewanie przeplatają się i zmieniają się nawzajem. Zobaczyć to można na przykładzie finałów ostatnich symfonii. Nowością w uwerturze do *Czarodziejskiego fletu* – już w temacie fugi – są trzy różne muzyczne sfery, które układają się warstwami jedna na drugiej. Poprzez archaiczne formułowanie, czynione na wzór Papagena bufonady oraz imitacje etiudy fortepianowej, reprezentują one „stary" i „trudny" styl. Jedno odnosi się do ruchu tonów w górę, drugie do rytmicznej formy! Być może właśnie takie nawarstwienie tego, co w zasadzie jest nietączne, staje się przyczyną kruchości struktury i rozbija sztukę fugi formalnie aż do polaryzacji opierających się o nią obszarów. Tylko ekspozycja fugi utrzymuje ośmiotaktowy temat, który późniejsze przeprowadzenia zredukują do pierwszych czterech taktów – w nich właśnie struktura tonalna wypada ze swoich torów.

Taki (postępujący i symultaniczny!) kontrast sprzeczności realizuje się jednak po części we wzmiankowanych wcześniej mowach pocieszających. Mozart mówi o swojej gotowości na śmierć, następnie pyta, czy widział go ktoś kiedykolwiek skwaszonym – jakby jego (być może nadmierny, a w każdym przypadku przerażający współczesnych mu!) śmiech, jego powtarzające się, arlekinizujące gry masek odwrotnej strony niezwykle poważnego „muzykowania na temat rzeczy ostatecznych", były naśladowaniem w sposób bezpośredni doczesności i transcendentalności usłyszanych razem.

VIII.

Osobliwe jest użycie puzonu. Zapewne obecność jego symbolizuje ową sferę muzyki sakralnej, w której odnajduje on swoje miejsce. Obszarom kościelnym przynależą już przecież pochodzące z opery *Don Giovanni*: mowa Komandora na cmentarzu i francuska uwertura w scenie Komandora w drugim finale. Dlaczego nie mieliby również Sarastro i Zbrojni otrzymać puzonów, jeśli właśnie ich muzyka sakralna wskazuje, że chodzi o śmierć? W dźwięku puzonów jest wszak odgłos niszczących mury trąb jerychońskich i głos trąb współczesnych, wzywających zmarłych na Sąd Ostateczny!

Wydaje się, jeśli chodzi o użycie puzonów, wypada ono z ram uwertury. We wprowadzeniu tworzą one znaczną część środkowego pola brzmieniowego, nadając mu niezwykłej masywności, i warunkują podporządkowanie się sferze muzyki sakralnej, ale to nie odnosi się już do części głównej uwertury. Puzony będą z jednej strony uderzeniem fanfar, z drugiej w powtórzeniach akordów w *staccato* ukażą się, tak jakby były rożkami i fagotami – trudno jest nie dostyszeć, trudno jest nie dostrzec komizmu takiego obrazu i związanych z tym gestów! To, co Mozart przygotował dla puzonów, nie daje się zintegrować z dźwiękiem orkiestry operowej – wyłamują się one i jest to wydarzenie nie tylko muzyczne. Jak zatrzymuje się z każdą sferą, do której przynależą puzony, jak zachowują się w stosunku do pól przylegających?

To są obszary przynależące Wolnomularzom, nic nie powinno nas zaskakiwać. Chodzi o rytuały i o modlitwy – bez tej głębokiej pobożności nie byłby Mozart powinowatym Wolnomularzy. To jedno mogłoby być – jak twierdzi Georg Knepler – wyszczególnieniem czegoś innego: poświęcenia przez Mozarta Wolnomularzom „formy szczególnej" jego katolickich wierzeń. Dźwięk puzonów we wstępie oraz zadęcia fanfar w głównej części mogą za tym przemawiać – ale nie powtórzenia akordów *staccato*! Czy więc rytuały powinny zostać postawione pod znakiem zapytania i ulec zniszczeniu na korzyść akcji bufonady? Zapewne udaje się ona, spychana w przepaść dźwiękiem puzonów, który nie chce się podporządkować pozostałej orkiestrze.

Tu na nowo chodzi o te szczególne konfiguracje, o których była mowa wcześniej: te ze zróżnicowanymi w głównych tematach sferami muzycznymi, te zawierające przetamania tematu, gdy ledwie ekspozycja fugi jest zakończona, następuje zmiana odcinków polifonicznego i homofonicznego. Gdyby brzmienie puzonów i „uczony" styl reprezentowały wysoką sferę akcji – a mianowicie tę przynależną Sarastrowi i Wtajemniczonym – wówczas i do nas odnosiłoby się to, co za pomocą tej sfery zostało przedstawione. Gdyby to, co wysokie i to, co niskie, co „uczone" i co „popularne" wzajemnie się ożywiało, trzeba by było zapłacić bardzo wysoką cenę: cenę destrukcji i załamania się tego wszystkiego.

[przekł. Agnieszka Jaźwińska-Pudlis]

Gerd Rienäcker – profesor muzykologii Humboldt-Universität w Berlinie, gdzie wykłada na wydziale Teorii i Historii Opery. Uczeń Hermanna Meyera i Georga Kneplera, studiował także kompozycję u Hansa Georga Görnera. Specjalizuje się w problemach teatru operowego (teoria, historia, dramaturgia). Opublikował m.in. prace o Bachu, Brahmsie, Wagnerze, Verdim, Eislerze.

POLSKA GOLA

CZARODZIEJSKI FLET w Warszawie

Premiera warszawska: 27 lipca 1793, Teatr na placu Krasińskich
w wykonaniu austriackiego zespołu Franza Heinricha Bulli
ze Lwowa
DIE ZAUBERFLÖTE / Fleta czarowna
oryginalna wersja językowa
opracowanie libretta: Karl Ludwig Giesecke
(premiera tej realizacji odbyła się we Lwowie: 21 września 1792)

dyrygent Pan WILDNER
reżyseria JOSEPH KUDITSCH
scenografia KONRAD MULLER*

obsada:
Tamino IGNAZ SCHROTT
Sarastro HARTMANN CHRISTIAN WUNDER
Sprecher KARL LUDWIG WOTHE*
1 Priester AUGUST KLAUSECK*
2. Priester MATTHIAS KÖLLER*
3. Priester ANTON SCHICKENTANZ*
Königin der Nacht LOUISE FOURNIER*
Pamina MARIANNE SCHROTT*
1 Dame KAROLINE WOTHE*
2. Dame ELISABETH OELPERL*
3. Dame ROSINA HOLLAND*
1 Knabe BETTY SCHLANZOWSKA*
2. Knabe Pan ROSENAU*
3. Knabe Panna WOTHE*
Papagena Pani OELPERL*
Papageno JOSEPH KUDITSCH*
Monostatos Pan GOLDAMMER*
1. geharnischter Mann Pan OELPERL*
2. geharnischter Mann Pan SCHEIDHAUER*
1. Sklave AUGUST SCHMIED*
2. Sklave EDMUND SCHMITT*
3. Sklave JOHANN G. ZUMPE*

*wobec braku dokumentacji przedstawienia podajemy obsadę w większości hipotetyczną, wyłonioną ze składu warszawskiego zespołu Bulli (nazwiska niepewne oznaczono gwiazdkami).

spektakl był prezentowany w Warszawie do grudnia 1793 r.
ilość przedstawień: 7;

II. Premiera: 29 stycznia 1802, Teatr na placu Krasińskich
w wykonaniu polskiego zespołu Wojciecha Bogusławskiego
FLET CZARNOKIĘZKI, czyli TAIEMNICE IZYS / Die Zauberflöte
polska wersja językowa
przekład i opracowanie libretta: Wojciech Bogusławski

dyrygent JÓZEF ELSNER
reżyseria WOJCIECH BOGUSŁAWSKI
scenografia ANTONI SMUGLEWICZ

obsada:
Tamino LUDWIK ADAM DMUSZEWSKI
Zarastro JAN IGNACY SZCZUROWSKI
Mówca Zakonu BONAWENTURA KUDLICZ*
1 Kapłan Świątyni STANISŁAW NIEWIAROWSKI*
2. Kapłan Świątyni ANTONI ZIELIŃSKI*
3. Kapłan Świątyni AUGUST PETRASCH*
Królowa Nocy ZOFIA PETRASCH
Pamina KAROLINA ZAKRZEWSKA (?)
1. Dama jej Dworu KAROLINA STEFANI
2. Dama jej Dworu KATARZYNA BIERNACKA (?)
3. Dama jej Dworu PETRONELA DROZDOWSKA*
1. Geniusz MARIA KRZESIŃSKA*
2. Geniusz Mały PETRASCH*
3. Geniusz FRANCISZKA LESZCZYŃSKA*
Stara Niewiasta xxxx*
Papageno Ptasznik WOJCIECH BOGUSŁAWSKI
Monostatos Murzyn JAN KRZESIŃSKI*
1 Niewolnik FRANCISZEK WYRWALSKI*
2. Niewolnik WITOLD KAROL KRAUS*
3. Niewolnik JÓZEF NACEWICZ*
Kapłani Świątyni Izys, Murzyni, Służba Zarastra

*możliwa jest dziś do odtworzenia jedynie obsada premierowa najważniejszych ról. Nazwiska oznaczone gwiazdkami są prawdopodobne, a podano je według zachowanego afisza z 8 grudnia 1803 roku. Z niego też przeniesiono ówczesną pisownię tytułu, układ obsady i nazwy postaci.

W 1805 roku Bogusławski zagrał również w Teatrze na placu Krasińskich kilka przedstawień w oryginalnej wersji językowej, w wykonaniu swego zespołu niemieckiego i w obsadzie trudnej dziś do ustalenia.

spektakl pozostawał w repertuarze z przerwami do kwietnia 1830 r.
ilość przedstawień: 66;

III. Premiera: 25 i 26 października 1986, Teatr Wielki
CZARODZIEJSKI FLET / Die Zauberflöte
polska wersja językowa
przekład: Bohdan Ostromęcki i Witold Rudziński

dyrygent ROBERT SATANOWSKI
reżyseria LACO ADAMIK
scenografia BARBARA KĘDZIERSKA
chórmistrz BOGDAN GOLA

obsada obu przedstawień:
Sarastro JERZY OSTAPIUK / RYSZARD MORKA
Pamina IZABELLA KŁOSIŃSKA / TERESA KRAJEWSKA
Tamino PAULOS RAPTIS / KRZYSZTOF SZMYT
Królowa Nocy IZABELLA NAWE / JADWIGA SKOCZYLAS
Monostatos PIOTR CZAJKOWSKI / BOGUSŁAW MORKA
Papageno RYSZARD CIEŚLA / PRZEMYSŁAW SUSKI
Papagena GRAŻYNA CIOPIŃSKA / MAŁGORZATA SZMIDT
Przemawiający EDMUND KOSSOWSKI / ROBERT MŁYNARSKI
1 Przewodnik MICHAŁ SKIEPKO / PIOTR WNUKOWSKI
2. Przewodnik JERZY KULESZA
1 Rycerz ROMAN WĘGRZYN / MICHAŁ SKIEPKO
2. Rycerz BRONISŁAW PEKOWSKI
Niewolnik MARCIN RUDZIŃSKI / ANDRZEJ ZAGDAŃSKI
1. Dama URSZULA TRAWIŃSKA-MOROZ / HANNA ZDUNEK
2. Dama ANNA MALEWICZ-MADEY / ELŻBIETA PAŃKO
3. Dama POLA LIPIŃSKA / WANDA BARGIEŁOWSKA
Trzej Chłopcy CHÓR DZIECIĘCY ZHP
Niewolnicy, Kapłani, Lud CHÓR

zachowano oryginalny układ obsady i nazwy postaci tej realizacji.

spektakl pozostawał w repertuarze do grudnia 1987 r.
ilość przedstawień: 15.

opr. (pch)

Premiera: **16** czerwca **2006**

Sarastro | **REMIGIUSZ ŁUKOMSKI, RAFAŁ SIWEK, ALEKSANDER TELIGA**
Tamino | **DARIUSZ PIETRZYKOWSKI, ADAM SOBIERAJSKI, KONRAD WŁODARCZYK**
Kaznodzieja / Sprecher | **PAWEŁ IZDEBSKI, ADAM KRUSZEWSKI**
1. Kapłan / Priester | **JAKUB JARMUŁA, PIOTR RATYŃSKI**
2. Kapłan / Priester | **CZESŁAW GAŁKA, MIECZYSŁAW MILUN**
Królowa Nocy / Königin der Nacht | **ANNA KUTKOWSKA-KASS, JOANNA WOŚ**
Pamina | **OLGA PASIECZNIK, AGNIESZKA PIASS, DOROTA WÓJCIK**
1. Dama / Dame | **KATARZYNA GRABSKA-MIROSZCZUK, BOŻENA HARASIMOWICZ**
2. Dama / Dame | **MAGDALENA IDZIK, MONIKA LEDZION, KATARZYNA SUSKA**
3. Dama / Dame | **ANNA LUBAŃSKA, MAŁGORZATA PAŃKO**
Trzej chłopcy / Drei Knaben | **CHÓR ALLA POLACCA**
Papagena | **JEANETTE BOŻAŁEK, KATARZYNA TRYLNIK**
Papageno | **DARIUSZ MACHEJ, ARTUR RUCIŃSKI, MIKOŁAJ ZALASIŃSKI**
Monostatos | **KRZYSZTOF SZMYT, PAWEŁ WUNDER**
1. Zbrojny / Geharnischter Mann | **RAFAŁ BARTMIŃSKI, RYSZARD WRÓBLEWSKI**
2. Zbrojny / Geharnischter Mann | **ROBERT DYMOWSKI, MIECZYSŁAW MILUN**

SOLIŚCI, CHÓR I ORKIESTRA TEATRU WIELKIEGO – OPERY NARODOWEJ

dyrygent | **KAZIMIERZ KORD**
reżyseria, scenografia i światła | **ACHIM FREYER**
przygotowanie chóru | **BOGDAN GOLA**
przygotowanie muzyczne solistów | **JANINA A. PAWLUK**

asystenci dyrygenta | Grzegorz Berniak, Łukasz Borowicz, Iwona Sowińska
asystenci reżysera | Beata Redo-Dobber, Johannes Weigand
asystenci scenografa | Lilia Ostrouch, Petra Weikert (dekoracje), Katharina Flemming, Joanna Medyńska, Sarah Rolke (kostiumy), Jadwiga Wóycicka (rekwizyty)
dyrygent chóru | Mirosław Janowski
pianiści-korepetytorzy solistów | Miłosława Brzezińska, Helena Christenko, Maciej Grzybowski, Anna Marchwińska, Małgorzata Piszek
pianiści-korepetytorzy chóru | Ewa Goc, Maciej Rostkowski
przygotowanie muzyczne chłopców z Chóru Alla Polacca | Sabina Włodarska
inspicjenci | Marzenna Domagała, Teresa Krasnodębska, Andrzej Wojtkowiak
kierownictwo produkcji dekoracji i kostiumów | Bogusław Synkiewicz
kierownictwo obsługi sceny | Stanisław Jurkiewicz, Andrzej Wróblewski
realizacja świateł | Stanisław Zięba
suflerzy | Lech Jackowski, Teresa Księżak
konsultacje językowe | Janina Anna Pawluk
komputerowa obsługa tablicy świetlnej | Barbara Rakowska
dźwięk | Aleksandra Nagórko, Iwona Saczuk, Małgorzata Skubis

Dyrygent. Absolwent konserwatorium leningradzkiego (klasa fortepianu Władimira Nilsena) i krakowskiej PWSM (dyrygentura u Artura Malawskiego i Witolda Krzemieńskiego). Debiutował w latach 1960-62 jako chórmistrz i dyrygent Opery Warszawskiej, a następnie został dyrektorem i kierownikiem artystycznym krakowskiego teatru operowego (1962-69), który stał się w tym okresie dynamicznym środkiem twórczym, skupiającym wokół opery wielu wybitnych artystów teatru, z Tadeuszem Kantorem, Józefem Szajną, Bohdanem Korzeniewskim, Andrzejem Majewskim, Henrykiem Tomaszewskim, Kazimierzem Wiśniakiem i Krystyną Zachwatowicz. Później był kolejno: szefem Wielkiej Orkiestry Symfonicznej Polskiego Radia i Telewizji w Katowicach (1969-73), gościnnym dyrygentem nowojorskiej Metropolitan Opera (1972-78) i innych zachodnich scen operowych, dyrektorem i kierownikiem artystycznym Filharmonii Narodowej (1977-2001), kierował także orkiestrą Südwestfunk w Baden-Baden (1980-86).

Wielokrotnie występował na największych scenach operowych świata. W Metropolitan Opera zadebiutował *Damą pikową* Czajkowskiego, dyrygował tam również *Makbetem* Verdiego, *Così fan tutte* Mozarta, *Borysem Godunowem* Musorgskiego (reż. August Everding, z Jeromem Hinesem w roli tytułowej), którym otwierał sezon MET w 1977/78, a w sezonie 1976/77 przejął po Jamesie Levinie *Aidę* Verdiego (reż. John Dexter, z Ritą Hunter, Jeleną Obrazcową i Carlo Bergonzim).

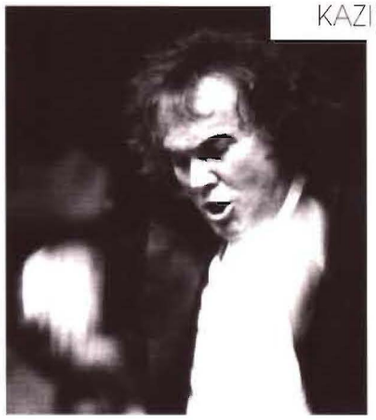
Przygotował *Katarzynę Izmajłową* Szostakowicza w Duńskiej Operze Królewskiej w Kopenhadze z okazji uroczystego wręczenia kompozytorowi „Léonie Sonning Music Prize" (1973). Prowadził przedstawienia operowe w San Francisco (*Rigoletto, Otello, Falstaff* w reż. Jean-Pierre Ponnelle'a, Borys Godunow, Makbet w rez. Pier Luigi Pizziego, Gioconda w reż. Anne Ewers, z Evą Martón), w Monachium (*Dama pikowa, Carmen, Katarzyna Izmajłowa, Zamek Sinobrodego*), Dusseldorfie (*Eugeniusz Oniegin, Żywot rozpustnika* Strawińskiego w reż. Georga Reinhardta).

Dyrygował także *Rigolettem* Verdiego z Sherrillem Milnesem w roli głównej (San Francisco Opera, 1973), *Carmen* (Wiedeń), *Eugeniuszem Onieginem* (londyńska Covent Garden), *Katarzyną Izmajłową, Orlandem* Haendla, *Wozzeckiem* Berga (Amsterdam), *Don Kichotem* Masseneta (Haga), *Falstaffem* Verdiego (Teatr Wielki w Warszawie) i *Così fan tutte* Mozarta (rez. Aleksander Bardini, WOK). Wziął także udział w realizacji *Halki* w reżyserii Marii Fołtyn i scenografii Andrzeja Majewskiego w Mexico City (1974).

Współpracował z wieloma słynnymi orkiestrami symfonicznymi – w Leningradzie, Cleveland, Chicago, Cincinnati, Pittsburgu, Detroit, Tokio, Osace, Toronto (europejskie tournée z Toronto Symphony Orchestra po śmierci Karela Ančerla, 1974), Londynie, Pradze, Monachium, Stuttgarcie, Rzymie, Mediolanie, Paryżu, Amsterdamie, Berlinie, Frankfurcie, Atenach.

Otrzymał m.in. Nagrodę Krytyki Biennale Muzycznego w Berlinie (1971), Złotego Orfeusza (Warszawska Jesień, 1972), tytuł „Conductor of the Year" w Monachium (1972), dyplom uznania Ministra Spraw Zagranicznych za wybitne zasługi w propagowaniu polskiej muzyki za granicą (1976) oraz Nagrodę Ministra Kultury i Sztuki I st. (1977). Jest inicjatorem Forum Lutosławskiego – cyklu koncertów połączonych z dyskusjami i prezentacją sztuk plastycznych.

W Operze Narodowej Kazimierz Kord przygotował ostatnio premiery *Damy pikowej* Czajkowskiego (2004) i *La Bohème* (2006) w reżyserii Mariusza Trelińskiego, dyryguje też *Halką* Moniuszki i *Madame Butterfly* Pucciniego. Od lipca 2005 roku jest dyrektorem muzycznym Teatru Wielkiego – Opery Narodowej, zaś od lutego 2006 pełni też obowiązki dyrektora naczelnego. (fot. archiwum FN)



KAZIMIERZ KORD

Reżyser, scenograf, malarz. Należy do najwszechstronniejszych i najbardziej cenionych współczesnych artystów teatru. Urodził się w 1934 roku w Berlinie. Początkowo studiował grafikę, ale spotkanie z Bertoltem Brechtem zdecydowało o zainteresowaniu teatrem – zarówno od strony reżyserskiej, scenograficznej, jak i kostiumologicznej.

Zrealizował wiele spektakli w teatrze dramatycznym, m.in. na scenie berlińskiego Schillertheater, Berliner Ensemble (*Hamlet*, 2000; *Ein Fest fur Boris* Thomasa Bernhardta, 2002) i wiedeńskiego Burgtheater (trylogia na podstawie *Metamorfoz* Owidiusza, 1987; *Woyzeck*, 1989; *Phaeton*, 1991). Współpracował jako scenograf i projektant kostiumów m.in. z Ruthem Berghausem, Benno Bessonem, Clausem Peymannem, Hansem Neugebauerem czy Christophem von Dohnányi.

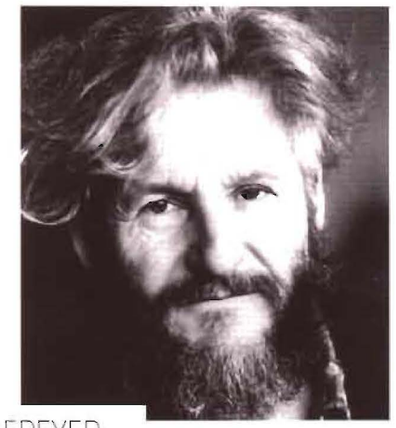
Jego inscenizacje operowe są wystawiane na najważniejszych scenach, m.in. w Monachium, Amsterdamie, Los Angeles, Wiedniu, Berlinie, Paryżu czy Salzburgu. Do najważniejszych realizacji Achima Freyera należą: *Ifigenia w Taurydzie* Glucka w Bayerische Staatsoper w Monachium (1979), *Wolny strzelec* Webera w Stuttgarcie (1980), *Orfeusz i Eurydyka* Glucka w Deutsche Oper Berlin (1982), *Tristan i Izolda* w Théâtre Royal de la Monnaie w Brukseli (1994), *Turandot / Persefona* w Teatro La Fenice (1994), za który otrzymał nagrodę krytyki włoskiej dla najlepszej inscenizacji roku, *Kopciuszek* Rossiniego w Wiener Volksoper (1997), *Don Giovanni* w koprodukcji Schwetzinger Festspiele, teatrów ze Strasburga, Lizbony i Montpellier (1998).

Achim Freyer z powodzeniem realizuje także dzieła współczesne, m.in. *Satyagraha* (1981), *Echnaton* (1984) i *Einstein on the Beach* (1988) Philipa Glassa, *Das Madchen mit den Schwefelholzern* Helmuta Lachenmanna (Staatsoper w Hamburgu, 1997), *Macbeth* Salvatora Sciarrino (Schwetzinger Festspiele, Frankfurt, Graz, New York), *Ballata* Luki Francesconiego (La Monnaie w Brukseli, 2002), oraz barokowe: *L'Orfeo* Monteverdiego dla Wiener Festwoche (w koprodukcji z Bayerischen Staatsoper w Monachium, 1998/99) oraz *Ariodante* Haendla (Oper Frankfurt).

Jednym z najważniejszych dzieł operowych dla Achima Freyera jest Mozartowski *Czarodziejski flet*, realizowany dotychczas m.in. w Hamburgische Staatsoper w 1982 roku (i grany tam z powodzeniem przez 20 lat), w Wiedniu (1991), Salzburgu (1997), dla Schwetzinger Festspiele i Opéra National du Rhin w Strasburgu (2002), w Manheim (2005), Moskwie (2006) i Dreźnie (2006). W Warszawie Achim Freyer realizował *Potępienie Fausta* Berlioza (w koprodukcji Teatru Wielkiego – Opery Narodowej i Los Angeles Opera, 2003).

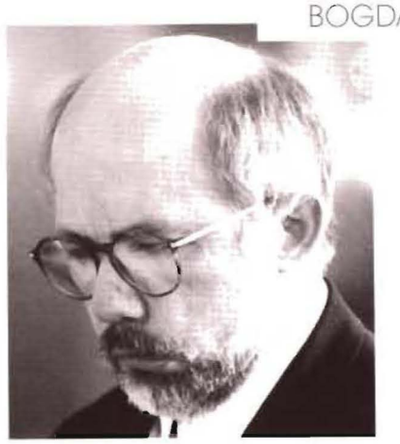
Achim Freyer słynie także z realizacji dzieł przeznaczonych pierwotnie do wykonywania koncertowego. W 1985 inscenizował *Mesjasza* Haendla dla Deutsche Oper Berlin (pod dyrekcją Christophera Hogwooda), w 1996 przygotował sceniczną wersję *Mszy h-moll* Bacha dla Schwetzinger Festspiele, a w 2001 zrealizował *Messa da Requiem* Verdiego (Deutsche Oper, Berlin). W latach 1976-99 Achim Freyer był profesorem berlińskiej Hochschule der Künste. Reżyseruje także filmy. Chętnie łączy prezentację swoich spektakli z wystawami swoich dzieł plastycznych. Jego prace były pokazywane m.in. w Berlinie, Bonn, Brukseli, Florencji, Hamburgu, Moskwie, Wenecji, Wiedniu, Warszawie, podczas wystawy Documenta w Kassel (1977, 1987). Za swoją twórczość otrzymał m.in. nagrodę Międzynarodowego Instytutu Teatralnego ITI (1999) oraz złoty medal na słynnym scenograficznym Quadriennale w Pradze.

Ważne miejsce w działalności artystycznej Achima Freyera zajmuje powstały w 1992 roku Freyer-Ensemble, z którym zrealizował już ponad 20 spektakli teatralnych i operowych. (fot. archiwum)



ACHIM FREYER

BOGDAN GOLA



Chórmistrz, dyrygent i pedagog. Debiutował jako kierownik chóru Opery Śląskiej w Bytomiu (1976-82). Następnie kierował chórami: Filharmonii im. J. Elsnera w Opolu, Zespołu Pieśni i Tańca „Śląsk", Akademii Muzycznej w Katowicach oraz Chórem Teatru Wielkiego w Warszawie. Był twórcą Zespołu Muzyki Dawnej Ali Antico (1976-86), specjalizującego się w wykonywaniu muzyki renesansu i baroku, a także Chóru Polifonicznego Sacri Concentus działającego od 1993 r. w Warszawie. Jego wachlarz zainteresowań jest bardzo szeroki: od gregoriańskiej monodii do monumentów Wagnera i Pendereckiego. Przygotował chóry do ponad 80 tytułów słynnych dzieł operowych. Kierowany przez niego w latach 1985-95 Chór Teatru Wielkiego w Warszawie zdobył sobie trwałe uznanie krytyki i publiczności w kraju i za granicą. Pod jego kierownictwem chór Teatr Wielkiego - Opery Narodowej nagrywał dla Polskich Nagrań, Schwann Koch International, Studio Berlin Classic, CPO, a także w TVP i stacjach telewizyjnych ZDF i 3SAT. Współpracował z wieloma wybitnymi dyrygentami i reżyserami. Za dyrekcji Roberta Satanowskiego na scenie warszawskiej realizował tetralogię Wagnera z Augustem Everdingiem (1988-89).
Sięga nie tylko do znanych dzieł oratoryjnych i chóralnych, ale także po stare, zapomniane kancjonały i kodeksy. Z Chórem Polifonicznym Sacri Concentus koncertuje i nagrywa partytury mistrzów polskiego baroku i romantyzmu (J. Elsner, F. Gotschalk, S. Moniuszko, J. Stefani, J. Wański i J. M. Żebrowski), a także utwory oratoryjne odkrytego kompozytora Ignaza Reimanna z Dolnego Śląska. Współpracuje z Orkiestrą Kameralną Concerto Avenna i z czołowymi wokalistami scen polskich. Prowadzi także działalność pedagogiczną, którą rozpoczął w swych macierzystych uczelniach na Śląsku. Od 1986 r. wykłada jako profesor w warszawskiej Akademii Muzycznej, kształcąc adeptów sztuki dyrygentury chóralnej. Od 1998 roku jest ponownie szefem chóru Teatru Wielkiego - Opery Narodowej. (fot. J. Multarzyński)

napiórkowska gallery

Marek Okrassa , "Tango", obraz, olej, płótno , 2005

www.napiorkowska.pl

galeria sztuki katarzyny napiórkowskiej
warszawa, świętokrzyska 32, 0 22 652 19 39
puławska 17, rynek starego miasta 19/21, krakowskie przedmieście 42/44
poznań, stary rynek 95/96

00-545 Warszawa, ul. Marszałkowska 66 lok. 24
tel. +48 0-22 621 28 02, 0-22 621 86 47; fax +48 0-22 628 28 35

Szanowni Państwo,

w okresie składania przez wszystkich Polaków rocznych rozliczeń podatkowych PIT, ale też w ciągu całego roku Zarząd Fundacji „Dom Muzyka Seniora" zwraca się z gorącą prośbą o zainteresowanie środowiska muzycznego oraz jego miłośników ideą naszej Fundacji.

Ma ona za zadanie doprowadzić do utworzenia Domu Seniora dla osób zawodowo związanych ze środowiskiem muzycznym, naszych starszych kolegów, którzy ze względu na podeszły wiek, trudności życiowe, chorobę czy osamotnienie wymagają opieki innych. Dom Muzyka Seniora zapewni potrzebującym poczucie bezpieczeństwa i godne życie.

Fundacja – dzięki darowiznom – dysponuje już działką budowlano-leśną o powierzchni 1,46 ha, projektem architektonicznym oraz środkami finansowymi na pokrycie pozostałych prac projektowych i przygotowawczych. Dobiegają końca procedury mające na celu uzyskanie pozwolenia na budowę.

W dniu 29.09.2005 Fundacja otrzymała status ORGANIZACJI POŻYTKU PUBLICZNEGO (nr KRS 201927), co uprawnia wszystkich składających PIT-y do przekazania na jej rzecz 1% wyliczonego podatku. Zwracamy się do Państwa z apelem, aby szeroko rozpowszechnić ideę naszej Fundacji i zachęcić jak największe grono osób do przekazania 1% rocznego podatku na budowę wspólnego środowiskowego Domu Seniora.

Do Państwa należy wybór, czy chcą Państwo należny podatek w całości oddać fiskusowi, czy świadomie wspomóc budowę DOMU MUZYKA SENIORA.

Z góry dziękujemy wszystkim NIEOBOJĘTNYM.

Jolanta Bilińska
Wiceprezes Zarządu Fundacji

Zofia Wit
Prezes Zarządu Fundacji

Bank Millennium S.A. Swift BIGBPLPW
PLN 59 1160 2202 0000 0000 4025 4742
EURO 75 1160 2202 0000 0000 4950 2531
US dollars 53 1160 2202 0000 00004950 2733

pod dobrymi skrzydłami
POLSKIE LINIE LOTNICZE
LOT
A STAR ALLIANCE MEMBER

zapraszamy na

kursy intensywne

(czerwiec / lipiec + wrzesień)

oraz

na kursy semestralne
(od października)

{der Sichelmond} {die Sonne} {die Zauberflöte}

informacje + zapisy

Goethe-Institut w Warszawie
ul. Chmielna 13a
00-021 Warszawa
tel. 022 505 90 00
fax 022 505 90 49
kurs@warschau.goethe.org
www.goethe.de/warszawa

GOETHE-INSTITUT
WARSCHAU

Kreatywność i innowacyjność nie znają granic

Roland Berger Strategy Consultants to globalna firma doradcza o europejskich korzeniach. Łączymy międzynarodowe doświadczenie z głębokim zrozumieniem lokalnych rynków. Polska jest jednym z priorytetów naszego rozwoju.

Prawdziwe dzieła sztuki, tak jak dobre doradztwo, łączą dążenie do doskonałości z kreatywnością i innowacyjnością. Wspierając inicjatywy związane z kulturą i sztuką umacniamy różnorodność i budujemy to, co w Europie najcenniejsze - dialog między kulturami.

Roland Berger
Strategy Consultants

The World's Favourite Malt

Find
your
independent
spirit.

Qchnia artystyczna

martha gessler 1999

warsztat woni

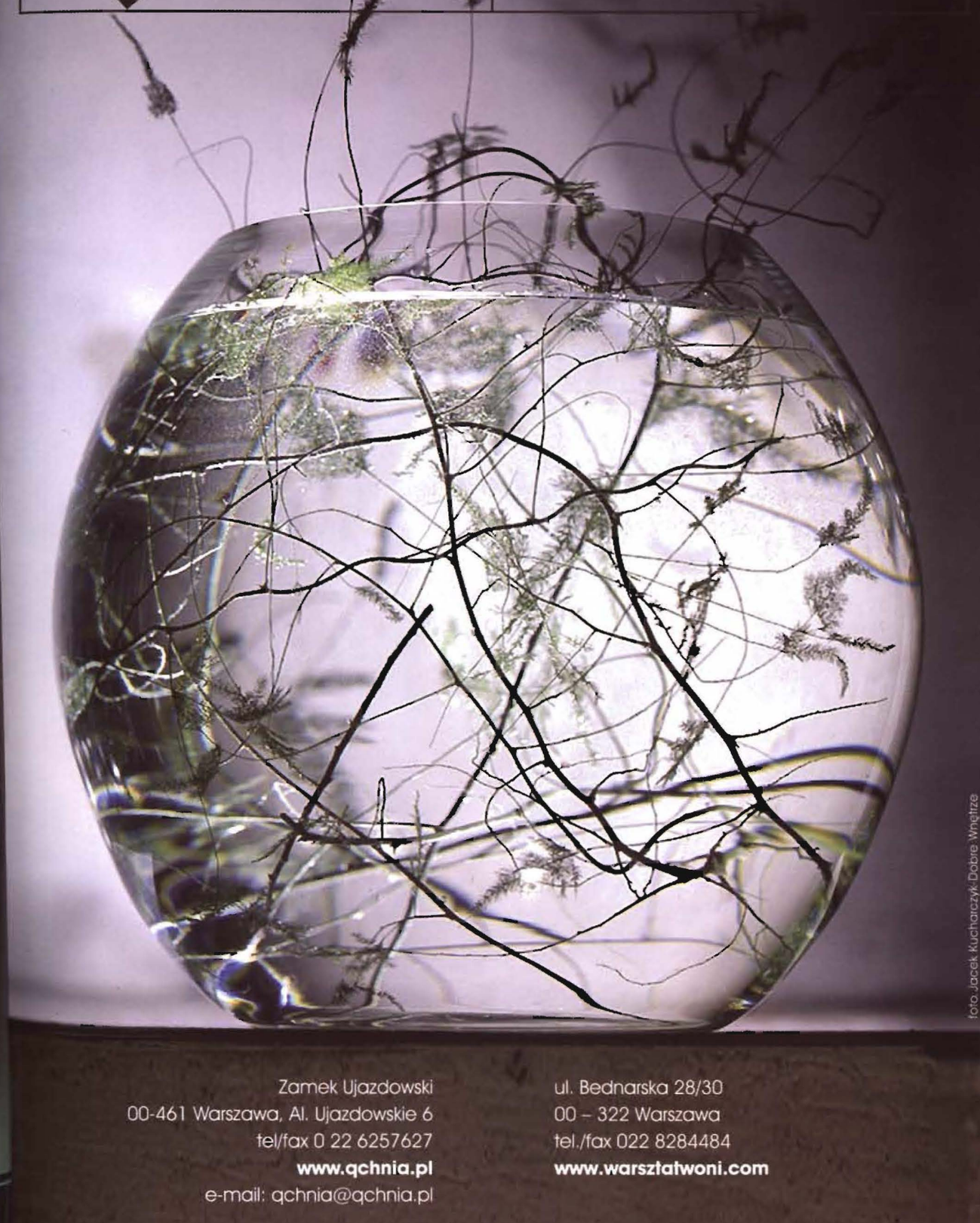


foto: Jacek Kucharczyk-Dobre Wnętrze

Zamek Ujazdowski
00-461 Warszawa, Al. Ujazdowskie 6
tel/fax 0 22 6257627
www.qchnia.pl
e-mail: qchnia@qchnia.pl

ul. Bednarska 28/30
00 – 322 Warszawa
tel./fax 022 8284484
www.warsztatwoni.com

WWW.BACCARAT.COM latoutepetiteagence

Baccarat

LA BEAUTÉ N'EST PAS RAISONNABLE

VERRE HARCOURT
cristal clair

C.H. Panorama 00-710 Warszawa Al.Witosa 31
022 8429159 www.galerianiuans.pl

galeria niuans

KIEROWNICTWO TEATRU WIELKIEGO - OPERY NARODOWEJ
w sezonie 2005/2006

dyrektor muzyczny, p.o. dyrektor naczelny KAZIMIERZ KORD
dyrektor artystyczny MARIUSZ TRELIŃSKI
I zastępca dyrektora naczelnego DARIUSZ SOBKOWICZ
dyrektor finansowy MAREK SZYJKO
dyrektor techniczny JANUSZ CHOJECKI
naczelny scenograf BORIS KUDLIČKA
dyrektor baletu JOLANTA RYBARSKA (od 1 czerwca 2006)
dyrektor administracyjny KRZYSZTOF PŁATEK (od 1 czerwca 2006)
z-ca dyrektora muzycznego MONIKA STRUGAŁA
kierownik chóru BOGDAN GOLA
kierownik literacki PAWEŁ CHYNOWSKI
kierownik organizacji pracy artystycznej BOGDAN HOFFMANN
kierownik Muzeum Teatralnego ANDRZEJ KRUCZYŃSKI
kierownik biura organizacji widowni HANNA KSIĘŻOPOLSKA
kierownik działu obsługi widzów OLGA SZAYKOWSKA
kierownik impresariatu EWA BŁASZCZYK
kierownik biura promocji OLA WOJCIECHOWSKA
kierownik działu produkcji BOGUSŁAW SYNKIEWICZ
kierownicy pracowni: MARIAN MADYJAK, ZBIGNIEW JAWORSKI,
MAREK SOTEK, LUDWIK FIEGEL, STANISŁAW ŻELECHOWSKI,
WALDEMAR SOCHAJ, EWA MAJEWSKA, STEFAN KĘPIŃSKI, JÓZEF ROTUSKI,
IWONA JARMUŻEK, JOANNA WÓJCIK, MAŁGORZATA ZDRODOWSKA
dramaturg TOMASZ CYZ

w programie wykorzystano:
zdjęcia autorstwa Magdy Łuniewskiej, sxc.hu
oraz ilustracje Achima Freyera

redakcja programu TOMASZ CYZ
współpraca KATARZYNA BUDZYŃSKA, AGNIESZKA KŁOPOCKA, ANNA MAŁKOWSKA, KATHARINA ORTMANN
tłumaczenie MONIKA ROKICKA, KATARZYNA ZIMMERER
projekt graficzny PAWEŁ MISZEWSKI
projekt i realizacja JAREK MAZUREK, JACEK WĄSIK
druk ZAKŁAD POLIGRAFICZNY Jacek Witkowski
wydawca TEATR WIELKI - OPERA NARODOWA, Warszawa 2006

Cena: 15 zł

wyłączny sponsor udziału
Achima Freyera w realizacji premiery

Roland Berger
Strategy Consultants

we współpracy z

GOETHE-INSTITUT
WARSCHAU

patronat medialny premiery

gazeta WYBORCZA

THE WARSAW VOICE

POLSKIE RADIO

partner medialny
Teatru Wielkiego - Opery Narodowej

wp.pl

sponsor i wykonawca plakatów i afiszów
Teatru Wielkiego - Opery Narodowej

perfekt DRUKARNIA

ZE ZBIORÓW
Instytutu Teatralnego

Piękno rzeczy
śmiertelnych mija,
lecz nie piękno sztuki

Leonardo da Vinci

Dom Aukcyjny
REMPEX
DZIEŁA SZTUKI I ANTYKI

Zaprasza na comiesięczne aukcje:

SZTUKI DAWNEJ
SZTUKI WSPÓŁCZESNEJ
SPECJALISTYCZNE
ON-LINE - tylko w internecie

Rempex

Warszawa ul. Karowa 31 tel. (0-22) 826 44 08 www.rempex.com.pl

Lipton

EARL GREY

FINEST BLEND

Sir Thomas J. Lipton