

SOMHEGYI ZOLTÁN

## A varázsfuvola koordinátái

Jan Assmann: *A varázsfuvola. Opera és misztérium.*

Ford. Tatár Sándor. Budapest, Atlantisz,

2012. 454 oldal

„Aki egyedül végigjárja ezt az utat anélkül, hogy hátranézne, megtisztul a tűz, a víz és a levegő által, s ha képes legyőzni a haláltól való rettegést, újra elhagyhatja a föld övét, és ismét láthatja a fényt, valamint elnyeri a jogot, hogy felkészítse lelkét Ízisz, a nagy istennő titkai kinyilatkoztatásának befogadására.” A Terrasson abbé regényéből származó idézet, amelyet Assmann *Varázsfuvola*-könyvében olvashatunk (310), szépen foglalja össze a Tamino előtt álló feladatot. Eredetileg szerelemtől fűtve vág neki a gonosz birodalmának, hogy megszabadítsa az elrabolt Paminát, majd pedig a cselekmény és a szereplők erős változásai során végül egy próbatétel-sorozat által Ízisz misztériumaiba nyer beavatást. Az operában szabadkőműves gyakorlatok, misztérium és fikció bonyolult szövedéke tűnik fel, és Assmann monumentális elemzése olyan, mintha az egész művet egy háromdimenziós koordináta-rendszerbe helyezné, hogy aztán ebben az összetett rendszerben bontsa – pontosabban inkább: bogozza – ki. Egyenlő figyelemmel végez tematikai, zenei, dramaturgiai, kultúr- és művészettörténeti, misztérium-történeti és misztérium-tudománytörténeti (metatörténeti) elemzéseket. A híresen sokrétű művet tehát úgy akarja felfedni, hogy jelenetről jelenetre végighaladva vizsgálja a szabadkőműves mítosz kutatás és a kulturális emlékezet egyéb formáiban

megmaradó tartalmak felől, és ezt egészíti még ki a zenei nyelvezet, formák, stilisztikus megoldások gondos analízisével, valamint Mozart egyéb műveinek és más zeneszerzők alkotásainak bevonásával. Igen precíz módon helyezi el a mű minden részletét és vonatkozását ebben a bonyolult és soktényezős koordináta-rendszerben. Bemutatja, hogy a mű – különleges és egyes megoldásaiban – sokszor nehezen értelmezhető cselekményvezetése, a zenei formák gazdagsága, a szereplők jellemváltozásai és személyiségfejlődése nem az opera patchwork-jellegéből adódik, ahogy azt egyes elemzők jellemezték (23), hanem ez az összetettség mégiscsak kiteríthető egy olyan logikus rendbe, amelyben minden vonatkozás a pontos helyére kerül. Ehhez csupán annyi kell, hogy Assmann mindenre kiterjedő figyelmével vizsgáljuk végig az operát. Az értelmezés tehát nem egyszerűen megfejtést jelent, a titkok egyszeri hirtelen feloldását, hanem éppen magának az értelmezési tevékenységnek a bemutatását is, és ez a folyamat eredményezi aztán az új értelmet – tárgyából kiindulva is vehetjük az analógiát: az olvasót úgy avatja be a *Varázsfuvola* világába, ahogy a főszereplők értik meg folyamatosan helyzetüket.

Pedig, ahogy szerényen fogalmaz (26), könyvében csupán arra vállalkozik, hogy leírja a művet, illetve valamiféle szoros ol-

vasást végezzen (38), mégis ez aztán egy új olvasattá is válik. Ráadásul egy eredetileg nem zenetudós olvasatává. A bevezetőben saját maga ellen teszi fel a kérdés, miszerint: „Hogy jut eszébe egy egyiptológusnak könyvet írni *A varázsfuvoláról*?” (13). Aki ismeri Assmann munkáit, éppen ez után a kérdés után kezd még jobban érdeklődni, hiszen előző műveiben is a tudomány(terület)-áthágás és -tagítás irigylésre méltó példája következett egy ehhez hasonló, látszólag ön- és olvasó-elbizonytalanító kérdés után. Az Assmann saját szűkebb szakterületén túl is ismertté tévő *A kulturális emlékezet* elején is „szabadkozott”, hogy Egyiptomtól nemcsak Izraelen át Görögorszáig, hanem az emlékezés és kultúratudomány elméleti kérdéseig jutott, a *Mózes, az egyiptomi*ban azért, hogy ott sem Mózes egyiptomisága érdekli – a kérdés klasszikus értelmében, azaz annak eldöntése és újabb tudományos érvekkel való alátámasztása, hogy az volt-e vagy sem –, hanem az, hogy esetleges egyiptomisága miként jelenik meg a későbbi emlékezetben, az *Uralom és üdvösség* esetében pedig a kultúra, emlékezet, identitás és politikai teológia ókori formáit vizsgálta, természetesen bőven Egyiptomon túl is.

Ez a fajta emlékeztörténeti érdeklődés válik fontossá a *Varázsfuvola*-könyvben is. „A tulajdonképpeni értelemben vett történelemmel ellentétben az emlékeztörténetet nem a múlt mint olyan érdekli, hanem a múlt csak úgy, ahogy emlékeznek rá. A hagyományozás ösvényeit, az intertextualitás hálóját, a múlt olvasatának diakronikus kontinuitásait és diszkontinuitásait vizsgálja” – írja Assmann a *Mózes, az egyiptomi*. Ford. Gulyás András, Ábrahám Zoltán, Görföl Tibor, Tóth Péter. Budapest, Osiris. 2003. 24), és ez a *Varázsfuvola*t elemző mű kiindulópontjára is érvényes, még akkor is, ha az elején úgy tűnik, mintha épp az ellentétes irányból közelítene: egy a műhöz hűséges befogadás

kísérletéről ír (14), azaz az eredeti alkotói szándék rekonstruálásáról. Mégis, ez nem egyszerűen egy konkrét előadás vagy egy szűk korszak *Varázsfuvola*-értelmezését célozza, és főleg nem nélkülözi az emlékeztörténeti távlatot. Fő tézise ugyanis éppen az, hogy a mű Ízisz misztériumainak korabeli értelmezései felől érthető meg teljesen, azaz a misztériológia – legfőképpen a szabadkőműves misztérium-kutatások – 18. századi művelőinek elméletei felől. A *Varázsfuvola* központi szervezőeleme az Ízisz misztériumaiba való beavatási szertartás, és ezért elengedhetetlen annak vizsgálata, hogy minderről mennyit tudtak Mozart és Schickaneder korában.

Misztérium és mese, beavatási rítus és opera, egzisztenciális és esztétikai vonatkozások elválaszthatatlan összefüggéséről van tehát szó. Olyan műről, amely a mítoszt újra- és újjáalkotja, feleleveníti elemeit, de radikálisan új formában: „A *Varázsfuvola*-ban tehát egyrészt egy végtelenszer változatlanul megismételhető ősrégi rituálé bemutatásával, másrészt és ugyanakkor egy egyszeri, minden eddig végrehajtott rituálé forradalmasító, átíró esemény megjelenítésével van dolgunk” (392). Assmann nagy meggyőzőerővel mutatja be, hogy ha ennek tudatában nézzük az operát, az számos megoldhatatlannak tűnő problémára ad magyarázatot, és több helyen pontosításra készíti az eddigi értelmezéseket. Ilyen például az opera helyszínének – és ehhez szorosan kapcsolódva idejének – meghatározása. A rengeteg Egyiptom-utalás, hieroglifák, színpadkép-utasítás, díszletek és öltözékek ellenére az opera nem az ókori Egyiptomban játszódik, sokkal inkább egy olyan utópikus birodalomban, ahol Ízisz kultusza fennmaradt, vagy sikeresen rekonstruálták, sőt, az értelmezés így azt is magában foglalhatja, hogy éppen ennek köszönhető Sarastro birodalmának boldog, igazságos és ideális – egyben tehát utópisztikus – jellege.

Az opera ezen olvasata ugyanígy választ adhat az ún. „törésméletre” is. Az elmélet alapján Mozart és Schickaneder először varázsmeseként kezdtek el dolgozni a művön, és menet közben változtatták meg a történet menetét, a szereplők karakterét és az egész opera jellegét, egy szabadkőműves gondolatvilágba és misztikus szférába emelve azt. Az elképzelés képviselői ezzel az alkotófolyamat idején bekövetkezett „töréssel” magyarázzák például azt a változást, ahogy az Éj királynője a kezdeti pozitív figurából – elrabolt lányát kétségbeesetten visszaszerezni próbáló anya – hataloméhes, lányát kiátkozó és „örjögő fúriává” változik, vagy az eredetileg gonosznak leírt Sarastro egy ideális birodalom jóságos uralkodójává lesz. Assmann teljes mértékben elveti az elméletet, nem csupán a kéziratvizsgálatok eredményei alapján, hanem sokkal inkább azért, mert saját megközelítése szerint ennek a változásnak éppen hogy igen fontos dramaturgiai, sőt misztériológiai szerepe van: ha ugyanis elfogadjuk, hogy az opera egy rítus esztétikai formába öntése, akkor a beavatandók – nem csupán Tamino és Pamina, hanem maguk a nézők is – át kell hogy essenek egy dezilluzionálási folyamaton, korábbi téveszméiktől meg kell szabadulniuk. Mozart és Schickaneder jelentős újítása viszont az, hogy a beavatás mindkét főszereplőre vonatkozik. Ez nem csupán egy – a szabadkőművesség szemszögéből nézve akár – forradalminak tekinthető lépés, azaz hogy egy nő is a beavatottak közé tartozhat, hanem szerelem és megismerés összefüggésének hangsúlyos előtérbe állításaként is értékelhető.

A zenei formák változatossága – ami miatt például Beethoven is a *Varázsfuvolát* értékelte a legmagasabbra Mozart ope-

rái közül – pedig mindezek alapján azzal is indokolható, hogy Mozart az egymástól élesen elkülönülő és elkülöníthető szféráknak, a beavatás állomásainak (babonától az igazságig, téveszmétől a beavatottságig) különböző stílári formákat biztosított, így alakítva ki azokat a zenei idiómákat, amelyben valamennyi szereplő szintje és funkciója kijelölhető és zeneileg ábrázolható. Emellett pedig a zenei változatosság annak biztosításához is nagyban hozzájárult, hogy a mű esztétikum és rituálé kivételes keveréke legyen. Hiszen, ahogy a könyv alcíme – *Opera és misztérium* – is sugallja, a kettő együttesen érvényes és egyaránt fontos. Bármennyire is lényeges az Ízisz-kultusz mint kiindulópont, mégiscsak egy műalkotásról van szó. Mozart ténylegesen színre visz egy rituálét, ahol a két terület, misztérium és esztétikum tökéletes egyensúlyban kerül egyesítésre. A rituális történesor így esztétikai tapasztalat formájában jelenik meg, ahol nem csupán látjuk a főszereplők beavatását, hanem az opera minket is bevon, mi magunk is aktív részeseivé válunk a látott történéseknek.

A közönség megfigyelőből tehát részessé válik – pontosabban inkább csak válhat, hiszen a rítus (és az opera) szövegében többször találunk utalásokat arra, hogy a beavatás valójában nem vég, jóval inkább afféle kezdet. A megvilágosodással kezdődik az a tökéletesítési folyamat – akár önmagunk, akár a világ tökéletesítése –, ami a beavatott fő és befejezhetetlen célja kell hogy legyen. Az opera így végigviszi Taminót és Paminát az úton, vele együtt minket, nézőket is, de a végén értjük meg, hogy a beavatással csak feladatunk kezdetén járunk, és a legjobb esetben is csak érdemesnek méltattunk arra, hogy folytassuk az építkezést.