

FORMA ÉS VILÁGNÉZET A FELVILÁGOSODÁSKORI ZENEDRÁMÁBAN

FODOR GÉZA

„nincs mélyebb, nincs elválasztóbb különbség, mint a ‚majdnem‘ és a végigvitel különbsége, ha egyirányúak is az elindulások. Olyan mély, hogy hozzá képest szinte csekélynek látszik két egészen különböző végigjelenés (vagy ‚majdnem‘) egymás közötti különbsége.”

(Lukács György: Esztétikai kultúra)

1. A FORMA TÖRTÉNETISÉGE

Nincs izgatóbb feladat az esztétikus számára, mint meglesni, tetten érni műhelyében a remekmű születését; a tökéletes műalkotás kiválását az átlagos vagy akár jó művek sorából, a korstílusból. Különleges próbatétel lesz neki ez a pillanat — itt talán nem jogosulatlan a kifejezés: a „minőségi változás” pillanata —, mert végletesen kielezi az esztétikai problémákat és elméleti veszélyeket rejteget. Hiszen ilyenkor homályban marad a művészettörténeti folyamat egy szakasza (s rövidítse bár meg egyre jobban, a dolog lényegét tekintve még mindig végtelenül hosszú lesz) és meg *kell* szakadnia minden kauzális sornak, bármily leleményesen legyen is megkonstruálva. A korstílus szintjén *mindenre* magyarázatot adhat „a nap követelménye”, a remekműben — lehet — sok mindenre, csak a legfontosabbra soha: remekmű mivoltára. De éppen a művészi tökéletesség, amely elmetszeni törekszik minden *közvetlen* kapcsolatot a mű és kora között, hozza létre a műalkotás addig soha nem tapasztalt *konvergenciáját* a történelemmel. Ez a konvergencia erősebb és mélyebb kapcsolatnak bizonyul a kauzálisnál. Hordozója és kinyilatkoztatója a forma. A forma az igazán történelmi a művészetben. A forma, amely legáltalánosabb értelmében a „hogyan” a „mi”-vel szemben. Amint „nem az különbözteti meg a gazdasági korszakokat, hogy *mit* termelnek, hanem az, hogy *hogyan*”¹, úgy a művészeti korszakok és a művek sem aszerint különböznek igazán, hogy *mit* ábrázolnak, mi a témájuk, hanem hogy *hogyan* ábrázolják. A forma — még mindig általánosan —: egységfogalom. Az elemek sokféleségének egy meghatározott összefüggés egységévé való összefogását, egy egész részeinek meghatározott egységes elrendezését jelenti. A művészetben a formálás egy egységes nézőpont érvényesítése az életanyaggal szemben: „a forma az, amely egy műben zárt egészévé rendezi a neki anyagul adott életet, amely megszabja annak tempóját, ritmusát, fluktuációját, sűrűségét és hígságát, keménységeit és lágyságait; amely hangsúlyokat ad fontosnak érzékelteknek, és eltávolít kevésbé fontosakat; amely előtérbe és háttérbe rendezi el a dolgokat, és ezeken belül csoportosítja őket”.² A forma tehát „az élet érté-

¹ Marx: A tőke, I, Budapest 1967., 170; MEM 23, 170.

² Lukács György: „Megjegyzések az irodalomtörténet elméletéhez”, a „Művészet és társadalom” c. kötetben, Gondolat, Budapest 1969,² 42—43.

kelése³, a világnézet művészi transzfigurációja, implicit világnézet.⁴ Ennyiben — de csak ennyiben — *minden* művészet ideológikus. Azon ideológiai formák egyike, amelyekben az emberek konfliktusaik tudatára jutnak és azokat végig-harcolják.⁵

Persze a művészetben a „mi”, a téma, az anyag nem közvetlenül a mindennapi élet. Például: „Ismeretes, hogy a görög mitológia nemcsak arzenálja a görög művészetnek, hanem talaja . . . A görög művészet előfeltételezi a görög mitológiát, vagyis azt, hogy magát a természetet és a társadalmi formákat tudattalan művészi módon már feldolgozta a népi fantázia. Ez a görög művészet anyaga. Nem bármely tetszőleges mitológia, azaz a természetnek (itt mindent, ami tárgyi, tehát a társadalmat is beleértve) nem bármely tetszőleges tudattalan művészi feldolgozása. Az egyiptomi mitológia sohasem lehetett (volna) a görög művészet talaja vagy anyaole. De mindenesetre *valamilyen* mitológia. Tehát semmiképpen sem olyan társadalmi fejlődés, amely kizár minden mitológikus viszonyt a természethez, minden mitologizáló viszonyt hozzá; amely tehát a mitológiától független fantáziát követel a művésztől.”⁶ S a döntő esztétikai struktúrát tekintve tökéletesen egyremegy, hogy ez a „mitológiától független fantázia” egy szociológiailag jól meghatározható integráció szisztematikusan kialakított „esztétikai saját világa”-e, mint a középkori udvarok szerelem-tana, a „fine amour” vagy „amour courtois”⁷, avagy többekévesé tudatos „egyéni kitalálás” műve, mint egyre inkább a reneszánsz óta. A lényeg az, hogy „mindent, ami tárgyi”, (tehát a természetet és a társadalmat) a tudatosság változó szintjén *valamilyen* fantázia művészi módon feldolgoz, még mielőtt a szigorúan vett megformálás elkezdődne. A fantázia „konceptualizálja” az élet spontán történéseiben rejlő konfliktusokat és problémafelvetéseket. Mindenkor kidolgozza azokat a reprezentatív viszonylatokat, amelyekben az ember és a világ kapcsolata, az emberi sors problematikája plasztikusan megjelenik.

Az objektív műforma olyan artikuláció, amely magába foglalja és művészi-leg közli az így feldolgozott viszonylatokat. Minden nagy művészi korszak ismeri a *stílust*, „az egyidőben győzelmes, általánosan elterjedt és általánosan ható formá”-t⁸, „a folytatható formai megoldás”-t⁹. Nemcsak a szó szerinti vagy átvitt értelemben vett „nyelv” egyetemes ezekben a korszakokban, hanem az elvont formaelvek is: a keretek, a felépítés és szerkezet, a típusok és hierarchiájuk. Az egy időben és műfajban általánosan elterjedt forma kijelöli a művészi problémafelvetések, a lehetséges viszonylatok egy bizonyos körét, lehetségszféráját. A görög tragédia és komédia, a trubadúrdal, a petrarkista költemény, az Erzsébet-kori dráma, a pikareszk regény, a commedia dell'arte,

³ I. m. 44.

⁴ Lukács idézett írásán kívül vö. Fülep Lajos: „Művészet és világnézet”, a „Magyar Művészet” c. tanulmánykötetben, Corvina Kiadó 1971; és Szabolcsi Bence: „A zenei köznyelv problémái”, Akadémiai Kiadó 1968.

⁵ Marx: A politikai gazdaságtan bírálatához. Előszó; MEM 13, Budapest 1967, 6—7.

⁶ Marx: Bevezetés a politikai gazdaságtan bírálatához; MEM 13, 175—176.

⁷ Vö. Ed. Wechssler: „Das Kulturproblem des Minnesangs”, Zeller Osnabrück, 1966; R. Rohr: Zur Skala der ritterlichen Tugenden; „Zeitschrift für Romanische Philologie”, 78, 1962.; L. Pollmann: „Die Liebe in der hochmittelalterlichen Literatur Frankreichs”, Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main 1966; Lakits Pál: „A kaland változásai”, Akadémiai Kiadó 1967.

⁸ Lukács György: I. m. 47.

⁹ I. m. 51.

a francia klasszicista tragédia, a fuga, a klasszikus szonáta, a szabadító opera stb. stb. stb. az individuum és a világ viszonyának más-más problémafelvetéseit reprezentálják. Ezekben a típusokban az emberi sors más-más problematikája van *preformálva*. Marx helyesen írja: „Az pl. bizonyos, hogy a hármás egység, ahogyan a XIV. Lajos korabeli francia drámaírók elméletileg kialakítják, a görög dráma (és a görög drámát képviselő Arisztotelész) félreértésén alapul. Másrészt ugyanilyen bizonyos, hogy a franciák a görögöket pontosan úgy értették, ahogyan az ő saját művészeti szükségletüknek megfelelt, s ezért még sokáig ragaszkodtak ehhez az úgynevezett 'klasszikus' drámához akkor is, amikor Dacier és mások már helyesen tolmácsolták nekik Arisztotelészt.”¹⁰ A franciák művészeti szükséglete a tragikus sors totális meghatározása (amit legfeljebb a kegyelem, „a véletlen önkény legmagasabb kifejezése”¹¹ törhet meg) és ennek kérdése a klasszicista tragédia racionalisztikusan megszerkesztett mechanizmusában eleve el van döntve. Ebben a drámatípusban nemcsak egy shakespeare-i tragikus sorsfelfogás elképzelhetetlen (az Antonius és Kleopátra témáját újra feldolgozó Dryden számára a probléma már sub specie formae a corneille-i és racine-i Titus és Berenice-problémával azonos), de a görög tragikusoké is. Mindezek a modellek, típusok, szkémák az emberi érintkezés, az ember és a tárgyak, a tárgyak és a tárgyak közti viszonyok más-más lehetséges módjait konstituálják. Minden ilyen pre-forma egy-egy történetileg meghatározott művészi kérdésfeltevés, sőt, több annál, hiszen „egy kérdés megformálása már a megoldása”.¹² A művészet nem *tükrözi* a valóságot, hanem létrehozza azokat a formai artikulációkat, amelyekkel elsajátíthatók az ember történelmi sorsának immanens problémái. Ebben az értelemben igaz a fiatal Lukács megállapítása: „Minden írás egy sorsviszony szimbólumában fejezi ki a világot, a sorsprobléma meghatározza mindig a formaproblémát. És ez az egység, ez a koegzisztencia olyan mély és olyan erős, hogy tulajdonképpen csak absztrakcióban lehet a kettőt egymástól elválasztani, mert igazában legfeljebb egy Janus-fejnek kétfelé tekintő két arca a kettő és egyik sem lehet meg a másik nélkül.”¹³

Kézenfekvő lehet az ellenvetés, hogy a művészetek története egyik legfőbb forrásunk a régi korok életviszonyait illetően. De a történelem különböző szaktudósai jól tudják, hogy a művészet forrásértéke nagyon is óvatosan kezelendő. Csábító, de fölöttébb kockázatos dolog pl. a homéroszi eposzokból vagy Boccaccio novelláiból rekonstruálni a korabeli hétköznapi életet. Mert igaz, hogy a görög hősköltevényekben páratlan gazdagsággal jelenik meg az individuumok legközvetlenebb környezete és közvetlen szükségleteik kielégítése, de — mint Hegel írja — „emez eredetileg emberi elvenszóna belül ugyanakkor megpillantunk mélyebb érdekeket is, amelyekhez viszonyítva az egész külsőlegesség csupán járulékként, magasabbrendű célok talajaként és eszközként létezik; de ezen a talajon és környezetben harmónia és önállóság árad szét, amely csak azáltal kerül napvilágra, hogy minden dolog — emberileg alkotott és felhasznált dolog és ugyanakkor maga az az ember készíti és élvezi, akinek szüksége van rá.”¹⁴ Hogy a „külsőlegesség”-nek ez a szférája *tárgyilag*

¹⁰ Marx — Engels: „Művészetről, irodalomról”, Budapest 1966, 28.

¹¹ Marx: A hegeli államjog kritikája; MEM 1, Budapest 1957, 238.

¹² Marx: A zsidókérdéshez; MEM 1, 350.

¹³ Lukács György: „Levél a 'Kísérlet'-ről”, „A lélek és a formák” c. kötetben, Franklin Társulat, Budapest 1910, 15.

¹⁴ Hegel: „Eszttétikai előadások”, I, Akadémiai Kiadó 1952, 266.

mennyire hiteles, azt csak gondos és körültekintő történeti kutatás döntheti el (ha egyáltalán eldönthető), de a döntés kimenetele *esztétikailag* irreleváns. Művészi érvényességre a „külsőlegesség” szférája csak akkor tesz szert, ha járulékos jellegén túl tényleg „harmónia és önállóság” kinyilatkoztatója, ha közvetíti, hogy „az ember mindabban, amit használ és ami környezi, azt érzi, hogy ezáltal a külső dolgokban sajátjaival foglalkozik, nem pedig a saját szféráján kívül eső elidegenült tárgyakkal, s e szférában ő az úr”.¹⁵ Vagyis ha sorsviszonyt evokál. Hasonlóképpen csínján kell bánni a Boccaccio „Dekameron”-jának mindennapi élet-ábrázolásával. Hiszen ez Alberto Moravia kifejezésével élve — egy sajátos „mágikus realizmus” része. Moravia naiv pszichologizáló magyarázata ellenére is meggyőzően fejtegeti¹⁶, hogy a boccaccioi világ lényege az akció. Az író elsősorban azzal törődik, hogy hőseit cselekvésre bírja. A novelák bevezető részében sietve közli — s ezzel el is takarítja az útból — a pszichológiai és érzelmi előzményt, az indítékokat, a cselekvés lényeges adatait és jellemzőit. A továbbiakban már csupán az akció köti le figyelmét. A szereplők csak a cselekményben léteznek, ezen kívül nincs arcuk, jellemük, pszichológiájuk. Ebben a világban egy sajátosan felfogott véletlen a legnagyobb hatalom: „a véletlen teszi lehetővé, hogy minden cselekedet szentesítse önmagát, mégpedig már abban a pillanatban, amelyben megszületik: kivétel nélkül innét, tőle való minden akció szabadsága, változatossága és kelleme”.¹⁷ Ezzel el is jutottunk a boccaccioi sorsfelfogáshoz, amelyből a „mágikus realizmus” következik. „És ez nem más, mint a részleteknek vizionárius és egyszerűs mind konkrét meghatározása, mégpedig ritkított és kifejezetlenül atmoszférában, arra a különleges kombinatív képességre hagyatkozva, mely a valóságot annak elmondása pillanatában mutatja fel nekünk.”¹⁸ Minden műben a sorsprobléma felfogása határozza meg, hogy mit és mennyit fogad be a hétköznapi életből önmaga kifejtésének mozzanataiul. Éppen ezért szélsőséges mivoltában is esztétikailag paradigmatisa a középkori udvari-lovagi irodalom.¹⁹ Ebből ugyanis *egyáltalán* nem lehet a „courtois” körök valóságos életére következtetni. Ennek a költészetnek az alapja, az udvari szerelem, egész egyszerűen fikció, „esztétikai saját világ” konvenciórendszer, amely messze távolodott a mindennapi valóságtól. Az udvari szerelem világát egy autonóm ideológia belső következetessége tartja össze.²⁰ A költészet és a közönség, az udvari szerelem és az udvar közti megfelelés nem élményhez, hanem értékhez kötött.²¹ Itt minden „élettény” és tulajdonság szisztematikusan megkonstruált érték-szimbólum. A paradox csak az, hogy felmérhetetlen, amivel ez a valódi érzéseket nélkülöző költészet az emberiség érzelmi kultúrkinéséhez hozzájárult. És ami még fontosabb: az udvari-lovagi irodalom olyan — fiktív — érintkezési viszonyokat konstruált, amelyek között a szerelem először jelenik meg humanizációként, erkölcsi-emberi kiteljesedésként. Jóllehet ennek az ideológiának semmilyen következménye nem lehetett a mindennapi életre nézve, a történelemben mégis létrejött egy elvont lehetőség, amely, íme, a költészetben tudatosult és kiteljesedett, s ezzel végérvényesen meg lett hódítva „az emberiség

¹⁵ I. m. 265—266.

¹⁶ A. Moravia: „Boccaccio”, az „Írók írókról” c. kötetben, Európa Könyvkiadó 1970.

¹⁷ I. m. 665.

¹⁸ I. m. 657.

¹⁹ Vö. 7. jegyzet.

²⁰ Pollmann: I. m. 160.

²¹ I. m. 137.

öntudata”²² számára. Ebben a belső következetességgel homogenizált világban persze minden *közvetlenül* a sorsviszony része. Ez is szélsőséges, de paradigmatis. Ha *általában* nem is jön létre ez a közvetlenség, a műben mindennek evokatív erővel a sorsviszonyra kell vonatkoznia. A művészetben csak annak van egyáltalán létezése, ami részt vesz a hamleti „my fate cries out” akusztikájának kialakításában.

Vagy ami ezzel egyet jelent: meg van formálva. Hiszen a forma ruhazza fel az anyagot evokatív erővel, az hozza létre a vonatkozásokat, az irányít, vezet el a sorsviszonyhoz. „A forma, amelyről — mint a fiatal Lukács írja — a közönségnek majdnem soha és az alkotónak igen sok esetben nincs közvetlen tudomása. Mert a felvevő élményeket érez az írásokban, amelyek hatnak rá, és az alkotó öntudatát a legtöbbször technikai kérdések, technikai nehézségek leküzdései töltik meg, vagy élményeinek kifejezését keresi. És a kettő között, az élményen túl és a technikán innen, sehol sem igazán megfoghatóan (definíciókkal a legkevésbé) van a forma. És mégis: ha láthatatlan centrum is csak a forma, nem feléje vezet és a közeledés mérvével mérhető minden egyes technikai kérdésnek megoldása? És valamennyinek a legkülönbözőbb pontokról való ide konvergálása nem határozza azt meg már eléggé? Nem elég-e ennyit tudnunk: van egy ilyen középpontja mindennek?”²³ Minden jelentős műalkotásnak van egy immanens centruma, ami fogalmilag meghatározva: forma.

Mindebből persze kritériumok is adódnak a tökéletes megformálással szemben. Először is egy sajátos homogenitás: az egyensúly a dolgok sokféleségében, a sokrétűség az egyfajta materiában. Egyrészt a töretlen „intonációról”, az atmoszféra, az alaptónus egységéről van szó, ami közvetlenül nem érzékelhető határa, kerete és meghatározója annak, hogy az elénk tárt világban mi lehetséges és mi nem, mennyire és hogyan lehetséges valami. Másrészt a „mélység”-ről, vagyis olyan alakításról, „amely az élet ellentmondásosságát minden döntő meghatározottságában, ezek teljesen kifejtett dinamikájában az igazságnak megfelelően ábrázolja. Minél nagyobb az ilyen konkrét ellentmondások egységbe hozott feszültsége, annál mélyebb lesz a műalkotás. Helyes nyelvi fordulattal éppen azokat a művészeket szokták a mély jelzővel ellátni, akik ebben a tekintetben kíméletlenül elmennek a legvégsőig.”²⁴ Ez a sajátos homogenitás tehát nem szünteti meg az ellentmondásokat, csupán összetartozásukat — a sorsszerűség atmoszféráját érzékelteti. „Épp a legnagyobb és legigazabb művészet nyilvánítja ki ezt a legnagyobb fokú egység és legnagyobb fokú különbözőség közti feszültséget, de eközben művészileg az energikusan szét húzó elemek végső egyneműségének megőrzése marad túlsúlyban.”²⁵

Ezeknek az esztétikai követelményeknek a végső alapja az a felfogás, miszerint az emberi nem *egységes*, legfőbb jellegzetessége, hogy történelme van, amely nem egyszerűen megtörténik, hanem az emberiség maga hozza létre saját történetét s ebben önmagát. A történelem éppen annak folyamata, ahogy az ember saját tevékenységével megalkotja és alakítja önmagát, és az emberi nem egysége nem más, mint a történelem folyamatának belső egysége.²⁶

²² A művészetéről mint „az emberi nem fejlődésének öntudatáról” vö. Lukács György: „A különösség”, Akadémiai Kiadó 1957; ill. „Az esztétikum sajátossága”, I—II, Akadémiai Kiadó 1965.

²³ Lukács György: „Megjegyzések az irodalomtörténet elméletéhez”, I. kiad., 41.

²⁴ Lukács György: „Az esztétikum sajátossága”, I, 1. kiad., 308.

²⁵ I. m. 623.

²⁶ Vö. Márkus György: „Marxizmus és 'antropológia'”, Akadémiai Kiadó 1966.

A történelmi konfliktusok tehát objektíve közös talajon jönnek létre: az emberiség fejlődésének objektív belső ellentmondásait, a világtörténelem ellentmondásos tendenciáit nyilvánítják ki. Az ember és a világ viszonyából származó konfliktusok és következményeik nem külső végzet eredményei, hanem éppen ezekben bontakoznak ki az ember történelmi lehetőségei, ezekben válik az ember azzá, ami. Az emberi sors így valóban az ember sorsa, saját maga alkotta sors, amelyben önmagát kell felismernie. A művészet adott történelmi pillanatban az így felfogott sorsviszonyt rögzíti. A műalkotások — Lukács György kifejezésével élve — „lehorgonyoznak”²⁷ a történelmi folyamatosságban, s annak általuk rögzített pontjait-szakaszait az emberiség elveszíthetetlen, elvileg mindig átélhető tulajdonává teszik. Vagyis: „az objektív valóság történelmisége szubjektív és objektív alakját éppen a műalkotásokban nyeri el.”²⁸ A művészet szemlélete ebben a kontinuitás-tudatban kapcsolódik legszorosabban a történelem felfogásához.

A nagy művek tehát nem időtlenségüknek köszönhetik maradandóságukat. Nem azért maradnak fenn, mert a tiszta, a nagy forma kiválik minden közös-ségből, téren és időn kívüli, ahisztorikus és aszociális lesz, egy nagy, szimbolikus általánosság, végső emberi vonatkozások, végső sors-összefüggés sémáját adja, hogy minden kor a maga sors-összefüggését lássa bele.²⁹ Ellenkezőleg: a legjelentősebb művek, a tökéletes formák a legmélyebben történelmi. Mert maga a tökéletesség nem más, mint a sorsprobléma művészi végiggondolásának, vagyis a megformálás következetességének világtörténelmi érvényessége. Valószínűleg innen nézve látszik legmélyebbnek és legelválasztóbbnak a „majdnem” és a végigvitel mottóknban említett különbsége. A végigvitel módjára soha nincsen semmilyen általános szabály vagy recept. De minden egyes mű esetében konkrétan eldönthető, hogy megtörtént-e. Ez az *interpretáció* egyik legfontosabb problémája és feladata.

Az interpretáció a műalkotások gondolati, fogalmi elsajátítása. Közelebbről a műalkotás gondolati reprodukciója, vagyis a sorsprobléma és a forma explikálása. Az esztétikai interpretáció tehát filozófiai, pontosabban történet-filozófiai fogantatású. Marx egy ízben³⁰ a nem spekulatív filozófiát azon „legáltalánosabb eredmények összefoglalásának” nevezte, „amelyek az emberek történelmi fejlődésének szemléletéből vonhatók el”. Ebben a szellemben az esztétikai műelemzés azon legáltalánosabb eredmények összefoglalása a művek belső irányultságának rekonstrukciója útján, amelyek az emberek (műalkotásokban) rögzített történelmi fejlődésének szemléletéből vonhatók el. De ezek a legáltalánosabb eredmények csak annyiban jelennek meg az interpretáció számára valóban eredményekként, csak olyan mértékben lesz számára történelmi értelmük és értékük, amennyiben és amilyen mértékben képes megkeresni az aktuális történelmi szituáció által teremtett problémák helyét és szerepét az összemű fejlődésben, s ennek alapján dönteni és mozgósítani a jelen társadalmi harcaiból kinövő valamely fejlődéslehetőség mellett.³¹ A műalkotások történelmi értelme csak annak nyilatkozik meg, aki maga is tetteinek történelmi értelmét keresi és ennek jegyében tudatos kérdésekkel fordul a

²⁷ Lukács György: I. m. 486.

²⁸ I. m. 22. Az én kiemelésem.

²⁹ Lukács György többször idézett ifjúkori tanulmányában az irodalomtörténet elméletéről, még így fogta fel a maradandóság problémáját. Vö. I. kiad., 57—58.

³⁰ Marx: Német ideológia; MEM 3, Budapest 1960. 25.

³¹ Vö. Márkus György a történelem „értelméről”, I. m. 87—88.

művészetek története felé. Ez mindenkor konkrét történeti és szociológiai probléma — de mindenekelőtt állásfoglalás, döntés dolga. Ez az interpretációk esztétikailag *lehetséges* sokféleségének az esztétikán kívüli alapja.

Mert a műalkotások sors- és formaproblémája bizonyos értelemben interpretáció kérdése. De nem az önkényes szubjektivizmus értelmében. Egyrészt az interpretációnak *elvileg* a teljes történetileg adott empiriát (az empirikus művészettudományok összes helytálló eredményét) sértetlenül meg kell tudnia őrizni és annak minden elemét egységes nézőpontból el kell tudnia rendezni. Másrészt racionális magyarázatot kell adnia a mű, és ezzel egyidejűleg önmaga történelmi értelmére, s e tárgyban vitaképesnek kell lennie. Ha egy interpretáció a gyakorlatilag elérhető szinten eleget tesz ezeknek a feltételeknek, nem lehet megcáfolni, legfeljebb másikat készíteni. Tekintve, hogy a műalkotások esztétikai szerkezete nem természettudományos értelemben vett „tárgyas szerkezet”, hanem szimbolikus, minden mű szükségképpen sokértelmű és többféle *autentikus* interpretációja lehetséges. A látszólag egymást helyesbítő interpretációk sora nem úgy közeledik a műhöz, mint a megismerés végtelenül progrediáló folyamata. Ennek a sornak nincs és nem is lehet egységes iránya. De a cél nem is a műalkotás feltételezett valódi jelentésének végleges „tudományos” leírása, hanem a művészet elsajátítása egy korszak kultúrája számára. Feltéve ha lehetséges Gramsci értelmében vett kultúra: „saját belső énnünk megszervezése és fegyelme, saját személyiségünk birtokbavétele, olyan magasabb fokú öntudat megszerzése, amelynek révén képessé válunk történelmi jelentőségünk, az életben betöltött funkcióink, jogaink és kötelességeink megértésére.”³²

2. A KORSTÍLUS. AZ OPERAREFORMOK. GLUCK

Holbach írja „A természet rendszeré”-ben: „Érző és gondolkodó lény voltaképpen élte egyetlen percében sem tévesztheti szem elől önmaga fenntartását és jólétét; saját magának tartozik hát a boldogsággal, de tapasztalata, értelme rövidesen tudatára ébreszti annak, hogy megfosztva minden támasztól, egymaga nem teremtheti elő a boldogsághoz szükséges dolgokat; érző, gondolkodó, hasonlóan a maguk boldogságának megteremtésével foglalkozó lényekkel él együtt, de ezek képesek arra, hogy segítsék őt az óhajtott tárgyak megszerzésében; észreveszi majd, hogy e lények csak akkor jóakaratóak irányában, ha ez, úgy találják, érdekükben áll; arra következtet ebből, hogy boldogsága követeli meg: mindenkor úgy kell viselkednie, hogy megnyerje az őt céljai elérésében leginkább segíteni képes személyek vonzalmát, helyeslését, becsülését és közreműködését. Látja már, hogy az embernek jólétéhez emberekre van legnagyobb szüksége; hogy pedig érdekeit szolgálják, valóságos előnyökkel kell őket rávennie tervei támogatására; de valódi előnyöket biztosítani az emberiségnek annyi, mint erényesnek lenni; értelmes embernek tehát be kell látnia, hogy érdekében áll erényesnek lenni. Az erényes ember megszerzi társai boldogságát, ezek viszont képesek arra, hogy hasonlóan cselekedjenek s így szükségesek léte fenntartásához és segíthetik őt a boldog lét elérésében. — Ez tehát minden erkölcs igazi alapja; erény és erkölcs az ember természetén, szükségletén alapszik. Csak az erény révén válhatik boldoggá. Erény nélkül a társadalom sem

³² A. Gramsci: „Marxizmus—kultúra—művészet”, Kossuth Könyvkiadó 1965, 189.

hasznos nem lehet, sem fenn nem állhat; valódi előnyökkel csak akkor jár, ha olyan lényeket egyesít, kiket egymás tetszésének megnyerése lelkesít, akik hajlandók kölcsönös hasznukon munkálkodni; nem édes a családi élet, ha tagjait nem hatja át boldog akarat egymás kölcsönös támogatására az élet nehézségeinek elviselésében s ha nem él bennük az a szándék, hogy egyesült erővel hártják el a természet rájuk sújtó veszedelmeit. A hitvesi kötelék is csak úgy édes, ha azonossá tudja tenni a társadalom fennmaradását új polgárok nevelésével elősegítő, törvényes gyönyörre vágyó két lény érdekeit. A barátság vonzóerejét az adja meg, hogy még sajátosabban érényes, vagyis egymás kölcsönös boldogságát őszintén megteremteni vágyó lényeket fűz össze. Végül: csak erényeinkkel érdemelhetjük ki mindazok jóakarátát, bizalmát, becsületét, akikkel kapcsolataink vannak; vagyis egymagában boldog senki sem lehet. — Valóban, az emberiség valamennyi tagjának boldogsága azokon az érzelmeken fordul meg, melyeket a sorsa folytán neki rendelt környezetben életre hív és táplál. A nagyság elvakíthatja a környezetet; hatalom és erő hódolatot csikarhat ki belőle; gazdagság megszedítheti az alacsony és megvásárolható lelkeket: de csak emberiesség, jótékonyosság, együttérzés, igazságosság tudja önként kiváltani a gyengédség, a vonzódás, megbecsülés olyannyira megindító érzelmeit, melyeknek fontosságát minden gondolkodó ember érzi. Erényesnek lenni annyi, mint érdekünket a mások érdekével összhangzó dolgokban megtalálni; annyi, mint másokra árasztott jó tetteket és örömeiket élvezni. Akit természete, nevelése, gondolatai, szokásai hajlamossá tettek erre, és körülményei révén módjában áll kielégíteni vágyait, vonzó tárgyá lesz minden feléje közeledő társa szemében; öröme van minden percben; örömmel olvassa le az emberek arcáról a megelégedést és gyönyört; hitvese, gyermekei, barátai, szolgálói nyílt, derült homlokkal fordulnak felé; megelégedettségük és békéjük nyomán az ő munkájának eredményét ismeri fel; egész környezete kész arra, hogy vele megossza gyönyöreit és szenvedéseit; másoktól szeretve, tisztelve, becsülve jól esően ismét önmagához vezet vissza minden; tudatában van valamennyi szív fölött megszerzett jogainak; örülhet annak, hogy oly boldogság kútfeje, melynek révén az egész világ sorsába kapcsolódott. Önmagunk szeretetének érzése százszorosan kellemesebb lesz, ha megosztják velünk mindazok, kikkel sorunk összefűz. Az erény megszokása olyan vágyakat támaszt bennünk, melyeket maga az erény elégít ki; így azután az erény örökké önmaga jutalma lesz és kárpótol a másoknak szerzett előnyökért is.”³³ Az abnormálisan hosszú idézetet nem intellektuális színvonala indokolja, hanem az, hogy pregnánsan meg van benne fogalmazva a világ egy átélési módja, a XVIII. század alapvető, legpopulárisabb érzés- és gondolatvilága. Mégpedig teljes, tudomásul nem vett ellentmondásosságában, amit a kor filozófiai-etikai gondolkodása tudatosít ugyan, de ez nem érinti a mindennapi gondolkodásban uralkodó koegzisztenciát. Úgy vélik, csak az ész vezetése szükséges, hogy a természetől fogva lehetséges harmónia megvalósuljon. Ha az ember be tudja teljesíteni ezt a humanitás-ideált, létrejön „az ész birodalma”. Ez egy új típusú humanizmus, amelynek egészen mások a gyökerei, mint a reneszánsz humanizmusnak. Holbach szövegéből is érezhető, és Habermas kimutatta³⁴, hogy tulajdonképpen szülőhelye és fészke az intimszféra, mindenekelőtt a polgári család. Az intimszféra

³³ Holbach: „A természet rendszere”, Akadémiai Kiadó 1954, 216–217.

³⁴ Vö. J. Habermas: „Strukturwandel der Öffentlichkeit”, Luchterhand, Neuwied am Rhein und Berlin 1968³, 53–63.

öntudata a polgári nyilvánosság fórumain átfogó ideológiává általánosul. De nemcsak fogalmilag lesz általános, hanem szociológiailag is. A rendek és osztályok között végbemegy egy bizonyos kulturális nivellálódás, az arisztokrácia átveszi a polgári gondolkodási formákat és erkölcsi fogalmakat, a XVIII. század reprezentatív figurája mindinkább a művelt ember lesz.³⁵

A polgári humanizmus lényege és egyúttal problémája a teljes emberség: az autonóm egyéniség fejlődése, a személyiség szabad és teljes kiművelése, egységes és mindent átfogó kibontakozása, az emberi képességek kibontakozásának teljessége, az emberi személyiség megvalósítása, a minden oldalú cselekvés, a teljesen kibontakozott személyiség emberi beteljesülése. Az egész XVIII. századi művészet alapja e humanizmus érvényessége, központi kérdése pedig a humanizmus életlehetősége, realitása. Az ugyanis majd mindenki előtt világos volt, hogy ez az eszmény a mindennapi életben nagyon is veszélyeztetett. Veszélyeztetett mindenekelőtt a rendiség által, polgárookra nézve (Richardson: „Pamela”, „Clarissa Harlowe”; Goldsmith: „A wakefieldi lelkész”; Rousseau: „Új Héloise”; Goethe: „Werther” stb.) és a polgári ideológiához asszimilálódott arisztokratákra nézve (Rousseau: „Új Héloise”; Schiller: „Ármány és szerelem” stb.) egyaránt. Veszélyeztetett az intimszférán kívül a polgári társadalomban (Fielding regényei, Rousseau: „Új Héloise”, Goethe: „Wilhelm Meister” stb.) és veszélyeztetett a polgári intimszférában (Diderot: „A törvénytelen fiú”, Goethe: „Werther”, „Vonzások és választások” stb.).

A leghevesebb reagálás erre a helyzetre a *szenzimentalizmus*. A „Pamela”, az „Új Héloise” és a „Werther”, e három ma már felbecsülhetetlen hatású könyv fogadtatása titkát pontosan jellemezte a „Költészet és valóság” tizenharmadik könyvében az idős Goethe a maga művével kapcsolatban: „Könyvecském nagy, mondhatnám óriási feltűnést keltett, mégpedig elsősorban azért, mert a kellő időben érkezett. Mert ahogy egy kevéske gyutacs is elegendő, hogy a hatalmas aknát felrobbantsa, úgy regényem megjelenését is azért követte akkora robbanás a közönségben, mert a fiatalság már aláaknázta magamagát, és azért volt olyan nagy a megrázkódtatás, mert mindenkitől kitört minden túlzott követelése, kielégületlen szenvedélye, képzelt szenvedése.” (ford.: Szöllősy Klára). A szenzimentalizmust minden bizonnyal nem irodalmi csúcsteljesítményei alapján kell megítélni, hanem szociológiailag, mint tömegáramlatot. A szenzimentális magatartásnak két alaptípusa lehet: a valóság gátlástalan szubjektívizálása, vagy a teljes elzárkózás a valóságtól. Az előbbi irodalmi típusa Pamela. Hogy a művészetben milyen erős volt a hajlam a valóság szubjektívizálására, azt az is mutatja, hogy a különben nem szenzimentális karakterű Goldoni, amikor Richardson regényét átdolgozta színpadra, olyan megoldást választott, amely — mint „Emlékezései” második részének IX. fejezetében írja — „vonzóbbá és érdekesebbé teszi a darab végső kimenetelét” (ford.: Gera György), azaz Pameláról kiderül, hogy grófi leány. A szerző így elégedetten állapíthatja meg: „az erény tehát elnyeri jutalmát, s az illetet sem éri bántódás”. Az élet konfliktusainak ilyen következetes eliminálása látható Goldoni „A csőd” és Beaumarchais „A két barát” c. darabjában is.³⁶ A második magatartásformát, a valóság következetes elutasítását, a magába zárkózó

³⁵ Vö. A. Hauser: „A művészet és az irodalom társadalomtörténete”, II, Gondolat, Budapest 1969, 9–12, 36.

³⁶ Vö. „A polgári dráma és drámaelmélet kezdetei” c. tanulmányom, „Magyar Filozófiai Szemle”, 1969/2. 200.

szubjektivitást olyan irodalmi típusok reprezentálják, mint St. Preaux („Új Héloise”), Dorval (Diderot: „A törvénytelen fiú”), Werther, Ottilia és Eduard („Vonzások és választások”). Sőt, tulajdonképpen ez az ún. „széplélek”-probléma is Goethénél („Wilhelm Meister”) és Hegelnél („A szellem fenomenológiája”) egyaránt. A típus legjobb jellemzését éppen Hegelnél találjuk: „Hiányzik neki a külsővé-válás ereje, az az erő, hogy dologgá tegye magát és a létet elviselje. Abban a félelemben él, hogy cselekvés és létezés által beszennyezi belsejének nagyszerűségét; s hogy megőrizze szíve tisztaságát, kerüli a valósággal való érintkezést s megmarad abban az önféjű erőtlenségben, hogy lemond végső absztrakciójává kiélezett személyes énjéről s szubsztancialitást ad magának, vagyis gondolkodását létté változtatja át s az abszolút különbségre bizza magát. Az üres tárgy tehát, amelyet létrehoz magának, megtölti őt most az üresség tudatával; cselekvése a sóvárgás, amely csak elvész, miközben a léttelen tárggyá lesz s túlesve e veszteségen és visszaesve magához, csak elveszettnek találja magát; — mozzanatainak ez átlátszó tisztaságában boldogtalan úgynevezett *széplélek*: elhamvad magában, s eltűnik mint alaktalan pára, amely levegővé foszlik széjjel.”³⁷

Eszztétikailag, ha tehát nemcsak hőse, de az alkotó is járja, mindkét út szerfelett problematikus. Röviden: a szentimentalizmus *formaellenes*. Mégpedig azért, mert *közvetlenül* egy mindennapi magatartásmódra épít, annak közösségére apellál. Innen Richardson regényeinek teljes formátlansága. Másfelől a szentimentális befogadás is semmibe veszi a kész formát. Nagyon érdekes ebből a szempontból Goethe leírása a „Költészet és valóság” tizedik könyvében Herder „Wakefieldi lelkész” felolvasásáról: „Herdernek a felolvasásnál legföljebb ha egyet lehetett szemére vetni: türelmetlenségét. Nem várta meg, amíg hallgatói felfogták és megértették a történet egy bizonyos részét, hogy a kellő érzések és gondolatok támadjanak bennük válaszul: azonnali reagálást követelt, de azzal is elégedetlen volt, amit az ember nyilvánított. Kárhóztatta túlesorduló érzéseimet, amelyek lépten-nyomon kiáradtak. Én úgy néztem a regényt, mint ember, mint fiatal; minden élőnek, igaznak, jelenvalónak tetszett. Herder, ki csak az eszmét és a formát nézte, világosan látta, hogy engem a tartalom kerít hatalmába, és ezt nem helyeselte. Még rosszabbul fogadta Peglou elmefuttatásait, amelyek csakugyan nem voltak ugyan szellemesek; de különösen felbőszítette őt találékonyságunk hiánya, hogy nem láttuk előre a kontrasztokat, amelyekkel a szerző több ízben él, és újra meghatódtunk, elérzékenyültünk anélkül, hogy az ismétlődő fogást észrevettük volna. Sose bocsátotta meg nekünk, hogy mindjárt az elején, ahol Burchell az elbeszélés során harmadik személyből elsőbe csap át, s ezzel már-már elárulja magát, nem vettük észre, vagy legalább nem gyanítottuk, hogy ő maga a lord, akiről beszél; s mikor a szegény, nyomorult vándort végül hatalmas, gazdag nagyúrrá változni látván, gyermekesen örvendeztünk, Herder földidézte azt a bizonyos helyet, amelyen, a szerző szándéka szerint, átsiklottunk, és dörgedelmesen lehordott bárgyúságunkért. Ebből is kiviláglik, hogy Herder a regényt csupán műalkotásnak tekintette, s tőlünk is ugyanezt várta, holott mi még abban az állapotban leledzettünk, amelyben megengedhető, hogy az ember a művészeti remeket ugyanúgy fogadja be, mint a természet alkotását.” S hogy Goethe álláspontja nem különbözik Herderétől, legfeljebb kevésbé „türelmetlen”, bizonyítja a „Werther” fogadtatásáról szóló, előbb már idézett fejtegetésének folytatása:

³⁷ Hegel: „A szellem fenomenológiája”, Akadémiai Kiadó 1961, 336—337.

„A publikumtól nem kívánhatjuk, hogy a szellemből eredő művet szellemileg fogadja be. Igazából mindenki csak a tartalmat, a történetet vette figyelembe, amint ezt már barátaimon is észrevettem, és ehhez még a nyomtatott betű tekintélyéből fakadó népi előítélet is hozzájárult, — hogy tudniillik a könyvnek feltétlenül didaktikus célja van. Az igazi művészi ábrázolásnak azonban nincsen ilyen célja. Nem dicsér, nem korhol, csak kifejti a tetteket, gondolatokat a maguk összefüggésében, és ezzel oktat, felvilágosít.” A következetesen szentimentális magatartás nemcsak az idős Goethe személyiségétől volt idegen, hanem — és ez a perdöntő — a „Werther”-ben érvényesülő ábrázoló objektivitástól is.³⁸ Goethe regénye — és vele a szentimentális irodalom minden valódi csúcsteljesítménye — éppen az objektív sors- és műmegformálás következetessége révén a szentimentalizmus leküzdése, művészi kritikája.

A megformálás lehetőségének kérdése azonos azzal a sorskérdéssel, hogy lehetséges-e a korban olyan „cselekvés és létezés”, amellyel az ember nem szennyezi be „belsejének egyszerűségét”; érintkezhet-e az ember úgy a valósággal, hogy megőrzi „szíve tisztaságát”. Röviden: megvalósítható-e a teljes emberség humanista eszménye. A legnagyobb művek — „Új Héloise”, „Wilhelm Meister” — alapja az a belátás, hogy a polgári társadalom nem halad a humanista eszmények társadalmi megvalósítása felé, a teljes emberség tehát semmiképp sem lehet az ábrázolásban a társadalmi mozgás szerves és spontán terméke, vagyis az eszmény megvalósításának bemutatását lehetetlen egyesíteni a polgári társadalom életének közvetlen ábrázolásával.³⁹ Csak hogy ez az alap nagyon labilis, valóságos bravúr szilárd formát építeni rá. A XVIII. században már elképzelhetetlen a humanitás-ideológia olyan fiktív, de homogén „esztétikai saját világa”, mint a középkorban. Nemcsak szociológiailag talajtalan, hanem tartalmilag is nonszensz, hiszen a társadalmi megvalósíthatóság a polgári humanizmus sine qua non-ja. Mindebből az következik, hogy e probléma irodalmi megoldása nem tud többé a stílusra, a XVIII. században győzelmes, általánosan elterjedt és általánosan ható formára támaszkodni, nincsen rá *folytatható* formai megoldás.⁴⁰ A sors- és formaprobléma megoldása így mindenkor egyszeri, zseniális invenciót követel. Ilyen a rousseau-i és goethei „sziget”⁴¹ és a „Faust” történetfilozófiai-antropológiai koncepciója.⁴² Ezért már a XVIII. században minden valóban jelentős irodalmi teljesítmény a művészi alkotás természetéből következőkön túli heroikus erőfeszítéseket követel, s az irodalmi élet virágzása nem jelenti az irodalom esztétikai virágzását.

A kor egyetlen igazán virágzó művészete a *zene*. Az a ma már érthetetlen és felmérhetetlen szerep, amit a zene a XVIII. századi társadalom életében játszott⁴³, valódi esztétikai virágzás alapja. A zenének ez a szerepe végső soron, egy nagyon általános értelemben szentimentális. Közvetlenül mindenekelőtt a befogadás oldaláról. A korabeli hallgató viszonyát a zenéhez valószínűleg

³⁸ Vö. Lukács György: „Goethe: Az ifjú Werther szenvedései”, a „Világirodalom”, I. c. kötetben, Gondolat 1969. 48.

³⁹ Vö. Lukács György: „Goethe: Wilhelm Meister tanulóvei”, a „Világirodalom”, I. c. kötetben, I. kiad., 59.

⁴⁰ A dráma vonatkozásában ezt részletesen elemeztem a 4. jegyzetben említett tanulmányomban.

⁴¹ Vö. Lukács György: I. m.; és Heller Ágnes: „Rousseau és az Új Héloise”, az „Érték és történelem” c. kötetben, Magvető 1969.

⁴² Vö. Lukács György: „Goethe: Faust”, a „Világirodalom”, I. c. kötetben, I. kiad.

⁴³ Vö. Romain Rolland: „Zenei utazások a múlt birodalmában”, Zeneműkiadó Vállalat 1960.; Szabolesi Bence: „Európai Virradat”, Gondolat 1961².

helyesen jellemzi Szabolcsi Bence: „Nem egyénített, személyes, különleges élményben részesül, illetve részesült, hanem inkább egy-egy *élménytípusban*, amolyan általános atmoszférában, amely szuggerálta, megindította vagy felderítette, egyszerűen befolyásolta, egy bizonyos világnézetre hangolta. Ezen az általános hangulati atmoszférán belül minden más eltörpült, elhalványult, sőt nemegyszer jelentéktelenné vált. Egy Haydn — vagy Mozart — szimfónia bizonyos általános életigenlésre hangolhatta anélkül, hogy ezen a benyomáson belül az illető zene karaktere különösebben érvényesült vagy kidomborodott volna. C-dúr szimfónia volt vagy Esz-dúr? A hallgatót nem érdekelte, akkor sem, ha a zeneszerző számára ennek különös jelentősége volt (mert hiszen volt, azt jól tudjuk); a hallgató csak részvevője volt valami általános hangulatnak, amely az illető műben is tetet öltött.”⁴⁴ De ennek a viszonyulásnak kétségkívül tárgyi alapja van, hiszen ez a — manapság klasszikusnak nevezett — zenei korszak valóban megteremtett egy homogén esztétikai világot, amely — Adorno szavaival élve — „teljesen és tökéletesen a saját anyagából szerkesztett, . . . tökéletesen helyes, egészen kötelező, és mégis minden pillanatban a szubjektum — tulajdonképpen a megszabadított emberiség — megnyilatkozása.”⁴⁵ Ez a zene tényleg, ha nem is a lét, de legalábbis az emberi öntudat „kritikátlan affirmációja”.⁴⁶ A humanizmus-ideológia feltétlen szubjektív beteljesedését fejezi ki, de ez a szentimentális alapjelleg itt egy sajátos esztétikai lehetőség — az emócionális egyértelműség és intellektuális inkognitó szintézise⁴⁷ — révén egy egészen új, döntően más elveket követő művészi fejlődés kiindulása lesz. A zene ugyanis, mint Lukács György írja, „bizonyos mértékig világnézetileg megalapozottan, a maga magáért-valóságában tételezi a bensőséget, amelyben az objektív valóság tárgyai, vonatkozásai és eseményei megszűnnek, és csak mint meghatározatlan tárgyiasságok maradnak meg . . . a bensőségnek a maga történelmi környezetéhez való viszonyában rejlő világtörténelmi jogosultsága (amely tehát meghaladja a szubjektív partikularitást) akadálytalanul, összes immanens meghatározását maradéktalanul kiteljesítve bontakozhat ki, miközben a történelmi realitással fenntartott kölcsönös vonatkozásból reá háramló külső végzet többé vagy kevésbé, olykor a felismerhetetlenségig elhalványul. Ez azonban nem árt a forma és a tartalom zenei egységének. Ellenkezőleg. Éppen ebben rejlik annak oka, hogy a zene — még kedvezőtlen körülmények közt is — lenyűgöző erővel növekszik igazi nagysággá, és hogy a máskülönben ilyen tartalmaktól elzárkózó befogadót is magával tudja ragadni. Ugyanis a bensőségnek az emberi nem életében éppen az a küldetése, hogy — amennyiben napi, sőt korszakos követelménnyé tud válni — a gyakorlati megvalósítás lehetőségeivel és az érzésekben kuszán benne rejlő követelmények történelmi sorsával nem törődve, tisztán és akadálytalanul, mélyreható és teljes „világgá” bontakoztassa ki ezt a világerzést.”⁴⁸

Mindezek tudatában meg kell fogadni Romain Rolland figyelmeztetését: „Hiba volna jelentéktelen tünetként elhanyagolni az opera diadalát egész Európában, s azt a beteges lelkesedést, amelyet fölkeltett.”⁴⁹ Nem opera-

⁴⁴ Szabolcsi Bence: „A zenei köznyelv problémái”, Akadémiai Kiadó 1968, 47—48.

⁴⁵ Th. W. Adorno: „Zene, filozófia, társadalom”, Gondolat 1970. 222.

⁴⁶ I. m. 53.

⁴⁷ Vö. Lukács György: „Az esztétikum sajátossága”, II, Akadémiai Kiadó 1965, 348.

⁴⁸ I. m. 350—351.

⁴⁹ R. Rolland: „Zenei miniatűrök”, I, Gondolat 1961, 18.

történetet írunk, így hát a történeti folyamatot nem kísérik figyelemmel, a műfajt klasszikus alakjában vizsgáljuk, ahogy a XVIII. század első harmadában főleg nápolyi komponisták kettős formában (opera seria és opera buffa) kidolgozták. Az *opera seria* alapja az udvarok arisztokratikus színjátéka. Jellemhierarchiáját különféle heroikus tulajdonságok szerint modellálják, az alakok meghatározott tulajdonságok hordozói — típusok. A cselekmény anyaga: intrika. A drámai mozgás centruma a szerelem, iránya a pozitív erők győzelme a legelképesztőbb véletleneken és valószínűtlenségeken keresztül. Az egész kompozíció meghatározó elve az ún. „lieto fine” teleológiája. A nagy tragikus alaptémák, Jephtha, Idomeneo, Orpheus, Iphigenia stb. történetei az opera seriában többnyire nem tragikusak. Ezt az életidegen és belsőleg szegényes drámát választékos, artisztikus szöveg hordozza. A zenei formakincs egyhangú: recitativók (secco, esetleg accompagnato) és áriák (da capo) sora. Változatosságot legfeljebb a kavatina, a duett (nagyon ritkán tercett) és a kórus takarékos alkalmazása jelent. A zenei nyelvet szélesen kifejtett, architektónikus tematika, variáció, kidolgozás, koloratúra stb. jellemzik. Az *opera buffa* alapja a piacterek plebejus színjátéka, főleg a commedia dell’arte.⁵⁰ Jellemhierarchiáját különféle mindennapi tulajdonságok szerint modellálják, az alakok meghatározott tulajdonságok hordozói — típusok. A cselekmény anyaga: intrika. A drámai mozgás centruma a szerelem, iránya a pozitív erők győzelme a legelképesztőbb véletleneken és valószínűtlenségeken keresztül. Az egész kompozíció meghatározó elve a konfliktusok harmonikus megoldásának teleológiája. De itt eleve komédiáról van szó, aminek epizódokkal tarkított létszerű gazdagságát természetes, közvetlen szöveg hordozza. A zenei formakincs roppant változatos: a secco recitativókon túl a megkomponált zene alaprétege a daltípusok sokasága. De már a szólószámok skálája is az egyszerű strofikus daltól a többrészes áriáig terjed, de a legfontosabb különbség talán mégis a differenciáltabb jellemzést serkentő együttesek szaporodása: a duettől a szextettig (olykor szeptettig), de leginkább a finálék (ária-, lánc-, rondófinálék) kidolgozása. A zenei nyelvet pregnáns, mozgalmas, színes tematika, a népzene melodikus és ritmikus hatása, a koloratúra hiánya stb. jellemzik. Természetesen az opera seria és az opera buffa nem egymástól elszigetelten éltek, hanem nagyonis sokoldalú kölcsönhatásban. Éppen ezért a szakirodalom mindig megújuló próbálkozása a fejlődés, a művek szociológiai meghatározása, főleg az opera seriát illetően⁵¹: meddig hordoz abszolutisztikus világképet, mikor kezdik ezt felvilágosodott polgári módon interpretálni, ami azután az opera buffával való kapcsolatot elmélyíti. Ugyanakkor figyelmen kívül hagyják azt aényt, hogy az opera két típusa minden genetikus és külső, stiláris, intonációs ellentét mellett éppen esztétikai alapszerkezetét tekintve rokon.

Az opera seria és az opera buffa elvi közössége a konvencionálisan elfogadott pozitív kibontakozás teleológiája, illetve az általa modellált funkcionális típus-hierarchia és irányított cselekményvezetés. Mindez pedig a világkép rokonságát jelenti. Valóban, a XVIII. század közepén a két típus különállását a zenetörténeti hagyomány tehetetlenségén túl már nem réteg-igények indokolják, hanem egy jellegzetesen polgári probléma. A személyiség reprezentativitásának

⁵⁰ A commedia dell’arte és az opera buffa esztétikai problémáit részletesen elemeztem a 4. jegyzetben említett tanulmányomban.

⁵¹ Vö. G. Knepler: „Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts”, I, Henschelverlag Berlin, 1961, 62.

problémája. Arról van szó, hogy az arisztokrata közvetlenül nyilvános személyiség, míg a polgár az intimszféra és a társadalmi munkamegosztás keretei közé van zárva. „A nemesember az, amit reprezentál, a polgár, amit termel.”⁵² A polgárság számára a színház, tehát az opera is — Habermas szavával — „nyilvánosság-pótlék”.⁵³ Mégpedig két értelemben is: a színpadon egyrészt nyilvánossá teheti korlátozott életszféráját, másrészt reprezentatív szférába transzponálhatja magát. S ha ideológiáját, történelmi hivatását *személyesen* akarja képviselni, csak a második utat járhatja. Az opera seria tradicionális világára a polgárságnak tehát sajátosan polgári problémák megoldására van szüksége.⁵⁴ Hasonló ez a Voltaire-tragédiák és általában a XVIII. századi francia drámafejlődés problematikájához.⁵⁵ Az opera seria és az opera buffa kölcsönhatása és közeledése tehát ezen a közös szociológiai és esztétikai talajon megy végbe. Ennek a bonyolult és hihetetlenül sok műre kiterjedő történeti folyamatnak tán az a legfontosabb mozzanata, hogy a buffában megjelenik és egyre nagyobb szerepet játszik a szentimentális szerelmespár. Ezek a figurák olyan érzelmi és morális kifinomultságot, pátoszt hoznak magukkal, amelynek kifejezése megköveteli az opera seria elemeinek benyomulását a buffába, amelyben azelőtt legfeljebb parodisztikus céllal szólaltak meg. Ez a stíláriis nivellálódás szociológiailag kétségkívül annak az ideologikus nivellálódásnak a tükré, amelyről a fejezet elején már szó volt, s amely a kiművelt, nemeslelkű embert teszi a kor reprezentatív személyiségévé.

Persze ebben az egész fejlődésben a zenéé a döntő szerep. Az opera seria és az opera buffa alapszerkezetét egyaránt csupán a zene hitelesíti. Sőt, szinte azt mondhatnám, hogy a zene ezektől a drámai szerkezetektől függetlenül, önmagában hiteles. Romain Rolland nagyon plasztikusan írja le a helyzetet: „Az olasz közönség tehát a 18. században végtelenül közömbös a drámai cselekménnyel, a darabbal szemben; a tárgynak ez a fölényes semmibevevése magyarázza, hogy olykor egy opera második vagy harmadik felvonását az első előtt adják, ha így tetszik egy fontosabb személyiségnek, aki nem tudja egész estéjét a színházban tölteni. Don Leandro de Moratin spanyol költő egy operában előbb látja máglyán meghalni Didót, a következő felvonásban Dido újjáéled és fogadja Aeneást . . . De ugyanaz a közönség, amely megveti a drámát, a cselekménytől függetlenül szenvedélyesen rajong egyes drámai részekért. — Mert mindenkifölött lírai természet, csak hogy líraisága éppenséggel nem elvont, hanem határozott szenvedélyekre és sajátos esetekre vonatkozik. Az olasz mindent önmagára vezet vissza. Nem a cselekmény és nem a szereplő érdekli, csak a szenvedély: mindenestül magáévá teszi, magáénak tekinti. Innen az a frenetikus lelkesedés, amit az operai látványosság egy pillanat alatt fölébreszt benne. Egyetlen más népnél sincs az operaimádatnak ilyen szenvedélyes jellege, mert ilyen személyes és önző jellege sincs sehol. Az olasz nem azért megy operába, hogy operahősöket lásson: önmagát akarja látni, hallani, szenvedélyeit dédelgetni, felszítani. Egyéb semmi sem érdekli.”⁵⁶ Nos, lehet, hogy nem ilyen

⁵² Habermas: I. m. 23.

⁵³ I. m. 24.

⁵⁴ Knepler: I. m. 76.

⁵⁵ Vö. Plehanov: „A XVIII. századi francia drámairodalom és festészet a szociológia szempontjából”, az „Irodalom és esztétika” c. kötetben, Kossuth Könyvkiadó 1962; és idézett tanulmányom.

⁵⁶ R. Rolland: „Zenei utazások a múlt birodalmában”, I. kiad., 150—151.

szenvedélyesen, de elvileg ugyanígy viszonyultak az operához egész Európában: formaellenes közvetlenséggel, szentimentálisan. Szimptomatikus, hogy az opera buffáért harcoló és opéra comique-ot komponáló Rousseau szentimentális hősei, Júlia és St. Preux az „Új Héloise”-ban, milyen lelkesedéssel fedezik fel, az önkifejezés milyen mámorával éneklik az olasz opera seria részleteket. De a helyzet legpregnánsabb kifejeződése talán mégis egy, számunkra, lehet, abszurdnak tűnő, ám a maga korában mégis rendkívül elterjedt és népszerű „műfaj”, az ún. pasticcio. Ez olyan opera, amit egy komponista különböző műveinek részleteiből, vagy több szerző operarészleteiből állítanak össze. Ez a mai fogalmaink szerint minden esztétikai egységet megcsúfoló egyveleg is jelzi, hogy az egységet másutt kell keresnünk, nem a konkrét megformálásban, hanem a zenei közeg egyetemes homogenitásában. A XVIII. század első felének felmérhetetlen mennyiségű operatermése — túl a seriát és buffát elválasztó viszonylagos intonációs különbségen — voltaképpen egyetlen hatalmas, ragyogó zenei folyam — Thomas Mann-i szóval — „szép hangok özöne”, amely fölött az emberi beteljesültség győzelmes atmoszférája lebeg s belső áramlásait jól bevált sémák, pre-formák tagolják.

Melyek hát e diadalmas és „beteges lelkesedést” felkeltett műfaj igazi esztétikai lehetőségei? Mindenekelőtt: kirekesztheti világából a — hegeli — ifjú marxi értelemben vett — polgári társadalmat, azaz a rendiség, az intézmények, a lét-fenntartó tevékenység egész szféráját. Pontosabban, ami mégis megjelenik belőle, az közvetlen reprezentációként, személyes minőségként, a személyiség attributumaként jelenhet meg. Schiller írja Goethének a „Wilhelm Meister”-rel kapcsolatban: „Igen szép egyébként, hogy Ön bizonyos pozitív formák iránt mutatott tisztelete mellett a születést és a rangot a semmivel teszi egyenlővé, mihelyt valami *tisztán emberi dologra* kerül a sor, és — milyen méltányosan! — úgy teszi ezt, hogy egy szót se pazarol rá”.⁵⁷ Az opera következetesen a „tisztán emberi dologra” redukálhatja tárgyát. Ez azonban nem valami örök emberi mítosz, hanem olyan életnyilvánítások köre, amelyben a személyiség polgári humanista szellemű kiművelése nyilatkozik meg. Az emberek ilyen életnyilvánításaiikkal kapcsolódnak egymáshoz, s így az operában *közvetlen* emberi viszonyok lehetségesek, eltüntethető a távolság „lélektől lélekgig”. Végül, mivel az opera formája a világ egy egységes átélési módjára épül, világa egy populáris érzés- és gondolatvilágon nyugszik, kollektív-általános erkölcsiség érvényesül benne. Ez az egyetikuság a mű világán belül, illetve a mű és a közönség között lehetővé teszi a mű belső alkatelemeinek, illetve a mű és a befogadó teljes egymásra-hangoltságát. Röviden: az opera következetesen olyan érintkezési viszonyokat konstruálhat, amelyek között megvalósulhat a teljes emberség. S ha felmerül a fikció kérdése, akkor az legfeljebb a szöveggönyv irodalmi érvényességét érintheti, az operára mint zenei műfajra nézve egész egyszerűen nem értelmes kérdés.

Dramaturgiailag az operában lehetőség nyílik a drámai alapkérdés, a jellem és a cselekmény viszonyának rendezésére. Technikai-dramaturgiai értelemben a jellem és a cselekmény ellenkező irányának⁵⁸ összehangolásáról van szó. Ellenkezik egymással tempójuk, stilizáltságuk iránya és distanciájuk. A jel-

⁵⁷ Schiller levele Goethéhez, Jena, 1796. július 15. A „Goethe és Schiller levelezése” c. kötetben, Gondolat 1963, 116. Az én kiemelésem.

⁵⁸ Vö. Lukács György: „A modern dráma fejlődésének története”, I, Franklin Társulat 1911, 35.

lem ábrázolása lassúságot kíván, a cselekményé gyorsaságot; a jellemé széles, részletezett stilizálást, a cselekményé nagy, elvont összefoglalást; a jellem közelséget, intimséget követel, a cselekmény a távolból látottság dekoratív monumentalitását. A recitativo secco-óval és recitative accompagnat-óval, a szólószámok (ária, kavatina, románc, dal) valamint az együttesek különböző típusaival adott az a zenei formakincs, amely meghatározott belső ritmus szerint rendezve képes ezeket az ellentéteket természetesen kiegyensúlyozni. A zenei dinamika hullámvázában harmonikussá válhat az ellentétes irányú erők játéka. De mindez csak azért lehetséges, mert az operában a legmélyebb drámai paradoxon, a konkrét és absztrakt Lukács által feltárt egybeesésének paradoxonja feloldódhat. „A paradoxon lényege az, hogy élő, spontánul cselekvő emberek vannak beállítva a ridegen absztrakt keretbe. Az első pillanatra úgy látszik tehát és nagyjából úgy is van, mintha a drámában az ember, a karakter képviselné az életet, a konkrét elemet és abban a helyzetben, amelybe kerül és mindabban, ami vele megtörténik, nyilvánulna meg a dráma elvont eleme. Bizonyos, hogy a cselekmény (a legtágabb értelemben véve itt a szót) szimbolikus és konstruált; tehát lehetőleg egyszerű, világos, átlátszó, csak arra való, hogy a dialektikusan formulázott világnézetet kifejezze. És — ezt, úgy hiszem, nem kell részletezni — az ember mindig pillanatnyi, irracionális, absztrakciókba beleilleszkedni nem tudó; sőt, mert az élet illúzióját kell felkeltenie, nem is szabad, hogy bármilyen absztrakcióba beleférjen. De másfelől még a legegényibben rajzolt embernek is a szerepe a drámában csak reprezentálás lehet; a drámai ember mindig típus. És mivel spontán tettek alkotják a cselekményt, ezt sem óvhatja meg a legelvontabb előre-elgondoltság sem a pillanatnyiságok számtalan véletlenségeitől. Az egyik szempontból nézve a másik mindig irracionális lesz, csak az absztrakt és tipikus, ahonnan kiindulunk. Egy karakter-absztrakcióból kifelé nézve mindig csak véletlen lehet, hogy éppen ebben és nem egy másik cselekedetben vagy helyzetben nyilvánul meg és az absztrakt cselekmény szempontjából véletlen tulajdonságokkal kell tele lennie a legmerevebbre stilizált embernek is.”⁵⁹ Nos, az operában nem spontán tettek, sőt, egyáltalán nem tettek alkotják a cselekményt, és az életet nem a jellem képviseli, mivel az életet egyáltalán nem kell benne képviselni, nem az élet illúzióját kell felkelteni. A jellem *csak* reprezentál, tehát *csak* típus, a cselekmény pedig *csak* ridegen absztrakt keret, mert valóban *kizárólag* arra való, hogy a világnézetet kifejezze. Itt nemcsak az absztrakt és tipikus, amiből kiindulunk, hanem a másik is. Az egyik szempontjából a másik se nem racionális, se nem irracionális, bár tényleg véletlen jellegű. Egymáshoz rendelésük csupán instrumentális. De a jellemzés és a cselekményvezetés belső következetessége szempontjából sem vethető fel a racionalitás kérdése, mert mindent a teleológia irányít és homogenizál, ez pedig nem racionalizáló elv, hanem egyszerűen konvenció. Ez az egész konvencionális és mégis esetleges sémarend csak azért válik elfogadhatóvá, hogy a zene minden pillanatban közvetlenül jelenvalóvá teszi és hitelesíti a teleológiát, mint — Kierkegaard szavával — „az egészet hordozó alaphangot”.⁶⁰ Általában az operának erre a pre-forma stádiumára teljesen igaz (viszont *csak* erre igaz teljesen) Kierkegaard jellemzése: „Az opera immanens célja elsősorban nem a jellemfestés és a cselekmény, ahhoz nem elég reflektált. De a reflektálatlan szubsztanciális szenvedély kifejezést talál az

⁵⁹ I. m. 34—35.

⁶⁰ Kierkegaard: „Entweder-oder”, I, Eugen Diederichs Verlag, Düsseldorf 1964, 126.

operában. A zenei szituáció a tónus egységében rejlik, amely jelen van a különböző szólamokban. Éppen az a zene sajátossága, hogy a szólamok sokaságában képes megőrizni a tónus egységét.”⁶¹ A zenei „cselekmény” pedig — mondhatnánk — az a tónusegység, ami jelen van a különböző zenei szituációkban.

Persze csak nagyon feltételesen lehet ezeket a megoldásokat dramaturgiai értelemben valóban *megoldásoknak* tekinteni. Közvetlenül ugyanis éppen a valódi drámaiság megszűntetéséhez vezetnek. A forma nem drámai, hanem zenei logikát követ. A XVIII. századi opera mint műfaj, mint pre-forma, meglehetősen paradox jellegű. Egyszerre holtpont⁶² és lehetséges kiindulópont. Nagysága és korlátja ugyanabban rejlik: hogy könnyűszerrel folytatható formai megoldás, hogy adva van egy formai alapstruktúra és az egyes művek ennek modifikációi. Az ellenkező irányú drámai erők eredőit a zene hangsúlyozottan közös erőforrás kisugárzásaiává tudja tenni, de ezzel nemcsak egy eredeti elveket követő *zenei drámaiság* lehetőségét teremti meg, hanem a boldog egyenletességgel sugárzó zeneiség álmegoldását is. Márpedig a korszak műfaji burjánzása az utóbbi felé hat. Hiszen az egyes mű itt alig több, mint a pre-forma kritikátlan reprodukciója.

Bármilyen furcsa, az opera-forma voltaképpen egész diadalútja során problematikus volt. De egészen más értelemben, mint a kor polgári drámája. Igaz, mindkét esetben a forma létének és lényegének diszkrepanciájáról van szó. Csakhogy amíg a kor legjelentősebb művészei számára a dráma lényege nem volt problematikus, csak a polgári dráma léte, addig az elméletírók és a zeneszerzők számára az opera léte abszolút problémamentes volt, de a lényege annál problematikusabb. A fő kérdés a zenei drámaiság, de ezt valamennyien másképp interpretálták.⁶³ Ha tehát figyelmesebben szemügyre vesszük az opera virágzási korszakát, a tömegtermelés mélyén látnunk kell a meg-megújuló reformtörékvések sorát. A korszak egyik legfontosabb művészi szükségletét Diderot erőteljes szavakkal fogalmazta meg: „Íme, egy még járatlan út. Bárcsak megjelenne az a lángész, aki az igazi tragédiát és az igazi komédiát beviszi a zenés színpadra. Bárcsak kiáltaná, mint a zsidó nép prófétája kiáltotta lelkesültségében: *Adducite mihi psaltem*, 'hozzatok ide egy énekest', és az megszületne.”⁶⁴

Elméletírók, mint Addison, Algarotti, Arteaga, Marcello, Metastasio stb., és zeneszerzők, mint Graun, Hasse, Händel, Jommelli, Sarti, Scarlatti, Telemann, Traetta, Vinci, Wagenseil stb. igyekeztek választ adni az opera kérdésére. Az egyik lehetséges, esztétikailag érvényes és következetes választ — nem kétértelmű — végül is *Gluck* adta meg. Pontosabban: *Gluck* művészete. Rögtön le kell ugyanis szögezni, hogy az a zenetörténeti „idée fixe” vagy „Leitmotiv”, miszerint *Gluck* a zenét alárendelte a drámának, az irodalomnak, nem más, mint üres és tarthatatlan előítélet, amit — igaz — éppen *Gluck* elvi megnyilatkozásai táplálnak. Ezekkel a *glucki* előszókkal és bevezetőkkal kapcsolatban *Vetter* határozta meg az egyetlen helyes álláspontot: nem ezek világítják meg *Gluck* művészetét, hanem fordítva, művészete világítja meg írásait.⁶⁵

⁶¹ I. m. 127.

⁶² Vö. E. Newman: „Gluck and the opera”, London, Victor Gallancz LTD 1964, 225.

⁶³ Vö. R. Rolland: „Zenei utazások a múlt birodalmában”, I. kiad., 133–134; A. Einstein: „Gluck”, Pan-Verlag Zürich/Stuttgart, 153–155; P. Howard: „Gluck and the birth of modern opera”, St. Martin's Press New York, 1964, 17.

⁶⁴ Diderot: „Oeuvres Esthétiques”, Éditions Garnier Frères, Paris 1959, 161–162.

⁶⁵ Vö. W. Vetter: „Ch. W. Gluck”, VEB Deutscher Verlag für Musik, Leipzig 1964, 128.

Talán nem hiábavaló figyelembe venni néhány értő kortárs nyilatkozatát Gluck művészetéről. Burney 1772. szeptember 2-án így ír naplójában: „Úgy nézem, kitalálókészségben sem most él, sem pedig elhalt zeneszerző nem jöhet Gluck nyomába; különösen ami a drámai festést és színpadi hatást illeti... A zene nyelve azonban az ő feldolgozásában gazdaggá, magvassá, díszessé és kifejezővé válik. Ritkán fordul elő, hogy valamely áriáját a maga helyéről kimozdítva, külön és összefüggés nélkül komoly hatással lehetne előadni; az egész egy lánc, amelynek egyes különálló láncszemei nem emelkednek ki.” Az „Alkésztisz”-ről: „Magát az operát azok, akik előadását látták, oly igazán színpadszerűnek és vonzónak találták, hogy szemüket egy pillanatra sem tudták a színpadról elfordítani, figyelmüket a cselekmény annyira lekötötte, s aggodalmuk a cselekmény folyamán a szereplők sorsa iránt úgy megnőtt, hogy a végső jelenetig a félelem és remény meg nem szűnő szorongása közepette voltak.”⁶⁶ Arnaud abbé pedig 1777. december 2-án írja Padre Martini-nak: „De Gluck lovag az első és az egyetlen, aki a zenében egy nagy egészet alkot és tragikus szöveget ad nekünk, a hosszú gondolatokat keresztülviszi, minden részletet oly pontosan kapcsol össze, szépít meg és erősít fel egymással, hogy a hallgatót a könnyekig meghatja és magával ragadja.”⁶⁷ Ezek a *művekből* eredő hatások teljesen megfelelnek Gluck *lényeges* intencióinak. Ezekre részint írásaiból, részint pedig munkamódszereiből lehet következtetni.⁶⁸

Gluck mindig az egyes felvonások felépítéséből, az egész darab megszerkesztéséből indul ki. A drámai folyamat a legfontosabb számára. A cselekményt nem szabad megszakítani, lelassítani, unalmassá tenni. A mű minden része függjön össze egymással. Az egyes számok karakterét a totalitás felől határozza meg: pontosan és aprólékosan. A drámai helyzet és a kifejezés törvényét követi. Ez az adott szituáció meghatározását és az effektusok „jó helyen” való alkalmazását jelenti. Persze könnyű mindezzel kapcsolatban alapvetően drámai kiindulásról beszélni, csakhogy ez a komponálásmód egyúttal mégis zenei. Mindazok a hatások, amelyekről Burney és Arnaud abbé beszámolnak, közvetlenül zenei hatások, csak a zene által válnak hatássá. A drámai kategóriák csak a zenében léteznek; a zene az, amely Gluck operáiban zárt egésszé rendezi a drámai életet, amely megszabja annak tempóját, ritmusát, amely hangsúly és dimenzió szempontjából rendezi a dolgokat, amely által a dráma egyáltalán megteremthető és észrevehető. A Gluck-opera formája zenei forma. Ezt már Grétry félreérthetetlen egyértelműséggel fejezte ki: „mikor először hallottam Gluck-művet, azt hittem, hogy csak a dráma cselekménye bilincsel le, és azt mondtam, amit mindenki: nincs dallama. De mily kellemes volt meglepetésem, amikor láttam, hogy *maga a zene* lelkesített fel, *amennyiben cselekménnyé vált.*”⁶⁹ Berlioz, Jahn, R. Roland, Einstein, Vetter, azaz a Gluckot legmélyebben értők előtt ez különben sohasem volt kétséges.

⁶⁶ Idézi: Barna István: „Örök muzsika”, Zeneműkiadó Vállalat 1959, 277., ill. 279.

⁶⁷ Idézi: R. Tenschert: „Ch. W. Gluck”, Verlag Ott Walter AG, Oltén und Freiburg im Breisgau, 202–203.

⁶⁸ Vö.: Gluck előszava az „Alkésztisz”-hez (1767) (idézi: Szabolcsi Bence: „Régi muzsika kertje”, Zeneműkiadó Vállalat, 1957.) Gluck előszava a „Paris és Heléná”-hoz (1770) (idézi: Barna István: I. m.); Gluck nyílt levele La Harpehoz (1777) (idézi: Kroó György: „A ’szabadító’ opera”, I, Zeneműkiadó 1966); Corancez levele (idézi: Kroó: I. m.) és végül Ch. Burney: „Tagebuch einer musikalischen Reise”, Verlag Philip Reclam jun., Leipzig 1968.

⁶⁹ Idézi: R. Gerber: „Ch. W. Gluck”, Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion, Potsdam 1950, 210.

Az előbbi jellemzésből is kitűnik, hogy Gluck két alapelve a *drámai egész*⁷⁰ és a *drámai folytonosság*⁷¹ elve. Mindkettőből a hagyományos operai-zenei formakincs szétrombolása következik. Eljárása talán a taurisi Ifigénia-operában a legtipikusabb.⁷² Tradicionális, zárt formákat csak nagyon takarékosan, a rituális vagy ceremoniális akciók alkalmával használ, mintegy effektus jellegűen. A tételek elég konvencionálisan kezdődnek, mintha zárt forma alakulna, de színpadi akció, illetve recitativo vagy kórus szakítja meg őket. De a mégis kifejlődő zárt számok is rövidre fogottak, tömörítettek, mindig repríz nélküliek. Rendkívüli súlyt kap a recitativo, amelynek erőben és változatosságban Gluck egyedülálló mestere. Háromfajta accompnatót alkalmaz: a rövid áriához közelítő lírai ariózót, a gazdag zenekari kísérettel ellátott súlyos drámaidit és a mozgalmassá, narratív recitativót, a dialógus közegét. Kétségtelen, hogy ezek nem kritikátlanul alkalmazott „abszolút zenei” formák, de mégis zenei formák. Nincsenek alárendelve a drámai folyamatnak, ők maguk a drámai folyamat. Monteverdi óta Glucknak sikerült először az operatörténetben újra következetesen zenedrámái folyamatot komponálni, drámát, amely zenei formákban zajlik, „csak — bartóki szóval — épp hogy foglalatum szigorúbb”.

A drámai egész és a drámai folytonosság elve alapján a Gluck-kompozíció két fő komponense a *linearitás* és a *jelenetszerűség*. Ennek a glucki formának a centruma az emberi sorsprobléma egy sajátos felfogása.⁷³ Megfejtéséhez Romain Rolland mutatta meg az utat: „Gluck művészete mélységesen emberi. Ellentétben Rameau mitológiai tragédiájával, a földön marad: hősei emberek; megelégszik az ő örömeikkel és bánataikkal. A legtisztább szenvedélyeket énekelte meg: a házastársi szerelmet („Orfeusz” és „Alceste”), a szülői és gyermeki szeretetet („Iphigenia Auliszban”), a testvéri szeretetet és a barátságot („Iphigenia Tauriszban”) — az önzetlen szeretetet, az önfeláldozást, az odaadást azokért, akiket szeretünk. És ezt bámulatos őszinteséggel és szívbeli egyszerűséggel cselekedte.”⁷⁴ Valóban. Gluck operáiban adva vannak a legszebb, legtisztább, legegyszerűbb polgárerényekre épülő emberi kapcsolatok; alakok, akik azt testesítik meg, ami a polgári intimszférában a legnemesebb; és ebbe a világba betör egy külső, lényegileg idegen hatalom formájában a sors. Ez a sors elvben különbözik az emberek akaratától, nem a jellemekben nyilvánul meg. Gondoljunk csak az „Orfeusz” legdrámaibb jelenetére: Euridike vádolva követeli, hogy férje tekintsen rá, Orfeusz könyörögve követeli, hogy siessenek. Nem egymással küzdenek, egyik sem jelenti a másik számára a sorsot. Mindketten egy irracionális parancsal, egy láthatatlan, megfoghatatlan harmadik hatalommal kerülnek szembe. De szembeszállásuk maximális erő kifejtésre kényszeríti őket. A Gluck-opera lényege éppen az, hogy a sors kihívja, próbára teszi a polgári erényeket, amelyek így heroikussá növekednek — az intimszféra győzelme feltétlen. Ebből érthető meg Gluck legfontosabb törekvése, hogy mindent „a legegyszerűbb tipikus formára”⁷⁵ hozzon: „Minden egyszeri és véletlen szigorúan ki lesz küszöbölve, csak a tipikus marad. Ezért a cselekmény

⁷⁰ Vö. Gerber: I. m. 211.

⁷¹ Vö. Howard: I. m. 104.

⁷² Vö. I. m. 104—108.

⁷³ A glucki sors- és formaprobléma egyetlen igazán mélyreható elemzése: H. G. Hotho: „Vorstudien für Leben und Kunst”, Stuttgart und Tübingen 1835. 47—56.

⁷⁴ R. Rolland: „Zenei miniatűrök”, I. 1. kiad., 240.

⁷⁵ H. Abert: „W. A. Mozart”, I, VEB Breitkopf & Härtel Musikverlag, Leipzig 1955⁷. 572.

menete is újra nagy, egyszerű vonalakban zajlik, maguk a személyek itt sohasem változtatják meg alapvető lényegüket, ők sem ismerik a váratlan bonyoldalmakat. Minden kérlelhetetlen élességgel a legegyszerűbb felfogásra van hozva . . .”⁷⁶. Az eddigiekből minden további nélkül világos, hogy ez a legegyszerűbb forma és felfogás nem a konvencióból nyeri tipikus mivoltát, sőt, nem is abból, hogy valamely erkölcsi eszmére vonatkozik, hanem kizárólag az *erényes akarat* maximális megfeszüléséből. S az sohasem absztrakt, mert mindig egy egész embert szimbolizáló, mert közvetlen energiával nyilvánul meg benne az ember egész lénye. Tehát nem arról van szó, hogy Gluck csak annyit zenésít meg alakjaiból, amennyi a drámai cselekményhez szükséges, és ezen túl még némán „bennük marad” sok minden, amit pedig kifejtetni a zene speciális művészi feladata lenne. Nem, Gluck zenéjében az egész ember benne van, de az ember és a sors egy meghatározott felfogása szempontjából nézve. A Gluck-opera emberére szó szerint érvényes, amit a fiatal Lukács metaforikusan mond a drámai emberről általában: nincsen benne semmi, „amit sorsával való nagy találkozása ne tenne muzsikává.”⁷⁷ Ez az egész sorsprobléma csak látszólag antik és görög. Valójában XVIII. századian polgári. A görög tragédiában a végzet, a sors csak kiváltója és katalizátora az emberi világ immanens drámájának. Glucknál az emberi világ elvileg nem drámai konfliktusokkal terhes: az intimszféra princípiumai lényegileg homogének. A végzet, a sors itt technika, hogy maximális morális-emberi erő kifejtésre kényszerítse a hősöket, majd amikor erkölcsileg győztek, a csúcsponton deus ex machinával beszüntesse működését. A sors csak próbatétel, alkalom, bár igen súlyos alkalom a polgári erények, a humanitás feltétlen győzelmére. Ez a feltétlenség a Gluck-opera előfeltevése, olyan előfeltevés, amire nem lehet rákérdezni. Ezekből a világnézeti alapokból következik a kompozíció két összetevője, az említett linearitás és a jelenetszerűség. A sorsviszony megnyilatkozása ugyanis nem lehet más, mint egyfelől a tartalmában erényes akarat intenzitásában különböző megfeszüléseinek *sora*, másfelől pedig a személytelen sorssal való találkozás *plasztikus* elvű, tablószerű kivetítése.

Nem nehéz felismerni Gluck operáiban a felvilágosodás szellemét. Tudjuk, Rousseau lelkesedett értük, Beaumarchais — aki a polgári dráma elméletében Diderot tanítványa — elfordul Piccinitől és Gluck híve lesz, operaszöveget is ír neki („Tarare”). De még fontosabb és érdekesebb, hogy a polgári dráma diderot-i alapproblémáját Gluck operái oldották meg. Diderot öntudatosan vallotta, hogy az intimszféra érényeiről, érzéseiről szóló drámát a szalonban kell megítélni, de egyúttal azt is érezte, hogy milyen szűkös az ilyen színház az erények és érzelmek propagandisztikus hivatásához képest, és voltaképpen arról álmodott, hogy a polgári drámát a görögökéhez hasonló színpadra (nagy szabad térre, sok színhelyre) kellene komponálni. Ugyanakkor ennek a reménytelenségével is tisztában volt.⁷⁸ Gluck ezzel szemben teljesen egyértelmű. Corancez tanúsága szerint a kritikai észrevételekre így reagál: „A színházban sem tetszett önnek? Ott igen? Nos, az nekem elég. Ha a színházban sikert arattam, elértem a kitűzött célt; esküszöm önnek, nem sokat törődöm azzal, hogy egy szalonban vagy hangversenyen kellemesnek találják-e.”⁷⁹ Megszerkeszté-

⁷⁶ Uo.

⁷⁷ Lukács György: „A modern dráma fejlődésének története”, I, 1. kiad., 36.

⁷⁸ Vö. Diderot: „Entretiens sur le Fils Naturel”.

⁷⁹ Idézi: R. Rolland: I. m. 231—232.

sekor az egész darabot amfiteátrálisan a nézőtér közepére képzei.⁸⁰ Eléri a monumentalitást, a nyilvánosságot, amit a polgári dráma már visszahozhatatlanul elveszített, és mindezt törés, felfújás és nagyzolás nélkül az intimszférára, a polgárerényekre és -érzületre építi. Gluck is elmondhatná, mint Diderot: „Ha Ifigénia anyja egy pillanatra is Argosz királynőjének és a görög vezér hitvesének mutatkozott volna, számomra senki lenne. Az igazi méltóság, ami engem meghat és felbolygat, az az anyai szeretet képe a maga teljes valóságában.”⁸¹ Mint Beaumarchais: „Ha szívünk együttérez a tragédia szereplőivel, az nem azért van, mert hősök vagy királyok, hanem mert emberek és szerencsétlenek: vajon Messzena királynője megindító? Nem, hanem Egisztosz anyja, a magányos lélek hat szívünkre . . . Igazi, őszinte kapcsolat mindig ember és ember, nem pedig ember és király között alakul ki.”⁸² Vagy mint Lessing: „Fejedelmek és hősök neve pompát és fenséget adhat egy darabnak; de a meghatottság érzelméhez nem járul semmivel. Természetes, hogy legmélyebben azok szerencsétlensége hatol a szívünkbe, akiknek életkörülményei a legjobban megközelítik a miénket, és ha királyokon szórakozunk, mint emberekkel érzünk együtt velük, nem mint királyokkal.”⁸³ Gluck következetesen „a tisztán emberi dologra” redukálja tárgyát.

Gluck és a felvilágosodás kapcsolata, operáiban a felvilágosodás szelleme nem egyszerűen részese a korszellemből. A lényeg az, hogy a Gluck-opera esztétikai szerkezetében, formájában megjelenik a felvilágosodás humanitás-ideológiája. Ez a forma a mitológiai és ókori történetekben az intimszféra olyan ideális érintkezési viszonyait konstruálja meg, ahol a közvetlen emberi kapcsolatokban, a tisztán emberi dolgokban a személyiség polgári humanista szellemű kiteljesedése valósul meg, és abszolút egyetikájúság uralkodik. Tekintve, hogy a sors- és formaprobléma az intimszféra homogén erkölcsiségének nem egyszerűen személyes és teleologikus reprezentációja, hanem emberi küzdelemben való revelációja, Gluck úgy tudja összehangolni a jellemeket és a cselekményt, úgy tudja mindkettőt „legegyszerűbb tipikus formára” hozni, hogy egyrészt valóban kiküszöböl minden egyszerit és véletlenszerűt, másrészt sémává sem üresíti őket. Az ábrázolás homogenizáló centruma nem a teleológia, hanem az érte küzdő erényes akarat. Ezáltal válik lehetővé egy a drámai *vagy* zenei logika hamis alternatíváját elkerülő egységes zenedrámái logika kidolgozása. A XVIII. századi opera esztétikai lehetőségei Gluck ún. reform operáiban váltak valósággá. Bennük alakult ki a pre-forma kritikáján keresztül a következetes, eredeti művészi forma.

Gluck eredményeinek helye a XVIII. századi opera történetében megerősíti mottónk igazságát: „nincs mélyebb, nincs elválasztóbb különbség, mint a ‚majdnem’ és a végigvitel különbsége, ha egyirányúak is az elindulások”. Hiszen Gluck ugyanabba az irányba indult el, mint a kor bármely más operaszerzője, különösen a meg-megújuló reformok képviselői. Zenetörténeti tény, hogy „csak” végigvitte a kor általános reformtörekvéseit. Nem véletlenül érte a szakirodalomban az a vád, hogy restaurálta az arisztokratikus operát. Gluck valójában nem tett mást, mint minden konvenciót félretolva tiszta formára hozta mindazt, ami majd egy évszázad operafejlődésében emberi-művészi

⁸⁰ Idézi: Kroó György: I. m. 96.

⁸¹ Diderot: „Oeuvres Esthétiques”, I. kiad., 91.

⁸² Beaumarchais: „Théâtre”, Librairie de Firmin Didot frères, Paris 1874, 7–8.

⁸³ Lessing: „Laokoön. Hamburgi dramaturgia”, Akadémiai Kiadó 1963, 260.

igazság volt. S bár aligha lehet túlbecsülni a „majdnem” és a végigvitel különbségét, Gluck remekműveinek távolságát a kor operatermésétől, itt mégis előbukkan a végső közös alap: noha kompozícióit többé nem közvetlenül a konvencionális teleológia regulálja, hanem az érényes emberi akarat küzdelme, a győzelem feltétlen. A Gluck-opera világgképének és így formájának reflektálatlan előfeltevései közösek az egész XVIII. századi opera, a pre-forma előfeltevéseivel. Az azonosság és az ezen *belül* fellépő különbség megvilágításában Schiller egy szép verse („Das Glück”) segíthet.

Selig, welchen die Götter, die gnädigen, vor der Geburt schon
Liebten, welchen als Kind Venus im Arme gewiegt,
Welchem Phöbus die Augen, die Lippen Hermes gelöset
Und das Siegel der Macht Zeus auf die Stirne gedrückt!
Ein erhabenes Los, ein göttliches, ist ihm gefallen,
Schon vor des Kampfes Beginn sind ihm die Schläfe bekränzt.
Ihm ist, eh er es lebte, das volle Leben gerechnet,
Eh er die Mühe bestand, hat er die Charis erlangt.
Groß zwar nenn' ich den Mann, der, sein eigner Bildner und Schöpfer,
Durch der Tugend Gewalt selber die Parze bezwingt;
Aber nicht erzwingt er das Glück, und was ihm die Charis
Neidisch gewweigert, erringt nimmer der strebende Mut.
Vor Unwürdigem kann dich der Wille, der ernste, bewahren,
Alles Höchste, es kommt frei von den Göttern herab.

Nos, a XVIII. századi opera reprezentatív hőse ebben a schilleri értelemben „szerencsés”. Valóban: „Schon vor des Kampfes Beginn sind ihm die Schläfe bekränzt.” A Gluck-opera hőse pedig „nagy”, aki „durch der Tugend Gewalt selber die Parze bezwingt”. De az erkölcsi győzelmen túl élete végső beteljesülése mégsem a saját műve, hanem a szerencse kegye, az istenek szabad adománya. Az ember itt még nem teljesen és következetesen önmaga alakítója és alkotója. Charis nem irigy, s az ember neki köszönheti élete teljesült szépségét.

Éppen ezért van Gluck operáiban valami eposz-szerű.⁸⁴ Hőseinek belső biztonsága onnan adódik, hogy egyek világukkal, és világuk győzelmes szilárdsága mint előfeltevés, kijelöli útjukat és vezeti őket. Ez elvileg kizárja, hogy világuk kereteit transzcendálják, azt átalakítsák, újat teremtsenek. A világ általános kerete már a kezdet kezdetén készen áll, s ezáltal a cselekmény is. A hős igazolja kijelölt pályáját. Az emberek elnyerik ugyan plasztikus alakjukat azáltal, hogy betöltik adott helyüket a stilizált intimszféra közösségében, de feladatuk csupán az adott hely megtartásáért vívott harc. Gluck operáiban is szilárd és rögzített értékhierarchia, egy közösségi jellegű erkölcsi konvenció uralkodik. Ez azzal a szerkezeti következménnyel jár, hogy csak kevés, meghatározott embertípus töltheti be a szervező közép szerepét: azok, akik a leghősiesebben, legszebben és legtisztábban képviselik és viszik erkölcsi győzelemre az intimszféra erényeit. A művek alakelrendezésének, architektóniájának rendje így — a rögzített értékhierarchia alapján — egyszer s mindenkorra adott. Gluck hősei csak kváziindividuais alakok. Minden egyes hős sokkal inkább egy polgár-erény demonstrátora, semmint egyszeri és ismételtetlen entitás. Az erények

⁸⁴ A következő gondolatmenet alapja Fehér Ferenc elemzése az eposzról: *Problematicus-e a regény?*; „Magyar Filozófiai Szemle”, 1971/1–2.

méltó demonstrálásáról van szó az intimszféra erénykódexében, nem pedig önmaga egyszerűségét kidolgozó individualitásról. Ezért a Gluck-opera kérdése sohasem arra összpontosul: miképp dolgozza ki magában egy ember ezt vagy azt az erényt, hogyan alkotják meg az emberek erkölcsi személyiségüket. Csupán arra kérdez: van-e, aki demonstrálni tudja az erényt, vannak-e, akik küzdeni tudnak az erkölcsi győzelemért.

A Gluck-opera világa tehát „természetadta” világ. De maga a XVIII. századi mindennapok intimszférája is „természetadta”, s a populáris humanitás-ideológia is így fogja fel. A felvilágosodás-kori polgár mindennapi tudatában nem merül fel az a kérdés, hogy az intimszféra keretei transzcendálhatók-e. A polgári intimszféra ezért a XVIII. században „természetadta”, — marxi értelemben — „bornírt” világ. Az egész korabeli opera — s így Gluck operája is — ezeken a világnézeti kereteken belül van. Ebből ered jelzett korlátja, de ennek köszönhető szépsége is. Gluck, azáltal, hogy maximálisan kifejti e világ — adott keretei között lehetséges — belső dinamizmusát, mindkettőre élesebb fényt vet, mint kortársai: Egyrészt a vehemens mozgás után feltűnőbb a megtorpanás. Másrészt, mert műveiben kapja legmarkánsabb ábrázolását „a bajnok erő”, nyer igazán mély értelmet Charis ajándéka, a szépség. Egy sajátosan ellentmondásos, de éppen az egyensúlyi pontra épülő világ a Gluck-operáé. Benne zárul aere perennius formává mindaz, ami az adott világgépen belül ebben a műfajban lehetséges volt. Ez az opera problémáinak esztétikailag érvényes optimális XVIII. századi megoldása, a reformtörekvések tipikus végigvitele, levezethető végeredménye.

Ha a művészetek története a történetfilozófiai-esztétikai elemzések logikáját követné, a XVIII. századi opera fejlődésének Gluck remekműveiben kellett volna elérnie csúcspontját és egyúttal végpontját is. De nem így történt. Egy teljesen kiszámíthatatlan és levezethetetlen tényező, egy művész elhatározása teljesen új irányt szabott az operatörténetnek. Wolfgang Amadeus Mozart, miután alaposan megismerte kora operatermését — az olaszokat, a németeket és Gluckot egyaránt —, 1778-ban így ír apjának: „Ismeri leghőbb kívánságomat — hogy operát írjak . . . Válaszoljon hamarosan, kérem, s ne feledkezzék meg óhajomról, hogy operát írhassek. Mindenkire irigykedem, aki írhat. Szabályosan sírni tudnék a bosszúságtól, ha egy áriát látok vagy hallok.”⁸⁵

3. A MOZART-OPERA VILÁGKÉPE

Az ember lehetőségének és valóságának ellentéte a késő reneszánsz letaglózó felismerése és élménye volt. Hamlet így fogalmazza meg: „S mily remekmű az ember! Mily nemes az értelme! Mily határtalanok tehetségei! Alakja, mozdulata mily kifejező és bámulatos! Működésre mily hasonló angyalhoz! belátásra mily hasonló egy istenséghez! a világ ékessége! az élő állatok mintaképe! És mégis, mi nekem ez a csipetnyi por? Én nem gyönyörködöm az emberben, nem. . .” Ma azt mondanánk, a késő reneszánszban — hol a refeudalizáció, hol a győzelmes polgári világ tapasztalatai alapján — az elidegenedés tényére döb-bentek rá, az elidegenedésére, amely nem más, mint az a diszkrepancia, „amelyben az emberiség történeti fejlődése elszakad az egyes individumok fejlődésé-

⁸⁵ Mozart levele apjának: Mannheim, 1778. február 4. Idézi: Kovács János: „Mozart breviárium”, Zeneműkiadó Vállalat 1961, 173—174.

től, amelyben az emberi tevékenységnek az embert magát alakító, fejlesztő hatása csak össztársadalmi viszonylatban jelenik meg, de nem jelenik meg az individuum tevékenységének individuumot alakító, személyiséget fejlesztő mivoltában. Az elidegenedés tehát nem más, mint — e fogalmak marxi használatában — az ember lényegének és létezésének ellentéte, elszakadása. És az elidegenedés megszüntetése emberi lényeg és létezés ellentétének felszámolását jelenti, azaz egy olyan történelmi fejlődés lehetőségeinek létrehozását, amikor megszűnik az ellentét a társadalom gazdagsága, sokoldalúsága és az egyes individuumok kiszolgáltatottsága, korlátozottsága, egyoldalúsága közt, amikor a társadalom általános fejlődését, az emberiség fejlettségi fokát adekvátan lehet mérni az egyes individuumok fejlettségén keresztül, amikor az emberi nem univerzalizációja és szabadsága közvetlenül az egyes emberek sokoldalú és szabad életében jut majd kifejezésre.”⁸⁶ A felvilágosodás ideológiája, a maga klasszikus formájában, látszólagosnak és feloldhatónak tartja ezt a diszkrépanciát. Ebben a világképben az értelem időtlen és örök entitás, s egyúttal természet-től fogva az ember egységes és univerzális adottsága, — az emberi lényeg. Ám az ész, az értelem nem nyilvánul meg közvetlenül és tisztán, hanem tévedések, félreértések és előítéletek mögött húzódik meg. Az emberi okosság viszont képes ezeket felismerni, belátni és eloszlatni. A világ eredeti alapértelmének megfelelően racionalizálható, berendezhető az „ész birodalma”. E világnézet számára két dolog *feltétlen*: az ész, az értelem, az ember természetadta lényege mint *előfeltétel* és a megvalósuló „ész birodalma” mint *perspektíva*. A feltétlenségből következik, hogy ennek a világnézetnek a művészi transzfigurációja a lényegnek megfelelően stilizálja a létet, a lehetőségnek megfelelően a valóságot. Ez még önmagában nem lenne baj, csak hogy egyrészt ennek a művészetnek belső követelménye a polgári élet ábrázolása, s így saját igazságigényéhez képest lesz hazug; másrészt nincsen fiktív, de homogén szimbólumrendszere, „esztétikai saját világa”, s így a művészies stilizáció valójában egy közvetlen ideológia díszes köntöse, nem pedig egy világnézet valódi művészi transzfigurációja.⁸⁷ Az a világnézet, amelyik az ember lényegének és létének, lehetőségének és valóságának diszkrépanciáját minden műalkotás *feltétlenül és közvetlenül* megoldandó problémájává teszi, voltaképpen csak a direkt önkényességet vagy a direkt racionalizálást — esetleg a kettő kombinációját — teszi lehetővé. A felvilágosodás ideológiájának ezen a klasszikus típusán belül mindössze két olyan költői mű született, amelyekben művészi *formává* transzformálódott a világnézet: Lessing „Barnhelmi Minná”-ja és „A bölcs Náthán”-ja.⁸⁸

A felvilágosodás korában a zene *lehetett* az egyetlen — Marxnak a görög eposzszal kapcsolatos jelzőjét használva — „világkorszakot alkotó”⁸⁹ művészet. Esztétikai lényegéből következően nem *kellett* tudomást vennie az ember lényegének és létének, lehetőségének és valóságának diszkrépanciájáról, még ha virágzásának ez a diszkrépancia volt is valódi, ám titkos talaja; a létezésről, a valóságról mit sem tudva *lehetett* a lényeg és a lehetőség „kritikátlan affirmá-

⁸⁶ Márkus György: „Marxizmus és 'antropológia'”, Akadémiai Kiadó 1966, 74. old.

⁸⁷ Vö. Lukács György: „Lessing: Minna von Barnhelm”, a „Világirodalom”, I. c. tanulmánykötetben, Gondolat Budapest, 1969.

⁸⁸ Vö. Dilthey: „Die Weltanschauung Lessings”, a „Das Erlebnis und die Dichtung” c. tanulmánykötetben; Almási Miklós: Lessing drámái epilógusa: a Bölcs Náthán; „Magyar Filozófiai Szemle”, 1957/1.

⁸⁹ Marx: Bevezetés a politikai gazdaságtan bírálatához; MEM 13. Budapest 1965, 175.

ciója” anélkül, hogy művészi hitele gyanúba keveredett volna; végül: noha ő maga nem volt ideológia, az ésszerűségének megfelelően berendezett világ, az „ész birodalmának” élményét nyújthatta, teljes intellektuális inkognitóban s mégis emocionális egyértelműséggel. Ám mindez csak a *médium* esztétikai lényegéből fakadó *lehetőség*. S a klasszikus stílus, a klasszikus pre-formák, formai szkémák összessége, a felvilágosodás korában „győzelmes, általánosan elterjedt és általánosan ható forma”, „a folytatható formai megoldás” (Lukács) még mindig csak artikulálja ezt a lehetőséget, de nem váltja nagy művészet valóságára. A stílus ugyanis absztrakt keret és szerkezet, esztétikai szempontból külsőleg adott, a nagy művészi forma viszont organikus és integrális, a belső mozgás egyszerű eredménye. A klasszikus forma-séma analóg az őt konstituáló populáris világnézet szerkezetével: az előfeltevés és a perspektíva elvileg egybeesik, a séma alapelve a *visszatérés*. Ez a tonális rendként és formai lekerékítés-ként (ABA) érvényesülő elv *feltétlen*, mégpedig *elève*, mintegy metafizikailag az. A stílus dimenziójában a mű lefutása predeterminált, a belső elkalandozások esetlegesek. Ezzel szemben Adornónak igaza van abban, hogy „a nagy zene úgy integrális, hogy sem a partikulárisnál nem marad meg, sem a totálisnak nincs alávetve, hanem ezt a partikularitást impulzusából engedni létrejönni.”⁹⁰ A XVIII. századi klasszikus zene kb. 1780-ig a két véglet között hányódik, mígnem a nyolcvanas években Haydn és Mozart megteremtik az ebben az értelemben vett nagy zenét, megoldják a *forma* problémáját.

Ez a fordulat nem csupán az addigi zenei anyag koncentrációját, magasabb rendű megszervezését és plasztikusabb tagolását jelenti, hanem implicite fontos világnézeti fejlődést fejez ki. Haydn és Mozart — egyébként nagyon különböző, e tekintetben mégis azonos elvű — művészete a felvilágosodás világképén *belül* új típusú kérdésfeltevéseket és megoldásokat képvisel. Nem csupán az ideológia és a zene „anyagi” különbsége teszi, hogy a nagy bécsi klasszikus zenét teljesen elvont analógiákon túl oly nehéz összekapcsolni például a francia felvilágosodás tipikus formájával, de még Lessinggel is, hanem a sztatikus és a dinamikus világkép ellentéte. Másfelől ez a zene teljesen innen van még azon a küzdelen, amit Diderot, Rousseau, illetve Goethe és Schiller folytatnak a polgári étellel. Haydn és Mozart művészetében dinamizálódik a felvilágosodás klasszikus világnézete. A fordulatot egy filozófiatörténeti példával lehetne megvilágítani. Herder humanitás-filozófiájára gondolunk. Hangsúlyoznunk kell, hogy ez az analógia merőben instrumentális, magyarázó jellegű, nem valamiféle hatás feltételezéséről van szó. Hatás egyrészt gyakorlatilag nem volt, másrészt elvileg nem is lehetett. A világot járó Mozart és a főúri rezidencia bezártságában élő Haydn sok vonatkozásban kölcsönhatásos, lényegében azonban mégis eredeti, önálló fordulata *tisztán* zenei, cseppet sem ideologikus. De mivel a művészet implicit világnézet, a fordulat *zenében* végrehajtott világnézeti fordulat, s mint ilyen, világnézetiileg interpretálható. A Haydn, Mozart és Herder által — hozzátétőleg azonos időben — véghezvitt fordulat minden stíluskülönbségen túl, *szerkezetileg* analóg, s így a filozófiatörténeti példa fogalmi segédeszközt kínál a zene immanens világnézeti problematikájának a megértéséhez.

Herder annyiban szakított a felvilágosodás tradicionális felfogásával, hogy az ember lényegét nem egy örök és időtlen entitásban, az értelemben, az észben határozta meg, hanem felvetette az ember keletkezésének, a történelem kezde-

⁹⁰ Th. W. Adorno: „Einleitung in die Musiksoziologie”, Rowohlt 1968, 173.

tének a problémáját. Felfogása szerint⁹¹ az ember és a történelem a természetes fejlődés legmagasabb produktuma, természeti összefüggések fokozatosan kialakuló eredménye. A döntő fordulatot a természeti fejlődésben a test felegyenesedése jelenti: ez azoknak az új tényezőknek az organikus feltétele, amelyeket Herder összefoglalóan *humanitásnak* nevez. A humanitás az ember meghatározott természeti organizációját, bizonyos diszpozíciók összességét jelenti (pl.: értelmi képesség, kifinomult érzések stb.). Itt tehát természeti meghatározottságokról és emberi *lehetőségekről* van szó, s az ember célja nem más, mint önmaga lehetőségeinek kibontakoztatása, a humanitás végtelen tökéletesítése. Ebben a világtképben az ember még tulajdonképpen nincsen, de naponta *lesz*, az ember az, amit csinálni tud magából. Belső természetének törvényszerűsége a végtelen fejlődés, a humanitás kiteljesedése, de valóra váltása rajta áll. Számunkra ebből a koncepcióból a világtkép szerkezeti változása és dinamizálódása fontos. Mindenekelőtt megtörik a világnézetben uralkodó említett feltétlenség. Elsősorban a *perspektíva* vonatkozásában. A beteljesült humanitás birodalma többé nem abszolút szükségyszerűség és már-már jelenvaló, hanem az emberiség előtt álló lehetőség, amit gyakorlatilag létre kell hozni. Másodsorban igen kétértelmű az *előfeltételre*, az emberi lényegre vonatkozó koncepció. Herder intenciója az volt, hogy a humanitást, mint az ember lényegét megfossza metafizikai jellegétől és természeti fejlődés eredményeként interpretálja. Ugyanakkor ez a törekvés kizárólag a genezisre vonatkozik: ha már egyszer létrejött az emberi organizáció, a humanitás mint lehetőség, akkor természetétől fogva, vélegesen adott. Ám a feltétlenség mozzanata azáltal erősödik fel igazán, hogy — mint erre már Kant rámutatott⁹² — a természeti organizációból valójában nem következik a humanitás, és Herder nem tudja leküzdeni a metafizikát. Az egész humanitás-filozófia végül is a nagyszabású hisztorizálási kísérlet ellenére előfeltevés marad. Mégis: a feltétlenség már nem egy lényegében egyszer s mindenkorra adott képességre, az értelemre vonatkozik, aminek csak helyes működését kell elérni, hanem csupán diszpozíciókra, amelyeket meg kell teremteni, folyamatosan ki kell dolgozni. A hangsúly ezáltal nem az adottságon van, hanem az eredményen, az egész emberfelfogás dinamikussá válik. Így a perspektíva sem mint egy külső pont jelenik meg, amely felé az emberi tevékenység közelít, hanem mint az emberi tevékenység belső irányulása.

Ez a gondolati modell nagyon rokon a Haydn—Mozart-féle formálásmód világnézeti jelentésével. Az analógia természetesen emberi sorsok ábrázolásakor, tehát Mozart operáiban látható a legjobban, de a lényegét illetően nincs elvi ellentét Mozart operái és egyéb művei, vagy Mozart és Haydn olyan sok tekintetben különböző művészete között. Láttuk, hogy a XVIII. századi operában az erényes hős életének beteljesedése feltétlen, s egyúttal *maga* az emberi teljesség. Ennek teleológiája regulálja az egész kompozíciót, ami semmiképpen sem eredeti művészi forma, csak egy séma reprodukciója. Gluck az egyetlen, aki fenntartja az erényes hős feltétlen győzelmét *mint* emberi beteljesülést, és mégis képes eredeti formát teremteni: a hős küzdelemben jut el a győzelem, a beteljesedés küszöbére, s így kiérdemli azt, mint a világtrend végső ajándékát. A roppant dinamikus drámai mozgás, és a hirtelen megtorpanás, a lírai célhoz érés feltűnő kettőssége csak látszólag törés, a forma valójában teljesen egységes,

⁹¹ Vö. Herder: „Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit.”

⁹² Vö. Kant: „Recensionen von J. G. Herder's Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit”.

s ez az elemzett alapvető eposz-szerűségéből következik: a humanitás világának győzelmes szilárdsága mint előfeltevés a forma egészét meghatározza, de nem mint teleológia, hanem mint „tér,” amelyben lehetséges és célravezető a hős útja. Éppen ezért a hős nem egyszerűen végigmegy ezen az úton, hanem igazolja is. Gluck volt az egyetlen, aki a felvilágosodás klasszikus világnézetét egyszerű reflektálatlan előfeltevésként elfogadta, másrészt stilizált konfliktusokban tényleg plasztikusan demonstrálta. Az ember lényege és lehetősége közvetlenül létezőként és valóságként jelenik meg műveiben.

Mozart operáiban sincsen jelen empirikusan a — hegeli — ifjú marxi értelemben vett — polgári társadalom: az intézmények, a létfenntartó tevékenység egész szférája, s amikor például a rendiség mégis fontossá válik (a „Figaró házasságá”-ban és a „Don Juan”-ban), művészileg valójában nem önerejénél fogva hat, hanem „tisztán emberi dolgok” közvetítőjeként. A státusviszonyok mindig közvetlen emberi viszonyok formái, az individualitás felől igazolódnak. Az alapvető operatörténeti fordulat viszont abban áll, hogy Mozart, miközben érzékenyen elhúzódik az empiriától, művészileg mégsem tekinti fait accomplinak az emberi lényeg és létezés, lehetőség és valóság egységét, harmóniáját, mint — Gluckot is beleértve — az egész XVIII. századi opera, hanem következetesen újra meg újra felvetendő és megoldandó *problémaként* kezeli. Ez Mozart zenedramai kérdésfeltevéseinek legáltalánosabb szemléleti alapja. Ám tudni kell, hogy ez Mozart számára mindig *művészi*, és sohasem explicit ideológiai probléma. Az ember lényegét és lehetőségét nem filozófiailag, létezését és valóságát pedig nem empirikusan fogja fel. Az ember lényege az ő számára nem más, mint a humanitás, az élet gyakorlatilag humánus berendezésének lehetősége, a létezés, a valóság pedig nem más, mint különböző életvitelek rivalizációja. Mozart mindkét vonatkozást egyetlen élettényben, a szerelemben ábrázolja. Már Hotho rámutatott, hogy a szerelem Mozart operáinak specifikus tárgya: „A szerelem, a legbensőségesebb, leggyöngédebb, legpanaszosabb, legboldogabb szerelem; tréfálkozva, évdődön; mint naiv természeti érzés; mint a legmélyebb lelki élmény; bátran, határozottan, kitartóan; futólag; félreismerve; ártatlanul tévútra vezetve; bűnösen, és mindig élenül a fülből a szívbe, a szívből a fülbe édesen behízelgve magát vagy ellenállhatatlanul behatolva, ez minden mozarti opera tulajdonképpeni lelke.”⁹³ A szerelmi témákat feldolgozó műalkotások felépítésének kiindulópontja általában tisztán a szerelmi viszony, de a művek egésze ezt mégis túlhaladja, hiszen e viszonyt a társadalmi-emberi összefüggések egészébe illeszti be, s így az a meghatározások teljességének mozzanatává válik. Ilyenkor a szerelmi szenvedély mintegy reflektor, amely éles megvilágításba helyezi a lényeges életviszonyokat. Ugyanakkor a kultúra történetében ismerünk olyan világképeket, amelyekben a szerelem sokkal nagyobb jelentőséggel bír, nem a totalitás megvilágító mozzanata, hanem *maga* a totalitás, a mozzanatok összefoglalása. Platón filozófiája s általában a platonizmus, a lovagi költészet, a dolce stil nouvo és Dante költészete, Goethe művészete erre nyújt példát. Nézetünk szerint Mozart opera-oeuvre-je is ebbe a sorba tartozik.

Természetesen nincs itt mód rá, hogy végig kövessük és elemezzük ennek a szerelem-felfogásnak a történelmi útját, változásait. Mégis, a mozarti felfogás jellemzéséhez nélkülözhetetlen néhány történeti támpont kijelölése. A szerelem-felfogás gondolati struktúráját Platón teremtette meg. Az Erosz-elmélet

⁹³ Hotho: „Vorstudien für Leben und Kunst”, Stuttgart und Tübingen, in der J. Gr. Cotta’schen Buchhandlung 1835, 46—47.

(„Phaidrosz”, „A lakoma”) nem a szerelemre mint élettényre, a szerelmi élet problémáira keres választ, hanem Platón etikai-filozófiai összkoncepciójából következik. A poliszközösség széthullásával felbomlott a társadalom addig viszonylag egységes erkölce is. Platón mint a polisz eszményeinek őrzője, szilárd értékeken nyugvó erénytant akart kidolgozni. Ám a status quo, az általános demoralizáltság világa nem kínált ilyeneket. Platón ezért konstruálta meg a testi világon kívül a formák, az ideák anyagtalan, szilárd, mozdulatlan világát. Erről tudomány és tudás van, nemcsak vélekedés, vélemény. Ontológiája etikai fogantatású. Az ideavilág és a testi világ pontos viszonya voltaképpen nem is nagyon érdekli Platont, ugyanis az egész elmélet elsődlegesen nem a testi világ, a jelenségek világának értelmezésére hivatott, hanem az erkölcsi orientációra. Ezért persze újra meg újra kísérletet kell tenni arra, hogy a két külön világ kapcsolatát mégis megmagyarázza. A dialógusokban az egyesítő elem a kontextustól függően más és más, de számunkra most az Erosz, a szépség utáni vágy érdekes. Az élet és az ideák közötti híd a szépség. Szókratész a „Phaidrosz” c. dialógusban kifejti, hogy az igazságosságnak, mértékletességnek és annyi más lelki kincsnek nincs meg a fénye a földi képmásokon, érzékeink is gyöngék, kevesen és alig ismerik föl a képmásban az eredeti lényegét. A szépség viszont közvetlenül felfogható a mindennapi életben, így ezen keresztül léphet az ember kapcsolatba az ideák világával. Ez a gondolatmenet fedeztet fel Platónnal a szerelmet, mint filozófiailag releváns élettényt. A platóni Erosz-elmélet tehát voltaképpen instrumentum, sőt, az egész gondolatmenetnek a szerelemre csak mint ugrópontra van szüksége, ahonnan továbbhalad az ideák tiszta szemlélete, az aszkézis felé. Mégis, Platón rendkívül alaposan és plasztikusan kidolgozza a szerelem „stádiumát”, s így — filozófiája egészének szempontjából mintegy mellékesen — a szerelmi élet problematikájának rendkívül gazdag tartalmi elemzését adja. Az Erosz-elmélet tehát mégis mint a szerelem élettényének konceptualizálása fejthetett ki felmérhetetlen hatást az európai gondolkodás törénetében. E tekintetben az egyik legfontosabb motívum az, hogy „A lakomá”-ban a szerelem szervesen összekapcsolódik az emberimorális tökéletesedés eszméjével. Az Erosz-elmélet szuggesztíven fejezi ki azt a törekvést, hogy tisztázzák a legmagasabb életértékek szerepét az emberek mindennapi életében, hogy a közösségi erkölcsi konvenció felbomlási folyamatában magában az életben találjanak szilárd pontot a morális tájékozódás számára. Platón tehát, akit a szerelem voltaképpen nem mint szerelem érdekelt, hanem mint egy metafizikai rendszer fázisa, mégis létrehozta azt a szemléleti sémát, amelyben az emberek életüknek ezt a fontos tényét gondolatilag feldolgozhatták, öntudatuk számára elsajátíthatták.

Ez a paradoxon még kiélezettebben jelenik meg a lovagi szerelem-ideológiákban. Mint már korábban volt róla szó, az udvari szerelem egész egyszerűen fikció, „esztétikai saját világ”, konvenciórendszer, amelynek semmi köze sincsen a mindennapi élethez, valósághoz. Egy autonóm ideológiáról van szó, amelyben minden tény és tulajdonság szisztematikusan megkonstruált értékszimbólum. Az értékhierarchia csúcsán a szerelem van: „az emberi tökéletesség teszi érdemessé a lovagot a legfőbb jóra, a szerelemre, hogy azután épp a szerelemben bontakozhasson ki igazán”.⁹⁴ A szerelem tehát itt sem egy mozzanat az élet totalitásában, hanem éppen e totalitás közege, végső egysége, alkotó ereje. Arnaut Daniel írja egy versében:

⁹⁴ Lakits Pál: „A kaland változásai”, Akadémiai Kiadó 1967. 44.

Naponta jobb s tisztább lettem,
mert szolgállok világszépét,
ennyit mondanom szabad.

(ford.: Weöres Sándor)

Ez a szerelem-felfogás nem instrumentális, nem átmeneti stádium egy metafizikai rendszer egészében, hanem minden transzcendenciát kizáró, zárt totalitás, de teljes egészében ideológia, semmi köze a valósághoz, fiktív élet. Mégis, a szerelmet a humanizáció, az erkölcsi-emberi kiteljesedés mércéjeként hódítja meg az emberiség öntudata számára.

Teljesen nyilvánvaló, hogy az erény levezetése a szerelemből, illetve az érényesség mint a szerelem előfeltétele — *circulus vitiosus*. A lovagi ideológiában ez nem tudatosult, de a *dolce stil nuovo* költői filozófiai problémaként fogták fel.⁹⁵ Sőt, a problémát összekapcsolták az erény és a nemesség viszonyával, ahol az utóbbi nem a születésre, hanem az erkölcsi kvalitásra vonatkozott. A problematika klasszikus megfogalmazását Guido Guinizelli adja híres *canzonéjában*, a *dolce stil nuovo* program-versében:

Al cor gentil ripara sempre amore,
Com' a la selva angello in la verdura:
Nè fe' amore avanti gentil core
Né gentil core avanti amor Natura.
Ch' adesso che fo il sole,
Si tosto lo splendore fo' lucente,
Ne fo'avanti il sole.
E prende amore in gentilezza loco,
Cosi propiamente
Como clarore in clarità di foco.
Foco d'amore in gentil cor s'apprende,
Como vertute in pietra preziosa:
Che da la stella valor non discende,
Avanti'l sol faccia gentil cosa.
Poi che n'ha tratto fore,
Per soa forza, lo sol ciò che li è vile,
La stella i dà valore:
Cosi lo cor ch'è fatto da natura
Eletto pur gentile,
Donna, a guisa di stella, lo inamura.

Guinizelli olyan előfeltétevéből indul ki, amelyből mindkét tétel (a szerelem teszi a szívet nemessé — a szerelem csak nemes szívben lakik) közvetlenül levezethető. Tehát a két tétel szükségszerűen összetartozik, együtt alkotnak egészet, egyszerre érvényesek ugyanarra az emberre. A nemes szív és a szerelem úgy kapcsolódik össze, hogy a szerelem a nemes szív, az erényen alapuló lelki nemesség lényege, „essentiá”-ja. Akkor viszont az a kérdés, miként lehetséges, hogy a szerelem csak női szépség hatására jelenik meg a nemes szívben. A megoldást az arisztotelészi aktus és potencia fogalompár kínálja: a szerelem szuny-

⁹⁵ Vö. Ed. Wechssler: „Das Kulturproblem des Mennesangs”, Zeller, Osnabrück 1966.

nyad a nemes szívben, azaz lehetőség szerint már benne van, de csak a kedves megpillantása ébreszti fel, változtatja valósággá, miután a nemes szívből minden közönségesség eltávozott. Dante „Az új élet” egyik szonettjében még teljesebben a dolce stil nuovo szellemében mindezt tömörebben és költőileg értékesebben összefoglalja:

Amore e' l cor gentil sono una cosa,
Si come il Saggio in su dittare pone,
E cossi esser l'un senza l'altro osa,
Com'alma razional senza ragione.
Falli natura, quando è amorosa,
Amor per sire el cor per sua magione,
Dentro la qual dormendo si riposa
Tal volta poca e tal lunga stagione.
Bieltate appare in saggia donna pui,
Che piace a gli occhi sì che dentro al core
Nasce un disio de la cosa piacente.
E tanto dura talora in costui,
Che fa svegliar lo spirito d'amore.
E simil face in donna omo valente.

Eduard Wechssler nagyon helyesen mutat rá arra, hogy lehetnek ugyan ellenérzéseink ezzel a skolasztikus koncepcióval szemben, az emberi kultúra történetében mégis rendkívül nagy jelentőségű, hogy az erény, a szerelem és nemes-ség fogalmát oly szorosán összekapcsolták egymással, mégpedig a lélek legbensőjében. Egyrészt kísérletet tettek a szerelem embert tökéletesítő hatalmának gondolati megalapozására, másrészt minden értéket a szerelem, a *világi etika* e legfelsőbb fogalma alatt egyesítettek. Persze a dolce stil nuovo éppen e tekintetben fölöttébb ellentmondásos. Nem udvari művészet, s ezzel elvesz az „esztétikai saját világ” társadalmi bázisa. Az ideológia elveszíti abszolút autonómiáját és az életre vonatkoztatják. Ezáltal reprodukálódik a platonizmus problémája: a szerelem-felfogás átfogó etikai igénnyel lép fel, s így újra metafizikává, most már keresztény metafizikává válik. A dolce stil nuovo nem más, mint az udvari ideológia, a platonizmus és a katolicizmus összebékítési kísérlete, amelyre végül Dante teszi fel a koronát.

Dante a magasztos női lényhez való felemelkedéssel szimbolizálja az ideák világába való felemelkedést, a szerelem az intellektuális szemlélet, a végső dolgok víziója. Fülep Lajos szépen elemzi,⁹⁶ hogy a vallásos ember életében van egy mindig centrálisan futó vonal, amelybe a legheterogénebb elemek bele tudnak kapcsolódni s benne áthasonulni. Ilyen centrális vonal Dante életében a Beatrice-motívum, amellyel minden életelemnek vonatkozásba kell lépnie, benne fölolvadnia, azt gazdagítania. Ezért Beatricének is alakulnia kell, mivel mindent abszorbeál: bármit érezzen és gondoljon Dante, ami őt egy fokkal följebb és előre viszi, azt mind Beatricére ruházza át. Beatrice tehát Dante morális és vallásos életének a szó szoros értelmében való inkarnációja, több mint szimbólum.

Nem követhetjük tovább ennek a szerelem-koncepciónak a fejlődését Petrarcatól egészen Michelangelóig és általában a reneszánsz újplatonizmus történetében. Számunkra fontosabb annak a fordulatnak a regisztrálása, amit a

⁹⁶ Vö. Fülep Lajos: Dante; „Nyugat”, 1921/18, 1376.

reneszánsz éppen e gondolati fejlődés ellenében hozott. Az immanencia gondolati és művészi meghódításáról van szó. Az a művészeti fejlődés, amely a zseni szintjén Boccaccióval indul el és Shakespeare drámáiban éri el valószínűtlenül magas csúcst, az életnyilvánítások totalitásának, az emberi viszonylatok összességének ábrázolására tört, ahol a kiemelések, a hierarchikus elrendezések a mindenkori konkrét művészi kérdésseltevésekből és megoldásokból következnek, és elvileg semminek sem lehet ideologikusan kitüntetett, szimbolikus, szumatorikus jelentősége.

Lukács György Goethe „Faust”-jával kapcsolatban utal arra, hogy Platón és Dante óta a szerelemnek soha nem volt még ekkora súlya egy nagy szellem világképében, ám azok lényegében túlvilági és aszkétikus szerelmével szemben Goethe egészen földi, evilági.⁹⁷ Lukács a következőképpen jellemzi Goethe szerelem-felfogását: „Ismerjük Goethe elképzelését az emberben rejlő képességek kibontakozásáról. Ez a kibontakozás szerelem nélkül lehetetlen. Az aszkéta nem teljes ember. Az egyéni szerelem szenvedélye, éppen mert egyrészt a leg-
elemibb erejű, legtermészetesebb valamennyi szenvedély között, másrészt mert új, individuális formájában ez a kultúra legmagasabb és legkifinomultabb gyümölcse, a személyiség legigazibb kiteljesedése, amennyiben ennek fejlődését mikrokozmoszban fogjuk fel, vagyis öncélúnak tekintjük. A személyiség ezt a kiteljesedését csak úgy érheti el, ha a szerelem szenvedélye mindent magával ragadó áradattá válik, amelybe az egyén legmagasabb szellemi és erkölcsi törekvései legtökéletesebb formájukban beletorkollanak, ha a szerelemnek a személyiséget összefogó hatalma valóban az elérhető legmagasabbra emel mindent az emberben.”⁹⁸ Nos, valójában a Mozart-opera világképének is ez a felfogás a centruma, ami annál érdekesebb, mert itt végképp hiányzik az a természetfilozófiai megalapozás, ami Goethénél megvan.

A Mozart-opera világképének ezt a centrumát mindeddig Hermann Cohen közelítette meg leginkább.⁹⁹ Rámutatott, hogy Mozart a szerelemben az embert gyökerénél ragadta meg és minden drámai motívumot a szerelemmel kapcsolt össze. A szerelem volt Mozart drámai eszméje, nem mintha ez jelentené az ember legnagyobb problémáját, hanem mert ez az egyetlen eszköz, hogy minden drámai motívumot meg lehessen fosztani fosztani absztrakt mivoltától. Mozart az emberi drámát a szerelem ósérzésében, óscselekvésében ragadta meg, a szerelmet tette operái ősmotívumává, mert ez a dráma, különösen a zenei dráma esztétikai cselekményének általános vehikuluma és eszköze. Az a tény, hogy a szerelem operáinak alapproblémája, nem azt jelenti, hogy izolált, az opera egész tartalmát kitöltő probléma. A drámai eszme megköveteli, hogy a szerelem össze legyen kapcsolva az emberi cselekvés drámai problémáival, vagyis az etikai problémákkal. Mozart operáinak klasszicitása éppen abban áll, hogy ez tökéletesen megvalósul bennük.

Valójában összehasonlíthatatlanul többről van szó a médium, a műfaj problémájának tökéletes megoldásánál; a mozarti szerelem-ábrázolásnak antropológiai jelentősége van. Cohen azt valóban nagyon jól látta, hogy a szerelem mint tiszta bensőség nem lehet drámai ábrázolás tárgya. Ám nem azért, mert ez ellenkezik a neokantiánus esztétika követelményeivel, hanem mert *maga* nem

⁹⁷ Vö. Lukács György: „Goethe: Faust”, a „Világirodalom” I. c. tanulmánykötetben, I. kiad., 147.

⁹⁸ I. m. 133.

⁹⁹ Vö. H. Cohen: „Die dramatische Idee in Mozarts Operntexten”, Bruno Cassirer, Berlin 1915, 39–57.

tárgy. A szerelem ugyanis nem entitás, hanem emberi viszony. Tehát nem valami létező, amit össze kellene kapcsolni más létezőkkel, például cselekvésekkel vagy jellemvonásokkal. („A szerelem a ‚Figaró’-ban tiszta természeti erőként lép fel, amely az egyes alakoknál más ösztönökkel vegyülve alaplényegének mindig új oldalát nyilvánítja ki.” — írja Abert.¹⁰⁰) Mozart a szerelmet nem egyszerűen mint cselekvésekkel és jellemvonásokkal *összekapcsolt* érzést, szenvedélyt ábrázolja, hanem egységesen *szerelmi kapcsolatokat, viszonyokat* ábrázol. Ez két teljesen különböző dolgot jelent. Mozart alakjainak ugyanis valóban a szerelem jelenti legnagyobb problémájukat, operáit teljes egészében a szerelem problémája tölti ki. Mozart számára a szerelem nem vehikulum és eszköz, hanem kizárólagos tárgy. Csakhogy: a szerelem nála emberi viszonyok összességét jelenti, s megjelenik, megmutatkozik benne — tehát *benne* és nem vele összekapcsolva — az ember egésze. A szerelem abban az értelemben a Mozart-operák centruma, ahogy az ifjú Marx fogta fel: „Az embernek az emberhez való közvetlen, természetes, szükségszerű viszonya a *férfinak a nőhöz való viszonya*. Ebben a *természetes* nembeli viszonyban az embernek a természethez való viszonya közvetlenül a természethez való viszonya, saját *természetes* meghatározása. Ebben a viszonyban tehát *érzékileg*, egy szemlélhető *tényre* redukálva *jelenik meg*, mennyire lett az emberi lényeg az embernek természeté vagy a természet az ember emberi lényegévé. Ebből a viszonyból tehát meg lehet ítélni az ember egész művelődési fokát. E viszony jellegéből következik, mennyire lett a maga számára és ragadta meg magát az *ember* mint *nembeli lény*, mint ember; a *férfinak a nőhöz való viszonya* az embernek az emberhez való *legtermészetesebb* viszonya. Benne tehát megmutatkozik, mennyire lett az ember *természetes* viszonyulása *emberivé*, vagy mennyire lett az *emberi* lényeg neki *természetes* lényeggé, mennyire lett *emberi természete* neki *természeté*. Ebben a viszonyban az is megmutatkozik, mennyire lett az ember *szükséglete emberi* szükségletté, mennyire lett neki tehát a *másik* ember mint ember szükségletté, s ő legegységesebb létezésében mennyire közösségi egyúttal.”¹⁰¹ Innen kell megvilágosodnia, miként lehetséges, hogy az ideológiától és a polgári társadalom empirikus valóságától érintetlen Mozart-opera a maga szerkezetében, egész koncepciójában megjelenítette az emberi lényeg és létezés, lehetőség és valóság problematikáját. Mozart a szerelmi kapcsolatból, ebből a közvetlen, természetes tényből *művészi*leg kiolvasta, s ami még fontosabb, kifejtette az egész humanitás-problematikát, amely érzékileg és szemlélhetően implicite benne rejtett. Ugyanakkor maga a kifejtés is következetes érzelmi-érzékletes, szemlélhető, az emberi lényeg és létezés, lehetőség és valóság viszonya kizárólag a drámai vonatkozások, emberi kapcsolatok és sorsok *megkomponálásában* mutatkozik meg, vagyis abban, ahogy a drámai alakok egymás számára vannak, életnyilvánításaik egymásban visszatükröződnek. Itt egyúttal az is világossá válik, hogy a mozarti szerelem-felfogás mennyiben rokon és mennyiben ellentétes azzal a hagyománnyal, amit Platón, a platonizmus, a lovagi költészet, a dolce stil nuovo és Dante jelent. Természetesen hatásról, közvetlen vagy akár közvetett kapcsolódásról eleve nem lehet szó. Mégis, minden matefizikai vagy ideológiai jelleg nélkül, a szerelemnek Mozart operáiban is antropológiai értelemben szummatorikus és normatív jelentősége van. Egyrészt abban az értelemben, hogy mintegy mutatóként jelzi, egy szemlélhető tényben összefoglalja, hogy az

¹⁰⁰ Abert: „W. A. Mozart”, II, VEB Breitkopf & Härtel Musikverlag, Leipzig 1956?, 241.

¹⁰¹ Marx: „Gazdasági-filozófiai kéziratok 1844-ből”, Budapest 1962, 68.

ember számára mennyire lett a *másik* ember mint ember szükségletté, mennyire lett az ember a maga számára emberré, általában: milyen létezés illeti meg az emberi lényezet, mennyire képes megvalósítani az egyes ember az emberi lehetőségeket. Másrészt — ebből következően — abban az értelemben, hogy a szerelem Mozart számára nemcsak az emberi kiteljesedés *egyik* nélkülözhetetlen mozzanata, hanem *maga* a szerelem szenvedélye az a mindent magával ragadó áradat, amelybe az egyén legmagasabb emberi törekvései legtökéletesebb formájukban beletorkollanak, *kizárólag* a szerelem személyiséget összefogó, megformáló hatalma képes valóban az elérhető legmagasabbra emelni mindent az emberben. A „Das Ewig-Weibliche Zieht uns hinan” gondolata a maga legáltalánosabb értelmében Mozart egész operavilágának univerzális elve. Ugyanakkor ez a felfogás — mint mondtuk — cseppet sem metafizikai vagy ideológus, hanem a legmélyebben evilági és történelmi. Éppen ezért közelebb áll a goethei koncepcióhoz, mint a platóni — lovagi — dantei világképhez, bár egyrészt nem természetfilozófiai talajból sarjad, másrészt nem olvad bele nagyszabású történetfilozófiai koncepcióba sem, mint a „Faust” II. részében. Mozartnál mindvégig következetes, ám közvetlenül drámai, történelmileg releváns drámai koncepcióról van szó.

E koncepció centruma tehát a szerelem, illetve a körülötte kialakuló szerelmi tipológia. Dilthey jellemzése a „Don Juan”-ról — a teljesen téves végkövetkeztetéstől eltekintve — Mozart összes ún. mesteroperájára érvényes: „A szerelem . . . a mű középpontja lesz, az összes . . . alakot . . . jellemzi. Ez kapcsolja össze a csoportokat, ez tölti meg atmoszféraként az egész darabot. . . Mozart így ezeknek a formáknak a művészi képét, mintegy tipológiáját tudta felvázolni. Ahogy végső soron mind rokonok egymással és mégis újra eltávolodnak egymástól: . . . egy olyan világ áll előttünk, amely a szerelmet ismeri el az élet legmagasabbrendű momentumának, a maga legfőbb és végső értékének. . . A hallgatót úgy befonja és beburkolja a szerelem varázsa, amely ezekből a lelkekből mint különböző tükrökből ragyog rá, hogy elveszíti a természetes mértékarányt, amit különben elismer az emberi célok között. . .”¹⁰² Ez a tipológia egy olyasfajta dramaturgia alapja, amelyet Jan Kott mutat ki Shakespeare-nél. Mozart is az analógia elvével építi fel zenedrámáit, „megkettőzi, háromszorozza, négyeszeri a fő meseszálát, s mindegyik szál ugyanazt az alaptémát ismétli újra meg újra: a cselekmény homorú és domború tükrök rendszere, melyek ugyanazt a szituációt tükrözik, nagyítják és parodizálják. Ugyanaz a téma ismétlődik líraian és groteszkül, majd patetikusan és ironikusan.”¹⁰³

Ebben a dramaturgiai koncepcióban lehetővé válik a jellem és a cselekmény problémájának tökéletes megoldása. Láttuk, hogy legmélyebb értelemben a konkrét és az absztrakt egybeesésének paradoxonjáról van szó: élő, spontánul cselekvő emberek vannak beállítva ridegen absztrakt keretbe; a jellem képviseli az életet, a cselekmény a világnézetet; ám a jellem egyúttal típus, reprezentáció is, a cselekmény pedig egyúttal spontán tettek folyamata; tehát „az egyik szempontjából nézve a másik mindig irracionális lesz, csak az absztrakt és tipikus, ahonnan kiindulunk”.¹⁰⁴ Azt is láttuk, hogy a XVIII. századi opera nem adott ugyan eredeti művészi *megoldást* erre a paradoxonra, de mindenesetre

¹⁰² Dilthey: „Von deutscher Dichtung und Musik”, B. G. Teubner Verlagsgesellschaft, Stuttgart 1957², 289.

¹⁰³ J. Kott: „Kortársunk Shakespeare”, Gondolat, Budapest 1970, 354.

¹⁰⁴ Lukács György: „A modern dráma fejlődésének története”, I, Franklin-Társulat 1911, 35.

lehetővé tette a feloldódást, amennyiben megszüntette a két faktor benső, organikus kapcsolatát és merőben instrumentálisan rendelte őket egymás mellé a zene mindent egyesítő küzegében. Az emberi sors morális beteljesedésének feltétlensége mint a mű konstitutív világnézete a jellemet és a cselekményt egyaránt tiszta reprezentációvá tette, ami a korstílus szintjén sematizmust jelent; Glucknál pedig a küzdelemben való reveláció révén monumentális, „leegyszerűbb tipikus formára” hozást.¹⁰⁵ Mozartnál teljesen más a helyzet. Operáinak világa mindenekelőtt egy lehetőségtér, amelyben a szerelem életproblémáját az egyes művészi alakok a legkülönbözőbb módokon foghatják fel és oldhatják meg. Az emberek éppen a rájuk jellemző *sajátos mód* szerint lesznek jellemek. Már Abert rámutatott, hogy Mozart dramatikája elsősorban jellem-dramatika, hogy számára a jellem „eleven lelki erők oszthatatlan egysége, valami egyszeri, individuális, amely kizárólag önmagában hordozza fejlődéslehetőségeit. Bizonyos, hogy a mozarti jellemek is típusok, azaz önmaguk fölött egy általánosra utalnak, de mégis megtartják individuális jellegüket és sohasem vesznek el a fogalmiságban vagy az allegorikusban. De ez az eljárás eredendően a muzsikusság teljes teremtő erejének köszönhető. Feladata éppen az, hogy minden elnyelt indulatot fényre hozzon és bevilágítson azokba a lelki mélységekbe, amelyek a költő előtt zárva maradnak. Egy glucki jellem a maga kevés alapvonásában eleve készen van, a cselekmény minden fázisa csak arra szolgál, hogy ezt az alaplényet tovább fokozza. Egy mozarti ellenben egységessége mellett állandó mozgásban van, mindig új oldalait, mellékvonásait nyilvánítja ki, amelyek jönnek és újra eltűnnek, ám ezáltal az egység nem rombolódik szét, csak megerősödik.”¹⁰⁶ Bizonyos, hogy Abert értette meg legmélyebben a mozarti jellemalkotást, de ő is hagyományos dramaturgiai fogalmakkal kísérelte meg leírni, s így végül állandó hangsúlyozása ellenére is megmagyarázatlan marad a legfontosabb vonatkozás: az egység. Minek köszönhető, hogy a jellem a heterogén vonások és az állandó változás ellenére is oszthatatlanul egységes, individuális? A magyarázatot nem valamiféle szubsztanciában kell keresnünk, hanem az alaknak a maga életproblémájához való viszonyában. Abban a módban, ahogy Mozart alakjai felfogják és feldolgozzák szerelmi életük problémáit, bizonyos egységes belső összefüggés fedezhető fel. S éppen az a következetes — vagy éppenséggel megkomponáltan, modelláltan következetlen — mód, ahogy az egyes figurák gyakorlatilag végigélik szerelmüket s benne sorsukat, — ez maga az emberek legszemélyesebb, legmélyebb és legelevenebb jellemvonása, emberi egysége, individualitása, jellem mivolta. Ez azt jelenti, hogy a mozarti jellem nemcsak annyiban dinamikus, hogy állandó mozgásban van, hanem ennek a mozgásnak egységes, dinamikus belső elve van: a mozarti jellem nem más, mint az alak életprobléma-megoldó tetteinek egységes belső irányulással bíró folyamata; leegyszerűsítve: Mozart operáiban az ember, a jellem azonos az életvitellel. Magától értetődő, hogy az életvitel, a jellem, az ember nem elszigetelt, a Mozart-opera emberi *viszonyok* összességét s benne az egyes embert mint *viszonyainak* összességét ábrázolja; emberekre, tisztán emberi viszonyokra van komponálva.

Ebből az ember-felfogásból érthető meg a Mozart-opera cselekménye. Az a tény, hogy a mozarti jellem nincs eleve készen, hanem állandó mozgásban van, nem egyszerűen annyit jelent, hogy „mindig új oldalait, mellékvonásait nyilván-

¹⁰⁵ Vö. Abert: I. m. I., 775.

¹⁰⁶ I. m. 775—776.

nítja ki". A jellem dinamikája nem annak köszönhető, hogy mivel csak az életnyilvánításokból lehet rá visszakövetkeztetni, csak időben fogható fel, s ráadásul még a zene is időbeli művészet. A mozarti jellemek nemcsak művészileg nincsenek eleve készen, hanem emberileg sem. Önmagukat hozzák létre viszonyaikban, s ezzel újra viszonyaikat. Ez a kölcsönös, alapjában egységes *genetikus* folyamat elvileg végtelen, s voltaképpen ennek egy meghatározott szakasza a cselekmény. A Mozart-opera tehát az emberi viszonyok összességét s benne az egyes embert mint viszonyainak összességét fejlődésében ábrázolja; cselekménye nem más, mint — a szó fenti értelmében — *életvitelek* egymást és önmagukat alkotó, alakító, fejlesztő *rivalizációja*.

Gluck operáival összevetve az a legszembeötlőbb, hogy Mozart operáiban nincsen semmi eposz-szerű. Mindenekelőtt megszűnik a hősök szinte „természetadta” belső biztonsága, s aki mégis rendelkezik belső biztonsággal, nem abból meríti, hogy világa győzelmes szilárdsága mint előfeltevés kijelöli útját és vezeti őt. Éppen ellenkezőleg, a hősöknek maguk törte úton kell kialakítani világukat. Azáltal, hogy a világ általános kerete nem áll készen már a kezdet kezdetén, a cselekmény sincs preformálva. Az emberek azáltal nyerik el plasztikus alakjukat, hogy megkeresik, megteremtik helyüket a világban. Mozart operáiban is szilárd értékhierarchia, erkölcsi rend uralkodik, ez azonban nem jár azzal a következménnyel, hogy csak kevés, meghatározott embertípus töltheti be a szervező közép szerepét: azok, akik a leghősiesebben, legszebben és legtisztábban képviselik és viszik győzelemre az erényt. Mivel a művek életvitelek rivalizációjára s az analógia elve alapján épülnek fel, alakelrendezésük, architektúrájuk rendje így nem egyszer s mindenkorra adott, hanem minden egyes operában más és más. Az alakelrendezés dramaturgiai és erkölcsi elve nem esik egybe (a legfeltűnőbbben a „Don Juan”-ban), de folyton egymásra vonatkozik, egymást modellálja, s éppen egymáshoz viszonyított mozgásuk eredője a teljes forma gerince. Mozart hősei valódi individuumok, operáinak fő kérdése legáltalánosabb értelemben arra összpontosul: miképp alkotják meg az emberek egymással való viszonyaikban önmagukat.

Az eddigi jellemzésből ki kellett tűnnie, hogy Mozartnál a forma az ábrázolt emberek életének dinamikájából mintegy természetesen kifejlődő és megszerveződő totalitás. A Mozart-operának ez a sajátossága sok félreértésre adott alkalmat. Mozart ábrázolásmódjára maradéktalanul érvényes a már korábban idézett goethei elv, hogy a művészetnek nincsen didaktikus célja: „Nem dicsér, nem korhol, csak kifejti a tetteket, gondolatokat a maguk összefüggésében, és ezzel oktat, felvilágosít.” Ebből a tényből Abert azt a következtetést vonja le, hogy a morális szemlélet nem játszik *esztétikai* szerepet Mozart operáiban. Felfogása szerint minden Mozart-alak maga a természet: „Ezért sem jók, sem rosszak a közönséges morál értelmében; nem lesznek állandóan egy a valóságon kívül álló erkölcsi törvényen megmérve, hanem kizárólag magán a valóságon. Mozart sohasem érzi magát alakjai bírójának. . .”¹⁰⁷ Abert a Mozart-operákban, ábrázolt szerelmet is mint őserőt, természeti erőt fogja fel: „Egy ilyen, ősjelenséggel” szemben természetesen semmiféle morális mérce nincsen, nincs különbség a jó és a rossz között: Mozart nem ismeri a szerelmet sem mint bűnt, sem mint megváltót. Bizonyos, hogy nem zárja ki az erkölcsiségen alapuló szerelmet, mert számára az is az élet valóságának egyike, de nem eszmény, amin az

¹⁰⁷ I. m.

összes többit mérni lehetne.”¹⁰⁸ A „Figaró házassága”-val kapcsolatban írja: „Mozart számára a morál is a világ folyásának valóságához tartozik, ám nem számtalan más fölött, hanem mellett, és ha a Grófné végül megbocsát hűtlen férjének és ezzel feloldja a drámai feszültséget, az nem úgy van felfogva mint az erény diadala az érzelmes színjáték értelmében, hanem mint két élő jellem ellentétének természetesen lezárása.”¹⁰⁹ Ugyanilyen szellemben elemzi Abert a „Don Juan”-t is. Donna Anna szerelméről írja: „Nem érzéki, hanem erkölcsi alapon nyugszik, mint Anna egész lénye. Mozart ezzel az erkölcsi törvénynek is helyet adott drámájában és így mint a világ folyása valóságának egyikét ismerte el, ha persze nem is mint egy fölötté állót vagy immanensen benne rejlőt, hanem mint egyet a sok többi mellett. Ez a szigorú és nemes alak, Mozart legsajátabb teremtménye, így beilleszkedik az operába, éles ellentétben a többi alakokkal és mégis ugyanazon cél felé törekedve, mint minden erő, amely az egész drámát mozgatja.”¹¹⁰ Don Juan és a kőszobor utolsó összecsapásáról: „A második fináléban nem jó és rossz küzdenek egymással, hanem két egyaránt fenséges elem harca folyik, amelyben a gyengébbik végül alul marad. A teljességgel a filozofikus Mozart egyáltalán nem ismert radikálisan gonoszt, s ezért hőseit és azok cselekedeteit nem egy erkölcsi ideálon méri le, hanem egészen világosan érzi, hogy egy olyan valóság erejét, mint Don Juan életösztone, csak egy még hatalmasabb valóság, a démont csak a démon képes legyőzni. Így ebben a drámában nem bűnről és bűnhődésről, hanem kizárólag létről és nemlétről van szó, és a befejezés megrázó tragikum a történésnek mint olyannak nagyságán és félelmetességén alapul, nem pedig az erkölcsi törvény diadalán a jelenségvilág fölött. Ez a legigazibb reneszánsz szellem, amely itt még egyszer áttör, és egész következetesen adódik Mozart világképéből, amely a valóságot mindenkor kizárólag önmagán, nem pedig rajta kívül lévő, filozófiailag konstruált törvényeken méri.”¹¹¹ Ilyen alapon persze „A varázsfuvola” radikális fordulatként jelenik meg: „A sok meglepetés közül, amit (Mozart — *F. G.*) fejlődésmentete nyújt, „A varázsfuvola” a legnagyobb, mert egy egészen újfajta dramatikán, sőt egy egészen megváltozott világnézetet alapul. A három utolsó opera (a „Titus”-tól mindig eltekintve) a drámai eseményeket minden morális mérce nélkül, saját nehézkedési erejük által engedte hatni. „A varázsfuvola” ezzel szemben mindent, cselekményt és jellemeket egyaránt egy erkölcsi alapeszmére vonatkoztat. Alakjai már nem egy naiv alkotóöröm teremtményei, amely megelégszik a minden egyesbe bezárt lelki erők kifejlesztésével, hanem életüket attól az eszmétől kapják. Az a tulajdonképpeni cél, amely felé törekednek, és hozzá való viszonyuk szerint oszlanak meg jóra és rosszra. Magában a „Szöktetés”-ben, amely még a legközelebb állt egy ilyesfajta dramatikához, Mozart sokkal kisebb jelentőséget tulajdonít az erkölcsi gondolat kifejtésének.”¹¹² Azért tűnt hasznosnak Abert hatalmas monográfiájának különböző pontjairól egybegyűjteni ezeket az összehangzó gondolatokat, mert ezt a tipikus álláspontot ő képviseli a legátgondoltabban, legösszefüggőbben és legszínvonalasabban. Abert a formára nézve fogalmazza meg azt a koncepciót, amelyet — mint láttuk — Dilthey a befogadás vonatkozásában hangsúlyozott: „A hallgatót úgy befonja és beburkolja a szerelem varázsa, amely ezekből a

¹⁰⁸ I. m. II., 13.

¹⁰⁹ I. m. 241.

¹¹⁰ I. m. 399.

¹¹¹ I. m. 383–384.

¹¹² I. m. 631.

lelkekből mint különböző tükrökből ragyog rá, hogy elveszíti a természetes mértékarányt, amit különben elismer az emberi célok között.”

Az persze tökéletesen igaz, hogy Mozart „a valóságot mindenkor kizárólag önmagán, nem pedig rajta kívül levő, filozófiailag konstruált törvényeken méri”. Mozart számára ez a valóság nem más, mint az ember önmagát alkotó tevékenysége. De nem egyszerűen a működés értelmében. Az embernek ez a tevékenysége operáiban valójában a szerelmi kapcsolat berendezése, a szerelmi élet vitele. Tekintve, hogy Mozart tényleg „a maguk összefüggésében” fejt ki a tetteket, életnyilvánításokat, a szerelmi kapcsolat és életvitel az emberek állandó szembesítésén keresztül, minden lényeges emberi kvalitásával és következményével egyetemben jelenik meg. Mozart ábrázolásmódját egy olyasfajta *morális érzékenység* jellemzi, amilyenre rajta kívül legfeljebb csak Goethe, Keller, Turgenyev, Tolsztoj és „A nürnbergi mesterdalnokok” Wagnere ad példát a művészetek történetében. Gondoljunk csak a „Szöktetés” kvartettjére, a Grófnak és Figarónak Susannához való viszonyára, illetve a Grófné alakjára a „Figaró”-ból, Donna Anna és Don Ottavio halk vonásokkal ábrázolt drámájára a „Don Juan”-ból, vagy „A varázsfuvola” Paminájának sorsára. A szerelmi kapcsolatokban öntudatlanul, de legalábbis akaratlanul, nem rossz szándékkal, esetleg éppen szenvedve osztott sebek, sértések; az egyoldalúság antihumánus következményeinek, a belőlük fakadó fájdalom valóságos enciklopédiáját nyújtják ezek a zenedrámai mozzanatok. S itt a legkevésbé sem pusztán természeti összefüggésekről van szó, hanem mélyen morálisakról. A szerelmi sérelem mindig az egész emberre vonatkozó antihumánus tendencia következménye. Mozart számára a szerelemben megkérdőjelezhetetlen cél az ember igazi boldogsága, ami egyet jelent a másik ember egész emberként való boldogításával. Ebből a felfogásból pedig roppant szigorú és eltorzíthatatlan mértékarány következik, amelynek alapján mindig kifejeződik, hogy a szerelemben mennyire lett az ember számára a másik ember mint ember szükségletté, mennyire lett az ember a maga számára emberré. A drámai alakok tehát morális mércét jelentenek egymás számára, nem abban az értelemben, hogy közvetlenül képviselik a másikkal szemben a morális értékrendet, hanem pusztán érintkezési viszonyaikban mintegy próbakövei egymás humanitásának. Ez a humanitás nem valamiféle filozófiai kategória vagy koncepció, hanem alapvető érzület, életérzés, a világ átélésének jellegzetesen felvilágosodás korabeli módja. Mozart nem is érzületében, életérzésében különbözött jelentéktlenebb operakomponista kortársaitól, hanem abban a páratlan képességben, hogy ezt az érzületet, életérzést nem közvetlenül fejezte ki, hanem maradéktalanul operaformává tudta objektiválni, azaz képes volt minden emberi következményét művészileg levonni.

Mozart számára a szerelemben „érzékileg, egy szemlélhető tényre redukálva” a humanitás problémája jelenik meg, vagyis az emberi lényeg és létezés, lehetőség és valóság viszonyának problémája. Ebben a kettős aspektusban fogja fel az ember magát alkotó, teremtő tevékenységét. Az ember lényege, a humanitás nem más, mint ennek a tevékenységnek, a szerelmi élet vitelének belső lehetősége. Mozart művészi kérdése és válasza alakjai életvitelére éppen az, hogy mennyire valósul meg benne ez a lehetőség. Mozart, bár közvetlenül tényleg „nem dicsér, nem korhol”, a megformálással mégis következetesen értékel.

Nem véletlen, hogy a Mozart-opera egyik alapproblémája a nevelődés, reprezentatív figurája a fejlődő ember. Tudjuk, a felvilágosodás korának egyik centrális gondolata, témája ez, filozófiában és irodalomban egyaránt. A nevelődés-

regény a XVIII. századi irodalom egyik legfontosabb műfaja, és Schiller azt követelte, hogy a dráma is dolgozza fel a problematikát.¹¹³ A nevelődés mint téma azonban teljesen ellentmond a drámai műfaj belső követelményeinek. Lukács György írja ifjúkori drámatörténetében: „a még fejlődő ember, az az ember, aki még útban van valami felé, vagy akinél a fejlődés maga az élet (Goethe), nem lehet drámai; egyszerűen azon oknál fogva, hogy számára minden egyes megtörténés csak stádium, csak epizód lehet. Nem is beszélve természetesen a fejlődés technikailag kifejezhetetlen voltáról, arról, hogy annak legfontosabb részei belső, kizárólag pszichológiai eltolódások lévén, nem is fejezhetők ki a drámában, — ami, úgy hiszem, a fenti a priori lehetetlenségből következik.”¹¹⁴ A zenedráma lehetőségei e tekintetben teljesen mások. Legszembetűnőbb persze az a technikai adottság, hogy a belső, kizárólag pszichológiai eltolódásokat kifejezze. De még ennél is fontosabb, hogy a zenedrámaiban megfordul a Lukács által jellemzett hierarchia, a zenei lehetőség válik a priorivá: a zene révén a fejlődés néhány epizódja, esetleg egyetlen stádiuma egy életlehetőség szimbólumává emelkedhet, sőt a különböző típusú (fejlődő és nem fejlődő) életvitelek rivalizációja igazi drámává, még világdramává is lehet. Ám ennek az elvont műfaji lehetőségnek a valóra válása Mozart operáiban nem egyszerűen a felvilágosodás korában uralkodó általános nevelődés-gondolatnak köszönhető, hanem az elemzett sajátosan mozarti — művészi — emberfelfogás eredménye. Az operákban implicite benne rejlik legáltalánosabb — nem elméleti, hanem gyakorlati — nevelődés- és fejlődés-felfogás ahhoz a koncepcióhoz áll legközelebb, amit Goethe fejt ki a „Wilhelm Meister tanulóévei”-ben: „Csak az összes emberek alkotják az emberiséget, csak az összes erők együttvéve a világot. Ezek egymás közt gyakran ellentétesek, s miközben egymást leakarják rombolni, a természet összetartja és újra előidézi őket. A legutolsó, állati kézműves-ösztöntől a legszellemibb művészet legmagasabb műveléséig, a gyermek dadogásától és ujjongásától a szónok és az énekes legpompásabb megnyilatkozásáig, a fiúk első verekedésétől amaz óriási intézkedésekig, amikkel országokat tartanak fenn és hódítanak meg, a leghalványabb jóindulattól és legműlékonyabb szeretettől a leghevesebb szenvedélyig s a legkomolyabb szövetségig, az érzéki jelenlét legtisztább érzésétől a legtávolabbi szellemi jövő leghalványabb sejtéséig és reményéig — mindez és még sokkal több rejlik az emberben s ezt mind ki kell fejleszteni; de nem egyben, hanem sokakban. . . Minden képesség fontos, és ki kell fejleszteni.” (ford.: Benedek Marcell) Ez a meggyőződés ad mély értelmet a vígopera-séma konvencionális paralelizmusának a „Szöktetés”-ben és „A varázsfuvola”-ban a Konstanze—Belmonte és a Blonde—Pedrillo, illetve a Tamino—Pamina és a Papageno—Papagena párok egymás mellé állításakor; ebből a meggyőződésből fakad a „Figaró házassága” utolsó jelenetének különleges megrendültsége, amikor egy rövid, ám mégis felejthetetlen pillanatra harmóniává békülnek össze az ellentétes erők; ez a meggyőződés szolgáltat igazságot a „Don Juan”-ban a korlátozott emberi világnak a démonikus nagyság ellenében; és ez a meggyőződés veszi ember számba a „Cosi fan tutte” egyéniség nélküli figuráit. Goethe az idézett fejtegetéshez még egy gondolatot fűz hozzá, s ez is kiolvasható Mozart operáiból: „egyik erő uralkodik a másikon, de egyik sem fejlesztheti a másikat; minden

¹¹³ Vö. Schiller: „A színpad mint morális intézmény”, a „Schiller válogatott esztétikai írásai” c. kötetben, Magyar Helikon 1960, 51.

¹¹⁴ Lukács György: I. m. I., 46—47.

képességben magában rejlik az erő, hogy önmagát tökéletesítse; sok ember nem érti ezt, aki mégis tanítani és hatni akar". Ez az, amit Sandrina, Konstanze és Susanna olyan pontosan tud Belfioréval, Belmontéval és Figaróval kapcsolatban; ez az, amit Don Ottavio képtelen megérteni; és ez az, ami Sarastrónak oly sok belső problémát okoz, aminek sokoldalú művészi végiggondolása „A varázsfuvola” zenéjét annyira talányossá, hittől sugárzóvá és mégis rezignáltan fátyolossá teszi. Ugyanakkor az operák elmélyült vizsgálata nyomán úgy tűnik, hogy ezen a goetheivel rokon fejlődés-koncepción túl Mozart művészileg azt a lehetőséget is fenntartotta, hogy az emberi képességek összességét nemcsak sokakban, de egyben is ki kell fejleszteni. Már „Az álrúvás kerteszlány” fő cselekménye szimbolikusan ebbe az irányba mutat, a „Szóktetés a szerájból” és főként „A varázsfuvola” ennek a lehetőségnek mesés-jelképes beteljesítése. De bármily elütőnek is tűnjék e tekintetben a három nagy olaszos stílusú opera, a „Figaró”, a „Don Juan”-és a „Cosi”, ez valójában a Mozart-opera egyetemes elve. Nemcsak arról van szó, hogy Mozart e három mű alakjaiban is felkutatja és ábrázolja azokat az impulzusokat, amelyek erre a — számukra távoli — lehetőségre utalnak. Lehet, hogy ez a további lehetőség nem jelenik meg közvetlenül, egyetlen alak életében beteljesülve; lehet, hogy nem minden individuum önteremtő tevékenysége humanisztikus személyiségfejlődés is egyúttal, amely utal erre a lehetőségre; lehet, hogy egyetlen individuum életvitele sem ilyen jellegű; sőt az is lehet, hogy a műben *nem is szerepel* a szó filozófiai-antropológiai értelmében individuum. Mindez lehetséges — s hogy melyik operában melyik lehetőség valósul meg, az az életművön belüli, elemzéssel eldöntendő történeti kérdés —, az azonban bizonyos, hogy a forma egésze *minden* esetben a humánus lehetőségek totalitását képviseli.

Általában a jellemek oldaláról tekintett zenedrámái *cselekménynek* — ellentmondásos tendenciái következtében — nincsen egyetlen meghatározott iránya, a jellemek oldaláról nem lehet a cselekményt fejlődésként ábrázolni. A teljes *formafolyamat* azonban az egymást keresztező, ellentétes irányú életvitelek ellenére végül is minden ellentmondáson és egyenlőtlenségen keresztül, éppen ezek kifejtésének *módjában* a teljes emberség szemléletmódját, a maximális humánus fejlettség álláspontját érvényesíti. Ahogy Mozart megszabja az életvitelek rivalizációjának tempóját, ritmusát, dinamikáját, intenzitását; ahogy hangsúlyokat ad mozzanatoknak és elejt másokat; ahogy előtérbe és háttérbe rendezi el őket; egyszóval: ahogy formál, — az értékelés és állásfoglalás. Ha a „Szóktetés”-ben a német dal mindinkább megdicsőülő hangját hallgatjuk, s tanúi vagyunk, hogyan bontakozik ez a hang önmagában zárt és teljes, boldog zenei világgá, s végül hogyan veti ki magából Osmint, nem lehet kétséges, hogy ezúttal egységes, beteljesült fejlődés zajlott le előttünk. S idézett álláspontja ellenére még Abert is elismeri: „De a ‚Figaró’-tól kezdve az az érzésünk, mint ha Mozart maga is érezte volna alakjainak gyengéit és egyoldalúságait és egy felettük levő álláspontból adta volna vissza őket. Így a szatíra olyan különös, melengető ironiává válik, amely már a ‚Figaró’-ban teljesen helyettesíti a komikum közönséges fajtáját és az olaszok számára mind a mai napig érthetetlen maradt. Mintha az alkotó néha valósággal jóindulattal és vidám mosollyal tekintene le teremtményeire. A zenedrámában senki más nem volt képes rá, hogy a pillanat embereivel és az idealistákkal egyaránt együtt éljen, s amellett a két ellentétet állandóan egymáshoz mérje. Az addigi operákban, komolyakban és komikusokban egyaránt, a tónust és jellemzést illetően a hallgató nem kapott meglepőt, ellenben Mozartnál sohasem lehetett biztos, hogy nem csap-e át a

komoly nevetségesbe, a nevetséges komolyba, de mégsem az önkényesség és véletlenszerűség benyomását nyerte, hanem a legközvetlenebb életét.”¹¹⁵ Persze nem csupán az irónia, illetve a komoly és komikus hangulati minőségek játéka jelzi, hogy Mozart az operáiban megalkotott és feldolgozott életanyagot magasabb szempontból szemléli, hanem a modellálás egésze. Önmagában az a tény, hogy az egyes zenedrámái mozzanatokat valódi esztétikai minőségükben, tehát emberi jelentésüknek megfelelően appercipiáljuk, utal egy virtuális szempontra, ahonnan éppen így és nem másképpen vannak láttatva. Kierkegaard legnagyobb tévedése az operával, tágabb értelemben a zenével kapcsolatban minden bizonnyal az volt, hogy abszolút közvetlennek, reflektálatlannak tartotta.¹¹⁶ Meg lehet ugyan alkotni a zenének mint médiumnak ilyen értelmű filozófiái fogalmát, de ez a konkrét zeneművekre nézve teljesen üres lesz. A zenemű ugyanis valamilyen mértékben okvetlenül forma, a forma pedig nem más, mint reflexió, mégpedig a zeneművészetben egyetlen autentikus reflexió. Mozart a legegységibb zenedrámái mozzanatok modellálásától kezdve egészen az opera nagyformájáig kizárólag a zenei kompozíció reflexív erejével értékeli az általa alkotott emberek létezését és valóságát az emberi lényeg és lehetőség szempontjából. A forma totalitása tehát nem más, mint kiteljesedett humanitás.

Ezen a ponton nem kerülheti el a figyelmünket, hogy a Mozart-opera nagyformája a teljesen eredeti alapkonceptió ellenére is megőrzi, helyesebben reprodukálja a XVIII. századi opera általános, elvont forma-sémáját, preformáját. Ez nyilván abban az egyszerű tényben fejeződik ki legpregnánsabban, hogy Mozart nem írt egyetlen igazi zenei tragédiát sem. Az operákban megalkotott élet kollíziói tehát feltétlenül megoldódnak, a humanitás mindenképpen győz, a perspektíva derűs. Tekintve, hogy a Mozart-operáknak ez a legáltalánosabb kerete állandó, felmerül a kérdés, hogy alkotójuk valóban leszámolt-e a sémák autoritásával, tényleg megtörte-e a XVIII. századi operában uralkodó művészi-világnézeti feltétlenséget. Természetesen a Mozart-operának is megvan a maga előfeltevése: a humanitás. Ezen a ponton kapcsolódik az egész korszak operájához, de ezen a ponton is válik el tőle. Míg az egész XVIII. századi operában — Gluckot is beleértve — a humanitás beteljesülése mint közvetlen drámai valóság feltétlen, s maga ez a perspektíva a kompozíció reflektálatlan előfeltevése is egyúttal, Mozartnál a humanitás teljes kibontakozása mint előfeltevés csak lehetőség, ami a drámai valóságban művenként különböző mértékben valósul meg, és csak a forma egészében, mint művészi mérték feltétlen. A drámai szubjektumok eleve magukban rejtik a humanitást, az emberi lényeg mint lehetőséget, de kizárólag rajtuk áll, hogy ezt létezésükben mennyire tudják tényleg megvalósítani. Ami a drámai létezés szférájában közvetlenül történik, az mind a szubjektumok műve, organikus kifejlesztő eredmény, s hogy miképpen viszonyul az emberi lényeg és lehetőség virtuális érvényességéhez, azt a művészi modellálás módja idézi fel. Mozart operáinak ez a formai alapstruktúrája fölöttébb rokon Herder humanitás-filozófiájának gondolati modelljével. Ahogy Herder a felvilágosodáson belül szakított annak tradicionális reprezentatív formájával, úgy Mozart is a felvilágosodás szellemében fogant opera típusán belül szakított a tradicionális formával. Bár Mozartot jellegzetesen *naïv* művésznek szokás tartani a *szenimentális* Beethovennel szemben,

¹¹⁵ Abert: I. m. 8—9.

¹¹⁶ Vö. Kierkegaard: „Entweder/Oder”, I, Eugen Diederichs Verlag, Düsseldorf 1964, 49—145.

a szavak igazi schilleri értelmében Mozart sem a naiv, sem a szentimentális, sem a régi, sem a modern művész típusába nem sorolható be: „A régiek meghatnak bennünket a természet által, az érzelmi igazság által, az élő jelen által; a modernek meghatnak bennünket eszmék által.”¹¹⁷ A zene esztétikai lényegéből következően Mozart egy rövid és e tekintetben szerencsés történelmi pillanatban képes volt a természetet, az élő jelent, illetve az eszméket operái formájában érzelmi igazságként szintetizálni. Az emberi lényeg és lehetőség, illetve létezés és valóság problémája, viszonya minden operájában tisztán zeneileg s történelmileg hitelesen szólal meg.

Bár Mozart öt ún. mesteroperájából elég világosan kiolvasható a leírt közös alapstruktúra, mégsem szabad megfeledkezni arról, hogy valamennyi teljesen individuális, egyszeri, végső soron összehasonlíthatatlan megformálás. Természetesen nem arról van szó, hogy — miként Ernst Lert feltételezte — minden Mozart-opera más műfajt képvisel (pl.: a „Szöktetés” Singspiel, a „Figaró” zenei vígjáték, a „Don Juan” zenedráma, a „Cosi” opera buffa, „A varázsfuvola” meseopera). A lényeg éppen az, hogy ezek a remekművek nem sorolhatók magasabb műfaji kategória alá, önmagukon kívül nem *képviselnek* semmit. Bruno Walter a művész finom érzékével jegyzi meg „Téma variációkkal” c. önéletrajzában: „Egységes Mozart-stílus kialakulásáról már csak azért sem lehetett szó, mert ilyen nincs, a mélyreható értelem csak egy „Don Giovanni”-stílust, egy „Cosi fan tutte”- stb. stílust ismerhet el.” „Mozart egy különleges igényt is támaszt interpretálójával szemben, azt, hogy tegyen eleget alkotásai stíluskülönbségének. Mert ahogy már megjegyeztem, minden műve sui generis, s ahogy Shakespeare „Othello”-jának előadási módját nem lehet a „Troilus és Cressida”-ra alkalmazni, ugyanúgy a „Don Giovanni” stílusa sem ad útmutatást „A varázsfuvola”-hoz.” Mozart valamennyi mesteroperája a sors- és forma-probléma sajátos, egyszeri megfogalmazása és megoldása.

A „Szöktetés a szerájból” minden bizonnyal Mozart legderűsebb operája, a felvilágosodás derűs meséje a humanitás birodalmáról. Carl Maria von Weber írta, hogy „a „Szöktetés”-sel Mozart művészi tapasztalata elérte teljes érettségét, s azután csak élettapasztalatából merített tovább”.¹¹⁸ Ez nemcsak személyes, hanem történelmi értelemben is igaz. A komponista fiatalos derűje az 1770–80-as évek klasszikus zenéjének spontánul optimista világvégével találkozott. Az előfeltevés és a perspektíva lényegében egybeesik, de Mozart különös érzékenységgel veszi észre — már „Az álruhás kertészlány” idején — a szerelem humanisztikus problémáját, a lehetőség és valóság egyenlőtlenségét. A mese világában valódi eszményi alakot teremt, Konstanzéét, minden humánus lehetőség foglatát, aki megvalósítja életében a szerelem, az erény és a hősiesség hármas egységét. Ám Belmonte kezdetben nem áll Konstanze emberi színvonalán, s ezáltal felfakad az új típusú drámai dinamika forrása: Belmontének fejlődnie kell, fel kell nőnie Konstanzéhoz. A humánus teljesség így — állandó valóságos jelenléte ellenére is — drámailag lehetőségként hangsúlyozódik. Belmontében diszpozícióként már a kezdet kezdetén megvan a szerelem és az erény, de igazán csak a nevelődés, Konstanze kvalitásainak elsajátítása révén, az ő segítségével fejlődik ki mint eredmény. Ezt tetőzi be a hőssé érés a halálveszélyben. Belmonte valóban önmagát teremti meg, mégpedig rögtön az

¹¹⁷ Schiller: „A naiv és szentimentális költészetéről”, I. m. 307.

¹¹⁸ Weber: „Kunstansichten”, Verlag Philipp Reclam jun., Leipzig 1969. 210. Magyarul idézi: Kovács János: „Mozart breviárium”, Zeneműkiadó Vállalat 1961. 285.

eszmény, a szimbolikus teljes emberség szintjén. Sorsa: a polgári humanizmus szellemében felfogott individuum genezise. A „Szöktetés”-ben a valóság fel nő a lehetőségekhez, az emberi lényeg, a humanitás a létezés erejével lép fel. Ennek a sorskoncepciónak „másik arca” az a formakoncepció, amit fentebb általánosságban mint a Mozart-opera alapstruktúráját írtunk le. Ez az alapforma itt valósul meg először. A „Szöktetés” az első *esztétikai formájában* polgári opera. De ezen az alapszerkezeten túl az opera sorskoncepciójának legsajátabb eleméből, a teljes emberség közvetlen drámai beteljesültségéből (Konstanze) és beteljesedéséből (Belmonte) fakad a forma sztatikájának és dinamikájának tökéletes egyensúlya, a már kialakuló koncentrikus, analogikus dramaturgián belül is a szerkezet linearitása, karsú és egyenletesen emelkedő ívelése. Ezt a felívelést modellálja Blonde és Pedrillo átlagéletének középvonala és mintegy negatívó Osmin mindinkább magába gabalyodó körbenforgása. Ez a valójában egyáltalán nem egyszerű, de mégis világosan tagolt, tényezőit belső szükségszerűséggel összekapcsoló szerkezet az alapja annak, hogy a főként szólószámokból álló zenei anyag tökéletes *zenedrárává* szerveződik. A zenei mozzanatok egymásra vonatkozása a közvetlen összeütközésekben és a legátvittebb megfelelésekben vagy meg nem felelésekben egyaránt egységesen és következetesen drámai elvű. Ez a drámai elv még alig repesztí széjjel az idill burkát, mindenekelőtt lírai megnyilatkozások új típusú egymásra vonatkoztatásában nyilvánul meg és nem a konfliktusok vehemens kiéleződésében. A plasztikus, ám diszkrét zenedrámai formát megnyugtató belső biztonság hatja át és páratlan derű ragyogja be.

Lehetetlen rekonstruálni, hogy a „Szöktetés”-t követő pár évben miért és hogyan alakult át Mozart opera-koncepciója, az azonban kétségtelen, hogy már egy évvel a bemutató után és három évvel a „Figaro” keletkezése előtt, 1783-ban így vázolja elképzeléseit: „A legfontosabb a dologban: az egész legyen ízig-vérig komikus. S bárha lehetséges volna két egyformán jó női szerepet a színpadra állítani! Az egyik seria-énekesnő, a másik mezzo carattere kellene hogy legyen; kiválóság dolgában azonban mindkét szerepnek teljesen egyformának kellene lennie. A harmadik női szerep azonban egészen buffa-jellegű lehetne; mint ahogy az összes férfi-szerepek is, ha szükséges.”¹¹⁹ Óvakodni kell e sorok túlinterepretálásától, mert mindenekelőtt arról tanúskodnak, hogy Mozart elsődlegesen technikában gondolkodott. Mégis, amikor a „Figaró házasságá”-ban hozzávetőleg ez az elképzelés valósul meg, kiderül, hogy az új technika mögött új sors- és formakoncepció rejlik. Az opera öt dramaturgiailag egyenrangú emberre, a Grófra, a Grófnéra, Figaróra, Susannára és Cherubinra, öt különböző életlehetőség rivalizációjára épül. Az életvitelek rivalizációja által kiépített, felépített világ nem mesevilág, hanem „az élő jelen”, az ember történelmi létezése és valósága. Itt aktuálisan nincsen olyan ember, aki a maga személyes életében megvalósítaná a teljes emberséget, szerelem, erény és hősi formátum ezt szimbolizáló, mozarti hármas egységét. Kizárólag a Grófné szerelme erényes és hősi, de mintegy elválasztva az élet gyakorlatától, hol rezignáltan, hol reménykedően szembeállítva vele, a tiszta bensőségben. A Gróf heroikus szerelmi szenvedélye számára a másik ember nem mint ember szükséglet, tehát szerelmében önmaga számára sem válik emberré. Susanna és Figaro nem nagy formátumú személyiség, hanem átlagember. Ám „képessé-

¹¹⁹ Mozart levele apjának 1783. május 7-én. Idézi Kovács János: „Mozart breviárium”, I. kiad. 355.

geinek és készségeinek határain belül” mindkettő teljes ember lehet az erkölcsös szerelemben. (Az „erkölcsös” kifejezés itt természetesen nem a konvenció, hanem a humanitás értelmében szerepel.) Susannában és Figaróban sok tekintetben más képességek és készségek laknak, s jóllehet nem egymást fejlesztik, mégis egymás hatására fejlődnek. Életközösségüket a maguk korlátozott életkörén belül humánusan, intenzíve teljesként rendezik be. A szerelemittas Cherubinra nem érvényesek a további meghatározások, lényének lényege éppen a teljes nyitottság, szerelme önmagában a legkülönbözőbb életlehetőségek ígérete. A „Figaro” világára illik leginkább az idézett goethei gondolat: „csak az összes emberek alkotják az emberiséget, csak az összes erők együttvéve a világot. Ezek egymás közt gyakran ellentétesek, s miközben egymást le akarják rombolni, a természet összetartja és újra előidézi őket.” A mozarti sorsfelfogás dinamikája azonban egy perdöntő vonatkozásban meghatározottabb: nem természeti, hanem *történelmi*. A Gróf *szerelmében* arisztokrata és dekadens emberileg. Susanna és Figaro pedig egy új típusú, bár aktuálisan korlátozott emberi *fejlődés* szubjektuma. A Grófné bizonyos értelemben egyszerre reprezentálja a múltat és a jövőt. Férjéhez való viszonyában hajdan az életben beteljesült embersége hangsúlyozódik, a korlátozottan teljes Susannához képest viszont humanitásának formátuma. Mozart a „Figaro”-ban tehát „az élő jelen”-ben ható történelmi-emberi erők konfliktusainak, értékcollízióinak dinamikáját ábrázolja. Mint láthatjuk, ennek a dinamikának az egyenlőtlenségek eredőjeként határozott belső irányulása van, s ez a cselekmény szimbolikus *haladásának*, a Gróf legyőzésének és Figaróék boldogságának az alapja. Ám a „Figaro” dinamikájának legsajátosabb vonása mégis az, hogy az egymás ellen irányuló erők jelentős pillanatokra minduntalan újra meg újra összehangolódnak. És ez nem csupán azt fejezi ki, hogy csak az összes emberek alkotják az emberiséget, csak az összes erők együttvéve a világot, s a természet — vagy a történelem — összetartja őket. A sorsfelfogásnak ez az alapvetően harmonikus jellege azon a meggyőződésen alapul, hogy az „élő jelenben”, ha nincs is, *közvetlenül* lehetséges a személyes életben beteljesült humanitás. E sorskonceptió „másik arca” az a formakoncepció, amely egyedülálló *zenedramái* tökéletességével tűnik ki még Mozart opera-oeuvre-jében is. Ez a forma mindenekelőtt egyetemesen drámai. Öt ember állandó szukcesszív és szimultán egymásra vonatkoztatása. Az alakok egy életprobléma-centrum köré rendeződnek el, körülötte mozognak, s analogikusan, kontrasztokban és szimmetriákban viszonyulnak egymáshoz. Minden zenei momentum ebbe a viszonylatrendszerbe kapcsolódik és az életprobléma-centrumra utal. Az együttesek és az áriák ebben az értelemben egyként drámaiak. Mindig egyszeri, megismételhetetlen individuumok egymásra vonatkozásáról van szó, s maga a vonatkozás éppen azt fejezi ki, ami bennük egyszeri, megismételhetetlen, legmélyebben individuális. A drámaiság tehát a legszemélyesebb létezés szférájában érvényesül. A zenei folyamat gyorsan váltakozó zárt zenedarabok, rövid (együttes- vagy szóló-) jelenetek eggyé épülése. Az időben realizálódó forma nem csupán egy nagy, általános vonalat követ, hanem drámai pillanatokból tevődik össze, „amelyek mintha maradéktalanul és közvetlenül feloldódnának mindenkor *hic et nunc* jellegükben” — ahogy Lukács György mondja Shakespeare jeleneteiről.¹²⁰ Minden ilyen zenedarab feloldhatatlan, önálló egység, önmagában zárt monád: az az egyedi mód,

¹²⁰ Vö. Lukács György: „Shakespeare időszerűségének egyik vonatkozásáról”, a „Világirodalom”, I, c. kötetében, I. kiad., 18.

ahogy a tematikus munka, az analitikus-szintétikus fejlesztés, a zenekari anyag és az énekszólám viszonya, a drámai és koncertáló elem, a viszonylatok euritmiaja megvalósul bennük, röviden: atmoszférájuk, a bennük sűrített lelki történet és a hullámlámsága kizárja, hogy közvetlenül alávehető legyenek egy nagyobb egésznek. A sorrend, a rövidség és hosszúság, a hangsúlyok elosztása, a karakterek és hangulati minőségek vonzásai és taszításai hozzák létre a magasabb egységet. A heterogén zenedrámái mozzanatok végül is tökéletesen egymásra hangolódnak, és ez — az alapvető esztétikai egység érzékelésén túl — azért válik különösen feltűnővé, mert a zenedrámái forma a kollíziók világos és következetes kidolgozásával együtt ellenállhatatlanul törekszik a harmónia felé. Ez a forma egészében, minden egyes pontján érezhető, de néha különleges nyomatokkal szólal meg, például a II. felvonás fináléja B-dúr szakaszának megkülönböztetésében, a III. felvonás szextettjének utolsó részében, és mindennél megrendítőbben a IV. felvonás fináléjának G-dúr andantéjában. Ez utóbbiban a természet, a történelem mintha teljesen összehangolná az erőket, hogy megteremtse a humanitás birodalmát, amelyben a Grófné visszatálhat az életbe, s a többiek felemelkedhetnek hozzá. Ez a zene megrendült és megrendítő hangon, emocionális egyértelműséggel közvetlenül kimondja azt a meggyőződést, amit a teljes zenedrámái forma megbonthatatlan harmonikussága is evokál: az „élő jelenben” sem *elvilég* lehetetlen a teljes emberség, a humanitás birodalmának megvalósulása.

A „Don Juan”-ban, amely az „élő jelen” genezisének és létezésének történetfilozófiáját adja, már nem érvényesül ez a meggyőződés. Az opera alakelrendezését Kierkegaard egy naprendszerhez hasonlítja, ahol Don Juan abszolút centrális alakja körül bolygóként kering a többi szereplő.¹²¹ Valójában az opera sorsproblémája éppen az, hogy ebben a naprendszerben miként veszíti el hatását a centripetális erő és érvényesül mindinkább a centrifugális, hogy tehát miként esik szét ez a naprendszer. Az opera azzal kezdődik, hogy Don Juan — Kierkegaard szavával — „az érzéki zsenialitás” hatalmának feltétlensége megtörik Donna Anna ellenállásán. Donna Elvira fellépésével és sorsával az egész operában állandóan jelenvaló viszonyítási alappá válik a Don Juan-i szerelem emberi következménye: tárgyá emberileg lehetetlenné válik. Leporello ún. „regiszter”-áriájában vulgáris reprodukció formájában ugyan, de a Don Juan-i szerelem lényege fogalmazódik meg: erotika, csábítás, feltétlen hűtlenség, ismétlés, belső szegénység, — „a rossz végtelen”. E vulgáris reprodukció eredetije teljes nagyságában és elsöprő erejével az ún. „pezsgőáriában” nyilatkozik meg. Kizárólag itt és egyetlen diadalmas csábítása alkalmával, Zerlinával kapcsolatban érvényesül az operában *aktuálisan* a donjuanizmus. Az utolsó pillanatban azonban felrémlik Zerlina előtt az emberileg lehetetlenné válás veszélye és fellázad Don Juan ellen. Tehát végül egyetlen sikeres csábítás is megghiúsul, és ráadásul az egész *emberi* világ szembeszáll vele. E sorsdöntő precedens után, a második felvonásban Don Juan érzéki hatalma aktuálisan már nem létezik. Az érzéki zsenialitás egyetlen igazán féktelen megnyilatkozása Donna Elvirával kapcsolatban, a tercettben teljesen *retrospektív* beállítású. Ennek megfelelően mindinkább Leporellóhoz való viszonya kerül az előtérbe. Mivel ebből a kapcsolatból hiányzik az érzéki eszményítés mozzanata, Don Juan egyértelműen embermegtörő hatalomként jelenik meg. Végül a fináléban, utolsó élet-

¹²¹ Vö. Kierkegaard: I. m. 133.

hymnuszában még egyszer kitör egész érzéki féktelensége, de most már csak korábbi önmaga vulgáris reprodukciójaként. Don Juan, az érzéki zsenialitás útja az operában félreérthetetlenül a folyamatos elszigetelődés és belső dekadencia. Leporello Don Juan komikus bolygója, aki eltéphetetlenül vonzódik hozzá, de gazdája pusztulása után könnyedén lép keresztül rajta. Donna Elvira Don Juan boldogtalan bolygója, akit felőröl életének abszurditása, és hűtlen szerelmesének megsemmisülését követően roncsként, emberileg lefokozódva lép ki a cselekményből. Zerlina mindazt elsajátítja Don Juantól, amivel életkörének szűkössége bővíthető és gazdagítható a normalitás határain belül, majd fellázad ellene és túllép rajta. Donna Annára egyáltalán nem hat az érzéki zsenialitás, Don Juan mint gyilkos, nem pedig mint csábító avatkozik bele az életébe. Don Juan létezése csak kiprovokálja Donna Anna belső drámáját, ám ez a dráma teljesen autonóm, a gyermeki szeretet és a szerelem konfliktusából fakad, s egy régi életből egy teljesen új életbe vezet. Az új életet Don Ottavio, a szó eredeti, XVIII. századi értelmében vett „szentimentális szerelmes” jelenti számára, aki az operában bizonyos értelemben Don Juan antipódusa. A szerelemben ábrázolt emberi sorsok problematikája a „Don Juan”-ban végső soron egyetlen ellentét körül koncentrálódik: a morálisan indifferens érzékiség emberi redukáltsága áll szemben az erkölcsös szerelem humanus gazdagodásával. Mozart az előbbi (Don Juan, Donna Elvira) retrospektív beállításba helyezi, az utóbbit (Donna Anna, Don Ottavio, Zerlina) perspektivikusan ábrázolja. A koncepció történelmi. A szerelem két alaptípusa két különböző világállapothoz tartozik. Az előbbi a hőskorhoz, amelyben az erkölcs és az igazságosság még nem jelenik meg törvényes rendként; az utóbbi a modern korhoz, amelyben ez már kész tény, tehát a polgári társadalomhoz. Don Juan elpusztul, Donna Elvira kivonul a világból, s a katasztrófa után megkönnyebbülten végleg berendezkedik a polgári társadalom. A szerelmi dráma tehát éppen centrumában világdráma. És ugyanebbe a centrumba kapcsolódik a másik, a mitologikus világdráma: Don Juan és a Komtur személyében a keresztény hőskor dualista világképének két hatalma, az érzékiség és a szellem csap össze és semmisíti meg, teszi feleslegessé egymást kölcsönösen, hogy önpusztító harcuk üresen maradt terén berendezkedjen az egységes, humanus polgári világ. A „Don Juan” tehát kettős világdráma. Mozart éppen azzal, hogy a történelmi sorsfordulatot két különböző dimenzióban ábrázolja, hozza napvilágra a történelmi egyenlőtlenségeket. Egyrészt a modern világnak nincsenek hősei, vagyis a személyiség formátuma, önállósága, függetlensége szempontjából a hőskor letűnt, a modern kor megszületése, felmérhetetlen történelmi veszteségekkel jár. A polgári társadalomban a történelmileg már létrehozott emberi lehetőségek egy lényeges dimenziója szükségképpen betöltetlen marad, *elvileg* nem valósítható meg a szerelem, morál és hősiesség hármas egysége, a teljes emberség mozarti szimbóluma. Másrészt a polgári világ olyan új morális és érzelmi kultúrát teremtett, amely lényeges gazdagodás a hőskorhoz képest. Az egyenlőtlenség megszüntethetetlen, az ellentmondás feloldhatatlan, s Mozart ebben a mivoltában is konceptualizálja. Sorskonceptiójának paradoxonja talán Brecht Galilei-drámája ismert fordulatának parafrázisával fejezhető ki leginkább: szerencsétlen világ, melynek nincsenek hősei — szerencsétlen az a világ, melynek hősökre van szüksége. *Ennek* a sorskonceptiónak a „másik arca” a „Don Juan” formakonceptiója. A formaprobléma két síkon vetődik fel: egyrészt a zenedrámái cselekmény, másrészt a teljes zenedrámái forma szintjén. A zenedrámái cselekmény megkomponálásának problémája abból adódik, hogy az egyenlőtlenségei

ellenére is művészileg affirmált irányú történelmi sorsnak elvileg a drámai szubjektumok életnyilvánításainak eredményeképpen kell megjelenni, ám a vállalt perspektívát képviselő individuumok gyakorlati effektivitás tekintetében egész egyszerűen összemérhetetlenek a dekadensnek felfogott főhőssel. Vagyis mindenki teljesen tehetetlen Don Juannal szemben, senki sem képes gyakorlatilag helytállni azért a rendért, amit Don Juan nem vesz tudomásul, és ez a rend mégis érvényes, mégpedig művészileg éppen tehetetlen hívei alakjában kell patétikusan érvényesnek lennie. Ez a probléma nem oldható meg a „Figaro” dramaturgiájával. Persze itt is mindig egyszeri, megismételhetetlen individuumok egymásra vonatkozásáról van szó, de minden vonatkozás azon túl, ami bennük egyszeri, megismételhetetlen, legmélyebben individuális, még valamit kinyilvánít: történelmi-emberi érvényességének mértékét. S a tulajdonképpeni zenedrámái vonatkozások éppen itt, az érvényesség sférájában léteznek. Az alakok többnyire nem hatnak egymásra zeneileg, hanem csak demonstrálják lényegüket, illetve lényegük jelentését. A Komtur és Don Juan csupán azáltal, hogy önmaga, összecsap, de a küzdelem nem megy túl ellentétességük szüntelen megütköztetésén. Donna Elvira, a főhősön kívül az opera legvehemensebben drámai szereplője valójában nem fellépésének közvetlen ereje, hanem szuggesztív jelentése révén veszélyes Don Juanra nézve. Don Juan és Don Ottavio, az opera két történelmi-antropológiai antipódusa soha sincsen igazi ellentétben közvetlenül szembesítve egymással. Két ellentétes világot jelentenek, amelyek az érvényesség sférájában lényegükből következően radikálisan tagadják egymást, a létezés sférájában viszont szinte közömbösek egymás iránt. Zenedrámái ellentétüket a maga igazi jelentőségében egyikük sem intencionalja, színpadi konfliktusukban pedig Don Ottavio eltölpül Don Juan mellett. Don Juan és ellenfelei konfliktusa nem más, mint az érvénytelen démonikus hatalom és a törvényes hatalom védte bensőség által képviselt érvényesség konfliktusa. Az egyetemes drámaiság itt tehát nincs maradéktalanul lezárva az individuumokban és viszonyaikban, hanem ezeknek magasabbra utaló, *representatív* jelentőségük van. Különös, hogy a „Don Juan” reprezentációs zenei dramaturgiája *effektusai* tekintetében drámaibb, mint a „Figaro” immanens, *kompozíciós* drámaisága. A „Don Juan” nem monádszerű, mikrokozmosz jelenetekből, miniatűr drámákból épül egygyé, hanem önmagukban szerkezeti-egyszerűbb, lapidárisabb, ám jelentőségteljesebb mozaikszerű, élesen kontrasztáló jelenetekből. Ez a látszólag primitív zenedrámái technika itt létrehozza — és csak ez képes létrehozni — azt a monumentalitást és azt a szellemies légkört, amit a sorskonceptió világdráma- és történetfilozófia-jellege megkövetel. Az opera reprezentációs dramaturgiája a Don Juan-dráma színpadi lehetőségei meghaladásának szükségességéből származik, s ez annyit jelent, hogy a „Don Juan” dramaturgiája szélsőségesen zenei dramaturgia, amely nem vonatkozatható vissza következetesen a színpadra, operában nem adható elő teljesen adekvát módon. A „Don Juan”-ban tehát megbomlik a zenedrámái cselekmény és a színpadi cselekmény kongruenciája. A problémák még jobban kiéleződnek a következő szinten, a teljes zenedrámái forma síkján. Az eddigieket felerősítő új probléma abból származik, hogy a művészileg affirmált világállapot és alakok létezése, valósága nemcsak gyakorlatilag és Don Juan korszakához, alakjához viszonyítva korlátozott, hanem *elvileg* és önmaga immanens humánus lehetőségeihez képest is az. Mozart tévedhetetlenül modellálja alakjait, egy pillanatra sem stilizálja fel a létezést és valóságot az emberi lényeghez és lehetőséghez. Alakjai még életük csúcspontján is — Abert kifeje-

zésével; — „a hétköznapok ünnepi óráiban”¹²², az egyházas színezetű részletekben is olyan távol vannak a szerelem, morál és hősiesség hármas egységétől, az ember humánus lehetőségeinek e jellegzetesen mozarti összefoglalásától, amilyen távol csak Istentől lehetnek. Mozart ebben az operában semmilyen pozitív kifejezést sem tud adni ennek az eszménynek. Úgy teszi kompozitórikusan mégis jelenvalóvá, hogy a sorskonceptió „szerencsétlen világ, melynek nincsenek hősei — szerencsétlen az a világ, melynek hősökre van szüksége” paradoxonját következetesen érvényesíti formailag is. Egyrészt a „Don Juan” zenei formájából teljesen hiányzik az a permanens törekvés a harmónia felé, ami a „Figaro” zenéjét talán legmélyebben minősíti. Ez a zene éppen ellenkezőleg, a kollíziók állandó kiélezése, a legváltozatosabb kontraszthatások felé tör. Célja az egyenlőtlenlések állandó szembesítése, sokoldalú és következetes kifejezése. Mozart ezt odáig feszíti, hogy az operában állandó problémát jelent a minden műalkotással szemben támasztandó alapvető követelmény, az esztétikai létkérdés, hogy egyetlen nézőpontból legyen benne látva és ábrázolva minden. Ez Mozart egyetlen olyan operája, amelyben töréspontokra lehetünk figyelmesek. Ilyen Donna Anna D-dúr áriája, az első fináléból a B-dúr adagio és a Don Juan leleplezésével kezdődő szakasz és ilyen a második felvonásban Don Ottavio B-dúr áriája. Ám ezektől a más-más szempontokból igen problematikus részletektől eltekintve végül is létrejön az egység. A harmonikusság megtagadása mellett, azt szervesen kiegészítve ez a végső egység a formai paradoxon másik oldala. Mozart következetesen a humánus emberi lényeg és lehetőség oszthatatlansága felől ábrázolja az emberi létezés és valóság következetes széttagoltságát. A „Don Juan” formája tehát ismét egyszeri módon sajátos. A forma előfeltevése továbbra is az a spontán meggyőződés, hogy a humanitás kibontakozása, a teljes emberség az ember immanens lehetősége. A cselekmény mint eredmény két dolgot tesz világossá: egyrészt a polgári világ gyakorlatilag *humánusabb*, mint a hőskor volt, másrészt viszont *elvileg* lehetetlen benne az egyén számára az emberi teljesség, a humanitás birodalma elvileg nem lehet „élő jelen”. Ugyanakkor nem a cselekmény, hanem a kompozíció virtuális perspektívájaként, a modellálás módjában és a forma egészében művészileg jelen van és hat a humanitás birodalmának *érvényessége*.

A „Figaro házassága” és a „Don Juan” a sors- és formakoncepció minden lényeges különbsége ellenére mélyen összetartozik. Összekapcsolja őket a problematika rokonsága, az ábrázolás átfogó történelmisége és totálisan kifejlett drámaisága. A „Don Juan” után a „Cosi fan tutte” legalább olyan éles fordulatot jelent, mint a „Figaro” a „Szöktetés” után. Az alapstruktúrán *belül* radikálisan új típusú sors- és formakoncepcióról van szó. A „Cosi” alakjai nem individuumok, s az *emberi* létezés és valóság legkorlátozottabb köreiből élnek, a konvenció világában. Természetesen amíg ember az ember, vannak lehetőségei. Ezekben a figurákban is élnek olyan szükségletek, amelyek spontánul áttörnek a konvenciókat és impulzusokat adnak a saját élet kialakításához. Ezek a szükségletek a szerelemben bukkannak felszínre. Egy könnyelmű fogadás felborítja a „hiúság-szerelem” (Stendhal) stabil konvencióját és felszabadítja a természetes vonzásokat-taszításokat. A két pár között „cserebomlás” megy végbe. S ekkor a két új pár egymást modellálja: az egyik az új kapcsolatot is csak egy új konvenció szerint tudja berendezni mint „kedvtelés-szerelmet” (Stendhal); a másikat ellenben minden konvención túllendíti a

¹²² Abert: I. m. 459.

„szenvedélyes-szerelem” (Stendhal) spontán dinamikája. S ekkor már-már sorssá rendeződik e két ember élete, ám véget ér a fogadás, mindez pillanatnyi és következmény nélküli epizód marad, minden visszazökken a régi kerékvágásba. Itt egy teljesen új jelenséggel állunk szemben Mozart opera-oeuvre-jében: az opera sorskonceptiója nem az alakok sorsának egységes konceptualizálása e sorsok belső lehetőségei szempontjából, hiszen a figurák többé-kevésbé sorstalanok. Mozart egy alakjai létezéséhez és valóságához képest külső, attól teljesen elszakadt emberi lényeg és lehetőség felől látja és láttatja a sorstalan imboldyagást. A „Cosi fan tutte” sorskonceptiója: az emberi lényeg és létezés, lehetőség és valóság diszkrepanciája mint „élő jelen”. Ennek a sorskonceptiónak a „másik arca” az opera formakonceptiója. Eléggé közismert, hogy az opera két különböző zenedramai stílust egyesít tökéletesen homogén eredeti formává. A dramaturgia vetületében egyrészt egy következetesen primitivizált bábjáték-technikáról, másrészt bizonyos mozzanatok hirtelen megelevenedéséről, gazdag kidolgozásáról van szó; a zenei anyag vetületében pedig egyrészt a látszólag konvencionális opera buffa-hangról, másrészt az olykor teljes differenciáltságában kibomló kései Mozart-melódikáról. A bábjáték-dramaturgia és a buffa-zene egyáltalán nem elsődleges értelemben, közvetlenül jelenik meg, hanem következetes stilizáció eredményeképpen, mindig reflektáltan. A reflexió a legkülönbözőbb minőségekben jelenik meg, „a legmulattatóbb ironiától” (E.T.A. Hoffmann) kezdve az együttérzésen keresztül egészen a nosztalgiáig, de minden esetben a létezés és valóság korlátozottságát viszonyítja a lényeg és lehetőség virtuális végtelenségéhez. A zenedramai folyamat életteli kidolgozása, a Mozart-melódika kivirágzása azokat a momentumokat jellemzi, amikor az emberek egy-egy elszigetelt pillanatra impulzusait követve lehetőségeik legjobb értelmében megvalósítják önmagukat. A zene ilyenkor — drámai következmények nélkül — közvetlenül az emberi lényeg és létezés, lehetőség és valóság egységét hirdeti, már-már himnikus szárnyalással. A reflektált konvencionális stílus és a himnikus stílus azonos szemléletű és szintű stilizáció eredménye, s így teljesen homogén. Ám ez a homogenitás jellegzetesen lírai. Az operában nem drámai rend uralkodik, ez legfeljebb tétován körvonalazódik, majd újra szétesik. Mivel a szubjektumok nem individuumok, s így nincsen meg az az autonómiájuk és következetességük, hogy sorsuk organikus folyamattá válják, életük logikáját követve sohasem lehet eljutni az opera formájához. A folyamatosságot és egységet az állandó reflexív „hangtörésekben” érvényesülő, hangsúlyozott eufónia, a zene töretlen szépsége teremti meg, tehát nem a költői szubjektumok, hanem a zeneszerző szubjektivitásának eredménye. Csakhogy ez nem azt jelenti, hogy a reflexió független az alakoktól, absztrakt és általános módon áll szemben velük. A felfokozott alkotói szubjektivitás a „Cosi” zenéjének *minden* mozzanatát áthatja, és utólag kianalizálhatatlan, hogy a felidézett hatások komplexumából mi tartozik az alakokhoz és mi az alkotóhoz. A reflexió nem jut kifejezésre önmagában és önmagáért, hanem mindig csak mint a konkrét zenedramai mozzanat egyik, noha meghatározó hangulati minősége jelenik meg. Mégis teljes újdonság Mozart opera-oeuvre-jében, hogy a reflexió nem *tisztán* kompozitórius, hanem a zenei anyag mindig *önmagában* reflektált. Ezt legegyszerűbben úgy fogalmazhatjuk meg, hogy az opera zenéje mindvégig *közvetlenül emfatikus*. Voltaképpen ennek a lírai emfázisnak a heve olvasztja egygyé minden szinten — a technikától egészen a tárgyyszerű és értékelő ábrázolás kettősségéig — a heterogén elemeket. Ha intellektuálisan akarjuk meghatározni ennek az emfázisnak az emocionálisan

egyértelmű „jelentését”, leginkább a „hit” szóval fejezhetjük ki. A „Cosi” zenéjének emfatikus szépsége az egész forma létalapjára utal vissza. A formakonstituáló előfeltevés: hit a kibontakozott humanitás, a teljes emberség mint emberi lényeg és lehetőség érvényességében. A cselekmény világossá teszi, hogy az emberi létezés és valóság az „élő jelenben” elszakadt az ember humánus lényegétől, lehetőségeitől. A cselekmény perspektívájában nem is jelenik meg e diszkrepancia felszámolásának lehetősége. Ugyanakkor belső lírai perspektívaként létrejön egy állandó jelenlő élmény: az emberi lényeg és lehetőség *személyes* átélése a tiszta bensőségben, a diszkrepancia megszüntetése a fokozott szubjektivitásban. A „Cosi fan tuttè”-nek ez a sajátos *modellje* látzólag feladja a Mozart-opera eddigi esztétikai vívmányait és visszatér a XVIII. századi opera sémájához. Hiszen a forma itt nem önmagán belül eredményként újra igazolt képződmény, hanem egy bizonyos külső előfeltevés és lírai alapélmény pusztá következőképpen. Való igaz, hogy az „élő jelen” Mozart számára minden időbeli perspektíva végét jelenti, a Mozart-opera nem ismeri a jövőt. Tárgya az „élő jelen” genezise és létezése, de további történetének megváltoztatásának problémája fel sem merül. A jövő felé zárt, transzcendálhatatlan sors „másik arca” a transzcendálhatatlan forma. A perspektíva nem az időben, hanem az érvényesség szférájában létezik. Ez az oka annak, hogy az emberi lényeg és létezés, lehetőség és valóság diszkrepanciája művészi konceptualizálásakor leáll a sors, a forma korábbi dinamikája. Az előfeltevés és a perspektíva lényegében újra egybeesik: a humanitás feltétlenül érvényes. Az igazi, a „Szóktetés”, a „Figaro” és a „Don Juan” értelmében felfogott drámának nincsen többé helye a Mozart-operában. Ám ez mégsem visszatérés az operatörténet mozarti fordulata elé. Ugyanis a formakonstituáló előfeltevés és a feltétlenül érvényes perspektíva már nem spontán, nem közvetlen, nem reflektálatlan. A sors- és formakoncepcióban uralkodó feltétlenség művészileg nem magától értetődő, nem természetes, hanem belső szükséglet teremti meg, a hit tartja fenn. A felvilágosodás világképén *belül* el sem lehetne képzelni nagyobb távolságot a tradícióktól. A Mozart-opera dinamikája a „Don Juan” után a „Cosi”-ban megtorpan, s ez jelzi ennek a művészetnek *történelmi* — és természetesen nem személyes — határait. A megtorpanás azonban esztétikailag nem jelent hanyatlást, Mozart hitből fakadó lírai válasza a történelmileg új típusú sors- és formaproblémára teljesen autentikus, *művészileg* következetesen végig vitt és beteljesedett.

„A varázsfuvola” világa nem az „élő jelen”, hanem egy esztétikai-etikai „saját világ”. A szöveggönyv így elvileg lehetségessé teszi, hogy a két legnagyobb mozarti megoldás, a felvilágosodás meséje a humanitás birodalmáról és a világdráma, a „Szóktetés” és a „Don Juan” problematikája egyetlen hatalmas szintézisben egyesüljön. A legáltalánosabb alap a princípiumok harca: a sötétség, az antihumanitás, a múlt leküzdése a világosság, a jelenben *érvényes* humanitás által. E mitologikus folyamat mint háttér előtt zajlik le az emberi dráma; embereké, akik önmagukat megteremtve elszakadnak a sötét és antihumánus múlttól és megérkezik a fény és humanitás virtuális jelenébe. Nem kétséges, ezt az utat csak a humanitás birodalmának *érvényessége* segítségével, ennek az érvényességnek erőt adó tudatában és hitével járhatják végig, Tamino és Pamina ennek az érvényességnek a jegyében fejlődnek, de nem az fejleszti őket. Magukban rejlnek az erők, hogy tökéletesítsék önmagukat. Sarastro birodalma csak a lehetőséget, a formákat, a kereteket nyújtja, de a szerelmesek önmaguk valósítják meg életükben a szerelem, morál és hősiesség hármast

egységét, a teljes emberség e mozarti szimbólumát. A mese tehát radikálisan meghaladja az „élő jelenbeli” emberi létezés és valóságot, s az emberi lényeghez és lehetőségekhez való felnövést követi. Annál különösebb, hogy Mozart, akinek a mesén túl a zene esztétikai lényege további felmentést adott a létezés és valóság művészi tudomásulvétele alól, mégsem élt ezekkel a lehetőségekkel. A Mozart-opera már a „Don Juan”-ban és utána alapproblémájává tette az emberi lényeg és létezés, lehetőség és valóság diszkrpanciáját, s ezt a problémát „A varázsfuvola” sem kerüli meg. Teljesen új momentum, hogy a humanitás mint emberi lényeg és lehetőség Sarastro és a beavatottak világában szimbolikusan létezőként és valóságként van ábrázolva. Ezzel viszont Mozart számára egy tökéletesen új minőségű konfliktus keletkezik: a létezés és valóság szférájában élő individuumok és az érvényesség szférájában élő individuumok viszonyának problematikussága. És ez a problematikusság most nem csak a létezés és valóság szférájára vonatkozik, hanem az érvényességére is: a feltétlenül *érvényes*, ám nem valóságos humanitás egyáltalán humanitás-e még; az érvényesség követelményei a létezéssel szemben humánusak-e még egyáltalán. „A varázsfuvola” alapvető, állandóan felmerülő és mindig hittel megoldott sorsproblémája tehát a következő: abszolút-e vagy sem az emberi lényeg és létezés, lehetőség és valóság diszkrpanciája, vagyis — mivel Mozart, a művész számára létezésből *feltétlenül* elválasztott lehetőség konceptualizálhatatlan — lehetséges-e egyáltalán humanitás. Az operában ez a probléma mindenekelőtt a beavatottak és Sarastro világának *ezoterikus* jellegében manifesztálódik. A humanitás mint emberi lényeg és lehetőség ezoterikus jellege két különböző aspektusban jelenik meg. Egyrészt konfliktusként. Sarastro és világa Paminával szemben szinte következetesen antihumánus módon lép fel, nem azért, mert megpróbáltatásoknak teszi ki, hanem mert ezeket nem teszi számára értelmessé, *öntudatosan* vállalhatóvá. Pamina tragikus g-moll áriája és c-moll jelenete az opera fináléjában a Sarastro-világ spontán és mély kritikája. Ugyanakkor — s ezáltal mélyül el igazán az ábrázolás — maga Sarastro is tudatában van ennek a problémának, s az első finálé F-dúr larghetto jelenetében és a B-dúr tercettben egyaránt belső konfliktusként éli is át. Ez a tercett azért fontos, mert itt nemcsak az örökké kiszolgáltatott Pamina, hanem a mindvégig öntudatos Tamino is átéli Sarastro önkéntelen kegyetlenségét. Rendkívül fontos, hogy a végső feloldódás akkor következik be, amikor szétfoszlik a humanitás birodalmának ezoterikus jellege. Az igazi szenvedést nem a próbatételek emberi súlya, hanem autoritativ jellege okozza a szerelmeseknek. Amint feloldják sohasem racionális érintkezési tilalmukat, felszabadultan, szinte boldog önmegvalósításként járják végig az utolsó és legnehezebb, szimbolikusan utat a tűzön és a vízen keresztül. A többé-kevésbé nyílt konfliktuson kívül másrészt belső kielégületlenségként jelenik meg a humanitás ezoterikus jellege. Sarastro és a papok zenéjének gyakran fájdalmas, rezignált, nosztalgikus karakterére gondolunk. Ez a hangulat mindenekelőtt a papok indulóját és Sarastro F-dúr áriáját jellemzi, de felbukkan a papok kórusában is. Ezek a pontokon szuggesztíven fejeződik ki, hogy a humanitás birodalmának lakói fájdalmasan érzik világuk magába zártságát, távolságát, az emberi létezésből és valóságtól, életet radikálisan meghaladó jellegét. A papok indulójában ez rezignáció és nosztalgikus sóvárgás elegyeként, Sarastro F-dúr áriájában mint egy illúziótlan és végső számvetés mély komolysága, a papok kórusában pedig reménykedés formájában fejeződik ki. A sarastroi humanitás egyetlen töretlen fényű, a beteljesültség élményét nyújtó megnyilatkozása az E-dúr ária. Ezt

azonban az teszi lehetővé, hogy a humanitás birodalma itt nem a konkrét emberi problémákkal van szembesítve, hanem közvetlenül az antihumanitás birodalmával, az Éj királynője d-moll áriájával. Az Éj királynője d-moll áriája és Sarastro rá következő F-dúr áriája a maga végletes — és már-már abszurd kompozíciós effektusnak tűnő — tonális idegenségével tulajdonképpen az opera sorskonceptiójának lényegére utal. A „lehetséges-e egyáltalán humanitás?” kérdésre Mozart egy mesebeli világrend felépítésével válaszol, amely végül is intermundium a létezés és az érvényesség között. *Ha* a sötétség és antihumanitás mint princípium érvényét veszti és elpusztul, *ha* a világosság és humanitás mint princípium érvényessége elveszíti ezoterikus, az életet következetesen és radikálisan meghaladó mivoltát; *ha* az emberi lényeg és létezés, lehetőség és valóság diszkrepanciája nem abszolút, — *akkor* lehetnek *mesehősök*, akiknek létezése és valósága szimbolikus küzdelemben felnőhet a lényeghez és lehetőséghez; *akkor* a legkorlátozottabb képességű és készségű embernek sem csupán az elsivárosodás és a lefokozódás lehet a sorsa, hanem megnyílik a felismert korlátok közötti teljesülés lehetősége, s így életét az emberiséghez tartozás, a „nélkülözhetetlenség” pátosza hatja át. Mozart „A varázsfuvola”-ban ezt a mesebeli „világállapotot” rendezi be a tartalmi véglegesség és egy egész életmű summázásának igényével, a mindent megmérés és mindent rangsorolás gesztusával. Ennek a mesebeli sorskonceptiónak „másik arca” a formakoncepció. Szabolcsi Bence nagyon finom észrevétele¹²³, hogy „A varázsfuvola” és Goethe „Faust”-jának második része a formának *abban* a vonásában rokonok, hogy mindkettő lényege csupa — Eckermann szavával élve — „csupán magában álló kis világkör, amelyek — lévén önmagukban lezártak — hatnak ugyan egymásra, de amelyeknek egymáshoz mégis kevés közük van”.¹²⁴ Az opera minden zenei egysége: a Singspiel-jelenet, az opera buffa-jelenet, az osztrák népies kuplé, a felmagasztosult olasz-német arietta, a negatívvá vált koloratúr-ária, a bensőséges dal, a monumentális drámai recitativo accompagnato, a népies tánc, a nagy színpadi tabló az igazságosztó fejedelemmel, a szublimálttá vált induló, az ima, az egzotikus karakter-ária, az oratóriumkórus és a figurált korál itt — mint Goethe szerint a „Faust” negyedik felvonása — „egészen sajátos jelleget kap, úgyhogy a többivel, mint valami magában álló kis világ, nem is érintkezik, és az egészhez csak a megelőző és következő mozzanatokkal fennálló halvány vonatkozásai révén csatlakozik”.¹²⁵ Minden ilyen egység önmagában hordja és közvetlenül kinyilvánítja lényegét, azaz helyét és értékét a mesevilág fentebb leírt rendjében. Ez az opera, bár sokkal inkább uralkodik benne drámai rend, mint a „Cosi fan tutte”-ban, a forma lényegét tekintve még amannál is kevésbé drámai. Jóllehet a „Cosi” mint olaszos opera stilisztikailag közvetlenül a „Figaro”-hoz és a „Don Juan”-hoz kapcsolódik, s jóllehet sem a sors-, sem pedig a formakoncepció egyetemességét tekintve nem mérhető „A varázsfuvola”-hoz, egész problémafelvetése és esztétikai alapjellege messze eltávolítja a két megelőző olaszos operától és „A varázsfuvola” előjátékává teszi. A „Cosi”-ban születik meg Mozart új, lírai operakoncepciója. Ez nem valami közvetlen lirizálást, elsődlegesen lírai atmoszférát, hangulatot jelent. Arról van szó, hogy a zenedrámái cselekmény voltaképpen *értékelésekből* épül fel, minden mozzanat megmérése eredményét reprezentálja. S nem is tartja őket más össze, csak a mesevilágot

¹²³ Vö. Szabolcsi Bence: Faust és Don Juan; „Nagyvilág”, 1966/10. 1547.

¹²⁴ Eckermann: „Gespräche mit Goethe”, Insel-Verlag, Leipzig 1968. 403.

¹²⁵ I. m. 402.

konstituáló, annak tényezőit értékelő alkotói szubjektivitás egységes szemléletmódja és ítélkező ereje. Az opera individuális forma modellje minden zene- és színháztörténeti előzményen túl teljesen személyes, létalapja nem más, mint Mozart hite a humanitás lehetőségében. Ebből a hitből érthető meg a forma előfeltevése: a hit a kibontakozott humanitás, a teljes emberség mint emberi lényeg és lehetőség érvényességében; ebből a hitből érthető meg a zenedramai cselekmény, amely azt teszi világossá, hogy az emberi létezés és valóság elszakadása az ember humánus lényegétől, lehetőségétől nem abszolút; és végül ebből a hitből érthető meg, hogy a *mesés* cselekmény konkrét perspektívája éppen e diszkrépancia megszüntetése. Ebből a hitből, amely nem lelkiállapot, hanem világnézet, fakad, hogy „A varázsfuvola” éppoly kevéssé drámai, mint amilyen kevéssé epikai „Az isteni színháték”, s ugyanúgy lírai, mint amaz.¹²⁶ Am az opera-forma persze mégsem külsődleges burok csupán. Hogy Mozart szüntelenül kiélezi, majd hittel feloldja a sorsproblémákat, hasonlóképpen önmagán belül megszünteti, és végletes stilizációval újra megteremti az operát. Nemcsak azt kérdezi, hogy lehetséges-e humanitás, hanem azt is, hogy lehetséges-e opera, opera-e még, amit komponál. Mozart a legmélyebb műfaji problémák tekintetében éppen legpopulárisabb operájában távolodott el leginkább a műformától. E tekintetben is érvényesek Goethe saját művére vonatkozó szavai „A varázsfuvola”-ra: „az efféle szerkesztésnél nincs is másról szó, mint arról, hogy az egyes tömbök jelentősek és világosan kirajzolódóak legyenek, míg a szerkezet mint egész, mindig inkommenzurábilis marad, de éppen ezért, akárcsak egy megoldhatatlan probléma, az embereket újra meg újra ismételt szemlélődésre csalogatja”.¹²⁷ Mozart művének tudós és művész interpretátorai jól ismerik ezt az inkommenzurábilis jelleget, tudják, hogy szinte lehetetlen adekvát módon interpretálni, azaz egységbe fogva megőrizni a belső műfaji heterogenitást. S ez azért különösen paradox, mert jól tudjuk, hogy Mozart az „egyes tömbök” világos kirajzolásán túl, sőt talán előtte, milyen szuggesztíven érzékelteti az egészet hordozó alaphangot. Csakhogy ez az alaphang nem megoldja, csak újrafogalmazza a problémát, közvetlenül lírai titokzatosságként mondja ki a szerkezet titkát. Drámái rend nélkül, csaknem mindenütt jelen van, s így nem lehet megfejteni a jelentését. És éppen ebben van a jelentősége. Az inkommenzurábilis jelleg „A varázsfuvola” megszüntethetetlen formai sajátossága, és minden bizonnyal a formakonstituáló világnézet alapproblémájára utal vissza: „A hit pedig a reménylett dolgoknak valósága és a nem látott dolgokról való meggyőződés” — s így *összemérhetetlen* az „élő jelennel”. „A varázsfuvola” éppen ebben a minőségben a humanitás problémájának legnagyobb művészi megfogalmazása és megválaszolása a felvilágosodás szellemében.

Azt mondtuk, hogy Mozart valamennyi ún. mesteroperája teljesen individuális, egyszeri, végső soron összehasonlíthatatlan megformálás, a sors- és forma-probléma sajátos megfogalmazása és megoldása. És mindegyik éppen ebben a sajátos módban, amit igyekeztünk a korábbiakban konkrétan meghatározni, a legmélyebben történelmi. A „Szöktetés”-re, a „Figaro”-ra, a „Don Juan”-ra, a „Cosi”-ra és „A varázsfuvola”-ra egyaránt érvényes, amit Herder mondott Shakespeare drámáiról: „Minden darab *History* a legtágabb értelemben . . . egy világesemény, egy emberi sors teljes értékű objektivációja.”¹²⁸ Ezért lehet átélésük az emberi öntudat iskolája.

¹²⁶ Vö. Fülep Lajos: Dante; „Nyugat”, 1921/18, 1382.

¹²⁷ Eckermann: I. m. 403.

¹²⁸ Idézi: R. Wellek: „Geschichte der Literaturkritik 1750—1830”, Luchterhand 1959, 200.