

Προσεγγίζοντας τον Μότσαρτ*

Το 2006 ήταν από την άποψη της μουσικής έτος αφιερωμένο κυρίως στα 250 χρόνια από τη γέννηση του Βόλφγκανγκ Αμαντέους Μότσαρτ (1756-1791). Εκτός από τον εορταστικό της χαρακτήρα, η επέτειος δίνει πάντοτε μια ευκαιρία αναθεώρησης του ενδιαφέροντος, ερμηνευτικού και καλλιτεχνικού, για τον τιμώμενο. Πολύ περισσότερο όταν πρόκειται για έναν δημιουργό του βεληνεκούς του Μότσαρτ. Δυστυχώς, πλην ελαχίστων εξαιρέσεων, αυτό δεν συνέβη στην Ελλάδα, που, για λόγους σιγηνοστούς, εξακολουθεί να επιμένει στην ουσιαστική αγνόηση της δυτικής μουσικής παράδοσης. Σε κάθε περίπτωση, αν ξεπεράσουμε το προφανές του μεγαλοφυούς παιδιού-θαύματος ή του θείου συνθέτη – χαρακτηρισμοί που ακολουθούν παραδοσιακά τον Μότσαρτ, ο μεγάλος συνθέτης και το έργο του γεννούν συνεχώς ποικίλα ερευνητικά και αισθητικά ερωτήματα.

Κάθε εποχή αποδίδει στις μεγάλες προσωπικότητες το παρελθόντος εκείνα τα χαρακτηριστικά, τις διαστάσεις και τις ιδιότητες που η ίδια έχει ανάγκη. Εκείνα τα στοιχεία που καθορίζουν τη δική τους ιδιοσυστασία. Ένας ορισμένος τρόπος διανοητικής και καλλιτεχνικής έκφρασης, ό,τι συγκροτεί ένα ιδιαίτερο ρεύμα ιδεών, αισθητικών αντιλήψεων και καλλιτεχνικών πρακτικών, προσλαμβάνει και αξιολογεί το καλλιτεχνικό παρελθόν από το πρίσμα εκείνων των κρίσιμων ζητημάτων που συνιστούν το περιεχόμενο του δικού του κώδικα αξιών, τους πειρασπισμούς, τις αναζητήσεις, τα πιστεύω που διαμορφώνουν το δικό του πνευματικό περιβάλλον. Υπ' αυτή την έννοια κάθε εποχή «κατασκευάζει» τον δικό της Μότσαρτ. Τον Μότσαρτ, ο οποίος ως καλλιτεχνικό πρότυπο υψηλότερου επιπέδου, μπορεί με το κύρος της καλλιτεχνικής του δημιουργίας να συμπεκνώνει αισθητικές αξίες και καλλιτεχνικά παραδείγματα που, ανεξαρτήτως του αν ή του πόσο αντιστοιχούν σ' αυτόν ως συγκεκριμένη ιστορική προσωπικότητα, αξιοποιούνται ως κατεξοχήν επιχείρημα αισθητικής νομιμοποίησης και καταξίωσης αντιλήψεων οι οποίες αποτελούν τον διανοητικό και καλλιτεχνικό πυρήνα αυτής της μεταγενέστερης εποχής. Όσο μεγαλύτερη είναι η συγκεκριμένη καλλιτεχνική προσωπικότητα-παράδειγμα, όσο περισσότερο εκφράζεται σ' αυτήν, στο επίπεδο της καλλιτεχνικής αφαίρεσης, ο πλούτος της πραγματικότητας, τόσο μεγαλύτερη είναι η δυνατότητα που παρέχει σε προσλήψεις και αξιολογήσεις διαφορετικής ιστορικοκοινωνικής αφετηρίας, τόσο πλουσιότερη είναι η κλίμακα των ερμηνειών και των παραδειγματικών της χρήσεων. Να γιατί η περίπτωση του Μότσαρτ είναι τόσο χαρακτηριστική.

* Το κείμενο βασίζεται σε εισήγηση στην ημερίδα που οργάνωσε ο Σύλλογος Φίλων Μότσαρτ, στις 2 Απριλίου 2006.

Ο Γ.Ι. Μανιάτης είναι καθηγητής Πολιτικής και Ηθικής Θεωρίας στο Πανεπιστήμιο Αθηνών.

Ας θεωρήσουμε ότι έτσι αναδύονται «δύο» Μότσαρτ. Ο ένας είναι ο συγκεκριμένος ιστορικά άνθρωπος και μουσικός, ο οποίος γεννήθηκε το 1756 και πέθανε το 1791. Αυτός ο Μότσαρτ είναι το σύνολο όλων των γεγονότων που αφορούν τη σύντομη ζωή του. Αποτελεί έκφραση των κοινωνικών σχέσεων της εποχής του. Η προσωπικότητά του συγκροτείται εντός ενός ορισμένου πλαισίου που αποτελείται από συγκεκριμένους ανθρώπους –συγγενείς, φίλους, εργοδότες, ερωτικές συντρόφους– αλλά και απ’ ό,τι συνιστά το κοινό-αποδέκτη των έργων του. Ως καλλιτέχνης αυτός ο Μότσαρτ διαμορφώνεται εντός μιας ορισμένης παράδοσης όπου εντάσσονται η τεχνική ως συμπύκνωση της ιστορικά διαμορφούμενης και ανελλισόμενης μαστοριάς και η τέχνη ως σύνολο καθιερωμένων μορφών αλλά και μορφολογικών αναζητήσεων, υφολογικών και τεχνοτροπικών καταθέσεων προσωπικών και συλλογικών. Αυτός ο ένας Μότσαρτ είναι φορέας, άμεσος ή έμμεσος, κοινωνικών και πολιτικών διεργασιών, ιδεολογικών στάσεων, αντιλήψεων και επιλογών που αποτελούν το ιδεολογικό και κοινωνικοπολιτικό πλαίσιο της εποχής του Διαφωτισμού.

Ο άλλος Μότσαρτ, ο δεύτερος, είναι ο δημιουργός-δημιούργημα εποχών, ερμηνευτικών προσεγγίσεων, μυθολασιών. Είναι ένας Μότσαρτ που μπορεί να προσεγγίζει τον πρώτο, τον Μότσαρτ ως συγκεκριμένη οντότητα, χωρίς όμως να ταυτίζεται απολύτως μαζί του, αφού υπερτονίζονται ή και απολιτοποιούνται, κατά περίπτωση, ορισμένα χαρακτηριστικά του. Ο Μότσαρτ γίνεται *θείος* αλλά και *άστατος*. *Κλασικός* και *ρομαντικός*. *Ευσεβής* και *βωμολόχος*. *Τραγικός* και *παιγνιώδης* κ.ο.κ. Κάθε εποχή αλλά και κάθε διανοητικό και καλλιτεχνικό ρεύμα ανακαλύπτει, κατασκευάζοντας, κάθε φορά και έναν «καινούργιο» Μότσαρτ. Ο Μότσαρτ δεν ήταν τίποτε μόνον απ’ αυτά, αλλά ήταν όλα αυτά. Η αντιφατικότητα αποτελεί το δομικό χαρακτηριστικό κάθε μεγάλης προσωπικότητας, αλλά και τη γοητεία της.

Ο μεγάλος μαέστρος και περίφημος ερμηνευτής της μοτσάρτειας μουσικής Μπρούνο Βάλτερ έχει εντοπίσει τη βαθιά σχέση του Μότσαρτ με την πραγματικότητα της εποχής του: «[...] Ο Μότσαρτ ήταν σκόπιμα, και από ιδιοσυγκρασία, ένας μουσικός δραματικός, και καμιά δραματική δημιουργία δεν μπορεί να βοηθεί δίχως ο δημιουργός της να νοιώσει βαθύτατα την αστείρευτη καρδιά του ανθρώπου, τις πολύπλοκες ανθρώπινες σχέσεις, όλες τις λεπτομέρειες της πνευματικής καλλιέργειας, δίχως μ’ άλλα λόγια μια πλούσια πείρα της ζωής, μια ζωηρή πνευματική περιέργεια, μια πολλαπλή μόρφωση».¹ Ο Βάλτερ εύστοχα επισημαίνει το διφνές της προσωπικότητας του Μότσαρτ, αξιοποιώντας τους συμβολισμούς του αριστουργηματικού *Μαγικού Αυλού*. Ο συνθέτης είναι συγχρόνως ο ιδεαλιστής Ταμίνο κι ο αυθόρμητος και απλόϊκος Παταγκένο. Ο άνθρωπος των υψηλών πανανθρώπινων ιδεωδών και ο δεμένος με τις χαρές και τις απολαύσεις της καθημερινής ζωής. Ο υψιπετής και ο επίγειος σ’ έναν θαυμαστό συνδυασμό, σε μια δημιουργική συνύπαρξη. Νομίζω πως δεν θα μπορούσε να υπάρξει μια περισσότερο διεισδυτική και ευσύνοπτη περιγραφή της μοτσάρτειας ψυχosύνθεσης.

Το 1810 ο Ε.Τ.Α. Hoffmann συγκαταλέγει τον Μότσαρτ ανάμεσα στους ρομαντικούς. Αυτός ο ευγενής μαχητής στην υπόθεση του ρομαντικού κινήματος είναι φυσικό να ανιχνεύει το ρομαντικό στοιχείο στο έργο του συνθέτη και να το καθιστά απόλυτο κριτήριο αξιολόγησής του. Εντούτοις, η στάση του κινήματος δεν είναι η ίδια. Ο Μότσαρτ θεωρήθηκε γενικά ένας τυπικός εκπρόσωπος του ροκοκό. Η επιτομή του χαρίεντος και του λεπταίσθητου. Έτσι δεν ακούγεται παράξενη η άποψη του H. Berlioz το 1862: «Αρχίζουμε να κα-

ταλαβαίνουμε τον Μότσαρτ». Φράση που μπορεί να σημαίνει ότι «κάνουμε δικό μας τον Μότσαρτ».² Ο Μότσαρτ γίνεται ο πρώτος ρομαντικός. Εξάλλου, ανεξαρτήτως των προθέσεων των μεταγενεστέρων του, η δημιουργία του Μότσαρτ είναι άρρηκτα συνδεδεμένη με το κίνημα *Sturm und Drang*. Το πρώτο ήμισυ του 20ού αιώνα ο Gueorgui Tchitcherine, διανοούμενος, εστέτ, αριστοκράτης και κομισάριος Εξωτερικών Υποθέσεων της Σοβιετικής Ένωσης από το 1918 έως το 1930, στην ενδιαφέρουσα μονογραφία του³ για τον συνθέτη εντάσσει με πειστικό τρόπο το περιεχόμενο της μοτσαρτείας δημιουργίας σ' αυτό ακριβώς το διανοητικό πλαίσιο. Έχει ενδιαφέρον και είναι αρκούντως αποκαλυπτική η δήλωση του Τσιτσέριν ότι τα δύο πάθη της ζωής του ήταν η επανάσταση και ο Μότσαρτ. Όχι με τη λογική του φανερού και του κρυφού πάθους αντίστοιχα αλλά ως μια σχέση ισοτιμίας. Δεν νομίζω ότι η δήλωση αυτή είναι παράδοξη ή εκκεντρική. Αντιθέτως, ίσως εκφράζει τη βαθύτερη ουσία της «περίπτωσης Μότσαρτ» και της πρόσληψής της από εποχές διαφορετικές αλλά με την ίδια ιστορικοκοινωνική ένταση.

Ο Ferruccio Busoni, εξέχων μέλος της μουσικής πρωτοπορίας του ύστερου ρομαντισμού και στρατευμένος στα αισθητικά ιδεώδη του δασκάλου του Φραντς Λιστ, έγραψε για τον Μότσαρτ: «Μπορεί να συνεχίζει να πίνει από κάθε ποτήρι γιατί ποτέ δεν έφτασε ως τον πάτο κανενός».⁴

Τι ακριβώς εννοούσε ο Μπουζόνι γράφοντας αυτή τη φράση στους *Αφορισμούς* του για τον Μότσαρτ; Ή την άλλη: «Είναι νέος ωσάν παιδί και σοφός ωσάν γέροντας – πότε παλιμοδίτης και πότε μοντέρνος, ετοιμοθάνατος και πάντοτε ζωντανός».⁵ Ποτέ δεν έφτασε στον πάτο ενός ποτηριού, ποτέ δεν εξάντλησε τη δεξαμενή της έμπνευσης και των δυνατοτήτων του. Ο Μότσαρτ είναι η πιο εξαιρετική εκδοχή του ανεκπλήρωτου που συχνά μεταφράζεται σε: «Σκεφτείτε τι θα είχε κάνει, πού θα είχε φτάσει αν ζούσε περισσότερα χρόνια, αν είχε το χρόνο να αναπτύξει μέχρι τα όριά της την τελευταία φάση της δημιουργίας του». Ο Norbert Elias, επισημαίνοντας τις δυσμενείς συνθήκες, στα τελευταία χρόνια της ζωής του, που είχαν φέρει τον Μότσαρτ σε κατάσταση απόγνωσης, τονίζει ότι «προφανώς πέθανε με την αίσθηση αποτυχίας της κοινωνικής του ύπαρξης, δηλαδή – με μια μεταφορική έκφραση – λόγω της απώλειας νοήματος της ζωής του, επειδή τον εγκατέλειπε εντελώς η πίστη ότι ήταν δυνατόν να βρει εκπλήρωση γι' αυτό που στα βάθη της καρδιάς του επιθυμούσε περισσότερο από οτιδήποτε άλλο».⁶ Ο Ελίας προσεγγίζει και αναλύει την ψυχροσύνθεση του Μότσαρτ σε σχέση με τις κοινωνικές εμπειρίες και διεργασίες της εποχής του. Πρόκειται για μια ενδιαφέρουσα οπτική που επιχειρεί να κατανοήσει την αντιφατικότητα της προσωπικότητας του συνθέτη. Αντιφατικότητα που υπαινίσσεται ο δεύτερος αφορισμός του Μπουζόνι. Πράγματι, αν θέλουμε κάποιος να περιγράψει τον Μότσαρτ, πρέπει να συμπεριλάβει αντιφατικές και φαινομενικά –στην αίσθηση του κοινού νου– αλληλοαποκλειόμενες αντιδράσεις και συμπεριφορές. Ίσως η ίδια η προσωπικότητα του Μότσαρτ να ήταν περισσότερο μια διαδικασία διαμόρφωσης και λιγότερο μια οργανωμένη ψυχροδιανοητική υπόσταση. Γι' αυτό είναι ετερόκλητες και αντιφατικές οι ερμηνευτικές προσεγγίσεις του έργου του.

Αναφερόμενος στον Τζουζέπε Βέρντι, ο σπουδαίος ιστορικός των ιδεών Ιζάια Μπέρλιν αξιοποιεί τη διάκριση του Φρ. Σίλερ μεταξύ «αφελούς» και «συναισθηματικής» ποιήσεως. Ο Μπέρλιν συγκρατάλέγει τον Βέρντι, όπως και τον Μπαχ, τον Σαίξπηρ, τον Μότσαρτ, στους δημιουργούς της πρώτης κατηγορίας. Το «αφελές» για τον Γερμανό ποιητή και στο-

χαστή είναι συνώνυμο του φυσικού, του ανεπιτήδευτου, του άμεσου, του αληθινού. Οι καλλιτέχνες που ανήκουν σ' αυτή την κατηγορία «δεν αισθάνονται να υπάρξει κανένα δείγμα ανάμεσα στους ίδιους και το περιβάλλον τους, ή εντός τους».⁷ Η τέχνη γι' αυτούς είναι μια φυσική μορφή έκφρασης και όχι μέσον που οδηγεί σε σκοπούς έξω απ' αυτήν. Αντιθέτως, στη «συναισθηματική» ποίηση η ενότητα ανθρώπου-φύσης έχει ήδη διαρραγεί και ο δημιουργός επιζητεί μέσω της τέχνης την αποκατάστασή της. Εδώ ο καλλιτέχνης αναζητεί ιδεώδη και αξίες πέραν της φυσικής έκφρασης της τέχνης του. Η αναζήτηση αυτή συνιστά και την κατεξοχήν προϋπόθεση για την κατανόηση της δημιουργίας του. «Να γιατί το ποιητικό αποτέλεσμα του συναισθηματικού καλλιτέχνη δεν είναι η χαρά και η ειρήνη, αλλά η ένταση, η σύγκρουση με τη φύση ή την κοινωνία, η ακόρεστη λαχτάρα, η διαβόητη νεύρωση της νεωτερικής εποχής, με τα ταραγμένα της πνεύματα, τους μάρτυρές της, τους φανατικούς και τους επαναστάτες, και τους οργισμένους, τυραννικούς ανατρεπτικούς κήρυκές της...»⁸ Ο Μπέρελιν χρησιμοποιεί το παράδειγμα του Μότσαρτ, μεταξύ άλλων, για να ενισχύσει το επιχείρημά του υπέρ της παινείας του Βέρντι. Σύμφωνα μ' αυτή την προσέγγιση, η μουσική του Μότσαρτ είναι αυτοαναφορική ως απολύτως φυσική έκφραση. Δεν απαιτείται να γνωρίζουμε τίποτε το βιογραφικό ή γενικότερα ιστορικοκοινωνικό στοιχείο για να την κατανοήσουμε, κάτι που δεν ισχύει για τον Μπετόβεν, παραδείγματος χάριν.

Πρόκειται ασφαλώς για μια ορισμένη ερμηνευτική στάση που θεωρεί δευτερεύουσες και σε κάθε περίπτωση όχι αναγκαίες για την κατανόηση της μοτσαρτείας δημιουργίας όλες εκείνες τις πληροφορίες που αφορούν το πλαίσιο των κοινωνικών και πολιτικών συνθηκών, το πλέγμα των ιδεών και των νοοτροπιών, τις βιογραφικές ιδιαιτερότητες και τις προσωπικές εμπειρίες, ότι, τελικά, αποτελεί το χώρο και το χρόνο δράσης του συνθέτη. Βεβαίως, η κατανόηση ενός έργου τέχνης δεν ταυτίζεται με την απόλαυση ή δεν παρέχει στον συγκεκριμένο κάθε φορά αποδέκτη του. Εξάλλου, η σιλέρεια διάκριση συμπεκνώνει μιαν ολοκληρωμένη, στο πλαίσιο του γερμανικού Διαφωτισμού, αντίληψη για τη σύνθετη σχέση ανθρώπου-φύσης-πολιτισμού, η οποία εμπεριέχει περισσότερες πολιτικές διαστάσεις απ' ό,τι φαινομενικά υποδηλώνει η αναφορά της στην ποίηση. Η φυσικότητα, η αμεσότητα και η γνησιότητα –χαρακτηριστικά της «αφελούς» ποιήσεως– παραπέμπουν σαφώς σε εξωαισθητικές αξίες που αφορούν τόσο τα κριτήρια αξιολόγησης των τότε υπαρχουσών κοινωνικών δομών και μορφών συμπεριφοράς όσο και την αναγκαιότητα υπέρβασής τους. Με άλλα λόγια, η κατανόηση του «αφελούς» προϋποθέτει την αναγνώριση του κοινωνικοπολιτικού προγραμματικού του περιεχομένου. Υπ' αυτή την έννοια η διάκριση μεταξύ «αφελούς» και «συναισθηματικού» λειτουργεί περισσότερο ως υπόθεση εργασίας ή ως κατασκευή ιδεατών ερμηνευτικών τύπων και πολύ λιγότερο ως ερμηνευτική διαπίστωση εμπειρικού χαρακτήρα.

Η ιστορία των ιδεών και η μουσικολογική έρευνα σήμερα αναζητεί έναν ιδεατό τύπο Μότσαρτ. Αυτόν που υπεργβάνει επιμέρους και μονοδιάστατες προσεγγίσεις και αξιολογήσεις, απολυτοποιήσεις που υπερτονίζουν ορισμένα χαρακτηριστικά της προσωπικότητας και του έργου του συνθέτη. Πρόκειται, βεβαίως για ερμηνευτικές στάσεις που προσέφεραν πολύτιμο έργο και διεισδυτικές επισημάνσεις και παρατηρήσεις. Η σύγχρονη έρευνα, επομένως, επιχειρεί να κατασκευάσει έναν *Τρίτο Μότσαρτ*, ο οποίος θα συνοψίζει κριτικά ό,τι έχει προηγηθεί και θα αποκαθιστά, με τη νηφαλιότητα της απόστασης, αυτό που θα μπορούσε να θεωρηθεί «αληθινός» Μότσαρτ.

Δύο διαχρονικά και σημαντικά μεθοδολογικά προβλήματα προκύπτουν. Το πρώτο αφορά το πώς προσεγγίζουμε έναν καλλιτέχνη-δημιουργό. Ως βιογραφία, ως αναλυτική του έργου του, ως συνδυασμό και των δύο; Και αν ναι, πού βρίσκονται τα όρια μεταξύ της κοινωνιολογικής και της μορφολογικής ανάλυσης; Ποιες παγίδες προκύπτουν από μια τέτοια σύνθετη προσέγγιση; Το δεύτερο πρόβλημα αφορά το γενικότερο κοσμοθεωρητικό και φιλοσοφικό πρίσμα του ερμηνεύοντος. Σε ποιο βαθμό τον επηρεάζει στην ερμηνευτική του προσέγγιση; Και –εδώ τίθεται το ερώτημα με όρους ηθικής– πρέπει να τον επηρεάζει; Μπορεί να υπάρξει ερμηνευτική αντικειμενικότητα και αμεροληψία; Τα προβλήματα αυτά είναι πάντοτε ανοικτά και δημιουργικά αφού συνοδεύουν ως κριτήρια έλεγχο την έρευνα.

Οι βιογραφίες του Μότσαρτ και οι ανεκδοτολογικές περιγραφές αμέσως μετά το θάνατό του και κατά τις πρώτες δεκαετίες του 19ου αιώνα παρουσιάζουν μια εικόνα του συνθέτη που κινείται στο πλαίσιο της αβιογραφίας ή αναπαράγουν «πληροφορίες» που συχνά βρίσκονται μακριά από την αλήθεια. Πολλά από τα στοιχεία που παραθέτουν οφείλονται σε διηγήσεις από δεύτερο χέρι, οι οποίες επαναλαμβάνονται άκριτα δίχως έλεγχο και τεκμηρίωση. Το γεγονός αυτό αναιρεί το ότι αποτελούν πολύτιμο υλικό για τον ερευνητή.

Ο Μότσαρτ παρουσιάζεται είτε ως άγγελος είτε ως διάβολος, ανάλογα με ποια πλευρά της προσωπικότητάς του αναδεικνύεται κάθε φορά. Ως επαναστάτης ή συμβιβασμένος στην κοινωνική ιεραρχία της εποχής. Ως χαλαρός ως προς την ηθική συμπεριφορά ή ως ευσεβής χριστιανός. *Ήταν όλα αυτά.* Η μεγάλη καλλιτεχνική του προσφορά θα ήταν αδιανόητη αν δεν ήταν μια τόσο δημιουργικά αντιφατική προσωπικότητα.

Ο Μότσαρτ κινείται σε δύο κόσμους: τον αυθεντικό κόσμο της κοινωνικής του προέλευσης και της κοινωνικής του θέσης και εκείνον που επιτάσσει ο ρόλος του ως αστού καλλιτέχνη στο πλαίσιο μιας κοινωνίας που βρίσκεται στο όριο της μετάβασής της. Η απλότητα της λαϊκής καταγωγής και η επιτήδευση της αριστοκρατικής συμπεριφοράς –ο αναγκαίος δηλαδή τρόπος αποδοχής του από την κοινωνική και οικονομική προϋπόθεση της καλλιτεχνικής του ύπαρξης– συνυπάρχουν και συνθέτουν την ψυχοδιανοητική του προσωπικότητα. Και οι δυο αυτοί κόσμοι λειτουργούν στο έργο του, και οι δυο αυτοί κόσμοι ζουν μέσα στα γράμματά του σε μια συνεχή ένταση που αποκαλύπτει τον οριακό και εύθραυστο χαρακτήρα και την ψυχοσύνθεσή του, την αθυροστομία, τη στοχαστικότητα και την τόλμη της αμφισβήτησής της. Ο Μότσαρτ ήταν ασταθής και γι' αυτό τόσο ανθρώπινος. Είναι μήπως τυχαίο ότι υπήρξε ο αγαπημένος συνθέτης ενός κατεξοχήν «καταραμένου» ομότεχνου, του Πιοτρ Ίλιτς Τσαϊκόφσκι;

Στην αλληλογραφία του Μότσαρτ αναδεικνύεται πλήρως η αντιφατικότητα της προσωπικότητάς του. Η διαπάλη μεταξύ εξάρτησης και ανεξαρτησίας, ηθικολογίας και ελευθεριότητας, συμβατικότητας και προκλητικότητας. Η συμπεριφορά του κινείται σ' ένα ευρύ φάσμα στάσεων, έτσι ώστε η αξιολόγησή της να αποτελεί πάντοτε αίνιγμα και πρόκληση για τους μεταγενεστέρους. Ο Μότσαρτ, όπως όλοι οι μεγάλοι θεατράνθρωποι, μπορούσε να υποδυθεί, και υποδύοταν, πειστικά διάφορους ρόλους, είτε λόγω των πιέσεων της κοινωνικής αποδοχής –είναι χαρακτηριστική η σημασία που έδινε στο ντύσιμό του– ή λόγω της παιγνιώδους διάθεσής του. Ήταν λάτρης του καρναβαλιού, λάτρης των μεταμφιέσεων – σημαντικών στοιχείων της δραματοουργίας της εποχής του αλλά και της *opera buffa*. Στις 22.1.1783 γράφει στον πατέρα του ζητώντας να του αποστείλει το κοστούμι του Αρλεκίνου

για να το φορέσει στο Καρναβάλι. Το κοστούμι του Αρλεκίνου συμβολίζει τον ένα Μότσαρτ, τον Μότσαρτ του καρναβαλιού, της λαϊκής γιορτής, της απελευθέρωσης των παθών και των ενστίκτων. Ο Μιχαήλ Μπαχτίν έχει καταδείξει με έξοχο τρόπο τον λυτρωτικό χαρακτήρα, τον αναζωογονητικό ρόλο και την αυθεντικά λαϊκή διάσταση του καρναβαλιού. Η στάση του Μότσαρτ είναι ένα απολύτως χαρακτηριστικό παράδειγμα. Το καταλυτικό του χιούμορ, η παροιμιώδης αθυροστομία του, τα πρωκτικά αστεία, η συνολική άρνηση ηθικολογικών συμβάσεων, οι συνεχείς αναφορές στο κάτω μέρος του ανθρώπινου σώματος αποδεικνύουν τον άνθρωπο του πάθους, τον συχνά αγροίκο στην οπτική του αριστοκρατικού καθωσπρετισμού, τον άνθρωπο της λαϊκής καταγωγής, τον διασκεδαστή που σαρκάζει και αυτοσαρκάζεται.

Στις 4.4.1787 γράφει πάλι στον πατέρα του: «Μια και ο θάνατος (αν το σκεφτούμε καλά) είναι ο πραγματικός σκοπός της ζωής μας, έχω εξοικειωθεί τόσο πολύ εδώ και κάποια χρόνια με αυτόν τον πιο αληθινό, τον καλύτερο φίλο του ανθρώπου, που η μορφή του όχι μόνο δεν μου προκαλεί πλέον τρόμο, αλλά αντίθετα με καθησυχάζει και με παρηγορεί. Και ευχαριστώ το θεό που με ευλόγησε δίνοντάς μου την ευκαιρία να κατορθώσω να κατανοήσω το θάνατο ως το κλειδί της αληθινής ευτυχίας μας. Ποτέ δεν πέφτω στο κρεβάτι χωρίς να συλλογιστώ ότι –παρόλο που είμαι νέος– μπορεί να μην ξαναδώ την επόμενη μέρα. Κι όμως, κανείς απ' όσους με γνωρίζουν δεν μπορεί να πει ότι είμαι σκυθρωπός ή λυπημένος στις συναναστροφές μου».⁹ Αυτός είναι ο άλλος Μότσαρτ, ο μνημένος στον ελευθεροτεκτονισμό, ο απολύτως συνειδητοποιημένος για το εφήμερο του ανθρώπινου βίου, ο άνθρωπος με μεταφυσικές ανησυχίες και συγκροτημένη ηθική στάση.

Στην πραγματικότητα ο Μότσαρτ έχει μια «διπλή ζωή» και είναι ο πρώτος καλλιτέχνης που τη συνειδητοποιεί, συμβιβάζεται μ' αυτήν, δεν την κρύβει, αντίθετα την αξιοποιεί δημιουργικά και την εκφράζει στο καλλιτεχνικό του έργο. «Διπλή» αλλά και ενιαία. Εξάλλου, κάθε μέρα είμαστε διαφορετικοί αλλά και ίδιοι. Η πεποίθηση της σταθερότητας είναι προϊόν ηθικών αποφάσεων, είναι η κατεξοχήν ηθική στάση, εκείνη που εγγυάται ότι το αενάως ευμετάβολο του ανθρώπου δεν καταργεί την ύπαρξη σταθερών αρχών που διέπουν την ανθρώπινη συμπεριφορά. Η ανάγκη για μεταμφίηση, πέραν ενός ορισμένου καρναβαλικού τελετουργικού ή της χρήσης της ως δραματουργικού τεχνάσματος, εκφράζει και τη βαθύτερη ανάγκη της ανθρώπινης ύπαρξης αφ' ενός να συμβιβαστεί με τη ρευστότητά της, αφ' ετέρου να υποδυθεί ρόλους που ενισχύουν ή κλονίζουν την επικοινωνία με τον άλλο. Στο πεδίο της ηθικής η μεταμφίηση αποτελεί τη μεταστοιχείωση του ανεπίτρεπτου σε επιτρεπτό, του απαγορευμένου από τις συμβάσεις σε αποδεκτό. Η μεταμφίηση είναι συγχρόνως απελευθερωτική, ως ένδυμα του κρυμμένου πάθους, και χειραγωγική, αφού οδηγεί στην υιοθέτηση απολύτως συγκεκριμένων και προδιαγεγραμμένων συμπεριφορών. Η μεταμφίηση δραματοποιεί την ηθική αμφισημία ρευστοποιώντας τα όρια του καλού και του κακού. Στο έργο των Μότσαρτ αποτυπώνεται το ευμετάβολο και το σταθερό, το φευγαλέο και το μόνιμο, το εφήμερο και το αιώνιο. Ο Μότσαρτ είναι έτσι ο μέγας είρων της παγκόσμιας τέχνης μαζί με τον Λεονάρντο Ντα Βίντσι και τον Θεοβάντες.

Ο Μότσαρτ αντιμετωπίστηκε ως εκρηκτική αντίφαση ανάμεσα στη μεγαλοφυΐα και την παιδική αφέλεια, την ευαισθησία και την έλλειψη της διανοητικής καλλιέργειας, την ευσέβεια και την ηθική χαλαρότητα, την εξέγερση και το συμβιβασμό.

Στην προβληματική του ρομαντισμού η έννοια μεγαλοφυΐα αντιπαράκειται στη δεξιότητα, τη μάθηση, τη μαστοριά. Η μεγαλοφυΐα υπερβαίνει καθολικούς κανόνες και νόρμες και είναι μοναδική σε σχέση με τον κάτοχό της. Η σκοτεινή πλευρά του ρομαντισμού αποδίδει στη μεγαλοφυΐα μια δαιμονική δύναμη. Το δώρο της μεγαλοφυΐας είναι συγχρόνως ευλογία και κατάρα. Δίνει τη δυνατότητα του καλλιτεχνικού μεγαλείου και συγχρόνως καταδικάζει το φορέα της σε έλλειψη επικοινωνίας με τον κόσμο της καθημερινότητας. Αιτή η ρομαντική εκδοχή της μεγαλοφυΐας καθορίζει μιαν ορισμένη εικόνα του Μότσαρτ ως ανθρώπου απομακρυσμένου από τα πράγματα της καθημερινότητας με έντονη παιδικότητα και αφελή συμπεριφορά. Οι πρώτες βιογραφίες του Μότσαρτ τον παρουσιάζουν μ' αυτόν τον συγκεκριμένο τρόπο. Αυτό δεν είναι καθόλου τυχαίο, αφού το διανοητικό και καλλιτεχνικό κλίμα της εποχής οδηγούσε σε τέτοιες αξιολογήσεις. Στην πυρήνα αυτής της στάσης βρίσκεται ο ακραίος υποκειμενισμός της ρομαντικής κοσμοθεώρησης και η διαδικασία αποπλαισίωσης του καλλιτέχνη. Ο τελευταίος, ως ξεχωριστό υποκείμενο, εμφανίζεται να κινείται και να δημιουργεί ανεξαρτήτως εξωτερικών –κοινωνικοπολιτικών και πολιτισμικών– παραγόντων. Η καλλιτεχνική μεγαλοφυΐα δεν εξαρτάται από το μορφωτικό περιβάλλον και τις ιστορικοκοινωνικές παραμέτρους της ζωής του δημιουργού ή, τουλάχιστον, δεν ερμηνεύεται βάσει αυτών. Ο καλλιτέχνης παρουσιάζεται στην ουσία ως *άχρονος* και το έργο του ως προϊόν αποκλειστικά ατομικής έμπνευσης.

Η περίπτωση του Μότσαρτ είναι απολύτως χαρακτηριστική. Μέχρι τη μνημειώδη βιογραφία του από τον Otto Jahn –ο οποίος και τον θεωρεί κατεξοχήν κλασικό συνθέτη– συνόψιζε την εικόνα του ρομαντικού καλλιτέχνη, μοναδικού, αυτόφωτου και αφοσιωμένου στο έργο του. Έτσι η πραγματική ζωή του Μότσαρτ στην περιοχή της καθημερινότητας εθεωρείτο αυτόνομη πλευρά μιας «διχασμένης» προσωπικότητας, της οποίας τα δύο μέρη, ο μεγαλοφυής και ο καθημερινός, δεν επικοινωνούσαν μεταξύ τους. Μ' αυτό τον τρόπο «ξεμπέρδευε» κανείς με κρίσιμα και συχνά ακανθώδη ζητήματα. Πώς, π.χ., συμβιβαζόταν η παιδιάστικη αφέλεια, ο υπερβολικά παιγνιώδης χαρακτήρας, η αθυροστομία του Μότσαρτ με το μουσικό βάθος, την κοινωνική διεισδυτική ματιά, την προσπάθεια συνειδητοποίησης της θέσης του ως καλλιτέχνη, την τάση του να συνδέεται με τις πιο ώριμες ριζοσπαστικές ιδέες της εποχής; Απλώς είναι δυο διακριτές περιοχές και η πρώτη αντιμετωπίζεται με συγκατάβαση ως η «αδύνατη» πλευρά μιας ούτως ή άλλως χαρισματικής προσωπικότητας.

Μια συναφής προσέγγιση είναι και εκείνη που «δικαιολογεί» την «κοινωνική ανωριμότητα» του Μότσαρτ ως αποτέλεσμα ακριβώς της μεγαλοφυΐας του. Ένα τέτοιο έμφυτο ταλέντο με τόσα εξαιρετικά, εξωπραγματικά χαρίσματα είναι επόμενο να είναι ένας κοινωνικά απροσάρμοστος άνθρωπος. Το πρόβλημα μ' αυτές τις εκτιμήσεις είναι η *γενίκευσή* τους. Το ότι κάποιος είναι μια εξαιρετική ιδιοφυΐα με ταλέντο σχεδόν υπερφυσικό δεν τον καθιστά κοινωνικά απροσάρμοστο. Συχνά συμβαίνει το αντίθετο. Η περίπτωση του Χαίντελ είναι προς τούτο χαρακτηριστική. Η αθυροστομία του Μότσαρτ έφερε συχνά σε μεγαλύτερη αμηχανία βιογράφους και μελετητές του. Δεν ήταν μάλιστα λίγες οι παρεμβάσεις στα κείμενά του ώστε να γίνουν ευπρεπέστερα. Αναφέρω δύο χαρακτηριστικά παραδείγματα. Ο Νίσεν –δεύτερος σύζυγος της γυναίκας του Μότσαρτ Κονσταντζε– επιχείρησε να σβήσει ορισμένα «πιπεράτα» χωρία από τις επιστολές του Μότσαρτ στην πρώτη του εξαδέλφη. Το άλλο παράδειγμα αφορά την αλλαγή του κειμένου, κατά τον 19ο αιώνα, σε ορισμένους Κα-

νόνες του, ιδιαίτερα στους K231 και 233, για τους οποίους ο Μότσαρτ είχε γράψει στίχους «άσεμνους», σύμφωνα με τα δικά μας ηθικολογικά κριτήρια. Πρόκειται για στίχους που αφορούν τα οπίσθια του ανθρώπινου σώματος (ο τίτλος “Leck mich am Arsch” είναι απολύτως καταδεικτικός).

Η σχέση του Μότσαρτ με την ξαδελφούλα, την Bäsle, Άννα Θέκλα Μότσαρτ, κόρη του αδελφού του πατέρα του, φαίνεται ότι εκκινεί εκτός των ακριβών ορίων της στενής συγγενικής αγάπης. Τα γράμματα καταδεικνύουν αυτή την στην ουσία ερωτική σχέση με τον πιο απροκάλυπτο τρόπο. Ο Στέφαν Τσβάιχ μάλιστα, ο οποίος τα είχε στην κατοχή του, απευθύνθηκε στον φίλο του Ζίγκμουντ Φρόυντ παρακινώντας τον να τα μελετήσει ψυχαναλυτικά. Προς τιμήν του, ο Φρόυντ αρνήθηκε αυτή την προσφορά.

Θα ήταν λάθος να ερμηνευτεί η αθυροστομία του Μότσαρτ ως στοιχείο μιας «παρεκκλίνουσας» συμπεριφοράς. Σε σωζόμενο γράμμα της μητέρας του –μιας ιδιαίτερα αξιοπρεπούς και ευσεβούς γυναίκας– προς τον πατέρα του θα παρατηρήσουμε την ίδια ελευθεροστομία, τουλάχιστον στον καταληκτικό χαιρετισμό. Ούτε φυσικά πρόκειται για κάποιο οικογενειακό σύνδρομο. Η οικείωση των ανθρώπων του 18ου αιώνα με το κάτω μέρος του σώματος τους και τις λειτουργίες του ήταν βασική πλευρά της καθημερινής τους κουλτούρας. Οι τίτλοι που έδωσε ο Μότσαρτ στους προαναφερθέντες *Κανόνες* αφορούσαν την συνηθέστερη βροσιά των γερμανοφώνων και η αναφορά σε πρωκτικές λειτουργίες βρίσκεται και σε έργα υψηλής λογοτεχνίας. Παράδειγμα είναι ο *Γκαίτς φον Μπερλίνχιγκερ* και ο *Φάουστ* του Γκαίτε. Η αθυροστομία και οι συχνές αναφορές στο κάτω μέρος του σώματος αποτελούσε μέρος, ήδη από τον Μεσαίωνα, της κουλτούρας των λαϊκών στρωμάτων. Τον 18ο αιώνα δίπλα στην αυστηρή ηθική του Καντ λειτουργεί και η ζώσα ηθική της καθημερινότητας.

Αναφέρω αυτά τα παραδείγματα γιατί η μελέτη του κοινωνικού και πολιτισμικού περιβάλλοντος αποτελεί αποφασιστική παράμετρο για την κατανόηση της συμπεριφοράς του συνθέτη, η οποία δεν είναι κατ’ ανάγκην «παρεκκλίνουσα». Επομένως τα εξαιρετικά χαρίσματα του Μότσαρτ και η τόσο ώριμη καλλιτεχνική του προσωπικότητα μαζί με την κοινή αίσθηση των ηθών συναποτελούν κριτήρια κατανόησής του που υπερβαίνουν τη μεταφυσική της ρομαντικής μεγαλοφυΐας. Πολλές φορές η «σκοτεινή» πλευρά ενός ανθρώπου, ενός καλλιτέχνη ιδιαίτερα, αποτελεί βασικό κλειδί για την κατανόηση του έργου του, αρκεί να μην απολυτοποιηθεί ως μοναδικό κριτήριο και να ενσωματωθεί σε μια συνολικότερη ερμηνευτική προσέγγιση.

Ο Carl Dahlhaus –στη μελέτη του για τον Μπετόβεν¹⁰– υποστήριζε εύστοχα ότι οι ανεκδοτολογικές περιγραφές, επειδή αναφέρονται στην περιοχή του συμβολικού, είναι πιο αποκαλυπτικές από τις σχολαστικές βιογραφίες που αξιολογούνται βάσει της δυνατότητάς τους για αντικειμενική τεκμηρίωση. Οι σχολαστικές βιογραφίες βρίσκονται στον αντίποδα και δεν συναντώνται ποτέ με τη συστηματική μουσική ανάλυση. Π.χ. το περιστατικό στο Τέπλιτς – όπου αναδεικνύεται η δημοκρατικότητα του Μπετόβεν, παρ’ όλο που δεν είναι σχολαστικά τεκμηριωμένο, φωτίζει πιο αποτελεσματικά το διανοητικό περιεχόμενο της Πέμπτης Συμφωνίας για τον ακροατή απ’ ό,τι όποια συστηματική βιογραφία ή μουσική ανάλυση. Δεν χρειάζεται να αναφέρω τη σημασία τέτοιων ανεκδότων για την άμεση κατανόηση του Μότσαρτ.

Θα αναφερθώ, τελειώνοντας, σ’ εκείνη την άποψη που εξετάζει τη σχέση του Μότσαρτ

με τον κόσμο των ιδεών της εποχής του, ιδίως μ' αυτές του Διαφωτισμού. Η άποψη αυτή ισχυρίζεται ότι ο Μότσαρτ δεν ήταν αυτό που θα λέγαμε συνειδητός αναγνώστης ή ότι αδιαφορούσε για τα θεωρητικά ή διανοητικά προβλήματα του καιρού του. Η αλήθεια είναι μάλλον διαφορετική. Όχι ότι ο συνθέτης ήταν συστηματικός μελετητής της φιλολογίας του Διαφωτισμού, οπωσδήποτε όμως γνώριζε αρκετά από τα βασικά επιχειρήματα του ρεύματος, έστω και δευτερογενώς. Ο Georg Knepler αναφέρεται σε τέτοιες αντιστοιχίες και δείχνει, με πειστικό τρόπο, αναλογίες μεταξύ αντιλήψεων του Μότσαρτ, όπως καταγράφονται στην επιστολογραφία του, και βασικών ιδεών επιφανών διανοητικών και πολιτικών εκπροσώπων του Διαφωτισμού (Ντιντερό, Ρουσό, Αβάς Σιεγίές κ.α.). Αν αυτό είναι ίσως ένα σχολαστικιστικό επιχείρημα φιλολογικής μορφής, η καλύτερη απόδειξη για την ουσιαστική επαφή του Μότσαρτ με το διανοητικό κλίμα της εποχής του είναι το έργο του, κυρίως οι ίδιες του οι όπερες.

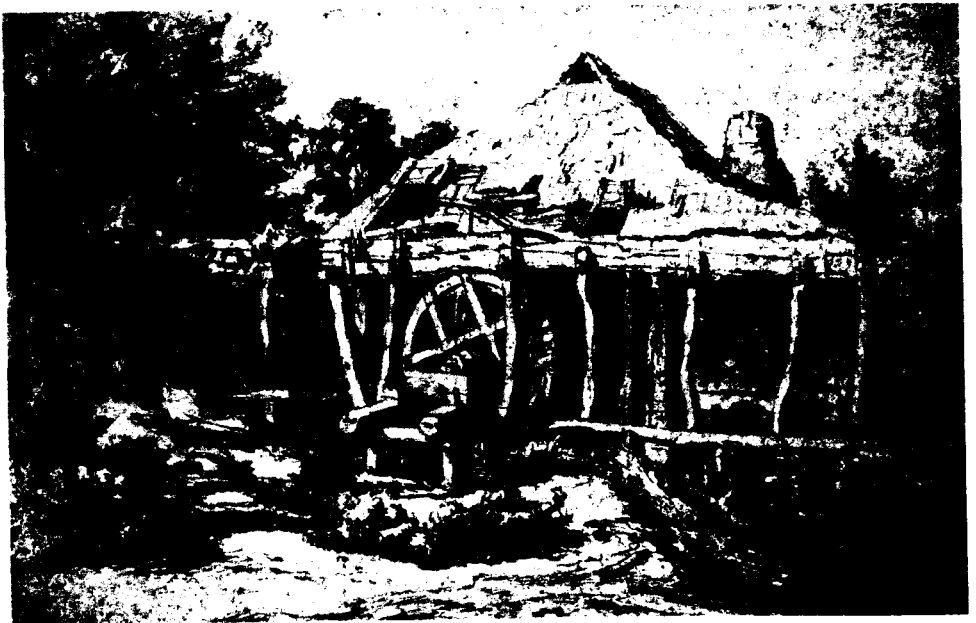
Ασφαλώς ο Μότσαρτ δεν ήταν ο επαναστάτης που υπέτασσε την καλλιτεχνική του δημιουργία σε υψηλά κοινωνικά και πολιτικά πιστεύω. Δεν έχουμε καμία σαφή μαρτυρία για τον όποιο αντίκτυπο στο έργο του των επαναστατικών διεργασιών στη Γαλλία. Ήταν, όμως, κάτι περισσότερο και πιο σημαντικό: ήταν ένας οξυδερκής κοινωνικός παρατηρητής που αναγνώριζε και κατανοούσε τις διάφορες αποχρώσεις της ανθρώπινης συμπεριφοράς. Η μεγάλη αίσθηση του θεάτρου και η ικανότητά του να σχολιάζει μουσικά, με τρόπο εξαιρετο, δραματικές καταστάσεις πρέπει να οφείλονται και στο ότι ήταν τόσο οξυδερκής παρατηρητής της ζωής ώστε να ανακαλύπτει σ' αυτήν μια θαυμαστή θεατρική οικονομία.

Στις όπερες του Μότσαρτ βρίσκουμε να αναπτύσσονται τα σημαντικότερα μοτίβα του διαφωτιστικού επιχειρήματος. Η αντίληψη για το ενιαίο της ανθρώπινης φύσης, κυρίως ως έκφραση συναισθημάτων, αλλά και η σημασία της αγωγής ως κατεξοχήν παράγοντα διαμόρφωσης της ηθικής συμπεριφοράς (*Così fan Tutte*). Η ελευθερία ως ανθρωπινό αίτημα χειραφέτησης από κατεστημένες ηθικοπολιτικές πρακτικές (*Αρπαγή από το Σεράι*). Η κριτική της κατεστημένης εξουσίας, του κόσμου της αριστοκρατίας, και η κατάξίωση της ανθρώπινης ισοτιμίας (*Le Nozze di Figaro*). Η αλληλεγγύη και η αδελφότητα των ανθρώπων μέσω των αλληγοριών του ελευθεροτεκτονισμού (*Ο Μαγικός Αυλός*). Η δύναμη της αμφισβήτησης και η μαγεία της σαγήνευσης μαζί με την αυτοκαταστροφική δοκιμασία των ορίων της ηθικότητας (*Don Giovanni*). Στις όπερές του ο Μότσαρτ συμπυκνώνει με τον αρτιότερο καλλιτεχνικά τρόπο τις αντιφάσεις μιας εποχής που κινείται στο μεταίχμιο του παλιού και του νέου, του παραδοσιακού και του νεωτερικού κόσμου.

Σημειώσεις

1. Bruno Walter, «Τι Άνθρωπος ήταν ο Μότσαρτ:», *Νέα Εστία*, 697, 942-943.
2. Αναφέρεται από τον Hugh Macdonald στο «Berlioz and Mozart». Βλ. Peter Bloom (ed.), *The Cambridge Companion to Berlioz*, Cambridge 2000, 222.
3. Guéguen Tchitchérine, *Mozart, L' Age d' Homme*, Lausanne 2003.
4. Ferruccio Busoni, *The Essence of Music*, Dover 1965, 105.
5. Στο ίδιο, 106.

6. Νόρμπερτ Ελίας, *Μοτσαρτ, Το Πορτραίτο μιας Μεγαλοφυΐας*, Ίνδικτος, Αθήνα 2001, 9.
7. Isaiah Berlin, «Η "Naïveté" του Βέρντ», στο I. Berlin, *Κόντρα στο Πνεύμα*, SCRIPTA, Αθήνα 2003, 515.
8. Στο ίδιο, 519.
9. W. A. Mozart, *Αλληλογραφία (1769-1791)*, Ερατώ, Αθήνα 1991, 310-11.
10. Carl Dahlhaus, *Ludwig van Beethoven*, Clarendon Press, Oxford 1991.



Jacop van Ruisdael, Νερόμυλος, 1650



Jacop van Ruisdael, Φουρτουνιασμένη θάλασσα στο μόλο, 1652-55