

– *Ismeretlen nő mellképe*. Olaj, vászon, 68,8 x 29,7 cm, jelezve lent: Vastag és Veress, jelezve jobbra lent: minden nemű festés „Photogr” utánzás tilos. Leltári szám MA 4865.

Ezekhez társul még az Erdélyi Múzeum-Egyesület gyűjteményeinek régi leltárkönyveiben *Dobray Péterné Komprandt Katalin* 1858-ból származó képe, szintén Veress és Vastagh közös munkája, de ez utóbbit a kolozsvári képtár mai gyűjteményében nem sikerült megtalálni.

E képek nagy része lepusztult állapotban van, és igen kevés a remény, hogy restaurálásukra sor kerül. Mi tartozik közülük a chromotípiához, és mi csupán a két alkotó együttműködésének egyszerűbb technikai változatához? Ezt a fotótörténetben jártasabb szakmabeli kutatóknak kell eldöntenie. De a művek így is kortörténeti dokumentumok. Mint ahogy az a két fénykép is páratlan értékű relikvia, melyet a két egykori pályatárs, Veress Ferenc és Vastagh György készített egymásról. E fényképek az 1860-as évekből származnak, és az Erdélyi Unitárius Egyház gyűjtőlevéltárában maradtak meg.



Ismeretlen nő mellképe és a két szerző aláírása

SZÍNPAD – ZENE – ÉLET

Szentkuthy Miklós *Händel* című regényéről

„Az élet legősibb princípiuma színészi”
SZENTKUTHY MIKLÓS

■ Ha elgondolkodunk azon, Szentkuthy miért vonzódott az olyan nagyszabású alkotókhoz, mint Mozart, Haydn, Goethe, Dürer és nem utolsósorban Händel¹ – akik nemcsak munkásságukkal, hanem életük páratlan gazdagságával is beírták magukat a történelembe –, *élet és mű* szoros összetartozásából érdemes kiindulnunk. Szentkuthy gondolkodásmódjában ugyanis mindkettő egyformán lényeges, egymásra utaltak, mivel a műalkotás a megélt életből ered, hogy aztán maga is saját törvények szerint működő léletté váljék.

Minden életrajzi regény kiindul alapja a meglévő életrajz. Nemkülönb. Szentkuthy regényében Händel életének állomásai életrajzi tényeken alapulnak. Csakhogy az életrajzi tények regénnyé formálása, az alkotói invenció mégis meglehetősen szabadságot nyújthat az írónak. És a továbbiakban épp ezt az életrajzi tényeket tiszteletben tartó *szabadságot* – a megformálás szabadságát – érdemes keresnünk, mint amiben a regény szándéka, lényege megmutatkozik.² A tények tisztelete ugyanis nem zárja ki a té-

nyekkel való alkotói játékot, amikor is a kor, a társadalmi körülmények és a zeneszerző talányos figurája nemcsak elevenséggel, színnel telik meg, de élet- és korrajz megalkotásán egyszeremind túlmutat valamilyen kortalan, életrajztól elrugaszkodott – nincs rá jobb szó: – mondanivaló kedvéért. Életrajzból így lesz a mű felszabadult, saját életet élő elevensége.

Ha már életről beszélünk, nem hagyhatjuk szó nélkül azt a tényét, miszerint Szentkuthy 50-es, 60-as években írt művészregényeinek szinte nincs vagy alig van utóélete. Az értelmezés eleven körforgásából – néhány rövidebb recenziót, kritikát leszámítva – ezek a művek kimaradtak. A Händel-regény esetében talán közrejátszhatott ebben az is, hogy a kötetet a Zene-műkiadó adta ki. (Az első kiadás 1967-ben történt, majd ezt követte egy 1975-ös kiadás szintén a Zeneműkiadón belül.) Azonban az okok keresése helyett mindenképpen érdekesebb a regényre magára felhívni a figyelmet – annál is inkább, mivel a magyar irodalomban még mindig kuriózumszámba menő Szentkuthy-féle világlátást érhetjük tetten általa. Színpadra állított gyónás egyszerre közelítő és távolító játékát, mindezt az író által kedvelt 18. század kulisszái előtt, pazar táj- és korfestést és nem utolsósorban a zene szavá, képpé oldó értelmezését.

Rátérve immár a Händel-regényre, érdemes először is az elbeszélésmódot megfigyelni. Ekkor ugyanis azt vesszük észre, hogy nem annyira az idő elvén belüli előrehaladó, hanem térszerűen szétágazó struktúrákban él. Nem egyetlen elbeszélője van ugyanis, hanem több, és elbeszélői egymással is kiegészítő-megengedő viszonyban állnak. Azaz egyik sem akar a kizárólagos igazság igényével fellépni, nézőpontjukban saját személyeségüket – és az abból fakadó korlátokat is – felvállalják.

Az elbeszélők ugyanakkor jól ismerik a zeneszerzőt, mivel maguk is életének részesei. Emellett a kor elismert figuráiként – festők, színészek, társasági emberek – nemcsak Händel életére, hanem a kor társadalmi hátterére is rálátást adnak. Mindegyikük *eleven személy* tehát, nem pedig egy test nélküli tekintet, sajátos, rájuk jellemző nézőponttal és – ahogy már említettem – nézőpontjuk korlátaival. Habár ennek a korlátnak ellentmondani látszik, hogy az elbeszélők szinte emberfeletti memóriával rendelkeznek, némely esetben pontosan emlékeznek Händel életének apró melles körülményeire is, és a hallott tartalmakat bámulatosan aprólékos megfigyelő és értelmező képességgel jegyzi le. Amit nem egy esetben egy másik elbeszélő idéz! Hogarth festő – a londoni barát – nem egy helyen szakítja meg elbeszélése fonalát egy másik szövegforrás beiktatása kedvéért. Az is előfordul, hogy a szövegek határai elmosódnak; Hogarth Händel egyik bizalmas barátjának, Mary Granville-nek a naplóját mintegy beolvasztja a saját szövegébe. Mindezeket túl a kitérészerű megjegyzésekből – amelyek az egész regényt átszövik – úgy tűnik, mintha az elbeszélő a közvetlen jelenlét vagy egyenesen a mindentudás pozíciójából szólna. A következő intermezzószerű, az elbeszélés folyamatosságát fenntartó mondat aligha származhat egy napló még csak kivonatos idézéséből sem: „De George keservesen felkacagott – a forró grogból két-harmadrész csipkenyakkendőjére ömlött –, mintha ennek a csipkenyakkendőnek is *külön*, miniatűr Händel-pocakja lett volna; egy-harmadrészt ajka köré mázolt (ajka bőre ugyanolyan volt, mint arca bőre), és felnyögött vagy felordított: [...]”³

A regényben több fejezetet tesznek ki Jean Gaston Medici – akit a regény János Gaszton Mediciként szerepeltet – *Emlékiratainak* részletei a zeneszerző debütálását jelentő *Almira* című operájának időszakáról. Az elbeszélő mint a Medici-család utolsó tagja – aki ugyanakkor a halálra készül – a sírszéli dekadencia mindentől távoli, de épp ezért lényeglátó hangját szándékozik megütni. Tegyük hozzá, ezen lényeglátó nézőpontból nem hiányzik a színpadiasság sem. Saját bevallása szerint az a háttér izgalmas számára, amelynek kulisszái előtt Händel zenei élete lejátszódott. Élet is halál közti színre vitt, színpadszerűen beállított mezsgye az, ahol ő áll, lényeglátását mégsem a nagy összefoglalás, szintézis, inkább az egymásba játékosan áttűnő viszonylagosságok teszik ki. Miközben az *Emlékirat* komolykodó pátoszának – amiben ráadásul egy nagyhatalmú történelmi család életétől is búcsúzik – is engedményt tesz néhányszor, kicsit közelít hozzá, majd el is távolodik attól. Hiszen, amikor önmagát egy helyütt *expressis verbis* történelemként nevezi meg – aki ennek szellemében meg tudja különböztetni az igaz történelmet annak utánzatától –, épp ennek a komolykodó pátosznak enged. Ennek ellentétjeként saját naplóját és memoárjait viszont „sírból kilógó papírszalag”-nak, továbbá „játékos, makabreszk passziónak, emlékező öntemetkezés”-nek nevezi, alakját nemkülönben „babonás katolicizmus és cinikus kételkedő” kettősségében helyezi el. Saját lényeglátásához is reflexíven áll hozzá, a „késő ős meddő luxusa”-nak nevezi, megkülönböztetve a „tavaszi értelem”-től, azaz az élet kezdetén állók bizakodó értelmezésétől. Az egyetemesség mint udvari körökben elvárt erény és ezzel kapcsolatban Mattheson – a regényben Händel polihisztor pártfogója, egyébként jelentős komponista és a kor legnagyobb hatású zeneelmélet-írója – nagyképű tudóskodása ellen jegyzi meg a következőket: „Egy csillag, egy utcasarki nóta, egy kutyaugatás [...] többet, sőt talán mindent kifejezett a világ lényegéből vagy lényegtelenességéből, mint mindenféle Antik Akadémia tudós vagy inkább tudóskodó »egyetemessége«, sokoldalúsága.”⁴

Utóbbi mondatához hasonlóan számos ironikus gesztusán átsüt az igazságkeresés szándéka. Az utolsó Medici herceg memoárjának mégsem tudunk hinni teljes mértékben, nem azért, mert mondanivalója hiteltelen, vagy mert bizonyos eseményeket kihagy, hanem mert elbeszélésének viszonylagosságai egy pillanatra sem feledtetik a haldoklás színpadias tekintetét. Amit ugyan minősíthet önmaga is hazugnak, sőt ironikus játékot is kezdhet vele, de attól csak a nézőpont válik még hangsúlyozottabbá. Amely nézőpont az önmagát zárójelbe tevő nézőpont: viszonylagosság a viszonylagosságért.

Az egyes elbeszélőknek a saját elbeszélésmódjához való viszonyát tekintve az is előfordul, hogy ellentmondásba keverednek. James Quin színész, aki Hogarth festőtől veszi át a szót, az angol „common sense” képviselőjének minősíti magát, azaz földhözragadt józanságát hangsúlyozza, viszont ez nem akadályozza meg abban, hogy a festő ecsetjét is megszegyenítő módon áradozzék Itáliáról. Úgy, hogy közben nem is emlékszik, járt-e ott egyáltalán! Hogy aztán ezt az ellentétezt a színészi játék kellékének állítsa be, ezzel vissza is vonva a händeli zene pazarlóan szép képi leírásait. Ugyanis a színész zárójelbe teszi Itáliáról szóló fenséges bevezetőjét, „színészi ösztön”-nek, „kompozíció-érzék”-nek, „ordinaré szenti-

mentalizmus”-nak és „csizmadia-bölcsekedés”-nek minősítve mindezt.⁵ Mintegy színpadra állt eirónként mentegetőzik a közönséggé stilizált Itália-képe miatt, ennek ellenére az olasz tájat fenséges barokk díszletként festi. Nem öncélúan ugyan, mivel a formák elevenségében Händel zenéjét szándékszik tetten érni. Az elbeszélés színpadszerű beállításának gesztusai mellett érdemes felfigyelnünk magának az elbeszélés tartalmának színpadszerűségére. Szerepek, álöltözetek, szentképmodellek népesítik be Händel itáliai korszakát.

Az elbeszélői megoldások arra mutatnak rá, hogy stilizált korlátról és stilizált többléteudásról van minden esetben szó. A stilizálás – mint ahogy az ironia is – kettős tekintetet feltételez. Mindig van egy második tekintet, egy ábrázoló tükör, amelyben az ábrázolt *valahogyan* megmutatkozik. A regény fejezeteiben – a zeneszerző egyes életpizódjaiban – ez az ábrázoló tükör az elbeszélők személye(ssége): saját szemszögük korlátait is játékba hozó stilizálási hajlamuk. Már az első fejezetben, amikor az elbeszélő Händelre *George*-ként emlékezve angolságát hangsúlyozza, a zeneszerző alakja egyszerre intim és idegen, közeli és távoli perspektívák között villogzik. Később megtudjuk, hogy az elbeszélő Hogarth festő, Händel londoni barátja, a bennfentes *George* elnevezés tehát érthető csakúgy, mint a regényben minduntalan felbukkanó *Watteau*-val való párhuzamok.⁶ Ugyanilyen ábrázoló tükör a színház- vagy pontosabban: a színpadszerűség. Hogarth már története elején bejelenti: „Händel [...] életét és körülményeit úgy óhajtom ábrázolni, mintha az maga is barokk opera és tragikomikus *commedia dell' arte* volna.”⁷

Az eddigiek fényében hihetünk-e maga Händel regényben megfogalmazott szándékának, amelyben az színházi-operai világ hazug díszleteit lerántva a kulisszák mögé akar látni? Van-e egyáltalán színpad nélküli világ a regényben? – tehetnénk fel a kérdést.

Megfigyelhető, hogy a szintézisbe nem oldható viszonylagosság nemcsak a halál felé tartó *Medicinél* és a regény elbeszélőinél sorra, de maga Händel megszólalásaiban is felbukkan.⁸ (Annál is inkább, mert az elbeszélők számos esetben megjegyzik, hogy amit elmondanak, azt maguk is a zeneszerzőtől hallották.) Talán nem tévedünk, ha a különböző elbeszélők mögött megbújó, átfogó elbeszélői szólamot tételezünk a regényben, amely szólam épp a viszonylagosság, a dolgok megfordíthatóságának, egyenértékűségének megállapításaiban érhető tetten. Mert az elbeszélések menetébe minduntalan beékelődő zárójeles megjegyzések – ahol a zárójel közbeékelést, javítást, másodlagos tartalmat egyaránt jelenthet – maguk is játékos megtévesztések az olvasó számára. A közbevetés ugyanis sok esetben nemcsak árnyalhatja, kiigazíthatja, hanem érvénytelenítheti is a fő tartalmat. Emellett egy második tekintetet feltételez, amelyben az elsődleges történet mintegy színre vitt, színpadra állított történetként mutatkozik meg. A Händel dublini fogadásán felsorakozott, külsőségekben tobzódó főnemesség bemutatásában minden hosszadalmas leírásnál többet mond a következő betoldás: „Hogarth ecsetjére való: tőle lopok.”⁹ Mert tudjuk, és a regényben is vannak arra vonatkozó utalások, hogy Hogarth festő társadalmi karikatúrái által szerezte hírnevét. Továbbá Händelnek a lenchézi nyomorról¹⁰ *Mary Granville*-nek való szenvedélyes előadásában mintegy szöveg mögötti második szöveggént működnek a zárójeles betoldások.

Händel érzelmi túlfűtöttségét vagy Granville érintettségének finom jelzéseit tartalmazza.¹¹

Tovább kutakodva: hogyan függ össze a színpadszerű stilizáltság és az élet – az az élet, ami Händel állandó, függönyszaggató vágya a regényben, számos hosszabb megszólalás inspirálója? Mert az olvasó joggal várhatja el, hogy ami a valóságról, a kendőzetlen életről szól, ott ne legyen helye semmiféle színpadiasságnak.

A regény tizennegyedik fejezetében megszűnik a Medici-napló: elvezett a folytatás – jegyzi meg az újra Hogarth-ként fellépő elbeszélő a halál pátoszát ironizáló gesztusként. (Nehogy az olvasó Medici halálára gondoljon.) Ezután egy közvetlenül Händeltől származó elbeszélés következik, ami a már említett Mary Granville nevű hölgy naplívázatai között található. Itt ugyan tetten érheti az olvasó a händeli személyességet, ám ez az életről szóló önvallomás minden, csak nem az, amit egy ünnepelet, sikeres zeneszerzőtől elvárnánk. De mégsem a színpad ellenében áll ez az őszinte feltárulkozás, Händel itt a lexikonszócikké merevült életrajz ellen – és Mattheson felkérése ellen: tudniillik, hogy írja meg életrajzát lexikonjába – lázad, amikor életéből a kínosat, a rútat, a peremszerűt veszi sorra. „Nem az az érdekes az ember életében, ami megírható”¹² – állapítja meg egy helyütt, nagyon jellemzően gutaütése kapcsán. Hiszen a jól megkomponált alkotói identitást a betegség, nyomor, halál minduntalan kikezdi, saját üres, megfoghatatlan alapjával szembeviszi. És a rendezett színpad helyett érdekesebb a kulisszák mögötti rendetlenség – folytathatnánk Händel modorában. Ugyanis a regényben bőségesen találunk olyan leírásokat, amikor Händel az opera- és oratóriumelőadások színpadai mögé pillant, amikor is a csodálkozó tekintet révén egy sajátos világgá, szinte műalkotássá állnak össze a kulisszák mögötti összevisszaságok. Persze a hazugság, az élet mesterséges felfokozottsága nevében megalkotott színpadiasság, amikor az életből csakis a keretek maradnak, hogy azt a színpad töltsse fel tartalommal már nem az értelemadó színház, hanem a színház paródiája. Nem színház, még csak nem is színpadszerűség, hanem *színpadiasság*. A regény különböző karikatúraszerűen megrajzolt hisztériázó-botrányhős énekesnői a letéteményesei ennek a színpadiasságnak.¹³

És az eddigiek fényében immár az utolsó kérdés: a regény utolsó harmadában a végrendelkezés nevében végigvonuló visszatekintő-önmeghatározó, szinte gyónó Händel-szólam elkerülheti-e a művi, akár színpadias pillantást? Épp a valóság, az élet igazsága nevében? Amikor is épp a színpadiasságtól csömörlik meg, a művi mögötti tiszta valóságot keresi?¹⁴ A színpad mögött viszont ott van a zene mint maga is élet, az alkotó legbensőbb énjeként felfogott *mű*alkotás. Händel Izrael oratóriuma kapcsán – a visszatekintő pillantás jegyében – teszi fel a következő sommás kérdéseket: „Mi is az én vallási, morális, társadalmi, zenei, anatómiai és életteni, lélektani – »képletem«?”¹⁵ A zeneértelmezés tehát önreflexió Händel számára: önmagával a zenén keresztül való beszélgetése. Amihez olyan kérdések tartoznak, mint az, hogy miért választotta az oratórium műfaját a korábban karriert jelentő operák után. Ugyanakkor zenén keresztüli általános emberi problémákkal való párbeszéd mindez. Izrael oratóriumában a c-moll kórusban Izrael népe sír, panaszkodik, zokog. „Nem sír-e azóta is minden nép? szegények és üldözöttek? [...] George a c-moll bevezető kó-

rusban valóban: a bibliai törzs, saját egyéni élete és az egész emberiség szenvedő és elnyomott részének panaszát fejezi ki.”

Műviség, színpadra komponált díszlet és élet kapcsolatáról mindennél többet mond a c-moll bevezető kórus további händeli értelmezése: „Lírai sirám vagy sírás ez, minden sírás summája, jajgatás és mégis méltóság, úgy ahogy ez az örök mintaképekben, a Zsoltárokban áll, de profundis-tól szinte Isten-vádló sikolyig. Fáradt sóhaj és mégsem elfelejtett barokk pompa – *szűkkörű* tribus bújja, mely mindig azonos minden elnyomott ember egyetemes emberi sorsával; bűvő lázadás és fájdalmas megbékülés feszültsége; a hatnegyedes ritmus rituális monotóniája: mégis minden történelmi gazság végítéletre (aktuális!) való megidézése.”¹⁶

Kérdéseinkhez visszatérve elmondhatjuk, mind a regény kulcsfigurája, Händel számára, mind a regény egyéb szereplői számára színpadra állított művek nélküli tiszta valóság nem létezik. Még a morál is, amit a zeneszerző olyannyira áhít az oratóriumok kórusaiban, áriáiban létrejött, formát nyert valóság.

Fleisz Katalin

■ JEGYZETEK

1. Szentkuthynak az 1950-es 60-as években írt művészregényei, életrajzi fantáziái az életmű egy külön fejezetét alkotják. Maga az író ezeket a regényeket *Önarckép álarckokban* címmel egységes sorozatként szerette volna kiadni.
2. Habár a szerző saját művéről szóló értelmezése nem kizáró jellegű a regény szándéka szempontjából, mégis eligazító Szentkuthy saját véleménye életrajzi regényeiről. „Az én Händel-könyvem modern lélektani regény, akárcsak a Mozart-, Haydn-, Goethe-, vagy Dürer-könyveim. A történelmi pontosságot ugyan szigorúan szem előtt tartom, ezek mégis modern emberek, régi álarckokban.” Molnár Márton (szerk.): *Az élet faggatottja. Beszélgetések Szentkuthy Miklóssal*. Hamvas Intézet, Bp., 2006. 20.
3. Szentkuthy Miklós: *Händel*. Zeneműkiadó, Bp., 1967. 211. Kiemelés az eredetiben.
4. Uo. 177.
5. Uo. 233–234.
6. Maga Händel szólamában is előfordul a párhuzam: „– A bűnös hírű mulató Parkba nagyon sokan a Temzén, hajón érkeztek – engem (opera-korszakomban) sokan dicsértek vagy talán éppen ironikusan ugrattak: a Watteau francia piktórral való összehasonlítással – »úgy vonul a londoni nép és álarccos mulatság a Temze virágos, lampionos bárkáin a parázna találkák Händel-zenétől duruzsoló-zümmögő kertjébe, mint Watteau mester képen az udvari társaság Vénusz istennő Cytherea-szigetére. [...] De ettől függetlenül is, *valóban* (tenger operám tenger áriájában): nem hallottátok Watteau nosztalgikus szelíd-halálos álomvilágát? Az őszi (kezdettől fogva tán) őszi szépséget zenében – az örök utazás, örök távozás, örök búcsú *elegáns*, händeli melankóliáját?” Uo. 344. Kiemelés az eredetiben.
7. A színház mellett – Hogarth karikatúrafestő révén – Händel életrajzát saját torzképsorozatába is illeszti. Uo. 27.
8. Lásd például a színpad és a valóság kapcsán: „Ó, operai szerelmi vallomások! Hold, félköríves márványpad, törzsét magával húzó lombok; elátkozott, tökhasú amorettek a kék vízesésben. Mennyi hazugság! [...] De hát nem ilyen bolond-e a színpadon *kívül* is?... Mennyi álruhás, téves, személycserés randevű, kerti, fülkés oltárok tövében, jégcsap-szemérmes színlelő Holdsugár-Vénuszok lábánál. És ha *nincs* személycsere? Ha *nincs* félreértés? Nem nagyobb tévedések-e az őszinte vallomások?” Kiemelés az eredetiben. Uo. 438.
9. Uo. 382.
10. Händel ugyanis barátjával, Hogarth festővel lelencházat alapított Londonban.
11. „(Mary, érthető okokból, újra behívta az inasokat: »ez a gyertya ferde volt és az asztalra csöpögött – a másik nem égett stb.« – *mikor* hagyja már abba George ezt a Lelencház-prédikációt?)” Uo. 214. Kiemelés az eredetiben
12. Uo. 196. Kiemelés az eredetiben
13. Lásd a botrányos Cuzzoni énekesnő alakját. Uo. 313–322.
14. „Nekem vezetnem kell (minden gótikus-katolikus vagy pedánsan puritán túlzások nélkül, ezt talán fölöslegesen is mondanom nektek és önöknek). Elég volt az öncélú Szépség-imádatból! A Golgota: *nem* Heidegger-féle maszkbál, a Kálvária *nem* királyi operai részvénytársaság. Csak ülünk oda, bátran, a nagyközönség elé, kissé guttaütöten, kissé lelki depressziósan és a haldokló Dávid király spleenjével és berekedt, többé nem opalizáló szürke énekes-torokkal: ez az isteni szolgálat, és – morál nélkül talán művészet sincsen.” Uo. 320. Kiemelés az eredetiben.
15. Uo. 324.
16. Uo. 325. Kiemelés az eredetiben.