

SZERETET ÉS GYŰLÖLET MOZART VARÁZSFUVOLÁJÁBAN

LOBOCZKY JÁNOS

Mozart operája alighanem a zenetörténet egyik legtöbbet elemzett zenedrámája. Már csak ezért sem lenne értelme valamiféle komplex értelmezésre vállalkozni egy rövid előadás keretében. Másrészt az is nyilvánvaló, hogy e művet többféle horizontból is megközelíthetjük. Vizsgálhatjuk azt a szellemi közeget, amelyben megszületett, s így középpontba kerülhet a szabadkóművesség korabeli világának, szimbólumainak, beavatási misztériumainak hol rejtjelezett, hol explicitté tett megjelenése a zenedrámában. Aprólékos zenei analízisek sora mutatta be árnyaltan Mozart operaművészetének előzményeit, kapcsolódását az olasz operai hagyományhoz éppúgy, mint zseniális teremtőerejét, amelynek nagyságát, illetve titkát Wagner is több tanulmányában faggatta. Külön elemzés tárgya volt és lehet ma is zene és szöveg viszonya, egyáltalán az a kérdés, hogy egy librettónak mennyire lehet és szabad költői szépségűnek lenni, vagy ez inkább akadály a opera szuggesztív hatásának.

Az elemzőket az is visszatérően gondolkodóba ejti, hogy mit lehet kezdeni a zenedráma történéseiben megnyilvánuló dramaturgiai mozaikszerűséggel, a jelenetek látszólag mindenféle átgondoltságot nélkülöző szemléletbeli váltásaival. A mű egész jelentésével és értelmével összefüggő kérdésként artikulálódhat az is, hogy közelebbi műfaji megjelölésként az opera szó elé milyen jelzőt teszünk: „meseopera”, „varázsopera”, esetleg „misztériumopera”? Sőt, gondolhatunk a fiatal Lukács által románcnak nevezett műfajra is, hiszen a *Varázsfuvolában* is találkozhatunk a románc tipikus emberének tartott bölcs figurájával Sarastro személyében, a zene által vezérelt dramaturgia ugyanakkor szuggesztíven mutatja fel a drámai kontrasztokat és a konfliktusok feloldódását.

Természetesen izgalmas és fontos kérdés a rendkívül gazdag recepció-történet kutatása, azon belül is az utóbbi évtizedek különböző rendezéseinek esztétikai átvilágítása, s ennek kapcsán például annak a sajátos hermeneutikai szituációnak a körbejárása, hogy a modern rendezések vajon mennyiben idézik fel áttételesen a mű közvetlen történelmi-szellemi kontextusát, illetve milyen mértékben fedik azt el. Egyáltalán van-e értelme filológiai hűséggel feleleveníteni, pontosabban lehetséges-e még az eredetinek tételezett történelmi élet- és szellemvilág hiteles rekonstruálása jelenkori nézőpontból? Vagy sokkal inkább az teszi elevenné Mozart remekművét, ha egyfajta pszichológiai realizmussal közelítünk hozzá, mint ahogy bizonyos értelemben Bergman

is tette opera filmjében, ahol időközönként még a nézők érzelmi reagálásait kifejező gesztusokkal is szembesülhetünk? Az említett pszichológiai realizmusnak persze véleményem szerint annyiban van létjogosultsága, amennyiben az a zene szelleméből fakad. Hiszen azt az alapvető szempontot nem hagyhatjuk figyelmen kívül, hogy az a világ, amelyben Mozart élt, számunkra idegenné vált, mindenesetre nem lehet eredeti módon feltámasztani, ennek ellenére a Mozart-zene időtlen „aktualitását” senki nem vonja kétségbe.

Az előadásom címében szereplő szeretet és gyűlölet kifejezések a pszichológiai értelmezés irányába mutatnak, de hangsúlyozni szeretném, hogy alapvetően egyet értek Fodor Gézával¹, aki szerint Mozart operái nem pszichológiai-realista művek, nem valamiféle lélektani „egyenesvonalúság” mentén bomlik ki a cselekmény. Az opera Mozartnál a „reflexiók drámája”, amelyben ugyan beszélhetünk egyfajta erkölcsi értékhierarchia kifejeződéséről, de ezt a zene jobban érzékelteti, mint a cselekmény, illetve a jellemek drámai súlya.

A következőkben *Gadamer* Varázsfuvola-értelmezéseinek fontosabb mozzanatait kívánom körbejárni. A hermeneutika 20. századi megújítójának két írása² Mozart operájáról két okból is érdekes. Az egyik, hogy olyan gondolkodó elmélkedik a műről, aki saját maga által is hangsúlyozottan nem zeneértő, ugyanakkor a tanulmányok megszületését főként egy-egy kiváló és a maga nemében különleges Varázsfuvola-előadás inspirálta. Az első egy közvetlenül a háború utáni bemutató volt a szétbombázott Drezdában egy tornateremben, ahol a magas zenei színvonal mellett nélkülözni kellett minden díszletet és színháztechnikai effektust. Így azután még inkább zene és szöveg sajátos költőiségére koncentrálhatott a néző, illetve hallgató. A második egy későbbi Salzburgi Ünnepi Játékok előadása volt. Gadamer interpretációja másrészt azért is figyelemre méltó, mert a zenedráma mellett *Goethének* a Mozart-opera folytatásaként elgondolt költői töredékével is foglalkozik.

A háború utáni években született írásában Mozart operájával kapcsolatban abból indul ki, hogy Schikanéder szövegkönyve költői szempontból csupán egy féremű – ami azért erős túlzás –, csak Mozart emelte fel gyűlölet és szeretet, ösztön és szellem, nemesség és komikum emberi szituációinak sokrétű zenei ábrázolásával. Emellett azt is hangsúlyozza, hogy azok, akik a művet a szabadkőművesség alapján, pontosabban valamiféle rejtett politikai kritikaként értelmezik, csupán belemagyaráznak. Gadamer ezzel szemben az opera magasabb értelméről beszél, ami legáltalánosabban fogalmazva a világgosság győzelme a sötétség birodalma fölött. Az Éjszaka és a Nap ellentéte az emberi lét duális világában Gadamer szerint a nő elementáris világának és a

¹ Lásd Fodor Géza: *Zene és dráma*. Magvető, Budapest. 1974. 601–665.

² Lásd H.-G. Gadamer: *A második Varázsfuvola*. Ford. Kertész Imre. Holmi, 1991/12. 1601–1615.; Mozart és az opera problémája. Ford. Nádori Lídia. Holmi, 2007/1. 27–35.

férfitilághoz tartozó szellemi életfelfogásnak az ellentétét fejezi ki. Bizonyos értelemben persze bántóan konzervatívnak hat, hogy Sarastrótól éppen azt a mondatot idézi, amely a férfitilág megfellebbezhetetlen fölényét érezteti („A te kötelességed, hogy magadat és leányodat bölcs férfiak vezetése alá rendeld”), vagy ahogyan Tamino szellemi átalakulását összegzi: „Taminóban győzött a férfias szellemi princípium.” Persze azt nem hagyhatjuk figyelmen kívül, hogy a felvilágosodás korának szabadkőművességében is csak férfiak vehettek részt. Azzal a gadameri megállapítással lényegében egyet érthetünk, hogy az „emberi természet lényegében rejlő ellentét ölti itt a kozmikus szimbólum formáját”³, s a mű egész kisugárzása a szellem meghatározta erkölcsiség általános problémája. Mozart operájának végén ugyan legyőzettek a sötétség erői, de más bosszú nincs szeretet és gyűlölet harcában, mint a szerelmek győzelmé.

Gadamer egyébként itt a műben bekövetkező éles váltásnak, a jellemek és dolgok varázslatos átalakulásának sajátos vallástörténeti háttérét is felvillantja. Többek között a Dionüszosz-kultuszban is jelenlévő „megtérés” topikáját látja abban, hogy az először idegenszerű és gonosz hirtelen új és magasabb igazság princípiumaként fénylik fel.

Goethe, aki 1795-ben ismerte meg Mozart művét, egyfajta alkotó válaszként, továbbgondolásként írta meg költői szövegét⁴, mintegy a Varázsfuvola folytatásaként. Ugyan maga Goethe töredékként kezelte, mégis felvette műveinek összkiadásába. Joggal tehető fel tehát a kérdés, mi teszi a töredéket mégis egészé. Talán nem tévedünk, ha a költői megformáltság teljességére utalunk elsősorban. Olyan önálló költői szövegről van itt szó, amelyben a nyelv zenéje és a beszédértelem elválaszthatatlanul eggyé olvad, megváltozathatatlanul végleges formát öltve. A költészet itt olyannyira egyeduralkodó, hogy a zenének igazából már nem marad tere. Goethe ugyan megzenésítésre szánta művét – erre utal, hogy több jelenetnél szövegszerűen is megfogalmazza a zenei megvalósításra vonatkozó elképzeléseit, és kórus is szerepel benne –, de nem akadt zeneszerző, aki vállalkozott volna a komponálásra. Nem pusztán csak azért, mert Mozart zsenialitásával senki nem merészkedett versenyre kelni. Maga a szöveg állt ellen annak, hogy zenébe olvadjon.

Goethe költői játéka Mozart operájának folytatása. Tamino és Pamina házasságából gyermek születik, s az Éj királynője megparancsolja a szolgálatába állt Monostatosnak, hogy rabolja el. A megszületett gyermeket aranyládikába zárva próbálják elvinni, de hirtelen olyan súlyos lesz, hogy felemelni sem tudják. A szülők viszont kinyitni nem képesek, s ha megpillantanák, el-

³ Gadamer: *A második Varázsfuvola*. I. m. 1605.

⁴ J. W. Goethe: *A varázsfuvola*. Második rész. Ford. Tandori Dezső. Holmi, 1991/12. 1615–1635.

szakítanak tőlük a Párkák. Hogy életben maradjon a gyermek, a szolgálóknak állandóan hordozni kell. A történet másik szála a beavatottakhoz kapcsolódik. Őket nem csak a világtól való elkülönülés jellemzi, hiszen minden évben egy sorshúzással kiválasztott ember vándorútra kel a világban. Így tanulják megérteni „a természet magasztos nyelvét, az ínséges emberiség hangjait”⁵. A visszatérő zarándoknak a kristály próbaköve előtt tisztának kell mutatkoznia, hogy újra visszafogadják. Most éppen Sarastróra esik a választás. Közben a gyermek koporsója a föld mélyébe süllyed Pamina szeme láttára. Monostatosnak és az Éj királynőjének átka a királyi párt időközönként álomba süllyeszti, amikor pedig felébrednek, a téboly és az elkeseredettség keríti hatalmába őket. Egyedül Papageno fuvolajátéka könnyít a lelkükön. A fordulatot az jelenti, hogy a papok megtalálták a gyermeket magába rejtő ládikát. Tamino és Pamina az örökön áttörve bejutnak a koporsóhoz, a gyermek szülei hangjára felébred, Géníuszként kiszáll az aranyládikából, és elrepül előlük. Bizonyos értelemben mintha a Faust II. részének Euphorion-jelenetét előlegezné meg itt Goethe. A töredék ezzel a jelenettel zárul, a költő által vázolt folytatás záró pontja a világosság birodalmának végső győzelme és a gyermeknek a szülőkkel való végső újraegyesülése lett volna.

Hogyan lehetne megfogalmazni Goethe költői művének jelentését és jelentőségét? Először is itt az operához képest sokkal inkább Tamino és Pamina szerelmi közössége áll a középpontban. Ugyanakkor az emberi lét alapszituációja a fenyegetettség, lásd a gyermek sorsát. A jó és a rossz közötti küzdelem soha véget nem érő harc. Az éjszaka „ellenhatalmai” szükségszerűen vele élnek az emberrel, az emberlét szellemi pályáján. Éj és nappal örök váltakozása az emberlét örök változékonyságának is a szimbóluma. Hogyan azt Sarastro is felismeri, a legnagyobb bölcsesség sem képes létrehozni az állandó nappal világát. Az emberi élet soha nem választható el a halál démoni hatalmától. Az Éj királynője Goethénél nem véletlenül a sötétség, a halál és a némaság szimbóluma („Lelkek riadalma,/ Panasz-gyász fuvalma/ Csituljon szorongva,/ Éji énekre szállj/ Te Csönd és te Halál.”⁶). Monostatos átka pedig jellemzően a „Gyűlölet útját” emlegeti. A beavatottak kivándorlása a világba mintha az emberi lét esetlegességét példázná, no meg azt is, hogy az igazán bölcs ember nem zárkózhat el pusztán valamilyen ezoterikus közösségbe. Ahogy maguk is mondják: „Nekünk válik ez javunkra./ Mert megpróbáltatunk”⁷. Az emberi lét rejtélyét, az idő titkát végső soron a Goethénél démoni figuraként megjelenő örök mondják ki: „Nappalodik?/ Meglehet./Jő

⁵ I. m. 1625.

⁶ I. m. 1616.

⁷ Ezt a szövegrészt Goethe később kihúzta, idézi: Gadamer: *A második Varázsfuvola*. I. m. 1612.

az éj?/ Itt az éj./ Elmegy az idő./ De hova?/ Int az óra tán?/ Nekünk soha”⁸. Gadamer Goethe töredékének interpretációja során azt is kiemeli, hogy a női princípium itt az anyai szeretet mindent legyőző erejében nyilvánul meg. Ez vezet át az éjszaka ellenséges világán, szabadítja ki a gyermeket, bizonyos értelemben megteremtve a Génuszt, ami az emberi alkotó szellem szimbóluma is. Varázslat helyett az emberi szeretet magasabb erkölcsisége áll a középpontban.

A megszületett gyermek elzártsága azt a gondolatot is érzékeltetheti, hogy minden új élet megszületésekor még bizonyos mértékig kiszámíthatatlan lehetőségekkel teljes titok a szülők számára. Az aranyládikába zárt gyermek állandó hordozása az új élet gondozására és művelésére is utalhat, ami a reménytelennek látszó helyzetben sem fölösleges. Az pedig nyilván az elemi kommunikáció jelentőségét érzékelteti, hogy a gyermek akkor szabadul ki, amikor meghallja szülei hangját. A gyermek, illetve Génusz alakja egyébként Faust II. részével is rokonságot mutat, ahol Faust és Heléna, a bölcsesség és a szépség házasságából születik új szellemi lény, Euphorion. Gadamer végső soron olyan poétikus mesének tartja Goethe töredékét, amely nem egyszerűen racionálisan megfejthető allegória, hanem az emberré művelés mély értelmű kifejezése: „A természet és a szellemi-erkölcsi életerők absztrakt ellentéte, ami Mozart operájában a fény megdicsőült diadalénekéhez jut, átváltozottan jelenik meg Goethe költői világának médiumában, ahol is az elementáris hatalmak állandó jelenléte mélyértelműen szakadatlan belejátszik az élet szellemi alakítóerőibe.”⁹

Egy későbbi írásában Gadamer¹⁰ Mozart műve kapcsán magáról az opera műfajáról is fontos megállapításokat tesz. Egyrészt az operát – föltehetően Nietzsche hatására – a görög tragédia átmentésére tett kísérletnek tekinti a modern keresztény és humanista világba, másrészt azt hangsúlyozza, hogy az opera zenei világa az affektusok és szenvedélyek szemléltetésével retorikai feladatokat is megvalósít. Az operákra általában, de a Varázsfuvolára konkrétan is vonatkozik az a megállapítása, hogy a cselekmény csak „homályos csomópontok” révén jut formaalkotó szerephez. A szereplők zenei jellemzése mögött ugyan nem lehet egységes pszichológiai motivációkat keresni, de az egymást követő számok, még ha világos jellemfejlődésről nem is beszélhetünk, mégis egységes lelki történésben csengenek össze. Az operában bekövetkezett átváltozások sorozatát nem azzal magyarázza, hogy a két felvonás között programváltás történt volna, hanem a mű mesejáték jellegével. Az ellentétekben gazdag cselekmény egy „népies varázsböhatban” jelenik meg,

⁸ Goethe: *A varázsfuvola*. Második rész. I. m. 1633.

⁹ Gadamer: *A második Varázsfuvola*. I. m. 1614.

¹⁰ Gadamer: *Mozart és az opera problémája*. I. m.

amelyet igazán a zene emel spirituális magasságokba. A mozarti zene „aranyos fényű komolysága” a szerelem és szeretet stációinak a bemutatását, tulajdonképpen egy emberi passiótörténet felmutatását fejezi ki. A mű a bölcsesség titkos nyelvén beszél, mivel képes azt a fogalmi nyelven pontosan nem megragadható szellemi-lelki utat érzékeltetni, amelyet a két fiatal az egymás iránti elemi vonzalomtól a morális kötődésig bejár. Még egy mozzanatra hívnám fel a figyelmet Gadamer értelmezéséből. Mivel alapvetően nem misztériumjátéknak tekinti a Varázsfuvolát, a mű jelképiségét is inkább a kozmikus lét analógiáival magyarázza. Az első jelenetben például egyszerűen az éj beállta tűnik fel a megmentő alakjában a kígyó által üldözött Tamino számára, az ezüstnyilas hölgyek pedig az első csillagok fényét jelenthetik.

Gadamerrel szemben Fodor Géza¹¹ J. Assmann két éve megjelent könyvének¹² koncepciójával alapvetően egyet értve nem varázs- vagy meseoperaként értelmezi Mozart művét. Fodor – véleményem szerint túlzóan – az utóbbi évtizedekben Mozart legmegcsúfoltabb művének nevezi a Varázsfuvolát, s ezt a szituációt a felvilágosodás általános kritikájával és az „inkorrektnek” bélyegzett hermeneutikai elemzésekkel hozza összefüggésbe. Az utóbbi bírálót azért nem tartom egészen jogosnak, hiszen például Gadamer egyáltalán nem hagyja figyelmen kívül a mű megszületésének történelmi-szellemi hátterét, csak éppen máshová helyezi a hangsúlyt, mint Assmann vagy Fodor. Mindenesetre Assmann könyve jelentős mértékben gazdagítja a Varázsfuvola értelmezési horizontjait. Részletesen bemutatja, hogy a szabadkőművesek a 18. század végén milyen intenzíven kutatták az egyiptomi és az antik misztériumokat, s e misztériumok feltárása révén lehetséges az opera ezoterikus utalásainak hátterét megvilágítani. A szabadkőműveség egyébként is a kor „intellektuális avantgardja” volt, érthető a Mozarthoz gyakorolt intenzív hatásuk. E koncepció szerint az opera formai szervező elve a beavatás misztériuma, s ezért nem mese és misztériumjáték sajátos ötvözetének, hanem teljes egészében misztériumjátéknak, egy rituálé színre vitelének tekinthetjük. A cselekményben és a jellemekben bekövetkező látszólag érthetetlen átváltozások szellemi-esztétikai hátterét éppen a misztérium-jelleg adja, amely olyanmódon meghatározza a korabeli szabadkőműveséget. Az erőteljes zenei és dramaturgiai kontrasztok pedig egy tudatos esztétikai elvet érvényesítenek. Nem egyszerűen a szereplők változnak, hanem perspektívaváltás következik be, amelybe a nézőket is bevonják. A meglepő fordulatok és megrázkódtatások sorozata nyomán a közönség is perspektívaváltásnak van kitéve. Így éppen a befogadás folyamatában beszélhetünk az előítéletektől, indulatoktól,

¹¹ Lásd Fodor Géza: *A helyreállított „Varázsfuvola”* (Jan Assmann: *Die Zauberflöte. Oper und Mysterium*). Holmi, 2007/1. 86–92.

¹² Lásd Jan Assmann: *Die Zauberflöte. Oper und Mysterium*. Carl Hanser Verlag, München, Wien, 2005.

illúzióktól való megszabadulásról, „megtisztulásról”. A beavatást tehát értelmezhetjük úgy, mint a hazugságtól az igazsághoz, illetve az illúzióktól a dez-illúzióig való eljutást. Nem egyszerűen az Éj királynője változik meg, akinél egyébként az első felvonásban az Ízisz-szerű vonások még jellemzőek, hanem az a látószög változik meg, amelyből Tamino és a közönség a második felvonásban rá tekint. A műben megnyilvánuló horizontváltást ezenkívül még egy szempontból meg lehet magyarázni. Az opera alapvetően kétféle dramaturgiai és zenei réteget ötvöz össze: a korabeli népszerű bécsi népszínház hagyományát és a szabadkőművesség misztériumjátékát. Az első felvonás inkább „varázsopera” jellege, vagy Papageno alakja, aki a zenei megjelenítést tekintve akár a mű zenei főszereplőjének is tekinthető, nyilván az említett „népi” réteghez kapcsolódik, az utolsó jelenetek pedig a másodikhoz.

Assmann (és Fodor) persze azzal is tisztában van, hogy a szabadkőművesség jelzett szellemi közege Mozart halála után néhány évtizeddel feledésbe merült, ugyanakkor az opera alig veszített hatásából, pedig az elemzett intellektuális keretet már alig érti a későbbi befogadó. Assmann ezt a látszólagos ellentmondást egy figyelemre méltó műfajelméleti megfontolással oldja fel. Ő ugyanis az opera és a rituálé között „titkos affinitást” lát. A drámában a „mondott szöveg mint hangesemény nem kerül előtérbe, hanem transzparens a cselekmény felé. A szöveg teljesen az előrehaladó cselekményt szolgálja”¹³. Az opera viszont mintegy „közzemlére teszi”, reprezentálja művészetjellegét, miközben a cselekményt háttérbe szorítja. A rituáléban, az operához hasonlóan, szintén a gesztusok, az intonáció, a végrehajtás mikéntje a lényeg: „A rituálé esztétizálja a cselekményt, és értelmére irányuló célratörésével szemben minden mozzanatában való végrehajtását állítja előtérbe.”¹⁴ Az operát ezért bizonyos értelemben „ritualizált drámának” is tekinthetjük, ami magyarázat lehet arra, hogy miért érezzük ma is olyan elevennek Mozart operáját, amikor pedig az eredeti szellemi háttér mára szinte teljes egészében eltűnt.

Előadásom utolsó részében a Varázsfuvola néhány fontos részletének értelmezésével foglalkozom, hogy legalább röviden érzékeltessem Mozart zenei ábrázoló erejének mélységét.

Az első, amire kitérek, mindjárt a nyitány. Más Mozart operákhoz, például a Don Giovanninhoz képest, itt ez teljesen önálló résznek hat, a nyitány és a bevezető jelenet teljesen különálló rész. Ez a drámai, küzdelmes zene az opera egész problémáját esztétikailag összefoglalja, valamint megelőlegzi a későbbi radikális kontrasztokat.

Az Éj királynőjének két áriája közismerten ellentétes szenvedélyeket kifejező számok. Az elsőből még tényleg a gyermekét őszintén szerető anya

¹³ Fodor Géza: *A helyreállított „Varázsfuvola”*. I. m. 90.

¹⁴ Uo.

hangját hallhatjuk ki, a g-moll hangnem Mozartnál általában is a súlyos, komor, illetve fájdalmas érzések kifejezője. A második, d-moll áriában azután a sötétség, a bűn, a gyűlölet és a bosszú démoni tüze szólal meg elementáris erővel és egyúttal megbabonázó artisztikummal.

Tamino első felvonásbeli „képáriája” (Esz-dúr) egy valóságos érzelmi folyamatot ábrázol jelképesen. Egy árnyaltan kidolgozott lelki folyamatról van itt szó, Tamino újjászületéséről és a benne megszülető szerelmi szenvedély áradásáról, és az ezzel együtt járó feltétlen odaadásról. Szerelem és hősiesség egységét a deklamatorikus és melodikus éneklés egymást áthatása, valamint az énekszólam és a zenekar drámai összekapcsolódása egyaránt kifejezi. Nem véletlen, hogy Tamino áriájának rövid zenekari utójátéka zeneileg rokon az opera talán leginkább humanisztikus hangvételi részeivel, Sarastro E-dúr áriájának és a papok D-dúr kórusának befejező frázisaival.

Tamino és a pap első felvonásbeli jelenete közvetlen összecsapást ábrázol drámaian. A pap bölcsességet sugárzó nyugalma áll szemben Tamino heveskedésével, akit kezdetben még a „bosszú és a gyűlölet tüzel”, és az „ámítás honának” tartja a szent helyet. Ugyanakkor itt, a művészet és a szellem honában kezdődik Tamino megtisztulása az előítéletektől. A zenei dialógus kezdetben recitativo jellegét a papok láthatatlan kórusának titkot sejtető éneke váltja fel. Egyébként a Tamino és Pamina végső próbatétele előtt megszólaló kórusban szintén megszólal, hangsúlyos helyen a sejtelmes „bald” szó. Ez a ’talán’ is utal szimbolikusan arra, hogy az operában a látszólagos biztonság és bizonyosság mögött ott rejlik nem csak az a kérdés, hogy Tamino és Pamina megfelelnek-e a próbának, hanem az is, hogy valódi emberi lehetőséget fejez-e ki a beavatás, vagyis mi a valódi emberi értéke a humanista eszményeknek?

Pamina alakjával kapcsolatban elsősorban azt emelném ki, hogy gazdagon árnyalt jellem. Az első felvonásbeli duettjében Papagenóval (Esz-dúr, mint Tamino Kép-áriája) még a szerelemről csak ábrándozó, ugyanakkor természetes és őszinte lélekként viselkedik. Ugyanakkor Monostatosszal és anyjával, az Éj királynőjével szemben is nyilvánvaló morális tartása. A gyűlölet érzését szinte nem is ismeri. Amikor, félreértve a helyzetet, Tamino nem szól hozzá, szerelmi fájdalmában a haláltól sem riad vissza. Ugyanakkor a próbák számára irracionálisak, úgy érzi, hogy tárgyként kezelik. Az előbb említett félreértés a beavatottak világának ezoterikus autoritatív jellegéből fakad, ami bizonyos értelemben az embertelenség mozzanatát is magában rejti. Az utolsó próba előtt a beszélgetési tilalom feloldása arra is utal, hogy valamennyire fel kell oldani a beavatást a pusztán ezoterikus vonásoktól, hogy a fiatalok egymást teljes szívvel vállalva vágjanak neki a veszélyes útnak.

Sarastro alakjával kapcsolatban többnyire a humanisztikus vonásokat szokás kiemelni, pedig megnyilatkozásaiban, főleg mai füllel hallgatva, nem csupán az emelkedettség hangjai szólalnak meg. Amikor az első felvonásban találkozik lányával, a vigasztalás szavainak lírai hangvétele recitativóra vált

ott, ahol Pamina az anyját említi, a tehetetlen düh érzését keltve. Drámai indulat fűti, ahogyan a helyes út egyedüli tudójaként lép fel lánya előtt: „mikor mi jó, azt én tudom...nevelésem én vállalom.” – Az Éj királynőjére: „Őt legyőztem már. Gőgös, gyöngé nő.” A végső próba előtt a két fiatallal együtt énekelt tercettből Sarastro magányossága, a beavatás részben fenyegető drámaisága is kihallatszik. Az első, F-dúr áriájának sötét tónusában, amelyet csak fokoz a zenekari hangzás, a halál motívuma éppúgy megjelenik, mint az a ki nem mondott kétely, hogy a beavatottak világa valóban élhető életszférea még, vagy csak egy rideg, zárt közösség. Ugyanakkor az egész arra a gondolatra fut ki, hogy a bölcsesség forrása valójában két ember igaz szerelme. A második, E-dúr áriában Sarastro szabadon szárnyaló éneke a feltétlen beteljesedés, a megtalált boldogság hangja. Nem véletlen, hogy ennek a zenei hangzása Pamina és Tamino zenei világához áll közel.

Befejezésül még egyszer azt emelném ki, hogy a szeretet és gyűlölet harca Mozart operájának legmélyebb zenei tartalma, amely mindenfajta erőltetett pszichologizálás nélkül átsugárzik a mű már említett „aranyos fényű komolyságán”.