

# PUSKIN ÉS SHAFFER: VÁLTOZATOK A MOZARTI MŰVÉSZET- ÉS ALKOTÁSFILOZÓFIA IRODALMI ÉRTELMEZÉSÉRE

## PUSKIN AND SHAFFER: VARIATIONS ON THE LITERARY INTERPRETATIONS OF MOZARTIAN PHILOSOPHY OF ART AND CREATION

S. Horváth Géza

egyetemi docens,

Pázmány Péter Katolikus Egyetem Közép-Európa Intézet, Budapest

horvath.geza71@gmail.com

### ÖSSZEFOGLALÁS

A tanulmány célja Puskin *Mozart és Salieri*, valamint Peter Shaffer *Amadeus* című drámái közti intertextuális kapcsolatok feltárása. A két dráma némiképp eltérően dolgozza fel az ismert legendát Mozart megmérgezéséről, ám mindkét esetben a művészet értelmezésére és Mozarra fókuszálva. A tanulmány a két dráma nyelvi-poétikai megalkotottságának vizsgálatán keresztül kísérli megragadni a bennük kibomló alkotásfilozófia lényegét. Mindkét mű többszintű olvasást ír elő a szöveg befogadója számára, és különösen bibliai és mitológiai kontextusok hozzáértését igényli a szöveghez. Az elemzés eredményeképp a két szöveg közti intertextuális kapcsolat igazoltnak tekinthető, a szövegekben láthatóvá vált egyedi metaforika pedig különösen a puskinai alkotásfilozófia megértéséhez járul hozzá új szempontokkal.

### ABSTRACT

The aim of this study is to explore the intertextual connections between Pushkin's *Mozart and Salieri* and Peter Shaffer's *Amadeus*. The two dramas deal with the well-known legend of Mozart's poisoning in slightly different ways, but both focus on the interpretation of art and Mozart himself. By examining the linguistic-poetic construction of the two dramas, the paper attempts to capture the essence of the philosophy of creation that unfolds in them. Both works require a multi-layered reading by the recipient of the text, in particular a knowledge of the biblical and mythological contexts. The mythological semantics of the two dramas unfold around the motifs of eating and feasting. As a result of the analysis, the intertextual relationship between the two texts can be considered verified, and the unique metaphoricity visible in the texts contributes new aspects to the understanding of Pushkin's creative philosophy in particular.

**Kulcsszavak:** *Mozart és Salieri*, *Amadeus*, zene, mozarti alkotásfilozófia, művészetértelmezés, lakoma

**Keywords:** *Mozart and Salieri*, *Amadeus*, music, Mozartian philosophy of creation, interpretation of art, feast (symposium)

„Minden költőben ott van Mozart is, Salieri is.”  
(Oszip Mandelstam, 1987, 27.)

Köztudott, hogy Miloš Forman nagy sikerű filmje, az *Amadeus* Peter Shaffer hasonló című drámájának filmadaptációja. Ritkábban említik, hogy Shaffer 1979-ben született drámájának hátterében Alekszandr Puskin *Mozart és Salieri* című kistragédiája állhat (1830), jöllehet Shaffer a bemutató után egy interjúban úgy nyilatkozott, hogy a darab írásakor nem ismerte az orosz szerző művét (Bidney, 1986, 113.). Még ha hitelt adunk is Shaffer nyilatkozatának, akkor is érdemes alaposabban szemügyre venni azt a benyomásunkat, hogy az *Amadeus* problematikájában, dramaturgiájában, alakformálásában és motívumaiban is nagyon közel áll Puskin művéhez.<sup>1</sup> Távolról sem csupán arról van szó, hogy a két darab ugyanazt a legendát dolgozza fel, miszerint Salieri volna Mozart gyilkosa. Mindkét dráma Salieri nézőpontjából íródik: Salieri monológjával kezdődik és végződik; központi pszichológiai motívumuk az irigység; Mozart mindkét műben infantilis/játékos, öntörvényű zseniként jelenik meg, aki Salieri szerint „nem méltó önmagához”, és érdemtelenül bitorolja Isten adományát, a zeneszerzés művészetét; Mozart zenéje mindkét műben felcsendül a színpadon, fókuszban a *Requiem*mel. A központi alkotásfilozófiai-etikai kérdés is rokonságot mutat: mi a szerepe a teremtésben az alkotónak, aki arra ítéltetett, hogy egyedül ő legyen képes teljes mértékben felfogni művésztársa zsenialitását, amely fölülmúlja az ő tehetségét. A dilemmára hasonló válasz születik a két műben: el kell pusztítani a nem e világból származó géniust, aki egyre nagyobb magasságokat elérve megcsúfolja a művészet tökéletesítésére tett emberi erőfeszítéseket, s ezáltal megzavarja a teremtett világ rendjét. Alkotás és művészet problémája a két Salieri monológjában így „átkódolódik” a Teremtő–Teremtmény viszonyává, és a művészet eredetét idéző „dalnokversenyből” a Teremtő elleni metafizikai lázadássá alakul. „[A] földön nincs igazság. De nincs igazság ott fent se” – így kezdődik Salieri monológja Puskinnál; „*Dio ingiusto!*” – fordul Istenhez Shaffer Salierije.<sup>2</sup>

A Teremtő elleni lázadás, valamint a művészet, a megkísértés és a bűnbeesés romantikus mítosza és bibliai metaforikája többszintű olvasást ír elő mindkét szöveg befogadója számára, tovább erősítve a két mű megalkotottsága közti

<sup>1</sup> A két mű lehetséges párhuzamait az angolszász szakirodalom nem is hagyta kiaknázatlanul, vö. Bidney, 1986; Sabbag, 2003; Franklin, 2021. Azt mindenesetre nehezen feltételezhetjük, hogy a Csehszlovákiát harminchat éves korában (1968) elhagyó Miloš Forman ne ismerte volna Puskin művét. Talán épp Puskin hatása tükröződik abban a jelenetben, amikor Salieri Mozart útmutatása alapján kottázza le a *Requiem* néhány ütemét. Ez a jelenet nem szerepel Shaffer drámájában.

<sup>2</sup> A hivatkozások az alábbi kiadásokból származnak: Shaffer, 1982, 127–262.; Puskin, 2014. Ahol a magyar nyelvű fordításokat az eredeti szövegek alapján pontosítottuk, azt feltüntettük a szövegben.

párhuzamokat (vö. Szabó, 2007; Aschkenasy, 2010). A puskinsi Salieri esetében a „sóvár irigység” lélektani motívumból ontológiai archetípussá mélyül, és „Isten irigyében”, a megkísértő Sátánban ölt alakot.<sup>3</sup> A shafferi Salieri pedig „párbajra hívja” Istent, aki megszegte a vele kötött alkut. Salieri „önteremtése”, s egyben új öntudatra ébredése Mozart kézíratos kottáinak elolvasásával kezdődik az első felvonás végén: Salieri az „Abszolút Szépség”, a „teljesség” megpillantásától tökéletesen megsemmisül, „elejti a kézíratos mappát, és élettelenül elvágódik a földön. [...] Most először érzem ürességemet, mint ahogyan Ádám megérzé mezítelenségét” (Shaffer, 1982, 192–193.).

Mindazonáltal a két dráma különbségei ugyancsak szembeötlőek, elsősorban a legenda drámai cselekménnyé formálása tekintetében. Míg Puskinnál a kulminációs pontot a *mérgezés aktusa* képezi a közösen elfogyasztott ebéd alkalmával,<sup>4</sup> az *Amadeus* cselekménye csak közvetve utal a legendára, s jobban törekszik a történelmi hűsége: Salieri az udvarban elfoglalt pozíciójával visszaélve gyakorlatilag kiéhezteti Mozartot, így közvetve járul hozzá fokozatos elgyöngüléséhez, betegségéhez és halálához. A mérgezés itt csupán az agg, mindenki által elfeledett Salieri kétségbeesett hazugsága, mellyel halhatatlanságot igyekszik biztosítani önmaga számára. Formai szempontból elmondható, hogy Puskin szövege szikárságával, vázlatos tömörségével tűnik ki, Shaffer ellenben bőséges életrajzi anyaggal és sok szereplővel tölti meg a drámát, részben korrajzzá alakítva a történetet. Ezt erősíti fel az időhasználat különbsége: míg Puskin kistragédiája jelen idejű, és magát a *drámai konfliktust* állítja színpadra két jelenetben (az első jelenet végére Salieri eljut a gyilkosság gondolatához, míg a másodikban megmérgezi Mozartot), addig Shaffer historizálja és narrativizálja a cselekményt: több kisebb jelenetre bontja, melyeket harminckét esztendő elteltével az aggházban élő Salieri idéz fel *konfesszionális monológ* formájában. Salieri gyónása élete utolsó éjszakáján (tervezett öngyilkossága előtt) az utókort képviselő közönség felé irányul, a jelenidejűséget itt a megnyilatkozás aktusa (a benveniste-i *instance de discours*) biztosítja.

Arra teszünk kísérletet, hogy a két dráma nyelvi-poétikai megalkotottságának vizsgálatán keresztül megragadjuk a bennük kibomló művészetértelmezés lényegét, rámutatva néhány jelentősnek tűnő eltérésre is.<sup>5</sup>

<sup>3</sup> „Egy eltaposott, tehetetlen kígyó, / Félig halott, ki port-piszkot harap?” (Puskin, 2014).

<sup>4</sup> Föl sem merülhet, hogy a Puskin-dráma valamiféle történelmi hűsége törekedne: a mérgezés, ha volt is, biztosan *nem így* történt. Már a korabeli források is Mozart több hónapig elhúzódó betegségéről számolnak be. A Puskin-szöveg tehát radikálisan fiktív.

<sup>5</sup> A magyar ruszisztika többször foglalkozott a *Mozart és Salieri* című művel (Szitár, 1995; Baróti, 1995; Hajnány, 2005; Szabó, 2007). Megközelítésünk komparatív szempontból fogalmazza újra az e tanulmányokban kibontott értelmezéseket, továbbá új javaslatot tesz a puskinsi alkotásfilozófia értelmezésére.

Shaffer Salieri alakjában láthatóan nagyobb hangsúlyt fektet a befogadás helyzetére, mint az alkotására. Salierit nem annyira művészként, mint zseniális/démoni befogadóként látjuk. Jellegzetes mondata is erre utal: „Engemet egy pár fűnek alkotott a Teremtő, semmi másnak” (Shaffer, 1982, 260.). A paradox logika, miszerint ő a középszer képviselője lenne, épp e kiválasztottságának tudatosításán fut zátonyra: Salieri maga is tisztán látja, hogy ő az egyedüli, aki tökéletesen felfogja Mozart művészetének zsenialitását. „A szellem [spirit] elnémíthatatlanul énekelt belőle [ti. Mozartból], de egyedül csak az én fülemnek!” (Shaffer, 1982, 226.). Salieri tehát a mozarti zsenialitás meghallása képességének, vagyis a létben elfoglalt megismételhetetlen helyének köszönheti egyediségét, s nem felnövesztett, önmagának elégséges *énjének* (vö. a titánizmus vagy démonizmus mítoszával). Ennek tragikus szem elől tévesztésén alapul hibás önértelmezése. A kiválasztottságtudat Puskinnál a művészettel szembeni kötelességként, sajátos messianizmusként aposztrofálódik. Salieri szerint épp ő hivatott arra, hogy megállítsa Mozartot, különben a művészet „papjai és szolgálói” vele együtt elpusztulnak, megértvén, hogy a Mozart művészetéből áradó dallamok paradicsomi tökéletessége örökre elzárva marad előlük.

Látható, hogy meglehetősen leegyszerűsíténénk a puskinsi kistragédia problematikáját, ha csupán a „középszer” (értsd alatta: tehetségtelenség) és a „zsenialitás” konfliktusaként olvassuk. Grigorij Gukovszkij szerint sokkal inkább két kulturális-esztétikai eszménykép, a klasszicizmus és a romantika által képviselt művészetfelfogás ütközése jelenik meg a drámában. Míg Salieri a 18. századi zenét, a törvényeknek és szabályoknak alárendelt kompozíciós felfogást képviseli („Az algebrai harmóniát”), addig Mozart a romantika előfutára, amennyiben számára az alacsony műfajok (lásd a vak hegedűs epizódot) vagy a műfajok keveredése ugyanolyan forrása lehet a kompozíciónak, mint a magas műfajok (Gukovszkij, 1957).<sup>6</sup> Ez az elképzelés visszaköszön a Shaffer-drámában is: a bécsi udvart képviselő Salieri a fennkölt témákat preferálja (mitológia, isteni hősök tragédia), míg Mozart a hétköznapiság és a vígopera mellett teszi le a voksát. Tegyük hozzá, a shafferi Mozart radikálisan másképp gondolkodik művész és közönsége kapcsolatáról, mint Salieri. Mozart ugyanis távolról sem tekinti magát Isten hangszerének, fuvolájának (így nevezi őt Salieri), ahogyan a közönséget sem tartja a középszer képviselőjének, melyet szolgálni akarna: ő *az esendő embert kívánja a művészet középpontjába állítani*. Talán legmélyebb *ars poeticus* megnyilvánulását abban a rövid monológban érhetjük tetten, ahol a zene művészetét mint *sym-phoniat* a kimondatlan/rejtett emberi gondolatok egybecsendülő meg-

<sup>6</sup> A fennkölt és az alacsony rendű témák és műfajok keveredése feltétlenül foglalkoztatta Puskinat az 1830-as években. Ehhez kapcsolódik az *Egyiptomi éjszakák* improvizátorának verse, amelyben a közönség a fennkölt, emelkedett témákat várja el a költőtől, aki azonban a mélybe szegezi tekintetét, a „semmisségek” felé, melyek csábítják és aggodalommal töltik el.

szóltatásaként írja le: „Lefogadom, hogy így hallja Isten is a világot. Hangok milliói szállnak fölfelé egyszerre, s keverednek az ő fülében végtelen muzsikává, melyet mi elképzelni sem tudunk! (*Salierinek*) Ez a mi dolgunk! Nekünk komponistáknak ez a dolgunk! [...] Hogy egybeolvassuk, ami az ő meg az ő meg az ő agyában zajlik, szobalányok és udvari komponisták gondolatát, s a közönségből Istent csináljunk” (Shaffer, 1982, 208.).

Az orosz nyelvű szakirodalom szerint a Mozart-jelenség értelmezése Puskin számára egyet jelentett saját művészete, s általában a művészet értelmezésével.<sup>7</sup> Nem is igen lehetett másként, mivel Puskin nem volt képzett zeneértő, s laikusként hallgathatta Mozart operáit, különösen a *Don Giovannit*, melyet az 1820-as években többször játszottak Moszkvában és Pétervárott (Kuzicseva, 2014). Anynyit biztosan állíthatunk, hogy Puskit az 1820-as évek második felében intenzíven foglalkoztatta Mozart művészete. Erre utal, hogy a ciklus másik darabjában, a *Kövendégben* költővé avatja Don Juant, mélyen megértve azt a mozarti intenciót, hogy a Don Juan-legendát a művészetről szóló ars poeticus önvallomássá tegye, ami legteljesebben az opera utolsó felvonásában, a vacsorajelenetben tárul fel.

Jurij Lotman – részben cáfolva Gukovszkij álláspontját – amellet érvel, hogy Puskinnál nem annyira két korszak vagy stílus eltérő világképének konfliktusáról van szó, mint inkább *a művészet eltérő felfogásáról*, pontosabban *a művészet és az élet* viszonyának másféle értékeléséről (Lotman, 2002). Salieri számára az élet csak a mennyei zene érdekében hozott szolgálatot jelenti, amelyet bármikor könnyen feláldoz: „Az élet nekem semmi” – mondja. Mozart viszont nagyon is emberi voltában, a hétköznapiságában mutatkozik meg – feleségét értesíti, hogy késve érkezik haza, fiával játszik a szobában, s ha úgy alakul, betér egy kocsmába zenét hallgatni. Mozart mindennapisága voltaképp az ittlét feltételei között megtalált szakralitás, az „eleven élet” szentsége (lásd Fjodor Mihajlovics Dosztojevszkij). Amint Lotman fogalmaz, itt „a művészet emberiség, játék, gondtalanság, egyszerű élet és alkotás. [...] Mozart a megtettesült természetesség. Megmutatja, hogy zseniálisnak lenni az emberi lét normája” (Lotman, 2002, 70.).

A shafferi Mozart gúnyosan és dehonesztálóan nyilatkozik Salieriről: „Salieri egy zenei idióta” – deklarálja, s ezzel tragikus hibát követ el: öntudatlanul is elhinti a rossz – jelen esetben az irigység – magvát (Shaffer, 1982, 173.). Ez az a jelenet – a fogadására írt induló átírásával együtt –, amely elülteti Salieriben a bosszú gondolatát, s ez vezet a pusztítás vágyához, végül pedig a középszer diadalát hirdető monológhoz. Salieri itt érzi meg először tehetsége korlátait, amit az

<sup>7</sup> Elmondható, hogy Salieri alakja és művészetfelfogása, valamint a végzetet/sorsot megidéző „fekete ember” alakja sok költőt, író és filozófust meghihletett Szergej Bulgakovtól Anna Ahmatováig, Szergej Eisensteintől Szergej Jeszenyinig, Leonyid Andrejevától Oszip Mandelstamig.

invenció hiányaként meg is fogalmaz önmagának. Shaffer hangsúlyozza Mozart reflektálatlanságát a jelenet kapcsán.<sup>8</sup>

A puskinsi Mozart azonban egészen másképp viszonyul Salierihez. Mozart fejből ugyanis nem megy ki egy Salieri-motívum. Salieri ezt a megjegyzést elengedi a füle mellett, mert saját bosszúnarratíváját építi, jóllehet Mozart itt épp művészetének titkát tárja fel előtte:

„Beaumarchais a barátod volt valóban;  
Te írtad neki a *Tarara* zenéjét,  
Remek darab. Van egy motívum benne...  
Ezt éneklek mindig, ha örülök... [szó szerint: boldog vagyok, *ja szcsasztliv*]  
La la la la...”

Mozart tehát emlékezetből idézi Salierit – kívülről ismeri a darabját; maga hozza Salierinek megmutatni saját zenei ötleteit, s kikéri róluk a véleményét, miáltal kapcsolatukat nem csupán az egyenrangúak szintjére emeli, hanem dialogikussá is avatja. „Vendégségbe” hívja Salierit, hogy a vak hegedűs művészetével „megvendégelje”.<sup>9</sup> A „harmónia két fiaként”, „génuszként” ünnepli Salierit és önmagát; sőt, Beaumarchais-t is. Mozart alkotótársként tekint Salierire, s épp ebben rejlik zsenialitásának egyik kulcsa, melyet Salieri nem ismer fel.

Itt térünk vissza a *szcsasztliv* ’boldog’ jelentésű szó szemantikájához: az oroszban a *s(u) + čast’* jelentése ’jó rész, jó sors’, ahol a *čast’* szó kapcsolódhat más igeekötővel, az *u-čast’* a ’részvétel’, a *pri-čast’* a ’részesülés’ jelentéseket hordozza (Vasmer, 1996, III/816.). Talán épp ezért nevezi Mozart önmagát és Salierit „kiválasztott semmittevő boldogoknak” (izbrannykh ščastlivtsev prazdnykh). Az *alkotás* és a *boldogság* Puskin más műveiben is szoros kapcsolatban áll egymással. Ha a boldogság egyet jelent az alkotással, akkor Mozart megjegyzése itt annyit jelent: boldog vagyok, a művésztárs egyik dallama jár a fejemben, tehát épp alkotok. Mindez egybecseng Puskin alkotói módszerével: Puskin számos idézetet vesz át vagy csempész bele saját szerzeményeibe kortársaitól, Gavril Romanovics Gyerzsavintól, Vaszilij Andrejevics Zsukovszkijtől, Gyelvigtól, Jevgenyij Abramovics Baratinszkijtől, Johann Wolfgang Goethétől, Lord Byrontól és másoktól. Talán éppen ebben rejlik Puskin „bámulatos beleélő képessége”, melyet Dosztojevszkij fogalmazott meg a Puskin-beszédben. A puskinsi alkotás-

<sup>8</sup> A cselekményt elbeszélő színpadi utasításban ezt olvashatjuk: „Mozart játéka egyre exhibicionisztikusabbá válik [...] Egész idő alatt egyáltalán nincs tudatában, mekkora sértést követ el” (Shaffer, 1982, 173.).

<sup>9</sup> „Nem tudtam ellenállni, hát elhoztam, / Hogy megmutassam neked művészetét” (Puskin, 2014). Szó szerint: „elhoztam, / Hogy megvendégeljelek téged a művészetével” (ugosztity tyejbja iszkussztvom).



mód soha nem a *tabula rasára* épít: Puskin igazi módszere a továbbírás, átdolgozás, újratereztetés.

Erre példa a néhány évvel később született *Egyiptomi éjszakák*, amely ugyancsak a művészet értelmezése körül forog. Az olasz improvizátor „művészársának” (szó szerint: művésztestvérének, *szobrat*) nevezi a költő Csarszkijt, s fontosabbnak tartja jelenlétét művészete megítélésében, mint a közönséget és a tapsot. Az improvizáció során az ihlet sajátos útja tárul fel Csarszkij számára, mely gyökeresen különbözik az ő ihlettapasztalatától: „– Ó! Egy másik ember gondolata éppen csak hogy megérintette az ön fülét, és máris sajátjává lett, mintha önmagában hordozta volna, mintha dédelgette, szüntelenül fejlesztgette volna” (Puskin, 1977, 313.). Kétféle ihlet van tehát: az egyiket a belülről fakadó szenvedély szüli, „amikor ábrándjaink látható alakban rajzolódnak ki előttünk és eleven szavakat találunk látomásaink megtestesítésére...” (Puskin, 1977, 313.). Ez Csarszkij ihlettapasztalata. A másik az improvizátoré. Mindkettő pedig – Puskiné. Talán nem tévedünk, ha Csarszkij és az improvizátor ihlettapasztalatát a Salieri- és a Mozart-féle ihlettség kettősségével állítjuk párhuzamba.

Éppen a mozarti ihletre utalhat itt a *harmónia mint összhang* (együtthangzás, *szozvucsije*), illetve „testvéri szövetség” (szojuz),<sup>10</sup> mely a cselekményben ’lakomaként, vendégségként’ (or. *pir*) tematizálódik mindkét jelenetben. Ennek nyelvi szemantikája az orosz *pir* < *pity* szóalakon keresztül viszonylag pontosan megfeleltethető a *sym-posium* < görög: *szün-* ’együtt’, *poszisz* ’ivás’ jelentéseknek. A platóni lakoma voltaképp rituális együttlét, szellemi egyesülés a test által elfogyasztott ételen (áldozaton) keresztül, együttes részesülés a szellemben (itt: a művészetben).<sup>11</sup> Talán nem véletlen a két vendéglő megnevezése sem – a kocsmá (or. *traktyir*), ahol Mozart rálel a vak hegedűsre; és az Arany Oroszlán étterem (ugyancsak *traktyir*), ahol a *Requiem* felhangzik. A *traktyir* megnevezés mint a szellemi együttlét *locusa* jelentésbővülésen megy keresztül: a latin eredetű szó, a *tractōria* (’út menti fogadó, vendéglő’), a *tractus* (’út’), a *tractāmentum* (’lakoma, fogadás’) és a *tractāre, tractātus* (’elmélkedés, megtárgyal, megbeszél’) (Vasmer, 1996, IV/93.) metaforikus kapcsolatot teremtenek a közös étkezés szimbolikus jelentése és helyszíne között.

<sup>10</sup> „Egészségedre, / Barátom, és a hű szövetségre, / Mely Mozart és Salieri közt feszül, / S a harmónia két fiát köti. (Iszik)” (Puskin, 2014). A testvéri szövetségre ürített pohár párhuzamban áll a szabadkőműves „testvéri szeretet” színpadra állításával Shaffernél.

<sup>11</sup> Vö. Mandelstam kifejezésével: gondolkodó test. „A lakoma a szövetség, az együvé tartozás és a vidám testvéri összetartozás jelentéseit egyesítő szimbolikus kép” (Lotman, 2002, 61.). Az étel = szó mitológiai metafora újraéledéséről van szó, amely az étkezés és a közös elmélkedés között teremt szemantikai kapcsolatot (hasonlóan például a dantei *Convivio* [Vendégség] című műhöz).

Salieri tehát Puskinnál egyáltalán nem „zenei idióta” és a közönszer megtestesítője, hanem része a teremtés isteni rendjének, de főképpen a Puskin által megalkotott poétikai-szemantikai rendnek. Ő maga is ismerte a *boldogságot*, melyet Puskin a közönséggel való összhangként ábrázol, a másikban (közönségben) rezonáló harmóniaként. Erre utal a szövegrészlet felfokozott hangzósága és az *sz-r/sz-z/sz-v/sz-cs* hangkapcsolat ismétlődése a *szív-harmónia-alkotás-boldogság* szavakban.

„...az emberek szívében  
Azt a harmóniát leltem, mit alkottam.  
Boldog voltam.”

„... ja v szerdeah ljugyej  
Nasol szozvuvsija szvojom szozdanyijem.  
Ja szcsasztliv bil”

Salieri megkísértése és bukása a „másikká válás” utáni vágyakozásának köszönhető, tragikus önértelmezésének, amely arra ösztönzi, hogy a *másik helyét foglalja el a létben* – ebben rejlik vaksága (az ’irigység’ jelentésű *invidia* szó szemantikája a ’látás deficitje’, vö. *in-video*, lásd Szitár, 1995). Mozart képes Salieri művészetét saját alkotói tehetsége részévé tenni, miközben Salieri a Mozart művészetében való részesülésre csak a feláldozás (gyilkosság) és/vagy a közös pusztulás (ön-gyilkosság) reménye révén képes. A barátság kelyhe így válik „keserű pohárrá”, míg a mérgezés aktusa valódi *dramai cselekedetté*, áldozati rítussá, amely azonban mégsem az egyesüléshez, hanem az elkülönüléshez vezet, végső soron pedig a lét gazdagítása helyett a lét tragikus elszegényítéséhez. Itt érdemes megfontolnunk Lotman észrevételét, aki szerint a lakoma épp azért válik szimbolikus képpé Puskinnál, mert „részesülés is – a bor és a kenyér közös magához vétele, ebben a minőségben pedig a megbonthatatlan és áldozat útján kötött szövetség ősi jelképe, s az eucharisziához kapcsolódik” (Lotman, 2002, 61.). Mint ilyen, szoros kapcsolatban áll a halállal és az áldozathozatallal (lásd Átreusz lakomája, utolsó vacsora).

Mindez új értelmet ad a puskini kistragédia legtitokzatosabb jelenetének, a nyílt színi mérgezésnek, melyre először Jurij Csumakov hívta fel a figyelmet<sup>12</sup> (Csumakov, 1981). Természetesen nem tudjuk nem a *Kövendég*, vagyis a *Don Giovanni* vacsorajelenetének parafrázisaként olvasni a lakomát. A bosszúálló Salieri ebben a tekintetben a Komtur hasonmása, szoborszerűségét épp a rögeszmés bosszúvágnak köszönheti. Hozzátehetjük, hogy Shaffer drámájában Salieri – mintegy önkéntelenül – ugyancsak felölti a bosszúálló szobor szerepét, amikor Mozart meginvitálja őt, az álarcos „szürke embert” a lakásába: „azon kaptam

<sup>12</sup> Salieri látszólag Mozart szemé láttára dobja a mérget a poharába, legalábbis semmiféle színpadi utasítást nem olvashatunk arra vonatkozóan, hogy ezt hogyan tegye, jóllehet másutt kifejezetten részletes instrukciókat kapunk a cselekvések kivitelezését illetően.



magam, hogy bólintok, akár az operában. [...] Lenyomtam a kapu kilincset [...] kővé vált lábbal fölbotorkáltam a lépcsőn. *Nem volt megállás. Benne voltam a lázálmában*” (Shaffer, 1982, 249., kiemelés az eredetiben).

Csumakov szerint a nyílt színi mérgezés a kihívás és a kihívás elfogadásának logikája szerint megy végbe. Salieri maga sem tudja, hogyan fog reagálni Mozart a kihívásra, a jelenet drámaiságát a pillanatnyi döntés helyzete hozza létre. Mozart ugyanis kiissza a mérgezett poharat, vagyis elfogadja a kihívást, amit Csumakov a sorssal folytatott tragikus játékként értékel. A pohár kiürítése mint a rejtett öngyilkossági gondolat realizálása egyúttal az ihlet forrásává válik Mozart számára – ezt jelképezi a *Requiem* megszólaltatása a színpadon. Szitár Katalin ugyanakkor arra hívta fel a figyelmet, hogy a *Requiem* mint gyászmise és a liturgikus étkezés között szemantikai kapcsolat áll fenn (Szitár, 1995). Eszerint az étkezés a halotti szertartás részeként a halál-áldozathozatal-feltámadás mitológiai jelentéskörét aktivizálja a kistragédiában. Mozart halála így a krisztusi áldozattal állítódik párhuzamba, s az önkéntes halálon keresztül az életnek az alkotáson keresztüli újjáteremtését idézi elő. Mozart újra „vendégül látja” Salierit a zenéjével, amikor eljuttatja neki a *Requiem* részletét, mintegy megtöltve „hangokkal a lelkét”, azaz feltámasztja. Ugyancsak Szitár mutatott rá, hogy a ’művészet’ jelentésű *iskussztvo*, mely hétszer szerepel a néhány oldalas szövegben), a ’megkísértés’ értelmű *iskusenyije* (két előfordulás) és az ’étkezés, megkóstolás, harapás’ jelentésű *kuszity* szavak belső formája között motivált kapcsolat áll fenn (Szitár, 1995). Ennek fényében a *megkísértés*, az *étkezés* (méreg) és a *halál* (vö. a bibliai sátánikísértés-történettel), másfelől a *művészet* és a *megkísértés*, „a teremtő csábítás” között poétikai kapcsolat létesül a szövegben a nyelvi-kulturális metaforika révén.

A magam részéről úgy gondolom, hogy a *megkísértés-bűnbeesés-halál (étkezés)* jelentéskomplexummal jelölt művészetfelfogás mellett egy másik modell is körvonalazódik a műben: ez az, amelyet a *boldogság-részvétel-egyesülés* paradigmaként vázoltunk fel, s amelyhez a lakoma (pir) archetípusa kötődik, s ezzel együtt a „szabad művészet” (volnoje iskussztvo) gondolata. Voltaképp mindkét jelenet ugyanarra a cselekvéssémára épül. Az első jelenetben Salieri a művészetre hivatkozva bírálja Mozartot, mire válaszul Mozart egy zenei dallamon keresztül mutatja meg Salierinek, hogyan árnyékolja be és zúzza szét a barátság „lakomáját” a féltékenység halálos démona. A második alkalommal Mozart zongorajátéka válaszként érkezik a megkísértés/mérgezés gondolatára. Mozart mindkét esetben hasonlóan reagál: igyekszik Salierit eltántorítani a hamis önértelmezéstől és a gyilkosságtól, hogy visszatérítse az alkotás-lakoma koncepcióhoz. A két zongoradallamot a *hallásra* koncentráló figyelemfelhívás előzi meg mindkét alkalommal: *halld!*

A Shaffer-drámában némi meglepetéssel konstatálhatjuk az *étkezés* motívumának továbbélését, méghozzá különös variációban: Salieri felfokozott édesség-

mániájában. Látszólag a falánkságról és az érzéki vágy allegoréziséről<sup>13</sup> van szó (a sütemény neve: Vénusz mellbimbócskái), ami jellemvonásként is olvasható, azonban további megjelenési formáiban a transzcendenciavágyhoz kapcsolódik (vö. az édességgel mint „isteni nyalánksággal”). Mintha csak a *Mozart és Salieri* olvasnánk „az eksztázis *izéről* s az ihlet könnyéről” (szó szerint: megkóstolván a lelkesedést és az ihlet könnyeit – *vkusziv vosztorg i szljozi vdohnovenyija*). Mindez a bűnbeesés parafrázisává avatja a jelenetet. Salieri így is értelmezi: létezésének új célt ad, hogy útját állja Istennek, s ne engedje beteljesedni a tervét. Az édesség angol megnevezése a jelenetben – *great confection*, melynek további jelentése: 'műretek', a kotta és az édesség azonosításának alapja így a nyelvi metaforika lesz.

Mozart halálának éjszakáján megismétlődik a motívum, immár liturgikus helyzetben, amikor Salieri az ostyához hasonlóan apró darabokra tépi és megessi Mozart kottáját. A jelenet az eucharisztiai utalástól kezdve a Dionüszosz-misztériumig sokféle archetipikus asszociációt kelthet a befogadóban. Ha azonban figyelembe vesszük a motívum transzformációját, és a megegett kottalapot az *édesség* → *műretek* jelentésátvitel felől értelmezzük, akkor egy további, kevésbé felszíni jelentéshez juthatunk, mely a *Jelenések könyvét* idézi.<sup>14</sup> Az angyal által kinyilatkoztatott isteni szó lenyelése (könyv/kotta) a jövőre vonatkozó jövődőléshez kapcsolódik, mely édes, ám János gyomrában keserűvé válik, feltehetően a gonosz hatalmának (a halálnak) a megsemmisülésért vívott gyötrelmes harcára utalva. Ezt az értelmezést erősíti a *keserű-édes* motívumpár feltűnése a dráma egy további pontján: „Salieri most már egyre öregebb hangon beszél; ezt a hangot egyre inkább a keserűség mérgezi meg”; illetve néhány sorral lejjebb mondja Constanze Mozartról: „Nálánál édesebb szavú ember nem élt a földön” (Shaffer, 1982, 256.). Az apokaliptikus utalást idézi fel továbbá a maszkos figura, aki a következő szavakkal rendeli meg a *Requiemet*: „Fogd a tollat s írd egy Requiemet” (vö. Jel 1,11.).

Shaffer láthatóan nem csupán motívumokban és nyelvi jelentésekben idézi meg a *Jelenések könyvét*, de a beszédhelyzet szimbolizálására is felhasználja a bibliai passzust. Erre utal, hogy a gyónás, a bűnök bevallásának aktusa egy különös invocációval kezdődik az *utolsó éjszakán*: a jövő hallgatóságának, az *aktuális közönségnek* a megidézésével. Salieri mintegy a jövő, az eljövendő ember (a „még meg sem születettek”, a „még nem gyűlöltek”, a „még nem öltek”) előtt tárja fel titkait (vö. az apokalipszis 'feltár, leleplez, látni enged' jelentésével). Talán ezt erősíti

<sup>13</sup> Az *Amadeusban* különösen hangsúlyosan jelennek meg a főbűnök Salieri személye kapcsán, a torkosság (gula), a becsvágy mint kevélység (superbia), az érzékiség (luxuria), az irigység (invidia), a hazugság (mendacium), és természetesen a halálos bűn, a gyilkosság.

<sup>14</sup> „Odamentem az angyalhoz, hogy adja át nekem a könyvecskét. Így szólt hozzám: »Nesze, nyeld le! Keserű lesz tőle a gyomrod, de a szád olyan édes, mint a méz«” (Jel 10, 9–10.).

a darab végi gesztus, amikor Salieri látványosan megáldja az *aktuális közönséget* – melyet egész életében kiszolgált, s amely őt bálványozta –, és feloldozza a középszerűség bűne alól. Ezzel természetesen a legmélyebb apokalipszisbe taszítja, amennyiben a középszerűség jegyeivel ruházza fel. Ennek appellatív funkciójához nem férhet kétség: a katarzisznak a középszerűséggel való szembeszegülést kell kiváltania a befogadóknak, ami a *személyes apokalipszis meghaladásának* útját vázolja fel. Mozart épp az alkotás révén képes felülkerekedni a halálon, és az öröklét, azaz a halhatatlanság nyugalmába merülni (lásd a *requiem* jelentését), míg Salieri a személyes apokalipszis küzdelmében reked.

A Puskin-mű és Shaffer *Amadeusa* közti áthallások kapcsán megjegyezzük, hogy a puskin-i kistragédiák közül egyedül a *Mozart és Salieri* az, amelyet Puskin nem köt a kulturális hagyomány egy másik szövegéhez.<sup>15</sup> Az átírás, a misztifikáció, a rejtőzködés Puskin esetében láthatóan az alkotás egyik kulcsmozzanata. Csumakov szerint a legvalószínűbb az, hogy a *Mozart és Salieri* esetében Puskin „intuitív módon elsőként akarta megalkotni az *irigység* időtlen szűzségét, mintegy felkínálva azt a későbbi feldolgozások számára” (Csumakov, 1981). Logikus feltételeznünk, hogy Shaffer drámájában épp egy ilyen – tudatos vagy öntudatlan – variációt olvashatunk. Lehet, hogy Shaffer nyilatkozata a dráma nem ismeretéről valójában olyan „misztifikáció”, mely a puskin-i alkotásmód tudatos vagy öntudatlan recitálása lenne? Nem állíthatjuk biztosan. Annyi viszont elmondható, hogy Shaffer *Amadeusa* nélkül Puskin Mozart-értelmezése talán mindörökké az orosz kultúra magánügye maradt volna, a Shaffer-dráma világsikere azonban éles fényben mutatta meg a kistragédia egyetemes érvényét.

## FORRÁSOK

- Puskin, Alekszandr (1977): *Regények, elbeszélések*. (ford. Brodszky Erzsébet, Gyöngyi László, Rab Zsuzsa) Budapest: Európa Könyvkiadó
- Puskin, Alekszandr (2014): *Mozart és Salieri*. (ford. Borbély Szilárd) *Színház*, 47, 4, 46–48. [https://epa.oszk.hu/03000/03040/00594/pdf/EPA03040\\_szinhaz\\_2014\\_04\\_46-48.pdf](https://epa.oszk.hu/03000/03040/00594/pdf/EPA03040_szinhaz_2014_04_46-48.pdf)
- Shaffer, Peter (1982): *Amadeus*. (ford. Vajda Miklós) In: Shaffer, Peter: *Equus. Amadeus*. Budapest: Európa Kiadó, 127–262.

<sup>15</sup> *A fukar lovagot* William Shenstone (valójában sosem létezett) drámája, a *The Covetous Knight* fordításaként adja közre; a *Kövendég* a molière-i–mozarti Don Juan-téma újraírása (erre a mottó közvetlenül is utal); a *Lakoma pestis idején* pedig John Wilson *The City of the Plague* című drámája I. felvonás 4. jelenetének a fordítása és részleges átköltése.

## IRODALOM

- Aschkenasy, Nehama (2010): The Biblical Intertext in Peter Shaffer's *Amadeus* (Or, Saul and David in Eighteenth Century Vienna). *Comparative Drama*, 44, 1 (Spring 2010), 45–62. DOI: 10.1353/cdr.0.0092
- Baróti Tibor (1995): Mozart és Salieri. In: Fejér Ádám: *A puskinsi klasszika szellemi aktualitása*. Szeged: József Attila Tudományegyetem Szláv Filológiai Tanszéke, 133–148.
- Bidney, Martin (1986): Thinking about God and Mozart: The Salieris of Puškin and Peter Shaffer. *The Slavic and East European Journal*, 30, 2 (Summer), 183–195. DOI: 10.2307/307595
- Csumakov, Jurij Nyikolajevics / Чумаков, Юрий Николаевич (1981): Два фрагмента о сюжетной полифонии «Моцарта и Сальери». In: *Болдинские чтения*. Горький: Волго-Вятское книжное издательство. С. 32–43.
- Franklin, James L. (2021): Mozart and Salieri: from Pushkin to Shaffer / Hektoen International. *A Journal of Medical Humanities*, 07 Oct. 2021. <https://hekint.org/2021/10/07/mozart-and-salieri-from-pushkin-to-shaffer/>
- Gukovszkij, Grigorij Alekszandrovics / Гуковский, Григорий Александрович (1957): *Пушкин и проблемы реалистического стиля*. Москва, 1978-as kiadás: [https://imwerden.de/pdf/gukovsky\\_pushkin\\_i\\_problemy\\_realisticheskogo\\_stilya\\_1948\\_\\_ocr.pdf](https://imwerden.de/pdf/gukovsky_pushkin_i_problemy_realisticheskogo_stilya_1948__ocr.pdf)
- Hajnády Zoltán (2005): Puskin *Mozart és Salieri* c. kistragédiájának paradoxonjai. In: Fonalka Márta (szerk.): *Mozart és Salieri*. Debrecen: Debreceni Egyetem Kossuth Egyetemi Kiadó, 5–24.
- Kuzicseva, Marina V. / Кузичева, Марина В. (2014): Пушкин и Моцарт: к вопросу о родстве поэтик. *Вопросы литературы*, 2, С, 272–309. <https://voplit.ru/2022/07/31/pushkin-i-motsart-k-voprosu-o-rodstve-poetik/>
- Lotman, Jurij (2002): *Kultúra és intellektus*. (Ford. Szitár Katalin) Budapest: Argumentum Kiadó
- Mandelstam, Nagyezsda / Мандельштам, Надежда (1987): *Книга третья*. Paris: YMCA-Press
- Sabbag, Kerry (2003): Cain and Herostratus: Pushkin's and Shaffer's Reappropriations of the Mozart Myth. *Pushkin Review / Пушкинский Вестник*, 6, 7, 25–37.
- Szabó Tünde (2007): Mozart és Salieri – harmónia és/vagy összeférhetetlenség. Puskin kistragédiája mint retorikai-logikai konstrukció. In: *Добрый Великанъ. Tanulmányok Hetesi István tiszteletére*. Pécs: Pécsi Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kar Irodalomtudományi Tanszékek, 149–154.
- Szitár Katalin (1995): Смерть, еда, искусство. Семантический и мифологический планы «Моцарта и Сальери» А.С. Пушкина. In: Kovács Árpád – Nagy István (szerk.): *Studia Russica Budapestinensia*. Budapest: Eötvös József Collegium. II–III. 61–74.
- Vasmer, Max / Фасмер, Макс (1996): *Этимологический словарь русского языка*. В четырёх томах. Издательство «АЗБУКА». <https://tinyurl.com/3kfecby4>