

GYUKITS GYÖRGY

Gyászfeldolgozás zenében Viktor Hartmann emlékezete

Miről szól Muszorgszkij *Egy kiállítás képei* című műve? Egy kiállítás képeiről, hangzik a válasz, de én azt hiszem, ennél többről van szó.

Az első értelmezési keret azonban kétségtelenül a mű címében megjelölt téma. E programzene ugyanis egy valós kiállítás zenei tükre, olyannyira, hogy Muszorgszkij még a kiállítási képek címét, illetve témáját is megadja. A közönség számára azonban kevésbé ismert e képek alkotója, Muszorgszkij jó barátja, a festő, díszlettervező és építész Viktor Hartmann¹, pedig éppen ez adja a kulcsot a mű értelmezési keretének kibővítéséhez. Muszorgszkij tudniillik nagyon szerette Hartmannt², ezért a festő 1873-ban bekövetkezett hirtelen halála szörnyen megviselte. Így ír erről egyik levelében: *Nem tudom, elkészült-e Hartman az építkezéssel, ez az ostoba halál csak kaszál, nem törődik vele, szükség van-e átkozott látogatására* (Muszorgszkij 1970: 106).

De nemcsak a halált, hanem saját magát is hibáztatja: *emlékszem amikor Vityuska utoljára utazott Pétervárra, vele együtt mentünk el... éppen az Anna templommal szemben Vityuskánk a falhoz támaszkodott és elsápadt (...) azt kérdeztem tőle (nyugodtan): Mi történt? – Nem kapok levegőt, felelte. (...) Mivel magamról ismertem a művészek idegességét, szívdzavarait..., újra csak (ugyanolyan nyugodtan) azt mondtam Vityuskának: Pihenje ki magát, lelkem, aztán menjünk tovább. Lám, így beszélgettünk arról, ami örökre a föld alá vitte azt, akit annyira szerettünk. (...) Milyen ostoba is az ember! Ha most eszembe jut ez a beszélgetés, összeszorul a szívem, hogy akkor féltem a magam aggályossága miatt. (...) És ennek az embernek, egy ilyen embernek nem voltam a segítségére (...) gyalázat!* (Muszorgszkij 1970: 107)

Muszorgszkij önvádját fokozza, hogy Hartmannt rendkívüli tehetségnek tartja, halálával nemcsak a barátját veszítette el, hanem egy sokra hivatott művész pályája is kettétört, aki a modern, de az orosz tradíciókat ötvöző, új építészeti stílus alapjait lett volna hivatva lerakni: *Emlékszem utolsó beszél-*

¹ Hartmann nevét a tanulmányban két n-nel írom, de az 1970-ben megjelent Muszorgszkij válogatott leveleiben egy n-nel írják. Mivel a szó szerinti idézéshez ragaszkodom, ezért megőriztem az egy n-es írásmódot, de csak az idézetekben.

² Muszorgszkij Hartmannhoz fűződő érzelmeivel kapcsolatban megemlíthető a homoerotikus vonzódás kérdése, melyet Balassa vet fel: *ha nagyon pszichológizálni akarnánk, nyilvánvaló Muszorgszkij végig jelenlévő, talán nem reflektált homoerotikus vonása, amire valószínűleg szexuális absztinenciája is utalhat.* (Balassa 1998)

getésünkre (hogyan is felejthetném el!) orosz stílusú építészeti tervvel szórakoztatott. Ez a stílus, igaz, alkalmazkodik az idők követelményeihez, de azért orosz stílus, mint ő szerette kifejezni, „kiművelt” orosz stílus. (...) Ha felidézzük a drága emléket: a la Makarov épült házáról, a Nyári Kert kápolnájáról, azt a lépcsőfeljáratot, amely 'földig hajolt' a bécsi kiállításon, még pedig „földig hajolt” végeredményben az egész világ előtt (az orosz rabszolganő itt sem tagadta meg mivoltát), és hozzávesszük a moszkvai népszínház vázát (csínjáról és önállóságáról nem is beszélve), csak egyszerűen a vázát, akkor összeszorul az ember szíve: mit nem alkotott volna még Hartman! (Muszorgszkij 1970: 105)

Muszorgszkij Hartmann halála után nem talál megnyugvást: *Bennünket, ostobákat azzal vigasztalnak a bölcsek, ő nincs többé, de az, amit alkotott, az él és élni is fog: de vajon sok embernek adatik-e meg az a boldog sors, hogy nem felejtik el? Ez az érv (a sírást elősegítő tormával egyetemben) megint csak az emberi önszeretet műve. Az ördög vigye el a bölcsességedet! Ha ő nem hiába élt, hanem alkotott, akkor micsoda semmirekellő az, aki élvezettel vigasztalódik, és megnyugszik abban, hogy ő nem alkot többé. Nem, nem és nem lehet nyugalom, vigasztalódás, – ez gerinctelenség.* (Muszorgszkij 1970: 108)

Eltelik egy év és 1874-ben kiállítást rendeznek Hartmann képeiből (Frid 1966: 114), azonban Muszorgszkijt tovább gyötrik a kétségek: barátját el fogják felejteni, mert mi maradt utána: akvarellek, néhány díszletterv, épületterv és épületmakettek? Ekkor kezdi el írni az *Egy kiállítás képeit*. Érdekes, hogy a zeneműben megjelenített képeknek első látásra semmi közük egymáshoz: először a *Gnóm* képét ábrázolja a zeneszerző, majd *Az ódon várkastélyét*, ezt követi a *Tuillériáknál játék után veszekedő gyermekek*, majd *A parasztszekér* zenei ábrázolása, ezután jön *A tojásból ki nem kelt fiókák tánca*, *A vitatkozó zsidók* (Samuel Goldenberg és Schmuyle), *A limoges-i piac*, *A katakombák*, *Baba-Yaga csirkelábakon álló kunyhója* és végül *A nagykapu Kijev székesfővárosában*.

Felettébb valószínűleg egy ilyen súlyos lelki válság esetén a képek véletlen kiválasztása és a véletlen sorrend. Ha Muszorgszkij impresszionista zeneszerző lenne, talán védhető volna ez az álláspont: mondván, a kiállítás hangulatát próbálta zenében megfesteni. Tehát ha elvetjük azt a hipotézist, hogy a több száz alkotásból véletlenszerűen választotta ki azt a tízet, amelyet ábrázol, akkor kell valamilyen rendezési elvet találni az egymást követő képek sorrendjében.

Induljunk ki abból, hogy az egyes képek zenei megjelenítésével az elvesztett baráttal kapcsolatos emlékek, érzések tolulnak fel, hiszen kiválthat-e ilyen mélységű érzelmeket pusztán e képek látványa? Ha valóban csak egy kiállítás képeiről lenne szó, akkor a zenei mű a promenád (séta) – kép – séta struktúrára kellene, hogy kövesse, hiszen így sétával lehetne eljutni

egyik képtől a másikig. De nem így van, a séta néhol elmarad, és a képek egymás után következnek, más esetben a promenád-motívum beépül a képet megjelenítő zenébe (Pándi 1980). Végül, de nem utolsósorban maga Muszorgszkij is lelki vívódásról számol be a mű komponálásának idején: *Hartman éppen úgy forr most bennem, mint valamikor Borisz – hangok és gondolatok lebegnek bennem, ezeken kérődzöm, rágódom, alig tudok valamit papírra vetni...* (Muszorgszkij 1970: 126). És talán nem véletlenül adja az *Egy kiállítás képei*nek az *Emlékezés Viktor Hartmannra* alcímet (Muszorgszkij 1997: 600).

A halál témája számos zeneszerzőt meghihletett, gondoljunk csak: Liszt és Saint-Saëns *Haláltáncára* vagy Schubert *A halál és a lánykájára*, de Muszorgszkij más műveiben is fontos szerep jut a halálnak, mint például *A halál dalai és táncaiban*, de operáiban (*Borisz Godunov*, *Hovanscsina*) is. A fenti zeneművek közös eleme, hogy a halál ábrázolását valamilyen irodalmi mű, zenei motívum, képzőművészeti alkotás inspirálta.

Az *Egy kiállítás képei* abban különbözik az előbbiektől, hogy saját élmény alapján készült, és ezért ábrázolja oly tökéletesen a gyász feldolgozását. Muszorgszkij olyan hűen mutatja be a benne végbement lelki folyamatot, hogy az értelmezhetővé válik a gyász pszichológiai elméletével. Számára ugyanis az igazság kendőzetlen kimondása a legfontosabb: *...úgy, ahogyan Muszorgszkij teszi időnként, vezérszólamszerű felkiáltásban, mely egyúttal igen egyszerűen foglalja össze zenei-esztétikai krédóját: „Igazságot akarok!” (...)* Muszorgszkij zenéje az akkori „normális” fülnek nem szép, de zavarba ejtően és elháríthatatlanul igaz. Szembesítő ereje a konvencionális, nyugatiasnak képzelt „szép” zenélés standardjait kérdőjelezi meg, (...) *De hát mi volna ez az igazság így, egyes számban Muszorgszkij világában? Mindenekelőtt a megalkotott jellemelek és helyzetek valósága, valódisága, vagyis hitelének újra feltárása. Miképpen viselkedik az emberi lény a saját világában, milyen az a saját világ? Ki hogyan beszél, viselkedik interakcióban, szituációban? A valóság visszaszerzése elsősorban dialogicitást, ennek szituáltságát jelenti (leveleiben igen sokszor beszél a dialógus-opera koncepciójáról), amelyben a hang, a tónus, a motívum, a dallamsor, a zenei karakterek egymás közti vitája, kollíziója szituálja zene és szó igazságát* (Ballassa 1998: 13). Később látni fogjuk, hogy e dialogicitásnak milyen nagy jelentősége van az *Egy kiállítás képei*ben is.

A gyász lélektanát több, sok tekintetben hasonló pszichológiai modell írja le. Ezek lényege, hogy a gyász folyamatában különböző stádiumokat különítenek el. Fontos hangsúlyozni, hogy a *veszteségre adott reakciót számos tényező határozza meg, az elhunytal való kapcsolat jellege, a halál módja, a gyászoló életkora, neme, alapszemélyisége, előzetes életeseményei (elsősorban a korábbi veszteségek) előzetes betegségei (különösen a depresszió), aktuális pszichés státusa...* Ebből adódóan a gyász mindig egyéni (Pilling 2003: 28).

Tehát nem célszerű mereven ragaszkodni a gyászolás fázisaihoz, mert a folyamatot leíró pszichológiai modellek hasonlóságuk ellenére különböznek is egymástól, például a fázisok számának és értelmezésének tekintetében, ráadásul *a gyász összetett folyamata nehezen osztható élesen elkülönülő szakaszokra* (Pilling 2003: 28), de e fázisok arra mégis jók, hogy egyfajta vezérfonalként szolgáljanak a mű értelmezésében. Fentiekre tekintettel először a legegyszerűbb háromfázisú modellre (Pilling 2003: 27–29) gondoltam, aztán felvetődött a Kast-féle négyfázisú modell (Kast 1995) lehetősége is, ez utóbbi főleg azért, mert a gyászolók álmain keresztül mutatja be a gyászfeldolgozás lelki folyamatát. A felfokozott lelkiállapotban komponált zenemű elemzéséhez ez utóbbi módszer nagyon csábítónak tűnt, végül ezért döntöttem mellette. A két modell közötti különbség lényegében abban áll, hogy a négyfázisú modell a háromfázisú középső fázisát kettébontja, tehát – legalábbis véleményem szerint – nincs alapvető ellentmondás közöttük, csak a középső szakasz értelmezése Kastnál differenciáltabb. A Kast-féle modell felosztása a következő: az első stádiumot döbbenetként, sokként, elutasításként írja le, a másodikat az érzelmek felszabadulásaként, szenvedésként, a következő stádium a keresésé, a megtalálása és elválása, végül az utolsó, az új viszony kialakítása önmagunkkal és a külvilággal kapcsolatban, amit életünk újjászervezésének is nevez.

És most nézzük a gyász feldolgozásának lelki folyamatát a zene tükrében: legelsőnek a promenádról, illetve a sétáról kell néhány szót ejteni. A séta a zeneszerző önreflexiója az általa komponált zenei kép által kiváltott érzelmekre: *szépek az összekötő részek (a promenade témájára)... A magam fizionómiája az összekötő részekben szemlélhető* (Muszorgszkij 1970: 600). Vagyis Hartmann képei jelentik a kiindulási pontot, ezek alapján készíti Muszorgszkij a zenei képeket, és a gyászfeldolgozás lelki folyamatának megfelelően rakja sorba őket. A séták közbeiktatásával pedig értelmezi a benne végbemenő lelki folyamatot, végül ez a dialógus vezet el a gyász során jelentkező lelki problémák megoldásához is.

Nem szabad megfélekedni a mű egy másik gondolati síkjáról, ugyanis Muszorgszkij nem véletlenül írja a partitúra *Promenád* (első séta) részéhez, hogy „oroszosan” (Muszorgszkij 1997: 600). A nyugati és az orosz kultúra sajátosan ellentmondásos viszonya³ is tetten érhető a műben, hű lenyomata-

³ *Az a kollektív sorsprobléma, amelynek individuális megjelenítője Muszorgszkij pályája, természetesen a jól ismert orosz kérdés: az Európán kívüliség örök frusztrációja és a populista Ázsia-nosztalgia (mely gyakran szövegszerűen felbukkan a levelekben, nem szólva az életmű zenei anyagáról), ami valójában félreértés, hiszen nem a kívüliségről, hanem a máságról, a konfrontáció feldolgozási konfliktusairól van szó, az orosz európaiság különösségéről. Muszorgszkijnál és kortársainál is oly erős az (archaikus) azonosulás a saját és sajátos másággal, idegenséggel, miközben a modernitás igazságának és végigvitelének kötelessége a sor-*

ként Hartmannhoz fűződő eszmei kapcsolatának, melyet, mint a fenti egyik idézetben már olvashattuk, „kiművelt” orosz stílusnak hív. Majd láthatóvá válik e „kiművelt orosz stílus” meghatározó szerepe a gyászfeldolgozás utolsó stádiumában.

A zenei képek közül az első a *Gnómé*, amely döbbenetet vált ki – ez a gyászfeldolgozás első fázisa. Az ezt követő *Sétában* érződik a kép kiváltotta sokkhatás. A következő két kép még mindig az első fázishoz tartozik, és közös bennük – Kast kifejezését használva – az érzéketlenség, azonban ...*ez az érzéketlenség távolról sem kiszikésedésből fakad, ellenkezőleg: érzelmi megrázkódtatásból. A gyászoló az erős „érzelemtől dermed meg”, a veszteség háritásával jár együtt* (Kast 1995: 68).

Az ódon várkastély trubadúr dallama arról vall, hogy Muszorgszkij szeret-e Hartmannt, de ...*Itáliát varázsolja az orosz ég alá. Ezt az eget a felső szőlam keletiesen színezett dallamossága vetíti az olasz várkastély fölé. E nyilvánvaló és szándékos intonáció-vegyítés teszi idézőjelbe a trubadúr szenvedélyes érzelmeit,...* (Pándi 1980: 274) egyfajta kábultság érzetét keltve. E képet ismét *Séta* – önreflexió követi. Az első stádium utolsó képe A *Tuillériáknál játék után veszekedő gyermekeké* (Muszorgszkij 1997: 600), amely letompított formában fejezi ki a dühöt – hiszen gyerekek civakodásának zenei megfestéséről van szó – és ezáltal a veszteség háritását. A *halállal szemben megmutakozó tehetetlenségünket nehezen valljuk be önmagunknak. Amikor dühöngünk, amikor sokszor nem csekély erőbedobással munkálkodunk azon, hogy megtaláljuk a vétkest, azzal áztatjuk magunkat, hogy nem vagyunk tehetetlenek* (Kast 1995: 68). A zenei képben megjelenő düh

suk, hogy ez szinte mindegyik nagyságuknál, Gogoltól Tolsztozig (és tovább) állandósuló szakadékos, skizoid országgondot hoz felszínre, már félig-meddig modern személyiségek szenvedő alakjában. Ez a többszörös kollektív gond és teher, melynek megoldása nincs, csak végigkreálása és egyszemélyes megszenvedése, alighanem egyik „titka” a múlt század végi orosz művészet és szellem ormótilan zsenialitásának és bizonyos fokig mellbevágó „érthetetlenségének”, beleszámítva a Muszorgszkij-jelenséget. Innen nézve mást jelent és másképpen kell érteniünk azokat a számunkra joggal viszolyogtató és idegenszerű nacionalista, retrográd, populista (helyenként antiszemita és idegengyűlölő) kirohanásokat, melyektől Muszorgszkij éppúgy nem mentes, mint Dosztojevszkij vagy Tolsztoj. Az orosz önértés félresiklottsága, a sajátosan rosszul értett önvédelem (ismét jól ismert kelet-európai tünet ez) és a ressentiment a „bűnös” Nyugattal szemben ugyanakkor még nem akadályozza sem a zeneszerzőt, sem kortársai javát, hogy az említett társadalomismeret és realitás-érdekeltség tekintetében tisztán, sőt radikálisan élesen lássanak; és nem veszi vissza ama felkiáltás erejét, hitelét sem, hogy „igazságot akarok!”. Ami nemcsak azt jelenti, hogy nem elsősorban szépséget akarok (hiszen ez utóbbi valamiképpen abban a kontextusban a hamis színönimájának tűnik), hanem azt is, hogy akarom, mégpedig mindenáron az igazságot. (Balassa 1998)

elfogadása tehát, a tehetetlenség érzése miatt, problematikus: *Nem, nem és nem lehet nyugalom, vigasztalódás*, ezért nincs utána *Séta*, hanem közvetlenül jön az eddig elfojtott mérhetetlen fájdalom kitörése – a második szakasz – *A parasztszekér* zenei képe. Muszorgszkij zokog. *A parasztszekeret Séta* követi – követheti, hiszen a fájdalom érzése és a sírás már elfogadható érzés a gyászoló számára.

A parasztszekér kiváltotta újabb sokkhatást követően egy bizarr, szorongással teli zenei kép következik: *A tojásból ki nem kelt fiókák tánca* (Muszorgszkij 1997: 600). Meg kell jegyezni, hogy Muszorgszkij teljesen átértelmezi Hartmann képét. Az eredeti ugyanis egy színpadi díszlet rajza, amelyen egy tojásbérről bebukolt ember látható. E zenei képben az önvád szóval meg: *akkor összeszorul az ember szíve: mit nem alkotott volna még Hartman! (...) És ennek az embernek, egy ilyen embernek nem voltam a segítségére*. Ezért is adja Muszorgszkij *A tojásból ki nem kelt fiókák tánca* címet: egyfajta haláltánc ez, azoké, akikből azért nem lesz semmi, mert idejekorán – már a tojásban – meghalnak. Ezután megint nincs *Séta*, hiszen *A Tuillériánál játék után veszekedő gyermekek* képéhez hasonlóan feldolgozatlan lelkiállapotot tükröz.

A következő zenei kép abból a szempontból is nagyon érdekes, hogy két vizuális kép felhasználásával jött létre: ez *A gazdag és a szegény zsidó párbeszéde*. Dühös, tehetetlen felelősségre vonás ez, a hirtelen halál el nem fogadásáé, a tagadásé: *ez az ostoba halál csak kaszál, nem törődik veled, szükség van-e átkozott látogatására*. De végül nincs mit tenni, bele kell nyugodni: a halál megmásíthatatlan! E zenei kép után az első *Promenáda* ismétlődik jelezve, hogy itt húzódik egy éles választóvonal, tudatosult, hogy Hartmann halott! A következő stádium a keresésé, megtalálása és elválása, ez *teszi lehetővé a (...) belső párbeszédeket* (Kast 1995: 75): Muszorgszkij *A limoges-i piac* forgatagában keresi Hartmann, melyet *A katakombák* komor képe szakít meg. Nincs *Séta* a két kép között, de itt azért, mert a két kép egy folyamatot ábrázol. A vizuális képen emberi csontvázak halmai között feltűnik Hartmann. Ez az egyik legfontosabb előrelépés a halál elfogadásának folyamatában. *Con mortuis in lingua mortua* – jegyzi ceruzával a partitúra margójára Muszorgszkij: 'halottakkal a holtak nyelvén' (Muszorgszkij 1997: 600), és itt történik meg a veszteség teljes elfogadásának zenei kifejezése. De még mindig ott a másik lelki teher: Hartmann el fogják felejteni, és ennek ő az okozója, hiszen hirtelen halála miatt az építészeti művek csak tervek szintjén valósulhattak meg. Muszorgszkij Hartmann szellemével folytat dialógust: *a jelenet sejtelmes zenéje valójában nem más, mint a Séta már ismert dallamának megszólaltatása kísérteties, kitartott oktavtremolók alatt* (Pándi 1980: 275).

A halott Hartmann alkotó szelleme a koponyákhoz vezet, hozzájuk hív, és a koponyák lassan felfénylenek (Muszorgszkij 1997: 600) – írja a partitúrára

Muszorgszkij, ami Hamlet és a szellem találkozására rímel: *Nyugodj, felháborult szellem, nyugodj! (...) Kizökkent az idő! - ó, kárhozat, Hogy én születtem helyretolni azt.*

A *Kunyhó csirkelábakon* (Muszorgszkij 1997: 600) című zenei képpel veszi kezdetét az a varázslat, melynek során Muszorgszkij megépíti *A kijevei kaput* mint az új orosz építészet remekét, de nem kőből, hanem zenei hangjegyekből. Ezzel elérkeztünk a gyászfeldolgozás utolsó pszichológiai stádiumához, amely új viszony kialakítását teremti meg önmagunkkal és a külvilággal kapcsolatban: *Ennek előfeltétele, hogy az elhunyt „belső alakká” váljék (...) ami korábban magában a kapcsolatban létezett, most már az ő saját lehetőségeinek körét gazdagítja* (Kast 1995: 77). *A kijevei kapu* harangjai vesznek végső búcsút a halottól, aki immár műveinek zenei megfestése révén halhatatlanná vált, és ezáltal Muszorgszkij is megszabadulhatott a kínzó önvádtól.

A férfi és a női gyász sok tekintetben különbözik, melynek oka a férfi és a női szerep másságából adódik: *Míg a nők erősebben élik át a szomorúságot és a büntudatot, addig a férfiaknál erőteljesebb a düh, a szorongás és a kontroll elvesztésétől való félelem* (Pilling 2003: 36). Kérdés, vajon tetten érhető-e ez az előadóművészek játékában, aszerint, hogy az illető nő vagy férfi. A válasz meglátásom szerint annak ellenére igen, hogy a „nem tudják, de teszik” jelenségről van szó.

Irodalom:

- Balassa P. Tamás 1998. Modeszt Muszorgszkij szenvedése és nagysága. Levelek, dokumentumok, emlékezések. In: *Muzsika*. 41. évf., 4. szám (április)
- Frid, Emilija 1966. *Mogyeszt Petrovics Muszorgszkij*. Zeneműkiadó Vállalat, Bp.
- Kast, Verena 2002. *A gyász: egy lelki folyamat stádiumai, esélyei*. Park, Bp.
- Muszorgszkij, M. P. 1970. *Válogatott levelei*. Zeneműkiadó, Bp.
- Muszorgszkij, M. 1997. *Levelek, dokumentumok, emlékezések*. Összeállította és fordította: Bojti János és Papp Márta. Kávé Kiadó, Bp.
- Pándi Marianne 1980. *Hangversenykalauz IV. Zongoraművek*. Zeneműkiadó, Bp.
- Pilling János 2003. *Gyász*. Medicina, Bp.