

**A Così fan tutte problematikája – avagy
„kortásunk-e Mozart?”**

Németh Anna Márta

Nyugat-Magyarországi Egyetem, Savaria Egyetemi Központ
Művészeti, Nevelés- és Sporttudományi Kar
Ének-zene szak, 3. évfolyam

Dr. Pozsonyiné Falusi Anikó főiskolai docens

Bevezető

Fodor Géza egy cikkében felveti a kérdést: Kortársunk Mozart?¹ Véleménye szerint ugyanis „Mozart operái közül legalább a három da Ponte-operának a zenei ábrázolásában az életproblémáknak, az emberi viszonyoknak s a karakterek pszichológiájának és viselkedésének olyan koncentrátuma rejlik, melyből korunk életproblémái, emberi viszonyai, korunk embereinek a pszichológiája és viselkedései is kifejezhetők.”

Témafelvetése azért volt számomra különösen érdekes, mert 12 éves koromban, mikor első találkozásom megesett a *Così fan tutte*-vel, kifejezetten negatív élményeket szereztem róla. Ráadásul úgy éreztem, egy olyan kor lenyomata érződik rajta, ami számomra már semmit sem üzen. Csakhogy azóta megtapasztaltam, hogy azok a művek adhatják a legnagyobb élményt, melyeket igazán nagy művészek alkottak és épp ezért nem adják olyan könnyen magukat. Minden művészeti ágnak megvan a maga nyelve, és ezt megtanulni sok időbe és energiába kerül. 14 év távlatából nézve már kifejezetten érdekelt miről is szólhat a mű igazából, és vajon miért nem értettem meg annak idején. Hogyan és milyen zenei eszközökkel beszélt benne Mozart?

Először Fodor Géza tanulmányát olvastam el A Mozart opera világképe című tanulmánykötetéből. Felszabadító élmény volt. Egyszerre minden értelmet nyert, és a mű hirtelen nagyon logikus és következetes lett, miközben borzasztóan izgalmas is. Innentől az kezdett foglalkoztatni, hogy a tanulmányban világosan levezetett értelmezés valóban ennyire nyilvánvaló lenne? A zene szótára ennyire jól működik a hozzáértők kezében? Ha megtanulom a zenei eszközöket, ilyen könnyen kitárulhat előttem ez a zenei világ?

Ahogy egyre több és több írást olvastam az operáról, annál világosabb lett, hogy ez korántsem így van. Közben abban is egyre biztosabb lettem, hogy egyedül Fodor Géza értelmezését tudom helyesnek elfogadni.

Így körvonalazódott bennem, hogy dolgozatomban azzal szeretnék foglalkozni, mitől lehetett/lehet olyan nehéz eljutni a *Così fan tutte* üzenetéhez. És ha valóban ilyen nehéz, akkor Fodor Gézának miért sikerült? Eközben tudtam meg – amit minden tanulmány, és írás alapigazságként kezelt –, hogy az opera hosszú népszerűtlensége után

¹ Fodor Géza: Kortársunk Mozart? *Élet és irodalom*, L. évfolyam 4. szám, 2006. január 27.

mostanában újra népszerű. Sőt, egyre népszerűbb. Sokkal többet játsszák a világ szinte minden táján, és a szakma olyan familiáris viszonyba került vele, hogy néha már csak *Così*-ként emlegetik.

Így jutottam el dolgozatom utolsó aspektusához. Mi változhatott a világban, amitől egy hosszantartóan nagyon népszerűtlen mű, hirtelen ilyen sikeres lehetett?

Hipotézisem a következő: A mű több olyan nehézséget hordoz magában, ami komoly fennakadásokat kelthet megértése során. Ezek vezettek hosszú sikertelenségéhez, aminek oka a mű mély és adekvát megértésének hiánya volt. Korunkban olyan változásoknak kellett történnie, amelyek ezek közül a nehézségek közül feloldottak valamit.

Dolgozatomat ezért két részre osztottam. Az elsőben a mű meg nem értésével, míg a másodikban a megértésével foglalkozom. Mind a kettőben azokat a konkrét tényeket, körülményeket vizsgálom, amik magában a műben vagy az aktuális korszakban segítették vagy gátolták az értő befogadását. Majd azokat a reakciókat, amiket ezek a tények/körülmények kiváltottak, legyen szó a darab átdolgozásáról, vagy a vele kapcsolatos elemzési stratégiákról.

Írásom témája tehát a *Così fan tutte* hosszantartó kálváriája, és annak megszűnése mögötti okok megtalálása. Melyek, felvetésem szerint, a mű pontos, és mély megértésén, vagy annak hiányán alapultak.

A mű megértését gátló tényezők

Először nézzünk meg néhány olyan gátló tényezőt, mely a külső körülményektől függetlenül, magában a műben van, ezért annak értelmezésénél kikerülhetetlen.

Az *első* - az opera hatása a gyanútlan nézőre, aki semmi előzetes felkészüléssel nem rendelkezik a róla. Ezt a hatást bizony saját bőrömmön tapasztaltam meg. Emlékszem első élményemre, mikor a *Così fan tutte*-vel találkoztam. 12 éves gyermeklelkem teljes ártatlanságával ültem be a Magyar Állami Operaházba, és bár a zene nagyon szép volt, a történet annyira felháborított, hogy évek múltával is csak komoly indulatokkal tudtam gondolni erre a számomra értelmetlennek és felháborítóknak tűnő darabra. Mivel ez volt

az első opera, amit láttam, bizony olyan téves következtetéseket vontam le magáról a műfajról, ami évekig távol tartott a következő opera megtekintésétől.

Azt gondolom, értelmetlen tagadni, hogy a mű valóban erős indulatokat kelt. Minél inkább átadjuk magunkat neki, annál zavarosabb, furcsább érzésekkel távozzunk a végén. A mű igazi mondanivalójának megértésében az is utunkat állhatja, ha ezt az érzést letagadjuk, éppúgy, mintha csak erre fókuszálva, felháborodásunkban elmerülve, érzelmeink jogán ítélezünk felette. Mindkettőre látunk majd példát, a *Così fan tuttèra* adott reakciókkal foglalkozó részben.

A **második** gátló tényező, hogyha önmagában nézzük a librettót, az nyíltan amorális. Erkölcsi tanulsága és alapgondolata ok okozati összefüggésben van. Alapgondolata, hogy a női hűség az arábiai fönixhez hasonlatos. Mindenki hallott róla, de még senki se látta. Ezt nemcsak maga a cselekmény alakulása igazolja, de maga Dorabella, az egyik menyasszony védekezik azzal, hogy miért is lenne furcsa állhatatlansága, miszerint egyetlen nap alatt másik férfinak adta a szívét, hisz nő, akinek alaptermészetéből ez egyenesen következik. Tehát a librettóban még maguk a nők is elismerik, hogy alantasabb, csapodár lények. Ennek folyamánya a mű vége felé megfogalmazott gondolat, miszerint nem is érdemes a nőktől többet várni, így büntetni sem őket emiatt. Inkább nézzon szembe ezzel minden férfi és törődjön bele.

Képzeld el az erre alapozott családmódellet! Az édesanya vagy bezárva él a családi fészekben, vagy megszökik valakivel, esetleg folyamatosan csalja a családfőt.

Mielőtt rátérnék a harmadik gátló tényezőre kitérnék arra, hogy a második, bár átfedésben van az elsővel, mégsem azonos vele. Lehet egy mű nyíltan amorális, nem fog bennünk ambivalens érzéseket vagy belső bizonytalanságot kelteni. Sade márki finoman fogalmazva szélsőséges műveit olvasva egészen biztosan hevesen fogunk rájuk reagálni. Mégis pontosan megértjük miről is szólnak, és miért keltettek bennünk erős indulatokat. Tehát az első pontban leírt, a mű által keltett érzések, csak részben magyarázhatók a librettó amorális voltával.

A **harmadik** gátló tényező, hogy a mű több rétegű. Ez önmagában nem lenne probléma, hisz a nagy művekben általában több réteg is található. Például a Biblia értelmezésének négy szintjéről szokás beszélni: szó szerinti, allegorikus, morális, anagógikus. Dákiai Ágoston megfogalmazásában: „a szó szerinti értelem arra tanít, ami megtörtént, az allegorikus arra, amit hinned, a morális arra, amit tenned kell, az

anagógikus arra, ami felé törekszel”.² Ezek viszont nem akadályozzák, és nem is minden esetben feltételezik egymás megértését. A *Così fan tutte* síkjai azonban látszólagos ellentmondásban vannak egymással. Fodor Géza értelmezésében a mű két síkra oszlik, a buffa-síkra és a buffa feletti síkra. Megértések kulcsa pedig a két síkot összekötő közös koncepció felfedezése. Tehát a két sík tökéletes megértése nélkül maga a mű is értelmezhetetlen. David Cairns szerint a műnek legalább kettős, de talán háromszoros természete van. Az első az emberi gyöngesség klinikai vizsgálata. Mintha az opera egy laboratóriumban játszódna, „ahol az emberi érzelmeket teszik próbára, a személyi identitást pedig kétségbe vonják.”³ A második az árkádiai szépség. A mű idilli oldala, miszerint a színhelye egészen álomszerű, ahol a zavarba ejtő történeteknek egyedülálló szépsége van. Harmadik természete pedig, hogy roppant szórakoztató és komikus. Példaként azt a jelenetet hozza fel, melyben Don Alfonso színlelt ijedséggel ad hírt a közlő veszedelemről, és azt, amikor megmozdul a mágnes az orvosi áruhát viselő Despina kezében. Maga David Cairns írja le, hogy zavarba ejtő ez a sokszínűség. Fel is teszi a kérdést: „A *Così fan tutte* túl sok minden akar lenni, és ezért nem alkot kerek egészet?”⁴ - hiszen ezek a síkok is látszólag egymás ellen dolgoznak, kioltják egymást.

A **negyedik** gátló tényező egy látszólag elvont filozófiai probléma, melyet Liebner János vet fel. „Az emberi érzelmeket és indulatokat, a természet színeit és hangulatait, általában a világ különböző bonyolult és összetett jelenségeit csak nagyjából és hozzávetőleg lehet a szó nehézkes eszközeivel megközelíteni. A zene viszont az emberi viszonylatoknak, a szív titkos kamráinak, az élet és a halál végső kérdéseinek olyan sötét sarkaiba is bevilágít a maga »szakon túli sugaraival«, ahová a szó gyöngye fénye nem jut el soha. »A művészetek szótárai között a zenéé a legterjedelmesebb, tehát a leghasznosabb« – mondja Zenei szótára első szavában Rousseau, és az ő gondolatmenetét folytatja honfitársa, Combarieu, amikor a zenét, mint a »hangokkal való gondolkodás művészetét« határozza meg.”⁵

² Jean Grondin: *Bevezetés a filozófiai hermeneutikába*. Osiris Kiadó, Budapest, 2002. 56-57.o.

³ David Cairns: *Mozart és operái*. Fordította: Fejérvári Boldizsár. Park Könyvkiadó, Budapest, 2008. 267. o.

⁴ David Cairns i. m. 268. o.

⁵ Liebner János: *Mozart a színpadon, dramaturgiai tanulmányok*. Zeneműkiadó Vállalat, Budapest, 1961. 9. o.

Azért lényeges a *Così fan tutte*val kapcsolatban súlyozottan foglalkozni ezzel, mert itt valóban a zene rejt minden kulcsot. Egy mozgásszínházi színész azt mesélte, hogy kínai turnéjuk során az előadás után odament hozzá egy kétségbeesett néző. A férfi nagyon ostobának érezte magát, amiért nem értette miről szól a darab. A színész azokról az érzésekről kezdte faggatni, amit a látottak kiváltottak belőle. Miután ezeken kezdett gondolkodni és felsorolta őket, kiderült, hogy pontosan értette miről is szólt az előadás. A tánc épp olyan közös és ösztönös nyelv, mint a zene. Csakhogy, ha pusztán az érzéseinkre és benyomásinkra hagyatkozunk, akkor a *Così fan tutte* kaotikus, egységes koncepció nélküli műnek fog tűnni. Ha meg akarjuk érteni, kénytelenek vagyunk szavakba önteni a vele kapcsolatos gondolatainkat, és már ott is tartunk a fent vázolt problémánál.

Ötödik és egyben az általam utolsóként felsorolt gátló tényező rokon az előzővel. Ez is a művészet ösztönös tudásán alapul. A művészet már régóta beszél olyan kérdésekről, amelyeket a tudomány csak sokkal később értett meg, és tudott leírni. Talán jó példa erre az Ödipusz-komplexus, melynek már az elnevezése is egy ókori tragédiából származik. A Mozart által a *Così fan tutte*ban bemutatott bonyolult lelki történéseket a modern lélektan majd két évszázaddal később értette meg.

Reakciók

XIX. század

Miután öt olyan körülményt is láttunk, ami nehezzé teszi a *Così fan tutte* megértését – nyilvánvalóan ennél jóval több is van -, most nézzünk meg háromféle reakciót, amit a művel foglalkozók ezekre a felvetett problémákra adtak. Először a kortársak és a közvetlen utókor, a 19. század reakcióit.

A *Così fan tutte* indulásának sikerét olyan külső körülmények garantálták, melyekkel szinte elkerülhetetlen volt.

Maga II. József adott megbízást a műre, ráadásul a legenda szerint a téma ötlete egy megtörtént bécsi esetből származik, ami igen nagy port vert fel. Ha nem történt meg valóban az eset az úri társaság berkein belül, akkor is érdekes felhangot adhatott a műnek, hogy a szalonokból kiszivárgó pletyka életre kelt a színpadon.

A bemutató szakmai szempontból is igen különleges volt. Egyrészt maga Mozart dirigált a csembaló mellől, másrészt a szereposztás is bravúros lett. Csupa olyan nagynevű énekes vett részt benne, akikkel Mozart már dolgozott korábban és erősségeiket jól ismerve, bőven adott lehetőséget ezek megcsillogtatására.

A kedvező körülmények valóban meghozták a sikert. A darabot remekül fogadták. Az 1790. január 26-ai ősbemutatót négy jól sikerült előadás követte a rákövetkező hetekben.

Az opera elsőprő sikerét mi sem mutatta jobban, mint hogy még olyanokat is megnyert magának, akik előtte nem rajongtak Mozart művészetéért. Például Zinzendorf grófot. A zenekedvelő udvari hivatalnok naplójegyzeteiből, ugyanis többnyire az derült ki, hogy Mozart darabjait igencsak unta. Mégis: „A gróf úgy találta, hogy a *Così fan tutte* zenéje „bájos”, a téma pedig „eléggé mulattató” – és minden előadást meghallgatott.”⁶

Sajnos épp az a körülmény töri derékba az opera sikeres indulását, ami bizonyos szintű védelmet adott a neki. A császár február 20-án bekövetkező halála véget vet a *Così fan tutte* diadalmenetének.

A kezdeti sikert követően *Così fan tutte*ra adott reakciók nem mutatnak egységes képet, egy valamiben azonban megegyeznek: roppant szélsőségesek. „Ha meggondoljuk, min kellett keresztülmennie, nem csodálkozhatunk: a *Così fan tutte* pályafutása volt a legrögösebb valamennyi Mozart-opera között. Volt egy nemzedék, amely elfojthatatlan vidámságától riadt vissza, komoly momentumait pedig épp frivol környezetük miatt érezte visszatetszőnek; egy másik generációban a komédia csillogása és élénksége olyannyira elhomályosította a komoly pillanatokot, hogy tudósok és kritikusok azt akarták elhitetni: minden, ami nem egyszerű zenés komédia benne, az paródia.”⁷

De térjünk rá a közvetlen utókor, a 19. század reakcióira. Spike Hughes a tőle megszokott metsző iróniával a következőképp fogalmaz: „Mindenesetre: a *dramma giocoso*, amit Mozart és Da Ponte ebből a valóságos vagy elképzelt esetből csinált, oly meggyőzőre sikerült, s úgy megrémítette a németeket a szituáció és megoldás immoralitásával, a Nő szent és nemes figurája iránti tiszteletlenségével, hogy a 19.

⁶ David Cairns i.m. 269.-270. o.

⁷ Spike Hughes: *Mozart operakalauz*. Fordította: Tallián Tibor Zeneműkiadó, Budapest, 1976. 231.-232. o.

század szabad idejének javát a libretto „tökéletesítésével” töltötte, s azon dolgozott: hogyan tehetné alkalmassá családi színházlátogatás céljaira.”⁸

Az idézőjel pedig bizony nem túlzás. Ez az úgynevezett tökéletesítés, bár apró lépésekben kezdődött, a végén olyan szélsőséges esetekig fajult, ami talán egyenesen a művészeti kegyeletsértéssel ér fel. A zene egyértelmű kvalitását nem tagadták le, viszont pálcát törtek a mű felett. Az valószínűleg csak még több indulatot keltett, hogy Mozart ennyire gyönyörű és helyenként kifejezetten mély zenét „pazarol” egy ilyen frivol librettóra.

Az utókor nem fogta vissza magát és egészen odáig merészkedett, hogy sok hamvába holt változtatási kísérlet után teljes mértékig lefejtette a zenét a szövegekönnyvről és egészen új darabot próbált alágyömoszolni. Párizsban került előadásra „Les penies d’amour perdues” címmel Barbier és Carré 1863-as műve, melyben Shakespeare „Loves labour’s lost” című darabját használták, míg 1909-ben Karl Scheidemantel Calderon „La Dama duende” című vígjátékát kényszerítette Mozart zenéjéhez.

Ez a roppant szélsőséges reakció, világosan mutatja a mű keltette szélsőséges indulatok nagyságát. Ugyanis az operát a megértésre tett legapróbb kísérlet nélkül hibásnak bélyegezték és innentől önhatalmúan ítélték további sorsa felől. Ami számomra egészen meglepő, hogy ez az elvakult irányzat, amit a mű megreformálásáért folytattak oly soká kitarított, hogy szinte napjainkig jutottak ezek a megcsönkített, újraértelmezett *Così fan tutte*ek.

A Spike Hughes által leírt előadás ékes példa egy köztes megoldásra a mű megváltoztatására tett kísérletek közül:

„Nem is olyan régen Németországban Mozart operáját sokhelyütt igen fura változatokban játszották. Charles Annesley »Standard Opera Glass«-ának egy, az 1920-as évek elején megjelent kiadásában oly bűbajos eltérésekkel közli a *Così fan tutte* cselekményét, hogy úgy érzem: megérdemli, hogy eredeti, fura nyelvezetén idézzem: Don Fernando és Don Alvar (így a színopszis) jegyese két andalúziái hölgy, Rosaura és Isabella. Fennhangon dicsérik hölgyeik hűségét, ám Onofrio, az agglegény azt állítja, hogy mint minden nőt, őket is megkörményezheti a kísértés. A szeretők beleegyeznek a próbatételbe s megígérik: megtesznek mindent, amit Onofrio parancsol. Ezután közlik a

⁸ Spike Hughes i.m. 173. o.

hölgyekkel, hogy regimentjükkel Havannába parancsolják őket, és érzékeny búcsú után távoznak, majd visszatérnek, egy idegen regiment tisztjeinek áruhájában. Onofrio megnyerte cselszövéseinek támogatására Dolorest, a szobalányt. Belépnek a tisztek, s nyomban udvarolni kezdenek Isabellának és Rosaurának – ahogy megállapodtak, mindkettő a másik menyasszonyának.

A hölgyek természetesen elutasítóak, a szerelmesek már triumfálnak, de ekkor Onofrio felszólítására újabb kísérletbe kell fogniok. A két szerelemtől őrző idegen a hölgyek jelenlétében úgy tesz, mintha mérget inná. Ez természetesen mélyen megindítja a gyengéd szívű lányokat; Dolorest hívják, ki megparancsolja gazdáinak, öleljék át a pácienseket; majd orvosi áruhában ellenmérget ad. Ezek otromba fortéllyal felkeltik a hölgyek szánalmát s bolond vállalkozásuk majdnem sikerre vezet, mikor Dolores megkönnyőrül a kegyetlenül próbára tett nőkön, s feltárja az egész tervet.

Isabella és Rosaura most elhatározza, hogy belemegy a játékba. Fogadják az áruhás udvarlókat, sőt a házasságba is beleegyeznek. Dolores jegyző alakjában jelentkezik, ám a férfiak nem ismerik fel. Aláírják a házassági szerződést, az udvarlók eltűnnek, hogy igazi alakjukban térjenek vissza, telve jogos megvetéssel. Isabella és Rosaura úgy tesz, mintha porig sújtaná a lelkiismeret-furdalás, s hosszasan kínozzák s áztatják haragvó vőlegényüket. Végre belefáradnak a csúfolódásba, előhívják az áruhás Dolorest, s megszégyenítik szeretőiket: mindez csak játék volt. Természetesen alázatos bocsánatkérés következik, s az öreg Onofrio kénytelen beismerni: legyőzték.”⁹

„E meglepő átalakítás okát a szerző szinopszisának előszavában ismerteti: a *Così fan tutte* szövege – mondja – »valóban a női ingatagságot ábrázolja, s így igazolja címét. De minél jobban csodáltuk Mozart zenéjét, annál kevésbé elégtett ki a libretto. Ezért Schneider és Devrient megváltoztatták...«”¹⁰

Hogy ilyen művészeti barbarizmus hogy eshetett meg a világban? Ennek okát az általam felsorolt megértést gátló tényezők közül az első háromban látom. Ha jobban belegondolunk, ezek mellett az lett volna a csoda, ha másként reagálnak, hisz ők még túl közel voltak Mozarthoz!

Nem véletlen, hogy annyi nagy művész pusztul el nyomorúságos körülmények között és annyi középszerű él sikerekben fürdőzve, akiket később az utókor méltán felejt el. A nagy, a zseni mindig valami újat alkot, valamit ami más, és amit épp ezért

⁹ Spike Hughes i. m. 230.-231. o.

¹⁰ I. m. 231. o.

nehéz megérteni. A jelen mindig nehezen birkózik meg ezzel, mert a rengeteg furcsa próbálkozás közül nehéz kiszűrni azt a nagyon kevés értékeset, ami valóban méltó a csodálatra. Később, mikor a hasonló nagyságok felfedezik az időben előttük haladó művész valódi értékét, az ő visszaigazolásuk még több érdeklődést gerjeszt, és végül a szerző bekerül a zenei vagy irodalmi kánonba, ahol már tananyaggá és állandó kutatások témájává válik. Könnyű nekünk megmondani, hogy ezzel a darabbal érdemes foglalkozni, hisz nincs már olyan Mozart mű, amit utolsó hangjegyéig ki ne elemeztek volna. Mi már tisztán látjuk mekkora nagyság volt Mozart. A kortársaknak nem állt ennyi segítség a rendelkezésükre. Őket csupán saját értékítéletük segítette, amit valóban megzavarhat a darab keltette fentebb már taglalt hatás.

Hogyan is várhattunk volna el az átlag operabefogadótól, hogy erején felül harcoljon, és Mozartba vetett vakhittel keresse a mű rejtett értelmét, ha művészetére olyan ambivalens módon reagáltak rá a következő korok nagy zeneszerzői, mint Beethoven (, aki a *Figaro házassága* és a *Don Juan* szövegekönyvét erkölcsstelennek és visszataszítónak, megzenésítésüket „a szent művészet meggyalázásának” tartotta), vagy Wagner (aki Mozart operáit mindenképp fölé helyezte, szimfonikus zenéjéből viszont a tökéletes formákat léletteltető drámai magot hiányolta); egészen Schumannig aki „apollói napistent, és a romantikáét, amely Zeusz fejéből teljes fegyverzetben készen kipattant, klasszikus szépségideált látott Mozartban.”¹¹

Tehát az is sok időbe telt mire a kánon befogadta és az is idő volt, mire túllépett az idealizált képen. Nem várhatunk el feltétlen bizalmat azoktól, akik túl közel voltak Mozarthoz, mikor még a 20. századi elemzésekben is érezhető, a mű keltette kétségek nyoma.

A XX. századi elemzők első csoportja

A 19. századi drasztikus hozzáállást - mely átnyúlik majd a 20. századba is - és a 20.-21. században a művel foglalkozók véleményét élesen elválasztja egymástól az a szemléletváltás, mely jelmondatául választhatná Kárpáti János szavait: „A „*Così fan tutte*”-t nem „kijavítani”, hanem megérteni kell.”¹² A művet mélyen, a zenéből

¹¹ Liebner János i.m. 10. o.

¹² Kárpáti János: *Così fan tutte* In: Kárpáti János, Kovács János, Kroó György, Pándi Marianne, Sólyom György: *Mozart operái. Hat tanulmány*. Kárpáti János: *Così fan tutte* Zeneműkiadó Vállalat, Budapest, 1956. 209-256. o.

kiindulva elemzők, már egészen más úton járnak. Ők jóval közelebb kerülnek az opera megértéséhez, de valami mégis útjukat állja, hogy az igazi kulcsot megtalálják hozzá. Véleményem szerint a mű elemzői két táborra oszlanak, és mind a két tábor alapvetően az elfogultságuk gátolja abban, hogy a felismert üzenetdarabkákat összeillesztve, eljussanak Mozart igazi mondanivalójához.

Az *első* csoportba azok tartoznak, akik szembenéznek a mű látszólagos hibáival, és ezért mellékutakon keresik a felmentést Mozart számára.

Ebben a részben a szakirodalom nagysága miatt a hasonló munkákból csak néhányat emelek ki. Azzal a gondolatkörrel kapcsolatban például, hogy a librettó nem adott megfelelő alapot Mozartnak egy Figaróhoz vagy a Don Giovannihoz méltó mű megalkotására, Kárpáti János a Mozart operái című tanulmánykötetben ismertetett munkáját fogom legtöbbször használni. Annál pedig, hogy a mű önmagában tökéletes, egyetlen hibája talán csupán a benne található túlzott bőség, David Cairns gondolatait. Azért foglalkozom az ő munkájukkal behatóbban, mert jól fémjelzik annak a két gondolkodásmódnak a lényegét, amivel a Mozart szakirodalom a *Così fan tutti*-t megközelíti.

Az *első táborba* tartozók, tehát szembenéznek a mű látszólagos visszasságaival, és elemzésekben azokat az okokat próbálják megkeresni, amik előidézhették, hogy Mozart egy látszólag tökéletes művet alkotott. Ennek okait főleg azokban a külső körülményekben keresik, amelyek gátolták Mozartot. Ezen kívül ezek a zenetudósok (Aberttől Kárpáti Jánosig), akiknek beállítottságát a humanizmus értékei határozzák meg, a mű elemzése közben végig azokat a pozitív kilengéseket keresik, ahol a zene látszólag elszakadva a szövegtől, új, nemesebb jelentéstartalmat hordoz magában.

Mielőtt rátérnék, hogy a művet elemzők ezen csoportja, hogyan gondolkodik a *Così fan tutti*-ről, először nézzük azokat a körülményeket, amelyeket felsorolnak Mozart védelmében.

Az *első*, hogy Mozart anyagi gondokkal küzdött. „1790 első feléből nyolc Puchbergnek írott pénzkérő levél maradt fenn, [...] Konstanze gyakori kúrálása a drága badeni fürdőben sokba került, és nem szívesen adták alább a megszokott életszínvonalat, szolgálókkal, biliárdszobával, hintóval.”¹³

¹³ Magyar Rádió ZRT. Mozart archívuma: *Életrajz*

Ezen kívül, ha az anyagi szükség nem kényszerítette volna a megbízás elvállalására, a korábban már említett legendákból annyi egészen bizonyos, hogy a megbízó maga II. József császár volt, így Mozart semmiképp nem mondhatott nemet. Tehát egy anyagi nehézségekkel küzdő ember kapott egy visszautasíthatatlan megbízást, egy meglehetősen frivol témáról.

A librettót da Ponte írja, ám – szemben a Figaró házasságával és a Don Giovannival – itt teljesen magára van hagyva és önállóan alkotja meg az egész történetet. Sőt annak is maradt fenn nyoma, hogy Salieri dolgozott a *Così fan tuttén*, így abban sem lehetünk biztosak, hogy a librettó eredetileg kinek készült. David Cairns foglalkozik a lehetőséggel miszerint lehet, hogy Salieri maga avatkozott Mozart és da Ponte közös munkájába, majd miután nem tudott a művel megbirkózni visszaadta azt Mozartnak. Az is előfordulhatott, hogy a szövegkönyv eredetileg neki készült, és csak miután feladta a próbálkozást a megzenésítéssel, akkor került Mozarthoz. Tehát a külső anyagi és hatalmi tényezők mellett, Mozartnak egy olyan librettóval kell dolgoznia, amiben szerzőtársa először próbálja ki magát, előzmények nélkül. Ráadásul azt sem vethetjük el, hogy a szövegkönyv nem neki készül, így ő csak a végén kap meg egy kész vázat, amivel aztán dolgozni kénytelen.

Érdekes módon a szövegkönyv hibáival épp úgy foglalkoznak a művet elemzők mindkét táborban, csak azzal a lényeges különbséggel, hogy az első csoport sokkal nagyobb jelentőséget tulajdonít nekik.

Náluk az egyik alapgondolat, a szövegkönyvben nem ad méltó alapot egy Mozart tehetségével megáldott zeneszerzőnek a kiteljesedésre, sőt méltatlan helyzetbe hozza.

Balassa Imre és Gál György Sándor elég keményen fogalmaz ezzel kapcsolatban: „A szövegíró megint *da Ponte*, a derék librettó-iparos, aki kevés költői ihlettel, de annál több színpadi rutinnal tákolja össze az új szövegkönyvet...”.¹⁴

Kárpáti János már árnyaltabban áll a témához, először felsorolja a librettóban fellelhető érdekes, eredeti vonásokat:

„Az alakok – elsősorban a szerelmespárok – beállítása valósággal marionett-bábúszerű.”¹⁵ Szemben az opera buffák tipikusan élettel teli, és életszerű alakjaival.

¹⁴ Balassa Imre, Gál György Sándor: *Operák Könyve*. Hatodik, bővített kiadás. Zeneműkiadó Vállalat, Budapest, 1956. 45. o.

¹⁵ Kárpáti János i.m.

„Ezt a bábszerűséget még fokozza a kihangsúlyozottan szimmetrikus rendezettség – egyik oldalon a két nő, másikon a két férfi, s köztük a tengelyként, mozgató erőként működő játékrendező pár, Don Alfonso és Despina.”¹⁶ Ez a szimmetria – Kárpáti János szerint – a szövegkönyv egyik legszembetűnőbb hibája. Da Ponte valamelyest enyhít ezen, mivel változatosan oldja meg a kérdést. „Így az első részben (No. 1-13.) a nők és a férfiak majdnem kizárólag együtt, egymás mellett szerepelnek. Egyénekre csakis az opera középső harmadában, a cselekmény ún. csábítási fázisában bomlik az együttes. Végül a záró fináléban ismét visszatér a kiindulás párhuzamos, egyidejű bonyolítási technikája. A kétféle megoldás változtatása [...] megfelelő változatosságot visz a szövegkönyvbe.”¹⁷

Egyenesen Da Ponte védelmére kel az opera valószínűtlenségének nagyon fontos kérdést illetően:

„Da Ponte, a rutinos librettista a cselekményt is meglehetősen ügyességgel szövi. Az egyik legrégebbi kifogás, mely szerint valószínűtlenség valószínűtlenséget követ, egyáltalán nem állja meg a helyét. Ezen a stilizált buffa-színpadon igen természetesen hatnak az olyan valószínűtlen fordulatok, mint amikor például a nők nem ismerik fel az álruhás vőlegényeket, az áldoktort és áljegyzőt, vagy amikor egy nap alatt beleszeretnek két idegenbe. Sőt, éppen ezekből a különös helyzetekből adódnak a legjobb és legvérbelibb buffa-jelenetek.”¹⁸ Majd végül a logikus, mellékszál nélküli, jól tagolt cselekménysort is kiemeli, mint a szövegkönyv elvitathatatlan pozitívumát.

Utoljára a „felelősséget” megpróbálja végleg levenni da Ponte válláról: „A szövegkönyvnek ez és még több más – itt meg nem említett- erénye arra az általánosabb következtetésre jogosít fel bennünket, hogy értékének kétes volta sokkal inkább magában a *témában*, mint annak a kidolgozásában gyökerezik.”¹⁹

Bár előző gondolatában még a témát hibáztatja az opera „kétes volta” miatt, végül mégis leírja: „Da Ponte műve egyáltalán nem megfelelő alap egy – a Figaróval és a Don Giovannival egyenértékű – opera megteremtéséhez, s Mozart mégis remekművet alkotott belőle.”²⁰ Később még keményebben fogalmaz: „A különösen frivol,

¹⁶ I. m.

¹⁷ I. m.

¹⁸ I. m.

¹⁹ I. m.

²⁰ I. m.

valószínűtlenségekkel teletűzdelt szövegekönyv, s az a nehezen meghatározható, de nyilvánvaló ellentmondás, mely a szöveg és zene viszonyát problematikussá teszi...²¹

Ugyanúgy a szövegekönyv valószínűtlenségével foglalkozik Spike Hughes, aki már egészen más gyakorlatias problémákat vet fel:

„Hogy milyen engedelmesen elfogadjuk a *Così fan tutte*-ben Da Ponte konvencióit, arról sokat elárul a tény: szinte senki nem veti fel ezen a ponton a Don Alfonsó-i terv mechanizmusának kérdését; pedig joggal háboroghatnánk, mily botrányosan konveniálnak minduntalan az események, csakhogy alkalmazkodjanak a filozófus cselszövéseihez.

Vagy a véletlen egybeesés karja nőtt végtelen hosszúvá, vagy Ferrando és Gulielmo magasabb rangú tiszt, mintsem koruk s bájuk alapján okkal vélhetnénk, mindenesetre Don Alfonsót lekötelezendő, úgy látszik, háborút – vagy legalábbis hadgyakorlatot – rendeztek hirtelen, s így Ferrando és Guglielmo teljes katonai segédlettel vehet szívet tépő búcsút kedveseitől csak azért, hogy megnyerje a fogadást. Ha nem koincidencia vagy Ferrando és Guglielmo személyes hatalma eredményezi e jókor jött csapatmozdulatokat, akkor Don Alfonso rendezői képességei oly ragyogóak, hogy a két tiszt csak pillanatnyi elmezavarban gondolhatott arra, hogy bármiféle fogadást kössön vele.²²

Ellenben magát a témát, az alapötletet nagyon is valószínűnek látja:

„Nem az a jó vígjáték lényege, hogy megtörtént, hanem hogy megtörténhet. Ha egy láncszem sem köti a valósághoz, a komédia farce-szá degradálódik, noha, isten látja lelket, sokszor még a farce sem versenyezhet mindazzal, ami a való életben megtörténhet. A *Così fan tutte* alapszituációja [...] Ez a helyzet, ha nem is történt meg a valóságban, elég jó, hogy megtörténhessék.²³

Nekem sem tisztem, sem kitűzött célom a dolgozatomban megkeresni arra a választ, hogy Da Ponte szövegekönyve miben vagy hogyan hibázott, így erre nem is teszek kísérletet. Viszont azt fontosnak tarom megemlíteni, hogy a valószínűtlenség miatt emelt kifogások részben jogosak, de épp olyan síkon, ami a mű mondanivalójából nem vesz el.

²¹ I. m.

²² Spike Hughes i.m. 185. o.

²³ I. m. 172. o.

Spike Hughesnek tökéletesen igaza van a hadgyakorlatot illetően. Ennek valószínűtlensége, bármi magyarázatot találunk rá, csak még további kérdéseket vet fel. Az egyéb, például Kárpáti János által felvetett problémák már nem okoznak ekkora fejtörést annak, aki a librettó valóság alapját keresi. Kis jóindulattal valóban elhihetjük például azt, hogy az álruhák olyan jól sikerültek, hogy elhitessék mindenkivel, nem Despinát látják, hanem egy szakképzett orvost vagy jegyzőt. Ezen kívül ezeket valóban betudhatjuk a „stilizált buffa-színpad” sajátosságának.

Vannak a műben logikai hibák, de ezek nem állták Mozart útját mondanivalójának kifejezésében. Ezek a külső körülmények csupán a díszlet részei, amik között a valódi, fontos események zajlanak. Akár kicserélhetők lehetnének más elemekre is, amiknek hasonló a hatása, mert csupán keretet, háttérrel adnak a lényegi törtetésnek.

A külső körülményeknél fontosabb, ha a szereplők jellemében, cselekedeteiben van logikátlanosság. Számomra például teljességgel megmagyarázhatatlan, hogy Despina, aki elvileg valóban albán nemeseknek hiszi az új udvarlókat, miért adja őket össze jegyzői álruhájában úrnőivel? Miért lenne érdeke becsapni munkaadóit, akik ez által két szék közül biztosan a pad alá zuhannának? Hiszen, ha ez éles helyzet lenne, akkor a vőlegények visszatérése esetén az albán udvarlók megtudnák, hogy kedveseik idegen férfiak jegyesei. Ez nyilván nem serkentene bennük nagy kedvet, hogy ilyen csalfa és állhatatlan leányokat vegyenek nőül; míg az eredeti udvarlók bizonyosan kiábrándulnának régi bálványaikból, a hűtlenség hallatára. Mivel pedig az esetnek nyilvánvalóan híre menne, a két lány vagy vénlányságra lenne kárhoztatva, vagy pedig messze rangon alul kéne házasodniuk. Ellenben, ha az eredeti vőlegények nem térnek vissza, akkor a két fiatal, nemes hölgy abban a hitben, hogy törvényes házasságra lépett az albán lovagokkal, hajóra száll új urával, és tudtán kívül vadházasságban éli le az életét. Despina kis tréfája olyan súlyos következményekkel járna, amiket a jóindulatú, kedves szolgáló, aki pontosan tisztában van a világ működésével, számomra érthetetlen, hogy miért kockáztat meg.

Bár hiszem, hogy Mozartnál mindenki valós, emberi figura, hiteles jellemmel és lélektanilag teljességgel alátámasztott tettekkel, mégis azt kell mondanom, hogy a mű fókuszában a négy fiatal áll. Despina és Don Alfonso látszólagos fontossága ellenére épp úgy a körülményekhez tartozik, mint a hadba vonulás. Mindegy, hogy ezeket az embereket természeti katasztrófa, egy idős cinikus úr mesterkedése vagy a vak véletlen

hozza össze, a lényeg abban van, hogy mi történik velük, amikor az igazi lelki társukkal kerülnek kapcsolatba és ez milyen hatással lesz az életükre.

Éppen ezért sokkal húsba vágóbbak azok a felvetések, melyek nem a külvilág, hanem a négy szerelmes szereplő belső világának történéseinek hitelességét kérdőjelezi meg. Ha ebben lenne bármi valószínűtlen vagy logikátlan, akkor az általam helyesnek vélt Fodor Géza tollából származó értelmezés létjogosultságát vesztené. Ezért látom szükségesnek, hogy a Kárpáti János által felvetett kérdéssel behatóbban foglalkozzunk.

Valóban valószínűtlen lenne az, hogy két fiatal leány egyetlen nap alatt szeressen bele két vadidegenbe, miközben más férfiak jegyese?

Sok tanulmányban vonnak párhuzamot Shakespeare Cymbeline-je és a *Così fan tutte* között, hisz mind a kettőben a hűségpróba az egyik legfontosabb motívum. Bár ez valóban egyezik a két műben, de mégis úgy vélem, a darab igazi párja a Shakespeare életműben a Rómeó és Júlia. Ha megnézzük a Cymbeline szerelmeseit, ők érett, gyermekkoruk óta tartó, tehát a másik igazi ismeretére alapozott szerelmet éreznek egymás iránt, amit már a házasság szent esküjével megerősítettek. Egy elkötelezett, szilárd kapcsolatot látunk, ahol az asszony megkísértése sem olyan kitartó és fondorlatos, mint a *Così fan tutte* ostroma. Ha az érzelmek minőségét nézzük, szerintem erősebb a párhuzam Fiordiligi és Dorabella érzései és Rómeó érzései között. Rómeó a mű elején egy olyan lányért rajong, aki végül meg sem jelenik a darabban. Ez is annak a dramaturgiai eszköze, hogy ennek a szerelemnek személytelen voltát bemutassa. Rómeó Rozalin iránti szerelme egy kamaszos fellángolás, ami inkább szól magának a szerelemnek, mit a valós hajadonnak, akire éppen irányul. Ezt az érzést váltja majd fel a Júlia iránti igazi szerelem, amely oly mértékig lesz sorsfordító, hogy a végén az életét adja érte. A lányok hasonlóan naiv, még ki nem próbált szerelemmel szeretik vőlegényeiket. Nem igazi szerelemmel, de ezt maguk sem tudják. Ha mély hipnózisban megkérdeznék őket érzéseik valódiságáról, még akkor is azt mondanák, hogy szeretik a vőlegényeiket, mert amíg nem tapasztalják meg az igazi érzelmet, addig a talmi felszínes érzéseket vélik annak. Mikor lelki társukkal kerülnek párba az álruhás udvarlás során, akkor tapasztalják meg a valós, mély, tiszta szerelmet. A darab tragédiája éppen az, hogy míg Rómeót és Júliát valós akadályok választották el, addig a *Così fan tutte* szerelmeseinek látszólag semmi sem áll az útjában, mégsem tudnak mit kezdeni a

boldogságukkal. Viszont ettől még nem kevésbé valószínű, hogy ha Rómeó egy bál alatt bele tudott úgy szeretni Júliába, amiért később a letragikusabb következményeket is vállalta ezért a kapcsolatért, akkor ezek a lányok ne találhatnának rá, hasonlóan valódi érzelmekre egyetlen nap alatt.

Tehát a szereplők által megélt lelki történések teljesen hitelesek! Azt gondolom, hogy ebben a műben ez a lényeg! Sőt, Da Ponte szövegkönyve a hibái ellenére, épp abban nagyszerű és apró részletekig kidolgozott, amiben Mozartnak szüksége van a librettó nyújtotta alapra, hogy megalkothassa a *Così fan tutti*t. Ezekre az apró nüanszokra két egymást követő példát szeretnék megemlíteni rögtön a darab kezdetéből:

„ – Az én Dorabellám – ellenkezik Ferrando indigáltan – képtelen ilyesmire. Oly hűséges, amilyen szép. – Az Én Fiordiligim – ismétli Gulielmo – nem tudná, hogyan csaljon meg.”²⁴

Már a kezdésnél teljesen pontosan szólal meg a két ifjú. Hisz mi minden van ebben a két rövid mondatban?

Rögtön megmutatkozik a két férfi jellemének különbsége, ha csak finom árnyalatokban is. Hisz mennyire mást jelent a két megfogalmazás. Az alapgondolat ugyanaz: ezt az ő jegyeseik nem tudnák megtenni. De mennyire más a két fellelt ok, amiért a nők erre képtelenek! Ferrando a nőt emeli piedesztálra, aki nem csak szép, de hűséges is, tehát belül is épp oly értékes, mint kívül, saját belső tartása, erényei óvják meg a hűtlenségtől. Guglielmo viszont a képességek hiányában látja az okot. Az ő jegyese bizony olyan élehetetlen kis ostoba, aki egyszerűen még a módját sem ismeri a megcsalásnak. Nem azért áll ellen, mert akar, mert azt a tudatos döntést hozta. Egyszerűen a magafajta ártatlan virágszál, egyéb képességek híján a hűségre van predesztinálva. És már ott lehet e mögött a mondat mögött, az az öntelt dicshimnusz, amit majd saját büverejéről zeng, mikor kiderül, hogy el tudta csábítani Dorabellát, míg Fiordiligi hűséges maradt hozzá. Ott ugyanaz a gondolkodás fog kiütközni, miszerint ehhez a nőknek semmi közük, ők nem hoztak egyéni döntést, csupán csak az ő mágneses varázsának természeti törvényét követve maradtak hűek vagy buktak el; ami épp olyan egyértelmű és kivédhetetlen, mint maga a gravitáció törvénye. Már itt, az első mondatokban, érződik a két tiszt világszemlélete a nőkkel kapcsolatban.

²⁴ Spike Hughes i. m. 177. o.

Nemcsak a két férfit láthatjuk teljes valójában már a darab legelején, hanem jegyesikkel való kapcsolatukat is – az ő részükről. Kiderül, hogy ezek a férfiak nem ismerik ezeket a nőket, és inkább saját magukból, saját habitusokból beszélnek. Az érzékeny Ferrando azt hiszi, pont az ösztönös, szenvedélyes lányról, hogy eszmei lény, akinek belső, szellemi élete uralja az ösztöneit. Míg az egocentrikus, inkább a materiális világhoz köthető Guglielmo, élehetetlennek butának gondolja a nála sokkal mélyebb, inkább gondolati síkon élő jegyesét, aki tudatosabb döntéseket hoz az egész mű alatt, mint bármelyik másik szerelmes társa.

A librettó következetesen végigviszi ezeket az előre felvázolt karaktereket és viszonyokat, mint ahogy a szerenád és a vacsora különbsége is mutatja. Ferrando szenvedélyes, érzéki jegyesét egy szerenáddal kívánja meglepni. A szerenád a plátói szerelem aktusához tartozik, ahol az elérhetetlen, meghódítandó nőnek énekelnek, valós fizikai távolságon keresztül. Ellenben Guglielmo nemcsak a testi örömeket választja a vacsorával, de a hiúság kényeztetését is, hisz jegyese tiszteletére rendezné. Mintha maguknak választanának ajándékot.

Da Ponte arról is gondoskodik, hogy ezek a férfiak ne tűnhessenek ostobának: „Látható: mindkét fiatal tiszt alapos klasszikus nevelésen ment át, és soha nem jön zavarba, ha a szituációhoz vágó idézetre vagy allúzióra van szükség.”²⁵

Tehát nem buták ők! Pontosan ismerik és jól használják a klasszikus irodalmat. Ez feltételezi, hogy meg is értették. Nem két fajankóval van dolgunk, akiknek fogalmuk sincs jegyeseik valódi értékeiről. Nem itt a hiba. Inkább ott, hogy nem látnak még túl önmagukon. Az igazi szerelem, még nem törte át a lelkük falát. Ez pedig nagyon fontos, hiszen az egész opera attól lesz érdekes, hogy művelt, értelmes emberekkel hogyan eshet meg az, hogy megismerve és átélve az igaz szerelmet, mégsem hoz az semmilyen változást az életükben.

Épp így Mozart keze alá dolgozik a szereplők marionett bábszerű, csoportosan együtt szerepeltetése, majd egyénekre bomlása is.

Összefoglalva: a librettó tökéletes alap Mozartnak, hogy a Fodor Géza által leírt tartalommal töltsen meg a művet. Természetesen vannak benne tagadhatatlan hibák. Ezeknek a hibáknak a természete viszont erős analógiát mutat azzal, amit egy idő

²⁵ Spike Hughes i.m. 179. o.

ipolytölgyesi faszobrász mondott nekem egyszer. Ő külön szereti, ha hibát talál a fában, amit meghagy és felhasznál a szobrához. Az alkotása ettől lesz igazán különleges.

Biztos vagyok abban, hogy ezek a hibák Mozartot sem gátolták annak megalkotásában, amit szeretett volna. Hogy David Cairns szavaival éljek: „Da Ponte forgatókönyve minden mesterkéltisége és látszólagos valószerűtlensége ellenére is tökéletes terepet biztosított az iróniára hajlamos Mozartnak, aki metsző pontossággal boncolgatja az emberi lelket.”²⁶

A szövegkönyv méltatlanságán alapuló gondolatkörnek a következő lépése az, hogy mit kezdhet egy nagy művész, ha nem megfelelő alapot kap műve megalkotásához. Ez esetben vagy behódol az eddigi műveihez képest silány librettó eredeti koncepciójának és azt valósítja meg zeneileg, vagy kénytelen elszakadni tőle, és attól szinte függetlenül alkotni.

A mű látszólagos ellentmondásaival szembenező csoport, az utóbbi megoldást feltételezi. „Már Ulibisev és Jahn kutatásai óta szinte általánosan közismert az a megállapítás, mely szerint Mozart „*Così fan tutte*”-ja valamiféle belső ellentmondást hordoz magában, a zene nem a szöveget támasztja alá, nem a szöveg mondanivalóját sűríti a zene kifejezési eszközei által sokkal magasabb rendű és intenzívebb formába, hanem – épp ellenkezőleg – a szöveg ellene beszél, valósággal azt cáfolja.”²⁷

Úgy vélem ez a csoport, nagyon jó úton jár, csak nem jutott el az út végére, ami értelmet adna ennek a látszólagos ellentmondásnak. Ha valaki hazudik, akkor a tudatosan, verbálisan kimondott üzenet ellentétben áll azzal, amit a nonverbális kommunikációjával üzen a hallgatónak. A hallgató a verbális üzenetet tudatosan dekódolja, viszont ezzel egy időben, tudat alatt, értelmezi a nonverbális jeleket is. Ha ezek nem egyeznek, akkor marad épp olyan kellemetlen, megmagyarázhatatlan érzésünk, amit véleményem szerint, a darab is hagyhat maga után. Épp így állhatnak ellentétben valakinek a tettei és a szavai, ha akár szánt szándékkal a környezetét akarja becsapni, akár öntudatlanul saját magát.

A műben a zene képviseli azt a valódi, őszinte síkot, amit a normál emberi kommunikáció során az illető vokális, poszturális és a vegetatív rendszer által kibocsájtott önkéntelen jegyei mutatnak meg. Ezek nyilvánvalóan éles ellentmondásban

²⁶ David Cairns i. m. 251. o.

²⁷ Kárpáti János i. m.

vannak egymással. A darab lényege éppen az, hogy ezek az emberek nem tudatos életet élnek a saját értékrendjük szerint, hanem kívülről elvárt érzelmeket próbálnak megélni a konvenció által szabályozva. Ezeket a nem valós érzelmeket, önmaguk előtt épp úgy próbálják hitelesnek feltűntetni, mint a külvilág előtt.

Dolgozatom végén részletesen foglalkozni fogok azzal a korrallal, amiben a mű játszódik. Arra fókuszálok, hogyan alakulhatott ki egy egész társadalmi rétegnél olyan életforma, ahol szigorú íratlan szabályok által korlátozva, jórészt egyéni döntések nélkül, valódi érzéseiket elfojtva vagy megtagadva éltek le teljes életüket.

Mielőtt végleg lezárnám a librettó hiányosságaival és alkalmatlanságával foglalkozó témakört, érdemes magának Mozartnak a hozzáállását is meghallgatni a kérdésről.

„Mivel a zenei nyelv legalább olyan szabatos és sokkal kifejezőbb, mint a költészeté, vallja Mozart, *„feltétlenül szükséges, hogy az operában a költészet a zene engedelmes leánya legyen”*, (1781. okt. 13.) a szövegnek pedig mindössze *„jól kidolgozott tervet kell adnia, csakis a zene kedvéért írt szavakkal”*. (1781. szept. 26.)”²⁸ Ha tehát Mozart egy jó librettóval szemben támasztott igényeit nézzük, akkor Da Ponte szöveggönyve ideális. Hisz mindenben teret enged Mozartnak amiben kell, és megvalósíthatja helyette azt, amit terhes lenne számára megoldani. Így ő a lényegre koncentrálhat.

A XX. századi elemzők második csoportja

A *másik csoport* épp az ellenkező módon kezeli a művel kapcsolatos problematikát. Ők abból indulnak ki, hogy Mozart olyan nagyság, aki csak eszményit tudott alkotni. Alapgondolatuk az, hogy a mű tökéletes. Bár ők is látnak benne hibákat, ezeket vagy leltárszerűen felsorolják, vagy egyszerűen nem foglalkoznak velük. Ez viszont azzal a következménnyel jár, hogy a legkisebb esélyük sincs ezeknek a látszólagos hibáknak a titkára rájönni. Érdekes ellentmondás, hogy míg náluk jelenik meg az a gondolat, hogy a műben nincs hiba és Mozart nem a kényszerítő körülmények áldozata, úgy tűnik, mintha ezt ők sem hinnék igazán; hisz ha ebből kiindulva vizsgálnák meg művet – látszólagos ellentmondásával együtt -, pont az vezethetné el őket a valódi mély mondanivalóhoz. Itt azért foglalkozom három különböző zenetudós

²⁸ Liebner János i.m. 10. o.

munkájával, mert míg az első csoportot valóban egységbe tömörítette, hogy a műben kényszer szülte hibát feltételeztek; ennél a csoportnál az alapvetően egységes elemi tézis után – hogy a mű tökéletes- egészen más utakon próbálják ezt bebizonyítani.

Spike Hughes Mozart operakalauzában meg sem próbálja megkeresni a mű alapkoncepciójához vezető válaszokat. Szerinte a mű már túl van elemezve. Aztán érzékenyen és szépen kielemez a zenét, de sehol nem keres mögöttes tartalmat, rejtett mondanivalót benne az írása során! Már a legelején leszögezi véleményét a műről.

„Egész alaprajzában és szerkezetében a *Così fan tutte* az operatörténet legnagyobb zenei-drámai partner-viszonyának dokumentuma, az invenció és az ötletesség nagyszerű dokumentuma. Ez okozza, hogy az utóbbi időben egyre erősödik a tendencia, amely sokkal többet olvas ki mind zenéből, mind librettóból, mint amennyi véleményem szerint a zeneszerző és a librettista szándékában állt. Más szóval: az opera iránt mutatkozó újabb állásfoglalásban nem is egy jele látható a sznobizmusnak. Ez tökéletes vígopera – minthogy tökéletes, nyilván tele van olyan finomságokkal, melyekhez egyszerű ember fel nem érhet. Az ily finomságok értékeléséhez zenei műveltségre és tudásra van szükség.”²⁹

Sznobizmus ide vagy oda a vígopera már a nevében is benne foglalja, hogy a nézőnek milyen érzésekkel kéne távoznia az előadásról. Egy tökéletes vígopera után felszabadultan kéne elhagynunk a nézőteret, önfeledt kacagástól megtisztulva. Abban igaza van, hogy tele van olyan finomságokkal amelyekhez egyszerű ember fel nem érhet. Viszont ettől még hatnak rá. A művészi eszközök lényege, hogy ha nem értjük őket, akkor is hatnak ránk! Lehet akár milyen jól indokolt, hogy valaki mért ír valamit egy bizonyos módon, de ha nem azt a hatást éri el vele a lelkünkben amit kéne, megette a fene. Még akkor is, ha nyomon tudjuk követni az alkotó logikáját. Ellenben fordítva: hiába nem értjük, ha a kívánt hatást váltja ki belőlünk. Úgy már működik. Tehát attól még, hogy nem értjük az apró nüanszokat, egy tökéletes vígoperának felszabadítónak kéne lennie, aminek a hatását még sok idővel a konkrét élmény után is érezzük.

Ennél a csoportnál olyannyira alapmotívum a teljes elfogadás, hogy az még a librettóra is kiterjed:

²⁹ Spike Hughes i.m. 174. o.

„Da Ponte Mozartnak írott három librettója között a *Così fan tutte* az utolsó s talán a legtökéletesebb.”³⁰

Elemzése végén egészen érdekes ahogy a mű keltette érzést másba fordítja, ezáltal véve el az élet.

„Számomra mégis van valami szomorúság a *Così fan tutte*-ben; vagy pontosabban érzelmeimben azután, hogy a függöny utoljára leereszkedik. Weber azt mondta: Mozart soha nem írhatott volna még egy *Szöktetést*, mert abban a megismételhetetlen, visszahozhatatlan ifjúság a lényeg; s ez Webert elszomorította. Engem elszomorít a hit, hogy Mozart írhatott volna még egy *Così fan tutte*-t, ha tovább él, mert ebben a hasonlíthatatlan zenei érettség minősége a lényeg.

Szomorú gondolat, mert amint lemegy a függöny a *Così fan tutte* után, az ember rádöbben, hogy a függöny a legnagyobb vígoperaszerző utolsó nagy vígoperája után gördült le.”³¹

Hasonló álláspontra jut, más úton Liebner János is. Ő a mű tökéletes megértését filozófiai magaslatokba emeli. Érzékenyen és helyesen gondolkozik Mozarttal kapcsolatban. Sokat ír arról, milyen volt Mozart hozzáállása a világhoz, és ez hogyan mutatkozik meg a műveiben. Majd áttér maguknak a műveknek a természetére, és az ezek adta súlyos nehézségre.

„Mozart tehát nem ad kezünkbe világosan megfogalmazott útmutatót művei „megértéséhez”. Esztétikáját, dramaturgiáját, amelyet nemcsak hogy nem önt szavakba, de azok művei végtelen során keresztül állandóan változnak, csodálatos elaszticitással alkalmazkodva egy nagyobb úr, a drámai kifejezés szintén állandóan változó szükségleteihez, – elsősorban a művekből magukból kell kihámozniuk, megkísérelve a lehetetlent: szavakkal mondani el azt, amit a maga végtelenül gazdagon árnyalt nyelvével csak a zene tud kifejezni.”³²

Majd leírja a tökéletes utat a mű megértéséhez:

„Végső soron így állunk szemben minden igazán nagy alkotással. Analizálhatjuk szakmailag, elmondhatjuk a történetet és körülményeit, belehelyezhetjük korba és a művész életművébe, - legbenső lényegéhez azonban éppoly kevésbé juthatunk el csak spekulatív úton, mint ahogy egy embert sem tudunk laboratóriumban előállítani, noha

³⁰ Spike Hughes i.m. 172. o.

³¹ I. m. 232. o.

³² Liebner János i.m. 8. o.

ismerjük minden kémiai alkotóelemét. A műalkotás végső és igazi mondanivalójának megértéséhez nem a szó vezet el, hanem a hallgatás. [...] *The rest is silence*, a többi néma csend; csak a mű beszél.”³³

Az általam olvasott elemzések közül – természetesen Fodor Gézaét kivéve, az ő tanulmány jut a legközelebb a *Così fan tutte* valódi lényegéhez. Végső következtetése a műről szinte tökéletes:

„Bölcs humor, szelíd gúny, csöndes nosztalgia, az élet mélységes szeretete: *nil humani a me alienum puto* – vallja Mozart itt is, egyetlen, még élete folyamán nyomtatásban megjelent operájában. *Einstein* találóan állapítja meg ugyan, hogy »a darab végén éppen azt az esztétikai örömet érezzük, mint egy jól megoldott sakktétel vagy egy sikerült bűvészmutatvány után« (A. Einstein: Mozart. Sein Charakter, sein Werk, Zürich, 1953.), Mozart „sakktétel” azonban élnek és éreznek, félnek és remélnek, szeretnek és dühöngenek; ő maga pedig velük érez. Megmosolyogja ugyan az aprócska lények nagyképű és nevetni való handabandázását, - de azért szánja és szereti „hőseit”. A nyitány „mind így csinálják” témájának kétszer is visszatérő, szomorkásan lehajló álzárata a részvét gyöngéd, áttetsző fényével vonja be az emberi szenvedélyek háborgó tengerének vihartépázta, tehetetlen hajótörötteit.”³⁴

Egyetlen lépés hiányzik már csupán a valódi lényeg felismeréséhez. Az, hogy a mű szereplői nem lényecskék, és nem sakktételak hanem valódi, hús-vér emberek.

David Cairns elemzést azzal kezdi, hogy a mű egyetlen hibája, hogy talán túl tökéletes. Aztán sok kételyt eloszlat, melyet az első csoport Mozart körülményeiről gondolt. Például idézi Preiser látogatásának leírását ugyan abból az időből mikor Mozart a segélykérő leveleit írta:

[1788. augusztus 24-én] „Délután Jünger, Lange és Werner eljöttek értünk, hogy elmenjünk Mozart kapellmeisterhez. Életem legboldogabb zenei órácskájában lehetett ott részem. Ez a kis ember, ez a nagy mester kétszer is rögtönzött a pedálos pianofortén, s mily csodásan, mily csodásan!, hogy teljesen megfeledkeztem magamról! A legnehezebb futamokat ötvözte a legbájosabb témákkal. A felesége vágta az író tollat a másolónak, egy növendéke komponált, egy négyéves kisfiú a kertben sétáfkált és

³³ Liebner János i.m. 9. o.

³⁴ I. m. 148. o.

recitativókat énekelt – egyszóval minden, ami ezt a pompás embert körülvette, maga volt a zene!”³⁵

Vagy foglalkozik a szövegkönyv kérdésével.

„A *Così fan tutte* eredetéről meglepően keveset tudunk. Mendemondák bőven akadnak – tények annál kevésbé. Da Ponte emlékiratai csak futó említést tesznek róla: „*La scola degli amanti* [A szerelmesek iskolája], Mozart zenéjével, mely dráma a harmadik helyet érdemli nővérei között, melyek a harmónia legünnepeltebb atyjától születtek.” Constanze szerint a szövegkönyvet eredetileg Salieri kezdte volna megzenésíteni, de feladta, így került a darab Mozarthoz. (DEUTSCH 556-557.) Salieri valóban hozzá is fogott az operához, s el is készült az első jelenetet alkotó, három férfihangra írt egyik tercettel (összesen három van belőlük), mégpedig a másodikkal, amelyben Don Alfonso a nők hűségét a mitikus főnixmadárhoz hasonlítja, amelyről mindenki beszél, bár látni senki sem látta. Emellett az első tercett, a „*La mia Dorabella Capace non è*” vázlatait is elkészítette. Kézirata (amely a 2. számú hármas esetében rengeteg javítást tartalmaz) az osztrák nemzeti könyvtárban található.”³⁶

„Ebből az következne, hogy Da Ponte Salieri számára készítette a librettót, és csak akkor adta Mozartnak, amikor Salieri – valamilyen okból kifolyólag – elvetette azt. Ám az sincs kizárva, hogy a *Così fan tutte* eleve Da Ponte-Mozart-vállalkozásként indult, és Salieri lépett közbe.”³⁷

Akár így, történt akár úgy a lényeg, hogy megtalálta azokat a nyomokat, amik arra utalnak: Mozart nem egy kész szövegkönyvet kapott, amit kénytelen volt megzenésíteni. Mozart kész témát kapott, amit addigra már jól ismert munkatársával együtt dolgoztak ki.

„Ám a ma ismert operaszövegkönyv magán viseli Mozart odaadó és éber figyelmének nyomait. Nem csupán arról van szó, hogy a rá jellemző nagy számú együttessel él – e téren a darab még a *Figarót* és a *Don Giovannit* is túlszárnyalja -, vagy hogy az opera címének szavait („Így tesz minden nő”), amelyek a librettóban eredetileg nem szerepeltek, hozzábiggyeszti az ariosóhoz, amelyben Don Alfonso a felháborodott tiszteknek elmagyarázza haditerve filozófiáját, s még csak nem is a „Főnix”-triót megelőző recitativo szövegéről, amely tökéletesen elűt a Salieri-féle

³⁵ David Cairns i. m. 239. o.

³⁶ I. m. 246.-247. o.

³⁷ I. m. 247. o.

librettó azonos helyétől. Sőt még az is mellékes, hogy Despina „Salvate amabiles, bonae puellae” frázisában Da Ponte latinját a ma énekelt handabandára módosítja. Az egész opera magán viseli Mozart teremtmény hatását. Ő ismerte Mesmert (1768-as és későbbi bécsi látogatásaiból), akinek divatos találmányát az I. felvonás fináléjában kifigurázza, és ő, nem pedig Da Ponte járta meg Nápolyt, hogy most felidézhesse a város látnivalóit, amelyekre a librettó utal, s amelyeket a mozarti muzsika a lágy fuvallatokkal és mesés öböl selymes tengervizével együtt megidéz.”³⁸

Miután feltárja Mozart valódi körülményeit a *Così fan tutte* megírásával kapcsolatban, nála is előkerül a mű értelmezésének kérdése. Érdekes huszárvágással oldja meg a problémát. Azt írja, hogy a mű számtalan megközelítésnek enged teret, majd ezekből idéz is néhányat. Én most csak azokat emelem be amik az eddig, és majd ezután leírtakhoz képest valami mást mondanak.

„A *Così* nem kellemes, tetszetős, intrikus darab, hanem nagy dráma. Kíméletlen és provokatív. Épp az ellentettje a legtöbb buffooperának, nem ámít, nem hazudik boldog világot, amelyben a végén minden rendbe jön, ahol a szerelem csakis boldogságot ígér, és akik egymásra leltek, azokat ásó, kapa, nagyharang sem választhatja el többé egymástól... (Volkmar Braunbehrens)”³⁹

„Napsütötte vízfelszínt szinte már abban a pillanatban összezavarja az erőszak és kiszámíthatatlanság áramlata, hogy a karmester fölemeli a pálcáját. Jobb, ha tudjuk: ami következik, [...] olyan tragikomédia, amely alig kerüli el a katasztrófát, sőt talán el sem kerüli. [...] nem a boldogtalan végkifejlettől vagyunk megóva, hanem a happy endtől. Inkább komitragédia ez tehát. (Germaine Greer)”⁴⁰

„Az opera az ártatlanság elvesztésének keserédes meséje. [...] A *Così fan tutte* erkölcsi kísérlete igazából Don Alfonso (és átvitt értelemben talán Da Ponte) ködös horizontján túl megy végbe. (Nicholas Till)”⁴¹

„A romantikus kritikusok amorális laboratóriumi kísérletként vetették el a *Così fan tutte*-t, amelyet a szívtelen tudós, Don Alfonso és aneszteziológusa, Despina folytat le. [...] Ám Don Alfonso „öreg filozófus”, nem pedig tudós, és csupán bele kell helyezkednünk a jozefinizmus felvilágosodásának korába, hogy megértsük: ő a jóság és

³⁸ David Cairns i. m. 249. o.

³⁹ I. m. 255. o.

⁴⁰ I. m. 256. o.

⁴¹ I. h.

igazság érdekében munkálkodik – akárcsak Sarastro, aki szintúgy kemény oktatási metódusokat alkalmazott. Ferrandónak és Guglielmónak [...] legalább annyira ki kell gyógyulnia a szerelemből alkotott nevetséges tévképzetekből, mint a két sekélyes és csélcsap hölgyeménynek [...]. Don Alfonsónál „a szerelmesek iskolája” mindkét nem számára kötelező, ami nagy különbség a *Figaró*hoz képest, ahol csak a férfiaknak kellett megtanulniuk a leckét. [...] Az éretlen ifjaknak át kell menniük a próbán, és meg kell ismerniük önmagukat, mielőtt méltóvá válnak az igaz szerelemre. (Daniel Heartz)⁴²

Bármennyire is vonzó ez a liberális felfogás, amiben mindenki azt láthat a műbe amit szeretne, nagyon komoly problémák vannak vele. Van olyan művészeti ág ahol ez kifejezett cél. Mint például Joan Miró képeinél, ahol maga a szerző is azt kéri, hogy csak álljunk a festményei elé, és elengedve a fantáziánkat szabadon asszociálva gondolkozzunk róluk. Bármi is jut eszünkbe az jó lesz. Csakhogy a *Così fan tutte* közel sem ilyen műalkotás! Itt a szerző konkrét mondanivalóját közli, konkrét eszközökkel.

Nem kívánok most mindegyik idézettel külön foglalkozni, így csak a szemléltetés kedvéért emelnék ki néhány gondolatot az utolsóból annak bemutatására, hogy bármilyen felfogásról, ami nem Mozart igazi koncepciójából fakad, kétséget kizáróan látszik, hogy téves.

Daniel Heartz Don Alfonso és Sarastro között von párhuzamot. De ha Don Alfonso valóban a jóság ügyében munkálkodik, mért mulat olyan nagyon, és olyan szívből jövően jól? Mikor egyedül marad, mért nem csodás tervét elemzi, és fejleszti tovább? Mért kárörvend? Hisz ha valóban a fiatalok érdekében munkálkodik, akkor ha senki sem látja, ennek kéne megmutatkoznia. És Sarastro nem mocskolja be becstelenséggel a tudást, amit ad. Nem köt fogadást. És főképp nem nézi páholyból a maga kreálta előadást.

Ezen kívül nagyon jó, és valóban igaz az a gondolata, hogy a szerelmesek iskoláját mindenkinek ki kell járnia. De amit ehhez kapcsol, az megöli az egészet. A férfiaknak ki kell gyógyulniuk „a szerelemből alkotott nevetséges tévképzetekből”. És hogy mik ezek a tévképzetek? Már ebben a néhány mondatban sugallja a választ. Azok, hogy a sekélyes és csélcsap nők képesek a hűségre.

Tanulmánya végén még foglalkozik a mű több lényegűségével, melyet már a gátló tényezőknél ismertettem. Itt is, mint előtte - bármerre indult is -, amint egy

⁴² David Cairns i. m. 256. o.

probléma felvetődik, utána rögtön leszögezi, hogy a mű tökéletes. Ez a csoport tehát nagyon jó eszközöket használ, csak épp nem tud mit kezdeni azzal az eredménnyel, amit ezekkel nyer. Utolsó példám erre David Cairns írásának egy olyan részlete, ahol pontos és helyes elemzéssel mindent jól ismer fel, de a jelenségeket alapvetően rosszul értelmezi. „Az igazi iróniát az jelentette, hogy képtelenek voltak elismerni az igazságot, amelyet a színjáték akaratlanul is leleplezett. Hiszen mi más is lehetett volna Mozart üzenete, mint hogy a hamis helyzet, amelyben a fantasztikusan elmaszkírozott tisztek egymás menyasszonyát udvarolják körül, valójában az igazi, és az eredeti párosítás volt a csalás? Guliemo és Ferrando a színlelet személyiség révén válnak hús-vér emberekké. Előtte és utána is bábok csupán, s alig van köztük különbség: folyton terc- és szextpárhuzamban énekelnek - amely elem jelképes értékét aláhúzza a ritkán hallható I. felvonásbeli duettino. Ugyanakkor a „hamis” szituációban mindkét szereplő az igazi természetét tárja elénk – az egyikük gyors észjárású, földhözragadt, érzéki, egoista, míg a másik romantikus, idealista álmodozó. Mi több, mindketten rátalálnak az igazi párjukra. Önismeretük tökéletesedése a két nővérben is hasonló folyamatot indít el: Dorabella és Fiordiligi is ezáltal válik azzá a nővé, aki korábban nem lehetett.”⁴³

A dolgozat második felében ismertetett értelmezés majd részletesen kitér arra, hogy a szereplők a mű egyetlen pontján sincsenek birtokában helyes önismeretnek. Az egyetlen halvány jele annak, hogy rájönnének mi zajlik bennük akkor mutatkozik meg, mikor Fiordiligi beismeri magának, hogy beleszeretett új udvarlójába.

Összefoglalva: az elemzők mindkét csoportja rámutat féligazságokra és felismer nagyon fontos dolgokat, csak épp az út végére nem ér el a mű megértéséért vívott harcban. Szomorú, hogy bár látszólag más úton járnak, az igazi áttöréstől mindkét csoportot az tartja távol, hogy nem bíznak eléggé Mozartban. Egyik csoport sem feltételezi, hogy Mozart azért írta meg a *Così fan tuttè*, hogy őszintén beszélhessen egy korában általános, és tragikus következményekkel járó jelenségről. Pedig a mű igazi célja ennek az üzenetnek az átadása, minden más csak azt ezt szolgáló eszközök színes tárháza.

⁴³ David Cairns i.m. 258. o.

Nagyság a nagyság szemével

A dolgozat első felében azzal a kérdéssel foglalkoztam, mik lehetnek azok a gátló tényezők, amik megakadályozták a darab mély és adekvát megértését. Most három olyan szempontot próbálok bemutatni, amik inkább segítették azt. Az elemzés sorrendjét azonban most megcseréltem. Míg az előző fejezetben először a művel kapcsolatos konkrét tényeket soroltam fel, aztán az általuk kiváltott reakciókat, most azt a fajta hozzáállást mutatnám be, ami átsegít a mű megértésért vívott harc minden akadályán; ezt követően pedig azokat a konkrét tényeket, amik az idő múlásával segíthették a mű kulcsának megtalálását. Azért tartom ezt indokoltnak, mert az időközben létrejött ideálisabb állapot nem játszott fontos szerepet Fodor Géza értelmezésében, melyet forrásként használni fogok. Ezen kívül nála látható a feloldása a Liebner János által felvett, az első fejezetben már ismertetett filozófiai problémának: miszerint a zene kifejezőbb a szavaknál, így lehetetlen feladat ezt a fajta ösztönös és mindenhol érthető nyelvet a szavak korlátolt világába átültetni. Sőt, egy a másik problémakörnek is, nevezetesen, hogy amit a művészet ösztönösen ki tudott fejezni, azt a tudomány csak sokkal később tudta megmagyarázni. Fodor Géza művészetet kapcsol a művészethez. Elemzése során Stendhal, Goethe, Schiller és Stefan George munkáit használja. Ezzel egyrészt összekapcsolja a szavak és a zene nyelvét, feloldva a zene értelmezésének nehézségeit szavakba átültetve. Másrészt a művészet ösztönös tudását használja a művészet ösztönös tudásának megfejtésére, így már nincs szüksége a tudományra.

Végigjártunk a műhöz való hozzáállás három formáját is, az egészen drasztikus hibásnak bélyegzéstől, a kizárólag a humánus értékekre koncentráláson át a hibák lehetőségének teljes elutasításáig. Még az operához alázattal álló, a zenéből kiinduló stratégiák is csak részlegesen vezettek célhoz. Épp ezért mielőtt ismertetném Fodor Géza tanulmányának összefoglalást, nagyon fontosnak tartom, hogy kitérjek arra, milyen kivételes ember volt. Erre azért van szükség, mert, hogy Rafaelt idézzem: „Megérteni annyi, mint egyenlőnek lenni”. Vagyis: a remekművek elemzése éppoly magas kvalitásokat kíván, mint azok alkotása. Arról pedig, hogy mi módon volt meg a megfelelő hozzáállás, tudás és érzékenység, ötvözve egy élet kemény munkájával Fodor Géza tanulmányaiban, Spiró György szavait idézném.

„Szenvedélyes ember volt ez a visszahúzó, tudósi szerénységbe burkolódzó, a mulatságos dolgokon szívesen kuncogó szelíd Faun, és bátor is volt, amikor mindenki más gyáva.”⁴⁴

„A darabjaimról elmondta a határozottan kedvezőtlen véleményét, de üdítő volt már akkor is, hogy nem a személyemet, hanem a műveket bírálta, azok világából indult ki, a szándékhoz mérte a megvalósulást, és abban marasztalt el, nem egyébben.”⁴⁵

„... a mű megítélésében a szerző iránti személyes érzelmei általában nem befolyásolták. Azért is volt izgalmas a véleményét meghallgatni, mert sohasem lehetett előre kiszámítani, mi tetszik neki és miért. Nem azt mondom, hogy a rendkívüli műveltségéből adódó sokféle lehetséges szempontot váltogatta, nem, hiszen szenvedélyes, szubjektív műélvező volt, remek néző és olvasó, aki hagyta magát a mű által kiváltott érzelmektől befolyásolni, de hogy azután miféle argumentum-rendszert húz elő, hogy a véleményét formába öltse, azt talán ő sem tudta előre,, és hajlandó volt arra is, hogy saját korábbi véleményét felülbírálja.”⁴⁶

A megértés kulcsa tehát ott rejlett, hogy egyrészt hagyta magát sodortatni a művel, másrészt pedig birtokában volt mindazon eszközöknek, amelyek a kapott élmények feldolgozására és értelmezésére alkalmassá tették.

„Művészileg tökéletes válasz egy problematikus világra”

Fodor Géza álláspontja teljesen egyértelmű a műről: A *Così fan tutte* homogén, zárt tökéletességét az egész műben érvényesülő koncepcióból nyeri. A mű morális értelmét is ez a végig következetesen megtartott alapgondolat hordozza.

Ha megfigyeljük a művet, láthatjuk: az opera buffa művészi kiteljesedésének korában Mozart szándékosan zenedramaturgiai is leegyszerűsíti az amúgy is leegyszerűsített, stilizált szövegkönyvet.

A melodikai, harmóniai és dramaturgiai leegyszerűsítés gyanút kelt. Nem közönséges opera buffáról van szó.

⁴⁴ Spiró György: *Magtár, cikkek, tanulmányok 2004-2012*. Magvető kiadó, Budapest 2012. 66. o.

⁴⁵ I. m. 65. o.

⁴⁶ Spiró György i.m. 66.-67. o.

A operának két síkja van, melyek nem állnak hierarchikus viszonyban egymással. Ezek ugyanannak ez egységes koncepciónak a megnyilatkozásai. Az egyik az opera buffa-sík, a másik pedig a buffa feletti sík. Mozart a műben a konvenció világában élő embereket mutat be, akiket végig valódi lehetőségeik felől szemlél. A buffa feletti síkban - mikor megélik valódi érzéseiket és lefoszlanak róluk a konvencionális kötöttségek - a zene lelkükkel együtt halad, tehát közvetlenül látjuk őket. A buffa-síkban ellenben a szereplők nem saját vágyaiknak és ösztöneiknek engednek, hanem a konvenció világában általuk elfoglalt szerepkörnek megfelelően viselkednek. Ebben a síkban kívülről nézve, elidegenítve láthatjuk őket. A buffa-síkban használ Mozart olyan zenei eszközöket, amikhez az opera buffák világában már konkrét jelentéstartalom társult, szinte zenei közhelyszámba mentek. Jó példa erre, mikor az eredeti vőlegények visszatérését jelző kórust egy dobpergésbe torkolló, felszaladó skálamenet vezet be. „Nos, ez az opera buffa-nyelvben par excellence vonóseffektus itt fuvolán szólal meg. A hanghatás különlegességének kettős értelme van. Egyrészt fokozza a drámai effektivitást, a pillanatnyi meghökkenést. Másrészt viszont reflektál a cselekménymozzanatra, a maga szokatlanságával utal a megszokottra, mintegy idézőjelbe teszi, nyíltan stilizálja.”⁴⁷

A műben az opera buffa teljes apparátusa és összes trivialitása ilyen beállításban jelenik meg. Így „Mozart maximálisan stilizálja operája buffa-síkját”, miközben „új értelemben teszi centrális jelentőségűvé”.⁴⁸

Ezekből együtt következik a már Abertnél is megjelenő gondolat: „ez a stilizált opera buffa alapjában véve nem a valódi opera buffához tartozik, hanem egy más szférához, Mozart saját világához.”⁴⁹

A nyitány során már létrejön a *Così fan tutte* alapvető atmoszférája. Mind a mellett, hogy megszólaltatja a mű jeliségét, és igazi „pezsgő vidéki” hangulatot teremt, az egészhez konvencionális, tehát személytelen zenei formulákat használ, amit a hangszereléssel szubjektívizál.

„A hangzás különleges érzékenysége olyan érzelmi telítettséget hoz létre, amilyen az olasz opera buffa-nyitányokban teljesen ismeretlen. Ez a primitív formákban létrehozott

⁴⁷ Fodor Géza: A Mozart-opera vilásképe, Typotex, Budapest, 2002. 315. o.

⁴⁸ i.m. 315. o.

⁴⁹ i.m. 316. o.

fantasztikus érzelmi kultúra a *Così fan tutte* egyik legsajátosabb, ugyanakkor legtalányosabb jellemzője.”⁵⁰

Az opera expozíciójában (az első négy zeneszám) a konvenció világát ismerjük meg, még eredeti állapotában. Fodor Géza elemzésében végig használja majd Stendhal: *A szerelemről* című művét, a szereplők érzelmeinek és érzelmi történéseinek definiálásához. A mű expozíciójában hőseink a hiúság-szerelem állapotában vannak, így ennek bemutatását látjuk.

G-dúr tercetben a férfiakról kiderül, hogy „alapvető affektusuk a hiúság, a szerelem birtoklás, a női erény pedig reklám és cégér a számukra. Ebben a tercetben a hiúság is a becsületérzés elfajzásaként jelenik meg”.⁵¹

A következő E-dúr tercetben Don Alfonso ironikusan beszél a női hűségről, a zenében valami nagyon érdekes történik. Szokásos hűvös, ironikus és „fölényesen köznyelvi” stílusa helyett „meghökkenően varázsos, meseszerű atmoszférát teremt.”

E-dúr zenéje egy olyan különleges és kiszámíthatatlan világot sejtet, ahol csak az érzések természetes áramlása létezik, és ahol megszűnik minden öncsalás és konvenció. Ez a világ a „szerelem útvesztője”.

A két tisztnek ugyan nem tűnik fel a tercett kettőssége, de a hallgatónak fel kell figyelnie a „hangtörésre”. A tisztok csupán az ironikus példázat üzenetét értik meg, és ennek megfelelően tiltakoznak; majd magukat egyre jobban belehergelve állnak ki jövődöbelijük mellett.

„A hiúság ugyanis színlelésből felölti a gyöngéd szív valamennyi igényét.” (Stendhal)

A 3. C-dúr tercetig, a két vőlegény alakja egységes volt, úgy viselkedtek, mint a marionett bábuk, ezzel húzva alá, hogy ezek a férfiak a konvenció emberei. Ugyanaz a helyzet velük, mint amit Goethe Wilhelm Meistere mond, a Hamlet Rosencrantz és Guildenstern figurájáról: „„ami ez a két ember, amit tesznek, azt nem lehet *eggyel* kifejezni.” Ez a hiúság, önhittség, hősködés, könnyelműség, önimádó indulatoskodás és érzélgősség, ez a felelőtlenység... „hogy is fejezhetné ki mindezt egy ember? Legalább egy tucatra volna szükség, ha szert lehetne tenni rájuk, mert csak társaságban valamik, ők a társadalom...””⁵²

⁵⁰ Fodor Géza i.m. 317. o.

⁵¹ i.m. 318. o.

⁵² i.m. 320. o.

A teretettben a két katonatiszt elkülönül: Nemcsak temperamentumbeli különbségekről van szó, hanem arról, hogy ők ketten két teljesen különböző embertípust képviselnek a konvenció mindent elfedő leple alatt. Stendhal analógiáját követve Ferrando gyöngéd, míg Guglielmo prózai lélek.

Mozart ezt, csupán egy pillanatra mutatja meg, majd a mű ismét marionett-síkon folytatódik.

Az expozíció második részében, a 4. A-dúr duettben a nők bemutatása következik. Itt is a konvenció szférájában mozgunk, és a hiúság-szerelmet láthatjuk női aspektusaiban, miközben a két nővér temperamentumkülönbségét is érzékelhetjük. „Mozart mindvégig finoman disztíngvál. Egy pillanatra sem vonja kétségbe a nők *érzéseinek* őszinteségét, boldogságuk hitelességét. Sőt, a zene olyan kellemes atmoszférát teremt, amely valószínűleg páratlan Mozart opera-oeuvre-jében. Ugyanakkor a szerelem Mozart számára nem csupán érzést jelent, hanem emberi kapcsolatot. S miközben az első hitelét akceptálja, az utóbbiét kétségbe vonja.”⁵³

Ez a rész remek példa arra, hogy megnézzük, Mozart milyen kettős álláspontot érvényesít, a konvencionális emberek kellemes életével kapcsolatban. Két oldal változtatja egymást: a korlátolt és a naiv, amelyet a zeneszerző ironizál vagy nosztalgiával figyel, de mindig egy magasabb szempontból reagálva. A cselekményben a lányok megtudják Don Alfonsótól, hogy vőlegényeiket elszólítja a kötelesség.

A következő fontos esemény a búcsú jelenetben, a 6. Esz-dúr kvintettben történik. A kezdeti konvencionális reakciók után Dorabella és Fiordiligi rátalál valódi érzéseik hangjára. Ennek okát Fodor Géza ismét Stendhal szavaival magyarázza miszerint a hiúság-szerelmet: „az emlékek kissé hasonlóvá teszik a szerelemhez; az elhagyott szerelmes szomorú, önérzete sebzett; regényes gondolatok ragadják torkon, szerelmesnek és mélabúsnak véli magát, hiszen a hiúság szívesen tetszeleg a nagy szenvedély álarcában.”⁵⁴

Ilyen irányba indul meg a nők érzelmi fejlődése.

Ez az érzelmi változás ismétlődik meg még magasabb szinten a 9. F-dúr „recitativo con stromenti” kvintettben. Itt az emelkedett atmoszférájú zenekari kíséret töretlenül képviseli azt az érzelmi síkot, amire később az énekszólamok is átlépnek, mindig azon a ponton, mikor kibomlanak őszinte érzéseik.

⁵³ Fodor Géza i.m. 322. o.

⁵⁴ i.m. 325. o.

A zenei folyamat azért homogén, mert Mozart végig e lehetőségük felől szemléli alakjait. „Itt válik első ízben világossá a stilizált opera buffa-sík és a buffa feletti sík viszonya. A kompozíció egységesen az alakokban szunnyadó, belső emberi lehetőségekre épül. A lehetőségekkel diszkrepanciában levő konvencionális viselkedést mindig a buffa-sík stilizálja (ironikusan vagy olykor nosztalgikusan reflektálja), a marionettszerű ábrázolás jeleníti meg. De ennek a síknak, ennek a stilizálásnak a lényege éppen a diszkrepancia következetes érzékeltetése. Amikor viszont néhány kivételes pillanatban lehull az alakokról a konvenció, amikor lehetőségeik szerint élnek, megszűnik minden stilizáció, a buffa feletti síkon Mozart zenéje közvetlenül azonosul az alakokkal, mert művészileg affirmált saját lehetőségeiket fejezheti ki.”⁵⁵

A két sík között mégsem áll fenn hierarchikus viszony. A *Così fan tutte* koncepciója abban rejlik, hogy művészileg teljesen következetesen ábrázolja ezeket a konzekvencia nélküli embereket. A műben ábrázolt alakokat a konvenció alakítja, és ha az érzések és szenvedélyek ezen olykor át is törnek, pontszerű pillanatok maradnak és nem válnak sorssá.

Az F-dúr kvintettben is ez valósul meg. A konvencionális életviszonyokat felborítja egy rendkívüli esemény, amely rámutat, hogy valódi vonzalmak lehetnek még a hiúság-szerelem mélyén is.

Ezeknek a hirtelen felbukkanó érzéseknek a dinamikája válik egyeduralkodóvá a 10. E-dúr tercettinóban („Soave sia il vento”). Fodor Géza Stefan George soraival jellemzi a nőket, akik nem tudják értelmezni saját belső történeteiket:

(Die Maske):

Die leichte schar aus scherzendem jahrhundert

Vernahm wol dass es drunten seltsam raune...

Nur hat sie sich nicht sehr darob gewundert

Sie hielt es einfach für der wellwn laune.

(A mulató évszázad könnyű népe

Sejtette, hogy sír a tó furcsa mélye...

De egy se vette nagyon a szívére:

Azt hitte, csak a hullámok szeszélye.

⁵⁵ Fodor Géza i.m. 327. o.

Ford.: Szabó Lőrinc)

A valódi megrázkódtatás elmúltával aztán a konvenció azonnal újra életbe lép.

A Stendhal idézetet már fentebb is láthattuk: „a hiúság szívesen tetszeleg a nagy szenvedély álarcában”. - ez a veleje Dorabella 11. recitativójának és Esz-dúr áriájának.

A műben mind a hangnem, mind pedig az itt megjelenő opera seria-stílus a hamis pátosz zenei szférájába tartozik.

Miután Don Alfonso Despina segítségével bejutatta az álruhás vőlegényeket, a 13. C-dúr szextett („Alla bella Despinetta”) újra a marionett játékban, a buffa-síkban folytatódik.

„A nők kitörő haraggal fogadják az „idegen” férfiakat, akik viszont kegyelemért könyörögnek. Felháborodott C-dúr és esedező a-moll, átélt őszintétlenség és megjátszott őszinteség áll szemben egymással.”⁵⁶ A komédiának a nők felzúdulása vet véget.

A molto allagro szakaszban, és a felvonás további részében megnyilvánuló hozzáállást, amit a nők tanúsítanak, Stendhal így jellemzi:

„Sorsuk alacsonyrendűsége és lelkük büszkesége feldúlja őket, s gögjüknek csak a felindulások hevességével szereznek tiszteletet, vagy azzal a hajthatatlan kitartással, amivel elhatározásaikhoz szabják viselkedésüket. Mielőtt bizalmas viszonyba bonyolódnának, a nőknek ez a fajtája úgy képzei, hogy kedvesük ostromot indított ellenük. Egész képzeletük fellázad a férfi közeledése ellen, holott a férfi szerelmet fejez ki, s nem tehet mást, hiszen szerelmes. Ahelyett, hogy örömet merítenének a szeretett férfi érzéseiből, csak hiúságukra hallgatnak, s végül – mihelyt szeret, és érzelmei egyetlen tárgyra irányulnak – a leggyöngédebb nő lelkét is, akár a legközönségesebb és a legkacérabb nő lelkét, egyedül hiúság tölti meg.”

Most már láttuk, hogy a nők, hogyan nőttek fel konvencionális szerepeikhez, miközben önmaguknak épp úgy próbáltak imponálni, mint másoknak. Dorabellához a hivalkodó fájdalom, míg nővéréhez most a hivalkodó erény tartozik.

Ugyanakkor a karakterük különbsége egyértelmű. „Fiordiligi zenei kvalitásai összehasonlíthatatlanul nagyobbak Dorabelláénál, kifejezése sokkal differenciáltabb és mélyebb.”⁵⁷

⁵⁶ Fodor Géza i.m. 333. o.

⁵⁷ Fodor Géza i.m. 335. o.

Ha jellemük fejlődése felől vizsgálódunk, akkor a szerelmi metamorfózis szempontjából ismét Ferrandonál következik be(17. A-dúr áriájában („*Un'aura amorosa*”) érdekes változás.

„Az A-dúr, Mozartnak ez a hangsúlyozottan érzéki hangneme rögtön jelzi, hogy az érzelmi világ legmélyebb, legspontánabb rétegébe érkeztünk. A szenvedélyek saját dinamikája itt kendőzetlenül nyilatkozik meg.”⁵⁸

Az első felvonás fináléja hozza meg a mű második nagyobb érzelmi krízisét.

A panaszkodás, gyötrődés konvencionális világába robban be a tisztok mérgezési komédiája, ami újra a buffa-síkba löki az eseményeket, amit a marionettszerű stilizálás, és az alakok csoportos mozgatása is felerősíti.

A most kezdődő komédiázás kész zenei bábszínházzá alakul. A férfiak direkt komédiáznak, míg a szerencsétlen nők magatehetetlen bábokként sodródnak az eseményekkel. Zenei kifejezésében is élesen szétválik a nők kétségbeesett tehetetlensége és a férfiak attitűdje, akik szemmel láthatóan nagyon is élvezik a játékot. A kezdeti hangulati változások után jön létre az új, meglepő hang:

„S ekkor a négy ember között sajátos, teljesen új típusú kontaktus jön létre. Valamennyiüket ugyanaz a meghatározhatatlan izgalom fogja el, a négy szólam heves, már-már kínzó kromatikában találkozik össze. Ez a mindenki számára új, megfogalmazhatatlan, de perzselően erotikus összetartozás döntő fordulat a zenei cselekményben.”⁵⁹

Majd ez a hirtelen jött új összekapcsolódás, visszafordul marionett-játékba. Szegény szereplők nem tudnak mit kezdeni az új élmények mélységével. Az érzelmi folyamat ezen a ponton el kell, hogy akadjon, hisz eddig is inkább elszenvedői és nem szubjektumai voltak, s így képtelenek feldolgozni.

Az események gyógyítási komédiával folytatódnak, újra a bábjáték keretei között. Csakhogy az új vonzalmak mégis hagynak nyomot. A két férfi udvarlásba kezd, de ez a megjátszott rajongás mélyebben, őszintébben szól, mint ahogy a helyzet megkívánná. Létrejön egy egészen újfajta egymásra hangolódás, mely a régi viszonyokat kioltja, egyben újaknak ad alapot. Ambivalens helyzet jön létre, ahol egyszerre irányítja ezt a négy embert a konvenció, és a valós, spontán érzelmi szükségleteik.

⁵⁸ i.m. 336. o.

⁵⁹ i.m. 341.

A finálé befejező szakaszában a botrány kavargásában éri el tetőpontját az érzések zűrzavara.

A második felvonás kezdetén a nők meghozzák a döntést, fogadják az idegenek udvarlását. Megjelenik a Stendhal-i *kedvtelés-szerelem*. Bár ez Mozart zenéje alapján izgalmasabb és kiszámíthatatlanabb a hiúság-szerelemnél, mégis hatalmas visszaesés a nemrég megélt érzelmekhez képest. Mivel önismeret híján nem értették meg új vonzalmaik valódi jelentőségét, így nem is tudnak neki megfelelő formát adni. Kilépnék a hiúság-szerelem konvencióból, s egy újfajta konvenciórendszerrel helyettesítik a régit, az új reális érzelmeikre alapozva.

A férfiaknak sem sikerül elszakadniuk a konvenció világától. Stendhal analógiájánál maradva, a „gáláns széptevéssel” kívánják folytatni az ügyet. A 21. Esz-dúr duett kórossal („*Secondate, aurette amiche*”) ennek az intonálása, míg a 22. D-dúr kvartett („*La mano a me date*”) „a gáláns széptevés iskolája a két esetlen fiatalember számára.”⁶⁰

A gáláns széptevés valódi fortélyait Dorabella és Guglielmo 23. F-dúr kettősében („*Il core vi dono*”) láthatjuk. Guglielmo először lovagi hangon szólal meg. A második lépés az erotikus gügyögés. A zene hangsúlyosan mutatja meg, hogy e két ember összetartozik.

„Édesen érzéki zene szólal meg, s a két énekszólam szerelmesen összeölelkezik. Ez az egész utolsó szakasz nem más, mint a kedvtelés-szerelem zenei beteljesülése, az élvezet zenéje. A klarinétok sokatmondóan édes dallammal intenek búcsút az egymásba karolva távozó párnak.”⁶¹

A másik pár érzelmi történését követve Fiordiligi kétségbeesett menekülését láthatjuk, az opera seria hamis pátoszának eszközeivel. „Ami az érzések gépezetét illeti, mi sem egyszerűbb: a lélek a szégyenével foglalkozik s nem a vágyaival; a vágyakat tiltjuk magunknak, s a vágyak cselekvésre készítetnek.” (Stendhal) .Ellenállása már nem meggyőző.

A legnemesebb szerelem típus, a *szemvedélyes szerelem* Ferrando 24. B-dúr áriájában („*Ah! Io veggio, quell'anima bella*”) születik meg. amelynek hangneme azonos,

⁶⁰ Fodor Géza i.m. 345. o.

⁶¹ i.m. 345. o.

fő témája pedig rokon azzal, amiben Fiordiligi választotta a férfit. A választás, tehát nem a véletlen szeszélyén nyugodott, hanem mély és megalapozott vonzalom állt a háttérében.

25. E-dúr rondójában („*Per pietà, ben mio*”), Az E-dúr itt is az őszinte és természetes érzelmi szférát jelenti. Fiordiligi erőért könyörög, hogy hű tudjon maradni. A lány képtelen megszabadulni Ferrando hatásától, s ez a zenében – szavaival teljes ellentétben – megmutatkozik. Ez egy feltartóztathatatlan és mélyről jövő szerelmi vallomás Ferrandonak, amelyben a kapcsolatuk mélysége mellett az is látható, hogy még nem egyértelmű.

Ezért válik a mű legproblematisabb részévé a 24. c-moll/C-dúr kvantita („*Tradito, schernito*”) melyben Ferrando miután értesült Dorabella hűtlenségéről, mély kétségbeesésbe zuhan. Látszólag logikátlan, hogy miután a 24. B-dúr áriájából kiderült, igazán beleszeretett Fiordiligibe, most mégis mélyen érinti Dorabella hűtlensége. Persze ez még magyarázható lehetne sértett férfiúi fiúságával, de az már semmiképpen, hogy hogyan emeli fel Dorabella iránti szerelme ezen a sérelmen. Ennek magyarázata abban rejlik, hogy *Così fan tutte* konzekvencia nélküli, valódi önismerettel nem rendelkező embereket ábrázol, akiknek élete nem tud sorssá válni. Az új szerelem Fiordiligi iránt, minden mélysége és erénye ellenére is képtelen felülmúlni Ferrando konvenciók által szabályozott életét. „Ennek az életnek, a benne kialakult kapcsolatoknak olyan nagy a tehetlensége, hogy konfliktushelyzetben menten semmivé válik minden rajta kívül álló tényező. Innen az őszinte kétségbeesés és felháborodás.”⁶²

Mozart itt nem elidegenítve, marionett stílusban ábrázolja Ferrandót, s ez újra arra utal, hogy a konvencionális kapcsolat mélyén valódi emberi érzések lapulhatnak. Kiderül Ferrando tényleg szereti Dorabellát. A zene varázsos, emelkedett atmoszférája ismét megmutatja: A zene varázsos, emelkedett atmoszférája ismét megmutatja: „Mozart, miközben teljesebb lehetőségeik felől nézve ábrázolja alakjait, nem utasítja el valóban élt életüket sem, méltányolja igazi humánus értékeiket.”⁶³

Ferrando képes leküzdeni a hiúságát, s ez kivételes képesség, minthogy az is, hogy Fiordiligi hajlandó és beismerni szenvedélyes szerelmét Ferrando iránt.

A 29. A-dúr duettben („*Fra gli amplessi*”) tonalitás és annak változása is jelzésértékű. Ferrando reakciója erőteljes, először láthatunk ilyen szenvedélyes

⁶² Fodor Géza i.m. 349. o.

⁶³ Fodor Géza i.m. 350. o.

szerelmet a műben. Fiordiligi megijed érzésektől, de motívumaiban fellelhetők az olyan zenei kifejezések amelyek Ferrandóval közös vonzalmukra utalnak. „Ez a zenei anyag lényegében megegyezik azzal, amit Ferrando a 3. C-dúr tercett kezdetén énekelt. Talán ez a *Così fan tutte* legmélyebb jelentésű zenei analógiája. Tulajdonképpen ebben a pillanatban világosodik meg visszamenőleg az egész belső történés, Ferrando és Fiordiligi vonzalmának titkos története. Ez a két, egymásnak mélyen megfelelő ember, akik ismerték egymást, de mégsem tartoztak össze, valójában mindig is egymást kereste; Ferrando legtitkosabb, önmaga előtt a legismeretlenebb érzései már az opera kezdetén spontánul Fiordiliginek szánták a szerenádöt; Fiordiligi zenéje a 6. Esz-dúr kvintett óta Ferrando zenéjéhez vonzódik. S mindezt nem lehet most megkerülni, Ferrando és Fiordiligi szenvedélyes szerelme elemi erővel követel érvényt magának.”⁶⁴

Ezért válhat itt semmissé minden konvenció és találhatnak a legtermészetesebb módon egymásra. Az A-dúr larghettóban Ferrando által végre megfogalmazott, régóta formálódó érzéstől jutunk el. Itt teljesedik ki az „érzelmek iskolája”. Egy boldog oboadallam mondja ki a szenvedélyes szerelem alapigazságát: „a szerelemben a *birtoklás semmi, s az élvezet minden*”. (Stendhal) A mű alapszituációjának teljes ellentéte ez a helyzet. Az egész létükre kiható élmény szinte új perspektívát ad életüknek, de aztán kiderül, hogy ez is csak elszigetelt marad, melynek nincs sorsfordító hatása.

A fináléban ismét marionett stílusban kerül megrendezésre az „esküvő”. A hangvétel újra buffa síkban mozog, de - az átélt élmények miatt - mégis személyesebb, nosztalgikusabb. Még a legriviálisabb buffa közhelyek is jelentőségteljesen szólnak. A hangszerelés, a felrakás és az akcentusok mutatják meg, hogy most már senki nem komédiázik, átéli a helyzetüket. Az szereplőket - bár hitelesek és Mozart együttérzéssel szemléli őket - elidegenítve látjuk. Ezt a kettős szemléletet az intonáció belső hangtörése fejezi ki. Ezek a konzekvencia nélküli emberek, az egymásra találás nagy pillanata után ismét belépnek a konvenció világába, - Dorabella és Guglielmo ki sem lépett belőle - új őszinte és emberi kapcsolataikat is csak ebben tudják rendezni, miközben világuk színesebb és gazdagabb lett. A finálé első részében az opera buffa-sílus árnyaltsága ezt az ellentmondást fejezi ki. A három gyöngéd lelkű alak, Fiordiligi, Dorabella és Ferrando még egyszer kilép a konvenció világából, hatalmas Asz-dúr

⁶⁴ i.m. 352. o.

kánonjukban utoljára csendül a szenvedélyes szerelem szimbóluma, ahonnan egyetlen hangtöréssel jutunk vissza buffa síkba.

„Mozart következetesen perc-emberkéket ábrázol, és következetesen magasabb szempontból. A reflexió pillanata után az esküvői ceremónia visszavezet a konvenció, a bábszínház világába.”⁶⁵

Don Alfonso ironikus és diadalittas megszólalása hangsúlyozza: végig kell néznünk hogyan válnak konvencionálissá az előbb született lényeges emberi vonzalmak és kapcsolatok.

A váltás után nők rémülete, a visszatérő vőlegények színlelt öröme, a leleplezés és a megbocsátás jelenetei következnek, mind karikírozva, következetes iróniával. Mégis érezzük, Mozart együttérzéssel szemléli alakjait, akik életében semmilyen következménnyel nem jártak a „szerelem útvesztőjében” átélt nagy élmények, hanem nagyobb megrázkódtatás nélkül lépnek vissza a konvenció világába. Valójában fel sem fogják mi minden történt velük.

„De nagyon fontos látnunk, hogy Mozart distanciával, egyértelmű értékakcentusokkal, ám nem elutasítóan ábrázolja alakjait. Az együttérzés már a megbocsátás jelenetben világosan kifejeződik („*adorar ti ognor sapró* ”), a befejező *allaegro molto* pedig valósággal hitet tesz a bornírt élet viszonylagos értékei mellett.”⁶⁶

Összefoglalva: „A *Così fan tutte* éppen ezért – a közhelyekkel ellentétben – esztétikailag nem problematikus mű, a szó értékelő értelmében. Ellenkezőleg: művészileg tökéletes válasz egy problematikus világra.”⁶⁷

Miután láttunk egy egyéni megoldást, mellyel el lehetett jutni a mű mély és valódi megértéséhez, megemlítenék még két olyan tényezőt, amik segíthetik a megértés folyamatát. Nem szeretném ugyanis azt az illúziót kelteni, hogy egyedül Fodor Géza érthette meg a történelem során a *Così fan tutte*-t. Sőt, mostanában mintha erősödne a mű adekvát megértésén alapuló értelmezések tendenciája. Például Anthony Besch 1960-as évekbeli adaptációjában, melyet a skót nemzeti opera társulatával vitt színre nagyon

⁶⁵ Fodor Géza i.m. 357. o.

⁶⁶ i.m. 358. o.

⁶⁷ i.m. 368. o.

hasonló gondolatok adhatták az alapkoncepciót. A jelmezek (melyeket John Stoddart tervezett) először teljesen fehérek voltak, ezzel valamiféle élettelen sterilitást közvetítve, majd ahogy a cselekmény egyre előrébb haladt úgy teltek meg egyre melegebb színekkel. A mű végére viszont újra színtelenné váltak.

Az első tényező ami talán segíthette, hogy egyre könnyebb a művet megérteni, az annyira közismert, és közérthető, hogy nem is kívánok majd vele hosszan foglalkozni. David Cairns szavaival élve: „Nem elhanyagolható a lélektan forradalma sem, s ennek nyomán az ember bonyolult személyisége iránt támadt érdeklődés. A modern pszichológia vívmányai előtt a *Così* csak részben volt megragadható. A tudomány aztán kutatásokkal igazolta azt, amire a művészt ösztönösen érzett rá.”⁶⁸

A második ilyen tényező már talán kevésbé egyértelmű. Véleményem szerint a *Così fan tutte*-ben adott korrajz olyan problémákat vet fel, melyek nagyon hasonlóak jelen társadalmunk problémáihoz. Ez adja a mű igazi aktualitásának okát. Véleményem szerint a *Così fan tutte* szereplőinek életproblémái annyira hajaznak a mieinkre, hogy bármilyen önsegítő vagy terápiás csoportba beülve elmondanák őket, akkor a tagokról szóló – konkrét tényeket mellőző - összefoglalást olvasva nem lehetne biztosan megállapítani, ki melyik korból jött.

A mű aktualitásának okai

Mozart korában a társadalom egy szűk rétege, az arisztokrácia állt a tömegek felett. Ennek a rétegnek is szigorú törvényeket kellett hoznia és betartania azért, hogy zárt csoport maradjon, ahová nagyon nehéz, szinte lehetetlen bejutni kívülállónak. Az új társadalmi réteg a polgárság megerősödése, pedig csak még inkább ösztönözte az arisztokráciát, hogy védje magát, és próbálja óvni privilegizált társadalmi helyzetét. Mint a spártaiak az ókorban, ők is egész életformájukat arra rendezték be, hogy ezernyi írott és íratlan szabállyal átszőtt életük minden percében fenn tudják tartani a nagyon törékeny egyensúlyt.

Árnyalt és cizellált rendszer szabályozta még azt is, hogy az arisztokrácián belül ki, hová tartozik. A társaság élet-halál ura volt, és aki nem tartotta be szabályait, azt páriaként vetette ki magából. Honoré de Balzac az *Elveszett illúziókban* részletesen

⁶⁸ David Cairns i.m. 264. o.

leírja, hogy egy vidéki nemesasszonynak mennyi segítségre és milyen magas rangú pártfogókra van szüksége, hogy beavassák azokba az apróságnak látszó, sorsdöntő kérdésekbe, hogyan kell mozogni, és öltözni, hogy ne csak egyszer fogadják egy párizsi szalonban. Minél nagyobb hatalmat képviselt valaki, annál jobban óvta a köreit, hisz az odatartozás olyan értékes társadalmi és kapcsolati tőkét jelentett, ami még anyagi javakkal is pótolhatatlan volt.

Ilyen körülmények között pusztán önvédelemből is gátolták a valódi, őszinte, szeretetteljes kapcsolatok kialakulását.

Egy példa: Amikor Rousseau 1762-ben „Emil, avagy a nevelésről” című pedagógiai művében új gondolatként áll elő azzal, hogy a gyermeknek szüksége van a szüleire, az forradalmi gondolatnak számít. Nyilván a természetes önvédelem kristályosodott ki abban, hogy bár tudatos megfontolás nélkül, de minél kevesebb érzelmi kapcsolatot akart egy arisztokrata szülő a gyermekével fenntartani. Egyrészt gyakorlatilag már őt sem a szülei nevelték, így a legtöbбекnek az volt egészen természetes, hogy a gyermekszülés után az utódot először a dajka, majd később egy, vagy több tanító gondjaira bízzák. Sorsába csak akkor avatkozzanak, ha elér abba a korba, hogy be kell vezetni a társaságba. Ettől „nevelték őket”, ami jószerével, egy lány esetében a lehető legjobb kiházasításban merült ki.

Másrészt ha tudták is, hogyan kell szeretet teljes szülő-gyermek kapcsolatot kialakítani, akkor még fájóbb volt látni, amikor kiengedték a gyermeküket, ebbe a szabályoktól uralt, érdekek és intrikák mozgatta világba.

Mozart pontosan ismerte ezt a világot, hisz csodagyermekként turnéi során bejuthatott ezekbe a körökbe, és már egészen korán beleláthatott, hogyan működnek a szabályai, törvényszerűségei. Bár salzburgi távozása után, kísérletet tesz arra, hogy független művészként alkothasson, nyilván élete végéig szüksége van a magas rangú mecénatúrára, így kénytelen még jobban kiismerni az arisztokratikus világ szeszélyeit, divatjait és mozgatórugóit.

A *Così fan tutte*-ban ezért tud annyira pontos korrajzot adni. Ezért állja meg a helyét annak a bemutatása, hogy fiatal, értelmes és érzékeny emberek hogyan élhetnek a konvenció rabjaiként.

Korunk és a Mozart korabeli arisztokrácia között erős analógiát mutat az értékeltolódás, melyet a jólét és a jóllét különbségének megvizsgálásával könnyen

megérthetünk. Az anyagi jólét nem feltételezi a boldogságot. Világunkban épp úgy eltolódtunk a felé, hogy mindenáron megteremtjük az anyagi biztonságunkat, míg a lelki szükségleteinket hanyagoljuk, mint Mozart korában a fent említett réteg. Hiába él fényes jólétben valaki, ha közben nem éli meg legalapvetőbb emberi szükségleteit. Ennek ára pedig valamilyen egészségtelen lelki állapot. Ezt ugyan a *Così fan tutte*-ban még nem követhettük nyomon, de ha lenne folytatása, amiben megtudnánk hová jutott ez a négy ember húsz év múlva, akkor már kiütközne náluk is.

A kialakulás okai egészen mások, mégis ez az állapot nagyon hasonlít korunk népbetegségére, az anómiás állapotra. Először szeretném az anómia problémájának rövid tudományos háttérét elmondani, majd megvizsgálni mért is olyan komoly probléma, és miben mutat analógiát Mozart korával. Bár magyarországi kutatásokra fogok hivatkozni, mégis fontos tudni: általános jelenségről van szó, ami nem áll meg az ország határainál. Az anómia egy globális probléma, mely a fejlett, modern jóléti társadalmak sajátja, ahol a családmódel és a szülői szerepek megváltoztak. Nem csak hogy nem nemzet specifikus, de még Európa határain is túllép.

Az Idegen Szavak Gyűjteménye szerint az anómia a társadalomban a közös értékek, normák meggyengülését jelenti, azt az állapotot, amelyben a társadalom szabályozó hatása nem, vagy nem eléggé érvényesül, pl. ha az egyén úgy látja, hogy csak helytelen eszközökkel érhet el megfelelő életkörülményeket, életminőséget.

Robert Merton amerikai szociológus – a deviancia elmélet megalkotója – a vágyak és a lehetőségek közötti összhang hiányának tartja az anómiát.

Az anómiát értelmezhetjük elidegenedésként, ami azt jelenti, hogy az egyénnek nincsenek világos céljai, nincsenek értékei, és életét értelmetlennek, hiábavalónak érzi. Épp, mint a *Così fan tutte* korrajzából ismert szereplőknél, akiknél ugyan úgy hiányzik a stabil önálló értékrend – amit világosan mutat, hogy két társadalmilag felsőbbrendű és műveltségben magasan fölötte álló nőt befolyásolni tud egy szolgáló tanácsa – és az önismeret.

A testi és lelki egészség, egyik alapfeltétele a szubjektív jól-lét, az önmagunkkal való elégedettség. A társadalomban élő ember számára ennek megvalósításához elengedhetetlenül szükséges a közösséghez való tartozás érzése. Fontos, hogy az emberi kapcsolatok jól működjenek az alábbi három területen:

- a közvetlen családtagokkal való kapcsolat
- a távolabbi barátokkal és kollégákkal való kapcsolat
- a különböző társadalmi csoportokhoz és magához a társadalomhoz való tartozás érzése.

Az egyén testi-lelki jólétének feltétele, hogy mind három területen jól működjön. Ezek a területek kölcsönhatással vannak egymásra, mind alulról, mind felülről egyaránt személyiség romboló és építő hatásúak lehetnek.

Andorka Rudolf, az ismert szociológus, az 1980-as évektől vizsgálta a magyar társadalomban az anómiás lelkiállapotot. Megfigyelése szerint társadalmunkból egyre inkább kivesznek a kollektív értékek és a közös erkölcsi elvek. Az egészséges személyiségfejlődés során az azonosságtudatunk folyamatosan fejlődik. Az egyes életkori szakaszokban megvannak a saját céljaink és beállítódásaink, amelyek önértékelésünk alapját biztosítják. Ha ez a folyamat sérül, akkor önértékelésünknek nem lesz stabil alapja, és ez pedig anómiás állapotot eredményezhet.

Az anómia nehezen mérhető, mivel szubjektív érzéseken alapul. Ezért készítette Andorka Rudolf az anómiaskálát, mellyel megpróbálta áthidalni ezt a problémát.

Kopp Mária és munkatársai az ezredfordulón felmérték a magyar népesség életminőségét, több mint 12 000 fős mintán végezve országos reprezentatív egészségfelmérést. A vizsgálat neve Hungarostudy volt⁶⁹, melyet 2006-ban publikáltak.⁷⁰

Kopp Mária és munkatársai a magyar népesség életminőségével foglalkoztak, de a kapott eredményeik közül az anómia romló mutatói fontosak a dolgozat témája szempontjából.

Az ember, szocializációja során, először a családban tanulja meg az együttélés szabályait, sajátítja el a viselkedési normákat. Ehhez mintául a közvetlen környezete, a családtagjai szolgálnak. A pszichológia ezt a folyamatot nevezi elsődleges szocializációnak. A szocializáció során, kezdetben, a gyermeknek a legfontosabb, követendő mintát a saját szülei nyújtják.

Tehát születésünktől kezdve szükségünk van, jól működő, egészséges, szeretetteljes, stabil kapcsolatokra. Ha nem kapunk megfelelő érzelmi alapokat, azokat

⁶⁹ Az ezzel kapcsolatos kutatásokat részletesebben is bemutatom a mellékletben

⁷⁰ Kopp Mária, Kovács Mónika Erika (szerk.): *A magyar népesség életminősége az ezredfordulón*. Semmelweis Kiadó, Budapest, 2006.

később borzasztóan nehéz pótolni. Mozart korában önvédelemből, vagy érdektelenségből nem biztosították ezeket. Korunkban a rengeteg válás, az egyedül küszködő vagy több műszakban dolgozó szülők, még ha szeretnék, akkor sem, vagy csak nagyon nehezen tudják megadni ezeket. Tehát mindkét esetben, már az alapoknál, az elsődleges szocializációnál komoly gondok vannak!

Ezen kívül hiányzik az egymásra való odafigyelés, a másik ember önzetlen segítése, a társadalom tagjai egyre közömbösebbek a másik iránt.

Ismét hasonló a különbség az okokban, a két kor között, mégis nagyon hasonló az állapot. Rohanó világunkban nem a szándék hiányzik az emberekből az egymásra való odafigyelésre, hanem sajnos egyre jobban maga a képesség rá; míg Mozart korában a már kifejtett érdekek írták felül az alapvető emberi viszonyokat. Ha jelen társadalmunkat nézzük, akkor a vizsgálatok tükrében megállapítható, hogy a társadalom széles rétegeinél negatív irányba változtak a korábban pozitív életcélok, nincsenek közös értékek, kollektív erkölcsi normák.

A válságban lévő társadalom nem tud megfelelő környezeti mintát, értékrendet adni sem a felnövekvő generáció, sem a felnőttek számára.

Összegezve sajnos azt kell látnunk, hogy az ember minőségi életéhez szükséges mindhárom kapcsolati szinten nagyon komoly gondokkal küzdünk, korunkban épp úgy, mint az arisztokrácia Mozart korában. Ennek pedig szomorú, de egyenes következménye az anómiás állapot.

Befejezés

Tanulmányom végén le kell vonnom a konklúziót, miszerint a hipotézisem csak részben volt helyes. Azt teljes mértékig igazoltnak látom, hogy a mű népszerűtlensége a meg nem értéséből fakadt. Azt azonban, hogy viszonylag hirtelen jött sikere valóban mély megértésen alapulna, nem látom igaznak. A változó és a műnek kedvező körülmények összjátéka ez a siker, miszerint kialakult Mozart egyetemes elfogadása, a két kor anómiás állapotának összezsugorítása, melynek okán ösztönösen is megérthetjük a hasonló helyzetben lévőket, ezen kívül a tudomány forradalma a lélektan terén. Csakhogy ezek meglepte épp úgy nem feltételezi az adekvát megértést, mint ahogy ezek

hiánya nem álhott az útjába. Fodor Géza ezek segítségével jutott el - az általam olvasott tanulmányok közül egyedül - a helyes értelmezésre. Összefoglalva: az általános tendenciákra komoly hatással bírnak az általam megvizsgált tényezők, de igazán mély, adekvát megértésre egyedül az egyéni út vezethet, amit ezek látszólag nem, vagy csak kis részben befolyásolnak.

IRODALOMJEGYZÉK

1. Andorka Rudolf: *Merre tart a magyar társadalom?* Antológia Kiadó, Lakitelek, 1996.
2. Balassa Imre, Gál György Sándor: *Operák Könyve*. Hatodik, bővített kiadás. Zeneműkiadó Vállalat, Budapest, 1956.
3. Cairns, David: *Mozart és operái*. Fordította: Fejérvári Boldizsár. Park Könyvkiadó, Budapest, 2008.
4. Fodor Géza: *A Mozart-opera vilásképe*. Typotex, Budapest, 2002.
5. Fodor Géza: Kortársunk Mozart? *Élet és irodalom*, L. évfolyam 4. szám, 2006. január 27.
6. Grondin, Jean: *Bevezetés a filozófiai hermeneutikába*. Osiris Kiadó, Budapest, 2002.
7. Idegen Szavak Gyűjteménye.
<http://idegen-szavak.hu/>
8. Hughes, Spike: *Mozart operakalauz*. Fordította: Tallián Tibor. Zeneműkiadó, Budapest, 1976.
9. Kárpáti János: *Così fan tutte*. In: Kárpáti János, Kovács János, Kroó György, Pándi Marianne, Sólyom György: *Mozart operái. Hat tanulmány*. Zeneműkiadó Vállalat, Budapest, 1956. 209-256. o
10. Kopp Mária, Kovács Mónika Erika (szerk.): *A magyar népesség életminősége az ezredfordulón*. Semmelweis Kiadó, Budapest, 2006.

11. Liebner János: *Mozart a színpadon, dramaturgiai tanulmányok*. Zeneműkiadó Vállalat, Budapest, 1961.
12. Magyar Rádió ZRT Mozart archívuma: *Élettörténet*
http://classic.radio.hu/mozart/index.php?option=com_content&task=view&id=4&Itemid=31&limit=1&limitstart=5
13. Skrabski Árpád, Kopp Mária: A bizalom mint a társadalmi tőke központi jellemzője. *Vigilia* 72. évfolyam 12. szám, 2007. december
14. Spiró György: *Magtár. Cikkek, tanulmányok 2004-2012*: Fodor Géza (62-74. o.)
Magvető kiadó, Budapest, 2012.

Melléklet

Kopp Mária és munkatársai az ezredfordulón felmérték a magyar népesség életminőségét, több mint 12 000 fős mintán végezve országos reprezentatív egészségfelmérést. A vizsgálat neve Hungarostudy volt, melyet 2006-ban publikáltak.⁷¹

A különböző tesztekkel és kérdőívekkel végzett komplex vizsgálat során, a pszichológiai életminőség faktor részterülete volt az anómia vizsgálata, melyhez Andorka Rudlof anómiaskálájának rövidített változatát használták fel.

A skála mindössze négy kérdésből áll, melyeket négyféle válasz megadásával lehet megválaszolni.

A kérdések:

1. Aki vinni akarja valamire, rákényszerül arra, hogy egyes szabályokat áthágjon.
2. Az ember az egyik napról a másikra él, nincs értelme előre terveket szőni.
3. Minden olyan gyorsan változik, hogy az ember azt sem tudja már, miben higgyen.
4. Manapság alig tudok eligazodni az élet dolgaiban.

A válaszok:

- a, egyáltalán nem ért egyet
- b, kevéssé ért egyet
- c, inkább egyetért
- d, teljesen egyetért⁷²

A vizsgálat eredményei alapján a nők sokkal magasabb anómia értéket mutatnak, mint a férfiak. Ez az érték a 45-64 éves korosztálynál a legmagasabb.

A középkorú nők különös veszélyeztetettségét egyéb életminőség vizsgálatok is megerősítették (lásd Skrabski és munkatársai).

Az anómiával, az értékvesztéssel és a jövőkép nélküliséggel külön foglalkozik Skrabski Árpád és Kopp Mária közös publikációja.⁷³ Vizsgálatukban 2002 és 2006 közötti anómia mutatók változását elemezték.

⁷¹ Kopp Mária, Kovács Mónika Erika (szerk.): *A magyar népesség életminősége az ezredfordulón*. Semmelweis Kiadó, Budapest, 2006.

⁷² i.m. 544.o.

⁷³ Skrabski Árpád, Kopp Mária: A bizalom mint a társadalmi tőke központi jellemzője. *Vigília* 72. évfolyam 12. szám, 2007. december

Ennek eredményeit az alábbi táblázat szemlélteti:

	2002	2006
1. Aki vinni akarja valamire, rákényszerül arra, hogy egyes szabályokat áthágjon.	80%	84%
2. Az ember az egyik napról a másikra él, nincs értelme előre terveket szőni.	52%	69%
3. Minden olyan gyorsan változik, hogy az ember azt sem tudja már, miben higgyen.	72%	82%
4. Manapság alig tudok eligazodni az élet dolgiban.	66%	75%

A szerzők levonják azt a következtetést, hogy a magyar társadalom súlyos gondokkal küzd, hiszen négy év alatt, minden kérdésnél jelentős romlást tapasztaltak az anómia területén.

Tartalom

Bevezető 1

Első rész

A mű megértését gátló tényezők 2

Reakciók

XIX. század 5

A XX. századi elemzők első csoportja 9

A XX. századi elemzők második csoportja 19

Második rész

Nagyság a nagyság szemével 26

„Művészileg tökéletes válasz egy problematikus világra” 28

A mű aktualitásának okai 39

Befejezés 43

IRODALOMJEGYZÉK 45

Melléklet 47