

„Mi vagy nekem, Don Juan?”

A Don Giovanni mint szimbólum a *Vagy-vagyban**

Mozart Da Ponte-operái közül a *Don Giovanni* esett át a legtöbbször komoly, lényegbe vágó átalakításokon a zenei előadóművészet történetében, utóélete hányatott sorsú. Már Mozart életében két változata volt az operának: az eredeti 1787-es prágai és az 1788-as bécsi verzió. Az utóbbiban Mozart hat számmal bővítette az anyagot, ebből kettő olyannyira nagy jelentőségű, hogy még a prágai verziót favorizáló előadóknak is fáj a szívük kihagyni: Don Ottavio *Dalla sua pace* és Donna Elvira *Mi tradì quell'alma ingrata* kezdetű áriája a hozzájuk társuló egy-egy recitativóval. Ám az opera recepciótörténetében a két verzió közötti különbségek eltörpülnek azon előadástörténeti változatok mellett, amelyek az 1787-es bemutató és a XX. század eleje között jöttek létre. A legtöbbjüket mai fogalmaink szerint nyugodtan nevezhetjük hamisításoknak. George Bernhard Shaw nem véletlenül fakadt ki a rá jellemző szatirikus módon: „Miért nem hagyjuk békében a polcon a *Don Giovanni*-t? Igazán könnyű lenne nem előadni!”¹ A zenés színházi előadóművészet természetesen nem tudott lemondani a *Don Giovanni*ról, de egészen a 20. század első feléig kellett várni arra, hogy a mű eredeti formájában hangozzék el. Ezt elsőként Edward Dent 1913-ban megjelent nagy hatású Mozart-monográfiájában szorgalmazta, és a tekintélyes muzikológus hangja nem maradt pusztába kiáltott szó. Ugyanakkor e fordulathoz szükséges volt az is, hogy az előadóművészet új irányai szembeforduljanak a romantikus örökséggel.

A *Don Giovanni* először daljátékká (*Singspiel*) alakult a német nyelvű területeken. A *Singspiel*ben a recitativók helyett német nyelvű prózai dialógusok hangzanak el, az áriák szintén német nyelvűek. Ez a

* Az itt megjelenő szöveg másodközlés. Első megjelenési helye: Darida Veronika (szerk.): *Konstellációk – művészetelméleti tanulmányok. Tanulmánykötet Somlyó Bálint 60. születésnapjára*. 2017, Budapest, ELTE Eötvös Kiadó, 125-132.

¹ Idézi Rushton, Julian: *W. A. Mozart: Don Giovanni* (Cambridge Opera Handbooks). 1981, Cambridge, Cambridge University Press, 66.

műfaj nem volt idegen Mozarttól, hiszen *A varázsfuvola* is *Singspiel*. Az 1790-es évek elejétől a *Don Giovanni*nak több német nyelvű énekelhető fordítása is keringett, de Friedrich Rochlitz 1801-es átültetése majd' ötven évig uralta a német színpadokat. E népszerűség ellenére 1789 és 1900 között közel húsz különböző német fordítás látott napvilágot, amelyek közül több újabb és újabb fordítás alapja lett: például egy holland fordítás már 1804-ben megjelent. Rochlitz a két felvonást négyre osztotta fel, ezzel a drámai hangsúlyokat jelentősen eltolta, és ami igazán mélyen érintette az opera testét, hogy a második felvonás utolsó jelenetét teljes mértékben elhagyta. Így a mű eredendően tragikomikus karaktere határozottan tragikussá vált, hiszen az opera Don Giovanni elkárkozásával ér véget. Mozart és Da Ponte egyébként eredetileg a saját korukban sem gyakran használt *dramma giocoso* műfaji megjelöléssel illették művüket. (Szintén a Rochlitz-féle verziónak köszönhető, hogy a mű bevett címe közel 150 évig *Don Giovanni* helyett *Don Juan* volt.) A színpadi megjelenítés tekintetében Kierkegaard is ebben az alakban ismerte meg a művet. Még Otto Jahn, a legjelentősebb XIX. századi, monumentális Mozart-monográfia szerzője is szükségtelennek ítéli az utolsó jelenetet, mondván Don Giovanni elkárkozása után a közönség épp eleget tud már a szereplők sorsáról, és az utolsó jelenet, noha remekül megkomponált, dramaturgiailag felesleges, mert csak morális tanulsággal szolgál. Továbbá Jahn beszámol egy közelebről meg nem nevezett párizsi előadásról, amelyben az utolsó jelenetet helyettesítendő behozták Donna Anna holttestét [!], aki persze az operában nem halt meg, és a kihűlt test fölött elhangzik a *Dies irae* tétel Mozart *Requiemjéből*. Ezt az ötletet fejeli meg egy másik előadás, amelyben Don Giovanni bukását követően a színpad a Kormányzó mauzóleumává változik, és a kórus a *Lux perpetua luceat ei-t*, majd az *Osanna in excelsis-t* éneklí szintén Mozart *Requiemjéből*.² Jószerivel az egyetlen hang a XIX. században Thomas Love Peacocké, a *Nightmare Abbey* című gótikus regényeket parodizáló regény szerzőjéé, aki mint a felvilágosodás korából itt maradt író és kritikus vette védelmébe az opera utolsó jelenetét, és azt „a téma lezárásának lehető legmegfelelőbb módjaként” jellemezte.³ Jellemzővé vált a címszereplő tenorra avanszálása, a műnek ilyen formában való párizsi előadásáról írt recenziót Berlioz 1835-ben.⁴ Stendhal arról tudósít, hogy egy olasz előadásban a zenekar rettentő hangos volt; Donna Elvira alakját rendre leegyszerűsítették, elvéve szerepéből két meghatározó áriáját az *Ab, fuggi il traditor* és a *Mi tradì quell'alma ingrata* kezdetűt. Ezzel az előadások azt a

² Lásd Jahn, Otto: *The Life of Mozart*, 1 – 3. kötet (ford. Pauline D. Townsend). 1882, London, Novello & Co., 3. kötet, 212–213.

³ Lásd Rushton 1981, 75.

⁴ A recenziót teljes terjedelmében közli Rushton 1981, 131–136.

képet hozták létre, hogy az opera abszolút női főszereplője Donna Anna, és ezzel le is egyszerűsítették a drámai konfliktusok szerkezetét.⁵

A német irodalmi reflexiók sajátos kölcsönviszonyban állnak az operával. Hoffmann-nak egy korai, 1795-ös Híppelhez intézett leveléből tudjuk, hogy beszerezte az opera partitúráját, s ezt írja:

„Most már a *Don Juant* is megszereztem [gyanús a spanyol címmegnevezés, arra utal, hogy német nyelvű kiadásról van szó – P.T.] és sok boldog órát köszönhetek neki [...] A lány melódia felnövekvése a zúgásig, a mennydörgés megrázkódtatásáig, a szelíd panaszhangok, a dühöngő kétségbeesés kitörése, a hős nemessége és fensége, a bűnös félelme, s a szenvedélyek váltakozása lelkében: mindent átfog ez a muzsika és minden lehetséges változásában megmutatja a komponista szellemét.”⁶

Hoffmann számára a Mozart-zene univerzalitása magával ragadó, és ez teljességgel felülírja az *ancien régime*-ben játszódó történet mondénóságát, a letűnt *libertinage* hagyományát. Ez utóbbiról persze keveset tudhat egy 19 éves polgárfiú, az azonban több mint tanulságos, hogy az opera buffa-jellege háttérbe szorul. A zeneszerző, karmester és zenekritikus Hoffmann, aki az operát nem csak előadásokból, hanem, mint láttuk, a partitúra tanulmányozásából is ismeri, elég tekintéllyel rendelkezik majd ahhoz, hogy a *Don Giovanni* romantikus interpretációja megkérdőjelezhetetlenné váljék. Itt elég csak arra utalni, hogy 1809-ben a *Gluck lovag* című novellát, 1810-ben a *Beethoven hangszeres zenéje* című recenziót, 1813-ban pedig a *Don Juan* című novellát éppen Friedrich Rochlitz, az *Allgemeine Musikalische Zeitung* főszerkesztője fogja kiadni folyóiratában. A Beethoven-recenzióban így ír Mozarról Hoffmann:

„A szellemvilág mélységeibe vezet Mozart. Félelem veszi körül a hallgatót; de nem kín van ebben, inkább a végtelen megsejtése. A szende hangzatokban szeretet és bánat zeng; a szellemvilág éje világos bíborfényben oldódik fel és kimondhatatlan vággyal tekintünk a bűvös alakok után, akik a szférák örök táncában a felhőkön átrepülve, barátságosan hívnak minket soraik közé.”⁷

⁵ Rushton 1981, 73–76.

⁶ Hoffmann, E. T. A.: *Válogatott zenei írásai* (szerkesztette és fordította Vármai Péter). 1960, Budapest, Zeneműkiadó, 280.

⁷ Hoffmann 1960, 107.

A „szellemvilág mélységei” fordulat óhatatlanul is a hoffmanni *Don Giovanni*-képet idézi fel, mely közeli kapcsolatban áll a *Don Juan* című novella opera-értelmezésével. Sőt, Hoffmann interpretációjában Don Giovanni méltó párja lesz, ha kimondatlanul is, Faustnak:

„... csoda hát, ha Don Juan azt remélte, hogy a szerelemben gyógyírt talál a keblét szaggató vágyakozásra, és hogy az ördög hurkot vetett a nyakába? Don Juan lelkébe az ősellenség ármánykodása ültette el azt a gondolatot, hogy a szerelem, az asszony élvezete révén már itt, e földi létben beteljesülhet, ami pusztán mennyei ígéretként lakozik keblünkben, és épp ez ama vágyakozás, mely közvetlen kapcsolatot teremt közöttünk és a földöntúli hatalmak között.”⁸

Az opera főhőse metafizikai magaslatokba emelkedik, és az opera tragikus melodramává válik.

Hoffmann *Don Juan*-novellája, amit Kierkegaard ismert és szeretett, olyannyira nagy hatású, hogy bizonytalannal nyomot hagyott a berlini előadásokon is. Ez már csak azért is fontos körülmény, mert Kierkegaard 1841 és 1842 közötti négy hónapos berlini tartózkodása idején biztosan megnézett nem egy *Don Giovanni*-előadást. Hogy Berlinben voltak az operának előadásai, arról biztosan tudunk, mert Gaspare Spontini, aki 1819 és 1842 között volt a Staatsoper főzeneigazgatója, kifejezetten favorizálta a *Don Giovanni*-t, és Kierkegaard Berlinben töltött ideje alatt repertoáron volt az opera. Mellesleg a *Don Giovanni* 1811-es párizsi bemutatója is Spontini nevéhez fűződik.

Azonban Kierkegaard berlini hónapjai előtt már jó pár évvel megismerte az operát. A *Don Giovanni*-t a koppenhágai Királyi Színházban 1807-ben mutatták be. 1829 és 1839 között összesen 28-szor játszották. Az operát dán fordításban adták elő, és Hans Peter Holst a Kierkegaard-kortárs dán költő szerint a fiatal filozófus „egyetlen *Don Juan*-előadást sem mulasztott el”.⁹ Kierkegaard egy 1839-es feljegyzésben így ír:

„Elvira Don Juanhoz intézett szavai tulajdonképpen érvényesek a hozzá [az operához] fűződő kapcsolatomban: 'Boldogságom gyilkosa'; - valóban: ez a darab oly ördögien magával ragadott, hogy képtelen

⁸ Hoffmann, E. T. A.: „Don Juan”. In uő: *Fantáziadarabok Callot modorában*, 1. kötet (ford. Horváth Géza). 2007, Budapest, Cartaphilus, 93–94.

⁹ Idézi Garff, Joakim: *SAK – Søren Aabye Kierkegaard* (ford. Bogdán Ágnes és Soós Anita). 2004, Pécs, Jelenkor, 94.

voltam szabadulni tőle; ez a darab készítetett arra, hogy Elvirához hasonlóan elhagyjam a kolostor csendjét.”¹⁰

A Berlinben töltött négy hónap azonban kitörölhetetlen nyomokat kellett hogy hagyjon Kierkegaard *Don Giovanni*-felfogásában. Hazatérte után (1842. március 6.) ugyanis három hónappal elkészül a *Vagy-vagy A közvetlen erotikus stádiumok avagy a zenei erotikus* című esszéje.

Don Juan tradicionális, libertinus, 18. századi felfogásának megértéséhez érdemes segítségül Stendhalhoz fordulnunk. A francia író *A szerelemről* című művében négyféle szerelmet különböztet meg:

1. „A szenvedélyes szerelem, a portugál apáca, az Abélard-t szerető Héloise (...) szerelme.
2. A kedvtelés-szerelme, abban a formájában, miként Párizsban uralkodott 1760 körül, s miként e korszak emlékirataiban és regényeiben, Crébillon (...) és mások műveiben jelentkezik.
3. A testi szerelem. Vadászat közben egyszerre megpillantunk egy friss és csinos parasztlányt, aki bemenekül az erdőbe. Mindenki ismeri az ilyenféle gyönyörökön alapuló szerelmet; bármily ösztövért és nyomorúságos az ember természete, tizenhat éves korunkban itt kezdjük valamennyien.
4. A hiúság-szerelme. Különösen Franciaországban a férfiak túlnyomó része úgy kíván és birtokol egy-egy divatos nőt, mint egy fiatalember fényűző életéhez szükséges holmit, például egy lovat. (...) Néha, de nem mindig, része van a dologban a testi szerelemnek is, de gyakran szó sincs testi gyönyörrel.”¹¹

Don Juan alakja legelső irodalmi megjelenésétől, Tirso da Molina *A követendő, avagy a sevillai szédelő* című 1630-as drámájától a XVIII. század végéig a második és a harmadik stendhali típusnak felel meg. A *burlador*, a szédelő egyik kedvtelésből esik a másikba, s olykor-olykor – természetesen vadászat közben – egy-egy friss és csinos parasztlány is a horgára akad. A Mozart – Da Ponte-mű közvetlen előzményeként Giuseppe

¹⁰ Garff 2004, 95.

¹¹ Stendhal: „A szerelemről” (ford. Kolozsvári Grandpierre Emil). In *Stendhal Művei*, 7. kötet. 1969, Budapest, Magyar Helikon, 23–24.

Gazzaniga Velencében 1787 tavaszán bemutatott *Don Giovanni*­jában maradéktalanul érvényesül a XVII – XVIII. századi szédelgő alakja. Ezt tükrözi, hogy Da Ponte – aki a Gazzaniga-opera Bertali által írt librettójának sokat köszönhet – Don Giovannit eredetileg így jelölte meg a *dramatis personae*-ban: *giovane cavaliere estremamente licenzioso*, vagyis szélsőségesen szabados fiatal lovag. A librettóban Da Ponte remekül megragadta a libertinus csábítás három mozzanatát: az introdukcióban Donna Anna elcsábítására tett kísérlet a stendhali értelemben vett kedvtelés szerelem, amely minden későbbi értelmezéssel szemben – elsősorban a Hoffmannéval szemben – fiaskónak bizonyul. Zerlina elcsábítása a testi szerelem stendhali típusának feleltethető meg, míg Elvira a múltbeli kedvtelés szerelem kínos emléke. Az is ismert a Don Juan-feldolgozások toposzai között, hogy Don Juan bukása merőben a morális igazságszolgáltatás jegyében történik, elvégre a Kormányzó gyilkosa. A szoborjelenetben a Kormányzó szelleme látogatja meg – mint Hamletet apja – és a keresztény, pontosabban katolikus dogma szerinti bűnbocsánatra szólítja fel. Ezt elfogadva Don Juan feloldoztatna bűnei alól, és teljeséggel megtisztulna.

Mozart azonban a zenei ábrázolásban és kidolgozásban olyan erőket enged a felszínre törni, amelyek kizárólag zenei vonatkozásukban teljességgel felforgatják a XVII – XVIII. századi mintákat. A nyitány nagy erejű rézfúvós állásait vagy a vonóskar lefelé és felfelé haladó skálameneit, amelyek majd visszatérnek a fináléban, nehéz lenne pusztán a morális igazságszolgáltatás hangjaként értelmezni. A zenei fenséges túllép a moralizálás hangján – és ez az a körülmény, amely megbabonázza a korai romantikus *Don Giovanni*-interpretációt is. Ugyanakkor Mozart nem szakít a komikus elemek toposzszerű használatával: Leporello igazi buffo alakjával, Masetto bumfordiságával, mi több, még Donna Elvira is e körbe tartozik, mert ő az opera buffa hagyományában az úgy nevezett *femmina abbandonata*, azaz az elhagyott nő tradicionálisan komikus jellegű alakját testesíti meg.¹² Ez az alak azonban már Mozartnál határozottan átrajzolódik tragikomikus figurává. A mozarti kiegyensúlyozott, ugyanakkor rendkívül ambivalens zenei világ a romantika olvasatában elveszti kettősségét, és, amint erre már utaltam, tragikussá válik. Akárcsak Hamlet vagy Faust esetében ezt egyetlen lépés választja el a hős karakterének életfilozófiai és a világdrámai olvasatától. Az eredetileg libertinus hős, a *burlador*, a szédelgő életfilozófiai kérdések hordozója lesz, és egy világdráma hőségé magasztosul.

Kierkegaard számára rendkívül fontos, hogy az opera értelmezése során magának az érzékiségnek a keresztény kultúrkörben betöltött szerepe legyen a kiindulási pont. Az a tétel, hogy az érzékiséget mint a szellem által negatív meghatározottságú princípiumot a kereszténység hozta be a világba, első olvasatra

¹² Lásd Fodor Géza: *A Mozart.opera világgépe*. 2002, Budapest, Typotex, 170.

merész tézisnek tűnik – ezt maga Kierkegaard is elismeri.¹³ Az érzékiség miért lenne keresztény princípium? Kierkegaard számára azonban nem az érzékiség maga, hanem annak a keresztény világban való elhelyezkedése az igazi kérdés. Azaz: hogyan lehet ebben a világban topográfiailag elhelyezni az érzékiséget? Amint Croxall értelmezéséből kitűnik, az antik értelemben vett érzékiség Érossz világához tartozik, és mint ilyen a *pszükbé* által meghatározott. A keresztény *pneumához* viszont nincs köze az érzékiségnek. A *pneuma* a 13. században, például Roger Baconnál a latin *spiritusszal* lesz ekvivalens, és a *spiritus* leválasztja magáról a *sensualist*. Az *agapé* mint szellemi szeretet szembe kerül *érosszal* mint érzéki szeretettel. A *pneuma* vagy *spiritus* éppen az *agapé* jegyében elhatárolódik az érzékiségtől, és ebben a vonatkozásban végső fokon a szellem kerül szembe a testtel.¹⁴ Ezért lesz az érzékiség a szellem számára a legelvontabb eszme, hiszen éppen a negáció által kizárja önmagából, és saját eszközével, a fogalmisággal, nem tudja megközelíteni. Az érzékiség az esztétikumban találja meg a saját szféráját, míg az antik hagyományban az Érosszal találkozó *pszükbé* számára az érzéki nem elvont. Kierkegaard a szellemmel szemben álló érzékiség legszélsőségesebb megjelenési formájának, az érzéki zsenialitásnak a szimbólumát találja meg Don Juanban. Csakhogy ehhez szüksége van egy *bizonyos* megjelenési formára, mert a Don Juan által képviselt eszme csak érzékileg tud megvalósulni. Megjelenés nélkül pusztán elvont eszme marad. Ha a szellem világának otthona az a nyelv, amely az érzékivel szembetalálkozva szükségszerűen elnémul, akkor ennek megfelelően meg kell találni azt a közeget, amelyben az érzékiség a maga teljességében mutatkozik meg. Ez a közeg a zene.

A zene nyelvvel szemben betöltött helye az egyik leghangsúlyosabb szólam a romantika zenei gondolkodásában. Wackenrodertől Hoffmannon át Schopenhauerig és Nietzscheig hosszan lehetne sorolni azokat a szerzőket, akik a zenében mintegy a nyelv ellenlábását látják, mi több, a zene fogalom mentessége miatt éppen arra való, hogy kifejezze mindazt, amiről nem lehet nyelvileg megnyilatkozni. Kierkegaard-nak azonban, mint láttuk, a Don Juan-alakban felfedezett érzékiség szimbolikus megtestesülésére van szüksége. Ha a zene teljes fogalom mentessége, ezáltal a nyelvtől legtávolabb álló közegszerűsége az érzéki zsenialitás eszméje nélkül lenne fontos szerzőnk számára, akkor tárgyát, a zenét, a hangszeres zenében találná meg. Egy szimfónia ugyanis fogalom mentesebb, szigorúan fogalmi-nyelvi értelemben tartalmatlanabb, mint egy opera. Ebben az esetben azonban elvész a Don Juan által megtestesített érzékiség mint eszme. Ahogy Kierkegaard fogalmaz:

¹³ Kierkegaard, Søren: *Vagy-vagy* (ford. Dani Tivadar). 1994, Budapest, Osiris, 61.

¹⁴ Lásd Croxall, T. H.: „Kierkegaard and Mozart”. *Music & Letters* 1945/6, 151–158., itt: 154.

„Azzal ugyanis, hogy a nyelv megszűnik, és a zene veszi kezdetét, azzal, hogy azt mondjuk, minden zenévé lesz, nem előre megyünk, hanem hátra. Ezért van az, hogy – és ebben talán még a szakértők is igazat fognak nekem adni – soha nem élt bennem szimpátia a szublimált zene iránt, mely úgy véli, hogy nincs szüksége a szóra.”¹⁵

Egy szimfónia ugyanis nem képes az eszme világos közvetítésére, mert egy szimfóniában az eszme tisztán zenei. (Ezt a paradoxont igyekszik majd feloldani Liszt a romantikus programzene, közelebbről a szimfonikus költemény létrehozásával.) Don Juan mint az érzéki zsenialitás alakja azonban nem zenei eszme, hanem a szellem által negatív meghatározott eszme hordozója. Ezért a zene csak szimbolikusan tudja felmutatni ezt az eszmét. A zenei eszmék, úgy mint motívumok, témák, szólámok drámai alakokban való kivételése szimbolikusan tudják láttatni az érzékiséget mint a zenében megtestesült eszmét. Kierkegaard számára olyan metszéspontra van szükség, amelyben az érzékiség eszméje találkozni tud a zenével, és így tárulkozik fel az érzékiség a nyelvtől legtávolabb eső közegben, a zenében.

Kierkegaard a legtökéletesebben sikerült, klasszikus érvényű Don Juan-ábrázolást Mozart operájában találja meg. Ehhez azonban szükség volt arra is, hogy számára *egy bizonyos alakban* mutakozzék meg a *Don Giovanni*. Mivel Kierkegaard saját bevallása szerint nem szakértő, hanem szerelmes, ezért számára a zenei felhangzás elengedhetetlen követelmény, noha nem feltétlenül színpadi, hiszen, ahogy írja, legszívesebben a színház folyosóján hallgatta az operát. De éppen ezért válik az interpretáció számára kulcskérdéssé a *Don Giovanni* alakváltozatainak sora. Az érzéki zsenialitás kívül áll a történelmen, ismétlése nem lehetséges, de az azt közvetítő mű előadása része a történelemnek. Az előadóművészet története visszahat a filozófiai konstrukcióra: a konstrukció egy, de az előadás végtelen számú.

Azonban természetesen a filozófiai konstrukció is hatással van az előadóművészetre: Fodor Géza írja Wilhelm Furtwängler 1950-ben rögzített *Don Giovanni*-felvételéről a következőket:

„[Furtwängler felvétele] ízléstörténetileg már a régmúlthoz tartozik, és nagyon távol áll korunk Mozart-képétől. Furtwängler szélsőségesen romantizálta, sőt, ha tekintetbe vesszük Fritz Busch 1936-os és Bruno Walter előadásának 1942-es felvételét, melyek érvényre juttatták a darab opera buffa jellegét, reromantizálta

¹⁵ Kierkegaard 1994, 69.

és német zenedrámává formálta a *Don Giovanni*t. Előadása monumentális (...), [s]arkosan fogalmazva azt lehetne mondani, hogy Furtwängler nem a művet vezényli, hanem a vele kapcsolatban E. T. A. Hoffmann és Kierkegaard szellemében kialakult romantikus életfilozófiai felfogást teszi hangzó valósággá, de ez megkerülése volna a furtwängleri paradoxonnak, hogy tudniillik a karmesteri zsenialitás ezt a későbbi romantikus életfilozófiai felfogást tökéletesen igazolja Mozart zenéjével. (...) Ha nem azonosulunk is a *Don Giovanni*nak Hoffmann és Kierkegaard szellemében történt romantikus glorifikálásával, annak a többletnek az ismeretétől kár volna megfosztani magunkat, amely ezt az operát kiemeli az operák többségének köréből, és életfilozófiai, egzisztenciális jelentőségűvé teszi. S interpretációinak ezért egyik értékmérője, hogy a műnek ezt a többletét érzékeltetni tudják-e. (...) E *Don Giovanni*-interpretációnak a szellemtörténeti órája már a múlté, de az előadás mint sajátos műalkotás ugyanúgy megőrzi elevenségét, mint a múlt bármely más nagy műalkotása.”¹⁶

Azt soha nem tudjuk meg, mit hallott Kierkegaard, azonban operaértelmezésének recepciója oly meghatározó erejű volt, hogy talán a hangfelvétel segítségével Furtwängler hozzásegít a hangzó anyag rekonstruálásához, és talán kapunk egy fenntartásokkal kezelendő választ Kierkegaard általunk elképzelt kérdésére: „Mi vagy nekem *Don Juan*?”

Referencia:

Croxall, T. H.: „Kierkegaard and Mozart”. *Music & Letters* 1945/6, 151–158.

Fodor Géza: *A Mozart. opera világképe*. 2002, Budapest, Typotex

Fodor Géza: „Régi és új Don Giovanni – felvételekről”. In uő: *Mi szól a lemezen? Operafelvételek Monteverditől Lisztig*. 2012, Budapest, Typotex

Garff, Joakim: *SAK – Søren Aabye Kierkegaard* (ford. Bogdán Ágnes és Soós Anita). 2004, Pécs, Jelenkor

Hoffmann, E. T. A.: *Válogatott zenei írásai* (szerkesztette és fordította Várnai Péter). 1960, Budapest, Zeneműkiadó

Hoffmann, E. T. A.: „Don Juan”. In uő: *Fantáziadarabok Callot modorában*, 1. kötet (ford. Horváth Géza). 2007, Budapest, Cartaphilus

Jahn, Otto: *The Life of Mozart*, 1 – 3. kötet (ford. Pauline D. Townsend). 1882, London, Novello & Co., 3. kötet.

¹⁶Fodor Géza: „Régi és új Don Giovanni – felvételekről”. In uő: *Mi szól a lemezen? Operafelvételek Monteverditől Lisztig*. 2012, Budapest, Typotex, 127–129.

Kierkegaard, Søren: *Vagy-vagy* (ford. Dani Tivadar). 1994, Budapest, Osiris

Rushton, Julian: *W. A. Mozart: Don Giovanni* (Cambridge Opera Handbooks). 1981, Cambridge, Cambridge University Press

Stendhal: „A szerelemről” (ford. Kolozsvári Grandpierre Emil). In *Stendhal Művei*, 7. kötet. 1969, Budapest, Magyar Helikon