

III. A theátrumban (Bécs, 1790)

...Estve nagy zúgás vala lent: mint méhkas a földszint,
Minden széksorból repül egy-egy fürge tekintet
Föl, ama *lózsi* felé, hol a császár fog helyet éppen.
Első dolga ezért, hogy az égő kétkarú gyertyát
Páholszéke előtt – belekoppintván – kihunyassa.

Arcát így ritkán vehetém ki a szürke homályból,
Csontos homloka és a paróka alól a nagy orra
Látszott csak, s hogy a bőr fityegett szikkadtan az arcán.
Tudtam, Belgrádról betegen jött föl, de hogy éppen
Itt, a theátrumban legyen? És így lássam utolszor...?!

Storazzi, az a szép primadonna feledteti végül
Ezt a melancholiát; szememet, fületem gyönyörítve.
Hol van a szó, vagy ecset, kibeszélni, lefesteni híven,
Mennyi lelki vigasz szabadul ki a jó muzsikából!
(Mozart karvezető vala. S verte a fortepianót.)

Hans-Georg Gadamer

MOZART ÉS AZ OPERA PROBLÉMÁJA

Nádori Lília fordítása

Nincs kényesebb dolog, mint zenéről beszélni, különösen, ha valaki – mint én – illetéktelenül merészkedik erre a területre, és csak indirekt módon, szövegeken keresztül vetemedik e merészségre. Gyermekkoromban akárhányszor dalra fakadtam, azt mondták: „Fiam, csöndben légy, ezt nem lehet kibírni.” Az iskolai kórusból is rövid úton eltávolítottak. Akkoriban élt és virult a botfúlúség mítosza. Nem lépett még színre Carl Orff, akinek nagy érdeme, hogy bebizonyította: a botfúlúség előítélet, nemcsak az írás-olvasás, de a hallás és az énekhang is fejleszthető.

Minden serdülő életében eljön a nap, amikor elhatározza, hogy függetleníti magát a szülői háztól. Természetesen velem is így történt, és az első következmények egyike az volt, hogy elkezdtem barátkozni a zenével. Életem első koncertje nem is volt rossz választás. Szülővárosomban, Breslauban az 1918–19-es évadban Georg Dohrn kitűnő betanításában Mahler DAL A FÖLDRŐL című művét adták elő. „*Allüberall und ewig blauen licht die Fernen! / Ewig... ewig...*”¹ A mai napig megmaradt tudatalattim legmélyebb zu-

¹ „Mindenütt és örökké fényesen kéklik a messzeség! / Örökké... örökké...”

gában. Nem kétséges: szokatlan kezdet valakinek, aki azelőtt alig hallott másmilyen zenét. Viszont megnyitotta az utat a zene felé. Eljárogattam hangversenyekre, különösen, ha Mozart és Beethoven volt programon. Mindez közvetlenül az első világháború után történt. Később másfajta zenékkal is barátságot kötöttem. Különösen a korai reneszánszot ismertem és szerettem meg, a flamand és a francia polifóniát, később Lipcsében pedig a Bach-kultusz hatott rám. Persze mindig is a zene reménytelen szerelme voltam, akinek nem fogadják a közeledését. Gyakran és szívesen idézem Stefan George szavait, amelyek nem a zenére vonatkoznak ugyan, de vonatkozhatnának rá is, én mindenesetre a zenére asszociálok róluk: „*Bensómet marcangoló rejtély*” – amely annyira vonz, és annyira tanácstalanná tesz a nagy titokkal szemben, hogy az ember leg-hőbb vágya e rejtvény megfejtése.

Akkoriban természetesen Mozart-operákat is hallgattam, Breslaunak nagyon jó operaháza volt. Csakhogy azok az idők, generációm fiatalos érzései nem kedveztek az operának. A *Jugendbewegung* korát éltük, amikor Richard Wagnert is el kellett utasítani, olyan kort, amelyben az operát – nem is alaptalanul – a sznob polgári társadalom kifejeződésének láttuk. A XVII. és XVIII. században, de még századunkban is, az udvari kultúra volt a művelt polgárság példaképe. Az udvari ünnepkultúrában a nemesi társadalom kitüntetett találkozóhelye az operaház volt. Érthető, hogy mi fiatalok igyekeztünk megszabadulni attól a szellemi nyomástól, amelyet a polgári zenekultúra és az opera reprezentált. Operába menni annyit jelentett, mint letenni a voksot a polgári társadalom műveltségisméjé mellett.

Nem akarom hosszasan ecsetelni, hogyan közeledtem a zenéhez. A boldogtalan szerető szerepében kínlódtam ugyan, másfelől éles elmével és füllel fogadtam be a nyelv zenéjét. A költészet volt az én szellemi önfelszabadításom igazi eleme. És a költészet volt az, amely végül elvezetett hivatásomhoz, a filozófia tanításához. Hogyan lehetséges, hogy az egyik embernek már kora ifjúságától füle van mindahhoz, ami zene, a másiknak pedig nincs meg a füle hozzá, viszont annál inkább hallja a költői formákat? Biztosan állíthatom, hogy a rossz hivatásos szavalók teljesítményétől éppúgy szenvedtem, mint mások a színvonalatlan zenei előadástól. Hogyan lehetséges, hogy valaki a nyelv zeneiségét pontosan érzi, másfelől viszont a zeneművészettel mint rejtéllyel áll szemben?

Valójában ritkán esik meg, hogy a költői és a zenei nyelv összetalálkozik. Ilyen ritka eset volt számomra Mörrike egyik legszebb verse, amelyet Hugo Wolf megzenésítésében és Emmi Leisner előadásában hallottam fiatalkoromban. „*Orplid vagy, drága föld, / mely messze fénylik!*”² Csak nemrégiben jutottam el odáig, hogy visszagondoltam erre az ifjúkori emlékre, és megírtam a vers értelmezését. Ám úgy gondolom, nemcsak a költészet és a zeneművészet szerencsés találkozásait érdemes számba venni, hanem azon is el kellene gondolkodni, miért találkoznak ilyen ritkán. Hogyan lehetséges, hogy Schubert tudni sem akart Goethe verseinek utolérhetetlen zenei megformáltságáról, és inkább a régi barát, Zelter zenésítette meg őket?

Ez a probléma az igazi kompetencia egyetlen vékonyka szála, amelyet fel tudok mutatni, és amelynek segítségével a zene közelébe merészkedem. Egyszer meghallgattam egy VARÁZSFUVOLA-előadást Drezdában, röviddel a második világháború után. Drezda romokban hevert. A lipcsei egyetem professzora voltam, a háború után rektorrá választottak. Így gyakran kellett Drezdába utaznom. Egyszer a főpolgármesterrel men-

² Eduard Mörrike: WEYLA DALA. Garai Gábor fordítása.

tem oda, és együtt hallgattuk meg A VARÁZSFUVOLÁ-t. Az előadást egy tornateremben tartották, minden más alkalmas épületet leromboltak. Nem lehetett lerombolni viszont a kitűnő Drezdai Opera szellemiségét, amelyhez olyan híres karmesterek neve fűződik, mint Fritz Busché vagy Karl Böhmé. Ez a zenekultúra túlélte a diktatúrát éppúgy, mint a bombákat és Drezda tragédiáját. Ritka élmény volt számomra: az elpusztított világ újjáépítésének előhangja, az emberi kultúra nagy reménysége. Eszembe jutott, hogy Goethe írt egy folytatást A VARÁZSFUVOLÁ-hoz, éppen azzal készültem foglalkozni. Tulajdonképpen nem érdekelt különösebben a Mozart-opera szöveggönyve. Amikor tizenkét éves voltam, tekintélyes némettanárunk azt mondta: „*Ugyan, A varázsfuvola?! Az nem más, mint énekelt hülyeség.*” Amikor ezt az előadást hallgattam, rájöttem, hogy éppen ellenkezőleg: minden hangja értelemmel telített. Vokális és instrumentális téren mesteri előadás volt, amely meg sem próbálta fölvenni a versenyt a barokk színház masinériájával és fénypompájával. Hiszen nem állt más rendelkezésre, csak a tornaterem pódiuma, rajta az énekesek, a pódium lábánál pedig a zenekar. Mégis: ez az előadás felülmúlta A VARÁZSFUVOLA minden korábbi általam látott előadását. Mozart zenéje, saját képzelőerőm és a megrendülés erősebb volt, mint korunk technikai kultúrája és illúziókeltő eszközei. Azzal a kérdéssel szembesültem, hogyan képes a zene arra, hogy magától közvetítse az értelmet, és a színpad segítségével nélkül olyan erejű képeket alkosson, hogy a hallgatónak semmi sem hiányzik. A legszebb mese játszódott le a szemem előtt a legszebb tűzpróbával, pedig nem történt semmi, csak a zenét figyeltem.

Mi az opera? Mindenekelőtt kísérlet arra, hogy új életre kelte átmentse a görög tragédiát a modern keresztény és humanista világba. Monteverdi a monodikus stílussal új földrészt hódított meg a zeneművészet számára. Az olasz opera sok-sok elágazásából pedig megszületett az, amit operakultúrának nevezünk. A legutóbbi hetek előadásaiból megtudhattuk, hogyan bontakozott ki az opera kultúrája a barokk kor ünnepe iránti igényéből, később, a XIX. században pedig hogyan folytatta életét a polgári versenyszellem feltételei között.

Mozart kivételes helyet foglal el ebben a történetben: a beteljesítés és ugyanakkor az átmenet helyét. Hadd emlékeztessenek elhunyt barátom, Thrasyboulos Georgiades szavaira: az ő „zenés színház”-kifejezésére épült ez az előadás-sorozat. Georgiades szerint Mozart teremtette meg és vitte tökélyre a specifikusan zenés színházat.³ Bizonyosan előkészítette az opera későbbi fejlődését és a zenedrámát, de a zenés színház általa megteremtett formáját azóta sem sikerült meghaladni: ezért tekintettük kivételnek Mozartot hajdanán, a *Jugendbewegung* idejében, amikor kárhoztattuk az operát. Mozart nemcsak opera volt, több annál. Az ő színháza nem elégedett meg azzal, ahogyan az olasz opera ledarálta a recitativo-ária-kórus egymásutánját. Nem igazodott a XVIII. század nagy operaházaiban magától értetődő zenehallgatási szokásokhoz. (Ahol például csak akkor hajtották félre a függönyt a páholyon, ha a híres énekes belekezdett az áriájába, és amikor vége lett az áriának, szépen be is hajtották a függönyt.) Persze ha felütjük A VARÁZSFUVOLA szöveggönyvét, azt látjuk, hogy ez az opera is „számokra” van osztva. Sőt éppen Mozart az, aki úgy tudósít a bécsi Vorstadttheater VARÁZSFUVOLA-előadásának sikeréről, hogy egyes számokat többször is elismételtetett a közönség! Csak-hogy nem is állítja senki, hogy ez a közönség, amely az egyes számokban gyönyörködött, megértette volna a cselekmény értelmét úgy, ahogyan egy színdarab cselekményét megértjük.

³ Vö. Thrasyboulos Georgiades: MOZART UND DAS THEATER (1956). In: uő: KLEINE SCHRIFTEN. Tüzing, 1977.

Ma A VARÁZSFUVOLA cselekményének értelméről szeretnék elgondolkodni önökkel együtt, Goethehez fordulva segítségért. Ő írt egy folytatást A VARÁZSFUVOLA-hoz, és publikálta is, noha töredékben maradt. Azt, ami a Schikaneder-féle operai cselekményben és később Goethe szövegcönyvében történik, bizonyosan nem nevezhetjük drámának. Mégis lényeges a különbség a rutinos színházi szerző, Schikaneder librettója és Goethe folytatása között. A különbség a sikerben mutatkozik meg. Goethe nem tudta befejezni kísérletét, nem talált zeneszerzőt a megkezdett szövegcönyv számára. Nyilván senki nem merté fölvenni a versenyt Mozarttal. Vagy talán megéreztek valamit Goethe túláradó költőiségéből, amely ellenáll a zenének? Vagy talán Goethe librettót akart ugyan írni, de ennek a szerepnek nem tudta alárendelni magában a költőt?

Mi a librettó egy tisztán költői szöveggel összehasonlítvá? Az egyik nem más, mint a zenemű szövegcönyve, amely a zene által nyeri el értelmét, a másik pedig olyan szöveg, amely önállóan teljesíti be költői feladatát. Hadd fűzzek ide egy szemantikai megjegyzést. A *Dichtung* [költemény, költészet] voltaképpen annyit tesz, mint *Diktat* [tollbamondás]; a *dicere* [itt: elmond, előad] és a *dictare* [tollba mond] igékből levezethető, ami arra utal, hogy valami megváltoztathatatlan, végleges: a szótag is, a zenei hang is. Ezért, hogy a lírai költeményeket nem lehet idegen nyelvre lefordítani, mint tudjuk. Csak többé-kevésbé sikerült átköltésekről beszélhetünk. Ha viszont a fordító igazi költő, akkor az átköltés az ő eredeti műve. Egy költői mű nyelvzenéjének, ha költői igény nyel lép fel, az anyanyelv zenei hangján kell megszólalnia. Amikor Hölderlin Szophoklész fordítására vállalkozott, költői művet teremtett – de Hölderlin művét, amely alig emlékeztet Szophoklész művére.

A mindannyiunk által beszélt nyelv a beszéd aktusában érzékletessé válik. Ez az érzékletesség azonban csak a költői nyelvben lesz maradandóvá. Egyébként, amikor beszélünk, mindig a nyelv zenéjén túl, a közlésben vagy mások közlésének befogadásában vagyunk jelen. Hogyan lehetséges, hogy a költői nyelvben maga a nyelv „lesz testté”, és súlyra tesz szert? Ez a téma mindenekelőtt a hermeneutikával foglalkozó filozófusra tartozik. A szó jelentéssége és a nyelv zeneisége a költői szóban olyan szorosan összefonódik, hogy aki birtokolni akarja a verset, annak e kettő egységét is birtokolnia kell. Hallania kell a nyelv zenéjét, és ezzel együtt meg kell értenie az egész jelentését és beszédértelmét. A librettó azonban nem tart igényt rá, hogy nyelvként ugyanilyen módon fogadják be. Értelme csak az énekelt és eljátszott zene meghallgatásában bontakozik ki. Olyan szövegekről van szó, amelyek a megjelenítésre, azaz egy rajtuk túl lévő feladat teljesítésére várnak. Igaz, a görög tragédiák szövege is arra várt, hogy előadják a színpadon, méghozzá zene segítségével. Mégis: az operában egészen más a nyelvművészet és a zeneművészet közötti súlyeloszlás, mint a görög tragédiában. (Georgiades a megnevezésről és a magyarázatról szóló hátrahagyott művében mindkét oldalt, a szó megnevező erejét és a nyelv hangzását megpróbálta elemezni, és különösen azt vizsgálta, hogyan hat együtt a kettő a zenében.)⁴ Ezek nehéz kérdések, mind további és további vizsgálatot követelnek, különösen Schikaneder, Mozart és Goethe esetében, ahol megannyi probléma gabalyodik össze.

Az újkori zene nyilvánvaló sajátossága az ismétlődések sajátos törvényszerűsége, a visszatérés, a megkezdett fonál újrafelvétele, amelynek révén a klasszikus kompozíciós technika minden elemet egyetlen nagy egészben fog össze. Ez természetesen az operára is érvényes, hiszen éppen az ének az, amelyben kezdettől fogva az ismétlés ereje érvényesül. Az ismétlés azonban a zene alapjául szolgáló szövegre nézve is formaalko-

⁴ Thrasyboulos Georgiades: NENNEN UND ERKLÄREN. Göttingen, 1985.

tó jelentőséggel bír. Shakespeare a karaktert, a sorsot, egy magával ragadó cselekedetet mind-mind szavakká varázsolta, az ő idejében a színpadi gépezetre nem volt sokkal nagyobb szükség, mint a drezdai VARÁZSFUVOLA-előadáson. Az operában, és különösen A VARÁZSFUVOLA-ban, a cselekmény csak homályos csomópontok révén jut formaalkotó szerephez. Főlölesleg pszichologizálás egyértelmű és világos motivációkat keresni a szereplők mindegyik áriájában, dallamában, duettszólamában, vagy ahogyan egy tuttiba bekapcsolódnak. Már a szövegértés foka eleve összehasonlíthatatlanul alacsonyabb egy átlagos opera-előadás esetében, mint egy Shakespeare-darab előadásán vagy bármilyen más előadáson, ahol a drámai szöveget nem éneklük, hanem mondják. Az operát és szöveggönyvét egészen más törvények irányítják, mint a karakterdrámát. A pszichológiai motiváltság és az általa formált cselekmény a színházban sem az egyetlen egységesítő elv. Már az antik tragédia a maga (nem pszichológiabarát) maszkijátékával óva int bennünket attól, hogy mindent a cselekménymotiváció intuitív követésétől várjunk ahelyett, hogy átadjuk magunkat a mindenki számára ismerős mítosz új értelmezésének. Az antik komédia tipikus motívumai – rokonság, tévedés, szerepcserre – és tipikus karakterei is tovább élnek az opera buffában.

Ebben a tekintetben tehát mindenképpen fönnáll bizonyos analógia az antik színház és az opera egymást követő „számai” között. Emlékezzünk csak vissza a nagy retorikai hagyományra, arra a képességre, hogy a rétor megnyerje a hallgatókat a kítűzött célnak, és érzelmeket keltsen bennük. Ez az operának is a feladata: a szöveggönyv cselekményét nem annyira hihetővé tenni, mint inkább arra használni, hogy az affektusokat és a szenvedélyeket, amelyek minket embereket mozgatnak, megjelenítse és hatásossá tegye. A színházban más törvények uralkodnak. Hiába határozzák meg például Calderón színjátékait a retorika formaelvei – Shakespeare-nél a drámának mégiscsak a szereplők karakteréből és a cselekményből kell kibontakoznia. Nem annyira a cselekményről és az általa kiváltott érzelmekről van szó, inkább ezeknek az embereknek a létéről, a karakterükről, amely sorsukká válik. A karakter az emóciókban kifejeződő habitus, *hexisz*, egy állandó identitás, amely változó *pathémata*, szenvedélyek közepette jut kifejezésre. Egy Shakespeare-dráma színésze embert formál, nem tűri magán a merev maszkot. Ezzel szemben a szerephez rendelt és a zenében megformált szenvedélyek formaalkotók az operában. Ezért, hogy az ária kítüntetett helyet foglal el, nem pedig közjátékszerű, mint a monológ a drámában. Mozart zsenije kellett ahhoz, hogy az örökölt operaformát mégis olyan belső zenei koherenciával ruházza föl, amelyben az egymást követő számok egységes lelki történésben csengenek össze. Ezért Mozartnál is hiba volna jellemfejlődést keresni ott, ahol a játék öröme uralja a színpadot. Látni fogjuk például, hogyan téveszti meg a pszichológusokat Sarastro szerepe.

A VARÁZSFUVOLA mesejáték. A sajátosan kontrasztgazdag cselekmény – Goethe éppen ezt a kontrasztgazdagságot dicséri – népies varázsbóhozat, spirituális magasságokba emelve (egészen odáig, hogy egy nemesi párt beavatnak a bölcsesség templomában), de mégiscsak a népies elem állandó kontrasztjával kísérve. Később rámutatok arra, hogyan gondolta tovább Goethe ezt a szöveggönyvet, amelyet Schikaneder Mozart közreműködésével készített. Először azonban vessünk egy pillantást a Mozart-opera szövegére.

Otto Jahn tekintélyes klasszika-filológus a XIX. század közepén, Mozart-kutatásai során kimutatni vélte, hogy A VARÁZSFUVOLA szöveggönyve külső okok miatt, amelyek ismertetésétől most eltekintek, törést mutat, vagyis az első és a második felvonás között totális programváltás történt. Ezt a merész, mindazonáltal jól körülbástyázott állítást akkoriban széles körben elismerték. Megfelelt az akkori filológia trendjének,

amely mindenütt rétegződést, későbbi átdolgozást és montázst vélt fölfedezni, ahogyan az valóban gyakran fölfedezhető a színpadi szövegek könyvek, de a késő antik szövegek esetében is. Jahn tehát azt föltételezte, hogy Schikaneder szövege könyve is ilyen eszközökkel született. Mára ezt az egykor uralkodó véleményt senki nem osztja. (Én is kétségeimnek adtam hangot A VARÁZSFUVOLÁ-ról szóló dolgozatomban 1947-ben.)

Mint tudjuk, a cselekmény azzal kezdődik, hogy Tamino királyfi vadászat közben eltéved, egy kígyó veszi üldözőbe, és három hölgy menti meg, akik megölik a kígyót. Kiderül, hogy az Éj királynőjének köszönheti megmenekülését. Számomra úgy tűnik – igaz, még sosem találkoztam ilyen értelmezéssel –, hogy maga az éj beállta tűnik itt föl a megmentő mitikus alakjában, az ezüstnyilas hölgyek pedig az első csillagok pislákoló fényét jelentik, amelyek a jótékony éjszakai homály közeledtét hirdetik az üldözöttnek. El tudom képzelni, hogy mindez a színpadon is megvalósítható: elsötétítéssel, az első csillagok, majd az egész csillagos égbolt megjelenítésével. (Johannes Schaaf megéjtő salzburgi rendezése közel jár ehhez, ő az Éj királynőjét szinte vakító holdfényben lépteti színpadra.)

A cselekmény valójában valószínűtlenségek egész sorozata. Az Éj királynőjének életét az első felvonásban egy idegen, ellenséges hatalom keseríti. Ellensége, Sarastro elrabolta a lányát, Paminát. A gonosz rabló később Pamina nemes, atyai jótevőjeként mutatkozik be, ráadásul ő a bölcsesség temploma beavatottjainak vezetője. Sarastrónak ez az értékváltása a cselekményen belül a legkülönösebb konstrukciókat eredményezte a későbbi értelmezésekben. Elutasított szerelmeként ábrázolják, aki végül képes lemondani Pamináról, olyannyira, hogy ő maga vezeti be az ifjú párt a beavatottak körébe. Paminát pedig autonómiájáért küzdő fiatal lányként is szokták értelmezni, akit éppen a gonosz Sarastro „oltalma” akadályoz abban, hogy nőként megszabaduljon a férfvilág nyomása alól, a végén pedig nem bizonyul elég erősnek: megadja magát.

Hogyan lehet összeegyeztetni a librettó ellentmondásait? Ne feledjük: ez mesejáték, a mese logikája pedig az átváltozás. Ha így nézzük, mégiscsak látunk néhány hihetően összekapcsolódó átváltozást. A cselekmény közepén válik világossá, hogy az Éj királynője afféle örökösödési vitában állt a Nap birodalmának haldokló királyával. Az Éj királynője az egész világon uralkodni akart, míg a király Sarastróra és barátaira hagyta lányát és vele a Nap birodalma, a „napkör” fölötti uralmat. Tehát tulajdonképpen nem rablás történt, hanem egy végakarat teljesítése.

Kétséges, vajon rejtőzik-e a Sarastro-féle „rablás” mögött másik motívum is, nevezetesen, hogy Pamina szerelmét akarta elnyerni, és amikor kudarcot vallott, önként lemondott róla. Van egy hely a szövegek könyvben, amelyet így lehet értelmezni („*Zur Liebe will ich dich nicht zwingen*”).⁵ Ám sem a szövegírónak, sem a zeneszerzőnek nem állt érdekében, hogy egyetlen szereplő jellemfejlődését ábrázolja. A cselekmény voltaképeni fő szála a szeretet stációinak sora, az emberi passiótörténet. Kezdetén az anyai szeretet és a lányt az anyjához fűző, elementáris szeretet áll. Ezután láthatjuk Pamina és Tamino átváltozását és megtérését. Mindkettőjüknek kinyílik a szeme, és nyilvánvalóan kettejük nyiladozó szerelme az, amely a híres képárával kezdődik, és a próbatétellel, illetve a beavatottak körébe való felvétellel teljeseedik be. A szeretet fokozatai, a szerelem ébredése, a világ átváltozása azáltal, hogy tudjuk: szeretnek bennünket. Ezt a logikát persze mesei eszközök ábrázolják. A némaság próbáját úgy értelmezzük, mint a férfi felkészítését a társadalomban betöltendő feladataira, és csodáljuk Pamina tánto-

⁵ Szó szerinti fordításban: „*Szerelmemre nem akarlak kényszeríteni.*” Az opera Fischer Sándor által átdolgozott Harsányi Zsolt-féle fordítása ezen a helyen félrevezető („*Nem tiltom én e szűzi érzést*”).

ríthatatlan hűségét mint a szeretet morális összekötő erejét, amely a családalapításhoz vezet. (Látni fogjuk, hogy Goethe éppen ezen a ponton gondolta tovább a történetet.)

Minden mese valószínűtlenségek egész sorozatán keresztül beszél a bölcsesség titkos nyelvén, így van ez A VARÁZSFUVOLÁ-ban is. Ha követjük a nem éppen művészi, de színpadon jól megjeleníthető cselekményt, észrevehetjük Pamina és Tamino szerelmi történetének, jobban mondva: a szeretet történetének gondosan elhelyezett jeleit. Láthatjuk, hogy a lány eleinte minden erejével anyjához törekszik vissza. Nyilvánvaló, hogy személyiségét nem világította még be a szerelem átváltoztató sugara. Ám amikor ez megtörténik, hirtelen minden más megvilágításba kerül. Sarastro, az elementáris anyai kötődéssel szemben álló szellemi rend képviselője óvó és vezérlő szerepben, egy fensőbb hatalom méltóságával lép színre. Ő vezeti át a szerelmespárt a próbatételek során, és ő emeli őket a beavatottak körébe.

Az elemi vonzalomnak morális kötődéssé kell magasztosulnia, ez a fiatal pár próbatételeinek értelme. Így értjük Pamina jelenetét a törrel; azt, hogy készen áll a halálra, csupán az elemi vonzalmak legyűrűseként értelmezzük. A próba arra keresi a választ, vajon elég eltökélt-e, hogy inkább meghal, mintsem elváljon attól, akit szeret. Ilyesmi nem csak a mesében fordul elő. Hasonló a helyzet Tamino próbatételeivel, amelyek során a férfias határozottságot mint az államot megtartó erőt kell bizonyítania.

Goethe a szeretet stációinak sorát egy fázissal gondolta tovább. Az ő folytatásában is úgy jelenik meg az Éj királynője, mint az emberiség lelki tapasztalatvilágának egyik alappotenciálja: a sötétség, annak titokzatossága, veszélyessége és gazdagsága. A másik oldal pedig a gondolat és a szellem világossága, amelyet Sarastro testesít meg. Goethe még egyszer össze akarta ütköztetni ezt a két potenciált, mégpedig abban a pillanatban, amikor a család élete kezdődik. Az Éj királynője el akarja rabolni Tamino és Pamina gyermekét. A gyermek a szülőknél marad, de bezárják egy ládába, amelyet nem lehet kinyitni. Ha azt akarják, hogy a gyermek életben maradjon, a ládának folyton mozgásban kell lennie: „Míg lépdelték, a gyermek élni fog.”⁶ És valóban, minden új élőlény, amely hirtelen a szülői gondoskodás és aggodás középpontjába kerül, zárt titok. A növényi létbe zárt kisgyermek egészen új, másfajta gond, mint ami a szeretők hullámmzó kapcsolatában bujkál. Amíg mozgásban vagytok, addig él a gyermek. Goethe azt ábrázolja, ahogyan a sötétség és a világosság hosszú harcának végén az emberi természet uraló elementáris hatalom a nyelv és a kimondott szó csodájában új szabadsággá lényegül át. A szülőkkel váltott első szavak révén a szülők és a gyermek távolsága megszűnik – hogy új távlatok nyíljanak meg előttük. A természeti lét sötétségéből kibontakozik a szellem, hasonlóan a FAUST-hoz, amelyben Euphorion fölemelkedik az égbe.

Új harc bontakozik ki, a szeretett gyermek a szeretet stációi során elválik szüleitől. Nagyjából így képzelte Goethe a cselekmény folytatását. Goethe új ötlettel hangsúlyozza a próbatétel lényegét, ezúttal magának Sarastrónak kell kiállnia a próbát. Élni annyira, mint próbák sorát kiállni, Goethe így értette Schikaneder szöveggönyvének voltaképeni mondandóját. Költőként olvasta és gondolta tovább a szöveggönyvet. A továbbgondolásnak ez a módja ismét csak a költő és a librettista, a nyelv művészete és a zeneművészet közötti különbséget, a műsák egymástól eltérő természetét mutatja.

Hogy érthetőbb legyen, amit mondok, kiválasztottam és összehasonlítottam egy-egy részletet Mozart VARÁZSFUVOLÁ-jából és Goethe folytatásából. Schikanedernél már szere-

⁶ Tandori Dezső fordítása. Gadamernek Goethe VARÁZSFUVOLA-fordításáról írt elemzése és Goethe töredéke magyarul is olvasható, lásd: Hans-Georg Gadamer: A MÁSODIK VARÁZSFUVOLA és Johann Wolfgang Goethe: A VARÁZSFUVOLA. MÁSODIK RÉSZ. In: *Holmi*, 1991/12.

pel a két fegyveres, ezt a motívumot Goethe is felhasználta a maga módján. A fegyveresek feladata a fogoly Pamina őrzése, Goethe pedig övelük őriztetit a Tamino és Pamina gyermekét rejtő ládát. Ennek a motívumnak az átvételén fogom konkrétan illusztrálni a librettószöveg és a költői szöveg különbségét. Ismerik a fegyveresek szövegét: „*Der, welcher wandert diese Strasse voll Beschwerden, / Wird rein durch Feuer, Wasser, Luft und Erden; / Wenn er des Todes Schrecken überwinden kann, / Schwingt er sich aus der Erde himmeln. / Erleuchtet wird er dann im Stande sein, / sich den Mysterien der Iris ganz zu weihn.*”⁷ Egészen tűrhető sorok, de nem arra való, hogy tisztán költőileg meggyőzőek legyenek. Schikaneder verssorai pusztán annyit közölnek, hogy az ellenséges világ legyőzött, a szeretet győzedelmeskedik az éjszaka sötétségén. Goethénél minden egy generációval később játszódik, a fegyveresek időközben így változtak: „*Nappalodik? / Meglehet. / Jó az éj? / Itt az éj. / Elmegy az idő. / De hova? / Int az óra tán? / Nekünk soha.*” Így hangzik a fegyveres örök párbeszéde. Démoni figurák, akik az emberi életből kizárva nem várhatnak, nem remélhetnek semmit az időtől. Így folytatják: „*Törekedtek? Mi végre, / Ti ott mind odafenn! / Fut az ember? Előle / A cél is, szüntelen. / Rángatja, rázza, mi haszna, / A függőnyt, mely az élet-titokra, / Éjekre és napokra nehezül.*”

Zengő és értelemmel telített sorok. Az odalent strázsálóknak titok a nap és az éj váltakozása, titok az élet a maga örökös változásával, ébrenlétben és álmon túli és – ami a legtitokzatosabb – életben és halálon átívelő folytonosságával. Goethe mindezt el tudja mondani, és mindezt hangzó versbe is tudja önteni. Az Éj királynőjének és a Napbirodalom urainak mitikus harca, amelyet A VARÁZSFUVOLÁ-ban ismertünk meg, itt új tudatosságra emelkedik. „*Ihr zieht und zerrt vergebens am Vorhang des Lebens...*” Ahogyan a *vergebens* szó megjelenik a versben, és ahogyan visszatér a rímbe – ezzel nem valamit mondanak, hanem valóban rángatnak, ráznak. A rángatás-rázás és ennek hiábavalósága – az időtlen örök szemében – fizikailag jelen van. Ilyen a költészet: nemcsak „gondol valamire” Goethe, hanem meg is történik – megmutatkozik –, amire gondol.

Goethe nem is tudott írni úgy, hogy csak „gondol valamire”, így aztán a zenének nem is marad tere, ahol összeolvadhatna a nyelvzenével. Ehhez alaposan föl kéne forgatni a verseit, amit Schubert meg is tett – nem éppen a költői és a zenei nyelv belső összeolvadásának iskolapéldáját nyújtva. A zene képes arra, amire a költészet egyedül nem volna képes – ám elképzelhető, hogy a zene megfosztatik a kifejezéstől ott, ahol a költészet egyeduralkodó.

Mai előadásomban visszatértem Mozart VARÁZSFUVOLÁ-jához és annak Goethétől származó folytatásához, ezzel felidéztem és kiegészítettem egy régebbi munkámat, amely 1947 és 1949 között keletkezett. Tanultam a műről folytatott újabb vitákból, és tanulságos volt jelen lenni az ideai Salzburgi Ünnepi Játékok mesteri VARÁZSFUVOLA-előadásán is. Mi vonz minket újra meg újra ehhez az operához? Bizonyosan hozzájárult évszázadokig ható világsikeréhez, hogy kapcsolódott a polgárság évszázadának humanitásgondolatához, és az sem véletlen, hogy a nagy szerelmi duettet minden pszichológiai motivációt nélkülözve nem a szerelmesek, hanem „egyenlőtlen felek”: Pamina és Papageno éneklik, azaz egy szerelemre ébredő lélek és egy érzéki, természeti ember. A fő cselekményszál magasztossága összekapcsolódik a természettel. A dal egyaránt hallható földön és égen: „*Mann und Weib und Weib und Mann / Reichen an die Gottheit an.*”⁸

⁷ Szó szerinti fordításban: „*Aki végigmegy e fáradságos úton, azt megtisztítja a tűz, a víz, a levegő és a föld; Ha legyűri a halálfélelmet, felröppen a földről az égre. Megvilágosodva képes lesz arra, hogy egészen Irisz misztériumának szentelje magát.*”

⁸ Szó szerinti fordításban: „*Férfi és asszony és asszony és férfi / az Istenségig érnek föl.*”