

HOLMI

III. évfolyam 12. szám

1991. december

Szerkeszti: Réz Pál (főszerkesztő), Domokos Mátyás (széppróza),
Radnóti Sándor (bírálat), Várady Szabolcs (vers)

Szerkesztőbizottság: Fodor Géza, Göncz Árpád, Kocsis Zoltán,
Lakatos András, Ludassy Mária, Mándy Iván, Megyesi Gusztáv, Petri György,
Szalai Júlia, Tar Sándor, Vásárhelyi Júlia, Závada Pál.

Borítóterv és tipográfia: Környei Anikó. Tordelőszerkesztő: Keller Klára.
A szöveget gondozta: Zsarnay Erzsébet

TARTALOM

- Tóth Aladár*: Adalékok Mozart drámai zenéjének
esztétikájához • 1571
- Wilheim András*: Tóth Aladár Mozart-tanulmányáról • 1598
- Hermann Hesse*: Belépőjeggyel A varázsfuvolára
(*Márton László fordítása*) • 1600
- Hans-Georg Gadamer*: A második Varázsfuvola
(*Kertész Imre fordítása*) • 1601
- Johann Wolfgang Goethe*: A varázsfuvola. Második rész
(*Tandori Dezső fordítása*) • 1615
- Vera Linhartová*: Rekviem W. A. Mozartért
(*V. Detre Zsuzsa fordítása*) • 1636
- Gernot Gruber*: Mozart aktualitása és a recepciótörténet
(*Györfly Miklós fordítása*) • 1655
- Ingeborg Bachmann*: Lap Mozartnak
(*Györfly Miklós fordítása*) • 1660
- Glenn Gould* nyilatkozik
- Bruno Monsamgeonnak*: Mozart és kapcsolt részei
(*Barabás András fordítása*) • 1661
- István Mária*: Németh Antal Mozart-színpada • 1670
- Németh Antal*: Mozart operáinak színpada • 1672
- Kocsis Zoltán*: Mozart kadenciáiról • 1674
- Kocsis Zoltán* kadenciája Mozart C-dúr zongoraversenyének
(K. 467) III. tételéhez • 1676
- Balla Zsófia*: Befejezetlen • 1678
Metszéspontról • 1679
Legyél • 1679
- Glauziusz Tamás*: Phoenix és Lófarok • 1680

- Németh Gábor:* Ó meg mondatokkal fizet • 1685
Mesterházi Mónika: Volna • 1688
Ha hirtelen • 1688
Czilczér Olga: Délután sakkparti • 1689
Hangjáték • 1690
Juhász Erzsébet: Levél apának • 1690
Heller Ágnes: Immanuel Kant meghívja önt ebédre • 1696
Orbán Ottó: Hódolat Kassák Lajosnak • 1708
Utassy József: Ünneprontó • 1709
Aki megfeszül • 1709
Jelet hagytam • 1710

FIGYELŐ

- Fodor Géza:* A hiány zűrzavara
(Pierre Jean Jouve: Mozarts Don Giovanni.
Gernot Gruber: Mozart verstehen) • 1711
Dolinszky Miklós: Quint-lemezek
(W. A. Mozart: Grabmusik;
Kommet her, ihr frechen Sünder;
Ave verum Corpus; Sub tuum praesidium;
Exultate, jubilate; Regina coeli –
J. S. Bach: Menyegzői kantáták –
J. Haydn: Vonósnégyesek,
Opp. 77&103) • 1720

Megjelenik havonta. Felelős kiadó: Réz Pál
Levélcím: HOLMI c/o Réz Pál, 1137 Budapest, Jászai Mari tér 4/A
Terjeszti a Magyar Posta és a Művelt Nép Könyvterjesztő Vállalat
Előfizethető Pécsi Júlia címen: 1136 Budapest, Pannónia u. 30. V. 2.
Előfizetési díj fél évre 250, egy évre 500 forint, külföldön \$25.00, illetve \$50.00
A fényszedést az ARGOS Kft. végezte
Nyomtatta a 4-Team Kft.
Vezető: Kovács Judit

A kéziratokat megőrizzük és visszaküldjük

Tóth Aladár

ADALÉKOK MOZART DRÁMAI ZENÉJÉNEK ESZTÉTIKÁJÁHOZ

Mozart operáinak esztétikája és az általános operaelmélet

A spekulatív általános operaesztétika akadályai

Talán sehol sem tapasztaltuk olyan gyakran, hogy az esztétikai elmélet szembekerül az esztétikai tényekkel, mint azokban az elméletekben, melyek az operának, mint önálló műfajnak, általános esztétikai szabályait igyekeztek megállapítani. Az operaműfaj művészi jogosultságának tagadásától az opera egyedüli művészi jogosultságának hirdetéséig a legkülönfélébb vélemények hangzottak el ebben a kérdésben. Ismerünk operaesztétikai szabályokat, melyeknek alapján kiváló operaszerzők alkotásait kellene kirekeszteni a valódi művészi remekművek sorából, sőt ismerünk olyan normákat is, melyeknek még sohasem tett eleget zeneszerző. Ilyen és hasonló szélsőséges kilengésekkel különösen a spekulatív operaesztétika eredményeinek sorában találkozunk. A spekulatív esztétikának ugyanis, ha általános érvényű szabályokat akar megállapítani, az operaműfajnak lagáltalánosabb határozmányaiából kell kiindulnia, tehát meg kell keresnie azt, ami az opera történeti fejlődésében állandó. Az opera mivoltának változatlan lényegét azonban, épp a műfaj változatossága miatt, csak formailag határozhatjuk meg, megfelelő elvonásokkal. Az operaműfajnak ez a legáltalánosabb határozmányja: a zenének és a színpadi költészetnek egyesülése. Semmi kétség, hogy az opera két alkotóelemének egyesülése alá van vetve az általános esztétika szabályainak. Az általános operaesztétika hivatása azonban megállapítani, hogy miképpen érvényesülnek ezek az általános szabályok sajátosan az operaműfaj keretében, más szóval, milyennek kell lennie a zene és a színpadi költészet egyesülésének, ha meg akar felelni az általános esztétikai normáknak. Például tudjuk, hogy a két alkotóelemnek szerves egységet kell alkotnia; az operaesztétika kérdése: hogyan alkothat a két elem szerves egységet, mik ennek az előfeltételei, mik a szabályai?

Vajon lehet-e a zenének és a színpadi költészetnek mibenlétéből a két művészet egyesülésére vonatkozólag ilyen mésszemenő következtetéseket levonnunk? Addig semmi esetre sem, míg meg nem határoztuk külön-külön a zenének és a színpadi költészetnek pontos helyét a művészetek sorában. A művészetek természetes rendszerének ismerete nélkül a legszellemesebb okoskodó sem tarthat számot nagyobb tudományos jelentőségre, mint az operaesztétika legrégibb harcosainak jelentősége, Bardie és művésztársaié, élükön Vincenzo Galileivel, akik még a platóni zenemagyarázat alapján állva, a görög hangsoroknak a kedélyre gyakorolt csodatevő hatásába vetett hittel alapították meg az első firenzei zenedrámát. A művészetek természetes rendszerének kérdésében sajnos máig sem jutott az esztétika végső megállapodásra.¹ A spekulatív operaelméletek egyoldalúságai és korlátozottságai nagyrészt erre a körülményre vezethetők vissza.

A zene és színpadi költészet elemi viszonyából vont következtetések eredménye azonban más szempontból is kétes értékű. A két jelzett művészet együttműködése ugyanis az operának csak formai határozmányja, s egyedül arra az anyagra vonatkozik,

mellyel a színpadi zeneszerző dolgozik. A két művészet egyesülésének belső célszerűsége azonban többféle lehet, ahogy mások lehetnek esetről esetre előfeltételei is. Az opera alapvető lényegét tehát a két művészet egyesülése mögött vagy éppen azon kívül kell keresnünk. Bizonyára más szellem egyesíti a színpadi költészetet és a muzsikát a görög tragédia szellemét idéző firenzei zenedrámában, mint a Mimusból kisarjadó olasz vígoperában.² A színpadi és a zeneművészetet egyesítő különféle alkatú szellemi erők közös lényegét azonban nem sikerült felfedezni. Visszavezethetjük ugyan őket bizonyos határozatlanul körvonalazott típusokra; ezek a típusok azonban már tovább nem elemezhetők, és így feltételezhető, hogy náluk a művészi élet őstényeivel állunk szemben.

Az operaesztétika történetének tanulságai. Az egyes operaformák hatása a spekulatív esztétikára. Ennek a hatásnak előnye és hátránya

A különböző operatípusok hatása alól a színpadi zene formai alapjából kiinduló esztétikusok is csak ritkán vonhatták ki magukat. A legtöbb gondolkodó ugyanis csak látszólag indult ki a zene és a dráma egyesülésének elvont vizsgálatából; csak látszólag vette alapul azt, amit a színpadi muzsika formájának történeti változásaiban állandónak mondottunk; a valóságban azonban mindig az operának valamely bonyolult, sajátos alakja lebegett szeme előtt, s ennek a bonyolult, akár már megvalósított, akár még reformálnak elméleti tendenciáját érvényesítette a dráma és a zene elemi viszonyának fejtegetésénél. Más szóval, bizonyos műfaj sajátos szempontjából tekintette azt, aminek a műfaj legjobb esetben csak egyike változata. Így, hogy a legközismertebb példát ragadjuk ki, ha az illető műfaj szelleme a dráma felé hajolt, akkor a dráma és a zene együttműködésénél is a dráma játszott a vezető szerepet, míg a zene mint illusztráló, vagy az érzelmi elemet fokozó, vagy éppen utánzó elem szolgáskorba került; ha viszont a műfaj tendenciája az abszolút zenét helyezte előtérbe, akkor a zene-dráma viszony mérlege is a muzsika javára billent, s ilyenkor a színpadi cselekvény bizonyos egységbe foglaló keretet szolgáltatott az öncélú zenei alakzatoknak.

Bár ez az eljárás szükségképpen egyoldalúságra vezetett, mégsem vitathatunk el tőle bizonyos előnyöket az opera legáltalánosabb skémájából kiinduló kutatással szemben. Amennyiben ugyanis az a bonyolult, sajátos alak, mely öntudatosan vagy öntudatlanul az esztéta előtt lebegett, képzelt volt, azaz reformszeménként jelentkezett, minthogy ez rendszeren olyan esztétáknál történt, akik maguk is alkotó művészek voltak (Galilei, Caccini, Monteverdi, Rameau, Hasse, Jommelli, Piccini, Gluck, La Cépède, Wagner, Debussy), érdekes adatokat szolgáltatott az illető esztéta-alkotó művész dolgozómódjának megítéléséhez. Amennyiben másrészt ez az operaalak valóságos művésztől már előzőleg megvalósított műalkotás volt, az esztéta élő remekművel állott szemben, s így az illető opera elvont skémájáról, a „műformáról” könnyen mélyebb, konkrétabb művészi értékekre terelődhetett figyelme. Az élő műalkotásokkal való foglalkozás pedig a különféle operatípusok egymás mellett való jogosultságának felismeréséhez vezetett. Különösen azok a gondolkodók kerültek el szerencsésen az egyoldalú normákat, akikre két egymástól elütő operatípus gyakorolt egyszerre mélyebb hatást. Talán ezzel a körülménnyel magyarázható az operaesztétika nagy elmélyülése a XVIII. század második felében. Ekkor ugyanis a deklamatorikus francia és az ariózus olasz opera, Lully–Rameau–Gluck és Scarlatti–Hasse–Jommelli szelleme kezdet nyújtott egymásnak, s az eddigi két részre szakadt esztétika áthidalást keresett.

Jean-Jacques Rousseau zeneesztétikájának példája

Az élő zeneirodalommal való foglalkozás üdvös hatását talán legjobban Rousseau zeneesztétikai iratain figyelhetjük meg. Rousseau zeneesztétikai elveinek gyakori megváltoztatásával egyébként is sokoldalúan illusztrálja mindazt, amit a spekulatív operaesztétikáról eddig mondtunk. A nagy francia gondolkodó első zenéről szóló irataiban³ teljesen naturalisztikus alapon magyarázza a zene keletkezését. Elmélete a zene és a beszéd kapcsolatát a zene és a beszéd közös eredetére vezeti vissza. (Az indulatokat, affektusokat kifejező ösnyelv; lásd később Spencer és Wagner hasonló elméletét.) Ebből a közös eredetből állítja fel spekulatív zeneesztétikai normáit. Ezek szerint a zene feladata a beszédben kifejezésre jutó affektusok utánzása. Rousseau e megállapítások alapján rideg következetességgel valamennyi létező zenei stílus ellen fordult, bár elméletének szellemére bizonyos titkos befolyást gyakorolt a régi francia opera deklamáló stílusa, rideg elméletisége olyan szabályokat állított fel, melyeknek még sohasem tett eleget zeneszerző. Rousseau-t az olasz operával való beható foglalkozás azonban mindinkább eltérítette merev elméleti álláspontjától. Az „érzéki szépségű” ária jelentősége mind világosabb lett előtte. Már az *ESSAI SUR L'ORIGINE DE LANGUES...* egyik helyén megvillant előtte, hogy a zene nemcsak „utánozza” a beszédben kifejezésre jutó indulatokat, hanem az „áriával” ki is fejezheti őket.⁴ Most már tisztán látja, hogy a zenének nem a beszéd szab egyedül törvényt, hanem hogy a muzsikának külön törvényei is vannak. Az „érzékeny szép” zenét azonban még mindig alacsonyabb rendű művészetnek tartja. Rousseau pálfordulása, melyet művei sorában a *DICTIONNAIRE DE MUSIQUE*⁵ jelez, teljessé válik, mikor a francia gondolkodó egészen az olasz opera karjába veti magát. Az egyoldalúan elvont teóriát az egyoldalú esztétikai praxis váltja fel. Rousseau zeneesztétikai gondolkodásának valódi elmélyülése és letisztulása azonban akkor következett be, mikor Gluck művészete megtörte lelkében az olasz opera kizárólagos uralmát. Gondolatai valósággal kiszabadultak az olasz előítéletek börtönéből, és utolsó zeneesztétikai értekezése,⁶ a konkrét remekműből kiindulva, bámulatos mélyre hatol az opera szellemében. Ugyanígy vagy még eredményesebben aknáztá ki a francia és olasz stílus összevetését Rousseau korában D'Alembert, Algarotti, Calzabigi és Arteaga.

Az operaesztétika történetének további tanulságai.

Az opera a XIX. század zeneesztétikájában

A XVIII. század zeneesztétikájának empirikus iránya a következő században hosszabb időre háttérbe szorul. Míg a XVIII. század zeneművész-esztétái, maguk is a művészi gyakorlat részesei lévén, úgy vizsgálhatták az egyes műformákat, hogy a műforma mögött mindig ott volt az élő alkotás is, addig a múlt században aránylag kevés zeneművészi hajlammal megáldott gondolkodót találunk, és így az élő, teljes alkotás gyakran elsikkadt az elvont gondolati szkémák mögött. Az esztétika tudományos kifejlődésének százada, legalább első felében, más tekintetben sem kedvezett az operaelmélet fejlődésének. Maga az opera, egészen Wagnerig, kikerült a komoly zenei törekvések középpontjából, s külsőségességével kivívta a komoly gondolkodók ellenszenvét. Másrészt a nagy általános esztétikai rendszerek megteremtése az operaelméletet megkö-

tötte önálló fejlődésében. A nagy rendszerek felállítói ugyanis megelégedtek azzal, hogy szabályaikat egyszerűen csak alkalmazzák az operaműfajra, s így annak önálló szabályait nem is igen kutatták.

A zeneesztétika formalista irányának kihatása

Az általános zeneesztétikára elhatározó befolyást gyakorló formalizmus szinte teljesen elejtette az operaelméletet. Az esztétikai formalizmus a különben aktív muzikus Herbarttal lép fel, és Zimmermann-nál éri el legabsztraktabb alakját. Lazarus a zenei műalkotást már merőben üres formának látja. Ide csatlakozott a zene esztétikájának legrendszeresebb megalapozója, Hanslick is. Az addigi operaesztétikában, bár különböző módokkal, de mindig mint érzelembifejező tényező csatlakozott a muzsika a szöveghez. Így nem szabad csodálkoznunk, ha a zenei formalizmus hirdetői, minthogy a zene művészet lényegéből kizárták az érzelembifejezést, az opera problémáival szemben többé-kevésbé tanácstalanok voltak. Hanslick is feláldozta elméletének azokat a tapasztalatokat, melyeket finom muzikusosztöne az operairodalomból merített.

Az idealista tartalmi zeneesztétika és az opera

Éppen ellenkező szélsőségével vált veszélyessé az operaelmélet kialakulására az idealista esztétikának az az alakja, mely a zene kifejezőkörébe a „reális érzelmeket” is belefoglalta. Ennek az ún. „inhaltliche Musikaesthetik”-nek képviselői (Schilling, Lotze, Carrière, újabban Kretzschmar) ugyanis előtérbe tolták azt az elméletet, mely az operaműfajban a zene szerepét szorosan a szövegben meghatározott reális érzelmekhez köti, s mely szerint a muzsika feladata, hogy ez utóbbiakat szolgálilag utánozza és kifejezze.

A konkrét idealizmus

A modern esztétika az idealizmus és a formalizmus harcát az esztétikai látszólagos érzelmek (aesthetische Scheingefühle) bevezetésével az ún. konkrét idealizmus javára döntötte el. Az esztétikai érzelmek látszólagosságának gondolata ugyan már a XVIII. század hetvenes éveiben felbukkant két francia gondolkodónál (M. Boyénál, majd tisztább alakban Michel Paul Gui de Chabanonnál), teljes rendszerbe épüléséről azonban csak Hartmann-nál beszélhetünk. Míg azonban Chabanon, a XVIII. század gyermeke, felfedezését gazdagon kamatoztatta az operaesztétika javára,⁷ addig Hartmann csak futólagosan érintette az opera kérdését.⁸

A modern pszichológiai esztétika és az operaelmélet

Míg a nagy konstruktív rendszerek inkább akadályozták, mint elősegítették az opera esztétikájának szabad kibontakozását, addig a modern pszichológiai esztétika még értékes adatokat szolgáltathat az opera elméletéhez. A modern pszichológiai esztétika eredményei az operaesztétika szempontjából még nincsenek kiaknázva. Pedig az a

lelki folyamat, mely a művészen végbemeget, mikor komponálás közben a szöveget a zenével egybeforrasztja, csakúgy nem lehet az opera esztétájának közömbös, mint az a másik folyamat, mely a szöveget és zenét együtt élvező hallgató lelkében játszódik le. Itt tág tere nyílik mind a biológiai-szenzualista, mind az asszociációs vagy a szűkebb értelemben vett pszichológiai esztétikának. Mondanunk sem kell, hogy az ilyen irányú kutatás vagy éppen kísérletezés önmagában nem juthat el az opera művészi lényegéhez; csak hasznos adatokkal gazdagíthatja ismereteinket. A lélektani esztétika spekulatív elméletei mind ez ideig nem termékenyítették meg az opera elméletét. Goldschmidt Hugo a XVIII. század zeneesztétikájáról írt művének⁹ bevezetésében ugyan megkísérelte Theodor A. Mayer kritikáját a Lipps-féle beleérzés-elmületről¹⁰ az opera egyes problémáinak javára kamatoztatni, kísérlete azonban már azért sem mondható sikerültnek, mert a zenedráma kérdéséből csak taláalomra ragadott ki egyes problémákat.

Az opera s általában a zeneművészet jelentősége az emberiség vagy sajátosan az alkotó művész művészi életében

Míg az eddig felsorolt esztétikai irányok az operát az alkotó művésztől elválasztva vizsgálták, s ezen az úton csak kevéssel vihették előre az opera kérdésének esztétikai magyarázatát, addig azok a gondolkodók, akik az opera vagy általában a zeneművészet esztétikai határozmányait az alkotó művész lelkében keresték, egy eljövendő, nagyszabású, tudományos operaelmélethez rakták le az alapokat. Ezek a „költő-filozófusok” szinte kivétel nélkül a zene idealista bölcseletének voltak hívei, s akár a zene metafizikájáig mentek vissza, akár megelégedtek a zeneirodalom termékeihez fűzött alkalmi reflexiókkal, a zeneművészet mindig mint emberi alkotás lebegett előttük, amely az emberi lélek sajátos esztétikai szükségletéből fakad. Ennek a költői zenefilozófiának két első, talán tudományosan nem eléggé képzett, de annál képzeletdúsabb és intuitívabb gondolkodója: Wackenroder és E. T. A. Hoffmann, a német romantika szellemének a zeneesztétika terén is jellegzetes képviselője. A fiatalon elhunyt Wackenroder ugyan csak homályos sejtésekig juthatott el, de ezek a mély sejtések már előre jelzik Schopenhauer zeneesztétikai eszméit. Schopenhauertől pedig egyrészt, E. T. A. Hoffmanntól másrészt már egyenes szálak vezetnek¹¹ a zenedráma legnagyobb múlt századbeli teoretikusához: Wagner Richárdhoz.

A zeneesztétikus Wagner fejlődésének példája

Egy futó pillantás Wagner zeneesztétikai munkásságára sok tekintetben megerősíti, sőt kiegészíti azokat a tanulságokat, melyekkel fentebb Rousseau példája szolgált. A zeneesztéta rokonságára Rousseau-ban és Wagnerben már Goldschmidt is rámutatott: „[Rousseau] igen hasonlít az esztéta Richard Wagnerre. Rousseau esztétizálásának erénye, hogy magába fogadta mindazokat a fontos hatásokat, melyeket érzelemgazdag és egészséges zenei tehetsége, ízlése, közvetlen zeneélvezete magára a gondolkodási aktusra gyakorolt.”¹² Amiről Goldschmidt Rousseau fő erényeként emel itt ki, az ráillik Wagnerre is. Wagner, csakúgy, mint Rousseau, gyakran tévedt alaptalan elméleti spekulációkba, de grandiózus muzikusösztöne mindig visszatérítette őt a helyes útra. Merész és gyakran fegyelmezetlen elméleti okoskodásai azonban talán mégsem mondhatók egészen „alaptalanok-

nak", ha rugóikat megtaláljuk Wagner forradalmi művészlélkében. Bár a XIX. század legnagyobb operaköltője nem volt úgynevezett „módszeres” gondolkodó, zeneesztétikai munkásságában az alkalmazott módszerek szerint mégis három nagyobb korszakot különböztetünk meg. Az első korszakba azok a fiatalkori művek tartoznak, melyeket még 1840–1842-ben mint a *Revue et Gazette Musicale de Paris* munkatársa hozott nyilvánosságra. Ezeknek a teljesen a német romantikusok (E. T. A. Hoffmann, Jean Paul, C. M. Weber) szellemében fogalmazott iratoknak alapjellelvonása, hogy szerzőjük egyéni élményeiből azt vizsgálja és boncolja, hogy mit jelent őneki magának a zene. Iratainak második csoportjában (*DIE KUNST UND DIE REVOLUTION*,¹³ *DAS KUNSTWERK DER ZUKUNFT*,¹⁴ *OPER UND DRAMA*¹⁵) eltávolodik egyéni művészi élményeitől, elvont vizsgálódásokba bocsátkozik, hogy így megállapíthassa jövő műalkotásainak normáit. Műveinek ez a csoportja illusztrálja legérdekesebben saját művészi törekvéseit. Wagner zeneesztétikai tevékenységének harmadik korszaka (főbb művei: *BEEHOTHOVEN*,¹⁶ *ÜBER STAAT UND RELIGION*,¹⁷ *RELIGION UND KUNST*¹⁸), melyet Schopenhauer szelleme ragyog be, az esztétikai eszmék nagy leszűrődését hozza magával. Alapproblémája: mit jelent a művészet az emberiségnek, illetőleg magának a művészeknek.

Ha Wagner esztétikai munkásságának eredményeit vizsgáljuk, azt találjuk, hogy legmaradandóbbak azok az iratok, melyeknek alapja valamely konkrét művészi élmény, s melyek a zeneművészet jelenségeit az ember, illetőleg a művész lelkéből igyekeznek megfejteni. Teljesen szubjektív fiatalkori értekezései természetesen még nagy általánosságban mozognak. Az opera itt egész változatosságában lebeg előtte, problémáiba ott nyúl bele kincskereső kezével, ahol értéket lát, és oda sújt le, ahol valami visszásságot érez. Határozott, élesen körvonalazott nézetek még nem alakulhattak ki gondolataiból. Rátapintott egyes mélyebb igazságokra, szükségképűségüket azonban még nem igyekezett kimutatni az alkotó művész lelkéből. Ehhez a végső célhoz Wagner gondolkodása nagy kerülővel érkezett el. Közben letért a művészi tapasztalaton nyugvó esztétikai kutatás újtjáról, és a zenedráma elemeinek (a színpadi költészetnek és a zenének) természetét vizsgálva, merész és egyoldalú következtetésekkel megállapította az operaköltészet általános normáit, melyeknek alapján minden addigi művészetet kénytelen volt megtagadni. Szerencsére Wagner nemcsak esztétikus, hanem grandiózus alkotó művész is volt, aki minden kívülről kapott mély művészi benyomást kiirthatott esztétikai elmélkedéséből, kiirhatta Mozart és Beethoven hangszeres műveinek, Shakespeare színműveinek nagy élményét, de nem fojthatta el saját hatalmas alkotóerejének belső, ösztönös megmozdulásait, melyek elméleti okoskodásait jótékonyan befolyásolták, és életet öntöttek azokba. Így Wagner operaesztétikáját mint Wagner sajátos művészi törekvéseinek hű tükkrét foghatjuk fel, mely azonban nem elégszik meg szubjektív pszichológiai igazságával, hanem merész következtetéssel objektíve is igazolni igyekszik álláspontját. Ezért Wagner amilyen egyoldalú és merev esztétikusa a „zenedrámának”, éppoly finom és éles szemű magyarázója „saját zenedrámájának”. Wagner művészlélekének rendkívüli fogékonysága végül is áttörte az egyoldalú elvek korlátait. A közvetlen indítékot Schopenhauertól kapta; nem annyira Schopenhauertól, a zene metafizikusától, mint inkább Schopenhauertól, a művészlélek elmélyedő ismerőjétől, aki a művészetet és életet szembeállítva, a kettőt szoros kapcsolatba hozta egymással. Wagner az államról és a vallásról írt munkájában a művészetet most már mint az emberiség mély lelki szükségletét vizsgálja, s itt találkozott Nietzschével, aki szintén az emberiség lelkén keresztül tört utat a görög tragédiához.

Az általánosság veszélyét természetesen még így sem kerülte el Wagner: csak a művészet legtágabb kereteiben mozoghatott, s olyan sajátos esethez, mint az opera, számtalan formájával, nem férközhetett közelebb. Wagner (bár nem az operaesztétika terén) mégis határozott lépést tett a konkrét művészi jelenség felé. Mint Rousseau annak idején Glucknak, úgy Wagner Beethovennek köszönheti esztétikai eszméinek legnagyobb elmélyülését. Az a nagyszabású Beethoven-jubileum, mely egész Németországot ünnepi díszbe öltöztette, Wagner lelkében is teljes tisztaságában visszaidézte azt a nagy élményt, melyet neki Beethoven művészete jelentett. Igaz, Wagner a Beethoven-Festschriftben is Schopenhauer általános zeneművésztípusának mintájára rajzolta le legkedvesebb zeneköltője lelkét, azonban az a mély pillantás, melyet a műveken keresztül Beethoven belső életébe vetett, a schopenhaueri művésztípust számtalan árnyalattal határozottabbá, igazabbá tette. Már magában az a körülmény, hogy Wagner éppen a külvilágtól elforduló, magába mélyedő, minden ízében ösztönös Beethoven állította elé, Schopenhauer befelé tekintő, szomnambulikus álmában a legmélyebb igazságokat kinyilatkoztató művésztípusa megtestesítőjeként azt igazolta, hogy Wagner előbb intuitíve felismerte Beethoven művészetének alapjellegét, s csak azután (miután beleillőségéről meggyőződött) illesztette bele Schopenhauer zeneművésztípusának keretébe. Wagner azonban jól tudta, hogy az intuíció a tudományos tapasztalás támasztékára szorul. Ezért munkájában segítségül hívta a zenetörténelmet, hogy annak hátréből a zeneköltő alakja élesebben, plasztikusabban, valószerűbben domborodjék ki. Nem a módszernek, hanem Wagner fogyatékos zenetörténelmi műveltségének, általában az akkori zenetörténelem kezdetlegességének hibája, hogy művének ezek a történelmi vonatkozásai önkényesek, és gyakran inkább eltorzítják, mint megvilágítják Beethoven-portréja vonásait.

Az operának, mint egységes műformának az alkotó művész lelkéből történő magyarázata

Már rövid történelmi áttekintésünkben is kitűnik, hogy legmélyebb behatolás az opera szellemébe mindig ott mutatkozott, hol az esztéta az operát, mint élő remekművet, valamely konkrét, művészi megvalósulásában (tehát nem különféle operaformákból a közös formai elemet elvonva) tette vizsgálódása tárgyává. Ennek a jelenségnek okait a következőkben véljük megtalálni:

1) Az élő remekmű megismertet bennünket, saját intuíciónkon keresztül, az alkotást létrehozó művész lelkével. A művész belső élete tehát sokkal hozzáférhetőbb számunkra, mint a formák (a művésztől elválasztott, tárgyilagosan analizált formák) külső élete. Más szóval, mi előbb ismerjük meg azt, *amit* a formák jelentenek, mint azt, *amivel* a formák valamit jelentenek. Ezért bár mi a formákon keresztül ismerjük meg a művész lelkét, sikeresebben magyarázhatjuk a művész intuitíve felismert lelkén keresztül a formákat, mint viszont. A művész egyénisége, úgy, ahogy műveinek befogadása folytán bennünk kialakul, kulcsot ad a formák magyarázatához: ezt a kulcsot az elvont formákból kiinduló spekuláció kiejti kezéből.

2) A formáknak, mint a kifejezés eszközeinek, vannak ugyan önálló törvényeik, de ezek a törvények csak a művész szellemének érintésére lesznek nyilvánvalók. Ezek a törvények lehetővé teszik a kifejezést, de egyszersmind korlátozzák is azt, mint az anyag a szellemnek megnyilatkozását. Ezekből a formai törvényekből tehát csak annyit

ismerünk, amennyit a művész szelleme életre kelt a forma anyagában. Ezért minden művésznél mások, illetőleg más a jelentőségük. Így esetről esetre kell megvizsgálunk őket.

3) A műalkotásban az a szellem az elsődleges és lényeges, mely hogy megnyilatkozhassék, a formákat önálló törvényekkel életre hívja. A formákból, mint statikus jelenségekből nem állapíthatjuk meg azt a szellemet, mely általuk megnyilatkozik; a formák csak illusztrálhatják azt.

A mondottak megvilágítására a Wagner Beethoven-esszéjében határozatlanul megjelölt esztétikai irányzat modern kiépítőjének, az egyik legkiválóbb élő zeneesztétának meghatározását idézzük: „Az, amit egy művészet lelkének nevezünk, csakis képlekeny állapotban érzékelhető, szilárd, külső megjelenési formáiban sohasem lehet megragadni; nem foghatjuk fel körvonalazható létezőként, hanem sokkal inkább mint irányt, mozgást, törekvést, mint vágyat és akaratot, amelyek valamennyi megjelenési forma gazdagságát különféleképpen juttatják felszínre, s ezek mindent átítatnak a maguk immanens jellegével, amivel csak érintkeznek.”¹⁹

A legfontosabb kérdés tehát, melyet a mondottak alapján az operaesztétának fel kell vetnie, a következőképpen fog kialakulni: Mit jelent az operaforma az öt létrehozó művésznél? E kérdés megoldásához igyekezünk szerény kísérletünkkel hozzájárulni.

Az egyes zeneszerző alkotásainak esztétikai vizsgálata és a zenetörténelem

Eljárásunk módszere a fent említett három pont alapján önmagától adódik. Láttuk, hogy a művészi alkotás vizsgálatánál két folyamattal, egy külsővel és egy belsővel van dolgunk. A külső folyamat a mű megjelenési formáiban játszódik le, a belső folyamat abban a szellemben, mely a külső formákat létrehozta, hogy bennük megnyilatkozhassék. Az utóbbit egy határozott élménykép (Erlebnissbild) alakjában intuitíve ismerjük. Ezt a belső folyamatot tudományosan azonban egycdül a külső folyamattal, a formákkal konkretizálhatjuk, melyek váltakozásának törvényeit nem ismerjük ugyan, de melyeknek váltakozása tudományosan lemérhető. A formák váltakozása lesz tehát eljárásunk objektív támaszpontja.

A formák váltakozására vonatkozó összes ténybeli adattal a zenetörténetnek és ségéd tudományainak segítségével ismerkedhetünk meg.

A zenetörténeti szempont fontosságát már Wagner Beethoven-tanulmányához fűzött megjegyzéseinkben kiemeltük. Ugyanott megemlítettünk bizonyos eltévelyedéseket, melyeket a zenetörténeti ismeretek fogyatékosságára vezethetünk vissza. Wagner óta azonban a zenetörténet hatalmas lépéseket tett előre, és lényegesen megkönnyítette az egyes zeneszerzők művészetének vizsgálatát. Így a modern stíluskritikának köszönhetjük, hogy egyes művészek stílusában pontosan megkülönböztethetjük a saját formát az átvettől, és így szigorúan ellenőrizhetjük a formák váltakozásának külső folyamatát.

A zenetörténet fejlődésének periodikussága

Nem szabad azonban elfelednünk, hogy a zenetörténet bizonyos értelemben mindig circulus vitiosus előtt áll. Míg ugyanis az összefoglaló zenetörténet az egyes művész ismeretét kívánja előfeltételül, addig viszont az egyes művészt csak a történetbe beállítva ismerhetjük meg teljesen. Az összefoglaló zenetörténet s az egyes művészi jelenségek egymásra utaltságából származó kor azonban, közelebről szemügyre véve, csigavo-

nal, mely minden egyes fordulatával a cél középpontjához közeledik. Az esztétának, ha intuícióját reális, tudományos tényekkel akarja támogatni, meg kell állapítania, hogy a magyarázandó művészi jelenségre vonatkozó zenetörténeti kutatás az említett körnek melyik pontjához érkezett el, továbbá, hogy alkalmas-e ez a pont arra, hogy az illető esztétikus módszerével bekapcsolódhassék.

A zeneirodalom történettudománya az elmúlt évszázadban (nagy általánosságban megállapíthatjuk) egyetlen nagy kört írt le. A romantika egyénkultusza a zeneirodalom terén is az *egyes* felé terelte a figyelmet. A zenei monográfiák kora volt ez. A sajátosan „történelmi” szempont csak a század második felében kezd felulkerekedni. Az egyes zeneszerzők stílusa között eddig ismeretlen összefüggések fedeztetnek fel, s a zeneművészet stílusbírálati („stylkritisch” – Adler Guido: DER STIL IN DER MUSIK) vizsgálata a zenetörténetet egészen új alapokra fekteti. Az esztétika követte a szaktudományt, és különösen a képzőművészet terén nyomul előtérbe az egyes korok és stílusok vizsgálata. (Riegl, Wölflin, Worringer, Dvofák.)²⁰ A legújabb időkben a zenetörténetesek figyelme ismét az egyes zeneszerzők felé fordul. A zenetörténelmi kutatásokban megizmosodott zeneirodalmár érkezettnek látja az időt, hogy zenetörténelmi ismereteinek erős foglalatában ismét az egyes művészeket tegye vizsgálódása tárgyává.

A zenetörténeti kutatásnak tehát egy egész köre zárult le napjainkban. Láttuk, hogy a zenetörténet haladásának csigavonalán épp ahhoz a ponthoz értünk el, melyen fentebb vázolt esztétikai módszerünk szilárdan megvetheti lábát: az *egyes* művészek vizsgálatának időszerűségéhez. Az esztéta itt nem a művészettörténeteseknek az egyes művészi jelenségekből elvont „stílusába”, hanem magába az élő műregekbe kapcsolódhatik bele, mikor is a „kor” többé-kevésbé határozatlan körvonalú képe s annak csak homályosan megállapítható egysége helyett a művész éles körvonalazott, határozott egyéniségével áll szemben. Mondanunk sem kell, hogy a zeneirodalom történeti tudománya nem haladhatott egyenlő lépésekben előre a zeneirodalom valamennyi területén. Az egyes nemzedékek érdeklődése más és más területek felé fordult, és egyes területeken könnyebb is volt a haladás, mint másokon. A kutatók ezért nem alkothattak egyetlen zárt csoportot, s így míg egyes területeken „körünk” tényleg lezárult, addig másokon még mindig a zenetörténeti összefüggések ismeretének kimélyítésénél tartanak.

Ha tehát fel akarjuk vetni operaesztétikánk alapkérdését: mit jelent az opera műformája az azt létrehozó művészeknek, akkor ezt legtöbb siker reményében olyan művésznél vethetjük fel, akire vonatkozólag a zenetörténeti kutatás említett köre teljesen lezárult.

Ilyen művész Mozart.

A Mozart-irodalom történeti áttekintése

A Mozart-irodalom alapvető munkája Jahn Otto W. A. MOZART című műve.²¹ Jahn MOZART-ja még teljesen a romantika egyénkultuszának szellemében gyökerezik. A művész külső életének a művészetre gyakorolt hatása, az utóbbinak az előbbiből történő magyarázata a romantikus esztétikai gondolkodás egyik legjellegzetesebb problémája. Jahn MOZART-jára is ez a biografikus szempont nyomja rá bélyegét, háttérbe szorítva a zenetörténeti módszert. A zenetörténet szerényen húzódik meg a nagy egyéniség árnyékában; a Mozart előtti zeneművészet szinte elveszti önálló értékét, s csak mint a nagy zenei alkotásainak előkészítője szerepel.

A XVIII. század zeneirodalmának tuzetes megismerése a Mozart-kutatás terén is a zenetörténeti szempont felülkerekedését vonta maga után. Riemann Hugo, illetőleg Adler Guido zenetörténeti kutatásai, melyeknek a Mozart-kutatásra nézve korszakalkotó eredménye a bécsi korai klasszikusok,²² illetőleg a mannheimi iskola²³ alkotásainak kiadása volt, majd a XVIII. század zenéjének stíluskritikai vizsgálata,²⁴ feltárta Mozart századának páratlanul gazdag zenei kincseit, úgyannyira, hogy Kretzschmar Hermann,²⁵ aki maga is nagymértékben hozzájárult ezeknek a kincseknek kiásásához, már 1905-ben közzétehetette a *Peters Jahrbuch*-ban MOZART IN DER GESCHICHTE DER OPER című tanulmányát, melyben az operaköltő Mozart helyét pontosan kijelöli a zenetörténetben. A zenetörténeti és stíluskritikai Mozart-irodalom legnagyobb eredménye azonban két francia zenetörténet-író, Theodor de Wyzewa és G. de Saint Foix nevéhez fűződik; munkájuk²⁶ pontosan megállapítja a fiatal Mozart (1756–1777) valamennyi művének helyét a zene-, helyesebben a stílustörténetben. A két francia tudós stílustörténeti módszere megbecsülhetetlen értékű anyagot rendezett el Mozart-könyvében. Ez a módszer azonban nem juthatott el a teljes Mozarthoz. Wyzewa és St. Foix Mozartja, mint különféle zenei áramlatok gyűjtőmedencéje, esetleg eggyéolvasztó kohója áll előttünk, de annak a tűznek, mely ezt a kohót fűti, nem ismerjük meg sajátos természetét. Az „ember” elvész a különféle stílusok szálainak gombolyagában. Valami sajátosan francia determinista szellem terméke ez a mű, melynek rendkívüli jelentősége csak akkor érvényesül igazán, ha túlhaladjuk, ha nem célt, hanem eszközt látunk benne.²⁷

Mielőtt áttérünk a stílustörténeti szempontot ugyan alkalmazó, de egyszersmind azon felül is emelkedő Mozart-kutatásra, meg kell emlékeznünk azokról a legfontosabb művekről, melyek a Mozart-opera kérdéséhez újabb adatokat szolgáltatnak. Ide tartozik elsősorban H. Abert PICCINI ALS BUFFOKOMPONIST,²⁸ továbbá C. R. Mengelberg GIOVANNI ALBERTO RISTORI²⁹ című munkája. Az előbbi alapján Piccini és Mozart viszonyára vethetünk újabb világosságot, az utóbbi az olasz opera szerepét Németországban egy határozott, konkrét példával tisztázza. Egészen új és rendkívül termékeny szempontot vetett fel Ernst Lert műve,³⁰ mely a színpadtörténet segítségével közelítette meg zeneköltőnk művészetét.

Az a nagyszabású munka, mely a zenetörténelmi ismeretek teljes fegyverzetében Mozart művészetének teljes és sajátosan egyéni képét rajzolta meg: Hermann Abert W. A. MOZART című műve.³¹ Vele a Mozart-irodalom harmadik állomásához érkezünk el. A hatalmas mű mint Jahn Mozart-könyvének ötödik, teljesen átdolgozott kiadása jelent meg, ami valósággal véletlen szimbóluma annak a lezáruló, illetőleg egy csigavonallal a középponthoz közelebb, újra elinduló körnek, melyet a Mozart-irodalom fejlődése az utolsó évszázadban befutott.³²

A Mozart-irodalom mint a Mozart-esztétika segédtudománya

Esztétikai kísérletünkhöz ebben a páratlanul gazdag szakirodalomban számtalan biztos támaszpontot találunk. A *stíluskritika* megismertet bennünket a sajátosan mozarti formákkal, megállapítja az átvett formák helyzetét Mozart stílusában; a formák változása pedig fejtegetéseinkben konkrét szimbóluma lesz annak a művészi szellemnek, mely ezt a váltakozást létrehozta.

A kortörténet feltárja azt a környezetet s azokat a szellemi tradíciókat, melyekben Mozart művészi életének szelleme kibontakozott; rajta keresztül megérthetjük azt az álláspontot, melyet Mozart korával szemben elfoglalt, és ebben az állásfoglalásban is művészi szelleme irányának megnyilatkozását példázhatjuk.

A *színpadtörténet* adatai felelevenítik előttünk a mű eredeti külső megjelenési formáját, és így bizonyos fokig interpretálják az alkotást. Sőt, ahol a szerző személyes színpadi követelményeit ismertetik meg velünk, ott úgy magyarázzák a művész belső elképzeléseit, mint a komponista hiteles előadása az előadott művet.

Hasonló, bár még inkább közvetett jelentőséget tulajdoníthatunk a *művész saját alkotásaira vonatkozó megjegyzéseinek*. Legértékesebb forrása az ilyen megjegyzéseknek a jelen esetben *Mozart levelezése*.

Végül a művész *életrajzának* egyes mozzanatait is fel kell használnunk. Természetesen nem követjük a romantika módszerét, mely a művészi tevékenységet biografikus úton kívánja megfejteni. Ellenkezőleg, arra az álláspontra helyezkedünk, melyet Abert a következőképpen körvonalaz: „*Semmiféle szakadást nem tapasztalunk már a külső élet és a művészet között, hanem mindkettőben ugyanazoknak az ösztönöknek és erőknek a működését ismerjük fel.*” Továbbá: „*...Mozart életében is azonnal sorssá változnak át a véletlen események, ami azt jelenti, hogy épp nem »véletlenszerűek« többé, hanem szükségszerűek, és értelmük van...*”⁹³

Mozart operaesztétikájának jelentősége

A zenetörténeti szakirodalom talán egyetlen operaszerzőre vonatkozólag sem szolgáltat annyi objektív támaszpontot az esztéta kezébe, mint Mozart művészetére vonatkozólag. Ami azonban Mozart drámai zeneköltészetében különösen vonzza az esztéta érdeklődését, az ennek a művészetnek páratlan gazdagsága, sokoldalúsága és rendkívüli átfogóereje. A legkülönfélébb zenei stílusok, koreszmék, művészi irányok találkoznak össze Mozart csodálatos költészetében. Mozart géniusza gyökeret eresztett a német kultúra egymástól legtávolabb eső rétegeibe, magába olvasztotta a korabeli olasz, sőt francia zene szellemét. Ő „*a legtisztább klasszikus*”, de egyszersmind ő „*a legelső német romantikus*” is. Legigazibb lelki rokona Goethének (Abert), s színpada mégis édestestvére Shakespeare színpadának (Cohen). Művészte valóságos kis zenetörténet. Operája valóságos kis operatörténet. Ezért Mozart operáinak esztétikája valósággal az *Opera* esztétikája.

Ertekezésünk keretében nem birkózhatunk meg a problémáknak azzal az egész óriási tömegével, melyet Mozart színpadi zenéje felvet. Kísérletünk csak szerény próbáját kívánja adni fentebb vázolt operaesztétikai módszerünknek. Ezért ezúttal Mozartnak csak egyik kisebb, de módszerünk keresztülvitelére kiválóan alkalmas remekművet tesszük vizsgálódásunk tárgyává, hogy rajta keresztül bepillantsunk Mozart drámai zenéjének szellemébe.

Bevezetés Mozart drámai művészete szellemébe

Mozart DAS BÄNDCHEN című tercettje mint vizsgálódásunk kiindulópontja

Mozart drámai művészetébe úgy hatolhatunk be leggyorsabban és legközvetlenebbül, ha zeneköltőnknek valamelyik kisebb, egyszerű szerkezetű, de kiválóan jellegzetes alkotásán figyeljük meg a mozarti szellem alkotótevékenységét. Választásunk Mozart DAS BÄNDCHEN³⁴ című énektercettjére esett, mely már keletkezésének körülményeinél fogva különösen alkalmas kiindulópontja vizsgálódásunknak. Mozart a BANDL-TERCETT néven ismeretes szerzemény cselekvényanyagát a mindennapi életből mérítette, s így ez az alkotás konkrét adatokkal illusztrálja az élet és a művészet kapcsolatát Mozart lelkében; a BANDL-TERCETT-ben továbbá nemcsak a zene, hanem maga a szöveg is Mozart munkája, és így ez a szerzemény a leghitelesebb dokumentuma mindannak, amit Mozart a szövegtől megkívánt, azaz a legtisztábban példázza a szöveg szerepét Mozart vokális költészetében. Választásunknak egyetlen hátránya, hogy a BÄNDCHEN nem kimondottan drámai, helyesebben nem színpadi mű. Mi azonban éppen ebből a hátrányból fogunk előnyt kovácsolni. A BANDL-TERCETT ugyanis, bár nem színpadi alkotás, teljesen a színpad felé vezető úton fekszik, mondhatnánk határozott keresztmetszetét adja annak a folyamatnak, mely Mozart zenéjét a színpadhoz vezette. Ezek a kivételesen kedvező körülmények csábítanak bennünket arra, hogy éppen ezen a kis rejtett kapun vezessük be az olvasót Mozart drámai művészetének hatalmas, mélyen tagolt épületébe.

A BANDL-TERCETT keletkezése

A BÄNDCHEN keletkezéséről Abert a következőkben emlékezik meg: „Mozart felesége új szalagot kapott urától ajándékba, amelyet mikor Jacquinnel³⁵ kocsikázni akart, nem talál meg. Odaszólt urának: – Kedves férjem, hol a szalag? – mire mindketten Jacquinnel együtt keresték a szalagot. Jacquin végre megtalálta, azonban ahelyett hogy odaadta volna, magasra tartotta, úgy, hogy az alacsony termetű Mozart házaspár nem tudta elkaparintani. Hiába volt minden kérés, szidás, nevetés, végül még a kutya is ugatva Jacquin lábának ugrott. Most már Jacquin odaadta a szalagot, s úgy gondolta, hogy ez a kis jelenet különösen alkalmas humoros tercett-téma lenne. Mozart belement a dologba, megfogalmazta bécsi tájszólásban a szöveget, mely általánosságban visszaadta a helyzetet, megzenésítve elküldte Jacquinnel.”³⁶ Ez a BÄNDCHEN keletkezésének külső története. Mi vajon belső története? Az a történet, mely Mozart művészi életében játszódott le?

Mozartot a megtörtént kis eseményben két mozzanat ragadta meg: az egyik magának az eseménynek mozgalmas, változatos külső képe, a másik az emberi érzelmeknek az a váltakozó játéka, mely a külső kép mögött lüktetett. Mindkét mozzanat úgy, ahogy az életben lejátszódott, határtalanul belemosódik, beleszövődik az élet parttalan hullámzásába. A művészet azonban – mint Goethe mondja – zárt teret követel. A kis családi szcénában is bizonyára volt valami, ami ilyen zárt tér látszatát keltette, különben nem érthetnők meg Jacquin észrevételét, hogy „ez a kis jelenet különösen alkalmas... tercett-téma lenne”. Az életben természetesen nincs ilyen zárt tér. Ennek körvonalait Mozarték tehát úgy képzeltek bele a kis jelenetbe. Azt a látszóvet, mely a kis darabka élet képét, kiszakítva az élet forgatagából, lekerekítette, a vígoperák hasonló tárgyú szcénáinak (Mozarték lelkében mindig éber) emléke tartotta az eseményre visszatekintő

szereplők szeme elé. Egyszerűen Mozartéknak vígoperaszcenákra beállított szeme önkéntelenül körvonalazta a vígjátékszcenák mintájára az előtte hullámzó darabka életet. A családi jelenetnek a komikus színpadi jelenetekhez való véletlen hasonlósága tehát megkönnyítette a parttalan életnek határozott korvonalú műalkotásba való foglalását. „*Igy szinte magától esett, hogy in caritatis camera, egymás közt egy kis kvartettet csináltunk*” – írja Mozart 1787. január 14-én Jacquinnek.³⁷ Így Mozart, szövegíró segítségével, maga fogalmazhatta meg zenéje szövegét.

A vígjátéki reminiszcenciákkal terhes fantázia az élet változatos külső képében itt tehát felismert valami tipikusát, ami a „dilettáns író” Mozarthoz közel hozta az irodalmi formába foglalás lehetőségét. Az irodalmi forma megalkotásában a vígjátékszerű jelenetek példája azonban csak közvetlen indítékot adott a lejátszódó kis történet szavakba foglalásának. Lényeges formai szabályait, mint később látni fogjuk, a hozzáírt zene határozta meg. Mozart zenéje ugyanis nem az élet külső, változatos képét tipizáló szövegbe kapcsolódott bele, hanem egyenesen magába az életbe, az annak külső képe mögött lüktető emberi érzelmek játékába. Más szóval a zene, míg a külső, tarka élettel, a jelenségvilág történéseivel csak a szövegen keresztül található kapcsolatot, addig a belső érzelmi élethez egyenes úton, saját muzikális eszközeivel férközhetett közel.

Fejtegetéseink három alapproblémája

A BANDL-TERCETT keletkezésének belső történetéből így három probléma merül fel előttünk: 1) a zene és az élet viszonya, 2) a szöveg és az élet viszonya, 3) a szöveg és a zene viszonya. Ezeket a problémákat úgy oldhatjuk meg, ha három alapkérdésre adunk feleletet: 1) mit és hogyan foglal zenei formába a zene az életből, 2) mit és hogyan formál meg az életből a szöveg, 3) miképpen egyesülnek a zene és a szöveg (irodalom) formái. A következőkben ezeket a kérdéseket vesszük sorra, csak didaktikai szempontból cseréljük fel a másodikat a harmadikkal. Ezek a kérdések tisztázni fogják (természetesen amennyiben kísérletünk képes lesz rájuk kielégítő feleletet adni) a drámai zene szerepét Mozart művészetében.

A belső érzelmi élet és a zenei formák kapcsolata Mozart BANDL-TERCETT-jében

Mozart már a BANDL-TERCETT műfőmájának megválasztásával jelzi, hogy mint zenész nem magát a jelenségvilágban lejátszódó eseményt, a tarka történetet illusztrálja, hanem azt a magasabb szellemet, mely a kis jelenet mögül kidereng, az életnek, az érzelmeknek azt a belső ritmusát, melynek a reális esemény csak látható „földi” kísérője. Ez a belső életritmus a BÄNDCHEN esetében, amennyiben szavakkal mejelölhető: a barátságos, de élénk és olykor perpatvaros, talán kissé komikus, alapjában véve azonban mindig tiszta kincseket őrző, melegszívű (ahogy a német mondja: treuherzig) családi otthon kedélyes lüktetése. Mozart mindenekelőtt megkereste azt a zenei formát, melybe mint szimbolikus keretbe, az életnek ilyen lüktetése egész változatosságában, az alaphangulat tiszta megőrzése mellett teljesen beilleszthető. Az alkalmas szimbolikus zenei keret szinte magától kínálkozott a Mozart korabeli bécsi humoros házimuzsika formájában, mely az akkoriban éppen fellendülő bécsi *Lied* formakincsekből táplálkozott. Míg a fejlődés tetőfokán álló északnémet dal teljesen a „magas irodalom” szolgálta

tába szegődött, s bizonyos elfogult szerénységgel közeledett a jelentékeny irodalmi értékű szöveghez, addig a bécsi Liednek fölényes állásfoglalása a rendesen csekély irodalmi értékű szöveggel szemben szabadabb, gazdagabb zenei kibontakozást biztosított. Így formáinak mintázásában részt vett nemcsak a magas színvonalú bécsi hangszeres zene és a népies Singspiel szelleme, hanem az olasz ária (seria és buffa egyaránt), sőt bizonyos fokig a francia opéra comique is. A bécsi dal tehát a szellemes játéknak, az élénk drámaiságnak csakúgy szabad teret biztosított, mint a német népdal bensőséges lírai hangvételének, mely utóbbi már egyszer oly közel hozta Mozart szívéhez a sváb népdalt. Ennek a sokoldalú, gazdag „Geselliges Lied”-nek műformája Bécs zenekedvelő polgári köreiből alakult ki, magába szíva termőhelye meghitt, kedélyes levegőjét. Ebbe a szerfelett megfelelő szimbolikus keretbe helyezkedett Mozart alkotó szelleme.

Mozart ezen az általános kereten belül is akként alkalmazza kifejezési eszközeit, hogy azok jelképesen az élet belső érzelmi hullámaira mutatnak rá. A jelenségvilágban lejátszódó történetnek programzeneszerű illusztrálása helyett megkeresi az esemény érzelmi motívumait, s ezeknek váltakozásából rajzolja ki az élet legmélyebb összefüggéseit, legbelső értelmét. A megszólaló házastársak szájába nyárspolgári ritmusú témát ad, mely teljesen népies bécsi szellemben fogant, s így egyszeriben élénk varázsolja a családi otthon polgári nyugalomát, melyben a párbeszéd megszületik. Ebből bontakozik ki a keresés türelmetlen, pattogó dialógusa; itt már a sziporkázó opera buffa drámai alakzatai jutnak szóhoz, az olasz vígopera drámaisága, mely a félreértések zavarának kifejezésére egész sajátos formanyelvet alakított ki. Ez a félreértés diszharmonikus hangja, mely egyszerre csak Erisként terem közöttünk, megbontva az élet otthonias harmóniáját. Majd jön a megbékülés, a feloldás. Emelkedett hangulat, öröm, boldogság. Mozart itt is bámulatatos intuícióval találja meg a megfelelő zenei alakot. A himnikus lendületű, életigenlő diákkarok szellemét idézi a mű kódájában.

Mozart zenéje az élet mély, belső érzelmi alapján veti meg lábát, s ennek a belső életnek formába öntésével köti meg örök érvényűvé, teszi egyetemessé, abszolúttá a részleges, esetleges külső életet. Amint az elbeszélő vagy drámai költő valamely egyszeri, esetleges történetet a költői formák hatalmával, a szavak művészetével a teljes élet szimbólumává avat, úgy emeli Mozart is a megzenésítendő cselekményt a zenei formák művészetével teljes életet tükröző szimbólummá. Míg azonban a szavak művésze a „történetet”, a „cselekvényt” már benne találja abban az anyagban, mellyel dolgozik (azokkal a szavakkal, melyekkel szimbolikussá teszi, egyszersmind el is mondhatja a „történetet”), addig a zeneművésznek egy idegen anyag (a szóművészet) segítségével kell művészete anyagába belefoglalnia azt.

A szöveg szerepe Mozart vokális és drámai zenéjében

Hogyan történik ez a belefoglalás Mozart művészetében? Mi az, amit a szöveg az életből a zenébe belefoglal? Vagy hogy példánkban maradjunk: hogyan illeszkedik egybe a szó és a hang, a szöveg és a zene a BÄNDCHEN-ben, s mi sajátosan a szöveg szerepe ebben a kis műalkotásban? Mielőtt erre válaszolunk, a vokális zene egyik legalapvetőbb formai kérdését: a beszéd és a zene egyesülésének formai mibenlétét kell tisztáznunk. Ennek a rendkívül bonyolult problémának a tárgyalása azonban áldozatul kívánná értekezésünk egységes keretét, s így be kell érünk annyiival, hogy álláspontunkat csak a legnagyobb általánosságban jelezzük.³⁸

A zene és a beszéd együttműködése a vokális zenében

A beszéd és a zene együttműködése kérdésében legkényelmesebb álláspontra kétségkívül a zene naturalisztikus magyarázói helyezkedtek. Ok a beszéd és a zene közös elemeinek hangsúlyozásában látják a vokális zene feladatát. A zene, ritmikus hangsúlyával, periodikus, frázisos szerkezetével tényleg hasonlít a beszéd hangsúlyos jellegéhez, mondatokra tagolódó szerkezetéhez. (A naturalista esztétika ebből a hasonlóságból közös eredetre következtet. A természettudományos-evolucionista gondolkodásnak azt a tételét, hogy a hasonlóság a közös eredet jele, csak nagyon óvatosan alkalmazhatjuk.) Hogy a zene és a beszéd szerkezetében ilyen párhuzamos jelenségek léteznek, az még nem jelentü, hogy belőlük az az esztétikai szabály következik, miszerint a vokális zeneköltészet lényege a közös elemek összefűzéséből megalkotandó egység.

Nem szabad ugyanis elfelednünk, hogy ezek a párhuzamos jelenségek két egészen különböző formavilághoz tartoznak. A „közös” elemek tulajdonképpen nem is „közösök”, azaz nem azonosak, csak párhuzamosak egymással. Ez a párhuzamosság nem esztétikai normáját, hanem csak formai lehetőségét adja meg a beszéd és a zene egyesülésének. Ez csak annyit jelent, hogy a zene és a beszéd, mint időben tagozódott dolgok, takarhatják egymást. Együttműködésük sohasem lehet valamely közös, természetes egység; természetes egységbe csak egy *harmadikban* olvadhatnak össze: az énekben. Nézetünk szerint tehát a zene önálló, sajátos hangsúly- és ritmustörvényeivel mint külön és idegen tényező közeledik a beszédhez, s a kettő egyesüléséből egy *harmadikfajta* hangsúly, illetőleg ritmus származik. Ezért nem lehet hivatása a zenének, hogy a beszéd természetes hangsúlyát szolgáló módon utánozza, mint a naturalista esztétika követeli. A zenének és beszédnek ilyen pontos egybeesése, amint a tapasztalat bizonyítja, nem is lehetséges. Az ének ezért, ha az abszolút zene vagy a beszéd törvényeinek szempontjából ítéljük meg, mindig természetellenesnek fog feltűnni.³⁹

A zenei és a beszédhangsúly nem magyarázza egymást, hanem egymást alakítja, mint például a kötött beszédben az értelmi és a versmértékhangsúly. A kötött beszéd példájának hasonlatát tovább is szöhetjük: ahogy a versköltő általában tekintetbe veszi a beszéd értelmi tagoltságát, szó- és mondathangsúlyát, de egyszersmind túl is lépi azt, sőt gyakran öntudatosan az értelmi hangsúly ellen érvényesíti a versritmust, hogy a kétféle hangsúly keveredéséből egy harmadik, bonyolódottabbat hozzon létre, úgy a zenész is általában tekintetbe veszi a szöveg időbeli tagoltságát, de új, zenei elemmel átformálva gazdagítja azt, sőt gyakran szándékosan vét a szövegritmika ellen, hogy így egyes szavakat jelentősen kiemeljen, vagy hogy szerzeménye ritmusképét gazdagítsa.⁴⁰

A zeneszerző a szöveget a dallam ritmusával megköti; az ekképp megkötött szövegben természetesen a zenei ritmuson kívül benne rezeg a szöveg sajátos beszédritmusa is, s a kettő együttvéve szolgálja a határozott költői kifejezést.⁴¹ Csak így érthetjük meg, hogy bár egy és ugyanazon szövegre számtalan dallamot komponálhatunk, valamely vokális remekműben a szöveget mégsem választhatjuk el a költői tartalom meghamisítása nélkül a zenétől. Ha a zenébe ugyanis más szavak hangsúlya rezeg bele, akkor a szerzemény ritmusképe is megváltozik.⁴² A zene- és beszédritmus egyesülésében kétségkívül a zeneritmus az uralkodó tényező. Ezalatt nem szabad azonban azt értenünk, hogy a zene az egyeduralkodó. Ellenkezőleg, a vokális zene legáltalánosabb szabálya, hogy a zenének *meg kell osztania* uralmát a szöveggel (ellenkező esetben az feleslegessé válik, s ilyenkor a leghelyesebb, ha a zeneszerző szöveg nélkül, instrumentumként ke-

zeli az emberi hangot). Azonban a zenész hatalmában áll, hogy milyen mértékben osztja meg a zene uralmát a beszéddel. Hogy a beszéd- és a zenei hangsúly keveredésének aránya milyen különböző lehet, azt két véglet szembeállításával tüntethetjük fel; ilyen két véglet például Wagner deklamációja és Scarlattí ariózója, vagy a koloratúrária és a secco-recitativo. De hogy még a legnaturalisztikusabb gyakorlati megoldás is mennyire nem „naturalisztikus” a szó elméleti értelmében, azt a modern impresszionista zene bizonyítja, mely bár nyomon követi a szöveg szózenéjének minden rebbetését, végeredményben (mint például Debussy PELLÉAS ET MÉLISANDE-jának recitívjaiban látjuk) mégis teljesen más képet ad, mint a szavak titkos verszenéje. Ezért jogosan panaszolhatják a költők, hogy még a legtökéletesebb zenésítés is meghamisítja verseik képét. A zene a szavaknak ugyanis új poétikus helyzeti értéket ad. Így azután gyakran silány költői szövegből is remekművet farag a muzsikus.

Ezek alapján a naturalista esztétika ideálja, a szöveghez simuló, a szöveget „kifejező” zene nem eszménye, hanem csak egyik fajtája a vokális zenének. Ez a „szövegmagyarázó” vokális típus a zenének a szöveggel párhuzamos jelenségeit úgy válogatja össze, hogy azok a maguk saját nyelvén *rámutatnak* a szöveg formai mozzanataira. Az ilyen zene széttöri az abszolút zenei formákat, de művészi jogosultságra csak úgy tehet szert, ha helyükbe új *zenei* formákat állít, olyan formákat, melyek a zene sajátos logikájába foglalják a szöveg formai mozzanatai szerint igazodó zenei elemeket. Ezért úgynevezett szimfonikus egységet még a legforradalmibb deklamáló zenében is találunk. Mit jelent azonban az „abszolút zenei formák széttörése” és „új zenei formák megteremtése”? A „széttörés” tulajdonképpen a régi formák analízise. A szöveggel párhuzamos, *már meglévő* stíluselemek kiválogatása. A már meglévő formák szöveg szerinti analízise azonban nem mehet a végletekig, az egyes külön hangig, csak legfeljebb a legelemibb, már szerves *zenei* egységekig, a zenei motívumokig. Ez annyit jelent, hogy még a legforradalmibb vokáliszene-költő is a korában meglévő zenei formakincsből analizálhatja ki és állítja össze szöveget imitáló zenei nyelvét. S éppen azért, mert ez az analízis nem mehet a végletekig, az analizált zenei stílus megszabja azt a határt, melyen belül a szöveg és zene fedheti egymást. Hogy a szöveg és zene egymást nagy általánosságban fedje, szükséges, hogy a zenei formák tagoltsága párhuzamos legyen a szöveg formai tagoltságával. A zenei formák tagoltsága azonban a fejlődés folyamán stílusok szerint változik, s így mindig más és más párhuzamos tagoltságok tűnnek ki. Egyes zenei stílusok szempontjából tehát beszélhetünk alkalmas, illetőleg kevésbé alkalmas szövegről. Alkalmatlannak az olyan szöveget mondjuk, melynek tagoltsága főbb vonalakban sem fed semmiféle ez idő szerint létező zenei stílust. A szövegnek tehát nagy általánosságban predesztinálnak kell lennie a megzenésíthetőségre. Egy példa: Mozart korának uralkodó zenei formái architektonikusak, mondatszerkeztükben általában szimmetrikusak voltak. Ez a stílus, mely a köztudatba „klasszikus” stílus néven ment át, a szövegtől szintén bizonyos részarányos tagozottságot követel, így például szabályos verssorokba, -szakokba osztódó szöveghez illeszkedik legtermészetesebben. A stílus azonban mindig egy embert jelent. Minden művésznél más és más. Így a szövegtől is mást és mást követel. Az „imitatorikus”, a zenével a szöveg felé törő zenei, mint Wagner, szétanalizálja a meglévő formákat, s ezért szabadabb teret ad a szöveg formai mozzanatainak. Ezzel szemben a vokális zene két alkotóelemének nyugodt, párhuzamos haladását képviselő zenei, mint Mozart, a meglévő zenei formákat sértetlenül állítja párhuzamba a szöveggel, s így a szöveget szigorúbban köti meg; megköveteli, hogy a szöveg terve zenei szempontból pontosan már előre el le-

gyen képzelve.⁴³ Az eredmény mindkét típusnál ugyanaz: a szöveg és zene kitűnően takarja egymást, egyesülésük formai előfeltételét mindkettő egyaránt biztosan teremti meg. Nem mondhatjuk tehát a naturalista esztétákkal, hogy a szöveghez imitatorikusan közeledő zenei stílus közelebb áll az ideális vokális stílushoz. A látszólag naturalista és a látszólag az abszolút zene felé hajló vokális stílus közötti különbség nem értékülönbség, s egyedül a zeneszerző egyéniségéből, temperamentumából, világnézetéből magyarázható. A romokból építő Wagner művészetében a zenének és szövegnek romantikus egymás felé törekvése, vagy a korának formakészletét a maga egészében felhasználó Mozart-zenében a két elem párhuzamos haladása olyan sajátosság, melynek szükségképességét egyedül a zeneszerző lelkében találhatjuk meg. Ezzel a megállapításunkkal visszatérünk az *egyes* zeneszerző alkotásainak esztétikai vizsgálatához, illetőleg a jelen esetben áttérünk a szöveg-zene együttműködés általános formai előfeltételének fejtegetéséről a sajátos mozarti szöveg-zene együttműködés tartalmi viszonyának s annak belső szükségképességének tárgyalására.

A szöveg és a zene, a szöveg és az élet viszonya Mozartnál

Ha a BANDL-TERCETT szövegét elolvassuk, azt tapasztaljuk, hogy az egészen prózai dramatizálása az életben lejátszódott eseménynek. A szövegíró Mozart a költői kifejezés minden igénye nélkül, azaz állandóan a külső történet felületén mozogva, itt sematikus metszetet ad az egész cselekményről. Közelebről szemügyre véve ezt a kis írásművet, két érdekes s egymásnak szinte ellentmondó sajátosságot fogunk felfedezni. Az egyik az irodalmi formába feldolgozandó eseményanyag sajátos, áttekinthetően körvonalazott képekbe való *stilizálása*, amely stilizálás nem riad vissza az eredeti történet megváltoztatásától sem. A másik az az éles, szigorú *realizmus*, mely ezekben a képekben megnyilatkozik. Az első sajátosság tárgyalása a mozarti szöveg-zene együttműködésnek sajátosan *drámai* módjával ismertet meg bennünket, a második sajátosság viszont a szövegnek és az életnek kapcsolatát fogja tisztázni. Ha e két sajátosság tanulságait azután összegezzük azzal a korábbi megállapításunkkal, hogy a zene Mozart drámai művészetében az élet belső, érzelmi képét rajzolja meg, akkor kialakul előtűnik a zenedráma jelentősége Mozart művészi életében.

A szöveg stilizálása a zenei eszmék alapján. A zene és a stilizált szövegformák sajátosan drámai együttműködése

Az esemény stilizált képekbe tömörítésének jelentőségét azonnal megértjük, mihelyt emlékezetünkbe idézzük azokat az esemény külső képén keresztül meglátott mélyebb érzelmi mozzanatokot, melyekhez Mozart a zenei kifejezés formáit szabta. Láttuk, a BÄNDCHEN-ben a bécsi „Geselliges Lied” általános keretén belül változatos zenei formák hullámanak: a „familiáris” bécsi népies főtéma, a „zavart” jelző opera buffa ritmusok, a „megbékülés” diákosan himnikus kórusa. A zenei formáknak ez a hullámanak táncra perdít a reális eseményeket (a pillanatnyi töredékes életképet az örök élet ritmusával lükteti át), s a szövegíró Mozart ennek a táncnak a ritmusához alkalmazkodik; pontosabban, hogy *allegóriánkat* tovább szőjük, megstilizálja azokat a „lépéseket”, melyekkel a reális külső élet a szövegben evvel a táncritmussal lépést tarthat.

Nézzük, miképp megy végbe ez az alkalmazkodó stilizálás, miképpen lesz „a poézis” a zenének engedelmes leánya.⁴⁴ Megfigyelésünk közben észre fogjuk venni, mint lesz a szövegnek és a zenének együttműködése, a formai egyesülés különböző lehetőségeinek felhasználásával, sajátosan drámai tartalom hordozója.

A BÄNDCHEN mindjárt az otthonias, népies főtémával kezdődik, melyet a rövid zenekari bevezetés hoz először. Ebben a hangszerek rajzolta nyugodt, családias hangulatban születik meg a kérdés: „*Kedves férjem, hol a szalag?*” A felelet: „*Benn ragyog fényesen a szobában.*” Mindegyik mondat a téma egy-egy zenei mondatát (frázisát) takarja; a kérdés és felelet együttvéve a téma első periódusa. A BANDL-TERCETT két mondatra tagolt első periódusa a zenei párbeszédnek, tehát már egy határozottan drámai mozzanatnak mibenlétét ismerteti meg velünk. A szöveg itt beszédhangsúlyával hozzájárul az első periódust alkotó két mondatnak határozott szétválasztásához, amit az első frázisnak szoprán-, a másodiknak tenorfekvésbe helyezése még erősebben húz alá. A két frázis összetartozását azonban a zenei periódus vonzóereje, a témát egységes szólamonalban vezető hangszerkísérettől támogatva, a beszédhangsúly érvényesülése ellenére is biztosítja. A zenei periódus itt tehát a társalgást „vezető” tényező szerepét játssza, és megadja a párbeszéd sajátos költői alaphangját, mely a két fél beszélgetését költői egységbe foglalja. Azt az egységes szárnyalást, melyet az író-költő a szavak, mondatok plasztikus beállításával visz bele a költői dialógusba, azt Mozart drámai muzsikája a több mondatot egybefogó zenei periódus melodikus hatalmával valósítja meg. Más szóval Mozart vokális szintjében a költői párbeszéd titkos költői szövenyének helyébe a zene melódiaköltészete lép.⁴⁵ Téves tehát az a felfogás, hogy az egységes melódiavonal a drámaiságnak ellensége. Mozart nemcsak megőrzi, hanem fontos hívásra is emeli drámai költészetében zenéjének ariózus, cantabile jellegét, melyet Wyzewa és Saint Foix szerint, mint a Mozart-zene alapkarakterét, szülővárosának légköréből hozott magával.⁴⁶

De nézzük a BANDL-TERCETT főtémájának második periódusát. Ebben is két zenei mondatot találunk. Az első mondat itt négy beszédmondatot takar, a házastársak itt kétszer váltanak szót:

KONSTANZE Világíts nekem!

MOZART Igen, igen.

KONSTANZE Világíts nekem!

MOZART Igen, igen.

A melódiavonal így két, egyenként ismét két részre bomló mondatrészre oszlik, a második az elsőnek dallamban hű mása, csak egy hanggal magasabban kezdődik (szekvencia), jelezve, hogy a felszólítás és a felelet megismétlődik, de „emeltebb” hangon. Ez a négy részre tagolt első mondat, éppen mert a beszéd egy zenei mondatot darabol fel, türelmetlenebbé, mozgalmasabbá teszi a kérdés és felelet viszonyát. Viszont Mozart a második periódus második mondatát, a kis zárókadenciát, teljes egészében „Mozart” (a tenorszólam) szájába adja, s ezzel megnyugtatja a dialógus hangulatát. (A szöveg is: „*Már itt is vagyok.*”) Az első szakasz így valóságos kis életkép: az élet nyugalmas haladása – nyugtalanság, diszharmonia – megnyugvás, harmonia. Mikrokozmosz az egész mű makrokozmoszában; s ez Mozart életlátására rendkívül jellemző. A szöveg a belső életnek hullámozását a külső életből kiragadott, reális, de a zenéhez alkalmazkodó skémába foglalt képpel kíséri, míg a zene ezt a „részleges képet” beleágyazza a „teljes” élet ritmusába.

A második szakaszban jelenik meg, mintegy a színpadra lépve, a harmadik szerep-

lő: Jacquin. A főtéma dallamával kezdi ő is: „Ej, mi az ördögöt keresnek?...” Ez a hang ugyanabban a légkörben születik meg, mint előbb Konstanze kérdése. De az ember, aki megszólal, másvalaki: a dallam ezúttal a basszusfekvésbe vándorol (a domináns hangnemébe). A következő periódusban a mondatokat a házastársak mind izgatottabb beszéde tagolja szét, Jacquin, aki távolból szemléli az egészet, csak a periódus végén egy-egy külön zárófrázissal jut szóhoz:

MOZART Megvan már?

KONSTANZE Nincs, eredj innen.

MOZART Na, na, na, na, na, na, na, na.

JACQUIN Ez mégiscsak pimaszság.

(Az utolsó két mondat ismétlődik.) Két elfoglalt ember és egy harmadik szemlélő együttese ez a második szakasz.

A harmadik strófában Jacquin már beleelegyedik a keresésbe. „Jó emberek, megkérdezhetném, mit keresnek?” A helyzet egy csapásra megváltozik: az eddig egymással vitakozó „férj” és „feleség” most egyszerre szoros összetartó csoportot alkotnak, mely „Jacquin”-nel szembehelyezkedik. „Mozart” és „Konstanze” egyszerre, egyidejűleg énekelve szakítják félbe egymást takaró frázisaikkal „Jacquin” énekszólamát. A most következő jelenetben nem követi Mozart az eseményt úgy, ahogy az a valóságban lejátszódott. Bekövetkezik az az eset, mikor a zene a szöveget, a „gehorsame Tochtert”, a szöveg megváltoztatása (a jelen esetben a „cselekvény” megváltoztatása) árán is engedelmességre kényszeríti. Mozart a szóban forgó kis történet érzelmi motívumainak hullámszámát a következő zenei formában tervezte meg: főtéma (I. szakasz), első epizód (II.–III. szakasz), a főtéma *visszatérése*, második epizód. A „Geselliges Lied” formái, melyeket Mozart sértetlenül őriz meg, ilyen szimmetrikus alakban szolgálhatták csak a drámái kifejezést. A szöveget tehát ehhez a szimmetrikus tagoltsághoz kellett hozzáidomítani, mégpedig úgy, hogy a szöveg és a zene egymást takarása ne csak formai legyen, hanem tartalmi is, azaz a zenei formák ne veszítsék el drámái jelentőségüket. Amint láttuk, a szövegnek és a zenének drámái egyesülése, a harmadik szakaszig bezárólag, az alapul vett, életben lejátszódó történet megváltoztatása nélkül is sikerül. Következik azonban a főtéma *visszatérése*, mely magával fogja hozni bizonyos fokig az első szakasz hangulatát. Ezt a nyugodtabb, családias hanghoz való visszatérést kellett tehát drámái jelentőségre emelni. A harmadik szakasz izgatott feszültségét a főtéma barátságos hangvételébe úgy oldotta fel Mozart, hogy az eredeti eseményt megváltoztatta: Jacquin, miután hiába kérdi a házastársaktól, hogy mit keresnek, felfedi magát: ő is „bécsi”, azaz hogy „földi”: „Hiszen talán segíthetek, merthogy született bécsi vagyok.” A házaspár erre kitörő örömmel üdvözli a „Landsmann”-t, valósággal meglepedezik a „szalag”-ról, s a zürzavarból újra helyreáll a béke, a pattogó harmadik szakaszbeli opera buffa ritmusokat felválthatja a visszatérő főmotívum familiáris kedélyű hangléjtése. A főmotívumot most „Mozart” és „Konstanze” együtt éneklük: „Uram, egy szép szalagot keresünk.” Milyen finomság a zenei elképzelésben! A házastársak, akik az előző szakaszban közös rövid frázisaikkal a hosszabb mondatban kérő Jacquint valósággal letorkolták, most a teljes mondatot átölelő kérdés széles melódiájával békésen közelednek a derék földihez. A szalag megtalálása is ebben a strófában játszódik le. Finoman, igazi bécsies diszkrécióval.⁴⁷ Jacquin: „Egy szalagot? Hm, nos, hiszen itt van a kezében!”

Az utolsó részben (II. epizód) már mind a három énekhang harmonikusan összeolvad a boldog kis örömhimnuszban: „Micsoda öröm, ékes napsütés, igaz barátságban élni,

s hogy megvan a szalag!" A szereplők az élet labirintusain [túljutva] (mert labirintusok ezek a házi perpatvarok is) végre boldogan összetalálkoztak egy közös érzelemben.

A zene, illetőleg a szöveg lényegbeli, illetőleg időbeli elsősége

Látjuk, Mozart BANDL-TERCETT-jében az abszolút zenei formáknak fontos drámái szerep jut. Mozart drámái művészetében általában az összefogó műforma megválasztásától a zenei mondatok tagolásáig minden drámái jelentőséggel történik. A „főtéma” és „visszatérése”, a „kidolgozás”, a „melléktémák” és „epizódok” itt a reális élet hullámzó árájának folyammedrévé válnak. A külső élet hullámzó árájának beleirányítása ebbe a zene által épített folyamagyba: a szöveg hivatása. Ezen megállapításunkon nem változtat, hogy a szöveg időrendben rendszeresen megelőzi a „hozzá” írt zenét. Az operakompozíciónál ugyanis szintén megkülönböztethetünk egy „proteron té phüszei”-t, [a természete szerint korábbi], mely a zenét, és egy időbeli elsőséget, mely a szöveget illeti. Minden operaszerző lelkében megtaláljuk az életnek sajátosan zenedramatikus elképzelését, melyet azután különféle szövegek különféle módon konkretizálnak. A szöveg tehát felidézi a zenész előtt az életnek valamely képét, és ez a kép kiváltja a zeneszerző lelkében azokat a zenei formákat, melyekkel ennek a vázlatos képnek a szövegben ki nem fejezett lényegét megadja. Az így életre hívott zenedrámái (mindig a „zenén” van a hangsúly) formákba kell most már beleszulizálnia a szövegnek azt a bizonyos felidézett életképet, ha az eredeti szövegforma nem takarhatja az életre hívott zenei elképzelést. Ilyenkor a zenész megváltoztatja a szöveget. Nem a szöveg ihleti tehát meg közvetlenül a zenészt, hanem (fontos szétválasztás!) az a kép, az a darab élet, melyet a szöveg a zeneszerző lelkében felidéz. Ennek a képnek nem pontos művészi kifejezője volt a szöveg (hiszen akkor semmi értelme sem volna a szövegváltoztatásnak), hanem csak szurrogátuma. A művészi kifejezés csak azután következik: a zene és a belcillesztett szöveg által.⁴⁸

A kiváló librettisták mindenkor tisztában voltak a zenedrámái formáknak, mondhatnók, „elsősülötti” jogával. Különösen a XVIII. század szövegíróinak volt tökéletes gyakorlatuk az általánosságukban már előre elképzelt zenedrámái formák szerint való szövegfelépítésben. Metastasio még a verseket is képzelt dallamokra írta. Ezt az előre elképzelt zenedrámái formák szerinti szövegírást még a legsajátosabban „irodalmi” librettistáknál, így Calzabiginél és Wagnernél is megfigyelhetjük. Az ilyen librettó, bár megkönnyíti és inspirálja a zenész munkáját, egyáltalán nem befolyásolja a muzsikusz zenedrámái állásfoglalásának eredetiségét. Az utolsó szó mindig a zenészé. A XVIII. században ugyanazt a szöveget számtalan muzsikusz komponálta meg egymás után, sőt egyes szövegek megzenésítése valóságos divat volt. A szöveget komponáló zeneszerző hatáskörének teljes szabadságát és eredetiségét igen nyomatékosan hangsúlyozza az általános esztétikai preszuppozíciókból kiinduló Cohen Hermann is: „Ha Mozartnak önálló viszonya van a drámához, akkor természetesen nem lehet komolyan kérdés a szöveghez való önálló viszonya. Ha a szöveget készen kapta volna egy költőtől, akkor nem lett és nem maradhatott volna meg saját viszonya a szöveg dramatikus meséjéhez, mert számára csakis a szöveg egysége volt lényeges... E helyütt e kérdésből csak az érdekel minket, hogy Mozart számára a szöveg a maga poétikus megszövegezettségében éppenséggel semmiképp nem számított adottnak. Meg kellett változtatnia, át kellett alakítania. Így is tett, és erről egy zseni bölcsességével nyilatkozott meg.”⁴⁹

Az elméletileg kifejtettek érvényesülését a gyakorlatban tehát így képzeljük: Mozart például elolvassa mondjuk A VARÁZSFUVOLA szövegét. A szöveg nyomán egy eredeti életkép alakul ki előtte: alakok jelennek meg, sorsok bontakoznak ki, helyzetek rajzolódnak eléje. Ezek az alakok, sorsok stb. tehát már teljesen eredetiek, mozartüak, csak a művészi alkotómunka szobrászvosójére várnak. Hogyan megy végbe mármost az „alkotás”? Mozart előtt, tegyük fel, megjelent Papageno alakja. Ez az alak először sajátos zenedrámái ideává konkretizálódik: bizonyos fajta ritmusok, melódiafoszlányok, szimbolikus zenei műformák jelennek meg, tehát *zenei elemek*, melyeket szimbolikuságuk mindjárt *drámai* jelentőségre emel. A *népdalmelódia*, a vaskos *népi* táncritmus, a *népi* dalforma drámai szimbóluma Papageno egyszerű, népies „Naturmensch”-ségének; a zenei formákból tehát valóságos drámai alak áll elő. Ennek a drámai ideának tényleges végső realizálása most már a zene és a szöveg együttes munkája. A szerző megvizsgálja a szöveget, hogy mennyire alkalmas az a zenével való formai keveredés által (a keveredés módját fentebb vázoltuk) a belsőleg elképzelt melódia-ritmus-forma-ideákat egyértelműen egységesen kifejezni. Ezeknek az ideáknak kifejezéséhez a zene egymagában nem lehet elegendő, hiszen a zenedrámái ideákban az abszolút zenei elem csupa drámai vonatkozással konkretizálja a szöveg nyomán először feltululó teljes életképet. Mi látni kívánjuk a tárgyat ennek a drámai vonatkozásnak, látni kívánjuk magát „Papagenót” testi valóságában, hallani akarjuk beszédét, követni kívánjuk sorsát, tisztában akarunk lenni helyzeteivel. Ezt a teljességet a kifejezésben, mely egyszersmind a teljes esztétikai egység is, egyedül a szöveggel, a színpaddal együtt adhatja meg a zene.

A Mozart-szöveg realizmusa. A belső és külső világ kapcsolata

Ezzel már át is vezettük az olvasót a Mozart-szöveg realizmusának tárgyalásához. Ezt a realizmust a BANDL-FERCETT szövegén mint a második szembetűnő tulajdonságot figyeltük meg. Míg a zene közvetlenül az élet belső érzelmi folyamatába kapcsolódott bele formáival, addig a szöveg szorosán az élet külső folyamatáról tudósít bennünket.

Láttuk azonban a mozartü szöveg-zene viszony tárgyalásánál, hogy a szöveg és a zene milyen teljes, lényeges egységet alkot a zenedrámái elképzelésben. Mikor a zenét és a szöveget elméletileg mégis szétválasztottuk, s így az egyiket a belső, érzelmi élet, a másikat a külső jelenségvilág hordozójának ismertük fel, csak azt céloztuk, hogy a mozartü szöveg-zene egyesülésben kifejezésre juttassuk a külső és belső élet sajátosan mozartü egyesülését. Említettük, hogy Mozartnál a szöveg és a zene nyugodt párhuzamban halad egymás mellett. Így halad egymás mellett Mozart világnézetében is az élet külső és belső folyamata. Láttuk később, hogy a szöveg és a zene a zenedrámái idea szolgálatában a legtökéletesebb egységet alkotja. Ilyen tökéletes egységet, hogy úgy mondjuk: zárt rendszert alkot Mozart zenedrámájában a külső és belső világ. Ez a „párhuzamos egység” a zene-szövegben, a külső-belső világban, azt jelenti, hogy egyik tényezőnek sem kell helyéből kimozdulnia, hogy a másikba bekapcsolódhasson. Mozart, amikor az életet szemléli, a látszatot, a külső megjelenést nem tori keresztül, hogy a belső világot elérhesse, viszont a belső világ sem kívánczik ki itt (mint a programzenészeknél) a jelenségvilág felszínére. Ezért azután Mozart színpada nem vágyakozik romantikus szenvedéllyel a testetlen eszmék birodalmába (mint például

előtte Glucké, utána Beethovené), viszont az orkeszter sem tolul fel regényes háborúval a színpadra. (Jelképesen azt mondhatnók, a zenészek nyugodtan muzsikálnak a színpad előterében, s nem bújnak, mint vulkanikus energiák, a színpad alá, a wagneri „süllyesztett” láthatatlan zenekar módjára.)

Mozart színpadi világában nem olvad bele a jelenségvilág a belső ideákat szimbolizáló érzelmi világba, mint lényegbe. Itt a látszat is a lényeghez tartozik. „*Nichts ist aussen, nichts ist innen, denn was aussen, das ist innen.*”*

Ebben az értelemben „realisztikus” Mozart művészete. Az ilyen művészetnek legfőbb beteljesülése a színpad.

Mozart realizmusának megvilágítására Ernst Lert a művészeket különféle típusokba osztályozó Rutz Othmar és Nohl Hermann egyes idevágó adatait idézi. Ezek közül az idézetek közül a következő különösen erősen támogatja nézetünket: „*Az első típus a világ individuális sokféleségében él, rengeteg megjelenési formában. Az ilyen zene [ü. Mozart zenéje] alapjában véve mindig homofón, legmélyebb értelme a melódia alakjában jelenik meg (amelynek hossza és gazdagsága erejének a jele), valamint a dallamok meglepetésekkel teli váltakozásában. Nem idegen mélységet kutat, mert mélysége a zseniális élet tényében van, amely e dallamokban és harmóniaváltásokban nyilvánul meg. Az ilyen zene struktúrája nem egységes kiterjedésű, sokkalta inkább mellérendelő... E típus jellemzője a panteisztikus életérzés. Ahogy naiv költőjéről írja Schiller, töretlen és közvetlen viszonyban van magával és a világgal.*”⁵⁰ Az idézettekhez Lert mindjárt hozzáfűzi: „*Az élet és alkotás itt adva lévő töretlenségéből és nativitásából csak olyan művészi gyakorlat jöhet létre, amely olyannak ábrázolja a világot, amilyen. Ez a művészet realisztikus.*”⁵¹

Mozart művészete tehát annak a valóban „isteni harmóniának” szellemi rétegében mozog, hol az Ideál és a Valóság válaszfala leomlik. Ez a realizmus azonban nem vaskos földszagúság. Ellenkezőleg: mivel állandóan a szellemvilág szomszédságát érezzük benne, valami földöntúli, mennyei varázsnak lesz a kútforrása. A mozarti Valóság: csoda. Hiszen már a BANDL-TERCETT-ből is láhattuk, hogy nincs olyan alantas fordulata a földi életnek, melyet Mozart ne emelne a legmagasabb költői szépségre. De a mozarti csoda éppen az, hogy az alantas földi jelenség nem válik le a szellemi tartalomról, nem áll visszatetsző ellentétben ennek magasztosságával; ellenkezőleg, ennek a magasztosságnak osztályosa lesz: odatartozik az is a mozarti világkép lényegéhez.

A földi megkötöttségek és kauzalitás problémájának megszűnése Mozart realizmusában

Mozart realizmusában a földi jelenségek kézzelfogható valósága nem önálló erőforrás, nem önálló világot építő, az érzelmeik belső világát befolyásoló tényező. Külső és belső világ, mert szigorú párhuzamban halad, sohasem kerül egymással szembe. A földi megkötöttségeknek, az anyagnak nyűgét itt sohasem érezzük. A kauzalitás itt nem probléma. Ez nem jelenít meg természetesen azt, hogy Mozart színpadán nincsenek okozati kapcsok, csak annyit jelent, hogy ezeket az okozati kapcsokat nem érezzük korlátnak. Mozart reális világának nincs szüksége „ratio sufficiens”-re. A földi dolgok folyása minden magyarázatát, minden valóságosságát abból a párhuzamból nyeri, mellyel a belső szellemi világgal halad, ahogy a belső világ folyamata sem képzelhető el a külső világ folyamata nélkül. Valamely jelenség a látható színpadon már általa

* „Semmi héjban, semmi magban: / mert ami kint, bent is az van” (Goethe: EPIRRHEMA. Szabó Lőrinc fordítása.)

megnyeri ratio sufficiensét, hogy a szellemi belső világban ott van a párhuzamos megfelelője. Ezért azután a Mozart-opera minden egyes jelenete elemi, ma született, 2722 a pillanatban született teljesen kész, nem kell a múltban, a fejlődésben nyomoznunk, hogy megérthessük. Ezeket a jeleneteket egyedül a drámai idea esztétikai egysége tartja össze, a valószerűségükben is szinte „egyenesen az égből pottyant” alakok egy magasabb világrend természetes tagjai. A „panteizmust”, melyet Nohl mint a Mozart-típus egyik jellemző sajátosságát említett, csak ebben az értelemben foghatjuk fel. A Mozart-színpad realizmusa tehát nem naturalizmus. Mi sem áll távolabb Mozarttól a modern dráma anyagi megkötöttségeket, szociális, biológiai, természettudományos-pszichológiai stb. problémákat feszegető karakterénél. Mozart, akárcsak Shakespeare, minden idők leggrandiózusabb pszichológus költője, de a pszichológia nála, akárcsak Shakespeare-nél, mindig csak eszköz, és egyetlen percre nem válik önálló költői problémává. A szociális, biológiai stb. jelenségek őt csak annyiban érdeklik, amennyiben a belső érzelmi világgal párhuzamosan haladnak, amennyiben már nem szorosan vett szociális, biológiai stb. jelenségek. Legszemléletesebb példája ennek a LE NOZZE DI FIGARO szövegátdolgozása, melyben Mozart a szövegíró Da Pontéval Beaumarchais eredeti vígjátékának minden társadalmi, politikai vonatkozását elhagyatta. Beaumarchais színdarabja ugyan politikai *érzületből* fakadt, de ez a politika a színpad alakjaiban nem válik tiszta, költőileg megformált érzelmmé. Ezért Mozartnak a darab politikai tendenciája nem mondott semmit. Viszont A VARÁZSFUVOLÁ-ban a végeredményben mégiscsak a szociális megkötöttséggel érintkező szabadkőműves elemek valóban bizonyos örök eszmékkel haladtak párhuzamosan, általános belső érzelmek párhuzamos kísérőjelenségei lettek, így részt vehettek Mozart világképében, ahogy később Beethoven FIDELIO-jában is a költő kivezet bennünket a szociális megkötöttségből az érzelmek szabad birodalmába. Mozart realiztikus színpadi világának felépítésében tehát az anyagi megkötöttségek nem vesznek részt mint lényeges problémák.

Ennek a materiális *korlátokból* kiemelt világnak legrokonabb irodalmi megfelelőjét Shakespeare vígjátékaiban és a népmesékben (különösen a német népmesékben) találjuk. Mindkettőben leomlik a földi kauzalitás, a ratio sufficiens korlátja, azaz egyikben sem érezzük *korlátnak*. Amellett mindkettő teljesen reálisan rajzolja meg alakjait. A „csodás” elem egyáltalán nem akadály a valószerűségnek. Van-e reálisabban rajzolt alak a CYMBELINE Leonatusánál, a TÉLI REGE királynőjénél vagy a „Tapferes Schneiderlein”-nél, a „Getreues Eckhart”-nál? Mozart operáinak és Shakespeare vígjátékainak hasonlatát (különösen A VARÁZSFUVOLA–VIHAR párhuzamot) majdnem valamennyi Mozart-esztéta megemlíti.⁵²

A földi kauzalitás megkötöttségének átalakulása Mozart színpadán.

A Mozart-jelenet. A situációkép

Mozart hasonlít ama csodatudó asztrológushoz, aki a földi dolgok folyását a csillagok állásából érti meg. A föld az ég tükreben nyeri értelmét, s ez a tükör nem torzít, mindent teljes valóságosságában mutat, de úgy, hogy ami véletlen volt, most örök törvénynek látszik. Az ég és föld ilyen teljes egybeesése a földi dolgok változását égi csillagokhoz erősíti, melyek a földdel együtt keringenek.

A földi kauzalitást, mint láttuk, Mozart a belső szellemvilág vonzási körébe állította, melyben értelme, hivatása teljesen átvarázsolódik. Ennek az átvarázsolódásnak bélye-

gét viseli magán operaköltőnk színpadi jelenetezése. Ahol a külső és belső világ meg-rögzíti egymást, ott a változás nem „magyarázza” a pillanatban élénk tűnő jelenetet, ott a pillanatban az egész adódik. Pontosabban annak az összefüggésnek, melyet az életben a földi dolgok oksági kapcsolatából igyekszünk megérteni, itt egyetlen pillanatban kell élénk tárulnia. Más szóval mindent a pillanatnyi helyzetből kell megértenünk. A momentán helyzet ideális feltárója pedig: a kép. A Mozart-színpadon minden él, mozog, lüktet, de minden azonnal képpé változik, képbe rögződik. Már a BANDL-TERCETT analízisének is megfigyeltük a szövegen, hogy a zene-szöveg egyesülése bizonyos élesen körvonalazott képekben játszódik le. Mozart színpadi művészetének ezt a lényeges vonását nem ajánlhatjuk eléggé a színpadi rendezők figyelmébe. Az ilyen szituációképből egyetlen pillantással leolvashatunk mindent.

A mozarti kultúra

Az éles körvonalak, melyek Mozart színpadi zenéjének képeit jellemzik, továbbá zeneköltőnk egész, a zeneirodalomban egyedülálló életszeretete, mellyel a jelenségvilág tarka képein csüng, kisebb mértékben bizonyára megtalálhatók olasz elődeinél is. De Mozart olasz elődeiben az ideálnak és valóságnak a maga egészében való összeesését hiába keressük. „Asztronómus” egyedül Mozart volt. S ahol a szellemvilág és a földi valóság karöltve jár, ott felvirágozik nyomukban a „kultúra”. Mozarról feljegyeztük, hogy nem törte szét az átvett formákat, hogy kifejezési eszközeit, ahol csak tehette, a valóságból, a már meglévőből válogatta össze. Mozart ezért igazi munkása volt a kultúrának: ahogy Abert mondja: „alles gestalten” volt a jelszava (s hozzátehetjük „alles weitergestalten”), munkás, aki isteni szabadságában és szuverenitásában is megőrizte alázatát. A dolgok testi valóságát nem kellett széttörnie, hogy szellemüket elérhesse. Művészetében az anyag osztozott a szellem ragyogó örök szabadságában. Legszembetűnőbb megnyilatkozása ennek talán a Mozart-zenekar. Itt a hangszerek hangját, reális, akusztikus hangját és az általa kifejezett költői tartalmat együtt halljuk, helyesebben egynek halljuk. Valamely költői gondolat megtestesülése ez, a fuvola, oboa, a brácsa, a fagott, a dobok és a trombiták egyéni sajátos akusztikus valóságában. Ez a költő írhatta meg egyedül a LA FINTA GIARDINIERÁ-ban a Podestának az említett hangszerekről szóló gyönyörű áriáját, az anyagban való elveszés, a felületes imitáció veszélye nélkül. Teljes ellentéte ennek a tisztán „szellemi” Beethoven-orkeszter, hol csak a hangszer által kifejezett költői tartalom a fontos, a reális hang csak rámutat erre; a hangszer mint akusztikus valóság (s ez a beethoveni zenekar külön varázsa) valósággal eltűnik. A befelé tekintő, magába merülő beethoveni lángelme zenekari hangjának ablaka önmagában színtelen üveg, melyen a szellemvilágba látunk, a „denn was aussen, das ist innen” világnézetű Mozart zenekari hangjának ablaka színes üvegfestmény, mely színeivel, körvonalalaival fedi azt a szellemi tájat, mely az ablak mögött elterül. S az üvegfestmény, melynek színes üvegeit messze tájakról gyűjtötte össze és válogatta ki a művész: kultúra. A mozarti kultúra, akárcsak a goethei kultúra, a teremtés szabad elhatározásból és legbölcsebb belátásból fakadó folytatása.

Az operaműfaj Mozart életében a költő világnézete teljes beteljesülésének lehetőségét jelentette. A jelenségvilág és az élet belső érzelmi életünkben lejátszódó hullámmozása (s ezt a kettőt Mozart mindig együtt érezte) az operában nyújthattak egymásnak legközvetlenebbül kezét.

Befejezés

Értekezésünket befejezve kötelességszerűen megjelöljük még azt a szerepet, melyet Mozart operáinak részletes, mindenre kiterjedő esztétikájában fejtegetésünknek szántunk. Nagyon jól tudjuk, hogy munkánk Mozart drámai művészetének kimerítő esztétikai ismertetéséhez csak egyetlen rövid kis fejezettel járult hozzá. Ez a fejezet azonban az operaköltő Mozart művészetének *alapidiszpozíciójára*, illetve annak belső szellemi *előfeltételeire* kívánt világosságot deríteni, és így önmagában is zárt egész, s kiindulópontja a további részletes kutatásnak.

Fejtegetésünk objektív bizonyosságául, igaz, Mozartnak csak egyetlen, kisebb szerzeményét idéztük. Sőt ennek a példának megválasztásánál is egyedül annak módszertani alkalmasságát tartottuk szemünk előtt. Mozart művészete alapidiszpozíciójának megállapításához azonban annak, aki Mozart szellemébe elmélyedt, a zeneköltő bármely érett alkotása elegendő tárgyi támaszt ad. Mindegyik idevágó Mozart-szerzemény egyaránt szemléletesen illusztrálhatja, hogy mit jelentenek *általában* a drámai formák Mozart művészetében.

Természetesen, aki az egyes drámai formák jelentőségét külön-külön tisztázni kívánja, annak sorra kell vennie az operaköltő valamennyi drámai alkotását. Meg kell állapítania, hogy mit jelentenek az egyes műfajok keretei, a Schäferspieltől a Singspielig, az opera seriától az opera buffáig; ki kell kutatnia az egyes zene-drámai alakzatok (szcéna, ensemble, finale, duett, tercett, ária, nyitány stb.) sajátosan mozarti szerepét és annak módosulásait. Így a számtalan formai megnyilatkozással párhuzamban, megismeri Mozart művészete szellemének történetét, a zeneköltő világnézetének kialakulását, mind teljesebb, mélyebb kibontakozását. Megfigyelheti, miképpen válnak Mozart színpadi alakjai tipikus érzelmek tipikus hordozóiból élesen körvonalazott, határozott egyéni jellemekké (FIGARO). Mint magasodik ki az egymás mellé rendelt egyének csoportjából a kiválasztott ember, a „hős” (DON JUAN), és végül miképpen lesz az egyén általános eszmék hordozója (A VARÁZSFUVOLA). Követheti, hogyan változik meg az alakokkal együtt az a világ is, melyben az alakok mozognak: a tipikus alakok költője még az élet tarka, hullámozó felszínében gyönyörködik. Itt a pillanatnyi „helyzet” az úr, az élet mintegy a pillanat keresztmetszetében lép a színpadra (LA FINTA GIARDINIERA). Az egymás mellé rendelt egyének világa (éppen az egyéniségnek a változások közepette immanens aktív jellegével) már mélyebb folytonosságot teremt (FIGARO). Az egyéniség glorifikálása, a kiemelkedő hős romantikusan csoportosítja át a világot, beleágyazva a tragikus szakadást (DON JUAN). Végül Mozart az egyéneket, mint egy eszmei világ tagjait rendezi el színpadán, s öntudatosan megnyitja a valóságban az eszmék birodalmát (A VARÁZSFUVOLA).

Bármily gazdag és sokoldalú az a világ, mely Mozart operáiban feltárul, azok az erők, melyek ezt a világot létrehozták, mind szükségképpen abból a szellemből fakadnak, melynek alapidiszpozíciójára értekezésünkben rámutattunk. Belső szükségképi-ségük feltárásához tehát általános ismertetésünk egyrészt a módszer kulcsát, másrészt a biztos kiindulási pontot kívánta megadni. Ezért értekezésünk, amennyiben ezt a célját sikerült megközelítenie, ennyiben alapja a további részletes kutatásnak.

Jegyzetek

1. Dessoir mondja: „*Úgy tűnik, nincs olyan rendszer, amely minden követelményt kielégít. Sem a fejlődéstörténeti, sem más felosztások közt nem találunk támadhatatlant.*” Dessoir: AESTHETIK UND ALLGEMEINE KUNSTWISSENSCHAFT. Stuttgart, 1923. 259. o.
2. Ernst Lert: MOZART AUF DEM THEATER című művében (Berlin, 1918⁶) az operaműfaj eredetét a Mimusban látja. Elméletének kifejtését a közeljövőben önálló munkában fogja megkísérelni (i. m. 98. o.).
3. J.-J. Rousseau: OEUUVRES COMPLÈTES. Paris, 1872–77. Hachette. *Essai sur l'origine des langues où il est parlé de la Mélodie et de l'Imitation musicale.* I. m. I. kötet, 380. o. *Lettre sur la musique française.* I. m. VI. kötet, 168. o.
4. „...nem utánoz, csak beszél.” Rousseau, i. kiadás, I. kötet, 399. o.
5. Tartalmát Hugo Goldschmidt DIE MUSIK-AESTHETIK DES XVIII. JAHRHUNDERTS című műve ismerteti. Zürich und Leipzig, 1915. 92. o.
6. Rousseau: OBSERVATIONS SUR L'ALCESTE ITALIENNE DE M. LE CHEVALIER GLUCK. I. kiadás, VI. kötet, 221. o.
7. Goldschmidt: i. m. 252–262. o.
8. Paul Moos: PHILOSOPHIE DER MUSIK. 2., bővített kiadás. Stuttgart, 1922. 592. o.
9. L. 5. jegyzet.
10. Th. A. Meyer: KRITIK DER EINFÜHLUNGSTHEORIE. In: *Zeitschrift für Aesthetik* VII, 529. (Meyer a beleérzéssel szemben a szemléletű képzeletet hirdeti, s ebben öntudatunknak egyik pszichikai őstényét látja. I. m. 551. o.)
11. Mint közbeeső állomásokat, Carl Maria von Weber megjegyzéseit az operáról és Robert Schumann zenei iratait említjük meg.
12. Goldschmidt: i. m. 85. o.
13. Richard Wagner: SÄMTLICHE SCHRIFTEN UND DICHTUNGEN. Volksausgabe. Leipzig, 1912⁶. III. kötet, 80. o.
14. I. m. III. kötet, 42. o.
15. I. m. III. kötet, 220. és IV. kötet, 1. o.
16. I. m. IX. kötet, 61. o.
17. I. m. VIII. kötet, 3. o.
18. I. m. X. kötet, 211. o.
19. Ernst Kurth: BRUCKNER. In: *Die Musik* XVI/12. 1924. 864. o.
20. Hogy az egyes korok stílusának esztétikája nem váltotta be a nemrégén még hozzá fűzött vérmes reményeket, annak okát az esztétikai „korok” határozatlanságában kell keresnünk. Mi még sokkal kevesebbet tudunk egyes korok „lelkéről”, hogysem ennek alapján valamely művészi stílust egész bonyolódottságában képesek volnánk megmagyarázni. Ez a stílusesztétika különösen ott jár a rabulisztika útján, ahol „Kunstkönnen” helyébe a „Kunstwollen”-t helyezve a technikai szempontot teljesen kikapcsolja (Worringer), és így merész és homályos konklúziókba téved.
21. Kiadása: Leipzig, 1856–59. Breitkopf und Hartel.
22. In: DENKMÄLER DER TONKUNST IN ÖSTERREICH. 1. kötet, 1903.
23. In: DENKMÄLER DER TONKUNST IN BAYERN. 1902.
24. Fontosabb idevágó művek: Thiersot: GLUCK (1908–09); H. Abert: NICCOLO JOMELLI ALS OPERNKOMPIST (Halle, 1908); H. Goldschmidt: STUDIEN ZUR GESCHICHTE DER ITALIENISCHEN OPER IM 17. JAHRHUNDERT (Leipzig, 1906); ugyanennek a szerzőnek a DENKMÄLER DER TONKUNST IN BAYERN XIV. kötetében megjelent Traetta-kiadása.
25. Ez a munka második kiadásban Kretzschmar GESAMMELTE AUFSÄTZE II. kötetében fekszik előttünk (Leipzig, 1911).
26. W. A. MOZART: SA VIE MUSICALE ET SON OEUVRE DE L'ENFANCE À LA PLEINE MATURETÉ. Paris, 1912.
27. Wyzewa és St. Foix MOZART-jának eredményeit sajnos éppen ellenkező irányban használta ki Arthur Schurig W. A. MOZART, SEIN LEBEN UND SEIN WERK című művében (Leipzig, 1913). Schurig francia mintaképeinek módszerét racionalisztikus túlzásokkal tendenciózusan kielezi az idealizáló romantikus Mozart-irodalom (Jahn) ellen; Mozart művészetéről való ismereteink gazdagításához viszont alig járul hozzá.
28. *Peters-Jahrbuch* XX (1914).
29. Leipzig, 1916.
30. MOZART AUF DEM THEATER (Berlin, 1918).
31. Leipzig, 1919.
32. Abert MOZART-ja után a következő munkák járultak hozzá Mozartról való ismereteink gazdagításához: Max Pirker: RUND UM DIE ZAUBERFLÖTE (Wien, 1920) különösen behatóan ismerteti azokat a kulturális, szellemi áramlatokat, melyeknek A VARÁZSFUVOLA va-

lóságos gyűjtőmedencéje; Hermann W. von Waltershausen: DIE ZAUBERFLÖTE (München, 1920); A VARÁZSFUVOLA finom dramaturgiai elemzése Edward J. Dent: MOZARTS OPERN (Berlin, 1922).

33. H. Abert: ÜBER STAND UND AUFGABEN DER HEUTIGEN MOZARTFORSCHUNG. In: *Mozart-Jahrbuch XIV* (1923).

34. Köchel Verzeichniss 441. mű (Wyzewa és St. Foix a Köchel-katalógus kritikai átdolgozásában 408. műnek jelzi).

35. Gottfried von Jacquin, Josef Franz von Jacquinnek, a kiváló bécsi botanikusnak fia, Mozart barátja.

36. H. Abert: W. A. MOZART. Leipzig, 1919. II. kötet, 63. o.

37. DIE BRIEFE W. A. MOZARTS UND SEINE FAMILIE. München, 1914. II. kötet, 273. o.

38. E probléma mellett már azért sem haladhatunk el, mert Mozart művészetét éppen ezen a téren értették legsúlyosabban félre a Wagner-zenedráma elfogultabb hívei.

39. Mint az esztétikai tényekkel teljesen ellenkezőt, úgy hisszük, kiküszöbölhetjük a naturalista esztétikának azt az elméletét, mely szerint a zene hivatása: visszaadni a szavaknak eredeti, ősi affektusbeszédbeli (*Ursprache*) kifejezőerejét. Ez az elmélet ugyanis arra épít, hogy a szavak elvesztették ősi kifejezőerejüket, s így végeredményben az irodalom teljes tagadásához vezet, tagadja a szóművészet jogosultságát.

40. Különösen a népdallamok megfigyelése tanulságos ebből a szempontból. Elsősorban a régi dallamok jöhetnek itt számításba (l. Vikár-Bartók-Kodály gyűjtését). De az új, közismert nótákból is szemléltető példákat hozhatnánk fel. Például a versritmus szerint:

ú ú ú ú — ú
Kerek ez a | zsemlye,
ú ú ú ú — ú
Nem fér a zse- | bembe.

A dallam szerint:

— — ú ú — —
Kerek | ez a zsem- | lye,
— — ú ú — —
Nem fér | a zsebem- | be.

(A zene a *kerek* és a *nem fér* szavakat a beszédritmussal szemben kiemeli.) Vagy a versritmus szerint:

ú ú ú ú — ú —
Itt is egy ve- | rem buza,
ú ú ú ú — ú ú
Amott is egy ve- | rem buza.

A dallam szerint:

ú ú ú ú — ú —
Itt is egy ve- | rem buza
ú ú ú ú — ú —
Amott is egy | verem buza.

A zene itt a zenei hangsúllyal (a *verem buza*t kétféleképp hangsúlyozza: 1. a versritmus szerint, 2. az ellen) komplikálja az ének ritmusképét. A szöveg versritmusa nélkül (próbáljuk meg a dalt szöveg nélkül, „abszolút” zenei módon énekelni) a ritmus nem tűnik fel komplikálnak.

41. A kétféle hangsúly együttrezgésének helyes felismeréséről ítélhetjük meg a jó énekművészt. A túlságosan „értelmes” ének éppoly bántó, mint a szöveget értelmetlenül elkenő előadás.

42. Figyeljük meg például a több versszakos daloknál, mint változik meg a dallam képe versszakok szerint. A jó énekes a dallamot minden versszakban másképp fogja mintázni. (Az eltérések természetesen minimálisak lesznek, hiszen ahol a szövegritmus nagyobb igénytel lép fel, ott a zeneszerző a dallamot is megváltoztatja, s nem alkalmaz strofikus szerkezetet.) Így van ez például a német dalban is (például *Heidenröslein*), de különösen a magyarban, ahol az egyes hangok időmértékre a zenében is sokkal alkalmasabbak.

43. Hogy Mozart mennyire öntudatosan ismerte drámai zenéjének és általában a színpadi zenének esztétikai jellegét, azt az a levél bizonyítja legjobban, melyet 1781. október 13-án, az ENTFÜHRUNG AUS DEM SERAIL komponálása alkalmából írt édesatyjának, melyből elég a következő sorokat idéznünk: „S hogy is mondjam: operánál a szöveg a zene engedelmes leánya kell hogy legyen... Annál jobban kell tehát tetesenie egy olyan operának, ahol a darab tervét jól dolgozták ki, a szavakat azonban csak a zene számára írták, s nem azért, hogy imitt-amott egy nyomorúságos rím kedvéért írjanak le szavakat vagy egész versszakokat, amelyek legyenek bármilyenek, a színházi előadás értékehez nem járulnak hozzá semmivel, inkább hárt okoznak, s amelyek a zeneszerző elképzelését teljesen elrontják. A vers a zene számára

persze nélkülözhetetlen, de a rím a rímelés kedvéért – a legkártékonyabb dolog. Azok az urak, akik ennyre pedánsan látnak hozzá, meg fognak bukni a zenével együtt. A legjobb, ha egy jó zeneszerző, aki ért a színpadhoz, s maga is hozzá tud tenni valamit, s egy okos poéta mint valóságos főnix találnak egymásra” (Kovács János fordítása.) In: DIE BRIEFE W. A. MOZARTS UND SEINE FAMILIE. München, 1914. II. kötet, 127. o.

44. L. Mozart fent idézett levelét.

45. Mozart zenei „konverzáció”-technikájáról l. Dent, i. m. 11. o. Dent a zenedrámái párbeszéd logikusságát a zenei logikával hozza összefüggésbe. Ez fejtegetéseiben határozott fogalomzavarra vezet. A logikus, értelmes beszéd és valamely műalkotás „költői logikája” között sokkal nagyobb és lényegesebb a különbség, semhogy párhuzamukból messzebbmenő tudományos következtetéseket lehetne levonni.

46. *„A salzburgi ízlés nem volt sem túl mély, sem túl kifinomult: de végtelenül szerette annak a mindig éneklő zenei szépségnek fényét, egyszerű és bájos kifejeződését, ami a stílusok és eljárások sokfélesége alatt Mozart egész életművének állandó alapja volt.”* Wyzewa és St. Foix: i. m.

47. A bécsi „jó társaság” és a benne forgó Mozart diszkrét ízlésére Lert (a LA FINTA GIARDINIERA színpadra hozása tárgyalásánál) nyomtatékosan rámutat L. Lert: i. m. 314–315. o.

48. Ismeretes, hogy Mozart az ENTFÜHRUNG AUS DEM SERAIL első jelenetét teljesen átváltoztatta. A bevezető monológ helyett rövid ariettát követelt, és Osminnak szerepét is két áriával bővítette ki. Az Osmín-áriák zenéjét előbb komponálta meg, s csak azután íratott hozzá Stephanie librettistával verseket. Mozart előtt a szöveg olvasása közben megjelent tehát Osmín zenei egyénisége, ez az egyéniség azonban több volt az eredeti szöveg Osmínjánál. Túlnőtt annak határain. Kibővítette tehát a librettót, hogy így az takarhassa a nagyarányú zenei jellem elképzelését. Ilyen esetek még a szövegét maga író Wagnernél is előfordultak. Stolzingi Walter két dalának verseit Wagner utólag írta a dallamhoz.

49. Hermann Cohen: DIE DRAMATISCHE IDEE IN MOZARTS OPERNTEXTEN. Berlin, 1916. 22. o.

50. Hermann Nohl: TYPISCHE KUNSTSTYLE IN DICHTUNG UND MUSIK. Jena, 1915. Idézi Lert: i. m. 10. o.

51. Uo. 11. o.

52. Nagy fontosságot tulajdonít neki E. Lert (i. m.), aki Mozart érintkezését a német Shakespeare-színpaddal történelmileg is vizsgálja, továbbá H. Cohen (DIE DRAMATISCHE IDEE IN MOZARTS OPERNTEXTEN), aki művében három fejezetet (35., 44. és 45.) szentel a Mozart–Shakespeare párhuzam tárgyalásának.

TÓTH ALADÁR MOZART-TANULMÁNYÁRÓL

Lexikonokból ismert adat, hogy Tóth Aladár 1925-ben, huszonhét évesen, Mozart zenedrámáinak esztétikájáról írott disszertációjával szerzett bölcsészdoktori címet a budapesti tudományegyetemen. A munka, az egyetemi előírásokat ismerve, meglepetésre, kiadatlanul maradt. Tartalmáról mindmáig csak Szabolcsi

Bence egy 1956-os tanulmánya (MOZART ÉS A NÉPI SZÍNJÁTÉK) tett futó említést, s zeneakadémiai óráin is esett szó Tóth Aladár e fiatalkori írásáról: ő a Mozart-szakirodalom fontos darabjának tartotta. A fent első ízben közzétett szöveg messzeemenően igazolja Szabolcsi véleményét; a dolgozat második fejezetének gondolata-

tal, elemző megjegyzései máig sem vesztették el érvényességüket, ma is frissek, további munka kiindulópontjai lehetnének. S persze az első fejezet sem tanulság nélkül való: pillanatsfelvétel a zeneesztétikai gondolkodás korabeli állapotáról, s mindemellett a szakirodalomnak olyan átfogó ismeretéről és értő feldolgozásáról tanúsodik, ami nem szokásos egy, a pálya elején álló, zenetudományi iskolázottsággal nem rendelkező fiatalembernél.

Azt hiszem, csak Tóth Aladár legendás önkritikája és igényessége miatt maradt végül mégis kiadatlan ez az írás. A közlésünk alapjául szolgáló kézirat egyes lapjain, nyilvánvalóan későbbi időből, beható stílári javítások nyomait látjuk, néhány bekezdés a margón meg van jelölve, mások ki vannak húzva – feltehetően egy tervezett átdolgozás céljainak megfelelően. A javítások azonban nem rendszeresek; inkább ötletszerűek: mintha gyors átolvasás során készültek volna, s mint a munkát meg nem érő fáradozás, abba is maradnak. Valószínű, hogy Tóth Aladárnak később már nem volt kedve, ideje átdolgozni írását, s úgy vélhette, hogy eredeti formájában s a disszertáció alaki követelményeivel nem illő az olvasók elé bocsátania.

Mindazonáltal: nem feledkezett meg ifjúkori munkájáról. Későbbi Mozart-tanulmányaiban, így a FIGARO HÁZASSÁGÁRÓL írott operaismertetőben (1928), majd a Szabolcsi Bencével közösen írt monográfiában is (1941) felhasználja egyes gon-

dolatmeneteit, megfogalmazásait. Az eredeti, 1925-os szövegezeit azonban nyilvánvalóan csak kezdetnek, valóban: csak adalékoknak tekintette a mozarti zenedráma esztétikájához, s nyilván a maga számára tartotta elsősorban iránymutatónak azokat a sorokat, amelyekben a kutatás további feladatait jelölte meg.

Ha ő úgy gondolta is, hogy disszertációjának megkésett közzététele szükségtelen, nekünk kötelességünk. Tóth Aladár tanulmányának ott a helye a nyilvánvaló ösztönző és minta, Szabolcsi Bence 1921-ben megjelentetett Mozart-kísérlete mellett. E két Mozart-tanulmány nemcsak két fiatal zenetörténész pályakezdésének impozáns dokumentuma, hanem a magyar Mozart-irodalomnak kezdete és maradandó értéke is.

Tóth Aladár disszertációját egy gépirásos másolati példány alapján adjuk közre. A helyesírás egységesítésén és korszerűsítésén kívül a főszöveget lényegében változatlanul hagytuk, mindössze a német és francia idézeteket adjuk magyar fordításban (az eredeti e tekintetben következtelen: hol eredetiben idéz, hol fordítást közöl). A jegyzetek hivatkozási rendjét egységesítettük, s a kézirat minden oldalon újrakezdődő jegyzetszámaival szemben folyamatosan számoztuk s az írás végére tettük őket.

A kézirat rendelkezésünkre bocsátásáért és a közlés engedélyezéséért Fischer Annie-nak mondunk ezúton is köszönetet.

Wilhelm András

Hermann Hesse

BELÉPŐJEGGYEL A VARÁZSFUVOLÁRA

Márton László fordítása

Legdrágább zene, most hát újra hallom
hangodat, s a papkórus-énekek
s a szentséget árasztó, fényes templom
s lágy fuvolaszó vendége leszek.

Oly sok ízben és oly sok éven által
tett boldoggá a játékos varázs,
s a csodát mindig újra megcsodáltam,
s bensőmben újult a fogadkozás,

amely láncszemként kapcsol láncotokba,
régi frigyben keleti vándorok:
bár hazátok nincs, míg a Föld forog,
lesz titkotokhoz mindig újra szolga.

Csakhogy most félek is: ha viszontlátlak,
mi lesz, Tamino? Vajon ez a fül
érteni fog-e még?, s a szív, a fáradt?
Fiúhangok!, sok pap, ki karba gyűl:
vajon a próba még sikerrel járhat?

Ó, boldog szellemek, ti örök-ifjak,
világunktól háborítatlanul
maradjatok testvérünk- s tanítónknak,
mígnem kezünköl a fáklya kihull.

S ha nincs többé már e víg választottság,
ha int az óra válni titeket,
úgy más jelek jegyzik majd az eget,
mert minden élet átszellemülést vágy.

Hans-Georg Gadamer

A MÁSODIK VARÁZSFUVOLA

Kertész Imre fordítása

Amikor Mozart VARÁZSFUVOLÁ-ját Goethe 1795-ben megismerte, az opera olyan mély és tartós hatást gyakorolt rá, hogy felvázolta folytatását, egy szöveggönyvet, amelyre aztán persze hiába is keresett zeneszerzőt, így az befejezetlen maradt, de töredékként, néhány jelenetre épült, zárt cselekményt egybefogó formájában mégis megjelent. először 1802-ben, majd 1807–08-ban Goethe a művei összkiadásába is végérvényesen felvette. A kis mű tehát ama kísérletek sorába tartozik, melyeket Weimarban, az ottani színházi tevékenysége idején Goethe a német színház felvirágoztatása érdekében folytatott. Nyilvánvaló, hogy Goethe teljes tudatossággal a Mozart-opera jeleneteire, alakjaira és hatékony motívumaira támaszkodott, azzal a színháztechnikai szándékkal, hogy a Mozart-opera kellékeinek újra felhasználását, valamint ugyanazon énekesek szerepeltetését is lehetővé tegye, másfelől, hogy a Mozart-opera sikerén felbuzdult közönséget az opera motívumvilágával való újabb és megújult találkozással örvendeztesse meg – a színház világában éppolyan gyakori kísérlet ez, mint amennyire kérdéses is többnyire a művészi siker szempontjából. Így Goethe kísérlete is megbukott – nem akadt komponista, aki versenyre mert volna kelni Mozart kimagasló és egyedülálló génuszával, Goethe műve tehát megmaradt töredéknek – azon dokumentumok egyikének, amelyek Goethe nek a német színházba vetett reményei összeomlásáról, majd a színházról való elfordulásáról tanúskodnak, mint ez élete későbbi korszakában, Schiller halála után bekövetkezett.

Mindamellet Goethe mégiscsak méltónak találta költeményét, hogy helyet nyerjen műveinek összkiadásában, és valóban, e töredék bája és mélyértelműsége láttán nem ítékezhetünk másként, mint hogy műve a nagy költőhöz méltó alkotói válasz a Mozart-opera kiváltotta élményre. Költeménye annyira költői, hogy nyelvi megformáltságának érzéki telítettségével a mű teljes szellemi-érzéki terét betölti, ugyanúgy, hogy a zenei továbbgondolásra már egyáltalán nem is hagy teret. Hiába, hogy Goethe szakadatlanul csak a komponistára figyel, hiába a tékozlóan szétszórt zseniális színpadi és zenei célzások, mindez nem változtathat azon, hogy a költői megformáltság e zárt szellemvilága nem tűri, hogy zenébe olvadjon át. Annál kívánatosabb azonban a töredék költői értelmének, a Mozart-operával való összefüggéseinek – eddig még meg sem kísérelt – értelmezése.¹

Mozart pompás operájának egy Schikaneder nevű középszerű színműtíró szöveggönyve szolgált alapjául. Ezt a szöveggönyvet azóta is a legélesebb bírálatok érik, s ha Mozart zenéje meg nem dicsóíti, soha senkinek sem keltette volna fel a figyelmét. Mert az valóban, a varázsoperák legelcsépeltebb, leghagyományosabb hatáseffektusai alapján, a legkülönbélebb forrásokból összetákolt fércmű, amelynek valamiféle önálló szellemét még csak firtatni is téveszmének tünne. Mozart ellenben értelmet látott benne, és zenei találékonyságának teljes gazdagságával felruházta, kibontakoztatva és a humanitás Énekek Énekévé emelve benne a gyűlölet és szeretet, a szorongás és a bátor-

ság, az ősztön és a szellem, a nemesség és a komikum emberi szituációit. Ez már azonban Mozart saját alkotása volt, egy új mű. Egyedül Goethe volt még képes arra, hogy szemlátomást valami sajátságos és mélyebb értelmet hámozzon ki a szövegkönyvből. Ezt egyszer úgy fejezte ki: bizvást hihetjük, hogy a költemény magasabb értelmét a beavatottak felfogják majd.

Goethének ezt a célzását mind a Mozart-operában, mind pedig a Schikaneder szövegében kétségkívül jelen lévő, a szabadkőművességre vonatkozó jelentéssel próbálták értelmezni. Ha – úgymond – Goethe itt „beavatottakról” beszél, úgy maga is szabadkőművesként szól, s valami titkos politikai élet veszi észre az operának, a Habsburgok alatti kulturális élet korabeli obskúrus légkörének a kritikáját, akár a szabadkőműves szellemiség ideájának igazolását is. Sőt oly messzire mentek, hogy az Éj királynőjében Mária Terézia császárnőt, Taminóban pedig az ifjú királyt ismerjék fel, akibe Ausztria szabadgondolkodói a reményeiket vetették. Mármost annyi szent igaz: a despotikusan elnyomott szólásszabadság idején, miként a korabeli Habsburg-uralom alatt is, a színház gyakran a legváratlanabb módon politikai fórummá válik, ahogyan egyáltalában a szigorú cenzúrák előállította fojtogató nyomás kiélezi a közönség hallását, és kiszámíthatatlan érzékenységeket fejleszt ki benne. Ezért aztán aligha lehet elvitatni, hogy a politikailag üldözött szabadkőművesség dicshimnusz a politikai felhangokat is megszólaltat, és hogy például Sarastro zárszavainak:

*„A napfény sugara elüzi az éjt,
Legyőzi az árnyak sötét erejét”**

politikai élt is lehet tulajdonítani. Am hogy Schikaneder ilyen hatást is célzott meg vele, az, figyelembe véve művének teljes szövegét, nem hihető. Hogyan adhatott volna különben a sötét ellenoldalt képviselő Éj királynője szájába ilyen, az efféle politikai vonatkozást teljesen összezavaró fordulatot:

*„Pusztítsuk el az álnok fajt,
Eméssze tűz és irtsza kard.”*

A VARÁZSFUVOLÁ-t a szabadkőművesség alapján értelmezők nem magyaráznak, hanem belemagyaráznak. A jelenségek magasabb értelmét, amit Goethe A VARÁZSFUVOLÁ-ban észrevett, biztosan nem az ilyen politikai pamfletre leszűkített értelemben vagy a szabadkőművesség politikai apológiájában kell keresni.

Ennél sokkal általánosabb motívum alkotja a szövegkönyv tulajdonképpeni témáját, mint ahogy a szabadkőművesség eszméinek is az szolgál alapjául: az igazi felvilágosodás, azaz a világosság győzelme az éjszaka fölött. Hogy túl ezen Goethe még a Schikaneder-féle librettó színszerűségét is nagyra tartotta, a drámai hatás, a kontrasztos szituációk gazdagságát, a dús és színpompás cselekményt, azt nem csupán a határozottan nyilvánított elismerése bizonyítja, de még ennél is inkább az, hogy A VARÁZSFUVOLA általa elgondolt folytatásában a Schikaneder-féle librettó cselekményvázát veszi át és fejleszti tovább. Ámde hogy Goethe műve jóval több az eredeti VARÁZSFUVOLA külsőleges dublettjénél vagy változatánál, hogy az a saját költői világába illeszkedő iga-

* Schikaneder szövegét az Operában jelenleg játszott fordítás – Harsányi Zsolt és Fischer Sándor munkája – alapján idézzük.

zi mű, amely önmagában véve éppolyan jelentős, mint költészetének egészét tekintve, különösképp a FAUST késői befejezésének vonatkozásában, azt már régen megállapították.² De hogy milyen kapcsolat áll fenn a goethei folytatás és „a jelenségek magasabb értelme” között, amit Goethe Schikaneder szövegében észrevett, az még vizsgálatra szorul.³

Miféle különös formát is ölt a rossz és a jó, az éjszaka és a világosság harca Schikaneder szövegében? Megengedhető-e valójában, hogy e felszínes hatásokban tobzódó librettónak valamiféle, az egészet átfogó, központi értelméről beszéljünk? Bizvást feltételezzük, hogy az opera cselekménye közismert: a mesés kezdés, ahogyan a kígyó elől menekülő ifjú Taminót megmentői az Éj királynőjének körébe vonják, ahogyan megmutatják neki a csodaszép királyleány képét, majd ahogyan az Éj királynője Sarastrohoz, a leánya elrablójához küldi Taminót, hogy a lányt szabadítsa ki fogságából, és ahogyan azután, váratlan és zavarbaejtő módon, a kép teljesen megváltozik. Amikor Tamino Sarastro, a gonosz rabló birodalmába behatol, egyszerre csak valamennyi érték a visszájára fordul. Sarastro nem gonosz és brutális rabló, hanem nemes szívű férfi, aki mélyeséges gondviselést tükröző bölcsességből rabolta el a leányt az anyjától, és aki most az ifjú Tamino herceget is bevezeti bölcsességébe, azon tanítások és próbatételek útján, amelyeket egy papi szövetség előír. Az opera cselekménye során aztán a szerelmespár – akikhez komikus kontrasztként szegődik Papageno és Papagena figurája – az összes próbát eredményesen kiállja, majd az erőszakkal elválasztott Tamino és Pamina boldog közösségben egyesül.

A szövegkritikai és genetikai elemzés már régen kimutatta, hogyan jött létre az értékek e különös fejtetőre fordulása a cselekmény kezdete meg a folytatása közt: hogy Schikaneder, a szövegíró, tisztán külsőleges, színházi okokból az eredetileg egy másik forrásból merített tervét a második felvonástól teljesen megváltoztatta, és Sarastro ellenséges világában egyszerre csak valami szimbolikus szövetség mély jelentését ismerte fel, úgyhogy mind a korábban elindított cselekmény, mind pedig a korábban felépített jellemek meginogtak, összedőltek: a megrabolt, igazát követelő anyából az éj ellenhatalmának princípiuma lett, aki elkéseredett dühvel ostromolja a jó és a világosság princípiumának képviselője, Sarastro köreit.

Tudjuk, hogy ez a változás ötletszerű módon jutott be a szövegeknyvbe, úgy, hogy az író belevont egy avitt, már rég elkallódott regényt, Terrasson abbé SETHOS-át. Az újabb kutatás kimutatta, hogy mindenekelőtt ebből a hellenisztikus forrásokból táplálkozó regényből ered az opera egyiptomias koloritja, és innen származik az Ízisz és Ozirisz misztériumaiba való beavattatás vallástörténeti rituáléja is.⁴ Az opera e vallástörténeti háttérének fényében mármost felmerül a kérdés, hogy A VARÁZSFUVOLA cselekményében beálló „torés” vajon csakugyan külső behatás eredménye, a különféle források összetoldozgatásának pusztá varratnyoma-e. Mert hogy titkos kultuszba való beavatásnak lehet formája, hogy az idegenszerű és a gonosz hirtelen új és magasabb igazság princípiumaként fénylik fel, a „megtérés” topikájában ősi idők óta (már a Dionüosz-kultuszban is) adott dolog. Nos, Schikanedert bizonyára nem vádolhatjuk az-zal, hogy tudatosan élt e vallási motívummal. De egyáltalán nem gondolom helyesnek, hogy olyan műalkotást, amely az egységes mű hatását kelti – márpedig a Mozart-zene formai erejének köszönhetően, mely bennünket minden lehetséges megfontoláson felülemel, itt ez történik –, az alkotó tudatos szándékaira vezessük vissza. A tény, hogy A VARÁZSFUVOLA értő hallgatója a második felvonásban bekövetkező váltást nem érzi ostobának és értelmetlennek, hanem minden további nélkül elfogadja, egymagában

feljogosítja az értelmezőt, hogy e „váltás” értelmére kérdezzen, ahelyett hogy a filológusi elemzésre hagyatkoznék, mely merő értelmetlenségnek fogja kimutatni a szöveget.

Tetejébe kérdehetnénk még, hogy ez a váltás nem pontosan úgy értendő-e, ahogyan az átváltozás minden mesében bekövetkezik. Igaz, az átváltozás a dolgok varázslatos és meglepő átalakulása. Amde nem tisztán tetszés szerinti: az ellentétesség rokonságát tanúsítja. Így helyénvaló lehet, hogy az átváltozott rabló, akiből megmentő bölcs lett, itt valami meg- vagy áttérésfélét föltételez. De, megfordítva, minden áttérés nem olyan átváltozás-e tán, ami valami titkos identitást rejt magában?

Annyi biztos, hogy A VARÁZSFUVOLA vallástörténeti mozzanata nem a maga vallási jelentésében hordozza valódi életszerűségét. Kérdés azonban, hogy nem a Schikaneder-féle szöveggönyvben lévő törés állítja-e mégis elő azt a mélyebb értelmet, amit az opera hallgatója – legyen ez az értelem bármily kevéssé explicit is – elfogad; és hogy micsoda ez az értelem. Valóban csak felszínes és alapjában értelmetlen dolog-e, hogy ebben az operaszövegben olyan lényegi átalakulás történik a szereplők egymás közti viszonyában, hogy az látszólag a jellemeket is a visszajukra fordítja? Anyát és leányát a lányrablás erőszakos cselekménye szakítja el egymástól – és, lám, a rabló világa mind-egyre fokozódó jelentőségre tesz szert: Sarastro, a rabló, védelmezővé válik, egy pozitív, szellemi, világos szükségszerűség végrehajtójává. E váltásban, így, ahogy azt a darab nyújtja, nem rejlik-e valamely sajátos és lényegi értelem? E váltástól kezdődően a két világ ellentéte nyilvánvalóan valamely érvényes jelentés fényébe kerül: ez pedig a nő elementáris világának és a férfivilághoz tartozó szellemi életfelfogásnak az ellentéte. Az értékek ilyenén változása valóban önkényes-e? Nem tükröz-e valami lényegest? Ahogyan a leány eloldódik anyjától, ahogyan az anyával való természetes-elementáris kötöttsége felbomlik, annak, mint az élet rá tanít, végül is minden formájában benne rejlik a sérelem, az erőszak. Ez az elszakadás: rablás. És mégis a nő tulajdonképpeni rendeltetéséhez és a férfi által meghatározott társadalom struktúrájához tartozik a válás és eloldódás e méltánytalanságát elviselni. Csakis ez veti alapját a szerelmesek új életszövetségének, a házasságnak és a családnak: hogy bevezetük őket a társadalom férfivilág által megszabott rendjébe. Nem ezt érzi-e talán az opera hallgatója az igazi és az uralkodó motívumnak a szöveggönyv hangsúlyváltásában, nem ez kelti-e benne a világosan tagolt, tökéletesen egységes egész érzését?

Ha mindezek figyelembevételével próbáljuk megvizsgálni a Schikaneder-féle szöveggönyt, rögtön szembeotlik, hogy a darab egyik állandó motívuma a női értékek mérlegelése egyfelől, a férfierények kirüntető hangoztatása másfelől. Gondoljunk csak a Tamino elé állított különleges követelményekre, midőn őt a Sarastrót körülvevő férfiak szövetségébe bevezetik, és a próbának alávetik: a három fiú ezt mondja neki:

*„Ez út a cél felé vezet,
Ki férfi módra állja, győz is.
De ezt a hármat megjegyezd:
Légy bátor, türó, titkot őrizz!”*

Ezzel szemben egész sor olyan kijelentésre bukkanunk, amelyekben a nőt fecsegőknek és hazugoknak mondják. Idézzuk fel itt, amit Tamino, próbájának kiállása során, magában mond:

„Mít nő mond, ámitás csupán,
Ki bölcs, az nem megy az után”

és a három hölgy győzködésére ezt feleli:

„A nők sok mindent mondanak,
De álnok minden gondolat”

később pedig, amikor Papageno az Éj királynőjére hivatkozik:

„Ő is csak nő, vakon ne higgy!
De néma légy, egy szót se szólj!”

Még világosabban jut kifejezésre a női és a férfivilág közti elvi ellentét abban az alapvető jelenetben, melyben az Éj királynője a férje hagyatékáról és az ebből származó meghasonlásról beszél a leányának. Ezt mondja itt: „A hétágú napkorongot atyád önként adta át a beavatottaknak. Ezt a hatalmas napkorongot most Sarastro hordja a mellén. Midőn apádnak ezt szóvá tettem, a homlokát ráncolva így szólt: Asszony, ütött az óráim – valamennyi kincsem, amit egymagam birtokoltam, a tiéd most és a leányodé. De a mindent fölemésztő napkorong – vágtam a szavába gyorsan. Az – felelte ő – a beavatottaknak rendeltetett; és Sarastro éppolyan férfiasan él majd a hatalmával, mint eddig én. És most szót se többet. Ne kutakodj olyan dolgok iránt, melyeket asszonyi értelem föl nem foghat. A te kötelességed, hogy magadat és leányodat bölcs férfiak vezetése alá rendeld.” – Más helyen meg, amikor Pamina gyermeki kötelességének érzi, hogy anyjához visszatérjen, Sarastro ezt veti ellene:

„A sorsod útján nincs remény,
Ha visszatérsz anyádhoz innen”

és az anyját „gőgos, büszke szívnek” titulálja.

„Egy férfi kormányozza lelked,
A gyöngé nő, ha párja nincs,
Az igaz útra sose lelhet.”

Az emberi természet lényegében rejlő ellentét ulti tehát itt a kozmikus szimbólum formáját, a férfiak szellemi rendjének és az ezt veszélyeztető elementáris női princípiumnak az ellentéte, amit Sarastro folényes tudással fejez ki: „Nagynak látja magát az asszony, azt hiszi, hogy babonával el tudja majd vakítani a népet, és megdöntheti templomunk szilárd kőfalait. De nem lesz az ő hite szerint!” A nőt Sarastro a férfielvű közösség ellenségének látja, míg csak a szerelemben alá nem veti magát a férfinak.

„Ne bízz a csalfa női szóban,
Kötésünk első pontja ez.”

Midőn a beavatottak kore Taminót a maga számára elnyeri, ez annyit jelent, hogy Taminóban győzött a férfias szellemi princípium. „Ez az ifjú le akarja tépni magáról az éjszaka fátylát, és a legnagyobb fény szentségébe akar tekinteni.” És Pamina a maga módján

ugyanazt a próbatételt állja ki, és Taminóval együtt részesül a beavattatásban, mint-hogy szerelméért kész feláldozni magát (kétségbeesett szerelmi öngyilkosságában):

*„Ha két szív telve szenvedéllyel,
Azt nem szakítja semmi széjjel,
A cselszövés is kárba vész,
Az ég reájuk áldva néz.”*

Két világ ellentéte határozza meg tehát a cselekményt: a női és a férfi-, az elementáris és a szellemi, a természeti és az államalkotó világé, amely ellentét egy ősi asztroreligiózus képzetvilág kozmikus szimbólumainak a köntösét viseli; az éjszakai holdszimbólumét (az Éj királynője holdsarlóval a fején jelenik meg) és a napét (Sarastro a nappal fényvilágának reprezentánsaként napkorongot visel a mellén).

A követelmények, melyeket Tamino elé állítanak, hogy a beavatottak körébe felvegyék, leginkább a hallgatásra vonatkoznak. Emlékezzünk csak az opera elragadó jeleneteire, amelyekben Tamino, a fecsegő Papageno komikus kontrasztja kíséretében rendületlenül állja a számára kirótt hallgatási kötelezettséget, és még abban az irgalmatlanul kemény jelenetben is, amelyben a szerelmes Pamina csak egyetlen gyöngéd szóért könyörög, kitart a hallgatási fogadalma mellett, csak hogy a szövetség parancsának eleget tegyen. Itt a férfivilág valami nagyon lényeges elemére tapint rá a cselekmény, valamire, amit a férfiaság világa, és vele, magától értetődően, az államnak és a társadalomnak a férfivilág által megszabott rendje döntő követelményként hordoz. Zárkózottság és hallgatagság itt nem egy titkos kultusz vallási előírása, hanem egy személy fölötti kötelezettségű rendhez tartozás közvetlen szimbólumává lesz, mely elől a lét elementáris princípiuma, aminek a férfi fölött is hatalma van, meghátrál.

Mindez korántsem mesterkéltnak értelmezés: itt, ha művi és másodlagosan áthagyományozott formában is, de olyan bölcsesség szólal meg, mely az emberfaj messzi őskorába, vallásalkotásának kezdetéig nyúlik vissza, és a történelmi hagyományok szegélyén derengő matriarchális társadalmi rend titokzatos varázsát villantja elénk. A német romantika egyik késői szülöttje, Bachofen volt az, aki a matriarchátus problémáját olyan jelentőségűnek látta, mint amely az egész antik előtti világot uralta – meglehet, erősen eltulozva e korai princípium univerzalizitását. Elég meggyőző bizonyíték szól azonban amellett, hogy ilyen anyajogú társadalom egyáltalában létezett, ahol a trónöröklés, a család jogi személyének elvét, szemben az általunk megszokott apajogú renddel, a nő, az asszony képviselte. A Bachofen összegyűjtötte némelyik mitológiai történet utórezdüléseiben kimutatható valamiféle prehisztórikus hetairai jelleg, amely e korai jogrendet megteremtette. Az sem kétséges, hogy történelmileg áthagyományozott kultúrvilágunk alapvetéséhez tartozik e matriarchátusi rendnek a patriarchátussal való elnyomása mindenütt, ahol csak ilyen anyajogú rend fennállott.

Dehogyan állítjuk itt, hogy A VARÁZSFUVOLA verses szövege bármi vonatkozásban is adalékul szolgálhatna az ilyen matriarchátusi rend bizonyosságaihoz, de azt igen, hogy A VARÁZSFUVOLÁ-ban – talán a hellenisztikus vallástörténeti hagyományok útján, ami a Schikaneder által használt forrásba bekerült – az apajogú gondolkodás, és vele annak ellenvilága is, a maga teljes erejében kel életre, és valódi erkölcsi problématudatossággal formálódik át a szabadkőművesek férfiszövetségének felvilágosodott szellemi vallásává. Figyeljük meg, hogy A VARÁZSFUVOLÁ-ban, akárcsak az anyajog befolyásolta ősi mondákban, az anya a férfivilág reprezentánsa, bár ezúttal nem a szerelmese elleni

gyilkosságra bujtogatja a leányát, és hogy a merényletet nem a férfiero, hanem princípiumának folénye hiúsítja meg, amely princípium gyöz Paminában és Taminóban. Sarastro a bosszút nem ismeri:

„De lássad, hogyan állok bosszúú anyádon. Az ég adjon bátorságot és kitartást a tiszta ifjúúnak, hogy derék tervét véghezvigye, s akkor boldog leszel vele, anyáú pedig megszegyenülve tér majd vissza a várába.”

Más bosszú nem létezik. A szerelem gyözelve, a beavatottak világába történő bevezetés egyenlő az elementáris világ vereségével.

Schikaneder szövegekönyvének elemzése föltárta az opera mesevarázsának valóban jelentős háttérét. Nem a szabadkőművesség a jelenségek magasabb értelme, amit Goethe az operában felismert, hanem a szellem meghatározta emberi erkölcsiség általánosabb problémája. Felmerül most a kérdés, milyen kapcsolatban áll a Goethe-féle folytatás A VARÁZSFUVOLA e szellemiségével, milyen sajátos, egyedül az ő költői lényéből következő értelmet bontakoztatott ki belőle. Mert az opera helyzeteinek és jelmeinek pusztá ismétlése és fokozása, ami a folytatásban teljesen nyilvánvaló, nem válasz az egésznek a költői értelmét illető kérdésre. Aztán meg azt sem látom lehetségesnek, hogy valami bonyolultat valami még bonyolultabbal magyarázzak, és, mondjuk, Goethe valamelyik másik művét hívjam segítségül: a NEMET KIVÁNDORLÓK BESZÉLGETÉSEI-ben olvasható mesét, amelybe erősen belejátszik A VARÁZSFUVOLA hatása.

Csakhogy Goethe művét hasonlíthatatlanul nehezebb értelmezni, mint Schikaneder szövegekönyvét, már csak azért is, mert Schikaneder, nem lévén igazi költő, a művének (vagy forrásainak) alapjául szolgáló gondolati motívumokat gyakran fejt ki reflektív, ilyenként tehát a kutató számára világos formában. Goethe műve viszont nagyon is költői. Itt minden cselekvéssé és viselkedéssé tevődik át, eseményekké formált, gondolati önértelmezést alig ismerő jelképekké. Elégg jelentőségteljes – különösen a FAUST második része későbbi költője számára elég jelentőségteljes –, hogy költeménye egy opera terve. Világosan felismerhető itt a szellemi nyomvonal, amely a FAUST-folytatás első felvonásának operaszerű látványosságához vezet. De hát csak egy töredékről beszélhetünk. A fennmaradt tervek csupán a folytatás hozzávetőleges kereteit jelzik, és végül is pozitívan kell fogadnunk az egész töredékjellegét: Goethe maga is egészként vette fel a töredéket művei összkiadásába. Mi teszi a töredéket egészssé? Teljes értelművé?

A cselekmény későbbi időpontba visz, amikor Tamino és Pamina házasságából gyermek születik, és ezzel kiújul a harc az Éj királynője meg a Sarastro bölcsessége által vezetett s a Tamino királyi irányítása alatt álló ország közt. Az erkölcsi rendet, melynek győzelmét A VARÁZSFUVOLA ünnepelte, a Gyermek megszületésével most új támadás éri az ellenséges elementáris éjvilág részéről. Sarastro hűtlen szerecsene, az Éj királynőjéhez pártolt Monostatos visszatér szolgálival, hogy megbízatása teljesítéséről az Éj királynőjének jelentést tegyen. Azt kapták feladatul, hogy a Gyermeket, amint megszületik, elrabolják – az Éj királynőjének bosszúja ez Sarastrón és védenecin.

„Keljetelek, zengedezvén

Üdvünket, társaim!

Az Istennő elébe

Dicsón térünk meg, im.

*Jártunk lopakodva,
Osontunk, szél ha száll,
De ami parancsa volna,
Félig megtéve már.”**

A Gyermekek elrablása csak félig sikerült – miközben az éjszaka varázsa sötétséget és zűrzavart teremtett, Monostatos és emberei a Gyermekeket, megszületése pillanatában a magukkal hozott aranykoporsóba befektették, de mikor a ládikóval elinálni készültek, az csodálatos módon annyira súlyossá lett, hogy meg sem bírták mozdítani. Így aztán nem tehettek egyebet, mint hogy a ládikót egy bűvösóval lezárják, ők maguk pedig elmeneküljenek. A bosszú csak félig sikerült. A gyermekrablás elmaradt ugyan, ám a gonosz varázs mégis elszakította őt a szüleitől – a ládikót kinyitni nem tudják, ezenfelül a varázs hatására a szerencsétlen szülőket mindig elfogja a téboly, valahányszor csak egymásra néznek – ha pedig gyermeküket valaha is megpillantanák, azon nyomban elszakítanak tőlük a Párkák. Ilyen mélyen behatol a „szent körökbe” az Éj királynőjének átka, akit Goethe nagyszabású módon, a sötétség, a némaság és a halál mindenütt jelen való hatalmaként ábrázol.

A második jelenet a királyi udvarban játszódik, ahol időközben már Tamino az uralgó. Gyászdalokat éneklő asszonyok hordják-viszik megállás nélkül az aranykoporsót, amelybe a Gyermekeket bezárták:

*„Csak járjatok, sose hagyjátok abba,
Ez a bölcs férfiak parancsa.
Engedelmesen, vakon bízatok,
Míg lépdellek, a gyermek élni fog.”*

Tamino és az asszonyok együtt siratják a Gyermekek megszületésének balvégzetté fordult boldogságát, ám egyesítik őket a remény, hogy megszabadulnak az átoktól:

*„Ó, hamar megmentőnk lehet
Sarastro isteni szava”*

és teljesül majd áhított vágyuk, hogy a Gyermekek újra egyesülhet a szüleivel. A jelenet nagy költői erővel fonja egybe a panasz, a gond meg a bizakodás szálait.

Ezután Papageno és Papagena komikus ellentétként ható jelenete következik, amely mesebeli idilljük közepette a pár boldogtalanságát mutatja be, mivelhogy eddig nem születhetett gyermekük, majd boldog vigasztalódásukat, midőn gyermekáldás ígéretében részesülnek – bájos változata ez a Mozart-opera híres Papageno-jeleneteinek.

A negyedik jelenet a templom szentélyébe és a beavatottak életébe vezet. A Rend képét itt Goethe új és reá szerfelett jellemző vonással egészíti ki: a Rend hivatását korántsem tölti be pusztán a világtól való elkülönülése. Minden esztendőben választanak egy férfit – a sors jelölése alapján –, aki zárandokként vándorútra kel a világban: a lelki életbe való betekintést „a föld széles téerein” tett vándorlással kell kiegészíteni. Csakis így, vándorként tanulja meg érteni az ember „a természet magasztos nyelvét, az ínséges

* Goethe szövegét Tandori Dezső fordításában közöljük.

emberiség hangjait” – teljes megfelelője ez a WILHELM MEISTER világának. A zarándoklat itt is próbatételként értendő, vizsgának, hogy a Szövetség tiszta szellemisége vajon a világ minden támadásával szemben is tisztán megőrződik-e. Éppen elérkezett a vizsga pillanata. Az újtjáról megtérő zarándok a kristály próbaköve előtt tisztának bizonyul, s újra felvétetik a rend körébe. Új zarándokot választanak, és a sors magára Sarastrora esik. El kell hagynia híveit, s épp, amikor újra fellángol a harc az Éj királynője gonosz, éji birodalmával. Ilyenformán ezúttal egészen különös próbatételre kerül sor, olyan körülmények közt, amikor az egész Szövetség bölcs oltalmazója hiányzik körükből, s nélküle kell megvívniuk a világosság harcát az éjszakával.

Most két kidolgozatlan jelenet következik: az Éj királynője újabb rajtaütésének eredményeképpen a Gyermekek koporsója, melyet a Nap-templomba vittek, Pamina szeme előtt a föld sötétjébe süllyed. A második jelenet: az aranytojásokból, melyeket Papageno és Papagena a kunyhójukban lelnek, három kisgyermek bújik ki. Sarastro érkezik: „*pár szó a nevelésről*”, majd beszámol nekik a királyi udvarban bekövetkezett újabb nagy szerencsétlenségről. Sarastro a királyi udvarba küldi Papagenót, hogy a balsors sújtotta királyi párt fuvolajátékával felvidítsa.

A következő jelenetet már ismét kidolgozta a költő: ez Papagenónak az udvarba érkezését ábrázolja. Az udvari világ könnyelmű optimizmusa és üres önzése kerül itt terítékre: az, hogy miként hitegeti magát az udvar Sarastro hamaros visszatéréssel (holott valójában csak most indult hosszú zarándokútjára), valamint a Gyermekek megtalálásáról szóló álhírekkel, aminek nyomán majd, úgymond, nemsokára helyreáll a boldogság, a béke. A kunyhójában talált aranytojások hírére Papagenót körülhúzó a kapzsi udvaroncok, míg nem nagy csalódásukra megmutatja nekik aranytojásait, melyeket a belőlük kimászó tarka madarak alakjában hozott magával. Az udvari életről mond itt kritikát a lelkek mélyére látó költő.

Most elbűvölő jelenet következik, mely különösen méltó a költő drámai géniuszához: a varázslat átka a királyi párt időközönként álomba süllyeszti – valahányszor felébrednek és megpillantják egymást, téboly és elkeseredettség lesz rajtuk úrrá. Papageno játszik nekik a fuvoláján, és amíg fújja, nem kerülgeti őket sem az örület, sem a kétségbeesés. A pár örömteli, világos színekben lát ismét. De amint a játék abbamarad, visszatér a régi kín, a régi baj. A hangok igézete és hatalmuk határai, amint Papageno kifogy a lélegzetből, felejthetetlen, operaszerű és egyszersmind közvetlen jelentést hordozó jelenet, mely az élet művészi elvarázsolásának hatalmát és tehetetlenségét szimbolizálja.

Most üzenet érkezik. A papok megtalálták a koporsójába zárt és a pusztulás fenyegette Gyermekek rejtekhelyét. A szín boltíves föld alatti helyiséggé változik át: közepén az elsüllyedt oltár, rajta a koporsó, melyet vértések és megláncolt oroszlánok őriznek. Az őrt állók titokzatos, mély értelmű duettje következik, majd – teljesen úgy, mint A VARÁZSFUVOLA utolsó felvonásában – a vízen és tűzön győzedelmesen áttörő Tamino és Pamina hatol be, hogy megmentsek gyermeküket. Az Éj királynője ellenállásra tüzel az őrt állókat – de hiába, és amikor a koporsót az oroszlánokkal akarja felfalatni, megtörténik a csoda: szülei hangjára a Gyermekek a koporsóban felébred, és Géniuszként kiszáll az aranyládából. Amikor a királyi párt az őrt állók visszaszorítják, a Gyermekeket pedig dárdáikkal fenyegetik, a Géniusz elröpül előlük, és a jelenet már a FAUST második részének Euphorió-jelenetét előlegezi.

Így zárul a töredék, cselekménye szerint igazi varázsoperaként, könnyedén és nem kérdésesen – mindazonáltal mégis magában rejtve az értelemre vonatkozó kérdést,

mely az egyes motívumokat összefűzi s teljes értelmű egészszé teszi. Kérdhetnénk, okulhatunk-e az elkészült darabhoz tervezett folytatásból, amiről Goethe néhány vezérszavas följegyzést készített. Túl sok nincs belőle: egy jelenet – „Sarastro és gyermekek” –, valószínűleg az első gyermekjelenet, a „Pár szó a nevelésről” folytatásaként; a „Géniusz–Pamina–Tamino”-jelenet pedig, ha szabad beillesztenünk itt a PARALIPOMENON 3-ként kinyomtatott versorokat, mintha a gyorsan tovaillanó Géniusznak a szülőkkel való találkozását ábrázolná:

*„Keletről Nyugat-irányba,
Mindent ágról ágra,
Keletnek Nyugatról-innen:
Lenne ízelve minden.
Gyümölcsre gyümölcs,
Csak így áhítozom,
Így jövök, szokkenek tova,
Mezőm váltogatom,
És ki követne engem,
Elveszti nyomom.
Itt lelek otthonomra,
A legszebb ez a fa,
A sok gyümölcs aligha
Bőséges lakoma.
Derék gyermekek által
Jó s derék a szülő.”*

A továbbiakról készült vázlat azt sugallja, hogy a Géniusz Papageno és Papagena gyermekeihez csatlakozik, majd Monostatos ott foglyul ejti. Egy rettentő csatából: „Éjszakai jelenet, meteorokkal”, amelybe nyilvánvalóan Sarastro is beavatkozik, Tamino kerül ki győztesen (e jelenet kontrasztja: „Papageno fegyverben”, amelyhez a PARALIP. 4-gyel jelölt versek is tartoznak). Majd nagy győzelmi ünnep következik, melyet még egyszer megzavar a gyújtogató Monostatos. A befejezésről írt jegyzet: „Fegyvertár. Legyőztek a papok” (amit joggal javíthatunk: „Legyőzöttek. A papok”-ra) („Die überwundenen Priester”, ill.: „Die überwundenen. Priester”). A cselekmény kifejelete tehát nagyszabású fokozásban ábrázolta volna a napfény és az éjszaka két világának harcát, a világosság végső győzelméig és a szülőknek a fiukkal való újraegyesüléséig.

Mármost meg kell kísérelnünk, hogy rátaláljunk arra az értelmi fonálra, amely a cselekmény egyes elemeit összefűzi, és az egészet egységes jelentésű, zárt művé tömöríti, amiképpen A VARÁZSFUVOLA cselekménye is valami teljes értelmű egészet jelenít meg. Mert hiszen épp „a jelenségek magasabb értelme” inspirálta Goethét a folytatásra, amit ő az operában előzőleg felismert. Ami természetesen nem azt jelenti, hogy az ő művének is ugyanez az értelem szolgált volna alapjául. Az anyajog és a férfiszövetség ellentéte, ami az operában a világosság és az éjszaka küzdelmének az értelmét teszi, már nem lehet meghatározója a folytatás megváltozott szituációjának; ez Tamino és Pamina szerelmi közösségét veszi alapul, s a családi boldogság és a gyermekáldás a tárgya. Az éjvilág újabb felbolydulását, átmeneti diadalát, majd végérvényes legyőzését Goethe művének e megváltozott tematikájából kell megértenünk.

Mielőtt a tulajdonképpeni cselekményhez nyúlnánk, előbb azt kell megvizsgál-

nunk, hogy mennyiben formálódik újjá Goethe művében a két ellenséges világ viszonya, s mennyiben kap ezáltal új, változott értelmet a világosság meg a sötétség küzdelme. Az erkölcsi felvilágosodottság alapsémája, mely az opera szabadkőművesi kiscsengését meghatározza, valójában nem a goethei alaphang. Itt sehol sem találjuk az éjszakából a világosságba, az elementáris ösztönlétből a bölcsesség szellemi rendjébe vivő nyílegyenes emelkedést, és az ember életútját korántsem az ilyen egyértelmű emelkedés szabja meg. Minden emberinek, még a világosság örömteli élvezetére szövetkezett emberinek is, a fenyegetettség az alapszituációja. A jó és a rossz közötti küzdelem soha véget nem érő, örök harc. A szent rend is – zarándoklaton, de a saját köreiben is – próbatételnek van alávetve, és helyt kell állnia a rossz ellen folyó küzdelemben. A sötétség hangja, amit a titokzatosan mozdulatlan őrt állók párosa testesít meg a sziklabarlang mélyén, kimondja az élet valódi titkát, s ez: az idő.

*„Nappalodik?
Maglehet.
Jó az éj?
Itt az éj.
Elmegy az idő.
De hova?
Int az óra tán?
Nekünk soha.”*

Ezt pedig az emberi törekvéseknek – az idő és az idő megmásíthatatlan változásainak ebből az örök tudásából szemlélt – mély értelmű jellemzése követi:

*„Törekedtek? Mi végre,
Ti ott mind odafenn!
Fut az ember? Előle
A cél is, szüntelen.
Rángatja, rázza, mi haszna,
A fuggönyt, mely az élet-titokra,
Éjekre és napokra nehezül.”*

Az első megfogalmazásban egyenesen így áll: „az éjek és napok titka” – tehát a nap és az éj váltakozásának titka, mely titok minden világosra torést örültséggé tesz. Éppoly elkerülhetetlenül, ahogyan a nappal váltakozik az éjszakával, fordul örületbe az emberi törekvés, amennyiben e váltakozásról tudomást venni nem akar. Az éji ellenhatalmak e vele élő jelenléte az emberlét „szellemi pályáján”: nyilvánvalóan ez az az új vonás, amit az éjszaka és a világosság gnosztikus-felvilágosodott ellentétpárjával szemben Goethe művében felismerhetünk.

Ami az őrt állók szájából elhangzik, jól tudja azt a bölcs Sarastro is. A barátai előtt mondott búcsúbeszédében kijelenti, hogy az ellenséges hatalmak ereje éppen most lesz hatékonyabbá. És az eredeti megfogalmazásban, amit Goethe később kihúzott, nyilván, mert a szöveget túlságosan is reflexiószerűnek találta, ami túl közvetlenül tálná az egésznek az értelmét, egyenesen ez áll: „Mi azonban a sorsnak vetteltünk alá, a sors pedig, de még maga az örök bölcsesség sem teheti, hogy a nappalt éjszakává s az éjszakát nappallá változtassa. Am a kettő váltakozását már megszabhatja. Eljött a pillanat, midőn a böl-

csesség világossága egy pillanatra elborul, és az ellenséges hatalmak kifejthetik hatásukat. Nekünk válik ez javunkra. Mert megpróbáltatunk." Ha mindebből kihámozhatunk valamiféle igazi goethei alapeszmét, úgy azt, hogy még a legnagyobb bölcsesség sem képes létrehozni az állandó nappal világát. Ahogyan a természet működésében a nap és az éjszaka állandó váltakozása egyazon módon megszabott, ugyanígy az emberi élet soha nem oldható el egészen a fenyegetettségől, a sötétség „önmagába zárkózott” elemétől, a szakadék, a némaság, a halál démoni hatalmától. Nem létezik olyan világa a szellemnek és a jónak, amely megállna önmagában, veszélyeztetettség nélkül, mozdulatlanul. A próbatétel, amit Goethe művében a „szent szövetség” tagjaira rónak: a világba kimenni, hogy bizonyosságot tegyenek szívük tisztaságáról, nem valamiféle mennyei boldogság alkalmi vagy óvatos korlátozottságát jelenti, a kedvezőtlen sors előli begubózást: „Nekünk válik ez javunkra. Mert megpróbáltatunk.” A szenvedés és a megpróbáltatás nemcsak elengedhetetlen hozománya az emberi életnek – de csakis általuk válik hitelessé igazsága.

Igy maga a forma is, ahogyan a beavatottra a rendi életből való kiszakadást és a vándorévek próbatételét ráróják, jelesül a sorshúzás formája, úgyszintén az emberi élet általános érvényű szimbolikus jelentését hordozza. A mély értelmű bevezető kórus, mely a Mozart-opera mintájára a papok gyűlését megnyitja, az emberi tudás és a választási lehetőségek korlátozottságával indokolja a véletlenszerű kérdéseket, melyek alapján a vándorút szenvedéseire szánt zarándokot kiválasztják. Az emberi lény aggasztóan lebegő bizonytalansága talál a megfelelő kifejezésére a Szövetség szertartásában:

*„Ím, az ember néz és választ!
Am ez gyakran mit segít?
Bölcs botolhat, hű hibázhat,
S keltözödnek kinjaik.
Jól cselekedni,
Híven menni:
Igy válasszon, aki nemes.
És ha szenved,
Ha nem dönthet
A Véletlen is becses.”*

A legnagyobb bölcsesség, mely a sorssal egybehangzik, megszabhatja, vagyis elfogadhatja a váltakozást – az absztrakt „komor igyekvés” ezzel szemben örületből örületbe vezet, vagyis maga is a zavar és a sötétség hatalmába került oktalanság.

Nagyon is megfelel az éj és a világosság, a rossz meg a jó e másféle artikulálásának, mint ahogy azt a Mozart-operából ismerjük, hogy Goethe művében a női princípium is új megvilágításban jelenik meg. Az Éj királynője, az ellenhatalom reprezentánsa, az elementáris, az önmagába zárkózott sötétség kozmikus pontenciája többé már nem viseli magán a sértett anyának, a hataloméhes asszonynak az operából ismert uralkodó vonásait. Ellenkezőleg, most éppen a Paminában ábrázolt anyai szeretet képviseli a győzedelmes ellenvarázslatot. Amiként Tamino, tántoríthatatlanul teljesítve a Szövetség parancsait, kiállja a Sarastro meg a papok által reá szabott próbatételt, és szerelmét, aki őt feltétel nélkül követi, a víz- és tűzvészben bántatlanul átvezeti, úgy Goethe művében, mint azt nyomatékosan ki is mondják, az anyai szeretet vezet át az elemeken, az éjszaka világának ellenséges hatalmán, és szabadítja ki a Gyermeket, a Géniuszt. E

tekintetben is szolgálhatnak egynémely felvilágosítással a paralipomenák, melyek ennek az erkölcsi princípiumnak a megtartó jelentését hangsúlyozzák:

*„És emberszeretet s embererő
Több, mint bármi varázslat.”*

Majd:

*„Nem, szentségrontó varázslat
A szeretetnek nem árthat:
Talizmánom itt leled.”*

Nem tudjuk, hogy ezek a versek miként illeszkednek a cselekménybe, hogy azonban Goethe itt a varázslat helyébe – még a varázsló csodás büverejének helyébe is – tudatosan valami magasabb erkölcsiséget állít, a varázslatot átviszi az emberi szeretetbe: ez kétségkívül a Mozart-opera azon „fokozásainak” egyike, amikről, a saját művével kapcsolatosan, Goethe beszél. Az anyai szeretet itt új erkölcsi mozzanatként jelenik meg, amely felülemelkedik a nőiség elementáris szféráján.

E megállapításokból kiindulva kérdezzünk rá most az egész cselekmény értelmére. Mit jelent a Gyermekek elvarázsolása, az aranykoporsó különös körbehordozása, végül a szülői szeretet révén elért kiszabadítás és a Gyermekek megszökése Géniusként? A további cselekmény alapján hozzátehetjük még, hogy ez a Géniusz menekülő madárként hussan el a szülők mellett, hogy gyerekek közé megy, és velük időzik (majd újra elragadják), s hogy végezetül, az ellenséges életerők végső összeütközése után, győzelmesen és örömtelien tér meg a családi fészekbe.

Mit gondoljunk minderről? Biztosan hiba volna fagyos allegóriaként értelmeznünk ezt a poétikus mesét. Csakis ami benne költői, ámde: az eseményeknek nem a mesés, hanem az emberi értelmében, úgy, ahogyan ez az eseményekben megnyilvánul, csakis ez vezethet minket. Mindenekelőtt: mit jelent, hogy az éjszaka elementáris világa éppen a Gyermekek születése pillanatában hatol be igéző erővel a „szent körökbe”, s hogy a Gyermekek egy koporsóba zárják? Én úgy gondolom, hogy az új élet elzártságát mutatja ez, az előrelátó gondoskodással meg a szülőknek a gyermekük iránt táplált tervező reménységeivel szemben. Minden új élet még az elementaritásába elzárt titok a szülők számára. Az ő vérük és húruk ugyan – mégis más, egyedi, organikus nem hozzájuk tartozó élet. És ha Goethe – a bölcs férfiak tanácsára – fáradhatatlanul fel-alá hordatja a koporsót, hogy a Gyermekek életben maradjon –, nem arra utal-e ez, hogy ennek az elzártsnak és minden gondoskodó igyekezet gátoltságának ellenére mégsem értelmetlen az új élet számára a gondozás, a művelés, a nevelés, mi több, hogy e feloldhatatlan elzártság ellenére is a szülők szerető gondozásában és reményteli gondoskodásában a gyermek elemi létszükséglete rejlik? És ne volna jelentősége annak, hogy a Gyermekek szabadulása, kiszállása a ládából abban a pillanatban történik, amikor a szülei hangját meghallja, és erre a maga „első szavával” válaszol? Nem a hangok egymás közti kicserélődése és a beszéd ebből felépülő kommunikációja: ez az első „kifejezés” üt-e valójában rést az élet titkának zárttságán, ami a gyermekben szunnyad? Bántatlanul emelkedik az őrt állók dárdája és a bösz oroszlánok fölé – ami alighanem az új életcsíra szétrombolhatatlanságát érzékelteti, azt, ahogyan az elementáris közegből felküzdje magát a saját szellemi világosságába. És a Gyermekek e „szellemi pályafutásának”, Géniusként való elrepülésének, miáltal egyben a szülőktől is eltávolodik, szintén megvan a maga közvetlen igazsága. Az új szellemi lény, akivé a Gyermekek emel-

kedik, immár a saját új léttörvényeinek engedelmeskedik, amikor a szülők óvásán és reményein, aggályain és szorongásain és minden gondoskodásukon átszökell. Önkéntelenül is a FAUST második része Euphorión-jelenetére gondol itt az ember, ahol a szépség és a bölcsesség házasságából úgyszintén új lény születik, a varázslatos Euphorión géniusz, aki Faust és Heléna, a modern meg az antik világ házasságát létszatlényként, mint valami álomtünemény, ékesítő – és cáfolja. Hanem a későbbi, allegorikus szimbolikába szorított Euphorión-motívummal szemben a második VARÁZSFUVOLA kidolgozott utolsó jelenete alapvetően mást jelent: az itt felszokó Géniusz eltávolodik ugyan a szülők szellemi körétől, ám visszatér majd hozzá, új, szellemibb közösséget alkotva velük. Mert ha szabad még további találgatásokba bocsátkoznunk a folytatás értelmét illetően: azokból a szép versekből, melyekben a Géniusz gyönyörködve szaladgál „egyik gyümölcstől a másikhoz”, mutatván a felfoghatatlan zsenialitást, ahogyan a játszadozó kisgyermek a világot ízlelgeti; s abból, hogy gyerekekhez csatlakozik, hogy az ő körükből szakítsák majd ki az újabb bezártságba – míg végezetül „*Sarastro megváltó isteni szavai*” a szellemi rendet, a család erkölcsi elemét helyre nem állítják: túl merész lenne-e mindebből arra gondolni, hogy az emberi nevelés, az emberré művelés problematikus cseménye az, ami körül ennek az operának a cselekményében az eleméntáris és a szellemi élethatalmak egymás közti harca folyik?

Arról, hogy a költői produktum mennyire szól az értelemhez, Goethének nem volt túl nagy véleménye: „*Mennél inkommenzurábilisabb, mennél kevesebbet mond az értelemnek, annál jobb a költői produktum*” (Eckermann-nak, 1827. május 6-án). És az interpretálásnak mégiscsak az a feladata, hogy a költemény inkommenzurábilis érzéki-értelmi gazdagságát úgy értelmezze, hogy az bővítse és élénkítse a mű feloldhatatlan jelentése iránti fogékonyságot. Csak az ilyen fogékonyság iránymutatásával fejthető ki ez a jelentés, úgy, ha utánajárunk annak, amiből ez az értékes kis mű az alkotói indítást nyerte, a Mozart-operának és a Schikaneder-féle szövegekönyvnek. A természet és a szellemi-erkölcsi életerők absztrakt ellentéte, ami Mozart operájában a fény megdicsőült diadalénekéhez jut, átváltozottan jelenik meg Goethe költői világának médiumban, ahol is az eleméntáris hatalmak állandó jelenléte mélyértelműen szakadatlanul belejátszik az élet szellemi alakítóerőibe, és Goethe könnyű kézzel odavetett kis művét, amelyet Schiller például jelentéktelenként lenézett, ezzel először indítja el ama vonatkozások irányába, amelyek Goethe legnagyoszerűbb, legjelentékenyebb műveit is átfogják, kiváltképp a FAUST-ot.

Jegyzetek

1. Tanulmányomtól függetlenül, körülbelül egyazon időben még ketten szentelték munkájukat a goethei VARÁZSFUVOLA-nak: Oskar Seidlin, 1943-ban, azóta az ESSAYS IN GERMAN AND COMPARATIVE LITERATURE-ben is (1961-ben), 45. o. és folyt.; valamint Artur Henkel a *Zeitschrift für Deutsche Philologie*-ban, 71. köt., 1951. 64–69. o. Seidlin a kis művet behelyezi Goethe összes művei sorába, annak kivált a

FAUST második részéhez fűződő vonatkozását kísérve figyelemmel. Henkel rövidebb cikke a mágikus homállal szembeszegülő, erkölcsi-humánus jelleget hangsúlyozza, amit a schikanederi mese Goethe általi folytatásában én magam is kiemeltem.

2. Vö. Max Morris: GOETHE-STUDIEN (GOETHE-TANULMÁNYOK). I, 310. o.-tól.

3. Időközben a Mozart-kutatás pozitívabb

fényben látja Schikaneder szövegkönyvét. Azt az elméletet, hogy miközben a librettón dolgozott, Schikaneder, attól félve, hogy utánzatnak bizonyul, megváltoztatta tervezetét, és hogy ennek következménye volna az Éj királynője és a Sarastro jellemében bekövetkezett törés, mostanában már föladták. Vö. E. v. Komorzynski: DIE ZAUBERFLÖTE. ENTSTEHUNG UND BEDEUTUNG DES KUNSTWERKES (A VARÁZSFUVOLA A MŰ KELETKEZÉSE ÉS JELENTŐSÉGE) – NEUES MOZART-JAHRBUCH I, 1941. és Fr. Schnapp: DIE FABEL VON DER ZAUBERFLÖTE (A VARÁZSFUVOLA MESÉJE) – *Musica* I, 1947. 171. o.-tól; így az újabb forráskritika is a segítségére siet a fenti értelmezésnek.
4. Vö. Siegfried Morenz: DIE ZAUBERFLÖTE IM

LICHTE DER ALTERTUMWISSENSCHAFT (A VARÁZSFUVOLA AZ ÓKORTUDOMÁNY FÉNYÉBEN), *Forschungen und Fortschritte*, 21–23, Nr. 22/23/24, 1947. november.

Siegfried Morenz fentebb idézett tanulmányában közzétett vallástörténeti analízise 1952-ben megjelent mint: *Heft V. der Münsterschen Forschungen*, kiadták: J. Trier és H. Grundmann; A VARÁZSFUVOLA szabadkőművességének művelt és tanulságos besorolása ez a hellenizmus óta lendületbe jött Egyiptom-rajongásba. Az értékes anyag mindenképp a beavatásról szolgál részletes felvilágosításokkal. Goethe VARÁZSFUVOLA-folytatására nem történik hivatkozás.

Johann Wolfgang Goethe

A VARÁZSFUVOLA. MÁSODIK RÉSZ

Tandori Dezső fordítása

NAPPAL, ERDŐ, SZIKLABARLANG KOMOR BEJÁRATTÁ ALAKÍTVÁ

Az erdőtől, mórokkal, Monostatos jön

MONOSTATOS Keljetek, zengedezvén
 Üdvünket, társaim!
 Az Istennő elébe
 Dicsón térünk meg, ím.
 KÓRUS Üdv járt lépteinkkel,
 A jó sors útjain
 Az Istennő elébe
 Dicsón térünk meg, ím.
 MONOSTATOS Jártunk lopakodva,
 Osontunk, szél ha száll;
 De ami parancsa volna,
 Félig megtéve már.
 KÓRUS Jártunk lopakodva,
 Osontunk, szél ha száll;
 De ami parancsa volna,
 Meg is lesz téve már.

MONOSTATOS Ó, Istennő! ki sziklamélyen
Éled magányos életed,
Trónolsz, mit ég ont, könnyű légen,
S visszavetsz büszke fényeket,
Ó, halld híved! halld jövendő férjedet!
Mindenható Erő, mi tart vissza téged,
Mi gátol, Királynője az Éjnek,
Hogy ránk borítsd nyomban legvégső Lényeged!

*Mennydörgés. Monostatos és a mórok a földre hullnak. Sötétség. A barlang bejáratán át felhők
tódulnak, s végül is elfedik*

A KIRÁLYNŐ (a felhők közül) Ki szólít engem?
Ki merészeli megtörni csendem?
Ki ily vakmerő – ellenemben?
Magam vagyok – hang ide nem tör át.
Elnémul – némuljon is! – a világ.

*A felhők szétterülnek a színpad felett, és Monostatos s a mórok fölébe vonulnak, kiket mindazonál-
tal látni még*

Felhők, tóduljatok,
Földet takarva,
Jöjjön a Sötétnek
Komorabb hatalma!
Lelkek riadalma,
Panasz-gyász fuvalma
Csituljon szorongva,
Éji énekre szállj
Te Csönd és te Halál.

MONOSTATOS ÉS A KÓRUS *(az előbbi helyzetben, igen halkán)*

Szent trónusod előtt
Szolgálni hullva –

KIRÁLYNŐ Húséges érkezők,
Itt vagytok újra...!

MONOSTATOS Hívednek örvendj,
Szerelmesednek –

KIRÁLYNŐ Hát megbosszultatok?

KÓRUS Istennő, meg, meg!

KIRÁLYNŐ Villámok, dühvel
Kacskaringózzatok!
Rángva, sok súlyos éjet
Meghasogassatok!
Üstököshad, zúgj
Egemről lefelé!
Fonódj mind, vándor lángnyelv,
Társad köré,
Fényességtekben álljon
Csitult dicső harag!

MONOSTATOS ÉS A KÓRUS Íme! Üstököshad zúg
Az égről lefelé!
Vándor lángok fonódnak
Újra egymás köré,
Terek jégsarki tájon
Ragyogva izzanak!

Ahogy az Északi Fény középről elterjed, a Királynő akár ha dics-sugárzásban állna. A felhők közt üstökösök, Szent Elmo tüze és fénygömbök keresztezik egymást. Az egész a forma, a szín és a rejtett szimmetria megborzasztó, de kellemes hatássá alakítja végül

MONOSTATOS Ily ünnepélyes pompa ölen
Jelensz meg hamar az egész világnak;
Hatalmad él s hat a Nap körén.
Pamina és Tamino könnye árad;
Fő-fő boldogságuk elnyelte az éjszaka sírja.

KIRÁLYNŐ Kezem közt van már újszülött fiuk?

MONOSTATOS Még nincs, de általunk már oda jut;
A vad csillagcsatán ez meg van írva.

KIRÁLYNŐ Még nincs a kezemben? mit tettetek lenn?

MONOSTATOS Ó, Istennő, ne légy velünk kegyetlen!
Jajban hagytuk ott a királyi házat,
Melyet örömed most gyűlölve gyalázhat.
Halld –! A legszebb nap már trónusára hág,
Az édes Remény nem tétova tovább,
Ígéri, férjhűségnek kegyes jutalmat ad,
Adja rég vágyott elsőszülött fiát!
A legdúsabb koszorúkkal ékesek már a lányok,
Várják az áldó-áldozat-menetet, a táncot,
És új ruháknak örvendeznek igen.
Az asszonyok bölcs gonddal ezalatt
A királynét óvják anyailag –
Láthatadán suhantunk palotatermeiken –
Harsant: „Fiú! Fiú!” S nyitjuk legott
Az aranykoporsót, amit te adtál:
Sötétünk árad, életet takar már,
S ki-ki meginog, szédül, toporog.
Nem élvezhette a látványt az anya se még,
Az édes gyermeket nem látta apja sem,
Tűz-kezem elragadta azt sebesen,
Aranykoporsónkba, no sebtén rá fedelét –
És az éj mind-sűrűbbe jő,
Lát csak abban a mi tigrísszemünk.
De jaj! én nem tudom, miféle erő,
Mégis, mely szembeszáll velünk.
Az aranykoporsó mind nehezebb –

KÓRUS Súlyos súly, lehúzza kezünket.

MONOSTATOS Igen, mind s mind nagyobb súlya lett!
Nem tudjuk bevégezni a művet.

KÓRUS Lehúz a földre, még elterülünk!

MONOSTATOS A földre zuhan, nem moccan, ólomsúlya van.
Sarastro varázsáldása hat! bizonyosan!

KÓRUS Féljük mi magunk is! Menekülünk!

KIRÁLYNÓ Gyávák, ezek hát tetteitek?
Haragom...

KÓRUS ...Ó, királynó, fékezd haragod!

MONOSTATOS Higgadt, körültekintő maradok,
Torhetetlen pecsétedet sebtén odaütöm
A koporsóra, a fiúgyermeket
Örökre bözárom!
Hadd legyen szemük fénye: dermedett!
Gondjuk én mit se bánom.
Ott áll a holt teher, szorongás lett a nappal,
Dallal jövünk el, fenyegetve, vaddal.

KÓRUS Ha látná az anya,
Láthatná még fiát,
A gyors párkakezek
Megint elrántanák.

Ha látná az apa,
Láthatná még fiát,
A gyors párkakezek
Megint elrántanák.

MONOSTATOS Bár tudom, hogy hadunk távolodik,
Érződik már a szarkofág – pehelynek;
Viszik is nyomban a fivéri rendnek,
Mely halk magányán bölcselmet tanul s tanít.
Föl, csel s erő, szolgád hadd hasson újra!
Van még a szent helyen is útja
Gyűlöletednek, ott is sújt erőd.
E házaspár legyen egymás tébolya tükre;
Ha elbájolva néznek gyermekükre,
Lássák örökre elragadva őt.

KIRÁLYNÓ, MONOSTATOS
ÉS A KÓRUS Ha még a szülők valaha
Egymásra néznek,
Legyen az rémpillanata
Lelkük örök örületének.

Ha még fiukra néznek
A szülők valaha,
Dühe a párkakéznek
Ragadjja őt tova!

A színpad káoszba fordul át, ebből kibontakozik egy

KIRÁLYI TEREM

Nők hoznak dús-ékes szőnyeggel borított aranyállványzatot, rajta aranyszarkofág. Mások dús-ékes baldachinnal jönnek. Kórus

ASSZONYOK KÓRUSA Lépdelünk, csöndben emészt a bú,
Gyász lett, mi volt gyönyör;
Egy gyermek van itt, egy fiú,
Szívet bánat gyötör.

EGY HÖLGY Csak járjatok, sose hagyjátok abba,
Ez a bölcs férfiak parancsa.
Engedelmesen, vakon bízzatok,
Míg lépdeltek, a gyermek élni fog.

KÓRUS Jaj, te bezárt gyermek, te szegény!
Sorsod mi végre szánhat?
Nem lehetsz fény anyád szemén,
Se szeme fénye apádnak!

EGY HÖLGY És a hites társak is szétszakadtak,
Nem lelik vigaszul egymás hű kebelét;
A férj amott jár, itt sír a feleség,
Házi békét Sarastro szava ad csak.

KÓRUS Ó, szunnyadj békén, édesen,
Rég áhított gyerek!
E kora sírból majd atyád
Trónját elérheted.

EGY HÖLGY Jön a király, menjünk innen tovább.
A puszta térben zengi panasztát.
Sejtelve már trónjának pusztasága;
Gyerünk, fia koporsóját ne lássa.

Elvonulnak

TAMINO A fiút ha látja apja
Mosolyogni bölcsejében,
Míg a reggel simogatja
Édes arcát lágy legével,
Hálásabb e sorskegyért,
Mint akármilyen kincsekért!
Szeretben él a gyermek,
S viszonz majd ily szerelmet.

AZ ASSZONYOK *(távolból)* Szeretben él a gyermek,
S viszonz majd ily szerelmet.

TAMINO Felderengett már a nap,
Aurórának bíborfénye;
S jaj! menny dördült, vége szakadt,
Fordult éjbe mind e béke.
S hamar, mit a sors ígért,
Aranysír fedi. Miért?

AZ ASSZONYOK *(távolból)* Hamar, mit a sors ígért,
Fedi aranysír. Miért?

TAMINO Hallom, ott viszik kis édesemet.
Sirassuk együtt őt. Ó, jöjjetek!
O, Pamina ily sorsot hogy viselhet?

EGY HÖLGY Híján két legszebb istenadománynak
Siratja a fiút, sóhajt utánad.

TAMINO Él még bezárt boldogságom, a gyermek?
Moccan-e még elbűvölt rémhelyén?
Ó, mondjátok: e kincshez van remény!
Adjátok vissza hamar – életemnek!

HÖLGYEK Bódultan föl-le járva,
Fülevén bánatosan
Halljuk, surrog e láda
Oly csodálatosan.
Valami mocorog.

A koporsó mozog!
És fülelünk csak egyre
Mind e csöpp jó-jelekre.
S éjten, ha minden néma lett,
Halljuk, gügyög egy kisgyerek.

TAMINO Óvjátok, istenek! Mentse bár csoda műve!
Éltesse étketek! Italtok üdítse!
S ti... hadd lássam hűségteket.
Járdaljatok ide-oda!
Ó, hamar megmentőnk lehet
Sarastro isteni szava!
Füleljetek, hátha moccan,
S jelentsétek néki nyomban:
Várja a riadt apa.

TAMINO ÉS A KÓRUS Ó, bár menekedne végre,
Hullna anyja kebelére
Szívünknek kis angyala!

ERDŐ ÉS SZIKLA, A HÁTTÉRBE KUNYHÓ, ENNEK EGYIK OLDALÁN
ARANY VÍZESÉS, MÁSIK OLDALÁN NAGY MADÁRSEREG

Papageno és Papagena a színpad két oldalán, egymásnak háttal

PAPAGENA *(fölkel, és a férfi felé indul)*

Mi baj, mi baj, édes uracskám?

PAPAGENO *(nem moccan)* Hagyj! Rosszkedvem van, az angyalát!

PAPAGENA Nem mondod már: Kedves tyukocskám...?

Szemed már nem örül, ha lát?

PAPAGENO Kedvem sehol! kedvem komor!

PAPAGENA Kedve sehol! kedve komor!

KETTEN Ó, hol van már az a szép világ!

Papagena visszatül a helyére

PAPAGENO *(fölkel és a nő felé indul)*

Mi baj, mi baj, no, drága nőcském?

PAPAGENA Hagyj! Rosszkedvem van, az angyalát!

PAPAGENO Nem szólsz: Galambom...! – incselődvén?

Szerelmünk nem tart már tovább?

PAPAGENA Kedvem sehol! kedvem komor!

PAPAGENO *(távolodva)* Kedvem sehol! kedvem komor!

KETTEN Mi történt kettőnkkel, nohát...?

PAPAGENO Gyermekek! Gyermekek! térnénk egy kicsit észhez. Nem vagyunk-e igen-csak hálátlanok a jótevőink iránt, ha ily csúnyán viselkedünk?

PAPAGENA De bizony ám! mondom én is, és még sincs másképp.

PAPAGENO Hát akkor miért nem vagyunk elégedettek?

PAPAGENA Mert nincs jókedvünk.

PAPAGENO Hát nem adta nekünk nászajándékul a herceg a legbecsesebb fuvolát, mellyel minden állatot magunkhoz csalogathatunk, hogy aztán a legízletesebbnek ígérkezőket kiválasszuk, pompás lakomát csapjunk?

PAPAGENA És te magad nem ajándékoztad-e nekem házasságunk másodnapján nyomban a fenséges harangjátékot; hogy csak megütöm, és már minden madár a hálómba repül? Szánkba a sült galamb?

PAPAGENO A nyulak nyárson inálnak ide, tányérunkra, ízibe! És Sarastro a kunyhónk mellé fogyhatatlan csobogó borforrást bűvölt – és így sem vagyunk elégedettek.

PAPAGENA *(sóhajt)* Igen! és nem is csoda.

PAPAGENO *(sóhajt)* Persze! nem csoda.

PAPAGENA Mert nincs nekünk...

PAPAGENO Mert sajnos nincsenek...

PAPAGENA *(sírva)* De boldogtalanok is vagyunk!

PAPAGENO *(sírva)* Bizony, de boldogtalanok vagyunk!

PAPAGENA *(még mindig sírással-zokogással küzdve)* A kedvesek...

PAPAGENO *(szintúgy)* Az édesek...

PAPAGENA Nincsenek a kicsi...

PAPAGENO A cuki...

PAPAGENA Pa...

PAPAGENO Pa...

PAPAGENA Papa...

PAPAGENO Papa...

PAPAGENA Jaj, megöl engem a fájdalom.

PAPAGENO Akár ne is élnek, mondhatom!

PAPAGENA Már vélni véltem, itt vannak köröttünk.

PAPAGENO Itt szökdelnek, és úgy örültünk.

PAPAGENA De bájosak voltak! De helyesek!

PAPAGENO Előbb, hé-hó, egy ilyen kis Papageno.

PAPAGENA Aztán, hé-ha, egy ilyen kis Papagena.

PAPAGENO Papageno.

PAPAGENA Papagena.

PAPAGENO De hát hova lettek?

PAPAGENA Hát meg se születtek.

PAPAGENO Micsoda tragédia! Hogy nem akasztja fel magát soha jókor még az emberfia!

PAPAGENA Maradtam volna vénasszony örökkön!

KETTEN Jaj, mi szegények!

KÓRUS *(a színpad mögött)* Hü teremtmények,
Mit búslakodtok?
Fürge madárként
Mért nem vigadtok?

PAPAGENO Aha!

PAPAGENA Aha!

KETTEN Csendülnek a sziklák,
Zendül énekük,
Csendülnek,
Zendülnek
Hangok az erdőn és a termen, mindenütt.

KÓRUS Csak dolgozzatok,
Csak pihenjeteK,
Az istenek adnak majd hozzá –

Szünet

PAPAGENO Hogy? Pa?

KÓRUS *(visszhangként)* Pa. Pa. Pa.

PAPAGENA Hogy? Pa?

KÓRUS *(visszhangként)* Pa. Pa. Papapa.

PAPAGENO Papagenókat?

Szünet

PAPAGENA Papagenákat?

Szünet

KÓRUS Az istenek adnak majd hozzá
Szép gyermekeket.

PAPAGENO Akkor hát gyerünk, dologra,
Úgy a komor kedv messze fut.
Jöhet még egy pohár borocska...

A forráshoz mennek, isznak

KETTEN Akkor hát gyerünk, dologra,
Már a komor kedv messze fut.

*Papageno fogja a fuvolát, körülnéz, mintha vadat keresne-lesne. Papagena a kis lugasban telep-
szik le a madársereghez, és előveszi a harangjátékot. – A férfi megfújja a fuvolát*

PAPAGENA *(dalol)* Ó, Fénynek nagy Szelleme,
Add, hogy sikerrel vadásszunk! *(Játszik)*
KETTEN *(dalolnak)* Madarak tarkálló serege
Kövesse, add, a nyájunk.

Papageno fuvolázik

PAPAGENA *(dalol)* Nézd! nézd! az oroszánok
Már kezdik furge útjuk. *(Játszik)*
PAPAGENO *(dalol)* Túl hatalmasok ők nekem,
És túl rágós a húsup. *(Fúj)*
PAPAGENA *(dalol)* Halld! a madárhad verdes már,
Ott surrog a lomb alatt! *(Játszik)*
PAPAGENO *(dalol)* Csak játssz! Jó e parányi nép.
A legfinomabb falat!
A mezőn künn totyognak már
Szép kis kövér tyukocskák. *(Fúj)*
PAPAGENA *(játsszik és dalol)* Fújd csak! fújd csak! jönnek már
Szökdelve szép nyulacskák!

*A sziklán nyulak jelennek meg, mezeiek és háziak. Közben az oroszánok, medvék és majmok is
megérkeznek, Papageno útját elállva. – Papagena játszik*

PAPAGENO *(dalol)* Medvéktől hogy szabaduljak?
Átok majmok, mit tegyek?
Amazok mind dúlnak-fúlnak;
Dőre bohócok mind emezek.

A fákon papagájok tűnnek fel

PAPAGENA *(játsszik és dalol)* Papagájseregek is
Jönnek, jönnek messzi tájról.
Színpompájuk élvezem bár,
Nem kérem őket a tálból.
PAPAGENO *(közben a nyulak után vetette magát, egyet elkapott, fülénél fogva hozza)*
Nézd, elkaptam egy nyulat,
Ahogy futamodtak.

PAPAGENA *(berántja közben a hálócspadát, melyben madarak verdesnek)*

Kövé madarokat, ím,
Hálóim befogtak.

(Kivesz egy madarat, szárnyánál fogva hozza)

KETTEN Így élünk hát, gyermekem,
Így segítjük egymást.
Kunyhónk vár már kedvesen,
Vigasságra, meglásd!

KÓRUS *(láthatatlanul)* Derűs madarak, ti,
Hát csak örvendjeteK.
Meghallgatta az ég
Kéréseteket.
Kunyhótokba siessetek:
Szép és jó vár ott titeket.

Ismétlés, melybe a pár is bekapcsolódik

Meghallgatta az ég, ím,
Hó kérésünk szavát!
Kunyhónkban szép és jó vár:
Siessünk, rajta hát.

SZENTÉLY

Papok gyülekezete

KÓRUS Ím, az ember néz és választ!
Ám ez gyakran mit segít?
Bölcs botolhat, hű hibázhat,
S kettőződnek kínjaik.
Jól cselekedni,
Híven menni:
Így válasszon, aki nemes.
És ha szenved,
Ha nem dönthet:
A Véletlen is becses.

Sarastro lép be az ének vége felé körükbe. Mihelyt elhalt az ének végszava, a szóvivő is megérkezik, Sarastrohoz siet

A SZÓVIVŐ Szent lakunk északi portája előtt áll fivérünk, ki évünk zarándoklatát bevégezvén, óhajtáná, hogy újra bebocsáttassék körünkbe. Kuldí, íme, ama bizonyos jelet, melyről felismered, méltó-e ő még, hogy kebelünkbe fogadjuk. *(Árnyújt Sarastrónak egy kötőre erősített kerek kristályt)*

SARASTRO Ez a titokzatos kő világos még és tiszta. Zavart lenne a fénye, ha fivérünk hibázott volna. Vezesd ide a visszaérkezettet!

A szóvivő el

E csöndes falak közt az ember megtanulja, mint ismerheti meg önmagát, maga-legbensejét. Felkészül, hogy meghallja az istenek hangját; de a természet magasztos nyelvét, az ínséges emberiség hangjait csak a vándor ismerheti meg, ki a föld széles térein bolyong-csapong. Ily értelemben kötelez minket a törvény, hogy évente egy zarándokot küldjünk-bocsássunk magunk közül a nyers nagyvilágba. A sors szava dönt ebben, s a jámbor engedelmeskedik. Magam is, miután diadémomat a méltó Taminónak átadtam, miután ő ifjú erővel és kora érlelődésű bölcselémmel kormányoz helyemen, én is, és ma először, oly helyzetben vagyok, hogy mint közületek bárki, a szent edénybe nyúlhatok, és alávetetem magam a sors rendelésének.

A szóvivő jön a zarándokkal

ZARÁNDOK Üdv néked, atyám! Üdv, testvéreim!

MIND Üdv neked!

SARASTRO A kristály jelzi nékem, hogy tisztaszívűen térsz meg körünkbe, hogy semmi vétek terhe rád nem nehezül. Most azonban oszd meg fivéreiddel, mit tapasztaltál, és gyarapítsd a bölcsességet azzal, hogy igazolod. Elsősorban mégis várj, mert kérdés, ugyan kinek adod át gúnyád, ezt a jeltárgyat, ki lesz az, akit az istenek akarata ezúttal a boldog társaságból útra eltávoztat. *(Visszaadja a zarándoknak a golyót)*

Két pap behoz egy hordozható oltárt, melyen lapos aranyedény áll. Az oltár legyen olyan magas, hogy az edénybe betekinteni ne lehessen – kelljen ágaskodni ahhoz is, hogy belenyúlhasson a kéz

Kardal

SARASTRO *(kigöngyölgetvén tekerését)* A sors engem választott, íme, és egy pillanatig sem rettenek vissza, alávetem magam e parancsnak. Igen, a sejtelem beteljesült. Az istenek eltávoztatnak engem körötökből, próbára tenni ezzel titeket s magamat csakúgy. Fontos pillanatban történik elszólíttatásom, mikor az ellenséges hatalmak erői hatékonyabbá válnak. Hogy elvállok tőletek ekképp, a jónak tányérja súlyra könnyebb lesz. Tartsatok össze, tartsatok ki, bármeddig tartson is mindez, az útról le ne térjeteek, és akkor derős viszontlátásunk leszén.

Koronám átadtam, ím, rég,
Értékes, kedves emberemnek.
Hatalmam, az velem maradt még,
Hogy szolgálnék véle tinektek.
Most ez is elragadtatik;
Mert el kell válnunk még ma itt,
Szent, kedves helyről távozom –
Megyek, megyek.
Fiam, Isten veled!
Fiaim, ég veletek:

Bölcsesség nagy szépségét őrzitek.
Én elmegyek,
Hagyom kedves, szent csarnokom,
Zarándok, elbocsáttatom.

Emez ária alatt Sarastro leveti köntösét, átadja papi jelvényeit, ezeket az aranyedénnyel együtt elviszik. Átv teszi viszont a zarándoköltözéket, a kötőt a kristálygolyóval reáakasztják, s a botot is kezébe fogja már. A komponistának ehhez az ária megfelelő helyein épp csak szükséges-elégséges teret-időt kell hagynia

KÓRUS A kedves, szent helyen
Most ki uralkodik?
Ő zarándokként itt hágy minket, itt.

A papok kétfelől állnak, az oltár: közepén

SARASTRO Lett köztetek, fivérek,
Létem egy nap csupán.
Hát zengjen örömének,
Boruljatok le, kérlek,
De Isten arra késztet,
Hogy keljetek föl azután.

Töleték válnom,
Elmennem innen:
Meggyötör fájón!
Ó, tarts ki, szívem!
Föl! e csapás után. (El)

KÓRUS A szent termeken
Panasza száll át;
Nem halljuk sosem
Szava suhanását
Derűs napokon,
Komolyan-tudón
Kötelességeinkre
Nemesen intve.
A földi téren
Mind ez igazság
Tisztázva, szépen
Nem leli jussát
Magas utadnak
Teljéig érj:
Ránk így szakad csak
Mélységűs éj.

Ünnepi menet

Pamina, kíséretével. Hozzák a ládikát. Ő, jóslatnak megfelelően, a Napnak ajánlaná, s így a ládika felkerül az oltárra. Ima, foldrengés. Az oltár elsüllyed, vele a ládika. Pamina kétségbeesése. Ez a jelenet olyképp alakul, hogy a színésznő a zene segítségével szenvedélyek jelentős sorát fejezheti ki

ERDŐ ÉS SZIKLA. PAPAGENO LAKÁSA

Szép, nagy tojásokat leltek a kunyhóban. Feltételezik, hogy a tojásokból rendkívüli madarak kelhetnek ki. A költőnek gondja legyen rá, hogy az ez alkalomból esedékes tréfák az illendőség határain belül maradjanak. Sarastro érkezik hozzájuk. Némely misztikus kijelentés hangzik el a természeti erőkről, mikor is egy alacsony szikla emelkedik ki a földből, bensejében tűz mozog. Sarastro utasítására ebből takarékos fészket alakítanak, a tojásokat beléteszik, virágokkal fedik. Sarastro eltávozik. A tojások duzzadozni kezdenek, egyik a másik után törik fel, három gyermek kél ki végül a héjából, két kisfiú és egy kisleány. Egymás közti, valamint a szülőkkel szembeni első viselkedésük költészeti és zenei tréfákra ad alkalmat. Sarastro érkezik. Pár szó a neveléstől. Majd elmeséli neki, mily szomorú is Pamina és Tamino helyzete. A ládika elsüllyedése után Pamina felkeresi férjét. Ahogy megpillantják egymást, szakaszos álomba zuhannak, miként jóslva is volt nekik, fenyegetőleg, s ebből a szenderből csak kevés időre riadnak, hogy akkor a kétségbeesés mardossa őket. Sarastro a derekas családot az udvarba meneszti, hogy élénkségükkel, tréfáikkal oszlatnák a bánatot. Különösen fontos, hogy Papageno a fuvolát vigye, s ennek gyógyító erejét megpróbálja. Sarastro egymaga marad, és jelentős ária kíséretében megmássza a derűsen magasodó hegyet

ELŐCSARNOK A PALOTÁBAN

Két hölgy s két úr föl-le jár

TUTTI Csönd, senkit ne riasszunk, jaj, föl ne verjünk,
Az ének csak álmán kószálja be termünk!
Éber a gond, mely itt virrasztva jár:
Szívünk is senyved, ha beteg a király.

HARMADIK HÖLGY *(sebtén jön)*
Tudjátok-e, mi az újság?
Jó újságom van tinétek:
Búsulásunk véget érhet,
Mert megbékélt az anya.

HARMADIK ÚR *(sebtén jön, szavába vág)*
És azt mondják, Papageno
Talált óriási kincsre,
Rög-tömb aranyra-ezustre,
Akkorák, mint strucctojás.

ELSŐ TUTTI Csönd, újsággal most idejönni vétek,
Míg a király fájdalmát zengi az ének!
De hát beszéljete, minél előbb.

HARMADIK HÖLGY Tudjátok-e, mi az újság? –
 HARMADIK ÚR És azt mondják, Papageno –
 HARMADIK HÖLGY Jó újságom van tinéktek –
 HARMADIK ÚR Talált óriási kincset –
 NEGYEDIK HÖLGY *(sietve jön, belevág)*
 No de hogy eltűnt Sarastro,
 Tudják már, hogy hova lett,
 Gyűjtött csak gyógyfüveket,
 S jön, gyógyítson mielőbb.
 NEGYEDIK ÚR *(sietve jön, belevág)*
 Vig órákat, ím, jelentek!
 Vége minden gyötremnek,
 Mert hogy megkerült a herceg,
 És már hozzák is ide.

Tutti, az utóbbi négyé, melyben híreiket összefonva adják elő

TUTTI *(az első négyes)* Csönd, holmi mesékkal idejönni vétek!
 Dalra! Urunk és úrnőnk kínját zengje az ének!
 De bár úgy lenne: meggyógyultak ők!

Az utóbbi négy is bekapcsolódik, híreiket mindig összeindázza ismételik

Papageno és Papagena; az őrséggel küzdve behatolnak

PAPAGENO Engem ugyan föl nem tarthat senki.

PAPAGENA És engem se, nem ám.

PAPAGENO Előbb voltam én szolgálatára a királynak, mint neked ez a szakállad serken-
 ni kezdett, amivel most olyan zord vagy.

PAPAGENA És én a királynénak némely szívességet tettem, mikor még a gonosz mór
 tartotta a hatalmában őt. Persze, az úrnő már nem ismerne rám, mert akkor még rút
 voltam és öreg, de most fiatal vagyok és csinos.

PAPAGENO Hát szóval, ha egyszer itt bent vagyok, ki nem megyek.

PAPAGENA És én is maradok, ha már itt vagyok.

ÚR Nézzünk oda, a tollas pár! mintha végszóra toppannának be, ahogy rendje. *(Az
 őrséghez)* Őr, hagyd őket! A király és a királyné örvendeni fog nékik.

PAPAGENO Ezer hála, kegyes uraság! Halljuk, itt nagyon rosszul állnak a dolgok.

ÚR És mi azt halljuk, nálatok igen jól.

PAPAGENO Míg jobban nem járunk, megjárja.

HÖLGY Igaz volna, hogy ti leltétek a felséges tojásokat?

PAPAGENO Igaz, igaz.

ÚR Arany strucctojásokat mégpedig?

PAPAGENO Nem mást.

HÖLGY A madarat, amelyik rakja, azt szintén ismeritek?

PAPAGENO Eleddig nem ismeretes.

HÖLGY Felső tojások lehetnek.

PAPAGENO Tisztára folbecsülhetetlenek.

ÚR Hányat leltetek eddig?

PAPAGENO Körülbelül százhuszat–százötvenet.

HÖLGY És mind ép-szép?

PAPAGENO Pár híján, ami zápféle.

ÚR Kedves, drága Papageno, ugye, juttat nekem belőlük egy bő tucatot?

PAPAGENO Szíves örömet.

HÖLGY Én csak egyet-kettőt szeretnék kiállítani a természetrajzi kabinetemben.

PAPAGENO Állok és állnak szolgálatjára.

HÖLGY És akkor, van még legalább tíz természetbúvár barátom, ők főképp a nemes-fémek tudorai.

PAPAGENO Mindőjük kedvére lehetnek e tojások dudorai.

ÚR Kiváló ember kegyelmed.

PAPAGENO Nem esik nehezemre. A tojásügy nem nagy eset. Kereskedőember vagyok, most nagyban az, ami kicsiben voltam különben.

HÖLGY Hol vannak a portékáid?

PAPAGENO Kinn a legküllebb várudvaron. Ott kellett hagynom cakk-pakk.

HÖLGY A vám miatt, bizonynal.

PAPAGENO Azt se tudták, mire taksálják.

ÚR Oly ritka és becses holmi.

PAPAGENO Fölbecsülhetetlen, az.

HÖLGY Tojások-számára számítható ki.

PAPAGENO Hát! azt is csinálják, számolják. Csak egyik tojás, mint a másik.

ÚR (*a hölgyhöz*) Barátainkul kell megnyerni őket, segíteni, hogy továbbjussanak.

Papagenóval és Papagenával el, azután hamar vissza, velük. Aranykalitkákat hoznak szárnyas gyermekekkel

PAPAGENO ÉS PAPAGENA Akármilyen eszemadta
 Áru megy a piacra,
 Kelendőbb semmi nem lesz,
 Mint éppen – annyi szent! – ez,
 Kincse távol hazánknak.
 Hallga! mint dalolásznak;
 Ládd e'! Milyen szép madárnép!
 És mindje eladó.

PAPAGENA (*egyel kieresztve*)
 Nézzétek, mily hatalmas,
 Víg, fürge – s bizodalmas!
 Rugalmas! Íme: föl-le!
 Fára-bokorra... földre.
 Hol jár egy szárnycsapással:
 Dicsérem őt – magával.
 Szavamnál-szebb madárka!
 És ez is eladó.

PAPAGENO *(egy másik madarat mutat)*
Íme! E kicsi másik,
Gyanakvónak ha látszik,
Azért csak oly vidám,
Mint nagy társa, no lám!
Kedvességéhez csend kell,
Tartsuk szép türelemmel.
Ez a virgonc madárka,
Ez is csak eladó.

PAPAGENA *(a harmadikat mutatja)*
Kis tojó-tubikája,
Itt krúgat valahára!
Totyog megannyi keccsel,
Néz értelmes szemekkel.
Tolláskodni szeret,
S kell néki szeretet.
Ez az ékes madárhölgy,
Ez is, lám, eladó.

KETTEN Nem dicsérjük mi őket,
De utólag s előleg:
Helytáll mind; és repül,
S örök hűség-jelül
Nem kell pecsét, reájuk
Jellemző így a szárnyuk.
Elvesztjük – visszavárjuk:
Teljes kör eladó!

A zeneszerzőtől függ, hogy minden egyes strófa utolsó sorait a gyermekek énekeljék-e, az öregek-e, netán a kórus egésze, mely utóbbi mind az összes jelenlévőből állna akkor

HÖLGY Elég kedvesek, keccsek, de ez minden?

PAPAGENA Minden, s gondolom: elég.

ÚR Nincs néhány tojás is a kosaratokban? Az olyasmit jobban értékelném a kész madaraknál.

PAPAGENO Gondolom, hogyan lenne! Mármost eleve, ha ebben az igazságkereső világban az ember mindig az igazsággal kereskedne, az az igazság, hogy nehezen volna kereskedőember!

ÚR Túl sok a körítés.

PAPAGENO Jó, hát kertelés nélkül megmondom, hogy ez egész vagyunk.

HÖLGY Akkor szépen állunk, valóban.

ÚR Hát a tojások?

PAPAGENO A tojásokból csak a héjak vannak már. Mert épp ezek a csibéim kibújtak.

ÚR Hát a többi százhusz-százötven?

PAPAGENO Az csak olyan szólásmondás.

HÖLGY Akkor kevés marad nektek.

PAPAGENO Na, igen, egy csinos nőcske, víg gyermekek, és hozzá a humor. Kinek kell több?

ÚR Hát továbbra sem vagy több, mint tréfacsináló.

PAPAGENO És ezért nélkülözhetetlen.

ÚR Tréfáid talán a királyt és a királynét vidíthatják?

HÖLGY No, már ugyan. Nekik ez legfőljebb szomorú emlékeket hozhat.

PAPAGENO Jóllehet mégis ide kellett jönnöm, javallatára Sarastrónak.

ÚR Sarastro? Hol láttátok ti Sarastrót?

PAPAGENO Honi hegyeinkben.

ÚR Gyógyfuveket keresett?

PAPAGENO Honnan tudnám?

ÚR Jó, de azt csak láttátok, hogy hajlong.

PAPAGENO Persze, főleg, ha megbotlott valamiben.

ÚR Egy ilyen szent úr nem botlik; nyilván szándékkal hajolt le.

PAPAGENO Felőlem aztán.

ÚR Fuveket keresett, aztán talán köveket, és ide fog jönni, hogy a királyt s a királynét gyógyítsa.

PAPAGENO Már azért ma semmiképp; nekem ugyanis nyomatékkal meghagyta, jönnék a palotába, hoznám magammal a nevezetes varázsfuvolát, és hogy nagyuraságitok folkélnek, játszanám a legkedvesebb melódiát, s evvel fájdalmukat legalább időre csiútanám.

HÖLGY Minden megkísérlendő.

ÚR Most épp az ébredés órája van. Tegyétek, amit tudtok. Hála és jutalom nem marad el, tudom.

Pamina és Tamino trónbaldachin alatt két karosszéken alszik. Azért, hogy a patetikus benyomás ne legyen megzavarva, Papagena a gyermekekkel elvonul, és Papageno, aki a fuvolát fújja, szintén legalább félig a kulisszák mögé bújlik, és csak időről időre mutatkozik

PAMINA *(a fuvola hangjára felébredvén)*

Kedvesemnek oldalánál

Elszunnyadtam édesen,

Ébredtem, becses a kép.

Papageno felhagy a fuvolázással, fülel

TAMINO *(felébred)* Ó, így a bús férfi már-már

Víg férj léssen; meghiszem!

Öröm, mi zavar? S miképp?

KÓRUS Fújd csak, fújd csak, Papageno!

Mert még visszatér a kín!

PAMINA *(feláll, lejön)* Férjem bátorít, legyek,

Nyugvást hagyván már, tevékeny,

Árnyvilág, isten veled,

Élet vár, új fürge létem,

S kötelesség – ó, gyönyör!

TAMINO *(feláll, lejön)* Örömet hű hitvesemnek

Jó tettekkel szerzek én;

Kéje ez szelíd szívemnek,

Kísérője víg erény.

Messze tűnt, mi meggyötör!

Összeölelkeznek. Szünet, a fuvolaszó is elhallgat

KÓRUS Papageno, tarts ki, tarts ki!
 Fújd csak, fújd csak fuvolád!
 Most az egyszer föl ne add!

PAPAGENO Tüdöm fog így megszakadni,
 Fullasztó ily föladat!

TAMINO ÉS PAMINA *(egymástól távolodva)*
 Jaj, mit vettek el mitőlünk!
 Ó, üres ház! Mit tegyünk?

KÓRUS Tarts ki, fújd csak, Papageno,
 Most az egyszer! Kérlelünk...!

Papageno fúj

TAMINO ÉS PAMINA *(egymáshoz derűsen közeledik)*
 Mit sem vettek el mitőlünk!
 Gazdag házunk van nekünk!

PAPAGENO Jaj, levegőm hova tűnt?

KÓRUS Tarts ki, tarts ki, kérlelünk...!

PAMINA ÉS TAMINO Ó, üres ház! Mit tegyünk?

Főlössleges is megjegyezni, hogy merőben a komponistától függ, miként fonódik össze és ismélődik az előbbi szakaszok alkalmával elégedettség és öröm átmenete fájdalomba és kétségbeesésbe

Papok jönnek. A komponistától függ, hogy csak ketten énekelnek vagy az egész kórus. Magam ez utóbbit teszem föl. Hirt adnak róla, hol a gyermek

PAPOK Földnek mélyén-üregében,
 Itt tűz gyúl, ott víz fakad,
 Majd a könnyörtelen őrzők,
 Vad szornyek, borzalmasak;
 Élet között és halál közt,
 Félig-holtan,
 Szomjazottan,
 Hever a fiú.
 Halljátok, mint esd!
 Senyved, jaj! Már félhalott.
 Mentsétek meg fiatok!

MIND Ó, mily csönd, mily borzadály hull
 Mindönkre itt hirtelen!
 Mely zúgás távola tárul!
 Mily kín ráng a szíveken!
 Vihar messzi tengeren.
 Egyre hangosabb a távol,
 Fenyegét minden vihar.
 Éjek éje jó, rivall
 Zengzete az aranyégre,
 És a csillagok szökése
 Szédít, látásom kihál.

FÖLD ALATTI BOLTOZATOS TÉR

A középben: oltár a ládikával – ahogy idesüllyedtek. Két oszlopnak lámaszkodva fegyveres emberek, kik mintha aludnának. Láncok erednek-lógnak tőlük, ezekhez oroszlánok béklyózva, az oltárnál hevervén. Minden sötét, a ládika áttetsző, megvilágítja a színt

KÓRUS *(láthatatlanul)*

Itélünk s buntetünk mi itt:
Az őrt álló nem alhaük;
Az ég vörösre vált.
Az oroszlán éber legyen;
S a láda ha nyílik hirtelen,
Hoz fiúra halált.

Az oroszlánok föltápáskodnak, láncukat rángatva ide-oda járnak

ELSŐ ÓR *(mozdulatlanul)*

Testvér, örködsz?

MÁSODIK *(mozdulatlanul)*

Mondd csak, hallom.

ELSŐ Magunk vagyunk?

MÁSODIK Ki tudja?

ELSŐ Nappalodik?

MÁSODIK Meglehet.

ELSŐ Jő az éj?

MÁSODIK Itt az éj.

ELSŐ Elmegy az idő.

MÁSODIK De hova?

ELSŐ Int az óra tán?

MÁSODIK Nekünk soha.

KETTESBEN Torekedtek? Mi végre,

Ti ott mind odafenn!

Fut az ember? Előle

A cél is, szüntelen.

Rángatja, rázza, mi haszna,

A függőnyt, mely az élettitokra,

Éjekre és napokra nehezül.

S mi haszna torekszik a légbe, az égbe,

Hatolhat akármi kriptai mélybe:

A lég neki éjszín,

A kripta a fényes,

De a fény is azonmód

Megtér a sötéthez.

Ront mélybe az ember,

Vagy vonzza magasság:

Bölcs hiedelemmel

Járja bolondját.

Szétlebben a hátuli függöny. A víz és a tűz díszlete: mint „A varázsfuvola”-ban. Balra a tűz, kis szabad magaslát, ha ott ájútott az ember; azután a víz, feljebb járható szikla, de szentély nélkül. Az egész dekorációt úgy kell elrendezni, hogy a látszat az legyen, mintha a szikláról csak a tűzön s a vízen lehetne a kriptamélybe jutni

Jön Tamino és Pamina, fáklyákkal ereszkednek alá a sziklán. Így alászállva énekelnek

TAMINO Feleségem, édes drágám,
Ó, hogy mentsük meg fiunkat?
Tűz közt, víz közt járva járván,
Útján rémnek s borzalomnak,
S kincsünk oly mélyen hever.

Atmennek a tűzön

PAMINA Egy feleségnek s anyának,
Ki mentője egy-fiának
Lenne, tűzbe, vízbe menne,
Rémek, szörnyek meghódolnak,
Válnak örök enyhületre.

Fközben felhő ereszkedett alá, így lebeg víz és tűz közt feleúton. A felhő akkor kitérül

AZ ÉJ KIRÁLYNÓJE Mi történhetett!
Tűzön-vízen törve átal:
Jönnek vakmerőn! Ti meg –?!
Fel, ti örök! Fel, ti szörnyek!
Szálljatok szembe e párral,
Védjétek meg kincsemet!

AZ ÓRÖK (dárdáikat a ládika felé fordítják, de úgy, hogy maguk közben távolabb maradnak. Az oroszlánok figyelmesen csatlakoznak hozzájuk. A felállás csakhamar szimmetriát mutat)

Ört állunk, leng a dárdá,
Fúj oroszlán pofája,
Istennő, óvjuk kincsedet!

TAMINO ÉS PAMINA *(előbukkan)*

Ó, férjem, kedvesem,
O, nőm, drágám, szivem,
Nézz vizet, nézz tüzet,
Győz rajtuk anyai szeretet;
Örök, esdünk hát: kegyelem!

KIRÁLYNÓ Örök, ne legyen irgalom!
Helytálljatok, parancsolom!

TAMINO ÉS PAMINA Ó, jaj! ó, jaj! Mi szegények!
Drága kincsünk, ki véd meg?

KIRÁLYNÓ Tornek az örökön átal.
Vad oroszlánpofákkal,
Dárdákkal mit sem érek?

A felhő el. Csend

A GYERMEK *(a ládikában)*

Ó, ez az apa hangja.

Ez az anya szava.

A fiúgyermek hallja,

Éje tűnik tova.

PAMINA ÉS TAMINO O, üdv! Halljuk első szavát

Fiunk csöpp ajakának!

Be ne csapjon a varázslat!

Istenek! Boldogságot ad

E pillanat.

Hadd halljuk újra e csodát,

Az édes hangokat!

KÓRUS *(láthatatlanul)*

Nyugalom! a fiú

Nem alszik már tovább.

Nem rettentik a dárdák

S az oroszlánpofák.

Sötétlő kriptamélyek

Nem tartják vissza, ím;

Lélekként vág a légnek,

Jár szellemútjain.

A koporsó-ládika fedele felpattan. Genius kél belőle, a ládamélyből, s a ládikát áttetszővé tévő fényekben ott tündököl, s pedig úgy, hogy a fények a többi alakot – felső felüket – szintén illuminálják. Az örök akkor oroszlánjaikkal a láda felé nyomulnak, eltávolítván Taminót és Paminát

GENIUS Kedvesek, itt vagyok hát!

És nem vagyok-e szép?

Ki búsul még, fiúcskát

Így látván, gyermekét?

Születtem éjszakából,

De elvesztem legott,

Az éj a drága házból

Szörnyűn elragadott.

Dárdák fenyegetnek,

Pofák dühe dül,

S bár vad seregeknek

Sárkányrúze gyúl:

A szent fiúgyermek

Marad ép, s virul.

Ami pillanatban, hogy dárdáikkal az örök a Genius felé dőfnek, az elszáll

Věra Linhartová

REKVIEM W. A. MOZARTÉRT

V. Detre Zsuzsa fordítása

A homály, amely W. A. Mozart halálát fedi, s eme halál körülményei okozta bizonytalanság az idők folyamán rendelkezésünkre bocsátott mindennemű magyarázat ellenére tartja magát, ámbátor ezek a magyarázatok valószínűek és tökéletesen elégségesek ahhoz, hogy az esetet teljes nyugalommal a közérthető dolgok közé soroljuk be, és talán még sajnáljuk is a művészt, kinek szertelen képzelőtehetsége nem engedett meg semmiféle szokványos és kézenfekvő értelmezést. Jóllehet ma már ismerjük a hátterét és az esemény úgymondott természetes magyarázatát – mivelhogy számunkra ilyen magyarázat, ha váratlanul tudomásunkra jut a híres-nevezetes gyászmise eddig meg nem nevezett megrendelőjének a neve, és ha feltárulnak mindmáig indokolatlannak tetsző rejtőzködésének indítóokai –, ám ennek ellenére az esemény csodálatosképpen mit sem veszít vonzerejéből, jelentése az őt körülengő homályból és mi a bizonytalanságunkból.

(Amennyiben valaki esetleg nem rendelkezne részletes ismeretekkel az esemény tényszerű lefolyásáról, a továbbiakból kétségtelenül megtudja mindazt, ami szükséges, ám kezdetnek jobb lesz azzal számolni, mintha minden résztvevő kellőképp tudná, miről van szó.)

Mindenekelőtt el kell majd határozni, mily módon szándékozunk a dologhoz közel férkőzni: vajon mindvégig rejtély maradjon-e számunkra, rejtély, mely a történet során önmaga számára is kiszámíthatatlanul fog közbe-közbeavatkozni, és amelyet a legvégén egy váratlan fordulattal ejtünk, meghagyván imígyen érintetlen teljességében? E módszer alkalmazása mellett szól egyfelől szavatolt hatásossága, másfelől, hogy kimeríthetetlen forrása lehet a szerző és az olvasó gyönyörűségének. De vajon valamiképpen nem túlságosan kézenfekvő-e már? És főleg: ha lemond kora kifejezőeszközeiről, vajon nem teszi-e ki magát előre annak az eshetőségnek, hogy a legeslegcsekélyebb ellenvetéssel megcáfoltatik, amennyiben az a manapság használatos nyelven tétetik? Mivelhogy korunk nyelvének sajátja, hogy egy csapásra a dolgok mélyére hatol, és oly törvényszerűségeket tár fel világukban, melyek, úgy tetszik, mindaddig kifürkészhetetlenül rejtve voltak; a felfedezések korát éljük, és oly mértékben, ahogy a rejtélyek sorra igaztalanak bizonyulnak, ez az eljárás feljogosít a reményre, hogy e világ dolgaiban hamarosan nem lesz helye a titoknak: amivel is kétségkívül egyet kell érteni; minthogy azonban, miképp az a figyelmes szemnek bizonyára feltűnt, ez a mondat a tukormondat klasszikus esete, nem szabad megfélekednünk arról sem, ami számunkra a hozzá társított képből következik; de erről majd később. – Egyelőre tehát, úgy tetszik, ahhoz, hogy megfeleljünk a hitelesség és ellenőrizhetőség követelményének (mely napjaink gondolkodásmódjában oly erőteljes, hogy nem mellőzhetjük ama veszély nélkül, hogy nem tudjuk megértetni magunkat), jobb lesz lemondani a teljes terjedelmében és érintetlenül megőrzött rejtéllyel való csábos játszadozásról, s a részletekbe menő és józanul tárgyyszerű előadásmódot alkalmazni helyette, mely egyet-

lenegy pontot sem hagy megmagyarázatlanul; mert manapság épp ez az eljárás számíthat sikerre.

De nem felejtettük még el a mondathoz társított második részt: „e világ dolgaiban hamarosan nem lesz helye a titoknak”? Mert amennyiben nem felejtettük el ama második mondatot, melyet nem mondok ki itt, de amely mégiscsak további eszme-futtatásaink kiindulópontja lesz, akkor nem érhetjük be teljes egészében a javasolt magyarázó eljárással. És ez esetben használjunk inkább olyat, melynek során a dolgok megmagyarázott rejtéllyé válnak. Hisz mi mindent jelenthet eme kifejezés: ha azt mondjuk valamely dologról, hogy megmagyarázott rejtély, akkor nemcsak arra gondolunk, hogy olyan rejtély, melyet képesek vagyunk megmagyarázni, hanem arra is, hogy csupán szélsőséges esete a rejtélynek, vagy hogy önmagában nem is rejtély, hanem inkább csak olyan, mint a rejtély, azaz majdnem az, de azért mégsem egészen; más szóval, hogy a dolog hasonlatos a rejtélyhez. És hogy éppenséggel csakis ilyenekről lehet szó, az újfent ama tükörmondat ki nem mondott feléből következik.

Nagyon nem örülnék és nem is lenne helyénvaló, ha eme bevezető szükségszerű bonyodalmisságának, valamint annak a körülménynek, hogy oly gyászos eseményről kell szót ejteni, mint valakinek a halála, túlzott fontosság tulajdoníthatnák, és imígyen esetleg valaki eltántoríthatna attól, hogy figyelemmel kísérje. Hisz az efféle eszme-futtatásokat nem azok az események szükték, melyek köré szövödniük kell, s melyek pusztán alkalmul szolgálnak nekik; mégpedig olyan alkalmul, melynek során semmi sem mehet veszendőbe.

És még ha megkerülnénk is az eseményeket, bizonyosan nem kerülhetjük ki eszme-futtatásaink következményeit. Minthogy tehát maguknak az eseményeknek a megválasztása nem énreám tartozik, a végeredmény sem lehet az én gondom; és ez az olvasónak biztosíték arra nézve – mivel ezek után nyilvánvalóan elvethetünk minden gondot –, hogy a további elbeszélés már teljességgel áttetsző és a lehető legvidámabb lesz.

És minthogy egész idő alatt az lesz elsődleges és legfőbb érdekünk, hogy ne veszítsük el a beszélgetés tárgyát – az egyszerűség és biztonság kedvéért –, ezt a történetet eszeltük ki:

A jubileumi év egy napján, amikor is a minden idők minden híres embere emlékének megőrzésére és ünneplésére hivatott legfelsőbb szintű szervezet rendeletére az egész világon megemlékeztek a kiváló komponista és cs. k. karnagy, W. A. Mozart születésének kétszázadik évfordulójáról, a zenetudományi szak (XVIII. századra specializálódott) hallgatója azt az ajánlatot kápta, hogy a szakembereknek és a szélesebb olvasóközönségnek is szóló *Zenei látóhalál* című folyóiratba írjon egy terjedelmesebb cikket eme kiemelkedő férfiú életéről és munkásságáról; mégpedig ne tisztán zenei szempontból, hanem ama bizonyos életkörülmények és jelenségek gondos figyelembevételével, melyek az idő múltával legendák nőttön-növekvő burkával vették körül a művészt. És hogy e legendák az olvasóközönség lankadatlan érdeklődésére tarthattak számot, erről a szerkesztőségbe érkező tomentelen levél tanúskodott. A szerkesztőség elgondolása az volt, hogy megszerzi és közzéteszi a vitatott jelenségek részletes leírását és kimerítő magyarázatát, amelynek még a legmegrögzöttebb kétkedőket is ki kell elégítenie. Minthogy azonban efféle kéréssel nem lehetett valamely jelentős és komoly tudományos munkatárshoz fordulni – nemcsak a cikk túlnyomóan ismeretterjesztő és népszerűsítő jellege gátolta ezt, hanem az egész dolog egyfajta kellemetlen színezete; ez volt az oka, hogy megírását, bár telt-múlt az idő, és a cikk publikálása egyre

idősebb lett, nem akarta senki sem elvállalni, hanem inkább minduntalan valaki másra hárította át – ám mivel mégiscsak kívánatos volt, hogy a szerzője megfelelő műveltséggel rendelkezék, a cikk megírásával végül a diákokat bízták meg, aki azt, mint már mondtuk volt, hálás köszönettel elvállalta.

Ámbátor most már tudjuk, hogy az ajánlat elfogadtatott, nem fog ártani, ha egy pillanatra elidőzünk ama ténynél, hogy mily módon tétetett; hisz célunk nem a végeredmény, hanem az események folyása kell hogy legyen. Egy nap a diákok megállította az utcán egy férfi, akit addig nem ismert; és mivelhogy mindez a legnépesebb, legnyüzsgőbb környéken történt, mindketten kinyomakodtak a hömpölygő áradatból, és megálltak a járda szélén. A fiatalember – merthogy nem sokkal volt idősebb, mint maga a diák – a *Zenei látóhatár* szerkesztőségének munkatársaként mutatkozott be, és megtette ajánlatát, rögvest felsorolván az összes vele járó feltételt: a cikk nem a szerző neve alatt fog megjelenni, hanem *szerkesztőség* aláírással, mint amaz álláspont összegzése, melyet a folyóirat vezetése az adott kérdésben elfoglal. A fiatalember a diákra várt itt, merthogy állítólag remek ajánlást és találó leírást kapott róla. Ő maga felettebb korszerűen volt öltözve: fekete, enyhén viseltes nadrág, hegyes orrú félcipő, bolyhos, fekete kabát csatokkal, bőrgombokkal és kapucnival. Sötét tányérsapkája mélyen féloldalra húzva, úgyhogy előremeredő pereme éles árnyékot vetett arcára; egész megjelenése személytelenségét és az átlaghoz-általánoshoz való tartozását ferdén beillesztett üvegű, fekete keretes szemüvege is hangsúlyozta. A diák pillanatnyi habozás után a szemközt álló fiatalember szelíd, kitartó unszolására végül elfogadta az ajánlatot, és ígéretet tett rá, hogy a cikket a kívánt terjedelemben és a megbeszélte időpontban leadja. Ettől kezdve teljesen lekötötte a rejtélyes história, bár – hallomásból – már régebben is ismerte.

A félreértést elkerülendő, óvok mindazoktól, akik bármi módon kisajátítják maguknak a jogot, hogy magyarázgassák a rejtélyt, mert nem világítják meg, csupán hatalmának attól a részétől fosztják meg, melyet tudatlanságunk okán jogtalanul bitorol. Épp ezért szavaik kellő fenntartással és bizalmatlansággal fogadtassanak. Csak e feltétellel szentelhetjük elbeszélésünket ama rejtély magyarázatának, melyet Mozart halála jelent számunkra. – Kísérletet teszünk rá, hogy megdöntsünk néhány megrogzött tévhiedelmet, főleg ezt: mintha némely embereknek, akiknek a tevékenységét általában alkotónak minősítik, mintha nekik lenne fenntartva a kiváltság, hogy tudják mindazt, amit mi nem tudunk, hogy elsőként és utolsóként tudják azt, amire mi, többiek hasztalan törekszünk; és mintha az ő, e világbéli jelenlétük volna a biztosíték arra, hogy egyszer talán majd mi is megtudunk mindent. És hasonlóképpen megkíséröljük megcáfolni a másik legelterjedtebb valótlanságot: mintha ezek az emberek volnának kizárólagos birtokosai annak, ami nekünk, többieknek minduntalan kicsúszik a kezünkből – az enyészettel dacoló örökkévalóságnak. De mindennek megvan a maga ideje, és nem tanácsos megcáfolni valamit, még mielőtt kimerítettünk volna minden eszközt, amely továbbélését segítheti.

A módszeres munkához szokott diák eredetileg azzal akarta kezdeni, hogy feldolgozza az adott eseményre vonatkozó valamennyi hozzáférhető beszámolót, és így, az irodalom segítségével, amely – mint ismeretes – témánk esetében számos és sokrétű – idézze fel újra az eseményt, ahogyan az a valóságban százhatvanöt évvel ezelőtt, 1791-ben lejátszódott. Figyeljük meg jól: első elgondolása az volt, hogy egyszerű leírását adja a réges-rég bevégződött, a múltban teljességgel lezárult, egy százhatvanöt évvel ezelőtti, december ötödikei napon egyszer s mindenkorra befejeződött ese-

ménynek. Akkori elképzelése szerint az azóta eltelt éveket most, hogy visszatért amaz eseményhez, át lehetett volna ugrani, úgy, mintha soha le nem peregetek volna; mivelhogy amint az esemény bevégeztetett – de csupán csak e feltétel teljesülte mellett –, mit sem számít már, hogy évszázadokkal ezelőtt vagy tegnap történt. Ez az első elgondolása azért fontos (egyébként persze kivihetetlen), mert szélsőséges mértékben tárja elő valamennyi fogyatékoságát, melyeket ellensúlyozni kell; és épp ez lesz az oka fokozatos változásainak.

Természetesen hamarosan meggyőződött róla, hogy teljesen kimeríteni, vagy akár csak elolvasni, vagy végső soron akár csak kikeresni és felkutatni mindazt, amit a dolgozata tárgyáról valaha is írtak, erejét meghaladó feladat lenne, s ezenfelül fölösleges fényűzés. Ugyanis rögtön elsőre sikerült fellelnie az összes szükséges dátumot egy vékonyka, egyébként nem túl színvonalas könyvben, amit ugyancsak az évfordulóra adtak ki; így egy szerencsés véletlen folytán (merthogy ezt az egyelőre egyedi esetet nem minősíthetjük másnak, mint véletlennek) elsőként egy olyan könyv került a kezébe, amely összefoglalta a kutatások legeslegújabb eredményeit, és az akkoriban hirdetett nézetek összegzését adta – még ha némiképp módosított formában is. Minden további kísérletnél megállapította, hogyha még két, három vagy akár több más könyvet is hozzávesz ahhoz az elsőhöz, akkor sem tud meg már semmi újat; meglepetten észlelte, hogy végső sorban a legkülönfélébb könyvekből kivonatolt jegyzetei nem nyújtanak mást az eseményről, mint ama bizonyos alapidátumokat; így hát hamarosan abbahagyta a fölöslegesnek bizonyuló munkát. Ám azért mégiscsak meg volt döbbenve, és az igazat szólva, némiképp elkedvetlenedett, mivelhogy ez felborította szokásos és mind ez ideig teljes mértékben bevált munkamódszerét, és mert nem tudta, mivel is helyettesítse.

Nem volt inyére, hogy megint csak úgy összeírja a már számtalanszor konstatált dolgokat, és minden további nélkül átadja a megrendelőnek. Ám ahhoz, hogy legalább valamiféle személyes véleményt hozzáfűzhessen, szokása szerint legalább arra lett volna szüksége, hogy az előző értékelések, ha csak részben is, de ellentmondjanak egymásnak; csak így tudta összevetni őket és álláspontját kialakítani. Ezúttal azonban semmiféle eltérést sem sikerült felfedeznie, az egyes értékelések kölcsönösen kiegészítették és pontosították egymást, és erre nem alapozhatta a tanulmányát, melynek, óhaja szerint, tudományos igényűnek, azaz tényekkel alátámasztottnak és kimerítőnek kellett lennie.

Egyvalamin tán megütközünk: lehetséges az, hogy a legkülönfélébb beszámolóokban valóban nem bukkant ellentmondásra? Egyáltalán nem voltak köztük eltérések, vagy amennyiben mégis talált ilyet, annyira jelentéktelennek érezte őket, hogy nem tartotta érdemesnek beszélni róluk? De nem feladatunk megvizsgálni, hogy e pillanatban miért szalasztotta el ezt a lehetőséget, mellesleg emlékeztetek rá, hogy hasznos és kézenfekvő volta az olvasónak ugyan nyilvánvaló, mert ő úgy irányítatik, hogy ne kerülje el a figyelmét ez az eshetőség, ám annak már jóval kevésbé szúr szemet, aki egyedül van a kezdődő történetes kellős közepében, a legcsekélyebb jelzés vagy utasítás nélkül, hogy merre is induljon el. De a továbbiakban látni fogjuk, hogy tanácsunk, még ha elmondhatnánk is a tapogatózó diáknak – mint ahogy nem mondhatjuk el –, inkább kárára, mintsem hasznára válna, mivelhogy függetlenül attól, hogy igaz vagy sem, nem jött el még az ideje.

Végül mentő gondolata támadt; ő legalábbis annak hitte tanácsstalanságában; s bár a későbbiekben teljességgel támaszra bizonyul majd, mégiscsak ez volt az, mely segítette neki túljutni az elhibázott kezdet után óhatatlanul bekövetkező holtpontra. Elhitte

ugyanis, hogy könnyebb lesz közel férkőznie az esemény értelméhez, ha átadja magát a Mester művészetének, ahelyett hogy könyvekből próbálná kiolvasni a lényegét róla. És mivel ez az ötlet olyannyira felvillanyozta a sok nyugtalan töprengés után, hogy azon nyomban valóra akarta váltani, berontott a legközelebbi hanglemezboltba, hogy lejátszasson magának mindent, ami épp raktáron van. Csodálatosképpen a g-moll (K. 516) vonósötös volt az. Kezdetben képtelen volt a zenére összpontosítani, annyira felajzotta a gondolat, hogy végre valamiféle megoldást talált, és annyira várta az eredményt, melyet a zenének tüstént meg kellett volna hoznia. Ám néhány taktus után ez a zavaró elem eltűnt. Ekkor anélkül, hogy ez kikököntette volna a zenehallgatásból, észrevett egy férfit, akit beléptekor nem látott az üzletben, vagy legalábbis nem emlékezett rá, hogy látta volna, s akinek így nyilvánvalóan útána kellett érkeznie. Apró termetű, feltűnően fehér hajú és markánsan görbe orrú ember volt. Nyugodtan állt a távolabbi pultnál, s kissé félrebillentett fejjel hallgatva a zenét, jobbjával a taktust verte, baljával pedig a pultra támaszkodott. A diák merőn bámulta, sőt azt lehet mondani, gondosan, részleteiben tanulmányozta arckifejezését, de minthogy közben szüntelenül szólt a zene, fel sem otlott benne, hogy bármin is megütköznek, még akkor sem, amikor közvetlenül a mű befejezése előtt a fehér hajú úr lassan felegyenesedett, és elindult kifelé, egy pillanatra hátranézve a válla fölött, anélkül hogy kért volna valamit, vagy bármi más módon indokolta volna jelenlétét az üzletben. Csak amikor az utolsó hang is elcsendült, és az eladónő felnyitotta a lemezjátszót, ami kurta, nyikorgó hanggal járt, akkor ocsúdott fel a diák, egy pillanatra megdermedt, aztán kirohant az üzletből, teljességgel megfeledkezve az álmélkodó elárúsítónőről, aki valamit kiabált útána. Közben azonban már meglehetősen hosszú idő telt el, úgyhogy annak a valószínűsége, hogy utoléri az utcán a férfit, aki az előbb távozott, igen csekély volt. Tényleg nem volt az utcán, és ha a diák nekivágott volna valamelyik keresztutcának, megeshetett volna, hogy nagy igyekezetében épp az ellenkező irányba indul.

Csak amikor feleszmélt, és felfismerte cselekedete céltalanságát, akkor jutott eszébe, hogy voltaképpen miért is akarta hallani a zenét, és mit remélt a zenehallgatástól. Azt várta, hogy az esemény értelme olyannyira megvilágosodik előtte, hogy egyszerűen átlátja az egészet, és megtalálja a módját, hogyan fogjon neki. Ám semmi ilyesmi nem történt: bár zenehallgatás közben úgy tetszett neki, hogy világosabban lát, mi több, hogy elég lenne csak egy pillanatra megállni és megragadni a felüldő gondolatot, de mivel ebben akadályozta a továbbáradó zene, és nem tudta magát rászáni, hogy félbeszakítsa, nehogy esetleg megfossa magát valamitől, amivel a zene netán még megajándékozta, hagyta, hogy a gondolat újfent a semmibe tűnjön, és alámerült a hangok hőmpölygő áramába. És amikor aztán a zene elhallgatott, ahelyett hogy nyomban megkísérelte volna rákényszeríteni a gondolatot – ha egyáltalán gondolat volt –, hogy szavakká formálódjon, fejvesztve egy idegen után vetette magát, akit már egyébként sem érhetett utol, és így megint csak és utoljára is lehetőséget adott a gondolatnak, hogy elillanjon. Felettébb bosszankodott magára a figyelmetlensége miatt, mely ilyen zavart okozott. Most már látta, hogy a zenehallgatással mit sem nyert, ellenkezőleg, azzal, hogy a vonósötös, szokatlan pontossággal megragadván az emlékezetében, szüntelenül ott zengett a fülében, lehetetlenné tette, hogy bármi másra összpontosítsa a figyelmét, így hát végül inkább feladta, és maga iparkodott minél pontosabban felidézni a művet, egyik részt a másik után, ahogy sorra következtek, és ahogy az imént hallotta. És megkönnyebbülve tette ezt.

• Természetesen sajnálhatjuk – önök éppúgy, mint én – ezt a zavarodott fiatalembert,

hiszen bizonyosan észrevették, hogy szalasztja el egyik dolgot a másik miatt, amikor megfeledkezvén az elsőről, a második után veti magát, hogy aztán visszaemlékezvén az elsőre, azt a másodikat is veszni hagyja; és ráadásul még azt sem tudja, hogy a kettő közül melyik nagyobb veszteség a számára. És szívesen segítenénk is rajta, ha nem tévedek, hiszen mi sem lehet könnyebb számunkra, mint tanácsokat adni neki, amikor úgy ismerjük, akár a tenyerünket... Hát akkor miért nem tesszük meg: mi lenne, ha netán beismernénk, hogy meggondolatlan kapkodása-futkosása élvezetet szerez nekünk, hogy jóleső érzés, amint nyugodtan (mert izgalomra semmi ok) figyelhetjük, hogy itt is, ott is hasztalan veri a fejét a falba; fölöslegesen, hiszen elég lenne egyetlen szó, egyetlen figyelmeztetés, hogy legalább olyan áttekintése legyen a helyzetéről, mint minékünk, csakhogy így hamar vége szakadna a mulatságunknak. Továbbá: mi lenne, ha még azt is beismernénk, hogy bár valóban nincs ínyünkre idő előtt véget vetni a mulatságnak, ám nemcsak ez az akadálya, hogy tanúbizonyságát adjuk jó szívünknek, mert, tegyük fel, hogy valaki közülünk segíteni akarna neki, jelezné, megmutatná, hogy tudja... nos, kíváncsi vagyok, képes lenne-e rá. Mert hát megértethetjük-e magunkat valaha is azzal, aki csakis belőlünk eredeztethető?

Ám azért ne gondolják, hogy amikor azt mondtunk volt, hogy eddig minden erőfeszítése kárba veszett, ezzel azt is mondtuk, hogy még mindig ott tart, ahol az elején tartott. Ez durva tévedés volna; igaz ugyan, hogy magáról a dologról valóban nem tud többet, mint amennyit kezdetben tudott; ám kipróbált már két utat, melyek sehová sem vezettek, úgyhogy ezeket kizárhatja, és legközelebb elkerülheti őket. Tudja már, hogy egyetlen lépéssel sem jut előbbre, ha további könyvek segítségével reményli megsokszorozni ismereteit, vagy ha a Mester művészetének közvetlen hatásától várja az eredményt. És ez már valami: mert minél több hamis utat zár ki, annál nagyobb az esélye arra, hogy az, amelyre legközelebb rálép, a helyes irányba visz.

Az első balsikerű próbálkozások után az esemény mélységes rejtélyé vált számára. (Ha azt mondom, „vált”, ez nem azt jelenti, hogy korábban értette; csupán csak annyit jelent, hogy korábban nem foglalkozott vele oly behatóan, hogy rájöhetett volna, mekkora rejtély számára; és mind ez ideig nem is volt rákényszerítve, hogy valami határozottat gondoljon róla, amit felkérésre ki is mondhat; csak most került ebbe a helyzetbe.) Csak miután eljutott ebbe a jól körülhatárolható stádiumba, írhatjuk le az eseményt úgy, ahogy most látta (korábban nem voltak számára összefüggései, mert nem érintette őt):

A Rekviemre szóló megrendelés és a W. A. Mozart halála közötti összefüggés nyilvánvalónak tetszik. Egy nap, 1791-ben, nem sokkal Lipót császár koronázása előtt, beállít a „szürke követ”, akiről Mozart nem tudja, hogy kicsoda, sem, hogy ki küldi, azt sem tudja, milyen célt szolgál majd a megrendelt mű, és miért ilyen szokatlan módon kéri róla. A követ csupán átadja az üzenetet, és semmiféle magyarázattal nem szolgál. A levélben ez áll: „És mennyiért és mikorra tudná a művet szállítani.” Mozart elvállalja a munkát, és attól a pillanattól fogva szüntelenül tudatában van halálának; dolgozik rajta – a saját halálán dolgozik. A követ akkor jelenik meg újra, amikor a Mester egy másik, a világi uralkodótól származó megrendelésnek készül eleget tenni. Emlékezetébe idéztetik ígérete. Mozart december ötödikén, munkáját be nem végezve, meghal; az ár az élete volt, a leadási határidőt csak megközelítőleg lehet megállapítani.

Így látta a diák az eseményt, melyet meg kellett magyaráznia és le kellett írnia. Fontos, hogy ugyanakkor egész idő alatt tudta, mi ennek az eseménynek a legújabb, cgé-

szen természetesen magyarázata, ismerte a rejtélyesen viselkedő megrendelő nevét, és tudta, mily alantas ok készítette az oly útokzatosnak tetsző fellépésre, melynek kétség-telenül nagy hatással kellett lennie egy olyan rendkívüli érzékenységű művészre, mint amilyen Mozart volt, s így hozzá kellett járulnia a halálához. És bár mindezt tudta, habozott megtörni a rejtélyes összefüggés hatását azzal, hogy egyszerűen hozzáfűzi a közismert magyarázatot. Anélkül, hogy érzése okát tudta volna, úgy tetszett neki, hogy ama magyarázat nem helyénvaló, az eseménnyel nem függ össze, továbbra is rajta kívül marad, és kielégítőnek sem kielégítő. Így még mindig egy rejtélyes, megmagyarázhatatlan eseménnyel állt szemben; ő maga pedig éppen hogy óvakodott – különösen a boltban történtek óta – felfedni a rejtélyt. S közben mégiscsak ismerte a magyarázatot, melyet nem volt hajlandó tudomásul venni.

Amikor azután visszaemlékezett a fiatal szerkesztőre és találkozásuk körülményeire, végképp nem tudott szabadulni az érzéstől, hogy hirtelen olyan kapcsolatok elevedtek meg korötte, amelyekről úgy hitte, hogy réges-rég befejeződtek, és semmi módon nem nyúlnak át a jelenbe. És ekkor elhatározta, hebehurgyán, mint mindig, hogy letesz az előzetes indokolgatásról és további kísérletei célirányultságáról. (És kimondani, hogy „elhatározta”, ez itt annyit jelent, hogy elfogadta az egyetlen lehetőséget, ami adott helyzetében maradt neki.) Abban bízott, hogy végül csak meglátja, hogyan és miben függenek össze az összekapcsolatlan szálak, és hogy ehhez elegendő, ha nem távolodik el túlságosan a mozartói világtól. Ezért aztán kikérte az egyetemi könyvtárban „A varázsfuvola” szövegét, nem azért, hogy tanulmányozza, hanem hogy szüntelenül a szeme előtt legyen valami látható dolog, ami emlékezteti munkájára. De meglepetésére nem kapta kézhez a kért könyvet; nem azért, mintha épp ki lett volna kölcsönözve, hanem mert állítólag sehogy sem találják a megadott számon, úgyhogy ellenőrizze még egyszer, vajon nem nézte-e el, és nem tévesen írta-e ki. Ott helyben utánanézett a dolognak, és megállapította, hogy a kiírt szám pontosan megegyezik a kartonon feltüntetett számmal. Akkor valami elírásról van szó, mondták neki, nyilván magán a kartonon, de ez esetben pillanatnyilag mit sem tehetnek érte, először is jelenteniük kell a hibát az ellenőrzési osztálynak, ahol a saját listáik segítségével kikeresik és korrigálják majd. Ez beletelhet néhány napba. A végén a könyvtárosnő még megkérdezte, továbbra is ragaszkodik-e hozzá, hogy kikeressék neki a kötetet: teljességgel kézenfekvő hivatalos kérdés volt ez, hiszen ha közben lehetősége adódna valahonnan máshonnan szerezni egy példányt, fölösleges volna, hogy itt félretegyék neki. A diák azonban igennel felelt, de nyomban utána annyira megrémült a kérdéstől, hogy a legszívesebben sarkon fordult volna, és visszavette volna a kérőlapját. Borzalmasnak érezte, hogy nem értette meg idejében az oly finoman értésére adott elutasítást, és nyilvánvaló volta ellenére tovább erősködött.

Mi persze megmosolyoghatjuk az olyannyira felhevült képzeletet, amely egyszerűben jeladást lát abban, amit mi, többiek, a jelentéktelen és véletlen események pusztá játéknak tekintünk. De képzeljük magukat az ő helyébe: egy ismeretlen férfi – aki ráadásul inkább a kor fiatalemberéről alkotott elképzelések megtestesülésének, mintsem hús-vér, egyedi embernek tűnik – felkéri egy cikk megírására, melynek tárgya furcsa egybeeséseket kezd mutatni, ahogy munkájában előrehalad. Az első pillanattól fogva, hogy feladatának nekilát, valamennyi szokásos módszere hasznavethetetlennek bizonyul: a könyvek cserbenhagyják, a Mester művészete eltávolítja a témától, ahelyett hogy közelebb vinné hozzá, és mindennek tetejébe zenehallgatás közben összetalálkozik az apró termetű férfival. Talán mindez nem elégséges ahhoz, hogy egy korabeli

fiatalember, még ha bizonyos elveken nőtt is fel, tökéletesen összezavarodjék? És ehhez vegyük hozzá, hogy voltaképpen a kezdet kezdetétől birtokában van az összes ténynek, melyekből cikkét össze kell állítania, és ennek ellenére egy tapodtat sem jut előre. És ha mindezt mérlegre tesszük, akkor már bizonyára kevésbé fogunk csodálkozni, hogy egy olyan apróság, mint egy elírt leltári szám, amely bizonytalan ideig lehetetlenné teszi a kötet kikölcsönzését, ily mértéktelen módon kihozhatja a sodrából.

Három nappal sikertelen kísérlete után – mert attól kezdve nem próbálkozott semmivel – ott találta íróasztalán „A varázsfuvola” librettóját, egy kemény kötésű, fekete könyvecskét. Még csak szukségét sem érezte annak, hogy megtudja, honnan és hogyan került oda. De, kifaggatván a szállásadónőjét, annyit azért kiderített, hogy a könyvet egy fiatalember hozta, akinek az arcát ugyan sehogyan sem tudta leírni, ám akit, úgymond, egész biztosan felismerne, „ha ugyanabban a ruhában volna”. Ezzel megerősítette a diákot abban, amiben egyébként sem kételkedett, mióta csak megpillantotta asztalán a könyvet. Szemernyi kétsége sem maradt a kézbesítő személye felől.

Találomra felutotta a könyvet, és e verssorokra bukkanván:

„A HÁROM FIÚ *Nem szólhatunk, de megjegyezd,
légy bátor, tőrő, titkot őrizz.
Ha férfi vagy, jól értsd meg ezt.
Helytállva, férfi módra győzz is” **

egy pillanatig meredten bámulta a szeme elé táruló szavakat, és amikor felismerte őket, metsző rémülettel hajította el a könyvet. Tudta már, hogy a zenétől semmi sem világosodik meg előtte, de eszébe jutott, hogy egyszer, hasonló helyzetben legalább némi megkönnyebbülést hozott neki, ha csak arra az időre is, amíg szólt. De ha úgy kellett is lennie, hogy az események utána még áttekinthetelenebbül összekuszálódjanak, a remélt percnyi nyugalom becsesebbnek tetszett neki, mintsem hogy mindenáron el akarja kerülni a reá következő esetleges zűrzavart.

És minthogy aznap este – a csúcspontjához közeledő jubileumi év keretében – nagy-szabású koncertet rendeztek, melynek programján, szokatlan összeállításban a három utolsó Mozart-szimfónia szerepelt, az Esz-dúr (K. 543), a g-moll (K. 550) és a C-dúr (K. 551), az ún. Jupiter szimfónia, a diák keresve sem találhatott volna jobb alkalmat kívánsága valóra váltására. Ám alighogy a szünet után visszatért a terembe, néhány taktus után rádöbbsent, hogy a férfi, akit öntudatlanul egész idő alatt merőn bámult, nem más, mint az a markánsan görbé orrú, fehér hajú, apró termetű ember, akit nem olyan régen éppen így figyelt az üzletben. Most csak a fejét látta belőle, melyet, akár csak akkor, kissé oldalra billentett, és válla egy részét, a többit eltakarta a néhány sornyi néző, akik elválasztották őket egymástól. Ezzel figyelme egy csapásra elterelődött a zenéről, úgyhogy már csak időnként sikerült elkapnia egy-két hangot, melyekből inkább találhatta, mintsem kovette a mű valódi menetét. Csak a befejezés előtt ragadta újra magával, s amikor aztán ismét eszébe jutott az apró férfiú, akit egy pillanatra sem szándékozott szem elől téveszteni, azt látta, hogy üres a helye. Az úgynevezett Jupiter szimfónia végéig már csak néhány taktus hiányzott. A diák kicsörtetett a sorból, mit sem törődve a felháborodott tekintetekkel meg a zajjal, amit csapott, és kirontott az

* Harsányi Zsolt–Fischer Sándor fordítása.

előcsarnokba. A márványoszlopok megosztotta tágas térség olyan üres volt, amilyen üres csak lehetett nem sokkal a koncert vége előtt; a jegyszedők és a ruhatárosnők már elfoglalták a helyüket, és most némán, meredten várták, hogy a nézők távozzanak. A galéria túlsó végén, a márványoszlopok mögött, elő-előbukkanva, majd ismét el-el-tűnve, a már felöltözött, apró férfiú lépkedett. Nyitott felöltőjén fehér sál volt átvetve: a fekete keretes szemüvegű fiatalember kísérte, nem egészen kétlépésnyi, tisztelettudó távolságból. Mielőtt a diák átrohanhatott volna a galérián, már mindketten a lépcsőnél voltak, és mialatt a diák kapkodva a ruhatárosnő kezébe nyomta a jegyet, a ruhatárosnő pedig, cseppet sem sietve és szüntelenül összekeverve a számokat, előhozta kabátját, azok ketten lementek a vörös futószőnyeggel betérített lépcsőn, és épp abban a pillanatban, amikor a diák, zavarodottsága tetőfokán, fordítva próbálta felrángigálni a kabátját, az apró termetű férfi kilépett az ajtón, amit a fiatalember tartott neki tiszteletteljes meghajlással. Az utcán a diák már csak az elinduló autót láthatta: ám néhány lépés után, amit ugyanabba az irányba tett, a kabátját gombolgatva közben, észrevette, hogy előtte ott megy a fiatalember, akiről azt hitte, hogy a másikkal együtt autóba szállt.

Utolérte, és megragadta a kabátujját. A fiatalember, akit alighanem meglepett a megszólítás ily szokatlan módja, hátrafordult, de amikor megpillantotta a diákot, megállt, és elmosolyodott. Úgy volt öltözve, ahogy máskor, csupán kopottas nadrágját cserélte fel esti öltözetre; a fehér mandzsetták és az ingmell élesen elütött a kapucnis kabáttól.

– Jó estét, mit óhajt?

– Maga ismeri azt az urat, aki épp most ment el autóval?

– Természetesen, de előre figyelmeztetem, hogy alighanem csalódást kell okoznom önnek. Akarja tudni, ki ő?

A diák gyorsan bólintott.

– Hát jó, de aztán nehogy szemrehányást tegyen nekem. – A fiatalember kissé hátrahajtotta a fejét, úgy lesett a diák felé.

– Ő az én főnököm, az „öregünk”, ha tudni akarja, a *Zenei látóhatár* szerkesztője, jó nevű zenekritikus. Névről maga is ismeri.

– Igen – mondta a diák egy percnyi csönd után.

– Ugye, előre megmondtam, de hát maga akarta – mondta a fiatal szerkesztő mintegy mentegetőzésképpen, ám a hangja nem csengett elég komolyan. Átfogta a csüggedt diák vállát, és elindult, így kényszerítve, hogy mellette lépkedjen. Tekintete egyre mosolygósabb lett szemüvege fénylő lencséi alatt, végül megszólalt:

– De hasonlít rá, nem úgy találja? Szinte hihetetlen, mennyire. – És mivel a diák nem válaszolt, hozzátette: – Úgy is mondhatnám, hogy átkozottul hasonlít rá.

Elégedetten mondta ezt, s mintha csak természetesnek venné, hogy a diák egy árva szóval sem felel.

– Nem akart még valamit kérdezni? Azt hiszem, lenne még mit megmagyaráznom.

– Igen, azzal a könyvvel... Hogyan tudta meg...

– Helyes, hogy kihasználta az alkalmat. Azzal a könyvvel úgy volt, hogy én vettem ki, de persze már régen lejárt a kölcsönzési határideje; amikor maga kikérte, az én nevemet találták meg a katalógusban, és küldtek egy felszólítást. Amikor visszavittem, láttam, hogy magának kell, és mivel úgy véltem, érdeke, hogy minél előbb kézhez kapja, egyszerűen átírtam a maga nevére, és elvittem a lakására, hogy időt takarítsak meg magának.

– De a könyvnek el van írva a leltári száma – vetette ellen a diák.

– Még nem javították ki? Már én is konstatáltam, mikor kikértem, várnom is kellett pár napot, mire előkerítették; akkor megígérték, hogy kijavítják a kartonon a számot. Nyilván megint elfelejtkeztek róla, ezért aztán maga ugyanúgy járt.

– Igen, én pedig már azt hittem... – mondta a diák, és hirtelen visszafojthatatlan nevetésben tört ki. – Várjunk csak, így tehát mindaz, ami történt, pofonegyszerűen és egy csapásra megmagyarázható, igaz? A könyv magánál volt, és mivel maga ismer engem és tudja, hogy szükségem van rá, elhozza a lakásomra. Az a dolog az elírt leltári számmal közönséges véletlen, és az égvilágon semmi köze a többihez, valamelyik könyvtárosnő hanyagsága okozta az egészet. Az az úr egyszerűen a maga főnöke, vagyis az az ember, akinek a cikket írom; úgyhogy nincs abban semmi furcsa, ha betér egy hanglemezboltba, és ott belehallgat a Mozart-vonósötösbe, vagy ha találkozom vele a koncerten. Így van?

– Igen, kétségtelenül – mondta a fiatal szerkesztő egyre jobban csodálkozva. – De egyrészt nem egészen tudom, miről beszél, másrészt, még ha úgy volna is minden, ahogy mondja, mi furcsa volna abban?

– Semmi, persze hogy semmi – helyeselt a diák, még mindig ki-kirobbanó nevetésével küszködve, és túlságosan boldogan ahhoz, hogy észrevegye, hogy egy ideje mennyire nyilvánvalóan untatja a fiatal szerkesztőt. – De azért mégiscsak nevetséges, hogy összejöttek a dolgok, és mennyire egybevágott minden... kis híján már azt gondoltam... kezdtem majdnem azt hinni...

Most megálltak, és úgy tetszett, hogy a fiatalember arra készül, hogy búcsút vegyen a diáktól. A kérdést is, amit még feltett neki, bizonyára inkább csak udvariasságra mondatta ki vele, nem pedig az, hogy különösképp érdekelte volna a válasz.

– Hinni? Mit? De nem, ez nem ok arra, hogy higgyen az ember.

E semmitmondóan általános mondat, amely nyilvánvalóan nem függött össze mindazzal, amiről az imént szó volt, elárulta, hogy nem érdeklő többé a diákkal való beszélgetés, és hogy figyelme már valahová egészen máshová irányul.

Attól az estétől fogva ismét beköszöntött a diák számára a komoly, koncentrált, tárgyyszerű kutatás boldog időszaka, melyhez szokva volt, s mely meglegedettséggel töltötte el. A rövid ideig tartó zavarodottság után, amikor is már-már elhitte, hogy a közel másfél évszázada lezajlott esemény minden várakozással ellentétben mégsem ért véget, és tovább hat a jelenben, szóval ezek után visszatért eredeti feltételezéséhez, és megtagadván az árnyaktól a jelenvalóságot, melyet azok egy időre kis híján megkaparintottak, elégedetten újra visszaparancsolta őket a múltba. Annál kevésbé esett ez nehezeire, mivel élénk és vidám kedélyű ember volt, s így a társaságában, amelybe váratlanul belecsöppent, nem érezte magát túl jól.

Most teljesen világosan látta és értette az eseményt, és csak csodálkozott, mit talált benne olyan rejtélyesnek. Pontosan annyit tudott róla, mint annak előtte, de ha most nekiült volna a cikknek, nagyjából ilyen értelemben írt volna:

Egy napon, nem sokkal Lipót császár koronázása előtt W. A. Mozartot felkereste Franz Walsegg gróf követe, aki – anélkül hogy a saját vagy legalább küldője nevében bemutatkozott volna – az iránt érdeklődött, nem volna-e kapható egy gyászmise megkomponálására, úgy, hogy nem kutatja annak sem rendeltetését, sem megrendelőjét. A feltételek igen előnyösek, ő maga szabhatja meg, mennyiért és mikorra tudja szállítani. Mozart rááll, és attól fogva, a látszattól megtévesztve, önnön halála cáfolhatatlan előjelének tekinti művét. Am titokzatos erők és baljós szándékok helyett igen egyszerű

okkal magyarázható mindez: Walsegg gróf gyászmisét kíván mondatni megboldogult felesége lelki üdvéért, és minthogy nagy kedvelője a zenének is, jó oka van rá, hogy a szerző elől elútkolja nevét és a bemutató helyszínét: a misét ugyanis a saját műveként akarja előadatni. Így hát ha a követ mindig olyankor bukkan fel, amikor Mozart útra készül, hogy eleget tegyen a császári megbízatásnak, hisz közeledik a koronázás napja, természetesen csupán az első megrendelő érdekében jelentkezik, aki, ismervén a művész rossz egészségi állapotát, nem akarja megfosztatni a műtől, a dicsőségtől.

Figyeljenek jól: mert látom, hogy ismét elégedetlenek, és önökkel együtt én is. Hogyan is jöhetnénk ahhoz – bár elnézően mosolyogtunk a diákon, amikor a teljességgel természetes és véletlenszerű dolgokat megannyi előjelnek tekintette –, hogyan is jöhetnénk most ahhoz, még ha maradéktalanul kitartunk is korábbi meggyőződésünk mellett, hogy akár csak egy pillanatra megforduljon a fejünkben, vajon nem túl hebehurgyán vetette-e el a látszatot, hogy teljes meggyőződéssel az után vesse magát, amit előzőleg mi magunk tanácsoltunk volna neki? Valóban, épp ez a hebehurgyaság az, ami elképeszt bennünket. Mert látjuk, hogy új értelmezése, mely oly boldoggá teszi, csupáncsak annyiban különbözik a régítől, amely már-már kétségbeesésbe kergette, hogy némely elnevezéseket és magyarázatokat oda csúsztat be, ahol korábban titkot sejtett, titkot, amit nem merészt megbolygatni. De amiatti elégedetlenségünknek, hogy mindezt teljességgel indokoladlanul és váratlanul, egyetlen szó vagy inkább egyetlen este eseményeinek hatására művelte, már önmagában ettől enyhülnie kell. Ezenkívül bizonyosan jobb, hogy újra meglelte nyugalmát, továbbá: mégsem várhatuk, hogy a megrendelő nevére és helyzetére vonatkozó ismereteket sohasem kísérli meg összefüggésbe hozni a Mozart halála körüli rejtéllyel. És ha már most megtörtént mindez, annál jobb: legalább nem marad semmi, ami szüntelenül azzal fenyegethetne minket, hogy ellenőrizhetőségével és valószínűségével megbolygatja a rejtélyt.

A diák szerencsére nem érte be a pusztá leírással: amint a cikk fő témája imigyen megoldódott, már valahogy a háttérbe is szorult, és a diákot olyan, teljességgel rendszertelenül felvetődő kérdések kezdték izgatni, amelyeket korábban – már amennyiben, mint elsőre megoldottakat nem tolt volna rögtön félre őket – másodlagos és jelentéktelen kérdésekként egyértelműen elvetett volna. Mint például az életkor kérdését, amelyet Mozarthoz a zenéje segítségével, más szavakkal, hogy maga Mozart mily mértékben egyezett ki a saját zenéjével, ami megint csak egy banális általános viszony egyedi esete. Vagy a harmadikat – hogy mire biztosíték nekünk Mozart jelenléte, milyen reményekre jogosít fel bennünket, és egyáltalán feljogosít-e bármire. E kérdések esetleges formájából többek közt két dolog nyilvánvaló: először, hogy visszamenőlegesen vetődnek fel, azaz a rájuk adott válaszok fogalmazódtak meg előbb, és csak azután vizsgáltatott meg, hogy voltaképpen mire kell válaszolniuk. Másodszer – és ez bizonyára nem kerülte el a figyelmüket – nagymértékben egybeesnek azokkal (mind hatókörüket, mind a felvetés módját tekintve), amelyeket rögtön az elején kiemeltünk; azokra gondolok, amelyeket akkor nem mint kérdéseket vetettünk fel, hanem bukásra ítélt, megrögzött tévhiedelmeknek minősítettük őket (ami egyben meg is magyarázza a kétféle kérdés némiképp eltérő formáját), megcáfolásuk azonban akkor még nem állt szándékunkban.

E helyütt átveszem a szót, bár – hisz tudjuk, hogy ugyanazon munkálkodik – éppoly jól használhatnánk a diák szavait. Ha most azonban megvonhatjuk tőle a szót, anélkül hogy a dolog kárára válna, ez nem azért van, mintha kifejezésre akarnánk juttatni a

diák iránti bizalmatlanságunkat – úgy bízunk benne, akár saját magunkban –, hanem, hogy végre kinyilvánítsuk, mennyire bízunk világunk érvényességében és abban, hogy az független bármelyikünk szomorú, egyedi alakjától. Ha most a diák hasonló kérdések felvetéséig jutott el, mint amilyenekkel mi – emlékezzenek csak – már a kezdet kezdetétől foglalkozni akartunk, akkor semmi kétség, hogy mostani világát ugyanazok az elképzelések határozzák meg, mint a mienket. És minthogy egy közösen meghatározott világban (a mi esetünkben ezt a világot a Rekviem W. A. Mozartért szavak határozzák meg) már nem azon múlnak a dolgok, hogy ez vagy amaz beszél-e, vagyis, hogy a diák fog-e beszélni avagy én – hát nyugodt lelkiismerettel akár rám is bízhatják ezt a feladatot, ha már egyszer felajánlkoztam; én viszont minden erőmmel azon iparkodom majd, hogy ne csalatkozzanak bennem.

*„Ó jaj! Ó jaj! Hol? Hol?
Hol? Hol, ó vajon hol lehetsz?”*

Most egy kis időre mindennek hátat fordítok, és visszatérek egy fél évvel ezelőtti időszakba, amikor a nyár elején egy hegyi fürdőhelyen tartózkodtam. Mindabból, amit ottlétem számomra jelenthetett, ma csupán csak azt látom némiképp világosabban és összefüggőbben, ami Elenára, jobban mondva a vele kapcsolatos történetre vonatkozik. Márpedig ehhez nem tartoznak hozzá sem a környező dombokon tett hosszú séták, sem a közeli falvakba vezető útjaim, sem a napozás órái, sem a fürdés, sem az írt vagy kapott levelek, vagyis semmi mindabból, aminek akkor éppolyan, ha nem nagyobb jelentősége volt, ám ha hátratekintek, semmivé foszlik, mint lényegtelen epizód, mely csak arra szolgált, hogy az egyes találkozókat egymástól elválasztó időt kitöltse. Azzal a pillanattal kezdem, amikor először megláttam: ez a kiszabott három hét közül a másodiknak az elején történt. És éppoly jól tudják, mint én, hogy számos ember van, akiket gyakran és sokszor kell látnunk ahhoz, hogy egy napon elmondhassuk: Ma láttam őt először. Így volt ez Elenával is. A szokásos heti kivizsgálásra vártam a folyosón, egy idősebb hölgy elbeszélését hallgatva; rendszerint hozzájuk menekülök, ha nincs más kiút. Ekkor lépett ki a rendelőből a főnővérek fehér kötényét viselő Elena, végigment a hosszú folyosón, a csendre intő figyelmeztető táblák között, a kókusz futószőnyegen, elhaladt mellettem esetlen járásával, amely mindig nevetésre ingerelt, és mindenkinek odabólintott üdvözlésül. Úgy éreztem, hogy nem állok meg a lábamon.

Ez a hét elején történt, és három nappal később, csütörtökön, el voltam rá szánva, hogy felkeresem. Ez annál is könnyebb volt, mert mint kiderítettem, azon a héten ő volt az éjszakai ügyeletes; így hát csak ki kellett várni az alkalmas pillanatot, amikor estefelé nincs nála senki, és aztán egyszerűen beállítani hozzá; így talán az egész dolog nem lesz olyan furcsa sem neki, sem nekem. De előtte még valahogy el kellett útni az estét, egészen tíz óráig; nyolcig tartott a mozi lenni a faluban, visszatértem után átöltöttem, és a hátralévő két órát a társalgóban vészeltem át, ahol táncoltak. Jóformán utolsónak mentem el, aztán újra átöltöttem, ezúttal már éjszakára. Az éjszakai ügyeletes szobája az átellenes folyosón volt, jobbra. Odabenn égett a villany, az ajtó alatt fénycsík derengett. Nem tudom, mi történt volna és mit szalasztottam volna el, ha csak rajtam múlt volna, hogy bekopogtassak és belépjek; csak azt tudom, hogy már meglehetősen hosszú idő telt el, és én még mindig ott álltam az ajtó előtt, ahogy odaértem, ahhoz sem volt merszem, hogy akár csak a kezemet felemeljem, vagy azt kívánjam, bárcsak magától kinyílna az ajtó; ráadásul egyre valószínűbb volt, hogy arra jön valaki, akinek az egész dologhoz semmi köze, és meglát, amint ott ácsorgok. Ám

ekkor Elena hangja hallatszott a lépcső felől. Nyilván fenn volt valakinél az emeleten, mert lefelé jött. Azt hiszem, kevés olyan borzalmas pillanatot éltem át, mint amikor Elena közeledett felém a folyosón, nyugodt figyelemmel szemlélve. És bár egész idő alatt szüntelenül azon imádkoztam magamban, hogy ne kerüljön sor erre a jövőhe-tetlen találkozásra, mégis – s ezt teljes bizonyossággal állíthatom – egyetlen pillanatra sem fordult meg a fejemben, hogy valamilyen mondvacsinált ürüggyel megpróbáljam elkerülni.

Az est hátralévő részét átugrom, úgy töltöttem el, hogy nem voltam egészen magamnál, s igazat szólván, nem sokra emlékszem belőle: teljesen kitöltött a meg-könnyebbülés, miután Elena bevitt magához; semmin sem csodálkozott, sem azon, hogy az ajtó előtt vártam rá, sem később az otlétemen, amely nekem magamnak oly bámulatosnak tetszett. Mindent elmondok róla, és nevezni is valódi nevén nevezem, mert tudom, hogy az összes ismerős és ismeretlen ember közül Elena azokhoz tartozik, akik soha egyetlen szót sem fognak elolvasni abból, amit leírok, mi több, soha egyetlen szónak sem fogják hiányát érezni.

Elena mindenkivel mindig csakis a főnövér modorában és hangján beszélt, és ér-deklődése kizárólag az illető egészségére irányult. De minden elhangzott mondatot egy gyors és gyanakvó pillantás követett, hogy megbizonyosodjon róla, mennyire hisz neki hallgatója, s ami még fontosabb, mennyire szándékszik meghagyni őt abban a hitében, hogy hisznek neki, és mily mértékben hajlandó alkalmazkodni a felvett hang-nemhez. Így hát minden kérdése és tanácsa egészségi állapotom javítására vonatko-zott, s bármit mesélt is, ilyen vagy olyan módon a fürdővel volt kapcsolatos. Ám figyel-memet nem kerültk el azok az árulkodó pillanatok, amikor nagy lélegzetet vett egy-egy mondat előtt: ezek alig-alig érzékelhető réseket ütöttek beszédén, aminek a kö-vetkeztében minden mondata pontosan a másodperc egy töredékével később hang-zott el, mint ahogy el kellett volna hangoznia. Ismerik jól az ilyet: bár mindent úgy csinált és úgy mondott, ahogyan egy főnövérnek csinálnia és mondania kell, ezek a pillanattöredékek mégis elárulták őt. És az efféle látvány az elfogulatlan szemlélő szá-mára természetesen fölöttébb megható lehet.

Látom, hogy nincs sok hátra a mondandómból, talán még ez a jelenet: abban a helyiségben tartózkodunk, ahol a kvarclámpa van, éjszaka van, a gyógyrend szerint réges-rég aludnom kellene. Beszélgetés közben, amelynek súlya szokás szerint kizá-rólag Elenán nyugszik, például ez a mondat hangzik el a szájából: „Amikor akarok valamit, rögtön meg kell kapnom; halálosan utálok, ha várnom kell.” És miközben ismét tenyerébe támasztja arcát, tüzetesen szemügyre veszem kezét, amelyen a kvarc-lámpa sugarai lila foltok formájában rajzolnak ki minden csepp vért.

Szombaton, tehát azon a napon, amikor véget ért az egyhetes éjszakai ügyelete, azt mondta nekem:

– Ma vagyok itt utoljára. Jövő héten szabadságra megyek, és elutazom Pozsonyba. De majd ha visszajövök, minden este benéz hozzám, és beszélgetünk.

– Mire visszajön – mondtam –, én már nem leszek itt.

– Nem engedik ilyen hamar haza.

– Nem leszek itt, ebben biztos lehet, ha én mondom.

Aztán már csak az utolsó találkozás, vasárnap délután: valaki már elpletykálta neki, hogy nem voltam ebédelni. És minthogy még mindig nem vagyok felöltözve, és a lép-csófordulóban futok össze vele, félvállról, a főnövér legtermészetesebb, ellentmondást nem tűrő hangján kérdezi:

– Megint nem voltunk ebédelni? Elaludtunk, elaludtunk?

És mert tudom, hogy most egy gyors oldalpillantás következik, hogy elhiszem-e, és hogy nem merészelek-e kételkedni anélkül, hogy végiggondolnám a dolgot, fejest vetem magam ebbe a tekintetbe: amit megpillantok a mélyén, ha csak egy röpke másodpercre is, az végtelen rémület és tökéletes, gyermeki tehetetlenség, amely váratlanul utolsó menedékétől is megfosztatott, és könyörtelenül napvilágra hozott. Valaki jön felfelé a lépcsőn, hallani házicipője csoszogását. És ez minden. Másnap nyilván elutazott, egy héttel később pedig én is elutaztam anélkül, hogy bárkitől elbúcsúztam volna, mintha senkit sem ismernék itt, vagy szándékomban állna a lehető leghamarabb visszatérni.

Ha most valaki magyarázatot kérne tőlem, hogy miért beszéltem minderről, aligha tudnék neki kielégítő választ adni; jól tudom, hogy Elena miatt megszegtem elhatározásomat, hogy egyetlen szót sem írok le érzéssel, De mindezek ellenére azt gondolom, ne veszítsük el a reményt: tán ha türelmesek leszünk, e történet értelme nagyobb meggyőző erővel mutatkozik majd meg, mint amit én tudnék adni neki.

De erről ne essék több szó, és folytassuk: Gyakorta hajlamosak vagyunk azt hinni, hogy azok az emberek, akiket művészek nevezünk, és főleg a legnagyobbak, sokkal többet tudnak, mint mi, és munkásságukkal eljutván ama legvégső pontig, számunkra is járható utat mutatnak, melyen követni tudjuk őket. Rájuk bizzuk magunkat, hogy vezessenek, mint a világtalanokat látó testvéreik, és kényelmesen abban reménykedünk, hogy olyan emberek ők, akik már tudják azt, amit mi még nem tudunk, és ránk hagyott műveik tökéletesen elegendők ahhoz, hogy – amennyiben némi időt szakítunk rá – megtudjuk ugyanazt, amit ők tudtak.

Túlontúl balgák vagyunk, és nem tudjuk, mit kívánunk. Szerencsére, óvatlan kívánságunk ellenére, tökéletes biztonságban vagyunk, merthogy ez esetben is (mint mindannyiszor, amikor valami aránytalan, erőnket meghaladó dolgot óhajtunk) az utolsó pillanatban védelmünkre kel a paradoxon: amennyiben a műben képesek vagyunk követni mindazt, amit szerzője tudott, akkor nem sokkal többet tudott nálunk, és valóban biztosítékunk van rá, hogy előbb-utóbb utolérjük. És ez már elegendő: csak azokat tudjuk követni, akik – egy szemernyivel kevésbé tudatlanok lévén, mint mi – elég bátrak ahhoz, hogy elől menjenek, és – vak a világtalannak – mutassák az utat. Ám ha vannak köztük olyanok (mert az ő jelenlétüket csak gyaníthatjuk, megpillantani soha nem pillanthatjuk meg őket), akik tudatában vannak ama legvégsőnek is, akkor pusztán jelenlétük talán biztosítéka lehet számunkra valaminek, de művük semiféle reményre nem jogosít fel. Mert a látók nem vaktában tapogatózva, nem a bukástól való, miénkkel rokon félelmeiktől gyötörve vezetnek bennünket, hanem felsőbbrendűségük szerint. És ez egy valamire biztosíték nekünk: hogy soha utol nem érjük őket. Művészetük, bár mutatja útjukat, számunkra, többiek számára nem járható út, csak az akadályokat jelöli ki, melyek utunkat állják.

Ilyen biztosíték számunkra Mozart zenéje: sohasem engedi meg, hogy eljussunk ama végső pontig. Kicsoda is W. A. Mozart, és voltaképpen mit tudunk róla? Semmi által meg nem határozott, nincs a földön helye (mert nincs sírja, mely végső biztosítéka lenne elmúlásának), nincs a földön ideje (mert soha, élete egyetlen pillanatában sem tudjuk megmondani, hogy tulajdonképpen milyen idős), csak feltételes módban mondhatjuk: ha olyan lenne, mint mi, többiek, akkor most éppen hatéves volna, de ő nem olyan; vagy így: a mi időnk szerint – és ez Földünk ideje – éppen most volna harmincöt éves (ám nyilvánvaló, hogy a földi idővel csupán csak mérni tudjuk az ide-

jét, melynek mértékegysége számunkra megragadhatatlan). Ellenvethetik, hogy a zenéjében talán tetten érhetjük őt. Nem fogok akadályokat gördíteni az útjukba, ha valóban vállalkozni akarnak erre a kísérletre. Tehát, amennyiben akarják, kiszolgáltatjuk magunkat kényének-kedvének; és minden aggály nélkül megtehetjük ezt, zenéje megóv minket. „Mitől?” Azt mondják erre: „Nincs ott semmi.” Nincs ott semmi, amitől a zenéje megóvna minket. És azok között, akik a semmitől óvnak minket, vannak olyanok, akik feltartóztatván bennünket, megengedik, hogy legalább egy pillantást vessünk arra, hogy azután mi magunk hátráljunk elborzadva, és csak annál hálásabbak legyünk megmentőinknek. Mozart úgy terel el onnan bennünket, hogy nem tart igényt a hálánkra: csöndes, fohászkodó örömmel vezet körbe, elfedve előlünk minden kilátást abba az irányba; meg vagyunk hát mentve, anélkül hogy valaha is megtudnánk, voltaképpen miféle veszedelem fenyegetett minket.

És ott, ahová nemcsak hogy belépni, de még csak betekinteni sem enged minket, valahol ott van ő maga. Emlékeznek még a mesékre? (Ami engem illet, én egyelőre azon iparkodom, hogy ne süllyedjek vissza beléjük minduntalan.) – De önöknél legalább arra számíthatok-e, hogy nem felejtették el még őket teljesen? Tehát: emlékeznek még arra a királyfira, aki oly sok jót tett, ám a gonoszok üldözöbe veszik, és nincs más nála, amivel védekezhetne, csak egy kefe, egy fésű és egy tükör. A királyfi tehát fut, rohan inaszakadtából, de már fogytán az ereje, és az üldözők egyre közelebb érnek. Ekkor eszébe jut az ajándékba kapott kefe, a háta mögé dobja, és, lám, mögötte sűrű erdő nő ki a földből, olyan sűrű, hogy hosszú időre feltartóztatja az üldözőket, akiknek utat kell vágniuk maguknak benne. Ezenközben a királyfi megpihen árnyékában, erőt gyűjt, és menekül tovább. Fut, rohan, ám egy idő múltán látja, hogy üldözői már keresztülverekedték magukat az erdőn, és újra a nyomában vannak. Eszébe jut az ajándékba kapott fésű, a háta mögé dobja, és látja, hogy a fésűből egész regiment szuronyokkal felfegyverzett katona támad, akikkel az üldözőknek meg kell küzdeniük. Aztán fáradtan leül, s mikor ismét erőre kap, folytatja útját. De közben az üldözők is legyőzték a sereget, és egyre sűrűsödő porfelhőben – mert a vidék szikkadt, száraz – közelednek a királyfihoz, már ott vannak a sarkában. A királyfi végső erejéből fut, és a lenyugvó nap sugaraitól már az utat sem látja maga előtt. Az üldözők olyan közel vannak, hogy amikor egy távoli villanás eszébe hozza a tükröt, épp annyi hely van közöttük, ahová a tükör leeshet. És ekkor tenger támad közöttük, mélységesen mély, sima és csendes tenger, oly hatalmas, hogy nem lehet keresztülevezni rajta, oly rezzenéstelen s szélcsendes, hogy vitorlással sem lehet átszelni. És oly sima, úgy tükröződik, hogy amikor az üldözők a partjára érnek, meglátják benne saját magukat, és azt hiszik, újabb regiment állja útjukat, ám midőn meg akarnak vívni velük, a tengerbe gázolnak s belevesznek.

Voltaképpen nem is kellene visszatérnünk a mesékhez: a páрмаi citadellából menekülő Fabrizio del Dongo apró aranyérméket hintett szét cellája padlóján, valamint véges-végig a sáncokhoz vezető úton, abban a reményben, hogy ezzel egy időre feltartóztatja az üldözésre induló katonákat. És számítása tökéletesen bevált: mert az üldöző katonák közül ugyan ki nem cserélte volna fel a szökevény elfogásának kétes dicsőségét néhány apró aranypénzre, mely ott csillogott előtte a földön?

Mozart belebéklyóz minket az időbe zenéjével: valahányszor úgy tetszik, hogy már elég közel értünk hozzá, csak meg kell hallanunk valamelyik művét, s mire keresztülverekedjük magunkat minden hangján, ugyan hol van már Mozart?

Ilyen és ehhez hasonló elméleteket fejtegetett cikkében a diák is, akihez most

visszatérünk. Természetesen leírni nem ugyanezekkel a szavakkal írta le, ám ez csak azért van, mert ő és én két különböző személy vagyunk, s mindegyikünknek megvan a maga emlékei és kedvenc könyvei. Végül azonban csak befejezte a cikkét, s elküldvén a szerkesztőségbe, várta, hogy publikálják. De még mielőtt erre sor került volna, megkapta a munkájáért járó honoráriumot, és – de hogyan is vehetnénk tőle rossz néven, csak lehet valami mentséget találni a számára – a kézhez kapott összeget azon nyomban a lehető legsztelenebb módon költötte el, azaz elitta még aznap, jóformán az utolsó fillérig. Mentségül szolgáljon egyrészt az, hogy soha nem volt előrelátó és megfontolt, és nem is próbálta ilyen színben feltüntetni magát, másrészt, hogy a közelmúlt eseményei és a cikk megírása után úgy érezte, ereje végére ért.

Egyszer már fennakadtunk azon, hogyan is tudott a diák csak úgy ukmukfukk megszabadulni a rejtéllyel kapcsolatos minden aggályától, mely rejtély pedig oly meggyőző módon nyilvánult meg számára. Hiszen – és már ezt is mondtuk egyszer – éppen mi, akik figyelmeztetni akartuk, amikor kezdetben a legegyszerűbb dolgoknak a legfurább értelmet tulajdonította, éppen mi újra nyugtalanok vagyunk, amikor csak azért, mert néhány apróságra magyarázatot kapott, máris világosnak lát mindent, ami addig körötte történt: végtére is tény marad, hogy a Mester zenéjét hallgatva kétszer látta a férfit, aki oly feltűnően hasonlított rá, és akiről sem azt nem tudta, hogyan érkezett, sem azt, hogyan távozott – még ha később kiderült is, hogy mi a neve és a foglalkozása, és még ha észrevétlen jövetelét és távozását mindkét esetben csakis saját figyelmetlensége számlájára írhatta. Ugyanilyen kétségtelen tény marad, hogy amikor akarta, nem sikerült megszereznie „A varázsfuvola” szövegkönyvét, és hogy három nappal később ott találta íróasztalán; bár csak egy elírt leltári szám miatt nem adták ki neki, az íróasztalára pedig az ismerőse tette, amikor ő nem volt otthon. S ugyanígy nem kétséges a „szürke követ” ténykedése sem; bár Walsegg gróf parancsára jön, aki csak azért nem fedi fel kilétét, hogy elbitorolhassa más művét. Mert – ha még nem vették volna észre – Mozart minden magyarázat ellenére haldokolni kezd, amint a „szürke követ” átadja a megbízatást.

Ha kész véleményünk van valamely dologról, úgy tetszik, nincs annál nehezebb, mint egy másikat fogadni el helyette. Ha egy világos dolgot rejtélyesnek találunk, habozni fogunk, hogy elfogadjuk-e a magyarázatot. De még sokkalta nehezebb lesz – s mégis épp ezt kell majd megkísérelnünk –, hogy elfogadván a magyarázatot, visszatérjünk a kiindulóponthoz, és feltegyük a kérdést: mennyiben változtatja ez meg első véleményünket? Mert amint elfogadtuk a másodikat, már csak a harmadikkal tudjuk elfogadni az összes többit, vagy ami éppúgy lehetséges, kettő fölé megyünk vissza, és kettő fölött már elnézőek vagyunk mindennel, ami párban jelentkezik.

Tehát az utcán hagytuk magára a diákot – enyhén szólva emelkedett hangulatban; már csak mákszemnyi türelemmel kell lennünk, mindjárt a végére érünk történetünknek. Ahogy ment, a szemközti járdán egyszerre csak észrevette a fekete kabátos fiatal szerkesztőt, aki ugyanabba az irányba tartott, mint ő. Eszébe ödlött, hogy utánaered és meghívja, élvezze vele együtt a honorárium nyújtotta előnyöket, hiszen részben az ő érdeme is. Le nem véve róla a szemét, egy darabig még az utcának azon a felén ment tovább. Azonban a kereszteződéstől nem messze a fiatalember megállt, és ahogy körülnézett, megpillantotta a diákot, hiszen jóformán egymással szemben álltak, a diák alig pár méterrel volt lemaradva. A szerkesztő ekkor felemelte a kezét, és odabólintott a diáknak, hogy mindjárt átmegy hozzá, de az jelezte, hogy csak maradjon, és maga készült átvágni az utcán. Észrevette, hogy a fiatalember kiabál valamit,

de a nagy zajban nem értette, csak azt látta, hogy mozog a szája. Bólintott, hogy már megy, és szüntelenül a fiatalember arcába bámulva, amit részben eltakart a nagy sapka, gondolkodás nélkül lelépett a járdáról; nem vette észre a közeledő autót, amely nekiment, és a járda peremére taszította. Bár eszméletre tért még, szólni egy szót sem szolt már, csak nézett, és minthogy akkor is így maradt – kimeredt tekintettel –, mikor már halott volt, az sem egészen biztos, hogy tényleg visszanyerte-e az öntudatát. De ha visszanyerte is, az, hogy mire gondolt, míg el nem következett a vég, számunkra már egyébként sem lehet fontos.

A rákövetkező vizsgálat rövid volt és minden érintett számára kielégítő: nem volt vita. Az események lefolyása nyilvánvaló volt, és a kihallgatott tanúk mind ugyanazt vallották. Az autó (egy teherautó, amely árut szállított az áruház raktárába) a kijelolt oldalon, a megengedett sebességgel haladt, sőt lassított is az útkereszteződés előtt. Az úton nem volt nagy forgalom, tehát az átkelő gyalogosnak jól kellett volna látnia az autót, ha csak egy kicsit is körülnézett volna. Ám az eset összes szemtanúja egybehangzóan állította, hogy a diák olyan esztelenül rohant le az úttestre, nem nézve se jobbra, se balra, csak valahová maga elé meredve, hogy sem az autót nem vette észre, sem a figyelmeztetésekre nem reagált, amikkel a járókelők megpróbálták visszatartani. Így aztán egyenesen a kerekek alá szaladt, és a sofőr, bár fékezett, már nem tehetett többet, mint amit tett: feljárnította, hogy kocsiján azon nyomban kórházba szállítja a sérültet. A fiatal szerkesztő szintén jelentkezett tanúnak, s vallomása nagyban segítette a nyomozótisztet annak felderítésében, hogy miért rohant át a diák az úttesten: az igazsághoz híven elmondta, hogy tulajdonképpen ő volt az, aki a diákkal jelbeszéd útján megállapodott, hogy átmegy hozzá a túloldalra; ezzel a közvélemény szemében magára vette a bűn egy részét. Ám a nyomozó nem hagyta, hogy efféle jogon kívüli mozzanatok befolyásolják: a sértett nagykorú volt, tehát olyan személy, aki teljes mértékben felelős önmagáért és minden cselekedetéért. Az a tény, hogy valakihez át kellett mennie a túloldalra, semmiképpen sem mentette fel az alól a kötelesség alól, hogy körülnézzen, mielőtt lelép az úttestre, és hogy várjon, amennyiben járművet lát közeledni. A jogi felelősség tehát kizárólag őt magát terheli, senki mást nem lehet elmarasztalni azért, ami vele történt, sőt meggondolatlanságával ő veszélyeztette mások biztonságát. Ezt a megállapítást később csak megerősítette a szállásadónő vallomása, aki elmondta, hogy a diák ama bizonyos nap reggelén pénzt kapott valahonnan, s így a kritikus időpontban nem volt teljesen józan. Ezzel a közvélemény rokonszenvre egy csapásra megint a fiatal szerkesztő felé fordult, aki ráadásul elismerésben részesült igazmondásáért, minthogy nem próbálta eltitkolni, milyen része volt a balesetben. A nyomozás tehát azzal a döntéssel zárult le, hogy további intézkedések foganatosítására nincs szükség, mivelhogy nincs kit megbüntetni, sem pedig kártalanítani; a szerencsétlenségért felelős egyetlen személy ugyanis maga a kárvallott. Eme döntés meghozatala után az összes nyomozati anyag ad acta tétetett, és az eset szemtanúi és résztvevői tökéletes egyetértésben váltak el.

Ezzel véget ér a történet, ide juttatta a szükségszerűség vastörvénye, s most végre szabadon fellélegezhetünk, hiszen – ismerjük be – nem érezhetjük magunkat szabadnak ott, ahová a szükségszerűség vastörvénye és a kérlelhetetlen logika juttatott minket. Tehát végre megszabadultunk a történettől, amelyet – ahogyan bizonyára emlékeznek rá – kölcsönös megállapodás alapján s azért vállaltunk, hogy elussuk az időt. Mivelhogy ebben mégiscsak hasznunkra volt, egy kis időt tán még rászánhatunk, s elemezhetjük az okokat, hogy miért nem voltunk elégedettek vele. Ugyanis el vagyunk tőkélve – legalábbis magamból kiindulva erősen remélem –, hogy nem érjük

be a végeredménnyel, amelyhez a történet kérlelhetetlen logikája vezetett el minket; mert az kétségtelen, hogy a történet szigorúan logikus (legalább ez elmondható róla). Ez a logika azonban minden további, ez irányú próbálkozásunkat nyaktörő vállalkozássá teszi, ebben pedig nem vagyunk hajlandók hinni. E logika szerint kénytelenek volnánk elismerni, hogy a diák teljesítette feladatát, és megkapta érte a jutalmát. (Jó lenne, ha ismét tudatosítanák magukban, hogy iparkodása tulajdonképpen eredményét semmiképpen sem tudjuk megítélni: mindaz, amit itt a közös tárgyról való elmélkedésként előadtunk, engedelmeükkel, kizárólag az én, nem pedig az ő szavai voltak.) Ami pedig Mozartot illeti, tegyük összehasonlítást: egyszerűen nem lehet azt mondani, hogy idő előtt halt meg, két utolsó művet hagyván hátra. Amit erről teljes bizonyossággal elmondhatunk, az annyi, hogy velünk, többiekkel összehasonlítva (persze feltételezve, hogy mi is keresünk-kutatunk), ő sokkal gyorsabb volt a keresésben, és sokkal hamarabb találta meg, amit keresett. Semmi sem jogosít fel azonban bennünket arra, hogy meghatározzuk, mennyi ideig élt közöttünk, és – ami e következtetések végkövetkeztetése – semmi sem támasztja alá azt az állításunkat, hogy meghalt; mert az egyetlen, ami erre az állításra feljogosítana minket, az éppen hogy annak a műnek a befejezése volna, amely túlon túl tökéletes ahhoz, hogy szerzője túlélhesse. Ám a Rekviem befejezetlen maradt.

Amiatt érzett megkönnyebbülésünk, hogy végre megszabadultunk a történettől, talán éppen ezért jogos: az elkerülhetetlen következményeket indikáló kérlelhetetlen logika ugyanis csupán a történetnek sajátja; a történetet pedig csak akkor fogadjuk kegyünkbe, ha félünk a forma romlandóságától; amint a forma biztosítva van, eldobjuk a történetet. És amint egyszer eldobatott, többé nem köt bennünket a logikája, s nem lévén alávetve törvényeinek, kétségbe vonhatjuk ezeket, és megszabhatjuk hatókörüket. És most, ezekben az utolsó pillanatokban, sokkalta nehezebb dolgunk lesz, mert továbbra is lemondunk a történetről, amely pedig okai és okozatai láncolatával segíthetne s vezethetne bennünket; további eszmefuttatásaink bizonyítóereje igencsak gyengécske a történettel összevetve, ám azért nem szándékszunk lemondani róluk – éppen ellenkezőleg.

Talán a továbbiakban jobb lesz, ha kérdéseket tesznek fel nekem, én pedig kötelezem magam, hogy válaszolok, amennyiben módomban áll.

– Nem ostoba dolog csak úgy semmiért veszíteni el az életet?

– Nemcsak ostoba, de úgy gondolom, egyenesen büntetendő dolog; ám meg kell jegyezni, hogy éppen ez a „csak úgy semmiért” lehet rá elégséges ok; más indíték nincs.

– Ha büntetendő, akkor a mi esetünkben miben áll a büntetés?

– Nyilvánvalóan abban, hogy így veszíteni el az életet teljességgel indokolatlan, vagyis fölösleges és hiábavaló, egyszóval semmire se jó. Tehát rossz, és ez a büntetés; a büntetés egyébként, ha rosszat teszek, az egyetlen reményem arra, hogy helyreáll az egyensúly. Mert ebben rejlik a cél: hogy a rossz elégséges céltalan legyen, hogy ne érje el célját. Boldog vagyok, minden rossz, tehát megvan a reményem a túlélésre. Bűnhődésem egyetlen reményem a túlélésre.

– És a halál?

– Nem a halálról beszélek, hanem az elveszített életről és a túlélés lehetetlenségéről; persze ebben ott van a halál is, de ismétlem, most nem róla beszélek.

– Nem éri be onmagában azzal az elrendezéssel, melyet a logika törvényei szabnak meg? (Nem a történet kérlelhetetlen logikájáról van szó, hanem arról, amely a végén lehetővé teszi, hogy fellélegezzünk, miután a történetet szerencsésen végigvittük.) Ki-

jelenthetjük, hogy a semmi nem cél; ám ez a mondat csak annyit mond, hogy ha a semmi nem cél, akkor a célt valami másban kell keresnünk; ebből két figyelemre méltó észrevétel következik; először is, hogy a semmi az semmi, éppúgy, mint ahogy a cél az cél, és hogy nem tanácsos összekapcsolni őket; másodsor pedig – miben keressük azt a mást, ami azután cél lehet számunkra? – Azt hiszem, inkább arra kell panaszkodnunk, hogy túl nagy a választék, mintsem attól félnünk, hogy nem lesz miből válogatnunk.

Tehát e világ dolgaiban nincs helye a titoknak. – Egyetértek. – Mindent meg tudunk magyarázni. – Kiváló. – Nem marad semmi, amit homályban hagyta magyarázatunk. – Erre a szóra várok: „Nem marad semmi.” Ám ez épp csak annyit jelent, hogy ha minden megmagyaráztatik, akkor nem lesz semmi megmagyaráznivaló, tehát (ismét egyszerűen csak megfordítjuk a mondatot, amit a logika és a grammatika szabályai is megengednek): csak a semmi lesz, amin nem lesz megmagyaráznivaló.

Kedvüket lelik az efféle szójátékokban? Van még egy: nincs isten, ez kétségtelen, mivelhogy eddig még mindegyik ellen, akiben hinni szándékoztunk, fel lehetett hozni valamit; és tételezzük fel, hogy a legrosszabb esetben minden továbbival hasonlóképpen járunk. Tehát nincs isten, aki ellen ne lehetne felhozni valamit; más szóval – olyan isten, aki ellen ne lehetne semmit sem felhozni, nincs. És innen már csak ez van hátra: csak az ellen az isten ellen, aki nincs, nem lehet semmit sem felhozni.

– Nem értem.

– Mit? Itt nincs semmi, amit ne lehetne érteni, itt a lehető legegyszerűbb mondatok, kijelentések, megállapítások vannak, mégpedig többnyire tagadó formában; mivelhogy éppen ezek illeszkednek a legjobban a megengedett fordulatokhoz. De sokat fecsegek, és ennek az lehet a látszata, hogy lebecsulom magát.

– Most már semmit sem értek.

– Vagyis – maga érteni kívánja a dolgokat? Mindezek után? De ha tényleg ezt kívánja, akkor sietnie kell. Vannak teljesületlen kívánságok, amelyek egész életünkben végigkísérnek. Emlékszem, hogy amikor öt éves voltam, a világon mindennél jobban vágytam egy léggömbre, amely szalagon lebeg, és könnyebb a levegőnél. És nem és nem akartam elhinni, hogy lehetlent kívánok; hisz oly jól ismertem a könyvekből. Ám éppen háború volt, és a gumi akkoriban felettébb becses anyagnak számított, főleg abroncsgyártásra kellett. Úgy gondolja, hogy ez rossz példa? Hiszen ma annyi léggömböm lehet, amennyit csak akarok, egész léggömbfurfókat vehetek, a szivárvány minden színében. De tényleg elkerülte a figyelmét az az apróság? Akkor újra kezdem: amikor öt éves voltam, mindennél jobban vágytam egy léggömbre, amely szalagon lebeg, és könnyebb a levegőnél... Még mindig nem mond magának semmit ez a példa? De hát teljesült, teljesülhetett ez a kívánság? Hisz két feltétele van: egyrészt az áttetsző léggömb, másrészt az én öt évem. – Egyébként az is lehet, hogy azt a „most már semmit sem értek”-et nem is a megértés vágya mondatta. Nevetni fog, de végül is ez azt bizonyítaná, hogy kezdjük érteni egymást.

– Betelt a pohár: maga gúnyolódik. Ezek a következtetések minden második szóban megcáfoltatnak, vagy ha kivételesen és véletlenül mégsem, hát csak azért nem, mert állandóan egy s ugyanazon dolog körül forognak, így nem is juthatnak el sehová, és be kell érniük az értelmetlen szójátékokkal.

– Ez az – helyeselek –, látom, hogy ideje befejezni beszélgetésünket; csak visszaélek a türelmével, mert valóban szüntelenül ugyanazt hajtogatom, és semmit sem mondok.

Gernot Gruber

MOZART AKTUALITÁSA ÉS A RECEPCIÓTÖRTÉNET

Györffy Miklós fordítása

Mozart a zenei érdeklődés középpontjába került, annyira, mint eddig még alig. Megigéző a kísértés, hogy új módon értelmezzük a zenéjét és személyét. Mi történt? Vajon kétszáz évnyi türelmesen viselt recepciótörténet után, Mozart rockbálvánnyá lett, vagy kiragadták a „béna százévesek” kezéből, akik miatt Friedrich Gulda jött indulatba?

Ha a továbbiakban több ízben utalok Mozart aktualitásának és hatása történetének összefüggésére, ezt nemcsak azért teszem, hogy megmutassam, nincs semmi új a nap alatt, hanem azért is, hogy szemléltessem a Mozart-jelenség megközelítésének alapvető dilemmáját, és ennek az aktualitásnak mélyebb rétegéhez jussak el innen.

Misztifikáló törekvés

Maradjunk mindjárt Mozart megfoghatatlanságának és idegenségének amaz ismeret-őjegyenél, amelyet könyvében, előadásaiban, számtalan felolvasásán, interjújában stb. Wolfgang Hildesheimer minduntalan hangsúlyoz, és amelyet negyven évvel előbb Mozart-regényében Annette Kolb így fogalmazott meg: *„Soha nem bontakozik ki a sötétből Mozart alakja. Akinek fogalma van róla, hogyan járkált, hogyan állott, milyen volt a tekintete, a viselkedése, az jelentkezzék szólásra.”* És Franz Grillparzer azt írta száz évvel előbb, hogy számára örvendetes, hogy Mozart sírhelye ismeretlen, mert halhatatlansága így jobban átérezhető.

Feltehetőleg nem lehet normális és természetes kapcsolatba kerülni azzal, amit a nagy művészek rendkívüliség dolgában kironak ránk. De mégis: Mozarthoz való viszonyunk vajon miért – bocsánat a szóért – annyival egzaltáltabb, mint a Joseph Haydnhoz való viszonyunk? Miért tudjuk inkább elképzelni, milyen volt Beethoven, Wagner vagy Bach, mint hogy milyen volt Mozart? Hogy az egyik nagyobb zseni volt, mint a többi, aligha lehet ennek az oka. A Mozart esetében érvényesülő misztifikáló törekvésünket részben az magyarázza, hogy legendák, híresztelések és feltevések hosszas gyakorlat folyamán mintákká merevedtek, és ezeket a pótmagyarázatokat eleve nehéz volt kikerülni. Már be voltak programozva a csodagyermek-hírnév idején, amikor Mozart még korántsem mint jelentős komponista lépett fel. A két Mozart gyermeket nemcsak szenzáció gyanánt bámulták meg, nemcsak muzikusok vizsgálták, filozófusok értelmezték, fél Európa hercegnői kényeztették őket, hanem magasabb jeladást is vétek belőlük kiolvasni – ki-ki világnézete szerint Isten kegyelmének vagy a természet határtalanságának jelét. A csodagyermek-hírnév főképpen a szélesebb nyilvánosságot akadályozta abban, hogy még egy másik Mozartot is elfogadjon. Ennek a másik Mozartnak köztudomásúan nehézségei voltak, hogy megértesse magát, és bizonyára neki magának is nehezebbre esett, hogy leküzdje a gyermekkorát. A XVIII. század nyolcvanas éveiben sok kortárs szemében Mozart minden volt, csak nem

klasszikus, inkább zseniális Sturm und Drang-istának számított, forrongó kamaszéveiben járó komponistának. Ehhez járult még korai halála, az a körülmény, hogy olyan keveset tudunk utolsó éveinek tényleges eseményeiről, valamint hogy zenéje nem sokkal halála után szenzációs sikereket aratott. Végül pedig az 1800 körüli évezedekben olyan mélyreható társadalmi és politikai változások történtek, hogy idegen-né vált az a világ, amelyben Mozart élt. Mozart recepciójának sokat szidott története tehát enyhébb, elnézőbb ítéletet érdemel, mint amilyen többnyire osztályrésze; kezdetől fogva meggyűlt a baja Mozarttal.

Mozart aktualitása az 1900 körüli időben kezdődik a Mozart kontra Wagner és kisebb nyomattal a kontra Beethoven polarizációval. Mozartból, legalábbis a jelszavakban, emancipációs erő lett a XIX. századi örökség terhéől való megszabadulás elősegítésére. Lehet, hogy jelenünkben némely akkori impulzus csakugyan meg is valósul. Gondolok itt közelebbről a művek ismeretének terjedésére, a zenei előadási gyakorlatban, az operák rendezésében, a zenei műértésben és a személyiségképben történt változásokra.

Előadási gyakorlatok

Nézzük először az előadási gyakorlatot: Adolph Bernhard Marx már 1824-ben arra panaszkodott, hogy a Mozart-előadások egyre unalmasabbak, és az előkészületi munka egyre ridegebb. Ezek a panaszok soha nem némultak el – Richard Wagnertól Nikolaus Harnoncourt-ig. Időközben azonban nemcsak az előadások minősége változott meg, hanem az interpretáció módja is. Világossá válik ez, ha például a JUPITER SZIMFÓNIA-ból az „andante cantabile”-t előbb egy Bruno Walter vagy Sir John Barbirolli vezényelte felvételtől hallgatjuk meg és aztán a Collegium aureum-érol vagy az Academy of Ancient Music előadásában, Christopher Hogwood vezényletével. Mindnyájan arra törekszenek, egyforma intenzitással, hogy életre keltsék, aktualizálják a művet, a lényegét szólaltassák meg, nagyjából az eljátszott hangjegyek is ugyanazok, mégis úgy érezzük, mintha két különböző darabot hallottunk volna – egy elavultat és egy aktuálisat. Lehetséges, hogy Bruno Walter előadásától nem várható semmi a Mozart-interpretáció jövője számára; az úgynevezett historikus előadási gyakorlatra nézve pedig kíváncsian várja az ember, vajon mi minden születik még kezdeményezéseiből. Ezek a várakozások persze nem mondanak semmit a mindenkori interpretációk valódi minőségéről, annál inkább terelik érdeklődésünket. De ami „érdekesebb”, még nem okvetlenül helyesebb is; még ha a történeti szaktudás el is döntheti, mi felel meg inkább a mű betűjének. Ámde ellentmond a dolog lényegének, ha egy mű szellemét akarjuk mintegy általános érvényűen meghatározni. De a műhöz való betű szerinti hűségnek is – amit Bernhard Paumgartner „a legszívesebben félreértett fogalomnak” nevezett – megvannak a határai. A történeti hitelesség erőltetése a zenélésben hamis mérvséget okozhat, ugyanis a Mozart kori előadási gyakorlat a kutatások szerint általában volt akkoriban, és egyáltalán nem volt szigorúan egységes. A sokféleséget szem előtt tartó történeti közelítés – mely egyaránt tekintettel van a hangszerekre, játéktechnikára, az artikulációra, a teremakusztikára, bár a tempóválasztásban már problémákba ütközik – kétségkívül lehetséges, de végső soron felveti a zene szellemének kérdését. Erre nézve a történeti kutatás anyagot nyújthat ugyan, recepteket azonban nem adhat. Copfot biggyeszteni a zenészekre, libériában felléptetni és gyertyafényben izzasztani őket – ez csak leplezi, hogy gondolkodásunkban és érzésvilágunkban lehetetlen „eredetien” feltámasztani a rokokó világot.

A feszültség betű és szellem között ahhoz kötődik, hogy kompromisszumot kell kötni a történeti másféleség és a jelenkori, természetesen változtatható gyakorlathoz fűződő kötelezettség között. A kompromisszum útjai csakugyan sokféle újat hoznak jelenkorunkban. A XIX. századtól kezdve a XX. század olyan nagy Mozart-karmestereiig, mint például Karl Böhm, Mozart zenéjét az érvényben lévő repertoárfelfogás és a magától értetődő előadási gyakorlat szerint, mintegy Wagnertől Beethovenen át visszapillantva játszották. Néhány éve ellenben az a tendencia jelentkezik, hogy Mozartot a barokk zene iránti érzékkel és annak felelevenített előadási gyakorlata felől szólaltassák meg. Nikolaus Harnoncourt a legsikeresebb jelenleg ezek közül az előadók közül. Meglepő és jellemző módon Harnoncourt újabban sokat engedett korábbi merevségéből, olyan zenekarokkal lép fel manapság, amelyek nem éppen az új keletű, historizáló zenélés védelmezőinek számítanak, vagy akár – igaz, fogékony, nyitott – sztárszólístákkal. Ki tudja, lehet, hogy Richard Wagner örömét lelte volna ezeknek az előadásoknak izgatott zenei beszédében, hiszen számos alkalommal nyilatkozott bírálóan kora Mozart-előadásainak „felháborító szárazságról” és „tokéletes élet- és szintelenségéről”.

Az előadásmódok változása iránt újabban mutatkozó tolerancia jelét látom a Bécsi Opera 1991-re kitűzött Mozart-ciklusának terveiben, de abban a tényben is, hogy a Brüsszeli Opera például a LA FINTA GIARDINIERÁ-val turnézott. Kevés figyelemre méltatott területek, mint az ifjúkori operák és az opera seria-művek kerültek az érdeklődés középpontjába. Hiszen mégiscsak meglepő, hogy például a LUCIO SILLÁ-t az utóbbi években játszották többek közt Zürichben, a Milánói Scalában és Patrice Chéreau rendezésében Brüsszelben.

Mozart-operák rendezési koncepciói

Ezzel már el is érkeztem az operához, Mozart munkásságának ahhoz a területéhez, amely mindig is az érdeklődés fő tárgya volt. A rendezői színház mai formáit sokat vitatják, átkozzák, vagy a jövő egyedüli útjaként magasztalják. Szuverén módon értelmezni Mozart operáit, hogy megmutatkozzék valódi tartalmuk, nem újdonság. Már 1792-ben, tehát egy évvel az ősbemutató után „megfejtették” jakobinus-forradalmi szellemben A VARÁZSFUVOLÁ-t – és nem sokkal később, 1795-ben Passauban lovagjátékká adaptálták, ahol is Tamino mint „kóbor lovag... csillogó páncélban egy csorba kardpengével egy kígyó ellen” harcolt. Anton Wilhelm Florentin von Zuccalmaglio a XIX. század harmincas éveiben az „Ifjú Németország” eszményei szellemében költött át Mozart-operákat. Előszót írt az IDOMENEO-hoz (amely nála – történelmi tudatossággal – a százéves háború idején játszódik, és VII. Károly Agnes Sorelhez fűződő szerelméről szól), és itt azzal dicsekszik Zuccalmaglio, hogy teljesen megváltoztatta a cselekményt, de úgy, hogy „egyetlen ütem sem hibázik, egyetlen hangjeggy sem változott”. A zenének ez a vitán kívül helyezése mai eljárásokra emlékeztet. – E történeti utalásokkal azonban semmiképpen sem akarom megkerülni, hogy kimondjam a személyes véleményemet.

1984-ben egy salzburgi operavita alkalmával Ruth Berghaus frankfurti SZÖKTETÉS A SZERÁJBÓL-tendézését (1981) a következő tömör megállapítással védte meg: „Az előadási hagyomány megtört” – és ez a körülmény azt kívánja, hogy újfajta, radikális módon közelítsük meg ezt a XVIII. századi művet. De vajon mi más törté meg az előadási hagyományt, ha nem az értelmezések nivelláló tömege? Volt valaha a műnek megfelelő előadási hagyomány? A COSÌ FAN TUTTE eleve kicsavarva és összetörve vált ismertté a XVIII. század vége felé édesítő és szelídítő német daljátékváltozatok nyomán.

És édesítő volt minden bizonnyal a SZÖKTETÉS első előadása is a II. József császár-féle Német Nemzeti Daljáték keretében. A felvilágosító impetus – Berghaus (és nyomában számos más rendező) Constanze Martern-áriáját* erőszakos cselekmények szépítés nélküli megjelenítéseként fogja fel – a kendőzetlen igazságot veszi célba. Ennek eléréséhez emancipációs tette van szükség, mely által hic et nunc előnyomulunk a műalkotás rejtélyéig. Ez a nézet az utóbbi évtizedekben közkeletűvé vált, nagyjából megfelel annak, amit Adorno a műalkotásban rejlő sotétről fejtett ki. A kérdés csak az, hogy az előadó ily módon valóban a hegeli világnézet kibontakozását szolgálja-e, vagy a feltűnést hajhássza a kényszerű konkurenciaharcban.

Úgy vélem, nem helytálló azzal igazolni a rendezői színházat, hogy a hamis hagyomány által betemetett, történetileg idegen művet közvetíteni kell valahogy a mai közönségnek. Valami holt dolgot kelt életre a rendezés? Én így látom ezt a kérdést: egy zene- vagy színdarab minden előadása aktualizálás. A Mozart-opera aktualitása, tehát az elevensége, elsődlegesen a zenéből származik. Ez fennmaradt, és általa bizalmas kapcsolat alakult ki a művel mint egésszel. Előadási hagyományok keletkeztek, restségek és hanyagságok is, és újra meg újra annak az igénye, hogy változzék valami a konvenciókban. Vitathatatlan, hogy a színrevitel során az ilyen remekművet mintegy szellemének megfelelően lomtalanítani kell; a közvetítés azonban szukségtelen, mivelhogy az úgyis a zene által történik – ha mégoly rosszul játsszák is; különösen egy olyan korban, amikor a Mozart-opera partitúrájának minden egyes kottafeje szent és sérthetetlen. Minden előadó legitím érdeke, hogy saját művészi mondanivalóját vigye a rivalda elé. Még ha nagyon szokatlan is az, akkor sem zavaró vagy ülos kommentár a műhöz; de alázatos rekonstrukció vagy közvetítés se legyen, hanem inkább „művészet a művészetről”. Aközött, ami az előadás során látható és hallható, valamint az ismertnek és mintegy objektíven adottnak feltételezett között így feszültség jön létre, abból pedig a kölcsönös tukrözés képzeleti aktusa, éppen az az esztétikai mondanivaló, amely a közönség körében is fantáziát és ismereteket feltételez. A különféle interpretációk terében csak az a műértő tud értelmesen mozogni, aki tájékozódó segéd-eszközeit is magával hozza. Ez úgy hangzik, mintha l'art pour l'art volna, de több annál, mert a művészeti esemény az – akár társadalomkritikailag is érthető – igazság áttörésévé válhat. A Felsenstein-iskola teoretikusának, Stephan Stompornak a felfogása értelmében vett „népszínház” nem lesz belőle, ezt a hatást inkább Milos Forman AMADEUS című filmje tartja fenn magának.

Az Amadeus-problematika

A hanglemezziac beszellere volt az utóbbi években az AMADEUS-filmhez fölvelt Mozart-zene, Neville Marriner vezényletével. Jó néhány jelenet akad a filmben, amelyet egy Furtwängler-interpretációval nemigen tudnék elképzelni. Az aktualitás egyik belső összefüggése sejlik itt föl: Marriner és Mozart sikerének bizonyosan van valami köze a filmen látott képekhez, amelyek feltámadnak a hallgatóban, mintegy odatapadva a zenéhez. Azonnal kötözködni kezdhetne itt az ember, és rámutathatna, hogyan torzítja el a film a Mozart-képet. Lehet, hogy a műértők alábecsülik a mozilátogatók intellektusát. De az is lehet, hogy mi meg túlbecsüljük azt a képességünket, hogy forrástanulmányozással és zenei műértéssel Mozart közelébe férközhetünk. Minden kritizálás

* Constanze C-dúr áriája a SZÖKTETÉS A SZERÁJBÓL II. felvonásában (*Martern aller Arten* .).

után is ott maradnak bennünk feszélyezően a „Fekete küldönc” és a „Wolferl” kényelmetlen képei. Věra Linhartová cseh író nő túlon túl kevésbé olvasott REKVIEM W. A MOZARTÉRT című elbeszélésében egy zenét tanulmányozó diák sorsán keresztül, akinek Mozarról kell dolgozatot írnia, azt a titkot ábrázolja, amely egy dolog megvilágítása és a vele való azonosulás közt rejlik.

Az AMADEUS-filmben és előzőleg Peter Shaffer színművében vajon Mozart zsenialitása válik-e megragadhatóvá, vagy asztalok alatt mászkáló, örökké vihogó, infantilis lényre redukálódik-e Mozart? Mindegy, mi a válasz, egyvalami biztos: teljesen más-képp jelenik meg itt, mint ahogy legkésőbb a XIX. század közepétől kezdve a szórazótató, de még a legigényesebb irodalom is ábrázolta: dionüszoszián, nem pedig apollói átszellemlütségben, képtelenségekbe, nem pedig élet és mű közti harmóniába foglalva.

A recepciótörténet felől nézve nincsen semmi új abban, hogy utalás történik a Mozart személyiségképében található ellentmondásokra. Ezek apjára, hűgára és első életrajzírójára, Friedrich Schlichtegrollra vezethetők vissza, az idők folyamán újra meg újra felelevenítették, de harmóniaszükségletből túlnyomórészt el is felejtették őket. E változás gyökere nem valami romantikus Mozart-képben rejlik, mint többnyire állítják, nem is a klasszicizáló Mozart-képben, hanem mélyebbre nyúlik: a felemelkedő polgárság moralizáló harmóniaszükségletébe és már 1800 előtt is az ébredő német nemzeti tudat magasztosság iránti vágyába. Mivel Mozart zenéje inkább elzárkózott a fenségesség esztétikájától, mint például Händel oratóriumai, Haydn TEREMTÉS-e vagy Beethoven szimfóniái, nem maradt más választás – hogy kiéleztetn fogalmazunk –, mint Mozartot egy bizonyos különleges ranggal felruházni: a zene Raffaeollója lett, az alkotói öntudatlanság művésze, gyermeki zseni, aki „ártatlanul és elfogulatlanul hozzá létre a leggazdagabb szellemiségű műveket”. Így ki volt jelölve az út az isteni ifjú Amadé képe felé. A fenségesség esztétikájához egyáltalán nem illik a dionüszoszi Mozart. Nem éppen dionüszoszi ember jellemzéseként hat Mozart hűgának az a kijelentése sem, miszerint a zenén kívül fivére sosem vált férfivá. Amit Wolfgang Hildesheimer 1956-ban megjelent első Mozart-esszéjével bevezetett, annyiban új, hogy a dionüszoszi elhatárolódik egyrészt a gyermeken spontántól, másrészt a démonikustól. Nyilván az a megragadó itt, hogy olyan Mozarttal kerülünk szembe, aki végre megszabadult a polgáriasság öleléséből.

Dionüszoszi vagy apollói?

Kézszelfogható Mozart – didaktikailag csábító, régi kliséket széttörő, de új kliséket is teremtő szemlélet. Bűnbeesés a szellem kárára, amilyen az apollói Mozart is volt, csak épp ellenkező irányban? Vélhetőleg mégiscsak az, mindenesetre a felvilágosodás szellemével szemben, amelyhez Hildesheimer maga is hű maradt, mikor nemcsak az AMADEUS ellen emelt kifogásokat, hanem egy 1984-ben kiadott előadásában, A BIOGRÁFUS SZUBJEKTIVITÁSÁ-ban saját MOZART-jára visszatekintve ezt is megállapította: „Ma ugyanúgy látom őt dionüszoszinak, mint apollóinak, már amennyiben látom egyáltalán.” És ugyanebben az előadásban úgy vélte Hildesheimer, hogy „túlságosan messzire mentem a pszichoanalízisbe vetett hűtemben”. Olyan belátás érzékelhető itt tudni akarásunk lehetőségei és lehetetlenségei iránt, amely egyaránt képes leküzdeni a polémiát és a „megtisztítás” igényét. Ezek után már nem marad más, mint az az óvatos, toleráns, de azért semmit sem elfojtó megértés, amely Erich Valentin legutóbbi könyvét: MOZART. WEG UND WELT (MOZART ÚTJA ÉS VILÁGA. München, 1985) áthatja.

Ami oly nehéz elkerülni, és ami közös olyan Mozart-vallomásokban, mint például a karmester Bruno Walteré vagy a teológus Karl Barthé és Hildesheimernek az apollói Mozart-képet illető éles kritikájában, paradox módon megint a miszifikálás, a hit valami megfoghatatlanban, amihez mégis lehet valahogy igazodni.

E radikalitás szellemében újak és a kicsapongó mítoszalkotáson túlinak találok Ingeborg Bachmann, a költő Mozartnak szánt „lap”-ját. Bachmann nem mennyei zenéről beszél, és nem dionüszoszi személyiséget elemez, hanem olyan zenéről beszél, amely erről a világról való, nem más, mint „*tökéletes variáció a világtól határolt, ránk maradt témára*”, annak a sóvárgásnak a témájára, amellyel „*a bukott angyalok és az emberek csordultig vannak*”.

És ismételten utalnék Věra Linhartová REKVIEM W. A. MOZARTÉRT című elbeszélésére: elveszi minden pátozát és díszítését annak a szép célra irányuló szentimentális vágyakozásnak, amelyet Franz Schubert kora óta minduntalan összekapcsoltak Mozarttal. Linhartová számára a Mozart-jelenség vigasz, de nem ok valami olyasfajta reményre, hogy Mozart elénkbe áll majd, hogy megvédjen bennünket a Semmitől. Abból a megrendülésből érezhető itt valami, amelyet kis híján kétszáz évvel ezelőtt Jean Paul fejezett ki, midőn a mozarti zene rettentő viharfelhőiről beszélt. Csak épp Linhartovánál ez az állítás illúzióktól mentesebben, kevésbé fennköltén hangzik.

Ingeborg Bachmann

LAP MOZARTNAK

Györfly Miklós fordítása

Oltsd fel legszebb ruháidat; ünneplódet vagy halotti ingedet. A fű frissen van nyírva – nemcsak a Mirabellben. Ha a vasárnapot ünnepled vagy lefekszel meghalni, hadd jöjjenek a vonósok, a rezek, a fák és az üstdobok. Nem kell lapoznod nekik. Lapoz a szél, amelyet a síkság bocsát be. Érzed, miféle szél. A nagy játszma, amelyet egyszer már megnyertél, újrameződik ott, ahol a dombok halmozódnak a nagy barna folyó körül, amely a teremtés napjairól beszél érthetetlen nyelven. Sejtéd, miféle folyó.

Csak azokat a történeteket nem szereted már hallgatni, amelyek arról szólnak, hogy egyszer egy angyal már lebukott a földre. Mert nem kedvelte a hárfát. (Csakhogy, kérdezed újra magadtól, idegenkedésével vajon nem származását árulta-e el?)

Miféle értelmük volna hát a történeteknek még?

„Keresztlevelében utolsó keresztnévként a »Theophilus« nevet jegyezték be.”

„Gyermekkorában elájult, ha trombitaszót hallott.”

„Azt írta, hogy nincsenek rózsaszínű álmok.”

„Juttasd eszembe, monddta a hűgához fordulva, hogy a kürtnek valami különösen jót írjak.”

„Nyirkos, hideg, decemberi napon történt. Nem tudott többé a császárnő nyakába

röpülni és megcsókolni őt. Azt mondta: ma éjszaka maradj nálam, és láss meghalni. Nyelvemen érzem a halál ízét.”

„Nem tudta befejezni a zenét, és meghalt a Lacrimosa fölött.”

De a bukott angyalok és az emberek csordultig vannak egyazon sóvárgással, és a zene erről a világról való.

A legüsztebb, legkeserűbb és legédesebb zene nem más, mint tökéletes variáció a világtól határolt, ránk maradt témára.

Hallod, melyikre.

MOZART ÉS KAPCSOLT RÉSZEI

Glenn Gould nyilatkozik Bruno Monsaingeonnak

Barabás András fordítása

BRUNO MONSAINGEON Ne haragudj, Glenn, de nem tudok szabadulni attól az érzéstől, hogy rendkívüli paradoxonnal állunk szemben. Az utóbbi néhány évben lemezre játszottad az összes Mozart-zongoraszonátát, vagyis, hogy úgy mondjam, jól ismerjük nézeteidet Mozart zongoramuzsikájának nagy részéről. Ugyanakkor még mindig pikírt megjegyzéseket teszel Mozarra, mint zeneszerzőre – például továbbra is azon lovagolsz, hogy „inkább túl későn halt meg, semmint túl korán”. Tudom, hogy igazából az utolsó műveire gondolsz, és nem korai halálára, mégis meg kell kérdeznem: nem érzel ellentmondást, amikor ilyen nyilatkozatok közben felveszed az utolsó szonátákat, vagy amikor a zongoraversenyekkel, mondjuk a K. 595-ös B-dúrral foglalkozol?

GLENN GOULD Az ellentmondás kétségkívül létezik, bár a zongoraversenyekkel nem kívánok foglalkozni, úgyhogy ezt le is vehetjük a napirendről.

B. M. Tessék? *Egyetlen* Mozart-zongoraversenyt sem akarsz lemezre venni?

G. G. Nem én. Az elfogultságom (vagy mi az ordög) miatt se, meg mert annyira mások, mint a szonáták. Ki van zárva.

B. M. De hát pár éve felvetted a c-moll zongoraversenyt, nem?

G. G. Hogyne, 1961-ben. De igazából az csak egy kísérlet volt. Mindenesetre pályafutásom mélypontját Mozarttal sikerült elérnem, és semmi kedvem a versenyműveihez vagy a variációihoz vagy bármihez.

B. M. A szonátalemezek ellen nem volt kifogásod?

G. G. Az égvilágon semmi. Sőt, amikor először bejelentettem, hogy fel akarom venni a szonátákat, az egész városban a producerem, Andy Kazdin volt a legjobban meglepve, mert azt hitte, nem tudok majd úrrá lenni az előítéleteimen. Én azonban őszintén akartam a felvételt, és visszapillantva azt mondhatom, igazán üdítő élmény volt.

B. M. Mielőtt megpróbálnám felfogni, miért dontottél úgy, hogy a szonátákat eljátszod, de a zongoraversenyeket nem, hadd próbáljam meg kikutatni, hogyan is kezdődött ez az egész. Sohasem rokonszenveltél Mozarttal? Diákkorodban sem?

G. G. Amennyire vissza tudok emlékezni: nem.

B. M. De főiskolásként bizonyára kötelező volt tanulnod és játszani a darabjait.

G. G. Ha nem tévedek, a párizsi szonátákat már egy évvel korábban tanulmányoztam – azt hiszem, a K. 332-essel kezdtem.

B. M. És sose szeretted őket?

G. G. Elsősorban is meg voltam döbbenne. Képtelen voltam megérteni, hogyan sorolhatja ezeket a darabokat a nyugati világ hatalmas zenei értékei közé sok-sok tanárom és jó néhány épeszűnek tűnő felnőtt ismerősöm. Ugyanakkor végigjátszani a szonátákat mindig örömet jelentett. Remekül elszórakoztatott, hogy az ujjaim föl-le száguldoznak a billentyűkön, és kiélvezhetem a skálameneteket meg az arpeggiókat. Végül is ugyanolyan fajta takulis élvezetet szereznek, mint, teszem azt, Saint-Saëns zenéje.

B. M. Na, ezt inkább meg se hallottam.

G. G. Ugyan, kérlek! Csodálom Saint-Saëns-t, különösen, amikor nem zongorára ír.

B. M. És nem hallottál fiatal korodban nagy zongoristákat, akik ihlető hatással voltak a Mozart-játékokra?

G. G. Nézd, Bruno, az „ihlet” szót nem használnám Mozarttal kapcsolatban, de ha arról beszélünk helyette, hogy tett-e rám valaki „jó benyomást”, akkor nyomban Robert Casadesus szép, 78-as fordulatszámú zongoraverseny-lemezei jutnak eszembe – a párizsi Conservatoire zenekara kísérte, ugye?

B. M. Én is így emlékszem.

G. G. Aztán tetszett még (na, ezt se hitted volna) – Eileen Joyce.

B. M. Még sose hallottam játszani.

G. G. Ő aztán tényleg őszinte odaadással játszotta Mozartot; annyira, hogy még nekem is feltűnt, bár az okára sehogy se tudtam rájönni. Érdekes, épp egypár hete hallottam vele a rádióban a K. 576-os D-dúr szonátát (rég, a harmincas-negyvenes évek fordulóján készült felvételtől), és újra megállapítottam, milyen kiváló zongorista volt.

B. M. És a mai zongoraművészek közül?

G. G. Szerintem a zongoraversenyekben Alfred Brendel egy cöppet sem gyengébb azoknál a régiéknél, akiket hallottam. Elképzelni se lehetne az életöröm és a gyengéd-ség szerencsésebb kombinációját.

B. M. A Mozart-karmesterek közül kiket szeretsz?

G. G. Hm, hm. Hát, így kapásból egy név sem ugrik be. De az imént ihlető élményekről kérdeztél, és most eszembe jutott valami, ami ebbe a csoportba tartozik. Egyszer eljött Torontóba dirigálni Josef Krips, én pedig felugrottam hozzá. Addigra már előadtuk együtt mind az öt Beethoven-zongoraversenyt, és Krips Mozartot akart játszani velem – én meg sajnos kezdtem kifogni a kifogásokból (azt mégse lehet mondani egy bécsinek, hogy Mozart közepszerű). Elég az hozzá, hogy Krips imádott teljes szimfóniákat és zongoraversenyeket végigdúdolni uzsonna közben – a fejében volt az egész osztrák-német klasszikus repertoár –, és amikor megemlítettem, hogy akkoriban vettem fel a K. 491-es c-moll zongoraversenyt, ragaszkodott hozzá, hogy végigmenjünk rajta, az első hangtól az utolsóig. Én voltam felváltva a fagott és a cselló, Krips énekelte és hadonászta az összes többi szólamot. Nagyszerű karmester volt; szerintem a nemzedékből messze ő a legméltatlanabban alábecsült dirigens. Soha, senki mástól nem tudtam elfogadni Bruckner zenéjét, és azon az uzsonnán már-már Mozartot is megszerettem.

B. M. De a diákéveid során olyan esemény, amely elriasztott volna Mozarttól, nem történt, ugye? Például egy tanár, aki azt mondta volna, hogy kevés érzéssel játszod, vagy hogy nem érted vagy valami hasonló...

G. G. Nem emlékszem ilyesmire. Megjegyzem, arra sem emlékszem, hogy a tanárim különösebben rajongtak volna Mozart-játékomért. Persze ha az ő lelkesedésükön múlt volna a dolog, akkor a főiskola végére elsősorban Bachot utáltam volna meg. Akkori Bach-játékomat ugyanis felháborítóan avantgárdnak találták, főleg azért, mert egy pillanatra sem voltam hajlandó lenyomni a pedált. De hogy válaszoljak a kérdésedre, az egyetlen eset, amikor – kis túlzással szólva – „afférom” támadt Mozarttal, akkor történt, amikor először akadtam össze a K. 333-as szonátával.

B. M. Tizenéves korod elején?

G. G. Vagy egy picivel korábban. Szóval, fel akartam vágni, azt hiszem – ahogy az egy magamfajta rettenetes kölökhöz illet is –, és azt a megjegyzést tettem a tanáromnak, hogy nem értem, miért siklik át Mozart oly sok kézenfekvő kánonlehetőség fölött a bal kéz szólamában.

B. M. Vagyis nem szeretted az alberti basszust.

G. G. Ösztönösen idegenkedtem tőle. Következésképpen a tanárom a saját gyerekkori emlékeivel traktált, s főleg azzal, mi volt Mozart szerepe az ő gyerekkorában. Az egyetlen tanár, aki hosszabb időn át kibírta mellettem, előadta, hogyan ejtette rabul a muzsika varázsa, amikor gyerekkorában éjszakánként fennmaradt, hogy meghallgassa öregebb testvéreit, akik a nagy g-moll szimfónia négykezes letétjét játszották a napaliban.

B. M. Akkor már ismerted ezt a szimfóniát?

G. G. Igen. Már hallottam, és meg is utáltam. Emlékszem, úgy gondoltam: na, ettől se fogok megégni Mozarthoz – bár arról sejtelmem se volt, hogy a művet világszerte szentként tisztelik. A történetet pedig azért nem felejtettem el, mert a g-moll szimfónia sűríté magába a legjobban Mozart megmagyarázhatatlan furcsaságait.

B. M. Ugye, te se gondold, hogy erre majd egyetértőleg bólogatok?!

G. G. Dehogy gondolom, Bruno. Leesne az állam, ha rábólintanál. A hiba nyilván bennem van, ez nem is lehet vitás. De számomra a g-moll szimfóniában összesen nyolc jelentős taktus van – a kíséret nélkül aláomló szextek a fináléban a kettős ütemvonal után, szóval az a pont, ahol Mozart úsztelettel adózik Anton Webern szellemének. A körítés: félórás banalitás. Becsületszavamra mondom, jobban tetszik a K. 16-os darab.*

B. M. Az első szimfónia?

G. G. Úgy van. Egyébként, akár hiszed, akár nem, ez az egyetlen Mozart-mű, amit vezényeltem is.

B. M. Nézd, Glenn, két dolgot kell sürgősen megjegyeznem. Az egyik, hogy szívesebben hallgatsz egy olyan művet, amelyet talán nem is Mozart írt (de ha mégis ő, akkor hétévesen), mint egy nagyszabású, érett kori Mozart-szimfóniát; a másik, hogy amikor szíveskedsz egy pillanatra megállni és elgyönyörködni egy zenei fordulatban (mint például a g-moll szimfónia esetében), neked akkor is csak az tetszik benne, hogy téged Webernre emlékeztet – mindenestre valaki másra és nem Mozarra. Más szóval a részlet érdeme a te szemedben az, hogy Mozart más maszkiájában jelenik meg.

G. G. Tökéletesen igazad van. De ha már a korai darabjairól van szó – most nem éppen a K. 16-os szimfóniára gondolok, hanem, mondjuk, az 1770-es évtized műveire –, azt kell mondanom, hogy a szólamvezetés egyszerűsége, tisztasága és a pontosan kiszámított regiszterek szempontjából a későbbi művei gyengébbek.

B. M. De amiről beszélsz, azok a barokk erényei.

* Egyes kutatók szerint ez a mű Leopold Mozart szerzeménye. (A közreadó, Tun Page megjegyzése.)

G. G. Pontosan. És számomra Mozart első szonátái (körülbelül fél tucat), amelyekben megvannak ezek a barokk erények, egyértelműen a legjobbak. S jóllehet Mozarttal kapcsolatban általában a „minél rövidebb, annál jobb” elvét vallom, be kell vallanom, hogy a kedvenc szonátám a K. 284-es D-dúr, amelyik mind közül valószínűleg a leghosszabb.

B. M. Térjünk vissza kicsit a barokk erényekhez. Úgy látom, hogy szokatlan Mozart-interpretációid forrása a barokk konvenciók iránti érdeklődésed. Például ahogy a minimálisra szorítod a dinamikai változatosságot (vagy tudomást sem veszel róla), vagy amikor figyelmen kívül hagyod az egyértelmű tempójelzéseket.

G. G. Persze. Ezek olyan korszakhoz tartoznak, amelyről gyakran gondolom: bárcsak ne lett volna.

B. M. Tehát, ha jól értem, tulajdonképpen minden XVIII. századi zenéhez hozzá akarsz kapcsolni a rögtönzés elemét.

G. G. Azt hiszem, Bruno, jogosan.

B. M. Bizonyos határig egyetértek veled. Mégis úgy érzem, nem szabad, hogy ez az elem eluralkodjon a precízebb lejegyzést használó mozarti kor interpretációjában – például a sforzandók esetében, amelyeket teljesen el szoktál hagyni, de legalábbis viszszafogod őket.

G. G. Elismerem. Világéletemben viszolyogtam a sforzandóktól.

B. M. S gondolom, azért, mert csorbítják a rögtönzésre fenntartott előjogaidat.

G. G. Nem, nem, Bruno – én ennél sokkal messzebb mennék. Szerintem a sforzando már annyira teátrális, hogy az én puritán lelkem nem tudja elviselni. Persze nem ez az egyetlen dolog, amit túl teátrálisnak tartok.

B. M. Lehet, hogy ebben igazad van, de a technika szintjén a megoldásod tönkreteszi az ellenpontot – s ezzel újabb témához érkeztünk. Jelesül ahhoz, hogy miközben keresed az ellenpontot, igen gyakran megváltoztatod vagy „kijavítod” a zeneszerző szólamvezetését.

G. G. Akkor ezt is írjuk be a panaszkönyvbe?

B. M. Ezek csak *megfigyelések*.

G. G. Nevezd, ahogy akarsz. Mint tudod, gyakran arpeggiósítom a hagyományosan lejegyzett akkordokat...

B. M. Mi az hogy!

G. G. ...és a sajtóban gyakran olvasom, hogy a kritikus urak ezt valamiféle szalonzenei manírnak tartják. Pedig épp az ellenkezőjéről van szó. Talán sikerül bebizonyítani, talán nem – a lényeg mégis az, hogy az ellenpont szellemét akarom vele ébren tartani, a lineáris események közötti összes lehetséges összefüggést akarom hangsúlyozni, s ami a legfontosabb: az információáramlást szeretném még pontosabban ellenőrzésem alatt tartani.

B. M. Lehetne egy kicsit részletesebben?

G. G. Hogyne. Az ellenpont élményének az a veleje, hogy horizontális síkon minden egyes hangnak van előzménye és következménye. S amikor nagy akkordikus részek kerülnek az elsősorban lineáris zenei szövetbe – mondjuk Bach toccatáiban –, az élmény roppant felkavaró. Amikor a toccatáit írta, Bach még nem tudta összehangolni a vertikális és horizontális elképzeléseit; a legjobb példa erre a toccatákon végigvonuló szüntelen szekvenciázás.

B. M. Nem gondolod, hogy ezzel a szekvenciás stílussal Bach valójában harmóniai felfedezőutakra indult?

G. G. Dehogynem – hiszen Bach egy új, kiterjesztett tonalitást próbált ki; ebben az értelemben a toccaták „modernebbek”, mint később írt zenéjének java. Oda akarok kilyukadni, hogy mivel akkoriban még technikailag nem volt képes megbirkózni stílusának tisztán harmóniai következményeivel, a zene vertikális és horizontális dimenziója között megszakad a kapcsolat. *Ilyesmi* sosem fordul elő a zenekari szvitekben vagy a WOHLTEMPERIERTES KLAVIER-ban vagy hasonlóknak. Mozart, sőt bizonyos mértékig Beethoven esetében ugyanennek a jelenségnek a visszáját tapasztaljuk. Az Op. 2-es Beethoven-sonáták drámai ereje például igazán rendkívüli, ugyanakkor hihetetlenül tiszta, vonósnygyesserű a szólamvezetésük, amit a későbbi sonátákban hiába keresnénk, kivéve tán egy-két elszigetelt pillanatot – például az Op. 101-es A-dúr első vagy az Op. 109-es E-dúr második tételében.

B. M. Szerintem ennek az az oka, hogy Beethoven is, Mozart is olyan szándékokat akart megvalósítani, olyan hatásokra törekedett, amelyek egész egyszerűen nem kapcsolódnak ahhoz az akadémikus ellenponthoz, amiről te beszélsz.

G. G. Nézd, Bruno, biztos igazad van. Nagyon jól tudod, hogy a zene történetében van egy körülbelül százévnyi vakfoltom, nagyjából A FUGA MŰVÉSZETÉ-TŐL a TRISZTÁN-ig. E kettő között szerintem legfeljebb csodálni lehet a műveket, szeretni nem. (Illetve nem is, most jut eszembe egy kivétel – Mendelssohn. Azt hiszem, én vagyok az egyetlen a világon, aki inkább hallgatja a PAULUS oratóriumot, mint a MISSA SOLEMNIS-t.)

B. M. Eláll a szavam.

G. G. Jó, jó, azért a korai Glinkát is szeretem, na. De komolyra fordítva a szót (nem mintha a PAULUS-t csak viccből mondtam volna!): nemigen értem, hogy az ördögbe lett ennyire népszerű a szonáta-allegro elv. Úgy értem, ha történetileg nézzük a jelenséget, látható: efféle egyszerűsítési törekvés szükségképpen jött létre a barokkból, ugyanakkor továbbra sem világos előttem, hogy miért éppen ez, pontosabban: miért csak ez az egy.

B. M. Mert nemcsak egyszerűsítésről van szó, hanem a dramatikus szerveződés folyamatáról is.

G. G. Azt elismerem, hogy a szonáta-allegro nélkül Thomas Mann sosem írja meg a TONIO KRÖGER-t, ahogy Richard Strauss se komponálta volna meg a TILL EULEN-SPIEGEL-t a klasszikus rondó felhasználása nélkül.

B. M. Remélem, ezenkívül is találsz dicsérvivalót a szonátában.

G. G. Természetesen. Csak állandóan sarokba szorítasz.

B. M. De hát amit egy perccel ezelőtt mondtál – akár viccből, akár nem –, végre kinyitotta a szemem. Értem, miért játszod úgy a szonátákat – főleg a nyitótételeket –, ahogy játszod. Például nagyon ritkán engedsz a tempóból akár egy kicsit is, amikor a mel-léktémához érsz. Ha valóban csak a barokk architektúra „leegyszerűsítésének” tartod a szonáta-allegrot, akkor az effajta drámai hatás nyilván eszedbe sem jut. És ebben az összefüggésben az is világos előttem, miért oly kevésbé fontos számodra (amint azt sok helyen el is mondtad) a tempó megválasztása. Magától értetődő, hogy ha barokk harmóniai elvek alapján elemzed a szonáta-allegrot, akkor a barokk elvek nyújtotta többi lehetőséget sem akard feladni.

G. G. Most védekezzem?

B. M. Leszel szíves.

G. G. Hát, csak a – nevezzük így – modulációs távolság elméletével tudok operálni. Hogy is mondjam... ha kilencszázkilencvenkilencszer hallasz egy olyan C-dúr szoná-

tát, amelynek a melléktémája, mit tesz isten, G-dúrban van – hát ez nem valami világrengető esemény, főleg, ha szokványos harmóniai rutinmegoldással (a domináns dominánsa stb.) érkezik a tétel a melléktémához. No mármost, ha ez a kétségkívül nem világrengető esemény (s most nemcsak az egész zenetörténet szempontjából gondolom, hanem, mondjuk, Mozart valamelyik kortársának feltételezhető nézőpontjából is – olyasvalakit képzelj, akinek történelmi horizontja szűk, de óriási a gyakorlata, legalább négyszáznegyvennégy ilyen tematikus megoldást hallott már az udvarban, amiből kétszázhuszonkettőt saját maga írt), akkor minek kell úgy forgatni a szót, mint ha az volna. Másrészt viszont ha a szonáta-allegro tényleg ezer veszélyen küzdi át magát, hogy céljához jusson, ha valami igazi, váratlan esemény megóvja attól, hogy a kitaposott utat járja, akkor szívvel-lélekkel az esemény súlyának megfelelő tempóváltás mellett vagyok. Vegyük például az Op. 10 No. 2-es F-dúr szonáta első tételét. Itt Beethoven a repríz anyagát az alsó mediáns hangnemében mutatja be. Ez igazán varázsos pillanat, s véleményem szerint különleges tempóváltást érdemel – olyat, amelynek révén a főtéma a D-dúr-d-moll átmenet során átcsoportosítható, majd fokozatosan ismét életre kel, amikor visszatér az F-dúr tonika. A kottában persze nincs jelezve semmiféle tempóváltás, de az ilyen harmóniai dráma mellett meggyőződésem szerint nem lehet érzéketlenül elmenni.

B. M. Ezért hagyod figyelmen kívül Mozart utasítását is, amikor a K. 333-as szonáta rondójának végén a tempó tartását írja elő?

G. G. Pontosan. Nekem már a kottának ez az egyetlen oldala megéri a belépődíjat. Akármit mondjon is Mozart, ez egy *cadenza*, és nem fér a fejembe, hogyan várhatta el bárkitől, hogy a tonika mollján és az alsó mediánsán anélkül száguldjon végig, hogy visszavenné a tempót.

B. M. Úgy látom, mindig a harmónia közege határozza meg a gondolkodásodat, és nem a tematikus kontrasztok szempontja.

G. G. Amint már említettem, Bruno, a szonáta alapvető formája nem nagyon izgat. A tonika hangnemében írt élénk, férfias témák meg a dominánsba helyezett gyengéd, nőies motívumok számomra borzasztóan kozhelyszerűek, s inkább alkalmasak ürügyül a billentés megváltoztatásához, mint a tempóéhoz. Ráadásul sokszor fordítva működik az egész – agresszív, férfias melléktémák stb. Ez főleg akkor igaz, amikor a témák körvonalai azonosak (mint Haydnnál oly gyakran), vagy éppen egymás lineáris parafrazisait is tartalmazzák. Ha már a K. 333-as szonáta került szóba, gondolj az első tétel szólamfűzésére a fő- és a melléktema közt, amit szerintem ugyanúgy el lehet játszani visszafelé is – a kontraszt hatása szemernyit se csorbulna.

B. M. Nem lesz ettől a tempó túl merev? Végül is ha valaki zongorázik – s különösen szólóban –, nem muszáj a zenekari tempóelképzelésekhez alkalmazkodnia.

G. G. Nem *kötelező*, de szerintem, különösen ezzel a repertoárral, szukséges. Van énekelem egy mottóm, amely szerint ha nem tudod elvezényelni a művet, akkor baj van – s a „mű” bármilyen, 1900 előtt papírra vetett zongoradarab lehet –, bár nem vagyok biztos abban, hogy ez az időhatár jó. Persze fel kell tételezni, hogy a hallgatónak van némi érzéke az osztott ütésekhez. Mindenesetre enyhén szólva bosszant, ha XVIII. vagy XIX. századi zenét olyan motorikusan zongoráznak, hogy annak már semmi köze a rubatóhoz.

B. M. Nem lehet, hogy nemzedéki jelenségről van szó? Elvégre a század elejének néhány virtuóz karmestere igencsak szabad kézzel nyúlt a tempóhoz.

G. G. Igaz, igaz, de most nem egészen erre gondolok. Vegyük például Willem Men-

gelberget. Azt hiszem, abban egyetértünk, hogy Mengelbergnek a kisujjában volt a zenekari technika.

B. M. Feltétlenül.

G. G. Személy szerint úgy vélem, hogy Stokowski mellett ő a legnagyobb dirigens, akit valaha lemezen hallottam – tagadhatatlan azonban, hogy néha furcsa, önkényes, ha szabad újra a „modulációs távolság” zsinórmértékével mérnem: szükségtelen tempó-váltásokat csinált. (Nem kell messzire mennünk, elég föltenni Beethoven I. szimfóniáját, az első tétel második témacsoportját, hogy egy igazán fölösleges *molto ritardandó*t hallhassunk.) Nem mintha nem vezényelhetné így valaki – máskülönben a Concertgebouw zenekara nem játszott volna ilyen gyönyörűen a keze alatt. Lehet, persze, hogy az egész dolog csak tévút, és az eltérő megközelítés nyilván az általad is említett nemzedéki szakadékot jeleníti meg, de elsősorban azért szerkezeti és analitikus oka van. Ebből a szempontból éles ellentétben áll a zongorázásban általánosan elterjedt, diffúz ritmikai felfogással – az utóbbi mintha azzal igazolná magát, hogy a zongora úgysem képes saját lábán kivonulni a helyiségből (miközben a zenekari tuttisták már rég otthagyták volna a próbát).

B. M. Tehát azt javasolod, hogy a zongorista tartózkodjon a rubato nyújtotta rendkívüli lehetőségektől?

G. G. Nem. Oda akarok kilyukadni – s engedelmekkel egy ősi hegedűsmondásra hivatkozom –, hogy „azért, mert az egész vonó árát kifizettük, nem kell mindjárt az egészet használni is”. Számomra az említett szabadosság épp az önfegyelem ellentettje. A hagyomány eredete a csembalóig nyúlik vissza: ott a pattogós mozgás a dinamikus hullámmozgást helyettesíti, de a frázisok megformálásához is kapcsolódik, s ezt még a legnagyobb csembalisták is megengedik maguknak. Ugyanez zongorán megbocsáthatatlan. Még arról sem vagyok meggyőződve, hogy késő romantikus művek esetében indokolt volna ez a játékmód. Nem azt mondom, hogy a zongorista nem alkalmazhat szabadon finom tempóváltásokat – sőt a „modulációs távolság”-szabályom szerint ez ebben a repertoárban szinte elkerülhetetlen –, de ez a másik jelenség, amely az én fülemben szerkezeti hanyagsággként és hangszeres fegyelmetlenségként cseng, gyökeresen más. Még Szkrjabinnál is zavar, Mozartnál pedig egyenesen nevetséges.

B. M. Mennyiben vonatkoznak az elmondottak a te A-dúr szonáta-előadásodra? Szerintem ez a legérdekesebb Mozart-lemezed, de azért van rajta néhány egészen különös tempóvétel.

G. G. Van bizony. Gondolom, a TÖRÖK INDULÓ teljes lelassítása a legfeltűnőbb.

B. M. Az még hagyján! Én főleg az első tételről beszélek, amelyben minden variációt más tempóban játszol...

G. G. És mindegyiket gyorsabban, mint az előzőt, ha nem csal az emlékezetem.

B. M. ...fittyet hányva például Mozart ellentétes utasítására az ötödik variációban, ahol az előírás *adagio*, de te *allegro*t csinálsz belőle.

G. G. Hát persze, mert utolsó előtti variációként az én elképzelésem szerint csak a tétel fináléja lehet gyorsabb nála.

B. M. És mondhatom, az elképzelésed bevált!

G. G. Örülök, hogy ez a véleményed, Bruno. Egyébként az volt a koncepcióm, hogy mivel az első tétel inkább noktürnbe öltöztetett menüett, semmint igazi lassú tétel, s mivel az egész darabot ez a SZÖKTETÉS-szerű egzotikum zárja, a szerkezet mindenképpen rendhagyónak tekinthető, és szinte az egész szonáta-allegro hagyományt sutba dobhatom.

B. M. Beleértve a tempó folyamatosságának hagyományát is?

G. G. Ahogy mondd. Elismerem, hogy az első tételt meglehetősen eredeti módon játszom.

B. M. Enyhén szólva. Ahogy a nyitó téma artikulációját kitaláltad, az mintha a modulációs elméleted inverze volna. Talán arra gondoltál, a dallam úgyis annyira ismert, hogy nem szükséges még egyszer meghallgatni?

G. G. Azt hiszem, igen. Ha szabad Webern nevét újfent a szájamra vennem: a témát Webern-szerű alapossággal akartam görcsö alá venni, elszigetelni egymástól az alap-elemeit, s ezzel szándékosan tönkretenni a folyamatosságát. Úgy képzeltem, hogy az egymás utáni variációk mindegyike hozzájárul a folyamatosság újraterejtéséhez, és hogy a feladatban elmélyülve a téma kevésbé fog sallangnak, díszítőelemnek tűnni. Visszatérve a hiányzó adagióra, amit említettél: úgy éreztem, hogy ha hozzálatok megvalósítani az elképzelésemet, a folyamatos gyorsítást, már nincs visszaút. Azt gondoltam, a noktürn-menüett úgyis megadja a szükséges feloldást. A TÖRÖK INDULÓ tempóválasztása ügyében nem vagyok ennyire magabiztos. A felvétel idején úgy éreztem, fontos a nyugodt, talán egyenesen fásult tempó kialakítása, részben az első tétel tempófokozásának kiegyenlítésére, részben pedig – őszintén bevallom – azért, mert, legalábbis tudtommal, még senki nem játszotta így (lemezen biztosan nem).

B. M. Ha valamennyi Mozart-szonáta ilyen nem hagyományos tételekből állna, könnyebb lett volna a dolgod?

G. G. Nem hiszem. Lehet, hogy „nagyobb adag gondolkodásra” lett volna szükségem (ha szabad így kifacsarnom a John Donne sírjánál elhangzott gyászbeszédet), de bizonyára jobban szórakoztam volna.

B. M. Térjünk vissza a zongoraverseny kontra szonáta vitához. Azt mondtad, nem óhajtod lemezre venni Mozart zongoraversenyait.

G. G. Megmondom őszintén, Bruno, általában nem szeretek zongoraversenyt játszani. Zavar a versenymű valóban versenyszerű, összehasonlítás provokáló hangulata. Mert én úgy látom, hogy nem a pénz, hanem a verseny minden gonoszság forrása, s azt, hogy a versenymű versenyszellemű zene, nem is kell bizonygatni. A concerto grossókat magától értetődően nem sorolom ide.

B. M. S ha jól sejtem, Webern Op. 24-es CONCERTÓ-ja is felmentést kap.

G. G. És Chausson Op. 30-as B-dúr szimfóniája is. De komolyan mondom, hogy a kettő között elhelyezkedő művek – a parodisztikus versenymű-reflexiókat: az imádnivaló Dohnányi GYERMEKDAL-variációkat és a Strauss-BURLESZK-et kivéve – ideológiai álláspontom szempontjából gyanúsak. Igencsak mérsékelt rajongásomnak egy „kétszeres kettősséghez” is köze van (jó krím cím lehetne a kifejezés, nem?): a klasszikus versenymű tisztán mechanikus munkamegosztása párosul a szonáta fő- és melléktemájának amúgy is megjósolható viszonyával.

B. M. Ne haragudj, de ez a szociálpolitikai ízű bírálóat rém ósdiának tűnik.

G. G. Őszintén sajnálom. Nem vitás, hogy engem elsősorban a zenei produktum érdek, de akármilyen maradi vagyok is, csak a zenén túli kitekintéssel vagyok képes erkölcsi alapot találni a beszélgetésünkhöz.

B. M. Valóban erkölcsi kérdéshez érkeztünk volna?

G. G. Igen, azt hiszem, pontosan erről van szó.

B. M. Csak azért kérdelem, mert – már megbocsáss – de szerintem ez a te egész álszociológiai panaszkodásod nem különb, mint a múlt századi pedagógusok által kreált Mozart-kép az örökké fiatalos, vidám, kecses stb. művészről.

G. G. Nézd, ez a kép valószínűleg olyan esztétika jegyében született, amellyel te, Bruno, nem értesz egyet. Ettől azonban még nem feltétlenül érvénytelen. A jelzők, melyeket használtál, bizonyos határig megfelelnek az igazságnak. Egyrészt önmagukban egyáltalán nem lekicsinylők, másrészt szerintem egész nyugodtan lehet őket használni Mozarral kapcsolatban.

B. M. Jól van, én használom is, mert Mozarról a díszítő funkciót a zene eredendő erejével érzem rokonságban. Azt hiszem, ha a zenét folyton a csontvázáig csupaszítanánk le, akkor nagyon-nagyon kevés zenét írnának. Ezért nem tartom helytállóknak a Webern-analógiákat. Tudod, ha Mozarról van szó, *semmilyen* általánosítással nem értek egyet. Azt hiszem, már mondtam neked, hogy engem nem nagyon érdekel, amikor Mozart mollban szomorkodik, annál jobban szeretem, amikor dúrban komponál szomorú zenét. És persze sohasem a g-moll szimfóniát utasítottam el, hanem csak a hozzátapadó neoromantikus cafrangokat.

G. G. Az nekem sem kell.

B. M. Biztos, hogy csak az nem? Neked a *művel* van bajod, ami mégsem ugyanaz.

G. G. Nem, én Mozart kétoldalú megközelítését ellenzem. Azért, mert alkalmanként fajsúlyosabb dolgokkal is kacérkodott, nem kell rögtön kettős mértékkel elemeznünk a darabjait.

B. M. Ezt én nem éppen így fogalmaztam volna.

G. G. Mindez nem jelenti automatikusan, hogy mélységeket csak dúrban lehet kifejezni.

B. M. Ide figyelj. Nemrég megnéztem Bergman VARÁZSFUVOLA-filmjét – gondolom, ez az opera nem tartozik a kedvenceid közé –, és bár a film hangfelvétele szerintem kifejezetten gyenge, maga a zene ismét teljesen megrendített. Lehet, hogy ez a részemről érzéki reakciónak tűnik, én mégsem hiszem. Szerintem tisztán szellemi reakció. Viszont iszonyú nehéz volna ráatalálni az érzéshez illő jelzőre, s azt hiszem, a Mozart esetében unalomig koptatott jelzőkkel semmiképpen sem lehetne leírni.

G. G. Azt gondolom, Bruno, túlzásba visszük a tiltakozást. Hiszen zenehallgatók egész nemzedékei – s főképp a laikusok, akik, szemben a zenészekkel, rendelkeznek az intuíció előnyével – találtak úgy, hogy a „könnyűség”, „könnyedség”, „trivialitás”, „gálánosság”, „spontaneitás” megfelelően jellemzik Mozartot. Kötelességünk hát legalább eltűnődni a minősítések okain – ami nem fakad szükségképpen a tisztelet vagy az együttérzés hiányából. Azt hiszem, egy csomó ember – köztük én is – nem annak a bírálatát hallja ezekből a szavakból, amit Mozart nyújt a hallgatóságnak, inkább azt az utalást: mi az, ami nincs meg Mozartban. Mindig eszembe jut Jean Le Moynes teológus (és roppant éles fülű laikus) Mozart-esszéje, amelyben rendkívül eredeti gondolatok olvashatók. Le Moynes mindössze azzal próbál meg szembenézni, miért idegenedett el Mozarttól. Rájött, hogy fiatal korában nem hitt az olyan művészetnek, amely „*azt képzelettel, hogy megáll önmagában*”, és noha később belátta, hogy a zsenialitás valamilyen módon kapcsolódik a világ megértésének képességéhez, továbbra is megkövetelte volna minden művésztől azt a „*sarkítást, sietséget és haladást*” (Le Moynes szavai), amelyet a misztikusok életében tapasztalt.

B. M. Akkor nemigen békülhetett ki Mozarral.

G. G. Hát nem. Ami azt illeti, Mozartot Don Giovannihoz hasonlította, akiről viszont azt állította, hogy tulajdonképpen nem más, mint a katonai szolgálatából hazatért Cherubin. Azt írja – és ezt az interjú kedvéért direkt feljegyeztem magamnak, nehogy pontatlanul idézzem –: „*könnyedsége, kecses virtuozitása ellenére Don Giovanni önkontrollja*

nincs akkora, hogy határozottan az abszolútum részének tekinthessük, és hogy tántoríthatatlanul meneteljen a lét csendje felé”.

B. M. Hááát... szeretem a költészetet, de ennél többet nem tudok mondani.

G. G. Én sem. Számomra ugyanis ez mindent elmond Mozartról, legalábbis mindazt, amit most el lehet mondani. Akkor jövőre újra megbeszéljük?

B. M. Ezer örömmel.

(Az interjú a Piano Quarterly 1976. őszi számában jelent meg, újraközli Tim Page [szerk.]: THE GLENN GOULD READER. Knopf, New York, 1958. A fordítás a kötet alapján készült. – Bruno Monsiegeon francia zenész és filmrendező Glenn Gouldról készített portréfilmje első díjat nyert az 1975-ös prágai filmszimpóziumon.)

NÉMETH ANTAL MOZART-SZÍNPA DA

Németh Antal itt következő írása 1932-ben keletkezett, pár évvel a nagy feltűnést keltő esemény előtt, amikor a fiatal színházi rendezőt és elméleti író t egy olyan patinás, az érdeklődés középpontjában álló intézmény élére nevezték ki, mint a Nemzeti Színház. Németh Antal működése ettől kezdve a legszélesebb nyilvánosság figyelmétől kísérve, szenvedélyes támadások pergőtüzében folyt, mert eltökélten egy olyan modern színpadművészeti irányzatot kívánt Magyarországon meghonosítani, amelyet a szakma és a kritika konzervatív része (és ezek voltak többségben) erős idegenkedéssel fogadott.

A Mozart-színpaddal kapcsolatos fejtegetések megfogalmazásának idejére Németh már megszerezte doktorátusát a színház esztétikájának témaköréből, és mögötte volt négy, rendezéssel eltöltött évad Szegeden, ahol a rá jellemző energiával (részben németországi tanulmányúttal párhuzamosan) számtalan darabot vitt színre, végül azonban távoznia kellett, mert alulmaradt az igazgatói pozícióért megindult harcban. Ezután pár évig nem sikerült rendezőként állást

találnia, így ezt az időszakot újabb nyugat-európai tanulmányúttal és újságírói tevékenységgel hidalta át. Közben azonban Jaschik Almos szabadiskolájával való kapcsolata révén rengeteg elképzelést, szcenáriumot dolgozott ki, amelyekhez a grafikus-iparművész tanár, illetve a tanítványok (köztük a későbbi Michel Gyarmati) készítettek díszletterveket. Goethe darabjaihoz fűződő megoldásait az évforduló kapcsán 1932-ben több német városban bemutatták. Ekkor íródott az a levél, melynek kíséretében az éppen kinn tartózkodó és a kiállítást szervező Németh Antal elküldte az itt közölt rövid eszme-futtatást Jaschik Almosnak, azt indítványozva, hogy következő közös vállalkozásuk során Mozart operáit dolgozzák fel.

Németh Antal színházi ideálját az a XX. századi modern mozgalom alakította ki, amely Adolphe Appia és Edward Gordon Craig elméleti munkásságában gyökerezett, s mely leglátványosabban a német, illetve orosz rendezők művészetében nyilvánult meg (példaként itt csak a magyar rendezőre legnagyobb hatást gyakorló Jessnerre, Tairovra és Gra-

nowskyra utalnék). Ezt a tendenciát leggyakrabban az „antinaturalizmus” névvel illették, mert az európai színháznak a naturalizmusba torkolló fejlődési irányával kívánt szakítani, feladatának nem a valóság tükrözését, hanem a színházi előadás mint műalkotás önálló világának megteremtését vallotta, s a drámaíró helyett a rendezőt, a szavak helyett a látványt helyezte a produkció középpontjába. Az antinaturalizmus képviselői, így Németh Antal is, kulcsszerepet szántak a szcenikának. A díszlet, a jelmez és a fényrendezés, immár felszabadulván a valóságos környezet ábrázolásának, imitálásának lehetetlen feladata alól, legtöbb esetben azt a funkciót kapta, hogy a rendezőnek a darabbal kapcsolatos üzenetét hordozza. Ha pedig az előadás középpontjába a színészt, elsősorban pedig annak ritmikus mozgását állították, akkor a szcenika ezt volt hivatva szolgálni.

A Jaschiknak küldött levélből kiviláglik, hogy Németh Antal mindkét lehetőséget ki akarta próbálni: tervezett egyrészt egy olyan albumot, melyben minden Mozart-operához külön díszletet közöl, azaz az egyes művekkel kapcsolatos vízióját a szcenika eszközei által közvetíti; ugyanakkor, a cikkben foglaltaknak megfelelően, egy állandó Mozart-színpadot is elképzelt, amely a következő öt darab bemutatására lett volna alkalmas: SZÖKÉTÉS A SZERÁJBÓL, DON JUAN, COSÌ FANTUTTE, A VARÁZSFUVOLA, FIGARO HÁZASÁGA. Ez a „Mozart-színpad” teljesen az appiai szellemben fogant: a zene a színész, az ő mozgása által ölt testet, s ez jelöli ki a díszlet terét, melynek legfontosabb feladata a szereplők mozgását szolgálni és hatásossá tenni. Ennek megfelelően csupasz és célszerű építményre volt szükség, az orosz konstruktivista díszletek szellemében. Németh hangsúlyozta, hogy a munka jó építészeti érzékkel rendelkező tervezőt igényel. A fő ideát már egy korábbi levelében (1929. VI. 25.) is megfo-

galmazta: Mozartot meg kell szabadítani a rokokós közhely-asszociációktól és a szirupos interpretálástól.

A javasolt díszlettípus, amely tehát a darab tartalmától teljesen elvonatkoztatott konstrukció, külföldön is viszonylag ritkábban előforduló jelenség volt (Appiánál a RITMIKUS TEREK-kel jelent meg; később például az orosz konstruktivista színpadképek között akadtak hasonlók). Németh Antal ezért szükségét érezte, hogy utaljon egy hasonló jelenségre, a Shakespeare-színpaddal kapcsolatos, régóta folyó kísérletekre. Ezekkel azonban alapvetően más célt akartak elérni: részben rekonstrukciós próbálkozások voltak, részben pedig a gyakori színváltozásokat akarták így könnyebbé tenni – míg Németh Mozart-színpada egy olyan építmény lett volna, mely Mozart operái újszerű „látványrendezéseinek” bázisaként szolgált.

Németh Antal pályájának csúcspontja a Nemzeti, vagyis egy prózai színház élén eltöltött kilenc év jelentette – épp ezért indokoltnak tűnik pár gondolat erejéig kitérni arra, milyen jelentős helyet foglalt el színházeszményében, elméleti munkáiban az opera. Ez a műfaj, vagy tágabb értelemben a zenés színház az antinaturalista jellegű szemlélet érvényre juttatásához természetes közegként kínálkozik. Appia első, a színházi forradalmat elindító elképzeléseit a wagneri zenedráma ihlette, a továbblépést pedig a Dalcroze-mozgásrendszer tette lehetővé, amely a zenét képezte le. Némethnek szegedi éve alatt módja nyílt több opera rendezésére, a harmincas évek elején pedig elsősorban a pesti Operaház felé törekedett – ám végül úgy adódott, hogy a Nemzetiben kapott lehetőséget, melynek előadásmódját egyre inkább átformálta, a látványra és a hangzásra építette. Mikor pályája alkonyán ismét rendezhetett, elsősorban Verdi-elképzeléseit valósította meg.

Németh Antal

MOZART OPERÁINAK SZÍNPADA

Mozart operáiban a hangsúly mindig az emberen van, akik muzsikában éreznek és gondolkoznak, és akik bár még őrzik kapcsolataikat a drámai alakokkal, de művészi létezésük annyira dallá válik Mozart teremtő fantáziájában, hogy egy-egy percre ha meg is szólalnak prózában, csakhamar ritmusokba ömlik át életük, és melódiává lesz ajkukon az érzés. Zenévé vált jellemek az ő operáinak alakjai, emberek, akik egy kicsit a rokokó kor játékos lelkű, táncos kedvű gyermekei, legtöbbször naivak, vidámak, lelkük legmélyén legritkábban gonoszak, inkább csak könnyelmű egyikük-másikuk, kicsit romlottak néha, tragikusan démonikus karakter egyetlenegy van közöttük: Don Juan. Mozart időtlen zsenijén keresztül operáinak kortípusai örök emberi alakokká lettek.

Nincs talán még egy komponista, akinek operájában annyira közömbös lenne a milió, mint Mozartnál. Míg például Wagnernél a természet és a környezet szinte állandóan együtt játszik a zenedráma cselekvő alakjaival, itt az operalényeg hordozója a zeneivé szublimált jellem. Mint ahogy Shakespeare-nek nem volt szüksége szcenikai instrukciókra, minden magából a drámából belülről magyarázódik és nyer értelmet, és az előadás a hatás legkisebb csökkenése nélkül, sőt annak növekedésére, elvonatkoztat a cselekmény miliójének reális ábrázolásától, úgy eltekinthet a rendező Mozartnál szövegíróinak minden utasításától, csak a cselekvő személyek karakterét és dalmegnyilatkozásait kell megértenie, átélnie és az énekesekből kimintázva e mozarti alakokat a színtérre állítania, hogy az opera mint előadás hiánytalanul és adekvát módon testet ölthessen nem csak a hallgatók, de a nézők számára is.

A Mozart-rendezés súlypontjának tehát az énekes művészi megformálására kell esnie: a jellem külső kifejező maszkjának optikai megteremtésére elsősorban az expreszszív kosztüm segítségével és a jellem táncosan ritmizált testi-zenei kifejtésére a játékban, a mozdulatokban.

Az így Mozarton keresztül életre hívott énekes-táncos figurákat egy olyan térbe kell helyezni, mely egyrészt játékokat sajátos tagoltságával aláhúzza, másrészt egy pillanatra sem vonja el külsőséges pompájával a néző figyelmét a lényegről a keretre. E célból a Shakespeare-színpad színpadtechnikailag puritán rekonstrukciókísérleteivel távoli rokonságban álló speciális Mozart-színpad megkonstruálása látszik kívánatosnak, mely a legszükségesebb színtérutalások bejelzésével képről képre, darabról darabra módosítva egyformán alkalmassá tehető összes operájának előadása számára.

Ennek a semleges, állandó, ideális színtérnek elsősorban térnek kell maradnia, hiszen a rendező eleve lemond a lényeg, az opera kizárólag énekesek (táncosok és színészek) által történő interpretálása érdekében minden külsőséges, az életvalósággal és az illúziókeltés céljával bármiféle kapcsolatot feltételező képhatásról, és a tesuleg valóságos táncost, színészt, énekest egy dimenzióiban valóságos térbe kívánja állítani. Ennek a színpadtérnek belülről, a szcenikai célszerűségek figyelembevételével szükségszerűen kifejlesztett architektonikus tagoltságát a következőkben próbáljuk levetetni és indokolni.

A színháztörténelemnek mindazok a színpadművészi és rendezői korszakai vagy próbálkozásai, amelyek az előadás legősibb, primer anyagában, az emberben próbálták a lényegét megragadni, tehát az alakító színészt hangsúlyozták, és nem törekedtek a színpadi kép paradoxonjának felállítására, az antik kortól máig – nem véletlenül, mindig – lapos, széles és nem mély színpadokat építettek. (Ezzel szemben például a barokk kor tobzódó díszletlátomásai keskeny, mély színpadokon keltek életre.) Ez természetes is, és ennek okát nem szükséges magyaráznunk. Ha azonban ezt az állandó színpadarchitektúrát nem akadémikus értelemben kívánjuk megszerkeszteni, hanem gyakorlati céllal, akkor tekintetbe kell vennünk a ma általában élő színpadformát, hogy színpadunk azon is felállítható legyen.

Az udvari színház típusából kialakult mai polgári színház, mely változó és illúziót kelteni kívánó díszletképhatásokra rendezkedett be, élesen különválasztja a nézőteret a színpadtól, mert az előbbinek reális dimenziójú tere nem fér össze a kulisszák álterével. A különválasztást a proscénium színpad felőli oldalán leeresztett függöny, rivalda és a két proscénium közé lesüllyesztett zenekar számára szolgáló hely fokozottan hangsúlyozza. Mindenekelőtt ezt kell megszüntetnünk, ezt a szétválasztást, ha előadásunk stílus tisztaságát, l'art pour l'art színházias jellegét megőrizni akarjuk, és elkerülni azt, hogy a néző az illúzióra törekvés gondolatának még csak árnyékát se dobhassa játékos és puritán szellemű színpadunkra. A színpad a sugólyuk eltüntetése után részben a zenekar fölé is kiugró új padlózást nyer összerakható deszkalapok segítségével, és két lépcsősor összeköttetést teremt a zenekarral. A zenekar és a színpad összekapcsolásának elvi és gyakorlati jelentősége van. Elvi: hogy a zenekarnak az előadáshoz való szerves hozzátartozóságát térbelileg érzékeltesse, azt, hogy a zenekar nem kísérő, hanem szerepjátszó eleme az előadásnak; gyakorlati: az egyes szerepeket éneklő énekesek egyes Mozart-darabok előadásánál, továbbá a kar a zenekar ez elkülönített, emeltebb részén foglalnak helyet, míg őket táncosok vagy színészek helyettesítik az emeltebb előadási pódiumon, mint double-ok. A felvonások végén a csak énekes interpretátorok a közönség előtt mennek fel a tapsot fogadni a tulajdonképpeni pódium-színpadra. A zenekarnak és a színpadnak ez az architektonikus egységbe markolása egy ellipszis alaprajzú építménykomplexum segítségével történhet a legalkalmasabb módon. Tekintve azonban, hogy az így nyert, nagyon a nézőtér felé tolódott lapos előszínpad semmiféle mozgásdinamikai lehetőséget nem nyújt a rendezőnek, az ellipszis alaprajz benső-hátsó vonalán egy második, kisebb méretű ellipszispódium ékelődik be. A modern színházi architektúrákban elkorcsosult értelmű proscéniumot a színpad előrészen az ellipszis alaprajzhoz igazodó, homorú falú második proscénium folytatja, melyen jobbról, balról egy-egy állandó ajtó, ezek fölött egy-egy állandó erkély van, fenn pedig kosárívben boltozódik. Ez a tulajdonképpeni előszínpad, amely mögött, a kisebbik ellipszispódium nagyobbik tengelyvonalán jár csak az első függöny. A belső ellipszispódium nézőtér felé eső fele tehát beugrik az előszínpadra, csaknem az eltávolított sugólyukig, hátsó fele pedig a hátsó színpadot alkotja, mely körös-körül, jobbról-balról az előszínpad homorú zárófalaihoz csatlakozó falezárást kap. Ezt a hátsó homorú kőfalat lenn egy nagyobb és két kisebb ajtó szerű nyílás tori át, fenn pedig a belső-hátsó ellipszispódiumhoz kívülről tapadó, jobbról-balról a „színfalak” mögül induló és hátrafelé emelkedő lépcsősor korridorja, mely lépcsők a nézőtérrel szemben, az alsó nagy nyílás mögött egy hídszerűen kiképzett platóban találkoznak. Ezt a változatlan nyers alapkonstrukciót tiszta fából kellene kivitelezni, esetleg léc- és alumíniumvázra erősített furnér lapokból építeni fel, hogy pár óra alatt

összerakható és könnyen szétszedhető legyen. A faanyag nemcsak akusztikai szempontból kiváló, hanem semleges színű matt pácolásával mint anyag is érvényesül, és ezzel hangsúlyozza nem-díszletszerűségét, hanem önálló, állandó színpadépítmény voltát. Ebbe a nagyon diszkrétén dekorált stabil keretbe különböző síkokban leeresztett függönyök, mozgatható emelvénytoldalékok és valószínűtlenül megformált „díszlet”-elemek hoznak a színészek játékán kívül változást.

Kocsis Zoltán

MOZART KADENCIÁIRÓL

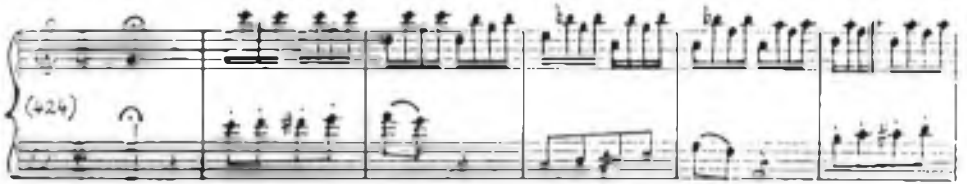
Mozart-év van, szaporodnak a különféle kiadványok, hangfelvételek, esztétikai értékelések, monográfiák s nem utolsósorban a versenymű-kadenciák komponálására irányuló kísérletek. Hogy az utóbbiakra mennyire szükség van, mutatja, hogy például Mozart nem zongorára írott versenyműveihez milyen kevés, mondhatni elenyésző számú a hangszertechnikai s főként stílári szempontból elfogadható kadencia. Nagyjából ugyanez a helyzet azoknak a zongoraversenyeknek esetében is, amelyekhez a szerző nem írt kadenciát, illetve – fermátás megállásokkor bejátszandó – ún. „Eingang”-okat. Ezekre vonatkozóan a mai előadói gyakorlat általában kétféle megoldást ismer: 1. régebbi, gyakran másod- vagy harmadrendű szerző „jól bevált” művét játszani; 2. megpróbálkozni új kadencia komponálásával. Sajnálatos módon az improvizáció csaknem teljesen kiment a divatból (persze nemcsak ezen a területen; az egzaktságra, véglegességre irányuló, korunkban tapasztalható általános hajlam eleve lehetetlenné tesz mindent, ami nem kecsegtet azonnali értékelhetőséggel). A ma előadóművészei ezt nem is igen engedhetik meg maguknak, s valószínűleg arra is kínosan ügyelniük kell, hogy ne „tévedjenek más területre”, amely nem a szűkebb értelemben vett szakmájuk. Manapság a pódiumsztár nem komponál, a zeneszerző a legritkább esetben előadóművész, a karmester szinte soha nem nyúl hangszerhez; olyasfajta „csodabogár”, mint Bartók Béla, aki egy személyben volt alkotó, előadóművész, muzikológus, pedagógus, egyszerűen nem létezik. Ez természetesen korjelenség, elképzelhető, hogy nem tart örökké. A tény viszont tény marad: Mozart halála óta alig egy tucat kadencia született, amely időállóan bizonyult, jól játszható, örömet szerez előadónak és közönségnek egyaránt. A kérdés – ellentétben azokkal a versenyművekkel, amelyekhez maga Mozart egy vagy több kadenciát is írt – tehát nem megoldott, egyelőre nincsenek olyan stílusziszta vagy éppen zseniális munkák, amelyek a Mozart versenyműveihez való kadenciáírást egyszer s mindenkorra feleslegessé tennék. De vajon ez lenne a végcél? Nem volna-e sokkal természetesebb, ha mindenki tehetségének, stílusérzékének, vérmérsékletének, pillanatnyi hangulatának tükréként új és új munkákkal lepné meg saját magát és a világot? Nyilván erre gondolhatott Mozart, amikor talán nagyon is tudatosan – mellőzte a kadenciák és „Eingang”-ok megkomponálását épp legjelentősebb zongoraversenyeihez, nem jelentéktelen megoldandót hagyva az

utókorra. Fölmerülhet persze, hogy e nagy formátumú daraboknak (KV 466, 467, 482, 491, 503, 537) esetében a kadenciának – hasonlóan nagy formátumot követelvé – mintegy azonos anyaggal dolgozó külön műként kicsiben meg kellene testesítenie a darab formai struktúráját, szervesen beépítve a komponálás során torzónak bizonyult, ám improvizációs kibontásra mégiscsak érdemes ötleteket, „maradékokat”. Komplexitás tekintetében maximális rátermettséget követelő feladat lévén talán a legelfogadhatóbb hipotézis, hogy Mozart végül is a mindenkori rögtönzés mellett döntött. Igazi tehetségnek ez valóságos csemege: már a közvetlen kortársak (Hummel, Beethoven) is ráharaptak. Ám rögtön ezek a különben kongeniális kadenciák fölvetik azt a legsúlyosabb kérdést, amellyel szembe kell nézni azóta is: Mozart stílusában maradvá, avagy azon túl?

Ha az eredeti célt tekintjük, a kadencia tulajdonképpen a formába egy meghatározott – a szerző által minden esetben jelölt – ponton beillesztett virtuóz szóló volt, amelyben a szólista megcsillogtathatta hangszeres tudását (ne feledjük: a XVIII. század vége felé előadóművésznek lenni mást jelentett, mint napjainkban). Mozart, aki stílusfejlődésben egy pillanatra sem torpant meg, zongoraversenyeinek kadenciáit olyan stílusegység szellemében komponálta, ami szinte az improvizáció során elkerülhetetlen sablonoknak is keretet szab. A látszólagos ellentmondás itt csap át harmóniába: a mozarti ötletek, sziporkák csak keretek között teljesezhetnek be, az a gazdagság, amelyről sokan a szabadosság látszatát vélik felfedezni, műfajjá, műfajokká tipizálódva csillog igazán. Mozart életműve, stílusa – annak ellenére, hogy némely darabja meglehetősen avantgardistának tűnik – egyébként is zárt világ, amely kivet magából minden oda nem tartozó elemet. A legkézenfekvőbb, hogy ezen a világon *belül* maradvá fejtse ki a szólista az inkább társszerzőség, mint reprodukálás, interpretáció ismérvébe tartozó gondolatait az adott műről. Mozart ugyanis kegyetlen. Ahogy az előadót habozás nélkül rúgja farba, ha bármi anakronisztikus megoldást csempész be olvasatába, ugyanígy utasítja el a stílusa ellen idegen területről történő támadást (nem kisebb mester, mint Brahms is áldozatul esett ennek).

Magától értetődő, hogy a stílusisztaság még nem elég. Olyanfajta találékonysággal kell párosulnia, amely csakis és kizárólag Mozart egyéniségéből eredeztethető. A zenetörténet egyik leghatalmasabb forrása lévén, Mozart szerencsére sokat és sokfélét komponált, hogy szándékai, a zenéhez és a világhoz való viszonya mindenki számára eligazító értékűek legyenek. Mindazonáltal más a szó és megint csak más a tett; az esztétikai bátorításnál kétségkívül összehasonlíthatatlanul nehezebb feladat zseniális művek anyagát újra masszába gyúrni's megmunkálni, vállalva a sikertelenség esetleges ódiúmát.

KOCSIS ZOLTÁN KADENCIÁJA
MOZART C-DÚR ZONGORAVERSENYÉNEK
(K. 467) III. TÉTELÉHEZ



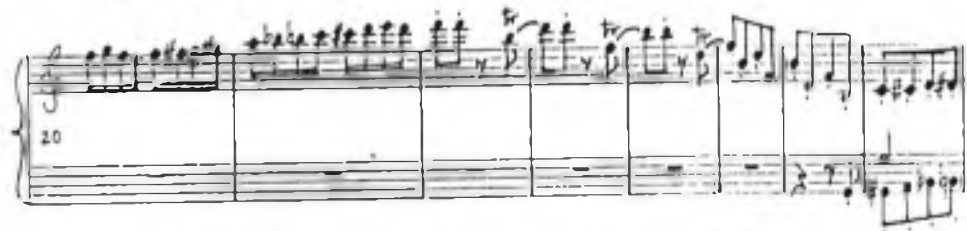
First system of the musical score, measures 1-6. The right hand features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes, while the left hand provides a steady accompaniment. Measure numbers 4 and 24 are indicated in the left margin.



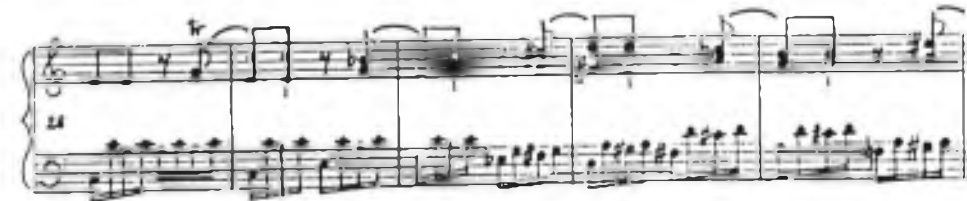
Second system of the musical score, measures 7-12. The right hand continues with intricate sixteenth-note passages, and the left hand maintains its accompaniment. Measure number 6 is indicated in the left margin.



Third system of the musical score, measures 13-18. The right hand shows a change in texture with more sustained notes and some trills. Measure number 12 is indicated in the left margin.



Fourth system of the musical score, measures 19-24. The right hand features a dense texture of sixteenth notes. Measure number 20 is indicated in the left margin.



Fifth system of the musical score, measures 25-30. The right hand continues with complex sixteenth-note patterns, including trills. Measure number 24 is indicated in the left margin.

Handwritten musical score system 1, measures 33-37. The system consists of two staves. The upper staff contains a melodic line with various note values and rests. The lower staff contains a bass line with chords and single notes. Measure numbers 33, 34, 35, 36, and 37 are indicated on the left side of the system.

Handwritten musical score system 2, measures 38-42. The system consists of two staves. The upper staff continues the melodic line. The lower staff contains a bass line with chords and single notes. Measure numbers 38, 39, 40, 41, and 42 are indicated on the left side of the system.

Handwritten musical score system 3, measures 43-47. The system consists of two staves. The upper staff contains a melodic line with various note values and rests. The lower staff contains a bass line with chords and single notes. Measure numbers 43, 44, 45, 46, and 47 are indicated on the left side of the system.

Handwritten musical score system 4, measures 48-52. The system consists of two staves. The upper staff contains a melodic line with various note values and rests. The lower staff contains a bass line with chords and single notes. Measure numbers 48, 49, 50, 51, and 52 are indicated on the left side of the system.

Handwritten musical score system 5, measures 53-57. The system consists of two staves. The upper staff contains a melodic line with various note values and rests. The lower staff contains a bass line with chords and single notes. Measure numbers 53, 54, 55, 56, and 57 are indicated on the left side of the system.

Handwritten musical score system 6, measures 58-63. The system consists of two staves. The upper staff contains a melodic line with various note values and rests. The lower staff contains a bass line with chords and single notes. Measure numbers 58, 59, 60, 61, 62, and 63 are indicated on the left side of the system.

Handwritten musical score system 7, measures 64-65. The system consists of two staves. The upper staff contains a melodic line with various note values and rests. The lower staff contains a bass line with chords and single notes. Measure numbers 64 and 65 are indicated on the left side of the system. A circled number (65) is written in the right margin of the system.

Balla Zsófia

BEFEJEZETLEN

A megkönnyülés, az irtózatos
sóhajtás, a lélegzetvétel
mámora: *Van!*

Rí, nyivog,
pici, az enyém.
Az a bátortalan mozdulat, az
első pillantásé, lucskos fejére
csók. Csúf, vöröske lény.
Gyönyörű, igazi!

Aztán a kereső száj, medúza-kör,
karomban kincs, mellemben fájdalom.
Az a szokatlan kisfiú.
Hang. Vékony láb. Cincérezokogás.

A többi szűkölés,
rohanó lábak, cementes pádimentom;
van ilyen?, felcsapódó
fodor, kavics, azúr egek,
tarajos félelem. Hullámsörény
nyalja a partot, beomlik.
Sótétül a tenger, a szem. Össze-
húzza a vitorlák, feszes haj,
jól fésült asszony, fékezett sorvadás.
A papírlapok megtelnek vízzel,
a múlt vegyes lekvárral; malacpörkölt,
délutáni napfény a bútorokon, közöttük
vártam Őt.

Vélem volt, egyetlenegyszer,
a világ királya.

Ahasvérus nyara. Kezemben
kagylók, víz, homok,
hideg esztendők, felfordult csónak,
a makogás
világünnepélye.

Az úr született meg,
 pehelysúlyú hiány.
 Két karomon ott a test nyoma.
 Ölelést formázok, ringatást.
 Fölfeszültem e vázra.

Pirosló vágóban
 a szélnek eresztett asszony.

METSZÉSPONT

Tágra tárt rózsza az asztalon.
 Bíbor, vidor. Szavak
 roppennek át a nehéz,
 helikopter- és páratelt
 égbolt alatt. Zizeg az asztalkendő
 a térdeken.

Péter–Pál napja. Aratás kezdete.
 Ülünk tíz év után.
 Mozdulatlan a kéz az asztalon.
 Dombtető ez a beszélgetés.
 Pihenő.
 A *hármás út* előtt ölelkeznek a társak.
 A rózsza nem figyel. Virágzik.

LÉGYÉL

Az óceánba öntött mozdulat.
 Alakját vesztett, felforrt lázadás.
 Kukoricacsőről a nevetés
 szemenként, lágyan pattan el a más-
 fajta ragyogás, sziklák élein.

Ne hazudj. Sirályok lépdelenek
aprón, sietőn. Oldalazz, felrepül.
Halrajok morajlanak, aranylanak
nyelveden, sőt tanulsz tengerül.

A platánfák alatt árnyék fúj, mély kívánság,
zöld és száraz, rézsút villogó fodor.
Levágott szárny a széllal haldokol.
Melléd sodor iszonyú szomjuság.

NOVELLAPÁLYÁZAT

Glauziusz Tamás

PHOENIX ÉS LÓFAROK

A fordítónő azon a hajnalon színes álmot látott. Dús, élénk színekkel álmodott, és örült, mert tudta, milyen ritka dolog ez. Égszínkék, fűzöld, lobogó piros, mind-mind ott tornásztak az álmában, mint valami szomjas akvarellen, melynek ráadásul ő a festője. De jó is szomjasnak lenni!

Idegen ország ismeretlen hegyi városában járt, nyáron. Fölötte a nagy és frissen nyitott égbolt, s ő hazafelé tart talán. Az út emelkedik, itt már nyaralóházak sorakoznak a szélén, kö- és faházak vegyesen, de nem szanaszét összevisszaságban és találomra: csinos, természetes rendben. Szűrt napfényben ment, árnyékon haladt át. Lombok védték a hőségtől. A táj lassan otthonossá vált, az erős színek elcsendesedtek, ideje támadt nézelődni. Hogy idegenben van, a megnőtt távlatok is mutatták. Egy kanyarulatnál a lombok közül kilátás nyílt a lenti városra. Jól megnézte magának, mint aki már nem turelmetlen. Szabályosan lélegzett, felnőttként. A város nem nőtt óriásra, vidékiesnek látszott, megbízhatónak. Folyója is volt, szigetekkel, pálmákkal, narancsfákkal.

A fordítónő farmert viselt, csomagja nem volt, csak válltáskája: valahol erre lakik. HOTEL PHOENIX – látta most meg a feliratot. Fából épült egyemeletes penzió. „Itt lakom” – gondolta elégedetten, s már nem dobogott a szíve. Úgy érezte, majdnem magától értetődő, hogy itt él, ebben a városban. Fenyőfák álltak a szálló előtt. Semmi sem mozdult; kissé távolabbról hallatszott csak a forgalom zaja, ahogy az út lekanyarodott a város felé.

Tétován egy szürke autó közeledett.

„Bitte” – mondta valaki –, „legyen szíves...”

Lágy, nosztalgikus mosoly ragyogott fel az arcán a német szóra. „Nem is németek” – gondolta. A kormánynál szőkésbarna fiú ült, mellette útitársa, egy fáradt arcú lány, valamivel fiatalabbak nála, huszonnyolc-harminc évesek. Angolt és németet keverve azt kérdezték, hogy jutnak el a Los Angelesbe vezető autópályára. Buzgón, kicsit sietve és túl széles mozdulatokkal magyarázni kezdett, mintha ismerné a választ. Azok most térképet húztak elő, mire maga is kíváncsi lett, hol lehet, merre Los Angeles, de a térkép elmosódott, kusza jelein nem tudott kiigazodni. Ott is csak a Phoenix nevet vette ki nagy nehezen. A messze tájba meredt, és mint varázsütésre, máris ismerte a járást. „Nem amerikaiak?”, kérdezte aztán. Alighogy kimondta, máris átvillant rajta, hogy ezt itt Amerikában biztosan másképp mondják, „Phoenixbe valók”, vagy „idevalósiak”, talán így kellett volna. De azok nem vették észre. „Lengyelek vagyunk... Poland...” felelték egyszerűen, bár némi dacos várakozás is bujkálhatott bennük, hogy neki talán semmit sem mond ez a név.

Biztatón bölintott, mint egy kezdő gyermekorvos. Máris megszerette ezeket a távolról jött utasokat, akik saját múltjából érkeztek ide. Mióta is élhetek itt, töprengett, de most már egyre biztosabban érezte, hogy elég régen, hogy most már befejezetté, elfogadhatóvá vált régi élete is. Már nem jut eszébe minden ébredéskor és elalváskor, már nem sajog, már csak részben tartozik hozzá, ezért nyugodtan bevallható, mint a csecsemőkor. De nem árulta el az idegeneknek mégsem, hogy magyar, csak mosolygott rájuk. Mosolygott akkor is, amikor az autó elindult lefelé. A levegő is hihetetlenül tisztán fénylett, nemcsak az utca és a házak. Úgy látszott, mindent maga a természet szűr itt tisztára, nem az emberi igyekezet. A lengyel rendszámú autó viszont szürke volt és piszkos, vastag porréteg lepte.

A távoli szegénység otthonos ízei, merengett tükölte s bánatos fölénnyel. A porcsomó aztán egyre kisebb lett, végül egy fordulóban eltűnt. Belesajdult a szíve. Örült a találkozásnak, de azért sajnálta is ezeket a lengyeleket, sajnálta, hogy vissza fognak menni. Szánta saját, kárba veszett otthoni éveit is. Hiába fedte sűrűsödő ködfüggöny már azt az időt, ő a finom ködön átbámulva is szánta egykori mindennapjait, a fuldokló munkát, a kétségbeesett tanulást, szétporló céljait és vad szerelmeit, az egész csikorgó, csöröpölő hullámvasutat. Mintha más ült volna azon a vasúton, más fogta volna görcsösen a kapaszkodót, más sikongott volna örömtől vagy félelemtől... talán balszerencsés, önsorsrontó hasonmása volt, akiről újabban egyre kevesebb hírt kap. Itt, az egyetemen, ahol tanít, még nem találkozott magyarokkal, csehekkel vagy lengyelekkel, s a telefonkönyvben sem kereste nevüket kíváncsiságból, mint tette egykor Londonban.

Mélyen beszívta a fenyőillatot. Jó itt a hegyi penzióban. Sajátjának érezheti ezt a faházat, ahol mindig akkor van csend, amikor épp dolgozni akar, ahol maguktól udvariasak az emberek, ahol sohasem kérdeznek semmi fölöslegeset, neki sohasem kell magyarázkodnia, s a munkájának élhet. És erdőre nyílik az ablaka. Erős vágy fogta el most, hogy ezek az ismeretlenek is próbáljanak csak meg itt maradni, váljanak felnőtte, szülessenek újjá.

A Bedford fűrészes sivitására ébredt. Aztán a jól ismert dördülés: most csapódik a felhúzott kukásedény a szemeteskocsi tartálynyílásához. Nagy, hivalkodó és büszke betűkkel van ráírva az új szemetesautókra, hogy „Bedford”. Egy vigasztalan téli hajnalon, amikor felriadt, hogy jó korán folytathassa éjjel félbehagyott munkáját, akkor látta meg először a feliratot. Megpróbálta Robert Redford nevét rávetíteni, de nem nagyon sikerült. Mégis, a játék néhány rossz napján továbbsegítette... Tavaszodik leg-

alább? Feküdt mozdulatlanul, partra vetetten. Az álom elvesztése fájt ugyan, de kárpótolta a képek erőssége, a sok szín. „Jaj, de érdekes volt, gondolta, ez majd elkísér egy darabig.”

Felkelt, zuhanyozott, pongyolába bújt. Fésülködés közben, fél füllel hallgatta a rádiót; valami kozgazdasági vitaműsor szólt, lassú beszédű, megnyugtatóan alt hangú riporternő tett fel semmitmondó kérdéseket, s ugyancsak megnyugtató hangon válaszolt rájuk két férfi, egy öblös hangú meg egy kappan. „A nyugtatótelep” – gondolta a fordítónő, és nyugtalan lett. Kezdte magát úgy érezni, mint más, álom nélküli reggeleken. Megszólalt a lassú, nyúlósan vonszolódó szünetjel. Mintha egy súlyos férfi fulladozva lépcsőt mászna, térdig levágott lábbal. Tétova rosszkedv kerülgette. Kint szürke volt az ég, de legalább nem esett.

Forró, lobogó vizet öntött a csésze nescaféra. Régóta nem törődött az utasítással, hogy „forró, de nem lobogó” vízzel öntsük fel a kávé, ő mindig bugyborékoló vizet öntött rá. Égesse csak az ínyét meg a torkát, az olyan serkentően hat, és így leküzdí a kedvetlenségét. Most tejszínt is tett hozzá: bátorításul, mint katonának roham előtt a rum, járt neki. Lehet rossz idő, akár eső is, ő ma dolgozni fog, sokat és jól. Íróasztalhoz ült, a csészét aljastul a Nagy Websterre rakta. Szépen mutatott a kis fehér poceláncsésze az ormótlanul vaskos és sötét Websteren. Csúf, de jóságos elefántként tartotta hátán, mint fehér madarat. Az elefánt maga egy megbízhatóan régimódi asztal hátán állt. Mesebeli teknősbéka talán a világ közepén. Az asztal-teknősbéka teli volt szótárakkal, és a szótárakból cédulák tucatjai lógtak ki.

Hosszan elnézte az író arcképét; mindig így szokta, amikor új munkába kezd. Virginia Woolftól még nem fordított, nem is nagyon mert volna. Az arcát valahogy túl élesnek, hegyesnek találta. A szöveg nehéznek ígérkezett, s ráadásul ezzel a hegyesen számon kérő arccal. Itt szenvednie kell majd. Érti a magyar nyelvet, de azt a magyar nyelvet is éreznie kell, amelyen Woolf írt volna. Ha ilyen nyelv nincs, akkor most meg kell teremteni. Potomság, gondolta hetykén. Izgult, mint a versenyző start előtt. Óceánúszó. Mindjárt fejest ugrik bele. Félt tőle, de szerette a magyar nyelvet, valahogy úgy, mint onmagát. Polipok várnak, meg örvények, gondolta. Munkára!

Mégsem kezdett még hozzá. Lapozgatta a keze ügyébe akadt első könyvet, az iskolásoknak való *The English Illustrated*et. Woolf... Járt volna arrafelé ő is? Mikor, és miért? Tovább lapozott. Hadihajótípusok rajzán akadt meg a szeme. Érdekes, mondta magában, azt sem tudom pontosan, hol is lehet ez a Phoenix... Csak arra emlékezett halványan, hogy az USA valamelyik déli államában, bár olyan nagyon délen mégsem lehet, ha fenyőfák állnak a faházak előtt. Persze, a hegyek... Na, kis bemelegítés, aztán elkezdem. Az *Illustrated*ben szó sem esett amerikai városról. „*Phoenix, mythical bird*” olvasta, aztán: „*Phoenix Park in Dublin: Murders, assassination (6 May, 1882)*...” Érdekes, én voltam ebben a parkban, gondolta most. Akkori szerelmét látta maga előtt. Becsukta a könyvet. Nem tudok addig dolgozni, amíg meg nem nézem, hol jártam álomban. Földrajzi könyvei alig vannak. Ha bemegegy a könyvtárba, elvesz a mai napja. Fel is hívhatnék valakit, persze az a legveszélyesebb. Nagy tapasztalatai voltak időfecsérlésben, óvatosnak kell lennie. Felkelt, és mindenféle régi könyvek között turkált az előszobában. Végül egy szakadozott iskolai atlaszban találta meg: Phoenix, Arizona állam fővárosa, közel a Gran Canyonhoz, a mexikói határ felé. Déli állam ugyan, nézegette a térképet, de közel a másik parthoz, Kaliforniához... Illett volna tudnom. *Arizona Jim*, volt egy ilyen film is. Mókásan hangzott a cím. De a filmre egyáltalán nem emlékezett, talán nem is látta.

Virginia Woolf bizonyára soha nem járt ott. Helyette álmodtam hát... Gyorsan leírta az első szót, mely, mint a frontvonalat először átlépő katona, el fog hullani, s a helyére lépő nyolc-tíz másik szó is el fog hullani, de a döntő csata mégis megkezdődött. Valahogy ezért is szerette az írógépkattogást. Hallom, hogy dolgozom. Elek.

Az eső eleredt, majd abbamaradt. A fordítónő néhány összegyűrt oldal után magára kapott egy tavaszt ígérő könnyű kabátot, és átszaladt a közeli postára. Néha ugyan ilyen idő tájt is sorba kell állni, de most biztos szerencséje lesz. Kék kabátjában, kék selyemsállal a nyakán, ugrándozva kerülgette a pocsolyákat. Negyedórája volt ahhoz, hogy feladja leveleit: ha addig nem végez, már nem tud visszazökkenni. Mint az iskolai nagyszünetben valamikor, ugróiskolához lett volna kedve.

A posta előtt bánatos arcú kutya volt kikötve. Bent csak gazdája, egy bánaton már túl levő idős férfi állt az ablak előtt. A behúzott függöny mögött az egyik postáslány friss hangon felnevetett: „Hát csak lézeng, egész nap lézeng, mégsem akar felhívni!” „Honnan tudod? Lehet, hogy épp útban van ide?” – válaszolta az idősebb. „Na, még csak az hiányozna!” Ezen megint nevettek egy nagyot. A fordítónő sietősen megcímezte leveleit, közben rájött, hogy nagyalakú borítéokra is szüksége volna. „Lézeng – ismételte az imént hallott szót –, hogy van az, hogy szinte látni lehet, mikor kimondják?” Nem volt kedve nagyalakú borítékot kérni: ha nincs, máris romlani kezd a nap, márpedig a *lézeng felett* érzett örömét nem szívesen rontaná rögtön el. A postán nálunk csak szabványboríték kapható, aki másmilyet akar, vegye meg máshol, s utána hozza ide feladni, itt ez a szokás.

Lassan indult hazafelé, kelleetlenül. Szürke, málló vakolatú házak vették körül, odébb, a körút felől a délelőtti forgalom csörömpölő, zörgő rossz dallamtalansága, benne a szürke arcú járókelők. Inkább haza. A sarki cukrászdánál mégis megállt. Úgy látta kívülről, hogy nincs bent senki. Gyorsan bement, nehogy meggondolja magát. A cukrászda kisebb volt, mint a szobája, nem várt szerencse, ha most nem kell sorba állnia és lökdösődnie. A délelőtt s vele az egész nap elég bizonytalanná vált, akár a tél és tavasz között cibálódó idő, jó lesz feljavítania egy újabb kávéval, s nem is akármilyenel: ebben a sarki cukrászdában különlegesen jó kávéfőznek. A környék nyugdíjasai jártak ide, meg a környékbeli gyerekek fagyaltért. Általában bosszantotta, ha köréje gyűltek, vagy közéjük kellett állnia. Amikor utoljára itt járt, néhány tolókcocsis nyomorék jött éppen fagyaltozni. Túláradó vidámsággal hangoskodtak, de vidámságuk nem ragadt rá. Azok szerencsére levegőnek nézték, de ő nem tudta levegőnek nézni őket. Most, mint aki illegalitásba vonult, s uldözik, óvatosan hátrakémlt. Se kamaszokat, se nyugdíjasokat, se tolókcocsis nyomorékokat nem látott.

A cukrász magas, barna szakállú fiatalember volt, a kövérség megbízható ígéretével. Még nem látta mosolyogni. Most sem mosolygott, s ettől valahogy igazivá, hitelessé vált. Mosolytalansága nem ellenséges, hanem szakmai. A világ leghíresebb cukrászai és szakácsai sem mosolyognak munka közben, mosolyogni csinos pincérlányoknak kell. A kávé természetesen elég jó volt. Óvatosan a cukrászra nézett. Majdnem ugyanolyan barna haja van, mint nekem... „Olyan megbízhatóan barna hajad van” – mondta egyszer valaki. Furcsa bók. Talán inkább burkolt sértés vagy lekicsinylés. Lehet, hogy épp Dublinban mondta a szerelme. Évekkel később egyszer a kifestőállomásán találkoztak véletlenül, és úgy tettek, mintha nem látnák egymást. Arcpirító. Egyszer egy eszpresszóban arra kérték, előbb váltsa fel az ötszáz forintját. Ott gőzölgött a pulton már a kávé, gyorsan fizetni akart, és nem tudtak visszaadni. Nem váltotta fel. „Érdekes, külföldön ilyenkor nem a vendég megy ki az utcára pénzt váltani”, mondta.

„Oda kell menni, hölgyem!”, felelték maró gúnnyal. Szerencsére hozzá se nyúlt a kávéhoz. Ezt a cukrászdát szerette ugyan, de csóppet sem volt biztos abban, hogy a barna szakállas kiszaladna a kedvéért valamelyik boltba pénzt váltani. Mások itt a szokások. Nem kell kiprovokálni, az a fő. „Defenzív vezetés!”

Babylone Street, így hívták álomban azt az utcát? És vajon az eső is megbízhatónak tartja a barna hajamat? Ment hazafelé a szemerkélő esőben. Semmi baj, leveleit feladta, a nagyalakú boríték ráér, most a Woolf a fő. „Most a Woolf a fő”, erre masírozni is lehetne. Megállt a ház előtt, s mint álomban, figyelmesen nézelődött. Ez sem volt magas és nagy épület, romos vagy málladozó sem, mégis, alig elviselhető kedvetlenséget árasztott magából. Semmiféle színnek még a nyomát vagy az ígéretét se lehetett felfedezni, itt a szürkének uralkodtak kedvrontó árnyalatai. Azon kapta magát, hogy a zászlóvasat nézi. Erre sohasem figyelt fel eddig, hogy zászlótartó is van a kapu fölött, sőt két zászlótartó. Így, zászló nélkül sem keltettek bizalomgerjesztő hatást, érezni lehetett, hogy bármikor, minden külső kényszer nélkül is elfogadják, éhesek a beljük nyomott lobogókra. Fáradt, rozsdás színtelenségük csak álca: harapnak még.

A házból most üres gyerekkocsit toltak ki. Csecsemő helyett egy nagy és ruhátlan hajás baba feküdt benne, széttárt combbal. A fordítónó elfintorította az arcát, várt még egy kicsit, aztán bement a lépcsőházba. Úgy látta, van valami a postaládájában, kapkodva keresni kezdte a kulcsát. A félhomályban nem lehetett kivenni, levele van-e, vagy csak valami reklámcédula. Most csend volt, csak a kulcsai zörögtek. Meghívót tartott a kezében, csalódottan forgatta. Pedig az imént úgy látszott, mintha kézzel lenne megcímelve... Tehetetlenül, lagymatagon a táskájába ejtette.

A kapu most döngve kivágódott; betörő hatol így be az elhagyott házba. Magas, fiatal férfi törtetett befelé nagy, ugrásra kész léptekkel, s neki a láttára megdobbant a szíve, mintha félnie vagy örülnie kellene. Kapkodva rámosolygott, és táskájába nyúlt a meghívóért: „most érkezett”, mondta ok nélkül és kérdezetlenül. A férfi megtorpant. Hosszú, varkocsba font haját fagyűrű fogta össze. Inkább rockzenésznek vagy visszavonulásra készülő sportolónak látszott, nem távirat-kézbesítőnek. Egyenruha helyett kifakult farmeröltözetet viselt. Most lassan közelebb jött.

„Nyugodtan irkálhatja a bejelentéseit és panaszos leveleit”, mondta reszelősen mély hangon. Milyen magas... A fordítónó alig értette, csak azt érezte, hogy elpirul, pipacspiros lehet az arca. A férfi toronyként állt mellette a félhomályos lépcsőházban, körülöttük gyomorhurutos, mosdatlan kukák. Ezt a táviratkihordót Lófaroknak nevezte el, amikor először látta. Később sokáig nem találkozott. Egyszer táviratot kapott, de a kézbesítő visszavitte a táviratot, mert az rosszul volt megcímelve. Akkor mintha valóban panaszos levelet írt volna valamilyen postai főnökségre. Mivel a levélre nem kapott választ, utána még be is telefonált, később az egész dolgot elfelejtette. Most nem tudta, mit csináljon. Egyre inkább égett az arca.

„Érti, amit mondok?”, hallotta. Védekezésül maga elé emelte a meghívót, mintegy igazolva önmagát. A lófarkast ez nem érdekelte, továbbra is a szemébe nézett. „Ne akarja, hogy tovább ragozzam!” Komor és halk a hangja. Olyan, mint egy fáradt oroszlán. Egyszer elvitte a barátnője kislányát az állatkertbe, és akkor az oroszlán hirtelen ordítani kezdett, mintha sziklákat rágtak volna... „De hát, hallotta a saját dadogását, nincs jogom reklamálni?” Most látta csak, miért emlékeztette sportolóra. A kézbesítő meglepetéséig hasonlított Björn Borgra. Mint egy hosszú ideje Magyarországra száműzött Björn Borg. Már feladta. Már nem borotválkozik. Teniszütőjéről rég lepat-

tozzott a húr. „Joga? Joga, az van. Forduljon az ENSZ-hez vagy az Atyaúrstenhez...” A magas férfi még nézte egy ideig, aztán, ahogy jött, eltűnt. Esőnyomok maradtak utána.

Ott állt az ablaknál, és az utcát bámulta. Dolgozni fog, ha kell, hajnalig. De előbb megöntözi a növényeket. Vízet töltött az öntözőedénybe. Kinyitotta az ablakot is: mintha bujkálna már a nap. Valahol lassú kutya ugatott, makacsul, mint a tél. Húzogatta a függönyt, tavasszal majd tisztíttatni kell. „Aki a járdán megy, az is szerelmes, aki a fa alatt áll, az is szerelmes” – hallott egy éneklő kislányhangot. Kezében az öntözőkanálval óvatosan előrehajolt. „Aki a függöny mögé bújt, az is szerelmes” – folytatta a kislány.

Arizona Jim, gondolta.

Halkan és gyorsan sírt.

NOVELLAPÁLYÁZAT

Németh Gábor

Ó MEG MONDATOKKAL FIZET

Fényes délben a napszúrás úgy reszket a levegőben, mint valami hegyes, gonosz aranytű. Mint *azok* a Kínainál; hosszan turkál a fiókban, s mindig úgy teszi ugyanazt, akárha először; titkos kis mozdulattal göngyöli ki a fakólila bársonydarabot, ujjával végigdédelgeti a hét tűt, és elfelejtve, mit hazudott az előző alkalommal, észbontó méisével áll elő az eredetükről. A Kínai nagydarab, kopasz holland, a bőre, mint a tej, álmatag barom; senki sem tudja, hogyan ragadt rá ez a név.

Nem bírom a déli napot, pár órára abba hagyom a munkát. Ilyenkor szoktam benézni hozzá. Egy darabig üldögélek a parkban, aztán elsétálok a bolthoz. Egy szőke, enyhén megpuhult, harminc körüli férfi szerencsétlenkedik az ajtóban, a 38-as Adler légcsavarját vette meg, azzal igyekszik kifelé, a vajsínű Jaguárjához. Nyitva a teteje, így talán befér. A Kínai meglát, a kirakat üvege mogott bökdös a homlokára, vigyorog; nyilván jól átverte a jaguárost. Kicsit csilingel az ajtó fölött a csengő, amikor belépek; néha azt hiszem, ezért járok ide.

Van, hogy talállok ezt-azt, és elviszem a Kínainak.

Ó meg mondatokkal fizet.

Nekem meg Weininger, a mondatokért.

Tiszta sor.

Odaadom a borotvát. Meghalt valami öreg olasz; a kukához támasztottak egy papírböröndöt. Mire odaértem, már teljesen kirámolták, csak ez a borotva nem kellett

senkinek sem. Hatvanas évek eleje, bordázott, aranyozott alumínium, akkoriban megörültünk, hogy ilyen modern dolgokat lehet csinálni, szarér-húgyér.

A Kínai jó nagyot vigyorog, és a zsebébe nyúl, a noteszáért.

– Kiugrottam egy sörre. – A fejével int, hová. – Két pasi dumált a szomszéd asztalnál. Azon a jó kis fojtott hangon, hogy épp csak a végében nem érteni minden szót. Aztán az öregebbik megfogta a fiatalabbik karját, és azt mondta: Nem azt mondom, Hangyás, hanem hogy át kell köpni a szíven. És akkor a másik elsírta magát. De mintha munka volna; halkán és gyorsan sírt.

– Jól van. Már eladtad, nem kell ragozni. Hogy vannak a szerelmesek?

– Két hete nem jön össze. Először a csaj jött hiába, aztán a gyerek.

Némely embert a szerencse a tenyerén hord, míg a másik ember számára csak azért tart tenyeret, hogy megpofozza vele. Ez a barom például, akármerre tipor, kutyaszarba lép. Négy hónapja kezdődött. Valamit szöszmötölt a boltban, és ráesteledett. Szemben van egy telefonfülke. Épp lekapcsolta a villanyokat, amikor egy lány lépett a fülkébe, rókabundában. Baromi ideges volt, leejtette a pénztárcáját, harmadszorra aztán sikerült a hívás, azonnal kiabálni kezdett a kagylóba. Mire letette, került elő a parkból a ballonkabátos. Fel volt kötve a karja, és lehetett benne valami, legalábbis a Kínai szerint, és neki elég jó szeme van az ilyesméhez. A gyerek beugrott a fülkébe, a falhoz szorította a lányt, és megerőszkolta. A Kínai meg végignézte az egészet, azt mondta, valahogy nem bírt telefonálni a zsaruknak, mert olyan volt, mintha otthon nézné a tévét. Másnap még rágódott a dolgon, aztán elfelejtette. Egészen a következő szerdáig, akkor megint bent maradt, és hajszálra megismétlődött az egész. Rókabunda, telefon, kiabálás, ballonkabát. És azt mondja, kezd bedilizni. Mert most már minden este bent marad, mert azt hiszi, ha nincs itt, vége az egésznek. Harmadszor már a lány is akarta. Negyedszer valamivel előbb jött. Ötödször nem dugtak, csak beszélt hozzá a fiú, ő meg ült a fülkében, és lehajtotta a fejét. Halálos szerelem. És kíváncsi az igazi végére; mintha valami sorozatot nézne a lerobbant Sonyján.

Megiszom a narancslevet, bűnrössz, mint mindig. Holnap ne gyere be, csak este vagyok itt, mondja, és hátramegy valamiért, a raktárba.

Weininger hatra vár, leadás van.

Mostanában elég szépen perkál, mert rájött, hogy mennyit érek. Az újakkal nem megy semmire, pökhendi fiúcskák, bőrkötéses noteszekkel. Nekidőlnek a falnak a bő, puha gyapjúzakókban, ilyeneket olvasnak föl, nagy hatásszünetekkel: A halak nem hazudnak, A hegycsúcsok fölül vannak vagy Sokszor van úgy az életben, hogy nem igazság, ami igazság. Szép sorban kidobálja őket, nem is csodálom. Én egy héten fölveszek vagy hat kazettát, amit megkap, az maximum öt perc – de aranyat ér. A dzsekim patentjában van a mikrofon, a madzag belül megy a walkmanbe, a gombot a zsemben nyomom meg, az ki van zárva, hogy lebukjak.

Harminc mondat egy héten.

Mondatonként egy kiló.

Azzal én már jól elvagyok. Nagy csacsi a kicsike. Azt hiszi, átver, de nagyon téved. A kétszersült, a banán, a tej, a sor meg az anyag. Nekem más akkor se kéne, ha ingyen adnák.

A fölébredés – igaz – elviselhetetlen szenvedéseket okoz. Mintha fölparcellázták volna az agyamat rézlemezekkel, ezer külön kis cella, s mindben egy örült féreg ragyog. De megéri. Istenem. Tudom, hogy mi az ára.

Weininger elaludt; ahogy megyek föl a lépcsőn, egyre hangosabb a szuszogás. Rényire nyitva hagyta az ajtót, azt mondja, „mitől félek, a legjobb, amit tehetne velem valaki, hogy nyakon baszna, mint a halat”. Nézem az arcát, akár egy gyereké, a nyakába csorgott az álom méze. Bekapcsolva hagyta a monitort, csupa ragacs a whiskyből. Elolvasom az utolsó mondatot: Ez délután volt, egy délután, a délutánoknak azzal a markáns ismétlődésével, ami már nem is emberi, istenem, egy délután! mit lehet várni tőle, nem igaz? ahogy mondaná valaki.

Kimegyek a lépcsőházba, és becsöngetek. Valami zaj, aztán kiabál. Bújj be! Azt hiszem, nem látszik, hogy csalok.

– Mennyi?

– Háromezer.

– Elég jól beálltál. Kérsz egyet? – az üvegre mutat.

A fejemet rázom.

– Keféltem álmomban.

Felemelem az ujjam.

– „A legtöbbször itt kezdődik a gyógyulás, ha az embert álmában a nők látogatják.”

Rekedten felröhög, rácsap a tolószék karfájára.

– Nem hittem volna, hogy valaha is elolvasol egyet.

– A parkban találtam, tele volt madárszarral.

– Mondjuk, azt nem lehet mondani, hogy hízelegnél.

Átnyújtja a pénzt, ki volt készítve.

– Eltolnál az ablakig? Elromlott ez a szar, és csak holnap jön ki a szerelő.

Kioldom a fékeket, és az ablakhoz tolom. Nem szól egy szót sem.

Nézem, hogy mit néz. Szemben, a kilencediken egy kurva lakik. Most az ágyon fekszik, hússzínű kombinében, és a körmét lakkozza. Egy néger járkál a szobában, a kezében egy üveg, ütemesen rázogatja, magyaráz valamit. Most a nő beszél, idegesen szárogatja a lakkot. Weiningerre pillantok. Az ajkát harapdálja. Mire visszanezlek, a férfi bizalmasan az ágy szélére ült.

Nem érdekel, hogyan csinálják, hogyan történik meg újra és újra. Mindig ugyanaz a történet.

Ujj az ég felé.

– Azt mondom, törje ki a nyakát az olyan építőmester, aki két egyforma házat épít egymás mellé.

– Ez mi volt?

– Desszert. Ajándék. Papsajt. Kecsketúró.

– Na, jól van. Fárasztasz. Most menjél. És ne gyere a jövő héten. Most nagyon hosszú ideig nem kell jönni. Ott az asztalon van egy doboz, abból vegyél ki. Amennyit gondolsz. Csak húszezernél ne nagyon gondolj nagyobbat.

Harmincat veszek el.

Az utcán eszembe jut, mikor először jártam itt.

Három kiskölyök passzolgatott, néha-néha dobtak egyet a rozsdás gyűrűre. A sarkon vettem egy doboz sört. Egy darabig néztem őket. Régebben is ezt csináltam, ha munka nélkül voltam, egy parkba vettem magam, ahol álmosan figyeltem a zöld szín játékát a gyepon és a fákon. Az egyik kiskölyök elesett, a másik kettő fölsegítette, és a nyálukkal törölgették a térdéről a koszt.

Hazamegyek, benyomom az esti adagot. Tapló a szám, a szemem két külön golyó, a gerincemen bronzmenyétek.

Még tíz év, vagy húsz.

Ugyanúgy fogok megdögleni, mint az apám, a nagyapám, a sarki fűszeres vagy bárki más. Egy bűdös, vén szivar a nyolcadikról. Szájszag, érzelmes levélsomók. Papírbőrönd a kuka mellett. *Senki se vette észre, hogy eltűnt*, mint azt sem, hogy ott volt, vagy azt, hogy élt.

Hét tű, gonoszka aranyból, a fakó bársonyon.

Mesterházi Mónika

VOLNA

Volna Isten, nem kéne verset írni,
csak hálás, szövegtelen éneket,
ha volna, hogyha nézőpont helyett
csak látna – így is igyekszem kibírni.
Nem kell, hogy nekem legyen igazam,
igazság legyen. Csalható vagyok,
sebezhetetlen nem. Amit tudok,
pazarlás bizonygatni, céltalan,
amit magam sem. Alázat? Ez a
vákuum-sírás, ez is kinek segít?
Kimetsz a zajból? Magamból? Szakít
belőlem, rám, időt. Old, nem megold.
Legalább nem beszéd. Nem is ima.
Negatívon üres, fekete Hold.

HA HIRTELEN

Ha hirtelen valóra válna minden,
én nem tudom, csak állnék tétován,
mint lüktető zajból jövet, a csendben
aki nem érti, mit nem ért magán,

mint aki nem tud engedni a csendnek
és zajt ver vissza minden sejtfalán –
talán nem képzelném magam suketnek,
hogya a csendet csendnek hallanám.

Csak nehogy mégis most váljon valóra.
Majd ha legalább kívánni merek
valami nem negatívát, ha volna,
nem tudom, honnan, egy kis lendület –

Képzelné, nem latolgatni szeret
az ember, és még ha utóbb csalódná
is, csak figyel, a csoda hol ered:
ha hiába vár sem mondhat le róla.

Czilczer Olga

DÉLUTÁN SAKKPARTI

Fajansz mondatok, mosatlan kávéscsészék s tulajdon ujjaim kitartó ide-oda tologatásával elcsitulnak a reggel 8-cal jelzett kezdet partjain túlcsapó hullámok. S nekem újabbakat kell korbácsolnom. Továbbterelnem mindahányat.

Az ugrások-vánszorgások centiméterei csak lassan szaporodnak. Munkatársaim egyike alighanem fizetett szabotőr. Ritkán lép. Mit tegyek?

Délután sakkparti a sötét lombok s a fehérén izzó tükrök között. Megannyi kicsi tó. Most már békakuruttyolás dönti hatalmába még az alkonyi áradatot is. Fölsejlik az utolsó koncentrikus kör, a diktátum fehérén feketével, este 6 óra.

Amikor kiderül, hogy minden szó hazugság volt, egy éj még előttem. Tudom, amit tudok. Ha nem lennék egyetlen szárazföldi a kétélűek közt, ebben elmerülnék.

HANGJÁTÉK

Parázs számjegyeken a por. A perc megpatkolva.

Folyik a krónika, s te átgázolsz a folyón. Hátsodat egy utolsó csobbanáshoz kikötöd.

Az ostromlott város már a lábad előtt. Kínos ez, milyen kínos! De hát te épp csak erre tévedtél. Csak nem gondolják komolyan... Ám félreértés félreértést követ. Hullámok ormán a liccs-loccs törmelék, fuldokló szólamok, az eszme.

A felágaskodó szék a rávetődő fény gyeplőjével. Mintha pár kavics lenne a part. Pár lépés crescendója közeledés. Ahogy a rádió gombjait csavargatod történetünk hanghatárain át. Ahogy nyeregbe pattansz, oda se értél, visszatérsz.

Juhász Erzsébet

LEVÉL APÁNAK

Az az érzésem, hogy épp most jött el az ideje e levél megírásának, mert félidőn vagyok, apa. Ha a sors annyi időt ró rám, mint terád, akkor felnőtt életemnek éppen félidején. Ezenfelül félidőn úgy is, hogy eddig megélt életemnek éppen a fele telt el azóta, hogy te nem vagy az élők sorában. Mindezek persze javarészt esetleges számítások. A lényeg abban áll, hogy az utóbbi időben egyre jobban tapasztalom, hogy kortársakká lettünk te meg én. Igen, úgy, ahogy mondom. Mert az, hogy apa és gyereke között soha, de soha nem megszüntethető a kapcsolat, ez a természet törvénye. S ezzel elkerülhetetlenül vele jár az is, hogy szülő és gyerek életreszólóan keresi önmagát egymásban. Hűsz éve e kölcsönösség – halálad következtében – megszakadt. Vagy talán mégsem egészen?

Nem akarom ecsetelgetni, mennyire megrendített a halálad annak idején. Az csak természetes egy gyerek részéről, hogy kétségbe van esve, s úgy érzi, valami olyat követett el ellene a sors, ami a lehető legnagyobb igazságtalanság. Igen, magam is József Attila-i dühvel toporzékoltam, hogy mennyire becsaptál. Nem hittem akkoriban, de az idő megmutatta: a fájdalom és a kétségbeesés enyhülni tud lassacskán.

Halálos ágyadon alaposan összekeveredtek benned életed különböző korszakai, keresztül-kasul száguldoztak benned hatvan év idői, s ezt te oly természetességgel vetted

tudomásul, amire alighanem csak a halálos betegek képesek. Mi meg értetlenkedtünk, hüledeztünk, sajnálkoztunk, és sűrűn sírva fakadtunk. Japánba készültél, s oly részletes úttervekről számoltál be, mintha mindössze egy hét választana el az utazástól, miközben csontsoványan és magatehetetlenül nyomtad az ágyat. Úgy tűnt nekünk, hogy ha nincs az a jellegzetesen izzó fekete szemed, nem is apánk az ott az ágyban. (Csontsoványra fogyott arcodat betöltő izzóan fekete tekinteted nagyon sokáig kísértett ébren éppúgy, mint álmaimban.) Mi meg csak sajnálkoztunk, hogy szegény, szegény. Lehet, hogy annyi ideje sincs hátra, hogy kiérjen az előszobaajtóig. Csak mostanában kezdem megérteni, hogy te akkoriban valóban beutaztad Japánt, sőt az egész földkerekséget mindenestül. Te voltál a világhódító Nagy Sándor, Dzsingisz kán és Napóleon egy személyben. Kutyáink veszettül ugattak a töksötét és kihalt éjszakában. Nagyon haragudtál rájuk. Megértem nagyon, hisz bármilyen eszeveszett távokat utaztál is be megbomlott képzeletedben, azt azért pontosan tudtad: hátad megett a halál elhallgattathatatlan kutyái csaholnak, egyre kérlelhetetlenebbül fenve vad fogaikat rád. Csak mostanában értettem meg, hogy hatalmas, feketén izzó tekintetedet nem a betegség maga alakította, hanem az akadályokat nem ismerő elszántság, hogy mindent, de mindent megkaparinthass a világból, hisz végre-valahára minden akadályt letepert benned a lázas, halálos kór: most végre minden együtt volt. Telhetetlen voltál világéletedben, elmondhatatlanul vágytál mindenre, nagyvonalú életre, képességeidhez méltó munkára, elismerésekre, dicsőségre és persze nőkre és minden egyéb romboló élvezetre. És mi adatott meg az egészségből? Néhány jobb év, felszikkázó pillanat, amikor tündökölni tudtál ezen a mi siralmas szemétdombunkon. S ugyanakkor azok az irtózatosan vonító és csaholó kutyák a hátad megett – hogy nincs az a viasz, ami a hangokat eltömíthette volna füledben.

Nem tudom, mely éveidet barangolhattad be legszívesebben a megélt hatvanból. A megszületésem előtti időidben akkoriban – haldoklásod idején – nemigen tudtam tájékozódni. Az azóta eltelt húsz év folyamán viszont – érdekes módon – egyre jobban. S mivel a legfontosabb dolgokat – ahogy ez sűrűn megeshet az életben – nem kérdeztem meg, amíg megtehettem volna, kénytelen voltam lassacskán kitalálni téged, megformálni, mint valami regényhőst. Különben meg, ha meg is kérdeztem ezt-azt, a te akaratlanul is felületes és lekezelő válaszóddal úgysem jutottam volna messzire. Mit tudhat ez a gyerek az életről, pláne egy lánygyerek? – üthetted el magadban. Meg aztán nincs is tán nehezebb dolog az életben, mint legalább megközelítően hamisítatlanul felidézni a saját múltunkat, egyáltalán: önmagunkat. Igyekszünk mesékre szorítkozni, mert az önmagunkról szőtt meséink még úgy-ahogy elviselhetők. De mindaz, amiben mindhalálunkig örökösen benne fortyogunk – oly irdatlanul szerteágazó és alakatlan, hogy ember legyen a talpán, aki képes vele elbajlódni. Meg különben is: minek? Unóg elég volt annak idején benne lenni. Ha szép és jó volt, az emberen úgyszólván eluralkodik az elmúlása fölött érzett heves önsajnálát, ha meg rossz volt, pocsék, már-már kibírhatatlan, akkor meg ezért. Egyszóval: a legjobb, ha maradunk a jópofa kis történeteinknél. Mi ketten tudtuk a családból legjobban, milyen kínkeserves dolog összelálcoznunk önmagunkkal a hajnali előszobában.

Visszakanyarodva a te születésem előtti életedhez, én a magam részéről egyetlen részletre emlékszem, de arra ma is döbbenetes erővel. Az ötvenes évek elején történt, óvodás voltam. Egy valamikori zárda épületét alakították át a „kor szellemében” – óvo-

dává. Ami abból állt, hogy a gyönyörűen ápoltságért egykettőre disznóllá transzírozták a gyerekek. A néhai zárda nyomait egy fából épített, futórózsákkal befuttatott száletli őrizte. (Nem tartósan, annyi szent.) Akkor még megvoltak a valaha hófehérre meszelt boltíves folyosók, szép, valaha ugyancsak hófehérre meszelt termek, hosszú, elegáns vonalú ablakokkal. De a piszok mindezt vihariramban eltüntette. Májig emlékszem az egyik terem magas mennyezetén éktelenkedő baracklekváros kenyerek levakarhatatlan nyomaira: a Nagy fiúk műve volt. Egy akkoriban nagymenő poliókus kibírhatatlanul nevetlen fiai célozhatták – merő virtusból persze – baracklekváros kenyereikkel a mennyezetet. S az „apukára” való tekintettel az óvónők még meg sem merték feddni őket. Tehát ebben az időben történt, hogy az óvónő valamelyik gyereket megkérte, menjen el venni valamit a Juhász-boltba. Dicső vezetéknevünkől szűkebb és tágabb pátriánkban egyaránt annyi van, mint a szemét, hogy a finom megfogalmazásra korlátozódjam e tekintetben, ennek a Juhász-boltnak az említésére azonban hatalmasat dobbant a szívem. – Apa, mi az, hogy Juhász-bolt – érdeklődtem otthon hevesen. Te csak legyintettél, anya pedig tapintatosan, mintha valamiért bocsánatot kellene kérnie tőled, legalább egy együttérző tekintet erejéig, elmagyarázta: – Még mielőtt te megszülettél volna, az volt apád üzlete. – És? És? – Mit és? – a közelgő harag-hullám reddőivel arcodon te. Aztán hirtelen mégiscsak elültek a jól ismert viharfellegek, furcsán elmosolyodva csak annyit mondtál: elfújta a szél.

Világéletedben lobbanékony, hirtelen haragú ember voltál. S a lakás távolabbi részeitől átszüremlő beszélgetésekből mindössze a te dörgedelmed két tömény szóba sűrített refrénjére emlékszem: nímándok, sarháziak. A bolt titkának meglejtéséhez azonban e két szó számomra semmiféle kulcsot nem adott hosszú időn át. Csak arra gondoltam olykor irigy sóvárgással: milyen jó lehetett a nővéremnek „annak idején” (a bolt: mint annak ideje?) – annyi csokoládét ehetett, amennyi csak belefért. Különbösen sem foglalkoztam sokáig a kérdéssel, egyszerűen eszembe sem jutott. Mégis, biztos vagyok benne, hogy pontosan innen datálódik bennem az az egész gyerekkoromat beragyogó fontosságtudat, hogy én a te lányod vagyok. Mindennek néhai boltod csak néma háttérét képezhette, ha egyáltalán szerepet játszott a dologban. Alighanem mégiscsak a te kis rituálédnak volt betudható az egész, annak az általad megteremtett illúzióknak, hogy mintha mi színpadon lettünk volna, s a többiek mind a hálás közönség. Egyike ezeknek vasárnap délelőtti sétáink voltak, amikor kézen fogtál, tünényes sebességgel szemrevételezve, hogy elég csinos vagyok-e, és magaddal vittél, télen a Belgrád kávéházba, nyáron még a Vénusz strandfürdő kerthelyiségébe. A vendéglőben levés is hatalmas élményt jelentett, de sokkal inkább maga az út. Világéletedben sokat adtál az eleganciára. Szerény számításom szerint minimum ötvenszer megnéztél magadat a tükörben, mire folkerekedtünk. Én viszont a várható élmény reményében sohasem piszkoltam el zinkweisszel kikent magas szárú fehér cipőmet, mely, homályosan sejtettem: a te szemedben az úrigyerekség státuszszimbólumát képviselte. Kiléptünk az utcára, te barátságosan köszöngöttél az embereknek, én pedig, nehogy leromboljam ezt az emelkedett vonulást, anélkül hogy megszorítottad volna figyelmeztetően a kezemet, harsogó kezitcsókolomokat vágtam ki, majd hanyatt esve e közben az általad megszabott viselkedésbeli követelmények mind tökéletesebb véghezvitelében való igyekezetemben. Az emberek pedig, nyilván érezve a te kimondhatatlan apai buszkeségedet, ne szegjék már kedvedet, el nem mulasztották megjegyezni: gyönyörű ez a gyerek, Juhász úr, és milyen jól nevelt, nemhiába: apja lánya, és ehhez hasonlók.

Jólsikerültségemnek ez az örök időkre megingathatatlan látszó tudata, s mindezt betetézendő, a kávéházi szörp! Kettő között lehetett választani, s ahogy te könnyedén odavetted nekem: te mit parancsolsz? Volt ún. narancs- és volt málnaszörp. Egyik fürtemesebb, mint a másik. Én pedig, ahogy illett: választottam. Később bővült a választék: divatba jött a kokta. Kis csúf üvegekben árulták, és szakasztott olyan íze volt, mint valami szénsavasított köhögés elleni szirupnak. Na, de legalább pezsgett, egy kicsit legalábbis.

Hogy te hogyan élted át e vasárnap délelőttjeinket, fogalmam sincs, de az az érzésem, ezek lehetnek apaságélményed csúcspontjai. A gyereknevelés egyébként nem nagyon tartozott az időtöltéseid közé. Igaz, rengeteg elfoglaltságod volt. Te valóban szerettél dolgozni. Annyit tudok, hogy amikor üzletedet „elfújta a szél”, megkeseredtél, szemlátómást, de még tizedével vetted magad a munkába. Nélkülözhetetlenné tetted magad, ahogy mondani szokás. Néhány évig egy teljesen tönkrement kereskedelmi vállalat igazgatójaként ténykedtél, és – s ezek tények, nem gyermeki elfogultságom szüleményei – te egy jól „prosperáló” „céget” teremtettél belőle, ekkor azonban egyszeriben lefokoztak. Hogy mindez mekkora összefüggésben állt azzal, hogy te kerek perec visszautasítottad azt a bizonyos piros könyvecskét, rád jellemző duhós szókimondással azt is közölve, hogy te eddig is és ezen túl is a munkáddal bizonyítottál és bizonyítasz, politikus viszont sose voltál, és nem is leszel – ezt nem részletezted soha, tény azonban az is, hogy olyan politikust állítottak a te (!) vállalatod élére, akit úgymond kárpótolni akartak politikai „eltévelyedésért” – ahogy az már lenni szokott abban az eszeveszett építésben, amelynek – ha akartuk, ha nem – valamennyien résztvevői voltunk.

Ebben az időszakban azonban már kezdtem fejtegetni lassacskán a refrénszerűen ismételt nímándok és szarháziak jelentéskorét. Szélsőséges természetedet azonban ekkor sem, sőt mindvégig sohasem hazudtoltad meg. Nem bírtad: ez voltál te. Mert a fenti körülmények ellenére is nálunk csupa vendégségből állt az élet. (Legalábbis én ezekre a „történetekre” emlékszem ebből a korszakból.) Jó ideig megvolt a magatok összeszokott baráti köre. Születésnapok, névnapok, hajnalig tartó kártyapartik, csepapcsicsasütések, halászlék, bográcsos csirkepaprikások, mikor mi volt soron. Mindezek csúcspontját a te fergeteges szólóénekeid képezték. Tökéletes botfúlúságod ellenére (illetőleg épp azért) úgy üvöltöztél, mint a sakál. Nem mintha botfúlúságoddal nem lettél volna üsztában, de képtelen voltál a háttérben maradni. Nem is annyira azért, mert szeretted magad produkálni, hanem mert egyszerűen az adott helyzetben nem létezett más forma, hogy fergeteges jókedvedet kifejezésre juttasd.

De se szeri, se száma nem volt azoknak a rögtönzött vendégségeknek sem, amelyek a legváratlanabb éjszakai órákban vették kezdetüket, s amelyektől anyának minden haja szála égnek állt. Gyerekkori élményeim fénypontjai közé tartoznak például azok az esetek, amikor te valamely késő éjszakai órán, angyali derűvel arcodon, felébresztesz, mondván, hogy Tücsi, ugyan játssz már nekünk valamit! – Miközben anya a háttérben: – Apa, az isten szerelmére, hagyd azt a szegény gyereket, nem elég, hogy idecsődítetted ezt a sereg illuminált alakot! – Mire te ugyanazzal az angyali kedélyességgel: – Csillapodjál, drága Mincikém, neked teljesen elment az eszed, hát mi rossz van ebben az egészben? – Én pedig már ugrottam is, magamra kapva legünnepibb ruhámat, odaültem a zongorához, és eljátszottam a Schubert-szerenádod, például. Óriási siker-

élményként elkönyvelve azt az osztatlan elismerést, amelyet részegségtől összevissza gémberedett ismeretlenekből váltottam ki. A produkció befejeztével te viharos tapsba kezdtél, felébresztvén ezáltal és hasonló cselekedetekre ingerelve a többieket is, majd megpaskoltad arcomat. – Nagyszerű voltál, Tücsi, de most már sipirc az ágyba, mert holnap reggel iskolában a helyed! – De ennél még fergetegesebb élményt okoztál azzal a „vállalkozásoddal”, amikor egy hajnalon hazaállítottál a helyi színtársulat kiválóságaival, akik magukkal hoztak egy testes kofferre emlékeztető magnetofont. S én, hasonló mód felébresztve, magnóba szavaltam a magam nyolc-kilenc évével, hogy Egy gondolat bánt engemet, ágyban, párnák közt halni meg... Természetesen a te kedvenc versed gyanánt. Mert mi sem lehetett elviselhetetlenebb neked meg nekem, egy istentől elrugaskodott bácskai kisváros éjszakájában, az ötvenes évek dereka táján, mint ágyban, párnák közt halni meg. Mint akik azon szent pillanatban rohannának bele a forradalomba. Mit sem sejtve arról az igaziról, amelyik hamarosan ezután ki is tör, de azt mi csak a rádióból kísérhettük figyelemmel, a részvétel minden esélye nélkül. Akkor láttalak először sírni, apa, először örömdben, nem sokkal később pedig a kétségbeeséstől. De ez nem tartozik jelen levelem tárgykörébe.

Aztán lassacskán a szervezett és a spontán vendégeskedések is abbamaradtak. Megaláztatásaid miatti keserűségedet azzal kompenzáltad, hogy időről időre ecsetelted anyának a te kivételes szakmai képességeidet, emberi tartásodat a nímandok között. Mindez (természetesen) mértéktelenné fajuló pálinkázások közepette ment végbe időről időre. (Miben voltál te valaha is mértéktartó? Én tudom a legjobban: az égvilágon semmiben.) Föltehetően jócskán el is túloztad a tényeket, de én elhittem neked, hogy igazad van, alapvetően igazad, s ezt ma már sokkal világosabban látom az elmúlt húsz-évtizedek tapasztalatának fényében. Anya illedelmesen és a figyelem leghalványabb jele nélkül hallgatott ilyenkor egy darabig, aztán kérlelni kezdett: feküdjél már le, apa! Ami neked persze csak olaj volt a tűzre: – Hova gondolsz!, ez igazságtalan világ felett nem lehet napirendre térni, és nem lehet aludni! Ebbe az egészbe nem lehet belenyugodni! – Szegény anya, spontán vendégszervezéseidet éppúgy, mint későbbi sűrű nekibúsulásaidat úgy élhette meg, mint az ő legszemélyesebb szerencsétlenségét. Sűrűn mesélte, hogy gyerekkorának az volt a legnagyobb bánata, hogy nagyon szeretett babaszobát berendezni, ám amikor már az utolsó simításokat is rendre elvégezte, a bátyja rendszerint belefeküdt az ő babaszobájába, teljesen szétzilálva az egészet. Alighanem ezekkel a te vendégeskedéseiddel és nekikeseredéseiddel is így volt egyfolytában. Mindig megőrizte kislányosságát, rendezgette a kis babaszobáját, finoman, érzéssel és odaadással, te meg újra meg újra széttrimpoltad az egészet. Érdekes, hogy én mindig neked adtam igazat gyerekkoromban, de később, némi fogékonyságokra szert téve női szomorúságok iránt, heves haragra gerjedtem ellened nemegyszer. Hogy önző vagy és kegyetlen. És hogy jössz te ahhoz, hogy ennyire alávetett helyzetbe kényszerítsd anyát. És így tovább. Emlékezhetsz számtalan vitánkra, mindketten toporzékoltunk, végül elneveltük az egészet. Húsz éve, hogy nem vagy az élők sorában, elárulhatom neked, hogy soha, de soha nem tudtam senkivel annyira azonos hullámhosszon vitatkozni, mint veled.

A fentiek alapján azt hihetné valaki, hogy te sok mindennek lettél volna való, csak családapának nem. Az elmúlt húsz év folyamán egyre tisztábban látom, hogy te igenis született családfő voltál. Eltartottál bennünket, alig voltak anyagi gondjaink, ami nem

is olyan mindennapi dolog, ha tekintetbe vesszük az utóbbi negyven év közép-kelet-európai nyavalyait, s persze azt a körülményt, hogy sohase voltál a rendszer kegyeltje, hogy finoman fejezzem ki magam. Rengeteget utaztál, és sohase jöttél haza üres kézzel. Boldogan hoztad tiédnek, amit hozni tudtál. Irányítottad anyát (minden iránta érzett mélységes szeretetem ellenére: ráfért). Ábrándozó volt, híján minden idő- és realitásérzéknek. Neked viszont, ma már látom, igen erőteljes volt az arány- és realitásérzéked. Nyilván ezért tudtad olykor oly meghökkentő tökélyen hatályon kívül helyezni. Irányítottad a nővéremet – emberfeletti erőfeszítéseket téve, hogy az általam helyesnek vélt irányba tereld. Talán engem akartál a legkevésbé irányítani. Mi valahogy elparádéztuk ugyan az apa és lánya szerepét, de valahol a lelkünk mélyén mindketten tudtuk, hogy komédia, játék az egész. Ha belegondolok, pelyhedző állú gyerekeknek látlak, amikor huszonnégy éves korodban elveszítetted első feleségedet. Semmiképp sem lehetett egyszerű, még akkor sem, ha nővérem bevallása szerint imádtad a nőt néhány évi özvegyeséged alatt, gondolom, később is, miután feleségul vetted anyát. Aztán végül anyát is eltemetted. Ekkor tényleg megkergültél. Lépten-nyomon és füvel-fával házasságra akartál lépni. Közben – már nyugdíjjasan – utazgatni kezdted a nagyvilágban. Afrikából tértél haza, amikor ágynak estél, és félévi halódás után meghaltál.

Nemrégiben fura betegségbe estem, az egész testem fáj, rázott a hideg veszettül, és csúnya magas lázak törtek ki rajtam. Az volt az érzésem, hogy kelepcebe kerültem, amelyből nincs többé menekvés. Nem halálfélelem volt ez, hanem valami kétségbeejtően kilátástalan kiútkeresés. Keskeny hengerekben küsztam, de ahelyett hogy világosodott volna, egyre sötétebb lett. Pengevékony vaslétrákon lépkedtem végtelennek tűnő mélységek felé, aztán fölfelé, csak a felszín nem akart sehogy se előbukkanni. Akkor hallottam meg azoknak a kutyáknak hátorzongató vonítását és csaholását. Hirtelen eltűnt a sehová sem vezető létra, futkározhattam nyugodtan minden irányba, de valahogy nem volt egyetlenegy út sem, mely elvezethetett volna valahova is. Csak azoknak a kutyáknak a vonítása, az volt. Világosan éreztem, hogy nem vagyok sehol sem. Megtestesült agyrém vagyok, tehát ennek az egésznek sohase lehet vége, és még csak meg sem halhatok soha. Amint csillapodott valamelyest a lázam, egyszeriben előttem volt utolsó arcom, apa, pontosabban: a hatalmasan izzó, szénfekete tekinteted. És akkor megéreztem: én magam vagyok ez a hatalmas, feketén izzó tekintet. Csak a láz teheti olyan bátorra az embert (meg tán a haldoklást), hogy szembe merjen nézni önmagával, egész sorsával, élete legnagyobb kudarcaival és baklovéseivel. S ekkor felismertem végre én is azt az egész lényemet meghatározó makacsságot, mely oly mélységes, önpusztító indulattal lobogott bennem kezdettől fogva, megbaboláthatatlanul és szélsőségesen jóban-rosszban. Világosan felismertem végre, mekkora erőfeszítéseket, tévhiteket, önpusztító csokonyösséget követelő siralmas hiábavalóság az én egész íróságom e kisebbségi lét elanyanyelvtelenedésének feltartóztatathatatlanságában. Recseg-ropog alattunk a talaj, mindenki mentené még, ami menthető, nyelvét, nemzetét, kultúráját, mert ennivaló már alig. S mi kisebbségiek is ebben az általános, ragályos nekibuzdulásban, úgy teszünk, mintha lennénk. Vagyunk vagy három és felen. Na és? Olvadjunk be? Hová? Ahol nagyobb a ricsaj? Ugyan! Én meg itt írtam-írtam, a magam tetű módján ugyan, de több mint húsz éven át. Kinek? Minek? Ugyanabba a végső, kiúttalan kelepcebe kerültünk, apa. Csak te immár húszévnnyi behozhatatlan előnyt élvezel.

Néhány nap múltán, már lábadozóban, még mindig vissza-visszatértek hozzád gondolataim. Eszembe jutott, hogy körülbelül ennyi idős lehettél, mint én most, amikor elvették tőled az üzletedet, a Juhász-boltot, melyet „elfújta a szél”. Van egy utolsó fénykép: ott állsz boltod ajtójában, s egy lépcsőfokkal lejjebb, ahogy illik, félkörben a ségéideid. Elég komorak vagytok, nem mondom. De e pillanatban felismerem azt az árnyalatnyi huncutságot a tekintetedben, amit, tudom, nekem szántál, aki akkor a világon sem voltam még. Most diadalmasan visszahunyorítok.

Igaz, mindig berzenkedtél, apa, hogy rászoktam a cigarettázásra, mert így meg úgy. Mit? Ismerjük egymást, mint a tenyerünket. Ezért most azt ajánlom: szerencsés viszontlátásunkat megpecsételendő, szívjunk el együtt egy cigi.

Takarékosan végigszívjuk majd, jó?

Heller Ágnes

IMMANUEL KANT MEGHÍVJA ÖNT EBÉDRE

Kant szerint okunk van feltételezni, hogy a természet végcélja a kultúra, mivel a kultúra teszi alkalmassá az észlelynt minden lehetséges elképzelés szolgálatára, minden lehetséges cél kitűzésére. Ebben az általánosságban a kultúra erkölcsileg meghatározatlannak tekinthető: mind a célok, mind az elképzelések erkölcsileg jók, rosszak vagy közömbösek lehetnek. De Kant a kultúra területét is két tényezőre bontja: az egyik a pusztá készségek kultúrája, a másik az akarat szoktatásának kultúrája (Zucht, Disciplina). A készségek kifejlesztése és gyakorlása, amennyiben nem ellensúlyozza az akarat szoktatásának kultúrája, előkészítheti a talajt akár a gonosz számára is, habár nem közvetlen oka a gonosznak. Ebben az összefüggésben Kant nem tekintette a készségek kultúráját erkölcsileg semlegesnek. Önmagukban, az akarat szoktatásának segítségével, a technikai ügyesség, a tudomány (Kant néha még a művészetet is megemlíti) eszközök az emberek vagyonehségének, hírnévéhségének és hataloméhségének kielégítésére. S mivel az emberek a rossz (gonosz) maximákat többnyire e három főosztónzótól hajtva fogadják el, a készségek megkönnyíthetik a Gonosz útját. Ezt csak jó maximák kialakításával lehet megelőzni. Olyan politikai intézményekre van szükség, melyeknek keretein belül még az ördög fajzata is tisztességesen viselkednék. Továbbá, az akarat szoktatását olyan mértékben kellene megerősíteni, hogy az emberek eleve fel legyenek vértelve a gonosz maximák csábításával szemben.

Kant állandóan visszatér mindkét kérdésre, rendszere különböző szintjein. Az erkölcsi törvény alkalmazásának ügye a filozófia rendszerébe tartozik: mind a jog (az alkotmány) természete, mind pedig az erény szerkezete AZ ERKÖLCS METAFIZIKÁJÁban kerül megvitatásra. Kant szerint jog és erény csak annyiban tartoznak a kultúrához, amennyiben formális feltételei a kultúra mindkét vonatkozásának, de elsősorban az akarat szoktatásának. AZ ERKÖLCS METAFIZIKÁJA a Szabadság és Természet viszo-

nyát a transzcendentális szabadság abszolút autoritása szemszögéből tárgyalja. Azonban a jog- és erkölcsfilozófiától eltérően a kultúrfilozófia (a történetfilozófiát és politikai filozófiát is beleértve) nem foglalható bele a filozófia rendszerébe. Csupán a kritika rendszeréhez tartozik, elsősorban az ítélőerő kritikájához és a pragmatikus antropológiához. Igaz, a kultúrfilozófia is a szabadság és a természet viszonyáról beszél, de a szabadság itt nem a legfőbb Tekintély, hanem a legfőbb Végcél. Kant egyetemes rendszerén belül a legfőbb Tekintély és a legfőbb Végcél történetesen egybeesik. Ezt a történetet tartogatja Kant a teleológiai ítélőerő kritikájának utolsó paragrafusaira. De AZ ÍTÉLŐERŐ KRITIKÁJA maga egészében, ahogy az ANTROPOLÓGIA is, mindenekelőtt a *sensus communis*ről és nem a transzcendentális szubjektumról szól; célszerűségről és képzelőerőről, nem pedig törvényről; ízlésről és *savoir vivre*-ről, nem pedig kötelességről, röviden, mindazokról a dolgokról, melyeket Kant a *Humanität*et szóval foglal össze. Bár ez a humanitás csak jó köztársasági törvények közepette virágozhat, és semmiféle humanitás nem helyettesítheti a jó ember jóságát, még a legjobb törvények világa is sűrű, örömtelen sivatag maradna humanitás híján. Kant írja: „*Cinikus purizmus és anakronéta önmarcangolás társas jó élet (jólét) nélkül az erény torz alakja; nem teszi azt vonzóvá, éppen ellenkezőleg, és gráciától elhagyva nem tarthat igényt a humanitás rangjára.*” (XII 622) Kultúrfilozófiájában Kant áttekinti a társas jó élet (jólét) legális ösztönzésének útjait.

A modern világban a jó élet (jólét) közvetlen (pozitív) előmozdításának feltétele a jó republikánus törvények uralma, azaz az ember szabadságának, a honpolgár egyenlőségének és a választópolgár függetlenségének biztosítása. Másik feltétele az, hogy az emberek maguk okozta kiskorúságából való kiszabadulásának folyamata megkezdődjék. A társas jólétet többféle szinten és módon lehet előmozdítani. Ezek mindegyike fontos, de nem mindegyike problémamentes. Az egyik mód a cselekvőké, a másik a szemlélőké, egy harmadik pedig azoké, akik beszédcselekvésükkel az egyenlők párbeszédében vesznek részt. Mind a három mód erősíti az ember elméjének, lelkének (Gemüth, Gesinnung) készségét az erkölcsi törvény befogadására, bár különbözőképpen. Világos, hogy az, ami a cselekvő természetét ösztönzi az erkölcsi törvény befogadására, nem lehet az igazi dolog, csupán annak szimulakruma, mivel az efféle módon ösztönzött cselekvő heteronóm. Az igazi morál ezzel szemben autonóm, amennyiben az ember azért veti alá magát szabadon az erkölcsi törvénynek, mert az az erkölcsi törvény, és ezzel minden más ösztönzést kizár. A szemlélő esetében vagy az egyenlők párbeszédében részt vevő, beszédcselekvést gyakorló ember esetében azonban nem beszélhetünk szimulakrumról, mert itt az igazi, eredeti esettel van dolgunk. Kant terminológiájával szólva, mind a szemlélő, mind pedig a beszédcselekvő többek között a reflektív ítélőerő a priori fakultását is mozgósítja. Ebből érthető, hogy Kant AZ ÍTÉLŐERŐ KRITIKÁJÁ-ban csak a szemlélő és a beszédcselekvő magatartását tárgyalja.

Ha a második KRITIKA és különösen AZ ERKÖLCS METAFIZIKÁJA néhány szórványos megjegyzésétől eltekintünk, leginkább a pragmatikus ANTROPOLÓGIÁ-ból ismerhetjük meg Kant elképzelését az etikáról mint a morál szimulakrumáról. A világ Kant szerint az ember lakóhelye, közelebbről a világszínház. Mindannyian cselekvők és egyúttal szemlélők is vagyunk ebben a színházban. Kant finom megkülönböztetést tesz világismeret és világbirtoklás között (*die Welt erkennen; die Welt haben*). Amennyiben ismerjük a világot, megértjük a játszott darabot, amennyiben birtokoljuk a világot, magunk is játékosok vagyunk. A szemlélő *ismeri* a világot (jól vagy rosszul, ez más kérdés), míg a cselekvőnek *van* világa. A párbeszédben részt vevő beszédcselekvő e két maga-

tartást kombinálja, szintetizálja. Szemlélő, amennyiben pragmatikus, érdek vezette cselekvéseit felfüggeszti, de ugyanakkor a párbeszédben cselekvőként is részt vesz – a szümpozion is dráma.

Az erkölcs is játék, minthogy a morál (a jó) szimulakrumba a megengedett morális látszat társadalmi játéktérében. Kant szerint a civilizáció előrenyomulásával az emberek egyre inkább színészkednek. Rousseau civilizációt megvető írásainak tett néhány elismerő gesztus ellenére Kant inkább La Rochefoucauld realizmusának elfogadására hajlik: a képmutatás mindenképpen jobb a cinizmusnál. Miközben a jó ember szerepét játsszák, az emberek hozzászokhatnak a játszott szerephez, maszkjuk arcukhoz tapadhat. A másik emberben még a jó látszatát is értékelni kell. A társadalmi érintkezésben egészséges az illúzió is. Levetni olyan illúziókat, mint például *politesse* vagy *decorum*, a barbarizmus jegye. „Társas érintkezésben minden emberi erény váltópénz: csak egy gyermek tekinti színtaranyának. – De jobb, ha van váltópénzünk, mint ha semmi efféle forgalmi eszköz nem állna rendelkezésünkre, s végül még sikerülhet, bár tetemes veszteséggel, ezt is aranyra beváltani. Teljesen értéktelen játék pénznek kiképzani... az emberiség ellen elkövetett felségsértés.” A színház – dráma metaforát Kant itt a pénzforgalom metaforájával helyettesíti, de a mondanivaló ugyanaz marad. A szimulakrum távolról sem olyan értékes, mint az igazi/eredeti, de mégsem teljesen értéktelen.

A látszat lehet pusztá tettetés, de lehet csalás és áruulás is. Alkalmazkodás az erkölcsi elvárásokhoz tettetés, de nem csalás. Azzal, hogy erkölcsileg megengedett cselekvési formához és gesztusokhoz alkalmazkodunk, senkit sem csapunk be. Amúgy is mindenki ismeri a játékszabályokat, és így az udvariasság kifejezéseit senki sem veszi a névértékükön, de ha tenné is, komoly kár nem származna belőle, legfeljebb kis kellemetlenség és nevetséges helyzet. Amíg a játék az erkölcsileg megengedett területen folyik, az ember csak önmagát csaphatja be. De mihelyt az ember önmagával, saját lelkiismeretével néz farkasszemet, már el is hagyta az erkölcs (legalitás) világát, és a moralitás területére lépett. Ami az ember és lelkiismerete között történik, nem tartozik a kultúrára. A szabadság és természet összetévesztése a moralitás elárulása és ennyiben öncsalás – de a másik emberhez való viszonyban csupán tettetés, és mint ilyen nincs érték híján. Természetesen, amennyiben a cselekvés erkölcsileg meg nem engedett, akkor a tettetés csalás és áruulás is egyúttal, mivel a cselekvő nem tartotta be a játékszabályokat, hanem csalt a játékban. Egy erkölcsileg meg nem engedett cselekvés méltánytalan, igazságtalan, bűnös vagy gonosz, függetlenül attól, hogy a cselekvő tette-e bármit vagy sem.

Minél inkább a szemlélő szintjére helyeződik a hangsúly, annál kisebb lesz a jelentősége annak, hogy az embert magányában vagy pedig a társas érintkezés szövedékében vesszük szemügyre. A szint effajta eltolódását leginkább AZ ÍTÉLŐERŐ KRITIKÁJÁBAN figyelhetjük meg. A tiszta esztétikai ítéletek levezetésében például Kant a társadalmiságot hangsúlyozza, különösen a szubjektív tapasztalatok és benyomások közölhetőségét, és nem csupán a 41 paragrafusban, a szépre vonatkozó empirikus érdeket tárgyalva, ahol Hannah Arendt Kant „igazi” politikai filozófiáját vélte felfedezni. Közvetlenül ezt követően, a szépre vonatkozó intellektuális érdekről szólva, Kant a magányos ember képét idézi meg, aki megcsodálja és szereti a vadvirág szép alakzatát és az énekesmadarak dalát, anélkül hogy benyomását bárkivel közölni szándékozna. Itt az esztétikai érdekeknek nincs közvetlen társas vonatkozása, s ennyiben fontos, hogy Kant a vad, tehát a kultúrától meg nem érintett virág és madár csodálatáról beszél. Ebben az összefüggésben a csalás-becsapás fogalma az emberi csinálmányhoz kapcsol-

lódik, mint amilyen a madarak énekének vagy a vadvirág alakjának utánzása. Öncsalásról azonban itt nem lehet szó, mivel a magányos embernek a társadalomtól meg nem érintett természeti szép pusztá formájától való elragadtatása nem egyéb, mint morális érzékének ikerérzése. Az ízlésítélethez fűződő kettős érdeket Kant *AZ ÍZLÉS MÓDSZERTANÁRÓL* című fejezetben még erősebben hangsúlyozza (60. §). „*A lelkiérők kultúráját*”, mondja Kant, a humaniorák fejlesztük ki, mert „*a humanitás egyfelől általános résztvevés (szimpátia) érzését jelenti, másfelől azt a képességet, hogy bensőségesen és általánosan tudunk megnyilatkozni.*” Kant ehhez csak azt teszi hozzá, hogy mivel az ízlés lényegében az érzékletessé tett erkölcsi eszmék megítélésének képessége, az ízlés igaz propedeutikája az erkölcsi eszmék kialakítása és az erkölcsi érzék művelése marad.

Az ízlésítélet mind a társas érintkezés készségét, mind pedig a moralitást elősegíti. Közvetlenül segíti elő mindazt, ami a legalitásra (erkölcsre), közvetve azt, ami a moralitásra tartozik. Ebben az összefüggésben a szép és a fenséges némileg eltérnek egymástól, mivel a fenségesre vonatkozó esztétikai ítélet nem tisztá ízlésítélet. Mind az ízlésítélet, mind pedig a fenséges iránti érzék kialakítása elménk és képzelőerőnk általános kiművelésének eredménye. Az előbbi helyes módon szereteti meg velünk a természetet, az utóbbi arra nevel, hogy tiszteljuk azokat az eszméket, melyek meghaladják az ábrázolhatóság határait. Tehát mindenfajta esztétikai ítélet (és nem pusztán az ízlésítélet) valamiféle módon a jóra vonatkozik; ugyanakkor nem valós cselekvésformák, és nem is váltanak ki valós cselekedeteket; morális jelentőségük ezért csak közvetett.

A társas érintkezésben megnyilvánuló erkölcs esztétizálható, amennyiben szimulakrum, látszat. A színészek birtokolnak egy világot, együtt (egymással) játszanak, de nem önmagukat játsszák. Az esztétikai ítélethez is tapad egyfajta szimulakrum, látszat, amennyiben mind a szép, mind pedig a fenséges, ha különbözőképpen is, a Jóra utalnak. De ez, szemben a cselekvők játékának többé-kevésbé meghatározott látszatával, szabad látszat: a képzelőerő szabad játéka nyilvánul meg benne. Mint esztétikai ítéletet alkotó lények, az emberek azok, amik. Nem utánoznak, és nem csak azért mondják, hogy „ez szép”, mert más ezt mondta; s nem azért nyűgözi le őket a csillagos ég fensége, hogy kicsikarják a szomszédok jó véleményét. De vajon birtokolnak-e egy világot? Vagy jobban megismerik-e a világot? Kant erre azt felelné, hogy esztétikai ítélet alkotásával az emberek többet tudnak a világról, bár csak negatív értelemben, amennyiben megsejtenek egy világot, mely magasabb a pusztán empirikus világnál. Ennek a magasabb világnak az üzenetét akkor is magukkal vihetik, ha a cselekvés szintjére lépnek, ahol birtokolják a világot. Végül is, a cselekvők és a szemlélők ugyanazok a személyek. Az esztétikai ítélet mint kommunikáció a társias társas lét kultúrájának (kiművelésének) hordozója, egyesíti a néző és szereplő magatartását. A két magatartásnak ez az egysége, mely állandó felcserélésükben, váltakozásukban nyilvánul meg, jellemzi a társias társas lét (*gesellige Geselligkeit*) kultúráját. A társias társas lét is egyfajta szimulakrum, látszat, amennyiben a szabadság és boldogság egységének hasonmása, analógiája. A legkisebb zug, ahol a társias társas lét a társiatlan társassággal (*ungesellige Geselligkeit*) szemben gyökeret ver, Kant szemében a *promesse du bonheur*.

Kant a társiatlan társas lét fogalmában az emberi természetnek, a természet és szabadság ezen egyszeri kombinációjának paradox jellegét fejezi ki. Hogy az emberek avégett és egyedül avégett sértük meg, rabolják ki, gyilkolják meg, semmisítik meg, használják pusztá eszköznek felebarátaikat, hogy megnyerjék felebarátaik tiszteletét, szeretetét vagy elismerését, valóban paradox. Ezzel szemben a társias társas lét, a ter-

mészet és szabadság másfajta kombinációja, semmiféle paradoxot nem tartalmaz. A társiatlan társas lét világában a szabadság a természet szolgálatában áll, míg a társias társas lét világában sem a természet, sem a szabadság nem veti alá vagy instrumentalizálja a másikat – egyensúlyban vannak. A társias társas lét, melyet Kant többnyire *Humanität*-nek nevez, a természeti állapot ellentéte. Ugyanez mondható el a törvény uralmáról, az alkotmányos államról, a modern republikáról. Csakhogy a törvényes állapot nem vet véget a társiatlan társas lét világának, pusztán kordában tartja a törvényes erőszak gyakorlásával. Ennek semmi köze nincs a humanitáshoz, bár a jó köz-társasági törvények biztosítják a legelőnyösebb feltételeket a humanitás gyakorlásához. Kant bizonyos különbséget tesz a politikai kultúra és a társias társas lét kultúrája között. A politikai kultúra, mivel a cselekvés kultúrája, a színészi játékhoz hasonló, egyfajta szimulakrum a társas erkölchöz hasonló értelemben. A társias társas lét (humanitás) azonban cseppet sem hasonlít a színházhoz. E két kultúrának van azonban egy közös vonása: mindkettő megköveteli a nyelvhasználat radikális áthangolását egoista nyelvről pluralista nyelvre. Nos, a pluralista nyelvhasználat is lehet autentikus és inautentikus, kifejezheti a szabadságot vagy ennek pusztá látszatát. A politikai kultúrákban a látszat is megteszi, a társias társas lét kultúrájában azonban egyedül az autentikus pluralizmus kaphat helyet.

Kant háromféle egoizmust különböztet meg: a logikait, esztétikait és etikai. A logikai egoista nem hallgat más véleményére és ítéleteire, az esztétikai egoista közömbös mások ízlése iránt, míg az etikai egoistát csak saját előnye és élvezete érdekli. Kant az egoizmussal a pluralizmust állítja szembe. Az ember akkor pluralista, ha logikai, esztétikai és etikai pluralista egyaránt. A logikai pluralistát érdekli mások (bár nem mindenki) véleménye és ítélete, éppen azért, mert mások véleménye és ítélete, mivelhogy azok a mások érdeklik őt, és nem pedig azért, hogy az így szerzett tudását e mások manipulálására használja fel. Ugyanez mondható el az esztétikai pluralistáról. A pluralistáknak is előnyük származik a pluralizmusukból, méghozzá ugyanazon a szinten, ahol gyakorolják. Például egy logikai pluralista ítéletei finomodni, véleményei gazdagodni fognak pluralizmusa következtében. Az etikai pluralisták esetében sem lehet persze eldönteni, hogy vajon kötelességből cselekednek-e, vagy erkölcsi érzékük, emberbarátságuk motiválja-e őket, de ez itt mindegy is, minthogy az erkölcs primátusa mindenütt jelenvaló, ahol a mások boldogsága és jóléte az emberek közvetlen céljaihoz tartozik. Az erkölcsi pluralizmus az erkölcsi érzések (a szív) kultúrája, de nem a megértésé és az ízlésé. A humanitás mint a társias társas lét kultúrája azonban mindenoldalú.

Az ízlésről, mint a *sensus communis* egy fajtájáról szóló fejezetben Kant hirtelen egy a problémával csak lazán összefüggő tárgyra tér – a józan és közös (gemein) emberi értelem három maximáját illeszti be gondolatmenetébe. Az első maxima arra szólít föl, hogy gondolkozzunk saját fejünkkel – ez az autonóm gondolkodás maximája –, míg a harmadik gondolkodásunk következetességét írja elő. A második maxima arra szólít fel, hogy tanuljunk meg más fejével (más helyében) gondolkodni, hogy gyakoroljuk azt a gondolkodásmódot, melyet Kant másutt pluralistának, itt viszont „*kiterjesztett gondolkodásmódnak*” (*erweiterte Denkungsart*) nevez. A „gondolkozz a saját fejeddel!” maximája, azaz az autonóm gondolkodás követelménye szerepel az első helyen. Kant, aki ritkán folyamosodik történelmi utalásokhoz szisztematikus műveiben, fontosnak tartja itt hangsúlyozni, hogy a felvilágosodás maximájáról van szó. Az ANTROPO-

LÓGIÁ-ból, ahol Kant beszédcselekvés-elméletének vázlatát ismerteti, még világosabbá válik, hogy a társias társas lét kultúrája a modern korhoz tartozik.

Bevezetésképpen Kant az egoizmust az egyes szám első személyben való beszéddel (gondolkodással), míg a pluralizmust a többes szám első személyben való beszéddel (gondolkodással) azonosítja. De egy ponton rátér a királyi többes használatának kérdésére, majd a beszédcselekvés aszimmetrikusságának taglalására a feudális világban (Feudalwesen), ahol még a megszólítás esetében is pontosan és hierarchikusan megszabták a különböző grammatikai személyek és számok használatát. Végül Kant arra a következtetésre jut, hogy a feudális világban még van pluralizmus, mert az emberek egymást a társadalmi hierarchiában betöltött rangjuk szerint szólítják meg. Pluralizmus és egoizmus nem válnak el teljesen, mivel a személy énje elválaszthatatlan rangja mijétől. Mindenkinek rangja szerint jár tisztelet – a rang nélkülieknek (Kant a szolgákat és gyermekeket említi meg) semmi nem dukál. A szabadság eszméje segíti világra az autonóm gondolkodás maximáját, míg a politikai egyenlőség eszméje kívánja meg, hogy az ember gyakorolja magát a pluralista nyelv és gondolkodás használatában, hogy kialakítsa a más fejével való gondolkodás készségét, tekintetbe véve, hogy az a másik ember nem rang megtestesítője, hanem ugyanolyan független polgár, mint ő maga. A premoderneknak nem volt szükségük a társias társas lét hálózatára, és nem is lettek volna képesek azt kialakítani. A leghatártalanabb egoizmus és a legszubtilisabb humanitás együtt jelent meg. Ahol a készségek kultúrájából táplálkozó és határt nem ismerő vágyak barbarizmusa állandó ösztönzést kap a szükségletek kiterjedésének egyre fokozódó tempójától, ott az akarat fegyelme szintúgy eddig példátlan kifinomodásra lesz képes, mégpedig szabad és egyenlő emberek érintkezésében és párbeszédében.

Kant élvezettel osztotta meg hosszúra nyúlt déli étkezését barátaival. Azután, hogy barátai lettünk, minket is meghívott, a tőle szokásos urbanitással, hogy jöjjünk egyszer hozzá ebédre.

„Nincs egyetlen más alkalom sem, melyben érzékiség és értelem egyetlen élvezetben olyan hosszú időre egyesülne és olyan gyakorisággal és örömmel ismételheto lenne, mint egy jó társaságban elköltött jó ebéd” – jegyzi meg Kant, a szép és a fenséges tárgyalása közé beillesztett gondolataiban az ANTROPOLÓGIÁ-ban. Mind az étkezés, mind a társaság minősége és milyensége a gazda ízlését tükrözi. „A gazda esztétikai ízlése” – írja Kant – „abban a készségben nyilvánul meg, hogy általános érvényességgel válasszon: ezt saját érzékeire hagyatkozva nem tudja elérni, mivel vendégei talán más ételeket és italokat választanának, mindenki a saját privát ízlése szerint. A gazda tehát rendezvényét sokféleségként (Mannigfaltigkeit) tételezi, úgy, hogy mindenki megtalálja, ami saját érzékének megfelel: ez a tételezés komparatív (összehasonlító) általános érvényességet hoz létre.” A vendégek helyes kiválasztása a „kölcsonös általános szórakoztatás” („wechselseitige allgemeine Unterhaltung”) szempontjából, teszi hozzá Kant, megkívánja észnek az ízléssel való összekapcsolását.

Függetlenül arról, hogy a jó étkezést (a jó beszélgetés előfeltételét) vagy magát a jó beszélgetést taglalja, Kant mindig az „általános” vagy az „általános érvényesség” kifejezéseket használja. Mit jelent az „általánosság” ebben az összefüggésben? Azt, hogy az étkezés minden résztvevője megegyezzen abban, hogy az ebéd jó volt, és hogy a beszélgetés jó volt, bár mindannyian különböző dolgokat ettek, és minden valószínűség szerint különbözőképpen járultak hozzá a beszélgetés menetéhez. Természetesen, az

összehasonlító általánosság másként működik az étel kiválasztásában és a vendégek kiválasztásában – a „*kölcsönös általános szórakoztatás*” ismérve csupán az utóbbinál jön számításba. Az ételek sokfélesége a vendégek privát ízlését szolgálja, általános érvényességre csak a gazda ízlése emelhet igényt. Ezzel szemben a különböző nézetek privát és nem privát ítéletekből tevődnek össze, ahol is az utóbbiak általános beleegyezésre (*Zustimmung*) tartanak igényt, és mindezek a vélemények kölcsönösségi viszonyba lépnek. Mindenki gazdagítja valamivel a többiek esztét (Vernunft), értelmét és ítélőképességét, és megfordítva, úgy, hogy végül mindannyian meg tudjanak egyezni abban, hogy jó beszélgetésben vettek részt. Csak rossz gazda hív meg olyan vendégeket, akik minden bizonnyal mindenben egyet fognak érteni – miféle vitára kerülhet sor az efféle együttesben? De az is egy rossz gazda, aki olyan embereket hív meg ebédre, akiknek semmi közük sincs egymáshoz, vagy logikai és esztétikai egoistákat, akik meg vannak győződve arról, hogy az ő véleményük és ízlésük az egyedül mérvadó. A különbözőségekből összetevődő általánosságot, nem pedig a különbözőségben megnyilvánuló általánosságot nevezi Kant az ítélet esetében összehasonlító általános érvényességnek. Nem lehet kizárni, hogy egy és más esetben a különböző véleményeket képviselők megegyeznek, de nem is lehet ezt megkövetelni. Ha azonban az emberek minden ügyben konszenzusra akarnának jutni, a vita hangulata hamissá válna. Hiszen a liberális gondolkodásmód (*liberale Denkungsart*) gyakorlásához tartozik a különbség felismerése és elismerése.

Mind az ANTROPOLÓGIÁ-ban, mind pedig AZ ÍTÉLŐERŐ KRITIKÁJÁ-ban Kant ismételtén visszatér az ízlésítéletek pluralista természetének taglalására. Semmi kétség, hogy ha valaki azt mondja, hogy „X. szép”, ízlésítélete magában foglalja az általános hozzájárulásra formált igényt. Az ítélet, mely szerint „X. szép”, azt jelenti, hogy X. természete szerint (objektíve), mindenki számára szép, és nem csak az én számomra az. Ez pluralizmusra mutat, mivel az „én” itt a „mi” nyelven beszél. Azonban ha valaki jó társaságban azt állítja, hogy „X. szép”, és egy másik vendég erre úgy válaszol, hogy „nem, X. inkább csúf”, a pluralizmus megköveteli, hogy kölcsönösen tiszteljék egymás ítéletét, bár mindkettő a maga ítélete számára igényel általános egyetértést. Ha valaki ragaszkodik ahhoz, hogy csak az ő ítélete mérvadó, mert amit ő szépnek nevez, valóban az, és a másiknak nincs ízlése, egoista módjára cselekszik, és így játékrontó. Jó beszélgetésre csak liberális gondolkodásmódú emberek között kerülhet sor. Ugyanakkor nem lehet jó beszélgetést olyanokkal sem lefolytatni, akiknek pusztán privát ízlésük van. Több okból maradhat az ízlés pusztán privát, s ezek közül a legfontosabb a kifinomultság hiánya, valamint az, ha az emberek lemondanak az általános hozzájárulás igényéről ízlésítéletük számára. A kifinomultság hiánya jellemző mind a műveletlen ízlésre, mind pedig a heteronóm ízlésítélet gyakorlására. Kant elismeréssel szól a benső cenzorról, amennyiben az megvétőzza, hogy az emberek ízlésüket a divatnak vessék alá. Nem lehet jó beszélgetést folytatni olyanokkal, akik a mindenkori *dernier crit* visszhangozzák. Ítéleteik látszólag pluralisztikusak ugyan, valójában azonban egoisták, mivel nem tudnak ízlésben különbséget tenni az „én” és a „mi” között. Továbbá, mint említettem, az ebédre meghívott vendégek csak akkor fognak Kant szerint jó beszélgetést kialakítani, ha legalább egyes ítéleteik általános érvényességének elismerésére igényt tartanak. Ha az egyik azt fogja mondani, „én élvezem a dolgot”, a másik pedig így válaszol „én nem komáltam”, és a vélemények kicserélése ezen a szinten folytatódik, akkor a jó beszélgetés halva született. Így a jó beszélgetés három

feltétele az autonómia, a pluralizmus és a gondolkodásmód liberalizmusa; ha ezek közül csak egy is hiányzik, lehet kellemes időöltésben részünk, de semmiképpen sem jó beszélgetésben.

Jól tudjuk, mit várhatunk el, ha elfogadjuk ebédmeghívását, mivelhogy Kant ránk hagyta a modern szümpozion részletes leírását, méghozzá a következő cím alatt: A LEGFŐBB MORÁLIS-FIZIKAI JÓRÓL. Itt Kant a legfőbb morális és a legfőbb fizikai jó összekapcsolásának (egyesítésének) lehetőségét tárgyalja. Összekeverni a két legfőbb jót persze nem lehet, mert az mindkettőt tönkretenné. A morális és a fizikai jó helyes aránya nem más, mint az erkölcsös boldogság (*gesittete Glückseligkeit*). Ezen a ponton tér vissza Kant a társias társas léthez, a humanitáshoz. A humanitás úgy jelenik meg itt, mint a legtokéletesebb társadalmi/politikai világrend szimulakruma. „A humanitás” – írja Kant – „az a gondolkodásmód, mely a jólétet és az erényt az emberi érintkezésben egyesíti.” A humanitás egyfajta gondolkodásmód (tehát nem közvetlen cselekvés), ugyanakkor olyan gondolkodásmód, mely társas érintkezésben nyilvánul meg. A jólét (jó élet) és az erény egyesítése csak társas érintkezésben lehetséges, mivel privát erények nincsenek. A humanitás nem lehet közvetlen cselekvéshez kötve, mert itt a Jólét és az Erkölcsi Torvény közötti folyamatos konfliktusban mindig az utóbbinak *kell* győzedelmeskednie. Tehát a humanitásnak, mely lehetővé teszi a jólét és erény arányos egyesítését, társas érintkezésnek és így cselekvésnek kell lennie, de úgy, hogy mégis pusztán egy gondolkodásmód és ennyiben nem cselekvő maradjon. Ez a látszólagos paradoxon megoldódik, ha elfogadjuk Kant meghívását a képzeletbeli ebédre, és kényelembe helyezük magunkat, jó társaságban, a képzeletbeli ebédlőasztal körül.

A képzeletbeli Asztal a képzeletbeli Szerződés ellenpontja. Szókratész párbeszédeire többnyire szimbolikus asztalok körül került sor. A Názáreti Jézus előszeretettel foglalt helyet asztaloknál. A követ kenyérré változtatta, megszaportított halakkal látta el a társaságot, és szívesen osztotta meg az Asztal örömeit tanítványaival és barátaival. Egy vacsorán ötvöződött a keresztény gyülekezet. A Szerződés ezzel szemben az egyes személyek társulása. Aki szerződést köt, azt a szerződés kötelezi; a szerződő felet ettől kezdve engedelmességre lehet kényszeríteni. Egészen másfajta kötelékek szövődnek az Asztal körül: a barátság, a bajtársiasság szellemi kötelékei, a szabadon választott elkötelezettségek. A szerződő felek kölcsönösen függenek egymástól; előnyökre, nem pedig öröme tesznek szert ebben a kölcsönös függőségben. De ha asztal körül ülünk, akkor nem előnyre teszünk szert, hanem gyönyörködünk ebben az együttlétben. Nincs itt szerződés, amit megszeghetnénk, senki sem kötelezhető, hogy helyet foglaljon mellettünk, ha ő nem akarja.

Ebben Kant nem ismert vagy-vagy-ot. Mind a kettőt akarta, a Szerződést is, az Asztalt is, mind a jogállamot, mind a misztikus uniót. A kanti misztikus unió külsőségei banálisak; de minden misztikus unió külsőségei azok. Egy ebéd pusztán egy ebéd. A szellem, amennyiben jelen van, a gazdában és a vendégeiben lakozik.

Az ember táncolhat, zenét hallgathat vagy játszhat társaságban, de ilyen alkalmakkor nem kerülhet sor jó beszélgetésre, mely „megköveteli a gondolatok kölcsönös közlését”. A játékok, Kant szerint, különben is csak a korlátot nem ismerő egoizmusnak adnak szabad teret. Csak az asztal körül ülve és jó beszélgetést folytatva fonódhatnak a humanitás kötelékei, melyeket Kant sokszor a világpolgárság nevével is illet. Félreismer-

hetetlen itt a szabadkőműves modell, bár Kant irtózik a kőműves testvériség ceremóniáitól, mely számára csak hókuszpókusz.

Néhány szabály azonban mégis köti a nemes asztaltársaságot – ezek mind a vendéglátó gazdára, mind pedig a vendégekre vonatkoznak. Minden résztvevőnek oszítani kell a szándékot, hogy egymásban és ne pusztán az ételben leljék örömüket. A résztvevők számának megfelelőnek kell lennie; elég soknak a sokféleség biztosítására, és elég kevésnek, hogy jó beszélgetéshez alkalmas legyen. Szomszédok privát beszélgetése az asztal körül rossz ízlés jele, és nagy társasági esték különösképpen minden ízlés híján vannak.

Ahhoz, hogy akár képzeletben is részt vegyünk Kant egyik szümpozionján, ismerünk kell a nemes asztaltársaság erkölcsi kódexét. Létezik egy ilyen kódex. Ahogy Kant írja: „Mert minden erre vonatkozó külön szerződés nélkül, minden szümpoziont egyfajta szentség (Heiligkeit) jellemez, és a titoktartás kötelezettsége köti.” Kant olyan súlyos szavakat használ, mint szentség és a titoktartási kötelezettsége eskü nélkül, pedig látszólag igencsak banális ügyet tárgyal. Arról beszél, hogy egy asztaltársaság tagjai ne pletykálják tele másnap a várost arról, ami ott elhangzott. Sem a megvitatott témák, sem az ott kifejtett vélemények nem tekinthetők információknak, melyeket kívülállókkal közölhetünk. Az ember nem állampolgári, közéleti minőségében vesz részt az asztaltársaságban, hanem mint ez és ez az ember. Az asztaltársaság a kommunikáció privát közössége. Lényegét tekintve a látszólag banális példa egyáltalában nem is banális, hiszen Kant a kölcsönös bizalomról beszél. Ha hiányzik a kölcsönös bizalom, ha a férfiak és asszonyok vigyáznak a nyelvükre, és nem mondják ki nyíltan, amit a fejükben forgatnak, ha a beszélgetők más megszorításokra is tekintettel vannak, mint amelyeket saját ízlésük diktál olyan emberek társaságában, akik azért jöttek össze, hogy egymás személyét élvezzék ítéleteik és nézeteik kicserélése közben, akkor biztosak lehetünk abban, hogy az emberek világa hobbessi dzsungel és semmi más. Ha azt hisszük, hogy így van, akkor kétszer is meg kell gondolnunk, hogy vajon elfogadjuk-e Kant meghívását ebédre.

Feltéve, hogy elfogadjuk, ott ülünk már az asztal körül. Az egyes fogások lassan követik egymást, s mindegyiket a beszélgetés sajátos fogásai kísérik. A beszélgetés általában három szakaszból áll. Az első fogás történetek elbeszéléséből áll, a második fogás az, amit Kant *raisonnement*-nak nevez, a harmadik fogás a tréfálgózás.

Az első fogásban a politikai információk kicserélése foglalja el a fő helyet. Ez, Kant szerint, jó étvágygerjesztő, és a beszélgetést az élénkség olyan fokára emeli, mely felbátorítja az embereket véleményalkotásra és ítéletalkotásra. Miután a vélemények és ítéletek különbözők, konfliktusokra kerül sor, és a konfliktusokkal együtt a „hordóra irányuló szukséglet” is megnő. Végül is a túlfűtött vita túl sok erőfeszítést követel; lazítani kell, s úgy a harmadik fogás, a tréfálgózás és vicceselés következik. Az erotikus játék is helyet kér magának; az urak a hölgyekről tréfálgóznak, és viszont, a hölgyeknek is alkalmuk nyílik szellemességük csillogtatására. Az étkezés nevetéssel ér véget.

A társalgás szempontjából a második szakasz a leglényegesebb. Ezen a ponton utköznek össze az ítéletek, ízlések és vélemények, itt kerül sor a vitatkozásra (Streit). Sem disputációra, azaz tudományos vitára, sem pedig veszekedésre nem kerülhet sor az asztal körül. A disputáció tudományos vagy filozófiai fogalmakra alapuló ítéletek igaz vagy hamis voltának kiderítése körül folyik. Itt csak egy igaz állítás lehetséges, csak egyetlen igaz helyes megoldás van. A disputáció folyamán érvek győzik meg a kétkedőket az igaz állítás igaz mivoltáról, s így az egyetértés (konszenzus) szükségszerűség-

gel jön létre. De a tudományos vitákat többnyire egy diszciplína keretén belül folytatják, nem pedig különböző diszciplínákhoz tartozó emberek között. Az asztaltársaság tagjai azonban vagy nem ugyanazon diszciplínát gyakorolják, vagy pedig egyáltalán nem gyakorolnak egyetlen tudományos szakmát sem. Ez Kantnál lényeges szempont, mivel sem a filozófus kollégák, sem az egy szakmához tartozó tudós kollégák egymás közötti vitáinak, bármilyen épületesek és élénkek legyenek is ezek, nincs közelebbi közük a társias jóléthez vagy humanitáshoz. A tudományos vita nem a legfőbb társas és politikai jó szimulakruma, nem a „legfőbb morális és fizikai” jó, minthogy egy ilyen vitában részt vevők szándéka az igazság kiderítése, nem pedig egymás társaságának az élvezete. S míg a tudományos vita (*Disputation*) nem társias tevékenység, addig a veszekedés (viszály) egyenesen társiatlan. A viszály a természeti állapotra jellemző konfliktus, és így a társiatlan társas lét (*ungesellige Geselligheit*) világába tartozik. Ezért kell azt feltétlenül elkerülni az asztal körül, amely arra hivatott, hogy a társias társas lét szimulakruma és a humanitás gyakorló terepe legyen.

Kant állandóan visszatér a vitatkozás (*Streit*) témájához. A vita esetében elvileg megoldható konfliktusról van szó, mely azonban többnyire megoldatlan marad. Az emberek egymás véleményeit és ítéleteit vitatják. Nem jutnak egyezsége, legalábbis nem minden esetben, s mégsem fajul a konfliktus viszálykodássá, mivel az erkölcsileg megengedett cselekvések területén zajlik. Egymással vitatkozva az emberek nem használják egymást pusztá eszközként. Az ízlésítéletek mintapéldányai a folyamatosan vitatható ítéleteknek. Mint tudjuk, ízlésítéletekről nem lehet tudományos vitát folytatni, de vitatni lehet őket. Kant hangsúlyozza, hogy amennyiben a tiszta ízlésítéletek vitatásának területére lépünk, igényt tartunk másoknak a mi ízlésítéletünkhöz való hozzájárulására. Minden vitapartnerünk ugyanezt várja el a saját maga számára. Függetlenül attól, hogy tiszta vagy nem tiszta ízlésítéletet vagy egyéb esztétikai ítéletet alkot, avagy politikai ítélettel, történelmi ítélettel áll elő, minden vitatkozásban részt vevő személy ítélete objektív érvényességére tart igényt, ha nem is okvetlenül annak egyetemes érvényességére. De minthogy a vita minden résztvevője az erkölcsileg megengedett keretei között marad, egyet nem értésük nem vezet viszályhoz. Senkin nem esik bántalom, ellenkezőleg, mindenki erkölcsi, esztétikai vagy intellektuális hasznot húzhat a konfliktusból. A vitatkozók tovább finomíthatják ízlésüket, elmélyíthetik ítéleteiket, valami újat is tanulhatnak, s végül gyakorolhatják azt a képességüket, hogy más véleményére odafigyeljenek, hogy más fejével gondolkodni tudjanak, tehát a pluralizmus képességét. De a legfőbb mégis az, és az is marad, hogy mindannyian önmagáért élvezik a vitatkozást és egymás társaságát.

Mielőtt csatlakozunk Kant asztaltársaságához, meg kell ismerkednünk az efféle öszszejeövetelnek vendéglátó gazdánktól leszögezett négy alapszabályával. Először is, a beszélgetés tárgyát úgy kell megválasztani, hogy minden meghívott saját véleménye és ítélete megfogalmazásával hozzájárulhasson a vitákhoz. Másodsorban, a beszélgetés csak rövid időre szakadhat meg, sosem ereszkedhet halálos csönd a társaságra. Harmadszor, nem szabad túlságosan hirtelenül az egyik témáról a másikra ugrani; a tárgyváltoztatásra akkor kerüljön sor, mikor az egyik vitatéma az adott pillanatban kimerülni látszik. Negyedsorban, a vitatkozók egymás iránti tiszteletének és jóakarátának még a legélesebb vita közepette is nyilvánvalónak kell maradnia. A hangvétel éppen olyan fontos, mint a tartalom. Kant igen nagy fontosságot tulajdonít a hangvételnek, az intonációnak, mivel ez szerinte az emberi érintkezés egyik legalapvetőbb gesztusa. Az ő

asztala körül sem sipító felemelt hangon, sem pedig arrogáns tónusban nem lehet vitatkozni.

Kant az étkezést drámához hasonlítja. Ha lemegy a függöny, vagy befejezzük egy dráma olvasását, vissza szoktuk idézni annak legemlékezetesebb jeleneteit. De ugyanezt teszi a racionális (*vernünftig*) ember élete végén is, teszi hozzá Kant sietve. A két hasonlat között feszültséget érzünk, de Kantnak mindkét hasonlatra szüksége van ahhoz, hogy a jó asztali beszélgetés eszméjét érzékeltesse. Az étkezésben való részvétel cselekvés. Amennyiben cselekszünk, együttlétünk komolyságot igényel. Fenn vagyunk a színpadon. A dráma, melyet játszunk, az életre hasonlít, mi több, az élethez tartozik. Kant a „*komoly vitatkozásról*” (*ernstlichen Streit*) beszél. És mégis csak játszunk, az ügy nem komoly, senkit sem ér bántódás. „...*minthogy ennek a foglalatosságnak nem üzletnek, hanem játéknak kell lennie*” – írja Kant –, „*érteniünk kell ezt a komolyságot egy ügyesen beillesztett tréfával elhessegetni.*”

Tréfa és humor, mindenekelőtt pedig tapintat a kanti ebéd éltető elemei – a kezdettől fogva jelen vannak, mielőtt még a tréfálkozás foglalná el a központi helyet, ami csak az étkezés vége felé történik. Ami az asztal körül történik, az reális cselekvés, ugyanakkor azonban nem reális, szimulakrum. De minek a szimulakruma? Kant feltételezése szerint a jó asztali beszélgetés a lehetséges legjobb világ szimulakruma. S valóban ilyennek kell a jó asztali beszélgetésnek lennie. Amennyiben a jóakarát és a kölcsönös tisztelet nem sutne keresztül az ítéletek kollízióján, amennyiben az öndicsékvést és önmutogatást nem tenné azonnal ártalmatlanná a könnyű tréfa vagy a humoros megjegyzés, akkor az asztali társaság könnyen a társiatlan társas lét szimulakrumának vonásait öltené fel. Az utópikus és nem utópikus valóság közötti feszültség érzékelhető a kanti ebéd egész tartama alatt. A kultúrának végül is két ága van, és a készségek kultúráját többnyire a társiatlan társas lét hatóerői és ösztönzői állítják szolgálatukba. Ezért az ebéd tartama alatt az akarat kultúrájának fölényben kell maradnia a készségek kultúrájával szemben. A beszélgetésekben a készségek kultúrájának is szerepe van: a könnyedség a társalgásban szintén egyfajta készség. De a készségek kultúráját a beszélgetés tartama alatt sem lehet az akarat kultúrájának szolgálatába állítani, mert ebben az esetben sosem jöhetne létre a morál és boldogság egyensúlya. És éppen ennek az egyensúlynak az elérése és fenntartása teszi a jó beszélgetést a lehetséges legjobb világ szimulakrumává.

Erkölcsprédikációval nem lehet feloldani a két kultúra között időnként mégiscsak létrejövő konfliktusokat. Az erkölcsi önelégültség nem fér össze a liberális gondolkodásmóddal. Elsősorban véleményeket és ítéleteket, nem pedig személyeket kell egymással összehasonlítani, a legkevésbé pedig jelen levő személyeket. Különbösen is, Kantnak az a véleménye, hogy az emberek saját erkölcsüket sosem mások erkölcsével hasonlítják össze, mivel a morál egyetlen mércéje a *categoricus imperativus*. Az erkölcsileg önelégült emberek nem jók, bár a társiatlan társas lét világában erkölcsösnek kell őket tekinteni. Nem így a társias társas lét világában, ahol az erkölcsi önelégültségnek semmi helye nincs.

De mi történjék, ha mégis sor kerül a készségek és az akarat kultúrájának konfliktusára az asztal körül? Humor, szellemesség, tapintat az a három iránytű, mely biztonságossá teszi a hajózást a társias társas lét igencsak szűk öblében. Egy szívből fakadó nevetés az étkezés után megpecsételi az étkezést. De humor, szellemesség és tapintat csak azért segíthet ki bennünket, mert ez az ebéd csak szimulakrum, oázis vagy inkább rezerváció, ahol a társadalmi dzsungel vadai rövid időre megszeliődnek. De ebben a

néhány órában csoda történik, megvalósul a társias társas lét utópiája. S Kant elhitei velünk, hogy ha egy ilyen csoda megtörténhet, akkor a Végcél, a szabadság és természet egysége, több is lehet pusztá regulatív eszménél vagy reflektív teleológiai ítéletnél. A mi ebédünk és a francia forradalom Kant szemében ugyanazt az ígéretet testesíti meg.

A szümpozion vége a dráma vége; az élet vége is az. A vég közeledtével a racionális és tisztességes ember visszaemlékezik a főbb jelenetekre; ugyanez történik a szümpozion után. Kantot különösképpen érdekli a szümpozion utóhatása. Azért is tiltakozik a témák túl hirtelen és gyakori változtatása ellen, mert ha ezt tesszük, később nehéz lesz a diskurzust felidézni – az emlékezet könnyen elveszti a fonalat. Az ebéd kibontakozik, fogásokból, szakaszokból áll, drámákat foglal magába, olyan, mint az élet. Röviden az ebéd történés, azaz történelem. Ugyanakkor sajátos fajta történelem: megélt történelem. A történelem akkor él, ha együtt tudunk visszaemlékezni arra, amit közösen tapasztaltunk. A megélt történelem lehet elsődleges és másodlagos. Az elsődleges történelem szoros, gyakorta intím, kölcsönös bizalmon alapuló kapcsolatokban bontakozik ki. Minél mélyebbek és tartósabbak ezek a kapcsolatok, minél több élményben osztoznak a kapcsolatban állók, annál súlyosabb, szubsztanciálisabb lesz a megélt történelem. A másodlagos megélt történelem a pusztán empirikus együttlétben alakul olyanok között, akik egy időben élnek, ugyanazt látják, hasonló dolgoknak örülnek, ugyanattól szenvednek. A másodlagos megélt történelemnek sok síkja van – ugyanazon iskolai osztály diákjainak, ugyanazon falu lakóinak, ugyanazon okból üldözötteknek mind megvan a megélt történelmük, ha másként is. Bármi is a közös élmény, tudunk rá együtt emlékezni. A Kanttal és barátaival elköltött ebéd sem nem elsődleges, sem nem másodlagos történelem, hanem valami harmadik. Szemben az elsődleges történelemmel, lehet rövid életű, és nem kíván meg inimitást sem a részvétel idején, sem pedig a közös emlékezésben. Azonban szemben a másodlagos történelemmel, tudatos elkötelezettséget feltételez, ugyanakkor bizalmat és megbízhatóságot is. Végül ez a megélt történelem privát. Összefoglalva, Kant magát a *kultúrát* tekinti a megélt történelemnek. Amennyiben a kultúra a szimmetrikusan kölcsönös viszonyok hálózatában alakuló közös és közölhető élmény, akkor ez az élmény mindig visszaidézhető, újragondolható, újraélvezhető. De amennyiben a kölcsönösség gondolatok kicserélésére korlátozódik, a megélt történelem ugyancsak sovány marad. Megértésre fog korlátozódni, élvezet nélkül. A közös étkezés, a borosüveg, a tréfák, a másik ember jelenlétének pusztá élvezete ugyanannyira része a kultúrának, mint az ízlésítéletek megvitatása. (Kant emlékeztet bennünket arra, hogy a latin kifejezés, *gustus*, mindezekre vonatkozik.) Együtt emlékezünk az ítéleteinkre és a tréfákra, az újság utolsó híreire, melyeket még megvittattunk, szenvedélyeinkre, ostobaságainkra, véleményeinkre és az ételek ízére; mindezekre együtt emlékezünk. És boldogak vagyunk, hogy volt egy ilyen ebéd, és hogy szerencsénk volt részt venni benne, hogy felejthetetlen élvezetben volt részünk másokkal együtt, és nem mások ellenében. Boldogak vagyunk, hogy gyönyörködhetünk a múlt utópiájában. Mindaddig, amíg gyönyörködünk a múlt utópiájában, az utópia fennmarad: mindaddig, amíg együtt emlékezünk arra, amit együtt éltünk meg, addig mi is élők vagyunk, addig nem szünjük meg élni az eleven történelmet.

Orbán Ottó

HÓDOLAT KASSÁK LAJOSNAK

úristen de unom ezt a közép-európai szart kavarni
 az ördög kondérjában a vaskanalat
 mindig ugyanazok a följelentők grófok elvtársak miniszterelnökök
 mindig ugyanaz a szemforgatás kontörfalazás hazudozás
 ugyanazok az ezüstnek árult horganyzott bádog mondatok
 és a végükön az van hogy kit kell fölakasztani
 a társadalom csak a sziklatalapzatot rejtő vékony homoktakaró
 ha elkezd fújni a változás szele függönyként fölleben
 és láthatóvá lesz ami lényegünk szerint vagyunk
 egy nagy család
 a jó napot sógor kötörő gyökérszete vaskemény törvényei
 a minden forradalmat tüként átbökő meggondolás
 miszerint Józsiából jó kisbíró lesz Gézából meg jó fejedelem
 de unalmas ez úristen de unalmas
 inkább fulladnék a viharzó óceánba mint ebbe a bugyborgó vödörbe
 de ez a nagy népek s a szigetlakók előjoga
 bárcsak lenne egy mindent legyűrő jó rögeszmém
 teszem azt hogy a művészet négyszögletes
 egy csipet örültség kokainját szíva tisztán élhetném le az életemet
 és nem görbítené gerincemet kérdőjellé a kóros kétkedés
 55 éves vagyok és kétnemű mint bizonyos növények
 adjatok egy szemellenzöt kiabál bennem Odüsszeusz
 nem akarom látni a társaimat ahogy rőfögve túlekednek egy íróasztalért
 oltások ki a látomások lángját istenek sóhajt bennem Kasszandra
 mindent megjósoltam előre és ki hitt nekem
 költőként két szemmel négyfelé kancsítok a négy égtáj felé
 mindenütt a levedlett kígyóbőrként szikrázó sivatag
 a csontjainkat a nap tüzes csipeszével emelgető öregség

Utassy József

ÜNNEPRONTÓ

Ne hagyd magadat ünnepelni,
a selymekből suhog a semmi,
szélfúttá rongy mind, útezernyi
zászlónál sem tudsz melegedni!

Kapkodjon levegőért a szónok,
ne lelje szép értelmét a szónak,
némuljon meg, ha neved kiejti,
ne figyeljen rá senki, de senki!

Jaj, ne hagyd magadat ünnepelni,
ne hagyd magadat ünnepelni.

AKI MEGFESZÜL

Réz Pálnak

Feketéll már a fagyal bogyója,
feketéll, feketéll, feketéll.
Ó, állj meg, Idő, állj meg egy szóra,
mielőtt havat ont a nagy ég!
Fekete már a fagyal bogyója,
feketéll, feketéll, feketéll.

Íme hajam és íme szakállam!
Csupa zuzmara-vert, csupa dér.
Állj meg hát, Idő, hogy látva lássam,
aki megfeszül egy szavadért!
Íme hajam és íme szakállam,
csupa zuzmara-vert, csupa dér.

Tükröt elébe, isteni tükröt:
hazudós-e a mű, mit ígért!?
Vagy ügynök ez is, lírai ügynök,
aki trukköket ír pusziért?
Tükröt elébe, isteni tükröt:
hazudós-e a mű, mit ígért!?

Csend gyönyöríti a választ szóra.
Kit az ének imád: remetéll.
Ne hagyj itt, Idő, álomi óra,
te futós, te konok, te kevély!
Fekete már a fagyal bogyója,
feketéll, feketéll, feketéll.

JELET HAGYTAM

Ó,
elmúlás,
egyetlenem,
te pamutpuha-macskaléptű,

meg-megáll gyér hajam között,
s hosszan eltűnődik a fésű:

ó,
elmúlás,
kegyetlenem,
te lassóhurok-ölelésű!

Megköszönöm neked, hogy élhettem.
Jelet hagytam magam után, nyomot.
Éltettem az életet, éltettem!
Az én síromnak szája mosolyog.

FIGYELŐ

A HIÁNY ZŰRZAVARA

Esetleges híradás Mozart-könyvekről

*Pierre Jean Jouve: Mozarts Don Giovanni
Residenz Verlag, Salzburg und Wien, 1990. 155
oldal*

*Gernot Gruber: Mozart verstehen
Residenz Verlag, Salzburg und Wien, 1990. 324
oldal*

Negyedfél évtizeddel ezelőtt a magyar könyvkiadás Mozart születésének kétszázadik évfordulóját két kötettel ünnepelte meg. A MOZART OPERÁI öt fiatal zenetörténész hat tanulmányával adott képet Mozart úgynevezett mesteroperáiról, a *Zenetudományi Tanulmányok V. köteteként* megjelent W. A. MOZART EMLÉKÉRE pedig reprezentatív gyűjteménnyel mutatta be a magyar Mozart-recepciót Liszt Ferentől és Döbrentei Gábortól az akkor még főiskolás Somfai Lászlóig. A két könyv sokat nyújtott és még többet ígért. Az ígéret beváltatlan maradt. Az idén Mozart halálának kétszázadik évfordulója – mindössze annyi idő múltán, mint amennyi a zeneszerző legendásan rövid élete volt – a magyar Mozart-kultuszt mélyponton, a magyar zenetudományt teljesen készületlenül, a zenei könyvkiadást összeomolva találta. Az a kép, amely az 1956-os bicentenárium körül Mozarról a magyar kulturális elitben élt, még nem volt nagyon anakronisztikus. Ám éppen akkoriban indult meg a Mozart-kutatás modern reneszánsza, amelynek alapvető eredménye a Neue Mozart-Ausgabe százhusz kötetű, s amely a 70-es évektől a Mozart-életmű radikális újraértelmezéséhez vezetett. Erről a fejlődésről a hazai műveltség egyértelműen leszakadt. Nem mintha teljesen hiányoznának a szubjektív feltételei annak, hogy nálunk Mozarról up to date és autentikus szavak essenek; Somfai László a nemzetközi Mozart-kutatás jelentős személyisége, Komlós

Katalin szakértője Mozart zongoramuzsikájának. De a magyar kultúrában mindmáig nem voltak képesek artikulálódni és megszerveződni olyan szükségletek, melyek arra ösztönöztek volna a kevés hivatottat, hogy tudásukat és mondanivalójukat megosszák a nyilvánossággal. A kultúrának az az átalakulása pedig, amely most zajlik, ellene dolgozik az ilyen szükségleteknek és a nagyobb szellemi vállalkozásoknak.

Szívesen hívnám fel a Mozart-év alkalmából a figyelmet olyan publikációkra, amelyek valóban figyelmet érdemelnek, de az a három könyv, mely a sok zsurnalisztikus, dilettáns és lila locsogás közepette mégiscsak megjelent, ezt nem teszi lehetővé. Michel Parouty MOZART, AZ ISTEN KEGYELTJE című könyve, amelyet a Park Kiadó jelentetett meg, szemre gusztusos, de olvasva visszataszítóan műkedvelő munka, gazdag képanyaga, nagyvonalú életrajz- és életmű-ismertetése arra utal, hogy bevezetőnek, inkább csak kedvesinálónak szánták gyerekek számára – ám éppen a gyerekek elméjét nem volna szabad hiteles és kétes hitelű, sőt biztosan hiteltelen tények, gyanús anekdoták és legendák tisztességtelen keverékével megfertőzni. Az Akadémiai Kiadó Sebestyén Ede MOZART ÉS MAGYARORSZÁG című, 1941-ben megjelent könyvét adta ki újra. Az eredetileg finom kis bibliofil kiadványt – amely az új kiadásban e jellegét elvesztette –, mint a téma első megközelítését mindenképpen megilleti a történetű kegyelet, de az új kiadás elsősorban azt teszi szembetűnővé, hogy máig hiányzik Mozart magyarországi recepciójának szakszerű, tüzetes és ellenőrzött, dokumentált, tehát használható feldolgozása, azaz a magyar zenetörténet-írás eddig még a Mozart-kutatás nemzeti feladatát sem végezte el. A „bővítmeny”, amely a második kiadás értékét növelni igyekszik, alapfokú életrajzi tájékoztató, s Hézsér Zoltán életrajzi krónikája (1978) és Sadie Grove-monográfiája (1987) után nem értékelhető szellemi teljesítményként. A harmadik könyv szintén újrakiadás, mégpedig

szokadanul fürge: a Zeneműkiadó négy évvel az első után másodsor is megjelentette Stanley Sadie említett Mozart-könyvét a Grove-monográfiák sorozatból. Ez legalább szak- és korszerű, minden ízében megalapozott és korrekt, üdítően megbízható és hasznos munka. Hogy megjelenése mégsem *esemény*, nemcsak abból következik, hogy utánnymás, hanem műfajából is: lexikonszócikkból formált, adatszolgáltató természetű, megszűrt és leülepedett, szolid ismeretekkel szolgáló könyv.

Ha már valamirevaló újdonságra nem futotta könyvkiadásunknak, a szellemi izgalmat némileg felgerjeszthette volna még Hildesheimer 1985-ben bestsellernek bizonyult és azóta megszerzhetetlen Mozart-könyve – bármilyen problematikus, legalább van benne intellektuális temperamentum, szellemi feszültség, és megmozgatja az olvasó agyát. Ezt azonban nem adták ki újra. Sőt mintha a magyar sajtó már annyira felzárkózottnak érezné magát Európához, hogy Hildesheimer nem is elég európai neki ahhoz, hogy augusztusban bekövetkezett haláláról érdemesnek találta volna informálni a hazai nyilvánosságot.

Ebben a helyzetben persze különösen hasznos volna tájékoztatni a magyar olvasót a fontos külföldi könyvekről. Szívesen írtam volna – a lemaradtság és a pótlás pironkodásával – recenziót például Erich Valentin 1985-ben megjelent Mozart-könyvéről, amelyet Gernot Gruber említ e számunkban közölt írásában – ha megvolna valamelyik zenei könyvtárunkban. Végül is az osztrák Residenz Verlag szívessége jóvoltából hívhatom fel a figyelmet két kurrens könyvre.

Negyvennyolc évvel első publikálása és harminchárom évvel angol kiadása után, a Mozart-évre készülve, tavaly végre németül is megjelent Pierre Jean Jouve könyve Mozart DON GIOVANNI-járól. A német-osztrák kultúrában mintha nem váltana ki nagy lelkesedést, ha franciáktól érkezik lényeges impulzus valamely fontos értékük újraértelmezésére és -felfedezésére – miként ezt a Heidegger-reneszánsz története is példázza. A modern francia irodalom költőként, íróként, műfordítóként és esszéistaként egyaránt

nagy alakjának életében és életművében fontos szerepet játszott a zene. Aktív muzsikálás (előbb hegedülni, majd zongorázni tanult) és a zene intenzív befogadása alapozta meg nyilvános hozzászólását zenei kérdésekhez. Az a két zenei intézmény, amelynek rendezvényeit kezdettől fogva látogatta kedves városában, Salzburgban, az Ünnepi Játékok 1921-től s az Internationale Gesellschaft für Neue Musik 1922-től mintegy szimbolizálja is érdeklődésének pólusait, amelyek köré később művek kristályosodtak: a LE DON JUAN DE MOZART, majd a WOZZEK OU LE NOUVEL OPÉRA (1951/53).

A DON GIOVANNI-t Jouve 1935-ben látta az Ünnepi Játékokon. Ahhoz a legendás produkcióhoz volt szerencséje, amelyet Bruno Walter az előző évben tanított és mutatott be, visszatérve az eredeti, olasz szöveghez, s vezényelt, amíg hagyták, 1937-ig, minél több olasz énekessel, mindenekelőtt a kor eszményi Don Giovanni-jával, Ezio Pinzával; az utolsó pillanatból, az 1937. augusztus 2-i előadásról fennmaradt egy hangfelvétel, s így legalább halvány evidenciánk lehet arról az interpretációról, amely Jouve alapélménye volt, s amely olyannyira telibe taláta, hogy elhatározta: részletesen leírja, mintegy irodalmilag újrakomponálja Mozart „zenedramáját”. 1937-től 1941-ig írta könyvét, partitúra, zongora, no meg az opera 1936-ból való, első, Fritz Busch ugyancsak legendás glyndebourne-i fesztiválprodukcióját megörökítő lemezfelvételének segítségével (egészen az 50-es évek második feléig ez volt a DON GIOVANNI-felvétel). Csakhogy Walter és Busch interpretációja szemben áll egymással; Walteré azt a mahleri, életfilozófiával túlterhelt, romantikus német zenedramái, monumentalizáló tradíciót képviseli, amelyet olyan különböző karmester-egyénségek felfogásának közös nevezőjeként is felismerhetünk, mint Furtwangler, Klemperer, Böhm, Karajan, s amellyel éppen Busch szakított először, új, az ősforrás, az opera buffa felé tájékozódó, egyszerre életteli és áttetsző előadásra törekvő hagyományt teremtve – ezt Krips, Fricsey, Giulini folytatta, míg Nikolaus Harnoncourt és Arnold Ostman interpretációival meg nem találta legsajátabb mozgásterét a historikus irányzatban. Ha tehát Jouve Busch felvételét segédeszközként tudta használni

munkája során, azaz ki tudta belőle hallani Walter interpretációját, nemcsak arra vall, hogy az nagyon erősen és elevenen élt benne; feltételezhetjük, hogy Jouve a maga világképét vetítette bele Walter salzburgi előadásába, s az nem annyira ok, mint inkább alkalom volt rá, hogy olyan kép alakuljon ki benne Mozart operájáról, amelyenre predisponálva volt.

A magyar olvasó Rónay György egy 60-as évekbeli szép esszéjéből, egy reprezentatív versválogatásból (A SZEGÉNYEK ERDEJE, 1970) és Lator Lászlónak a kötethez írt utószavából, illetve a költő halálára írt nekrológiából (Nagyvilág, 1976/3), e példásan elegáns, koncentrált és sokatmondó jellemzésekből ismerheti Jouve világát. Innen idézem a lényegét: „[...] költészete őse [...] Baudelaire, az ő ellentétes sarkok – bűn és makulátlan tisztaság, sötét kétely és ászszelleműl áhítat, ocsmány és csorbítatlanul szép – között villámló lírája. Versei a gótikus katedrálisok ászszelleműl homályát, égre törő áhítatát idézik, de idézik az emberi lét legalsó bugyrainak, a lélek sötét pincéinek fojtó levegőtlenségét is, riktó színekkel, durva, háromló vagy éppen trágár szavakkal-képekkel. A katolicizmus békéjében elpihenő gyermeki hit – és a semmivel viaskodó kétely; a szigorú aszkézisre valló szándék – és az egyetemes nővesztett érzékenység, ha úgy lepszik: nemi megszólaltság; gögös magány, arisztokratikus félrehúzódás – és biblikus harag mindenféle társadalmi képmutatás, igazságtalanság láttán; [...] halálkultusz és mámoros életöröm: mindez benne van nagyszabású, századunk irodalmi, emberi, történelmi tapasztalatait, meg-megújuló válságait áttelő költészetében. [...] Költészete – a pszichoanalízis műszavát használva – szublimálja a már-már elveszhetetlen külső-belső feszültséget. [...] Lírájának két – egymást feltételező és egymással tusakodó – eleme a nemiség, vagy lágabbán értelmezve: az elementáris életösztön, és a halál, a személyes és egyetemes pusztulás. S ezek mögött az a talán alkati büntudat, amelynek magyarázatát a mélylélektan, erkölcsi formáját és értelmét a vallás adja költészetében. A költőnek alá kell szállnia a koztünk, bennünk lakozó pokolba, a leláncolt indulatok, alaktalan szörnyek közé – vagy a vallás nyelvére fordítva: sötét bűnei poklára, hogy elnyerje a megváltás jogát. A harmincas években írott verseiben egy formát kereső, alaktalan világ gomolyog. Ellentétes feszültségekkel terhes anyag, amely egy nehezen kivutuható költői rend, valami ingatag, de hegyelmi állapotokban

tündökletesen szép egyensúly felé törekszik.” Nyilvánvaló: Mozart DON GIOVANNI-ja nagyon alkalmas rá, hogy ebben a világképben paradigmátikus jelentőségre tegyen szert, s egyáltalán nem meglepő, hogy az idézett jellemzés tökéletesen érvényes a DON GIOVANNI-esszé-re is, amelyet így szinte a jouve-i költészet szerves részének tekinthetünk.

Persze ha úgy véljük, hogy a szellemi teljesítmények tipologizáló besorolásával monduk is valamit egy teljesítmény lényegéről, Jouve művét elintézhetjük azzal, hogy csupán a DON GIOVANNI romantikus és életfilozófiai értelmezési paradigmájának egyéni színvetetű változata. Alapszerkezete tudniillik csakugyan az untig ismert: az egyik póluson az élet princípiumát megtestesítő, lenyűgöző Don Giovanni, a másikon a nem e világi igazságszolgáltatást reprezentáló kormányzó/köszobor, s köztük egy emberi világ, amely összemérhetetlen a nagyszerű főhőssel, de amelyben az értékskála a tragikus hősnő Donna Annától a Don Giovannival kölcsönös affinitást mutató Donna Elvirán, illetve a Doppelganger-viszonyban álló Leporellón keresztül a száználmanas gyenge és kisszerű Don Ottavióig csökken. Az „egyéni színezet” két vonatkozásban erős: az egyik a halálprobléma középpontba állltása, amiből Don Giovanni tragikus hősként, mégpedig az élet tragikus voltát modelláló figuraként való felfogása következik, a másik a gondolati motívumok exponálásának, összekapcsolásának, vezetésének, szövésének, végigvitelésének, egyáltalán: az előadásnak, a megírásnak az írói színvonala, irodalmi minősége. Jouve DON GIOVANNI-esszéjének lényege, azaz hozzájárulása ahhoz a szellemi küzdelemhez, amellyel az európai kultúra megpróbálja feldolgozni Mozart művét, éppenséggel nem abban van, ami benne az utóbbi évtizedekig uralkodó interpretációs paradigmával, hanem abban, ami a saját költészetével közös.

A DON GIOVANNI-interpretációt megelőző egy rövidebb esszé, a MOZART MAI NAGYSÁGA, amelyet Jouve a nagy terv fogantatásának évében, de kivitelezésének megkezdése előtt két évvel, 1935-ben írt, s amelyben már kristálytisztán megvan az a gondolati pattern, amelyet majd az opera irodalmi újrakomponálása konkretizál: „Vitathatatlan, hogy Mozart zsenije a halál jelében áll; de ez mégis azonnal ma-

gyarázatra szorul. A halál *itt* egy tökéletes forma, egy csodálatosan elért és mindig a végsőig kiöltött határ kiindulópontja. De ez a gondolat még túl általános. Mozartnál az élet és halál szellemének működése (meglehet, egyszeri) győzelemnek bizonyul az érzelmi gyönyör, a bánat, a melankólia, a gúny és a düh – tehát a démonikus megszállottság – legvadabb erői fölött, a valóság legszörnyűbb jelenségei, sőt maga a bűn fölött: olyan győzelemnek, amelyet az ész vezérel és a hit világít meg, és amely sohasem tér el a szépség arany szabályától. Mozartnál a halál mindig a szellemiben hat; halál és tűz testvéresülnek zenéjében. A rejtelmes pont a szépség: mindig jelen kell lennie, de engednie kell, hogy látszék a belső fájdalom, amelyen úrrá lett.” Ez a gondolat alap így tér majd vissza hat év múlva az elemzés lezáró betetőzéseként: „A halál komplex tapasztalata a kegyelemteli művészet révén – így jellemezhetném egyetlen mondattal Mozart DON GIOVANNI-ját. [...] A halál tapasztalata: a bűn és a megváltás tapasztalata. E különböző dimenziók a DON GIOVANNI-t egyfajta összefoglalássá teszik: azokkal a műalkotásokkal kell egy sorba állítanunk, amelyek az aspektusok bőségét összképpé egyesítik; amelyek túl emberek ahhoz, hogy pontosan fel lehessen fogni őket; s amelyekben túl erősen érvényesül az alkotás paradox jellege ahhoz, hogy egyértelmű megoldásokkal nyújtsanak. Amennyiben Mozart a DON GIOVANNI-ban a szenvedés világát mosoly kíséretében mutatja meg, nyilvánvalóvá teszi a vágy és a bűn hallatlan összekapcsolódását, az öszlön és a szellem összeütközését – s megmutatja az embernek, akire mindez rá méretelt, hogy nyomorúsága közepette az isteni szabadság visszényje veszi körül. A DON GIOVANNI alapgondolata egyszerre nyilvánítja ki a lázadást és az alázatot; de döntésre kényszerít, s a döntés téje a halál.”

Don Giovanni tehát az élet princípiumát testesíti meg, telve van túlláradó vitalitással, ez azonban azt jelenti, hogy megszállottan törekszik az életre és a halálra, mely utóbbi mindig kikerülhetetlenül jelenvaló, lévén hogy nem csupán hozzátartozik az élethez, hanem annak egyenesen hajtó-, örökösen továbbhajtó ereje. A halál így latensen a boldogságban is jelen van. Hogy mennyire kulturális minták, szellemi előfeltételek, világnézetünk által kondicionált, nem pedig természetes, elfogulatlan, szűz füllel hallgatjuk a zenét, szélsőségesen példázza Jouve élménybeszámolója az opera egyik legismertebb részletének, Don Giovanni és Zerlina

duettinójának („La ci darem la mano”) utolsó szakaszáról: „Ennél a mindkettőjük által énekelt »andiam, mio bene, andiam«-nál – egy ringató dallamnál, amely sohasem megy túl egy kis hangközlévoltságon – megérint bennünket a zene szomorúsága. Igen – paradox, de igaz –, egy dúr hangnem szomorúsága. A dallam jellege okozza ezt a különös ellentmondást az A-dúr alaphangnemmél, miként azt a benyomást is, hogy valami halálos felé vonzódunk, mintegy megpillantjuk az abszolút melankóliát, amely minden szerelemhez tapad. A szerelmi aktusban, amelyben végtelen reménység van, kezdeti fogva benne rejlik a szerelem halála és a kétségbeesés is.” Aligha vakmerőség azt feltételezni, hogy az említett ringó dallam nem éppen az az „objective correlative”, amely a Jouve által leírt élmény formulája (azaz: amint adott, közvetlenül felidézi ezt az élményt), hanem inkább a szerelemnek egy nagyon jellegzetes megélése és konceptualizálása az, ami az audiív élményt befolyásolja, sőt magához hasonítja, s ezt aztán az író belevetíti a zenébe, illetve kihallja belőle.

A fenti idézetben a halál mellett még egy kulcsszó kimondatott: a kétségbeesés. Ha valaki csak magyar fordításban ismeri E. T. A. Hoffmann remek és a DON GIOVANNI recepciótörténete szempontjából sorsdöntő Don Juan-novelláját (1812), nem sejtheti, hogy a „hűségös törekvéseinek elkeseredése” kifejezés biedermeieres halandzsája valójában a súlyos „Verzweiflung seines nichtigen Strebens” (semmit törekvésének kétségbeesése) szavakat fedi (el), amelyekkel Hoffmann első ízben jelentette meg teljes súlyosságában az abszolútumot hiába kereső, csalódottságát bosszúhadjárattá fordító, az embereket tönkretevő és a teremtő ellen fellázadó, mindezenközben azonban egyre meghasonlottabbá váló Don Juan tragédiáját. Kierkegaard ezen a ponton élesen szemben áll Hoffmann-nal, „Don Juan élete nem kétségbeesés”, mondja. Amit a VAGY-VAGY-ban (1843) írt Mozart DON GIOVANNI-járól, s amit annak interpretációjához annyian és annyszor kifosztottak és még ki is fogtak fosztani (e sorok írója sem véltén), valójában nem az opera leírása, hanem tiszta filozófiai konstrukció, amelynek megvan a maga fogalmilag szigorúan lehatárolt helye a mű és a kierkegaard-i filozófia egészében, s csak ezen a helyen, fogalmi élességének és tisztaságának korlátai között érvényes. Kier-

kegaard koncepciójában Don Juannal nem hozható összefüggésbe a kétségbeesés, mert ez feltételezi a reflexiót, tárgy és szellem kapcsolatát. Don Juan azonban a szellem által kizárt érzéki, az érzékiéktől meghatározott démoni, abszolút reflektálatlan, esztétikai indifferenciában létezik. Itt nem lehetséges kétségbeesés mint következmény – ám van szorongás mint alap. De „ez nem szubjektív módon reflektált szorongás, hanem szubsztanciális szorongás”. A SZORONGÁS FOGALMA (1844) című könyvből érthetjük meg, hogy ez a szorongás a szellemi reflexió előtti állapot, az ártatlanság, a tudatlanság sajátja, tárgya pedig meghatározatlan, azaz a semmi. De ne hagyjuk magunkat lépni csalni e szavak szokásos konnotációjától – ez a szorongás nem teher, nem szenvedés, ez a szorongás Don Juan démoni életöröme. Kierkegaard Don Juanjának abszolút győzedelmessége ugyan szegénység, de a figura – Hoffmannéval ellentétben – nem tragikus, hiszen ahol nincsen reflexió, ott nem lehet tragikum sem.

Jouve filozófiai aggályok nélkül, költői szabadsággal összeolvaszta és továbbfejlesztte Hoffmann és Kierkegaard bizonyos gondolati motívumait. A legfontosabb a hoffmanni kétségbeesés- és a kierkegaard-i ismétlésmotívum összekapcsolása. Ez természetesen az úgynevezett regiszterária – pompás – elemzésében történik meg először: „a regiszter gyorsan bontakozik ki, mindig új, szenvedélyesen kétségbeesett ismétlésekkel”. Jouve-nak a leleményes egymásra vonatkoztatásokban nem éppen szűkölködő DON GIOVANNI-irodalomban is kivételesen éles, finom és találó felismerése, hogy a főhős híres, a német kultúrkörben pezsgóárnia néven ismert bordalában a szöveg „la mia lista... devi aumentare” (listámat növelned kell) eszméje és a kisszámú zenei képlet megrögzött ismétlése között mélyebb összefüggést láthatunk, amelyet Leporello ama nagy magánszámának és Don Giovanni bordalának viszonylatára is kiterjeszthetünk. A kulcsfogalom itt a „lista”, a katalógus, a regiszter. Elég néhány ütem, s az ária „a vágy hatalmas mechanikájává válik, amelyre az ismétlések féktelen játéka jellemző”. Itt mutatkozik meg Don Juan, az ember és a mítosz démonikus-sága. „Az ismétlés – valami ismeretlennek az ismétlése – olyan erőteljes és vitális, hogy már magában is boldogítani képes. Egyébként: mi ez a bol-

dogság? Boldoggá vagy boldogtalanná tesz? De számít ez? Az emberi szív itt nem tud választ, de makacsul hajszolja a boldogságot. Ez a boldogság – kétségtelenül tükröképe egy másik állapotnak, amely azonban kívül-esik az ember korlátozott látókörén – eggyé válik az élet minden erőt felemészítő akarásával. Köteleességgé lesz, számára az élet feladat, s magába vonja a halált is, mely latensen a boldogságban is jelen van: a halált, amely hozzátartozik az élthez, és amely azt a gyönyört mindenkor éppen megfelelő mértéke révén sietségre hajtja. Valóban, az ária folyamán [...] olyan világosan megismerjük Don Giovanni erejét, bátorságát és (legszívesebben azt mondanám) szerénységét s szinte áldozatkészségét, hogy e zene hallatán megértjük: a végzet elrendelése szerint valami ördögien tudatlanok vagyunk. Az ördög, amit Mozart napvilágra hoz, mi vagyunk, mindannyian. Mind, akik az operát nézzük és hallgatjuk, és akik állatok gyanúját nem tudunk ellenállni az igézetnek, ez a ragyogó és frenetikusán eleven Don Giovanni vagyunk. Don Giovanni mindenkit birtokba vesz a teremben, és mindenkit szeret. Tagadhatatlanul hisztérikus közösség keletkezhet így, birtoklás az ismétlés, a felnagyolás és a misztikus eszódátos jegyében. [...] itt azon a ponton állunk, ahol a keresztény tudat a végeledekig ki van élve, ahol lelünk végső szakadékokat utrulnak fel előttünk, és ahol megvilágosodik a paradoxum öszön és lelkiismeret, erősz és szépség között. A pezsgóárnia eszméje: az élet a bűn ellenében.” A német fordításban „Leben” áll, de a francia eredetiben „existence”, s valóban, itt egzisztenciális problémáról van szó, a regiszter is ilyen síkon nyeri el értelmét és jelentőségét: „Don Giovanninak írásban rögzítenie kell győzelmeit, és minden győzelem semmivé teszi a megelőzőt. El kell ragadnia az időtől, amit az neki oly szűk határok között nyújt, amit egyszer már a vér és a hús erotikus eszközével meghódított, és amit az idő a monoton ismétlés révén újra el akar rabolni tőle. Ez a szerelmi aktust, amely annyira hasonlít rá, és amely mégis egészen más, mint ő maga, rögzíti, hogy így csakugyan a sajátjává tegye. Hiszen különben nem volna az övé.”

Egzisztenciális síkon ez nem szorulna tovább s különösen nem pszichológiai magyarázatra; Jouve közvetlenül így folytathatná gondolatmenetét: „A férfiu erő [...] felemészti önmagát; csak akkor marad meg, ha azonnal besorolja, értékelően hozzáilleszti egy soha véget nem érő sorhoz. Ezért a regiszter: a lista realitásgarancia. Amire a démonnak leginkább szüksége van, az

a valóságos létezés. Don Giovanni mindig nő után fut, akil a hódítások listája végezt szeret; igazi hódítása végső soron a regiszter, amelynek ő ura és szolgája, áldozata és hőse." Sajnos azonban Jouve arra, hogy Don Juan „ismélléskényszere által a legsúlyosabb bilincset hordja”, közbeiktat egy pszichológiai magyarázatot, miszerint az elérhetetlen anyát szeretné birtokolni, hogy nyugalmat leljen, legsajátabb természete feminin, s a férfiaságot támadó, agresszív zsákmányszerzéssel kénytelen bizonyítani. A mélylélektan hőskorában Freud ismerőjeként és erős hatása alatt (s a Don Juan-figura és -mitosz ilyen mélylélektani értelmezése Otto Rank 1922-es és Gregorio Maranón 1924-es kezdeményezése óta amúgy is a legelőben volt) Jouve nem vette észre, hogy az empirikus, pszichológiai magyarázat nem növeli, hanem csökkenü a Don Juan-i életmodell súlyát és jelentőségét: mitikusból egyénivé, legfeljebb köznapian tipikussá, egzisztenciálisból esetlegessé fokozza le. (Donna Anna figurájának újraírásában az iskolás pedantériával végigvitt pszichoanalitikus magyarázat a komikumig inadekvát.) Mégis, ha az esszé gondolatu alaprját tekintjük, nemcsak szűgesztüvnek, de imponálóan eredményesnek és izgalmasan modernnek is találhatjuk a tragikus hoffmanni és az önmagának elég, a pillanatban való beteljesülésen túl transzcendálódni képtelen, de ezt nem is igénylő, a tragikus kierkegaard-i Don Juan-kép összedolgozását-továbbfejlesztését.

Ahogy maga Don Giovanni az embernek, úgy bordala a művészetnek a paradigmája lesz. „Miként öltözhet az állati az ily tökéletesen embernek köntösébe? Miben áll a művészet titka, a művészeté, ami az igazat oly barátságos színekkel ékíti, és a távolságon át mégis meghagyja neki mindazt a szomorúságot, amely ehhez az igazsághoz hozzátartozik? Mivel a zene lelkiállapotokat tud létrehívni, mintha arra teremtetett volna, hogy a végtelenül rosszat különös módon bevonja a végtelenül jóba, és így létrehozza a harmonikus meghasadás paradoxonját. Mozart zenéje ezt egészen különös mértékben teszi meg. A realitástól énekel, és szakít a realitással; olyan dolgokat tartalmaz, amelyekre a legszívesebben nem szeretnénk gondolni, sőt amelyeket szellemünk visszautasít; állandóan körülvésvi a halál kikerülhetetlen jelenvalósága; de hogy mindezt felismerhessük, fényesen ragyogó mi-

tosszá válik. Ami megérintett bennünket, nem ejt föltöt rajtunk, és reményünk töretlen marad. Így nyújt Mozart abszolüt modellt a művészetnek.”

Amit Jouve, mondhatni, e világvízió a prioritján keresztül hallgatva Mozart DON GIOVANNI-ját, el tud mondani az operáról, az hol a végtelenségig vitatható, hol triviálisan nem stimmel, hol viszont csodálatosan megvilágító. De az esszé értékét nem e három állításhalmaz – egzaktan a dolog természete szerint amúgy is megállapíthatatlan – súlyaránya határozza meg. Jouve DON GIOVANNI-interpretációja méltán társul harmadikként Hoffmann Don Juan-novellájához és Kierkegaard VAGY-VAGY-ának Don Juan-fejezetéhez mint azon interpretációk egyike, amelyek egy műalkotás alkalmából a téma olyan szuverén változatát teremtik meg, mely egyfelől teljesen és tökéletesen inadekvát az inspiráló művel, másfelől minden adekvátabb műértelmezésnél erősebb, hatékonyabb s ezért lényegesebb tényezője annak a nagy kalandnak, amelynek során az európai szellem megpróbál úrrá lenni legmonstruózusabb műalkotásain. Minden józan tudásunk ellenére, rossz intellektuális lelkiismerettel, de mégsem tudjuk többé Mozart operáját külön tartam ezektől az irodalmi és filozófiai újrakomponálásoktól. A DON GIOVANNI immár jóvátelhetetlenül szellemképes tőlük. S ha élesre lehetne is állítani a képet – túl sok szellemtől fosztanánk meg.

*

1964-ben a IX. Salzburgi Nemzetközi Mozart-kongresszuson Wolfgang Plath, az új Mozart-összkiadás egyik szerkesztője egy provokatív vitaindító előadásban a Mozart-kutatás válságáról beszélt. Okát abban látta, hogy diltheyi értelemben „megértő szellem-tudomány”, de korlátozott és gyakran kétes tényanyaggal dolgozik, ám a filológia nyilvánvalóvá tette, hogy a Mozart-hagyatékot gyakorlatilag újra fel kell dolgozni, s csak utána lehet megkísérelni az anyag értelmezését. Igaz ugyan, hogy a szellemi jelenség megértése a legelőkelőbb feladat, de az első feladat krikuikailag megbirkózni a történeti hagyatékkal és hagyományal. A kutatás alapját csak pozitíve biztos tények képezhetük, s minden további tudományos foglalatosságnak ezekre kell épülnie. A szellemi jelenség per-

sze „nem lények összessége, de a ténylegesnek integrális értelme”. A vita során a nagy tradíció képviselői és védelmezői hevesen tiltakoztak: nem lehet az esztétikai megértést felfüggeszteni, amíg a pozitív kutatás le nem zárult. A nyolcvanas évek folyamán bebizonyosodott, hogy – bármilyen ellenszenvesen hangozzék is a megértés, az interpretáció mámorában úszó új magyar szellemtudományosságnak – Plath oldalán volt a több igazság. A pozitívista kutatás az ötvenes évek közepétől egyfelől a Mozart-hagyaték, másfelől a XVIII. századi zenei közeg: zenei köznyelv, műfaji-formai konvenciók, korabeli előadási gyakorlat stb. terén hatalmas új ismeretanyagot halmozott fel, amely minden vonatkozásban kikezdte a hagyományos, szép kerek Mozart-képet, és teljesen új típusú feladatok elé állította a megértést. Különben is minden elvi vitánál többet mond az az elementáris tény, hogy a hagyományos alapokon már senkinek sem sikerült érdemlegeset mondani Mozarról. Az értelmezésnek valóban mintegy előlről kellett kezdődnie, az alapoknál, s minden korábbinál hatalmasabb és komplexebb ismeretanyaggal kell megbirkóznia ahhoz, hogy tényleges eredményekhez jusson – nem csoda, hogy e téren csak lassan születnek meg az igazi teljesítmények. De a nyolcvanas évektől igenis születnek ilyenek, mindenekelőtt műfajpoétikai értelmezések, s az esztétikailag legjelentékenyebbek alighanem a Mozart-opera területén, mint például Stefan Kunze MOZARTS OPERN-je (1984) s talán Rudolph Angermüller DIE OPERN MOZARTS (1988) és Daniel Hartz MOZARTS OPERAS (1990) című könyve – ha lehet hinni közvetett információknak, mivel a két utóbbi nincs meg zenei könyvtárunkban.

Ez előtt a tudománytörténeti háttér előtt lehet igazán értékelni Gernot Gruber vállalkozását és teljesítményét, a MOZART VERSTEHEN (MEGÉRTENI MOZARTOT) című könyvet, nagy esszét, amely tényleg kísérlet, az egész Mozart-jelenség megértésére. Gruber 1939-ben született, főiskolai professzor Münchenben és Bécsben, a Zentralinstitut für Mozart-Forschung tagja, az új Mozart-összkiadás munkatársa (ő adta ki A VARÁZSFUVOLÁ-t), a kétkötetes MUSIKGESCHICHTE ÖSTERREICHS egyik kiadója, számos zenetörténeti publiká-

ció szerzője, egyebek között egy igazi alapkönyvé is, mely a Mozart-recepció történetét dolgozza fel (MOZART UND DIE NACHWELT, 1985). Azt a zenetudóstípust képviseli, amelyiknél a nagy pozitív történeti tudás elméleti képzettséggel és tehetséggel, valamint alapos és mélyen feldolgozott filozófiai-esztétikai kultúrával párosul, s amelyik nálunk már a hatvanasok korosztályában sem ismeretes.

„A recepcióesztétika iránti lelkesedés a művészettudományokban ma lassan alábbhagy”, mondja kiindulásként Gruber, de abban továbbra sem lehet reménykedni, hogy a műalkotás eredeti mivoltában rekonstruálható. A műalkotást ingardeni „intencionális tárgyként” fogja fel, „amely valamilyen módon túlmutat az egyes interpretáción és a közönségre tett hatáson”. A szerző azt kérdezi, hogy „van-e valamilyen kvintesszenciája a hatástörténetnek”, minimális közös nevezője a Mozart zenéjével kapcsolatos kétszáz éves tapasztalatnak. Mozartba már minden elképzelhető belevevítették, Mozartból már minden elképzelhető kiolvastak. Ennek alapja kétségtelenül zenéjének sokfélesége, gazdagsága. Am az értelmezések végtelen relativizmusában mégis kitapinthatók, ha konstans vélemények nem is, legalább bizonyos konceptualizálási módok, minták. Egyfelől az az eljárás, hogy Mozartot antütiziseken belül, azok egyik oldalán helyezik el. Ilyen a Beethovennel való szembe-, a Raffá-ellóval vagy Shakespeare-rel való párhuzamba állítás, a zseniális-klasszikus, dionüszosz-apolloi stb. polarítás. Másfelől az a törekvés, hogy a különféle ellentétpárokat szintézisbe hozzák, és így próbálják egy átfogó egységen belül értelmezni Mozart „univerzalitását” – ennek során a formális struktúra szinte elsődlegessé válik, melyhez képest az ellentétes tagok tartalmi kicserélhetők s ezért másodlagosak, azaz e megközelítésmódból könnyen antinómikus játék lesz. Bármennyire idealizálók is ezek a konceptuális minták, egyrészt kontrasztosan és analogikusan mégiscsak megvilágítanak valamit Mozart zenéjéből, másrészt olykor viszonylag történeten konkrétizálják a sokféleséget, harmadrészt elvezethetnek igazi antinómiák felismeréséhez. A Mozart-recepció történetének kvintesszenciája, minimális közös nevezője leginkább a ha-

tástörténet komplexitásának komolyanvétele jelenü, mint egyfajta „előstrukturált nyitott kérdést”.

Gruber elfogadja a modern Mozart-felfogás középpontjában álló közhelyet, hogy tudniillik Mozart személyisége és művészete mindenképp rejtélyes, ugyanakkor megpróbál legalább lefejtetni minden miszifikációt erről a rejtélyről, s a lehető legtöbbet megérteni belőle. Elemzései természetesen a modern, széles körű ismeretanyagra, de mindenképp Mozart leveleire és paratúráira orientálódnak. A könyv érdemi részét kiadó nyolc fejezet közül az első négy: a Mozart művészetének és életének viszonyát, a Mozart személyiségét, zenei nézeteit, valamint zenéjének és a társadalomnak a viszonyát tárgyaló elsősorban a levelekre összpontosít, a második négy: a Mozart zenei írásmódját, zenéjének dramatikusságát, klasszicitását, illetve excentrikus vonásait és játékoságát tárgyaló fejezet elsősorban a partitúrákra.

Gruber Mozart életének két fontos pontján, anyja, majd apja halálakor vizsgálja meg a levelezést és a műveket, s nemcsak poentírozza, de tüzetesen ki is dolgozza, hogy „az életrajz és a művészi alkotás idővonalai éppen a legkényesebb helyzetekben távolodnak el egymástól a legmesszebbre”. Mozart életének határszituációiban mindig a munkájára koncentrált, az élet és a művészet viszonyát nála nem lehet az egység vagy a szakadék fogalmával jellemezni, bonyolultságának megértéséhez érdemes a goethei bölcsességet szem előtt tartani, miszerint nincs jobb útja az élet megértésének, mint a művészet, s nincs jobb útja az élet elől való elmenekülésnek, mint a művészet. Gruber a történelmi élelátáson túlmenően egy kiváló dramaturg vagy rendező érzékével olvassa és értelmezi a Mozart leveleiben rejlő emberi viselkedést és szituációkat, nagyon meggyőzően mutatja ki a levelek célját, s hogy írójuk e célok elérése érdekében rendkívül ügyesen megválasztott és kivitelezett szerepeket játszik. A domináns cél a komponálás biztosítása; a komponálási vágy egyrészt oly elementáris, hogy nem kötődik külső elvekhez-programokhoz, hanem nagyon is alkalmazkodik a gyakorlati lehetőségekhez, miként a német nemzeti érzés hangoztatásának és az olasz opera művelésének el-

lentmondása szemléletesen példázza – Mozart zeneszerzői gyakorlatában és e gyakorlat olykori racionalizálásában is nagy pragmatikus, sőt prakticista; másrészt elválaszthatatlan a tehetség öntudatától, a gögög fokozódó büszkeségtől, ami erősen rányomja a belyegét Mozartnak más muzikusokról alkotott véleményére. Nem kétséges, Mozart leveleiből rejtélyes személyiség bontakozik ki, akinek legerősebb motivációi alighanem annyira a munkára és az önszeretetre koncentráltak, hogy közvetlen indítékait leggyakrabban elhallgatta, s valóságos maszkjátékot játszott – mindenestre rendkívüli képessége volt distanciát tartani a tárgytól.

A legerjedelmesebb fejezet egyszersmind a legértékesebb, leginkább újat mondó s szakmailag legmegoldottabb is, az esszé közép- és tetőpontja: „MOZART ÍRÁSMÓDJA”. Nem stílusa, mért ez a fogalom történetiségétől fosztaná meg, mintegy térbelivé változtatná az életművet. A Mozart-kutatás nagy és mindaddig elméletileg uralhatatlannak bizonyult kérdése, hogy Mozart zenéjéből mi az, ami közös a kor zenei köznyelvével, s mi az, ami egyéni, eredeti teljesítmény, pontosabban a zsenialitás kódos hangoztatásán túl miben is áll a sajátosan mozartói teljesítmény. Gruber „a típuszerűtől az individuális műhöz vezető út”-ként írja le Mozart fejlődését. Ez ebben az elvontsághan persze nem új; a szerző érdeme az, hogy először demonstrálja átfogóan és meggyőzően az anyagon, először világítja át e nézőpontból elvileg teljesen Mozart személyes stílusának alakulását. Mozart – apja felvilágosult, korszerű mentalitásának megfelelően – már nem a tradicionális lineáris zenei gondolkodáson nevelkedett, hanem a gáláns stíluson, s egyfajta „építészkerényelv” szerint tanult meg abban komponálni. Ugyanakkor kezdettől fogva variációkban gondolkodott. Írásmódját eleinte nagy kontrasztgazdagság jellemzi. A fejlődés az egységesítésre való törekvés, a parataxis (mellérendelés) felől a hypotaxis (alárendelés) felé való mozgás mentén válik érzékletessé. Gruber – miként MOZARTS OPERN című könyvében már Stefan Kunze is – a „*Nom so d'onde viene*” (K. 294) című áriát elemzi a mozartói újítás paradigmájaként. A szöveget Johann Christian Bach, a gáláns stílus jellege-

tes képviselője is megzenésítette, Mozart tudatosan öhozzá képezt újat adni. Gruber példaszerűen világítja át, hogy Mozart miként nyitja fel a stílus „építőelemeit”, hogyan differenciál, vezet be újabb és újabb impulzusokat, hozza kölcsönhatásba az elemeket, teremt átfogó íveket, egyáltalán: építkezik. A differenciálódás tehát a másik oldalon perspektivikusabb, nagyobb összefüggésekre irányuló komponálással párosul, belső dinamizálódás és architektúra egyensúlya jön létre. További fontos lépés az ellenpont újfajta integrálása, ami a lineáris továbbszövést, a folyamatosságot emeli magasabb szintre, s végül a gáláns és a tudós stílus magasrendű szintéziséhez vezet, ráadásul új egyszerűség jegyében. Gruber ezt radikális és letisztult formájában az F-dúr zongoraszonáta (K. 533) első tételén demonstrálja. Végre egzakt módon megfoghatóvá válik, amit intuitíve már régen lehetett sejteni Mozart zenéjéről, hogy eredetisége nem annyira meghatározott anyagok és technikák kitalálásában rejlik, mint inkább azok egymásra vonatkoztatásában, dramatizálásában, differenciálásában, átértelmezésében.

Az utolsó két fejezet mintegy ezektől a szubsztanciális eredményektől elrugaszkodva spekulatívabb értelmezését próbálja adni Mozart művészetének. Az előbbi, a klasszicitásról szóló, talán legkevésbé meggyőző szakasza a könyvnek. Kritikai része – a „klasszikus” fogalom különböző történeti változatainak alkalmazási nehézségei Mozart esetében – plauzibilis, azoknak a gondolati manővereknek a bonyolultsága azonban, amelyekkel a „klasszikus” hegeli fogalmát és a Mozart-zene klasszicitását mégis megpróbálja egymásra vonatkoztatni, nem arányos elméleti hozamukkal – Adorno Beethoven–Hegel analógiájának nagyobb volt a magyarázó értéke. Annál remekebb viszont a zárófejezet,

amely Mozartnak a századelő óta démonikusnak minősített sajátosságait képes megvilágítani és nagyvonalú képbe integrálni. Gruber nagy felismerése, hogy Mozartnak a választott műfajjal olykor inadekvát sötét, szakadékos démoniája és parodisztikus, ironikus, szatirikus, groteszk hajlama között lényegrokonosság áll fenn – ugyanaz az excentricitás nyilvánul meg különböző irányokban. Az excentricitás, a démonia Mozartnál nem feszíti szét a klasszicitás kereteit, még extravaganciáit is uralni tudja formai architektúrájával. Am éppen ez a tudás utal a zavarbaejtő végső motívumra: a mindentudásra. Mozart a zenében mindent tudott, mindent meg tudott oldani, s ebben érezhetően kedvét is lelte; „ez oda vezet, hogy rejtélyes tartalmi mozzanattá válik, illetve a forma és a tartalom voltaképpen szétzúzással fenyegetett, de mindig újra megmentett viszonya olyan képet ad, amelynek tartalma mégis más, mint azé a harmóniáé, amely tartalom és forma egymásba átcsapásából jön létre”. A mozarti démonia tehát a mindentudás démoniája. Gruber a Mozart-zene e sajátosságát „univerzális játék”-nak nevezi, s ez a játék persze fölöttébb problematikusá teszi e zene értelmezését, a benne rejlő szándékok azonosítását.

Gernot Gruber könyve után Mozart nem kevésbé rejtélyes, mint előtte volt. De csakhogy sikerült megszabadítani a miszifikációktól, és nagyon sokat megérteni/megértetni belőle. A MEGÉRTENI MOZARTOT kiváló, fontos, lényeges mű, az új Mozart-kép reprezentatív megjelenítője, és sokáig alapkönyv fog maradni. 1990-ben – tehát még a Mozart-év előtt – a Mozart-irodalom tizenkétezer címre rúgott. A nemzetközi Mozart-irodalomnak még egyetlen alapműve, egyetlen lényeges műve sem jelent meg nálunk. Gernot Gruber könyvére égető szüksége lenne a magyar zenei művelődésnek.

Fodor Géza

QUINT-LEMEZEK

W. A. Mozart: Grabmusik (K. 42); Kommel her, ihr frechen Sünder (K. 146); Ave verum Corpus (K. 618); Sub tuum praesidium (K. 198); Exultate, jubilate (K. 165); Regina coeli (K. 127)

Capella Savaria együttes, korabeli hangszereken, vezényel Németh Pál

Szólísták: Zádori Mária (szoprán), Klaus Mertens (bariton), Fers Márta (szoprán). Közreműködik a Szombathelyi Énekegyüttes, karigazgató Deák István

Quintana 413 115

1991. 450 Ft

J. S. Bach: Menyegzői kantáták: „Weichet nur, betrübte Schatten” (No. 202); „O holder Tag, erwünschte Zeit” (No. 210)

Capella Savaria együttes, vezényel Németh Pál, szólista Zádori Mária

QUI 903 010 (CD)

QUI 403 010 (MC)

1991. 450 Ft

J. Haydn: Vonósnyegyesek Opp. 77&103. Festetics vonósnyegyes, korhű hangszereken (Kertész István, Pelófi Erka, Ligeti Péter, Pertorini Rezső)

QUI 903 001 (CD)

QUI 403 001 (MC)

1991. 450 Ft

A TÖRTÉNELEM HASZNÁRÓL ÉS KÁRÁRÓL szólva Nietzsche a feledést boldogságunk, sőt emberlétiünk feltételének tartja; a XX. század, amikor tudomány és technika egyaránt a zenei örökség egyidejű esedékessé tételével kecsegtet, mégis mintha a feledés elfeledésének kora volna. Am úgy tűnik, hogy feledés nélkül nincsen életképes kultúra: a kor nagy tanulsága ugyanis nem a kultúrák szimultaneitásának esélye, hanem az, hogy ez az esély kihasználatlan maradt. Bach, Haydn, Mozart életműveinek nem sokkal nagyobb darabja látszik ki a homályból, mint a lemezjátszó feltalálása előtt, még ha ez immár nem a feledés, hanem a közöny homálya is. E vonalon nem tartunk döntően előrébb, mint Mozart Béce, amely a SZÓKTETÉS-t vélte a komponista első operájának (aki előtte pontosan úzenkét színpadi művet írt). A kérdés csak az, siessünk-e felháborodásunkat hangoztatni a szent nevek és a szent historizmus nevében.

A zeneéletben működő szelekció és az életművek nagyobb részét homályba borító közöny ugyanis pontosan a zeneélet működésének ára: a közöny és a szelekció értékszempontokat fejez ki, amelyekkel vitatkozni lehet ugyan, de megkérdőjelezésük a kultúra alapjait ingatja meg. Másfelől a repertoárt radikálisan kibővítő régi hangszeres előadók a történeti autenticitás mítoszával pontosan a számukra ellillant értékszempontot próbálják pótolni. A mai kulturális köztudatba nem a művek, hanem az életművek kerültek be, amelyekben ezúttal nem a művek összessége értendő (mert az életmű ennél több), hanem inkább a preconcepció, amely felől a műveket értelmezik, miközben az életművet a műveknek csupán elenyésző hányada igazolja. Érthető, hogy a kezdetben hagyományos zeneéletünk ellenzékeként működő régi hangszeres előadóknak mindig is sürgősebb volt a közismert művek új arcának felfedésénél az, hogy a töredékekre, a szengékre, a variánsokra, az átiratokra, vagyis az életmű törmelékére irányítsák a figyelmet, mindarra, ami periferikus és mű voltában kérdéses. Ezért, hogy az életműveknek ekkor nem a szellemmé transzcendálható színére, hanem az élettel érintkező fonákjára vetül fény. Ez az, ami az életmű folyamatos és megszakítatlan szövetét alkotja, és ami több a művek láncolatánál, mivel létrehozásuk képességét, vagyis a meg nem írt műveket is magában foglalja. A tényleges művek e perspektívában úgyszólván véletlennek és esetlegesnek tűnnek, miközben két mű vagy a mű meg az élet közötti résben felsejlik az, ami az életműben előbb volt, mint a mű, és amihez az út éppen a törmeléken át vezet.

A Mozart-felvételeken hallható hat darab közül legalábbis kettő ilyen „törmeléknek” minősül: a GRABMUSIK, a tizenegy éves Mozart munkája, nyilván egy további előadás kedvéért, néhány évre rá zárókórossal egészül ki, miközben elképzelhető, hogy az egész mű maga is töredék. Ugyane feltételezés majdnem bizonyosság a KOMMET HER... áriánál: valószerűleg mindketten elveszett vagy el sem készült nemzeti nyelvtű passiókantáták töredékeit. A ma kultivált repertoár szűk horizontja miatt időben is periferikusnak számít az az öt mű a hatból, mely a korai salzburgi időszak munkája; továbbá a műfajok kultikus

jellege is szélre szorította őket befogadástörténetük során. A darabok mégis szorosan kötődnek az életmű későbbi feléhez. A zsenialitás a korai egyházi művekben mindenekelött abban az elfogulatlanságban nyilatkozik meg, amellyel Mozart az opera hangját, ifjúkori itáliai utazásainak döntő élményét, a templomba minden aggály nélkül transzponálja. Az itt hallható öt salzburgi (és milánói) művet az opera formavilága olyannyira magába szippantotta, hogy az egyes műfajok közötti eltérések mozgásteret a mindent átütő (és az operaária formájától elválaszthatatlan) szonátaforma mellett jószérivel csak a recitativo és a kórus alkalmazására, illetve mellőzésére korlátozódik. Amikor Mozart a szövegkezelés régi sztereotípiáihoz tér vissza, mint élete egyik legutolsó művében, az AVE VERUM CORPUS-motettában, ott ez már nyilvánvalóan a historizáló resignáció eszköze. Az operaközelség az EXULTATE, JUBILATE-ban válik kézzelfoghatóvá, mivel Mozartnak a LUCIO SILLA című operájával kapcsolatos milánói útja során készült ugyanannak a kasztrált szopránnak számára, aki az opera főszerepét énekelte. Éppen az itáliai utak elemi hatásának fényében tűnik fel a GRABMUSIK-nak az olasz stílus melegétől való érintetlensége: a kantáta a maga két allegorikus szereplőfigurájával még a barokk hagyományban áll. Tanulsággal azonban még ez a kissé avított zsenge is szolgál: arra a meghökkenítő ökonómiaira irányítja figyelmünket, amellyel a gyermek Mozart sosem akar többet mondani annál, mint amennyit el is tud mondani, a már éppen rendelkezésére álló kifejezőeszközöknek nem mindenáron való átlépésére, hanem az elért szint beteljesítésére törekszik – ez a magába forduló zárttság pedig már az életmű egészének arculatát vetíti előre. Ügyelenséget és naivitást találni a gyermekkori természetben, aránytalanságot és erőltetett kifejezést azonban még véletlenül sem: a kikényszerített eredetiség hiánya ekkor a legmerészebb eredetiséggel ér fel.

Amikor a Capella Savaria a Zeneakadémián bemutatkozó koncertjét tartotta, a fő esemény, hogy végre idehaza is megalakult egy „hivatalos” régi hangszeres együttes, a lelkes közönség szemében nagyobb súllyal esett a latba, mint az, hogy félkész árut kapott: az együttes pusztá léte felett örvendezve a hang-

szerteknikai és összjátékbeli tökéletlenségek felszámolását nyugodt lelkiismerettel bízhatta az időre. Tíz év telt el a hangverseny óta, és a Capella a megelőlegezett bizalommal kissé visszaélt. Az együttes a jó menedzselésnek köszönhetően olyan originális muzsikussal került kapcsolatba, kikkel, elsősorban lemezen, kiváló produkciókat hozott létre. Másfelől kiderült az is, hogy a vendégbetanítások csupán tüneti kezelésnek bizonyulnak a kifinomulatlan vonóhangzásnak, az ingatag ritmikai bázisnak, a spontaneitás hiányának akut betegségével szemben. A rendszeres lemezfelvételekre beállított munkamódszer minde problémákat inkább konzerválta, minsem megszüntetésükben segített volna, és az együttes helyett olyanfajta szinttartásra rendezkedett be, amely nagyon emlékeztet a Liszt Ferenc Kamarazenekar sokat kárhoztott hasonló attitűdjére, azzal a lényeges különbséggel, hogy az a szintet azért még mindig inkább érdemes tartani. Tudom, hogy a hangszeres technikai hiányosságok felhánytorgatására régóta kész a válasz: minálunk a régi hangszeren való játéknak nem volt hagyománya, nem volt és ma sincs intézményes oktatása, ezért az előadók felkészültsége még jó darabig a másodlagosság bélyegét fogja magán viselni. Kérdés azonban, hogy a hagyománytalanság alibije felmentést ad-e a hagyományhoz való önkényes kapcsolódás vádjá alól. A Capella ugyanis félreérthetetlenül és beismerten a régizene-játék mai németalföldi manírja mellett kötelezte el magát, mégpedig rögtön a kezdetkor, amikor a technikai háttér semmiképp nem állt rendelkezésre, a későbbiekben pedig talán épp az elkötelezettség is akadálya lehetett a játékbiztonság megteremtésének. Másfelől az az arisztokratikus konnyedség, amelyet az említett irányzat képvisel, sokkal folyamatosabb hagyományba illeszkedik, mint gondolnánk, mivel éppúgy kötődik a genius locihoz, mint egy konkrét korstílushoz, és inkább vagyok hajlamos a stílus kései apoteózisának, mintsem holtából felélesztett modernnak tekinteni. Az együttesnek a „hiteles” előadás felé mindenáron való törekvése játékának valami elrejtethetetlen mesterkéeltséget ad, mintha valamely külső mércéhez kellene minduntalan igazodniuk. Pedig hát nem kell.

Zádori Mária szopránja és a kórus minden-

esetre sokkal inkább lekötötték figyelmemet a Mozart-felvételen, mint a zenekar. Zádori énekléséről igen nehéz bármit is írni, mint mindenről, ami jó és rossz kategóriáit felrúgva egyszerűen olyan, mintha nem is lehetne másképp csinálni. Így aztán leginkább negatívumok hiányaként írható körül: mentes minden operai manírtól. Ez pedig akkora dicséret, amely minden jót elmond: a tiszta intonációt, amely nem attrakció, hanem természetes mellékterméke affektus és effektus összhangjának; az érthető szövegmondást; a bájosan karcsú hangot; a kivételes intelligenciát. Ám e védtelen és törekeny hangban mégis annyi erő van, hogy képes az egész repertoárt önmagán keresztül láttatni anélkül, hogy a kiszámíthatóság ualmába torkolna. Ha a fiatal Fers Mártnak szintén sikerül különlegesen egyéni zamatú hangszínét a zeneélet egyéb régióinak megpróbáltatásai elől megőriznie, az a régizene-élet nagy nyeresége lenne.

Kodály országában olyan kórusoknak, mint a Deákly István vezette Szombathelyi Énekegyüttes, hemzsegnie kellene; és nem sokkal többet ismerek. Sajnos a gyerekek többsége itthon sosem fogja megizlelni az átetsző, rugalmas és érzékeny hangzásban való részvétel kreativitásának örömét.

A Capella Savaria gyengéi jóval leplezetlenebbek a Bach-lemezen, mely két világi kantátát rögzít. Az ok, azt hiszem, az, hogy a basso continuo (a számozott basszus) itt sokkal hangsúlyosabban van jelen, mint Mozart egyházi műveiben, ahol inkább a szokás, mint a struktúra követeli meg; ezenkívül Bachnál a túlsúlyban lévő hangszereszlós áriák is az instrumentális játékot terelik a figyelem középpontjába. A continuo nemcsak a kompozíciónak, hanem az előadásnak is alapja a barokk zenében, olyannyira, hogy a csembalista a mai karmester szerepét nemcsak akkordjátéka révén, hanem kifejező mozdulataival is betölti, és ha a continuoórészleggel van baj, azt az egész produkció megsínyli. A jelen felvétel csembalistájából és vonós-basszus-szólistájából hiányzik a kérelhetetlen ritmikai biztonság, amely az együttes zenei irányítására alkalmassá tenné őket: a recitativobeli akkordok nem sugallnak gesztusokat, magyarán nem érzéklni a súlyos és a súlytalan helyek

egyértelmű megkülönböztetését, ami nélkül pedig az előadás iránya menthetetlenül zavarossá válik. Az embernek valóban szinte végig az az érzése, mintha az egész kicsit inogna, nem annyira, hogy teljesen szétmenjen (ez csupán a 210. KANTÁTA No. 8-as áriájában történik meg, bár a No. 4 sem áll messze tőle), csak épp annyira, hogy a hallgató, a hiányzó ritmikai biztonságot önnön testéből pótolni akarván, az önfeledt zenehallgatásból kénytelen kizárni önmagát. A zenei rendező a végső katasztrófától, amikor csak teheti, megmenti az együttest; de olyan tétovaságon, mint a 202. KANTÁTA legelső recitativójának ariosóba váltásakor hallható előkészítetlen és meggyőződés nélküli tempóváltás, a rendező sem segíthet. A hangszereszlók értelmetlen módon mind fakók és fáradtak; a 210. KANTÁTA fuvolás áriája a végére teljesen „leül”, mintha a muzsikusok lélekben ott sem volnának (hanem mondjuk már a következő lemezfelvételen). A hanyagul elegáns „da sé”-manír, amely a németalföldi előadók franciás játékának utánozhatatlan sajátja, itt közönynyé szürkül, és a fáradt ruánt épp a ritmikai bizonytalanságokkal járó izgalmak menük meg az unalomtól, Zádori Mária ebben a közegeben idegen, már-már abszurd jelenség: mintha két teljesen más világ került volna egymás mellé anélkül, hogy érdemi párbeszéd kezdődhetne közöttük.

Második mozaikkockáját illesztette a Festetics kvartett abba a monumentális képbe, amely egyszer majd Haydn valamennyi vonósnégyesét ábrázolni fogja, ám amely az együttesnek a kezdetektől felívelő útját is megrajzolja majd. Egyelőre a repertoár két széle vált hallhatóvá: először a korai Op. 9-es sorozat, most pedig a legutolsó három Haydn-kvartett, az Op. 77-es opusztörredék és az Op. 103-nak titulált két tétel, amely Somfai Lászlónak, a felvétel szakértőjének álláspontja szerint nem az Op. 77 folytatásaként, hanem új opusz elkezdeseként készült. Akárhogy is, a torzó végén található bejegyzés az egész haydni kvartett-termés végérvényes lezáródását jelzi: „hin ist alle meine Kraft”.

A nagyszabású vállalkozásra a néhány éve alakult együttes felkészültnek mondhatja magát a hangszer tudás megalapozottságában és a klasszikus társalgási nyelv oldott használata-

tában egyaránt. A Festetics vonósnégyes ma a legkiegyensúlyozottabb magyar régizenei együttes. A legfontosabbnak mégis azt érzem, hogy ez az együttes, mivel őrizkedett attól, hogy útját valamely kitaposott ösvényre lépve maga jelölje ki, a fejlődés útját nyitva hagyta maga előtt. (Mintát egyébként is alig találának, mivel a régi hangszeres vonósnégyes, talán a csak hosszú távon megtérülő munkabefektetés miatt is igen ritka.) A fejlődés valamennyi feltétele adott tehát, kíváncsiságunkat a fejlődés dimenziói tartják ébren: jelenleg az együttes „csak” makulátlanul profi, elokvens és kulturált, mégis különösebb előadói profil nélkül. A legdrámaibb pillanatok és az olyan csaknem démoni karakte-

reket, mint az F-DÚR KVARTETT menuettója, sem túlozzák el, másfelől olyan effektus, mint az ugyane tétel triójának sejtelmessége, mely során Haydn csaknem schuberti módon él a hangnemben rejlő színhatással, maradéktalanul érvényesül. Végül is az egyetlen, ami olykor hiányzik, a markáns érzelmi súly, éppen az, ami pillanatnyilag koraéretté tenné a kvartettet, így viszont ez is a kellő időben fog beérni. A Haydn-összkiadás a tárgyi, a két, már elkészült felvétellel születő bizalom pedig az érzelmi feltételt teremti meg annak, hogy az együttes valóban végigmenjen az úton.

Dolinszky Miklós

A *Holmi* szerkesztői szeretettel várják a lap eddigi és leendő munkatársait – a kéziratokat, terveket, ötleteket, a támogatást vagy a bírálatot – minden hónap első csütörtökjén 16-tól 18 óráig az Írók Boltjának teázójában (Bp. VI., Andrassy út 45.).



A folyóirat a Művelődési és Közoktatási Minisztérium,
az MTA–Soros-alapítvány,
és a Central & East European Publishing Project (Oxford)
támogatásával jelenik meg