

Cegielski, Tadeusz

Czy "Czarodziejski flet" jest operą masońską

Ars Regia 10/17, 129-134

2007 - 2008

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Tadeusz Cegielski

(Warszawa)

CZY „CZARODZIEJSKI FLET” JEST OPERĄ MASOŃSKĄ¹

Jedna z legend towarzyszących przedwczesnej śmierci Mozarta głosi, że kompozytor zamordowany został przez lożowych współbraci za ujawnienie w operze *Czarodziejski flet* tajemnych rytuałów wolnomularskich. Ten wyjątkowo absurdalny pomysł, zrodzony w kręgach przeciwników masonerii, bierze przecież początek z okoliczności jak najbardziej autentycznych.

Tak kompozytor jak i autor libretta, Emanuel Schikaneder, byli wolnomularzami. Warto pamiętać, że do tego kręgu należał także Karl Ludwig Giesecke (prawdziwe nazwisko: Metzler), aktor związany z twórcą „Theater an der Wien”, który bardzo zachęcał obu artystów do wystawienia *Czarodziejskiego fletu*. Miał on też odegrać istotną rolę w tworzeniu libretta opery. Z tej trójki najdłuższy staż lożowy miał za sobą Mozart. Kompozytor przyjęty został pod koniec 1784 roku do wiedeńskiej loży „Pod Dobroczynnością” (*Zur Wohltätigkeit*), najprawdopodobniej dzięki rekomendacji przyjaciela, barona Ottona von Gemmingen. Schikaneder inicjowany został w lipcu 1788 do loży w Ratyzbonie; o jego karierze wolnomularskiej wiemy niewiele. Również w 1788 roku do wiedeńskiej loży „Pod Nowoukoronowaną Nadzieją” (*Zur Neugekrönten Hoffnung*) dopuszczony został Giesecke.

Nie ma przecież wątpliwości co do tego, że akces Mozarta do wolnomularstwa nie był sprawą przypadku czy – jak to się nieraz zdarzało – zwykłego snobizmu. Wolfgang Amadeusz nie tylko pilnie uczęszczał na zebrania lożowe i poznawał arkana Sztuki Królewskiej masonerii. Wolnomularskie idee i zasady: braterstwa ludzi różnych stanów, religii czy światopoglądów musiały być szczególnie bliskie kompozytorowi. Nie raz przecież dano mu odczuć, że talent, osobisty wdzięk i popularność nie zawsze wystarczają, aby być traktowanym na równi z wielkimi tego świata. Społeczne, także obyczajowe i reli-

gijne przesady, które zwalczali wolnomularze, nie były w oczach Wolfganga Amadeusza jakimiś abstrakcyjnymi problemami...

Łozowa rytualistyka, z jej przemawiającymi do wyobraźni symbolami, rytmiką kroków, uderzeń młotka Czcigodnego (czyli przewodniczącego Łoży) i obu Dozorców, którym odpowiadają na stuknięcia laski Mistrza Ceremonii, oklaski i zawołania Braci, cała ta niezwykła, zarazem wzniosła atmosfera znalazła odbicie w twórczości Mozarta. Gorliwy adept komponuje nie tylko *Mularską muzykę żałobną* (*Maurerische Trauermusik*, K. 477), utwór orkiestrowy wykonany podczas łoży żałobnej po śmierci dwóch współbraci: ksiąząt Mecklenburg-Schwerin i Esterhazy czy również przeznaczone dla łoży pieśni i kantaty: *Dir, Seele des Weltalls* (K. 429), *Zerfliesset heut' geliebte Brüder* (K. 483). Do przepojonych wolnomularską symboliką dzieł zaliczane są nawet: *Psalm 129* na chór i orkiestrę (K. 93) i *Sancta Maria, Mater dei* (K. 273), a więc kompozycji sprzed 1784 roku.

Złożone, niejednoznaczne związki pomiędzy wolnomularską etyką i symboliką a twórczością Wolfganga Amadeusza intrygowały zawsze tak muzykologów, wykonawców, jak i „zwykłych” miłośników muzyki. Jacques Henry, publikujący we Francji historyk kultury, dostąpił inicjacji wolnomularskiej, aby – jak pisze w książce o symbolice masońskiej w twórczości Mozarta² – „dzielić z kompozytorem jego wizje świata”. Do historii mozartowskich interpretacji przeszła *Liturgia masońska*, zainscenizowana przez Ryszarda Peryta w 1993 roku w Teatrze na Wyspie w Łazienkach warszawskich. Na nie mające precedensu przedstawienie złożył się dramat heroiczny *Thamos, König in Ägypten*, wraz z uwerturą, *Symfonią Es-dur* (K. 184) oraz dwoma wolnomularskimi kantatami. Napisany przez barona Tobiasa Philippa von Geblera utwór, do którego w 1773 i następnie 1779 roku Mozart skomponował muzykę, przez niektórych interpretatorów Mozarta uważany jest za dalekiego poprzednika *Czarodziejskiego fletu*.

Niezwykłość wspólnego dzieła Mozarta i Schikanedera polega – z naszego punktu widzenia – na tym, że można odczytywać je na kilka różnych, choć nie znoszących się wzajemnie sposobów. Kluczowy pod każdym względem będzie tu dramatyczny zwrot w postawie księcia Tamino i tym samym całej akcji: wysłuchawszy racji Sarastro i jego kapłanów, Tamino przechodzi na stronę porwawczy pięknej Paminy. Zagadką pozostaje dla widza, dlaczego kierujący się wzniosłymi ideałami kapłan sięgnął po takie środki jak fizyczna przemoc (w dodatku zastosowana wobec zupełnie bezbronnej ofiary)?³ Ponieważ w samym librecie nie znajdziemy już dalszych wskazówek, odwołać się musimy do intuicji, wyobraźni, a także do historycznych kontekstów, w których zrodził się muzyczny dramat z 1791 roku.

Jedną z możliwych interpretacji wiąże *Czarodziejski flet* z politycznymi wydarzeniami, jakimi żyła naddunajska monarchia. Europą wstrząsnęła rewolucja francuska; zaangażowana w jej zwalczanie Austria przeżywała wewnętrzny kryzys, wywołany śmiercią cesarza-reformatora Józefa II (w lutym 1790), klęskami na frontach wojennych i sukcesą Leopolda II. W tym kontekście opera Mozarta byłaby alegoryczną przypowieścią o problemie władzy monarszej, a zwłaszcza jej relacji z władzą duchowną, „kapłańską”, czyli kościelną: Po śmierci męża, Królowa Nocy uważała, że należy się jej pełnia władzy. Domagała się przekazania sobie także symbolu „władzy dziennej” – „Kręgu słonecznego” (*Siebenfaches Sonnenkreis*). Kapłani i Sarastro, w imię ideałów harmonii i równowagi, sprzeciwiali się oddaniu władzy jednej osobie, zwłaszcza zaś kobiecie... Dlatego zaplanowali „zamach stanu”, którego celem było odsunięcie od władzy Królowej Nocy. Dziś są to wszystko mało czytelne odniesienia do politycznego i światopoglądowego sporu, jaki toczył się w łonie austriackich elit: o to, czy świecka czy raczej duchowna władza ma mieć prymat w katolickim państwie. Oświecony reżim Józefa II kontynuował politykę, zgodnie z którą Kościół, ściśle podporządkowany monarchii, stanowić miał skuteczny instrument w ręku świeckiego władcy. Środowisko wolnomularskie, na ogół przeciwne autokratycznym rządóm Józefa II, spoglądało na problem odmiennie. Skłonne było bronić duchowej niezależności Kościoła i jego wiernych przed cenzorskimi zakusami władzy świeckiej. Uważało, że potrzebna jest równowaga obu czynników.

Polityczne aluzje i odniesienia z końca XVIII wieku nie przesłaniają jednak bardziej uniwersalnych interpretacji – interpretacji, które nazwać moglibyśmy wolnomularskimi. Przeczytajmy jeszcze raz libretto pióra Schikanedera. Aby okazać się godnym tronu i ręki Paminny, książę Tamino musi przejść przez obrzęd wtajemniczenia, a zwłaszcza próby milczenia, wody i ognia. Inicjacyjny charakter tego wątku dramatycznego nie ulega wątpliwości; każdy, kto interesował się wolnomularstwem wie, że warunkiem otrzymania wolnomularskiego „światła”, jest pomyślnie odbycie trzech symbolicznych podróży i związanych z nim prób. Próby te związane są z żywiołami Wody, Powietrza i Ognia, przy czym żywioł pierwszy – Ziemi – jest tym, z którego symbolicznie „wyłania się” kandydat. W trakcie owych podróży niewtajemniczonemu, czyli „profanowi”, udzielane są moralne nauki: o słabościach, które trzeba przezwyciężać i zasadach, jakimi kierować musi się adept Sztuki Królewskiej. Dowiaduje się z nich, że wolnomularz poskramia prymitywne namiętności i żądze, że winien zachować umiar i rozsądek, że powinien być tolerancyjny i wyrozumiały dla poglądów odmiennych od własnych, że zawsze i wszędzie dążyć winien do doskonałości... Ta wyraża się w braterskiej miłości, miłości, która koniecznie ogarnąć musi związki między mężczyzną i kobietą.

Libretto *Czarodziejskiego fletu* przepojone zostało podobną moralistyką. Moralistyką zapewne naiwną z dzisiejszego i „profańskiego” punktu widzenia... Królowa Nocy jest ucieleśnieniem zgubnych ambicji i niepohamowanej żądzy władzy. Jako alegoria Ciemności przeciwstawiona zostaje alegorii Światła. Sarastro i jego krąg kapłański reprezentują bowiem najwyższe wartości:

[...] nie znamy zemsty, jeżeli ktoś zbledzi, podajemy mu rękę [...] tu wszyscy wzajemnie się kochają [...] nie ma miejsca na zdradę, gdyż każdy przebacza nieprzyjaciółom.

W trakcie obrzędu inicjacji kandydat, któremu zawiązano oczy przepaską, i który niepewnie, w jednym bucie i jedną stopą bosą stąpa po chwiejnej kładce, traci w końcu równowagę i spada w przepaść. Upadek taki skończyłby się dla niego fatalnie, gdyby nie pomocna dłoń towarzyszącego mu (a niewidocznego dlań) brata. Lekcja ta, komentowana podczas obrzędu łożowego przez brata Mówcę, jest równie czytelna, jak ta, której udziela Sarastro: na pytanie, czy młody książę podoła próbom, odpowiada: „on jest więcej niż księciem – on jest człowiekiem”.

Osobie szlachetnego Tamina przeciwstawiona została postać pełnego życia, dobrodusznego, ale i prostackiego Papagena. Sympatyczny wesołek nie dba o wyższe, duchowe wartości; kapłański zamysł, aby poddać go obrzędowi wtajemniczenia na równi z Taminem, wydaje się nam wręcz niedorzeczny. Nie ulega przecież wątpliwości, że materialna, cielesna i „profańska” strona życia, symbolizowana przez Papagena, ma swoje uroki...

Pełna niedopowiedzeń i dwuznaczności opowieść o inicjacji Tamina przywodzi na myśl bądź to pozornie bajkowe, późne utwory Szekspira – *Cymbelina*, *Opowieść zimową* i *Burzę*⁴, i bądź to nieco późniejszą od mozartowskiej opery, niezwykłą opowieść o inicjacji Alfonsa van Wordena z *Rękopisu znalezionej w Saragossie* Jana Potockiego. Podobieństwo fabularnego schematu opery i powieści jest miejscami uderzające: w obu wypadkach bohaterowie poddani zostaną próbom; w tej grze stawką jest władza, władza monarsza, absolutna i rozciągająca się na **cały świat**. Sposób sukcesji, pozornie dziwaczny i skomplikowany, w obu utworach ustanowiony zostaje przez tajemniczego kapłana, reżysera i zarazem mistrza całej ceremonii. Odpowiednikiem Sarastra z *Czarodziejskiego fletu* jest w powieści Potockiego szejk Gomelezów, faktyczny władca trzech wielkich kręgów cywilizacyjnych: judaizmu, chrześcijaństwa i islamu⁵.

Wolnomularski charakter „pierwszej prawdziwej opery” – jak określił *Czarodziejski flet* Beethoven – dostrzeżony został bardzo wcześnie. W 1794 roku,



Scena z przedstawienia opery
Czarodziejski flet W. A. Mozarta w Warszawskiej Operze Kameralnej
w dniu 15 września 2006 roku.

Reżyseria – Ryszard Peryt, scenografia – Andrzej Sadowski,
kierownictwo muzyczne – Ruben Silva.

Na zdjęciu od lewej do prawej:
Andrzej Jaworski (I Zbrojny), Tomasz Krzysica (Tamino)
i Jerzy Mahler (II Zbrojny).

Dzięki uprzejmości archiwum Opery Kameralnej w Warszawie.

Ludwig von Batzko na łamach „Journal des Luxus und der Moden” interpretował arcydzieło Mozarta w duchu Sztuki Królewskiej jako wyraz walki pomiędzy Światłem i Ciemnościami. Czasopismo austriackich wolnomularzy, „Wiener Journal für Freymaurer” pisało o analogiach pomiędzy misteryami egipskimi i wolnomularskimi, a wykształcona publiczność nie mogła nie kojarzyć zawartych tu opisów z akcją *Czarodziejskiego fletu*. W opinii wielu współczesnych libretto opery było rodzajem „opowieści z kluczem”; postać Sarastro identyfikować należało z duchowym przywódcą austriackich wolnomularzy, zmarłym właśnie w 1791 roku baronem Ignazem von Bornem, osobą szczególnie podziwianą przez brata Mozarta. Wskazywano na związek głównego motywu *Uwertury* z symboliką pracy wolnomularskiego młotka nad „surowym kamieniem” – upostaciowującym tu pracę nad samym sobą, nad własną niedoskonałością. Również wszechobecna w muzyce liczba „trzy” miałyby prowadzić wprost do wolnomularskich pojęć i symboli. Taką interpretację proponował sam Schikaneder – jak wynika z zachowanego sztychu przedstawiającego pierwszą inscenizację opery. Dziewiętnastowieczne projekty scenografii często też nawiązywały do Sztuki Królewskiej. Bardziej aluzyjnie czynił to w dekoracjach dla opery w Berlinie wybitny architekt Karl Friedrich Schinkel, zaś zupełnie już dosłownie, przedstawiając Sarastro i Tamina w wolnomularskich fartuszkach i z młotkami w ręku – romantyczny malarz i kompozytor Peter Lyser.

Przypisy

- ¹ Tekst niniejszy, pt. *Czy „Czarodziejski flet” jest operą masońską? Jeśli odpowiedź na podobne pytanie jest twierdząca, co właściwie to znaczy?*, opublikowany został po raz pierwszy w programie Teatru Wielkiego im. Stanisława Moniuszki w Poznaniu: W. A. M o z a r t, *Czarodziejski flet. Die Zauberflöte*, Premiera 30 grudnia 1998, Poznań 1998.
- ² J. H e n r y, *Mozart Frere Macon. La symbolique maçonnique dans l'oeuvre de Mozart*, Aix-en-Provence, 1991.
- ³ S. D u b i s k i, „Czarodziejski flet” to więcej niż bajka, „Ruch Muzyczny” 1996, nr 6, s. 31-33.
- ⁴ A. P a w ł o w s k i, *Rzeczywistość i nierzeczywistość w ostatnich sztukach Williama Shakespeare’a*, Praca kwalifikacyjna do przewodu I stopnia, Akademia Teatralna im. Aleksandra Zelwerowicza, Warszawa 1998.
- ⁵ M. O t o r o w s k i, *Klucz do „Rękopisu...” Jana Potockiego*, cz. I, „Ars Regia” 1995-1996, nr 9-10, s. 11-35. Więcej informacji na temat masońskich inscenizacji *Czarodziejskiego fletu*, zob.: E. L e n n h o f f, O. P o s n e r, *Internationales Freimaurerlexikon*, szp. 1742-1743.