

E. T. A. HOFFMANN DON JUAN-INTERPRETÁCIÓJA

Írta: BARÓTINÉ GAÁL MÁRTA

Közismert tény egyes irodalmi irányzatok, így például a romantika és a szimbolizmus képviselőinek a zene iránti vonzalma. A zenével való kapcsolat E. T. A. Hoffmann irodalmi munkásságában fokozottabban érvényesül, mint a német romantika más alkotóinak művészetében. Hoffmann maga is komponált, kora zenéjét kiválóan ismerte, s ez a momentum irodalmi műveiben nemcsak a témaválasztásban mutatkozik meg, hanem abban is, hogy a zene gyakran az irodalmi mű struktúraelemévé válik. Példaként legismertebb regényét, a *Lebensansichten des Katers Murr*-t említhetjük, amelynek Murr-témája lineárisan szerkesztett, a Kreisler-téma pedig rondo-formában íródott. Ezt a formát Kreisler karmester és zeneszerző neve is kifejezésre juttatja: Kreis — kör, Kreisler — aki körmozgást végez. A művészi psziché egyes vonásai önállósulnak a regényben Murr kandúr, Kreisler karmester, Abraham mester és Hedwig hercegnő alakjában. Az irodalmi (lineáris) és zenei (rondoforma) ábrázolás összekapcsolása során a két fő téma között nem a párhuzamos, hanem a kontrapunktikus szerkesztés a jellemző.

De a zenei szerkesztés, a zene mint téma nemcsak Hoffmann érett alkotói korszakára jellemző, hanem már első irodalmi próbálkozásaiban, a *Fantasiestücke in Callots Manier* c. kötet legtöbb alkotásában is kimutatható. A *Don Juan* című novella (1813) nemcsak abból a szempontból érdekes, mert benne a zene a struktúra alkotóelemévé válik, hanem azért is, mert Mozart *Don Giovanni* című operájának parafrázisaként értelmezhető.

A novella cselekménye banális, hétköznapi környezetben indul. Az elbeszélőt, aki magát az alcímben „reisender Enthusiast”-nak, „utazó rajongó”-nak nevezi, egy kisvárosi vendéglőben szokatlan hangok riasztják fel álmából: hangol egy zenekar. A környezetet az író apró részletek valóságghű ábrázolásával érzékelteti: az álmából felriadt utas orra előtt tekintélyes csengőbojt lóg, amellyel a pincérnek jelez. A pincér a látszatnak élő filiszter típusa. Szolgalelkűségét az elbeszélő egy zárójelbe tett ironikus megjegyzéssel jellemzi: „Ew. Exzellenz” — (ich hatte mittags an der Wirtstafel Champagner getrunken) „Ew. Exzellenz wissen vielleicht noch nicht, dass dieses Hotel mit dem Theater verbunden ist.” (I. 72.)¹ Néhány jellegzetes vonás elég ahhoz, hogy Hoffmann hiteles német kisvárosi atmoszférát teremtsen.

A fordulat a *Don Giovanni* c. Mozart-opera előadásával, illetve annak az elbeszélőre gyakorolt hatása révén következik be. A színházterem leírása tömör, szemléletes. Bár az elbeszélő az eseményeket, a környezetet továbbra is valóságghűen tárja az olvasó elé, a mű eddig enyhén ironizáló alaphangulata megváltozik: a zene megszólalásával a banális, hétköznapi valóságból az opera felfokozott, intenzívebb valóságába lépünk. A zene a lejátszódó történetnek mélyebb, szavakkal ki nem fejezhető értelmet ad. A nyitány előrevetíti a tragédiát: „In dem Andante ergriffen mich die Schauer des furchtbaren, unterirdischen regno all pianto; grausenerregende

Ahnungen des Entsetzlichen erfüllten mein Gemüt. Wie ein jauchzender Frevel klang mir die jubelnde Fanfare im siebenten Takte des Allegro: ich sah aus tiefer Nacht feurige Dämonen ihre glühenden Krallen ausstrecken — nach dem Leben froher Menschen, die auf des bodenlosen Abgrunds dünner Decke lustig tanzten. Der Konflikt der menschlichen Natur mit den unbekanntem, grässlichen Mächten, die ihn, sein Verderben erlauernd, umfängen, trat klar vor meines Geistes Augen.” (I. 73.)

Az elbeszélő a szereplők külsejének leírásakor ironikus eszközöket is használ. A Donna Annát megszemélyesítő énekesnőnek pl. nem annyira külső megjelenése, mint érzelemgazdagsága, lelki, művészi értékei ragadják meg: „Sie könnte höher, schlanker gewachsen, majestätischer im Gange sein: aber welch ein Kopf!” (I. 73.) A szem motívuma Donna Anna esetében minden jelentős fordulóponton — úgy az operán belül, mint a novella cselekménye síkján — újra és újra felbukkan. A Don Juannal való találkozás után Donna Annában ellentétes érzelmek keletkeznek: a felébresztett érzékiség, a szerelem dühbe, gyűlöletbe, kétségbeesésbe csap át. Ezek az érzelmek Donna Anna szemében tükröződnek: „Augen, aus denen Liebe, Zorn, Hass, Verzweiflung wie aus *einem* Brennpunkt eine Strahlenpyramide blitzender Funken werfen, die wie griechisches Feuer unauslöschlich das Innerste durchbrennen”. (I. 73.) Az elbeszélő és az énekesnő páholybeli találkozásakor a nőalakot ismét lélekkel teli szemén, átható pillantásán keresztül jellemzi Hoffmann: „Donna Anna, ganz in dem Kostüme, wie ich sie eben auf dem Theater gesehen, stand hinter mir und richtete auf mich den durchdringenden Blick ihres seelenvollen Auges.” (I. 75.) Égő szemmel („mit brennendem Auge”) (I. 76.) beszél arról, mennyire azonosul léte a zenével, a közönség viszont bántóan a külsődleges, formai megoldásokért hálás. Az opera második felvonásában Don Juan pusztulása után Donna Anna szeme is kihúny: „Donna Anna erschien ganz verändert: eine Totenblässe überzog ihr Gesicht, das Auge war erloschen, die Stimme zitternd und ungleich.” (I. 77.)

Az opera többi szereplője közül csak Don Juant jellemzi Hoffmann szeme, pillantása alapján: „Eine kräftige, herrliche Gestalt: das Gesicht ist männlich schön; eine erhabene Nase, durchbohrende Augen, weich geformte Lippen;!!!” (I. 73.) Pillantása mágikus erejét így adja vissza: „Es ist, als könne er die magische Kunst der Klapperschlange üben; es ist als könnten die Weiber, von ihm angeblickt, nicht mehr von ihm lassen und müßten, von der unheimlichen Gewalt gepackt, selbst ihr Verderben vollenden.” (I. 74.)

A többi szereplőt egy-egy portréval, néhány gunyoros megjegyzéssel jellemzi az író. Leporellóban, Don Juan szolgájában visszatérnek gazdája vonásai, alakjában a főszereplő torz, ironikus hasonmása ölt testet: „Die Züge seines Gesichts mischen sich seltsam zu dem Ausdruck von Gutherzigkeit, Schelmerei, Lüsternheit und ironisierender Frechheit” (I. 74.). Még a mefisztói vonás is megjelenik nála: „gegen das grauliche Kopf- und Barthaar stechen seltsam die schwarzen Augenbrauen ab.” (I. 74.)

Don Ottavio alakját szatirikusan ábrázolja Hoffmann: „... ein zierliches, geputztes, gelecktes Männlein von einundzwanzig Jahren höchstens. Als Annas Bräutigam wohnte er, da man ihn so schnell herbeirufen konnte, wahrscheinlich im Hause; auf den ersten Lärm, den er gewiss hörte, hätte er herbeieilen und den Vater retten können: er musste sich aber erst putzen und mochte überhaupt nachts nicht gern sich herauswagen.” (I. 74.)

Az opera első felvonását az én-elbeszélő izgatott, felfokozott lelkiállapotban figyeli. A környező valóság eseményeire nem reagál, a zene, a költészet világa teljesen lenyűgözi: „Schon oft glaubte ich dicht hinter mir einen zarten, warmen Hauch

gefühlt, das Knistern eines seidenen Gewandes gehört zu haben: das liess mich wohl die Gegenwart eines 'Frauenzimmers ahnen, aber ganz versunken in die poetische Welt, die mir die Oper aufschloss, achtete ich nicht darauf." (I. 75.) A szünetben a páholyba még az első felvonás során fantasztikus módon betérő énekesnővel beszélget, aki az előadásban Donna Anna szerepét énekli. Az énekesnővel folytatott beszélgetés során a mestermű mélyebb összefüggései, szavakkal alig kifejezhető mélységei tárulnak fel előtte. Ami az előző felvonásban sejtésszerűen élt benne, az most tudássá válik: „Der erste Akt hatte mich entzückt, aber nach dem wunderbaren Ereignis wirkte jetzt die Musik auf eine ganz andere, seltsame Weise. Es war, als ginge eine lang verheissene Erfüllung der schönsten Träume aus einer andern Welt wirklich in das Leben ein; als würden die geheimsten Ahnungen der entzückten Seele in Tönen festgebannt und müssten sich zur wurndebaren Erkenntnis seltsamlich gestalten". (I. 76.)

Az előadás után az „utazó rajongó” egzaltált hangulatban hallgatja a kisvárosi vendégfogadó asztalánál az előadás és a szereplők bántóan banális értékelését, amelyből világosan kitűnik, hogy a közönség nem értette meg az „operák operájá”-t. Keserű iróniával mutatja be a kisvárosi filiszterek ítéleteinek felületességét: „Donna Anna war einem zu leidenschaftlich gewesen. Man müsse, meinte er, auf dem Theater sich hübsch mässigen und das zu sehr Angreifende vermeiden. Die Erzählung des Überfalls habe ihn ordentlich konsterniert. Hier nahm er eine Prise Tabak und schaute ganz unbeschreiblich dummklug seinen Nachbar an, welcher behauptete, die Italienerin sei aber übrigens eine recht schöne Frau, nur zuwenig besorgt um Kleidung und Putz; eben in jener Szene sei ihr eine Haarlocke aufgegangen und habe das Demiprofil des Gesichts beschattet!" (I. 78.) E vélemények hallatán a „rajongó” levonja a tanulságot: csak a romantikus lelkületű ember képes megérteni azt, amit a művész az ihlet, az átszellemültség óráiban alkotott: „Nur der Dichter versteht den Dichter; nur ein romantisches Gemüt kann eingehen in das Romantische; nur der poetisch exaltierte Geist, der mitten im Tempel die Weihe empfing, das verstehen, was der Geweihte in der Begeisterung ausspricht." (I. 79.)

Éjfél körül átmegy szobájából a színház vendégpáholyába, visszatér csodálatos élményei színterére, s ott ír levelet barátjának, Theodornak. E levélben sajátos módon interpretálja a Mozart-operát. Megítélése szerint Don Juan már külső megjelenésében mefisztói jelleget hordoz: „...das sonderbare Spiel eines Stirnmuskels über den Augenbrauen bringt sekundenlang etwas vom Mephistopheles in die Physiognomie, das, ohne dem Gesicht die Schönheit zu rauben, einen unwillkürlichen Schauer erregt." (I. 73.) A természet olyan adottságokkal ruházta fel, amelyek az átlagember fölé emelik, és képessé teszik arra, hogy a legmagasabbra törjön: „den Juan stattete die Natur, wie ihrer Schoskinder liebstes, mit alledem aus, was den Menschen, in näherer Verwandtschaft mit dem Göttlichen, über den gemeinen Tross, über die Fabrikarbeiten, die als Nullen, vor die, wenn sie gelten sollen, sich erst ein Zähler stellen muss, aus der Werkstätte geschleudert werden, erhebt; was ihn bestimmt, zu besiegen, zu herrschen. Ein kräftiger, herrlicher Körper, eine Bildung, woraus der Funke hervorstrahlt, der, die Ahnungen des Höchsten entzündend, in die Brust fiel; ein tiefes Gemüt, ein schnell ergreifender Verstand." (I. 79.) Don Juan élte az isteni és démoni erők harcának színterévé válik. A démoni erők okozzák, hogy Don Juan a benne felébredt végtelen vágy kielégülését földi örömeiben keresi. Semmi sincs a földön, amely annyira felajzáná az ember lényét, mint a szerelem. Érthető tehát, hogy Don Juan végtelen vágyát éppen a szerelemben akarja csillapítani. Célja azonban hamis. HEGEDŰS GÉZA így jellemzi Hoffmann Don Juan-ját: „Don Juan az elérhetetlen eszmény kergetője, akinek magas mércéje előtt silánynak

bizonyulnak a meghódított nők. Tehát tovább kell keresni. Don Juan itt tulajdonképpen magamagát keresi, azt a benne rejlő lehetőséget, amely csak méltó nő szerelmében valósulhat meg.”²

Az érzéki örömök hajszolása nem hozza meg a kielégülést, a megnyugvást Don Juan számára. A nők iránti tisztelete, hódolata fokozatosan a nők iránti megvetéssé alakul,³ amely embergyűlöletté fajul. Alakja egyre démonibbá válik. Érzékiségének kielégítése a természet és alkotója elleni gúnyolódásból lázadássá fejlődik. Démonként az emberek boldog szerelmét rombolja szét, s ezáltal akar az emberiség, a természet és a teremtő fölé emelkedni, de egyre mélyebbre zuhan: „Jede Verführung einer geliebten Braut, jedes durch einen gewaltigen, nie zu verschmerzenden Unheil bringenden Schlag gestörte Glück der Liebenden ist ein herrlicher Triumph über jene feindliche Macht, der ihn immer mehr hinaushebt aus dem beengenden Leben — über die Natur — über den Schöpfer! — Er will auch wirklich immer mehr aus dem Leben, aber nur um hinabzustürzen in den Orkus.” (I. 80.) Életének csúcsát a Donna Annával való találkozás jelenti.

E. T. A. Hoffmann interpretációja szerint Donna Anna adottságainál fogva méltó ellenfele Don Juannak. „So wie Don Juan ursprünglich ein wunderbar kräftiger, herrlicher Mann war, so ist sie ein göttliches Weib, über deren reines Gemüt der Teufel nichts vermochte.” (I. 80.) Rendeltetése az, hogy Don Juannak az igazi szerelem által megmutassa eddigi céljai kicsinyességét, megsejtse vele a szerelem igazi mivoltát, s ezáltal megmentse a pusztulástól. Találkozásuk Don Juan szempontjából túl későn következik be: bűnei tetőpontján Don Juan az ártatlanságot ördögi módon csak megrontani képes. Anna ellenállása hiábavalónak bizonyul, ő is vétkezik: „Das Feuer einer übermenschlichen Sinnlichkeit, Glut aus der Hölle, durchströmte ihr Innerstes und machte jeden Widerstand vergeblich. Nur er, nur Don Juan konnte den wollüstigen Wahnsinn in ihr entzünden, mit dem sie ihn umfing, der mit der übermächtigen, zerstörenden Wut höllischer Geister im Innern sündigte.” (I. 81.) Lelkét a Don Juan iránt fellobbant emésztő szerelem és az iránta érzett gyűlölet tölti be, amely saját romlása és apja halála miatt lángol fel benne. Tudja, hogy lelki nyugalma csak Don Juan pusztulása adhatja vissza, de érzi azt is, hogy ez egyben élete végét is jelenti. A hideg, férfiatlan, a mindennapi élet problémái között elvesző Don Ottavio méltatlan arra, hogy Donna Anna lelki társa legyen: „Don Ottavio wird niemals *die* umarmen, die ein frommes Gemüt davon rettete, des Satans geweihte Braut zu bleiben.” (I. 82.)

Egyetértünk HANS-GEORG WERNER véleményével, mely szerint Hoffmann Don Juan-értelmezése életfilozófiáján nyugszik: „Nach Hoffmanns Auffassung ist der Mensch verloren, der sich im Irdischen verliert. Er verkrümmert als Philister oder fällt als dämonische Natur — wie Don Juan — in die Hände des Bösen. Wahres menschliches Wirken müsse sich auf die erahnte übersinnliche Welt beziehen.”⁴

E. T. A. Hoffmann Don Juan és Donna Anna tragikus kapcsolatával az elbeszélő és az énekesnő harmonikus, romantikus lelki kapcsolatát állítja szembe. Mindketten a zene, a művészet világában érzik igazán otthon magukat. Első lelki találkozásuk akkor következik be, amikor az énekesnő az elbeszélő operájának egyik szerepét énekli. A zene az énekesnő számára — anélkül, hogy személyesen ismerné a zeneszerzőt — kommunikációs eszközként, a férfi megismerése, megszeretése eszközeként szolgál, elősegíti az érzelmi kapcsolat kialakulását: „Ging nicht der zauberische Wahnsinn ewig sehrender Liebe in der Rolle der *** in deiner neuesten Oper aus deinem Innern hervor? — Ich habe dich verstanden: dein Gemüt hat sich im Gesange mir aufgeschlossen! — Ja” (hier nannte sie meinen Vornamen), „ich habe dich gesungen, so wie deine Melodien ich sind.” (I. 76.) Júlia is azonosítja magát ál-

mában Kreisler zenéjével a *Lebensansichten des Katers Murr* c. regényben: „Da gewahrte ich aber, dass ich selbst der Gesang sei, der durch den Garten ziehe...” (IX. 173.)

Az énekesnő a zene, az éneklés segítségével érti meg a lélek titkait, élete teljesen azonosul a művészettel. Amit a Mozart-operáról és Donna Anna szerepéről elmond, az teszi lehetővé az elbeszélő számára a remekmű megértését. Míg tehát az operai cselekmény síkján — Hoffmann értelmezése szerint — Don Juan magasratörő szellemét az érzéki szerelem, ami nem más, mint a szerelemmel való visszaélés, visszafogja, s végső soron a hős bukását okozza, addig a romantikus művészszerelmé lehetővé teszi a mélyebb összefüggések megértését, a hétköznapi életre való felülemelkedést. Hoffmann életművében itt találkozunk először a művész-szerelmé megjelenítésével, a továbbiakban ez a motívum egész irodalmi munkásságán végigvonul. Lényege, hogy a művész a szeretett nőben ideált lásson, s ez az ideál és az iránta érzett végtelen vágy rejtett összefüggések megértésére és alkotásra inspirálja a művészt. Lehetetlen azonban egy konkrét nőben az ideált megtalálni, ezért a nő szerelme a művész számára csak kiábrándulást, esetleg lelki egyensúlya teljes felbomlását okozhatja (Jesuitenkirche in G.), vagy bűnbe torkollik (Elixiere des Teufels). E. T. A. Hoffmann *Lebensansichten des Katers Murr* c. regényében romlatlan formában jelentkezik a művész-szerelmé Kreisler és Júlia viszonyában. Ugyanakkor a regényben az ártatlan Júlia belső harmóniáját veszélyeztető ördögi kéjenc típusa is visszatér Hektor herceg személyében. Hoffmann meséiben is egy-egy szerelem történetét dolgozza fel. A szerelem beteljesedése azonban még a mesékben sem következhet be a reális valóság síkján, ahonnan a cselekmény indul, hanem csak a mesevilágban, a „költészet birodalmá”-ban, amely hol az Atlantisz, hol a Dzsinnnek Birodalma nevet viseli.

A Donna Anna szerepét játszó énekesnő és az elbeszélő között a novellában a lelki rokonság, a köztük levő távolság ellenére a belső kapcsolat több jelét figyelhetjük meg. A második felvonás során pl. Donna Anna jelenetében az elbeszélő a művésznő forró csókját véli érezni, s ez a csók olyan, mint egy hosszan tartott hang. Ez a lelki kapcsolatot az elbeszélőben akkor tudatosul, amikor az előadás szünetében az olasz énekesnővel beszélget. A nő egyidejű jelenléte a páholyban és a színpadon a motiválatlan fantasztikum megjelenési formája a műben, hiszen az író sem részegséggel, sem álommal, sem őrülettel nem motiválta megjelenését. A fantasztikum szinte a valóság részévé válik, s éppen ez a fantasztikus találkozás teszi lehetővé a két alak eddig is meglévő lelki kapcsolatának felismerését: „So wie der glückliche Traum das Seltsamste verbindet und dann ein frommer Glaube das Übersinnliche versteht und es den sogenannten natürlichen Erscheinungen des Lebens zwanglos anreihet, so geriet ich auch in der Nähe des wunderbaren Weibes in eine Art Somnambulismus, in dem ich die geheimen Beziehungen erkannte, die mich so innig mit ihr verbanden, dass sie selbst bei ihrer Erscheinung auf dem Theater nicht hatte von mir weichen können.” (I. 76.)

A „rajongó” akkor is az énekesnőre gondol, amikor éjfél körül a sötét színházterembe visszatér. Az elárvult hangszerek felébrednek Donna Anna neve hallatára, és tovább zeng bennük ez a név.

Az addig nyugodt levélbeli közlést éjjel két órakor minden átmenet nélkül az elbeszélő belső monológja váltja fel, s ez a belső monológ zaklatott lelkiállapotát tükrözi. Újra érzi az énekesnő parfümjének illatát, hallani véli hangját, és a szerelem egyszerre fájdalmas és örömteli érzése keríti hatalmába. Az álmok birodalmába vágyik, ahol vágyai valóra válnak: „Schliesse dich auf, du fernes, unbekanntes Geisterreich — du Dschinnistan voller Herrlichkeit, wo ein unaussprechlicher, himm-

lischer Schmerz wie die unsäglichste Freude der entzückten Seele alles auf Erden Verheissene über alle Massen erfüllt!" (I. 82.)

A novella másnap délben a vendéglői asztalnál lezajló beszélgetéssel zárul. Ekkor tudja meg az elbeszélő, aki maga is a beszélgetés egyik résztvevője, hogy az olasz énekesnő éjjel két órakor meghalt. Az utolsó lelki találkozás egyben a művésznő búcsúja volt. A Donna Anna szerepét éneklő művésznő halála azért következett be, mert ez a rendkívül szimpatikus és a hoffmanni művész-figurákhoz közelálló nőalak lelke mélyén nem tudott megbékélni a zenében testet öltő ideál és a hétköznapi élet lélekre nehezedő banalitása között feszülő ellentéttel. Nem volt képes ezt az ellentétet feloldani, vagy más Hoffmann-hőshöz hasonlóan az ironia eszközével a valóság prózaiságát felülemelkedni. A zene, amellyel szerepeiben eggyé vált, művészi tevékenysége egy magasabb, igazabb világba emelte, de a közönség — az elbeszélőtől eltérően — nem tudta követni a felemelkedés, a művészi átlényegülés útján. Ezért számára a művészi átélés legmagasztosabb pillanatait is a magány és a meg nem értés érzete keserítette meg: „Sie sagte, ihr ganzes Leben sei Musik, und oft glaube sie manches im Innern geheimnisvoll Verschlössene... singend zu begreifen. Ja, ich begreife es dann wohl!" fuhr sie... fort, „aber es bleibt tot und kalt um mich, "und indem man eine schwierige Roulade, eine gelungene Manier beklatscht, greifen esige Hände in mein glühendes Herz! — Aber du — du verstehst mich, denn ich weiss, dass auch *dir* das wunderbare, romantische Reich aufgegangen, wo die himmlischen Zauber der Töne wohnen!" (I. 76.)

E. T. A. Hoffmann Don-Juan interpretációja, amely ebben a novellában a Mozart-mű parafrázisává válik, természetesen eltér Mozart és szövegírója, Lorenzo da Ponte művének szellemétől.

Don Juan Mozart operájában — elődeitől eltérően — már nem egyszerűen telhetetlen csábító, csalo, hanem tragikus hős is. JOACHIM HERZ szerint az opera Don Juanjának tragédiája két ok miatt következik be: „Er muss zugrunde gehen, weil sein innerstes Wesen ihn dazu verdammt, ausserhalb der menschlichen Gesellschaft zu stehen, und sein Lebensdrang, sein Lebensanspruch ihn jedes von Natur und Menschen gesetzte Mass überschreiten lassen."⁵ Don Juan megítélésekor az igazság és a szerelem a mérce. Ugyanakkor Mozart operájában jut először kifejezésre a zene segítségével Don Juan személyiségének lenyűgöző nagysága. A téma összes Mozart előtti feldolgozása Don Juan ellen, Mozart után viszont egyre inkább mellette foglal állást. Mozart Don-Juan alakja valahol a két felfogás határán helyezhető el: életteli teli, lenyűgöző figura, de egyéniségét — ha az még oly lenyűgöző is — féktelen módon, a jog, a lelkiismeret, az emberség határain átgázolva valósítja meg, s ezért bűnhődnie kell.

Bár Don Ottavio alakja az operában lényegesen színtelenebb, mint Don Juané, de nem lehet sem gyávának, sem férfiatlannak, sem nevetségesnek nevezni, mint ahogy a Hoffmann-interpretáció teszi.

Donna Anna az operában nem nő fel Don Juan alakjáig. Mozart pozitív nőalakja Donna Elvira, akit kitartó szerelme, odaadása jellemez. Donna Anna szerepében a bosszú motívuma válik döntővé: „Dass es Giovanni war, der sie begehrte, dem sie sich beinahe an den Hals geworfen hätte, der sie missbrauchen wollte wie jedes andere Weib, nur auf seinen Ruf bedacht — das ist schlimmer als alles bisher. Jetzt erfährt Ottavio das, was er wissen muss, um ihre Ehre rächen zu können. Wie Mozart Annas Erkenntnis, die Erzählung und ihren Ruf nach Rache komponiert hat, übertrifft an Dramatik sowohl das Anna-Giovanni-Duett wie alle an den Tod des Vaters gebundenen Phasen der ersten Szene".⁶

„A romantika egyéniség-kultuszából következett, hogy a gőgös és nyugha-

tatlan, a gátlástalan és sikeres, az érzéki és intellektuális Don Juant meg kellett érteni, sőt morálisan nem csak felmenteni, hanem akár eszményíteni is lehetett. Ez az erkölcsi fordulat E. T. A. Hoffmann novellájával kezdődik.” — írja HEGEDŰS GÉZA.⁷

Más romantikus feldolgozásokhoz hasonlóan a hoffmanni hős is démonikus alkat, emberfeletti szenvedélyek hordozója, de művészi felfogásában alapvetően hoffmanni figura. Don Juan és Donna Anna tragikus sorsának ábrázolásával a régi legenda tipikusan hoffmanni feldolgozása és értelmezése, azaz az író korának emberi lényegéről alkotott értékítélete tükröződik, amely más alakokban és formákban a későbbi művekben is fellelhető.

JEGYZETEK

- [1] Itt és a továbbiakban E. T. A. Hoffmann műveit a következő kiadás alapján idézzük: E. T. A. Hoffmanns Werke in fünfzehn Teilen. Herausgegeben von Prof. Dr. Georg Ellinger Berlin — Leipzig. (d. n.)
- [2] HEGEDŰS GÉZA: Don Juan a változó időben. Az örök Don Juan-c. kötetben. Magyar Helikon, 1968. 592.
- [3] H. A. KORFF: Geist der Goethezeit. Versuch einer ideellen Entwicklung der klassisch-romantischen Literaturgeschichte. IV. Teil. Hochromantik. Leipzig, 1953. „Soviel er (D. J.) auch von einer zur anderen (Frau) schweift, sowenig findet er wie Faust in irgendeiner die endgültige Befriedigung. So schlägt seine ursprüngliche Frauenbegeisterung endlich in *Frauenverachtung* um, ja, da er trotzdem durch seine Natur an das Weib gebunden ist, in einen *Satanismus*, in dem es ihm nun zur Lust wird, das, was er früher angebetet hatte, zu zerstören, zu *verwüsten*, da es sich als unzulänglich erwiesen hat, ihn zu befriedigen. 571.
- [4] HANS-GEORG WERNER: E. T. A. Hoffmann. Darstellung und Deutung der Wirklichkeit im dichterischen Werk. Beiträge zur deutschen Klassik. Berlin u. Weimar, 1971. 59.
- [5] JOACHIM HERZ: Revolte der Sinne. Felsenstein — Herz: Musiktheater c. kötetben. Leipzig, 1976. 169.
- [6] WALTER FELSENSTEIN: Donna Anna und Don Giovanni. W. Felsenstein—J. Herz: Musiktheater c. kötetben. Leipzig, 1976. 178.
- [7] HEGEDŰS GÉZA: i. m. 592.

ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ДОН-ЖУАНА Е. Т. А. ГОФМАНОМ

Баротинэ М. Гал

Общеизвестно, что литература отдельных эпох — нпр. романизма, символизма, тесно связана с музыкой. В творчестве великого прозаика-романиста Е. Т. А. Гофмана родство с музыкой имеет более глубокое понятие чем в творчестве остальных писателей-романтиков. Музыкальная инспирация проявляется не только в тематике его произведений, но и в том, что музыкальные мотивы и формы часто становятся элементами структуры в произведениях Гофмана.

Новеллу «Дон Жуан» Гофмана можно считать как интерпретацию оперы Моцарта «Дон Джованни». Анализ эпической и музыкальной структуры произведения даёт возможность к тому, чтобы автор в этой ранней новелле Гофмана раскрыл, как становится музыка органической частью структуры литературного произведения. Анализ музыкальной структуры новеллы означает раскрытие важного творческого метода писателя, который в поздних произведениях Гофмана проявляется в более развитых и сложных формах.

DIE DON JUAN—INTERPRETATION VON E. T. A. HOFFMANN

Marta Baróti-Gaál

Es ist bekannt, dass die Literatur gewisser Epochen — z. B. der Romantik und des Symbolismus — sich eng der Musik anschliesst. In den Werken des grossen deutschen Prosadichters der Romantik E. T. A. Hoffmann gewinnt die Verwandtschaft mit der Musik einen tieferen Sinn als in den Lebenswerken anderer romantischen Schriftsteller. Die musikalische Inspiration äussert sich nicht nur in der Themenwahl seiner Werke, sondern auch darin, dass die musikalischen Motive und Formen oft zum Strukturelement der Hoffmann-Werke werden.

Hoffmanns Novelle *Don Juan* ist als Interpretation und Paraphrase von Mozarts Oper *Don Giovanni* zu werten. Die Analyse der epischen und musikalischen Struktur des Werkes bereitet der Verfasserin eine Möglichkeit, in dieser frühen Hoffmann-Novelle darzutun, wie die Musik zu einem organischen Teil der Struktur des Werkes wird. Die Analyse der musikalischen Struktur der Novelle bedeutet die Erschliessung einer wesentlichen schöpferischen Methode des Schriftstellers, die in den späteren Werken Hoffmanns in entwickelterer, komplizierterer Form verkörpert ist.