

Gerhard vom Hofe

ISTENI-EMBERI AMADEUS***Irodalmi Mozart-képek a művészet és a lángelme romantikus fogalmának horizontján belül**

Balázs István fordítása

Az értők, a tisztelők és műkedvelők köreiben felhangzó panasz, miszerint az életrajzok elégtelenek, makacsul végigkísérik Mozart hatástörténetét attól a pillanattól fogva, hogy sor került az első áttekintő ábrázolás megírására. Egy ilyen, a XIX. századra tipikusan jellemző megnyilvánulás az irodalmi és zenei értelemben egyaránt művelt lelkésztől, Wilhelm Hartlaubtól származik. Egy levelében, amelyet 1847. június 8-án írt barátjának, Eduard Mörikének, a költőnek, beszámol egy olvasmányáról, az orosz Alekszandr Ulbisev¹ német fordításban nemrégiben megjelent Mozart-életrajzáról: ez az élettörténet „*tisztelességgel megírt munka, és jobb, mint gondoltam, de nincs benne semmi különleges. Mindamellet nem is hiszem, hogy bárki valóban élvezetes életrajzot írhatna Mozarról, valamiféle költeményszerű töredék az életéből, amilyent valamikor Te tervezteél, ezerszer kielégítőbb lenne. Életének eseményei, akadályoztatásai, utazásai, a korszak hírei, nem is szólna jellemének vonásairól – micsoda ellentétben áll mindez a művész végtelen nagyságával*”.²

Hogy Hartlaub számba veszi ezt a tudományos kutatásokat (Otto Jahn 1856-ban keletkezett nagy munkáját) megelőzően utolsó Mozart-életrajzot, megbecsülésről tanúsodik. Mégsem rejti véka alá csalódottságát. S az udvariasan tartózkodó kritika összekapcsolódik egy, már elvi alapokat is érintő megfontolással, ami viszonylagossá teszi a felemlegetett hiányosságot. Ulbisev vállalkozása elismerést érdemel, mindaz pedig, ami Mozart-ábrázolásában nem kielégítő, az maga az életrajz mint irodalmi műfaj felismert nehézségének bizonyul, egyszóval nem szubjektív, a szerző terhére írható gyöngegség. A kritika persze nagyon is kapóra jött, hogy barátjának, Mörikének emlékezetébe idézze egy régóta dédelgetett tervét, s hogy újból arra ösztökélje, váltsa azt valóra: művésznovella formájában vesse papírra Mozart irodalmi „életrajzát” (úgy, ahogyan az a XIX. században közkedvelt volt, s ahogyan a biedermeier korszak különösképpen művelte) – az életrajzi bemutatások szemlátomást eleve kérdéses kísérleteinek alternatívjaként. Hartlaub közvetett felszólítása az addigi Mozart-életrajzok felismert hiányosságaiából eredeztethető (Schlichtergroll,³ Niemtschek⁴ és Nissen⁵ sorolható ide, valamint most már Ulbisev is). De nem csak erről van szó: mintha ugyanezzel lenne indokolható egy Mozart életéből vett „költői töredék”, mi több, egy költői kísérletnek még a legitimitása is – ez utóbbi gondolatot az idézett levélrészlet sugallja. Az mármint, hogy épp Ulbisev szerepel a biográfiai irodalom Hartlaub által szóvá tett hiányosságainak példajaként, írhatjuk akár a véletlen számlájára is, de azért kissé mégis megütközést kelt. Úgyanis Mozart orosz rajongójának azt semmi szín alatt nem róhatjuk fel, hogy híján van a „különlegességnek”. Ulbisev mégiscsak „filozófiai életrajz”

* Az itt olvasható tanulmány alapja egy előadás, amelyet a szerző a nagy Mozart jubileumi évben, 1991 márciusában tartott Barcelonában, majd később megismételt Saarbrückenben és Heidelbergben.

igényével igyekezett megírni munkáját,⁶ amely éppannyira szenzibilis, mint amennyire jellegzetesen romantikus elgondolást képvisel, amennyiben Mozart életét és munkásságát isteni küldetesként a csoda és a logikus következetesség paradox egységének (Mozart mint „*a nyugati zeneművészet lezárása*”)⁷ igyekszik megalapozni. Mozart orosz szakértője nem téveszti szem elől az ellentmondásokat a zseniálisan egyetemes zeneszerző és a végső soron megmagyarázhatatlan ember között, ámde a lángelme Mozartnál a „legnagyobb mértékben” egyesült tulajdonságainak megfigyelése mégiscsak jellegzetesen romantikus képet eredményez, ami az élettörténet és a művek történetének lappangó egységére utal. A romantikus látásmódnak köszönhető egy eszményi világ polgárának képze, aki belső valóját álarc mögé rejti, zenei alkotásait pedig „*erényes cselekedetekként*” értelmezi.⁸ Mozart képtelensége a művészi megalkuvásra, a világbölcsesség iránti megvetése, sőt, „mérhetetlen közönye a pozitivitással szemben”⁹ valósággal predesztinálta őt arra, hogy a társadalom áldozata legyen. Ulibisev a romantikus művészfelfogás valamennyi jellegzetes toposzát felvonultatja.

Ennyiben tehát Hartlaub kritikája, amely épp az itt is nyilvánvalóan közvetítetlen ellentmondást panaszolja föl jellem, művészi létezés és mű között, mégiscsak meglepő. A megbírált életrajzíró is látja a nagy problémát, amely valamennyi Mozart-értő nagy bosszúsága lett: a nyilvánvaló diszkrepanciát Mozart személye, művészi lángelmeje és életműve között.¹⁰ Mozart jelleme bajosan hozható összhangba a „művész végtelen nagyságával”. Mozart, a zeneszerző, „isteni” – de Mozart, az ember, úgy, ahogyan önmagáról szóló megnyilvánulásában vagy a kortársak ítéletében megjelent, nagyon is emberi gyöngékkal felruházott, minden feltűnést nélkülöző, problematikus személy volt, akinek habitusa és zenei zsenialitása semmi szín alatt nem akar egymással összhangba kerülni. Egy szemtanú beszámolója jellemző példaként szolgálhat: Caroline Pichler bécsi író nő írja visszaemlékezéseiben, hogy Mozart az emberekkel való személyes érintkezésében „*a szellemi műveltség, a tudományosság vagy a magasabb rendű irányultság szinte legcsekélyebb jelét sem mutatta*”. Inkább komolytalannak hatott a maga „*földhözragadt gondolkodásmódjával*”, „*lapos viccelődésével*”.¹¹ Hogyan hozhatnánk ezzel kapcsolatba sokrétű zenei képzeletvilágának rejtett mélységeit? A zseniális Mozart sokat csodált alkotásai nincsenek összhangban személyének megjelenésével és viselkedésmódjával. Mindamellet nem egyedül a művész életének és alkotásainak, magának az alkotónak és zseniális műveinek ez az ellentmondása az, ami majdhogynem megoldhatatlan nehézségek elé állítja életrajzíróit: a Mozart élete és művei közötti ellentmondások hatványozódnak annak nyomán, hogy nyilvánvalóan szétválik a „külső életrajz” és Mozart nyelvileg rendkívül szűkösen dokumentált belső világa.

Ami életének külső eseménysorát illeti, nos azt akár prototipikusan romantikus „életregényként”¹² is olvashatjuk, mi több, életrajzírója nemigen kívánhatna magának izgalmasabb tárgyat. Mozart élethelyzetei, mindenekelőtt a csodagyerek utazásai, a virtuóz fellépései Európa udvaraiban és különböző nagyvárosaiban (Bécs, München, Párizs), sokat csodált tevékenysége zeneszerzőként Itáliában és Londonban – mindennek ecsetelése talán nem ígérne semmi „különlegeset”? Hans Joachim Kreutzer joggal hangsúlyozza, hogy Mozart élete magán viseli egy romantikus művészetet valamennyi jellegzetes helyzetét. Sajátos módon életében egy „művészregény lényegi vonásai” előlegeződnek meg.¹³ Még „*a művészsorssal kapcsolatos felfogás is, úgy, ahogyan azt az E. T. A. Hoffmann-típusú romantika a XIX. századra hagyományozta*”,¹⁴ felfedezhető benne. A költői pillantást nem kerülhetik el a termékeny, Mozart életútját strukturáló motívumok. Elegendő, ha az isteni csodagyerek motívumegyüttesére gondolunk (amely összekap-

csolódik a korai érés, az idő előtti beteljesedés és a naivitás képzetével), vagy a *Bildungsreise* motívumára, az utazásra Itáliába, amely az Ígéret földje a muzsikusok számára. Ki lehetne bontakoztatni a hazafias művész motívumát (a rivalizálások motívumával összekapcsolva) vagy azt a romantikus motívumot, amely a művészt idegennek mutatja ebben a világban, aki konfliktusban áll a társadalommal, s harcát vívja a szükséggel, végül az elnyomorodás és szenvedés motívumát, az áldozatét és betegségét, ami a zseniális művész stigmája. (Olyan motívumsor ez, amely jól ismert és hatásos legendákkal kapcsolódik össze, azokkal, amelyek a kései Mozart és halálának körülményei körül alakultak ki.)

A költői és romantikus életmotívumoknak ez a kánonja mind az életrajzírás, mind a kifejezetten irodalmi Mozart-ábrázolások számára kiadós forrást és értelmezési sémákat biztosított. A költői életleírások mindezen túlmenően gazdag anekdotakincsből is táplálkozhattak azt követően, hogy Friedrich Rochlitz az „Allgemeine Musikalische Zeitung”-ban már 1798-ban közzétette gyűjteményét,¹⁵ Nissen pedig az általa írott életrajzban kibővített gyűjteménnyel áll elő. Az életrajzíróknak, akár csak a költőknek, végül (még ha távolról sem teljes terjedelemben) Mozart kezétől származó dokumentumok, valamint a kortársaknak a komponistával kapcsolatos közlései is rendelkezésükre állottak. Nem szabad megfeledkeznünk a legendáknak Schlichtegroll NEKROLÓG-ja óta mindjobban terebélyesedő komplexumáról sem. Egy szó, mint száz, bőséges anyag állt rendelkezésre az irodalmi életrajzok számára. S persze mindenekelőtt az anekdoták és a legendák már azzal is a költői ábrázolás malmára hajtják a vizet, hogy maguk is irodalmi alakban léteznek.

Mindamellet a legfontosabb nyilvánvalóan még hátravolt. Lett légyen bármennyire felcsigázó, esetenként akár szenzációs is az a híranyag, amely Mozart külső életéből származott, a pszichológiai érdeklődést még semmiképp sem tudta kielégíteni. A kérdés, amely Mozartnak, az embernek a titkára irányult, aki egy ily mértékben nagyszabású, mondhatni „isteni” életművet hozott létre, megválaszolatlan maradt. Továbbra is nyitott volt a kérdés, amely az alkotó személyének és zseniális művének rejtett egységét, ezzel összekapcsolódva pedig Mozart ellentmondásos egzisztenciájának magyarázatát firtatta. Ugyanis mindaz, ami Mozart életrajzában szembeszökően érdekes és látványos, elhomályosítja a tekintetet, amely ennek az egyedülálló embernek a belső világát igyekszik meglátni. Élet és művészet, géniusz és alkotás *belső* összefüggése, Mozart művészi egzisztenciájának igazi centruma csak nem akart felbukkanni a róla írott életrajzokban. Kívánatos lenne továbbra is a belső élettörténet¹⁶ feltérképezése, csakis ez tudná ugyanis egységes képpé fűzni Mozart életének motívumait, lehetővé téve ezzel egy „élvezetes” biográfia megírását.

Ellenben pontosan ez a lélektani kérdéseknek utánajáró és az esztétikai igényeknek eleget tenni próbáló poétikus Mozart-képek legfőbb érdeklődési területe. A költőnek ugyanis van esélye arra – pontosan ez a reménység az, amire Wilhelm Hartlaubnak a bevezetőben idézett levele alapozódik, benne a Mörikéhez intézett közvetett felhívással –, hogy kiküszöbölje a Mozart-életrajzírók hiányosságát, mégpedig úgy, hogy olyan életábrázolás mellett kötelezi el magát, amely az egység és a zártság esztétikai képét jeleníti meg, és felderíti Mozart belső történetének logikáját. Az irodalmi élettörténetek is persze a maguk, Mozart művészi egzisztenciájának arkhimédészi pontjára vonatkozó, döntő kérdésével továbbra is csak „rejtvényképek” maradnak. Ugyanakkor ez az, ami az anekdotáktól megkülönbözteti őket, mindenekelőtt azonban a legendáktól, amelyek mégiscsak objektivitást színlelnek, a sejtést és a spekulációt ténynek ad-

ják ki, pusztán, hogy dicsfényvel övezzék azt, ami csodálatos és végső soron felfoghatatlan. Itt a vágyak mozgatta gondolkodás határozza meg a kijelentést, a géniuszról alkotott normatív fogalmakhoz történő alkalmazkodás tendenciája formálja a tragikus és romantikusan megdicsőített hős képét – akár a tényszerűen biztosra vehető dolgok erőszakos átértelmezésének árán is. A komoly, költői Mozart-képek ezzel szemben (tekintsünk most el a ponyvairodalomtól!) tekintettel vannak a határookra. A „mintha” módusát alkalmazzák, vagyis feltételes módban beszélnek. Kölcsönveszik a legendák és az anekdoták motívumait, miközben nem tartanak igényt rá, hogy egyértelmű magyarázatokkal szolgáljanak arra, ami amúgy is titokzatos marad, s nem akarnak a kritikátlan csodálat csapdájába sem esni. Ami egy komolyan veendő Mozart-kép költőjét megkülönbözteti a legenda újramesélőjétől, az a fikció és a határokat szabó keret tudata. Márpedig az irodalmi Mozart-képek legitimitása épp ennek a határkérdésnek az elismerésén vagy el nem ismerésén dől el.

*

Annak a Hartlaub által is kifejezésre juttatott megütközésnek, amely akkor keríti hatalmába az embert, amikor ráébred, micsoda ellentmondás feszül Mozart személye és életműve között, van történeti magyarázata. Annak ellenére, hogy Mozart életében nagy számban ismeretesek romantikus motívumok, amelyek életének külső körülményeit jellemzik, Mozart egyáltalán nem illeszkedik bele a nagy lángelméről alkotott idealizáló képbe, amely a XVIII. századi különféle zsenifelfogások óta hagyományozódott, és az idealista, illetve romantikus elgondolások révén kötelező érvényű örökségként közvetítődött a XIX. század számára.¹⁷ Mozartból nem csak a művészszeni szellemi-intellektuális habitusa hiányzik. Hiányoljuk egyszersmind bensőségének ön-maga általi kimondását, alkotói szubjektivitásának önreflexióját. Teljességgel idegen tőle a hősiesség gesztusa is. Ellentétben Beethovennel, akivel E. T. A. Hoffmann¹⁸ óta Mozartot egyre-másra összehasonlították, s aki tökéletesen megfelelni látszik a romantikus géniusz normatív képének; de ellentétben más nagy muzsikusegyéniségekkel is, mint amilyen például Robert Schumann vagy Richard Wagner (hogy ezúttal a XIX. századnál maradjunk), Mozartnál csekély jele mutatkozik az önmagát uraló szubjektivitásnak: alig-alig érzékelhető nála az önreflexió és a művészet, illetve a művészlét problémákat fölvető öntematizálásának nyomai. Miként olyan jelzéseknek sem igen bukkanunk nyomára, amelyek arra utalnának, hogy Mozart szenvedett volna művészet és élet ellentmondása következtében. Úgy tűnik, Mozart élete más kategóriákban zajlott, mint alkotómunkássága. Gyanítható, hogy fenséges zenéjének és mindennapi életének szférái közvetítetlenül helyezkednek el egymás mellett.

Ráadásul alkotásait nem egészítik ki programatikusság vagy elméleti írások, nem is szólva arról, hogy Mozart nem érezte szükségét annak, hogy műveit bölcséleti vagy esztétikai értelemben igazolja. És ami komponálásmódját illeti, mintha minden a legkisebb nehézség nélkül sikerülne neki, sőt, a gondolatok mintha csakis ebben a formában szállnának a fejébe. Sehol semmi nyoma annak, hogy valaha is szívósan megküzdött volna egyik-másik művéért.¹⁹ Nem mintha nem lett volna tudatában rendkívüli tehetségének. Levelei sokszorosan és meggyőzően bizonyítják önrizetét, valamint saját rendkívüli teljesítményei nyomán érzett büszkeségét. Egyáltalán: nagy hangsúlyt fektetett arra, hogy zeneműveinek és ne pozíciójának köszönhetően ismerjék el. Egyik levelében például, amelyet 1778. szeptember 11-én küldött apjának Párizsból, minden emelkedettség nélkül adja tudtára, hogy úgy érzi, méltánytalanul bánnak vele, te-

kintettel a „*rendkívüli tehetségre, amellyel, anélkül hogy istentelen lennék, be kell látnom, hogy rendelkezem*”.²⁰ Más levelek azt mutatják, hogy Mozart még az újszövetségi példabeszédre is hivatkozik, amely a „talentummal való sáfárokodást” tanítja. Mannheimből írja ismét csak apjának: „*nem szabad ennyire elásnom, de nem is tudom ennyire elásni a komponálásban megmutatkozó tehetségemet, mellyel a jóságos Úristen oly gazdagon megajándékozott – s ezt elbizakodottság nélkül mondhatom, mert most erősebben érzem ezt, mint valaha*”.²¹

Mozart-könyvében Norbert Elias rendszerbe szedte a komponista idevágó megnyilatkozásait, és Mozart polgári öntudatának megnyilvánulásaként értelmezte.²² Soha nem kapcsolódik össze azonban az ilyen típusú megnyilvánulásokkal hősi gesztus vagy a világ által meg nem értett és félreismert géniusz póza. Soha nem társul mindehhez a kivételes létezés kifejezetten eliter öntudata. A filiszteri környezetén ironikus mosollyal fölülemelkedő művész romantikus kliséje nem illik Mozarthoz.

Mindenekelőtt azonban a romantikus művészek Wackenroder BERGLINGER-e óta szaporodó nagy szenvedéstörténeteinek sorába nem engedi magát besorolni, vagyis azok közé a jobbra irodalmi művészéletrajzok közé, amelyek a világ és az érzékelt zenei gondolatok immár sikertelen közvetítése miatti szenvedést választják témájuknak, és olyan embert ábrázolnak, akit a művészet és az élet közötti elvi ellentmondás tör meg. Feltehetően Mozart is szenvedett, de erről gyakorlatilag soha nem beszélt, lehetséges, hogy azért nem, mert nem tudta szavakban kifejezni. Mindenesetre hasonló benyomásunk támad, mint amit Wolfgang Hildesheimer Goethét idézve gyanít: nem volt Isten, aki engedte volna megmondania, mitől szenved.²³

A rezignáció és a halálközelség csekély számú jelét a levelekben Hildesheimer Mozart felfoghatatlan géniuszának stigmájaként értelmezi: belsőleg alapvetően magányos marad, s önmagát helyezve „kényszer” alá, felemészti.²⁴ A modern életrajzíró számára Mozart géniuszának egyedülállósága inkompenzálható nagyságnak számít. Az ilyen jelenséghez hozzátartozik, hogy hiányzik belőle a közlékenység. Mozart – így Hildesheimer – soha nem vetítette ki magát környezetébe.²⁵ Ha alkalomszerűen mégiscsak beszél mesterségbeli kérdésekről – és erre valóban nagy ritkán kerül csak sor –, akkor megnyilatkozásai a színházi gyakorlat kérdéseit érintik, színpadtechnikai problémákat, de soha nem alapvető zeneelméleti vagy még kevésbé művészetfilozófiai gondolatokat. Bizonyítottan tekinthető Mozart csalhatatlan rálátása a hatáslélektani összefüggésekre, nemkülönben realitásérzéke, az, ahogyan gyakran képes volt józanul felmérni a zenei hatás számára adott lehetőségeit, továbbá pragmatizmusa: „*[Mert ha az ember felkínálkozik, mindjárt kevesebb fizetést kap], a császár amúgy is elég zsugori. De ha alkalmazni kíván, fizessen meg. Magából a tisztességből, ami vele jár, még nem tudok megélni. És ha a császár csak 1000 forintot ad, egy gróf pedig 2000-et, akkor tiszteltetem a császárt, és megyek a grófhhoz – persze, csak biztosra.*”²⁶

Mozart 1787. április 4-én apjához írt levele ama csekély számú levél közé tartozik, amelyek némiképp belátást engednek Mozart belső világába, s talán még a leginkább látszanak közvetíthetőnek a lángelme romantikus értelmezésével. Ez a megnyilatkozás, amely a DON GIOVANNI keletkezésének idejére tehető, egyes Mozart-kutatók számára kulcsként szolgál e műnek az apa és fiú közötti konfliktus önbjektívációjaként történő értelmezéséhez. Még az AMADEUS-film is merít belőle érvet, s erre támaszkodva az apjával egészen haláláig tartó vita problémájára összpontosít: „*Ebben a pillanatban kapok egy hírt, mely nagyon lesújt, annál is inkább, mert utolsó leveléből úgy sejthettem, hogy hála Istennek, jól érzi magát! Most azt hallom, hogy beteg! Azt hiszem, nem kell mondanom, mennyire sóvárogva várok vigasztaló hírt, Öntől magától, és már előre biztosra veszem – bár szo-*

kásommá vált, hogy mindig mindenben elképzelem magamnak a legrosszabbat. / Minthogy a halál (szigorúan véve) életünk valódi végcélja, pár év óta az embereknek ezzel az igazi legjobb barátjával annyira megbarátkoztam, hogy képe nemcsak nem rettent meg, hanem erősen nyugtat, és megvigasztal. Köszönöm Istennek, hogy ily boldogságra méltatott és (hiszen Ön megért engem) alkalmat adott, hogy igazi boldogságunk kulcsát megismerhettem. Soha nem fekszem le ágyamba a gondolat nélkül, hogy (bár fiatal vagyok), másnap már talán nem leszek.”²⁷

Ez a vigasztalólevél, amely elűt a többi, apjához címzett levél hangvételétől, sokak számára „bizonyítékul” szolgál Mozart önbjektívációjára, valamint arra, hogy milyen bensőséges viszonyban volt a halál gondolatával. Mi több, e levelet akár mégiscsak „folytonos bensőségességének” békülékenységre hangoló jeleként olvashatnánk. Hildesheimernek e levél eredetiségét megkérdőjelező kételyével²⁸ szemben Robbins Landon azt hozza fel, hogy itt hiteles bizonyítékát láthatjuk annak, hogy „Mozart teljesen azonosult a szabadkőművesek halállal kapcsolatos gondolataival”. Mozart „nyilvánvalóan és félreérthetetlenül a szabadkőműves szertartásnak a halálból az életbe történő szimbolikus átmene-tére utal”.²⁹

Egy Constanzénak címzett, kései levele 1791. július 7-én talán még nyilvánvalóbban enged betekintést Mozart belső világába, amennyiben a zeneszerző itt egyfajta „meghatározatlan gyász” (Hildesheimer)³⁰ ad kifejezést. Ugyanakkor ezt a levelet Mozart „kimerülésének” tanúbizonyságaként is olvashatjuk: „...nem tudom az érzéseimet jól megmagyarázni, valami üresség – ami fáj –, valami vágyakozás, amely nem nyer kielégülést, tehát soha nem szűnik meg – folyton tart, és napról napra nő. – Ha arra gondolok, hogy milyen vidámak és gyerekesen jókedvűek voltunk együtt Baadenben – és milyen szomorú, unalmas órákat töltök itt! – A munkám nem szórakoztat, mert szokva voltam időnként abbahagyni, hogy veled pár szót beszéljek, és ez az élvezet most sajnos lehetetlen – ha a zongorához lépek, és valamit énekelek az operából, mindjárt félbe kell szakítanom, túlságosan érzékenyülök”.³¹

Éles ellentétben az említett komoly vallomásokkal, amelyeket mindenképpen a nagy lángelme méltóságának, valamint a halál sejtelmének és a melankóliának a jegyében élő, belsőleg szenvedő művésznak a jeleként értelmezhetünk, a többi levél közül a legtöbbször egy egészen más Mozart-képet közvetít. Ezek meghatározó hangvétele mindenkor valamiféle dionüszoszian „vad” és játékosan féktelen nyelvezet³² – ha éppen nem valami „okos dologról” akad beszámolóvalója (legtöbbször apjának). Mindenekelőtt a híres-hírhedt Bäsle-levelekben önállósul a játékos-komikus vonás, s Mozart nagy örömet leli a bolondozásban. A természetesen gyakran stilizált infantilitás állandóan jelen lévő gesztusát, sőt a komikus szótíradák áradatát, amely nemhogy nem kerüli el, de egyenesen keresi az alsó fertályt felemlegető, vulgáris nyelvezetet, Norbert Elias például az animális fantázia kifejeződéseként értelmezte, aminek kontrollja csak a művészi lelkiismeret feltételei közepette lehetséges.³³ Olykor nagyon jól megfigyelhető, hogy a fékezhetetlen öröm, amely Mozartnál a játékos variáció, egyáltalán a szójáték iránt megmutatkozik, hogyan visz át zenei technikákat a nyelvhasználatba. A parodisztikus jellegű képzettársítások sora sok esetben azt a képességét bizonyítja, hogy „a hangok látszólag önkényes kombinációjával mégiscsak jó hangzást és ritmust hozzon létre” (Hildesheimer).³⁴ S egyáltalán, Mozart kifejezett érzéke a komikum iránt: gyakran elegetőnek bizonyul a konvenció, hogy felszikkrazzon, mint például 1778. február 28-án Mannheimból írott levelében az üdvözlés:

„[...] s küldöm üdvözlétem minden barátomnak, s aki nem hiszi, az kinyalhatja, ameddig csak bírja, kezdheti már most, nyalhatja örökké, míg meg nem jön az esze, szegényé, nyalhat bizton,

de kár belé, már magam is félek, csak nem eléggé, a seggem tiszta, ó be kár, mit lakmározzék most e jó betyár... Isten áldjon, Hugica! Vagyok, voltam, lennék, lettem légyen [...] Adja Isten, hogy lennék, hogy lettem légyen, hogy lennem valék [...] Hogy kicsoda? Hát egy unalmas fráter!

Áldjon az Isten, drága kis unokahúgom! Hova? Maradok igaz unokafivéred

*Wolfgang Amadeus Mozart.*³⁵

Kézenfekvő volt, hogy az ilyen és sok más ehhez hasonló levélben Mozart infantilitásának és hiányzó méltóságának bizonyítékát lássák. *Ex negativo* azonban az a lehetőség is kínálkozott, hogy érvet találjanak benne Mozart muzsikusként történő önértelmezésére, sőt önazonosságára, nem is szólva korlátozott nyelvi kifejezőképességéről. Hanns-Joseph Ortheil elvégezte a levelek körültekintő vizsgálatát, s ennek során „belülről” leste meg, miként viszonyul Mozart a különféle nyelvekhez.³⁶ 1777. november 8-án írta apjának: „*Nem írhatok költőien: nem vagyok költő. Nem tudom a fényt és árnyékot művészien elosztani: nem vagyok festő. Sőt gesztussal és némajátékkal sem tudom gondolataimat kifejezni: nem vagyok táncos. De meg tudom tenni a hangok nyelvén: muzsikus vagyok.*”³⁷

*

A megütközést keltő gyermekiségnek, sőt gyermekdedségnek számos levélben nyilvánvalóan jelen lévő kifejező gesztusa természetesen igazolásul szolgálhatott az „örök gyermek Mozart” legendájához, amellyel a modern kutatásban Wolfgang Hildesheimer száll szembe a legnagyobb határozottsággal.³⁸ Döntő s gyaníthatóan elsődleges forrásként érvényesíthetjük e kérdésben egy nővére tollából származó, 1792-ben írott levélben olvasható jellemzést, amelyet Mozart első életrajzírója, Schlichtegroll is ismert: „*Wolfgang alacsony volt, szikár; arcszíne sápadt. [...] Nem számítva a zenét, szinte örökre gyermek maradt, s ez jellemének fő vonása [...]*”³⁹ A fennmaradt képmások mintha megerősítenék ezt a leírást. Jobbára ugyanis sápatag, jelentéktelen külsejű embert mutatnak. Viselkedésének infantilizmusa pedig, miként társasági megjelenésének hanyagsága és konvencióellenessége is, megfelelni látszik Mozart fiziognómiájának. Biztosra vehetjük, hogy minden más volt, csak nem az az apollói gyermekférfi, mint amilyennek Raffaello festhette volna meg: Rochlitz és Niemtschek óta ugyanis a XIX. században szakadatlanul hozzá hasonlították.⁴⁰ Ez azonban már a legendagyártás birodalmába tartozik, pontosabban az infantilizmusnak az isteni csodagyerek derűs naivitásává történő tipikus átértelmezéseinek sorába, hivatkozással a géniusz megfelelő jellemzőire. Romantikus dicsfény gondoskodik az alkalmazkodásról a normatív és idealizált képhez, aminek révén egyúttal Mozart művészetébe is átmenthető az isteni eredetű csodagyerek folytonossága. A kortársak lenéző beszéde a nagy gyermekférfiről Vergilius nevezetes NEGYEDIK EKLOGÁ-jának felemlegetett toposza fényében a gyermeki, mert a földön alapvetően mindvégig életidegen lángeleme képévé formálódik át. Még Schopenhauer esztétikája is ezt a romantikusan átszínezett felfogást idézi föl, emlékeztetvén arra, hogy a kortársak korholóan mondogatták Goethéről: „*örökre nagy gyermek*” maradt. „*Mozartról is az a hír járta, hogy egész életében gyermek maradt.*” Majd Schopenhauer a maga megbízható forrását, Schlichtegrollt idézi: „*Ami művészetét illeti, már igen korán felnőtte vált, ugyanakkor minden más tekintetben állandóan gyermek maradt.*”

Schopenhauer ezt követően filozófiai szemszögből fűz megjegyzést ehhez a vélt tényálláshoz: „*Valóban, minden gyermek bizonyos mértékig zseni, és minden zseni bizonyos mértékig gyermek. Kettejük rokonsága mindenekelőtt a naivitásban és az emelkedett együgyűségben mutatkozik meg, ami az igazi zseni alapvonása [...]. Minden zseni már csak azért is nagy gyermek, mert úgy tekint bele a világba, mint ami számára idegen, mint egy színjáték [...]*”⁴¹ Az élet-

idegenség közönséges-romantikus motívuma, valamint az a motívum, hogy a lángelme otthona egy transzcendens világban van, továbbá a nagy világszínházban helyet foglaló néző és a világban zajló maskarajáték képzele fonódik itt egybe. Az isteni gyermeknek ezzel a legendájával állnak rokonságban a démonok által megszállt művészről alkotott képzetek, amelyek Mozart felfoghatatlan génuszát értelmezik. Amivel ezek az értelmezések megpróbálkoznak, az Mozart rendkívüli emlékezőtehetsége, a kényszer hatására bekövetkező nyughatatlan alkotóvágya és majdhogynem felfoghatatlanul gyors komponálásmódja, méghozzá a szórakozás vagy a keresett zaklatottság állapotában. Goethe, aki határtalanul csodálta a zseniális komponistát, s A VARÁZSFUVOLA mellett különösen a DON GIOVANNI-t tekintette egész életében *par excellence* szellemi alkotásnak, Eckermann 1831. június 20-án készített feljegyzései szerint a DON GIOVANNI-ról (amelyet a klasszikusok csakúgy, mint a romantikusok egészen a kései XIX. századig az operaműfaj tökéletes megtestesítőjeként és az operák operájaként tiszteltek) azt állította: egy ilyen mestermű létezése egyáltalán csak úgy képzelhető el, hogy Mozartot „*lángelméjének démoni szelleme kerítette hatalmába, úgyhogy azt kellett végrehajtania, amit ez parancsolt neki*”.⁴²

Még Hartmut Gagelmann nemrégiben megjelent Mozart-életrajza is, amely a szellemes-ironikus MOZART SOHASEM ÉLT címet viseli, komolyan fontolóra veszi Mozart médiumszerepének gondolatát, anélkül azonban, hogy valamiféle mitológiai értelmezést kapcsolna össze ezzel.⁴³ Gagelmann is érvényt szeretne annak a nézetnek, hogy génuszról az önmagát érvényesítő szubjektum értelmében Mozartnál nem beszélhetünk. A zseniről alkotott újkori elgondolások, vagyis az alkotóról és autonóm művéről kialakított prométheuszi és romantikus felfogás, ide értve azoknak a szubjektum elméletét érintő indoklását, Mozart esetében aligha idézhető fel, jóllehet a történeti magyarázat sémájaként emlékeztetnünk kellene e helyütt Mozartnak Raffaello és Shakespeare génuszával való, 1800 óta szokásos párhuzamba állítására: talán problematikus kísérletek ezek a Mozart művészi szellemét jellemző ambivalenciák és összetettség racionális tisztázására. Ha (egy megrögzött szkeptikus álláspontjáról) akarnánk egyáltalán ragaszkodni ehhez a kategóriához, új, „*csakis rá illő génuszfogalmat*” kellene alkotnunk.⁴⁴ Gagelmann megállapítja, hogy az a rendkívül fontos kérdés, hogy „*vajon mi mehetett végbe egy olyan emberben*”, aki mennyiségi és minőségi értelemben egyaránt ilyen hatalmas életművet hozott létre, mind a mai napig meggyőző válasz nélkül maradt.⁴⁵ Mozart egyáltalán nem képzelhető el tudatosan formáló művészként. Ezért modern életrajzírója megfontolandónak tartja, hogy Mozart művészi egzisztenciáját alkalmasint nem magyarázhatnánk-e közvetítő szerepre (funkcióra) szűkítve, függetlenül magától a személytől, a polgári éntől. Abból a zavarodottságból, amelybe a szkeptikusok legkésőbb Hildesheimer radikális tézisei óta kerültek, Gagelmann azt a következtetést vonja le, s szellemesen azt fontolgatja, hogy vajon Mozart esetében nem kellene-e megfordítanunk művésznek és műalkotásnak, a lángelmének mint alkotó szubjektumnak és a zenének mint a lángelme teremtményének viszonyát, oly módon, hogy ebben az esetben voltaképpen a zseniális életmű hozta létre magát a művészt: „*Az alkotás végigment az emberen, mint valami nyitott ajtón, vagy mint egy ablakon, amelyen át a fény bevilágított világunkba. Az ablak kitörött, de a fény tovább világít. 1791. december 5-én a szétválás megpecsételődött. Johann Gottlieb Mozart halott volt. De Wolfgang Amadeus Mozart sohasem halt meg!*”⁴⁶

A legendák legtöbbje Mozart halálának körülménye és okai körül szövődött, közvetlenül annak *tényszerű* bekövetkezése után. Franz Niemtschek prágai egyetemi tanár, Mozart barátja és csodálója, 1798-ban közzétett életrajzában egyike volt az elsőnek,

akik számításba vették a mérgezéses gyilkosság később újra és újra képviselt hipotézisét, anélkül azonban, hogy konkrétan bárkit is megnevezett volna tettesként. Ő is, akárcsak később Nissen, arról számol be, hogy egyik, Konstanzéval a Praterba történt kiruccanása alkalmából Mozart a halálról beszélt: nem képes szabadulni attól az öt kínzó gondolattól, hogy megmérgezték.⁴⁷ Csak Novello angol kiadó 1829-ben megjelent feljegyzései alapján ismeretes, hogy Mozart cáfolta ezt. Akkoriban – számol be Konstanze – beteg volt, s visszavonta téveszméjét.⁴⁸ Peter Davies betegséglelemzése (1984) mindkettőt valószínűsíti: Mozart részleges depresszív téveszméi – mint krónikus vesebántalmának tünetei – nagyon is elképzelhető magyarázatot adnak.⁴⁹

Mindamellet Nemtschek lehetségesnek tartja, hogy Mozart a Bécsben működő olaszok irigységének és gyűlöletének esett áldozatul. Csakhogy az itt feltételezett halálos ellenségeskedés két „párt”, a hazafias németek, valamint a „taljánok” között (Mozart az előbbieknél lett volna a képviselője) ebben a radikális formában Bécsben bizonyíthatóan nem következett be. Mindamellet Salieri, akivel nem sokkal később a mérgezéses gyilkosság legendája összekapcsolódott, aligha tekinthető a Mozart-elleneségek tipikus párthívének.⁵⁰

Még megtevesztőbbnek tűnik az a feltevés, hogy Mozart a szabadkőművesek áldozata lett, mert A VARÁZSFUVOLÁ-ban kifecsegte volna titkaikat. Ez ellen szól részben az a tény, hogy a szöveg szerzőjét, Schikanedert „megkímélték”, másfelől az a körülmény, hogy a szabadkőművesek az őt megillető módon gyászszertartással búcsúztatták Mozartot.⁵¹

A teljesség kedvéért utalnunk kell a REKVIEM-nek a legendájára is, nem utolsósorban azért, mert a költői Mozart-értelmezésben szerepet kap. Ez a legenda is – habár maga Mozart kezdte híresztelni, majd első életrajzírói kürtölték világgá – később a romantikus génusz megdicsőülésének számlájára íródik. Minden, ami misztikus volt, már régóta tisztázódott: az anonim megbízó személyét Walsegg grófként sikerült azonosítani, a „másik világból” érkezett „szürke hírhozó” jelenése nem más takar, mint épp e gróf nagyon is földi szolgálóját. A REKVIEM-nek Mozart „hattyúdalaként” történő értelmezése végső soron bizonyíthatatlan.⁵²

*

A továbbiakban közelebbről is szemügyre vett irodalmi „rejtvényképeket” nagy körültekintéssel választottuk ki. Az „érvényes” és reflektált megjelenítések közé tartoznak. Hildesheimer és Gagelmann téziseitől eltérően a génusz titkát kutatják, amely számukra szétválaszthatatlanul összefonódik Mozart személyével és jellemével.⁵³ Ugyanakkor ezek az ábrázolások feltételezik, hogy Mozart, az ember közlékeny volt, s a közvetítéseket firtatják. Puskin és Shaffer tematikusan szorosan összekapcsolódó drámai megformálásai „Mozart és Salieri” történetileg és emberileg egyaránt emlékezetes szembenállására összpontosítanak. Mörikének a bevezetőben már említett elbeszélése a „Mozart és a Don Giovanni” témakörére vet fényt. Mindhárom mű szerzőjének érdeklődése az alkotó génusz, inspirációjának forrásai és a halálhoz való viszonya között mutakozó belső összefüggések kérdésére irányul. S mindhárom Mozart-kép gyűjtőpontjában az a kérdés áll, hogy milyen hatással van a nagy génusz a maga kortársaira.

Alekszandr Puskin 1830-ban született „kis tragédiája”, amely a MOZART ÉS SALIERI (EGY FELVONÁSOS)⁵⁴ címet viseli, s amelyet 1898-ban Rimszkij-Korszakov ugyanezen a címen megzenésített, a „század szenzációs híresztelését” használja fel, a Salieri-féle mérgezéses gyilkosság legendáját. Mindamellet a már akkoriban is megcáfolt feltételezés⁵⁵

pusztán felszíni intrikus motívumként funkcionál a darabban, s persze kifejezésteljes eszköze az önmagával, sorsával és Istennel kétségbeesetten perlekedő Salieri önábrázolásának. Puskinnak ennyiben nem a történeti igazság fontos. Ellenkezőleg: a makacsul továbbélő és itt tudatosan idézett legenda nála pszichológiai érdeklődésének szolgálatába áll, és egy olyan elvi problémának, mégpedig a művészi identitás megtalálásának értelmezését segíti, ami a romantikus Puskin magát is érintette. Példaként és a perspektívát biztosító alakként Puskin Mozart bécsi kortársát és ellenlábását választja. S Puskin nem teszi fel a kérdést: mi készítette Salierit arra, hogy megmérgezze Mozartot (nem teszi ezt egy felgöngyöltendő bűneset és a vele összefonódó pszichológiai vizsgálódás értelmében), hanem a művészi érdeklődés, ennél fogva egy fikció feltételei mellett kérdez: Mely motívumok készíthették volna a mérgezőes gyilkosságra?

Puskin két, egymástól gyökeresen különböző művészt szembesít egymással. A naiv zsenit, aki a maga művét isteni ihletnek köszönheti anélkül, hogy tudna erről, s a tudós, reflektált, az elmélet által vezetetten dolgozó zeneszerzőt, Salierit, akinek hírneve kizárólag a szakadatlan küzdelmen és a kérlelhetetlen szorgalmon alapul. Akaratlanul is felidéződik emlékezetünkben a naiv és a szentimentális művész Schillernél kifejtett oppozíciós sémája: Salieri az önmaga számára is problematikus s önmagát a maga munkájában felülről zeneszerzőként jelenik meg. Mozart a múzsák gyermekien naiv fia, akit a zseniális gondolatok szemlátomást minden erőfeszítés nélkül megtalálnak. Ez az isteni ajándékként kapott és naivan tapasztalt tökéletesség felpiszkálja Salieri irigységét, mindenekelőtt azonban az igazságtalan, sorsszerű megkárosítás, mi több, az isteni kegyvesztettség tudatát. Mindehhez társul még a bosszúság, amit az vált ki benne, ahogyan Mozart önmagát megjeleníti: művészi adottságainak közönyös, Salieri (és a világ) szemében felelőtlen, egyenesen „immorális” és egyenesen hálátlan „kezelése”. Mozartot mintha egyáltalán nem érdekelné zseniális művészetének megfelelő reprodukciója és megszólaltatása. A kötelezettség, hogy művészetét a hozzá méltó formában közvetítse a nyilvánosságnak, vagy akár a hagyományteremtés gondolata, esetleg az iskolaalapítás – mindez mintha meghaladná Mozart elképzeléseit. Mozart a géniusz véletlenszerűen rá kiosztott szerepét minden ragyogás, komolyság és méltóság nélkül játssza. És semmiféleképpen sem tesz eleget a tőle elvárt példaképjellegnek. Puskin Salierije Mozartot mintha a géniusz Kant által leírt normatív meghatározottságai alapján mérné: „példaszerű eredetiségként”.⁵⁶ Egyenesen az a látszat keletkezik, mintha Salieri morális kritikája olyan mércét kívánna alkalmazni, amely merevebb, mint a legelszántabb kantianusé, hiszen egy senki mással össze nem hasonlítható lángelmét illet vele! Mozart égbekiáltó dicstelensége, mármint ami emberi fellépését illeti, az itáliai számára nem pusztán megbocsáthatatlan morális vétek; az isteni megbízatás súlya alatt görnyedő művész szemében ez sokkalta nagyobb bűn. Az isteni művészet ítélőszéke előtt Mozartot még egy halálos vétekekkel is meg kell vádolnia. És itt mutatkozik meg, hogy Puskin színpadi darabja – szellemtörténeti látószögből – a romantikus művészetvallás eszméihez mégis nagyon közel áll. Ha ugyanis Mozart felelőtlen viszonya saját műveihez Salieri szemében a szent művészet elárulásának tűnik, akkor itt egy olyan motívum szólal meg, amely ismerős a német romantikából: Wackeroder HERZENSGIESSUNGEN EINES KUNSTLIEBENDEN KLOSTERBRUDERS (EGY MŰVÉSZETKEDVELŐ SZERZETES FÁJDALMAS PANASZAI) című művében (különösen a „Berglinger”-történetben) vagy E. T. A. Hoffmann elbeszéléseiben (például a GLUCK LOVAG-ban vagy a KREISLERIANA-ban) ez a motívum központi szerepet játszik.⁵⁷

Puskinnál Salieri moralistaként és a romantikus művészeti vallásosság bírjaként lép fel, olyasvalaki eltökélt képviselőjeként, aki meg kívánja tisztítani az isteni géniusról

kialakított s Mozart által nyilvánvalóan beszennyezett eszményi képét, s meg akarja őrizni eszményét annak riválisa képében való tökéletlen megtestesülésétől. Mi több: Salieri úgy hiszi, ezt az eszményi képet a kultúra és a történelem érdekében meg kell védelmeznie Mozarttal szemben, sőt meg is kell mentenie a jelen és a jövő számára. A lángelme ideáltípusát kijátssza a konkrét emberrel szemben. Mivel Mozart ezt a típust nem képviseli megfelelő módon, szigorú lépésre van szükség: a bűnösnek lakolnia kell. A géniusz tiszta eszméjének őrzése megköveteli, hogy Mozart, az egyén, áldozattá váljék. Puskin ezt a radikális megoldást viszi színre, aminek a következménye itt a tragédia. Salieri az általa elkövetett mérgezéses gyilkosságot azzal az érveléssel igazolja, hogy az utókor megköveteli a zseniális Mozart eszméjének teljes makulátlanságát. Ez azonban csak az ember megsemmisítése révén tartható meg. A név mindamellet fenn fog maradni, és a zseniális Mozart eszméjének inkarnációjaként fog bevonulni az emlékezetbe, még akkor is, ha az – E. T. A. Hoffmann óta meghonosodott – vágyott név, az *Amadeus* lesz is az, amelyik a hagyomány részét képezi majd. Mint ismeretes, maga Mozart soha nem nevezte így magát. Az a tény, hogy a művészcéh képviselője maga is méltatlanul, kétségbeesetten és ellenérzésektől telve cselekszik, tragikomikus fényben tünteti fel az elbizakodott, önjelölt méregkeverő gyilkost. A drámai történés a jogos fizetségétől Mozart miatt elesett művész monológjával kezdődik. Salieri perlekedik az éggel – és saját magával: „*Trigy vagyok! Vak irigység lakik, / Kínzó irigység szívemben. – Nagy ég! / Hol az igazság, ha szent adományod / A halhatatlan géniusz nem az / Izzó szeretet, önmegtartás / A buzgó munka s áhítat jutalma, / Ha dicsfénye egy léha kelekótya / Feje körül ragyog? Ó, Mozart, Mozart!*”⁵⁸

Ekkor lép színpadra Mozart egy vak hegedűs kíséretében, akire véletlenül talált rá egy vendégfogadóban, s akit most felszólít, hogy játssza az ő saját zenéjét (mármint magáét Mozartét), amiben kedve szerinti mulatságot lel, szemlátomást élvezve az „ágrólszakadt hegedűs” groteszken komikus, hiszen nagyon is tökéletlen előadását. Salieri egykedvűen és zavarodottan reagál: mást nem képes látni ebben a komikus jelenetben, csakis a nagy zene megengedhetetlen kigúnyolását. A pokolba kívánja a nevelésesen ható hegedűst, ezt a „*mázoló[t]*”, aki „*a raffaelli Szűzet / pingálja le...*”⁵⁹ Érdekes itt a Rochlitz óta toposzá lett összehasonlítás újbóli idézése: Mozart mint a „klasszikus” Raffaello prototípusa a zenében! Romantikus látószögből azonban ez a kép nem pusztán a mozarti zene tisztaságának különös elhomályosodását árulja el, hanem egyúttal magának az esztétikai problémának vallási jelentésére is utal. Raffaello ugyanis a romantikusok számára nem pusztán a klasszicista formai tökély képviselőjének számít, hanem festményeinek tartalmi oldalát is tekintetbe véve a keresztény-vallásos művész mintaképének is.⁶⁰ Márpedig Salieri összehasonlítása épp ezért utal a „szent művészet” profanizálására; ezt a művészetet zeneként Mozart még a maga féktelenségében és nemtörődömségében is érvényre juttatja.

Mellesleg Mozart ugyanebben a jelenetben előhozakodik egy sebtében megkomponált bagattellel (amely DON GIOVANNI-jával kapcsolatos), és Salieri helyét nem leli a csodálattal elegy elragadtatástól:

„*Mily hatalmas érzés!
Mily bátor és szép! Isten vagy, fiam
S magad nem is tudsz róla – én igen!*”

A megszólított erre persze önmagát játszva reagál, akárha egy *commedia dell'arte* komikus figurája lenne:

„*Úgy, igazán? Ezt nem tudtam... De szörnyen
Éhes az isten!*”⁶¹

Ez a pátoszt komikusan megtörő replika, amely a Mozart-levelekben oly gyakran felbukkanó, önmaga megrendezte bohózat hangulatát idézi, Salieri számára végszó, amelyre meghívással válaszol: a közeli vendégfogadóba invitálja Mozartot. S ekkor megérik benne a régen dédelgetett terv: most kell bevégeznie a sors által rá kirótt feladatot, eljött az idő, hogy tetteleg is megmérgezze Mozartot. Pátosz és küldetéstudat kapcsolódik össze benne: „...a sors rendeltetése, / Nem hagynom őt e tévúton tovább – / Vagy elveszünk mind, mind, kik a zene / Felkentjei és szolgálói vagyunk, / Nem egyedül én s néma hírnevem... / Előny a művészetnek az, ha Mozart / Él és naponként új csúcsoakra hág? / Feljebb jut ezzel a művészet? Ó, nem! / Ha meghal, minden visszahull a sárba, / Mert szellemének nincs örököse. / Mi haszna hát?”⁶²

Mozart gyanútlanul a szájához emeli a méreggel teli poharat, s iszik gyilkosa egészségére, még előzékenyen koccint is az „összhang két ikerfiának / Lelki frigyére”, mielőtt a zongorán játszana pár taktust REKVIEM-jéből, tudtán kívül is saját gyászmiséjét „celebrálva”. Salieri ugyanakkor valósággal belefullad az önsajnálatba, amikor – inkább komikusan – végigjátssza szerepét, a sors által kiszemelt gyilkosét, aki megmenteni tartozik a géniusz eszméjét. „Először ömlik / A keserűn édes könny szememből; / Úgy érzem, egy nagy, súlyos kötelesség / Esett le rólam.”⁶³

*

Peter Shaffer angol drámaíró is, akinek AMADEUS⁶⁴ című színművét 1979-ben mutatták be Londonban, majd 1981-től nagy sikerrel játszották Németországban, Mozart alakját (akárcsak Puskin) riválisának, Salierinek a perspektívájából mutatja. Ezt nem utolsósorban ez utóbbinak a darabban játszott drámai szerepe hangsúlyozza, Salieri ugyanis „elbeszélőként”, saját tragédiájának rendezőjeként és *coram publico* (a világ nyilvánosságára előtt) gyónó vétkesként szerepel.

Shaffernél is visszatérnek a Mozart zsenialitásának felismerése és a kitüntetett személyre való irigykedés következtében eltorzult jellem hagyományos motívumai. Shaffer Salierije is nyílt lázadásra fokozza Mozart isteni géniusza és közönséges életvitele közötti ellentmondás miatt érzett haragját. És ez a figura is megpróbálkozik azzal, hogy a művészet nevében és a középszerűek fogadatlan prókátoraként igazolja magát. Persze itt a tragikus pátosz erősebben megtörik, s helyenként a tematika minden nehezéke a színpadi játékoság, sőt ironikus és komikus léggör irányában mozdul el. Lényegesen megváltoztatta Shaffer Mozart megmérgezésének motívumát. Salieri stratégiai eszközei nagy kifinomultsággal kerülnek a színpadra. A cselekményt hordozó élettoposzok dramaturgiailag hatásosan és meggyőzően színre vitt kombinációja Mozarttól, a mit sem sejtő „gyermekről” és egy mérgezőes gyilkosság áldozatáról, ügyesen építi magába mindazokat a *Mozartianák*ból jól ismert élet- és legendamotívumokat, amelyek Mozart utolsó bécsi éveire, a REKVIEM-re, valamint halálának körülményeire vonatkoznak. Shaffer érti a módját, hogy miképpen mutathatja be kaleidoszkópszerűen Mozart hiteles és apokrif képeinek színes sokaságát. Ugyanakkor tekintetét a majdani hatásvos színpadi rendezésekre szegezve, jól tud hasznosítani a maga darabja számára sok mindent Mozartnak a levelezéséből ismert szerepjátékaiból, önmaga kigúnyolásából, gyermekien gyermekded játszadozásából. Mindenekelőtt azonban a Salierivel összefonódó mérgezőes gyilkosság legendája esik át lényeges módosuláson. Shaffer a megsemmisítés lélektani szublimációjának drámailag megjeleníthető lehetőségeivel operál. Nála Salieri már nem a végső soron védtelenül és kétségbeesetten, önmagát sajnálva előttünk álló brutális gyilkosként jelenik meg.

Már-már azt gyaníthatnánk, hogy Shaffert Novello egyik, 1829. július 15-én írott beszámolója inspirálta, s ebből a forrásból merítette színpadi darabjának gondolatát, mi több, koncepcióját: „Mozart fia tagadja, hogy Salieri megmérgezte volna apját, noha utóbbi ezt hitte, és maga Salieri is erről vallott élete utolsó perceiben, ám mivel egész életét ármány és intrika keserítette meg, joggal mondhatták róla, hogy [Mozart] életét megmérgezte. E gondolat haláláig elkísérte ezt a szájalomra méltó embert.”⁶⁵

Itt persze már elő van készítve a megmérgezés metaforikus értelmezése. És nem csak az. Az efféle alantas tettek titkos dialektikája is – nevezetesen az, aminek következtében végső soron maga a „tettes” is áldozattá válik – már megszólal ebben a szövegben.

Shaffer Salierije ugyanis beismeri ördögi tervét, amely Mozart lelki és egzisztenciális megmérgezésére irányul. S lelki szemei előtt újra felvonultatja őt saját magát is gyötrő emlékei sorából azokat a jeleneteket, amelyekben Mozart módszeres megnyomorításának taktikai eszközei, kiéheztetésének stratégiái meghozták a remélt sikert. Ide sorolható Mozart karrierjének megakadályozása az udvarnál, gyengéinek kíméletlen kihasználása, próbálkozás Konstanze megszarolásával, végezetül pedig az Isten által megrövidített ember bosszújának istenkáromló formái: Mozart bosszúért kiáltó apjának diabolikus álarcos játéka a Kormányzó, mindenekelőtt azonban a REKVIEM halálhírnökének hasonmásszerepében, amivel Salieri romboló erőként lopakodik be Mozart benső világába és álmaiba, hogy ily módon mérgezze meg őt. Mindamellet Salieri harca Mozart ellen Shaffer darabjában alapvetően önmagával – és Istennel – szemben Mozarton mint szükségszerű áldozaton keresztül vívott harc. Mert az ő Isten elleni lázadásnak a motívuma, akivel ő (mármint Salieri) mégiscsak paktumot kötött, s aki őtöle megtagadta az erényesség és a szorgalom jutalmát, s ehelyett az arra méltatlan Mozartot tette kiválasztottá, megnyilatkozásának közegévé; ez a Jóbra emlékeztető perlekedés a Teremtővel az AMADEUS-drámában új, a mérgezőes gyilkosság legendájának áthagyományozott változatát kibővítő motívum. Egy várt isteni reagálás hiányában, ami a harc elfogadásának jele lenne, de a hasztalan reménykedés okán is, hogy Isten mégiscsak bíraskodni fog, amit ő dacosan megpróbál kiprovokálni, Salieri végül vakmerő bosszúra ragadhatja magát a Teremtővel szemben, azáltal, hogy médiúmát, Mozartot lelkileg és fizikailag tönkretesz. S hogy legalább az isteni gyermek legendájában része legyen, vagyis hogy ő is beleszövődjék a legendába, a maga közép-szerűségétől szenvedő Salieri Shaffer változatában azt híreszteli magáról, hogy megmérgezte Mozartot.

Ha mégannyira árnyaltnak és korszerűnek tűnik is a mérgezőes gyilkosság legendájának lélektani értelmezése, más, azaz motívum- vagy eszmetörténeti szempontból Salieri tragédiája csak a hagyományos romantikus-metafizikai művészetfogalom, valamint egy romantikus művészetvallás újfent idézett eszméjének háttere előtt válik megmagyarázhatóvá. Nem szabad majd persze teljesen eltekintenünk a tudatos játékosság és a színpadias-parodisztikus elemek mozzanatától sem. Ez ugyanis az, ami kijelöli a romantikus pátoossal szembeni modern távolságtartást, és Shaffer AMADEUS-át tudóan késő romantikus és historizáló színpadi játékká teszi.

*

Puskin és Shaffer irodalmi Mozart-képtől eltérően, amelyek egyaránt azt mutatták, miként hat a lángelme környezetére, különösképpen kortárs riválisára, Salierire, *Eduard Mörike* Mozart születésének századik évfordulójára írott költői adaléka, a MOZART PRÁGAI UTAZÁSA⁶⁶ címet viselő, 1856-ban megjelent elbeszélés az ábrázolásnak ket-

tós perspektíváját választja. Már abból a bonyolult elbeszélési formából, amelyben egyfelől összefonódik a szerző ironikus hangvételű meséje, Mozart személyének Konstanze látószögéből, valamint az ő életvilágának kitalált alakjai szemszögéből történő megvilágítása, s amelyben másfelől helyet kap a mű egészébe beletagolódnak önábrázolás (főként egy maga Mozart által elbeszélte emlékezés formájában, melynek tárgya gyermekkorának egy jelentékeny itáliai epizódja), kiolvasható, hogy Mörike a „mozarti szellem” hatványozott „példázatát” kísérte meg felvázolni. Minden, ami drámai vagy szenzációs lenne, kimarad az elbeszélésből; a Salieri körül indázó legendakomplexum csak mellékes motívumként játszik szerepet, ráadásul kezelése is ironikus; „az átkozott, méregkeverő, fekete-sárga Salieri”⁶⁷ csak Konstanze álmában kapja meg potenciális irigyként a maga szerepét, ott, ahol Konstanze férjeura berlini karrierjét képzei el, vagy olykor a szatirikus-parodisztikus dalban, a társadalmi gúny kedvelt tárgyaként.

Mörike éppannyira árnyalt, mint amennyire szeretetteljesen kidolgozott „jellemrajza” („az első a maga nemében”,⁶⁸ miként a szerző kiadójának, Cottának a tudomására hozza, hangsúlyozva ezzel elbeszélésének újító jellegét) a zeneszerzőt a cseh nagyvárosba tett második utazásának egyik pihenőhelyén mutatja be, mégpedig akkor, amikor a DON GIOVANNI bemutatójára igyekezett 1787 októberében. Mörike különféle anekdoták és legendák motívumait dolgozza fel, s fő forrásként Ulbisev Mozart-ábrázolását használja. Nissent nyilvánvalóan tudatosan csak elbeszélésének befejezését követően olvasta, mert nem akarta, hogy az ott újonnan kidolgozott forrásanyag megzavarja. Irodalmi tervéről közelebbit egy 1855. május 6-án a kiadójához írott leveléből tudhatunk meg: egy napot kívánt bemutatni Mozart életéből, valamint a tisztelettel övezett géniusz töretlen viszonyát a társadalomhoz, „ahol az elbeszélés alapját szabadon kigondolt helyzetek alkotják, s mindenekelőtt a derűs oldalt kellene eleven, sűrített szemléletté összehozni”.⁶⁹ A „termékeny pillanatot”, amelyben e terv szerint Mozart művészként való létezése sűrítve ábrázolható, Mörike körültekintéssel választja meg: felsejlik egy helyzet Mozart életének kései szakaszából, mert a halál megsejtésének motívuma fontossá válik; ez a helyzet nem lehetett más, mint az „abszolút opera” előkészületének egyik produktív pillanata (alkalmasint erre is Ulbisev entuziasztikus, csakis Kierkegaardnak a VAGY-VAGY-ban nyújtott szellemes értelmezésével összevethető elemzése készíttet).⁷⁰ Mozart a beteljesedés felé vezető úton jelenik meg. Mörike azért választja Mozart életének ezt a stációját, mert nyomára szeretne bukkanni az ember és lángelme titkának. Ehhez azonban közlékeny természetű Mozarra van szüksége, aki az elbeszélésben nagyon is barátkozó természetű, mindamellettt maga is elbeszélővé válik. Az egyik jelentős pillanat igen művészi dimenziókban bontakozik ki: az utazás jelenidejűségével összekapcsolódik az emlékezés a csodagyerek itáliai utazásának boldog korszakára. És fény vetül a jövő távlatára is – teli álmokkal, a halál megsejtésével és reménységgel. Mindenekelőtt azonban a maga Mozart által elbeszélte emlékezés egy napolyi hajós pantomimjátékra kölcsönöz kontúrokat a muzsikusként alakjának. Elválaszthatatlanul összekapcsolódik ezzel az emlékekkel a jelenlegi ihlet: az emlék a jelenben megtermékenyítő erejű. Utóbb Nietzsche – akár ki sem zárhatjuk, hogy tekintetét Mörike Mozart-elbeszélésének erre a gyújtópontjára szegezve – hasonlóképpen igyekezett felfedni Mozart alkotói módszerének titkát, és dacosan igazította ki azt a tételt, amely Mozartban a „fej” komponistáját látta: „Mozartot egészen másféle viszony fűzi melódiáihoz: inspirációit nem a zenehallgatásban, hanem az élet, a legmozgalmasabb délvidéki élet szemléletében találja meg: mindig Itáliáról álmodott, ha éppen nem volt ott.”⁷¹ Mozart zsenialitásának jegyeként – nagyon is összhangban a gyermekférfi hagyományos legendájával és a lángelme gyermeki vonásainak romantikus elképzeléseivel – Mörike hang-

súlyozza Mozart gyermekien „*merész rögtönzéseit*”⁷² az életben, mindenekelőtt azonban azt, ahogyan meggondolatlanul a pillanat és saját művészte kedvéért elfecsérelti saját személyét. Ez persze nem úgy történik, hogy ne vetődne az oldalvást ironikus pillantások Mozart titkos polgári vágyaira és kívánságaira, amelyeket valami nappali álomféleségben idéz fel (s akárcsak Konstanze projekcióit férjének karrierjéről a porosz udvarban), az elbeszélő „*évődés*”-nek nevezi „*a jövő megálmodott, tarka szappanbuborékai-val...*”⁷³ Szintén felmerül a nemkülönben jellegzetesen romantikus vágyakozás az úgynevezett egyszerű élet és a természettel összhangban lévő „*ártatlan létezés*” után.⁷⁴ Romantikus eredetű a művész életidegenségének képzete, az, hogy szükségszerűen ki-rekesztődik a tartós polgári boldogságból. Nagy árnak számít ez a kiválasztottsággért, a művészetet áldozatként követeli meg az embertől.

Mörike túlnyomó részben a rokokó társasági élet egyenesen idillikusnak tűnő, derűs légkörét idézi fel. Időről időre azonban tekintetünket a háttérben lappangóra irányítja, Mozart géniuszának szakadékos mélységeire. Mindez főként mitologikus-tréfas utalások révén történik, de olykor a „*tovaszáguldó idő*”,⁷⁵ a nyughatatlanlás, a halál bélyegét magán viselő művész problémájára történő utalások vetnek árnyékot a derűs képre. A halál megsejtésének motívuma révén a rokokó jellegű színpadkép csakúgy, mint az idilli biedermeier környezet állandó törést szenved; az elbeszélő jelzi, hogy megrendült egészsége révén Mozartot „*időről időre elfogta a búskomorság, rejtve még, de egyre feltartóztatathatatlannal a korai halál sejtelve, s ez végül elválaszthatatlan társa lett*”.⁷⁶

Mozart társas hajlama a legszebb beteljesülést nyeri a bemutatott prágai utazáson egy előre be nem tervezett tartózkodási helyen, Schinzberg gróf kastélyában. Még egyszer megünneplik Eugenia eljegyzését. S a menyasszony a maga zenei tehetségével és érzékenységével Mozart eszményi partnerének bizonyul, fogékony, rokon léleknek. Ámde a vidám ünnepek fontos előjátéka van.

A faluba történt megérkezését követően Mozartnak még kedve szottyán egy kis sé-tára a grófi kastély parkjában. Tekintetét ott egy „*...narancsfára emelte, amely tele volt szép gyümölcscsel*”. S ez a pillanat „*nyomban eszébe idézte egy kedves gyermekkori emlékét*”⁷⁷ Itáliában. A szórakozottság és önfeledtség állapotában – ugyanis valójában az ihlet pillanata ez: Mozart agyán ekkor villan át, hogyan fogja megírni Zerlina és Masetto belépőjét az esküvői ünnepségre, valamint az azt követő kórust – leszakajt egyet a narancsfán mosolygó kilenc gyümölcs közül, s így öntudatlanul is „*vétkezik*”. A fát ugyanis jelképes eljegyzési ajándékként szemelték ki, amelynek szimbolikus ereje épp a gyümölcsök teljes számához kötődik: a fának ugyanis épp a kilenc műzására kell emlékeztetnie.

Az a körülmény, hogy Mozart akaratlanul eltulajdonította a tiltott narancsot, akár-csak a narancsok szimbolikusan jelentős száma, mitológiai háttérre utal. A menyasz-szonyhoz intézett ajánló költeményével Max gróf meg fogja világítani a társaság szá-mára ennek az utalásnak a jelentőségét. Szellemes beszédében ugyanis a kis narancs-fa az antik mitológia vonatkozási rendszerébe lép: „*egyik utóda a Hesperidák sokszor meg-énekelt fájának*”.⁷⁸ Gondozója nem kisebb istenség, mint maga Apolló, s „*gyönyörű gyümölcsök is gömbölyödnek rajta, háromszor három, a kilenc nővér száma szerint*”⁷⁹ – márpe-dig ők a műzák. Az ünneplő társaság elragadtatással hallja, hogy maga Apolló is vá-gyakozott a kilenc gyümölcsre, miként nyilvánvalóan Mozart most a kertben. A mű-zák istenének tudatos azonosítása a zeneszerzővel nem téveszti a derűt keltő hatást. Ámde az, ami itt a mitológiai tréfa jelmezét ölti magára, más látószögéből komoly já-téknak tűnik, mélyebben fekvő jelentés-összefüggésekkel. Mörike nyilvánvalóan kap-csolatot teremt a Hesperidák fájának motívuma, a műzák kilences száma és Apolló,

valamint Mozart szintúgy önironikusan játékos önvádja között, mely utóbbi a grófnőhöz még a parkban írott bocsánatkérő levelében kap hangot, azt követően, hogy a narancs-„lopást” felfedezték: „*Itt ülök, én boldogtalan, a Ön paradicsomában, mint ősünk, Ádám, miután megkóstolta az almát. A baj megesezt, és még jó Évánra sem foghatom rá a vétket...*”⁸⁰ Hogy Mozart „eltulajdonította” a narancsok (múzsák) egyikét, a bibliai mitológia fényében bűnbeesést jelent, vagyis azt, hogy a halálnak van eljegyezve.

A halálra történő utalások át- meg átszövik Mörike egész elbeszélését. Maga a téma akkor is fölmerül, amikor Mozart a társaságban előadja a temetői jelenetet a Kormányzóval. Don Juan éppúgy vétkezik, mint Mozart, amikor „*végtelen makacsságában az örök világrenddel szembeszállva*”⁸¹ egy holtat hív meg lakomára. Mitológiai szempontból Mozart is szembeszáll az isteni renddel. Leszakajt a Hesperidák fájáról egy tiltott gyümölcsöt, hogy behatolhasson a múzsák birodalmába, s hogy részese legyen az isteni ihletnek. Az ihlet pillanatában Mozart a legnagyobb boldogságban úszik. Csakhogy ez a *kairosz*, ez a kedvező pillanat beárnyékolódik, s nem tart hosszú ideig. A boldog időtlenség a lángelmét csak az ihlet és a művészi alkotás állapotában képes elérni. Ez mindamelllett még nem alap arra, hogy történelmileg ható tapasztalatként ismerné „*a tartós, a zavartalan megelégedést*”.⁸²

A boldogságnak egy ilyen pillanataként alakítja Mörike a kerti jelenetet, ide értve minden kétértelműséget is: ebben Mozart visszaemlékezik itáliai élményére, amelynek intenzíven tovább ható ereje még a jelen pillanatot is alkotóvá tette. Ennek a beteljesedett pillanatnak a jegyében a felkeresett hely az élet boldogságának váratlanul megjelenő Árkádiájává változik, az ünneplő grófi társaság pedig eleven részesévé válhat ennek. Csakhogy az efféle boldogság kizárólag a sötétlő profetikus jegyekkel együtt létezik. Amikor Mozart részleteket mutat be DON GIOVANNI című operájából, az elbeszélő felhívja figyelmünket Mozart öntudatlan önábrázolására. A temetői jelenet és a finálé apokaliptikus harsonái nem csak a bűnös Don Juannak szólnak. Hangjuk magát Mozartot is eléri, ráadásul a derűs sikerek napján: „*Mintha távoli csillagkörökből dermedten, lélekbemetszően hullanának alá az ezüst harsonák hangjai a kék éjszakában.*”⁸³

Az operával elégikus hangvétel hatol be a derű általában meghatározó szférájába. Mozart kapcsolatának az istenek világával, amelyet a múzsai ihlet rendre megteremt, nagy ára van. Eugenia, a titokzatos hatású zeneértő, megsejti Mozart hamarosan bekövetkező halálát. Ugyanakkor azt is megérti, hogy miért rejt magasabb értelmet az, hogy Mozart a korai halál árnyékában él: azért ugyanis, mert a világ nem képes fel fogni az ő zseniális alkotásainak mérhetetlen gazdagságát: „*Bizonyossággá, teljes bizonyossággá vált benne, hogy ezt az embert gyorsan és feltartóztathatatlanul elemészti saját heve, hogy csak futó jelenség a földön, mert valójában maga sem képes elviselni a belőle áradó roppant bőséget.*”⁸⁴ Mörike költői „rejtvényképe” Mozart géniuszára mint közvetítőre irányítja tekintetünket, közvetítőre a transzcendencia között, ahonnan zenéje jön, és az e világ között a maga számtalan bonyolult áttételével. Mörike a médiumjelleg mineműségét világítja meg, s eltérően a modern szkeptikusoktól, akik már nem tudják meghatározni az ihlet eredetét és forrását, bízva a mitológiai képek igazságában, a romantika hagyományával összhangban még egyszer Mozart zsenialitásának metafizikai megalapozását adja.

Ha mégannyira létjogosultságot szereznek is a sorra vett költői Mozart-képek „rejtvényképekként”, amennyiben megpróbálkoztak a talán összemérhetetlen lángelme közvetítésével, és a géniuszt emberként hozták közelségünkbe – végső soron ők is eljutnak a titokzatosság és a felfoghatatlanság határára. Ezt a tapasztalatot juttatja kife-

jezésre Mozart nagy tisztelőjének, Goethének egy éles elméjű mondása, amelyet 1831. február 4-i keltezéssel Eckermann jegyzett fel. Hogy Goethe kijelentését most felidéz-zük, arra nem pusztán az a körülmény jogosít fel bennünket, hogy benne Mozart egyik kiemelkedő kortársának tanúságtételével szembesülünk, s belőle valamiféle tekin-télyelvű bizonyítékát kaphatnánk annak, hogy a romantikus művészetvallás a XIX. században is tovább élt. Minden bizonnyal felismerhető benne a művészet klasszikus-romantikus metafizikájának reflexe, de nem kevésbé magának Goethének szkeptikus-vallásos géniuszértelmezése. Fontosabbnak tűnik azonban az, amit Goethe e mondá-sa az általunk tárgyalt problémához hozzátesz: az, hogy elismeri a racionális megisme-rés, valamint minden olyan költői kísérletnek a határait, amely a mozarti géniusz je-lenségének nyomára szeretne bukkanni: „*Persze olyan jelenség, mint Mozart, mindig csoda marad, melyet nem lehet tovább magyarázni. De hogyan találhatna alkalmat az istenség a cso-datételre, ha nem rendkívüli egyének útján próbálkozna meg olykor vele, akiken csak ámulunk, és nem értjük, honnét jönnek!*”⁸⁵

Jegyzetek

1. Alexander Ulibisheff (Oulibisheff): MOZART'S LEBEN UND WERKE, mit Zugrundelegung der Schraishoun'schen Uebersetzung, neu bearb. u. wesentlich erweitert von Ludwig Gantter. 4 kötetben, 2. kiad., Stuttgart, 1859. E helyütt ezt a kiadást használtuk, s e kiadás alapján idézünk. Mörike A. Schraishoun első német fordítását az 1847-es háromkötetes stuttgarti kiadásban olvasta. – E nagy terjedelmű Mozart-ábrázolás első kiadása 1843-ban Moszkvában jelent meg franciául az alábbi címmel: NOUVELLE BIOGRAPHIE DE MOZART, SUIVIE D'UN APERÇU SUR L'HISTOIRE GÉNÉRALE DE LA MUSIQUE ET DE L'ANALYSE DES PRINCIPALES OEUVRES DE MOZART.
2. Az itt idézett Hartlaub-levél (legjobb tudomásom szerint) eddig nyomtatásban nem jelent meg teljes terjedelmében. Részleteket közölt belőle Harry Maync: EDUARD MÖRIKE. SEIN LEBEN UND DICHTEN. 5. kiad. Freiburg im Breisgau, 1944. 446. – továbbá valamivel részletesebben: Gerhard Stofz: EDUARD MÖRIKE. Stuttgart, 1967. 380. – Mi is ennek alapján idé-zünk.
3. Friedrich Schlichtegroll: MOZARTS LEBEN (NEKROLOG). Grätz, 1794.
4. Franz Xaver Niemetschek (Niemetschek): LEBEN DES K. K. KAPPELLMEISTERS WOLFGANG GOTTLIEB MOZART, NACH ORIGINALQUELLEN BESCHRIEBEN. Prag, 1798. (2. kiad. Leipzig, 1808.) Itt az első kiadás alapján idézünk.
5. Georg Nikolaus von Nissen: BIOGRAPHIE W. A. MOZARTS. NACH ORIGINALBRIEFEN, SAMMLUNGEN ALLES ÜBER IHN GESCHRIEBENEN, MIT VIELEN NEUEN BEYLAGEN, STEINDRÜCKEN, MUSIKBLÄTTERN UND EINEM FACSIMILE, HRSG V. CONSTANZE, WITWE VON NISSEN, FRÜHER WITWE MOZART. Az 1828-as lipcei kiadás facsimile utánnomása. Hildesheim, 1964.
6. A. Ulibisheff (I. 1. jegyzet), II. köt. 197.
7. Vö. uo. III. köt. 5–93. (= IRDISCHE MISSION MOZARTS.) Ebben a fejezetben Ulibisev a korai romantika művészetelméletének esztétikai kategóriái segítségével igyekszik kifejteni Mozart „egyetemességét és transzcendentalitását” mint annak meghatározó jegyeit, s amelyek mérvadókká válnak annak a tételnek a szempontjából, hogy Mozarttal a nyugati zene története megtalálja a maga szintézisét (a maga célját) az elkülönülő korszakos géniuszban, azaz teljes és abszolút költészetté válik (51.). – A 2. kiadás szerkesztője, Ludwig Gantter ezzel kapcsolatban jegyzi meg kritikailag bevezetésében, hogy Mozartnak ezzel a meghatározásával, miszerint ő az európai zenetörténet záróköve, Ulibisev természetesen átlépi egy élet-rajz határait.
8. Vö. uo. III. köt. 92. sk.
9. Uo. III. köt. 75.
10. Vö. 2. jegyz. – Ulibisev összhangot teremt ebben a kérdésben, amennyiben arról beszél,

hogy csakis a zenében lenne szabad keresnünk „az igaz embert, életének komoly cselekedeteit, erejét, nagyságát, valamint erényeit” (III. köt. 92. sk.).

11. Caroline Pichler: DENKWÜRDIGKEITEN AUS MEINEM LEBEN. E. K. Blümml szerk. 2 köt. München, 1914. Id. hely: I. köt. 49., vö. 293. skk. – Vö. még: ALLGEMEINE THEATERZEITUNG. Wien, 1813. július 15.

12. A fogalmat itt egységes meghatározás értelmében használjuk, mondjuk Novalis definíciójának értelmében: egy romantikus regénynek mindenképpen egységes egyént kell tárgyul választania, „aki meghatározza az adottságokat, s akit amazok meghatároznak. Ez a váltakozás, vagy egyetlen egyén változásai egy folytonos sorban, az, ami a regény érdekes tartalmát adja”. (NOVALIS. DICHTER ÜBER IHRE DICHTUNGEN. Szerk. Hans-Joachim Mähl. München/Passau, 1976. 154. (= HKA II. 579.)

13. Hans Joachim Kreutzer: DER MOZART DER DICHTER. ÜBER DIE WECHSELWIRKUNGEN VON LITERATUR UND MUSIK IM 19. JAHRHUNDERT. In: MOZART-JAHRBUCH 1980–83. 208–227. Id. hely: 217.

14. Uo. 217.

15. Friedrich Rochlitz: VERBÜRGT ANEKDOTEN AUS WOLFGANG GOTTLIEB MOZARTS LEBEN. EIN BEYTRAG ZUR RICHTIGEN KENNTNIS DIESES MANNES, ALS MENSCH UND KÜNSTLER. In: *Allgemeine Musikalische Zeitung*, kezdődik a 2. számmal (= 1798. október 10.), és sorozatban folytatódik 1798 decemberéig.

16. A fogalmat itt mintegy Hegel felfogása értelmében használjuk, aki szerint egy élettörténet életrajzi-költői tárgyalásában „a szubjektum egységének és az objektív történés magában való egységének találkoznia kell és össze kell kapcsolódnia egymással”. (Vö. Hegel: ÄSTHETIK. Friedrich Bassenge kiad. II. köt., 2. kiad. Frankfurt am Main, é. n. 427. Magyar kiadása: Hegel: ESZTÉTIKAI ELŐADÁSOK. III. köt. Szemere Samu ford. Akadémiai, 1956. 276.)

17. Vö. a GENIE címszót in: HISTORISCHES WÖRTERBUCH DER PHILOSOPHIE. Szerk. Joachim Ritter. III. köt. Basel/Darmstadt. 297–309. hasáb. – Továbbá: Jochen Schmidt: DIE GESCHICHTE DES GENIE-GEDANKENS IN DER DEUTSCHEN LITERATUR, PHILOSOPHIE UND POLITIK 1750–1945. 2 kötetben, Darmstadt, 1985. 2. jav. kiad., 1988.

18. Mindenekelőtt a KREISLERIANA-ra kell itt gondolnunk, továbbá Beethoven műveinek az *Allgemeine Musikalische Zeitung* számára Hoff-

mann által írott recenzióira (1810 és 1813). – Vö. ezzel a problémával kapcsolatban Gernot Gruber: MOZART UND DIE NACHWELT. München (Serie Piper 592), 1987. 111.; 128. skk.

19. Ugyanakkor ismeretes, hogy Mozartnak voltak vázlatfüzetei is, amelyeket Ulrich Konrad göttingeni zenetudós tett közzé; ezzel egyszer s mindenkorra megcáfolódott az a széles körben elterjedt legenda, hogy Mozart tisztán és közvetlenül csakis „fejben” komponált. Vö. Ulrich Konrad: MOZARTS SCHAFFENSWEISE. STUDIEN ZU DEN WERKAUTOGRAPHEN, SKIZZEN UND ENTWÜRFEN. Göttingen, 1992.

20. MOZART: BRIEFE UND AUFZEICHNUNGEN. GESAMTAUSGABE. Összegyűjtötte és magyarázatokkal ellátta Wilhelm A. Bauer és Otto Erich Deutsch. 4 köt. (A kommentárkötetek: 5. és 6., szerk. Joseph Heinz Eibl, 1971.) Kassel stb. 1962/63. Itt e kiadás alapján idézzük Mozart leveleit. Az itteni idézet: II. köt. 473. [Azokat a leveleket, amelyek magyarul is olvashatók, és a magyar kiadás alapján idéztük őket, külön is jelezzük. – A ford.]

21. Uo. II. köt. 264. – Vö. ezzel még pl. a salzburgi hercegérsekhez, gróf Hieronymus von Colleredóhoz 1777. augusztus 1-jén írott levelet. L. uo. II. köt. 4. sk.

22. Vö. Norbert Elias: MOZART. ZUR SOZIOLOGIE EINES GENIES. Szerk. Michael Schröter. 2. kiad. Frankfurt am Main, 1991. 17. skk., 40. skk. Magyarul vö. MOZART: EGY ZSENI SZOCIOLÓGIÁJA. (Ford. és az utószót írta Győri László.) Európa, 2000. 26. skk., 41. skk.

23. Vö. Wolfgang Hildesheimer: WER WAR MOZART? Frankfurt am Main, 1966 (= edition suhrkamp 190). 23. – Hildesheimer ezt az itt esszéformában előadott elgondolását differenciáltabban és nagyobb terjedelemben dolgozta ki nagy monográfiájában: MOZART. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1977. [Magyar kiadása: MOZART. Györffy Miklós ford. Gondolat, 1985.]

24. Vö. uo. 22. sk.

25. Uo. 22.

26. Mozart: BRIEFE (vö. a 20. jegyzetet). III. köt. 201. (= Levél apjához 1782. április 10-én.) Magyar id. MOZART BÉCSI LEVELEI. Gedeon Tibor szerk. és ford. Gondolat, 1960. 131.

27. Uo. IV. köt. 41. Magyar id. MOZART BÉCSI LEVELEI. Id. kiad. 262.

28. Vö. a kommentárt in: MOZART-BRIEFE. Újból válogatta, a bevezetést írta és kommentá-

- rokkal ellátta Wolfgang Hildesheimer. 2. kiad. Frankfurt am Main, 1991. 141.
- 29.** H. C. Robbins Landon: 1791. MOZARTS LETZTES JAHR. München és Kassel stb. 80. (= dtv/Bärenreiter 11358). A magyar idézetek forrása a továbbiakban: C. Robbins Landon: 1791. MOZART UTOLSÓ ÉVE. Győri László ford. Corvina, 2001. Az itt id. hely: 73.
- 30.** Wolfgang Hildesheimer (vö. 23. jegyzet). 52.
- 31.** Mozart: BRIEFE (vö. 20. jegyzet). Id. köt. 150. Magyarul: MOZART BÉCSI LEVELEI. Id. kiad. 348–349.
- 32.** Vö. Hanns-Joseph Ortheil: MOZART. IM INNERN SEINER SPRACHEN. Frankfurt am Main, 1982. (= Collection S. Fischer, 28. köt.) 78. skk.
- 33.** Vö. Norbert Elias (vö. 22. jegyzet). 76–87. Magyarul vö. MOZART: EGY ZSENI SZOCIOLÓGIÁJA. Id. kiad. 132–143.
- 34.** Wolfgang Hildesheimer (vö. 23. jegyzet). 33.
- 35.** MOZART-BRIEFE (vö. 28. jegyzet). 57.
- 36.** Vö. 32. jegyzet.
- 37.** MOZART-BRIEFE (vö. 20. jegyzet). II. köt. 110. sk. (= 1777. november 8-án írott levél; utóirat az anyjának apjához írott leveléhez.) Magyar id. MOZART BREVIÁRIUM. LEVELÉK – DOKUMENTUMOK. Összeállította és fordította Kovács János. Zeneműkiadó, 1974. 158.
- 38.** Wolfgang Hildesheimer (vö. 23. jegyzet). 57–60.
- 39.** MOZART-BRIEFE (vö. 20. jegyzet). IV. köt. 199. sk.
- 40.** A Raffaellóval történő összehasonlítás történetileg először Niemtscheknél mutatható ki (vö. 4. jegyzet). 12. – Friedrich Rochlitz: RAFFAEL UND MOZART. In: *Allgemeine Musikalische Zeitung* 2, 1800, 37. sz. 641–653. hasáb.
- 41.** Arthur Schopenhauer: DIE WELT ALS WILLE UND VORSTELLUNG. Zweiter Band. Ergänzungen zum dritten Buch, Kap. 31. Idézte a zürichi kiadás alapján. WERKE. IV. köt. Zürich, 1977. 468. [A magyar kiadás: A VILÁG MINT AKARAT ÉS KÉPZET, Osiris, 2002 nem tartalmazza a hivatkozott kiegészítéseket.]
- 42.** Johann Peter Eckermann: GESPRÄCHE MIT GOETHE IN DEN LETZTEN JAHREN SEINES LEBENS. Szerk. Fritz Bergmann. 2. köt. (Insel Taschenbuch 500.) Frankfurt am Main, 1981. 707. – [Magyarul: Eckermann: BESZÉLGETÉSEK GOETHÉVEL. Győrffy Miklós ford. Magyar Helikon, 1973. 553.]
- 43.** Hartmut Gagelmann: MOZART HAT NIE GELEBT. EINE KRITISCHE BILANZ. Herder, Freiburg im Breisgau, 1990.
- 44.** Uo. 259.
- 45.** Vö. uo. 11.
- 46.** Uo. 285.
- 47.** Vö. Niemtschek (vö. 4. jegyzet). 47.
- 48.** Vö. Robbins Landon (vö. 29. jegyzet). 190. skk. [Magyarul: Robbins Landon: 1791. MOZART UTOLSÓ ÉVE. Id. kiad. 168.] Továbbá: NOVELLO: A MOZART PILGRIMAGE. BEING THE TRAVEL DIARIES OF VINCENT AND MARY NOVELLO IN THE YEAR 1829. A transzkripciót készítette és összeállította Nerina Medici di Marignano, szerk. Rosemary Hughes. London, 1955. 124. skk.
- 49.** Peter J. Davies: MOZART'S ILLNESS AND DEATH. In: *Musical Times*, CXXVII, 1984. 437. skk., 554. skk.
- 50.** Vö. ezzel kapcsolatban Volkmar Braunbehrens: MOZART IN WIEN. 6. kiad. München, 1991 (= Serie Piper 8233). 181. skk. [Magyarul Volkmar Braunbehrens: MOZART. A BÉCSI ÉVEK. Győri J. László ford. Osiris, 2006. 221. skk.]
- 51.** A rituális gyilkosság e feltételezése ellen szóló érvekkel kapcsolatosan vö. Robbins Landon (vö. 29. jegyzet). 163. skk. [Magyarul: Robbins Landon: 1791. MOZART UTOLSÓ ÉVE. Id. kiad. 140. o.]
- 52.** Vö. a Niemtscheknél olvasható változattal („legalább annyira titokzatos, mint amennyire különös”), l. a 4. jegyzetet. 45. skk. – Az egész legendakomplexumnak, továbbá tisztázásának legújabb bemutatását l. Christoph Wolff: MOZARTS REQUIEM. GESCHICHTE – MUSIK – DOKUMENTE. München/Kassel stb. 1991 (= dtv/Bärenreiter 4565).
- 53.** Megítélésem szerint Norbert Elias jogosan érvel (főként Hildesheimerrel szemben!) művész és személy (jellem) kettőssége ellen, amely egy romantikus-idealizált géniuszképet részesít előnyben az ember rovására, hangsúlyozva Mozart esetében művész és ember feloldhatatlan egységét. Vö. N. Elias (vö. 29. jegyzet). 68. skk. [Magyarul vö. MOZART: EGY ZSENI SZOCIOLÓGIÁJA. Id. kiad. 65–83.]
- 54.** Alexander Pusckin: MOZART UND SALIERI (kétnyelvű kiadás). Fordította és az utószót írta Kay Borowsky. Stuttgart, 1985 (= RUB 8094). [A továbbiakban a magyar kiadás alapján idézünk: Alekszandr Puskin: MOZART ÉS SALIERI. Gáspár Endre ford. L.: Puskin: JEVGENYIJ ANYEGIN – DRÁMÁK. Európa, 1976.] – A német ro-

mantika Puskin által történő befogadásával kapcsolatban vö. Gerhart Hoffmeister: *DEUTSCHE UND EUROPÄISCHE ROMANTIK*. Stuttgart, 1978 (Slg. Metzler 170), 88. skk., továbbá az ott megadott irodalom.

55. Vö. C. Robbins Landon (29. jegyzet). 213. skk. [C. Robbins Landon: 1791. *MOZART UTOLSÓ ÉVE*. Id. kiad. 195. skk.]. A legenda cáfolata szempontjából fontos forrásanyag jól áttekinthetően megtalálható H. Gagelmann-nál.

56. Vö. Kant: *KRITIK DER URTEILSKRAFT*. 46. §. [Magyar fordítása: *Az ÍTÉLŐERŐ KRITIKÁJA*. Papp Zoltán ford. Ictus, Szeged, 1997. 234.]

57. A motívum nem csak Wackenrodernél és E. T. A. Hoffmann-nál bukkan fel: a romantikus művészetvallás legbelső lényegéhez tartozik. Ezzel kapcsolatban vö. pl. Martin Bollacher: *WACKENRODERS KUNSTRELIGION. ÜBERLEGUNGEN ZUR GENESIS DER FRÜHROMANTISCHEN KUNSTAUFFASSUNG*. In: *GRM* 30, 1980, 377–394., továbbá Christa Karoli: *IDEAL UND KRISE ENTHUSIASTISCHEN KÜNSTLERTUMS IN DER DEUTSCHEN ROMANTIK*. Bonn, 1968 (mindenekelőtt E. T. A. Hoffmann-nal kapcsolatban). A Puskin által is ismert Hoffmann-nal összefüggésben többek között a művészetvallás problémakomplexuma közvetítődött az orosz romantikába, úgy, ahogyan az a korszak német irodalmában megfogalmazódott.

58. Puskin: *MOZART ÉS SALIERI*. Gáspár Endre ford. L.: Puskin: *JEVGENYIJ ANYEGIN – DRÁMÁK*. Európa, 1976. 296–297.

59. Uo. 298.

60. Niemtschek bizonyára a „klasszicisztikus” olvasatot sugallta. Raffaello romantikus értelmezése révén, amely mint a tiszta keresztény művészet képviselőjére tekint rá, Wackenroder a vallásos minőséget tekinti hangsúlyosnak, márpedig Puskin számára ennek van jelentősége. A témával kapcsolatban vö. Friedrich Strack: *DIE „GÖTTLICHE KUNST UND IHRE SPRACHE”. ZUM KUNST- UND RELIGIONSBEGRIFF BEI WACKENRODER, TIECK UND NOVALIS*. In: *ROMANTIK IN DEUTSCHLAND. EIN INTERDISZIPLINÄRES SYMPOSIUM*. Szerk. Richard Brinkmann. Stuttgart, 1978. 369–391.

61. Puskin: *MOZART ÉS SALIERI*. Id. kiad. 299.

62. Uo. 299–300.

63. Uo. 303.

64. Peter Shaffer: *AMADEUS*. London, 1980. [Magyar kiadása: *EQUUS; AMADEUS – KÉT DRÁMA*. Ford. Göncz Árpád és Vajda Miklós. Európa, 1982.]

65. Novello 1829. július 15-i beszámolóját idézi Robbins Landon (vö. 29. jegyzet). 193. [Magyarul: C. Robbins Landon: 1791. *MOZART UTOLSÓ ÉVE*. Id. kiad. 169–170.]

66. *MOZART AUF DER REISE NACH PRAG*: Mörike elbeszélésének első kiadása, amelyet a szerző idéz, Stuttgartban és Augsburgban jelent meg 1856-ban. [Magyarul Lengyel Balázs ford. Több kiadása közül az itti idézett: *KLASSZIKUS NÉMET KISREGÉNYEK*. Helikon Klasszikusok, Helikon, 1968.] – Sok ösztönzést köszönhetek az elbeszéléssel kapcsolatos gazdag kutatási irodalomnak. H. J. Kreutzer és J. Schmidt már említett munkái mellett különösen nagy segítségemre volt Benno von Wiese tanulmánya: *MOZART AUF DER REISE NACH PRAG*. In: *EDUARD MÖRIKE*. Victor G. Doerksen kiad., Darmstadt, 1975 (= *WdF* 116. köt.), 380–398., továbbá Raymond Immerwahr munkája: *APOKALYPTISCHE POSAUNEN. DIE ENTSTEHUNGSGESCHICHTE VON MÖRIKES „MOZART AUF DER REISE NACH PRAG”*. In: uo. 399–425. Ezenkívül megemlíteném még: Horst Steinmetz: *EDUARD MÖRIKES ERZÄHLUNGEN*. Stuttgart, 1969.

67. Mörike: *MOZART PRÁGAI UTAZÁSA*. Id. kiad. 316.

68. Eduard Mörike: *BRIEF AN COTTA*. 1855. május 6. In: E. Mörike: *BRIEFE*. Szerk. Friedrich Seebaß. Tübingen, é. n. (1939.) 730.

69. Uo. 730.

70. Megdöbentető párhuzamok mutatkoznak Ulibisev és Kierkegaard entuziasztikus *DON JUAN*-értelmezése között, úgyhogy egyenesen oksági összefüggést gyanítunk. Csakhogy mindkét értelmezés ugyanabban az évben, 1843-ban jelenik meg, egymástól függetlenül. Vö. Alexander Ulibischeff (1. jegyzet), 2. kiad. III. köt. 208–361., valamint Sören Kierkegaard: *ENTWEDER-ODER, I*. Szerk. Hermann Diem és Walter Rest. Köln és Olten, 1960. 102. skk., 140–163. [Magyar kiadásban: *VAGY-VAGY*. Dani Tivadar ford. Gondolat, 1978. 61–177.]

71. Friedrich Nietzsche: *MENSCHLICHES – ALLZU MENSCHLICHES*. II. köt. 2. fejt. („DER WANDERER UND SEIN SCHATTEN”, 152. sz.) Fr. Nietzsche: *WERKE*. 3 köt. Karl Schlechta kiad. I. köt. 8. kiad. München, 1977. 935. [Magyarul: Friedrich Nietzsche: *EMBERI – TŰLSÁGOSAN EMBERI*, II. RÉSZ: *A VÁNDOR ÉS ÁRNYÉKA*. Romhányi Török Gábor ford. Szukits Könyvkiadó, Szeged, 2001. 230.

72. Mörike: *MOZART PRÁGAI UTAZÁSA*. Id. kiad. 322.

73. Uo. 316.

74. Vö. uo. 308. skk. és 341. skk.

75. Vö. uo. 310.: Mozart önmagát vádolja mindazzal kapcsolatban, amit elmulasztott az életében. Ezzel összefüggésben mondja összegzően: „*És közben múlik, rohan, tovaszáguld az élet. Uram-isten, ha rá gondolok, kívül a verejték a rémülettől.*”

76. Uo. 312–213.

77. Uo. 317–318.

78. Uo. 332.

79. Uo. 333.

80. Uo. 319.

81. Uo. 349.

82. Uo. 311.

83. Uo. 348.

84. Uo. 352.

85. J. P. Eckermann: GESPRÄCHE MIT GOETHE (vö. 42. jegyzet). I. köt. 421. [Magyarul: Eckermann: BESZÉLGETÉSEK GOETHÉVEL. Györfly Miklós ford. Magyar Helikon, 1973. 506.]

Bán Zoltán András

JÉGHIDEG ÉS FORRÓ KEZEK – SOSEM PAROLÁZHATNAK?*

Két híres német novella, két irodalmi alapvetés Mozart művészetének értelmezésében. Az egyik (DON JUAN) 1812-ben keletkezett, és szinte egy lendülettel íródott, a másik (MOZART PRÁGAI UTAZÁSA) hosszú vajúadás után, 1855-ben kapta meg végleges alakját; az egyik a romantikus irodalom talán legnagyobb művésztől, a másik a jobb híján biedermeiernek nevezett korszak vezető német költőjétől származik. Egyikük számára az 1791-ben meghalt Mozart még csak a félmúlt művésze, akinek kultusza viszonylag friss, és akinek még gyereke is élt – hiszen tudjuk például, hogy Hoffmann 1820-ban egy négyyszólamú kánont írt Franz Xaver Wolfgang Mozart, a zeneszerző hatodik gyermekének emlékkönyvébe. A másik írónak, Eduard Mörikének Mozart már kétségkívül klasszikus mester, akinek műve a repertoár egyik sarokköve, és akinek nemcsak oeuvre-je, hanem élete is már a múlt végképp lezárt és megváltoztathatatlan része.

1

Franz Grillparzer írja önéletrajzában: „*A legelső könyvek egyike, melyet olvastam, A varázsfuvola szövegkönyve volt. Anyám egyik szobalánya birtokolta, és mintegy szentségként őrizte. Ugyanis gyerekként az egyik majmot játszotta az említett operában, és ezt élete fénypontjának tekintette. A lányka ölében ülve vele felváltva olvastam a csodás eseményekről, és egyikünk sem kételkedett abban, hogy mindez a legmagasabb rendű dolog, amihez az emberi szellem felemelkedhet.*” Nos, hát ez, belépni egy zseni hasonlíthatatlan világába, ez köti össze a zseniket, aktuális főhőseinket, E. T. A. Hoffmann és Eduard Mörikét. És ez köti össze a kis szolgálólányt és minket, nem zseniket a géniuszokkal. Lépünk be velük kézen fogva, noha más és más járással.

* Írásom az eredetileg németül megjelent esszé (in: Arnulf Knalf [Hg.]: MOZARTS ZAUBERKUTSCHE. NEUE LITERARISCHE NACHSCHRIFTEN. Bozen: Folio Verlag Wien, 2006) jelentősen átdolgozott változata.