

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.

Belépni egy nagy műalkotásba – íme az alapérzület, de persze ez a belépés nem minden esetben jelent odalépést, olykor inkább a távolságtartás a jellemző gesztus. És minden látszattal szemben éppen ez a romantika egyik alapvonása. Vagy legalábbis a romantika műélvezőjének. A romantika tökéletes befogadója nem elegyedik a lenézett tömeggel, ha belép, csakis egyedül, ő kívül áll, olykor a szó legszorosabb, fizikai értelmében is. Mennyire jellemző, hogy Hoffmann *GLUCK LOVAG* című novellájának őrült (?) főhőse, aki azonosítja magát Gluckkal, az egykor élt zeneszerzővel, nem megy be a színházba Berlinben, amikor „saját”, azaz Gluck *ARMIDA* című operáját adják; nem, a hős kint áll, és az utcáról, az előtérből fülel a zenére. Ízig-vérig a romantikus műélvezet arisztokratája, aki csak egyedül képes elmerülni a műben. Éppen így tesz Kierkegaard *VAGY-VAGY*-jában a *DON GIOVANNI*-t elemző elbeszélő, a színház a maga banalitásával, estélyi ruháival, társasági életével (Nietzsche: „*A színházban mindenki szomszédává válik...*”) csak zavarná a teljes befogadást. Így aztán nem csoda, hogy a romantikus lélek, a romantikus *flâneur* voltaképpen nem is magát a művet hallja-élvezi, de sokkal inkább a maga elgondolásait, képzeletét a műről, mely ekként voltaképpen pusztá ürügy nagy és szép lelke önélvezetéhez. Kierkegaard főhőse átkölti Mozart művét, átalakítja a maga filozófiai-életvezetési eszméinek megfelelően, és hasonlóan tesz Hoffmann névtelen elbeszélője, a „*der reisende Enthusiast*”, „*az utazgató rajongó*” a *DON JUAN* című elbeszélésben. És persze az elbeszélő – noha alig utal rá – szerfölött idegesíti, amikor azt gondolja, hogy nincs egyedül a páholyban a remekmű élvezete alatt: „*Több ízben úgy éreztem, mintha mögülem gyengéd, forró lehelet érne, mintha selyemruha suhogását hallanám: ebből sejtettem, hogy egy asszony van a páholyban, de teljesen belemerülve a költői világba, amelyet az opera élm tárt; nem törődtem vele.*” Nem figyel az asszonyszemélyre; miért is tenné? Hiszen itt most az Én kiáradása a lényeg, azt nem zavarhatja meg semmiféle személy, pláne asszonyi.

Egészen más dramaturgiával zajlik a *DON JUAN* részleteinek előadása Mörike elbeszélésében. Itt maga a szerző, Mozart játssza elő művét, és a grófi kastély lakói teljes személyes megivoltukban részt vesznek benne: énekelnek, tapsolnak, hallgatnak, elemeznek, megjegyzéseket fűznek az elhangzott részletekhez; és így – korlátozott értelemben – maguk is részévé válnak az operának. Az opera itt a nyilvánosság előtt zajlik, és csak ily módon, a nyilvánosságban nyeri el értelmét. Ebben a jelenetben nincsenek kívülállók, nincsenek kivételezett személyek, nincsenek romantikus rajongók és *flâneur*ök, itt mindenki hozzáteszi a maga részét az este sikeréhez. Az élmény *kollektív*, míg Hoffmann-nál szerfelett *privát*. Itt mindenki belép – és velük mi, olvasók is – a mű világába, ráadásul mintegy *in statu nascendi* állapotában a műnek; az opera még meg sem született szinte, még nem rögzült véglegesen; Mozart a novella fikciója szerint még nem zárta le a *DON JUAN* partitúráját. Mörike novellájában a jelenet Mozart és a többiek jelen idejében játszódik, azaz a fikció szerint 1787 szeptemberében, de az elbeszélő nézőpontja a jövőből (mondjuk, 1855-ből) ered. És bizonyos fokig a mai olvasó nézőpontja is ez. Mert a mindenkori olvasó jelen ideje mindenképpen későbbi, mint Mozarté és a grófi társaságé (és a miénk persze sokkal későbbi, mint Mörikéé), a mi *point of view*-nk nem kortárs szemszög, hiszen mi (és Mörike is) Mozarthoz és művére már a múlt teljes (?) mértékben megértett és feldolgozott részeként tekintünk, és az elbeszélő gondosan figyelmeztet erre: „*Társaságunk azonban először hallotta most azt a művet, amellyel mi szinte együtt nőttünk fel, s ezért helyzetük végtelenül különbözött a miénk-*

től, s bizony sokkalta kedvezőlenebb volt, eltekintve az irigylésre méltó szerencséjüktől, hogy nekik maga a szerző tolmácsolta darabját; tisztán, tökéletesen ugyanis egyikük sem érthette a művet, s több okból még akkor sem érthette volna, ha történetesen teljes egészében hallják.” Tehát mi, késői befogadók már „tisztán és tökéletesen” („reine und vollkommene”) értjük a művet, sugallja Mörike.

És ezért tisztán és tökéletesen értjük Mozart személyét is. Hiszen alakja és műve is a múlt lezárt része, állítja vagy pontosabban sugallja Mörike.

Mörike elbeszélője tehát belép Mozart világába, pontosabban belépteti Mozart kortársait e világba, ám érzékeltetve közben, hogy a kortársak – éppen mert azok – töredékesen érthetik saját életidejük társait. Hoffmann azonban félig-meddig még kortársa volt Mozartnak (és talán ezért is nem foglalkoztatta mélyebben Mozart személye); ő még nem a történeti alakot, a zenetörténet részét látta benne, éppen ezért számára könnyebb volt a bejárás a Mozart-opera világába. A Mozart-opera szereplői nála mintegy élő alakok, nem a zárt és megmásíthatatlan műalkotás részei: irodalmi alakok ekként. Hoffmann a Mozart által teremtett művekkel ápolt izzó kapcsolatot; nem a zeneszerzővel, hanem a művekkel és a zeneköltő által színpadra léptetett alakokkal. „Kierkegaard megköltötte viszonyát Regine Olsenhez”, idézi a fiatal Lukács György Alfred Kerrt, és ez bizonyára igaz. De mi történik akkor, ha a költő, az író megkölti nemcsak a saját, hanem a mások, a mások által teremtett, azaz már eleve másodlagos valósággal rendelkezők életét is? Mi történik, ha az író a költői, az irodalmi/művészi alakok életét tekinti valóságosnak, ha létezőkként vagy egykor elevenekként néz a köznapi észjárás szerint mégiscsak a fikció világába tartozó alakokra? Mi történik, ha a másodlagos valóságot, azaz a már megformált, művészi fikciót tekinti az elsődleges valóságos részének, és úgy kezeli a művészi fikció világában élő figurákat, mintha a mindennapi élet alakjai lennének? Ezt teszi Hoffmann. Ráadásul nem kertel, teljesen nyíltan beszél, amikor a librettót másodlagos értékűnek, mintegy semmisnek tekinti: „Ha csupán a szöveget (Don Juan történetét) nézzük, anélkül, hogy mélyebb jelentőséget tulajdonítanánk neki, ha csak a cselekményt vesszük figyelembe: alig felfogható, miként gondolhatott és költhetett hozzá ilyen zenét Mozart.” Nos, Hoffmann részben eltekint a szövegkönyv adottságaitól, tovább költi, tovább gondolja a mesét és a színpadi történetet, és így próbál új és mélyebb értelmet adni a DON GIOVANNI zenéjének. Novellája így bizonyos értelemben esszé, nem tisztán szépirodalmi alkotás, inkább mélyenszántó (és fölötte önkényes!) elemzés a DON GIOVANNI című Mozart-opera alakjairól. De nem mondható el ugyanez Kierkegaard DON GIOVANNI-elemzéséről? És ki tudná elkülöníteni a VAGY-VAGY-ban a filozófiát a szépirodalomtól, a tanulmányt az irodalmi fikciótól? És vajon nem ez a csodálatos keveredés volt-e a célja Kierkegaard-nak és Hoffmann-nak?

### 3

Hoffmann számára Mozart művészete és alakja még forró volt, izzóan aktuális, velük a szó szoros értelmében napi kapcsolatban állt. 1804-ben Clemens Brentano szövegére „Singspiel”-t komponál; a partitúra borítóján első ízben szerepel egyik keresztnéve, a Wilhelm helyén az Amadeus – hommage-ként Mozartnak. Mozart vezérkönyveit szorgosan tanulmányozza, műveit rendszeresen vezényli – levelezése szerint a DON GIOVANNI kottáját már 1795-ben megkaparintotta, és heteken át búvárolta. MURR KANDÚR című regényének egyik legrokonszenvesebb, szerfölött iszákos papfiguráját Mo-

zart egyik keresztnévvel, a Chrysostomussal látja el – aligha véletlenül. És talán éppen ez, vagyis a szoros közelség, ez az esztétikailag oly familiáris kapcsolat akadályozta meg, hogy Mozart alakját közvetlenül a novellában felleltesse. Meg talán az érdeklődés hiánya a zeneszerző személye iránt, akit – roppantul ahistorikus módon – romantikus zeneszerzőnek, Beethoven rokonának tekintett, de csakis egyetlen műve, a DON GIOVANNI alapján. (Noha többször is írt A VARÁZSFUVOLÁ-ról, hangja sosem forrósodott fel ilyenkor.) És ezért a DON JUAN című novella nem Mozartól szól, és aligha véletlen, hogy a zeneszerző neve mindössze egyszer fordul elő benne, mégpedig a legelőjén („*ma a híres bécsi Mozart úr Don Juanját adjuk...*”) – ám ennek elbeszélői szempontból alig van jelentősége, hiszen pusztán csak adatközlésre szolgál, a pincér teljesen prózai ajkáról elhangzó mondat mindössze tényközlés. Ugyanakkor persze mégis elkerülhetetlen, hiszen tényközlésként nem más, mint a valóság megerősítése, mely azért fontos, hogy aztán legyen honnan elrugaszzkodni az elbeszélőnek.

És talán a múlt és a félmúlt ellentétére vezethető vissza az elbeszélői nézőpontok különbsége is: Hoffmann műve Én-elbeszélés (egész pontosan beszámoló vagy levél Theodor nevű barátjának, de hát nem Hoffmann egyik keresztnéve ez?! – vagyis könnyen tételezhetjük amolyan korai belső monológnak vagy önmegszólító elbeszélésnek a novellát), míg Mörike az objektív, harmadik személyű narrációt választotta. Az előbbi közelségre utal, a másik elválaszt, distanciál. Sőt, Mörike még tovább megy, hiszen elbeszélése a *pluralis concordiae* roppantul visszafogott retorikai alakzatával él (mint sokkal később Wolfgang Hildesheimer a regénynek és esztétikai tanulmányának egyaránt tekinthető Mozart-könyvében), fokozva ezzel is a távolságot hőse és elbeszélője között. Ugyanakkor közösséget teremt olvasóival, akik már rendelkeznek némi ismerettel Mozart valóságos alakjáról.

De milyen ismeretekkel rendelkeztek az írók, Hoffmann és Mörike a valóságos, pontosabban az életrajzokban, a szakirodalomban megjelenő Mozart alakjáról?

Itt megint döntő a félmúlt és a múlt különbsége. Mert noha már Hoffmann életében és a DON JUAN-novella megírása előtt megjelent több Mozart-biográfia (Friedrich Schlichtegroll – 1794, Franz Niemetschek – 1798; valamint rendelkezésére állhatott volna Joseph Lange, a színész, Mozart sógora rengeteg adatot tartalmazó önéletrajza 1808-ból), az írók aligha érdekelte a történeti Mozart, ha egyáltalán olvasta e köteteket. Ismét le kell szögezni: számára Mozart nem történeti személy volt, hanem mindenekelőtt kolléga, baráti szellem, mert ne felejtjük el, hogy Hoffmann önmagát – legalábbis a novella keletkezése idején – elsősorban zeneszerzőnek és nem írónak tekintette. Ebből a szempontból korántsem érdektelen, hogy a FANTASIESTÜCKE című kötetben, amelyben 1814-ben a DON JUAN először megjelent, a tisztán szépirodalmi művek közé rés nélkül illeszkedik egy zenetudósi értekezés Beethoven hangszeres zenéjéről (BEETHOVENS INSTRUMENTALMUSIK). És láttuk, hogy a DON JUAN sem minden további nélkül tekinthető tisztán szépirodalmi alkotásnak.

Mörike azonban bizonyíthatóan ismerte a Mozart-irodalmat. Így például az orosz arisztokrata és művészetkedvelő, Alexander D. Ulibischeff háromkötetes könyvét, amely az 1843-as eredeti francia kiadás után 1847-ben németül is megjelent. Mörike abban olvasta e szavakat: „*Ha Mozart egészen más ember lett volna, valami remek állást elfoglalva és családjára egy vagyont hátrahagyva talán harminc évvel tovább élhetett volna... Ki kételkedne ebben; csakhogy ettől a nyárspolgártól, e kiváló családapától aligha várhatnánk egy Don Juant.*” Mörike olyannyira magáévá tette e gondolatot, hogy eredetileg ez lett volna a mottója novellájának (mint arról Gernot Gruber beszámol, MOZART UND DIE

NACHWELT című kötetében). A mottó végül elmaradt, de a novellában felmerül valami nagyon hasonló gondolat, amikor a tárgyvilágos elbeszélő egyszer csak odafordul hozzánk, olvasókhöz, elmagyarázva Mozart állását a világban: „*Felesége kísért szeme nemegyszer megdöbbenette és felkavarva Mozartot, ilyenkor őszintén bánta rossz szokásait, és töredelmesebb javulást ígért, mint amit Konstancia kívánt – de hiába, észrevétlenül megint csak visszacsúszott a régi kerékvágásba. Már-már azt kellett hinni, nem is cselekedhet másként, és ha netán erőszakkal rákényszerítenek egy gyökeresen különböző, de a mi fogalmaink szerint hasznos, köznapi életmódot, csodálatos lényét magát semmisítik meg vele.*” Mörike Mozart-képében a nyárspolgár zeneszerző, az istenek és az emberek iránti kötelességét teljesítő derék családapa, a nagyszerű férj, a nemes barát és egyéb biedermeier közhely inkább a rémséges lehetőségek birodalmába tartozik. Nem, a józan és a novella minden pillanatában kiegyensúlyozottan szóló Mörike itt – szinte romantikus képzetekkel – azt sugallja, hogy egy korlátok közé szorított, bohémságától megfosztott, nyárspolgár Mozart már nem Mozart, a démonikus zseni lenne; a derék, esténként otthon pasziánszozó, lábvízben pihenő Mozart nem az a művész, aki képes lenne megírni a DON GIOVANNI-t.

Ez vadul romantikus elgondolás (ráadásul ott rejlik benne a tipikusan romantikus tézis, hogy a művészet magasabb rendű, mint az élet), melyet még a zenétől, a saját képzeletétől és a bortól folyvást részeg, a filisztereket az öklendezésig megvető Hoffmann is aláírhatna. (Számára Don Ottavio a prózaiság csimborasszója.) És – meglepetésünkre! – a realista, a „biedermeier” Mörike még tovább megy, amikor a DON GIOVANNI második fináléjáról ezt írja: „*Az ember félve kívánja, hogy kiűzzék köznapi énjéből, érzi, hogy megérinti a végtelen, szorongatja, s mégis megkönnyíti szívét, a lelkét pedig ellenállhatatlanul magával ragadja.*” A kulcsszó a „végtelen”, és az egész passzust akár Hoffmann is írhatta volna, és írta is nagyjából hasonló szavakkal; a számtalan idevágó hely közül elég felidézni a nagy recenziót Beethoven 5. SZIMFÓNIA-járól: „*Az énekben, ahol a zenével társuló költészet a szavak segítségével meghatározott érzelmekre utal, a muzsika mágikus ereje úgy hat, mint a bölcsek varázsitala, amelynek már néhány cseppje is pompássá és fölségesse tesz minden italt. Minden szenvedélyt: szerelmet, gyűlöletet, haragot, kétségbeesést – amit csak az opera nyújt –, mindazt a muzsika a romantika bíborragyogásába öltözteti, és még az is, amit az életben éreztünk, kivezet az életből, ki a végtelenség birodalmába.*” És még egy passzus ugyaninnen: „*A muzsika ismeretlen világot tár fel az ember előtt, olyan világot, amelynek semmi kapcsolata nincsen az őt körülvevő, külső érzéki világgal; vele együtt otthagyt minden fogalmakkal meghatározható érzelmet, hogy a Kimondhatatlané legyen.*”

A DON JUAN vége már az álom világában játszódik; az elbeszélő, eloldva magát a külső érzékvilágtól, akárha ópiumot szívna, teljes tudatossággal adja át magát a tudatlannak, a szellemvilág hívásának: „*Tárulj fel, te távoli, ismeretlen szellemvilág – dzsinneknek gyönyörű országa, ahol kimondhatatlan mennyei fájdalom, szavakba nem foglalható öröm minden mértéken felül beváltja az elragadtatott lélek számára a földnek valamennyi ígérését!*” Az elbeszélő elalszik. Álma vagy emléke a novella. Mert az álomban tárul fel a valóság igazabb arca, így tanítja Hoffmann hőse. Vagy a „valóság” az álom? Hoffmann nem izgatta különösebben az eltérés. (Megszokott eljárása ez: GLUCK LOVAG című novellájában az olvasóra bízta, hogy eldöntse, Gluck valóban „feltámadt”, vagy pusztán egy elmebetegről van szó, aki Glucknak képzeli magát, vagy – harmadik lehetőségként – maga az elbeszélő az őrült, aki azt képzeli, hogy Gluck feltámadt, és visszatért Berlinbe.) Nem érdekelte, hogy a Donna Anna szerepét éneklő *signora* nem lehet egyszerre az elbeszélő páholyában és a színpadon. Azt sugallja, hogy az álom igazabb, mintegy valóságosabb valóságot hoz világra: „*Nem jutott eszembe mérlegelni, hogyan tartózkodhat egy idő-*

*ben a színpadon és az én páholyomban is. Miként a boldog álom összekapcsolja a legkülönösebb dolgokat, és azután a jámbor hit megérti azt, ami érzékfeletti, és könnyedén hozzáilleszti az élet úgynevezett természetes jelenségeihez: e csodálatos asszony közelében így lettem szinte alvajáró, felismertem a rejtett kapcsolatokat, amelyek oly bensőségesen fűztek hozzá, hogy még a színpadi megjelenésekor sem távolodhatott el tőlem.”*

## 4

A valóság! Itt ismét figyelemre méltó furcsaságokat tapasztalunk. Mert Hoffmann alvajáró elbeszélésében az úgynevezett valóság sokkal reálisabb, sokkal valóságosabb, mondhatni, mint Mörikénél, akit hozzá képest általában realistának vélünk. A Hoffmann által leírt színház tükörképe a bamberginek, ahol a szállodából valóban közvetlenül az egyik operai páholyba juthatott az ember. (És persze nem elhanyagolható tény, hogy Hoffmann 1808 és 1812 között valóban Bambergben volt zeneigazgató, ahol természetesen a DON GIOVANNI is színre került.) Törtéjének később bármily furcsa és földöntúli események, a narrátor színházi élménye tökéletesen valóságos, az elbeszélésben leírt DON JUAN fiktív színpadképe teljesen hihető és plasztikus – mi sem természetesebb, hiszen itt egy gyakorló színházi ember adja a leírást. Az olvasó biztos lehet benne, hogy itt egy „valóban” átélt opera-előadás részletesen ábrázolt eseményeiről olvas, és bár a narrátor a „*der reisende Enthusiast*”, „*az utazgató rajongó*” névre hallgat, ez nem akadályozza meg abban, hogy mind a színház, mind a szálloda életét a lehető legérzékletesebben, mondhatni földhözragadtan rajzolja meg. *Ennek ellenére* lesz fantasztikus a novella. Hiszen immár van mihez viszonyítani, a plasztikusan megjelenített valósággal *szembeállítva* lesz hátborzongató és irreális a történet, a Donna Anna szerepét éneklő olasz szoprán megjelenése a páholyban, akinek a „valóságban” a színpadon kellene lennie.

Nem így Mörikénél. Nála nincs alvajárás, nincs álom, minden üvegtiszta. Már a novella első mondatában igyekszik megteremtteni a valóságot, és arra hangolni az olvasót, hogy a továbbiakban mintegy a krónikáját kapja az egykor valóban élt és alkotott, Mozart nevű híres zeneszerző élete egy rendkívül jelentős eseményének. „*1787 őszen Mozart feleségével együtt útnak indult Prágába, a Don Juan bemutatójára*” – akár egy sok valóságos, levéltárakból előbányászott dokumentummal megalapozott zenetudományos biográfia is kezdődhetne ekként. És a folytatás hasonló. Mörike két mondattal később idéz egy levelet, melyet állítólag egy bizonyos Baronesse von T. írt a barátnőjének. Mindebből azonban egy szó sem igaz. Mozart nem szeptember 12-én utazott el Bécsből, hanem október 1-jén, hogy aztán 4-én érkezzen meg Prágába, amint az a *Prager Oberpostamtszeitung* című lap jelentéséből kitűnik. (Az adatokból világos, hogy sem a Mörike által kitalált helyszínen, sem máshol nem szakította meg útját.) És persze a zenetörténet nem tud semmiféle T. Baronesse-ről, még kevésbé a közelebbről meg nem nevezett barátnőjéről. Felsorolni is nehéz, mi mindennel igyekszik az író alátámasztani műve krónikajellegét, és megnyerni az olvasót a fikciónak, miszerint itt most Mozart életének hiteles beszámolóját olvassa. Mörike eljárása azonban minden, csak nem naiv. Ellenkezőleg, szerfölött ravasz módszerrel dolgozik. Ugyanis minél több „hiteles” forrást hoz elő, annál világosabb lesz az olvasó számára, hogy tiszta költészetről, mondhatni írói álomról van szó. Mörike mintegy eltúlozza a dolgot, már-már a végletekig viszi szavahihetősége dokumentálását, és éppen ezzel ébreszti fel az olvasó gyanúját. Az elbeszélő minden alkalommal szerét ejti, hogy története nem fik-

tív mivoltát bizonygassa. A már említettek mellett idéz egy levelet Esterhazy hercegtől, mely persze a valóságban sosem íródott meg, és odáig merészkedik, hogy egy fikatív Mozart-levelet is közbeiktat. És általában is eljuttassa, hogy egész novellája valami nem fikatív, a valóságban is létező beszámolón alapul, a leghangsúlyosabban ebben a mondatban, amikor a DON JUAN előadásáról esik szó: „*A már elkészült tizennyolc számból a zeneszerző valószínűleg alig a felét adta elő (az a tudósítás, amelyen elbeszélésiünk alapul, kifejezetten csak a sorozat utolsó darabját: a szextettet említi.*” Pontosan érezzük az iróniát és azt, hogy ez a bizonyos tudósítás legfeljebb az író képzeletében létezett.

Hoffmann novellája a szellembirodalomban („*Dschinistan*”) játszódik, míg Mörike Dschinnistanból veszi információit, bár nem ott játszatja művét. Nem oly nagy különbség ez.

Mindamellett Mörikénél az ábrázolás végig plasztikus, részletező, világos és transzparens. Roppant választékos nyelven, pontosan megválasztott jelzők sokaságával építkeznek. Arányérzéke sosem hagyja cserben, minden mozzanat a megfelelő pillanatban lép fel, és éppen a megfelelő ideig tart. Novellájában mind az öt érzék a maga súlyának megfelelő erőként képviseli magát. Először szagoljuk a kocsiban kiömlött kölni illatát, aztán látjuk a morva erdőt, érezzük benne a fák szagát, a levegő frissességét, halljuk a madarak csicsergését, megértjük Mozart felkiáltását a természet fenségéről, később látjuk a kis falusi kocsmát, a pontosan leírt ágyat, melyben Konstancia szunnyad; és még a kocsis jelenléte is világos, noha létét mindössze abból tudjuk, hogy Mozart egyszer megszólítja. És aztán szinte tapintjuk a grófi kert illatát, a mosolygó narancsokat, melyekből Mozart egyet leszakít, elindítva ezzel a voltaképpeni cselekményt. És a későbbiekben is minden ezzel a jelenetkezéssel zajlik, semmi sem marad súlytalan, minden plasztikus és körüljárható, az érzékletes háttér előtt tökéletes realizmussal ágálnak a figurák.

Hoffmann nem sokat ad az ilyesmire, őt maga a szituáció érdekli, nem pedig a helyzet megfogható, szagolható háttere, plaszticitása; nem a részletek foglalkoztatják, hanem az egész helyzet alapja, melyhez elég néhány jelzésszerű utalás. Nála nincsenek illatok, legfeljebb egy, ám ez annál fatálisabb, az olasz énekesnő parfümjének aromája; nála nincsenek színek, ruhák, arcok, vagy ha mégis, azok mind a színpadhoz tartoznak, melyen éppen a DON JUAN című operát adják elő.

Mörike elbeszélése szinte végig nappal játszódik, míg Hoffmann műve éjjel, melyben elmosódottabbak a színek, formák. Mert mi sem lehetne elválasztóbb különbség, mint a fény és az árnyék különbsége, a nappal és az éjszaka ellentéte. Régi irodalmi tipológia szerint a romantika és a klasszicizmus különbsége ez, és valóban, Hoffmann és Mörike novelláit többek közt ez határozza el élesen egymástól. A DON JUAN-ban az elbeszélő „*tegnap este*” érkezik meg a hotelba, este kezdődik a voltaképpeni cselekmény, míg a sorsdöntő elmélkedés a DON GIOVANNI-ról és Donna Anna alakjáról éjfél után történik a „*23. vendégpáholyban*”. Ebben a sötétbe borult budoárban eltűnik az ébrenlét és az álom ellentéte, eldönthetetlen, mi a fikció és mi a valóság. A nappal és az éj ellentéte a végletekig fokozódik a novella zárlatában (DÉLI BESZÉLGETÉS AZ ÉTTEREM ASZTALÁNÁL MINT UTÓJÁTÉK); a kijózanító reggel fényében tompán és kurtán koppannak a szavak, nincsenek jelzők, a vadul romantikus nyelv elnémul, a beszélgetőpartnerek itt fantomszerűek, maszkok, és elnevezésük („*Okos férfi*”, „*Mulatt-arcú*”, „*Jelentéktelen ember*”) álarcosbáli jellegükre utal; nem emberek immár, csak beszélő gépek, afféle automaták, mint oly sokan mások Hoffmann műveiben. Míg a korábbiakban paradicsomdárként pompázott a nyelv, a körmondatok buján áradtak, most csak tört, szárnyszeggett dialógusok hallatszanak, a zene kivonult ebből a reggelizőszobából, maradt a nyers,

szinte kataton próza. Itt nyilvánvaló, hogy minden a „valósághoz” tartozik, és a csattanónál („*a signora ma hajnalban pontosan két órakor meghalt!*”) mi sem lehetne valószínűsőbb: a *signora* halála visszazökkent a reáliák világába, és *majdnem* nyilvánvalóvá teszi, hogy az elbeszélő csak képzelgett a 23-as páholyban – nem járt ott semmiféle énekesnő, legfeljebb annak kísértete.

## 5

Az alakok és kísértetek. Hát igen, látszólag itt is döntöek az eltérések. Mörike sok szereplőt mozgat, az este csúcspontján, mikor Mozart előadja a DON GIOVANNI a fikció szerint már elkészült részleteit (itt megint csal, hiszen tudjuk, hogy például a 2. felvonás fináléja közvetlenül a premier előtt Prágában íródott), valóságos operai tabló formálódik. Hoffmann-nál az elbeszélőn kívül csak Donna Anna (illetve a vele azonos olasz énekesnő) kap élesebb kontúrokat, a többiek vagy a színpad szereplői (és így egyfajta másodlagos fikció részei), vagy marionettfigurák, mint a már említett reggeli vendégek a szállodában. Hoffmann-nál csak az elbeszélőnek és Donna Annának van sorsa, míg a többiek élettörténete a színpadi létük elemzésében jelenik meg csupán.

Mörike azonban nagyon is gazdagon látja el szereplőit. Itt mindenkinek van sorsa, van saját, jól érthető és értelmezhető története. És így korántsem véletlen, hogy a novella nagyrészt a szereplők elbeszéléseiből áll össze, hiszen mindannyian az értés és önértés, azaz a szavakban is testet öltő intellektualitás korántsem alacsony fokán állnak. (Hoffmann-nál erről még beszélni is képtelenség.) Mindjárt a történet elején Konstancia ad elő egy általa improvizált történetet arról, mi lenne, ha Mozartot kineveznék Berlinben udvari zeneszerzőnek. Elbeszélése virtuóz ária: az évődés, a fantázia, a nyelvi sokszínűség, a jellemábrázolás sokféle moduláción átívelő mesterműve. És egyben persze Konstancia indirekt jellemzése is – aki így tud rögtönözni egy általa elképzelt helyzetről, az nem akármilyen szellemi-nyelvi képességekkel rendelkezik. (Ugyanezeket csillogtatja később Madame Mozart, amikor Mozart sétabotjairól mesél a grófi társaságnak a kertben.) Érezzük: Mörikének fontos volt, hogy Konstanciát Mozarttal, ha nem is egyenértékű, de szellemileg semmiképpen sem sokkal alantabb álló embernek ábrázolja – a zseninek csak egy remek asszony lehet méltó életembere.

És megvan a története Eugéniának meg a lány előéletében oly lényeges szerepet játszó narancsfának is; ráadásul ismét egy remekül megfogalmazott elbeszélés tudósít erről, mely a szereplők múltjába vezet, vagyis sokat sejtetően és mondóan biztosítja életük időbeli-térbeli dimenzióit.

Természetesen a novellában Mozart alakja a legfontosabb, és az is magától értetődő, hogy Mörike elbeszélői képességei legjavát az ő megjelenítésére fordította. Nem sokat trükközik: egyszerűen hagyja szóhoz jutni hőstét, noha éppen ez a legnagyobb bravúr. Aki meg is hálálja a narratív bizalmat; Mozart a novellában nagyszerű elbeszélő, nyelve tökéletesen forog, mindenkivel megtalálja a hangot; egyszer a természet fenségétől átlelkesült filozófus, máskor hódolatot keltő *grand seigneur*, megint máskor plebejus, a nép egyszerű gyermeke; egy ízben bécsi dialektusban beszél, máskor körmönfont szalondialektusban – nyelvi skálája szinte végtelen. Mörike zseni főhőstét bámulatos irodalmi, retorikai tulajdonságokkal engedte útjára. Mozart a novellában mindig elképesztően plasztikus, minden pillanatban eleven és érzékletes, irodalmilag elbűvölő és lenyűgöző módon nyilatkozik meg. Már az inasnak átadott levél megfogalmazása is lefegyverző: íme Mozart, a világfi, a körmönfont mitológiai allúziók mes-



tere. Mert Mörrike szükségesnek érzi, hogy – megtartva a léha, a bohém, a romantikus Mozart figuráját – jeles intellektuális képességekkel ruházza fel hősét. Láttuk, hogy számára az még elgondolható, hogy a zseni szoknya- és kocsmahős, bohém és könnyelmű, de az már tarthatatlan, hogy a zeneiek mellett ne rendelkezzen egyéb dús szellemi javakkal is. Röviden: lehet, hogy a DON GIOVANNI alkotója rendszertelen életet él, és a haja folyvást égnek áll toronnyá nőtt adósságaitól, miközben az italt és kérdéses egzisztenciájú cimborák kétes társaságát sem veti meg, ám az már lehetetlen, hogy alkotómunkája közben ne a művészet és a szellem legmagasabb titkai foglalkoztassák. Mozart intellektusát – de hát hogyan is járhatna el másként egy elbeszélő, aki egy zeneszerzőről ír?; mert hát Thomas Mann vakmerő eljárása, aki gyakorlatilag megkomponálta Adrian Leverkühn zeneműveit, bizonyára egészen kivételesnek tekinthető – legkivált hőse retorikájával kívánja érzékeltetni.

Ám ekkor megint a valósággal vagy pontosabban a történeti Mozart-képpel kerül szembe. Hogy Mozart – finoman szólva – nem volt a szavak embere, hogy szabadidejében esze ágában sem volt Kant vagy mondjuk, Goethe műveinek tanulmányozása, azt már a szemtanúk, például Caroline Pichler is világosan látták. Ha levelet írt, a mérőben gyakorlati jellegű megnyilvánulásokon meg a fantasztikus színészi képességeken túl – melyek persze a kölcsönért könyörgő levelekben a legképrázatosabbak – többnyire ilyen szinte dadaista szóömléseket olvashatunk: „...és a fiatalabbiknak, nevezetesen Josepha kisasszonynak kérem csak igazán a bocsánatát, már miért is ne? Miért ne kérhetném a bocsánatát? Furcsa! Nem tudom, miért ne kérhetném? Tőle kérem hát csak igazán, bocsásson meg nekem, amiért a megígért szonátát még nem küldtem el neki, de el fogom juttatni hozzá, amint lehetséges. Miért ne? Hm, miért ne? Miért ne küldeném el neki? Miért ne juttassam el hozzá? Miért is ne? Furcsa? Igazán nem tudom, miért ne tehetném?” És így tovább, még hosszán, *da capo al fine*, akár egy rossz zeneszerző (az EIN MUSIKALISCHER SPASS K. 522. című darabjában gyilkolta le ezt a típust kegyetlenül), aki képtelen megtalálni a zárlatot, csak üti-veri a domináns és tonikai fordulatókat, ám a darab képtelen véget érni. Vagy ha nem parodizált, ilyesmiket vizionált, mintegy megszállottjaként a nyelvnek, a bárgyú rímeknek: „Ha tehát válaszolni óhajt, s Augsburgból egy levélkét idehajt, akkor eressze minél előbb szélnek, különben nincs ki örülnön levelének, ha pedig nekem már hűlt a helyem, levél helyett csak szar jut nekem. Úgy bizony, csak szar! – Szar! Ó, szar! Be édes szó! Szar! Far! – Szép ez is! Szar, far!” Na de elég, hagyjuk magára a szöveget, mielőtt Mozart a „Dreck” mellé a „leck” szócskát – mintegy kontraszobjektumként – is bevonná a kopoláliákban dúskáló grammatikai fűga kidolgozásába.

Hát ez a literátor Mozart bizonyára nem lett volna inyére Mörrikének, noha e később elhíresült Bäsle-leveleket nem ismerhette. De ismerhette a már említett Joseph Lange memoárját, aki ekként írt sógoráról: „Beszélgetéseiben és cselekedeteiben Mozart sohasem látszott kevésbé nagy embernek, mint amikor éppen egy fontos művével foglalkozott. Ilyenkor nemcsak összevissza beszélt, hanem időnként olyan tréfákat is elkövetett, amelyek nem vallottak rá, sőt, szándékosan hanyagul viselkedett. Mégsem látszott úgy eközben, mintha töprengene és gondolkodna valamin. Vagy szándékosan palástolta kideríthetetlen okokból benső erőfeszítését külső frivolitással, vagy abban tetszelgett, hogy zenéjének isteni eszméit élesen ellenpontozza a hétköznapióság lapos ötleteivel, és kedvét leli az öniróniában.” Noha nem tudni, olvasta-e Mörrike, mintha e sorok cáfolataként is írta volna novelláját. Az ő Mozartjától távol áll, hogy összevissza beszéljen, hogy lapos tréfákkal üsse el az időt, miközben fontos műveivel foglalkozik. Bár a romantikus képzetek Mörrike számára sem idegenek. Mert az író a novella egy szakaszában éppen az úgynevezett ihlet irracionális pillanatát próbálja megragadni, azt a percet, melyben a káoszról, a mindennapi élet kontúrta-  
tan

nyeből hirtelen kiemelkedik valami, valami elindul, hogy formát öltjön – ennek a folyamatnak káprázatosan érzékletes megjelenítése a narancsletépés – mintegy a bűnbeesés! – jelene. Természetesen ezt magának a mesternek, Mozartnak előadásában ismerjük meg. Nem másról szól Mozart meséje, mint arról, hogyan született meg Zerlina és Masetto kettőse a DON GIOVANNI első felvonásából. Bonyolult korrespondenciákon át vezet az út az egyszerű, de valóban elbűvölő dallam megfogalmazásáig, a narancs letépésétől (Ádám, Évája nélkül a Paradicsomban!), a gyümölcs (már-már a prousti madelaine-sütemény ez!) által felidézett nápolyi, gyermekkori élményig, melyet Mozart elképesztő irodalmi képességekkel ad elő a tátott szájjal hallgató nemesi társaságnak. És hasonlóan érzékletes a DON GIOVANNI második fináléja megírásának éjszakai-hajnali jelene. A Mörike által megfestett Mozart nagyon is tudatos alkotó, aki – noha maga az ihlet irracionális ösvényeken lopakodik hozzá – minden pillanatban ésszel él, és él a pillanat lehetőségeivel, tudja, hogy a témákat akkor kell megragadni, amikor előbukkannak a tudat kódéből: „*Hirtelen egy még sosem hallott táncdal szökkent elém, hatnyolcados ütemben. Hohó! – gondoltam magamban. – Hát ez mi? Hiszen ez egy csodamód kedves jószág! Jobban szemügyre veszem, az ördögbe is, de hiszen ez Masetto, ez meg Zerlina, azám!*” Nem, ez a Mozart nem a Lange-féle romantikus, kissé hóbortos, éberálomban kóválygó alak; szelleme folyvást ugrásra kész: „*Mert a dallam úgy simult a vershez, mintha csak ráöntötték volna... de ne siessünk, itt még nem tartunk, egyelőre a madárka csak a fejét dugta ki a tojásból, én pedig tüstént hozzáláttam, hogy egészen kihámozzam.*” Mörike Mozartja legalább olyan ragyogó elbeszélő, mint zeneszerző.

## 6

Mörike művében a kerek, tökéletesen kidolgozott, makulátlanul gömbölyded apró novelláskák, anekdoták egymás sarkára hágnak, és a klasszikus kánon alapvetését sugallják: a világ maradéktalanul elbeszélhető, és ha elbeszélhető, akkor maradéktalanul értelmezhető is – mi sem áll távolabb Hoffmann töredékes, az arabeszkre emlékeztető világgépétől, melyben minden csak vázlat, minden kontúraltalan, és csak az álomban nyeri el plaszticitását: a világ elbeszélhető és értelmezhető, noha csak töredékesen és csak az álomban vagy a látomásokban tárulnak fel törvényei, mert a révület kiragad a világ köznapi sodrából; és a köznapi élet súlyos akadály a megértésnek és ekként az értelmezésnek. Hoffmann esztétikájában a világ csak zavaró és elhanyagolható tények halmaza. És Hoffmann szándéka nem is az volt, hogy Mozart művét – mely valamiként mégis a köznapi világ része – elemezze. Vagy ha mégis, ez másodlagos fontosságú. Célja elsősorban az, hogy mintegy újraköltse a darabot, hiszen: „*csak a költő érti meg a költőt: csak romantikus lélek hatolhat be a romantikus műbe; csak a költői rajongó szellem, amely a szentély mélyén a felavattatásban részesült, csak ő értheti meg azt, amit az avatott zeneköltő ihletettségében kifejez.*” Hoffmann mélyebb jelentéssel akarta felruházni a darabot. Ezt pedig nem érthette el másként, csak DON JUAN és az opera összes figurájának újraköltése révén. Ennek első lépcsője, hogy önálló lényként, nem művészi alakként értelmezi a már egyszer művészileg megformált alakokat. Nála Donna Anna – mint Kierkegaard-nál Cherubino vagy Elvira – nem a librettó része, a szöveggönyt Hoffmann megveti, mint láttuk, és az alakokat kitepi a librettóból, azaz a „valóság”-ból, hogy elragadva őket a szellemvilágba, mintegy megejtse őket, elvégezze rajtuk a megszállott (és szerföltött önkényes) értelmezés munkáját. Így lesz nála egyértelmű, hogy Donna Anna szeretkezett Don Juannal („*Anna nem menekült meg! Mikor Don Juan kiszökött, már*

végrehajtotta tettét”), amit a szövegben az égvilágon semmi nem bizonyít, sőt. De ez természetesen fordításnak bizonyul az értelmezés számára, mert ebben az interpretációban Anna mintegy potenciális megváltója lesz DON JUANNAK. Ebből következik a szenvedélyes felvetés: „*Mi lenne, ha Donna Annát az ég arra szemelte volna ki, hogy a sátáni büvésztől éppen a szerelem által megrontott Don Juannal a szerelemben ismertesse meg a benne lakozó isteni természetet, és kiragadja hívságos törekvéseinek elkeseredéséből?*” Persze Hoffmann elbeszélője érzi, mennyire önkényes mindez: „*Elhitheted nekem, Theodorom!*”, kiált fel öngigazolásként. És talán ezért, hogy egy fantasztikus lépéssel Donna Annát és a Donna Anna szerepét játszó olasz énekesnőt azonosítja, így alapozva meg teljesen abszurd eljárását, mellyel kivonja a már Mozart által egyszer megteremtett szereplőket a műből. Ha Donna Anna él, ha nem teremtett, úgyszólván művi lény, hanem a való világ része, akkor lehetséges vele a párbeszéd, akkor lehetséges, hogy Hoffmann, a költő, aki megérti a másik költőt, más sorsot adjon neki, mint amelyre az opera zárt világa kárhuztatja. Hogy elemezhesse az operát, ehhez Hoffmann-nak szét kell rombolnia azt. Meg is teszi alaposan. De a dekonstrukciós tett megbosszulja magát, és szétrombolja magát a novellaformát is. Egyrészt az esszéhez közelíti, másrészt lehetetlenné teszi, hogy természetesen módon, minden önkénytől mentesen bontakozzék ki. És Hoffmann nem is tehet mást, mint hogy megölje főhősnőjét; Donna Anna halála csattanó, de egyben az önkényesség sivár poénja: ha nem tudsz mit kezdeni alakjaiddal, öld meg őket! És valamiképp Mozart szellemének bosszúja is elvetemült elemzőjén és az operából megszökött hősnőjén. Nem, figyelmeztet akaratlanul a novella zárata; a művekből nincs menekülés, aki kilép megalkotott szerepéből, annak pusztulnia kell.

Mörikének eszébe sem jutott volna ilyesmi. Nála a DON JUAN szereplői teremtett alakok, akiknek csakis a művön belül van értelmezhető életük. És ekkor korántsem véletlen, hogy éppen az alakok megszületésének szenteli legtöbb figyelmét, miközben, mint láttuk, a Mozart-féle ihlet leírása is foglalkoztatja. Mörike megírja, hogyan teremtette Mozart Zerlina és Masetto kis duettjét, megírja, hogyan született a 2. felvonás fináléja, vagyis minden pillanatban hangsúlyozza, hogy a mű alakjai csináltak, a legutolsó sejtjükig megkomponáltak, és ezért semmiképpen sem kerülhetnek ki alkotójuk vasmarkából. Mozart isten, aki alakjait megteremtve végső és változtathatatlan életpályát szabott nekik. Mi, a közönség csak bámulhatjuk őket, mint a csillagos eget.

## 7

Mörike dramaturgiája látszólag teljesen klasszikus, kiegyenlített és realista. És noha Hoffmann novellája szól szigorú értelemben egy operáról, Mörike egyenesen arra vállalkozik, hogy magának az elbeszélésnek a formájában jelenítse meg a mozarti művészet lényegét. Mert novellája felfogható egyfajta epikus operának is. *Dramma giocoso* – így szól a DON GIOVANNI műfaji megjelölése. Nem illik-e Mörike művére?!

Elindulunk a nyugodt léptekkel lejtő narratív nyitánnyal, mely a tényeket közli, és megadja a helyszínt, a morva erdőséget. Aztán a szerelmi pár első kettőse, kissé komikus jelenete következik: Madame Mozart zsémbel a kiömlött kölni miatt, a férje nyugtatgatja, hogy aztán kéz a kézben lépjenek a természet fensége elé; a jelenetet a főhős filozofikus áriája zárja. Ezután falusi életkép következik, kocsmával, ebédrendeléssel, egészen zsánerszerűen. Ezt követi Mozart bolyongása a kertben, monológja és aztán a kertész fellépése: kettőjük duettje ismét remek buffajelenet – akár Almaviva és a Ker-

tész a FIGARÓ-ból. Szóltunk már Konstanze nagy áriájáról, és említjük még meg azt a tercettet „*Monsieur Bonbonnière*”-ről, melyet improvizált dallammal és szöveggel Mozart, Max és a Gróf ad elő; szintiszta opera buffa jelenet ez is. (Melynek – szinte hihetetlen! – meglelhető a párja Hoffmann-nál: az *ERSCHEINUNGEN* című elbeszélésben, miután jól berúgnak a barátok, Theodor, Lothar, Vinzenz és Ottmar szövegkönyv híján egy 1791-es olasz operai jegyzéket ránt elő, mely csupán az énekesnők, díszlettervezők, jelmeztervezők, karmesterek stb. nevét tartalmazza, hogy aztán néhány „*oh cielo*” meg „*oh, dio*”, valamint „*addio*” beiktatásával erre rögtönözzenek egy vérbő opera buffa jelenetet.) Hogy Mozart csodálatos fényekkel megfestett nápolyi elbeszélése az egymással versengő zöld és vörös hajókról, a játékról a narancsokat formázó kis labdákkal maga is egy prózában előadott opera vagy zenemű, azt maga az elbeszélő mondja ki, pontosabban e megfigyeléssel megajándékozva kedvencét, a figyelmesen hallgató Eugéniát: „– *Azt hiszem – súgta a bárónak Eugénia ragyogó szemmel, míg a pillanatnyi szünetben mindenki a hallottakról beszélt –, azt hiszem, hogy valami festett szimfónia volt ez elejétől végig, s mellett a mozarti szellem és a mozarti derű tökéletes képe! Nincs igazam? Nincs benne a Figaro minden bája?*” Mörike nem erőszakolja meg a szerzőt, mint Hoffmann; úgy hű Mozart zeneszerzői szelleméhez, hogy novellájában magát a Mozart-féle operafórmát, zenei gondolkodást igyekszik életre kelteni. Báj van ebben és derű; csendes téboly és könnybe fült elragadtatás.

Hoffmann és Mörike – valóban kézfogásra képtelen ellentétek?! Korántsem bizonyos. Hiszen talán az egész novella nem más, mint egy Hoffmann szellemében megírt opera buffa: „*Itt is a fantasztikummal találkozunk, amely részben egyes jellemekek kalandos lendületéből, részben a bizarr véletlen játékaiból születik, és merészen behatol a mindennapi életbe, hogy ott mindent fenekestül felfordítson. El kell ismernünk: hiszen ez a szomszéd úr, jól ismert fahéjszín ünneplőjében, arannyal futtatott gombjaival – de mi az ördög ütött belé, hogy ily bolondosan viselkedik? Képzeld csak magad elé unokahúgok és unokafivérek tisztaságát, epekedő leánykákkal és néhány diákkal, akik a cousine szeméit éneklük meg, és az ablak alatt gitárt pengetnek. S ezek közé toppan be incselkedő kísértetként egy bolondos manó, hogy fura képzelődésekkel, mindenféle különös ugrándozással és kalandos fintorral mindent összekeverjen. Különös csillag ragyog az égen, s mindenütt ott vannak a véletlen csapdái, amelyek a legtisztesebb polgárt is foglyul ejtik, ha egy picit is kidugja a házából az orrát. A tulajdonképpeni opera buffa lényege véleményem szerint a mindennapi életbe való ilyen betörésében rejlik, meg az ebből keletkező ellentmondásokban.*” Mozart a véletlen játéka folytán bolondos manóként betör egy teljesen mindennapi helyzetbe, hogy ott mindent fenekestül felfordítson. Grófok, tisztas családanyák hirtelen kukorékolni kezdenek, ártatlan lányok a szerelmesük jelenlétében csókra nyújtják ajkukat egy ismeretlennek. Ellentmondások keletkeznek. A démoni helyet kér. Már azzal fenyeget, hogy sarkaiból fordít ki mindent, de aztán győz a nappal viláosságáa. De a démon ott hagy valamit a nászra. Hozománya a jövő. Vagyis a halál.

## 8

Mert a lombos kerti derű órái hirtelen messze tűnnek. Mozart elutazik a grófi házból, és ezzel roppant úrt hagy maga után. Feltűnt itt, aztán eltűnt – mintegy hoffmanni kísértetként. És nem ilyen egész élete, működése? Távozása valódi *petite mort*, és az érzékeny Eugénia pontosan érzékeli ezt. Mozart mintegy üstökös, aki rövid ideig tartózkodik a földön, hogy aztán ismét eltűnjön valahol, önemésztő zseni, akinek tüze önmagát égeti el legelőször. A boldog menyasszonynak, Eugéniának, „*azt híhetné az em-*

ber, ezen a napon semmi sem hiányozhatott, semmi sem fájhatott: a világ most adta áldását tiszta boldogságára a szeretett férfi oldalán, s ez minden más érzését el kellett hogy homályosítsa, vagy még inkább szívének minden szépségét és nemességét szent bőségben eggyé kellett volna olvasztania. S csakugyan, így válik valóra, ha tegnap és ma csupán a jelennek, most pedig a szép emlékek élhetett volna. De már az este, Konstancia elbeszélése alatt, szívét titkos aggodás ülte meg a nagy művészt, akinek szeretetre méltó képe annyi örömet szerzett neki; ez a szorongató sejtelem, később, míg Mozart zongorázott, minden mondhatatlan gyönyörűség, a zene minden titokzatos borzongatása közepette, egyre hatalmasabbra nőtt lelkében; végül pedig meglepte, felkavarta mindaz, amit Mozart ugyanebben az értelemben mellékesen elmondott önmagáról. 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”.

Ez az elégikus – talán a-moll lenne a megfelelő hangneme? – záróária megint romantikus képzeteket idéz; Mörike látszólag itt sem áll távol Hoffmanntól. A pillanatok alatt kiegészítő, a művészetében eléggé zseni portréja akár Donna Annáé is lehetne, aki összeroppan művésze sulya alatt, éppen azért, mert szerepével tökéletesen azonosul, mert nem ismer távolságtartást. „*Midőn a Don Juanról meg tulajdon szerepéről beszélt, mintha a mestermű mélységei csak most nyílnának meg előttem, beletekinthettem, világosan felismerhettem egy idegen világ fantasztikus jelenségeit. Azt mondta, hogy egész élete muzsika, és gyakran azt hiszi, hogy a lélek mélyébe zárt titokzatos dolgokat, melyeket szó nem fejezhet ki, énekelve megérti. – Igen, akkor valóban megérttem – folytatta lángoló tekintetével és emelt hangon –, de körülöttem minden halott és hideg marad, és amikor megtapsolnak egy nehéz futamot, egy sikerült formát, jeges kezek szorongatják izzó szívemet! De te... te megértesz engem: mert tudom, hogy előtted is kitárult ama csodás, romantikus világ, ahol a hangok mennyei varázsa lakozik!*” Ez természetesen c-mollban vagy d-mollban szólhatna.

Igen, „csak a költő érti meg a költőt” (ráadásul, mint kiderül, Hoffmann elbeszélője maga is zeneszerző!); a romantikusok rokon lelkek, és csak egymás társaságát viselik el, nem a banális élet jéghideg jelenségeit. Ugyanez az alapérzület Gluck lovagnak, aki a sajátján kívül csak Mozart művészetére és azon belül is egyedül a DON JUAN-ra fogékony: „*Egyszer rászántam magam, s megint elmentem a színházba, hogy meghallgassam fiatal barátom operáját – hogy is hívják csak? – Ó, ebben az operában benne van az egész világ! A felcíomázott emberek tarka nyüzsgésén az alvilág szellemei vonulnak át – mindennek hangja van ott és hatalmas zengése – az ördög vigye el – igen, a Don Juant gondolom!*” Minden az álom birodalmából ered, és mint Donna Annát, a fiktív Gluckot is egy jéghideg kéz tépte ki onnan. Operáiról ekként beszél: „– Mindezt, uram, akkor írtam, mikor az álmok országából jöttem. De szentségteleneknek árultam el a szentséget, és egy jéghideg kéz belenyúlt izzó szívembe! De az nem szakadt meg, s akkor arra ítélttem, hogy kísértéként járjak a szentségtelenek között – alaktalanul, hogy senki meg ne ismerjen, míg csak a napraforgó megint fel nem emel az Örökkévalóhoz!” Ezt a Gluckot senki nem ismerheti fel, de az elbeszélő természetesen rögtön meglátja benne a zsenit, hiszen mindketten a kiválasztottak körében honosak. De Mörikénél az egyszerű, biedermeier lány, Eugénia ismeri fel a zseni lényegét. Hoffmann művészetvallása arisztokratikus, Mörike esztétikája demokratikus. Hoffmann-nál mindig legfeljebb ketten beszélnek, Mörike egy egész társaságot mozgat operaszerűen; Hoffmann szólót vagy maximum kamarazenét ad, Mörike szimfóniát vagy operát. Nála nem egy jéghideg kéz nyúl Eugénia lelkébe, hanem Mozart puha, kedves szellemkeze.

És e szellemkezek (olykor jéghideg, néha forró) vezettek minket is, mikor a zsenik által vezetette beléptünk a velük rokon zseni világába. Még elidőztünk volna ott, de most búcsúzni kell. Mörike, a nagy költő novellájában Eugénia ajkának adva szép verssel vett búcsút a zenetörténet talán leghihetlenebb zsenijétől. De mi, egyszerű nyomkeresők, mi, nem zsenik ugyan mi más választhatnánk elkészönő énekként, mint ama naiv, kissé butácska, de megkapóan melegszívű verselményt, melyet a cseh Joseph Hurdálek, „Rektor des Generalseminars” költött, amikor a DON GIOVANNI bemutatója után Mozart visszautazott Prágából Bécsbe:

*„Wenn Orpheus’ Zauberlaute klingt,  
Amphion in die Leier singt,  
Dann wird der Löwe zahm, die Flüsse stehn,  
Der Tiger lauscht, die Felsen gehn.*

*Wenn Mozarts Meisterspiel ertönt,  
Wenn ungeteilter Ruhm ihn krönt,  
Dann ist das Musenchor,  
Dann ist Apoll ganz Ohr.”*

(Prózában: „Ha Orfeusz varázshangja felcsendül, / És Amphion szól a lanton, / Akkor az orosz-lán kezes lesz, a folyók megállnak, / a tigris fülel, a sziklák megindulnak. // Ha Mozart mesteri játéka felhangzik, / ha osztatlan dics koronázza őt, / akkor a múzsák kara / és Apollón is csupa fül.”)

---

### Irodalom

- E. T. A. Hoffmann: BRAMBILLA HERCEGNŐ. ELBESZÉLÉSEK. Európa, 1959. A DON JUAN szövegét Horváth Zoltán, a GLUCK LOVAG-ét Keresztury Dezső fordításában idézem.
- Eduard Mörike: MOZART PRÁGAI UTAZÁSA. Európa, 1979. Fordította Lengyel Balázs.
- E. T. A. Hoffmann: VÁLOGATOTT ZENEI ÍRÁSAI. Zeneműkiadó, 1960. Fordította Várnai Péter.
- E. T. A. Hoffmann: SCHRIFTEN ZUR MUSIK. Berlin: Aufbau-Verlag, 1988.
- Carl Dahlhaus: KLASSISCHE UND ROMANTISCHE MUSIKÄSTHETIK. Laaber: Laaber Verlag, 1988.
- Friedrich Dieckmann: DIE GESCHICHTE DON GIOVANNIS. Frankfurt am Main: Insel Verlag, 1991.
- Franz Grillparzer: SÄMTLICHE WERKE. IV. kötet. München: Carl Hanser Verlag, 1965.
- Gernot Gruber: MOZART UND DIE NACHWELT. Wien: Residenz Verlag, 1985.
- Otto Erich Deutsch (Hg.): MOZART. DIE DOKUMENTE SEINES LEBENS. Kassel: Bärenreiter Verlag, 1961.
- Wolfgang Hildesheimer: MOZART. Gondolat, 1985. Fordította Györffy Miklós.
- Eckart Kleßmann: E. T. A. HOFFMANN. EINE BIOGRAPHIE. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt, 1988.
- Caroline Pichler: DENKWÜRDIGKEITEN AUS MEINEM LEBEN I–II. München: Georg Müller Verlag, 1914.
- Rüdiger Safranski: E. T. A. HOFFMANN. EINE BIOGRAPHIE. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch, 1992.