

# HOLMI

XXI. évfolyam 3. szám

2009. március

Szerkeszti: Réz Pál (főszerkesztő),  
Radnóti Sándor (bírálat), Várady Szabolcs (vers), Závada Pál (széppróza),  
Fodor Géza, Szalai Júlia, Voszka Éva

Szerkesztőbizottság: Bodor Ádám, Dávidházi Péter,  
Göncz Árpád, Kocsis Zoltán, Lator László,  
Ludassy Mária, Nádasdy Ádám, Rakovszky Zsuzsa.  
Tördelőszerkesztő: Környei Anikó. A szöveget gondozta: Zsarnay Erzsébet

## TARTALOM

- Várady Szabolcs: F. G. • 259  
Jeney Zoltán: „aere di cupo terror!... palpiti al cor!”  
In memoriam Géza Fodor • 260  
Kornis Mihály: A ravatalnál • 262  
Bacsó Béla: Fodor Gézára emlékezve • 263  
Kántor Péter: A la recherche des belles vacances • 264  
Esterházy Péter: Zsugorodik • 265  
Nagy András: Tél és késő nyár • 266  
Lakatos Mária: Próbaidő • 271  
Závada Pál: G. szemecsillogása • 276  
Békés Pál: A terasz • 281  
Kis János: A művészet utópikus küldetése.  
Fodor Gézáról • 284  
Zsámbéki Gábor: Fodor Géza keresése • 296  
Máté Gábor: E-mailek • 298  
Trencsényi Katalin: „...aprólékos, csöndes előadások”.  
Beszélgetés Fodor Gézával • 305  
Litvai Nelli: Egyetlen barátom • 317  
Radnóti Sándor: F. G. színházi küldetése • 321  
Spiró György: Géza • 331  
Két levél (Közléteszi Réz Pál) • 336  
Fodor Géza: To the Happy Few? • 342  
Kocsis Zoltán: Levél a túlvilágra • 343  
Wilheim András: F. G. • 348  
Peskó Zoltán: Fodor Géza dimenziói • 359

- Dalos Anna:* Recenzió helyett.  
Fodor Gézára emlékezve • 362
- Csengery Kristóf:* Oresztész és Alfonzó világszínháza.  
Emlékmozaik Fodor Gézáról • 366
- Ács János:* Opera-kaland • 370
- Békés András:* A kritika becsülete • 373
- Kertész Iván:* Fodor Géza és közös szerelmünk,  
az opera • 377
- Ludassy Mária:* Két Sarastro, avagy a felvilágosodás  
despotizmusától a felvilágosult  
despotáig • 380
- Heller Ágnes:* A reménytelenség mesterműve • 385
- Vajda Mihály:* Mozart a változó világban • 390
- Erdélyi Ágnes:* Adósságok • 398
- Gáspár Zsuzsa:* „A színház, az kérem...” • 400
- Komlós Katalin:* Mozaikok • 402
- Wierdl Eszter:* Fodor Géza emlékére • 403
- Végh Dániel:* Hányast kaptál Fodoron? • 404
- Papp Márta:* Egy rádiós zenei szerkesztő esete  
Fodor Gézával • 405
- Darvasi László:* Hogyan kellene meghalni? • 415
- Sztróka Kálmán:* A sírnál • 419
- Fodor Géza munkái (*Összeállította Várady Éva*) • 421

Megjelenik havonta. Felelős kiadó: Réz Pál. Vörösmarty Társaság  
Levélcím: HOLMI c/o Réz Pál, 1137 Budapest, Jászai Mari tér 4/A  
Terjeszti a Nemzeti Hírlapkereskedelmi Rt. és a regionális részvénytársaságok  
Előfizetésben terjeszti a Magyar Posta Rt. Hírlap Üzletág  
Előfizethető közvetlenül a postai kézbesítőknél, az ország bármely postáján,  
Budapesten a Hírlap Ügyfélszolgálati Irodákban és a Központi Hírlap Centrumnál  
(Bp. VIII., Orczy tér 1. Tel.: 06 1/477-6300; postacím: Bp. 1900)  
További információ: 06 80/444-444; hirlapelofizetes@posta.hu  
Előfizethető még postai utalványon Závada Pál címén (1092 Budapest, Ráday u. 11–13.)  
Előfizetési díj fél évre 2500, egy évre 5000 forint, külföldön 50, illetve 100 euró  
Tördelte: Kardos Gábor. Nyomtatta az ADUPRINT Kft. Vezető: Tóth Béláné

A HOLMI honlapja: [www.holmi.org](http://www.holmi.org)

ISSN 0865-2864

---

Várady Szabolcs

**F. G.**

A Modern Pimpernelben Leslie Howard:  
az egyetemen, először, '65-ben  
ilyennek láttalak.

Aztán feltűnt, hogy úgy tartod karod,  
mintha egy köteg láthatatlan könyvet  
vinnél hónod alatt.

Amin túladtál, mert sehogy se fért már,  
egyőtől egyig megvetted újra később  
vagy inkább hamarabb.

A szobád: dzsungel. Könyv- és lemezerdő.  
Ritkán beszélünk. Társak, nem munkatársak,  
és te a munka vagy.

Két hét a nyár. Ülünk a teraszon.  
Éjfél is elmúlt. Dideregni kezd,  
aki marad.

Korán indultál mindenhova mindig.  
Én azt hittem, még rengeteg időnk van.  
Neked lett igazad.

„Elvesztettem életem tanúját,  
ezután hanyagabbul fogok élni”  
(Plinius, a fiatalabb).

Milyen szép! De nem mondhatom utána.  
Én a szemedből olvastam ki, eddig,  
hogy életem hanyag.

Nem szóltál. Halálod rám kiabál: Javulj meg!  
Nyitott kapu az élő. A halott:  
rám kattató lakat.

Ne keressem – ezt mondod? – kulcsodat.

Jeney Zoltán

„AERE DI CUPO TERROR!...  
PALPITI AL COR!”

In memoriam Géza Fodor

per trio d'archi

(♩ = 66)

Violino I

Violino II

Viola

*ffp* *ffp* *ffp* *ffp*

*ffp* *ffp* *ffp* *ffp*

*ffp* *ffp* *ffp* *ffp*

2

*ffp* *ffp* *ffp* *ffp* *ffp* *ffp* *ffp* *ff*

*ffp* *ffp* *ffp* *ffp* *ffp* *ffp* *ffp* *ff*

*ffp* *ffp* *ffp* *ffp* *ffp* *ffp* *ffp* *ff*

4

*ffp* *ffp* *ffp* *sfz* *ffp* *ffp* *ffp* *sfz*

*ffp* *ffp* *ffp* *sfz* *ffp* *ffp* *ffp* *sfz*

*ffp* *ffp* *ffp* *sfz* *ffp* *ffp* *ffp* *ffp* *ffp*

6  $(\bullet = 128)$

*fff* *ord* *lunga*

*fff* *ord* *lunga*

*fff* *lunga*

9 „La Campana dei morti”  $(\bullet = 54)$

*mp* *pizz* *arco sul pont* *ord*

*mp* *pizz* *arco sul pont* *ppp* *mp*

*mp* *pizz* *arco sul pont* *ppp*

11  $(\bullet = 56)$

*pppp* *sord.* *ord* *calando* *pizz* *arco* *ppp* *pppp*

*pppp* *col legno* *arco* *p* *ppp*

*pp* *sord.* *ord* *col legno* *ppp*

---

Kornis Mihály

---

## A RAVATALNÁL

Barátaim,

egy igaz és rendíthetetlenül becsületes embert temetek, temetünk. Olyan volt ő, amilyennek kisgyermekként szeretnénk, álmodjuk a barátunkat: komoly, tiszta, állhatos, dolgoz. Akire lehet számítani. Aki nem csap be. De nem is hízeleg. Hű. Jó.

És mindent tud.

Ilyen ember nincsen sok a földön.

Géza ugyanúgy nyitott nekem kaput 35 éven át – komor, de várakozásteli arccal. Tudtam, csakis azért enged be, mert úgy ítéli, van bennem egy író. Különben nem érne rá. De aki alkot, aki komolyan játszik, mint ő – az Géza számára annyira fontos volt, mint a szerzeteseknek az Isten. Nem a személy, neki a művészet volt fontos, pontosabban szólva a szépség és az igazság, ami a művészetben egy. Úgy tisztelte ezt a minőséget, ahogyan körülöttem senki. Tudta, mi az, pontosabban tudta, hogyan van és miként hívható közénk az igazság. Megvolt hozzá a varázsfuvalója. Azután az élet megtanította volna neki azt is, hogy szépség és igazság nem minden, létezik értéktelen is, vigasztalanul silány, unalmasan és folyamatosan gyarló.

Cherubin kijátszható.

Ennek a káprázatosan okos, érzékeny, egyszersmind mindenféle mimézisért rajongó, a szó legszebb értelmében rajongásra született léleknek a gonoszról való hétköznapi tudás feldolgozhatatlan volt, bevehetetlen, megemészthetetlen. Nem szeretett Dosztojevszkijt olvasni.

Fodor Géza tündérien játékos és bájos kedéllyel született. Nem véletlenül Mozartról írta nagy könyvét. A későbbi, keserű mosolyú, felhős homlokú, megtört férfi azonban – akinek, mellel, csodálatos szemei voltak, annyira, hogy akire ő először oda-pillantott, az mindjárt gyors számvetésre kényszerült önmaga vonatkozásában, persze csak akkor, ha érdemes volt erre a pillantásra, ha felért addig, hogy a jelentését értse – mint néző, mint műélvező nemcsak hogy boldog volt nap mint nap és egy életen át, tudniillik az olvasásban, az írásban és főként a zenehallgatásban, de szenvedélyesen az volt, a lankadatlan szorgalmasságig boldog.

Nagy néző, csodálatos olvasó és ihletett hallgató száll a sírba itt. Oly könnyecsepp-tiszta szenvedéllyel beszélt s írt egy-egy műről, amivel épp foglalkozott, vagy amit éléje tettünk, hogy attól könnyű lett a nehéz, megnyíltak szemeink. Nem fájt, amit mondott, ha metsző volt is, gyógyulás volt e metszésben; a műveinkkel, a figuráinkkal való fenomenálisan pontos azonosulása is jólesett. Empatikus zseni volt. Shakespeare-hez hasonlóan magáról ő se beszélt másképp, csakis műveken át. Csakhogy ő másoknak, többnyire klasszikusoknak a művei elemzésén keresztül közölte magáról azt, amit el akart mondani.

Szemérmes barát volt, de hazugságoktól ment és épp azért kérlelhetetlenül szigorú, mert a naivitásig elfogulatlan. Egy gyermek elemi rácsodálkozása, illetve felháborodása volt az övé, valami egészen kivételes elemzőkészség, erő és jóindulat szolgálatában. Legjobb barátjától, Várady Szabolcstól, de az édesanyjától is hallottam, hogy amikor úgy négyéves kora tájt először járt az Állatkertben, végre-végre az elefántok ketrecéhez érve, vagyis rohanva – megtorpant, az öreg elefántra bámult, aztán illedelmesen meghajolt, és így szól: – Keziticsókolom.

Ezt nevezem én esztétának. Ezt nevezem embernek.

Petrítől, testvérszerű, gyermekkori barátjától tanultam meg pályám kezdetén, hogy az ember úgy viszi el a még nem egészen kész művét Fodor Gézához, ahogyan az egyetlen lehetséges orvoshoz és bíróhoz és paphoz megyünk a vétünkkel, hogy tovább tudjunk élni. És ő megmondja, mert meg tudja mondani, ahhoz mit kéne tennünk. Az egyetlen volt az életben, aki meg tudta mondani nekem, határozottan és konkrétan, hogy egy-egy jelenetem vagy szövegem mettől meddig rossz, miért az, és hogyan lehetne jó. Hol kell belenyúlni, és mihez tilos. Mert neki íróagya is volt, és színészagya is volt, de elsősorban zenész volt. És filozófus. És tanár.

Fodor Géza maga volt a tudás. A részvét, az empátia. A kultúra. Azok a dolgok, amik mostanában szenvednek vereséget és tapostatnak a sárba körülöttünk, még benne utoljára, aranykori teljességükben álltak együtt. Elképesztően széles műveltségű embert temetünk itt. Tiszta fejt és forró szívűt, gyémántkemény kritikust, Bjelinszkij mellé bátran állíthatót. Hatása a magyar zenei és színházi életre átfogó és elementáris. Aki akarta, az mind megtalálta. Kérlelhetetlen, még tehetségünkkel is megvesztegethetetlen mércénket vesztíjük el most, másfelől az egyetlen megbízható támaszt. Az ingyeneset, de roppant szigorút. Senki ebben az életben sem Petrivel, sem velem olyan lángoló szemekkel, annyi megsemmisítő gúnnyal, az elemi felháborodástól reszketve nem beszélt, mint Géza, amikor nem magunkhoz méltóan éltünk vagy írtunk – de gondolom, így történt ez a különféle színházakban Zsámbékival, Ascherral, Gothárral, Spiróval, Jelessel és mindazokkal, akik fontosak voltak a számára: megkaptuk tőle a magunkét.

Köszönjük. Ez most nem lesz már.

Ekkora segítséget, barátaim, ne reméljünk többé. Fodor Géza figyelme, szeretete tette Petri Györgyöt azzá, aki a költészetben lett és lesz minden korokon át, és engemet is magammá, írni tudó íróvá, drámaíróvá, magával meg nem alkuvo figurává lassacsán ő emelt. Sokan köszönhetünk neki és mindannyian meg nem köszönhetően nagy dolgokat. Elhunytával az élet hatalmasat hűlt. És Magyarország még mindig nem tudja, ki voltál. Gézukám, meghaltál. De énbennem itt vagy. Sokunkban itt leszel. Nem engedhetjük meg magunknak a luxust, hogy ne légy. Aludj, jó mag, aludj. Jön a tél.

Bacsó Béla

---

## FODOR GÉZÁRA EMLÉKEZVE

Az emlékezés rá nem lehet teátrális, Fodor Géza nem tűrte a túlburjánzót, a talmit, olykor még a barokk zene is terhére volt, amikor belépett közös szobánkba a tanszéken, de aztán meghallotta benne a zenét felépítő finom összetartó elemeket, mintegy fegyelmezte magát a barokkra. Géza az évek multával egyre jobban visszahúzódott magába – paradox módon –, így annál inkább jelen volt. A testi és szellemi jelenlét növekvő különbsége az utóbbi javára mutatta meg, hogy mind erőteljesebben fogta körül az a *gyűrű*, amelyről Fischer-Dieskau énekelt a Goethe-verset megzenésítő Schubert-dalban (GRENZEN DER MENSCHHEIT), arról a *gyűrűről*, amely *határol, és végtelen lán-*

*ba rendezí az emberi létezést. Az emberi létezés, mely nem fogható az istenekéhez, emelkedésében és hirtelen zuhanásában más, mint az örök áramlás isteni nyugalma – „Uns hebt die Welle, / Verschlingt die Welle, / Und wir versinken”.*

Az ember létezése ez a fent és lent, a még és a már nem *elementáris* mozgása, az *Elmerülő* körül ott állnak azok, kik szerették és tisztelték, azok, akik a *láncolatba fogva* most is látják az emelkedés és süllyedés emberi csodáját, és megőrzik ennek az egyedi életnek rendkívüliségét.

Igen, azt mondom, csoda, hiszen Fodor Géza élete emelkedés és süllyedés mozgásában is teljes volt, amennyire egy ember élete egyáltalán teljes lehet – mert bármilyen tragikus és nem várt volt eltávozás, egy *teljes élet* rajzolódik ki előttünk.

„O Herr, gib jedem seinen eignen Tod. / Das Sterben, das aus jenem Leben geht, / darin er Liebe hatte, Sinn und Not” – írta Rilke, az a költő, aki Fodor Géza számára is az volt. A búcsú pillanata, az élet hirtelen lezárulása mutatta meg, hogy *halála saját halál, mert élete ínség, vágy és értelem közepette* született, amely lezárultával még világosabban mutatja ennek az életnek értelmét, irányultságát és a nem szűnő feszült igényét arra, ami túl volt a pusztá létezésen.

Emlékezünk Rád!

Kántor Péter

---

## A LA RECHERCHE DES BELLES VACANCES

*Fodor Géza emlékére*

Hogy juthatott ilyesmi az eszedbe?  
Asztalt bontani ilyen kurtán – örökre,  
ahogy lecsap heves kamaszok ökle!...  
Még ha volt is rá biztos jó okod...  
Csak úgy felállsz és elmész, mint egy idegen,  
és többé nem ülhetünk soha együtt  
annál az asztalnál, Szigligeten.  
Nem igazság, hogy soha! Tudom én:  
egy-két év kihagyható; kihagytuk ezt is, újra,  
de hogy végleg – az nagyon durva.  
Hogy nem ülünk ki többé a teraszra együtt,  
hogy a napot újsággal a kezünkbe kezdjük.  
Ott várnak ránk azok a fehér kerti székek!  
Az Aranypatkóba is felmennénk. Hát nem érted?  
Vagy csak át a téren, a cukrászdába ismét,  
egy kávéra vagy egy fagyalatra, mint rég;  
sütne a nap, de minket árnyék védne.  
Rendelnél egy alkoholmentes sört. Vagy kettőt.  
Vagy egy fagyalatkelyhet. Miért ne?

Nyár van; engedd el magad! 'A' menü,  
és holnap mákos tészta lesz ebédre!  
Ingen mindig, sose trikóban. Az másik utca.  
De ott az irodalom, a zene, a színház –  
az éhes elme fénylő, tarka cucca.  
Hol vagyunk most? Épp melyik operában?  
Nyurga füst kanyarog, száll,  
kibomlik; felszívódik a tájban.  
Hűlő idő, miközben a nyár tombol.  
Még beszélgethetnénk egy kicsit Csehovról.  
Vagy Muszorgszkijról. Kora este lenne,  
az élet közel jönne, messze menne.  
Miből lett elegend? Milyen sokadból?  
Alvadt vérröggént mi állt utadba?  
Nem beszéltél soha magadról,  
csak más fák leveleire mutatva.  
Hogy robbantál azon a Schubert-esten!  
Vad szenvedéllyel hamis szenvedélyre,  
lecsaptál arra a híres énekesre,  
aki a Winterreisét énekelte félre.  
Hallgasd meg egyszer Julius Patzakkal!  
Ő volt a legjobb. Nem mondtam soha?  
Bár voltak mások is... No és a zongora...  
Vagy már elfelejtetted volna tényleg?  
Mindjárt kezdődik az új sorozat, a bérlet  
az Akadémián; azt ki ne hagyjuk!... –  
De fenn az oldalerkélyen, a második sorban,  
az Évi mellett, ott lesz majd az a nagy lyuk.

Esterházy Péter

## ZSUGORODIK

A minap hirtelen fölindulásból Büchnert kívántam olvasni, lapozgatva a kötetet váratlanul ezt látom: Jegyzetek (Fodor Géza). Ezt, ezt a megjelenési formát valahogy jellemzőnek tartom rá. Vagy csak a kapcsolatunkra? Nem jelent meg, nem ott volt (tartózkodott), inkább mindig fölbukkant, csöndesen, váratlanul, de mintha okkal. Akkor is így, ha mint a Kamrában, munkaköri kötelessége volt (legalábbis azt hiszem) a jelenlét, vagy Szigligeten, ahol már előzőleg láthattam a vendégek listáján. Ez a két hely volt találkozásaink kiszámítható színtere – és olykor a város.

A város mint olyan. Ő is úgy tudott *menni* az utcákon, hogy azt gondolhattam, amit egyszer Kurtággal kapcsolatban: jót tesz egy városnak, ha benne *egy ilyen* mászkál. Nem sétált, nem flanírozott, flangálni semmiképp, de nem is látszott, hogy volna célja a moz-

gásának. Egyszer, ahogy jöttem föl a metróállomásból a lépcsőkön – akkor ott tehát én voltam az, aki fölbukkant –, szinte belebotlottam vagy nekiütöttem. Oh, hát te vagy az?, mondta, mintha egy régi (nem nagyon régi) regényből szólna. És mosolygott. Erre emlékszem leginkább, a mosolyára. Azt hiszem, sokféleképpen lehetett ezt látni, akár védekezésnek is, álarcnak, elegáns udvariasságnak; egy kicsi személytelenséget, vagyis úriemberséget én is észleltem, de még inkább örömet. Lehet persze, hogy csupán a sajátomat láttam az ő arcán viszont.

Az írók sorozatát a Kamrában nagyon jól kitalálta, bármelyikünk úgy mehet oda, mintha haza (a hazai pálya előnyével), és nem kell (nagyon) aggódnia, hogy lesz-e közönség: a Kamra, épp őáltala, olyan hely lett – hát amely biztosít valamit, ahogy a költő mondja (többen is): szavatul a lady biztosságáért. A felolvasások után rituálisan bejött az öltözőbe, bólintott, örült, ez még hozzátartozott az estéhez.

Évek óta akartam vele beszélni, inkább beszélgetni az operáról, majd uzurpállak, mondtam neki mindig.

A metróállomás kijáratában sokáig álltunk, piszkos kora tavasz volt, szikrázóan süttött a nap. Csak hunyorogtam, ő se mondott semmit, én se. Jólesett így ott állni, olyan volt, mintha nagyon ismernénk egymást, mintha barátok volnánk, akiknek nem kell társalogniuk, nem kell a társalgás segítségével elérni addig, ahol már beszélni is lehet.

Pedig alig ismertem.

A Büchner-kötet 1982-ben jelent meg, 36 forintba került, múlik az idő, nem, zsu-gorodik a zsu-gori idő, felelős szerkesztő: Várady Szabolcs.

Nagy András

## TÉL ÉS KÉSŐ NYÁR

Hogy mekkorát *húlt a világ*,\* most már pontosan érzem, ahogy kinézek a havas kertbe, pedig csak november van, még annak sincs vége; viharos szél fúj, kavarja a nagyon korai havat, és borzongva kell megbékélni azzal, hogy hideg következik, hirtelen, váratlanul és valamiként már végleg.

Nyár volt, amikor legutoljára találkoztunk, forró és fülledt nyár, Géza átsétált a munkahelyemre, ahol éppen ügyeletes voltam, a titkárság beszélgetésekre alkalmatlan székeken ülve kávéztunk, s a kényelmetlenséget tetézte, hogy felújítás zajlott ekkor az Áldásy-palotában: fúrás, vésés, kalapálás zaja adta beszélgetésünk háttérét, rendszertelen áramkimaradásokkal; a be- és kiút pedig törmelék, bútorok, ládák közötti labirintussá változott.

Hogy „mindig így lesz ezután”, az az építkezést illető szabadkozásom gyenge poénjából azóta metafizikai ténnyé változott – Fodor Géza nem jön többé a Színházi Inté-

\* Kornis Mihály búcsúztatójából.

zetbe, nem ül le, nem kávézik, szelíd és bölcs szarkazmusával végleg hiányzik a Krisztinavárosból, a nyárból, télből; ebből a feltartóztathatatlanul közeledő jövőből.

Mert éppen arról beszéltünk július végén: egy tudományos műhely tervéről, a színház története, elmélete és esztétikája számára, aminek létrehozására végre esélyt ígért egy – akár szándéknyilatkozatként is olvasható – hivatalos levél. Egy efféle műhely sürgős szükségességét néhány héttel korábban Géza fejtette ki – szinte csak „mellékesen” – egy könyvbemutatón a Károlyi-palotában, végigtekintve színházelméletünk és -történetünk cifra nyomorúságán. Fontos és heroikus kísérletek felvillantásával a gondolkodás különféle kereteinek kialakítása számára, és rendre bekövetkező, a maguk módján hasonlóan fontos és emlékezetes kudarcokkal azután. Hogy ez ne legyen mindig így ezután, ezért kerestem meg előbb levelemmel, majd telefonon – és erről szólt nyáron a beszélgetésünk.

De előbb Gorkij BARBÁROK-ját kérte kölcsön a könyvtárunkból, oroszul és lehetőleg a frissen gondozott szöveget, mert a próbák a Katona József Színházban nyár végén már elkezdődnek, s a fordítást ellenőrizni akarja. Újra kell tehát olvasnia az eredetit – és az a néhány mondat, ami a keresgélés során elhangzott Gorkijról, drámáról, kiadásról, mind színház-történeti súlyú volt, nem tudott másként fogalmazni, nyilván. Ha nem lettem volna olyan elszánt a tervezett szellemi műhely esélyét illetően, akkor könnyen a szovjet-orosz színház-történetről szólt volna ez a beszélgetésünk, no meg a mögötte rejülő eszmetörténeti dilemmákról, és míg azóta is fáj a szívem, hogy nem arról szólt, ugyanakkor az átépítés és tervezés hangos és sürgető jövő ideje mégiscsak minden módosítást legítimált.

Rövid ujjú ingben, szandálban, nagy aktatáskával a lábánál ült a kényelmetlen fotelben, odakint, a forró Krisztina körúton rendre elszirénázott egy-egy mentőautó, nagy volt a hőség. Megfontoltan, pontosan és persze ironikusan fogalmazott, arról a szellemi állapotról, amibe kerültünk, mind a színházelméleti, mind a -történeti gondolkodás komoly és sűrűsödő gondjai miatt: jelentős és jelentéktelen kísérletek nem teremtettek folytatható hagyományt, elveszett a kapcsolat a legfontosabb külföldi műhelyekkel és gondolkodókkal, lassan már a hiánya sem lesz érzékelhető. Pontos és kesernyés diagnózisát mégis valamiféle örömmel tudtam hallani, abban a hitben, hogy ezentúl rendszeressé válhatnak efféle beszélgetéseink: hogy közös töprengésünk fontos történetbe épülhet ebben az átépülő intézetben, és akkor lassanként mégis lesz remény. A történet és elmélet számára fontos remény, amelynek szerepe lehet a színházak számára, hiszen mindebből végső soron a művészet új értelmet, erőt és energiát nyerhet – és mindaz átragyoghat, ami még színház: szenvedélybetegség, társadalomrajz, rítus, szórakozás, kaland. Egyebek mellett.

És itt ez a váratlan, korai tél, és már tudom: nem lehet. Remény persze nyilván létezik, *de nem a mi számunkra.*

Talán azért maradt olyannyira emlékezetes az a nyári nap, mert egyébként ritka, bár sokféle dialógusunk alaphangját többnyire Géza sokat próbált rezignációja, bölcs pesszimizmusa adta meg: könyvről, előadásról, színházról, történelemről; s mintha ez került volna más fénybe azon a szerda délutánon. Óvatosan persze, de mégis, szinte kézzelfoghatóan, ahogy búcsúkézfogásunk előtt hozzátette, hogy neki megvan a szükséges tudományos fokozata, s így a velünk szemben támasztott banális, de nélkülözhetetlen hivatalos feltételeknek is megfelel. S a kézzel szorított ügy őriztem a tenyeremben, mint annak zálogát, hogy a műhely létrehozását *mind formai, mind tartalmi feltételek teljesülése nyomán kezdeményezhetjük* végre; lekísértem a homályos „cselédlépcsőn”,

keresztül a feldúlt udvaron át, majd néztem, ahogy távolodik a forró, július végi Krisztina körúton.

Odafent azután, a titkársági íróasztalnál gyorsan rögzítenem kellett mindazt, ami az imént elhangzott: alapkutatásról beszélt, forráskiadásról és nélkülözhetetlen – tehát megíratandó – monográfiákról, a magyar színház történet legfontosabb alakjainak széles körű dokumentálásáról, életútinterjúkról és könyvsorozatokról, külföldi példákra és hazai kezdeményezésekre, honlapokról és könyvkiadókról, felkérhető szakemberekről és elmerülő hagyatékokról s a mögötte felrajzolódó egységes koncepcióról és sokféle módszerről. Mi maradt ki? Bámultam kifelé az ablakon: képkeregető, biciklibolt, Püski-könyvkereskedés, T-Com-reklám, s azon ámultam, hogy mindezt azonnal olyan összefüggések közé helyezte és ezzel olyan közegbe ágyazta Géza, kávézva és a vésés hangjai között, hogy szinte már csak le kellett fordítani diszciplínákra, tárgykörökre, témákra, kutatási tervekre, emberekre, helyekre, időre – és persze pénzre. És akkor végre valami nagyon fontos kezdődhet el, az egyetemes magyar művészettörténet számára is, s hogy nagyon fontos, azt elsősorban onnan lehetett tudni, hogy Géza végiggondolta, eljött, és végigmondta.

\*

Ekkor is, itt is el kellett nyomnom azonban azt a vissza-visszatérő lelkifurdalást, ami találkozásaink során csaknem mindig hatalmába kerített. Most a közös terv, a káprázatos feladat fölébe kerekedett, míg máskor, ha fontos tanácskérésről, aktuális felkérésről vagy csak saját művemről volt szó, mindig hatalmába kerített az a nyugtalanság, hogy ezzel valami sokkal lényegesebbtől és maradandóbbtól rabolom el Gézát, hogy az ő nagy tehetsége most kedvessége és készsége túsza lesz, és merő önzésből is hagyynom kellene, hogy azzal foglalkozzon, ami éppen és elsősorban a fejében jár. Mert valahogy mindenben átizzott a lényegre irányított mélyes és átható figyelme, amihez képest az aktuális teendő csak „akcidencia” volt, mulandó és letudható, aminek nyomán – ritkán: révén – visszatérhet a legfontosabb kérdésekhez. Féltem tehát, hogy én is részese leszek annak, hogy Géza elmerül ezekben a mindig napinak tűnő feladatokban, s elragadjuk őt attól, amit voltaképpen létre kellene hoznia: a hatalmas áttekintésektől, az orientáló jelentőségű alpművektől, amelyek mind már a tollában vannak, s amiket senki más nem írt meg nekünk ezekben az elmúlt évtizedekben. Színházelmélet-történet. A Mozart-operák morfológiája. A dramaturgia alapvonalai. És a sor rettenetesen hosszan folytatható, akár több életműre is elegendő lenne – kortárs színházaktól kezdődően irodalmi jelenségekig, a legaktuálisabb esztétikai dilemmáktól a legarchaikusabb művészbölcséleti kérdésekig, keresztül zenén, képzőművészen, esztétikán. És nem csak a témák lennének elegendőek életművek sorozatára, de minden dialógus tanulsága az volt, hogy nem pusztán a tudása van meg hozzá, de az olvasottságon, áttekintésen túl a nélkülözhetetlen képzelőerő is, hogy végre már csak le kellene ülnie az íróasztalához, kikapcsolni a telefont, letudni a kötelezettségeket, hogy nekilásson.

Lehet, hogy a kötelezettségek tudták le végül őt? Mert hát hol vannak ezek a nagy, átfogó művek? Igen, persze, pontos körvonalaikban ott vannak a káprázatos tanulmányorozatokban: ott a *Muzsikában*, a *Holmiban*, a *Magyar Zenében*, a *Színház* valamikori elméleti szemelvénygyűjteményének bevezetőiben, ott a kritikákban és főként a tanulmánykötetekben, csak megfelelően célratörő empátiával kell olvasni őket. De hát ugyanúgy ott vannak-e, mint a polcra leemelhető, felüthető, vissza-visszalapozható könyvekben? Jaj, dehogyan. Erre nincs vigasz, legalábbis ilyen könnyű nincs.

Csak nehéz van. S a nehéz vigasz nyilván Gézához méltó, bár a lelkifurdalást nem csillapítja, és persze a hiányérzetet sem. Lukács „óvodájában” – ahonnan valaha ő is elindult – nyilván még nem volt kétséges, hogy a szellemi helymeghatározás legfontosabb eszköze mégiscsak az a mű, aminek koherens, átfogó, jelentős sorozatát létrehozta az – akkor már kissé megrendült karizmájú – mester: az *Öreg* ESZTÉTIKÁ-ja és ONTOLÓGIÁ-ja éppúgy erről szólt, mint az egykori példaszerű tévedések is, A FIATAL HEGELTŐL AKÁR AZ ÉSZ TRÓNFOSZTÁSÁ-ig és tovább. A Lukács-iskola „padjaiban” többnyire még megszülettek ezek a művek, és ha olykor homályosabban vagy fényesebben is – a mesterhez illő tévedésekkel együtt –, de megmutatkozott bennük ez a szellemi igény; de az „óvoda”? Amelynek tagjai számára még az a kegyelmi pillanat is elkövetkezett, hogy örökölt és szerzett dogmáiktól való szabadulásuk újabb horizontokat tárt fel, majd a „világrénd” megrendülése még további dimenziókat kínált a szellem kalandozása számára is; hogy szinte történetfilozófiai segítséget kínált maga a történelem. És ezt senki nem láthatta pontosabban, mint éppen ennek az egykor egymás közeléből indult nemzedéknek a tagjai, akik szellemi teremtőerejük legáldottabb szakaszában érzékelték, hogy a szemléleti horizont éppúgy tágul, mint ahogy átrajzolódnak a változathatatlanok hitt határok, nem csak országok között, de műfajoktól metodikákig, diszciplínáktól stílusirányzatokig és vissza; és nem utolsósorban saját működésük által is.

De hát itt a múlt idő még igen csak – most éppen: tragikusan – korai, hiszen ez a nemzedék nem csak jelen van, de műveik talán éppen most íródnak, megjelennek, sőt: akár klasszikussá érlelődhetnek, és erre is van példa, esztétikától politológiáig, nem egy. És éppen ezek az évek, túl a hatvanon, esélyt adhatnak erre a klasszicizálódásra; csak már Géza számára nem. Akitől rengeteget lehetett volna várni, és valahogy ez a várakozás minden alkalommal újabb és újabb érveket kapott, és csak lassan erősödött a nyugtalanság: végül létrejönnek-e.

Meg persze cáfolatokat is kapott. Pontosabban valamiféle „ráébresztést” a dolgok valódi jelentőségére, s effélében Géza ismét mesteri volt; vérbeli pedagógus. Hiszen ott ült már, megrendítően fiatalon a Katona József Színház egykori tablóján, szélül és szerényen, ha jól emlékszem, már szakállasan – és hát mindaz, ami annak a színháznak a negyedszázadából órá jutott, vajon nem életmű-e önmagában? „A Katona” mégiscsak átrajzolta a magyar színház történetét, és megmutatta a világnak, miféle esély bontakozhatott ki itt – lehetett volna nélküle? És vajon az, ami a *Holmi* által történt és történik szellemben, irodalomban, kritikában, nem kínál-e hasonló vigaszt – és ezeken a hasábokon legyen elég is ennyi. A Színművészeti Főiskola szemináriumi termeiben nem alakította-e elementárisan a színház történetét, mégpedig jövő idejűen, és ennek a jövőnek még éppen nincs vége? A Bölcsészkaron nem vált-e részévé mindaz, amit mondott, tett vagy akár ahogy hallgatott, a magyar és egyetemes művészetelméleti gondolkodásnak, s nem csak a tantermekben, de szakmai vitákon, folyosói dialógusokban és doktori védéseken, ahol egy-egy opponensi véleménye olykor egy kismonográfiával ért fel? Klasszikus vagy csak fontos szövegek gondozásával, kontrollfordításával, elemzésével, szerkesztésével nem segítette-e nemzedékek sorának a források megközelítésében? Operakritikái és színházi, irodalmi tanulmányai nem láttak-e el hatalmas feladatokat az értelmezésben, analízisben, közvetítésben – különféle fórumokon és formákban, de mindig mesterien? Nem fordult-e tisztázó szándékkal és az újragondolás merész igényével a közelmúlt története felé a Kamra hideglelés dokumentum-előadásában? És az a rengeteg beszélgetés, vita, szakmai találkozók és színházi büfékben, a Kosciuszko utcában és tanári szobákban, ahol olyan szerényen és

csaknem feltétlenül állt rendelkezésünkre, nem szívárgott-e át mindabba, ami teremtés, reflexió, szellem – rengeteg hajszáléren keresztül? Hogyan lehetne szó „torzóról”? Nem teljesebb-e az efféle életbe burkolt szellem a maga megnyilatkozásának ezernyi alakjával, mint egy félméternyi vaskos könyv valamelyik polc F betűjénél? Nem volt-e nagyobb bölcsesség és kifinomultabb érzék abban, amit kényszernek és a kedvességének való kiszolgáltatottságnak érezhettünk – és persze nem kevés rezignáció: hogy végül még „műfaj-e” a könyv? Mindaz, amiben megnyilatkozott, beszélt, érvelt, hatott, közvetített, nem volt-e frappánsabb és érvényesebb, mint régmúlt idők kötetekben épülő életművei? Legalább ennek ne szóljon a gyász, ha már a torzóban maradt élet másféle remekművei létrejöhetnek – a mi lelkünk rajta, hogy ebből nem tudtuk megformálni saját világunk tágas horizontját.

\*

Milyen fanyar fintorral tekintene ezekre az őt elsirató mondatokra. Nála jobban senki nem érzekelte a zavart fennkölttség és ügyetlen pátosz üres görcseit, s egyetlen kérdéssel vissza tudta zökkenteni a retorikus kalandozásokat a mögöttük sejthető jelentés pályáira: hogy végül is miről van szó? Arról, hogy elveszett az a feltétlen autoritás, aminek az ő hallgatag és mégis érzékelhetően súlyos jelenléte a záloga volt, annak pusztá tudata, hogy itt van, figyel, szól – és mindegyiket lényegien. Nézőtéren, egyetemi órán, tanácskozásokon, bárhol. Bár nem volt „apafigura” – így meg lehetett úszni valamiként a vele szemben vívandó generációs „osztályharcot” –, de hogy már nem látom soha idősen, még felfoghatatlan. És míg volt benne valami örökkévalóan gyermeki, nemigen tudtam elképzelni gyerekek, ahonnan pedig megmaradt kíváncsisága, a tekintetében bujkáló fény, ami gyerekszemekben tűnik fel, a nevetése – és az a könnyedség, amellyel lepillantott minden mélységbe, ahogy a fontos kérdések szélére érkező gyerekek teszik.

És volt ennek a belső harmóniának és integritásnak még egy fontos mozzanata, a szellemét szinte burokként védő zene. Pontosabban: amit és ahogy a zene jelentett számára – mert ezzel mintha felülemelkedne a művészetelmélet sokszor szűkös diszciplínáin. Persze ehhez nem csak fül kellett a hallásra, de főként szellem – a legtágabb értelmű akusztika érzékelésére –, hiszen végső soron odabent állnak össze a mindaddig csak kőszá és heterogén impulzusok – mert elsősorban az ő szellemének volt „abszolút hallása”.

\*

*„Kedves András!*

*Elnézéset kérem, hogy eddig nem válaszoltam a leveledre, egyetlen mentségem, hogy már harmadik hete betegeskedem, megszüntethetetlen lázzal és köhögéssel, orvostól orvosig araszolgtatva, megvilágító diagnózis nélkül.”*

Visszaszámoltam a gyógyulásig. Hogy ott folytassuk, ahol abbahagytuk. Hogy a diagnózist majd a boncolás fogja „megvilágítani”, elgondolhatatlannak tűnt. Miként ma is felfoghatatlan. Amikor már odafent hallgatja A VARÁZSFUVOLÁ-t – feltehetően mennyei hangszerelésben –, együtt a néhai szerzővel, a szöveggönyv írójával, a legnagyobb énekesek és rendezők előadásában. És ezentúl őt is halljuk A VARÁZSFUVOLÁ-ban – mert talán éppen ez a mű adhat kulcsot ehhez a borzongatóan meghitt mesevilághoz, az isteni naivítás mezébe öltöztetett, keserves tudás megszerzéséhez – ami szellemének és személyiségének talán legbelsőbb titkait őrizte.

Vagy talán nem is mennyei hangszerelésben hallja. Hanem valamivel esendőbbben, hogy teret találjon magának a kifinomult és méltán igényes kritikus. Hogy hinni lehessen egy még jobb, egy még tökéletesebb előadásban. Legyen mire várni, legyen mozgásteret a teljességre vágyásnak. És hadd hallgassák bölcsen szarkasztikus mondatait, áhítattal, az angyalok.

Lakatos Mária

## PRÓBAIDŐ

Közös ükapánk az ágostai evangélikus hitvallású, tősgyökeres székely kismemesi családból származó, de 1848-ban nemességéről lemondó Gábor Gerő az 1820-as évek elején, valószínűleg 1822-ben született a Hunyad megyei Bokaj-Alfaluban. Sok munkájába került nagyanyai nagynénémnek, Magyar Elekné Visy Masának, hogy mindezt kényszerűen kinyomozza 1939-ben. Többszöri levélváltás során egy kedves tiszteletes úr végre megírta, hogy „...az 1848 előtti anyakönyvek megsemmisültek. 1848. nov. 20–21-én az algyógyi egyh. község a fellázított többségiek által feldúlott, irattára, anyakönyvei, szent edényei, épületei stb. megsemmisítették, Bocz József nevű papja feleségétől, fiastól legyilkoltattak. Velük együtt Csiki Zsigmond gondnok, Keresztes Efráim iskolatanító s mások, összesen 17 lélek, sorstársai valamennyien annak az 10 000-nek, akik innen felfelé, a Maros mentén, az erdélyi hegyalján áldozatul estek a fellázítottak tomboló dühének... 1888. jún. 10-ről szól a legrégibb anyakönyvi bejegyzés...”

Ükapánk az 1822-es évre emlékezett születési éveként, ez szerepel egyik fennmaradt házasságlevelében is. 1848–49-ben azonban már Pesten élt, mert legénykorában, alig húszévesen, úgy összevezetett nevelőanyjával, Bethlen Mártával, hogy otthagya szülőföldjét, és meg sem állt Pestig. Neve a Gillyén és Gönczi által szerkesztett, 1849-re szóló NEMZETI SZÍNHÁZI ZSEBKÖNYV-ben szerepel először a ruhatári segédek (öltöztetők) között, 1869-ben már ruhatáros főszabó. Amikor 1854-ben először megházasodott, az Öt pacsirta (ma Puskin) utca 15-ben lakott, oda vitte feleségét, Schmitz Erzsébetet, akitől három leánya született: Mária, Katica és Kornélia. Mária (Irma), az én dédanyám, az első színitanoda növendéke lett, és el is végezte azt. Színpadi pályáját Molnár György társulatában, az Alagút bal oldalán épült Budai Népszínházban kezdte, nem sokkal később a Nemzeti Színház tagja lett, de hamarosan férjhez ment Visi (Visy) Imre szabadelvű hírlapíróhoz. Visi a *Nemzet* felelős szerkesztője, műfordító, országgyűlési képviselő és nagy reményű pénzügyi szakember, Jókai, Mikszáth és Hege-dús Sándor jó barátja, de 37 éves korában meghal, két leánykát hagy maga után, Visy Erzsébetet (Bözsit, nagyanyámat, a későbbi Lakatos Artúrnét) és Visy Máriát (Masát, a későbbi Magyar Eleknét). Kornélia (Nelli) drámai szopránként 1888-tól az Operaház szólóénekes, majd Szabadkára (Palicsfürdőre) költözik, ott Farkas ügyvéd feleségeként három gyermek anyja lesz, és – ahogy Balázs Béla NAPLÓ-jából kiderült – kikapós szépasszony, aki persze Balázs Béla csáberejének sem tudott ellenállni. Katica operai kardalos. Finom, egyedül élő hölgy, aki szerint „ha egy úrinő egyedül megy az utcán, mindig vigyen a kezében egy kis csomagot”. Közben azonban Gerő első felesége meghalt, a gyerekeknek anya kellett, így hamarosan feleségül vette Penn? (Böhm?)

– az iratokban így is, úgy is szerepel) Magdolnát, színházi ruhatárost, később az Operaház fő ruhatárosnőjét.

Böhm (vagy Penn) Magdolna szülte a három lány féltestvérét, Gyula fiukat, akinek Hartman Máriával kötött házasságából született Rezső, aki majd Géza nagyapja lesz, és Kató lányuk, Géza majdani keresztanyja. Gábos Gerő papa viszonylag hosszú életet élt, 1898. május 14-én „veselob” vitte el. Akkoriban a VI. ker. Dessewffy u. 16. szám alatti lakásban éltek. Igazi pestiek voltak, és azok is maradtak. Hamarosan Rezső fiú lett a kenyérkereső családfő, ő vállalta Kató húga nevelését is, aki pedig később, a második világháborúban megözvegyült unokahúgát, Gábos Magdát, Géza édesanyját és a félárva Gézát magukhoz vette, és hosszú éveken át éltek együtt a hagyományt megtörve Budán, a Víziváros egyik szép, negyvenes évek elején épült, akkor modernnek számító, két szoba hallos lakásában, ahová Kató néni engem is befogad majd, és szeretettel igyekszik jó háziasszonynak nevelni házasságunk hat évében.

Géza édesapja, Fodor István, ahogy akkoriban nevezték, „vizesmérnök” volt. Fiatalkori munkásságát főként a nagykunsági rizsföldek csatornáit őrzik. Mérnökcsaládból származott, édesapja, Fodor Henrik egyik létrehozója volt az észak-balatoni vasútvonalnak, családjával Tapolcán élt, és Révfülöpön volt szőlőjük. Géza reformátussá kikeresztelkedett édesapját zsidó származása miatt 1942 januárjában behívták munkaszolgálatra, és a 2. magyar hadsereg katonájaként esett orosz hadifogságba, ahol – valószínűleg – tífuszban meghalt. Magda (és Géza is) várták haza, amíg az ötvenes évek elején meg nem kapták az „eltűnt” értesítést. Magda nem ment újra férjhez. Élete célja fia felnevelése lett.

Mindent összevetve tehát, Géza és az én dédszüleim féltestvérek voltak. Erős hagyomány volt a családnak ebben a részében a színház és az opera. Három generáción át, a magyar színháztörténet kezdeteitől ott van a család valamelyik tagja a Nemzeti Színház körül (dédszüleimnek, Gábos Irmának és Visi Imrének Szigligeti Ede volt az egyik házassági tanújuk, Podmaniczky Frigyes is gyakran emlegeti naplójában Gábos Gerőt. Azt is leírja, hogyan állt dédanyám díszőrséget néhányadmagával Szigligeti ravatalánál). Gábos Irma és Nelli liberális meggyőződésű házastársat választott, a következő generáció tagja, Rezső (Géza nagyapja) pedig a szép és intelligens, zsidó vallású Löwy Bertát vette feleségül. Magda lányukat katolikusnak keresztelték (Gerő második házasságában is reverzálist adott), de evangélikus gimnáziumba járatták.

Családunkban a szabadelvű hagyomány mellett a színház iránti vonzalom is tovább élt. Nővérem és én, no meg Géza is, már gyerekkorunkban elhatároztuk, hogy a színház felé igyekszünk, hiába próbált az idősebb Magyar Bálint, aki szegről-végről nagybátyánk volt, erről mindenáron lebeszélni. „Csak a színpadig van protekció, vegyétek tudomásul!” – mondta nem éppen kedvesen, de korrekten. Pedig nem is protekcióért, csak tanácsért mentünk hozzá. Nővérem, a régi tipizálás szerint, drámai hősnőnek készült, én előbb a táncosnői, majd a díszlet- és jelmeztervezői pályát céloztam meg. Persze Gézával együtt, aki 12-13 éves korában megsúgta nekem, hogy nem rendező, hanem tulajdonképpen színész vagy énekes szeretne lenni. (A mutálás nehéz korszaka után hamarosan kiderült, hogy szép bariton hangja van és jó előadó.) Ez a „vallomás” volt első jele annak, hogy fontos vagyok neki: közös titkunk van. Én akkor már tudtam, hogy a színészet nem könnyű pálya, mert Básti tanár úr 1954 telén nővéremet eltanácsolta a Főiskoláról. „Maga ide túl rendes lány” – mondta, ami való-

színléleg igaz is volt. Nekem is hamar be kellett látnom, hogy szüleim vidéki bolyongásai alatt elszaladt az idő (apámat munkája miatt ide-oda helyezték), és mire balettmester keze közé kerülhettem volna, már nem nyúltak az amúgy is eléggé kötött izmaim. Némi koreográfusi ambíciók után belenyugodtam a jelmeztervező „csendesnek” látszó sorsába, amit, reméltem, össze fogok kötni Géza vágyaival, és nemcsak rokonként szerethetjük egymást, hanem együtt dolgozhatunk is.

Szüleink már a háború előtt össze-összejártak. Előbb csak Magda és apám mint rokonok, majd a két házaspár. Pista bácsi, Géza édesapja, kedves, vidám, jó társasági ember volt, szerette a gyerekeket is, különösen kedvelte az akkor 5-6 éves szép kislány nővéremet.

1948–49-ben rövid ideig fenn laktunk Pesten, így találkozhattunk. Meg is hívtak Géza gyerekzsúrjára, de ennél sokkal emlékezetesebb élmény volt mindkettőnk számára az, amikor említett rokonunktól, Magyar Bálinttól, aki akkoriban az Opera titkára volt, kaptunk egy emeleti páholyt a JANCSI ÉS JULISKA – BABATÜNDÉR előadásra. Ötévesek voltunk, és egymás mellett ültünk a páholy első két székén. Én némileg megilletődve és nem titkolva félelmemet a boszorkánytól, amit Géza kis mosollyal csitított. Amikor azonban a boszorkány háza óriási robajjal összedőlt, nem tudtam visszatartani magam, és kiabálni kezdtem, hogy bombáznak! Jaj, bombáznak! De Géza megfogta a karom, és megnyugtatóan: Te, ez csak játék, ez csak színház! És szemmel láthatóan élvezte a hatást.

Szüleim kényszerű országjárása miatt évekig csak levelekből értesültünk egymásról. Emlékszem anyámra, amikor az ötvenes évek elején egy-egy levél olvasásakor mesélt róluk, míg el nem sírta magát, és fejét lehajtva mondta: „Micsoda szégyen! Ezek a drága, jó emberek!” Nem mertem tovább kérdezősködni, mert nem szerettem, ha anya sír, de éreztem, hogy itt valami szörnyű dolog történt: Gézukának nincs édesapja.

1954-ben végre visszakerültünk Pestre. Magdi néni és Géza elsők között látogattak meg bennünket, és attól kezdve folyamatosan ápoltuk a rokonságot. Hamarosan kiderült, hogy jól tudunk „beszélgetni”, és örülünk, ha a családi vendégeskedés során félrevonulhatunk. Géza megmutatta színész-, énekeskép- és autogramgyűjteményét, kis könyvszekrényét, ahol már csak az ő könyvei vannak. Van egy remek műveltségi társasjátéka, amin kigyullad a pici villanykörte, ha jó választ adok. Persze ő nyer, de ezt udvariasan és kedvesen teszi. Megindult köztünk a „Ki tud többet?” verseny, amiben én majdnem mindig alulmaradtam, bár voltak területek, ahol nála biztosabban mozogtam még akkoriban. Egyre jobban megértjük egymást, de valami olyasmit is érzünk, amiről nem merünk beszélni. Izgalom fog el, ha felhív telefonon, és csak annyit mond: „Bocsánat, tévedés.” Egyáltalán, Géza maga az izgalom: gyönyörű kék szeme, hosszú sötét szempillája, szökés, kissé hullámos haja, okos tojásfeje és nagyon jó humora van, velem gyakran évődik, nővéremet szereti ugratni. Ő ugrik is, amin Géza jókat mulat. Csak mintha az orra sokkal nagyobb lenne, mint tavaly ilyenkor – állapítottam meg egyszer, de ez nem tudta lelohasztani furcsa izgalmamat, ha kettesben voltunk. Ez pedig nem volt könnyű. Én még „kislány” voltam, szüleim aggódva figyelték, tanuló-e eleget, mit csinálunk, ha mosogatás ürügyén kimegyünk a konyhába. Láthatták: én mosogatok, Géza törülget, és közben beszélgettünk és remegtünk. Ahogy múlt az idő, és kamaszodtunk, egyre inkább éreztük, hogy valami furcsa dolog történik köztünk. Erről nem szabad beszélni, mert ez nem természetes, gondoltam. Géza rokon. Na de mennyire rokon? Faggattam anyát, apát, akik többször elmagyarázták, de valahol mindig belegabalyodtak a rokoni szálak bogyozásába, és kezdtük előlről. Akárhogy is volt

rokon, ezt próbáltam elfelejteni. Attól is tartottam kissé, hogy majdnem egyidősek vagyunk. Mesélték szüleink, hogy anyám odaadta Gézának apám toledó hímzésű pólóját, én pedig megörököltem a három hónapos Géza újszülöttkelengyjét.

Közben hetedikesek lettünk, Géza már túl van élete legnagyobb operaélményén, az 1956 márciusában lezajlott DON JUAN-felújításon. Melis hófehér selyemben énekelte a pezsgőáriát, a másik Don Juan, Svéd Sándor borvörös jelmezben volt. Felejthetetlen, ahogy Géza az operai mozgást is utánozva elmesélte, azaz előadta, hogy pattant ki a színpad elejére Melis György a híres ária éneklésekor, és micsoda fergeteges sikere volt. Közben eljött a forradalom. Édesanyjával és Kató nagynénjével felkerekedtek, és gyalog átjöttek hozzánk a körútra, Pestre a Vízivárosból, hogy nem történt-e valami bajunk. Erre is csak Géza vehette rá őket. Éreztem ezt, de nem mertem jelét adni. Egyszer Géza a CYRANÓ-ról kezdett beszélni, azaz idézni belőle. Neki már megvolt a nemrég kiadott Ábrányi Emil-féle fordítás egy csinos kis illusztrált kötetben, amit kölcsönadott, hogy feltétlen olvassam el, és mondjam el véleményemet a darabról. Nyáron, már iskolai szünetben, a hűvös szobában, egyre nagyobb izgalommal olvastam a gyönyöző rímeket, a szellemes verseket, amikor rájöttem, hogy „Robin Magdolna, a legbájosabb unokatestvér” valószínűleg én vagyok, nem lehet más. Visszaidéztem Géza kissé még mutáló, de egyre mélyülő hangját, amint kívülről mond egy-egy részletet, és most, újraolvasva megértettem: Géza szerelmes belém, de nem meri megmondani egyenesen, valamiért fél ettől. De hát miért? Ó, istenem, igen, a nagy orr! A cyranói nagy orr! Nem találja magát elég csinosnak, fél a visszautasítástól. Újra egy titok, amit nem mertünk kimondani. Vége lett a nyárnak. Ő hazajött Révfülöpről, maga gyűjtötte és készítette kagylóláncot kaptam tőle ajándékba. Én visszaadtam a CYRANO-kötetet, próbáltam valahogy tudtára adni, hogy értem én, mindent értek, de hát most mit csináljak?

Gimnazisták lettünk. 1957 nyomott ősze. A gimnáziumban feszült volt a légkör, nem nagyon értettem, mi van, csak valami nagyon nem stimmel. Titkaink is egyre jobban nyomasztottak, nem tudok jól színlelni. Géza többször megjelent a körúton váratlanul, hazafelé menet „véletlenül” találkozottunk. Többször úgy tettem, mintha nem látanám, nem mertem vele szemtől szembe kerülni. Majd egyszer megkért, hogy feljöheszen, szeretne mondani valamit. Én alig éltem, féltem, hogy anyám otthon van, de szerencsénkre még nem ért haza, és amikor Géza remegve odaállt elé, és elkezdte mondani az erkélyjelenetből Cyrano áradó vallomását – „*Minden, minden, minden ajkamra tődül, rád dobálom sorba, egész csomóستul*” –, a monológ utolsó soráig, csak ültem egy vak divány szélén, kék iskolaköpenyben, fehér gallérral, és nem tudtam megszólalni. Majd odamentem hozzá, és valami anyás bölcsességfélével próbálkoztam: „Várjunk még, ne siessünk, majd meglátjuk...” Ő lehajtott fejjel állt, és nagyon szégyellhette magát, én nem mertem a kezét sem megfogni. Így álltunk egy darabig, aztán köszönt és elment. Szerettem volna utánaszaladni, mert éreztem, hogy most valami iszonyút műveltem vele és magammal is. Ettől kezdve a boldog izgalom szorongó izgalommá vált. Hogy tudom jóvátenni ezt? És egyáltalán, mit kellett volna csinálnom? Nagyon sokszor végiggondoltam, miért is mondtam én ezt Gézának, miért nem voltam boldog a vallomásától? Azt hiszem, féltem a szerelemtől, amit nem is ismertem. A lánytest érezte már azokat a furcsa bizsergéseket és fájdalmakat, amik jelezték a jövőendő női kínokat, de ebben még nem ismertem fel azt az érzést, amit Géza iránt éreztem. Csak abban bíztam, ki tudom várni a magam szabta „próbaidőt”, és három-négy év múlva boldogan állhatok elé: ma is szeretlek, gyere, most már felnőtünk, kiálltuk a próbát.

Ettől kezdve mindennap Gézával keltem és feküdtem – gondolatban. Próbáltam kiérdemelni őt. Hűséggel és undok fensőséggel utasítottam vissza minden „udvarlót”. Mosolyogtam rajtuk: hol vagytok ti Tőle?! Mit gondoltok? Én várok valakire.

De erről senkinek sem szóltam, legkevésbé Gézának. Egy-két hónap kínos csendje után meghívott egy FAUST-előadásra. Ekkor kezdtünk együtt operába járni. Ismerősei révén időnként hangversenyszabadjegyhez jutott, gyakran elhívott oda is, főleg kis koncertekre a Váci utcai Bartók-terembe. Iszonyú feszültség volt köztünk, a még formátlan vágyakozás és a testi gátlás harcolt bennünk. Rendesen megalapoztam későbbi nyavalyáimat, vagy már ezek is a tüneteik voltak? Mélyen, nagyon mélyen éreztem és tudtam, hogy csak vele akarok élni, nem akarom kis kamaszszerelemre tékozolni ezt az érzést, egy életet szeretnék vele felépíteni. Mindeközben Géza is nagyon megváltozott, a kedves, érzelmes fiúból vad, lázadó kamasz lett. Új barátai vannak, és az iskolájukba már lányok is járnak.

1958 nyarán elhívott a Lukács-fürdőbe. „Ne ülj mindig itthon, bemutatom a barátomat.” Nem akartam megmondani, hogy nem merek elmenni, mert nincs rendes fürdőruhám. Azért felhúztam valami kölcsönfürdőruhát, és nem győzve takargatni magam, felmentem a napozóba. Ott ült a barátja a platánok árnyékában, és hol ágaskodva a lenti medence partját leste, hol egy Baudelaire-kötetbe mélyedt. Amikor kezet nyújtottam, kissé meghajolva és hadarva mondta: „Perl György vagyok” – és máris, mint egy faun, ugrott egyet, és eltűnt a tömött uszoda fel s alá sétáló közönsége között. Géza csak legyintett, mint aki azt mondja: ez a fiú teljesen örült. Hamarosan feltűnt egy nagyon csinos fiatal lány és az őt követő férfislepp. Gyuri valahol a sor végén igyekezett némi helyzeti előnyre szert tenni, egyelőre reménytelenül. Visszajött, és egész délelőtt Baudelaire EGY DÖG-ÉT elemezték, különböző magyar fordításokat hasonlítottak össze. Géza nyilván mondta neki, hogy „franciás” vagyok, hát megmutatta, hogy ő még „franciásabb”.

Igen, a következő tanévben a Toldyba már lányok is járnak. Harmadik gimnazisták lettünk, már nem vagyunk gyerekek. Géza belekerül az iskola diákélcspatáiba. No nem, mert olyan jó tanuló (többnyire „jó” rendű, mint én is), hanem feltűnik szervezőkészségével. Önképzőkört, iskolai újságot és színházat szervez. Én sem maradok le, megpróbálok ugyanezt. Igazgatóm, Otta Istvánné vezérőrnagyné felügyelete alatt, mégpedig a KISZ-en kívül, ez nem akármilyen játék. (Ösztönösen nem szerettem semmit, ahol egyszerre kellett valamit csinálni sok embernek. Még akkor sem, ha az a nagyokos Dalos Gyuri is átjár a Kölcseyből megnézni, mit csinálunk.) Nincs könnyű dolgunk. A megszerkesztett újság kéziratával végigjárták velünk még a Kiadói Főigazgatóságot is. 1959-et írunk. Gézáék hamarabb célt érnek, megjelenik a *Toldy* című stencilezett iskolai lapjuk Géza tanulmányával *AZ EMBER TRAGÉDIÁJÁTÓL* és Perl (Petri) Gyuri versével. Meséli, hogy az önképzőkörben előadást is tart. Majd meghirdeti a felvételit a színjátszókörbe. Jönnek a helyes lányok is, és van köztük tehetséges. Géza elhatározza, hogy az ő rendezésében előadják Csehov *JUBILEUM* című darabját. De erre már nem kapok meghívást. A rendező beleszeret a hősnőbe. Tudtam, hogy ez is eljön egyszer, úgy kell nekem, mit hülyülök mindenféle próbával és fogadalommal. Az előadásnak nagy sikere van, és a következő évben már Lorca *CSODÁLATOS VARGÁNÉ-JÁT* rendezzi a Mester. Megnyerik a kerületi versenyt. Most másik lány játssza a főszerepet, ő ebbe is beleszeret. Nem is titkolja. Már nincs titkunk egymás előtt. Nekem sem kell több. Igaz ugyan, hogy ritkábban találkozunk, de azért megtalálom a módját, hogy beszélhessek

neki egy csodálatos magyartanárról, akit tátott szájjal hallgatunk, aki minden idézetet kívülről mond, akitől olyasmit tudunk meg a magyar irodalom titkairól, amit nem is álmodtunk, és aki... se vége, se hossza beszámolóimnak. A „Ki tud többet?” verseny „Ki tud nagyobbat mondani?” versengéssé fajul. Féltékenyvé akarjuk tenni egymást. Ez már harc. 1959-ben az Operában felújítják a TRISZTÁN-t és a KÉRSZAKÁLLÚ-t. Amikor együtt megnézzük, együtt szenvedünk, egymásért, egymás miatt.

Eljött az érettségi éve. A helyzet komoly. Mi lesz velünk? Mivé leszünk? Én végképpen a francia és a magyar irodalom mellett döntök, Géza színházi rendező akar lenni. Vagy mégsem? Bölcsészkarra is jelentkezik. A Főiskolára nem veszik fel, az ELTE-re előfelvétellel. Engem úgy sem. De most nem is ez a fontos. Eljött az idő, hogy odaálljak elé: nézd, itt vagyok. Szeretlek. Mostanáig vártam rád, csak rád.

Kissé ügyetlenül, de boldogan csókoltuk meg egymást a Károlyi-kertből hazafelé sétálva az Erzsébet tér egyik padján. A levegő violaillattól volt nehéz. Akkor még szépek voltak a parkok a városban.

Závada Pál

## G. SZEMECSILLOGÁSA

Harmadik hónapja kutatok emlékezetemben és följegyzéseimben, sőt nyomozómunkát folytatok, hogy időpontokat kiderítve keressek támpontokat, hátha segítségükkel alaposabban összegyűjthetem Fodor Gézához fűződő emlékeimet. És majd' minden este megtérek hozzá – tőle és róla olvasok, vagy meddően tépelődöm csak rajta és magunkon. De hiszen tudom, miért vagyok kénytelen morzsánsként összekotorni múltunk vonatkozó darabkait – mert említésre érdemes, egybefüggő beszélgetéseink kettesben alig voltak. (Időnként eltűnődöm, mi legyen az, amivel a későbbiekben majd jóval több időt szeretnék eltölteni – régóta van ott például, hogy zenét hallgatni, de az is, hogy Gézával beszélgetni.)

Holott mint lapszerkesztő hétfőnként mellette ültem tizennyolc évig – ám alkalmanként alig egy-másfél órán át. Mert utána rögtön tanítani sietett, ezért sem lehetett vele közösen távozni s olykor legalább elmenőben beszélgetni. De évenként legalább negyvenötször tehát (ez összesen nyolcszázötz alkalom) láttam, hallottam, aztán meg olvastam, mikor miről miként vélekedik, hogyan gondolkodik és ír – számomra pedig ez minden jel szerint kivételesen lényegessé vált. Mindez – és még inkább ő maga. Senkim sincs, aki az egymásnak szentelt elég csekély számú órák és mondatok dacára személyesen is ilyen fontossá vált nekem. Kérdés, hogyan lehetséges ez.

Habár ki tudja, érdemes-e átszítálni végleg lepergett perceinket, hogy vajon fennakadnak-e ilyen-olyan okból emlékezetesek, amelyeket aztán megtisztogathatunk, személyes motívumokkal megjelölhetünk, sőt kissé át is igazíthatunk? Mert ugyan mit ér valamely személyes emléktöredék mondjuk történetfilozófiai léptékkal mérve?, bírhat-e legalább akkora jelentőséggel, mint amit az a darab papír ér, amelyre leírva kifér? Fogalmam sincs, de földidzésükön kívül momentán nincs egyéb eszköz a kezemben, amellyel megpróbálhatnám késleltetni Géza távolodását, emlékének elhomályosulását. Ha nem kilátástalan eleve is bármi efféle törekedni.

Legelőször 1990 elején találkoztam vele a New York-palota már szétesőfélben lévő Szépirodalmi Könyvkiadójának egyik irodájában, ahol a *Holmi* szerkesztői (már akkor is hétfőnként 2-től) értekezletüket tartották, de ahová én még csak mint szerző kopogtattam be – talán a majd a márciusi számban megjelenő első recenzióm korrektúrája végett. Egyablakos, szűk szoba volt, a két egymás felé fordított íróasztalhoz (Réz, Domokos) kétoldali lábak közt kellett eljutni (Radnóti, Várady, Fodor). Úgy emlékszem, Géza baloldalt, a fogason lógó kabátok alatt ült egy úgynevezett puffon – pár hónap múlva magam is oda lettem leültetve, őmellé egy másikra.

Mert ahol ez az emlékezés kezdődik, tizennyolc évvel ezelőtt is ott tartottunk, mint most. Hogy meghalt egy barátunk, aki *Holmi*-szerkesztő volt – Vági Gábor, aki csak hét lapszám megjelenését érthette meg. És én ezért, őhelyette kerültem be ide szerkesztőtanoncnak. Leültem Géza mellé, akinek nemrég olvastam a Petri Györgyről szóló (a *Holmi* első három számában megjelent) tanulmányát. A kollégák örömmel fogadták el éppen Kertész Imre ANGOL LOBOGÓ-ját közlésre. Majd Vas István csoszogott el a térdek közt, nagykabátban, rohanvást, épp csak letette Réz asztalára az Ottlikot elsírató Búcsúszó című versét – 1990 decemberében jelent meg –, hogy erre majd kevesebb mint másfél év múlva Várady Szabolcs Vas István-búcsúztatója feleljen (DE TE ÉLTÉL, 1992. április). Közben Géza pedig gőzerővel szervezi a *Holmi* Mozart-számát (1991. december). De addigra a New York-ház kiürített, mi pedig már Réz úr Jászai Mari téri lakásában értekezünk, ahogy azóta is minden hétfőn.

Belépek, Géza már ott van, Rézzel beszélget, mindig ő az első – így lopnak maguknak hetente pár percet, hogy kettesben lehessenek. S minthogy ehhez csaknem két évtizeden át – nyilván nem véletlenül – ragaszkodnak, az ember megpróbál nem belezavarni. Pedig úgy sejtem, Pali ezt használja föl arra is, hogy Gézától hallgatni való zenét kérjen vagy javasoltasson magának – és ilyesmire igencsak rászorulnék magam is.

Hétfőnként egymás mellett ülünk tehát Réz kárpitozott székein (a támlák enyvezése szétlazult, elvált), s nézzük a Margit hidat, a Dunát, a Margitszigetet és a budai hegyeket – Sándor és Pali orra közt. Emlékszem Géza cipőire, táskáira, szövetnadrágjaira, kardigánjaira. Télikabátjára és usankájára. Szandáljára és nyári ingeire a nyaralások napjaiból.

Bal lábammal a szőnyegen a fekete válltáskája, kartondossziét emel ki belőle, válogat a gemkapoccsal összefogott írások közt, előhúzza céduláját a jegyzeteivel, referál a beérkezett kéziratokról. Olykor előre megírt véleményét olvassa föl gépiratból – '90–'91-ben még írógéppel írunk, a számítógépre való átállásaink évadjának, ha jól emlékszem, a következő, a '91–'92-es szezon számít. Gyakori, hogy többen is – vagy mindnyájan – írásban terjesztjük elő hozzászólásunkat, divatba jönnek a névkezdőbetűs szignók, RS szellemesen tömör mondatokban szögezi le egy-egy fölajánlott írásról szóló álláspontját, RP szállás kezevonásának kibetűzését eleinte gyakorolnom kell, de fontosabb esetben pontokba szedett érveit ő is legépeli, VSz mindig lakonikusan tömör, DM egyenesen írógépbe fogalmazott filippikái (Matyi sincs már köztünk) olykor szinte fölsisteregnek.

Géza hozzászólásai pár sorban is előzékenyen megvilágítják az embernek (vagyis nekem), miről is van itt szó, amiről soha nem is hallottam talán, tisztánlátást teremtenek nemcsak az értekezésnek magának az okfejtésében, hanem annak tágabb környékén is, kiemelik az érvelés, majd a megformálás erősségeit és gyengéit, s kíméletesen elegáns tapintattal teszik a művet a helyére – többnyire a még javítható közlendők, illetve a javíthatatlan visszaadandók közé –, sorait finoman futó aláírásával zárja. Fölveti például, vajon melyikünk nem óhajtana olyan írásokat látni a lapban, amelyek

Foucault éles elméjével és Kosztolányi eleganciájával volnának megírva – hogyan óhajtánánk, feleli, ám az ilyen cikkek felettébb ritkák. Gyakoribb, hogy a szerző fontos dolgokat mond esetlenül és aránytalanul, avagy fürgén és elegánsan beszél, de kevés szubsztanciával. Ilyenkor, mondja Géza, szívjuk a fogunkat, ki melyik oldalra érzékenyebb, annak hiánya miatt. Ritkábban fordulnak elő olyan esetek, amelyek még az ő visszafogott reflexióinak sorai (és persze eleven szavai) közé is bevezetik a szenvedély áramát. Ha egy-egy lenyűgöző verset, remek kritikát vagy telibe találó gondolatmenetet dicsérhet, olyankor a játékos győzelmének öröméhez hasonlatosan kezd csillogni a szem. És ez megfontolás nélkül teszi őt számomra egészen vonzóvá – ami nem jelenti rögtön azt is, hogy megközelíthetővé.

Mit kerülgessem, elég hamar észre kell hogy vegyem, szerkesztőtársaim nemcsak hogy egytől egyig legjobbjai, legtekintélyesebb alakjai hivatásuknak, illetve szakterületeiknek – míg rólam nem mondható el, hogy észrevehető fokon értenék bármihez is –, hanem időtlen idők óta ismerik is egymást. Viszonyaikat keresztül-kasul szövik évtizedes barátságaik – Réz Pali nem csupán Domokos Matyinak barátja és szerkesztőtársa szinte pályájuk kezdetétől, hanem Szabolcsnak is egyik legközelebbi embere, akit pedig Gézához köt jó baráti, sőt rokoni kötelék, sógorok ugyanis. Radnóti Sándor ugyancsak régóta áll kapcsolatban mindnyájukkal – én viszont egyelőre csupán vele vagyok személyes viszonyban, és ő is csak nemrég örökölt meg Vági Gábortól. S noha Réz pártoló érdeklődéssel és baráti közvetlenséggel ösztönöz, hogy találjak magamra, és verjek gyökeret a szerkesztőségben, ha képes vagyok rá – tudom, ehhez a többiek is be kell hogy fogadjanak. Amit viszont hiba volna pusztán készségesen nyitott, jóindulatú toleranciájukra alapoznom – nem ártana önjogon is valamicske respekt. De hogy titkon miért áhítózom efféle jóváhagyó-elismerő kis gesztusokra leginkább éppen Gézától?

Miközben ő kinyitja épp a dossziéját, és egy selyemneszekkel zizzenő átütőpapírról azt olvassa föl, hogy szerinte miért volna fontos nekünk egy szóban forgó írás, amely olykor tán megmosolyogtató, ő mégis tiszteletre méltónak találja inkább. Mert fölmutatja a filológia jelentőségét, hogy micsoda tudásnak kell egy könyv mögött állnia, hogy ilyen komoly dolog egy szöveg. Utána meg azt fejtegeti, miszerint ha bírálatra vállalkozunk, nem szabad hogy hiányozzon belőlünk az empátia, vagyis az a képesség, hogy megértsük valamely mű immanens problémáját, és fölismerjük, szerzőjének mit sikerült abból megoldania, értelmeznie s mit nem – és vajon miért. De tegyük ezt problémázva, ne pedig ellentmondást nem tűrően, mert ha valamit távoli-messzi fölülnézetből ítélünk meg, ha nincs meg bennünk ez a belső megértés – amely nem tévesztendő össze az elnézéssel –, akkor kritikánk könnyen lehet inadekvát, hiteltelen és sértő.

Először nyilván ezeknek a referátumainak az észjárása, múgondja, a roppant műveltség dacára is szolid visszafogottsága és érdeklődő nyitottsága, tapintatosan türelmes hangja ragad magával. Hogy nem fölényes vagy lehengerlő, nem türelmetlen és sürgető. Egy-egy kézirat fölötti szerkesztőségi nézeteltérés esetén olykor épp azért szakít rá időt, hogy nekiálljon akár több oldalon is kifejteni a véleményét, mert úgy érzi, az értekezleti vita során nem voltunk elég körültekintően megfontoltak, elsiettünk valamit. Záradékul odaírja tehát, hogy föl kéne oldanunk álláspontjaink merevségét, mindenekelőtt higgadt és megértő mérlegelést javasol.

Ez tetszik és fölbátorít – mint módszer és hozzáállás, függetlenül attól, hogy kollégáim melyikének érvelése felé hajlok éppen –, ennek jegyében készülök hát hozzászólásokkal magam is. Kézzelem papírra és agyonjavítgatok sorokat, amelyeket aztán fölolvassák végett letisztázok vagy le is gépelek – eközben, hogy úgy mondjam, Réz Pali-ra fűgusztem a tekintetem, de Gézának írok.

(Megrendít, hogy halála óta hány és hány közeli-távolabbi barátjától, kollégájától, szerzőjétől, pályatársától, tanítványától és ismerősétől hallok-olvasok hasonlót: Neki írtak, játszottak, énekeltek, muzsikáltak vagy rendeztek, az ő tetszését akarták elnyerni, őt választották alkotótársul, vele vitakoztak, őt akarták meggyőzni vagy követni, őt szerették volna ebben vagy abban fölülmúlni, az ő véleményére adtak, tőle vártak eligazítást, biztatást, lökést avagy figyelmeztetést és féken tartást, az ő érdeklődésére, barátságára vagy szerepére vágytak. És csak most, a rá emlékezés hónapjaiban rajzolódik ki azoknak a szinte váratlanul népes csapatoknak a kontúrvonalala, amelyekben mindazok tömörülünk, akik Fodor Gézában személyesen is érintve vagyunk – nem beszélve olvasóiról, a zene, a színpad és a dráma rajongóiról, az irodalomértőkről, a művészet- és szellemtudományokban jártasokról vagy egyetemi tanítványairól.)

Pár hónap elteltével (még mindig '91-ben) a *Holmi* egyik írásbeli vitájának valamilyen fejezetében azzal kezdi hozzászólását, hogy – Domokos Matyié mellett – az én véleményemmel ért egyet maradéktalanul, a kettővel, úgymond, külön-külön és együttvéve. Meghat, és büszkeséggel tölt el – nem dicsekedtem el vele még senkinek –, a megtiszteltetéstől alig vagyok képes követni fölolvásásának további fejtegetéseit.

Amikor ezt az emlék-folyóiratszámot terveztük, azt mondta nekünk valaki: Mindnyájan azt akarjátok majd megírni, miben is áll Géza jelentősége. Hogy ugyanis fölfeledezte benneteket azt, amivel azóta is a leginkább szerettek dicsekedni.

Őszintén szólva nekem is ez volt a szándékom, de így már elbizonytalanodtam, vágta rá egyik társunk, a leginkább szavakész.

Slágfertig kollégámhoz hasonlóan én is elbizonytalanodom, de mit tegyek, olykor rajtakapom magamat és magunkat elfogultságokon. A számunkra fontossá vált emberrel közös pillanatainkat gyakran tüntetjük ki azért, mert emlékezetes módon reagált éppen fontos dolgainkra – és talán viszont, mi is az övéire. Nehéz volna hát elfelejtenem és most kihagynom azt, amikor az egyik '97-es hétfőn (már indulnia kell) félrehív, hogy sebtében mondjon valamit a könyvemről. Alig két-három mondat az egész, és konkrétan egyáltalán nem nagy szavak, azt jelentik voltaképp, hogy nem nézte ki belőlem, de csillog a szeme.

Később egyszer melléjük kerülök az Operában – Géza és a felesége, Éva mellé – a Kovalik Balázs rendezte KÉKSZAKÁLLÚ bemutatóján (noteszemben most nézek utána: 2001. április elsején). Az első részben A CSODÁLATOS MANDARIN egy régi táncverzióját adják korabeli jelmezekben, ódon díszletek közt – Géza világosít föl, hogy ez Harangozó Gyula 1956-os koreográfiája és rendezése. Én pedig nekiállok bennfenteskedni, miszerint amikor az előző évben eljuthattam Kairóba, Kovalik ott akkor ugyancsak KÉKSZAKÁLLÚ-t rendezett, s abban úgy zengett föl az ötödik ajtó fortissimója, hogy a rézfúvósok a hátunk mögül szólaltak meg, miközben erős reflektorok fénypásmái feszültek ki a fejünk felett. Fecsegésemet Géza udvariasan, szemecsillogás nélkül bólogatja végig – hogy mért nem én hallgattam inkább őt? –, és kezdetét veszi az ezüsfolyós-buborékos-tűzijátékos új KÉKSZAKÁLLÚ.

Van Gézának egy olyasfajta örömteli bámulata – mert a legkülönfélébb fölemelő élmények, emberek és produkcióik képesek őt akár váratlanul is boldogítani –, amit hitetlenkedő fejrázással, fölsvont vállal, kifordított tenyérrel és elképedt arckifejezéssel mutat be, s mindezt néma kacajával és tekintete csillogásával tetézi. Egyébként is mint ha tapintatból hajtaná végre szinte hangtalanul azt, amit mi nyerítő röhögésként adunk elő, ha elcsattan a poén, s amikor a cinkos egyetértésben az egyes kacajok tovább gerjesztik egymást, őt úgy rázza nevetése, mintha csak levegő után kapkodna, s a derűbe belevörösödő arcából kiragog ilyenkor a szeme.

Ám épp ez a fény fog belőle kihunyni olyankor, ha kínjában kell nevetnie, ami nála hasonlóképpen fejszóvaló, hitetlen elképedésből indul, hogy aztán az ámuló rosszallás és fölháborodás keserűen csendes értetlenségébe fulladjon. Ezen a nyomon némelykor aztán, ha nyomós ok van rá, tapasztalhatjuk Géza szenvedélyes fölháborodását és megvetését is. És noha nyilvánosan még lesújtó véleményét is tapintatosan fejezi ki – ha házi használatra ír, a *Holmi*-délutánok családias légkörében olykor a maró gúny eszközeit is szakszerűen veti be. S ilyenkor látni engedi, hogy mint akármelyikünkkel, vele is megesis, hogy személyes viszonygubancok, indulat fűtötte elfogultságok térítsék el amúgy metszően találó érveit. Csak éppen képes rá, hogy ilyen esetben elszámoljon ötig, lehiggadjon, és a dolgot átgondolja, hogy ne keverje össze a rendelkezésére álló regisztereket, s hogy ne essen az aránytalan vagy méltatlan reagálás hibájába.

Találkozásaink hétfőnként Réz Palinál – a lapügyek és a rituális kávézás jegyében – már csak azért is fontosak, hogy számba vehessük egymást, azok is, akik ritkábban futnánk egyébként össze. Ilyen értelemben hasonlít ez más házak vasárnapi ebédjeinek hagyományára. Gézára ilyenkor mint a legidősebb bátyámra nézek, aki régóta eljár már itthonról mindenfelé, és ezt korábban kezdte, mint ahogy én az eszemet tudom – degeszre tömött táskával érkezik mindig, s úgyszólván kanállal a szájában távozik még a desszert előtt –, de mivel eléggé zárkózottan titokzatos, és mert őneki vannak a legnagyobb birodalmi olyan tartományokban, amelyek után én csodálatuk és élvezetük közepette is jobbára csak sóvárgok, tátott szájjal őt bámulom a leginkább.

Ha belegondolok, egyetlen találkozásfajtat tudok mondani, amikor szinte csak egymásra figyelünk ismétlődő rendszerességgel. És ezek Az ÍRÓ SZÍNHÁZA estéi a Kamrában – 2001 novemberétől 2007 októberéig öt alkalommal olvasok föl Gézának ebben a színházi különrovatóban. Kockázatos, de csábító és megtisztelő feladat – az embernek eleven színpadi estét kéne produkálnia egymagában, ezért úgy ajánlatos a dolgot megszerkeszteni és előadni, hogy ez tényleg meg is történjen. Kezdes előtt Gézával negyed héttől hétig vagyunk rendszerint együtt – én a föllépés miatt izgulok, ő pedig azért, mert semmit sem tud a várhatóról. Mégsem kérdezi meg, nem kéri el előre, mit akarok fölolvadni (de hát azt mondják, a többi író se szokta faggatni). Látatlanban ekkorra bizalmat sem kaptam még senkitől – ötször. És szándékosan titkolózom, hogy váratlanul érje, szeretném, ha meglepné, mert megint csak főleg neki szól majd az egész. Odatérel az előtéri táblához, és krétát nyom a kezembe, írnám föl műsorom címét (aktuálisan éppen készülő regényemből olvasok föl rendszerint, ilyen-olyan címen), és hogy lesz-e szünet (lesz). Utána fölkísér a színpadra, mikroportot kapok, aztán világitáspróbát kér (lássanak engem, de lássak a vakítás dacára én is), odaállít az olvasópult mögé (jó lesz?, jó lesz, akkor lecsavaroztatja), leültet az asztalkához (recseg a szék, kér nekem másikat), hangpróba – és végre mehetünk az öltözőbe beszélgetni. Ahol aztán a szünetben és a végén is elsőként jelenik meg – minden körülmények között élénken bólogatva, csillogó szemmel. Ha volna valami, gondolom, remélem, azt másnap vagy legközelebb azért csak szóvá tenné. Egyszer fordul elő, hogy rögtön megkérdi, szándékosan nevezem-e Ziegler Mártának az egyik szereplőmet. Így alakult, mondom, de miért kérdezi. Mert így hívják Bartók első feleségét. Bocsánat, véletlen volt, köszönöm – másnapra átkeresztetem a nőt.

És földidézhetőek még a nyári vendégesték. Amióta nyaranként balatoni (ábrahám-hegyi) lakos lehetek (2002-től), rendszeresen áthívjuk egy-egy bográcsos vacsorára a Szigligetre beutaltakat: Gézáékat meg Szabolcsékat Vajda Miklóssal és éveken át még sokakkal másokkal. Akik közül most csak a nevezetes zongoristát, Darvas Ferit emlí-

tem, mégpedig azért, mert mindig magával hozza melodikáját – ezt az úti szájjongorát –, amellyel bravúrosan lekíséri bármely közös dalos óbégátásunkat. És én igyekszem kilesni, hogy Géza, aki maga ebben tevőlegesen nem vesz részt (sose hallottam még egy dúdolásnyi dallamot se tőle), vajon hogy vélekedik az efféle léhaságról. Szóba sajnos nem hozzuk ezt sem – sokan is vagyunk, ilyenkor is inkább csak tervezem, hogy majd beszélhetnénk –, de tekintete olykor mintha ezeken a gyertyafényes estéken is fölszillanna. Ám az utolsó nyáron már hiányzik Szigligetről és Ábrahámhegyről is, megkezdődik élete rendjének hegyomlászerű fölborulása.

Az utóbbi hetekben gyakran esik meg, hogy vidékről hazatérőben muzsikára kapcsolok az autóban, télbe nyúló késő őszi éjszakákon operát hallgatok a rádión, előre nem is tudom, mikor mit adnak majd, de mintha nemigen volna már lehetséges, hogy fülig és plafonig a zenében ne Gézával utazzon az ember, föl fogom neki tenni szemérmetlenül az összes kérdésemet most már, amikor egyik este egy régi TOSCA-t kezdenek közvetíteni Renata Tebaldival, a vétel kítűnő, szépen föl lehet hangosítani úgy, hogy nem torzít, bemozdják minden felvonás előtt, hogy az 1956. január 7-i előadást Dimitri Mitropoulos vezényli a New York-i Metropolitanben, Cavaradossit Richard Tucker, Scarpiát Leonard Warren éneklí, úgyhogy nekem a Békéscsabát megkerülő úton jelenik meg Tosca a római templomban, és már jóval túl a Tisza-hídon csúfolja meg az erkölcsöt a művészet hatalma, amiként egyik cikkében majd Géza magyarázza nekem, de csak miután hazaérek, hogy tudniillik a Farnese-palotabeli második felvonás maga a perverz gyönyörűség, a sötétben vonzó ambivalencia, Puccini zseniálisan komponálja meg ugyanis, konkrétan abból a célból, hogy átélésünket megosszuk a szerelmes Tosca és a szerelmi zsaroló Scarpia között, vagyis ennek a zenének a hatalma vívja ki azt, hogy megízleljük a bűn gyönyörét is, hogy miközben szánjuk Toscát, Scarpiák is szeretnének lenni, ám ezt nem konkrétan erről az előadásról mondja (közbevetve, féltékenyen rovom föl ezennel, hogy sose hallottam Gézát énekelve-zongorázva magyarázni, hogy csak a réges-régi barátai számolhatnak be hajdani operatárgyú röpdöggyeteméről), Renata Tebaldiról pedig akkor ír elragadtatottan, amikor mint Csocsoszánt, majd pedig mint Mimit hallgatja, holott nekem most Toscaként mutatja be hangjának angyali szépségét, éneklésének-formálásának letisztultságát, számomra most az ő Toscájának van szellemisége is, amiként szerinted Mimijének van, úgyhogy nem tudom meg, hallottad-e vajon ezt az előadást, s miközben Tebaldi hangja már az Angyalvár-ból árad ki, s a szélvédőn, a reflektor hasította magyar Alföldön hatol keresztül, én Toscával siratlak.

Békés Pál

## A TERASZ

A terasz volt a legfontosabb helyszín. Nem ott mutatkoztunk be, de alaposabban ott ismertük meg egymást Fodor Gézával, a szigligeti nagy közös teraszon, a parkra néző szabadtéri társalgóban, ahol a júliusi forróság enyhültével, alkonyatkor összegyűlnek a beutaltak – még mindig ez az igencsak kopottas szó járja –, folyik a szó késő éjszakáig, és rendszerint csak akkor apad el, amikor elfogy a környékbéli pincékből hozott bor.

Bár Géza szigorúan és fegyelmезetten csakis alkoholmentes sört ivott.

Annyi mindent látott ez a terasz. Nagy barátságokat és szakításokat, megszámlálhatatlan futó kalandot – igazi színpad; színházi ember számára magától értetődően otthonos.

Messze látni erről a terasról. Sokféle eget bámultam életemben, de egyik sem olyan csillagos és olyan tejutas, mint a szigligeti, ahonnan hullócsillagot, repülőgépet, talán műholdat les az éjszakai üldögélő, és ha olyan a helyzet – mint például a délszláv háborúk nyarain –, az is eszébe ötlük, hogy a gyors, fényes, azonosíthatatlan repülő tárgyak vajon nem a szerb vagy horvát légierő eltévedt hadigépei-e? Azután röhög a képtelen gondolaton. Egy kicsit. Mert azért nem annyira képtelen. Esetleg szégyenkezik egy sort – azok ott ölik egymást, én meg itt nyaralok.

Mindezt Fodor Gézával beszéltük meg az elmúlt másfél évtized nyáréjszakáin.

Nem voltam közvetlen baráti körének tagja, és nem beszélgettünk különösebben gyakran. De amikor igen, akkor mélyen és hosszan. És sok mindenben nem értettünk egyet. De amiben igen, az kölcsönös örömmel töltött el bennünket: na végre! Az utóbbi években érzékelhetően szaporodtak az „igenek”, úgy tudtam, éreztem, hogy fokról fokra közelebb kerültünk egymáshoz. Ezt megtiszteltetésnek tekintettem, mert – függetlenül attól, hogy miről gondolkoztunk hasonlóan és miről nem, Fodor Géza igazodási pont volt. Tisztán látott, és a lényegét látta. Pontosan, olykor kíméletlenül fogalmazott, és saját nézetrendszerén belül értékítéletei mindig helytálltak önmagukért.

Volt egy közös vállalkozásunk – sikertelenségében is emlékezetes. A MONTE CRISTO musicalváltozatát írtuk (volna) színpadra, a Madách Színház kért fel bennünket (már amennyire). Zeneszerző: Dés László, dramaturg: Fodor Géza. A szöveggönyv első hat változatával én küzdöttem.

2005–06 telén heti egy napot üldögéltünk a lakásomon hárman-négyen, kávéztunk, száraz teasüteményt rágtunk, és vitattuk az új meg új librettóváltozatokat. Géza minden alkalommal már-már rítusszerűen előrebocsátotta, hogy neki egyáltalán nincs képzelőereje, és csupán ahhoz tud hozzászólni, amit valaki már elképzelt, leírt, elé tálalt – de akkor azután nincs könnyörület, bízhatunk benne, szétszedi ízekre. És minden alkalommal – saját kijelentésének látványos cáfolataként – új meg új kreatív ötletekkel állt elő, melyeket az operairodalom talán csak általa olvasott szöveggönyveiből merített. Egyszerűen mindent ismert.

Egy délután szürke dossziéval érkezett – benne fénymásolt színdarab. Azt mondta, színháztörténetet hozott, úgy lapozzam. Felkutatta és lemásolta a MONTE CRISTO egy XIX. századi amerikai színpadi adaptációját, azt, amit Eugene O’Neill apja, a híres színész, James O’Neill játszott fergeteges és rá nézve pusztító sikerrel; négyezerszer lépett színre a címszerepben, és míg a Dumas-hóst játszotta rogyásig, eljátszotta és elitta a tehetségét – többek között erről is szól O’Neill talán legjobb darabja, a HOSSZÚ ÚT AZ ÉJSZAKÁBA. Ilyeneket tanultam Gézától, mintegy mellékesen, míg a szöveggönyv minduntalan fölfelő szövegét foldozgattam – az 1600 oldalas regény nem hagyta magát. Itt most éppen azt a „hollywoodi mozidramaturgiát” szorgalmazta, amit amúgy más írásaim kapcsán hibámul rótt fel, és én próbálkoztam, szívósan, ám egyre kevesebb hittel.

Azután kifutottunk az időből, és feladtuk, a darabról lemondott a Madách Színház és mi is. Ha most visszagondolok, hogy mit őrzök jó szívvel a téli küszködésből, nem sok marad, talán csak az amerikai darab szövege és Géza néhány mondata. Többek közt a kurta utószó, amikor a rá következő nyáron, a szigligeti teraszon megnyugtatóan és mintegy feloldozást adva rám mosolygott: „Végiggondoltam – megoldhatatlan.”

Elhittem neki. Így volt a legkényelmesebb. Hiszen a színház igazgatója is azzal érvelt: vajon miért nem készült még musical ebből a regényből? Nyilván azért, mert megoldhatatlan. Ha másként lenne, már régen lecsaptak volna rá. Akkor még egyikünk sem tudhatta, hogy két éven belül három zenés MONTE CRISTO dübörög a világszínpadon. Pillanatnyilag egy olasz, egy orosz és egy amerikai változat verseng azért, hogy melyikük ér hamarabb a Broadwayre; mások is észrevették, hogy a bebörtönzött tengerész-ből lett bosszúálló gróf történetét valahogy kifelejtette a színházi feldolgozóipar.

Ez a közös kudarc (elsősorban persze az enyém) hozott közelebb bennünket egymáshoz. Nem különösebben vettük a lelkünkre, hiszen mindkettőnk számára életünk érdekes színfoltja volt csupán, nem több. A szigligeti beszélgetések hosszabbak lettek, a korábbiaknál is mélyebbre ástak, éjszakába nyúltak, addig tartottak, amíg a Pupos pince olaszrizlingje meg az alkoholmentes Schlossgold kitarzott a Tejút alatt.

Ha egykori fontos emberünkre, személyes viszonyunk alakulására emlékezünk, mindig ott ólálkodik a veszély, hogy nem arról beszélünk, akiről kellene, és akiről valójában szeretnénk, hanem önmagunkról. Szinte észrevétlenül vesszük át a főszerepet, és öntetszelgő módon elébe tolakszunk a másiknak, aki miatt egyáltalán tollat fogtunk. Szeretném elkerülni a csapdát, és tudom, hogy aligha tudom.

Géza esztéta és zenekritikus lévén csak ritkán foglalkozott irodalommal, mindenekelőtt Petri György költészetével. Soha nem gondoltam, hogy írni fog könyveimről. És ha netán eszembe jutott volna is, a lehetőség borzongató volt, hiszen alapvetően – így tudtam, és nem alaptalanul – távolságtartással kezelte írásaimat, beszélgetéseink során ezt megokolta, én pedig tudomásul vettem.

Így azután nem tudtam hova lenni a csodálkozástól, amikor hírért vettem, hogy utóbbi könyveim kapcsán kritikát, talán inkább pályaképet írt, melyet rövidesen közöl a *Holmi*. Nem tőle tudtam meg, hanem Radnóti Sándortól. A hír elképesztett, felvillanyozott, de volt bennem némi aggodalom is. Persze nem bírtam magammal, hívtam volna nyomban, hogy elkérjem az írást, ám azt a tanácsot kaptam, várjak. Hiszen jóban vagyunk, és ha nem küldte el, holott megtehetette volna, akkor nyilván úgy gondolta, jobb, ha majd a lapban olvasom, annak rendje, módja, már-már avított szabályrendszere szerint: nyomtatásban. Ésszerű tanács volt, így hát vártam, miközben égtem a kíváncsiságtól, és úgy terveztem, amint megjelenik, amint elolvasom, bármi legyen is benne, felhívom és meghívom, ülünk újra a kanapéra, melyről a balvégzetű MONTE CRISTO elparentálásakor felálltunk, és beszéljük meg.

Egy hét múlva érkezett a halálhíre.

A kritika – melyet még mindig nem ismertem – egy csapásra borzongató palackpostává változott, utolsó, posztumusz publikációvá súlyosodott.

Eszemben sincs ismertetni az – ahogyan ő nevezte – olvasónaplót, ezzel végleg az öntetszelgés csapdájába esnék. Csak annyit mondok róla, amennyi feltétlenül szükséges: szót ejtett benne kapcsolatunk alakulásáról és legfőként arról, hogy a tartós idegenkedés után miként kezdett másként tekinteni eddigi könyveimre. Nem dicsér és nem dorongol – más kategóriákban fogalmaz: helyre tesz. Arról beszél, miként kezdte szűk és banális kisrealizmus helyett realista elemekkel operáló újszerű mitológiként olvasni könyveimet. S hogy gondolatmenetét alátámassza – legnagyobb elképedésemre – újraolvasott mindent, amit valaha írtam. Annak az embernek a gesztusa ez, aki a szó általános devalválódásának idején még mindig, sőt egyre elszántabban komolyan veszi, egykor volt értékén kezeli a szót, nem engedi meg magának s ezáltal másnak sem a felületes véleményformálás olcsó luxusát.

És itt azután végképpen nem én vagyok érdekes, hanem ő, az olvasó és olvasónapló-író.

A gondolkodó fő, aki hajlandó újragondolni korábbi nézeteit. Képes új szemszögből tekinteni a már ismertnek vélt szövegekre és jelenségekre, s ezáltal újat látni abban, amire más talán rálegyint: passzé. Az igazi tekintélyt nem a megfellebbezhetetlennek látszó kijelentések teszik. Hanem a nyíltság. A hiteles gondolkodót sosem hagyja nyugodni a kétely, nem tekinti szentírásnak sem a más írását, sem a magáét, távol áll a „de hiszen én már megmondtam” önelégült attitűdjétől. Az ilyen ember mifelénk ritka, több, mint ritka: kivételes.

Az olvasónapló végén az olvasó felvillant írásának tárgya (én magam volnék az) előtt egy lehetséges utat, ám rögtön odailleszti mellé az ironikus zárómondatot: „...az olvasó ne adjon föladatokat az írónak!” De azért megteszi. Még nem tudom, hogy alig burkolt tanácsát megfogadom-e – de az biztos, hogy szem előtt tartom mindig. Hónapok teltek el, de nem múlik a borzongás; a könnyed, szellemes cikkzáró mondatot túlvilági üzenetté, karcos búcsúintéssé tette a hirtelen halál – „Eszedbe jussak!”

Most már csak egyetlen halvány, bizonytalan, soha senki által meg nem erősített esélyt látok arra, hogy megbeszéljem vele az olvasónaplót, ha ugyan érdeklí a véleményem – bár valami azt súgja, meghallgatná szívesen.

Ami pedig a személyes mitológiát illeti, melyről szót ejtett ő is: igen, van mitológiám. Egy része írva van, más része bennem él. Az én mitológiám kicsi, magánjellelű, és alaposan megválogatom, hogy kit engedek be. Van benne Pantheon is. Tágas, de zezugos mégis, helye, alakja folyton változik. Most már hozzátartozik a szigligeti terasz is, melyen ott ül Fodor Géza a júliusi éjszakában, fehér műanyag széken, kezében egy üveg alkoholmentes sörrel a Tejút alatt. És lesz majd egy este, amikor odahúzok mellé egy másik széket, éppen olyat, mint az övé – az én kezemben egy pohár olaszrizling. Hát majd akkor megbeszéljük.

Kis János

## A MŰVÉSZET UTÓPIKUS KÜLDETÉSE

Fodor Gézáról

Nincs, és ez felfoghatatlan. Ha egy ismeretlen szigetre költözik, ahol se internet, se telefon, se posta, akkor sem látnánk többé, hírét se hallanánk. Eltűnése mégsem volna felfoghatatlan. Okát ugyan nehéz volna megérteni, de a *tényét* értenénk. Annak okát, hogy már nem létezik, értjük. De a tényt nem értjük, és nem tudom, hogyan érthetnénk meg.

Kosztolányi HALOTTI BESZÉD-ében pontos szavakat találni – nem arra, hogy mi módon lehetne felfoghatóvá tenni egy ember elmúlását, hanem arra, hogy miért nem lehet. A saját halálára készülődő költő egy kisembert sirat el gyászversében. Halottja maga volt a jelentéktelenség. De jelentéktelen mivoltában is egyszeri, megismételhetetlen élet volt: „*Ahogy azt mondta nemrég, / »Édes fiacskám, egy kis sajtot ennék«, / A homlokán*

*feltündökölt a jegy, / hogy milliók közt az egyetleny”. Hiába „nem volt nagy és kiváló”, mégis Én volt: saját tekintet a világra és önmagára, s ezáltal senki által nem helyettesíthető, „egyedüli példány”.*

Fodor Géza nagy volt és kiváló. De nem a tömeget megvető szellemi arisztokraták módján; kiválósága elválaszthatatlan volt a demokrata meggyőződéstől, mely szerint a legegyszerűbb ember is inkompenzurábilis érték.

Nem csak a HOVANSZSINA, e népközpontú opera iránti különleges érzékenységében mutatkozott meg szellemének demokratizmusa. Maga mutatott rá, hogy ahol a nép – a közösség – még önálló szereplő, ott az egyén csak a közösség megszemélyesítése, mint a sztrelecek atyuskája, Ivan Hovanszkij bojár; saját értéke ismeretlen, s az élet nem az emberi autonómia feltétlen tisztelete alapján van berendezve.<sup>1</sup> A demokratikus egyenlőség ellenben szabad individuumok közti viszony. Ez a gondolat legvilágosabban talán ott jelenik meg, ahol Géza a DON GIOVANNI alapszerkezetét rekonstruálja: „*Don Ottavio zenei alakja... érzületét tekintve a felvilágosodás és a szentimentalizmus teremtette »ember és polgár«, Don Giovanni e világ ellenpólusa. Igaz, [Don Ottavio] mélyen alatta marad, ha a nagyság értékhierarchiájában nézzük. De a zenei drámában... létezik egy másik értékhierarchia is: az erkölcsi. Ebben pedig Don Ottavio áll legfelül, s ha nem is hatékony drámai tettekkel, pusztán létével biztosabb erkölcsi világrendet ígér. De nem is Don Ottavio értékelésén fordul meg a dolog. Az a perdöntő, hogy a mindennapi életnek és mindennapi embereknek, ha úgy tesszük, az erkölcsnek az a világa, amelyet Mozart zenéje élénk tár; tökéletesen autentikus és a legnagyobb mértékben komolyan veendő. [...] Mozart da Ponte jellegzetes, de képletszerű típusait lüktető étellel, emberi hitelességgel, az életproblémák megélésének igazi mélységével, bonyolultságával, intenzitásával és következetességével, a szerep ívét sorssá átformáló egyéniséggel ruházta fel. [...] Micsoda »egyszerű matematika« volna (nyílt célzatossággal használom itt Raszkolnyikov kifejezését) milderre az emberi életre, elevenségre, egzisztenciális problémára, szenvedélyre és szenvedésre s minden erkölcsi érzésünkre azt válaszolni: Don Giovanni lenyűgöző és elragadó nagysága, »érzéki zsenialitása«, életöröme, sőt: jogosultsága – megéri!»<sup>2</sup>*

\*

Fodor Géza személyiségéről beszélek, ám világszemléletéről szólva hova máshová fordulnék, mint egy írásához, mely ő – és mégsem ő. Levált róla, saját életre kelt. Igaz, míg ő maga élt, a mű önállósága csupán viszonylagos volt. Rajta múlt, hogy merre viszi tovább, beleírhatott, törölhetett belőle; akár felül is vizsgálhatta, mint húsz év múltán A VARRÁZSFUVOLA értelmezését. Most, hogy ő már nincs, a mű hirtelen lezárult. Torzóként is befejezett egészé vált, feladatot adva a túlélőknek. Nekik kell tisztázniuk belső arányait, azonosítani egységét, kísérletet tenni helyének, jelentőségének fölmérésére.

Nem tartozom e munka elvégzésére hivatottak közé. Géza írásainak laikus befogadója voltam, nem felkészült méltatójuk és kritikusuk. Amiről talán kompetensen mondhatok valamit, az esztétikai munkásságának filozófiai háttere. Végére is egy alomban nevelkedtünk.

„*Monográfiámat nem tartom s már írásakor sem tartottam szigorúan zenetudományi munkának*”, olvassuk A MOZART-OPERA VILÁGKÉPE 2002-es, második kiadásának előszavában. „*Műfaját legpontosabban Almási Miklós fogalmazta meg annak idején az Élet és Irodalomba írott recenziójában: »filozófiai operakalauz«.*”<sup>3</sup>

E szavak roppant szerénysége tökéletesen őszinte, de ugyanakkor ironikus is. Szabolcsi Bencéről írta Géza, hogy számára a zene olyan kérdéseket vetett föl, melyekig a szcientista zenetörténet-írás el sem jut: ember és korszak, egyén és kultúra, az embe-

riség történelmi önteremtése és az egyén önmegvalósítása közti viszony alapvető kérdéseit. Géza is e fundamentális kérdésekkel közelített a zenéhez – és másik nagy szenvedélyéhez, a színházhoz –, s ezért róla is elmondható, amit ő mondott Szabolcsi Benécéről: noha „*tisztán tudománytörténeti szempontból (a zenetudomány fejlődése szempontjából) már mindenféle pátoz anakronisztikus*”, mégis, visszatekintve „*személyiségének és művének egységes pátoza tűnik a legfontosabbnak*”, mert ez „*nem kedélyállapot vagy stílus, hanem a szó hegeli értelmében »lényeges és ésszerű belső tartalom«*”.<sup>4</sup>

Erről a „*lényeges és ésszerű belső tartalomról*” szeretnék néhány gondolatot megfogalmazni.

A Mozart-monográfia, írja Géza a már idézett ELŐSZÓ-ban, „*[a] marxizmus reneszánszának ahhoz a hitéhez kapcsolódik, amelyet Magyarországon Lukács György kései filozófiája és az ún. Budapesti Iskola (Fehér Ferenc, Heller Ágnes, Márkus György, Vajda Mihály) képviselt a hatvanas években, de amelyet már beárnyékolts és kikezdett az 1968 utáni dezillúzió és depresszió*”.<sup>5</sup>

A történelmi utalás az „emberarcú szocializmus” lehetőségébe vetett hitet s e hit eltiprását – Csehszlovákia megszállását – idézi, a „*dezillúzió és depresszió*” azonban mélyebbre hatolt. A szovjet birodalom megreformálhatatlansága a térség népei számára keserű tapasztalat volt, de lokális tapasztalat. Ám az „emberarcú szocializmus” bukása egy egyetemes igényű filozófiai tradíciót is válságba sodort.

A nálam akár csak egy nemzedékkel fiatalabb olvasó könnyen félreértheti e szavakat. A hetvenes évek közepe óta a marxizmus kikopott a magyar kultúrából; jobbra csak a bukott rezsim ideológiai címkéjeként van jelen, s némiképp a kapitalizmus antiglobalista szellemiségű elutasításaként. Kevesen tudnak róla, hogy Marx nemcsak kíméletlen kritikusa volt a felvilágosodás által kítűzött program illuzórikusságának, de az ő nevéhez kötődik az utolsó világtörténelmi igényű kísérlet is e program megmentésére. Márpedig aki nem tudja ezt, aligha lát bele az 1968 által elindított filozófiai válság mélységeibe.

A felvilágosodás abból indult ki, hogy a világban nincs érték, ami ne hús-vér emberek számára volna értékes; hogy a szabadság csak emberi érdekek védelmében korlátozható; hogy az emberi élet közege, a kultúra emberi alkotás, s hogy az ember a kultúra létrehozásával a saját természetét is alkotja-alakítja. Önteremtése elvileg nyitott; soha nem zárul le, míg ember él a földön. Ez nemcsak az emberiségről mondható el, hanem az egyes emberről is. Az egyén is maga teremti meg önmagát, elsajátítva az emberiség felhalmozott kultúrájából mindazt, amire az értelmes élethez szüksége van. Minden ember képes a kultúra eredményeinek elsajátítására, és csakis a társadalom berendezkedésén múlik, hogy minden ember hozzáfér-e az értelmes élet nélkülözhetetlen kulturális feltételeihez, s így esélyt kap-e rá, hogy szabadon kibontakoztassa a benne lappangó lehetőségeket.

E sarkalatos igazságok belátása lehetővé teszi az emberek egyetemes testvériesülését, folytatódik a gondolatmenet, s így olyan világrend keletkezhet, mely minden ember előtt megnyitja a lehetőséget, hogy valóban birtokba vehesse a kor kultúráját és – e kultúra közvetítésével – önmagát, saját személyiségét, s hogy a többi emberrel közöségben, ám ugyanakkor autonóm módon alakítsa egyszeri, megismételhetetlen életét.

A felvilágosítók általában úgy vélték, hogy a polgári otthon bensőségessége egyfelől, a civil társadalom önkéntes és egyenlő tranzakciói másfelől s végül a jog uralmára épülő állam, no meg a jogállamok egyetemes békeszövetsége az a keret, melyben az egyének egyszerre válhatnak szabaddá, és léphetnek testvéri közösségre egymással.

Nem Marx volt az első, aki a felvilágosodás programjának belső gyengéire rámutatott. De ő volt az, aki összekötötte az ellenvetések két egymástól függetlenül futó fonálát, s ezzel definitív megfogalmazást adott a kritikának. Egyrészt gondolkodásában központi szerepet játszott a felismerés, hogy a szerződéses jogviszonyokon, valamint a magán- és a közélet elválasztásán alapuló polgári társadalom nemcsak felszabadította az emberiség teremtő energiáit, de egyszersmind el is szakította a kollektív teremtés folyamatát az egyes emberektől, és eredményeit szembefordította velük. A hagyományos társadalmakra jellemző személyes függés felszámolása elvben lehetővé teszi, hogy az emberek maguk válasszák meg életmódjukat, szokásaikat, kapcsolataikat. A személyes függés helyébe azonban a gazdaság személytelen folyamataitól való függés lép; míg a társadalom egésze mind gazdagabb és sokoldalúbb kultúrát halmoz föl, az egyes ember mindinkább egyoldalúvá válik, mind kevesebbet fog át az emberiség közös javaiból, és mind kiszolgáltatottabb a piaci viszonyok kontrollálatlan játékaának. Ezt a jelenséget nevezte Marx – Hegeltől kölcsönzött kifejezéssel – elidegenedésnek.

Másrészt Marx magyarázatot is kínált arra, hogy miért fordult a felvilágosodás programja önmaga ellentétébe. A szerződéses viszonyokra lépő tulajdonosok nem alkothatnak valódi közösséget, állította, hisz üzleti tranzakcióik jó esetben kölcsönös előnyökre irányulnak: mindkét fél a saját külön érdekét követi, nem valamilyen közös célt tart szem előtt. Ám valójában az ügyletek formális egyenlősége mögött a tulajdonosi pozíciók nagy és növekvő egyenlőtlensége rejlik. A tőkés a termelőeszközökhöz való hozzáférést bocsátja áruba, a munkás csak a munkaerejét. Nemhogy a munkás számára is önként vállalható – mert előnyös – egyezséget keresné, a tőkés saját akaratát kényszeríti rá a kiszolgáltatott helyzetben tárgyaló munkásra. A tényleges eredmény: szemérmetlen kizsákmányolás és elnyomás. Am a maga módján a tőkés is kiszolgáltatott: a piac spontán folyamatai uralkodnak az ő tervei és döntései fölött is. Az érdekek elkülönülése és antagonizmusa lehetetlenné teszi, hogy az emberek közös ellenőrzésük alá vonják a társadalmi folyamatokat.

Marx felvilágosodáskritikája könyörtelen kritika volt, de belső kritika. Kitartott az e világi humanizmus, a szabad és egyenlő individuumok önkéntes társulásának ideálja mellett, s azt kereste, hogy milyen társadalomberendezkedés válthatja valóra, és milyen társadalmi erők küzdhetik ki az átmenetet ehhez a berendezkedéshez. A „szabadság birodalma” megvalósítható, állította: a termelőeszközök köztulajdonba vétele, a hierarchikus munkamegosztás s vele a társadalmi osztályok felszámolása, a magánérdeket a közérdektől elválasztó, mesterséges korlátok ledöntése, a feleslegessé váló állam és jog elhalása teszi lehetővé.

A XIX. századig minden elnyomott, kisémmizett osztály emancipálódása az egyenlő személyiségi és tulajdonosi jogok elnyeréseként ment végbe. A munkásosztály ezen az úton nem emancipálhatja magát, állította Marx. A munkások csak úgy szabadulhatnak meg kiszolgáltatott és függő helyzetüktől, ha a társadalom egészét megszabadítják a magántulajdon és a rá épülő szerződéses jogviszonyok uralmától, a privát és a publikus szféra elválasztásától, a gazdasági kényszertől és az állami erőszaktól. A munkásmozgalom szükségképp találkozni fog a filozófiával, és találkozásuk vezeti át az emberiséget a „szabadság birodalmába”.

A munkásmozgalom és a filozófia találkozása valóban bekövetkezett, de nem úgy és nem azért, ahogy és amiért Marx gondolta. A szociáldemokrácia ideológusai nem sokat értettek meg az alapító atya filozófiai intencióiból; a marxi elméletet saját színvonalán megértő gondolkodókat (egy Simmelt, egy Max Webert) a szociáldemokrácia

sem mint „végcél”, sem mint „mozgalom” nem vonzotta magához. Csak az I. világháború katalklizmájával, majd a két háború közt színre lépő új barbársággal való szembesülés adott inspirációt egy Marx szellemi rangján álló nemzedéknek (Gramscinak, Korschnak, Lukácsnak és társaiknak), hogy a humanista eszmények védelmében a marxista munkásmozgalomhoz forduljanak. Ők azonban egy félreértés áldozatai voltak; nem csoda, hogy hamar a mozgalom peremére szorultak, mint Lukács, vagy szakításra vitték a dolgot, mint Korsch.

A „*marxizmus reneszánsza*”, melyet a Mozart-monográfia előszava emleget, a húszas évek félresodródott kommunista teoretikusainak közvetítésével olvasott, humanista Marxhoz, a felvilágosodás hagyományát kritikailag folytató Marxhoz próbált visszakanyarodni a totális diktatúrává züllött rezsim hivatalos marxizmus–leninizmusától. A csehszlovákiai kísérlet eltiprása nemcsak a rezsim megreformálhatatlanságát leplezte le, hanem a „reneszánsz” illuzórikusságát is. Mert, mint említettem, a marxizmus képviselte az utolsó kísérletet a felvilágosodás ideáljaihoz mérhető jövőkép megalkotására. Bukása ahhoz a rezignált belátáshoz vezetett, hogy az emancipáció folytatódhat ugyan, ám a társadalmi egyenlőtlenségek teljes felszámolása nem remélhető; hogy az elidegenedés ilyen-olyan tünetei talán kezelhetők, de az elidegenedés világból az életük feltételeit közösen kontrolláló, szabad egyének társulásába átlépni lehetetlen.

\*

Akkori gondolkodásunknak, azt hiszem, a HOGYAN LEHETSÉGES KRITIKAI GAZDASÁGTAN? című munka az összefoglaló dokumentuma, melynek Bence György és Márkus György mellett én is társszerzője lehettem, s melyet akkoriban csak ÜBERHAUPT-ként volt szokás emlegetni. Az ÜBERHAUPT és a Mozart-monográfia tárgyak és módszerük alapvető különbsége ellenére ikerművek. Mindkettő 1970 és 1972 közt keletkezett, a hatvanas évek végének előmunkálatai után, „*belül / bűvös kicsi körön*”, ahogy a könyve első kiadásába bejegyzett ajánlásban írta Géza. Így hát többet világítanak meg egymásból, mint első pillantásra gondolnánk.

Az ÜBERHAUPT teszi láthatóvá, meddig jutott akkortájt a „*dezillúzió és depresszió*” a „*marxizmus reneszánszába*” vetett hitünk kikezdésében. Ez még nem új világgép keresésére sarkalló, mindenre kiterjedő kétely volt. Olyasvalamivel kísérleteztünk inkább, amit utólag az örökbe kapott filozófiai koncepció és a kritikai belátások útközben megalkotott szintézisének neveznék. Ez az átmenetiség igencsak rajta hagyta nyomát könyvünkön. A Marx elméletét rekonstruáló fejezetek, melyek a filozófiai alapelvek és az intézményi elgondolások közti feszültséget tárgyalták, eredeti és – amennyire meg tudom ítélni – az újabb Marx-irodalom fényében is tartható értelmezési javaslatot terjesztettek elő. Azok a fejezetek viszont, melyek a marxista jövőképet próbálták Marx-kritikánk fényében újjáalkotni és a jövő megteremtésének kollektív szubjektumát keresték, ma már csak szimptomatikus érdekességűek.

A Mozart-monográfia mentes az efféle egyenetlenségektől. Elejétől a végéig ugyanazon a magaslaton halad; egész anyagát egyetlen pontból, egységes fényvel világítja meg. Ha az ÜBERHAUPT az a mű, mely a legátfogóbb vizsgálatnak vetette alá „*a marxizmus reneszánsza*” mögött munkáló előfeltevéseket, a Mozart-monográfia viszont a legnagyobb bizonyítéka annak, hogy e végül is zsákutcának bizonyult, folytathatatlan szellemi irányzat mégiscsak jelentős teljesítmények lehetőségét foglalta magában.

A két vállalkozás eltérő sorsát részben a tárgyi és műfaji különbségek magyarázzák. Olyasfajta különbségek, amelyeneket a Mozart-könyv az irodalmi és a zenei megfor-

málás közt állapít meg: „[A]mennyiben az eszmény és az élet, az eszmény és a valóság ellentmondása az ábrázolás problémájává és alapjává válik, az irodalomnak ezt az ellentmondást intellektuális egyértelműséggel kell kifejeznie és esztétikai elvűvé, önmaga meghasonlott elvűvé kell transzformálnia, míg a zene emocionális egyértelműséggel fejezheti ki, anélkül, hogy megtörné az intellektuális inkognitót, és eredeti esztétikai elvét belső meghasonlásnak tenné ki.”<sup>6</sup>

De azért többről van szó ennél. Az ÜBERHAUPT arra a kérdésre futott ki, hogyan lehet megoldani a megoldhatatlant: megmenteni annyit Marx utópiájából, amennyi a marxista vállalkozás folytatásához nélkülözhetetlen. A Mozart-könyvnek semmi ilyenre nem volt szüksége – ám arra sem, hogy a vállalkozás reménytelenségét kimutassa. A marxizmus e könyv olvasatában a „polgári humanizmus” rekonstruálásához kínált fogalmi eszközöket.

Amire Gézának a marxista tradíció kellett, arra nagyszerűen be is vált, mert a marxizmusnak az a vonulata, melyhez ő kötődött, nem valamiféle tudásszociológiai tárgyként közelített a felvilágosodáshoz, hanem kritikus szemmel folytatta, de belülről folytatta annak kérdéscsőtevéését. Egy példa. Géza többször is visszatért a felvilágosodás centrális gondolatához, mely szerint az ember a kulturálódás által veszi birtokba önmagát. „[K]ultúrán nem egy imaginárius múzeum gyűjteményét értjük, nem befogadást értünk, hanem saját belső éniünk megszervezését és fegyelmét, saját személyiségünk birtokba vételét, olyan magasabb fokú öntudat megszerzését, amelynek révén képessé válunk történelmi jelentőségünk, az életben betöltött funkcióink, jogaink és kötelességeink megértésére”, írta egy helyütt.<sup>7</sup> Kevesen mondanák meg, hogy ez nem Kant modernizált parafrázisa, hanem csaknem szó szerinti idézet Antonio Gramsci, az olasz kommunista filozófus börtönfüzeteiből.

A – már magában is kételkedni kezdő – marxizmus felől újraolvasott felvilágosodás reflektáltabb volt, nagyobb érzékenységet tanúsított saját belső problémái iránt, mint az eredeti, s épp ez tette kivételesen alkalmassá arra, hogy fogalmi eszközökkel szolgáljon a Mozart-opera értelmezéséhez. Hisz, mint arra Géza rámutatott, ezt sem csupán zenéjének nosztalgikus szépsége emeli a XVIII. századi opera fölé, hanem a humanista eszmények és a valóság közti mindig újra leküzdendő feszültség iránti különleges fogékonysága is. Mert Mozart „miközben érzékenyen elhúzódik az empiriától, művésziileg mégsem tekinti fát accomplinak az emberi lényeg és létezés, lehetőség és valóság egységét, harmóniáját, mint az egész XVIII. századi opera, hanem következetesen újra meg újra felvetendő és megoldandó problémaként kezeli”.<sup>8</sup>

A mesteroperák sorának elején, a SZÖKTETÉS-ben a probléma mint a hős elé állított feladat jelenik meg Géza szerint: Belmonte a történet kezdetén még nem kész karakter, még fel kell nőnie Konstanzához, s Géza rendkívüli érzékenységgel mutatja ki, hogyan ábrázolja Mozart zeneileg a folyamatot, ahogy alakja „birtokba veszi személyiségét”.

A sor vége felé, a COSÌ FAN TUTTE „következmények nélküli” alakjaiban a polgári világ emberének veszélyeztettségében látja Géza a problémát. Ezek a férfiak és nők – épp mert tapasztalataikat képtelenek személyes sorssá szervezni – ki vannak szolgáltatva az uralkodó konvencióknak. Hiába érinti meg őket egy fogadás nem várt mellékkövetkezményeként az igazi szerelem, mihelyt a játék véget ér, visszahullnak konvencionális kapcsolataikba.<sup>9</sup>

Ám a probléma legmélyebb rétegeiig a DON GIOVANNI hatol le. Itt a polgári világban lehetségessé váló értelmes élet kettőssége jelenti a problémát, ahogy azt Géza a mozarti operából kielemez. A polgári világ erkölcsileg fölötte áll Don Giovanni világának; az általa lehetővé tett személyiségek gazdagabbak és mélyebbek „a notórius hűtlenségből fakadó sikerességnek és magánynak a talányos keverékeként” megjelenő Don Giovanninál.<sup>10</sup>

Csak hogy Don Giovanni nem közönséges nőcsábász, és nem is csupán a „*maszkulin erő, erőszak, sőt bűn*” megtestesülése: amorális lény transzcendens dimenziókba emelkedik, ahová a polgári hétköznapi emberek nem tudják követni. Don Ottavio és társai tehetetlen szemlélői a nemesúr kalandjainak és végső bukásának, amit maga hív ki, a metafizikai hatalmakkal dacolva.

De ha a mi akkori, átmeneti világnézetünkben Géza adekvát eszközt faraghatott is a Mozart-opera értelmezéséhez, ezen az instabil állásponton nem maradhatott meg. S abban a pillanatban, hogy a marxizmustól távolodni kezdett, a „polgári humanizmushoz” való viszonyát is újra kellett gondolnia.

\*

Milyen lehetőségek felé tapogatódhatott? A marxizmus mindenestül elvetette a polgári társadalom intézményi alapjait: a magántulajdont, a szerződéses tranzakciókat, a privát és a publikus elválasztását, az emberi jogokat, a népképviselői demokráciát és a jogállamot. Ám amit ezzel szemben ajánlott, tarthatatlannak bizonyult. Be kellett látni, hogy az emberiség nem talált ki jobbat a Marx által radikális kritikának alávetett intézményeknél – még ha ezek tökéletlenek és javításra szorulnak is –, s hogy sok minden, amit Marx az elidegenedés tüneteként tagadott meg, védelemre méltó érték. Ez a felismerés sokakat arra a vélekedésre vezetett, hogy nincs is feszültség a felvilágosodás ideálja és a kapitalista demokrácia intézményi világa közt: ez a világ *azonos* a szabadság birodalmával. Olyan szerzőkre gondolok, mint a hetvenes-nyolcvanas évek Kelet-Európájában igen népszerű Friedrich August von Hayek, aki a piac „*spontán rendjében*” vélte fölfedezni a szabad és egyenlő emberi viszonyok kvintesszenciáját. A posztkommunista országokban nincs elméleti rangú képviselője e nézetnek, noha változatlanul jelen van mint másodlagos frissességű *laissez faire*-kultusz.

Akik a kapitalista demokrácia valóságát nem hajlandók kritikátlanul elfogadni, azok viszont hajlamosak lehetnek arra, hogy a kapitalizmus marxi demisztifikációját a modernség egészére kiterjesszék. Vége a „nagy narratíváknak”; nincs egységes értékrend, csak egymással versengő konstrukciók vannak; az igaz és hamis megkülönböztetése is csupán egy a rivális konstrukciók közül. A totális diktatúrák világában a felvilágosodás Tervének szülőttei; magát a Tervet kell elutasítani tehát; nem azért, mintha a világ úgy volna jó, ahogy van, hanem azért, mert be kell látni, hogy nincsenek objektív mércék, melyek alapján jó és rossz közt különbséget tehetnénk. Posztmodernnek nevezik ezt az irányzatot, mely egyszerre jelöl egy intellektuális megközelítést és írja le korunkat mint a modernitás haladáshitéből kiábrándult világkorszakot.

A „spontán rend” minden fenntartás nélküli igenlése és a felvilágosodás eszményeinek „dekonstruálása” húzta meg a határokat, melyek közt Géza a saját helyét kijelölhette. De valóban szüksége volt-e világnézeti helymeghatározásra? Ez nem magától értetődő. Elvégre nyitva állt előtte az a lehetőség is, hogy lemond a filozófiai megalapozottságú művészetkritika igényéről.

Kezdetben nem gondolt ezzel a lehetőséggel. „*Az emberi emancipáció »lerovatlan tartozás«.* De a világnézetet, mely akarja, elvileg másképp s utópiák nélkül kell felépíteni” – írta 1973-ban.<sup>11</sup>

Bő tíz évvel később már jóval pesszimistább a világnézet újjáépítését illetően. A polgári humanizmust az a meggyőződés élte, írja most, hogy az életet egységben láthatjuk, mert „*valóban egység*”; hogy „*a világ összefoglalható*”, és „*össze is tudjuk foglalni*”; s hogy az egység és összefoglalás „*nem kívülről készen kapott szimmetria*”, hanem megteremtett, „*elért egyensúly*”.<sup>12</sup> A klasszika ennek a meggyőződésnek adott művészi kifejezést. S ez a

meggyőződés elillanóban van. „*Nem tudjuk már az életet egységben látni, s nem is lehetünk meggyőződve róla, hogy valóban egység; nem tudjuk összefoglalni a világot, s nem is hiszünk a lehetőségben, hogy összefoglalható; és mindezért tudjuk, hogy elérhetetlen az egyensúly.*”<sup>13</sup>

Ez az írás tudtommal Géza egyetlen megszólalása, mely nem egyszerűen a saját nevében hangzik el, hanem egy virtuális közösség nevében; azokéban, „*akik neveltetésük-iskolázottságuk folytán és a művészettel kapcsolatos igényeik tekintetében nagyon erősen kötődnek a klasszikus európai kultúrához, viszont megérteni vélik »a nap követelményét«, és igyekeznek teljesíteni kötelességüket. [...] Akik a nagy utóvéddek csodálatában talán éppen maguk váltak egy kicsit anakronisztikussá. De akiknek előbb-utóbb mégiscsak el kell búcsúzniuk a tegnaptól.*”<sup>14</sup>

Hogy a búcsú a tegnaptól mi mindent von maga után, majd az 1992-es, nagyszerű HAMLET-tanulmány teszi világossá.<sup>15</sup>

Hamlet dán királyfi a világ rendjét akarta helyrebillenteni, noha neki apja galád meggyilkolásáért kellett volna bosszút állnia. „*Kizökönt az idő, ó kárhozat, / Hogy én születtem helyre tolni azt*”, kiált föl, miután elvált atyja szellemétől. De a Szellem nem azt a parancsot adta neki, hogy tolja helyre a kizökönt időt. Ő egy sokkal körülhatároltabb feladatot állított fia elé: ölje meg Claudius, alattomos gyilkosát. A Szellem egy szó említés sem tesz a világ állapotáról. Szavainak értelmét csak Hamlet terjeszti ki a kor egészére. Csak ő beszél arról, hogy felborult az erkölcsi és természeti világrend, hogy „*kizökönt az idő*”. Ezen a kiterjesztő látásmódon alapul Géza szerint a dán királyfi tragédiája.

Hamlet nem csupán egy másik feladatot csúsztat a Szellemtől kapott feladat helyébe. A feladat, ahogy ő határozza meg, *más minőségű*, mint az eredeti. A Szellem által kitűzött feladat részleges és jól meghatározott. Hamlet önmaga elé állított feladata a világrend egészére vonatkozik, és meghatározatlan. A Szellemtől kapott feladat végrehajtható. A hamleti feladat végrehajthatatlan. Létezik egyéni tett, mely bosszút vesz az atya gyilkosán. De nem létezik egyéni tett, mely a „*kizökönt idő*”-t helyretolná. „*Hamlet problémája... az, hogy olyan feladatot vél magára hárulni, amely teljesíthetetlen*”, állítja Géza.<sup>16</sup> Ez gátolja meg abban, hogy a végrehajtható feladatot elvégezze.

De miért a behelyettesítés? Miért emelkedik föl Hamlet egy másik dimenzióba, mint amelybe a Szellemtől kapott feladat illeszkedik, s amelyen a darab többi szereplője nem lát túl, ahol azonban – tőle eltérően – valamennyien otthonosan mozognak? A választ az elemzés végén találjuk meg: „*A Hamlet-probléma... [a] radikális-univerzalisztikus látás- és gondolkodásmód*” problémája. „*Nem nélkülöz minden alapot, ha a Hamletot az első par excellence értelmiségi drámának, sőt a paradeigmatikus értelmiségi drámának érezzük.*”<sup>17</sup>

Én másképp gondolkodom az egyetemes elvek jegyében való cselekvés értelméről és esélyeiről. Nem látom be, miért ne lehetne univerzális érvényű eszmékhez igazodva korlátozott célokat kitűzni és megvalósítani. Hamlet problémáját is másképp olvastam. Nézeteltérésünk arra ösztökélt, hogy az esztétika idegen vizeire merészkedve kritikai vizsgálatnak vessen alá Géza Hamlet-értelmezését.<sup>18</sup> De ez most nem érdekes.

Érdekes viszont, hogy Géza számára a HAMLET: a *paradeigmatikus* értelmiségi dráma, hogy Hamlet radikális-univerzalisztikus látásmódja az értelmiségié, aki mindenáron a világtörténelem nagy összefüggéseiben akarja látni feladatait, s ezért az a veszély fenyegeti, hogy elvétí a célt, és nem tudja elvégezni a szerény munkát, melynek elvégzésére valóban hivatott. Nehéz elhessegetni a gyanút, hogy Géza saját egykori önmagára is gondol. Ha így van, akkor a HAMLET-tanulmány olyasvalamit sugall, hogy a kritikusnak nem azzal kell foglalkoznia, hol a modern művészet – s általában a modernitás – helye az emberiség egyetemes történetében; feladata jóval korlátozottabb, de csak akkor lehet képes betölteni, ha kellő alázattal közelít hozzá.

Ugyanakkor a HAMLET-tanulmány mintegy *megjeleníti*, hogy hol húzódnak a határai annak, amit *állít*. Mert Géza olvasata nem pszichológiai, hanem világnézeti. Egy látásmód – a „*radikális-univerzalizisztikus látásmód*” – tragikus következményeként értelmezi Hamlet bukását. Nem szakad el attól a meggyőződéstől, hogy a nagy művet „*önmagát hordozó, zárt, artikulált és teljes világot alkotó esztétikai képződménynek*” kell tekinteni, „*amely megformálásával a világot modellálja, világképet ad*”.<sup>19</sup> Ha pedig így van, akkor az értelmező nem mondhat le teljesen arról, hogy olvasatának legyen világnézeti háttere. Géza sem takaríthatta meg magának, hogy valamiképpen elhelyezze magát a „*spontán rend*” fenntartások nélküli igenlése és a felvilágosodás „*dekonstruálása*” között.

Hogy Gézát a „*spontán rend*” kritikátlan dicsérete nem vonzhatta, ahhoz nem férhet kétség. „*Nem tudjuk már az életet egységben látni, s nem is lehetünk meggyőződve róla, hogy valóban egység; nem tudjuk összefoglalni a világot, s nem is hiszünk a lehetőségben, hogy összefoglalható; és mindezért tudjuk, hogy elérhetetlen az egyensúly*”, idéztem az imént: aki ezeket a sorokat leírta, aligha hihetett abban, hogy a modern társadalom önszabályozó folyamatai minden emberi problémát megoldanak. De nem indokolt-e úgy olvasni az idézett mondatot, mint a posztmodern, az „*ellenfelvilágosodás*” rezignált elfogadását? E természetes olvasatot egyedül az zavarja meg némiképp, ahogyan Géza a maga virtuális közösségét – s ezáltal önmagát – jellemzi ugyanebben az írásban: „*Akik nehezen adják alább a múlt értékeinél, de nem szeretik a nosztalgiát sem. Akik a klasszikus ideálokkal a lelkekben is vállalják az újat, és küzdenek a kis részlegességéért...*”<sup>20</sup>

E néhány szó talán föl sem tűnik az olvasónak, pedig áthidalhatatlan távolságot teremt Géza és posztmodern vonzalmú nemzedéktársai közt. A búcsú a tegnaptól nem a klasszikus ideálok feladását jelenti. Még csak azt sem, hogy a klasszika szemléletével többé egyáltalán ne lehetne alkotni és – kiváltképp – klasszikus műveket színre vinni. A klasszikus hagyomány „*minden mozzanata egy történetileg meghatározott emberi-művészi tudás koncentrátuma, amely, ha nem rutinszerűen, felszínesen művelik, hanem hisznek benne, ma is vitális tud lenni*”, írja majd Géza szűk két évtizeddel később, s ez akkor is igaz, ha a hagyományörzés nem lehet is a jelen kultúrájának „*vezérlő tendenciája*”.<sup>21</sup>

De akkor mit jelent a klasszikus hagyomány melletti kitarítás? Erről az 1993-ban keletkezett második VARÁZSFUVOLA-interpretáció szól részletesebben.

Géza itt világosan megmondja, hogy az „*ellenfelvilágosodást*” intellektuálisan komolytalanának tartja; olyan emberek infantilis gesztusának, akik nem tudják elviselni, „*hogy a valóság és a radikális igazság nem egy*”, s ezért „*meg vannak sértve a történelemre*”.<sup>22</sup>

A VARÁZSFUVOLA hagyományos értelmezésének kiforgatása az „*ellenfelvilágosodás*” kedvenc gyakorlatai közé tartozott. Az új, fordított értelmezés szerint Mozart operája nem a felvilágosodás zenei beteljesítése, hanem a felvilágosodás zenei elutasítása. Arról szól, hogy Sarastro birodalma valójában kényszerre és manipulációra épül; a racionalitás nem szabadító, hanem elnyomó hatalom. E divatossá váló tézis Géza számára teljesen elfogadhatatlan, ugyanakkor zavarba ejtő is, mert kísértetiesen emlékezteti eredeti VARÁZSFUVOLA-értelmezésének egy fontos vonulatára.

A Mozart-monográfia a négy másik „*mesteroperától*” külön kezelte A VARÁZSFUVOLÁ-t. Míg a többit úgy jellemezte, hogy bonyolult világlátásukkal együtt is belül vannak a felvilágosodás humanizmusán, ennek végső kérdései – vélte Géza – már a felvilágosodás potenciális emberellenességét is pedzegetik: Sarastro „*humanizmusának megközelíthetlensége, távolabbi terveinek titokzatossága magában rejtje az embertelenség mozzanatát*”.<sup>23</sup>

Az új interpretáció cáfolja e vélekedést. A legfinomabb zenei rezdülések iránti páratlan érzékenységgel mutatja ki, hogy A VARÁZSFUVOLÁ-nak tulajdonított felvilágosodás-kritikai érzület idegen a műtől. A VARÁZSFUVOLA, az új értelmezés összefoglaló ítéle-

te szerint, a felvilágosodás utópiájának „*harmonikus, hiánytalan és tökéletes művészi megtestesülése*”.<sup>24</sup>

A VARÁZSFUVOLA értelmének posztmodern kiforgatását Géza mindenekelőtt a tollhegyére tűzött interpretációk hermeneutikai érzéketlenségének tudja be. De – tőle szokatlan módon – nyíltan beszél világnézeti fenntartásairól is.

Mi már nem osztjuk a felvilágosítók naiv bizakodását. Tudjuk, hogy az utópia egésze nem valósítható meg. Arról is súlyos történelmi tapasztalatokat szereztünk, hogy a totális megvalósításával való kísérletezés szörnyű veszélyeket rejt magában. E felismerés kimondásakor a második VARÁZSFUVOLA-tanulmány olyan messzire megy, hogy – a posztmodernnek kedvenc fordulatát átvéve – egyenesen az *Enlightenment project* súlyosan kompromittálódott voltáról beszél.<sup>25</sup> Észre kell vennünk azonban: itt nem ugyanarról van szó, mint a posztmodernnek, akiktől Géza a kifejezést kölcsönzi. Mert ugyanakkor elutasítja sommás ítéletüket, „*mely a felvilágosodás plurális szellemi képződményét polemikus elfogultsággal szelektíven, egyoldalúan, a paródiáig szimplifikálva ábrázolja, hogy azután könnyűszerrel és fölényesen elintézhesse*”.<sup>26</sup>

Mi hát a világnézeti konklúzió? Kétségtelen, a felvilágosodás humanista utópiája a maga teljességében csak művészetté formálva őrizheti meg érvényességét. Ám épp ezért jó okunk van ragaszkodni művészi megtestesüléséhez. „*[A]z érett szellem csak még jobban értékelteti, hogy van egy mű, mely a művészi tökéletesség szántjén töretlenül őrzi a felvilágosodás hitét.*”<sup>27</sup> A világban nem valósítható meg az utópia, de a művészet megőrizheti, világgá szervezheti.

A felvilágosodás hitét őrző mű tökéletessége azonban nem merülhet ki abban, hogy – Thomas Mann szavaival –, „*szép hangok özöne*”. Ha a művet érvényesnek tartjuk, a benne megtestesülő humanista ideál érvényességét is el kell ismernünk.

Belátjuk, hogy nem reménykedhetünk olyan világtrendben, ahol minden emberi viszonyt az Ész rendez el. Ám ez nem jelenti, hogy ne volna különbség az emberi méltóságot tiszteletben tartó és megsértő bánásmód közt, a képességeit harmonikusan kifejlesztő és a lehetőségeit eltékozló személyiség közt, értelmes életcélok követése és hiúságok hajszolása közt, gazdag és kiüresedett személyes kapcsolatok közt. Nem jelenti, hogy mindegy volna, társadalmunk tiszteletben tartja-e tagjainak egyenlő méltóságát, módot ad-e nekik – minden egyes embernek – képességeik kibontakoztatására, teret kínál-e – mindenkinek – a személyes viszonyokban gazdag, értelmes élet számára. S nem lehet vitás, hogy mire kell törekednünk, még ha nem hisszük is, hogy az ideál maradtalanul megvalósul.

Hozzátenném: a felvilágosodás utópiáját csak akkor volna okunk mindenestül elvetni, ha helyes értelmezése magában foglalná a parancsot – vagy legalább az erkölcsi engedélyt –, hogy akár a boldogítandó emberek ellenállását erőszakkal letörve, bármi áron megvalósítsuk. Ám ha így volna, akkor sem *utópia* voltuk kényszerítene az ideálok feladására, hanem a *tartalmuk*. A felvilágosodás e világi humanizmusa azonban az eszmények erőszakos valóra váltását nemhogy megkövetelné – nem is tűri. Hisz sarkalatos elvei közé tartozik, hogy az ember – minden ember – sérthetetlen jogok alanya, s hogy az egyén számára nem lehet jó az, amit ő maga önként nem tart jónak. Még „*a legtöbb ember legnagyobb boldogsága*” kedvéért sem szabad feláldozni egyetlen, mégoly szerény ember életét és méltóságát sem, az egyént a saját java kedvéért sem szabad belegezése nélkül kényszernek alávetni.

A VARÁZSFUVOLA-tanulmány összefoglaló szavaival: „*Még ha tekintettel vagyunk is arra, hogy a modernitás XVIII. századi úttörői és a jelen között mennyi tragédiát zúdított az emberiségre a nagyság kimérája által megragadott szertelen képzelőerő, és meg is szabadulunk végre a*

*nagyság bővületéből, akkor is vonzó maradhat a sugárzása annak a szertelenségnek, amelynek jóvoltából az embernek képzelőereje lehet saját életét-sorsát illetően – mert ezt talán mégse volna jó elveszíteni.*”<sup>28</sup>

\*

Géza már alkotánál fogva sem a világ megváltoztatásának, inkább megértésének embere volt. A világ megváltoztathatóságában pedig – ha ezen az egyetemes értékek vezérelte cselekvést kell értenünk – marxista korszakának lezárulása után elvben sem hitt.

Mégis fontosnak tartotta az ember „saját életét-sorsát illető” képzelőerejének megőrzését. Föltevésem szerint azért, mert úgy vélte, hogy e képzelőerő nélkül nemcsak *változtatni* nem lehet a modern világ életviszonyain: *megérteni* sem lehet őket. A művészet utópikus küldetése nem szorítkozik arra, hogy egy-egy kivételes alkotásban megőrzi és felmutatja az emberi önmegvalósítás nagy utópiáját. Magában foglalja, hogy a személyes sorsokhoz az emberi önteremtés ideáljának fényében közelít. Ha erről lemondana, többé nem volna lehetséges nagy művészet és a nagy művészettel kongeniális esztétika. Mert a nagy művészet valami módon az emberek életproblémáit állítja elénk és értelmezi, s ezek csakis abból a feszültségből érthetők meg, mely a társadalom által kijelölt szerepek kényszere és az egyén önmegvalósításra, személyiségének birtokba vételére hivatottsága közt keletkezik. Ahogy utolsó operakritikáinak egyikében írta Géza: „Egy olyan világban, amely erősen kijelöli az életben betölthető szerepeket, és behatárolja az emberek választási lehetőségeit, az emberek nem azt a helyet foglalják el, amelyre valók, s többnyire maguk sem tudják, hol a helyük. Olyan helyzetekbe, viszonyokba, függőségekbe keverednek, amelyek jellemtorzítók. Mindegy, hogy ők nem felelnek-e meg a helyzet követelményeinek, vagy a helyzet nem felel meg az egyéniségüknek, el kell fogadnatniuk magukat ott, ahol vannak, embertársikkal és önmagukkal, s mivel ez nem lehetséges valódi értékeik alapján, hamis képet alakítanak ki magukról, vélt értékekbe kapaszkodnak. Vélt érdekeiket csak szerepjátszással, öncsalással tudják érvényesíteni, s a hamisság megrontja igazságukat is. Az életből létezés technika lesz, választott viselkedés, járhatónak hitt út, amelyen az ember fennmaradása és beigazolódása lehetségesnek látszik, amely azonban kényszerpályává válik. A létezés technika: önvédelem. De aki önvédelemből szerepet választ és mögéje bújik, már maga sem fogja tudni, hogy mi fakad belőle, és mi a szerepből, mi igaz, mi hamis. [...] Mindig a saját problémáival van elfoglalva, s ha másokéval találkozik, legjobb szándéka ellenére is a legrosszabb formáját mutatja; az emberek elmennek egymás mellett, következetesen rosszul lépnek, mindig, minden helyzetben azt teszik, ami akkor és ott a legkevésbé helyénvaló, majd minden megnyilvánulásuk inadekvát.”<sup>29</sup>

\*

„Fogadkozunk, hogy folytatjuk a művet, amit ránk hagyott. De felmértük-e, hogy mi a mű, és felmértük-e, hogy mit jelent folytatni? Hogy folytatható-e egyáltalán? Belőle – bizonynyal sok minden – de az...?”<sup>30</sup>

Ezek a sorok Szabolcsi Bence lehetséges utóéletére kérdeznak rá – de a kérdést Gézaról szólva is föl kell tennünk.

Ha a Kosztolányi-vers nézőpontjából tekintjük, a válasz magától értetődően csakis „nem” lehet. Világnézet és ízlés, műveltség és élettapasztalat, igényesség és megértés, komolyság és humor, az ítélet biztonsága és a kétkedésre való hajlam egyszeri, kivételes vegyülete, mely az ő művét egységbe fogta, biztosan nem ismételtető meg. Aki *ezt* próbálná folytatni, csak gyöngé utánérzéseket állíthatna elő.

De Géza egy másik nézőpontból közelített a kérdéshez, az alkotók személyiségéről levált művek egymásra épülésének szempontjából. Ez az építkezés korszakokra bomlik, s amikor egy korszak végképp lezárul, a distanciálatlan folytatás kísérlete remény-

telenül anakronisztikus. Szabolcsi Bence életműve „*történelmi értelemben is zárt és lezárt*” volt, mert egy letűnt korszak utóvédharcát folytatta: „*a XIX. századi forradalmi és demokratikus humanizmus utóvédharcát... a modern zenetudományban*”.<sup>31</sup>

Géza túllépett az utóvédharcosokon. Nem hitt benne, hogy a felvilágosodás utópiája a maga egészében megvalósítható volna. Központi tapasztalata a modern világ igazoló elvei és léteitenei közti feszültség volt, központi problémája, hogy mit tesz az emberrel ez a feszültség, s mit kezdhet vele az ember. Tudta, hogy nincsenek átfogó, minden emberi viszonyt tökéletesen humanizáló megoldások, és azt is tudta, hogy a részleges eredményekért is mindig újra meg kell küzdeni. De tudta azt is, hogy a humanista ideálok feladása nemcsak a – mégoly részleges – jövőképtől fosztana meg bennünket, hanem a jelen megértésének és kritikájának lehetőségétől is.

Szemlélete korszerű, és az is marad, míg a történelem meg nem valósítja vagy a felvilágosodás pozitív, vagy az ellenfelvilágosodás negatív utópiáját: vagy a világ tökéletes humanizálódását, vagy az ember tökéletes dehumanizálódását.

Az egyik sajnálatos, a másik öröndetes módon, de mindkettő tökéletesen valószínűtlen.

### Jegyzetek

1. A REMÉNYTELEN REMEKMŰ – I. In: *Muzsika*, 1996. január.
2. DON GIOVANNI. In: Fodor Géza: OPERAI NAPLÓ. Magvető, 1986. 121.
3. Fodor Géza: A MOZART-OPERA VILÁGKÉPE. Typo-text, 2002. 8.
4. SZABOLCSI BENCE EMLÉKEZETE. In: OPERAI NAPLÓ, 12.
5. MOZART-OPERA, 7.
6. Uo. 366.
7. BÚCSÚ A TEGNAPTÓL. In: OPERAI NAPLÓ, 34.
8. MOZART-OPERA, 431.
9. Évtizedekkel később, Kovalik Balázs rendezéséről írva egy egészen más olvasatot vázol, szemléletes bizonyítékául annak, hogy a nagy művek több, egyenrangú interpretációt is megengednek; ebben áll kimeríthetetlen mélységük. Ami a Mozart-monográfiában az alakok következmény nélkülsége és kiszolgáltatottságuk a polgári világ konvencióinak, az itt az emberi élet egyik alapténye: „[N]em lehet tartósan a csúcslélmény színtjén élni. Sőt, nem lehet a csúcslélmény jegyében folytatni és berendezni a mindennapi életet. [...] S [ha észrevesszük ezt] akkor már nem hibának látjuk, hogy nem tudnak felnőni lehetőségeikhez, hanem az ember lényegi, egzisztenciális sajátosságának, amely fájhat, de amellyel szemben nincs helye erkölcsi ítéletnek.” MOZART-MARATON. In: *Muzsika*, 2006. május.
10. Ez a találó megfogalmazás szintén a MOZART-MARATON-ból való.
11. SZABOLCSI BENCE EMLÉKEZETE, 20.
12. BÚCSÚ A TEGNAPTÓL. In: OPERAI NAPLÓ, 43. sk.
13. Uo. 44.
14. Uo. 45.
15. NAGYON TŰHELYRE VENNŐK, HA ÍGY VENNŐK? In: ZENE ÉS SZÍNHÁZ. T-TWINS, 1998.
16. Uo. 36.
17. Uo. 38.
18. A fenti összefoglalást HAMLET: EGY OLVASAT OLVASATA című írásomból (*Holmi*, 1998. december) emeltem át.
19. ELŐSZÓ. In: OPERAI NAPLÓ, 7. – K. J. kiemelése.
20. BÚCSÚ A TEGNAPTÓL, 45. – K. J. kiemelése.
21. A HIÁNYZÓ KONZERVATIVIZMUS. In: *Muzsika*, 2003. augusztus.
22. MOZART-OPERA, 563.
23. Uo. 395.
24. Uo. 561.
25. Uo. 563.
26. Uo. 520.
27. Uo. 563.
28. Uo. 564.
29. MESTERKURZUS: HOGYAN RONTSUK EL AZ ÉLETÜNKET? In: *Muzsika*, 2008. június.
30. SZABOLCSI BENCE EMLÉKEZETE, 12.
31. Uo. 20.

Zsámbéki Gábor

## FODOR GÉZA KERESÉSE

Utoljára az Angelikában ültünk együtt, Vinnai idén bemutatandó darabjáról beszélgettünk Gothár, Morcsányi, Ascher, Géza meg én. Úgy emlékszem, a legkonkrétabb és legépítőbb dolgokat ő mondta. Aztán váratlanul elmesélte, hogy a szomszédos Batthyány téri templomban együtt ministráltak Petri, Aczél Endre és ő. Ez mindenképp meglepő volt, leginkább azért, mert soha nem szokott személyes dolgokkal előhozakodni. Nádasdy Kálmánra hasonlított, aki az öt év alatt, amíg tanított minket, sem szakmai, sem magánéleti diadalairól vagy kudarcairól nem beszélt. Soha nem avatta magát tantárggyá.

Előtte való nyáron sokat ültünk nálam meg Lengyel Gyuri barátságos lakásában, amíg összehoztuk az ötvenes évek színházi gyilkolászásairól szóló dokumentumdráma anyagát. Régebben, ha jó idő volt, kimentünk a víkendházam kertjébe, amit ideális helyszínnek gondoltam a munkára. Bár nem mondta, de láttam a szemén, hogy ő ezt kevésbé szerette, mert gyakran felálltam és elcsászáltam valamiért a házba, a kertbe, ő pedig, aki amúgy is felkészültebb volt, jobb' szerette, ha folyamatosan dolgozunk.

Legtöbbet azonban az utolsó harminc évben az ő lakásában ültünk, példányul a kezünkben, délutánok során kialakítva azt a szöveggönyvet, amely az olvasópróbán elhangzik, és amelyet aztán még úgysis megváltoztatunk.

Egy átlagos értelmiségi úgy húzódik egyre kisebb helyre a saját lakásában a papírok elöl, mint Cortázar novellájában, Az ELFOGLALT HÁZ-ban a testvérpár az idegenek elöl, de Fodor Géza lakásai különösen reménytelenek voltak. A könyvek, lemezek, folyóiratok már rég lefolytak a polcokról, halmokban álltak a padlón, és szobája legfontosabb pontjaihoz, az ágyhoz, íróasztalhoz csak szűk ösvényeken lehetett eljutni. Az utóbbi években egy vendégeknek fenntartott karosszéket és kisasztalt is beszorítottak. Főleg itt dolgoztunk, ő az ágyon, én a kényelmetlen karosszékekben. Úgy tűnt, mindent el is olvasott vagy meghallgatott, ami a polcokon és a padlón volt.

Mióta ismertem, mindig azt gondoltam, róla szól Supervielle GYERTYALÁNG című verse.

*„Egész életében  
szívesen olvasott  
egy gyertya fénye mellett  
s kezét a láng fölé  
tartotta néha, hogy  
meggyőződjenek felőle  
hogy él,  
hogy él.*

*Azóta, hogy a halál  
eljött érte, gyertya áll  
ágya mellett: minek ég?  
Rejtve tartja a kezét.”\**

\*

\* Rónay György fordítása.

Valószínűleg az Egyetemi Színpadon találkoztunk először a hatvanas évek végén, de semmi emlékem erről. A hetvenes években, akárcsak az ellenzéki értelmiség nagy része, ő is leutazott a kaposvári előadásokat nézni, az egyikben, Okudzsava egy Ascher rendezte regényadaptációjában Várady Szabolccsal együtt is dolgozott, de igazán csak 1976 után ismerkedtünk össze. Kecskeméten rendeztem a Téli Regé-t, viharos próba-időszak volt, zűrös és minden bizonnyal gyenge előadás, amelyről ő két inkább tanulmányt, mint kritikát írt a *Színház* című lapba. Az volt a híre, hogy csak akkor ír valamiről, ha legalább négyszer látta. A két írásban (az egyik a fordítással foglalkozott) rendkívüli alapossggal mutatta ki az előadás hibáit és elnagyoltságát. A felkészültség, az érvelés és az odafigyelés mértéke olyan rendkívüli volt, hogy csak azt sajnáltam, nem hallgathattam meg őt korábban.

Két évvel később esténként a Nemzeti nézőterén ültünk, ő mint a színház új dramaturgja, én mint egyik új vezetője, és azt vizsgáltuk, hogy mi menjen tovább a régi repertoárból. Az egyik előadáson felnevetett. Történelmi dráma volt, jókedvre semmi ok, a színpadon épp egy nagynevű színész fürdött a hangjában. Csodálkozva ránéztem. Semmi, elfelejtettem, hogy ő már csak rezonál – mondta vidáman.

\*

Három évtizeden át minden itthoni előadásomnak ő volt a dramaturgja, ő gondolta ki, hogy a Katona nyitóelőadása A MANÓ legyen, ő javasolta szinte valamennyi kortárs magyar szerző darabját, döntő szerepe volt a CSIRKEFEJ, a HALLELUJA, az IMPOSZTOR, a KOCANÁS, az AKÁRKI színre kerülésében, ő javasolta és irányította AZ ÍRÓ SZÍNHÁZÁ-t. A Katona rendezői közül dolgozott Székellyel és Máté Gáborral és nagyon sokszor Ascherrel. A legendás Csehov-előadásoknak, A HÁROM NŐVÉR-nek, a PLATONOV-nak, IVANOV-nak mind ő volt a dramaturgja. A főpróbahéten szokásos megbeszéléseken mindig utolsóként szólalt meg. Udvariassággal nem bajlódva, mégis sohasem sértően, néhány fontos dolgot mondott. Gyakran olyat, amit egyikünk sem vett észre. Talán még a Katona társulata sem tudja, mennyire meghatározó személyisége volt a színháznak.

Sokat voltunk együtt, eléggé egybevágtak a nézeteink és az érdeklődésünk, biztos voltam benne, ha bajba kerülnek, egyike lenne a nagyon kevés embernek, akit felhívnék, reméltem, ő is így érzi. Az utóbbi időben már az öregedés is közelebb hozott egymáshoz – és rá kell jöjjenek, mi mindig csak a színház, a munka miatt találkoztunk. Mindig műalkotásokról, a megközelítés gyakorlati kérdéseiről beszélgettünk, és semmit sem tudok arról, hogy ő hogyan viselkedett a mindennapi élet kis csatározásaiban. Gondolom, igyekezett elkerülni őket. Félreállt Arany János-i módon. Ha a színház valami nyavalyás fizetésemelést tudott neki adni (bár ő volt a dramaturgia vezetője, mindvégig félállásban), zavarba jött, és arról motyogott, hogy ő ezt nem szolgálta meg.

Smočeket evezni vittem a Dunára, Petri mögém ült a motorra, és crossoztunk a töröcskei domboldalon, másokkal ettem, ittam, marhászkodtam, fecsérelem az időt. De Géza? Micsoda abszurdum lett volna olyat javasolni neki, ami nincs kapcsolatban a művészettel.

Lehet, hogy ő volt a legkitűnőbb menekülőművész, akit ismertem, a remekművek fenégségebe bújt a köznapi élet piszoksága elől. A színház maga is búvóhely. Mindig mulattat, hogy még a legharcosabb, legprovokatívabb alkotók is milyen ügyesen bújnak el a színház lármás, izgatott, néha gyilkos, de mégiscsak biztonságosabb csinált világában.

\*

Egy későn diagnosztizált betegség gyorsan végzett velem. Kilopta az élők sorából. Megfejtethetetlen számomra, hogy hirtelen eltűnésének mennyire oka a sors, a magyar egészségügy állapota vagy az ő, saját érdekeit érvényesíteni soha nem tudó karaktere. Önvádat is érzek, hogy későn jöttem rá, komolyan beteg, itt valamit gyorsan tenni, szervezni kell, ebben a lerohadt országban.

Most inkább elhessegetem a gondot, hogy nem lesz, akivel elsőként beszélem meg a jövő évad műsortervét, nem tudom, hogy érdemes lesz-e nélküle folytatni Az ÍRÓ SZÍNHÁZ-t, nem lesz, aki hozzá hasonló hévvel ajánljon új magyar darabokat, szerepeket, melyeket egy színésznek már feltétlenül el kellene játszania... mindjárt sorakoznak a színházi gondok, amelyeket az ő hiánya okoz.

Előveszek egy verseskötetet, és szükségét érzem, hogy beszélgessek vele a szerzőjéről, beülök a kocsimba, és Perényi játszik Bach-szonátákat, mert ő azt mondta, hogy most ez a legjobb felvétel, egy-egy nem visszaadott könyve most már mindig különös becsben lesz. A legkínzóbb azonban, ahogy tolakodnak a kérdések, amelyeket bolondul nem kérdeztem meg tőle, mert nem tudtam, hogy nincs végtelen időm, hogy megtegyem. Legfőképpen őrá magáról.

Frater, ave atque vale.

Máté Gábor

---

## E-MAILEK

*2007 nyarán még a 2007/2008-as évadot terveztük a Katona József Színházban.*

*Nyár, nyaralás, ki tudja, hol van a másik? Az elektronikus levelezés volt a leggyorsabb módszer a kapkodó munkára.*

*Olvasás, számítógép: e-mail-váltás, olvasás...*

*Több szempontunk is volt: hátha valami zenés kellene, legalább négy jó női szereppel, az akkor kikristályosodni látszó évadban Haumann Péternek és Nagy Ervinnek illett volna jó feladatot találni.*

*Az élet persze, mint annyiszor, felülírta ezeket a szempontokat, és más szempontok győztek.*

2007. júl. 16.

Kedves Gábor!

Ha van hozzá kedved és van rá időd, olvasd el az *Aranyórát*. A sok-sok szentimentalizmus mélyén azért elég kemény dráma rejlik. És támadt egy eszelős ötletem: ha mindkét fiatal férfiszerepet (Oszkár, Béla) Nagy Ervin játszáná és mindkét időset (Bogdán, Mukics) Haumann...

Azért persze még tovább gondolkozom.

Üdvözöl

Géza

Kedves Géza!

Még délután elolvastam.

Jó darabnak érzem, sőt. A szerepkettőzés kicsit váratlanul ért. Főleg, mert sajnos mi-  
közben olvastam, nyilvánvaló volt, hogy Béla kifejezetten kiabál a Mészáros Béla után  
– és tényleg Oszkár a Nagy Ervin. Lehet, hogy Neked is ezért jutott eszedbe a kettő-  
zés. És kétségtelen, ez új szín lehetne Haumannban...

Olvastam még egy jó darabot ma (kettő alá nem megyek, sokszor hármat is képes va-  
gyok), Tom Murphy: *A ház*. A mai ír drámák kötetben. Hát abban tényleg van Ervin-  
nek egy igazán való nagy szerep. Abban Haumann-nak nincs. Viszont Erikának, egyéb  
fontos lányoknak kiváló szerepek sokasága. (Eredetileg arról volt szó, hogy minden  
jövőre bemutatott darabban legalább négy női szerep legyen!)

Köszönettel:

mg

2007. júl. 16.

Kedves Gábor,

lehet, hogy marhaság, mert csak a halvány emlékeim alapján mondom: Szerb Antal:  
*Ex*. Mind Nagy Ervinnek, mind Haumann-nak abszolút testre szabott szerep van ben-  
ne, igaz, női csak egy, fiatal, viszont lehet belőle zenészt csinálni és esetleg feljavítani  
a regényváltozatból, a *VII. Olivérből*. Sajnos sohasem jelent meg, csak a Színházi Inté-  
zetben van belőle példány, de azt hiszem, az most zárva van, én pedig az utazásig már  
amúgy sem tudnék foglalkozni vele, csak augusztus elejétől, és akkor már talán meg  
is lehetne szerezni az Intézetből. De persze tovább gondolkozom.

Üdvözl

Géza

Kedves Géza!

Annak idején hallottam a rádióközvetítést, és nagyon élveztem. Csütörtökönként a fő-  
iskolai könyvtár nyitva van, meg fogom nézni.

mg

2007. júl. 17.

Kedves Gábor,

újr olvastam egy kedves Shaw-darabomat: *Fegyver és vitéz*. Van benne egy jó Haumann-  
szerep, 2 fiatal férfiszerep, bár Nagy Ervinhez alkatilag talán a kevésbé előnyös illik, nem  
tudom + 3 jó női szerep. Nem tudom, hogy csak álmodtam-e vagy tény, hogy *Csoko-  
ládékatoná* címmel van musicalváltozata.

Üdvözl

Géza

Kedves Géza,

elolvasom, utána nézek stb.

köszönettel: mg

2007. júl. 17.

Kedves Gábor,

rájöttem, hogy Oscar Straus 1908-as operettje, *Der tapfere Soldat*, nálunk *Csokoládékato-  
ná* címmel szokták emlegetni, ebből a Shaw-darabból van. Tehát egy hamisítatlan bé-

csi operett. Elképzelhető, hogy abból lehetne valami jó feldolgozást csinálni, de nem tudom, hogy van-e belőle Magyarországon valami anyag vagy hogyan lehet hozzájutni.  
Üdvözöl

Géza

Köszönöm szépen.  
mg

2007. júl. 17.

Kedves Gábor!

A következőket sikerült kiderítenem:

a CD-t egy Newport Classic nevű amerikai cég adta ki 1999-ben, és már nincs forgalomban, a kiadó törölte is a katalógusából, az amazon antikvár-példányokat kínál. Viszont: az interneten minden track-be bele lehet hallgatni. Az útja:

*www.amazon.com* > music / Oscar Straus: The chocolate soldier > a címre kattintva bejön részletesen

a kiadói adatok alatt van a track-lista, és minden számnál rá kell kattintani a hangszóróra.

Sikerült azt is kiderítenem, hogy melyik zeneműkiadótól kell kottát kérni, megkérem Ungár Julit, hogy próbálja megszerezni

Üdvözöl

Géza

*Sokáig nem érkezett válasz a kiadóktól, nem küldték el a megrendelt CD-t, nem húzhattuk tovább az időt. A megszerzett kottából Erős Csaba zongorista segítségével meghallgattuk a Straus-operett első felvonását.*

*Világos volt, hogy jelentős muzsikát hallunk, ezzel az is, hogy ebben a formában a Katona művészei, zenei kapacitása számára túl nagy falat lenne eredeti zenéket használni. Ekkor döntöttünk úgy, hogy balkáni zenét íratunk Monori Andrással, ez további dramaturgiai előkészítést igényelt. Tervünket ismertettem Zsámbéki Gáborral, aki mint a színház igazgatója rábólintott az elképzelésre.*

2008. jan. 20.

Kedves Gábor,

küldöm az operett szinopszisát és dramaturgiai vázlatát. A szinopszis sajnos nem olyan részletes, hogy minden szám pontos helyét meg tudnám állapítani. (És a fordítás nyers voltáért elnézést kérek.) A szereplőket a Shaw-darab nevének neveztem, csak utána írtam az operettbeli neveket.

Üdvözöl

Géza

## SHAW–STRAUS

*Szereplők:*

Petkov = Kazimir Popov

Ekaterina = Aurélia

Raina = Nadina

Luka = Mása

Szergej = Szpiridov

Bluntschli = Bumerli

Tiszt = Masszakrov kapitány

Stephen, szolga = Nikola

*Történi egy bulgár kisvárosban, 1885-ben, a szerbekkel való háború idején.*

### Első felvonás

Raina/Nadina szobája apja, Petkov/Popov őrnagy házában. Raina anyjával és Mása unokatestvérével az ablaknál epekedve néz egy csapat katonát, amely nyalkán vonul a szerb ősellenség ellen. [No.1.: bevezetés és hármás; 1½.: melodráma] Az apa, Petkov/Popov már egy egész évet eltöltött a fronton, Szergej/Szpiridov őrnaggyal, Raina/Nadina vőlegényével. Alighogy távozott a két másik nő, Raina/Nadina elragadtattottan idézi föl „álmai hőst” – a fényképen. [No.2.: ária] Hiszen nemrég lóháton, karddal a kezében egy egész üteg ellenséges ágyút elfoglalt. Éppen ágyba akar bújni, amikor az erkélyen keresztül egy idegen tör be, szökött hadifogoly, aki sietve menedéket keres. Félig kimerülten, félig vidáman meséli, hogy ugyanolyan véletlenül került szerb egyenruhába, mint fogságba. Bluntschlinak/Bumerlinek hívják, svájci üzletember, aki fegyverrel kereskedik, anélkül, hogy szívesen tenné. Sokkal jobban szereti a pralinét, amit a résztvevő Rainától/Nadinától kicsal, aki persze egyszersmind gögösen le is hordja katonaiatlan viselkedéséért. [No.3.: kettős] Az ő Szergeje/Szpiridovja, nézze meg a fényképet, sokkal derekabb. Bluntschli/Bumerli kételkedik benne. Ő ugyanis közvetlen közletről ismeri a dicsó hőstett másik oldalát: az elfoglalt ágyúk nem voltak megtöltve. Szergej/Szpiridov ünnepeelt merész tette a butaság győzelme volt a hanyagság fölött. Raina/Nadina felháborodottan ki akarja dobni a hős hitvány ócsárlóját [No.4.: kettős], de mielőtt megtehetné, kénytelen önvédelemből elrejtteni. Anyja és Luka/Mása rohannak be a szobába, katonákkal a nyomukban, akik egy ostoba Tiszt/Masszakrov kapitány vezetésével át akarják kutatni a házat a szökevény után. [No.5.: együttes: Raina/Nadina–Luka/Mása–Ekaterina/Aurelia–Bluntschli/Bumerli–Tiszt/Masszakrov–katonák] Harciasabban, mint amilyen ügyesen, míg csalódottan el nem kotródna. Ekaterina/Aurelia és Luka/Mása nemcsak az elrejtőzött Bluntschlit/Bumerlit fedezik föl, hanem azt is, hogy rokonszenvet éreznek iránta. A három nő ellátja a katonát, aki ugyanolyan hálás, mint amilyen védtelen. Hogy megkönnyítsék a további menekülést, odaadják neki az őrnagy civil ruháját. De mindenekelőtt ki kell aludnia magát. Ekaterina/Aurelia és Luka/Mása gondoskodnak a menekülő gönceiről. Raina/Nadina pedig, bármennyire is egy hős menyasszonya, mielőtt otthagyja, titokban megcsókolja az elszenderedőt. [No.6.: románc és jelenet: „finaletto”: Raina/Nadina–Luka/Mása–Ekaterina/Aurelia]

### Második felvonás

Néhány héttel később. Kert Petkov/Popov és Szergej/Szpiridov háza között. A háborúnak vége, a bátor otthon maradottak ünneplik a győztesen hazatérőket, mindenekelőtt az őrnagyot és jövendőbeli vejét. [No.7.: induló és kórus] Ekaterina/Aurelia előre örül a lakodalomnak. A menyasszony azonban most élesebb szemmel látja „álmai hőst”: katonás, arrogáns hetvenkedő egyenruhában, aki talán merő ostobaságból vitte véghez azt a dicsó tettet – mint a feledhetetlen, túlságosan is pátoszromboló Bluntschli/Bumerli állította. [No.8.: kettős/négyes: Szergej/Szpiridov–Raina/Nadina–Ekaterina/Aurelia–Petkov/Popov]; [No.9.: ötös: Szergej/Szpiridov–Raina/Nadina–Luka/Mása–Ekaterina/Aurelia–Petkov/Popov] Aki hamarosan szóba is kerül. Ugyanis Petkov/Popov és Szergej/Szpiridov, a két harcos, aki fokozatosan kikapcsolódik, a fegyverszünet után megismerte és megtanulta becsülni a svájcit. Elbűvölő kalandor, aki a korábban ellenséges tiszteket elszórakoztatta vakmerő szökésének történetével: három szép bulgár honleány hogyan mentette ki őt, az ellenséget, a legnagyobb veszélyből. A jelen lévő nőknél rémület és felháborodás, de a férfiak gyanútlanok. És most beszél maga Bluntschli/Bumerli, végre laza civilben. Hivatalosan új barátját, Petkov/Popov őrnagyot akar-

ja meglátogatni; nem hivatalosan Rainát/Nadinát akarja viszontlátni és visszahozni neki a kölcsönzött ruházatot. **[No.10.: dal: Bluntschli/Bumerli]** A kabát zsebébe sohasem nyúlt bele; különben tudna Raina/Nadina és Luka/Mása dedikált fényképéről, amelyet titokban beledugtak számára. A helyzet kínossá válik. Petkov/Popov, aki már bosszankodva kereste kedvenc zakóját, végre megtalálja, és a zsebébe akar nyúlni. Bluntschli/Bumerli, aki csak most tudja meg gyanús tartalmát, furfangosan meg akarja akadályozni benne. **[No.11.: hatos: Petkov/Popov–Raina/Nadina–Luka/Mása–Ekaterina/Aurelia–Szergej/Szpiridov–Bluntschli/Bumerli]** Ezzel szemben Raina/Nadina féltékenységét Luka/Mása fényképe miatt ugyanolyan kevéssé tudja tompítani, mint Szergej/Szpiridov haragját menyasszonyának az ellenség számára dedikált fényképe miatt, amelyet Luka/Mása a kezére játszott. És most még a Tiszt/Masszakrov kapitány is megérkezik a legénységével, és Bluntschliban/Bumerliben felismeri az egykori szökevényt. Botrány. Szergej/Szpiridov, a hős eltaszítja a menyasszonyát, aki ezt most már egyenesen kiprovokálja, és Lukához/Másához pártol. Bluntschli/Bumerli szavakkal és pillantásokkal Rainának/Nadinának udvarol. De sikertelenül. **[No.12.: kettős]** Két fénykép a zsebben, még ha nem is tudott róluk, egy kicsit sok. **[No.13.: finálé: kórus–Ekaterina/Aurelia–Petkov/Popov–Szergej/Szpiridov–Raina/Nadina–Tiszt/Masszakrov–Luka/Mása–Bluntschli/Bumerli]**

### Harmadik felvonás

Ugyanaznap, lakószoba az első emeleten. Míg Raina/Nadina kedvtelve dühös elutasító levelet ír Bluntschlinak/Bumerlinek **[No.14.: levéljelenet]**, a címzett újra bemászik az erkélyen keresztül, hogy szerelmet valljon. **[No.15.: jelenet és melodráma]** A levelet, amelyből csak titkolt kedvességet olvas ki, hálásan elteszi. Most a Tiszt/Masszakrov kapitány toppan be, mint a megsértett exvőlegény párbajsegédje. Elképed, amikor Bluntschli/Bumerli teketória nélkül elfogadja a kihívást. Mert megbízása abból indult ki, hogy a gyáva szökevény azonnal kibúvókat fog keresni. Raina/Nadina is csodálkozik, hogy Bluntschli/Bumerli párbajozni akar érte. Ez persze számol hősies ellenfelének igazi jellemével. És csakugyan, Szergej/Szpiridov, akit új menyasszonya, Luka/Mása is támogat **[No.16.: kettős]**, lefújja a párbajt. Petkov/Popov, az apa arra sarkallja a kétértes erkélymászót, hogy kompromittált lányát vegye feleségül. Bluntschlinak/Bumerlinek ez egyáltalán nincs ellenére, Rainának/Nadinának éppoly kevéssé. **[No.17.: négyes: Petkov/Popov–Ekaterina/Aurelia–Raina/Nadina–Bluntschli/Bumerli]** A nászút biztosítva, Bluntschli/Bumerli apja ugyanis egy svájci szállodalánc tulajdonosa. **[No.18.: záróének: Bluntschli/Bumerli–Raina/Nadina–Luka/Mása–Ekaterina/Aurelia–Szergej/Szpiridov–Petkov/Popov]**

köszönöm,  
ez nekem tökéletes  
mg

*Pár hónap szünet következett. Meg kellett várnunk, hogy kialakuljon a 2008/2009-es műsorterv. Tavasszal a Sáskákat rendeztem, májusi bemutatóval, a hónap második felében 2 hétre Párizsba utaztunk vendégszereplésre. Az Ascher Tamás rendezte Ivanovot játszottuk kilencszer az Odeon kamaraszínházában.*

*Közben a színház titkárságán számítógépbe írták a Shaw-t.*

2008. jún. 24.

Kedves Géza!  
Elkészült.  
mg

Köszönöm. Ha a portán lenne nekem egy példány, valamikor bemennék érte.  
Üdvözöl

Géza

Továbbítottam.  
Azt hittem, az a jó, ha a gépben tudsz dolgozni a szöveggel.  
mg

*Tiwald Györggyel lefordítottam az operett dalainak szövegét, hogy segítse a munkánkat a dalok tartalmával kapcsolatban.*

*Telefonon megbeszéltük, hogy Géza szívesen tanulmányozná magyarul is a szöveget.*

2008. júl. 27.

Kedves Géza!  
Átküldöm, ahogy ígértem.  
Nem jó, de hasznos. (Kértem, hogy folytassa.)  
mg

2008. júl. 29.

Kedves Gábor,  
elnézést, elnézést, elnézést, most hasított belém, hogy nem válaszoltam. Egyrészt a kezdődő szenilitás jele, hogy ha egy levélre nem válaszolok aznap, akkor másnapra már elfelejtem, mert jön a többi; de még nagyobb baj, hogy Ascher „jóvoltából” teljesen váratlanul rám szakadt a *Barbárok* szövege, amitől most teljes pánikban vagyok. De azért igyekszem erre is időt szakítani.

Géza

Kedves Géza,  
javában dolgozom Zsámbékon, tehát ne érezd rosszul magad emiatt, csak elküldtem, mert ígértem

mg

2008. aug. 31.

Kedves Géza!  
Képzeld, megérkezett a *The Chocolate Soldier*, már át is játszottam, most elmegyünk Oslóba, ezért csak pénteken tudom bevinni.

Üdv:

mg

2008. szept. 4.

Kedves Gábor!

Ez fantasztikus! Magam sem vagyok rossz lemezek és könyvek megszerzésében, de ezt nem tudtam volna, reménytelennek véltem.

Én pillanatnyilag beteg vagyok, remélem, a jövő hét elejére az antibiotikum segít. Keddig egész biztosan nem tudok bemenni a színházba, akkor viszont már fontos lenne egy főiskolás államvizsgálója miatt – remélem, sikerül. Ha akkorra le tudnál tenni nekem egy másolatot, az jó lenne.

Előre is köszönöm, üdvözöl

Géza

Kedves Géza!

Köszönöm az elismerő szavakat.

Jobbulást, tervem szerint holnaptól a portán lesz a másolt cd.

mg

*Ezután telefonon beszélünk, hogy ideje eldönteni, kivel írassuk a dalszövegeket. Várady Szabolcs felkérése mellett döntöttünk.*

2008. szept. 20.

Kedves Gábor!

Szabolcs a héten végre leadta azt a nagy munkáját, amely alatt óvakodtam fölvetni a dalszövegek kérdését, mert biztosan nemet mondott volna. Most végre megkísérem. De ugye mondhatom, hogy nem kész zenére kellene írni, hanem a zenét lehet majd rugalmasan a szövegekre applikálni?

Üdvözöl

Géza

Kedves Géza!

Mondhatod. (Különb. reménytelen?) Egy mintát küldött a Monori, hogy hogy' képzelné, az elég meggyőző... és ott használja erősen az eredetit... átküldöm, hátha meg tudod hallgatni...

mg

2008. szept. 20.

Kedves Gábor!

Szabolcs vállalta. Most másfél hétre elutazik, utána hozzá lehet fogni. Lehetséges lenne, hogy a színházban készüljön neki is egy gépelt példány, azonfelül Tiwald három anyagából (az egész együtt 40 oldal) neki is, nekem is 1-1 nyomtatott példány?

Egyébként ma volt az első nap, hogy nem volt lázam, remélem, most már munkaképes leszek.

Üdvözöl

Géza

Persze, ez mind lehetséges. Sőt, kb addigra ki tudom jelölni (egyértelműséggel?), hogy hol legyen a dalok helye, és mennyi... és azok tartalma... miben térjen el az eredetitől, ilyesmi...

Jó sokáig húztad a betegséget.  
Remélem, most már befejezted.  
üdv: mg

(nagyon örülök, hogy vállalta!!!!)

*A szokásos október eleji évadnyitó Katona-esten minden évben ott volt, mindig feljött utána, mindig beszélünk. Néha a büfében, néha Zsámbéki irodájában.*

*Most is feljött.*

*Én kiléptem a színpadról, ment előttem, épp örülni akartam, hogy látom, mikor intett, hogy előzzem meg. „Nagyon lassan megyek” – mondta.*

*Mire beért a büfébe, Zsámbékival már ott voltunk, Géza leült, Gáborral összenéztünk, egymás szemén láttuk, hogy baj van.*

*Levegő után kapkodott. A hónap végén megy kivizsgálásra. Válaszolta az „orvos? orvosok mit mondanak?” típusú tapogatózásra.*

*Ezzel együtt megbeszéltük, hogy a következő héten végigmegyünk a Shaw-darabon, eldöntjük, hol legyenek a dalok. „Egyre jobbnak látom a darabot” – mondta. Szabolcsnak még elviszi a portáról a példányt.*

Trencsényi Katalin

---

## „...APRÓLÉKOS, CSÖNDES ELŐADÁSOK”

### Beszélgetés Fodor Gézával

*A dramaturgi munkáról kérdeztem Fodor Gézát 2008. április 20-án. Az apropót a Katona József Színházban nem sokkal azelőtt bemutatott, Zsámbéki Gábor rendezte MACBETH adta, aminek ő volt a dramaturgja. Még jóval a próbák kezdete előtt ejtettünk szót arról, hogy ezen keresztül kicsit bemutatná nekem a Shakespeare-szövegen való munkát. Beszélgetésünket – bár rögzítettem – nem nagyon szántuk közvetlenül a nyilvánosságnak; a témából írandó disszertációm tovább feldolgozandó interjúinak egyike volt csupán. Talán ezért is, hogy kicsit szabadabban, szenvedélyesebben beszélgettünk a szakmánkról. Ha úgy tartotta kedvünk, elkalandoztunk – bizonyára ezért alakulhatott úgy, hogy a konkrét munkáról szóló beszélgetésbe egy pálya képe, több fontos „katonás” előadás és néhány pályatárssal való munka is belebillan.*

*Ez lett a Tanár Úrral készített utolsó interjú. Némileg szerkesztett változatát az ő emlékére adom közre.*

TRENCSENYI KATALIN: Összeszámolta valaha, összesen hány darabon dolgoztak közösen Zsámbéki Gáborral?

FODOR GÉZA: Nem. De évre tudom: 1978-ban ment Zsámbéki és Székely Gábor a Nemzetilhez, akkor hívott meg dramaturgnak Zsámbéki. Akkor még Litvai Nelli is ott volt. 1982-ben vált ki a Katona, és az első előadás A MANÓ volt, Csehovtól. Az én ötletem volt egyébként A MANÓ, és ott már én dolgoztam egyedül Zsámbékival. (Ahogy vissza-

gondolok, nem is volt igazi munka; újra kellett volna fordíttatni a darabot, mert rossz a fordítása, de akkor valahogy idő sem volt erre.) Attól kezdve szerintem minden Zsámbéki-produkcióban részt vettem. Két olyan előadás volt, amikor Székellyel dolgoztam (mert neki Duró Győző volt az állandó munkatársa): a Nemzetiben az első előadás, a DANTON HALÁLA, és a Katonában A MIZANTRÓP. Az esetek többi részében mindig Zsámbékival meg Ascherral dolgoztam.

TK: *Mit csinál ma egy dramaturg?*

FG: Vannak a tradicionális feladatok. Ezek mindig, minden színháznál ugyanazok: darabokat kell olvasni, hogy ki lehessen alakítani a következő évad műsorát. Ez az első. Ebben én ma már nem vagyok olyan nagyon jó, mert számomra a mai színházművelődés, az valami olyan mélypont, hogy elképzelhetetlen. Akármit olvasok, legyen az német vagy angol vagy amerikai, mindegy. Katasztrófális színvonaltalanság! Úgyhogy én inkább olyanokat olvasok, akikre senki nem gondol. De ezt is azért tehetem, mert nem vagyok igazi dramaturgja a színháznak. Hogyha nekem az lenne a fő állásom, akkor ott rendszeren el kéne olvasni rengeteg darabot. – Tehát ez az első, a darabjavaslat. Tudni kell, hogy a dramaturg darabjavaslatainak egy százaléka szokott találkozni a rendező szándékaival. Úgyhogy ez eléggé frusztráló dolog egy dramaturg számára.

A következő lépés az írott szövegből az előadás szövegének a létrehozása. Ami széles skálájú dolog, ma már különösen, mert ez végül is az átírásig terjed. És más, amikor az ember élő íróval dolgozik együtt. Ebben nekem szerencsém volt, mert mégis a két legjobbmal dolgoztam: Spiróval meg Kornissal.

TK: *Nem elég a rendezőnek együtt dolgozni az élő íróval? Miért kell oda egy harmadik ember?*

FG: Az már egy következő fázis szokott lenni. – Nem tudom, mert nekem ezzel a két íróval a színháztól függetlenül is baráti kapcsolatom volt, természetes volt, hogy velük dolgozom. A HALLELUJÁ-t Kornis úgy írta (akkor egy toronyházban laktam a Rózsadomb tetején), hogy nyár volt, és ő mindennap elhozta, amit előző nap írt, és azt mindennap eljátszotta. Teljesen hülyének néztek a házban, valami örület hallottak egész nap színházat játszani. De tényleg így készült napról napra, hogy mindennap jött a Kornis.

TK: *Eljátszotta, meghallgatta az ön véleményét, hazament, és írta tovább?*

FG: Igen. Na most, ami a legrosszabb, amikor azt kérdezi, hogy mit írjon. Hát honnan tudnám?! Ha tudnám, akkor én lennék a drámaíró és nem ő. Kornis egyébként ettől őrijtő, hogy ő mindig ilyen konkrét dolgokat kér. Spiró meg profi, de hát ővele voltak megoldatlan problémák. Az IMPOSZTOR-ban is volt egy megoldatlan probléma, szerintem nem is sikerült megoldanunk, csak azt hittük, hogy sikerült. Vagy ami most megy, a KOCCANÁS, menet közben sok minden kiderült: hogy túl van beszélve, meg nem elég jó...

Nagyon nehéz ám egy íróval dolgozni. Olyan értelemben, hogy ha ő nagyon tudatos, tehát lezárja, és nem tud visszahelyezkedni bele. Az egyik legnagyobb sikere volt a színháznak a CSIRKEFEJ. Ott volt olyan megoldatlan probléma, amit nem tudott Spiró megcsinálni: egyszerűen nem tudott visszatérni a darabba.

Meg voltak olyan abszurd dolgok, amik ma már nincsenek. Ugye a CSIRKEFEJ-ben minden második szó az, hogy „bazmeg”. Akkor még Fővárosi Tanács volt, és az V. Kerületi Tanácsnak a kultúrosa kijött megnézni egy összpóbát. És aztán holtsápadtan mondta, hogy hát ezt nem lehet, ezt ritkítani kell. Képzeld el azt az örült helyzetet, amint egyszer este tízkor, Zsámbéki, Spiró és én, hárman egy éjszakán keresztül azon gyötrődöttünk, hogy hol lehet kihúzni, hol lehet valami mást mondani helyette. *(Nevet.)* Hajnalig ez az örület ment! Na, ez ma már nincsen, de ilyen is volt a praxisunkban.

Szóval a normál, szabályos dramaturgi feladat a műsorfüzet elkészítésével és a szöveg véglegessé válásával lezárul. Aztán, ha ezen túlmenő kapcsolat van a dramaturg és a rendező között, akkor ez még sok mindent magába foglalhat.

TK: *Például?*

FG: Főleg a megnézéseket és megbeszéléseket, lényegében ezt. Azért ez egy kicsit más a következő generációknál. Mert mi mégiscsak darabokat játszottunk. Ma a fiatalabb rendezők vagy maguk, vagy egy dramaturggal átírják a darabokat. Ez nagyon kényes dolog, én éppen a Purcárete rendezte GIANNI SCHICCHI kapcsán írtam erről a *Muzsiká*-ba. Hogy azért van itt egy nagy inkorrekttség. Én is azt gondolom, hogy mindent lehet, szóval mért ne lehetne teljesen átírni valamit, de az már nem tisztességes dolog, hogy az eredeti szerző neve van a plakáton. Énnekem a példaadó az, amit Brook csinált, aki a CARMEN-ből, illetve a PELLÉAS ÉS MÉLISANDE-ből készített előadást. De nem úgy volt kiírva, hogy Bizet: CARMEN. Hanem az volt a címe, hogy CARMEN TRAGÉDIÁJA. A Debussynek meg PELLÉAS-IMPRESSZIÓK volt a címe. Egyszerűen világossá kell tenni az első pillanatban, hogy itt egy saját mű keletkezett.

Ez nehéz dolog. Nálunk nagyon sokszor egy fordító van kiírva a plakátra, de nem az ő szövege megy tulajdonképpen, mert olyan mértékben kell belenyúlni, hogy azért kérdés, vajon az ő szövege-e.

Tulajdonképpen a MÉDEIA-t sem biztos, hogy Euripidész néven kellett játszani. Rakovszky Zsuzsa csinált egy nem formahű fordítást. Egy nem formahű fordítás eleve nem az a szöveg. És ez egy modern szöveg volt. Nagyon jó volt, így is kellett megcsinálni. Az Euripidész-darabbal tökéletesen megbuktunk volna. Ezeket valószínűleg nyíltabban, világosabban kellene vállalni, nyilvánvalóbbá kellene tenni.

TK: *Számos olyan dramaturg-rendező párost lehet találni, akik régóta dolgoznak és gondolkodnak együtt a világról meg a darab világról. Emiatt nem csak a közös munka könnyebb, de az előadáson is látszik e két ember hasonló világlátása. Úgy tűnik, hogy van egyfajta szoros szellemi kapocs, ami ideális rendező-dramaturg viszony esetén létezik, és nyilván ez a darabválasztást meg a közös munkát is befolyásolja. Áll ez a Zsámbéki–Fodor párosra is?*

FG: Zsámbéki és én egy évben születtünk, egyidősek vagyunk. Ugyan egészen más családi környezetből jövünk, mert ő színházi családba született bele (és Ascher, aki valamivel fiatalabb, ő is színházi családba született bele), én meg nem: teljesen normál polgári családba; viszont az közös, hogy mind a hárman a polgári kultúrából jövünk, olyan polgári kultúrából, ami ma már nincsen. Nagyjából az életkorunknak megfelelően ugyanazokat a könyveket olvastuk. Folyton kiderül, hogy például Zsámbékinak is az ötvenes évek végén megjelent mai francia költők antológiája volt az egyik kedvenc könyve – nekem is az volt, ugyanazok a versek. Szóval, sorra kiderülnek ezek a közös olvasmányok, mert egy időben vettük meg és olvastuk azokat a könyveket. Az valószínűleg véletlen, hogy mind a hárman racionalisták vagyunk.

Ascher a legnyitottabb egyébként. Az ő befogadóképessége szinte végtelen, ugyanakkor a működése, az mindenkinél szűkebb – ez nagyon érdekes. Pedig ő az, aki a legtöbbet érti meg és méltányolja abból, ami körülötte van, ő maga viszont nagyon szigorúan realista és racionális. Szóval, vannak ilyen érdekes különbségek. De hogyha Ascher rendezzi a MACBETH-et, akkor őnála is pontosan ez van, hogy minden kis figura az utolsóig szépen, lelkiismeretesen ki van dolgozva.

Van olyan rendező viszont, akivel egyszerűen nem vagyunk képesek együttműködni. Ez tőlünk független. Bár valószínűleg személyesen se szeretjük egymást. De ettől függetlenül, én nem értem, hogy ő mit mond nekem, és ő nem érti, hogy én mit mondom neki.

TK: *A hasonló kulturális háttér mellett mi még meghatározó önöknél?*

FG: Valószínűleg az is szerepet játszik, hogy Zsámbéki Nádasdy-tanítvány (Ascher nem, ő Marton Endre osztályába járt). Én ugye nem voltam kapcsolatban a színházi világgal '78-ig, előtte, mondjuk, Kaposváron valamelyest. De Nádasdy Kálmán az én életemben rendkívül fontos, mert nekem az opera a legbensőbb területem, következésképpen én Nádasdy Kálmán-rendezéseken nőttem fel az Operában. Nagyon sok mindent tudtam Nádasdy Kálmánról – a könyvtárának egy részét is én őrzöm –, szóval nem vagyok személyesen Nádasdy-tanítvány, de hát ez ugyanaz a kultúra, ugyanaz a dolog.

És az is biztos, hogy énnekem elég sajátos a helyzetem attól, hogy kettős életet élek a színházban: egyfelől dramaturg, másfelől pedig operakritikus vagyok. Kritikusként sokkal többet tudok befogadni, mint amiben dramaturgként részt tudnék venni.

Ennek számomra a legérdekesebb példája a Kovalik Balázs rendezte BORISZ GODUNOV az Örkény Színházban. Nekem a BORISZ GODUNOV az egyik legfontosabb darab, ami létezik. És Kovalik egy teljes agyrémet csinált belőle, semmi köze nem volt ahhoz, amit Puskin megírt. Nekem borzasztóan tetszett. Annyira tetszett – nem voltak értelmes kritikái –, hogy írtam róla egyet. Színházi kritikát nem nagyon írhatok a helyzetemnél fogva, hanem olyan címen írtam, hogy egy dramaturgnak az irigysége. Néztem azt az előadást, és borzasztóan irigyeltem, hogy valaki ilyen szabadon tud bánni a szöveggel, míg engem ez a szöveg elsősorban olyan szempontból érdekel, hogy minden szónak mi a helye pontosan. Ebben a félévben egyébként a BORISZ GODUNOV-ot tanítottam az egyetemen, és lenyűgözött Puskin hihetetlen ökonómiaja és a darab megcsináltsága.

Szóval, mondom, hogy egyfelől kritikusként nagyon sok mindent el tudok fogadni (tulajdonképpen az opera esetében még támogatni is kell), amiben én személy szerint nem tudnék részt venni.

Én Kovaliknak a MOZART-MARATON-járól sokat írtam, két évben ment, és mind a két évben írtam róla, de hát én abban nem tudtam volna részt venni dramaturgként!

TK: *Miért?*

FG: Mert nem úgy jár az agyam. Amikor látom és felfogom az ő rendszerét, az nagyon imponál. De én abban nem tudnék részt venni.

Amikor az APÁTLANUL-t adták az Örkényben, elképesztett! Mi '89-ben csináltuk Ascherral a PLATONOV-ot. Az számomra emlékezetes, mert akkor költöztünk ebbe, a Kosciuszko utcai lakásba, és éppen cserépkályha volt, ami azonban nem működött, szét kellett verni. Egy hideg lakásban, a konyhában húztam a PLATONOV-ot. És emlékszem, hogy micsoda kín volt olyanra meghúzni, hogy előadható legyen. És most nézem ezt az előadást az Örkényben – mikor láttam, öt perc múlva biztos voltam benne, hogy nem Magyarországon csinálták ezt a szöveget. Megkérdeztem, és kiderült, a rendező, Jurij Kordonszkij állította össze, és hozta magával. Nagyon imponált az a bátorság, amivel egy ilyen kásahegyben elkezd turkálni, kiszed, kidob, összerak, és egyszer csak sokkal több minden van benne az ő előadásában, mint ami minálunk. Mert nálunk is egy egész cselekményszál ki volt húzva belőle, de az mégiscsak az Ascher meg az én gondolkodásom: ilyen szép lineáris volt. Az övé meg nem lineáris, hanem egymásnak villanó kis mozzanatokból áll az egész, ami borzasztóan imponál, és nagyon irigylem, és nem tudnám utána csinálni.

TK: *Érdekes, amit mond, mert sokak számára nagyon meghatározó az ön PLATONOV-húzása. Amikor húz, mit hagy el?*

FG: Nehéz erre válaszolni, mert csak azokra a darabokra tudok gondolni, amikkel foglalkoztam.

TK: *Beszélhetünk konkrét példákról.*

FG: HAMLET. Shakespeare-nél például magából a shakespeare-i dramaturgiából következően, tehát attól, hogy apró kis jeleneteknek a kontrasztjaira épül az egész, mindig vannak olyan jelenetek, amelyek nem szervesek a darabban, tehát nem adnak hozzá egy szituációhoz. Az ember érzi, hogy ha valamit kihúz Shakespeare-ből, sérül valamelyest, na de azt a színházban nem lehet érzékelni. Ez az egyik: mindig vannak olyan epizódok, amelyek nem szervesek a darabban, ezért nyugodtan ki lehet hagyni.

A másik: Shakespeare színháza retorikus színház volt, tehát nem voltak díszletek, abszolút szövegcentrikus színház volt. Ennek következtében a szereplők mindent kétszer-háromszor mondanak el. Rengeteg az ismétlés. Akár egyetlen monológon belül. Sokkal kevesebből értünk már. Mindig van olyan, hogy az ember érzi, itt már túl van beszélve a dolog, egész nyugodtan ki lehet húzni, mert nem sérül semmi, csak egy kicsit más szavakkal van elmondva.

Hogyha a közönséget valóban csak a shakespeare-i nyelv érdekelné, akkor persze benne kéne hagyni. Na de hát hol vagyunk már attól, hogy a közönséget a shakespeare-i nyelv érdekelle! (*Nevet.*) Úgyhogy ezeket simán ki lehet húzni. Egy Csehovot vagy bármit sokkal nehezebb meghúzni. Szóval, a HAMLET-nél könnyebb húzási munkám az életben nem volt.

TK: *És másoknál?*

FG: Mondjuk A VADKACSA. Ott arról van szó, hogy a XIX. századi színház (persze mondjuk az Ibsené egy francia dramaturgiájú darab) annyira érvelő és magyarázó, hogy ott is mindent háromszor-négyszer mondanak el. Ilyen esetekben azért egyszerű a dolog, mert redundáns. Egy XIX. század végi, századfordulós előadásban nyilván minimális gesztussal éltek. Tehát a testbeszéd az nem volt nyelve akkor a színháznak, ott mindent verbálisan fogalmaztak meg. Ma pedig egy színész egyetlenegy gesztussal sokkal többet tud elmondani, mintha háromszor elmondja a szövegben. Ott is az a helyzet, hogy ahhoz én már nem vagyok elég bátor, hogy átszerkesszek. Tudom, a PLATONOV-ban csináltam egy átszerkesztést: egy figurát kihúztam, és a szövegét másnak adtam – és mindig zökkent az előadás. Szóval, amikor láttam, akkor éreztem, hogy nem jó.

TK: *Színészre figyel, közönségre figyel, amikor húz, vagy pedig a történetre? Mik a szempontjai?*

FG: Még valami komplikál itten, vigyázzunk. Mert ezek külföldi darabok, a fordításukkal volt dolgom. Na most van egy fordítói nyelv, ami nem jó. A fordítók túlnyomó többsége azt csinálja sajnos, hogy megrendezi a darabot. Tehát mikor fordít, maga elé képzele a beszélő figurát. Ennek következtében agyonzsúfolják a drámaszövegeket az élőbeszédre jellemző töltelékszavakkal.

Nekem két nagyon tanulságos és megrendítő élményem volt, amikor rájöttem, hogy nem szabad hinni a fordításoknak. Az egyik az volt, amikor Strindbergnek az APA című darabját játszottuk. Ez megjelent a Strindberg-kötetben, Bart István fordításában. Mikor olvastam a darabot, úgy gondoltam, hogy szép szöveg, játszható. Aztán mikor elkövetkezett az olvasópróba, kíváncsi lettem, és mivel én nem ismerem az eredeti nyelvet, megnéztem a német fordítást. A német fordításban egészen rövid mondatokat látok, a Bart magyar szövegében meg három-négysoros mondatokat. Nem értem. Megszereztem még két további német fordítást. Nem volt mese: a három német fordítás abban megegyezett egymással, hogy rendkívül egyszerű szöveg. Máig sem értem, hogy Bart mit csinált – valószínűleg nem eredetiből fordított, mert Bart azért legjobban angolul tud. De azt sem tudom elképzelni, hogy az angol túlbonyolította volna a szöveget. Mindegy, Bart neve szerepelt a plakáton. Rádadásul akkor én éppen az Operánál is voltam, és elküldtek Varsóba egy ottani operafesztiválra. Mínusz 28 fok volt, a

szállodában nem tudom, mennyi volt. Olyan voltam, mint Petőfi az EGY TELEM DEBRECENBEN-ben. Minden lehetséges dolog rajtam volt, leheltem a kezemet, és úgy, három német fordításból létre kellett hoznom egy magyar szöveget, de ez egy borzasztó munka volt! Itt jöttem rá először arra, hogy vigyázat, a fordításokat mindig nagyon meg kell nézni! És azóta azt tapasztaltam A VADKACSA-nál is és főleg a Csehovoknál, hogy a magyar mondat mindig sokkal hosszabb, és mindig sokkal több szót tartalmaz, mint az eredeti.

Tehát az első az (én mindig valamilyen kontrollszöveggel dolgozom), hogy kiirtom a töltelékszavakat. Tudniillik lehet, hogy a régi színházban ilyen bonyolultabban beszéltek, de ma már annyi csatornán ad jelt a színész, hogy a szöveg csak az egyik. Mindig az a baj, hogy túlszínezik a szöveget. Az eredetiben valami egészen egyszerű szót látok, és akkor magyarul biztos, hogy valami nagyon költői jelzőt találok. Mindig a jelzőkkel szokott a legtöbb probléma lenni.

Szóval, az első szempont a húzásnál, hogy minél egyszerűbbé tenni a szöveget. Nem abban az értelemben, hogy minél primitívebbé (mert az egy külön probléma, hogy egy színész mit igényel), de hogy leszedni a fordítók által rájuk pakolt költészetet a szövegekről, meg az élőbeszéd spontaneitásának az illúzióját keltő töltelékszavakat.

A második pedig, hogy voltaképpen én is a magam módján, nem rendezőként, de a magam módján egy előadást látok magam előtt, tehát azért annak alapján húzok. Érzem, hogy ezt már nem kell elmondani, mert ezt már elmondta.

TK: *Miben különbözik egy rendezői és egy dramaturgi gondolkodásmód? Ahogyan e két ember a szövegre tekint?*

FG: A fantáziában. A fantázia kreativitásában.

TK: *Tehát hogy a rendező már színpadon látja, míg a dramaturgnak ezt nem kell?*

FG: Egyrészt. Másrészt egy rendező egész másképp látja maga előtt a színészt, és tudja, hogy az a színész mit fog tudni jól csinálni, mit nem. A legmulatságosabb az volt, amikor két éve nyáron Silviu Purcărete a TROILUS ÉS CRESSIDÁ-t rendezte. Nagyon jó volt, mert az olvasópróba előtt három nappal kezdődött el a szöveghúzás, és ő jött egy meghúzott példánnyal, amit valamilyen román színházban játszottak. (*Nevet.*) Nekem azért volt nagyon érdekes munka, mert Purcărete egészen másfajta rendező, mint a mieink. Ő az a mai rendezőtípus, aki képekben gondolkodik, vizuális színházat csinál. Egyrészt abban különbözött az általam ismert rendezőktől, hogy sokkal nagyobb területeket látott át. Minden ponton tudta, hogy jóval odébb majd mi lesz. Ehhez képest a magyar rendezőkkel araszolgatnunk kell a szövegben. De az utolsó felvonásnak nem lehetett megcsinálni a szövegét, mert azt pontosan lehetett tudni, hogy Purcărete fejében van egy koreográfia, egy képsorozat, amihez fogalma sincs, hogy milyen szövegre lesz majd szüksége. De amit ő elképzelt, az meglesz, és ahhoz majd ő ki fog szedni mondatokat menet közben. Úgyhogy az utolsó felvonás az olvasópróbán és a visszaolvasó-próbán nem hangzott el, mert nem volt. De ő tudta, hogy mit akar.

TK: *És mikorra lett meg?*

FG: Valamikor a próbák során. Nem tudom. (*Nevet.*) Amikor én láttam, akkor már valami volt.

TK: *Legutóbbi dramaturgi munkája a MACBETH volt, ismét Zsámbéki Gáborral dolgozott. Milyen volt az előadás kritikai visszhangja?*

FG: Nem volt jó. Talán két kritika volt elismerő, mindenki azt állapítja meg, hogy nem átütő. Ha MACBETH, akkor egészen másfajta előadást várnak. Úgyhogy a várakozásoknak nem felelt meg, de ez a szándék abszolút tudatos volt. Koltainak van a legjobb szeme a kritikusok közül, ő nagyon jól írt róla. Alapjában véve Csáki is. Ő viszont

azt is írta, hogy a fordítás túl szép az előadáshoz, és jobb lett volna valami maibb, nyersebb szöveg. Ami engem persze érzékenyen érint, mert nekem a kedvencem ez a Szabó Lőrinc-féle fordítás. Nem gondolom, hogy minden szöveget le kell butítani és prózaivá kell tenni manapság. Szerintem ehhez az előadáshoz meg kifejezetten illett a Szabó Lőrinc költői ereje. Úgyhogy ezzel én egyáltalán nem értek egyet.

TK: *Nyilván nagyon kevés a szűz szemű néző. És ez az előadást követő közönségtalálkozón is előjött, mintegy számon kérték ezen a MACBETH-en azt, hogy más színházakban, más színészek hogyan játszották a darabot. Nekem pont az volt rokonszerű, ahogyan az előadás szándékosan „alatta maradt” ezeknek az elvárásoknak. Hogy elmaradt a „vérfürdő”, hogy a gyilkosságok nem magasztosak, hanem közönségesek és pitiánerek voltak. És maga az előadás tele volt nagyon szép színészi alakításokkal.*

FG: Én nem sok MACBETH-et láttam. Nem is játsszák gyakran ezt a darabot. Azt a bizonyos nemzeti színházbelit Lukács Margittal, amit említett is a közönségtalálkozón valaki. Volt Szolnokon egy előadás, az sárban játszódtott végig, azt taposták. Volt egy előadás a Vígben, ahol Eszenyi játszotta a Ladyt, az pedig, ami ma a fő hiba, ilyen „aktatáskás” előadás volt: egy mai konyhában játszották az egészet. Sőt, volt egy olyan MACBETH is, amit a Monori Liliék egy pincében játszottak ketten.

Szóval, ez a két fő irány van: vagy ez a mocskok, a brutalitás, minden erőre hangolva, vagy az ellenkezője, a mai mindennapi életbe visszarakva a darab. Az teljesen nyilvánvaló volt, hogy minket egyáltalán nem érdekel egyik sem. Zsámbékit az izgatta, hogy ő a Hajdukkal akart egy MACBETH-et csinálni. Azért ez volt a fő mozgatója.

Egyébként azzal az osztállyal, amelybe Fullajtár járt valamikor, egy félévi vizsgán voltak részletek a MACBETH-ből. Fullajtár már játszotta a Ladyt, vagy legalábbis bizonyos részleteket a darabból. Talán annak az osztálynak a vizsgáján volt (keverem, mert sok Zsámbéki-osztály vizsgáját láttam), hogy a III. RICHÁRD-ból volt az a rész, amikor Clarence-t meggyilkolják a börtönben – egy hordó borba fojtják. Az teljesen a két gyilkosra volt végigjátszva. Ez nagyon jellemző Zsámbéki, illetve Ascher érdeklődésére!

Egy Shakespeare-darabban általában a főszereplőkre szokás figyelni, és a MACBETH különösen olyan darab. A HAMLET-ben a királytól kezdve Osrickig mindenki annyira karakterisztikus figura. Tehát az összes mellékszereplő nagyon emlékezetes, mert nagyon éles, pregnáns vonással van megrajzolva.

A MACBETH nem ilyen. Ott Macbethen és a Lady-n kívül a Kapus az, aki jellegzetes figura, éppen a kontraszt miatt, a többiek közül meg csak Macduffnak van valamilyen jellege; az összes többi figura teljesen jellegtelen. Zsámbékit meg pontosan az vonzotta, hogy megcsinálni mindenkit karakterisztikusra, hogy emberi figurák legyenek.

A III. RICHÁRD-nál is az volt, hogy könnyen vesszük: jön két gyilkos, és végrehajtják a gyilkosságot. No de hogy is megy egy ilyen gyilkosság? Tehát hogy lehet ezt a valóságban lebonyolítani? Jön két nem túlságosan intelligens és nem túlságosan gyakorlott ember, akiknek el kell tenni láb alól egy herceget – hogy mit ügyetlenkednek közben, meg hülyeségeket beszélnek. Próbáljuk egy pillanatra komolyan venni a jelene-t: hogy történik ilyesmi a valóságban?

Shakespeare-nél egy gyilkosság annyira személyes. Itt nem az van, hogy a szemközti ház tetejéről egy távcsöves puskával lelőnek valakit. Itt közvetlen kapcsolat jön létre az áldozattal. Meg a két gyilkosfigura között is van valami. Úgyhogy ezért lettek ezek a figurák ilyenek.

Például a Lady Macbethnek a meggyilkolása vagy a gyerekek és a Lady Macduffnak a meggyilkolása – emlékszem, a Nemzeti Színházban annak idején mindebből semmi nem volt megcsinálva.

A Lady Macduff legendásan rossz szerep. Ha megnézzük a szöveget, néhány mondat az egész. Ez egy nem létező szerep! A Katonában játszott az egyetlen olyan előadás – nekem –, ahol emberközeli figura lesz az asszony és különösen a gyerek.

Egy hagyományos Shakespeare-előadás nagyvonalúan átsiklik ezek fölött az epizódok fölött. Tudatos törekvés volt, hogy mindenki, a legkisebb szereplő is karakter legyen.

TK: *Gondolom, olyan régóta dolgoznak együtt Zsámbéki Gáborral, hogy nehéz lehet ezt szét-szétválasztani, de nagy vonalakban áll-e az, hogy Zsámbéki előállt a koncepcióval, majd ketten leültek, átnézték és meghívták a darabot?*

FG: Ez nem az a darab, amit találni kell! Ez a darab folyton ott van az ember tudatában. Zsámbéki Hajdukkal akarta megcsinálni. Ez volt a kiindulópont.

TK: *A TRAKHISZI NŐK-beli remek alakítása miatt esett a választás Hajduk Károlyra?*

FG: Nem. Hajduk az ő osztályába járt, és kezdettől fogva, talán már főiskolásként is ő érdekelte legjobban az osztályban; azóta is különös gonddal és figyelemmel bánik vele, és nem ez az első előadás, amit őmiatta csinált.

Tehát ez volt a kiindulópont, és az az igazság, hogy nem beszéltünk mi előtte semmit. Három délelőtt volt az egész, itt, nálam csináltuk, olvastuk a darabot.

TK: *Hangosan?*

FG: Hangosan. Két fontos szempont volt: nincsen annyi színész, ahány szereplője van a darabnak, következésképpen azt is lehetett tudni, hogy össze kell vonni szerepeket, és azt is, hogy lehetőleg ki kell hagyni. Az ilyesfajta húzásban én erős vagyok, szóval én nagyon tudok irtani. És az olvasópróbát így is kezdte Zsámbéki, hogy azt mondta, mi nagyobb mézszárlást hajtottunk végre a darabon, mint maga Macbeth. *(Nevet.)* Igen. Elég szépen kiirtottam belőle figurákat, meg összevontam.

És azon kívül csak arra figyeltünk, ha valami túl komplikált, tehát lehet tudni, hogy a színészeknek gondot fog okozni. Azért egy verses szövegnél mindig vannak olyan inverziók meg olyan komplikált mellékmondatos szerkezetek, hogy lehet tudni, hogy azazal baj lesz – akkor azokat valamelyest egyszerűsíteni kell. De más határozott szempont nem volt.

Amikor a HAMLET-et játszottuk (azt is Zsámbéki rendezte, ott is együtt húztunk), találkoztam egy volt tanár kollégámmal az egyetemről, aki gratulált, hogy a HAMLET-et így meghúzni rettenetesen nehéz feladat lehetett! Elárulok egy titkot: Shakespeare-t a legkönnyebb húzni! Shakespeare szinte maga kiejti azt, ami ma fölösleges.

Ez se volt olyan nehéz. Egyszer-kétszer azért előfordult, hogy... ő mégiscsak rendezőszemmel nézi, én meg... nem tudom, milyen szemmel nézem. Tehát van olyan, amire én azt hiszem, hogy fölösleges, és ő azt mondja, hogy az neki kell. Ilyen eltérések szoktak lenni csak, hogy én többet húznék, és ő ment meg dolgokat, mert tudja, hogy az hasznos lesz neki majd az előadásban.

Óvele meg Ascherral szoktam dolgozni, és nem véletlenül van, hogy ez így stabilizálódott, mert annyira egyformán gondolkozunk ilyenekről, hogy vita nem nagyon szokott lenni.

TK: *A húzás során mi lesz a shakespeare-i verslábakkal? Tekintetbe veszik ezeket?*

FG: Az reménytelen ügy! Most már nem is figyelek rá. Már Szabó Lőrinc sem formahű abban az értelemben, hogy rengeteg enjambement-t használ. Szükségképpen egy sor második, harmadik negyedében kezdődik egy mondat, az kanyarog, és valahol véget ér. Ha azt kihúzom, akkor nem illik már össze az ott meghagyott meg itt meghagyott sor. Egyrészt.

De itt egész egyszerűen az a helyzet, hogy (erre egy cinikus válaszom van) nincsen az a magyar színész, aki verses szöveget tud mondani. Tehát tökéletesen mindegy, hogy hol vannak a verslábak, úgyse verset mondanak. Prózaként mondják a verset. Az megszűnt, hogy a vers, hogy a forma – az addig volt, amíg a nyelv volt a legfontosabb kifejezőeszköz.

Azt pontosan tudom, hogy egy görög drámában vagy Shakespeare-nél meg általában a verses drámában (addig, amíg komolyan vették a verses drámát) hogyha egy fél sor van, az nem véletlen. Tehát azt már Aiszkhülosznál lehet látni, hogy ahol indulat van, ott egyszer csak megszakad a sor. Ott annak funkciója van, hogy nincs kiírva a jambikus trimeter. És Shakespeare-nél is. De erre már nem lehet figyelni. Mert azt jelentené, hogy akkor ez nem húzás lenne, hanem tényleg át kéne írni, és az meg teljesen értelmetlen. Nem érzékelhető. Bizonyos helyeken érzékelhető a vers, de nem annyira a metrumból, hanem a szövegnek a költőisége az, ami világossá teszi, hogy vers.

TK: *Feltűnt, hogy mennyire racionálisak a húzások. Ebből a racionális logikából következett, gondolom, hogy Hekaté kikerült az előadásból?*

FG: Ehhez hozzátartozott az is, hogy egyikünknek sincs igazán érzéke ezekhez a transzcendens dolgokhoz. Pontosabban Shakespeare-ben nincs. Mert lehetnek olyan darabok, ahol tényleg lényeges, bár nekem drámákban nem nagyon van. Zenében, ott nagyon is van érzékem a transzcendenciához, de hát a zene képes rá, a színház, a nyelv az nem nagyon képes rá, vagy nagyon ritkán. De igazából Zsámbékit se nagyon érdekelték a boszorkányok, és egyértelmű volt, hogy Hekaté nem kell. Mert ez az egész apparátus, ami akkor létezett, és akkor működőképes volt, ma élettelen. A figurákból pedig olyan mértékben következik minden, ami benne van a darabban, hogy ez teljesen fölösleges.

Emlékszem, hogy a MÉDEIÁ-ban Hajduknak van egy nagyon fontos jelenete. Ő a Hírnök, aki jön, és elmondja Médeiának, hogy Creusa hogy halt meg a mérgezett köntöstől. Amikor vége volt az előadásnak, kérdeztem Szilágyi János Györgytől, hogy hogy tetszett neki, és azt mondta, hogy a Hírnök elbeszéléséből hiányzott a transzcendencia. Erre ő rögtön rácsapott! Igen, azt kell mondani, hogy egy olyan előadásban, amit Zsámbéki rendez, és én vagyok a dramaturgia, vagy akár ha Ascher rendezi, abban nem nagyon lesz transzcendencia, mert ennél racionálisabbak vagyunk. És általában olyan darabot is választanak ezek a rendezők, ahol a darab áll a lábán enélkül is.

Szóval, jogos volt érezni, hogy a boszorkányok nem olyan jelentősek, mint amilyenek mondjuk Shakespeare-nél voltak, de azt a fene tudja, hogy hogy kell ma megcsinálni. A Hekatét meg végképp nem! Elhangzik az, hogy Hekaté: a közönségnek vajon hány százalékában visszhangzik ez a név egyáltalán?! Azt nem tudja elképzelni, hogy mi van a közönség fejében! Pontosabban, hogy mi nincs a közönség fejében.

TK: *A tegnap esti előadást követő közönségtalálkozón számomra tanulságos volt, hogy mikre kérdez rá a közönség.*

FG: Mikor a TARTUFFE olvasópróbája volt, Zsámbéki felolvasta a darabot, és ott az utolsó felvonásban elég sok szó esik egy bizonyos kazettáról, amelyben el vannak rejtve azok az iratok, amelyek aztán Orgont lebuktathatják. És akkor Lukáts Andor, aki egyébként Orgont játszotta, azt mondta, hogy nem fog menni ez a kazetta, ehelyett ki kell találni valami mást, mert az a szó, hogy kazetta, ma a közönségnek a videókazettát jelenti...

Minden rendezőnek, amikor elkezd dolgozni, az ugrás a sötétbe: rettenetesen szorong, bármennyit gondolkozott már a darabról. Még Zsámbéki is! És akkor még ő is

megingott egy pillanatra, és azt mondta, hogy próbáljak ezzel valamit csinálni. Megnéztem, de nem lehetett velem mit csinálni, mert többnyire még ráadásul rímhelyzetben is volt. Végül nem volt semmi probléma, a közönség értette, hogy miről van szó. De nagyon jellemző mégis, hogy – pedig ez régen, öt éve volt – Lukáts Andor fejében megfordult az, hogy a kazetta ma már nem azt jelenti.

Szóval, ha az ember egy görög darabot elkezd, a MÉDEIA is ilyen volt, ott irtani kell. Ugye, egy Euripidész-darab az úgy kezdődik, hogy van egy prologosz, ahol elmondják az előtörténetet. Egy előtörténettel az is együtt jár, hogy rögtön abban van tizenöt görög név és tizenöt görög földrajzi név. Na most, ez teljesen reménytelen, ezeket ki kell irtani, mert ha a közönségre rázuhognak ezek a görög nevek, akkor rögtön az elején kikapcsol, és nem figyel oda soha többé. Szóval, rettenetesen műveletlen ma már a közönség, úgyhogy ilyeneket, hogy Hekaté, jobb kihagyni!

TK: *Végig tudnánk venni lépésről lépésre az ön munkáját a darabon, hogy konkrétan mit csinált?*

FG: Csak annyi volt, hogy olvastuk hangosan a darabot, és aki éppen érezte, hogy valamit csinálni kell, szólt, hogy állj meg, és akkor akinek eszébe jutott valami, mondta. Az eseteknek a kilencvenkilenc százalékában egyetértettünk teljesen. Elő szokott fordulni még az olvasópróbán, hogy kiugrik valami, amin a későbbiekben gondolkozni kell – felolvasva mégis jobban kiderül, ha valami nagyon komplikált. De most nem volt, érdekes módon.

TK: *Az olvasópróbán ön figyel, hogy hogyan hangzik a szöveg, így ellenőrzi a munkájukat?*

FG: Igen. Én ilyenkor mindig a rendező mellett ülök, ő közben valamit megjegyez, akkor általában szól is. Az olvasón és a visszaolvasón mindig ott vagyok, akkor jegyzem ezeket a dolgokat, meg kell oldani őket. Utána nekem tulajdonképpen sokáig más feladatomban volt, mint megcsinálni a műsorfüzetet. És (ami nem azon múlik, hogy valaki dramaturg-e, hanem a rendező és az ember közötti kapcsolaton) hogy az utolsó hetekben bejárok a próbákra, és ott mindenről beszélek.

TK: *Ez mikor történik?*

FG: A próbákat általában követi egy megbeszélés a színészekkel. A kettő között, amíg a színészek átöltöznek, akkor beszélek a rendezővel.

TK: *Ilyenkor a készülő előadásból mire figyel?*

FG: Akkor mindenre kell. Egy csomó dolog még mindig bizonytalan, mert van, amit az ember még nagyon rosszul lát (például a díszletet) – ez azért van, mert ez még nem végleges. És akkor mindenre figyel az ember, és jegyzetel közben.

Amikor olyan stádiumban van az előadás, hogy már egyben van az egész, akkor Zsámbéki szól Aschernak, Gothárnak, nekem, akkor többen is ott vagyunk, megnézzük, majd mindenki elmondja a magáét.

Például sok gond volt azzal, hogy milyen figura is a Duncan. Ez nagyon sokáig nem alakult ki. És egyszer csak Zsámbéki azt mondta, hogy kitalált valamit, holnapután megy le a jelenet, ha ráérek, nézzem meg.

TK: *Ilyenkor figyel a rendezői koncepcióra, a színészi játéokra...?*

FG: Igen, de nagyon fontos, hogy alakul a koncepció! Rengeteg dolog van az előadásban, ami az utolsó pillanatig alakul.

TK: *A MACBETH műsorfüzetében ön azt írja, hogy: „Az előadásban olykor elég csak jelezni, ami olvasva reálisnak látszik, viszont érdemes komolyan venni és realizálni azt, ami a darabban csak konvencionális.” Ezt hogyan és mire érti?*

FG: Például a gyilkossági jelenetekre gondoltam. Az, hogy egy Shakespeare-darabban valakit meggyilkolnak, az konvencionális. Egy párbaj, az konvencionális. Ezek ma

a lehető legnagyobb gondot okozzák a színházban. Egy olyan darab, ahol a párbaj tényleg centrális lesz, mint mondjuk a HAMLET végén Hamlet és Laertes vívásjelenete, egyik előadásban rosszabb, mint a másikban.

Teljesen megértem Ljubimovot, aki azt úgy csinálta meg abban a bizonyos híres előadásban, amelyben Viszockij volt Hamlet, hogy Hamlet ült a színpad egyik szélén, Laertes a színpad másik szélén, és nem volt egyáltalán párbaj. Hanem csak valahogy meg-rándultak egy-egy pillanatban. Ljubimov ilyenekben nagyon tanulságos volt, persze nagyon pontosan, érzékenyen nézi a dolgokat.

Amikor a DON GIOVANNI-t rendezte az Erkel Színházban, ugye az meg egy párbajjal kezdődik: Don Giovanni és a Kormányzó vívna, és Don Giovanni leszúrja a Kormányzót. Azt csinálta Ljubimov, hogy Don Giovanni bement – a színpadon volt a zenekar –, odament egy hegedűshöz, kivette a kezéből a vonót, odalépett a Kormányzóhoz, és a vonóval megbökte. Előtte még egy fontos dolog volt, és ez volt az igazán jó, ez a Ljubimov zsenialitása, mert ez másnak is eszébe juthat, de Ljubimovnak még valami eszébe jutott: elvette a vonót, és ugye a vonókat meg szokás gyantázni, végighúzott egy gyanút a vonón, és úgy ment oda és szúrta le. Na most ez, hogy a gyantát végighúzza ezen a lószőrön, egy érzéki inger, mert ha ez nincs, akkor az egész egyszerűen csak egy szimbólum; de ettől olyan érzékisége volt, ami sokkal erősebb, mint hogyha két hülye összeüti a két kardot.

Szóval, azt mindenki érzi, hogy ezeket meg kell oldani. A MACBETH-ben is világos volt, hogy a végén valamit csinálni kell, főleg aztán a csatajelenetben. Például volt kritikus, aki azt kifogásolta, hogy nincsenek rendesen megcsinálva a vívások. Hogy nem veszi észre egy kritikus azt – jó, a magyar kritikusok kilencven százaléka nem tud színdarabot olvasni, vagy nem tudja az előadást olvasni –, hogy nem veszi azt észre, hogy nem az van, hogy ügyetlenül háromszor-négyszer összeüti a kardot, hanem csak egyszer! Tehát éppen ellenkezőleg, redukálva van, éppen inkább a táncszerűség felé van elvive az egész, és nem a naturalizmus felé. Pontosan ez a szándék: hogy ne legyen színpadi vívás, amiről mindig tudjuk, hogy nagyon rossz. És akkor a végén eszébe jutott Zsámbékinak az a Goya-kép (PÁRBAJ), amit ő nagyon szeret, amikor csépelik egymást, és akkor ezzel váltotta ki a vívást.

Na ilyenekre gondolok, hogy Shakespeare színházában nyilván nem okozott problémát az, hogy Lady Macduffot meggyilkolják, mert meg volt csinálva. Tehát azt gondolom, hogy érdemes föltenni ilyen kérdéseket ma, hogy ez hogy történik a valóságban. Ami akkor csak egy konvencionális továbbvivő mozzanata volt a cselekménynek.

TK: *Ez közös gondolat volt, ami akkor született, amikor a rendezővel együtt olvasták a szöveget?*

FG: Nem. Nem. Nem. Szerintem akkor még Zsámbéki sem tudta egész pontosan, hogy ezek hogyan lesznek. Én először összeállítottam ezt a műsorfüzetet úgy, hogy csak azok a szövegek voltak benne, amelyek idézetek, amelyek később következnek.

TK: *Impozáns lista: Charles Lamb, Samuel Taylor Coleridge, Thomas De Quincey, Johann Peter Eckermann, Andrew Cecil Bradley, Jan Kott, Stephen Greenblatt...*

FG: Általában az a dolog menete (én formálisan félállású dramaturg vagyok a színháznál, de egyszerűen az elfoglaltságom nem is teszi lehetővé, hogy végigkísérjek egy próbafolyamatot lépésről lépésre), hogy az olvasópróbáig, meg amíg később szöveg-probléma van, azzal foglalkozom, és amikor már nagyobb egységben megy valami, amiből nagyjából lehet látni, hogy milyen az előadás, akkor megnézem, végül az utolsó hetekben nézem. És az történt, hogy Zsámbéki azt mondta, hogy igen, igen, ezek nagyon jó szövegek, de valami kéne, ami az előadáshoz kapcsolódik. És akkor bemen-

tem megnézni egy nagyobb részt egyben. Utána meg tudtam írni ezt a bevezetőt, csak ahhoz látnom kellett, hogy milyen jellegű az előadás, és abból tökéletesen kiolvasható volt, hogy mit akar.

TK: *Meglepett, hogy a MACBETH-et követő közönségtalálkozón ön nem ült ki a színház és a rendező mellé.*

FG: Nem is szoktam ezekre elmenni. Nem szeretek szerepelni. Erre egyszerűen kíváncsi voltam. – Mikor először egyben láttam egy nagyobb részt az előadásból, akkor azt mondtam Zsámbékinak, hogy ez egy nagyon nekem való előadás. Nem vagyok benne biztos, hogy a közönség is így fogja látni. Az első pillanattól fogva tudni lehetett, hogy ez az a fajta MACBETH lesz, ami más, mint amit várnak: visszafogottabb, árnyaltabb. Ezért most kifejezetten érdekelt, hogy a közönség mit fog mondani.

TK: *Elégedett az előadással?*

FG: Én ezt nagyon szeretem. De ehhez hozzátartozik az, hogy hozzám Zsámbéki színháza áll a legközelebb, a gondolkodás finomsága miatt. Ascher a másik, de ő többnyire kicsit hidegebb, mint amit én igazán szeretek. És nem is mindig a legfontosabb munkáit szeretem. Hozzám nagyon közel áll Goldoni: A KARNEVÁL UTOLSÓ ÉJSZAKÁJA. Ezek az aprólékos, csöndes előadások. Nyilván ez nem véletlen.

A hetvenes, nyolcvanas évektől nagyon átalakult a magyar színház. Eléggé hasonló lett ahhoz, mint amilyen a színház a világban. Azok a rendezőgenerációk, amelyek a nyolcvanas években jöttek ki a Főiskoláról, manuálisan sokkal ügyesebbek, a teátrális érzékük sokkal fejlettebb; és nagyon attraktív előadások jönnek létre, amelyeknek azért a túlnyomó része blöff. Addig, amíg a színház alapvetően realista volt, addig volt az embernek egy mércéje arra, nagyjából egyet lehetett érteni abban, hogy mi az, ami jó, mi az, ami rossz, mi az, ami tartalmas, mi az, ami üres. Szóval, abban lehetett tájékozódni. Ennek a színháznak vége van. Egy nagyon látvány- és gesztuscentrikus, nagyon erősen a teátrális eszközökre hajtó színház jött létre, amelyekben már nincs állandó mérce. Itt nem nagyon lehet megmondani, mi az, ami igazán jó, és mi az, ami nem jó.

Nagyon érdekes, hogy amikor Zsótér elkezdett rendezni, egyszerűen dilettánsnak tartották. És volt egy pont, már nem tudom megmondani, melyik rendezése, amikor ez egyszer csak átcsapott lelkesedésbe, és azóta Zsótér a kedvenc. Akkor is, ha vacak. Mert Zsótér nem tud leállni egy pillanatra sem, tehát folyamatosan rendez. Egy évben négy-öt előadást megrendez, ezekből kettő jó, három meg nem olyan jó. De éppen azért, mert nem lehet igazán megfogni a dolgot, ilyen simán át lehet váltani: attól, hogy dilettánsnak nézik, oda, hogy lelkesednek érte. És ezen belül aztán nem nagyon lehet disztíngválni.

Ebben a helyzetben (miközben két nevet mondok, akik abszolút másfajta színházat csinálnak, mint ami a szívemhez a legközelebb áll, de akiket mégis nagyon szeretek, ez Kovalik meg Zsótér) az én szívemhez mégis az a fajta színház áll legközelebb, amit Zsámbéki csinál meg Ascher.

TK: *Mikor és hol ér véget a dramaturg munkája?*

FG: A szigorú értelemben vett dramaturgi munka ott ér véget, amikor az utolsó szövegigazítás is lezajlott.

TK: *Az mikor történik?*

FG: Az változó. A MACBETH-nél vegye figyelembe, hogy ez a legrövidebb Shakespeare-darab. Bizonyos feltevések szerint ez már egy meghúzott példány, ami fennma-

radt. De voltak olyanok, például Az **ELTÖRT KORSÓ**, az jellegzetesen ilyen volt, hogy a próbákon is kellett még a szövegen igazítani. Tudniillik Kleist bármilyen nagy költő volt és bármilyen zseniális, nem volt színházi ember. Hülye kifejezés, de nem színházban gondolkodott. A próbák során mindig kiderül, hogy valami még hiányzik, és be kell írni egyszerűen valamit, hogy egy rendezői helyzet világos legyen. Sohase jelentős, lényegi dolgokat kell beírni, hanem technikai dolgokat, hogy „itt van az ajtó” – ilyen jellegűeket. Tehát ez attól a darabtól függ, amiről éppen szó van.

Én mondjuk úgy definiálnám, hogy a dramaturgi munka akkor ér véget, amikor a szöveggel már nincs tennivaló. Mert a dramaturg fő feladata mégiscsak a szöveggel való foglalkozás.

Litvai Nelli

## EGYETLEN BARÁTOM

Már sötétség borult a völgyre, a közeli hegy gerince is elveszett az éjszakában, a bezárt ajtókon és ablakokon kívül rekedt a vadak neszezése, a házban is csönd volt, lejárt a cédé – Lelkes Anna hárfazenéje –, s ő talán már az álom peremén szédelgett, amikor belehasított a csöndbe, sötétségbe az sms jelzése. Egy ideig tétovázott, nem volt kedve mozdulni, visszatérni a gombocskák pötyögtetéséhez, az üzenetolvasáshoz, mindez a nappalé, amely az ő számára véget ért a napnyugtával. Itt nem világítanak be utcai lámpák az ablakán, nem szűrődnek be az utca zajai, sem a szomszédok perlekedése, itt este az este, az éjszaka borult időben fénytelen, és a hajnal igazi hajnal, a vörösnyi árnyalatával.

Végül mégis kezébe vette a telefont, aztán csak nézte az üzenetet. Először arra gondolt, kimaradt egy szó vagy akár egy mondat fele, és az üzenet egyáltalán nem arról szól, amit kiolvas belőle, azután arra, hogy a leírt név véletlenül került az üzenetbe, nem is Gézáról van szó, hiszen az nem lehet, az üzenet küldője valaki másnak a nevét akarta odaírni, de talán néhány perccel korábban valamiért Gézára gondolt, és az emlékek vezette az ujjait, nem a valóság. Velem is előfordult már ilyesmi, nem is egyszer, nyugtatgatta magát.

Két héttel később, a temetés után mindenki hasonló érzésekről beszélt, még azok is, akik rádión hallották a hírt. Ő meg arra gondolt, most már érteni ennek a váratlan eltávozásnak az okát, mert minek is élni olyan világban, ahol a ravatalozó csöndjét, a megemlékezők szavait, a zene hangjait elnyomja a flex, a csiszológép, a betonkeverő fűlsértő ricsaja.

Azon az éjszakán Gábort hívta fel, reménykedve, hogy a hír nem igaz, és akkor mondta ki először: Géza volt az egyetlen barátom. Azóta ott él körülötte ez a mondat, mintha részévé vált volna a levegőnek, vízcsobogásnak, halk neszezéseknek, és azóta keresi a választ emlékeiben a kérdésre, hogy miért ez az érzés. Mert valódi, meg nem szűnő érzés ez, amely majd csak a saját halálával semmisül meg örökre.

Kaposvári találkozásra már nem emlékezett, pedig talán még beszélgettek is egy-egy előadás után, amelyre Géza is leutazott Pestről, mint annyian azokban a hetvenes

években. A régi, Törökvész úti lakás az első emléke, ahová azért mentek, hogy Gábor felkérje Gézát, legyen dramaturg a Nemzeti Színházban. Hirtelen megszakadt az emlék, mert arra gondolt: ki is tartott Gábor mellett harminc éven át! Édes istenem!, aztán újra maga előtt látta a Törökvész úti lakás kis étkezőjét, mintha egy pillanat alatt zajlott volna le a felkérés és annak elfogadása, mintha le sem ültek volna, de miért is ne ültek volna le?, biztosan leültek, ő mégis úgy emlékszik, álltak mind a hárman, amikor Géza egyetlen feltételt szabott: Legyen minden előadáshoz műsorfüzet. Ő pedig ujjongott magában, legszívesebben megölelte volna – sosem ölelte meg Gézát annyi éven át! –, hiszen amit ő elkezdett ott Kaposváron évekkel azelőtt a SIRÁLY-nál, az most értelmet nyert, tudta, hogy ezek az eljövendő műsorfüzetek ezerszer jobbak lesznek majd így, mint amit ő valaha is létrehozott. És boldoggá tette a felismerés, hogy lám, máris van valami közös szándék kettejük között: átadni a tudást, az ismeretanyagot a nézőknek, mindazt, amihez maguktól talán sosem jutottak volna hozzá.

Még a lámpa fénykörét is látom magam előtt, ahogy megvilágítja Géza finom ujjait ott, náluk, a Bimbó úti kiszoba íróasztalánál, gondolta napokkal később, és ez az emlék újra és újra felidéződött benne. Az általa szerkesztett műsorfüzet anyagát, talán a Molière-ről szólót nézte át vele Géza azon a késői órán. Emlékezett a csöndre, amely körülvette őket, mindenki aludt már, az ő nagyobbik lánya is rég abbahagyta a kobikózást, nem ütögette a parkettát a régi sétapálcával, nem mondogatta, hogy „kobikó, kobikó”, aminek az értelmét soha senki, még Géza sem tudta megfejtetni. Az utolsó 11-es busz is elment már a Törökvész út felé, és Géza egyre csak javítgatta a hibákat, hogy amennyire lehetséges, tökéletes legyen az is, amit nem ő maga szerkesztett. Ő pedig a temetésén értette meg, hogy miért éppen ez az emlék maradt meg benne harminc éven át. Mert annyi ember őrzött hasonló történetet arról, hogy munkájában hogyan segítette Géza! A temetés után neki még napokkal később is elszorult a szíve, amikor arra a rövid beszélgetésére gondolt Marton Lacival: Te is dolgoztál Gézával?, kérdezte ő meglepődve, ahogy meglátta maga mellett a gyászolók sorában. Nem, felelte Marton Laci, de sok önzetlen segítséget kaptam tőle. Talán nem is pontosan ezek voltak válszának szavai, tűnődött el visszagondolva, de az értelmük ez volt, és emlékezett arra is, hogy a Laci arcán látott megrendülés csak fokozta az övét.

Milyen kevés emlékem maradt a Nemzetiről!, jutott eszébe hetekkel később, ahogy nézte a novemberi meleg szélben zörögve lehulló leveleket, és magában keserűen hozzátette: a Katonáról sem sok, közben mégis maga előtt látta Géza arcát, ahogy érvelt egy-egy darab, egy-egy húzás mellett vagy ellen. Mindig igaza volt, és éppen ahogy az igazában hitt, az tette Gézát évek múlva az ő egyetlen barátjává. Csaknem két évtizeden át hányszor gondolt rá, emlékezett most vissza, micsoda szerencse volt, micsoda kegye a sorsnak – igen, néha ilyen patetikusan fejezte ki magát –, hogy Géza mellett dolgozhatott. Csak aztán jöttek a Katona külföldi utazásai – fesztiválok és vendégjátékok szerződésai, alkudozások és útitervek szakadtak a nyakába –, s ő szép lassan használhatatlanná vált Géza számára mint társ a dramaturgián.

Annyi elpocsékolt év után újra Gézának köszönhette azt a kivételes örömet, amire már nem is számított. Már évek óta nem dolgozott a Katonában, előadásokat sem nézett, sem ott, sem máshol, éveknek kellett eltelniük, hogy a színház újra színház és öröm legyen a számára, és ne fájdalmas emlék, érzelmős sírdogálás a saját élete felett.

Ebben is Géza segített, mondta ki olyan hangosan, hogy a lábánál heverésző kutyája, az öreg Lola felemelte a fejét, és kérdőn ránézett.

Arra már nem emlékezett, hogyan is kezdődött ez az újfajta kapcsolatuk. Talán egy gyerekdarabjával, A LOVAGGÁ ÜTÖTT VÁNDOR-ral, vagy az első novellájával, amelyet elküldött Gézának. Arra sem emlékezett, hogy utána hol találkoztak, de emlékezett a csillanásra Géza szemében, az örömmre, ahogy azt mondta: Ez jó! És attól a pillanattól kezdve könnyebb lett az élete, mert nem kellett magányosan gyötörnie azon, hogy vajon a leírt sorok szemébe valók-e. Ott volt Géza, akinek az igazában, az ítéletében mindig is hitt. Annak a regényből készült adaptációjának, amelyet Géza nem tartott jónak, már a címére sem emlékezett. De akkori – egyáltalán nem vigasztalásnak szánt, sokkal inkább tárgyilagos – szavaira igen, hogy az egyetlen regényadaptáció, amit valaha is jónak tartott, az a KATHARINA BLUM ELVESZETT TISZTESSÉGE. Egy jó emlék a közös múltból.

A színházhoz is, hogy legalább nézője legyen, Géza vezette vissza, óvatosan – mint ha tudta volna, hogy a Kamrán át könnyebb lesz az útja –, először AZ ÍRÓ SZÍNHÁZÁ-nak egy-egy előadására hívta. AZ ÍRÓ SZÍNHÁZA. Az is Géza találmánya! Később előadásokról mesélt, amelyeket szeretett. Meg kell nézned!, mondta, és ő szót fogadott. Ahogy teltek az évek, egy-egy személyes találkozáskor vagy telefonon, később e-mailben noszogatta már nem csak a Kamrába és a Katonába, más színházakba is. Könyvekre, megjelenő regényekre hívta fel a figyelmét, így adott – a távolból is – egyre több napjának értelmet. Talán ezért mondta ki ő Géza halálának estéjén a maga számára is váratlanul: Az egyetlen barátom volt. És ezért gondolja ezt újra és újra.

Azt a néhány csodálatos tavalyi augusztusi napot Fertődön, azt is Gézának köszönhetette. Talán senki más nem tudta volna rávenni, hogy napokra kimozduljon otthonról. Igaz, más nem is próbálkozott ilyesmivel. Sosem fogja elfelejteni azt a végtelen boldogságot, amit az első hangverseny után érzett, ahogy sétáltak kifelé a kastélyból egymás mellett ők öten, Géza, Évi, Mari, Szabolcs és ő. És a fertőrákosi kicsinyke Mithrasz-szentélyvel is milyen szerencsájuk volt! Egy tanár volt az idegenvezetőjük, felkészült volt, jól beszélt. A szentélyre már alig emlékezett, de Géza komoly arcára, ahogy megköszönte, hogy ő elvitte oda őket, arra igen. És a saját öröme is, hogy lám, milyen jó, hogy a Katona utazásai során szerzett gyakorlata a látóvalók felkutatásában és a programok szervezésében nem veszett ki belőle örökre.

De Fertődhez most már rossz is kötődik, jutott eszébe hirtelen, ahogy visszaemlékezett a riadalmára, amit az az e-mail okozott benne, amelyben Géza először írt arról, hogy fáradt, nagyon fáradt, és talán az idén el sem megy Fertődre, pedig nagy szüksége lenne éppen arra a pihenésre, de nem akarja magára hagyni Évít a kórházból nemrég hazatért édesanyjával. Hogy végül mégiscsak eljutott oda, azt ő már csak a temetőben tudta meg. De azon a mélyről jövő fáradtságon már nem segített sem Fertőd, sem Haydn zenéje.

Ő pedig még most is, hetekkel Géza halála után, a falba verte volna legszívesebben a fejét, hogy elmulasztotta azt az utolsó találkozást. És az utolsó előtti is, mert ezen a nyáron csobánkai látogatásukra sem került már sor. A kezdeti nagy társaság, ahogy az évek teltek, egyre fogyatkozott, de Gézáék szinte minden évben megajándékozták őt egy-egy különleges nyári vasárnappal, amikor az izgalmat követően, hogy vajon sikerült-e a főztje, olyan jó volt üldögélni a hatalmas tölgyek között, iszogatni, beszélgetni, nevetgélni. Az idei nyárról már nincs ilyen emléke. Miközben erre gondolt, korábbi vasárnapok jutottak az eszébe, ahogy Géza ott áll mellette, mert bejött hozzá a tűzhely közelébe, nemcsak azért, hogy megnyugtassa őt, nincsen semmi baj, ha késik az ebéd – pedig baj volt, és ezt ő is tudta –, hanem valami nemes lovagiasságból, hogy ne maradjon társaság nélkül ő sem, miközben szakácskodik. Nemes lovagiasság? Vajon

miért ez a régies kifejezés jutott az eszébe? – csakis Gézáról gondolhat ilyet, senki másról. Tavaly nyáron is addig beszélgettek ott a konyhapultnál az ő dolgairól, a terveiről, hogy végül – mindnyájuk szerencséjére – Szabolcsnak kellett a salátát elkészítenie.

Ahogy ránézett az asztalról öntudatlan mozdulatokkal összegyűjtött és egymásra rakott lehullott levelekre, a nyomtatni való A 4-es lapok jutottak az eszébe, és az, hogy egész köteggel porosodtak volna éveken át értelmetlenül a polcán – betűk nélkül, legfeljebb bevásárlólistának lettek volna jók –, ha nincs az az évi egy-két találkozója Gézával. Mert a terveit, amelyekről Gézának mesélt, egy híján – és ezt már biztosan nem írja meg soha – mindig megvalósította. Mintha az lett volna a legerőteljesebb készítés a munkára, hogy Géza tud róla. Talán ezért is érezte, mondta ki azon a késő esti órán, hogy Géza volt az egyetlen barátja. Pedig az életükről, érzelmekről, örömeikről, fájdalmakról, régi, be nem teljesült vágyakról sosem beszéltek egymással. Emlékezett a meglepődésére, amit akkor érzett, amikor Petri ÖSSZEGYŰJTÖTT MŰVEI-nek interjúkötetében azt olvasta, hogy Géza fiatalkorában színházrendező akart lenni. Sosem mondta, sosem érezte, és soha egy percig nem viselkedett úgy, mint azok, akik nem lettek azzá, noha valaha arra vágytak. És azt is Petri szavaiból tudta meg, hogy öröm volt Géza számára bekerülni a színház világába. Sosem gondolt erre. Petriről Molière jutott az eszébe. A MIZANTRÓP, a TARTUFFE, a DON JUAN, az AMPHITRYON! Vajon elkészültek volna ezek a fordítások Géza nélkül? Aligha. És mások sem. Hosszú lenne a lista.

Már megérkeztek a novemberi talaj menti fagyok, reggeli sétái alatt egyre óvatosabban lépdelt a dérré fagyott harmattól csúszós mezőn, és még mindig emlékezett. Nem telt el egyetlen napja sem anélkül, hogy ne gondolt volna Gézára. Ő maga is elcsodálkozott azon, hogy mennyi mindent föl tud idézni. Másnak talán szóra sem érdemes apróságok az ilyen emlékek, de az ő számára életének legfontosabb pillanataivá váltak akkor, amikor megtörténtek, és akkor is, amikor emlékezett rájuk. Hogy Géza évek múltán sem feledkezett meg az ő vonzalmáról Valle-Inclán művei iránt, és megkérte, írjon a *Színház* című lapba e különleges spanyol szerzőről és sajátos műfajáról, az „esperpentó”-ról. És milyen jó volt néhány órára ismét dramaturggá válnia, amikor Géza kérésére a BORISZ GODUNOV-ot olvasta újra, és együtt reménykedtek egy majdani bemutatóban. Igaz, végül nem a Katonában, hanem az Örkény Színházban került színre, de így is közös örömük lett az előadása. Vagy amikor – talán két éve – a véleményét kérte egy új magyar darabról. Hát Géza is bízott bennem!, motyogta maga elé a mezőn, és nem kapkodott a szeméhez, mert ott, a mezőn őrajta kívül senki sem járt.

A fehérre dermedt fűszálakról a közelgő karácsony jutott az eszébe. Hogy az is Géza nélkül telik majd el, Gézáékkal – hiszen Szabolcs már a temetés után azzal búcsúzott tőle, hogy várják őt, úgy, mint eddig –, de Géza nélkül. Az elmúlt öt-hat év alatt éppen azok a karácsony másnapjára szóló ebédmeghívások tették különlegessé az ő számára az ünnepet. Arra gondolt, hogy Géza talán többet tudott az életéről, mint ő maga, a szavak, gesztusok, nevetgélések mögötti rejtett tartalmak éppolyan világosak voltak Géza számára, mint a legnehezebb drámai szöveg, hiszen mi másért hívta volna meg ebédre pont karácsony másnapjára! Jó volt velük tölteni azokat a délutánokat, és nem csak azért, mert ő éppen azokra a napokra maradt teljesen magára – a lányai azon a napon más szülők ünnepi ebédjét ették, ezt ő rendjén valónak találta –, hanem a beszélgetésekért, amelyek mindig feloldoztak benne valamit a nyár óta felgyülemlett szorongásaiból. Legutóbb is hogy nevetett rajta Géza, amikor ő arról panaszkodott, hogy talán ott kell hagynia a kaposvári egyetemem, ahol néhány éve mű- és szerelemzést tanított, mert teljesen váratlanul, mondat közben nem jut eszébe egy név,

és csak bámul az ablakon kifelé. Mondd meg nekik, én megmondom! – ez volt Géza válasza. Még ebben is őszinte volt a hallgatóihoz, vállalta előtük az öregedés elkerülhetetlen jelét. Azóta öneki is könnyebb, sőt, mintha *jóval* ritkábban felejtene el nevet, évszámokat.

Ahogy így séta közben a tanításra terelődtek a gondolatai, az is eszébe jutott, hogy Géza néha még az óráin is jelen volt, nem személyesen, ez igaz, de anyagokkal, amelyeket e-mailben küldött, vagy megjelent írásaival. Az a néhány hete megélt pillanata is felidéződött benne, amikor az órája után arra gondolt, hogy meg kellene beszélnie Gézával, mire is jutottak a DON JUAN elemzése közben, meg kéne írni neki, megkérdezni tőle, hogy nem hülyeség-e, és aztán a vezetés közben, fejben készített, megírandó levél szavai hirtelen eltűntek a semmibe, mert rá kellett döbbsennie, hogy sem ezt, sem mást nem kérdezhet meg Gézától soha többé. De azt az estét, ott, Pesttől távol mégis Géza szavai között töltötte, és először adózott csodálattal az internetnek, hálálkodott a mek.oszk.hu-nak, hogy a következő óráján majd Géza szavait, Géza példáit idézheti a Don Juan-i, nem hétköznapi szerelemről.

És az az e-mail, hogy nagyon finom volt a lekvár! Ez egy reggelizés közben jutott az eszébe, ahogy lekvárt kengetett a kenyerére. Emlékezett arra, hogy mennyire meglepődött az üzeneten. Nem azon, hogy Gézának ízlett az ő jelentéktelen kis karácsonyi ajándéka, a narancslekvár, amit ő maga főzött, hanem az, hogy Géza ezt meg is írta, hogy volt gondja, ideje arra, hogy ezzel is örömet szerezzen. És az egyszerű szavak, finom volt a lekvár, most, ahogy visszagondolt az e-mailre, hirtelen mélyebb értelmet nyertek. Vigaszt nyújtottak a majdani decemberi délutánokra, amikor a sötétség korán beúzi a házba, és ő egyre csak narancsokkal bíbelődik majd, zselét, lekvárt készít belőlük, sőt, még kandírozással is próbálkozik, ezt is eldöntötte, de már soha többé nem érzi pót-cselekvésnek, mint korábban, nem szégyelli majd, hogy ilyesmivel mulatja az idejét, hanem ez is természetes és értelmes része lesz az életének, még akkor is, ha a monitoron soha többé nem tűnnek fel a dicsérő szavak.

Radnóti Sándor

## F. G. SZÍNHÁZI KÜLDETÉSE

Fodor Géza korai főművét – húszas éveinek végén (1970–72-ben) írott művét és legalábbis terjedelme és ambíciója alapján főművét –, az öt leghíresebb Mozart-operáról szóló tanulmányát Almási Miklós filozófiai operakalauznak nevezte. Ez a meghatározás tetszett a szerzőnek; idézte is, amikor újra kiadta munkáját.

Az új kiadás (A MOZART-OPERA VILÁGKÉPE, 2002) visszamenőleg világosan megmutatta a fordulatot Fodor Géza pályáján. ZENE ÉS DRÁMA – így szólt az első kiadás (1974) nagyigényű és magas szinten általánosított címe, amely azt sejtette, hogy mind a Mozart-tanulmány, mind a kötet egyéb írásai egy teoretikus program részei. S valóban, az 1968-as A POLGÁRI DRÁMA ÉS DRÁMAELMÉLET KEZDETEI című tanulmány tézise – hogy a korai polgári dráma ellentmondásait az opera oldja fel – mintegy előkészítette a Mo-

zart-tanulmányt. Goldoni vígjátékreformja „zseniális életműve ellenére sem lehetett a fejlődés tipikus útja”, Beaumarchais FIGARÓ-ja pedig szerzője pályáján is kivételes, egyszerű remekmű maradt, de újjászületett Mozart operájában – a reprezentatív műfaj reprezentatív képviselőjében. (Ezt az írást ma – jó néhányunk zsenyével együtt – erudíciója és kitűnő gondolatai ellenére a kései Lukács paródiájaként olvashatjuk, például amikor Goldoni értetlen FIGARÓ-kritikájáról azt halljuk, hogy „az elmaradott Olaszország küldöttként nem vehette észre azt a politikai tartalmat, amely a francia közönség számára viszont teljesen világos volt.”)

A vaskos (majd' 800 oldalas) kötet két elméleti írásának összeillesztése mindenesetre egy nagyszabású művészetfilozófiai program – az operaműfaj teóriája felől újra fundált drámaelmélet – sikeres kezdetének tetszhetett, melyet a gyakorlati filozófia és a mozgó művészetelmélet eszményének jegyében, valamint „a magyar opera reneszánszának” reményében Szokolay Sándor HAMLET-jéről és Petrovics Emil BŰN ÉS BŰNHŐDÉS-éről írott elemző bírálat egészített ki.

Am a Mozart-operák elemzését olvasva már akkor föltűnhetett valami. Egykorú – lelkes és elismerő, valamint tárgyamnál nem kevésbé lukácsista – recenzióban (A MŰÉRTÉLMÉZÉS VILÁGKÉPE, *Mozgó Világ*, 1977/4.) „ideologikus aszkézisről”, „a művészetfilozófia megszüntetéséről (azaz egyetlen tárgyba sűrítéséről)”, „filozófiai műkritikáról” beszéltem. „Nagy teoretikus problémákat, amelyek kiáltanak az elméletért, csak annyira világít meg, amennyire az a közvetlen tárgy értelmezéséhez hozzásegít... A könyv egyetlen értelemben teória: az öt Mozart-opera teóriája, annak az elméleti előfeltevésnek és egyben végeredménynek a szellemében, hogy az operák mindegyike »teljesen individuális, egyszeri, végső soron összehasonlíthatatlan megformálás«, és mint ilyen, reprezentatív, mint ilyen, »a legmélyebben történelmi«, mint ilyen, az emberi öntudat lehetséges iskolája.” Én azzal a Friedrich Schlegel által megfogalmazott paradoxonnal bajlódtam (s ha jól meggondolom, bajlódom ma is), hogy „[a]bban, amit a művészet filozófiájának neveznek, szokás szerint a kettő közül az egyik hiányzik: vagy a művészet, vagy a filozófia”, s nem vettem észre, hogy Fodor Géza már döntött – méghozzá a művészet mellett.

A Mozart-könyv második kiadásának vágásai ezt igazolják. Fodor feddhetetlen jellemét ismerve szóba sem jöhet, hogy opportunus okokból hagyta el a marxista keretet, a már eredetileg is föltűnően rövid elméleti bevezetést, valamint a történeti – történetfilozófiai – bevezetést. „Ahogy ma vállalom” – ajánlotta nekem hat és fél évvel ezelőtt. Előszavában nyilvánvalóvá tette, hogy műve „[a] marxizmus reneszánszának ahhoz a hitéhez kapcsolódik, amelyet Magyarországon Lukács György kései filozófiája-esztétikája és az ún. Budapesti Iskola (Fehér Ferenc, Heller Ágnes, Márkus György, Vajda Mihály) képviselt a hatvanas években, de amelyet már beárnyékoltt és kikezdett az 1968 utáni dezillúzió és depresszió”. De a fogalmi keret spekulatív és általános következtetéseket levonó részeit azért hagyta el, mert magát a filozófiai spekulációt és általánosítást tartotta inadekvátnak.

Továbbá felismerte, hogy elemzésének bizonyos fontos elemei („[a] Don Giovanni és A varázsfuvola esetében szakadást véltem felfedezni a zene és a színpad, a zenei érvényesség és a színpadi hitelesség között”) a látszat ellenére valójában nem teoretikus megfontolások voltak. „Ez a vélemény az operajátszás akkori módjához, a pszichológiai realista operajátszáshoz kötődik. Az azóta felszabadult, végtelenül nyitottá és plurálissá vált teátrális nyelv azonban felbontotta az illúziószínház, a pszichológiai realista operajátszás linearitását és zártságát, s létrehozta azokat a színházi formákat, eszközöket, effektusokat, amelyek színpadi ekvivalensei lehetnek a zenei érvényességnek.”

Az 1968 utáni depressziót mindenki másképp dolgozta fel. Fodor Géza, úgy látszik, termékenyen arra is felhasználta, hogy lassan és folyamatosan lebontson egy önféltreértést: azt ugyanis, hogy neki művészetfilozófusnak kell lennie. Ez természetesen nem jelentette filozófiai műveltségének, teoretikus orientációkeresésének sutba dobását, de azt igen, hogy a filozófia mint *öncél* fokozatosan megszűnt a számára. Későbbi írásai-  
ban megfigyelhető, hogy egy-egy darab filozófiát, teoretikus megfontolást – legtöbbször hosszú idézetek formájában – az előtte álló konkrét kritikai-gyakorlati feladat megoldására *alkalmaz*. Ő maga nevezetes Petri-interjújában (*Beszélő*, 1994. január 27.) ezt a szokásos módon úgy fejezte ki, hogy „*visszatalált a művészethez*”, és gyakorlati – dramaturgi – munkája „*megóvta attól, hogy életidegen és művészetidegen esztéta legyen*”. „*Teljesen másképp látom azóta a művészet problémáit, és ha esztétikai munkákat olvasok, az alapélményem, hogy egészen más sikon történnek a dolgok valójában, másként vetődnek fel a művészetben a kérdések, valami egészen másról van ott szó, mint amiről olvasok. És ez az oka annak, hogy a Lukács-életművel való szembenézés nem olyan erőteljes lelki szükséglet számomra, hogy képes lennék energiát összpontosítani rá. Ezért meglehetősen erkölcstelen és elméletileg abszurd a viszonyom hozzá: mert miközben mint elmélethez nem kapcsolódom, nem tartom érvényesnek, közben gátlástalanul kizsákmányolom.*”

Ugyanakkor az alaposan kutató, feldolgozott és mélyen elsajátított dráma- és színháztörténeti, zenetudományi és történeti ismeretek ellenére 1968 filozófiai csatlódása az öncélú tudomány irányába sem térítette, mint nem kevés fiatal embert. (Talán mondanom sem kell, hogy az öncélúságot sem a filozófia, sem a tudomány vonatkozásában nem a haszontalanság, a hiábavalóság, a fölöslegesség, a belterjesség értelmében használom; ellenkezőleg, mind a filozófia, mind a tudomány – ahogy persze a művészet is – legmagasabb értelme szerint öncélú, azaz autonóm, önértéket képvisel, és saját logikáját követi.) A művészet- (legfőképpen a színház- és mindenekfelett az opera-) rajongás győzött a különböző lehetőségek közül, de nem az alkotói oldalon (amiről talán kamaszkorában álmodozott), hanem a tudatosság legmagasabb szintjére emelkedő tárgyyszerű és szakszerű befogadó oldalán, aki mindig éppen azt a műalkotást akarja a lehető legalaposabban, legmélyebben és legkörültekintőbben megérteni, amelyet néz, olvas, hallgat – amely éppen megtörténik. Így lett a műalkotás-események értelmezője, segítője és bírálója: tanár, dramaturg és kritikus.

Ez alapozta meg rendkívüli tekintélyét – amiről mindig tudni lehetett, de valódi dimenziói csak most, halála után tárulnak fel (például lapunk jelen számának oldalain) a nyilvánosság előtt – elsősorban a művészeti világ szereplőit, az opera- és színházcsinálók, a kritikusok és folyóirat-szerkesztők körében. A majdhogynem fölmérhetetlen tudástöbblet alapján a művészet legtöbb gyakorlati embere áldozatnak és követhetetlen példának tekintette azt a figyelmet, komolyságot és ihletett lelkiismeretességet, amellyel dramaturgi munkáját végezte a Katona József Színházban (1982-től haláláig), amellyel megalkotta a színelőadások műsorfüzeteit, s amellyel opera-előadásokat elemzett. A nekrológok – írta Fáy Miklós „*[n]em mondják, de talán mondás nélkül is ott van: tulajdonképpen érthetetlen, hogy egy ilyen kaliberű ember operakritikák írásával foglalkozott. Mint ha nem lenne arányban a munka tárgya és mennyisége: ez csak színház, nem kell rá ennyi betűt vesztegetni. A júniusi Wagner-előadásokról még szeptemberben is olvashattak az érdeklődők, mert Fodor Géza olyan mélységgel és alaposággal foglalkozott a MűPa félig szcenírozottnak mondott előadásaiival, hogy még folyóiratban is csak folytatásokban lehetett közölni a gondolatait. Ilyen a világban sincs sehol. Fodor Géza nem egyszerűen a legnagyobb magyar operakritikus volt, az egész földön nem lelni hozzá hasonlót*” (*Élet és Irodalom*, 2008. október 24.).

Valóban, a „*komoly terjedelmi konzekvenciákkal bíró*” repertoárkritika, ahogyan Fodor Géza hihetetlen erőfeszítéssel végigelemzett OPERAI NAPLÓ című kötetében (1986) négy évadot, az én tudomásom szerint is példátlan világszerte, de nem teljesen előzmény nélkül való. Elvégre Fodor egyik legkedvesebb írója írta 1767. április 22-én: „*Ez a dramaturgia kritikailag beszámol majd minden színpadra kerülő darabról, és figyelemmel kíséri mind a költő, mind a színész művészetének minden itteni lépését.*” Nyilvánvaló, hogy szeme előtt lebegett a HAMBURGI DRAMATURGIA mintája, de a leszálló ágban lévő budapesti operaház tétje már nem lehetett oly hatalmas, mint d’Alembert-nek és Rousseau-nak az, hogy legyen vagy ne legyen Genfben színház, vagy mint a hamburgi színház Lessingnek, a mannheimi Schillernek, a weimari Goethének s az egymást követő nemzeti színházak Európa-szerte a XIX. század első felétől, köztük – ahogy erről később Jókai regénye, az EPPUR SI MUOVE tanúskodott – az állandó pesti magyar színház ügye.

A tét Fodor Géza 1985-ös előszavában még elméletinek látszott: az eredetileg kritikáknak írt művek a kötetben reménye szerint olyan kísérletekké (esszékké) válnak, amelyek a szokásos recenziókkal szemben – a Lukács körében gyakran idézett belinszkiji értelemben – „*mozgó esztétikává*” változnak. „*Sohasem véltem úgy, hogy ezzel magát az esztétikát mint diszciplínát új felismerésekkel tudom gazdagítani, de talán nem magától értetődő, hogy egy opera-előadást (színpadon vagy felvételen) ugyanolyan értelemben műalkotásnak lehet tekinteni, mint a hagyományos alkotóművészetek műveit, egy szobrot, egy szimfóniát vagy egy regényt: önmagát hordozó, zárt, artikulált és teljes világot alkotó esztétikai képződménynek, amely megformálásával a világot modellálja, világképet ad. Ugyanolyan szempontokból próbáltam tehát vizsgálni az opera-előadásokat, mint bármilyen más – hagyományosan annak elfogadott – műalkotást, pontosabban: ugyanazokat az alapvető esztétikai kérdéseket próbáltam felvetni velük kapcsolatban.*”

Ez bizony a mester, Lukács György konzervatívva váló szellemét büszkén magán viselő program, amely úgy terjeszti ki az ő kategóriáit az opera-előadásokra, hogy a megalkotottságot, a magában álló, zárt objektivációt hangsúlyozza az alkotás nyitott, egyidejű, a közönséget is magába foglaló létrejöttével szemben. A dráma, a zene, illetve a zenedráma vagy akár a vers előadása kétfokozatú – egy különféle más összefüggésekben is már létező műalkotás applikáló, aktualizáló, mindig szükségképp tranzitorikus értelmező bemutatása, és mint ilyen válik műalkotássá. (Kulturális különbség, hogy a zenét kevesen tudják olvasni, s ezért számukra csak előadva jelenhet meg. Ha az előadással elégedetlenek vagyunk, a HAMLET-et levesszük a polctól, és elolvassuk, de A VARÁZSFÜVÖLÁ-t már nem olvassuk, hanem fölteszünk egy másik előadást a lejátszóra.) Az énekes, a színész, a rendező, az előadóművész, a karmester művészetere hermeneutikai művészet.

Szerencsére az előszó programja nem valósult meg, úgy is mondhatnám, hogy az említett önfélreértés emlékének bizonyult, mivel magukra a kritikákra vonatkoztatva ez csak annyit jelentett, hogy a kritikus szokatlanul komolyan veszi a dolgát. (1998-as ZENE ÉS SZÍNHÁZ című kötetének címe csak látszatra hasonlít a huszonnégy évvel korábbi ZENE ÉS DRÁMÁ-HOZ: ott már nincs teoretikus előszó, és a kritikák, analízisek ilyen cikluscímeket kapnak: BELSŐ SZÍNPAD, KÜLSŐ SZÍNPAD, CON ESPANSIONE.)

Fodort kritikáiban a bemutatás művészetere, a klasszikus mű egyidejűvé válásának mindig múlt és lehetősége szerint mindig létrejövő csodája foglalkoztatta, de csak később talált ehhez illő elméletet Hans Georg Gadamer hermeneutikájában. Azt a kérdést nyitva hagyom a magyar operakritika-történet – ha létezik ilyen diszciplína – szakértőinek, hogy a „*zárt, artikulált és teljes világot alkotó esztétikai képződmények*” igénye, mint

az egyértelmű műfelfogásból itt maradt adekvát, „helyes” bemutatás óhajítása mennyiben volt nyitott más, alternatív értelmezésekből következő lehetséges világok irányába Fodor Géza e korszakában. De gyanítom, hogy az adott opera-előadások nem ezt a kérdést állították előtérbe. Kritikai beállítottságát itt is „*az operajátszás akkori módja*” határozta meg. Később, amikor föltünedeztek olyan operarendezések Budapesten, mint Zsótér Sándor A TÖRPÉ-je (Zemlinsky), Katharina Wagner LOHENGRIN-je, Kovalik Balázs KÉKSZAKÁLLÚ-ja s A CSAVAR FORDUL EGYET-je (Britten), Fodor Géza – sokszor eredendő konzervatív ízlése és kulturális tradíciója ellenére – hajlandó volt elfogadni és méltányolni alternatív (és a LOHENGRIN esetében kifejezetten provokatív) értelmezést, Kovalik MOZART-MARATON-jának FIGARÓ-ja és COSÌ-ja pedig egyenesen eksztatikus lelkesedéssel töltötte el. Időközben elterjedt a DVD is: Fodor Gézának módjában lett teljes képet nyernie az operakultúra bámulatossá válásáról – határainkon kívül.

Kritikáinak roppant folyama (s nemcsak a négyévadnyi repertoárkövető kritika, hanem a ZENE ÉS SZÍNHÁZ-ba fölvetett bemutatókritikák, illetve a kötetbe még nem gyűjtött számos jelentős bírálat) valóban több lett, mint egy-egy individuális kritika önmagában: a magyar operakultúra történeti kritikája, amelyet egy előadásának lakonikus címe úgy foglalt össze, hogy A MAGYAR OPERAKULTÚRA TÖNKREMENTELE.

Ám volt itt valami más is. A remekmű-esztétika, a *Bildungsbürgertum* klasszikus kánona, amely oly mélyen befolyásolta Fodor Géza ízlését, a formáknak világnézeteket tulajdonított, és egyik fontos kritikai mércéje e világnézetek univerzalizálhatósága volt. Időközben azonban maga az operakultúra, a befogadó oldalán az operaműfaj iránti rajongás vált világnézeté és magatartásformává, amelynek bármily jelentős táborában is világszerte, univerzalizálhatóságával szemben éppen Fodor Gézának támadtak nyomós – talán a lelombozó hazai tapasztalatok által befolyásolt – kételyei. „*Az operának – mondta említett interjújában – nincsenek lehetőségei. Annak legalábbis, ami az én világom, a Mozart-, Verdi-, Muszorgszkij-féle operának.*” Ez a szkeptikus pozíció persze még mindig kínált univerzális megoldást a teoretikus számára: a radikális kultúrkritikáét. S noha Fodornak – már csak rezignált karaktere miatt is – erős hajlama volt ilyesmire (életművének alapos tanulmányozói ezt ismételtelen kimutathatják), egy másik éppily erős hajlama, a divatos nézetekkel szembeni averziója ennek ellenszegült.

Márpedig a kultúrkritikai tradíció, amelynek az apák nemzedékében a Fodor Gézát érdeklő területeken Theodor Wiesengrund Adorno volt a legmarkánsabb képviselője, a Lukács-féle marxizmus összeomlása után alternatívának kínálkozott, mint ahogy Heideggernek és Gadamernek is lehetett kultúrkritikai olvasata. Fodor viszont a Nagy Elmélettről való lemondást választotta (miközben a kései és főképp a korai Lukács-hoz való bensőséges viszonyát mindvégig megőrizte), s az opera iránti előszeretetését személyes ízlésként s nem teoretikus döntésként fogalmazta újra, amely független a műfaj perspektívájától és a demokratikus kultúrában betöltött helyétől. „...*az opera képviseli a művészi megszólalásnak azt a magasságát, ami nekem a legjobban megfelel. A színház, amelyből hozzám a leginkább az emberi élettapasztalatokra, pszichológiai motivációkra, viselkedésformákra épülő, tehát nem a stilizáló színház áll a legközelebb, a színház egy kicsit alatta van ennek a számomra legfontosabb és legtermékenyebb megszólalási szintnek, a zene többi műfaja és a filozófia pedig túl van rajta. És az opera valami furcsa módon elvontabb és mégis konkrétabb, mert elementárisan érzékletesebb az irodalomnál, akár a líránál is*” – mondta Fodor Géza Petri Györgynek.

Ez kivételesnek számító személyes vallomás volt az olyan szemérmes, zárkózott és tartózkodó embertől, mint amilyen Fodor Géza volt. S benne megvonta érdeklődése

ritkán áthágott körét is: színház, komolyzene, irodalom, líra, filozófia s mindenekelőtt az opera. Ám e személyességből semmiképpen sem következett holmi szubjektívizmus vagy relativizmus. A kritikus számára adva volt a klasszikus mű – mondjuk, A VARÁZSFUVOLA vagy a HAMLET –, melynek értékét sok nemzedék diskurzusa szilárdította meg, s ez szilárd, objektív alapot kínált a mai bemutatásuk változatairól szóló kritikai elmélkedésnek.

Ugyanez korlátozta a kortárs művek iránti érzékenységét és várakozását – például az irodalom területén. Ugyanakkor színházi dramaturgként nagy szerepe volt Kornis Mihály HALLELUJÁ-jának, Spiró György CSIRKEFEJ-ének és Térey–Papp KAZAMATÁK-jának színrevitelében, s szervezője volt 1993-tól haláláig a Katona József Színház író-felolvasóestjeinek. Ám irodalomkritikusként ritkán szólalt meg, néhány kivételtől eltekintve, melyek közül a legfontosabb a baráti adósságként lerótt kis Petri-könyv 1990-ből. Az 1981-es, ebben a számban publikált, Réz Pálnak írott levélben, amelynek irodalomkritikai diagnózisa és még inkább prognózisa majdhogynem abszurd módon tévesnek tűnik, mondta: „*mindig ügyeltem rá, nehogy napi fontosságok értékkritériumaim elé tolongjanak, és arra is (noha gyakran sikertelenül), hogy Shakespeare-re és Goethe-re szabott kritikus apparátusomat mondjuk Benjámín László, Jancsó vagy Mészáros Márta szolgálatába állítsam*”. Ez a szcéna ismerői számára világosan fölismerhető oldalgóság Fehér Ferencre, a 60-as évek jelentős lukácsista filozófus-műkritikusára, egyrészt azt a kritikát (és – mint mindig – teljes becsületességgel: önkritikát) tartalmazza, hogy a „*napi fontosságokat*” ne keverjük össze a goethei „*Forderung des Tages*”-szal, a nap követelményével, s ne tekintjük a kritikáirást világtörténelmi megrendelések teljesítésének. Másrészt viszont kiteszik e megfogalmazásból az a veszély, hogy a Shakespeare-re és Goethe-re szabott kritikai apparátus megakadályozza, hogy szavunk lehessen az olyan, az időben megálló művészi produkciókra, mint amilyenek Jancsó Miklós korai remekművei voltak. Ám a 80-as években még a teóriával való leszámolásnak is volt egy kis teoretikus *stichje* Fodor Géza gondolatvilágában, lásd a nemzedékek dekadálásáról szóló elméletét az említett levélben.

A kritikai objektivitás megőrzésének a tárgyválasztás – a remekműalapú előadások – mellett a másik biztosítéka az volt, hogy a remekművek világképe helyett – melyet korai főműve címében is visel – egyre inkább dramaturgiájuk foglalkoztatta. Ez persze nem jelenti azt, hogy Fodor ne őrzött volna meg egy általános értelemben vett világképet (amelynek címszavai a humanizmus, a demokratizmus, a felvilágosodás és a kultúra lehetnek, valamint a kinek-kinek saját területén való értékörzés morális kötelessége), s ne tulajdonított volna előfeltevésként a műalkotásoknak továbbra is világképet. Ám előtérbe lépett a megcsinálás megértése.

Ebből a szempontból a legérdekesebb az ÉRDEMES-E VISSZAVONNI A VARÁZSFUVOLÁT? (1994), illetve a SHAKESPEARE HAMLET-FILMJE (2005) című tanulmánya. Ami az előbbit illeti, a kérdésnek teoretikus jelentősége van (Fodor filozófus mesterének, Márkus Györgynek az ünnepkönyvébe írta), s nem véletlen, hogy a jelen emlékszámban is négy teoretikus (Heller Ágnes, Kis János, Ludassy Mária és Vajda Mihály) foglalkozik vele tüzetesen. (Elolvasandó még Pór Péter: HOMMAGE ÉS BÚCSÚ – FODOR GÉZA [1943–2008]. *Beszélő*, 2008. november–december, XIII/11.) Ám figyeljük meg Fodor Géza stratégiáját! A cím kérdése természetesen Thomas Mann DOKTOR FAUSTUS-ára utal, melynek zeneszerző hőse visszavonja a KILENCEDIK SZIMFÓNIA-t. Az 1968 utáni felvilágosodáskritikai áramlat (amelyet Fodor ellenfelvilágosodásnak nevez) kibontotta azt a régi és elterjedt né-

zetet – én apámtól hallottam először gyermekkoromban –, hogy Schikaneder szövege sok badarságával és ellentmondásával nem méltó Mozart zenéjéhez. Az újdonság az, hogy az antiaufklérista hullám alapos, a zenére és a mű eszméjére is kiterjesztett vizsgálattal mintegy visszajára fordította az értékhangsúlyokat, s a felvilágosodás humanista szellemét hagyományosan megtestesítő műben kimutatta e szellemnek – Sarastro birodalmának – antihumanista diktatúráját. E destrukció következő lépéseként pedig magának Mozart zenéjének tulajdonított felvilágosodáskritikát.

Fodor kritikájának alapja az, hogy az ellenfelvilágosodás „*negligálja az opera művészi alkatát*”, olyan értelmezést vezet be, amely szakít az egész eddigi értelmezési hagyománnyal, s amellyel szemben viszont az e hagyományban fölhalmozódott tudás intellektuális fölényben van. Majd egy érdekes elgondolás után, amely a hagyományos és a kritikai értelmezést is bírálja (hogy ugyanis a beavatottak világának és Sarastrónak a perspektívája nem azonos az opera perspektívájával; amit Sarastro bölcsen előkészít, az több az ő uralmánál: Tamino a nép királya is lesz, nem csak a beavatottak főpapja, s Paminával való násza állítja helyre „*az ellenséges férfi és női világra szétszakadt világ*” rendjét), érvelése a mű színházi karakterére fut ki. Történetileg a népi színjáték- és a varázsdarabjellegét hangsúlyozza, s az ehhez illő dramaturgiát a következőképpen jellemzi: „*...a színpadon mások az evidenciák, mint az irodalomban, látva sok minden nem szorul magyarázatra, ami olvasva, sőt utánagondolva igen; ...a komponálás fő kérdése nem a motiválás, hanem a figyelem irányítása, de nem lineáris összefüggésekre, hanem korrespondenciákra és kontrasztokra; ...a dramaturgia a szimbolikus és konstruált, egyszerű, világos, átlátszó, egy dialektikusan formulázott világnézetet kifejező absztrakt cselekmény állandó érzékelésének jegyében nagymértékben punktuális, főként csak az aktuális jelenetben érvényes oppozíciókkal vagy megfelelésekkel dolgozik; s hogy egyes jelenetek között nem kell, hogy konzisztencia, a figuráknak pedig életfolytonossága legyen*”.

Tulajdonképpen olyan megfontolások térnek itt vissza, amelyek a korai műben a Szabolcsi Bencétől kölcsönzött zenei köznyelv fogalmában azt a reményt keltették, hogy kidolgozott elméletté válnak, s megmutatják azt a történelmileg változó zenei, irodalmi és színpadi közös alapot, konszenzuális kiindulópontot, amelyre a szerző számíthat. Egy további lépésben pedig az szorulna teoretikus magyarázatra, hogy e köznyelvek, konszenzusok történelmi elmúlásával (elfelejtésével, kiüresedésével) miként maradhat eleven az erre a befogadásra számító műalkotás. A harmadik lépés pedig annak az elmélete, amelynek ma még aligha fölbecsülhető gazdagságú anyagát, fenomenológiáját éppen Fodor Géza kritikus életműve szolgáltatathatja, hogy miképpen válhat (vagy válhatna) egyre autonómabb, önálló műalkotássá a bemutatás, az előadás annak a révén, hogy egy új köznyelvbe, konszenzusba, életvilágba integrálja az egyszer már megformált művet. S akkor természetesen az is kérdéssé válik, hogy mit jelent az egyszer már megformálthoz való hűség.

Az idézett megfontolásoknak azonban itt más feladatuk van. Az operában nyilvánvaló, sőt ki is mondott összefüggés van Monostatos éjfekete bőre és éjfekete lelke között: ezt kell megvédeni a rasszizmus vádjától. Vagy azt kell tisztázni, hogy a logikai ellentmondások a színpadon nem ellentmondások, mert a különböző viszonylatoknak nincs közük egymáshoz. „*A kompozíció, a figyelem irányítása elsiklik a kauzális összefüggések fölött, következésképpen az a mű esztétikai alkatával adekvát befogadás esetén nem kérdés.*” A tanulmány címében foglalt kérdésre pedig Fodor Géza válasza annyiban defenzív, hogy a felvilágosodáshoz való viszonyát – miközben nem kétséges, hogy ízlése, kultú-

rája, világképe annak kritikus (és rezignált) örökösévé teszi – nem kívánja explikálni, hanem kompetenciáját szigorúan A VARÁZSFUVOLA kritikai értelmezésére korlátozza. „Aból, hogy történelmileg súlyosan kompromittálódottnak látjuk és felmondjuk »a felvilágosodás projektumát«, nem következik, hogy el kell vitatnunk e projektum harmonikus, hiánytalan és tökéletes művészi megtestesülését is.”

Az ímént harmadik lépésként említett kérdés, amely már kívül esik e műelemzésen, hogy mit jelent „a mű esztétikai alkatával adekvát befogadás” a mű bemutatása, ama bizonyos második fokozatú önálló műalkotás esetében. Mennyiben fogadható el egy anarchista hermeneutika az operarendezés alapjaként? A LOHENGRIN Katharina Wagner-féle budapesti rendezése esetében Fodornak nem volt kifogása a mű esztétikai alkatát destruáló rendezői felfogással szemben, kritikája címének is ezt adta: WAGNER KONTRA WAGNER (*Muzsika*, 2004/7–8.). Igaz, ott magában a műben mutatott ki olyan törést, „fö-löttébb problematikus emberi tartalmának és zenei varázsának diszkrepanciáját”, amely megengedhetővé tette az ellentétet „Wagner intencióival és zenei ábrázolásával”. „A színpadi operainterpretációnak ezt a szándékát, módját nem kell mindenkinek szeretni, de a színháznak – az operaszínháznak is – mint autonóm művészetnek joga van hozzá, s provokatív voltában egy ellustult gondolkodású operakultúrában termékenyebb, mint az egyenes vonalúan felfogott Werk-treue.”

Ám mi a helyzet A VARÁZSFUVOLA esetében, ahol a *Bruchtheorie*-ről, a törélemélettről Fodor Géza vitézül bebizonyította, hogy nem állja meg a helyét? A kérdést talán az dönthetné el, ha ismernénk Fodor Géza *kifejtett* véleményét Ingmar Bergman csodálatos VARÁZSFUVOLA-filmjéről, amely kétségtelenül Papagenót teszi meg a mű pozitív főhősévé. Ám ilyen írására mind ez ideig nem bukkantam rá. Annyi bizonyos, hogy Fodor mindig nagy megbecsüléssel *utalt* erre a filmre. Egy 2000-ben keletkezett bécsi operai naplóban (*Muzsika*, 2000/8.) mindazonáltal – összefoglalva, folytatva és kiélezve a hat évvel korábbi ÉRDEMES-E VISSZAVONNI A VARÁZSFUVOLÁT? témáját – éppen azért lelkesedik Marco Arturo Marelli VARÁZSFUVOLA-rendezéséért (karmester Roger Norrington), mert „radikálisan szakít a darab mai uralkodó interpretációs paradigmájával, mely szerint A varázsfuvola a felvilágosodás kritikája. Ezt a felfogást az 1968 után illúziókat vesztett, kiábrándult, »újhitetlen« baloldaliak terjesztették el, Sarastroban és világában az embertelen, kiszolgáltatottjait pusztá eszközként kezelő Hatalmat látván megtestesülni. Eszerint az Éj királynője szerencsétlen anya, Monostatos eredendően jóra való, de megnyomorított kislembert (Sarastro természetesen rasszista is), Pamina, Tamino és Papageno pedig ártatlan elszenvédője egy zsarnok önkényeskedéseinek. Az ellen-felvilágosodás interpretátorai Mozart zenéjéből ilyen ábrázolást vélnek kihallani. Az operának mind írott, mind színpadi interpretációi többnyire ezt a felfogást variálják immár évtizedek óta. Magam ezt az egészet ideológiatörténeti kóresetnek, triviálisabban fogalmazva egyszerű sületlenségnek tartom, de elterjedtsége miatt sajnos tudásszociológiai és ideológiatörténeti elemzésre kényszerítőnek is”.

Nézzük azonban, mit írt Fodor Géza egy halála évében írt rövid DVD-kritikájában („AZ ÉLET NEM LAKODALMAS ÚT”, *Élet és Irodalom*, 2008. február 15.) Benno Besson és Fischer Iván, illetve Martin Kušej és Nikolaus Harnoncourt VARÁZSFUVOLA-járól. Besson 2001-es párizsi rendezését „Bergman Varázsfuvola-filmje méltó színházi párjának” nevezi. „...Sarastro napfényes világába modern árnyékok vetülnek. Az Éj királynőjének és hölgyeinek beleolvadása a végső apoteózisba, a Monostatos mellén fityegő három kitüntetést azt a benyomást kelti, hogy éppen negativitásukban ők is Sarastro eszközei, kezdettől fogva mindent ő mozgat; népének öltözete a XIX–XX. század fordulóját idézi, és viselkedése nyárspolgári, papjainak testülete nyomasztó – mindez az egész cselekményre kiterjeszti a megpróbáltatásokat, s így az nem

annyira a beavatás próbáit súlypontozza, mint inkább az élet viszontagságainak metaforájává válik.” A 2007-es zürichi előadást pedig így írja le: „...Tamino és körülötte a földön sok-sok személy kígyók szorításában vonaglik. A Három hölgy vak, tapogatózva botorkálnak, egymásnak s falnak ütköznek. Papageno állatkerti madárketrecben, bokáig madártetemekben és -píszokban, mocskosan; a Második hölgytől kő helyett patkányt kap »eledelül«. Máris elintéznénk: rendezői erőszak! De A varázsfuvola-előadásokban mindig minimálisra húzott próza időt nem kímélő kinyitása, a finoman részletező realizmus, az énekesektől szinte sohasem tapasztalt természetes viselkedés és beszéd rendezői minőségre figyelmeztet. S ahogy halad előre az előadás, nemcsak abban fedezhetünk föl rendszert, hogy minden, eredetileg »stílusos« történes ki van váltva valamilyen brutálissal, hanem abban is, hogy – a kókler rendezői erőszaktól eltérően – csupán máig meg lettek hosszabbítva a gondolatok, hogy minden brutális metafora funkcionálisan ekvivalens az eredeti »stílusossal«, csak éppen a XVIII. századi »objective correlative«, elioti »megfelelő tárgy« olyannal lett helyettesítve, mely saját életvilágunkból ismerős – a maga nyers naturalizmusában. Az erőszakosnak érezhető transzponálás ellenére az előadás a jelenetek alapértelmét tekintve belül marad a műhöz való hűség mozgásterén. De ami Besson rendezésében még csak fölsejlett, Kusejében nyilvánvaló: a szabadkőműves asszociációk elhagyásával az »átmeneti rítus« is elhalványul, s a cselekmény elejétől végig az élet megpróbáltatásainak szimbóluma lesz; az előadás arról szól, hogy az embernek mi mindenben kell keresztülmennie ahhoz, hogy elnyerje a boldogságot. S a világ, melyben elnyeri, a Sarastro férfiközösségét alkotó törvívó csapattól a népét képviselő party-társaságon és két rockénekesként duettező »papján« keresztül a nyegle showmen-»örtállókig«, korunk felszínes fogyasztói társadalma. Az előadás elmegy addig a pontig, ahol a felvilágosodás meséje negatív utópiába fordulna át, de megáll ezen a ponton, a már nem és a még nem állapotában lebeg.”

Azért idéztem ilyen hosszán ezt a kései rövidkritikát, hogy illusztráljam azt a sejtésemet, amelyet bizonyítani csak alaposabb vizsgálattal és az operaműfaj tárgyában nálam alaposabb ismeretekkel lehetne. Eszerint Fodor Géza kritikusi nézetei az új évtizedben változóban voltak. Úrrá lett eredendő és büszkén vállalt konzervativizmusán, s talán földolgozta azt a mélyen átértett sérelmét is, hogy tanújának, krónikásának kellett lennie az imádott Ház (a Magyar Állami Operaház) hanyatlástörténetének (amelyet 1987 és 1989 között fődramaturgként is hiába próbált megállítani – alighanem ezt tekintette élete legnagyobb kudarcának). A kontraszt a világ operareneszánsza, a feltűnedező (gyakran a Házon kívüli) korszerű magyar előadások és az itthoni alapállapot között kevésbé gyanakvóvá és érzékenyebbé tette a nyitott, szabad előadásokra – megkockáztatom: az anarchista hermeneutikára. Tudomásul vette, hogy az operakultúra váratlan megújulása az operát az énekeseket és még a karmestert is megelőzve a rendező művészetévé tette. (A Mezzo-csatorna és a DVD-k híján, de nyilvánvalóan lényegében is Fodor Géza 1982-ben még a karmesterekhez kötötte A VARÁZSFUVOLÁKAT: A VARÁZSFUVOLA KARL BÖHMMELE.) Fájdalmas és szimbolikus (minden élet befejezhetetlenségét is jelképezi), hogy súlyos betegen még mindenképpen el akart menni Kovalik Balázs FIDELIÓ-jának bemutatójára, de már háza kapuja előtt vissza kellett fordulnia. Két nappal később meghalt.

Figyelemre méltó coincidencia, hogy az idézett rövidkritika címe („AZ ÉLET NEM LAKODALMAS ÚT”) Paszternak HAMLET című versének utolsó sora Illyés Gyula fordításában. Arra mutat, hogy amivel Fodor Géza foglalkozott, azzal egy életen át foglalkozott, és a legfontosabb fájlok mintegy állandóan nyitva álltak elméje mappáiban. Mint ahogy Almási Miklós kezdetben említett meghatározása (filozófiai operakalauz) azért is tetsz-

hetett neki, mert – mint egy visszaemlékezésében írta – a Balassa Imre–Gál György Sándor-féle OPERÁK KÖNYVE tízes éveit elején a bibliája volt.

Fodor Géza briliáns HAMLET-műelemzése (NAGYON TŰHEGYRE VENNŐK, HA ÍGY VENNŐK?) 1992-ben Almási Miklós ünnepkönyvébe készült. Megfigyelhető, hogy az alkalmi kritikák hatalmas korpuzán kívüli munkái közül is a legtöbb alkalomra íródott: egy-egy tanára, pályatársa, barátja jubileuma kényszerítette ki belőle. Utolsó, töredékben maradt művének, a BOR VITÉZ című Arany-ballada „operai” interpretációjának is ez volt az apropója. Egy néhány évvel ezelőtti levelében a rendszeres kritikáírás utáni terveiről írt: „Vissza kellene vonulnom az egyetemi tanterembe, ahol a magam ízlése szerint taníthatok klasszikusokat és színház- vagy esztétikatörténetet, és vissza kellene vonulnom a könyveim és a lemezeim közé, s a folyó ügyekről tudomást sem véve, megírni azokat a tanulmányokat, amelyekkel dédelgetek: Shakespeare színházának filmszerűségéről, Diderot színházesztétikájáról, a »halál és megdicsőülés« problémájáról Verdi operáiban, Csehovról, a »rendezőről«, Richard Strauss Mozart-komplexusáról stb. (Érdekes: nincsen köztük egyetlen téma sem, amely újabb volna a 20. század első felénél.)”

E ragyogó tervek közül csak a Shakespeare készült el, ha ugyan azonos a SHAKESPEARE HAMLET-„FILMJE” című tanulmánnyal (*Holmi*, 2005/12.). Ez még inkább a keletkezéstörténet színházi világát rekonstruáló dramaturgiai elemzés, mint A VARÁZSFUVOLA. A híres logikai ellentmondásokat magyarázza, illetve funkcionalizálja benne, amelyek közül egyet Füst Milán pécéztet ki: miképpen mondhatja Hamlet, hogy a halál nem ismert tartományából még nem tért meg utazó, amikor az első felvonásban apja szellemével beszélt. „Ha színházi szempontból vizsgáljuk a HAMLET »célracionális« cselekményében előforduló inkonzisztenciákat, látnunk kell, hogy a következetlenségek a nézőnek nem tűnnek fel. Ez azonban nemcsak annyit jelent, hogy bocsánatosak, hanem jóval többet: feltételei annak, hogy Shakespeare filmrendezőhöz hasonlóan mintegy »kameramozgással«, »snittekkel« és »plánokkal« mindig arra irányítsa – s ha kell, rögzítse – a néző figyelmét, ami a »célracionális« és/vagy »értékracionális« cselekmény felfogása-követése számára lényeges. Ha ismerjük az Erzsébet kori színház konvencióit, a shakespeare-i színjáték működését, kompozíciós logikáját, és olvasóként, elemző interpretátorként is bele tudunk helyezkedni ebbe a logikába, a HAMLET számos álproblémájától szabadulunk meg. Marad elég valódi.”

Fodor Géza fölismerlte a maga színházi küldetését, s követte kiskamaszkorában mellé szegődött daimonionját. A „*theatralische Sendung*” a WILHELM MEISTER első, töredékben maradt változata, amelyben a főhős még nem lép ki a színházi körből. Fodor Géza ifjúkori főműve után visszalépett a színházi körbe, és ott találta meg élete értelmét.

\*

Amikor most Géza halála után elővettem könyveit, és elkezdtem őket olvasni, a PETRI GYÖRGY KÖLTÉSZETE című kis könyvében síron túli üzenetet kaptam tőle. Mivel tanulmányát jól ismertem a *Holmi* hasábjairól, a könyvet nem olvastam el, de bizonyára láttam ajánlását. Csakhogy elfelejtettem. „Sándornak barátsággal, »and will this brother's wager frankly play«”. Hamlet mondja ezt az V. felvonás 2. színében. Arany János fordításában: „bízvást megvívom a testvéri párbajt”, Nádasdy Ádáméban: „kiállok testvéri küzdelemre”. Bizonyára arra utalt, hogy 1974-ben, 1982-ben és 1989-ben magam is terjedelmes Petri-értelmezésekkel álltam elő, és interpretációnk nem mindig csengett össze. Ha kibontjuk az eredeti szöveget, azt találjuk, hogy a testvéri mérkőzést, versenyt, küzdelmet a díjért (*wager: contest for a prize*) őszintén, nyíltan, egyenesen fogom játszani. Így játszott egész életében.

Spiró György

## GÉZA

1965 októberében felballagtam a Bölcsészkar A-portájának második emeletére, ott volt kiírva, hogy „Egyetemi Színpad titkársága”, és bementem egy nyitott ajtón. Két nő társalgott bent egymással, szemmel láthatóan leállíthatatlanul, egy asztalnál pedig, a bejárattól balra, egy bölcész kinézetű ifjú ember ücsörgött magában. Felmérve a helyzetet, az ifjú emberhez fordultam. Mondtam: ez és ez vagyok, és szeretnék az Egyetemi Színpadon dramaturgi munkát végezni.

– Az nem fog menni – közölte a fiatalember tárgyilagosan. – Itt elég egyetlen dramaturg, és az én vagyok.

Megköszöntem az információt, elköszöntem és elballagtam. Már akkor megfordult a fejemben, hogy tisztességesen bánt velem az ismeretlen ifjú. Nem sumákkolt. Nem mondta azt, hogy majd nézzek vissza pár hónap múlva. Nem állította, hogy esetleg másfél dramaturgra is szükség lehet az ügyek kedvező állása esetén. Határozottan közölte, mi az igazság.

Megnéztem odalent a Gorkij könyvesbolt kirakatában a plakátokat, rájuk volt nyomtatva, hogy „Dramaturg: Fodor Géza”.

Megtanultam a nevét.

’71 őszén Karátson Gábor, akivel jó barátságba keveredtem a Corvina Kiadóban, azt mondta, elvisz egy önképzőkörserű tüneménybe, amelyben rendszeresen műveket elemeznek, általában mindig mást és mást, de mindig színvonalasan. De meg kell várni, hogy igent mondjanak, ez amolyan zárt kör, akárki nem mehet oda. Minthogy akárki voltam, türelmesen vártam, mígnem Karátson decemberben szólt, hogy most már lehet. Elvitt a Fazekas utcába, ahol egy elég sötét lakásban fogadott amaz ifjú, aki egykor az Egyetemi Színpad dramaturgja volt, bemutatkoztunk egymásnak, és egy csomó ismeretlen emberrel is találkoztam a nagyszobában, akik ugyan elmormolták a nevüket, de akkor nem jegyeztem meg. Aztán Géza nekiállt, és zongorázgatva elkezdett Mozartot elemezni.

Rendkívül élvezetesen elemzett.

Miután sokáig zenéltem, nem volt szokásom megnyikkanni, valahányszor valaki zenét vagy operát elemzett. Az első igazi találkozásunk alkalmával meg tudtam állapítani, hogy Géza valóban mindent tud, amit a zenedramaturgiáról tudni érdemes. Nem szóltam egyetlen szót sem akkor este. Géza melegen fogott velem kezét a búcsúzásakor, talán mert csak én nem szóltam hozzá a dologhoz, más oka aligha lehetett. Egyetlen soromat sem olvashatta, hiszen a rémes zsenyéimből nem publikáltam semmit, ami pedig már jó volt, azt nem akarta kinyomtatni vagy eljátszani senki.

’73 őszén Réz Pali Gézának is odaadta a KERENGŐ kéziratát. Akkor már rendszeres látogatója voltam a Kőszegnél tartott műelemzéseknek, akkor már megjelentek színikritikáim a *Színházban*, a *Népszabadságban* és az *Ésben*, sőt Vas István bemutatott az egy évvel korábban megjelent költészetantológiában, amelyben Várady Szabolcsot is, és ettől mintegy automatikusan a „társaság” tagja lettem. Gézán kívül mások is olvasták a KERENGŐ-t, Pali talán attól tartott, hogy esetleg nem engedik megjelenni, ezért nem árt, ha a kéziratot körbeadja. Géza is, Lakatos András is, Kenedi is részletes véleményt mon-

dott, ettől kezdve fogadtak a barátjukká. Ez a kapcsolat Gézával és Andrással bensőséges és véglegessé vált. Bence György is elmondta a véleményét tömören: vegyesen vannak a KERENGŐ-ben a realizmus meg a parabola elemei, de a jövő a paraboláé, a realizmus lejárt, nem vezet sehová. Már akkor sejtettem, hogy az általa javasolt iránnyal ellentétesen kell továbbmennem. Mindenesetre észleltem, hogy ez a valóban elit kör úgy tekint rám, mint a végre meglett prózaírójára. A darabjaim, amelyeket már én mutogattam meg nekik kéziratban, nem keltettek lelkesedést, amúgy is megvolt a drámaírójuk Eörsi személyében, a költőjük pedig Petri volt már akkor és maradt is mindvégig, kiegészülve Szabolccsal és némi megszorításokkal Tandorival.

Géza nem volt ennyire merev. A verseimről nemigen szólt semmit, gondolom, nem lepte meg, hogy a versírásról pár év múlva leszoktam. A darabjaimról elmondta a határozottan kedvezőtlen véleményét, de üdítő volt már akkor is, hogy nem a személyemet, hanem a műveket bírálta. Nem volt doktrinér lukácsista, mint sokan mások, nem elvekből, hanem a mű világából indult ki, a szándékhoz mérte a megvalósulást, és abban marasztalt el, nem egyébben. Ő javasolta Kaposvárott, hogy Okudzsava SZEGÉNY AVROSZIMOV című regényéből velem írassanak darabot. Rosszulesett, hogy az elkészült darab nem tetszett nekik, aztán Géza és Szabolcs egy másik Okudzsava-regényt dramatizált, és az bukott meg Ascher rendezésében az én művem helyett. Történetesen mostanában olvastam újra az Okudzsava-átiratomat, és elszörnyedtem, mennyire pocskék. Géza igazán finoman fogalmazott annak idején, amikor „sikerületlennek” nevezte.

Az IKSZEK aztán végre Gézának is tetszett. Mások is dicsérték, de Géza olyan büszkén tekintett rá, mint ami őt igazolta. Meg is kapta kéziratban az összes további vasos regényemet. A JÖVEVÉNY még írógéppel írt sokadik, alig látható másodpéldányával – volt vagy 800 gépelt oldal – Szigligeten küzdött meg szegény ’89 nyarán, nem győzött szentségelni, amikor meglátogattam; „hogy képzeled a beképzelt szerző, ilyen példányt adni az olvasó kezébe?” –, de becsülettel végigolvasta, ráment az egész nyaralása, hogy aztán alaposan és részletesen elemezze, és jobbára levágja.

Amit nem szeretett, azt mindig kegyetlenül levágta. Ami tetszett neki, azt lelkesen dicsérte. Szenvedélyes ember volt ez a visszahúzó, tudósi szerénységbe burkolódzó, a mulatságos dolgokon szívesen kuncogó szelíd Faun, és bátor is volt, amikor mindenki más gyáva. Ő volt az egyetlen, aki nyilvánosan kiállt Az IKSZEK mellett, amikor egy lengyel náci megtámadott a magyar sajtóban ’86-ban, és lengyeellenes cionista összeesküvőnek, na meg persze történelemhamisítónak minősített. Ez volt az első eset a II. világháború óta, hogy nyíltan antiszemita írás megjelenhetett édes hazánkban, és véletlenül én lettem a célpontja. Géza úgy találta, hogy tiltakoznia kell. Senki más nem találta úgy. Nem az antiszemizmus ellen kelt ki, azt nem tartotta vitaképes álláspontnak, szellem alatti dolgokkal nem volt hajlandó foglalkozni; őt a művészi szabadságot ért durva támadás háborította fel.

Gézát a mű megítélésében a szerző iránti személyes érzelmei általában nem befolyásolták. Azért is volt izgalmas a véleményét meghallgatni, mert sosem lehetett előre kiszámítani, mi tetszik neki és miért. Nem azt mondom, hogy a rendkívüli műveltségéből adódó sokféle lehetséges szempontot váltogatta, nem, hiszen szenvedélyes, subjektív műélvező volt, remek néző és olvasó, aki hagyta magát a mű által kiváltott érzelmektől befolyásolni, de hogy aztán miféle argumentumrendszer húz elő, hogy a véleményét formába öntse, azt talán ő sem tudta előre, és hajlandó volt arra is, hogy saját korábbi véleményét felülbírálja. Gyöngye művemet soha nem minősítette jónak, ez biztos. Megnyugtató volt az elfogulatlanságát újra meg újra ezen a módon is tapasztal-

talnom. De akadtak olyan írásaim, amelyeknek – szerintem – tetszeniük kellett volna neki, és mégis kikelt ellenük. Máig nem értem, miért utálta annyira a KVARTETT című darabomat, holott akkora elszánással írtam, mint egy évtizeddel korábban a Géza által széles körben dicsért CSIRKEFEJ-et. Az én személyes Amerika-ellenességemet vélte kiérezni belőle, és amikor erre azt mondtam, hogy én vendégként mindig remekül éreztem magam az Egyesült Államokban, de a bőrömrre soha nem ment az ottani élet, az Amerikát bíráló szereplőm bőrére azonban igen, türelmetlenül legyintett. A darab sikere sem győzte meg. Kár, hogy erről aztán részletesen nem tudunk beszélni.

Shakespeare-konceptióm annyira felbőszítette, hogy az egyetem folyosóján megállított, hogy nem tehet róla, de annyira felindult a szerepösszevonásra vonatkozó rendszeremen, hogy írni fog ellene, persze csak a könyv megjelenése után. (Természetesen kéziratban adtam oda neki.) Azt mondtam, amit valóban gondoltam: remek, kíváncsi vagyok. De, mondta ő, mélységesen nem ért egyet a koncepciómmal. Mondtam: éppen az lenne az érdekes, ha ezt írásban fejtené ki. Végül nem írta meg, pusztán szerepetből. Néhányszor rákérdeztem, legyintett. Aztán annyira tetszett neki a FOCSÁG, hogy a Shakespeare-téma elfelejtődött. Vannak azonban diákok, akik imádják, ha az egyik tanárnak a másikat följelenthetik. Ők mesélték, hogy Fodor tanár úr Shakespeare-elemzései nagyon különböznek az enyéimtől. Nem lettek boldogok, amikor azt feleltem, hogy ennek talán örülniük kellene.

Sajnálom, hogy nem volt időnk a szerepösszevonás-rendszert egyszer alaposan végigbeszélni. Hátha meg tudtam volna győzni. Vagy ő engem. Mindegy. Mindig jó volt beszélgetni vele, csak tragikusan kevés lett az időnk, és hogy mennyire végzetesen, az most derült ki.

Az utóbbi években egyre jobban dühítette és megviselte a mindent elborító bunkóság, szellemtelenség, karrierizmus, mocsok, amivel a mifelénk egyáltalán meghonosítható feudáldemokrácia jár. Azt éreztem az írásaiból, hogy talán kissé visszafelé mozdult a lukácsizmus felé, amit jószérivel teljesen nem is hagyott el soha. Ugyanakkor küzdött is ellene, szellemileg semmiképpen sem akart bezárulni, és olyan operaelőadásokat dicsért csodálatos apparátussal, éles elméjű fejtegetésekkel, amelyek a számomra a neomanierizmus hanyatlásának látványos végpontjait jelentik. Értettem persze: az általa mélységesen szeretett klasszikus operák inadekvát, erőszakoltan modernizált játékmódját is jobbnak ítélte, mint az unalmas, nézhetetlen átlagrendezéseket. Mint műélvező, mint kritikus, mint esztéta csak abból indulhatott ki, amit a kor produkált. Nem kérhette számon a műveken azt, amit az alkotók még ki sem találtak. Nem kérhette számon azt a fajta operát, ami még nincs megteremtve. Az volt a baj, hogy ifjúkorában megkapta a nagy művészetet, az igazit, és a magyar fejlődés – amit kénytelen vagyok visszafejlődésnek nevezni – a nagy művésztől annak arányában fosztotta meg, amilyen arányban ő még műveltebbé, még felkészültebbé vált.

Ebben a folyamatban jelentett neki huzamos menedéket a Katona József Színház, egy-másfél évtizedig Európa egyik legjobb színháza, és menedék volt a tanítás is, hiszen nem a mai alkotásokkal, nem a mai irányzatokkal kellett az egyetemen foglalkoznia, hanem azzal, amit imádott. Rendkívüli tudását az Operaház aktív dramaturgjaként is igyekezett a műfaj modernizálásának és színvonalemelésének szolgálatába állítani, és nem rajta múlt, hogy a hajdani idők nem térhettek vissza.

Nagyon határozottan képviselte a véleményét; amit nem szeretett, azt nagyon nem szerette, ezt soha nem rejtette véka alá, de azt látnom kellett, hogy nálam jóval nyitottabb, és sok olyan mai irodalmi művet is elvisel, sőt kedvel, amelyektől engem megüt

a guta. Ilyenkor nem bocsátkoztunk műelemzésbe sem a Törökvész úton, sem a Kosciuszko Tádé utcában, noha lett volna alkalmunk; ő talán ízlésbeli differenciának vélte a dolgot, amire kár időt fecsérelni, én pedig arra gyanakodtam, hogy alkotóként nyilván elfogultabbnak kell lennem, mint egy hivatásos befogadónak, különben a magam igazát a műveimben nem is tudnám bizonyítani. Lehet, hogy Géza is erre tippelt igazából.

Persze nem olyan volt a mi barátságunk, hogy csak és kizárólag a művekről szólt volna. Hétvégenként éveken át rendszeresen összejöttünk, elsősorban Szabolcsék Forint utcai lakásában – nekem még nem születtek meg a gyerekeim, vagy nagyon kicsik voltak –; ezeken a vasárnap délutánokon pletykálgattunk összevissza, aztán Szabolccsal lementünk a pincébe pingpongozni, ahová Géza nem követett minket. Szigliten is voltunk egy turnusban, a társaságban Géza egy minden emberiből felkészült, hallgatólag bölcs kádi módján imádott kuncogni és vihogni a szakállát simogatva. '86 után többé nem kértem beutalót; úgy gondoltam, nem vagyok való olyan írók társaságába, akik engem nyilvánosan lezsidóztak. De ha Géza éppen lent volt a szokásos társasággal – Szabolcsékkal, Vajda Miklóssal –, meglátogattuk őket.

Csak sejtettem, hogy mi minden érdeklí. Ő szedte elő a Katonában a sok évvel korábban Kaposvárra küldött bohózatfordításomat, a GALÓCZA-t – nekem nem is említette, hogy olvasta –, és ő találta ki, hogy írjak még hozzá dalszövegeket, s azokat Másik János zenésítse meg, mert szerinte mi ketten jól tudnánk együtt dolgozni. Hogy még a hazai dzsesszt is figyelemmel kíséri, azt igazán nem gondoltam volna. Számítása annyira bevált, hogy Másikkal írtunk még egy musicalt.

A kilencvenes évek elején felhívott, hogy Andrzej Wajda egyik nagy színházi rendezésének tévéfelvétele megy este a lengyel televízióban, amit ő műholdon fog, nézzem meg. Emlékezett rá, hogy húsz évvel korábban mennyire szerettem azt az előadást. Az én Astrámon nem jött ez a program, Géza tehát felvette a NOVEMBERI ÉJ filmváltozatát, és nekem is lemásolta. Wajda sajnos nem a csodálatos rendezést vette fel a krakkói Stary Színházban, hanem csinált belőle egy gyöngé tévéfilmet, amit a varsói Łazienki parkban, a történet eredeti színhelyein forgatott. Géza megnyúlt orral hallgatta, amikor megpróbáltam neki elmesélni, melyik jelenet mitől volt jobb vagy egészen más a színházban.

Videók, CD-k, lemezek és könyvek, könyvek, könyvek meg partitúrák borították el a lakását, stószokban álltak a könyvoszlopok, minden résben könyv, a pianón könyv, minden sarokban, asztalon, asztal alatt könyv, voltaképpen csak rajtuk átugrálva, oldalazva lehetett közlekedni, kötélháncos módjára egyensúlyozva. Nem ártott volna egy külön könyvtárszoba, de hát alulfizetett értelmiségi volt Géza is, ez a kivételes tudós a három-négy állásával, aki tömött aktatáskával rohangu a színházak között gyalog, metróon vagy buszozva, kocsija nem lévén, és aki az ELTE legnagyobb dicsőségére nem lehetett egyetemi tanár Magyarországon, ahol nincs az a másodrangú ejtőernyős politikus, aki ne egyetemi tanárként vonulna nyugdíjba.

Egyetlen témakörrel nem beszélünk soha: a magánélet tabunak számított. Nem kérdezte, miért kellett elválnom a feleségemtől, akit ő is szeretett; nem kérdezte, ki szülte a fiamat; nem kérdezte, miért nem élek többé a lányommal és az anyjával; nem kérdezte, miért nem tudok együtt lakni a szerelmemmel. Sokszor jártam nála a Törökvész úton, amikor kicsik voltak a gyerekek; én sem kérdeztem meg soha, miért vált el. A szemérmem kívül lehetett ebben más is: ő is önmaga maradt a magánzűrök után, meg én se változtam semmit. Vannak barátok, akikkel élvezet pletykálgatni, és vannak, akikkel élvezet éppen a magánéletéről nem beszélni semmit.

Akik körülötte és utána hivatásosan esztétikával, filozófiával, színházzal, operával, irodalommal foglalkoznak, azok általában nem az egyes művekben érdekeltek, mint ő, nem is műélvezők voltaképpen, hanem hatalomra ácsingózó ideológusok. Van néhány kivétel, persze, leveszem a kalapot elöttük, de a folyamat visszafordíthatatlan: a művészetet nem tudják már másképp elképzelni, mint a politika szolgólányát, és ezt maguk sem veszik észre. Jókat mulatok, miközben az illetők felmenőit magamban a legdurvább szavakkal illetem, ha látom, amit nem lehet nem látnom: semmi közük a művészethez, szépérzékük és emberi érzékenységük nulla, interperszonális kapcsolataikban járatlanabbak, mint egy nyolcéves gyerek, és még ők tanítanak ki minket, írókat emberségből, esztétikából olyan nyelven, amely értelmesnek távolról sem mondható. Szegény Géza idegrohamot kapott az ilyenektől, de hallgatott, csak a szája szélét rágcsálta kétségbeesetten, vagy alig hallhatóan felszusszant. Tanszéki értekezleteken másfél évtizeden át egymás mellett ültünk, és szaporán szusszangattunk egymásnak.

A magyar történelem kegyes volt hozzá: valahogy túlélte első három, háborús évét – noha az apja nem jött vissza –, és aztán mindvégig békében élhetett. A tisztességesben volt ideje olvasni és gondolkodni, és szabadon hódolhatott a hobbjainak. Kivételes sorsú nemzedék a miénk, és csak azok mázlijával vethető össze, akik 1849. október közepe után születtek, és legkésőbb 1914 júliusában meghaltak. A magyar zülleszt persze ő sem tudta megúszni, egyre idegesebben látta, miként vész el a modern Magyarország, amelyet 1845 körül kezdtek el gründolni az őseink, és amelyet a XX. század rémségei között is továbbvittek lelkileg és szellemileg az 1980-as évek közepéig. Az a gyanúm, hogy a modernitásától már elbúcsúzott magyar orvostudomány ölte meg időnek előtte őt is, noha erre semmi bizonyítékom sincs. Megérzés. A fájdalom okozhatja.

Tavaszból végén egy már végigírt regényből olvastam fel részleteket a Kamrában; utána rövidre fogva elmeséltem neki, milyen óriási bajaim vannak vele, és hogy nem biztos, hogy lehet belőle mű egyáltalán. Nem sok emberem maradt, akinek ilyesmit el tudok mondani, akik értik, amit beszélek, akiknek nem kell magyarázkodnom. Géza bólogatott. Egyetlen szóval sem biztatott, hogy „majd úgyis megoldod”. Tökéletesen értette az elvi problémát, a mindenkori szatírák alapkérdését, hogy ugyanis a műfaj racionális, emiatt az ilyen mű érzelmileg átélhetővé elvileg nem is tehető, e nélkül viszont befogadhatatlan. Azért nem szólt, mert nem ő volt hivatva, hogy a paradoxont megoldja. Vagy képes leszek az elvileg megoldhatatlant a gyakorlatban valahogyan megoldani, vagy ki kell dobni az egészet, a jó részeivel együtt. Biztosan eszébe jutott *A JÉGMADÁR* című regényem, amelyet kudarcnak értékelt, de nem említette, nehogy még jobban elvegye a kedvemet.

Mínhogy ő szerkesztette *Az író színháza* sorozatot, ezt a felolvasást is neki köszönhettem. Azt mondta: szeretné, ha ősszel a novelláimból olvasnék fel. Megígértem. Nem tudom, lesz-e még *Az író színháza*, vagy az is véget ért vele. Ha lesz, a novelláimból fogok felolvasni. Csak hát ő már nem lesz ott a kötött kardigánjában az első sor szélén, ahol ülni szokott Csirivel.

Kardos G. György halálakor éreztem hasonlót: nem egyszerűen egy pótolhatatlan, nagyszerű ember halt meg, hanem nagyon sok minden vele szállt a sírba, aminek ő volt a letéteményese, és ami nélküle már soha többé nem lesz a világon. Ő volt az, akiben nem lehetett csalódní. Ha az embernek ő jutott az eszébe, önkéntelenül elmosolyodott. Jó volt tudni, hogy van.

## KÉT LEVÉL

Közzéteszi Réz Pál

*A Holmi indulása után sűrűn találkoztunk Fodor Gézával, hetente, a hétfői szerkesztőségi megbeszéléseken, néha még gyakrabban – mégis több levelét, levelezőlapját is őrzöm ebből az időből. A legtöbb lap utazásairól érkezett, Rómából, Londonból: káprázó szemmel írta őket, nála szokatlan felsőfokokkal, kamaszos boldogsággal, eufóriáisan – kár, hogy olyan keveset utazott! Levelet, hosszabbat, talán akkor írtunk egymásnak, amikor azt gondoltuk, hogy fontos a mondani-valónk, azt pedig pontosabban kell megfogalmazni, mint amilyen szabatosagra a beszéd lehetőséget nyújt. Talán nyomtatékot is akartunk adni a lényegesnek vélt közölnivalónak.*

*Két levelét közlöm itt, rövid kommentárral: fényt vetnek gondolkodásának komolyságára, erkölcsére, de arra is, ahogyan érdeklődése, észjárása változott az időben.*

*Spiró György Az IKSZEK című regényéről, amelynek kiadói szerkesztője voltam, hosszabb tanulmányt tett közzé, ha jól emlékszem, már csak azért is, hogy megvédje a regényt az akkoriban megjelent alpári, ocsmánytámadásoktól. Levelet írtam Gézának, valami olyasmit írhattam, hogy csakugyan kiváló indulás ez a regény (Spiró versei és a KERENGŐ után), remek színházi regény, kitűnő történelmi regény, találóak a keserű párhuzamok az egykori lengyel élet és a mai magyar politikai helyzet között (az „áthallások”, ahogy akkoriban mondták), de hiányolom, hogy a rokonszenves igényesség és becsúgy ellenére – és a példaképpül választott világirodalmi regényekhez mérve – a mindennapok valósága, a magánéleti viszonylatok szövevénye, a nóalajok rajza nem eléggé súlyos és gazdag. Léhán azt is megkockáztathattam: és nincs a regényben – fájdalom! – igazi, nagy szerelem, erről a hiányról pedig nem ír tanulmányában Géza. Felületes, játékos, kötekedő levelemre válaszolt Fodor Géza komoly, az én levelem és a regény tárgyalásán messze túlmutató levélben.*

Kedves Pali!

Mindenekelőtt elnézésedet kérem, hogy kézzel írok, de elég rosszul gépelek, közvetlenül géphe fogalmazni pedig egyáltalán nem tudok, attól viszont idegenkedem, hogy egy ilyenfajta levelet először megírjak piszkozatként, aztán legépeljem. Ezért hát ne haragudj, ha nem éppen gyöngybetűimmel terhellek.

Leveleddel egészen különleges örömet szerezteél nekem. Nem is annyira elismerő szavaiddal (persze azok is jólestek), mint inkább azzal, hogy egyáltalán figyelmet szenteltél, jelentőséget tulajdonítottál és időt, energiát áldoztál azoknak a problémáknak, amelyek Spiró regénye és az én tanulmányom mögött feszülnek. Vagyis egyszerűen azzal, hogy **reagáltál** és a **lényegre** reagáltál. Lehet, hogy ez neked természetes, s ezért elismerésem inkább sértésként hat, de éppen ez a fajta olvasás és főleg odafigyelés az, amivel nagyon ritkán és egyre ritkábban találkozom. A magam generációjában ez egyáltalán nem természetes.

Amit írtál, nekem nagyon lényeges és fontos. Nem udvariasságból viszonzom a „gondolatébresztő” jelzőt, leveled valóban arra kényszerített, hogy újra átgondoljak néhány problémát. Ezért most válasz gyanánt nem is annyira a Spiró-regény értékelésé-

ről akarok vitatkozni, mint inkább... illetve nem is vitatkozni akarok, csak megpróbálok én is meditálni néhány problémán, amelyeket kiugrattál a regény és a tanulmány háttéréből. Főként azon kell eltűnődnöm, miként lehetséges, hogy én, aki – nyilván egyrészt eredendő ízlésemmel fogva, másrészt lukácsista iskolázottságom következtében – mindig a régi nagyok, a klasszikusok bűvöletében éltem, aki – önróniával vagy göggel – mindig konzervatívnak vallottam magam, egyre-másra olyan helyzetbe kerülök, hogy valami olyasmit védek, ami elég távol van legszentebb értékeimtől, míg vitapartnereim épp azokat szegezik szembe velem. Nagyon egyszerű volna a helyzet, ha mindez csak művészetten keresztüli politizálás, taktikázás eredménye volna. Csakhogy mindig ügyeltem rá, nehogy napi fontosságok értékkritériumaim elé tolatkodjanak, és arra is (noha gyakran sikertelenül), hogy Shakespeare-re és Goethére szabott kritikus apparátusomat mondjuk Benjámín László, Jancsó vagy Mészáros Márta szolgáltatába állítsam. Mondom, ezt nem sikerült mindig elkerülnöm, nem egy írásomat látom ma kínosan túldimenzionálnak. De most nem egészen erről van szó. Nem a regény politikai aktualitása vakított el.

Ha nem Stendhal, Tolsztoj, Dosztojevszkij, sőt Móricz felől nézem Az Ikszeket, hanem Spiró többi írása felől, akkor valósággal lenyűgöz, hogy milyen fokig tudott úrrá lenni a saját rossz írói hajlamain, mennyire eredendő írói alkata ellenére érte el könyve erényeit. De ha nem is „Spiróhoz képest” értékelem a regényt, hanem Spiró generációján belül, akkor is az erényei fontosabbak nekem, mint a hibái. Mert azért rokonszenv/ellenszenv ide vagy oda, egy olyan generáció irodalmában, amelynek Hajnóczyn kívül Esterházy és a mai, mitologizáló Nádas, no meg Bereményi a reprezentatív írói, a Kornis kötetén kívül nem mégis Az Ikszek az, ami a lényegről szól? De nem akarom ilyen olcsón megúszni a dolgot, az értékelés nem egyszerű nézőpontváltás kérdése.

Noha kapcsolatban van ezzel a nézőponttal. Azt gyanítom, hogy valójában nem ott van köztünk a nézetkülönbség, ahol az eddigi vita sejtette. Úgy tűnhet, hogy én jobbnak tartok valamit, te pedig rosszabbnak. De ha nem csupán egy meghatározott regényről beszélünk, tartok tőle, az derül ki, hogy az egészet én tartom rosszabbnak, és te jobbnak. Tudatában vagyok az efféle általánosítások abszurditásának és igazságtalanságának, mégis élesen fogalmazok: az én generációm mind emberi kvalitásait, mind pedig produktivitását tekintve hasonlíthatatlanul rosszabb, mint a megelőzők; általánosabban: az '56 után felnőtt nemzedékek nem mérhetőek össze a korábbiakkal. Meggyőződésem, hogy '56, illetve az azóta tartó korszak ma még felmérhetetlen jelentőségű cezúra – ha nem értesz félre és nem gyanúsítasz fajelmélettel – a magyarság emberanyagában.

Szívesen maradnék az irodalomnál, mert talán valamivel ellenőrizhetőbb állításokat lehet tenni. De te is beszéltél arról az emberi alapról, amelyre Spiró regénye épül, és generációm irodalmának jellegét és minőségét nem is lehet megérteni enélkül. Utalsz „a művészettől független sok-sok lebírhatatlan emberi értékre”. Azt mondod: „Mert azért az is van: szerelem, barátság, szolidaritás, tisztességgel végzett munka, nem művészi szépségek és élvezetek – más regényekben olvastam már róluk, némelyiket meg is tapasztaltam.” Nos hát, mi jóformán csak „más regényekben olvastunk róluk”. „Merre a szem ellát, nagy határ mezőben” (ha jól emlékszem) nem látok senkit, akinek szerelmi kapcsolataiban ne az elrontottság volna az alapvető érzés, akinek barátságai többek volnának színezetnél egy „bajtársi” vagy egyéb kapcsolatban, s ne annak pillanatnyi állásától függne, akinél a szolidaritás fogalma ne merülne ki a po-

litikai szolidaritásban, aki megszállottság, monomániás szenvedély híján is tisztességgel végezne valamilyen munkát, akinél a nem művészi szépségek és élvezetek, mondjuk egy házibuli vagy vacsora ne volna „csakazértis” gesztus, ne volna eltökélt élvezet. Vas hajdani, Petrit bemutató írása, a „Petri György és a pesszimizmus” az első és klasszikus lételelet volt – nemcsak Petriről, rólunk. Leveledet akár Vas írásának folytatásaként is olvashatnám, és magam is szívesen folytatnám, ha nem volnék benne a fejem búbjáig.

Az, hogy az élet közvetlen és mindennapi szférájában olyan fel nem nőttek vagyunk, hogy senki sem képes – nem is okvetlenül a szó polgári értelmében – emberileg megtartó egzisztenciát teremteni maga, élettársa, netán gyereke számára, egyfelől nyilván végtelenül sok ok eredménye, másfelől azért nem is olyan érthetetlen. Sőt, épp az háborít fel igazán, hogy tökéletesen megfelelünk a vulgárszociológiai sémának. Persze ha meglenne a tehetségem, felkészültségem arra, hogy végigvezessem történetünket, nem pendliznék kritikából dramaturgiába, színházból esztétikatörténeti előadásokba, hanem én lennék a korszak publicistája. De két dolgot mégis szeretnék kiemelni. Először: az én nemzedékem számára nincsenek az életnek olyan területei, amelyek függetlenek a mindenkori társadalmi rendszertől s a történelem fordulataitól. Ennek az abnormális viszonyulásnak az okai, gondolom, onnan kezdve, hogy egy „világtörténelmi fordulat” szövegeibe születünk bele, egészen odáig, hogy az ember, ha nem teljesen autonóm lény, igyekszik valahogy jelentőséget tulajdonítani magának, nagyon sokféleképpen. De hát mondjuk Petri költészetében minden súlyossága és értéke ellenére nincs-e valami nem komolyan vehető, ha egy az egyben arról szól, hogy ilyen történelmi helyzetben az embernek a legkisebb öröme sem lehet az életben? Vagy például Szabolcs, aki még a leginkább tud disztingválni és mértéket tartani, aki igazán a korlátain belül marad, a „nem beszélve a világhelyzet változásairól, / és különben is: nincs hova leülni” iróniájával teljesen közömbösíti az önfelstilizálást? Nem tudom, hogy inkább a marxizmus öröksége vagy inkább a belső bizonytalanság kompenzálása-e, de valahogy bensőségesebb viszonyban képzeljük magunkat a világtörténelemmel, mintsem reális volna. És ebből a perspektívából a mindennapi élet, az emberi közvetlenség egyrészt veszít jelentőségéből és értékéből, másrészt elintézetlensége és ziláltsága a történelmi élet egyenes következményének látható és tüntethető fel. Másodszor (és persze összefüggésben az előzővel, főleg az autonómia hiányával) az én generációmnak egyetlen alapesztusa van – az öndemonstráció, az öngazolás. Persze mindig minden nemzedék és egyén is kereste a helyét a világban, és minden irodalom mindig erről is szólt. Csakhogy én Tandoritól Petriig, Hajnóczytól Spiróig nem ismerünk olyan írókat (megint csak leszámítva egy olyan következetesen önlehatároló írókat, mint Tar), aki mindenekelőtt és -fölött ne arról akarná meggyőzni a kedves olvasót, hogy az ő életformája, életútja, életprogramja egy lehetséges, sőt tipikus, sőt helyes, sőt „igazából és lényegében” az egyetlen autentikus életforma, életút stb. Nemzedékem irodalma, sőt: tudományossága, politizálása olyan mértékben alanyi, hogy az szinte példátlan, talán még a romantika korában sem volt ilyen szélsőségesen, görcsösen, feszélyezően az.

Ha most már egyetlen szóban akarom összefoglalni azt, amit az én generációm sem emberileg, sem művészileg nem ismer, akkor – inkább metaforikusan, mint szabatosan – az autonómiát választom. Nem gondolom, hogy az előző generációk emberei harmonikusabbak voltak, de voltak és vannak bennük autonóm lények. Egy Ottlik, egy Weöres, egy Vas, egy Illyés lényének és művének minden ellentmondásával együtt meg

tud állni a világban, és nem azt az ideológiai instanciát keresi, amely személyének és művének hitelét szavatolja.

És csoda-e, ha olyankor, amikor az életet mindenki romhalmazznak látja maga körül, a mű marad az egyetlen – viszonylag stabil – érték és értékmérő. Azt írta: „Spiró azt sugallja, hogy ha már ilyen világban élünk, akkor az emberi cselekvésnek egyetlen méltó formája marad: a művészet. ... Tökéletesen mindegy, hogyan cselekszünk családban, barátok között, felebarátainkkal, a szerelemnek, egyéb emberi kapcsolatoknak nincsenek törvényei, az erkölcs relativizálódik, morális nihilisták is lehetünk – az emberiség csak azért van, hogy nyersanyagot szolgáltatson a műveimnek, csak a tehetség számít, az übermensch, a Mű.” Ez így valóban undok és veszedelmes (és Spiró csakugyan ezt sugallja), ám a valóság mégiscsak az, hogy noha nem mindegy, hogyan cselekszünk, noha nem lehetünk morális nihilisták, tényleg annyira leépültünk emberileg, hogy alig-alig marad más közös világ, mint a mű – amely persze magán viseli ennek az emberi helyzetnek minden művészi hátulütőjét is.

Nyilvánvaló, hogy most torzképet rajzolok. Csak azt akarom világossá tenni, hogy itt nem egyszerűen Spiróról van szó. Spiró a maga személyiségeivel kiélezetten mutatja fel nemzedéke, nemzedékünk néhány jellegzetes baját. Talán Petri újabb költészeté, amely egyre inkább az önbecsmérlés költészeté, éppen ezzel nem az önmegdicsőtés költészeté is egyúttal? Azt mondod, „csak a költők eszményíthetnek büntetlenül”. Természetesen nem tudnám megvonni a határt, és jogom sincs hozzá, azt viszont tudom, hogy engem személy szerint Petri költészetében ez a vonás legalább annyira taszít, mint Spiró regényében. Mindezzel azt akarom mondani, hogy – még ha szándékosan torzképet rajzoltam is magunkról – Spirónak ezek a vonásai, amelyek taszítanak, nemzedékünk legjellemzőbb vonásai közé tartoznak, amelyek, meglehetősen, kellemebb vonásokkal tompítva, majdnem valamennyiünkben megvannak. Amivel persze nem azt akarom mondani, hogy ezért találd rokonszenvesebbnek ezeket a vonásokat, hanem azt, hogy a probléma súlyosabb, sötétebb, egyetemesebb, s ezért más mélységű és intenzitású vizsgálatot érdemel. Több megértést, nem a megbocsátás és az elnézés értelmében, hanem abban az értelemben, hogy meg kellene érteni (nemcsak a te nemzedékednek, hanem nekünk magunknak is), hogy miként rögződöttünk bele rossz gondolati körökbe és lelki mechanizmusokba, s miért nem tudunk kitorolni belőlük. Vagyis persze lehet minket és produkcióinkat Stendhal és Tolsztoj felől nézni, én is tudom így nézni magamat és magunkat, de mégis az az érdekes, ami sajátos bennünk. Vagyis hogy van egy (vagy több?) nemzedék, amely talán nem is csekély intellektuális képességek birtokában nem képes igazán hitelesen, realistán, normálisan artikulálni a saját problémáit, nem képes distanciára szert tenni önmagával szemben, nem tud kivergődni az önmegalázó önmegdicsőtés meglehetősen ellenszenves mechanizmusából. Ez nem vezethető le a világtörténelemből, semmiféle történelemfilozófiából, de még a magyar politikai történetből sem. Mégis úgy gondolom, hogy jellegzetesen magyar jelenségről van szó, legalábbis amit a szovjet kultúrából vagy a cseh és lengyel kultúrából ismerek, az azt tanúsítja, hogy ki lehet kerülni ezekből a rossz körökből. S mit tesz Isten, ez a felülemelkedés majdnem mindig kapcsolatban van azzal, hogy megjelenik az élet közvetlensége. Amire nekünk alig van szemünk.

A magam részéről meglehetősen pesszimista vagyok. Úgy látom, hogy talán most először megszakadt a magyar irodalom folytonossága. Kb. Väs nemzedékével bezárólag a magyar írók és költők meg tudták csinálni, hogy bármilyen apróságról írtak, ki

nem mondvá, de egyúttal mégis a végső egzisztenciális kérdésekről volt szó. Ennek a nagyságrendnek vége. A magyar irodalom és közgondolkodás fő témája mindinkább a történelem. S ha egy ideig úgy nézett is ki, hogy a cél a hazugságok mögé hatoló megismerés, egyre inkább úgy érzem, azért választjuk a történelmet ellenfélnek, hogy ne lehessen ránk kérdezni: miért állunk vesztésre. Az Egyén a Történelemmel szemben csak vesztes lehet. Én ezt a világszemléletet tartom undoknak és veszedelmesnek – miközben minduntalanul rajtakapom magam, hogy így gondolkozom. Alig hiszem, hogy lesz a nemzedékemben olyan író, aki áttöri az önigazolások mechanizmusait, és lehet valaki százszor rokonszenvesebb lény és százszor érzékletesebb író, mint Spiró, enélkül nemhogy a világirodalom régi nagyjaihoz, de a mi nemzedékünkig folytonosnak látzó nagy magyar irodalomhoz sem fog tudni senki méltóvá válni.

Azt hiszem, máris megengedhetetlenül sokat fecsegetem, kissé elragadott az indulat, s így, gondolom, sok mindent túlbeszéltem, sok mindenről pedig megfeledeztem, amiről írni akartam neked. Nem tudom, egyáltalán kivehető-e valami ebből a levélből, nem lett-e tökéletesen zagyva. Azt mindenesetre láthatod, hogy leveled az alapokat találta el, ahol már nem egy regényről van szó, hanem hogy miként lehet élni és miként lehet írni. Ha pedig számárságokat írtam vagy félreérthetően fogalmaztam, remélhetőleg lesz még alkalmam folytatni ezt a vitát vagy meditációt.

Még egyszer elnézést kérek a kézírásért és a bőbeszédűségért, üdvözöl

Géza

Bp., 1981. nov. 8.

*Hogy igaza volt-e Fodor Géának ebben a kíméletlenül szigorú nemzedéki önvizsgálatban, nem kérdezem, már csak azért sem, mert egyre kevésbé tudom, hogy az igazság fogalma hogyan alkalmazható – alkalmazható-e – az irodalmi, művészeti kritikákra, nézetekre. Jobban érdekelné, hogy több mint két évtized távlatából vajon mit gondolna erről a leveléről Géza. Kissé kitérítve a nemzedék kereteit: hogyan vélekedne Petri betegség- és halálversei után, Orbán Ottó utolsó nagy korszaka, Tandori, Várady Szabolcs, Baka István, Rakovszky Zsuzsa versei, Nádas Péter hatalmas vállalkozásai és a SAJÁT HALÁL, a SINISTRA, a FÜHAROSOK, A SZÍV SEGÉDIGÉI, a NAPKÖNYV, Szilágyi István regényei, Spiró György novellái és drámái – vagy Jeney Zoltán rekviemje után. (Hogy szubjektív és meg nem gondolt lajstrommal szolgáljak.) A levél – ettől függetlenül, ezért teszem közzé – eredeti, mély, izgalmas írói-kritikai analízis, nemzedéki önbírálat és vallomás.*

\*

*Ferencsik János lemezorosozatáról írt tanulmányát azzal a megjegyzéssel küldte el Fodor Géza, hogy bizonytalan ebben a munkájában: túlon túl szubjektívnek érzi. Olyasmit válaszolhattam, hogy remek elemzés – és hogy nekem éppen a nála szokatlan szubjektivitás a legrokonszenvesebb benne, ezen belül a szemérmesen rejtett „hazafiság” – az igazi hazafiság.*

*„Ami a gyakorlati dolgokat illeti” – Fodor Géza és Várady Szabolcs néhány sorát talán azért érdemes közölnünk, mert megvilágítják a „gyakorlati dolgok”-at, betekintést engednek a szerkesztőség munkamódszerébe.*

*– Orbán-vers – A SZIGLIGETI ALKOTÓHÁZ 8-AS SZOBÁJÁRA (Holmi, 1997. március). – Kántor Péter versei – A BUSZ MEGÁLL, UTOLSÓ ÉJSZAKÁD, A TEMETÉS UTÁN (uo.).*

Szigliget, 1997. jan. 14.

Kedves Pali!

Nagy kő esett le a szívemről. (Csak a vesémben meg ne mozduljon!) Ezúttal valóban teljesen bizonytalan voltam magamban, mégpedig éppen azért, mert írás közben egyre világosabban éreztem, hogy bizony-bizony elsődlegesen lírai a viszonyom a tárgyhoz, és féltem, hogy ettől körvonalaltalanná válik az egész. Viszont mindig az eszemben járt az a többszöri megjegyzésed, hogy nem kell mindent szájba rágni, és ezért merem kihagyásosan, szaggatottabban írni. Nem kell mondanom, hogy mennyire örülök, hogy elfogadhatónak találod az írást, és külön köszönöm, hogy észrevetted – ha szabad így mondanom – a legszemérmesebb intencióimat, főleg a „hazafiságot”. Hát igen, ezt magam is némi ámulattal észlelem magamon. Én, aki mindig mindenben a legtökéletesebb előadást kerestem, mostanság azon kapom magam, hogy valami hiányzik, amikor valami csillagközi úrron át hallok ilyet, ellenben otthon érzem magam, amikor valami tökéletlenebbet hallok, de érzem, hogy ugyanabban a hagyományban, nyelvben vagyok. Minthogy bennem erősek az ellen-reflexek, ebben nyilván annak is szerepe van, hogy hamisnak és rombolónak, Patyomkin-törekvésnek érzem a kapaszkodást az olyan „világszínvonal” felé, aminek minden feltétele hiányzik, viszont a nagy kapaszkodásban ki lesz rúgva magunk alól az a talaj, amelyen a magunk módján mégiscsak tudunk állni és mozogni. De inkább nem elmélkedem tovább, mert akkor egyoldalúvá válik a dolog – talán jobb, ha megmarad abban a lebegésben, ahogy a cikkben van.

Ami a gyakorlati dolgokat illeti. Jó gondolatnak tartom a kvázi-zenei számot. Egyébként készül még Kroó recenziója is Fischer Annie Beethoven-szonátalemezeiről, még elutazásom előtt eljuttattam neki őket. Valóban jó lenne Végh Sándorról is valami, de nem biztos, hogy Kocsis vállalja, mert Véghnek Schiff volt a zongoristája. Persze azért érdemes megpróbálni. Az Orbán-vers nagyon tetszik. (Volt Orbánról a tévében egy rémes, agyonművészkedett portréfilm.) Mindenképpen érdemes vele nyitni. Ja és még valami fontos: valóban jó lenne a Ferencsik-cikk idézeteiből húzni, de szükségem lenne elfogulatlan tekintetre és konkrét javaslatokra. Kérlek, ha van időd és türelmed, nézd meg ilyen szempontból. Mindenért köszönettel – és szeretettel üdvözlöl

Géza

Csatlakozom az üdvözléshez – köszönet a rímért (igazságos lenne, de bajos megosztani rajta). A Vígszínházzal végeztem, most jöhetne a Holmi, de az ihlet még nem mutatkozik. A Larkin-cikket mindenesetre befejezem. Ottó verse nagyon szép. A Kántorok is jók, csak a Busz megáll 4. strófája nem – mintha hiányozna még valami utána. Hacsak nem úgy fogom fel, mint tiltakozást a befejezettség ellen.

A decemberi Jelenkorban Lázáry René S. Nuits parisiennes című versciklusának ajánlása: A Paul Rezé. Ismersz-e ilyet?

Ottóéknak írtam egy lapot, megköszöntem a verset, főleg Julinak. Tényleg nagyon szép a vers. Akár azt is mondhatnám, hogy rém' beau.

Bocsánat, abbahagyom.

Üdv.  
Szabolcs

Fodor Géza

---

**TO THE HAPPY FEW?**


---

Debussy PELLÉAS ÉS MÉLISANDE-ját 1902-ben mutatták be Párizsban; Budapesten huzonhárom év múlva, 1925-ben, sikertelenül; harminc év múlva, 1963-ban újították fel, 1970-ig játszották, ritkán; harminchét éve nem. A XIX–XX. század fordulójának zeneileg legnemesebb anyagból való operája; s ha vannak az operairodalomnak abszolút remekművei, úgy feltétlenül az egyikük. Ezért hagyjuk a *fin de siècle*-t, a szimbolizmust, az impresszionizmust, az *art nouveau*-t, emeljük ki a korából! Romain Rolland akkor érezhette úgy, hogy „*történeti fontossága fölülmúlja még művészi értékét is*”, ma már világos, hogy történeti fontosságát fölülmúló művészi értéke azt is jelenti: *egzisztenciális érvényessége* van.

Az opera Maeterlinck színművét messze maga alatt hagyó *tragikus vízió*. Embertípusok fatális összetalálkozása; Golaud tragédiája az, hogy ilyen, és Mélisande és Pelléas olyanok, amilyenek, és hogy összekerültek; a tragédia lényege az, hogy ez a három ember/embertípus összekerült; a Golaud–Mélisande–Pelléas viszonyból, az ilyen embertípusok viszonyából tragédiának kell következnie. Az emberek összekerülése véletlen, de bizonyos embertípusok vonzzák egymást. Ez *misztérium*. A kortörténeti értelmezések közepette Bartha Dénes tapintott a lényegre: „*mindaz, ami az emberi életben, emberi sorsoknak egymással való fátumszerű találkozásában (hisz végeredményben minden operának ez a lényege) igazán feloldhatatlan, megmagyarázhatatlan misztérium, és menthetetlenül kívül esik a »réális ábrázolás« szféráján*”. Leo Slezaknak, az operával egykorú, nagy és jó humorú tenoristának a stílusában: az operák arról szólnak, hogy a tenorista szerelmes a szopránba, s bár ez viszonszereti, közéjük áll a baritonista. A XIX. századi olasz opera archetipikus képlete: a passzív, ártatlan, angyalszerű szoprán, a nemes, lelkes, lírai tenor és a férfias, mozgatóerő bariton találkozása. A TRUBADÚR. Debussy, akire az olasz opera egyáltalán nem hatott, s aki az opera ellen akart operát írni, az alvajáró biztonságával talált rá a romantikus opera archetipikus sorsproblémájára. A TRUBADÚR S A PELLÉAS ÉS MÉLISANDE az élet ugyanazon misztériumának polárisan ellentétes megoperásításai: az exoterikus, illetve az ezoterikus – az előbbi hősokról szól, akiknek aktivitása teljesíti be a sorsot, az utóbbi áldozatokról, akik – Debussy szavaival – „*elszenvedik az életet és a halált*”.

Ha volna a PELLÉAS-nak magyarországi interpretációtörténete, és nem csak néhány egymástól távoli pillanatban szólalna meg, azt kellene mondani: Kocsis Zoltán fordulatot hozott benne. Aligha van ma nálunk művész, aki olyan tüzetesen és mélyen ismeri Debussy világát és kulturális kontextusát, mint ő; az operát már nemcsak „Wagnerhez képest” látja, hanem a keletkezése óta tartó zenetörténet perspektívájából is. És ebből a perspektívából a PELLÉAS már nem kivételes, hanem sajátos, de nagyon is *igazi opera*. Kocsis nem azoknak a képzeteknek tesz eleget, melyek rögtön a darab stílusává álltak össze, hogy egészen az 1960-as évekig kötelezőnek számítsanak. A wagneri zenedrámával szembeállított „*drame lyrique*”-ben felismerte a „drame” dominanciáját, s hogy az annyiban „lyrique”, amennyiben tisztán *zenei*. Interpretációjából örvendetesen hiányzik az „álomszerű atmoszféra”, az impresszionizmus – mindez nem jelenti a szimbolikus dimenzió hiányát! –, viszont érezhetően eleve birtokában van az egész struktúra architektonikája és a textúra plaszticitása mint szellemi Egész, nincs

szükség külön kolorálásra, a színek az artikulációból születnek meg – az előadás elevenségét és intenzitását mindennek drámai spontaneitással való föltöltődése adja meg. Kocsis interpretációja rácsafol Debussy barátjának, Camille Maclairnek állítására, miszerint a darab nem „*musique passionnelle*”, szenvedélyzene, hanem „*musique compassionnelle*”, részvétzene. Az előadás szenvedélyes zenei dráma volt, ahol is minden „*passion*”=szenvedély~szenvedés. Kocsis két szünettel az első és az utolsó két felvonást vonta össze a harmadik körül. Mindig úgy éreztem, hogy a mű feszültsége Mélisande és Pelléas szerelmének, illetve Golaud féltékenységének kibontakozása szerint klasszikus tisztasággal, lassan, de egyetlen ívben fokozódik a IV. felvonás 3. színéig, mely egyszerre csúcspont és katasztrófa, s az utolsó felvonás dénouement. Kocsis ezzel szemben két csúcspontot teremtett: ahogy – az önálló III. felvonás csattanójaként – Golaud lealázó őrjöngéssé fajuló indulattal kémlelteti kisleányát a szerelmeseket, majd a IV. felvonás 3. színében a szerelmi eksztázist, amihez képest Pelléas megölése *nem* csattanó – ebben az architektúrában a IV. felvonás 2. színében Golaud tettlegessége Mélisande-dal szemben erős jelenet ugyan, de csak epizód. És Kocsisnak igaza van: a gyerek brutális felhasználása szörnyűbb, mint a féltékenység drámák típusjelene.

Kocsis nagyszerű interpretációja azért valósulhatott meg, mert megfelelő partnerei voltak: az eleinte még némileg bizonytalankodó, de egyre pontosabb és ihletettebb Nemzeti Filharmonikus Zenekar és az énekesek, akik nem stílust énekeltek, hanem színpad nélkül is gazdag, bonyolult, titokzatos belső világú, mélyen érző, az életet és a halált elszenvedő voltukban is szenvedélyes embereket állítottak elénk. A legszuggesztívebb az egyre alantasabbá válva is önnön poklát megjáró Golaud volt Vincent Le Texier alakításában, s mellette a nem finomkodó, rebbenő, a szövegét éppen csak oda-lehelő Mélisande-imázst képviselő, hanem eleven és finom nőfigurát teremtő Juliette Galstian. A temperamentum Gérard Theruel Pelléasában sem veszélyeztette a poézist, a fiatal, impozáns alkatú Jérôme Varnier kezdetben markáns basszusa pedig mindinkább átmelegedve közeledett az agg Arkel király misztikusan bölcs hangjához. S említettessék meg Geneviève rövid anyaszerepében Meláth Andrea, a kis Ynioldében Sáfár Orsolya figurát felidéző vokális ábrázolása. Minden közreműködő érdeme, hogy a közönség megérezhette azt, ami a PELLÉAS ÉS MÉLISANDE-ban mégiscsak kivételes: az időben egyre sugárzóbb nemességét.

(Debussy: PELLÉAS ÉS MÉLISANDE. *Művészetek Palotája, Bartók Béla Nemzeti Hangversenyterem, 2007. június 16. Megjelent: Élet és Irodalom, 2007. június 22.*)

Kocsis Zoltán

## LEVÉL A TÚLVILÁGRA

Hát, kedves Gézám, attól tartok, hogy ez most meglehetősen egyoldalú beszélgetés lenne... Sajnos nem vagyok még abban a helyzetben, hogy a válaszaidat halljam. Nem tart már sokáig: nagyon remélem, hogy nem leszünk messze egymástól, és igazi két-pólusú dialógust folytathatunk odafent, esetleg Blum Tamást is bevonva, akivel szintén nem tudtam megnyugtatóan befejezni Debussy operájáról folytatott eszmecsere-

ket. Esetleg valamikor meglátogathatjuk magát a Mestert is, ha éppen nem dolgozik az Usher-házon (azért arra kíváncsi lennék). Én nem is azt kérdezném tőle, hogy miért hagyta ki a szolgálójeleneteket, mert ezt többé-kevésbé értem. Inkább az érdekelne, hogy a III. felvonás végi Arkel–Pelléas párbeszéd miért nem érdekelte, hiszen Pelléas akár komolyan gondolja az eltávozást, akár nem, Arkel mindenképpen megkönnyíti a számára pillanatnyilag kedvező, a későbbiekben azonban végzetesnek bizonyuló döntést. Vagy akár megkérdezhetnénk, hogy a III. felvonás Maeterlinck-utalásának híján hogy találjuk ki, hogy a IV. felvonás Yniold-jelenetének bárányai a vágóhíd felé tartanak éppen? És hogy a törvény előtt minek minősült Golaud tette? Előre megfontolt vagy hirtelen felindulásból elkövetett emberölésnek?

(Remélem, Stravinsky nem lesz épp ott, mert „kap fogni” Bartók miatt... Prokofjev és Rachmaninov miatt is.)

Inkább tehát levelet írnék most. Bár nem szoktam kritikusnak válaszolni, de Te sem vagy kritikus, és a helyzet is különleges. Ha gondolataid másodlagos jellegűek lennének, nem is készítenének azok továbbszövésére. Írásodat akkor is élvezettel olvastam volna, ha történetesen nem emeled ki szerepemet ennyire a megvalósításban, ami egyébként nem sikerülhetett volna ilyen partnerek nélkül (még akkor is, ha a szereplők kinézete nem volt tökéletesen adekvát a szerzőpáros által megálmodott habitusokkal). Ugyanis olyan szegmensekre világítottál rá, amelyek nekem a megfogalmazhatóság szférájában fel sem tűnnének, de mégis aktív, elhagyhatatlan részei a produkciónak – ha úgy tetszik, az olvasatnak. Való igaz, hogy minden borzalma ellenére a IV. felvonás „örülési jelenete” számomra valóban epizód, ti. nem tesz hozzá jelentősen Golaud magatartásának átalakulásához. Teljesen logikusnak tűnik az indulat ilyen mérvű kitörése; semmiképp nem érzem én sem „drámaibbnak”, mint a III. felvonás utolsó képét vagy a IV. felvonás végét.

Nekem, akinek volt szerencséje Debussy csaknem valamennyi olyan művét eljátszani, ami zongoraszólamot tartalmaz, mindennél többet ér az, amikor így ír: *„Interpretációjából örvendetesen hiányzik az »álomszerű atmoszféra«, az impresszionizmus – mindez nem jelenti a szimbolikus dimenzió hiányát! –, viszont érezhetően eleve birtokában van az egész struktúra architektonikája és a textúra plaszticitása mint szellemi Egész...”* Szóval, amikor az ember az IMAGES II. füzetét játssza vagy a JEUX-t vezényli, érezheti, hogy nem akármilyen zeneszerzői fejlődés áll e művek mögött. Az általad hangsúlyozott drámái – ha úgy tetszik, színpadi – hozzáállás éppúgy ott marad a késői zongorára írott kompozíciókban, mint a zenekari vagy kamaraművekben. A hegedűszonáta – ugye, időben hol vagyunk már a PELLÉAS-tól! – II. tétele egyenesen egy pantomim, amit talán a zseniális Marcel Marceau tudott volna úgy előadni, hogy egyszer s mindenkorra azonosítsa a darab karaktereit.

Az átlagos zeneoktatás véleményem szerint legalább olyan károkat tesz Debussy zenéjének megítélése körül, mint az általánosítás, a beskatulyázás (talán bolsevista örökség?) néha öntudatlan kényszere. Sohasem értettem igazán, miért kell ezt a stílust minduntalan kapcsolatba hozni a képzőművészeti impresszionizmussal, hogy az előadók miért törekszenek olyan „finomságok” megvalósítására, amelyek egyszerűen alkalmatlanok bármifajta koherencia előidézésére, hogy a zenetanárok ahelyett, hogy folyton-folyvást az Általad is említett *„álomszerű atmoszféra”* mindenhatóságát hangsúlyoznák, miért nem hívják fel a figyelmet pl. a zenei szubsztancia és a forma tökéletes egyensúlyára. Hiszen még az orosz zenéből hozott, gyakorlatilag az egész életműre kiható fogalmazásmód – a „mindent kétszer mond”, de nem egy esetben „négyyszer mond” technikája – is bizonyos értelemben növelheti a darabok szétesésének veszélyét. Amellett

óriási tévedés a legnagyobb francia zeneszerzőt (félre ne érts, gyűlölöm a nemzeti fiókokba való begyömészölést, de ha már egyszer ő maga *musicien français*-nak nevezte magát...) holmi miniaturistának beállítani, mint ahogy sokan teszik. A magam részéről még a PRELÜDÖK-et sem okvetlenül nevezném a kis formákban nyújtott remekléseknek. Éppen ellenkezőleg: a forma a zenei anyag révén maga teremti meg magát. Bartók is ilyesféléről ír, amikor egy interjújában arról beszél, hogy ő sohasem dolgozik semmiféle előre meghatározott szabály szerint, ezek mindig utólag hámozódnak ki a művekből. Pedig Bartóknál sokkal konkrétabban megragadható a forma, sokkal nyilvánvalóbb a struktúra jellemzőinek (arany metszés stb.) konkrét jelenléte, mint Debussy esetében. Mi következik ebből? Mindenekelőtt, hogy maga a kompozíció szabja meg, hogy világosan elkülöníthető formarészekből áll-e, avagy ezek összerosódnak. Egyenesen következik ebből, hogy az aktuális mű pontosan olyan, sem hosszabb, sem rövidebb, mint amit az anyag sugall. A kb. azonos terjedelmű LE BALCON c. dal és a LISLE JOYEUSE tökéletesen másképp építkezik (szándékosan választottam ki Debussy két, aránylag hosszabb egybefüggő tételét); míg az első egymáshoz ragasztgatott formarészekből áll, a másik nagyon is tudatosan, sőt motivikusan építkezik – de közben a zeneszerző kitanulta a komponálás minden csínját-bínját, s ebben oroszlánrésze van a PELLÉAS-nak. A méltatlanul keveset játszott JEUX már iskolapélda lehetne a motivikus szerkesztés buktatóinak elkerülésére; egyébként az egyik legkomolyabb csúcsteljesítmény, amit zeneszerző a kezéből valaha kiadott (no nem mintha elfeledkeznek a beethoveni kidolgozásokról, a késői Chopinről és Brahmsról, Bartókról stb.). Biztos, hogy a SACRE előremutatóbb, a fejlődéstörténet szempontjából jelentősebb, de ez nem áll arányban azzal, amilyen mértékben a JEUX azóta is másodlagossá degradálódik a SACRE mögött.

Minthogy az idő fogalma számodra már egészen más, mint nekünk, úgy hiszem, egy kissé elkanyarodhatok, de akkor hadd említsek két extrém példát. Sem Brucknernek, sem Janáčeknek nem erős oldala az architektonikus gondolkodásmód. Némi malíciával azt is mondhatnók, más és más módon ügyetlen komponisták (ezen kívül, csak Ferenc Józsa fűzi össze őket, bruhahahaha...), de épp ezekben az ügyetlenségekben van is az erejük. Bruckner nyíltan vállalja a fel- és leépítést, nem egy esetben a teljes leállást is, méghozzá azonos tételek belülről többször. Már csak azért is batorság az ő műveit Wagner drámai stílusának szimfonikus utánezataként aposztrofálni, mert a felületes megközelítésre együgyűnek tűnő gondolatok nem is tűrnének semmiféle wagneri szerkesztésmódot (lám milyen érdekesen ismétli magát a történelem: sem Schubertnek, sem Brucknernek nem sikerült Beethovené vagy Wagnerré lenni, ahhoz túlságosan tehetségesek voltak), csakis az egymás utániség bevallott technikáját. Brucknert hallgatva az ember nem zavarodik össze, nem támadnak feleslegesen bonyolult gondolatai, nem kínozzák sohasem teljesíthető ambíciók, legfeljebb elmereng azon, hogy hová is sietünk, miért hajszoljuk az elérhetetlent, miért nem tudjuk megbecsülni, amink van? S ha a szerző gondolkodásban, emelkedettségben eddig képes juttatni minket, mit számít a zeneszerzői ügyesség? S fölmerül a kérdés: tulajdonképpen mit is nevezünk szakmai, mesterségbeli tudásnak? Janáček talán még leplezetlenebbül tárja fel mániáját, a rövid motívumok imádatát (állítólag képes volt órákig elimprovizálni ugyanazon a három-négy hangon), de ez partitúráiból is kiderül. Te nyilván vokális irányból, én inkább instrumentális oldalról közelítek a lényeghez, ami azonban, bármilyen nézőpontból vizsgáljuk is, pontosan ugyanaz: rövid, sokszor megismételt népies motívumok követik egymást, még csak nem is szervesen, hanem valahogy dominó-

szerűen tovább és tovább rakosgatva. És mégis azt érezzük, hogy egy komplett – igaz, helyenként furcsa, bizarr – művet hallottunk, amikor mondjuk a MLÁDI elhangzása után kelünk fel a székből. Miért: mert – mint Bruckner esetében is – a művet tehetséges ember írta, aki műfajjá tudott szintetizálni olyan gondolatokat, amelyek másnak eszébe sem juthattak, mert csakis ő volt képes ezeket formába rendezni. Debussyt a magam részéről többre tartom, mégpedig pontosan azokért az erényeiért, amelyeket Bartók a Richard Strauss-szal való összevetés apropóján hangsúlyoz. Tehát nagyon progresszív zene, amely még a legkésőbbi periódusban is képes önmaga megújítására. Sohasem sekélyesedik el a Straussra oly jellemző banalitásokban, és sohasem ismétli magát – ez utóbbit már én tettem hozzá. És akkor már hozzátenném, hogy Kodállal is vitatkoznék, aki – nekrológjának végkicsengéseként – Debussy szűk világát emlegetve egyszerűen nem akarja őt univerzális alkotóként látni. Pedig még annál is több: meg merem kockáztatni, hogy *klasszikus*, a szónak abban az értelmében, amivel a nagyságrendek határait húzzuk meg. Debussy, ha hamarosan el is fordult tőle, a német zene kompozíciós technikáit tökéletesen elsajátította. Legyünk őszinték, volt is mit tanulni a németektől. A száraz, akadémikusnak tetsző doktrínák egy igazi tehetség kezében amúgy is arannyá változnak. Debussy pontosan ilyen. Már pályájának kezdetére, mondjuk a nyolcvanas évek végén írt kompozícióira jellemző egy olyan szakmai vértet, ami az akkor még a jellegzetesen egyéni hangvétel nélkül is nyilvánvalóvá teszi a teljesen szabad, műfajokhoz való kötődéstől mentes komponálás lehetőségét. Nem véletlen, hogy a G-DÚR FANTÁZIA szinte megjósolja a PELLÉAS szerelmi háromszögének jellemeit, de annyira, hogy még a motívumok is hasonlítanak. Az örökké gyanakvó Golaud bizony már ott van a FANTÁZIA első tételének pontozott ritmusú harmadik témájában; Mélisande cseppet sem naiv, nőiességének vonzerejét nagyon is tudatosan használó alakja a második téma mindent körülölelő terc-szekund lépéseiben sejlik fel; talán csak Pelléas itt még nagyon is büszke fellépését hiányolhatjuk egy kissé az operából. Hogyan lehetséges, hogy valaki a Maeterlinck-dráma bemutatása előtt három évvel ennyire ráérezzen a sztori lényegére (még akkor is, ha a FANTÁZIA esetében a történet happy enddel végződik)? Nekem kevés, ha azt mondod, mindez benne volt a levegőben. Szerelmi háromszögek mindig voltak és lesznek, de Maeterlincknek kellett jönnie, hogy ezt „*ennyi illatos és fehér finomsággal*” (Kosztolányi) megírja.

Vitatkoznék Veled a költő védelmében, nekem a dráma zene nélkül is tetszik, nem azért, mert jóval könnyebben értem, mint az operát, amelyben rengeteg az eltúlkolt momentum (hát bizony, tulajdonképpen ki a pástor?: mit és kinek akar elmondani Yniold oly sürgősen a IV. felvonásban?: miért sebesül meg Golaud, noha Pelléas fegyvertelen volt stb. stb.), hanem azért, mert teljesít valamit, amit Mallarmé fogalmazott meg legjobban: az íráshoz SZAVAK kellenek. Maeterlinck szavai egyszerre kikezdetlenek és gondolatilag behelyettesíthetők, ugyanabban a mondatban rögzül bizonyos helyzet, és villan ugyanakkor fel többféle perspektíva (igazságtalanság lenne most nem megemlíteni Lackfi Jánost, aki a legújabb, nagyszerű fordítást készítette, és tevékenyen segédkezett a magyar nyelvű kivetítés szövegének húzásában). Nem véletlen, hogy Debussyt ennyire megragadta – véleményem szerint nem csupán a téma, sokkal inkább a mű. Nem mindennap kerül egy komponista alkotó jellegű kapcsolatba ilyen jelentőségű szöveggel – gondoljunk csak A TÉKOZLÓ FIÚ nyomorúságos verssoraira vagy a SZENT SEBESTYÉN alapjául szolgáló zavaros D’Annunzio-librettóra.

Igaz persze az is, hogy az operazene is teljesíti az „éppannyi felség, amennyi kell” ismérvét. Mindig csodáltam azt a patikamérlegen kimért arányt, ahogy Debussy az ismétléseket és a változtatásokat adagolja. Ha a második felvonás utolsó közzenéjére gon-

dolok, szinte látom magam előtt a komponistát, ahogy ezredszer is megvizsgálja, nem maradt-e a részletben valami felesleges, oda nem illő. S amiről talán csak azért nem írtál, mert annyira nyilvánvaló: a közzenék hangvételének egyre sötétebbé, reménytelenebbé válása nagyon is része a dramaturgiának. Még valamiféle nagyon könnyes, gyorsan távolodó, de mégiscsak boldogságféle ott van a III. felvonás utolsó közzenéjében. De a IV. felvonás száználmas Arkel-próféciája után elhangzó intermezzo számomra már maga a beteljesülés: ekkorra már végérvényesen megérett minden, Golaud gyilkos indulatai, Mélisande tehetetlensége, Pelléas önpusztításának tudatosulása – s mindez szavak nélkül! A zenekar a szereplők helyett, a lehető legárnyaltabban és mégis markánsan megfogalmazva közli a megváltoztathatatlant. Mint a II. felvonásban az első jelenet – a gyűrű feltehetően szándékos elvesztése – végén odavetett, nem is egészen őszinte, zavart párbeszédet tisztázandó, a zenekar mondja el, hogy ugyan dél van és ragyogó napsütés, minden készen állna a boldogságra – de egyúttal nagyon nagy baj is van, amiből kimászni talán sohasem lehet. Mindent összegezve Debussy – azt kell mondanom – sokkal, de sokkal szimbolistább, mint szövegírója. S mint ilyen, lehet, hogy valóban „*maga alatt hagyja a színművet*”, ebben az értelemben nagyon is igazad van.

Maga Debussy-e Pelléas? Nagy kérdés. (Biztos láttad Boulez cardiffi DVD-jét, szerintem nagy marhaság volt Golaud-t ennyire Debussyre maszkírozni.) Egy ilyen művön dolgozni, viszonylag – legalábbis a felszínen – konzolidált házasságban, számomra kissé furcsa. Megkérdeztem egyébként Texier-t, rokona-e a komponista első feleségének, de nem (szép lett volna, ha igen). Hogy Debussy érintett volt a történet valamiféle későbbi párizsi válfajában, nem lehet kétséges. Feltűnő, hogy Golaud alakját mindig meglehetősen nyers, sőt néha kifejezetten csúnya zene illusztrálja, míg talán egy kivétellel – a IV. felvonás első jelenete – mindig a szerelmespárnak jut a Puccini-hangvétel (na most, hogy ki lopott kitől, hagyjuk, ez már a Petruska vs Bouillard párhuzamnál és még sok-sok esetben felmerülhet). Geneviève jelentéktelensége feltűnő, ő már Maeterlincknél sem érti az egészet, zárt világába nem fér bele a véleményalkotás sem; Debussynél már tökéletesen ignoráns, sőt ellenszenves mellékszereplővé zsugorodik (talán az állomásfőnök-feleség, a szószátyár anyós állhat emögött? Valaki biztos tudja). Arkel alakját is egyfajta furcsa kettősség jellemzi. Esendősége – aminek semmi köze testi fogyatékosságához – már a második felvonásban kiderül, mégis az opera végéig irányító szerepet tölt be (ezért is sajnálom, hogy Claude-Achille kihagyta a fent említett Arkel-Pelléas párbeszédet a megzenésítendőök közül). Ő az, aki elfogadhatja Mélisande-ot Golaud feleségének (akinek később burkoltan szerelmet vall; félreérthetetlen reinkarnációja Hans Sachs és Éva kapcsolatának), az ő rendelkezésére marad a várban Pelléas, ahelyett, hogy haldokló barátjához siessen, ő fékezi meg Golaud IV. felvonásbeli őrjöngését, és gyakorlatilag ő celebrálja Mélisande halálát is – annak ellenére, hogy a szolgálók (egyszer, igaz, némán, de mégiscsak megjelennek az utolsó felvonásban, hívatlanul) százszor jobban tudják és érzékelik a történeteket.

Mit lehet mondani a többiekéről? Ynioldról, akiről azt sem tudjuk, hány éves? Kémmé – és hirtelen felnőtté – válik-e a III. felvonásban még a kémkedést önkéntelenül visszautasító gyerek a IV. felvonásra? Hol áll? Golaud vagy Pelléasék oldalán, esetleg mindkettőn? Kivel őszinte? Golaud-val, amikor – Mélisande-dal összhangban – az őszülő haját és szakállát emlegeti? Vagy akkor, amikor szolidaritást vállal a szerelmespárral? Nem tudjuk. Igaz, azt sem tudjuk meg, hogy pl. Mélisande honnan jött. Messziről, mondja. Milyen messziről? Miért van éhínség Allemonde-ban a tengerparton is? Beteljesedett-e Pelléas barátjának, Marcellusnak jóvendőlése halála pontos időpontját illetően? (Az

operából nem, csak a drámából tudjuk meg.) Mit tud tenni az orvos a honorárium zsebretételén kívül? Kap-e Golaud méltó büntetést a gyilkosságért? És egyre több a kérdés, mintha az opera vége is egyetlen nagy kérdés lenne: mi lesz akkor a kis poronttyal (akiről azt sem tudjuk, voltaképpen ki az apja)? Megél egy teljes életet? Milyen különös, hogy Debussy – aki a PELLÉAS megkomponálásának idején azt sem tudhatta, hogy majd egyszer gyereke lesz – kislányának sem jutott teljes élet.

Gézám, a kérdések az én gondolataimat is egyre jobban összekuszálják. És olyan sok minden eszembe jut még, pl. a VONÓSNÉGYES, ami föltétlenül a legszorosabb kapcsolatban áll az I. felvonás közzenéivel. Gondoltam is rá a próbák során, hogy nem teljes vonósnenekarral, hanem négy szólóhangszerrel játszatom ezeket a betéteket. De aztán a filológia közbeszólt... Szerencsére az ágyjelenetnél is, amelyet a cenzúra kihúzatott. Örülök, hogy ezt a tizenöt ütemet visszaállíthattam a III. felvonásba. Azért elgondolkodtató, hogy a „bűnös város”-ban a XX. század elején egyeseknek az ágy pusztá fel-emlegetése szemet szúrhatott. De milyen zseniálisan csinálta meg Debussy ezt a kényszerhúzást is. Csoda, csoda!

Most zárom soraimat. Nagyon-nagyon köszönjük megértésedet, több mint megtisztelő, amit rólunk, rólam írsz, de az igazi elismerés mindenekelőtt Monsieur Debussyt illeti.

Budapest, 2008. november 15-én.

A viszontlátás reményében üdvözöl  
Zoli

Wilhelm András

**F. G.**

*„Öltözte a régi volt... kürtös kalapja sem különbözött a hajdanitól és nyakbavető kendejét is lengette a szél. ... Szeme el-elkalandozott, de fáradtan tért vissza a messzeségből. ... Ősz volt már és ő mégis a tavaszra gondolt. Ott ült a parton, fejét kezébe támasztva. A tengerre gondolt s a tavaszi felhőkre, a tengerre, melyről annyi dallam zsongott és zszibongott benne s melyet mégsem tudott soha kifejezni. ... Ült a parton és összehasonlította a két képet magában. Azt, amikor csak ábrándozott róla és a beteljesedettet. Mintha csalódott volna. Ó, kék volt, szürke és zöld, de nem olyan kék, nem olyan szürke és zöld, mint álmaiban. És messzire ellátott, igaz, de mégis tágabbnak, levegősebbnek gondolta mindezt.”*

(Végh György: AUGUSTE CORBEILLE ÉS A HALÁL)

Elégge furcsán kezdődött. Már akkor hallottam róla, amikor személyesen még nem is találkoztunk; öcsém ugyanabba az osztályba járt, amelybe az ő unokaöccse. 1968-ban lehetett talán? D. L. mesélte egyszer, hogy az ő nagybátyja is zenével foglalkozik, ráadásul zeneesztétikával, s említődött Zoltai Dénes neve is. Nem volt igazán jó ajánlólevél; a zeneesztétika vonzónak tűnt ugyan, mégis gyanús volt valamiképp, különösen Zoltai zeneesztétika-történeti fejezeteit meg könyvét olvasva, nem is szólva azokról az

írásairól, melyeket A MODERN ZENE EMBERKÉPE című kötetében gyűjtött össze azután – ezek már inkább elborzasztottak: az én számomra nem ilyen volt a modern zene. S gondoltam is magamban: hát ha valaki Zoltai-tanítvány... Elég rémisztőek voltak ugyanis a Maróthy–Ujfalussy–Zoltai nevével jegyzett marxista zeneesztétikai elaborátumok is; ez az ideológia egyenesen taszított; A VALÓSÁG ZENEI KÉPE című értekezést elképedt háborgással olvastam s láttam el indulatos széljegyzetekkel. Én akkoriban naiv lelkesedéssel és hozzá nem értéssel Adornót szerettem volna forgatni és felfogni, meg A DOKTOR FAUSTUS KELETKEZÉSE fölkeltette várakozással vettem kézbe az akkoriban végre újra kiadott nagy regényt a „modern zenéről” – amitől még némettanárnőm férjének, Szentkuthy Miklósnak esszékötetében a megsemmisítőnek szánt kritika sem tudott eltántorítani. Gézának nem sok esélye volt tehát.

Az első, futó találkozás is alig hagyott nyomot; szimpatikus, nálam idősebb srác, aki gyorsan eltűnt a szobájában, miután beengedett bennünket (valamiért az öcsémmel mentünk fel a Fazekas utcába D. L.-hoz; talán leckét vinni? vagy megkérdezni?) – s mintha érdekesebb lett volna az a lámpa a nagyszoba közepén, amelyen napközben egy denevér lakott egy darabig...

Pedig tulajdonképpen lett volna miről beszélünk – már akkor is; hiszen ekkorra megjelent annak a dolgozatának legalábbis első része, amelyben „megsemmisítő” csapást mért Maróthy Jánosra ZENE ÉS POLGÁR, ZENE ÉS PROLETÁR című könyve kapcsán, ki nyilvánítva mélységes egyet nem értését a polgári művészet megítélésének kérdésében. Ez igazán tetszett; jöllehet mai fejjel visszagondolva aligha azért, mert követtem volna mégiscsak filozófián edzett gondolkodását: sokkal inkább az imponált, hogy valaki végre megírta, hogy az a könyv egy marhaság, hiába van benne hihetetlenül sok tudás összezsúfolva. (Arra persze nem figyeltem fel, hogy ez a cikk éppen a *Magyar Zene*-ben jelent meg, vagyis abban a lapban, amelynek szerkesztőbizottságában a kritikára nagyon is fogékony s korántsem ellenséges Maróthy is ott ült – igaz, őt is csak később ismertem meg, s alakítottam ki róla nagyon is más képet, mint amit ideológiailag oly száználmasan elvakult régi munkái alapján elképzelttem.) Ennek a cikknek a befejezését viszont már csak jóval később olvashattam (a folyóirat akkoriban éppen egyik meg nem jelenési válságát élte, s így majd’ egy évvel később jelent csak meg az írás második része): ott arról esik szó, hogy egy féligazságnak ellentéte nem az igazság másik fele, hanem a teljes igazság. Mindenesetre ez a mondat azóta is a Fodor Gézától megtanultak egyik legfontosabbja maradt – s úgy látom, ezt célozta meg ő is minden munkájában.

Szerző és személy azonosítása is nagyjából erre az időre eshetett; 1969-ben kezdtem járni a Zeneakadémia zenetudományi szakára, s egy esztendeig még Szabolcsi Bence is tanított – akinek szombati órái rajongói kört vonzottak, némi derűtséget váltva ki belőlünk, a tanszak növendékeiből, hiszen számunkra ezek az órák nem a muzsika és a művészet oltárán maga a *pontifex maximus* által celebrált áldozati rítusok voltak, megfelelő (arany)füsttel körítve az azúrkék ég alatt, hanem az akadémiai tanmenet részei. Itt botlottunk egymásba ismét Gézával, aki persze rajongóként, ámde tanulni érkezett – s így valamiképp mégis inkább hozzánk tartozott. S tartozott őhozzá, *epitheton ornans*-ként Szabolcsi szájából – aki mindegyik ismerősét szerette valamilyen egyedi, megtisztelő címmel ellátni – a „Fodor tanár úr”; ő persze éppúgy nem volt még tanár úr akkoriban, mint ahogy mi sem voltunk, a legkevésbé sem, kollégák...

Fontosak voltak ezek az órák; de olykor legalább annyira az órákat megelőző beszélgetések a Zeneakadémia büféjénél, Szabolcsit hallgatva meg egymás közt is fecsegve,

talán a kellőnél inkább igyekezve tárgyyszerűnek lenni. De számomra talán még fontosabbak voltak az órák utáni órák – s gondolnám, hogy Gézának is, bár erről sem beszélünk később, mint annyi mindenről, személyesről nem, sajnos, soha –, amikor gyalogosan vágtunk neki a városnak, végig az Andrássy úton, a József Attila utcán, majd át a Lánchídon, végigsétálva a rakparton, hogy bekanyarodva a Batthyány térnél, olykor az Iskola utcán át, de többnyire mindjárt a Batthyány utcára térve érjünk el a Fazekas utca sarkáig, hogy ott még hosszan beszéljünk, mielőtt ő fölment volna ebédelni, én meg folytattam volna az utat hazafelé, a Ráth György utcáig. Ezek a séták jó egy esztendőn át tartottak, egészen Szabolcsi haláláig. Rendjükhöz tartozott, hogy szinte mindig betértünk Fehér úr antikváriumába, még a régi helyén persze, az Andrássy út és a Nagymező utca kereszteződésénél (ott, ahol a mai Lengyel Kultúra kiállítóterme van) – s megnyugodva tapasztalhattam, hogy van legalább még egy olyan őrült, aki oly megszállottan gyűjti a könyveket, mint én (Kenedit akkor még nem ismertem). Ezek az antikváriumozások az iskoláimhoz tartoztak; olyasmikre is fel kellett figyelnem – ha másképp nem, hát azért, mert Géza jó reflexszel s némi kajánsággal elhalászta előlem a polcra –, amikre korábban nem gondoltam (vagy megbocsáthatatlanul nem éreztem fontosnak akkor sem, amikor a KPVDSZ felszámolásra váró könyvtárából orozhattam volna el őket, ha nem éreztem volna, a zúzda árnyékában is, illetlenségnek). A téboly fokozódott, a német irodalom klasszikusainak sorozatkiadásai így kerültek összegyűjtésre, sok mindennel egyetemben; így kiderült, hogy van egy olyan magyar irodalom is, amelynek megismerését addig egyáltalán nem tartottam érdekesnek, mert nem is tudtam róla: mondjuk Nadányi versei, de bizony még Vas István iránt is Géza keltette fel bennem az érdeklődést.

S hogy miről beszélgettünk akkoriban? Hát – mindenről.

Olyasmi volt ez, mint egy *Erziehungsroman* fejezete, s valószínűleg nem tévedek, ha úgy érzem, hogy mindketten a szereplői voltunk. Furcsa erre most visszagondolni, s próbálni megérteni, de azt hiszem, hogy ezt a kapcsolatot nem kis mértékben a kirekesztettség érzése és az ebből levont messzemenő következtetések is táplálták, mindkettőnk részéről. Nincs többé *audietur*, mert hát nincsen már *altera pars* – a magam kirekesztettségét, megfosztottságát valami számomra nagyon fontostól mindenesetre nagyon is éreztem. Nekem mindig hiányzott a „megélt műveltség” – talán esendően és esetlegesen úgy is fogalmazhatnám, hogy a polgári műveltséggel élés hiánya mindig mélyen érintett, megviselt; hiába érezhettem, hogy sok mindent tudok, mert elolvastam, mert gondolkoztam rajta, mert izgatott, mert meghallgattam, megtanultam s bizonyos szinten akár reprodukálni is tudtam, ám az is riasztott folyton, hogy ennek az ismeretanyagnak nem volt még szerve ssége, hiszen szinte semmit nem kaptam belőle készen. Nagy találkozások – mint például egy fantasztikus tanár, R. K., még Fehérváron, akinek példája nélkül aligha lett volna ennyire élendő a kultúra, vagy később Demény János, akinek könyvtára és személyisége lenyűgözött, majd valamivel később Szentkuthy elképesztő kulturális hedonizmusa – persze fölébresztették az érdeklődést, az elszánást, és jelezték a lehetőségét is valami homályosan sejtettnek, de mindig volt bennem kisebbségi érzés amiatt, hogy sok mindent nem láthattam-hallhattam, mert nem voltam jelen, mert nem abban a városban éltem, ahol – gondoltam – ez a kultúra mégiscsak jelen van; amire meg ide kerültem, addigra azt kellett felismernem, hogy ha vannak is ismerőseim ezen az áhított körön belül, valahogy még sincsenek meg a szálak, amelyekkel kötődhetném hozzá... Azt hiszem, Géza is valami hasonlót érezhetett, persze nem a kultúrafigyaszítás lehetőségének korlátait, hiszen ő gyerekkorától

belenőtt abba, amivel aztán foglalkozott; viszont az ő hiányérzete sokkal konkrétabb volt: őt a zene érdekelte, megkockáztatnám, hogy mindennél jobban, s azt a traumát élte át, hogy valódi ismeretétől, minden igyekezete ellenére, mégis meg van fosztva, hiszen nem tanult valóban rendszeresen és célzatosan zenét; így azután *mindvégig* bánotta a zene *belülről* való ismeretének számára nem kielégítő volta. Úgy gondolta, s teszem hozzá mindjárt, hogy jogosan, hogy különböző okoknál fogva nem mindent sajátított el a zene technikai ismereteiből. Nagyon sokat tudott, de mégis komoly elméleti hiányosságai voltak – s ez őt zavarta a leginkább, sőt talán őt egyedül; hiszen maximalista volt az ismeretszerzésben, s itt érezte is az áthatolhatatlan falat, közvetlenül a homloka előtt.

Ezért hiszem, hogy kétféle hiány érzete találkozott össze ezeken a sétákon s még jóval később is; sokat tudtunk egymásnak segíteni, akár olvasnivalók emlegetésével, akár a másikat is érdeklő kérdések fölvetésével, érdekes távlatok fölelegetésével, olykor véletlen találkozásokkal (a Clark Ádám téren így találkozhattam egyetlenegyszer Szilágyi Péterrel; s Géza mutatta meg az utca túloldalán azt a furcsa alakot, akit a nékem akkor mit sem mondó Fabulya névvel azonosított számomra...). Nem tudhatom tehát, ő hogyan vélekedett ezekről a sétákról, zárkózottsága még az ilyen nagyon személyes kapcsolatokban és alkalmakkor is meg-megmutatkozott; nekem ő mindenestre nagyon *imponált*, tanulni akartam tőle, s bizonyos mértékig meg is akartam felelni neki (bevallhatom: később is) – akárhogyan is, a korkülönbség mégiscsak számított valamennyire. Valószínűleg azonban neki sem voltak ellenére ezek a parttalan eszmecserék, mert a találkozások e szombatokon kívül is rendszeresek lettek. Nekem meglepetés és felfedezés volt, hogy valakinek ennyi köze legyen valóban értő módon a zenéhez; ő meg talán bennem, egy másik, igencsak kívülről jöttben találta meg azt a majdnem korosztályából való zenészt, akivel nem csupán szakmája belterjes dolgairól lehet beszélgetni.

Nem sokat tudtam róla egyébként. S ez akár még kortünetjelző is lehet: körön kívül aligha tartotta valaki is számon a Lukács-iskola belső viszonyait, pláne nem az óvodáét; a műveket olvasni nem nagyon lehetett, magánéleti dolgokkal, pletykákkal, én legalábbis, nem sokat foglalkoztam. Meg hát megvolt a magam baja a magam szakmájával – nagyjából erre az időre esik megcsömörlésem jórészt azoktól a szellemi termékektől, amelyek ismeretére és megértésére Géza oly állhatatosan törekedett. Vagyis a klasszikus zenetudománytól. S ebben is volt valami nagyon jó és izgalmas, hiszen ekkoriban voltak már olyan alkalmak és helyszínek, amelyek valamelyest alternatívát jelentettek a zenei élet, közélet és közgondolkodás szklerotikus tüneteivel szemben – s itt Géza nagyon is partnernak bizonyult. Lelkesen jött ő is azokra az éjszakai összejövetelekre, a Bartók Szakiskola Semmelweis utcai épületébe, amelyeket Kurtág és Földes Imre szervezett, s ahol előbb egy zenetudós vagy zeneszerző mutatott be elemzést valamely fontos darabról, majd egy-egy új kompozíció megismerése következett, általában a zeneszerző irányításával. S járt bizony rendszeresen zeneakadémiai óráinkra is: Dobszay klasszikuszene-analíziseire, Somfai Beethoven-kvartett-szemináriumára, Lendvai Ernő nagy nehezen kiharcolt kurzusára s egyáltalán nem mellékesen Simon Albert zenekari próbáit hallgatni... – állandó küzdelme volt ez a zene technikai elemeinek megismeréséért, amit kiegészített a mérhetetlen mennyiségű zenehallgatás.

Ezt én inkább megértettem, mint értettem. Akkoriban már javában úgy gondoltam, hogy a zenetudomány arról szól, hogy sajátos elméleti eszközökkel kell valami hasonlót létrehozni, mint amit az előadó-művészet – vagyis kialakítani a magam interpretá-

cióját, amely valamiképpen a mű értelmezését célozza meg. Ehhez nekem soha nem nyújtott igazán segítséget az előadó-művész; mindig úgy éreztem, hogy az az előadás, amely nem ad hozzá többet a műhöz, mint amennyit én magam is tudok róla, számomra érdektelen. Mit vesződjem vele? Azt meg végképp feleslegesnek tartottam, hogy megítélésem szerint közepes vagy gyenge előadásokat méricskéljek egymáshoz, netán különböző időkből származó felvételeiket hasonlítgassam össze, s próbáljam felfedezni, hogy fejlődött-e valamiképp az illető, mióta – szerencsémre – nem hallottam újabb kísérleteit egy-egy darab megközelítésére. Nem így Géza; neki ahhoz, hogy egy darabot megismerjen, szüksége volt a különféle interpretációk sokszori meghallgatására, összehasonlítására s nyilván valamiféle absztrahálására ahhoz, hogy a mű közelébe jusson. Ezért aztán hallgatott mindent, jót s rosszat vegyest, s bármennyire működött is kritikai szelleme, mégis megjelent a jó szándékú elfogultság (amelytől, persze, senki nem lehet ment, kedvencei mindenkinek vannak): ő sokszor ahhoz mért egy produkciót, ahogyan először megismerte a művet s akivel megszerette. Voltak vitáink, amíg be nem láttuk mindketten, hogy nincs értelme vitatkoznunk; a *rettenetes* magyar előadók, akiket valóban elfogultan szeretett, egy Ferencsik, egy Fischer Annie, szegény Erdélyi Miklós, meg a borzalmas énekesek: Losonczy György, Székely Mihály, akiknek egyetlen hangját nem lehetett azonosítani; én ezeket gyerekkoromtól fogva elviselhetetlennek tartottam (máig emlékszem arra az elképedésre, amikor először hallottam Fischer Annie előadásában, még Fehérváron, a CARNAVAL-t; gyalázatos volt), neki élménye fűződött hozzájuk. Ízlést nemigen lehet vitatni, rajongást racionálisan megmagyarázni még kevésbé. S ahol meg végképp be kellett dobnom a törülközőt: mérhetetlen okossággal tudta véleményét tézissé, igazsággá stilizálni. Én meg érvelni nem tudtam ellenében – s ha meggyőzni nem tudott is, egyszerűbb volt elfogadnom, hogy valami másról beszélünk. Én próbáltam lefordítani, megmagyarázni, illusztrálni számára bizonyos szakmai-technikai kritériumokat, ő meg, cserébe, megsejtette velem egy elpusztult kultúra teljességét, amelynek ő még romjait is hajlandó volt, a még borzalmasabbal szemben, a végsőig tisztelni és védelmezni.

A saját szakmája példáján megmutatta azt is, hogy mit jelent valóban komolyan venni egy probléma fölvetését, körüljárását és megoldását. Emlékszem egy előadására az ELTE-n – talán valamilyen diákkör, önképzőkör vagy hasonló hívta meg, hogy beszéljen Lukács pályakezdetéről. Akkor ezek az írások még az eredeti megjelenésük temetőjében porladtak (hol volt még akkor a Tímár Árpád gondozta IEFJÚKORI MŰVEK); Géza összegyűjtötte valamennyit, s ahogy visszaemlékszem, sok részletüket felolvasva kommentálta őket, világos vonalvezetéssel, szellemesen és lenyűgözően. A konklúzióira már nem emlékszem – talán nem is a tényleges ismeretátadás volt a legfontosabb hozadék ennek a másfél-két órának, hanem hogy evidenssé tette: így is, ilyen felkészültséggel is lehet előadást tartani, ennyire tiszteletben tartva hallgatóinak figyelmét.

Talán ennek kapcsán vetődött föl egy érdekes kísérlet ötlete is. Akkoriban a zene-tudományi tanszakon nem volt sok becsülete az elméleti fölkészültségnek, ha az nem közvetlenül zenei-technikai kérdésekre vonatkozott. Megkockáztatnám, hogy még a művelődéstörténetnek mint tárgynak sem lett volna igazán becsülete. A mi évfolyamunkban volt annyi agresszivitás, hogy megpróbáltunk a szűkebb szakmán kívül is tájékozódni, irodalomelméletet tanulni például. Így aztán az sem volt váratlan, hogy a nemrégiben megjelent AZ ESZTÉTIKUM SAJÁTOS SÁGA is egyfajta kihívást jelentett, főleg, hogy abban zenei fejtegetések is voltak. Fölvetődött, hogy ha már olyan jó volt Gézával valamennyiünk személyes viszonya, miért is ne tarthatna számunkra éppen ő valamiféle szövegolvasó-szövegértelmező szemináriumot, akár a Zeneakadémia által kínált ke-

reteken belül. Tanszékvezetőnkhez fordultunk tehát, aki taktikusan, persze, megkérdezte a hajdani marxizmus–leninizmus tanszék oktatóját, a megkérdőjelezhetetlen szakmai és morális tekintélynek számító Ujfalussy Józsefet (aki ekkor talán még nem volt az intézmény rektora), hogy miként vélekedik erről az ötletéről. Természetesen elismerte az ügy fontosságát, ám helyesnek találta konzultálni a nála kompetensebbekkel – s közölte is a nyilvánvalóan nemleges választ. Mi azonban makacsabbak voltunk, s végül nálunk, otthon, a dolgok háttéréről mit sem sejtő szüleim hozzájárulásával, kisebbik szobánkban gyűltünk össze kéthetenként, egy-egy újabb elolvasott penzum megtárgyalására; s csatlakozott hozzánk Géza baráti köréből rendszeresen Kenedi János, Tímár Árpád, Donáth Péter s alkalmanként Lakatos András. Nem emlékszem, meddig tartott ez a kihelyezett szeminárium; mindenesetre jó néhány alkalommal szorongtunk az igazán nem tágas helyiségben, ki inkább csodálkozva, ki sokat okulva, ám lelkesen, hogy megértsünk valamit a nem könnyű olvasmányból, s felfogjunk valamennyit abból is, hogy miért nem jó valahogyan ez az egész...

És persze sok minden más is elég rossz volt akkoriban: a légkör például, a közérzetünk. S mindazok számára, akik úgy gondolták, hogy a művészet mégiscsak elég fontos dolog, nyomasztó volt a politikai elnyomás: a közhiedelemmel ellentétben borzasztó volt a hatvanas-hetvenes évek fordulója; nyilván leegyszerűsíttem, ha úgy látom, hogy valami ilyesmi ellensúlyozására is fogamzott meg Gézában azoknak a műelemző szemináriumoknak az ötlete, amelyekre Kőszeg Ferencék Felszabadulás téri lakásában került sor havonta. Ennek története megírásra vár – nemigen tudok hasonlóról. Nem tudom megbecsülni, hányan lehettünk ott, több-kevesebb rendszerességgel, húsz-harmincan talán, s próbáltunk megvitatni, elemezni, értékelni, bizonyos értelemben „kanonizálni” műveket (bár ez a kifejezés, de maga a szándék is, aligha volt még a levegőben); az előre kiválasztott alkotóról valaki tartott egy expozét, majd ennek kapcsán beszélgetés, olykor késhegyig menő vita alakult ki. Aligha lettek persze „megértve”, „feldolgozva” ezek a művek, mégis, volt pár óra, amikor valóban csak művészetről beszéltek, gondolkodtak azok, akiknek mindennapjait akkor már nagyon is a politika árnyékolta be. Nem emlékszem mindenre; a művekből azonban kirajzolódik egy nagyon jellemző korszak, korhangulat: többjüket ma már aligha venné kézbe bárki is (és nem csak az ott jelen volt társaságból); akkor valamennyi fontos, sőt aktuális volt – ha másért nem, legalább esztétikai öncélúságáért, hogy a napi aktualitástól függetlenül is érdemes, sőt kötelesség műalkotásokkal foglalkozni. Nosztalgikusan mosolyogtató is a hiányos lista. Volt szó a SZÁZ ÉV MAGÁNY-RÓL és A MESTER ÉS MARGARITÁ-RÓL, de az e korszakon kívül már senkinek semmit nem mondó Okudzsava-regényről, a SZEGÉNY AVROSZIMOV-RÓL, A SZECSUÁNI JÓ LÉLEK-RÓL és A SÍPOLÓ MACSKAKŐ-RÓL, az ANDREJ RUBLJOV-RÓL és Wajda MENYEGZŐ-filmjéről. De tartott fantasztikus előadást Karátson Gábor Leonardóról (amelyből később HÁRMASKÖNYV-ének fejezete lett – máig úgy érzem, hogy az előadás volt az *igazi*); Donáth Péter beszélt egy „élőben” is tanulmányozott Vajda Lajosrajzról (s nyerte meg hallgatóságát már első megjegyzésével, mármint hogy ezt egy balkezes pasi rajzolta, s hogy van a képen egy „mókás kis rész”, amelyért valószínűleg az egész mű készült), s volt elemzés Pilinszky APOKRIF-jéről, meg négy analízis József Attila ESZMÉLET-éről – amelyek közül három (a Petrié kivételével, aki nem írta meg), Váradny Szabolcs, Pór Péter s Géza tollából, meg is jelent utóbb az ItK-ban. Mai eszemmel szinte érthetetlen, hogy Géza miért kért éppen arra, hogy Balassa Kassák-requiemjéről beszéljek; sikere volt, persze, fontos műnek tartotta a szűkebb szakma is, bár én, noha sokra becsültem a szerzőt akkoriban, szívesebben propagáltam volna közvetlenebb kortársaimat, kevésbé elfogadottakat s népszerűeket – nyilván a józanabb meg-

fontolás döntött: legyen inkább valami könnyebben befogadható, közvetlenebbül aktuálizálható. Sokan megfordultak ezeken az esteken, ki rendszeresen, ki csak egy-egy alkalommal; az egésznek *spiritus rectora* Géza volt, övé volt a végső szó, s persze ő döntött afelől, hogy mi legyen a műsor, s valamiképpen levezető elnöke is volt ezeknek az előadásoknak, mérésélve indulatot és szabva gátat elszabadult, a tárgyhoz nem tartozó spekulációknak.

Ez volt a „nyilvános” része a kapcsolatunknak – volt mindehhez a barátság és ennek velejárójaként: egymás kitartó pallérozása, ki-ki azzal, amivel a másiknak segíteni tudott. Ő bevezetett Lőrincz úr antikváriumába, kezembe adta a Kenedi által összegyűjtött Bibó-írásokat, felolvasta Petri második kötetének kéziratát, kölcsönadta az akkortájt kicsempészett SZABAD ÖTLETEK JEGYZÉKÉ-t, én próbáltam rávenni, hogy hallgasson új zenét, s vittem magammal az akkoriban bontakozó Új Zenei Stúdió koncertjeire (amelyeket ő hűségesen látogatott is, még ha lázadozott is ellene, mondván, hogy engedjem meg, hogy a távolból tisztelje, s ne kényszerítsem, hogy a közelből utálnia kelljen). Szerzett jegyet számomra Brook SZENTIVÁNEJJI ÁLOM-előadására, s elcipelt a kaposvári AHOGY TETSZIK-re; megtárgyaltuk Kocsis akkori Bach-koncertjeit és Simon Albert Mozart- meg Haydn-produkcióit, s próbáltam meggyőzni arról, hogy ha ezeket elfogadja, akkor ennek következményeként nagyon sok mással szemben erős fenntartásainak kellene lennie... Tápláltuk egymás gyűjtő-felhalmozó szenvedélyét; a lakásokból és szobákból lassan kiszorítottak a könyvek; lelkesen fénymásoltattunk az MTA sokszorosítójában (az Intézet munkatársaként joga volt egy forintért másoltatni laponként, így aztán sokáig nem értették, mi a csodának kellene neki ily mennyiségben a XX. századi klasszikusok kottái...); cseréltünk olykor: ha valami másolatban már birtokoltra sikerült antikváriumban rábukkanni, másikunkhoz vándoroltak a xeroxok. Elég örült dolognak hangozhatik ez – de hát mások is ezt csinálták: K. J. egyszer bevallotta, hogy ő is „xeromán” –, mindenesetre a felhalmozás atavisztikus ösztöne munkálhatott bennünk: minden legyen kéznél, készen minden eshetőségre, hiszen bármikor bármelyik könyv vagy kotta kellhet – a könyvtárak élethosszig tartó „szerves növekedése” persze már akkor is ábránd volt csupán, de erről nem akartunk tudomást venni. Hiszen azt mindenki tudja, hogy nem lehet könyvtárból olvasni Hebbel naplóit vagy Hotho esztétikáját (melyet könyvtárközi kölcsönzéssel szerzett meg s másoltatott le magának, s utóbb be is köttette a gyarló fénymásolatot), s még ha nem olvassa is az ember mindennap Turgenyevet, Szaltikov-Scsedrin vagy Goncsarov, Korolenko vagy épp Fontane valamennyi munkáját, az lehetetlen, hogy ne lapozhassa fel bármelyiket *bármikor*; e szertelen felsorolást csak az indokolja itt, hogy akkoriban mindezekre éppen Géza nyitotta fel a szemem. S erősített meg abban a régi meggyőződésemben, hogy az ember nem csak a munkájához olvas hozzá, illetve olvassa el a munkájához tartozó szakirodalom lehető teljességét, hanem mást is olvas, rengeteget – mert soha nem lehet tudni, mi tartozik majd hozzá végül a tárgyhoz, illetve hogy nem ennek a révén bukkannak-e fel azután maguk a tárgyak...

Nem emlékszem már pontosan, mikor derült ki, hogy Mozart-könyvön dolgozik. Mert megismerkedésünk idején erre készült már, ehhez végzett előtanulmányokat, s kezdte el kidolgozni az első változatot. Amikor elmesélte, hogy mivel foglalkozik, kisé megrettentem: a túlkutatott, túlírt Mozart-literatúrát minek még egy dolgozattal gyarapítani? Hamarosan megértettem azonban, hogy mire is megy ki a játék; hogy nem zenetudományi munkát ír, hanem – egy recenzense szavával: – „filozófiai operakalauzt”. Beszélgetéseink egyre többet fordultak ebbe az irányba – noha nem voltam soha

Mozart-specialista, a szakirodalomban elég jól kiismertem magam, s olykor segítségére lehettem konkrét nehézségek megoldásában is. Meg zenei természetű kérdések ellenőrzésében, tisztázásában, analízisek zenei szempontból való helyénvalóságának megítélésében. Nyomon követhettem aztán a munkát az első fogalmazvány készülésétől (iskolai nyolcadrét írólapokon fogalmazta) a kézirat elkészültéig (a vonalas spirálfüzetekben, amelyekben a lapoknak mindig csak a *rectó*jára írt), majd a gépiratot már olvashattam is – sőt: megkért, olvassam el, nincs-e benne zeneileg támadható megfogalmazás. Nem sokat kellett javítani vagy változtatni; korrekt munka volt ebből a szempontból – s lenyűgöző szellemi teljesítmény, ha az ember azt a műfajteremtő erőfeszítést is megérezte benne, ami e soha nem volt formát és elemző módszert létrehozta. El lehetett mondani róla azt, amit ő firkantott fel egy *írólap*ra, természetesen, miután elolvasta Kenedi Jancsó-könyvét (s a címzett sokáig őrizte is a levélkét, könyvespolcára szögezve): „úgy jó, ahogy van”. A MOZART-OPERA VILÁGKÉPE persze valóban nem zene tudományi munka; elemző eszköztárának, gondolatmenetének nem is a zene a tárgya, hanem valami jószerivel megfoghatatlan fluidum, amit persze Mozart zenéje teremtet meg, de aminek jellemzése és ábrázolása arra a fajta megértésre várt, amellyel Géza rendelkezett csupán. Mégsem követelt a maga számára kizárólagosságot; ragaszkodott ahhoz, hogy az övé is csupán egy olvasat, méghozzá nagyon is korához kötött olvasat, amelyet csak akkor, csak abban az élethelyzetben és gondolkodói szituációban lehetett megfogalmazni. A könyv megírásának tapasztalata persze komoly elemző fegyverré vált aztán, hiszen bebizonyosodott, hogy az operának lehetséges ilyen típusú értelmezése is, mármint hogy ebben a műfajban nemcsak a zenei folyamat lényeges, hanem az is, aminek a zene a szolgálatában áll, illetve az a drámai egység, amit a zene teremt meg, de része is annak – ami persze azt is jelenti, hogy a zenedrámának valóban minden mondatát, szavát, hangját dramaturgiai szempontból is értelmezni kell, meg kell tudni indokolni, különben vagy a mű rossz, vagy mi nem fordítottunk elég figyelmet a megértésére. És nem is mellékesen: Géza ezzel visszaadta az operalibrettó becsületét, amelyről zenészkörökben mégiscsak az volt az általánosan képviselt vélemény, hogy többnyire silány munka, amely csupán „alkalmat ad” a zeneszerzőnek művészi mondanója kifejezésére, hogy azok foglalkoznak csak vele, akiknek nincs mondanivalójuk a zenéről – ő azonban megmutatta, hogy valóban integráns része a műnek, hogy ebből sem sikkadhat el semmi, meg hogy az eredeti nyelven való operajátszás és értelmezés az egyedüli valóban lehetséges út, hiszen fordításban semmi sem oda kerül, ahová alkotója szánta, arról nem is szólva, hogy jó esetben „megérti” ugyan a hallgató az így létrejövő szöveget, ám nagyon is kérdés, hogy mit ért meg általa.

Revelatív volt akkoriban ez a könyv, s revelatív ez a szemlélet, amely valóban bizonyítani próbálta, hogy minden köznyelvinek, olykor közhelyesnek, elcsépeltnek ható fordulatnak jelentése és jelentősége van a mű egészében: csak ott és csak akkor lesz érvényes, s mint ilyen, értelmezésre szorul, mert dramaturgiai szempontból is jelentősége van. Hihetetlenül fontos volt nekem személyesen is ez a vélekedés, éppen mert zenei oldalról közeledve is hasonló indíttatásokat kaptam. Az „impresszionista” zene tudománnyal s a bénult, állást foglalni nem merő „filologizáló” megközelítésekkel szemben olyan példákat, amelyek azt bizonyították, hogy igenis minden hangnak jelentősége van, nincsenek fontos és mellékes hangok, csak hierarchiájukat kell felismernünk, s egy analízis csak akkor jó, ha valóban számot tud adni a mű minden mozzanatáról. Felszabadító és egyúttal elbizonytalanító volt mindez, mert fölvetette a

*hogyan tovább?* kérdését; mindaz, amit Simon Alberttől vagy Dobszay Lászlótól, meg persze Kurtágtól és zeneszerzőbarátaimtól tanulhattam, eléggé megnehezítette annak a fölismerését, hogy mit is kellene valójában tennem. Géza munkája és szemlélete egyrészt megerősített abban, hogy igenis lehetséges a külön út, másrészt meggyőzött arról, hogy semmiképp nem akarok hasonlót csinálni, mint amit ő. Nemcsak azért, mert nem vagyok hozzá felkészült – pontosabban: nem *erre* vagyok fölkészült –, hanem azért is, mert mindig éreztem a feszültséget aközött, ahogy ő gondolkodott a zenéről, s ahogy én képzeltem el a zenei struktúrák megértését. Mindez nem zárta ki természetesen és szerencsére, hogy nagyjából hasonló eredményekhez jussunk, vagy ugyanazokra a mozzanatokra figyeljünk fel egy adott műalkotásban, ám mégis, a gondolati eszköztárunk különbözött. Én nem mindig vettem észre a különöst egy valóban közhelyszerű fordulatban, sokkal inkább abban, ahogyan ezt az elemet egy zseniális komponista, műve sajátos technikai eszközeivel s főleg strukturális megoldásaival pozícióba hozta – Géza szívesebben morfondírozott magán a jelenségen, a motívumon, a fordulaton. Én megpróbáltam gyakorlati oldalról nézni: hogyan lehet az adott helyet úgy megszólaltatni, hogy valóban működjék, őt inkább a már létrejött hangzó végeredmény szenzuális hatása érdekelte: kialakul-e, létrejön-e az előadásban is az az építmény, amely oly fekete-fehéren ott van a papíron. Így aztán jókat vitáztunk is – kellően makacsak s önfejük lévén mindketten.

Érdekes, hogy vitázókedvünket nem a művek, hanem az előadások megítélése szította fel mindig. Én elég hamar rájöttem arra, hogy nem vagyok jó kritikus; alkatomból következően is, meg zenei szemléletemből fakadóan is, nem tudom elviselni a rossz előadásokat, pontosabban azokat, amelyek a számomra legfontosabbal, a művek belső viszonylatainak, arányainak, artikulációjának értelmezésével nem foglalkoznak, ha nem zenei eszközökkel dolgoznak, ha a mű szerkezete, finom időrendje nem derül ki az interpretációból. Engem akkortól kezdve nem érdekel már az előadó egyénisége, értelmezése, szép hangja, technikája és így tovább – nem hallgatom tovább, nem hallgatom többször. Igaz, számomra mindig ott van a kotta, amelynek segítségével ki tudom alakítani a magam interpretációját – még ha megszólaltatni nincs is módom, alkalmam. Géza hallgatói attitűdje más volt, az ő zenei ítélete másképp működött. Jól olvasott persze kottát, ám inkább a zenét követte belőle, nem abból kiindulva formálta meg előzetes képét a művekről. Számítalan előadás számlálatlanul sok meghallgatása után alakította ki véleményét, ezeknek hallgatása során ismerte meg, tanulta meg voltaképpen a darabot, nagyon jól és alaposan – de mindig valamilyen auditív élményből, élmények sorából kellett kiindulnia, azok mozaikjaiból rakta össze a maga elképzelését; vagy épp ellenkezőleg: annyira megbízott egy kiválasztott előadásban, hogy arra hagyatkozott sorvezetőként, s legföljebb egy-egy pontján mérte össze más előadásokkal. Neki is volt természetesen „ideálképe” a darabokról, de védtelenebb volt a zenei gyarlóságokkal szemben, s talán megértőbb is, ha számára fontos helyeken egybeesett az előadás azzal, amit tapasztalataiból összerakott magának. Talán ezért volt fogékonyabb az eklektikus megoldásokra is, olykor elhitette magával, hogy hallja is azt, amit hallani akart. Engem elborzasztott a hangzó végeredmény, őt lelkesítette a helyesnek tételezett intenció.

Nehezen tudom megmagyarázni, hogy miként lehetett később mégis a legnagyobb operakritikus. Ehhez kevés a fölmérhetetlen tárgyi tudás, a tapasztalat s még az a hihetetlen szorgalom és kötelességtudás is, amellyel hajlandó volt előadásokat többször is megnézni. Elméletileg persze tisztában volt azzal, hogy egyik este nem ugyanazt lát-

ja, mint a másikon, hiszen mindig más lesz az előadás finomszerkezete. Tendenciákat ugyanis lehet így látni, jelenségeket mérlegelni, összemérni nem. Ő mégis megkísérelte a lehetetlent, tárgyként látni s forgatni a nagytűtőveg alatt az illékony jelenséget, úgy rögzíteni magában, mint valami képet, felvételt, hogy ebben a zártságában hivatkozzék majd rá, s megfordítva: megpróbálta a felvételeket, a százszor hallottakat is, úgy hallgatni, nézni, mintha egyszeri jelenségek volnának.

Mint minden elméleti embert, őt is megkísértette természetesen a gyakorlat kalandja. Színházi dramaturgként, amennyire meg tudom ítélni, valóban hihetetlen sikereket tudott elérni: szövegértelmező eljárását, darabértelmező technikáját ott maradéktalanul tudta érvényesíteni – színdarabelemzése az egyetemen, a Színművészeti Főiskolán, sajnos egyre ritkásabban a Zeneakadémián: legendások voltak. Az ő számára a színdarab szövege nem tetszés szerint nyirbálható forgatókönyv volt, hanem kiindulási és viszonyítási pont, s mivel legszívesebben remekművekkel foglalkozott, nem volt meglepő, ha heteket szánt egy-egy jelenet szavanként való elemzésére és magyarázatára. Mindezeket az elveit, ismereteit megpróbálta az Operaház dramaturgjaként is hasznosítani – akkor is, most is ezt látom életműve legmegmagyarázhatatlanabb fordulatának. Kritikusként pontosan tudnia kellett, hogy milyen állapotok uralkodnak az intézményben – józan ésszel nem hihetett abban, hogy valamit megváltoztathat. Augeiasz istállója semmiség lehetett ehhez képest, noha kitakarítani azt is csak furfanggal lehetett. Itt erre esély sem volt; nem tudom, ottani munkájának mi a maradandó hozama. Nyilván megmutatkozott igényessége néhány műsorfüzet megszerkesztésében, néhány gyatra magyar szöveg kiigazításában, talán-talán a darabválasztásban, netán olykor még a szerepek kiosztásában is lehetett javaslata. Ám mindabból, amit valóban tudott, ilyen üzemmenet mellett nem lehetett semmit sem átadni; abból meg, ahogyan ő képzelte el a szerepépítést, a szerepfelfogást, annak fejlődését, alakulását, érlelődését előadásról előadásra, nos, abból legföljebb szép szavak maradtak.

A hangfelvételek és DVD-k kiadásainak özöne az ő számára nem csak a gyűjtőszendevély újabb területre való kiterjedésének lehetőségét hozta. A sok rejtőző, ismeretlen régi felvételtől ő valóban megkísérelte egy számunkra elveszett világ rekonstrukcióját – az újabbakból meg egy olyan világ megismerését, amelyből ki voltunk rekesztve. Nem szemezgetett ezek közül a felvételek közül: ő valóban mindet ismerni akarta – nem hiszem, hogy tévedek, ha úgy látom, hogy ebben a már-már riasztó tájékozódási furorban az a felismerés is ott volt, hogy az, aminek megismerésével ifjúkorát töltötte, az az operajátzás, egészen más volt mindenütt, mint Budapesten, e kétségbeejtően provinciális helyszínen, hogy látva a kontextust, ha átértékelni nem is, mert élményeket nemigen lehet, másképp kell megítélni mindazt, ami történt. Fénykor, meg lehet – ám ezen a prizmán átvezetve megtörik bizony ennek a kornak a fénye, összetevőire esik szét, s mondhatjuk ugyan, hogy hiszen ezek a szivárvány színei – csak éppen visszafelé nem működik a szintetizáló eljárás. Ismét a részizagságok meg a teljes igazság. Legutóbbi írásában talán ezért is kevesebb már a kritikái él, az építő szándék; inkább a leírásra koncentrált, egy-egy előadás „*ott és akkor*”-jára, meg ittjére és mostjára: helyzete inkább a nézőé, a hallgatóé, nem annyira a magában persze soha el nem altatott, következetes és kérlelhetetlen ítéské.

Mindig úgy éreztem, hogy kritikái a megíratlan tanulmányok lecsapódásai, ígéretei, következő nemzedékek és igényes énekes- meg rendezőgenerációk számára a darabértés és értelmezés bibliája. Ha létezett is az az Operaház, amelyet rendszeresen látogatott, írásai mégis inkább egy képzelt színház előadásairól szóló beszámoló, ahol

a szereplők nevének egyezése a valódiakkal csupán a véletlen eredménye. Impozáns korpusz, de inkább utólag visszaolvasva, a rég feledett előadásokról ma már csak elképzelhető fantomkép gyönyörű megidézése, semmint valóságos leírása az egykor jelen idejű eseménynek.

Nem is sokat beszélünk ilyesmiről; ő tudta, hogy én elviselhetetlennek tartom ezeket az előadásokat, s reménytelennek a kísérletezést is, hogy valami jobb jöjjön létre, mert szakmailag megalapozatlan, ami a Házban történik: ismertem ugyanis a zenészeket; én meg tudtam, hogy ő töretlenül bízik valami csodában, mert szerette az operát, s annyira tudott örülni minden apró jelnek, amelyről úgy gondolta, hogy a jó irányba vezető utat mutathatja. Kritikáinak legfontosabb momentumai szerintem nem is a konkrét produkciót jellemző sorai, még a legalaposabbnak tűnő elemzések sem, hanem azok a történeti-elméleti szakaszok, amelyek annak az eszköznek tökéletes birtoklását mutatják, amelyet a Mozart-könyvben alakított ki. Elkerülhetetlen lesz a mielőbbi szembenézés munkásságának a Mozart-könyv utáni szakaszával; újraolvasni könyveit s egybegyűjteni a kötetben még nem megjelenteket. Megjósolhatón megrendítő lesz a találkozás. Mert kitapintható lesz a gondolkodói attitűd változása, meggondolkodtató és néhol bizonyára megmagyarázhatatlan a rokon- vagy ellenszenv, sokszor meg nagyon szeretetre méltó a talán kicsit „elő is adott” naivitás. Ahol művekről beszél, többnyire tévedhetetlen; értékrendje biztos és kikezdhethetetlen, megfigyelései pontosak, a legapróbb részletekre kiterjedők. Van az operaműfajnak egy olyan vonatkozása, nevezetesen a zene és a dráma összefonódásának módja, amelyről kétségtelesen ő tudta a legtöbbet.

Azt hiszem azonban, hogy ennek oka nem pusztán az, hogy sokat foglalkozott vele, hogy sokat tudott róla. Különös érzéke volt hozzá, s a lehetőségekhez képest mindent megismert belőle, megtanult róla. S még mennyi minden másról, aminek ismerete azután visszaháramlott erre a speciális tudásra. Lehet, hogy az opera érdekelte legjobban, ám minden más is érdekelte, ami egy leginkább az opera iránt érdeklődőt egyáltalán érdekelhet. Egykori sétáinkon is ez derült ki már; meg az, hogy az ilyesfajta érdeklődést csak szenvedéllyel és átéléssel lehet úgy-ahogy kielégíteni. Hogy nincs biztos és lezárt tudás, csak megközelítések vannak, meg mindenre kiterjedő alaposság, gondosság. Amihez hozzátartozik, hogy egy könyvekkel, lemezekkel, jegyzetekkel zsúfolt lakásban is lehetőleg tudni kell, hogy mi hol van, még ha ez lehetetlennek tűnik is. Meg hogy az ember akkor is megterít magának, ha otthon netán magányosan ebédel.

Ebben a fajta és ilyen mennyiségű tudásban van persze valami nyomasztó, nehezen elviselhető – nem a hallgatóságnak, amely csak hasznot húz belőle, hanem éppen annak, aki ezt a tudást birtokolja s gyarapítja napról napra. Nyilván vannak kimerítő, kilátástalan pillanatok, mások trehányysága miatti kínlódás, reménytelen javítása reménytelenül rossz szövegeknek, bajlódás a saját gondolatokkal, vívódás vállalás és lemondás között, csak nehezen s csak pillanatokra megfélekedezni arról, hogy mi helyett is történik éppen valami. Beváttatlan ígéretnek? megíratlan művek? – persze, szép számmal. A csak hosszú beszélgetésekből ismert tervek; a Mozart-könyv párjának tervezett *rövid* Verdi-monográfia, az évekig melengedett terv: nagy tanulmány az antik színház gyakorlatáról, s végül, talán ennek továbbgondolásaként is akár, a nagy gondossággal gyűjtött anyag a korai operáról tervezett tanulmány előmunkálataihoz... Elmaradásuk óriási veszteség, persze, ám ugyanakkor ott a nagyon is megtapasztalt megértés: éppen ezeket a nagy témákat *előkészíteni* a legjobb – s ha ez élvezettel teli hónapokat jelenthetett, végül is nincs miért bánni, hogy csak tervek maradtak. Azt hiszem, hogy Géza

– még ha szeretett volna is előbbre jutni velük – mindig elért egy olyan ponthoz, ahol már elvesztették azt a kihívást, ami megírásukra sarkallhatta volna, ám mégsem tragikusan élte meg megvalósulatlanságukat.

Mert ha így lett volna, aligha lett volna meg benne, minden keserősége, talán depresszív pillanatai, napjai ellenére, az a fajta derű, amely a műalkotásokkal való találkozás igényét lehetővé, valóban mindennapi foglalatossággá tette a számára. Mert nem idegenkedett ő a tréfálkozástól sem, lett légyen az akár április elsején; s nem volt rest telefonálni sem azért, hogy nézzem meg frissen vett Áprily-kötetemet, nem hiányzik-e belőle az egyik oldal – mert az övében kétszer szerepel...

Aztán persze ritkásabbak lettek a találkozások, sajnós.

Harmincadik születésnapján B.-val meglátogattuk a Fazekas utcában, egy (még inkább: az) „*élére-perdült-gyúfásdoboz szobában*”, ahol a plafon fogta meg a gázzal töltött luftballont, emléket a Vidám Parkból – látványos jelzésként, hogy bizony nem csak a könyvek vannak, nem csak a művek, hanem az is, aki élvezi őket, az élet – az így vagy úgy sikeredő élet – fontos alkotórészeiként persze, de abba ágyazottan, még ha ebből oly keveset láthat is az arra illetéktelen kívüllág. Eljövet, alig pár évvel fiatalabbak, kajánul szórakoztunk azon, hogy milyen öreg is már, hiszen elmúlt harminc. Most meg, még most is, meg egyre inkább, csak arra tudok gondolni, hogy úristen, mennyire fiatal volt.

Peskó Zoltán

## FODOR GÉZA DIMENZIÓI

Számos megemlékezés tért ki Fodor Géza sokoldalúságára: esztéta, dramaturg, kritikus, egyetemi docens, szerkesztő volt egy személyben. Én olyan szerencsés voltam, hogy még személyes lektoromnak is mondhattam. 2004 és 2005 között tíz rövidebb-hosszabb magyarra fordított, a zenés színházról szóló írásomat nézte át, hihetetlenül koncentráltan, precízen, igényesen – és persze szívességből. Három tanulmányomat, Ligeti, Scelsi és Schönberg zenéjéről már évekkal azelőtt ő javasolta közlésre a *Holminak*. Az utolsó hónapokban néhány operadramaturgiai kérdésben is tanácsadóm lett, és Budapesten jártamban bármikor megkereshettem információkért (főként szombatonként, délelőtt, amikor az operafelvételek hallgatását egy-egy barátja látogatása miatt megszakította). Kapcsolatunk az utolsó időben csupán annyiban változott, hogy egyre szorosabb lett.

Ez alatt a huszonnégy évi barátság alatt az ő érdeklődési körei is alig változtak, mindenekelőtt mindig kapcsolatban maradt az esztétikával. A változások vagy az azokból eredő ítéletei között állandóak voltak az összefüggések, mert Fodor Géza nagyon kivételes (nemzetközi színvonalon is ritka) filozófiai képzettségű zenész volt. Igen, én zenésznek is tartottam (ehhez elég belenézni Mozart-könyvébe), még ha csak vendég-hallgatóként járt is fiatal korában a Zeneművészeti Főiskola Zenetudományi Tanszékének óráira. Mindenekelőtt ritka operaismerő volt az esztéták között, magas kultúrájú esztéta a szenvedélyes operalátogatók között.

Aki zenészként lett színházi ember, annak számára egészen biztosan Mozart a legfontosabb találkozási pont – biztos barátságot jelentő *meeting point*. Én 1984-ben az egyik első alkalommal dirigáltam Budapesten, az egykori Erkel Színházban, a FIGARO HÁZASSÁGA-t. Fodor Géza kritikusként volt jelen, s a szünetben egy közös ismerősünk összeismertette feleségemmel – őszintén szólva anélkül, hogy tudtuk volna, kit ismertünk meg. Mi 1964 januárjában hagytuk el Magyarországot, ő akkor egyetemista volt, 1967-ben végzett. Csupán 1982-től lett a *Muzsika* operakritikusa és ezzel az itthoni operaelet egyik főszereplője, kritikusi működésének első pillanatától a magyar operajátás egyik legkompetensebb és egészen biztosan legrendszeresebb megfigyelője. Fodor Géza a zenei életben tájékozott emberként feltehetően tudott személyes viszonyosságaimról, legalábbis nagy vonalakban. De talán részletesen is, Mihály Andrásztól – ő volt akkor az Operaház főigazgatója –, aki engem zeneakadémista koromtól jól ismert. Pontosan tudhatta például, hogy miért hagytam el Magyarországot, és hogyan jöttem vissza 1983-ban, Ferencsik János haldoklásakor (többek között az ő kezdeményezésére).

Fodor Géza rokonszenvvel könyvelte el operaházi bemutatkozásomat, én pedig néhány héttel később megismertem Mozart-könyvét. Személyes ajánlásával most is dolgozószobám polcán áll, 2002-ben jelent meg az új kiadása. 2002. január 12-én lezart előszavának leglényegesebb mondata szerint az 1974-es első kiadáshoz képest megváltozott a koncepciója. „*A monográfia [első kiadása] erősen kötődik keletkezésének történelmi feltételeihez. Egyrészt eszmeileg. A marxizmus reneszánszának ahhoz a hitéhez kapcsolódik, amelyet Magyarországon Lukács György kései filozófiája-esztétikája és az ún. Budapesti Iskola (Fehér Ferenc, Heller Ágnes, Márkus György, Vajda Mihály) képviselt a hatvanas években, de amelyet már beárnyékoltt és kikezdett az 1968 utáni dezillúzió és depresszió. Fogalmi keretét a hivatalos marxizmussal szakító, a fiatal Marxra, a fiatal és idős Lukácsra, valamint a Márkus György által felvázolt marxi antropológiára való orientáció határozta meg. Az eltelt harminc évben azonban sok minden történt...*” Ennek a revízióknak (ami – azonnal meg kell mondanom – nem sokat változtatott a könyv lényegén és értékén) én személyesen örültem, mert a marxista zeneesztétika számomra tanulmányaim kezdete óta több mint gyanús volt (de akkor Géza még általános iskolába járt, nekünk röviddel utána kellett a Főiskolán három éven keresztül marxizmust tanulnunk), és így egy igen fontos kérdésben kerültünk közelebb egymáshoz. És mivel azt is tudtam, hogy a legcsekélyebb kérdésben is csak nagyon komoly megfontolás után mond ítéletet, páratlan moralitásának és függetlenségének a bizonyítékát láttam abban, ahogyan huszonnyolc év után főművével szembenézett.

Az évek során egyike lett annak a néhány barátomnak, akikkel a legtöbb kapcsolatom volt Budapesten. Rendkívüli tapintatossága és gondolataiba való visszahúzódottsága szándéktalanul is egy bizonyos távolságtartással járt – kivételes bizalomnak számított tehát, mikor egy-egy koncerten vagy opera-előadáson találkoztam – ha volt két üres hely – mellém ült le... Utoljára nyáron, a kiscelli kastélyban, a Zeneakadémia HOFFMANN MESÉI-vizsgaelőadásán. Ő figyelmeztetett telefonon, hogy feltétlenül menjek el...

Visszahúzódottságába sem félszegség, sem nagyképűség nem keveredett. Valaki ezt a zárkózottságát kommentálva azt feltételezte, hogy kritikai integritását féltette egy-egy szorosabb ismeretségtől. Lehet, bár én azt hiszem, hogy ez nem nagyon érdekelte, ez neki tulajdonképpen mindegy volt. Egyszerűen komolyan vette a dolgát, és nem vett részt az ún. társasági életben, de megmaradt a kreativitást mindenütt segítő, a művészi kvalitás minden jelére figyelő embernek.

Mozart-könyve mellett egy újságkivágást is megőriztem a polcon, a *Muzsika* 1986. decemberi számából. Egy interjút tartalmaz: Koltai Tamás készítette Fodor Gézával, címe AZ OPERA DIMENZIÓI. Ezt az interjút bizonyára programatikusan szándékkal adta a *Muzsikának*; nem sokkal előtte nevezték ki a Magyar Állami Operaház vezető dramaturgjának. A beszélgetés számadás az akkori magyar operajátszásról, annak pillanatnyi helyzetéről, arról, hogy mi történt a nagy triász, Oláh–Nádasdy–Ferencsik korszaka óta itt meg egy-két helyen másutt is. Nem rajta múlt, hogy elemzése még csaknem húsz évig, körülbelül a Budapesti Tavasz Fesztivál millenáris színházbeli MOZART-MARATON-jáig többé-kevésbé érvényben maradt. Fodor Géza viszont ugyanakkor egy időre, nem csak számomra, de többi barátja számára is eltűnt a napi munkában, és bizonyára élete legnehezebb idejét élte át. A folytatástól azután, kimerültségét látva, orvosa határozottan eltanácsolta. Végül is ez lett élete pokoljárása, amelyet az Andrassy úti épület évekig tartó technikai átépítése után előállt társulati és igazgatósági helyzet, de az egész ország társadalmi átalakulása is meghatározott. Munkássága e tapasztalatai nyomán jelentősen megváltozott.

Ezután békésebb körülmények között dolgozott. Elkezdett újra publikálni, kritikákat meg esszéket is, jobbnál jobbkat, de ritkábban. Kevesebb lett az előadóművészeket és a mindennapos opera-előadásokat megítélő heti kritika. Ha csak lehetett, mindinkább alapvető dramaturgiai vagy programatikusan céllal írt, sokszor a történelmi vagy külföldi előadások DVD-felvételeiről. A fontosabb napi aktualitásoktól sem szakadt el teljesen, de kicsit hangnemet váltott. Kérdésemre elmondta, hogy operaházi munkája idején belátta, mennyire nem csak az énekesektől, zenészekről, tervezőktől vagy rendezőktől függenek azok a dolgok, amiket esténként valaki a nézőtérén lát és hall. Ez a tapasztalat tudatosan is befolyásolta írásait, elvesztette számos illúzióját az Operaház mindennapi működésével kapcsolatban. Nem írt többé „operai naplót”, csak a bemutatókat recenzeálta.

Esszenciális írásai ettől függetlenül és szándékosan is rövidebbek lettek. Csökkentette a napi kritikák számát, de megfigyelhettem, hogy néha hetekig készült egy-egy pár bekezdésnyi kommentár. Tanári tevékenysége és prózai színháznál végzett dramaturgiai munkája persze igénybe vette, de nem ez volt a metamorfózis oka. Az én szememben olyan volt, mint az az író, aki terjedelmes elbeszélések után egy időre epigrammákat ír.

Elküldte rövid írásait Verdi *OTELLÓ*-jának különböző DVD-felvételeiről, azzal a tőle merőben szokatlan, visszahúzódo természetéhez képest szinte exhibicionizmusnak ható megjegyzéssel, hogy örülne, ha elolvsnám. Azért jutottam eszébe, mert volt köztük egy saját felvételem is, amelyen Kiri Te Kanawa éneklte *Desdemonát*. Azt hiszem, felismertem ezeknek és többi rövid DVD-kritikájának a titkát: valami másra készült, amiről még nem beszélt. Mintha igazában ezek a cikkek nagyon tömör feljegyzések lettek volna egy későbbi, újabb nagy műhöz.

Azok közé tartozott, akik teli bőrönddel mentek el.

A váratlan halálhírt követő döbbenet után, mikor értelmem szeretett volna valami kiutat találni, és elkezdte bogozgatni a hirtelen rátelepedett bánatot, először az jutott eszembe, hogy mennyire hamis az a sokszor, csaknem közhelyként idézett mondás, hogy „senki sem pótolhatatlan”. Hallottam ezt más országban is, nem csak itthon, legtöbbször az olaszoktól: „nessuno è insostituibile”. Ezt ők apró vállvonogatással kísérik, meg egy kicsit kifelé fordított tenyérrel, megadóan hangzó beletörődéssel, de még inkább egyfajta vigaszkereséssel, hogy ez a „nozione comune” ébressze már fel minél

hamarább az ő saját (hihetetlen) vitalitásukat, azt az igen elementáris tudatot, hogy „la vita semplicemente continua”, az élet egyszerűen megy tovább... Közelálló személyekre vonatkoztatva persze a mondás rögtön megcáfolja önmagát. Talán most nekem is kifelé kellene fordítanom a tenyerem, de tudom, nem lenne semmi értelme megpróbálni. Mert nekem mindenképpen nagy baj, hogy Géza, anélkül, hogy eljött volna ő is a FIDELIÓ-ra, csak úgy egyszerűen kilépett az életből.

Nem tudtam ott lenni a temetésén, s ez valószínűleg az egyik oka teljesen feloldatlan, most is hatalmába kerítő hiányérzetemnek. Hogy az elmeneteléről szóló, barátok közötti tudomásulvételben nem vettem részt. Egy temetés, a végső búcsúzás nyilván arra való, hogy eljusson az emberek agyáig: valaki nincs többé. Ez – minden szentimentalizmus nélkül – nekem még most is alig dereng.

Dalos Anna

---

## RECENZIÓ HELYETT

Fodor Gézára emlékezve

„Azért ezt már tényleg nem lehet” – bosszankodott egy *Holminak* készített recenzióm kapcsán, nevén nevezvén mesteremet, akinek példáját követve ilyen lehetetlen kritikákat írok. Bűnöm az volt, hogy kizárólag a lemezen megszólaltatott műveket tárgyaltam, az interpretációt azonban nem. Kortárs zene esetében ezt a magatartást még csak-csak elfogadhatónak tartotta – bár egyet nem értett vele –, írásomban azonban, két századfordulós zeneszerzőről, Goldmarkról és Weinerről lévén szó, abszurdnak tartotta. Bosszankodása elgondolkodtatott: vajon igaza van-e, s ha igen, miért ódzkodom a közepszerűnél is gyengébb előadások értékelésétől-értelmezésétől? Ő példamutató módon sosem ódzkodott. Sokszor morfondíroztam magamban azon, hogyan képes összeegyeztetni rendkívüli szaktudását, komplex gondolkodását és – talán ezt kellett volna elsőként említenem – páratlan igényességét a Magyar Állami Operaház többnyire méltatlan előadásaival, a dilettáns rendezésekkel, szegényes díszletekkel, az énekesek neveléségesen alacsony színvonalú vokális és színészi teljesítményével. Hogyan lehetséges, hogy nem fáradt bele, nem ment el a kedve az egésztől?

Az OPERAI NAPLÓ utolsó recenziójában minden különösebb panaszkodás nélkül, józanul úgy ítél: a magyar operakultúra provinciális, sőt a róla író mindenkori magyar operakritikus – azaz ő maga is – az. Világos: nem kell félni a szótól, de nem kell ízelgetni babonás borzongással sem. Talán csak a magyar művészet egyik olyan vonásáról van szó, amely arra figyelmeztet, hogy a zeneélet ügyeiben járatos közírónak mindenkor praktikusán kell közelednie ahhoz a problémátömeghez, amelyet némi eufémizmussal úgy nevezünk: magyar zenekultúra. Fodor Géza öntudatosan képviselte azt az álláspontot, miszerint a magyar zenekritikus nem csupán zenekritikus, hanem történész, szociológus, közgazdász, kulturális politikus és publicista is egyben (628.). Ennek

jelentőségét csak akkor értjük meg igazán, ha belegendolunk abba: a világ boldogabb felén, Nyugaton élő szaktársaink el sem tudnának képzelni efféle perszonaluniót.

Mindehhez még egy lényeges megállapítás kell társuljon: a magyar zenekritika-írás történetében senki másnál nem tapasztalhatjuk a felelősség vállalásának és átélésének ezt a rendkívüli mértékét. Fodor Géza írásainak alapgesztusa az ókori görögök ethosz-eszményéből táplálkozik, azt sugallja, hogy a társadalom csak akkor igazán működőképes, ha a zenével is minden rendben van. Éppen ezért a zenekritikus morális tartása a műfaj *sine qua nonja*: „...a kritika fontos feladatának tartom, hogy ne taktikázza-udvariaskodja el, hanem világosan és egyértelműen tegye meg azokat az alapvető – és nem mindenkinek kellemes – distinkciókat, amelyek a valóságban úgyszemint elködsíthetetlenül hozzátartoznak egy korszak szellemi arculatához”. (415.) Egyszerűbben fogalmazva: a kritikus mondjon igazat.

A korszak, amelynek „szellemi arculatát” az általam most nem recenzensként, hanem történészként kézbe vett OPERAI NAPLÓ leképezi, a nyolcvanas évek első fele. A kötetben olvasható kritikák azonban nemcsak a korszakról, hanem a nyolcvanas években tevékenykedő, a kor adottságaiba illeszkedő szerzőjükről és az ő, a korszaktól szükségképpen nem független eszményeiről is sokat elárulnak. A kor adottságait jól példázza az írásokban megjelenő szociológiai és közgazdasági aspektus. A „ki hallgatja az operát?”, a „van-e pénz operára, lemezkészítésre, és ha van, elegendő-e?” és a „mi a Hungaroton kötelessége: hogy a nemzetközi piacra kacsintva raritásokat vegyen lemezre, vagy népszerű, de a hazai közönség számára olcsón hozzáférhető operákat adjon ki, akár az alacsony színvonalú interpretációk veszélyét is vállalva?” típusú kérdések egyaránt megidéznek az értő közönség eltűnése kiváltotta traumatikus élményt és a nyolcvanas évek gazdaságának működésképtelenségét. A kritikákban megnyilvánuló kulturális politikai pozíciója is a korszak dokumentuma – s ez nem értékítélet. A negyvenes Fodor Géza nem alkalmi zenekritikus, hanem olyan közíró, aki több évtizedes folyamatában látja a magyar operakultúrát, szűkebben véve a budapesti operajátszást. Ezért is hangsúlyozza: az operakultúra valós állapotára nem a bemutatók világítanak rá, hanem az általa egyébként lelkesen látogatott, a kritikus gyakorlat horizontján azonban többnyire kívül eső repertoár-előadások. Operakritikusként pedig az az elsődleges célja, hogy az operacsinálás hivatalos szerveivel párhuzamosan, a szakember kívülálló pozíciójából, ám esetlegesen számukra is hasznosítható módon elemezze, mi legyen a magyar operajátszással, miként lehetne az korszerűvé tenni. Ezért tárgyalja olyan részletességgel Bozay Attila operájának, a CSONGOR ÉS TUNDÉ-nek erényeit és gyengéit, és ezért érvel az Erkel-operák hiteles alakjának a *Fassung letzter Hand* elvét követő megszólaltatása mellett is. Még a kötet összeállításakor is azt tartotta szem előtt, hogy könyvében a magyar operakultúra jelentős eseményeit idézze fel, olyan paradigmatisz jelenségeket elemezzon, amelyek az operaelet egésze szempontjából érvényesen mutatnak rá a kultúra eme szegmensének Achilles-sarkára. Az opera tehát – s ennyiben publicisztikusak is írásai – mindig mint társadalmi jelenség revelálódik írásaiban.

Ezzel függ össze, hogy Fodor Géza operakritikáiban – amelyekben egyébként is kulcsfontosságú a kritikus szerepének állandó pozicionálása – a történelmet tudatosan megélő kelet-európai értelmiségi nézőpontja uralkodik, még ha ez a nézőpont nem válik is el élesen az esztéta látásmódjától. Fodor Géza saját tevékenységét is történeti dimenzióban látta, tudatában volt annak, hogy kritikai tevékenysége a magyar operajátszás nyolcvanas évekbeli történetéhez megkerülhetetlen adalékokkal szolgál a jövő kutatói számára, a korszak zeneéletének két meghatározó szeletét, az operaelet és az operai gyakorlat történetét – a hiány eme tragikus történetét – írásai nélkül nem lehet majd

elemezni. Az OPERAI NAPLÓ olvasása közben – mindenesetre erre utalnak az olyan jelzők, mint „*kezdetleges*”, „*kisigényű*”, „*végig gondolatlan*” – az embernek ma az a sanda gyanúja támad, hogy a nyolcvanas években Magyarországon csupa hozzá nem értő rendezett operát, készített díszletet és jelmezt, világított színpadot és énekelte operaszerepeket. Ezért is vált olyan fontossá Fodor Géza számára az az egyébként evidens distinkció, hogy a zenemű lejátsszása és interpretációja, illetve a színpadra állítás és a rendezés alapvetően különbözik egymástól (74. k.; 185.). Az elfogulatlan és a látottakat-hallottakat nem megítélni, hanem elsősorban megérteni szándékozó, saját ideáljaitól elvonatkoztatni tudó kritikusnak mindenekelőtt arra kell rákérdeznie, hogy az előadás önmagában véve koherens-e, következetesen épül-e fel, kibontja-e a feltárni vágyott tartalmakat: „*A kritikusnak tehát azt kell értékelnie, hogy a választott stíluson belül az előadás egy-egy összetevője és egésze milyen színvonalon veti fel és oldja meg a mű problémáit.*” (153.)

Ebből az alapállásból kiindulva természetesen nem maradhat el a hazai operajátás praxisának, azaz a magyar operai tradíciónak általános jellemzése sem: „*Az efféle tapasztalatok csupán arra figyelmeztetik a kritikust, hogy bármennyi »paraméterét« ragadja is meg egy produkciónak, a döntő metamorfózis, hogy egy figura megjelenik-e az alakításban vagy sem, megmagyarázhatatlan marad. De mivel a magyar operajátás hagyományai szerint ebből könnyen adódik az a következtetés, hogy akkor azok a bizonyos paraméterek, a művészet tudható része nem is olyan fontos a misztikus felhőzéshez, a szakma a tehetséghez képest, a kritikus jól teszi, ha megpróbál egyensúlyozni a tudás tisztelete és végső agnoszticizmusa között...*” (285. k.) Az efféle nemzetkarakterológia, még ha nem kerülheti is el az általánosítás vádját, elvezet a fentebb említett provincializmus természetének megvilágításához. Fodor Géza – Székely Mihály előadói portréjának megrajzolása során – fogalmazza meg azt az általános megfigyelést, hogy nálunk a tehetség fontosabb, mint annak kimunkálása (615–619.). S vajon ez az életszemlélet nem tekinthető-e a magyar társadalom működésében megfigyelhető zavarok fő forrásának? Azaz: ha hamisan énekelünk, az országon eluralkodik az anarchia.

Elkerülhetetlen tehát, hogy az egyes előadásokat ne csak a színházi tradíció, a gyakorlat és a mű felől közelítsük meg, hanem a magyar viszonyok közegében is értelmezzük. Minden bizonnyal ezért jelentett fordulópontot Fodor Géza kritikus pályáján Jurij Ljubimov 1982-es DON GIOVANNI-rendezése. A zenekritikus ugyanis a nagy interpretációk avatják igazi zenekritikussá. A kritikus az előadásból meríti inspirációját, sőt minden előfeltevése és felkészültsége ellenére az előadásból érti meg a művet is. Minden találkozásnál újra és újra megérte azt. Persze kivételes esetben előfordulhat, hogy a kritikus egy nagy interpretáció hatására egyszer s mindenkorra megért egy műalkotást, mint ahogy ez Fodor Gézával Klemperer FIDELIO-jának megismerésekor történt, az előadás kritikus formáló erejével azonban így is tisztában kellett lennie, amint azt 1983-as bayreuthi beszámolója tanúsítja: „*A Bayreuthi Ünnepi Játékok számomra nem csupán élményt fognak jelenteni, ilyet vagy amolyat, hanem felhívást és kihívást is, hogy újragondoljam Wagnerral, a Wagner-előadással – netán az egész operajátással? – kapcsolatos problémáimat.*” (227.)

Wagner kétségtelenül megkerülhetetlen nyomot hagyott az operáról, pontosabban a zenedrámáról értekezők – s így Fodor Géza – gondolkodásán is. A wagneri *Gesamtkunstwerk* eszménye annyira átformálta a zenés színház működéséről vallott nézeteinket, hogy – merőben történetietlenül – a Wagner előtti operák értelmezésébe is bevonjuk az összművészeti intenciót, s így visszamenőlegesen módosítjuk a teljes zenés színházi gyakorlatot: „*az operának mint zenei-drámai-színpadí műnek számunkra az az alapproblé-*

mája, hogy három teljesen különböző és öntörvényű művészet teljes kongruenciáját kell megte-remtenie” (127.). Fodor Géza számára mindaz, amit lát: a rendezés, a színpadi látvány, a díszlet, a jelmez, a világítás és az énekesi-színészi teljesítmény jelként nyilvánul meg, s e jelekből kiindulva tesz kísérletet az előadás értelmezésére. Vagyis tudatosan vállalja kiindulópontként a wagneri látásmódot. Ugyanakkor – bármennyire ellentmondásnak tűnik is ez – bizonyos esetekben mégiscsak érvényre jut a zene primátusa. Megint egyszer a problematikus FIDELIO nyújt példát erre, ez az „*eleven zenedráma*”, amely egy, a „*zenében végbemenő, a zenéből kiolvasható dráma, amely tökéletesen hiteles és eszmei jelentőségű egyszerre, sőt eszmei jelentősége csak azért lehet esztétikai tény, mert hiteles zenei drámából, az alakok, a helyzetek egymásból való viszonyának, a cselekménynek zenei képéből olvasható ki*” (450.). Másképp fogalmazva, Beethoven operája olyan kivételes zenedráma, amelyben – *ad absurdum* vive a gondolatot – az abszolút zene eszméje érvényesül színházi keretek közt.

Klemperer FIDELIO-értelmezésének legfontosabb tanulsága az, véli Fodor Géza, hogy képes rákérdezni a műben rejlő problémákra. A nagy interpretáció valójában nem más, mint problémalátás (474.). A „*probléma*” – mint azt több korábbi idézetből is sejthetjük – Fodor Géza esztétikai gondolkodásának centrális fogalma: „*Az előadóművész csak akkor foghatja fel és teremtheti újjá a szerző megoldásait, ha felfogja és megéli, a saját problémáiként újra fel tudja vetni a mű problémáit. Az előadóművésznek nem az a feladata, hogy egyszerűen közvetlen érzéki valóságot adjon a szerző megoldásainak, az ő esetében nem az a megoldás, ha csupán hatásosan közvetíti a végeredményt, hanem a mű »szövegével« meg kell találnia a saját megoldását a virtuális problémákra.*” (472. k.) A „*probléma*” azonban nemcsak kompozíciós technikai vagy identifikációs természetű lehet, hanem kulturális idegenségből vagy éppen a tradíció elvesztéséből is fakadhat. Ebben az esetben inkább az a kérdés vetődik fel, mitől válik ma aktuálissá egy régen keletkezett opera. A mai előadásnak a mű aktualitására kell rámutatnia (174.). Ez vonatkozik a heroikus-nemzeti kontextusukat vesztett Erkel-operák, a BÁNK BÁN és a HUNYADI LÁSZLÓ interpretációjára is: „*e művek meggyőző előadásának nem lehet más útja, mint megtalálni új evidenciájukat egy megváltozott kulturális közegben*” (389.).

Az „*új evidenciát*”, az „*aktualitást*”, vagyis a műben rejlő problémákkal való azonosulást elsősorban az teszi lehetővé, hogy az operákban mindannyiunk által jól ismert „*emberi alapviszonyok*” (85.) jelennek meg. Fodor Géza számára egy opera szereplői épp olyan emberek, mint amilyenek mi vagyunk. A szerepek mint koherens személyiségek jelennek meg írásaiban, s az énekesek – saját habitusukból és élettapasztalatukból kiindulva – keltik életre az individuumokat. Sőt: egy egész operára nézve még a karmester tevékenységében is láttatni képes a mű „*üzenete*” és az interpretátor élettörténete közti érzékeny kapcsolatot. Kevés olyan empatikus kritikusi meglátással találkoztam eddig, mint Fodor Géza Mihály András-értékelése, amelyben rámutat arra, hogy az ötvenes évekbeli zenepolitikai mennyet és poklot – jól tudjuk – egyaránt megjárta muzsikusként mindig olyan operákat tett karmesteri pulpitusára, amelyek a történelem nyomása alatt élő kiválasztottak személyes boldogulásáról szólnak (354.). Talán éppen ez a fajta, mindent magába foglalni képes kritikusi empátia teszi elsősorban hitelessé Fodor Géza írásait, s nem csak a műfaj társadalmi funkciójának átélése, a személyes élmények bevonása, a háttérben megbúvó egyetemes tudás vagy az egyéniséget felvillantó művészi írásmód. „*Életevidenciákból épülő művészet*” – írta Wagner életművéről A NÜRNBERGI MESTERDALNOKOK kapcsán (242.). Fodor Géza számára az operakritika is az volt.

Csengery Kristóf

## ORESztész és ALFONZÓ VILÁGSZÍNHÁZA

Emlékmozaik Fodor Gézáról

Fodor Gézával kétféle minőségben találkoztam: zeneakadémiai hallgatóként az 1981/82-es tanévben az óráira jártam, majd néhány évvel később, 1988-tól a *Muzsika* szerkesztőjeként húsz éven át – Géza haláláig – hónapról hónapra, előbb kéziratban, később a számítógép képernyőjén, az elsők között olvashattam a lap számára írt operakritikáit. Kiegészítette e kettőt az együttműködés egy harmadik fajtája: a *Holmi* meg alapításától a szerző-szerkesztő viszony fordítva is működött köztünk: ha a folyóirat-tól megbízást kaptam egy zenei recenzióra, ezt ő közvetítette, s neki küldtem el a kész szöveget. Huszonhat évi ismeretség során kommunikációnk a kezdeti hivatalos hangról idővel közvetlenebb tónusra váltott, a munkakapcsolatot feloldották a személyesebb hangú párbeszédnek koncertek szünetében, vidéki fesztiválokra és persze e-mailjeink, telefonbeszélgetéseink. Mert Géza tudása, bölcsessége a legutóbbi években a *Muzsika* szerkesztői számára zsinórmértékké vált: nemcsak szakmai ügyekben fordultunk hozzá, de „diplomáciai” kérdésekben is kikértük a tanácsát, tudván, hogy hasznát vehetjük tárgyilagosan megfogalmazott véleményeinek. Összegezve: azok közé tartozom, akik ismerték őt – nem olyan közletről, mint barátai, csupán úgy, ahogyan zeneéletbeli hosszú együttműködésünk ezt megengedte. Ennek megfelelően mindaz, amit felidézhetek róla, elsősorban a *muzsikus* Fodor Gézát jellemzi – bár esetében éppen az volt a személyes portré egyik meghatározó (és persze vonzó) vonása, hogy gondolkodásában az egyes diszciplínák nem váltak szét akadémikusan: éppen úgy átjárták egymást, ahogyan az a valóságban történik.

Fodor Géza a nyolcvanas évek elején, az akkori tanszékvezető, Kroó György kérésére, héttagú zenetudományi szakos évfolyamunknak dramaturgiát tanított a Zeneakadémián. Emlékeim szerint akkori meghívásának ötlete nem magától Kroótól származott: egyik osztálytársunk meghatározó olvasmányai között tartotta számon a *ZENE ÉS DRÁMÁT* (1974) – s addig rágta Kroó tanár úr fülét, amíg sikerült rávennie, hívja meg a könyv szerzőjét. Köztudott, hogy nem ez volt legelső tanárkodása a Zeneakadémián: Papp Márta rádióban elhangzott (majd a *Muzsikában* is megjelent) nekrológja felidézte már a nyilvánosság előtt, hogyan tartott Fodor Géza a hetvenes években Lukács-semináriumot az ő évfolyamunknak, s hogyan vált hamarosan nemkívánatosszá az intézmény némely ortodox ideológusa számára. Mi, a nyolcvanas esztendőök huszonévesei persze már másvalakivel találkoztunk: egy egy híján negyvenéves, szemünkben tehát már nem fiatal, nagy tudású és nagy tapasztalatú dramaturggal, esztétával, filológussal, kritikus-sal. Ez a meghatározhatatlanság alighanem lényeges: azt hiszem, mindnyájunk számára az volt Fodor Gézában a lelkesítő, hogy tevékenységét, tudását nem lehetett kategorizálva skatulyába szorítani. Most, hogy hajdani indexemben az évszámot ellenőrzöm, meglepetten látom, hogy a Zeneakadémián együtt töltött időszak csupán egy röpké tanulmányi félév volt – visszaemlékezve többnek tűnik. Talán azért, mert oly sok

minden fért bele. Géza zeneakadémiai szemináriumán emlékeim szerint Shakespeare-től Schillerig és Puskintól Büchnerig sok mindenről szó esett – persze elsősorban olyan szerzőkről, akiknek munkássága az operairodalmat is megtermékenyítette. De nem csak olyanokról. Emlékszem, „csoportos színházlátogatásra” is sor került: Géza javaslatára egy alkalommal közösen megnéztük az akkori, Hevesi Sándor téri Nemzeti Színház produkciójában Euripidész ORESZTÉSZ-ét – egy előadást, amelynek Géza volt a dramaturgja (és Zsámbéki Gábor a rendezője), s amelyből a színházi este előtt alaposan felkészültünk. (Zárójelben jegyzem meg: évfolyamunk akkoriban nem tudta, hogy Fodor Gézával életének milyen fontos szakaszában találkozik. Éppen akkoriban szűnt meg a Katona József Színház a Nemzeti kamaraszínháza lenni, s alakult meg önálló társulata, amely a magyar színházi élet meghatározó műhelyévé vált – Géza ennek a színháznak lett dramaturgja.) Emlékszem, örömmel nyugtáztam, hogy az ORESZTÉSZ elemzése során Géza még klasszika-filológus dédapám, Csengery János fordítására is hivatkozott. Ez is alaposágát jelezte: Csengery fordításait akkoriban már jó pár évtizede – Devecseri Gábor munkásságának kibontakozása óta – túlhaladottnak tekintették, ő mégis fontosnak érezte, hogy az osztály azokról is tudjon, azokat is olvassa.

Mert – s ez volt számomra dramaturgiai kurzusának revelatív mozzanata – a szövegolvasást-szövegértelmezést Géza nem egyszerűen úgy oktatta nekünk, mint intellektuális rejtvényfejtést, amelynek lényege, hogy rá kell jönni a drámai történés lélektani mozgatóira, és (képzeletbeli rendezőként) ezeket szem előtt tartva kell kitenni a cselekmény megfelelő pontjaira a megfelelő erősségű hangsúlyokat. Kétségtelen, ez a pszichológiai alapozás sem hiányzott az órákon elhangzott fejtegetésekből, ám ami engem újra és újra csodálatra készítetett, az a szövegolvasás történeti-filológusi apparátusa volt. Géza magyarázatai nyomán egy-egy mondat mögött mélységek tárultak ki. Hol azt tapasztaltuk, hogy egy első pillantásra nem különösebben fontosnak tetsző szakasz izgalmas és lényeges tartalmakkal telik meg, hol pedig azt, hogy a magyarázat nyomán egy megnyilatkozás teljesen más értelmet nyer, mint amit megfelelő ismeretek híján, gyanútlanul kihüvelyeztünk belőle. Lehet, hogy más dramaturgok is ilyen tudományos alaposággal dolgoznak, ezt avatatlanként legfeljebb remélhetem – mindenestre akkor és ott számomra ez a szöveggkritikai apparátus lenyűgözően hatott.

Szó esett Fodor Géza zeneakadémiai dramaturgiaszemináriumán az akkoriban zajló budapesti opera-előadásokról is, többek közt olyanokról, amelyekről maga is kritikát írt, immár a *Muzsikába* – a lappal szintén éppen akkor került kapcsolatba. Egy alkalommal lelkesen elemezte az Operaház René Terrasson rendezte CARMEN-produkcióját. Fejtegetéseiben – mint ahogyan a *Muzsikában* megjelent cikkben is – fontos szerepet játszott a díszlet (a francia Terrasson egy személyben volt a produkció rendezője, díszlet- és jelmeztervezője). Emlékszem, ez a CARMEN-elemzés világította meg számomra először, hogy kedvező esetben a díszlet mennyivel több, mint pusztá dekoráció: „*eleven, dinamikus tér, amelyben súlyviszonyok és erővonalak érvényesülnek*”. Magyarázatával azt tudatosította bennünk, hogy a díszlet a drámai történés bizonyos tendenciáit felszabadítja, kiemeli, ezáltal jelentést hordoz és értelmez, s ugyanezt teheti a jelmez. Mind ez így, utólag elmondva a kétszerkettő banalitásával hat, az a részletgazdagon konkrét példatár azonban, amellyel Géza mondandóját az előadás számos mozzanatát segítségével híva alátámasztotta, világossá tette, hogy itt valaki a drámai szerkezet működéséhez elengedhetetlenül szükséges alkatrészek egyikéről beszél – olyan alkatrészeiről, amelyet szakemberként már számos alkalommal tartott a kezében, amikor az említett szerkezetet szétszedte és összerakta.

Szakemberként – és nem „a szellem arisztokratájaként”. Fodor Gézáról tudni lehetett – meg is írta ezt magáról nem egyszer –, hogy idegenkedik mindenfajta, a művészet területén megnyilvánuló finomkodástól és előkelősködéstől; ingerülten reagált az olyan, *ab ovo* véleménynyilvánításokra, amelyek hajlamosak egyetlen mozdulattal műfajokat söpörni le az asztalról pusztán azért, mert azok eredetvidéke nem a magas kultúra fensíkja. Ezt a szellemi elfogulatlanságát emlékezetem szerint a zeneakadémiai tanítás során deklaratíván nem fogalmazta meg ugyan, akadt azonban olyan pillanat, amikor spontán módon mégis megnyilvánult. Egy alkalommal a minden üresjáratról mentesen feszes, hidegen tárgyilagos (és ezért katartikus hatású) szerkesztésre keresve példát, nem a drámairodalom valamely klasszikus vagy modern remeke jutott eszébe, hanem egy pár évvel korábban készült, véres amerikai krimi, A FRANCIA KAPCSOLAT – egy drogtörténet 1971-ből, Gene Hackman főszereplésével. Történetesen ismertem a filmet, s visszagondolva rá, Fodor Géza szavait hallgatva egy gondolkodásmód modellje rajzolódott ki 1982-ben fiatal elmém előtt: *a kvalitás nem műfajspecifikus*. Ehhez hasonló élményem volt, amikor egyszer, évekkal később, már a *Muzsika* szerkesztőségében beszélgetve szóba került az ALFONZÓ VILÁGSZÍNHÁZA, benne a pompás Szophoklész- („Ödipuszi”) és Csehov- („Ványadt bácsi”) paródiával. Kiderült, hogy a jelenlévők közül nemcsak én szeretem ezeket a lényeglátó humoreszkeket, hanem Géza is, sőt remekműnek tartja őket, Markos Józsefet pedig a clown archetipusát megtestesítő, nagy művésznek. Mindebben nem az volt érdekes, hogy Fodor Géza leereszkedett a szórakoztatóipar szintjére, és egy kabarétréfát, *annak ellenére*, hogy csak kabarétréfa, jónak tartott, hanem hogy számára magától értődött: az ALFONZÓ VILÁGSZÍNHÁZA három kis szkeccse nagy művészet.

Miért említem ezeket az apróságokat? Mert tapasztalatom szerint némelyek, akik nem ismerték Fodor Gézát, s talán írásait is csak felületesen olvasták – alighanem az enciklopédikus műveltség apparátusa által megtévesztve –, zárkózott, merev szobatudósnak képzelték-képzelik őt. Én hangsúlyozottan *nem* ilyen embert ismertem meg személyében. Nyitottnak, párbeszédet kedvelőnek, vitára késznek és őszintén szerénynek láttam. Olyan embernek, aki nem nélkülözi a humort, sőt ami az iróniát illeti, az jószerevével állandóan jelen volt szóbeli megnyilatkozásaiban. S hogy mennyire nem volt szobatudós, meggyőzően bizonyítja, milyen rendhagyó kapcsolatot mutatott teória és praxis az ő munkásságában. Az olyan szerteágazó tudású esztéták-kritikusok, amilyen ő is volt, sokszor valóban hajlanak az elvonultságra. Megecsik, hogy a gyakorlat vékony jegének szélén megtorpanva azt mondják: ez már nem az én területem. Géza színházi dramaturgi munkássága bizonyítja, hogy fiatalságától kezdve mindig volt bátorsága behatolni a gyakorlat füst- és verejtékszagú sűrűjébe: oda, ahol a műalkotások még nem *készen vannak*, csak *készülnek*. Ritka erény ez olyan embertől, akinek szellemi énjéi között jelentős szerepet vállal a kritikusi ego. Utóbbi nem szereti, ha bírálható helyzetbe kerül. Géza nemcsak a Nemzeti, majd a Katona dramaturgjaként vállalta ezt a helyzetet, de a nyolcvanas évek végén, amikor Petrovics Emil foglalta el az Ybl-palota főigazgatói székét, az új direktor hívó szavára kész volt a köznyelv által viperaháznak becézett intézményben feladatot vállalni, ismerte ugyanis Petrovics elképzeléseit, helyesnek tartotta azokat, és bízott bennük. (Ez idő alatt persze szüneteltette az operakritika-írást, nem csekély gondot okozva a *Muzsika* szerkesztőségének.) Idekívánkozik, hogy operaszövegkönyv-írásra is vállalkozott: tőle származik két Balassa-mű: AZ AJTÓN KÍVÜL, valamint a KARL ÉS ANNA librettója.

Ha készpénznek vesszük a természettudós Buffon közhellyé koptatott maximáját, mely szerint a stílus maga az ember, elmondhatjuk, hogy Fodor Géza stílusa valóban híven tükrözte a háttérben meghúzódó személyiséget, sőt annak formálódását is. Írásainak nyelve, mondatszerkesztése kezdetben aligha tagadhatta volna le az erős filozófiai-esztétikai alapvetést, s ez nem tette olvasmányosabbá operakritikáit, inkább némi szárazságot, olykor merevséget eredményezett. Ami a terjedelmet illeti, nekünk, a *Muzsika* szerkesztőinek, viszonylag csekély oldalszámmal gazdálkodó lapnál dolgozván, kezdetből gondot okozott írásainak (sőt azokon belül bekezdéseinek, mondatainak) lélegzetvétele, az a hasonlíthatatlan *himmlische Länge*, melynek arányrendszerében gondolatait kifejtette. Gondot okozott, mert felborulással fenyegette a karcsú lap belső arányait – ám azt is világosan láttuk, hogy Géza szövegeit nemcsak meghúzni nem lehet a fontos tartalmak károsodása nélkül, de rövidebb cikkeket sem szabad kérnünk tőle – mert azok az írások már egy másik szerzőtől származnának, mi pedig ezt a Fodor Gézát szerettük és értékeltük, tudván, hogy esszéi a magyar operakritikában egyedülálló szemléletet és színvonalat képviselnek. Idővel azután észrevehettük a beszédmód oldódását. Magam legalábbis úgy éreztem, Géza az utolsó évtizedben sokkal kollokvialisabb stílusban írt, szövegeiben elfoglalta méltó helyét a humor, sőt az ön-íronia. Mind gyakrabban fordult elő, hogy nem csak a kész, kikristályosodott értékítéletet fogalmazta meg, de a végkövetkeztetéshez elvezető töprengéseit, kételyeit is beleszótta az érvelésbe, mintegy önmagával vitatkozva, máskor egy korábbi véleményét bírálta felül. Megemelték írásait ezek a részletek, melyek elegánsan jelezték: a kritikus nem kíván a szellem erős emberének mutatkozni, nem hiszi tévedhetetlennek magát, sőt azt sem gondolja, hogy hallgatnia kellene saját korábbi tévedéseiről, ha egyszer felismerte őket. Az évek során szóhasználata is sokkal életközelibbé vált, még az argót sem számúzta írsaiból: egy alkalommal egy rendezésről azt írta – *túl van spílázva*. Mesterinek éreztem, hogy ezek a fordulatok soha nem élkelődtek idegen testként a szövegeibe: mindig természetesen hatottak, mindig megvilágítottak valamit. Az pedig a legutolsó néhány év meglepetése volt, hogy kiderült róla: az *Élet és Irodalom* kritikusként tud a korábbitól teljesen eltérő léptékben, eltérő hangon, hetilapközönségnek tömör jelentést adni olyan produkciókról, amelyekről később a *Muzsikában* részletesebb elemzést közölt.

Nem írok le meglepőt, ha a rend kedvéért leszögezem: Fodor Géza polihisztor volt, a sokoldalú szellem kiveszőfélben lévő típusának egyik utolsó képviselője – reneszánsz egyéniség egy olyan korban, amely a végletekig specializálódás divatját diktálja. Ma egy tudós nem a fával, hanem annak legfeljebb egyetlen ágával, sőt az ágnak is csupán egy levelével foglalkozik – nem csoda, ha nem látja a fától az erdőt. Géza soha nem tagadta meg a kellő figyelmet a részletektől, de írásaiban mindig rálátott az Egészre is. A *Muzsika* szerkesztőségi búcsúztató szövegében már megírtam, s most kénytelen vagyok magamat ismételve újra megfogalmazni, mert fontosnak érzem: a kritikai Fodor-esszék egyik legvonzóbb tulajdonsága számomra a *tágabb összefüggések* tisztelete, szeretete volt. Géza egy művet, egy előadást, egy rendezőt, karmestert vagy énekesi teljesítményt soha nem önmagában szemlél, mindig egy pályáiv állomásaként, magát a pályáivet pedig elhelyezte az operajátszás fejlődésének-alakulásának tendenciái között. Talán ezzel a hajlamával-igényével függött össze az a képessége is, amely – saját értékrendje ellenében – képessé tette arra, hogy neki nem tetsző művészi produktumokat is elfogadjon, ha azok a *maguk rendszerén* belül koherensnek, átgondoltnak bizonyultak.

Sok éven át írta elemzéseit, de nemcsak fáradhatatlannak ismertem meg, hanem mintha idő múltán kopás, fásulás helyett inkább erősödött volna benne az érdeklődés: többet vállalt, növelte a tempót, kívülről úgy látszott, valósággal habzsolja a feladatokat. Legnagyobb operakritikusi munkáit, a *Muzsika* hasábjain megjelent összehasonlító interpretációelemzéseket a legutóbbi években tette le a szakma asztalára. Ezekben egyedülálló műismeretről és interpretációtörténeti, diszkográfiai tudásról tett tanúságot. És nem csak az operaműfaj területén volt otthonos: minden fontos koncerten jelen volt, lett légyen szó zongora- vagy dalestről, régizenei eseményről vagy szimfonikus műsorról. Véleménye volt Schiff Beethovenjéről, Szokolov Brahmsáról, Matthias Goerne Schubertjéről, Vashegyi György Haydnjáról. Minderre csak egyetlen magyarázatot tudok elképzelni: számára, úgy látszik, a zene – és ezen belül elsősorban az opera – személyes ügy, szenvedély, élet-halál kérdése volt. Amikor egy új produkcióval találkozott és arról szóban vagy írásban véleményt formált, nem munkát végzett, hanem azt az olthatatlan élményszomjat elégítette ki, amely kezdettől munkált benne. Példája ösztönző és megszégyenítő egyszerre: nyilvánvaló, hogy csak így érdemes, ám az is nyilvánvaló, hogy nagyon kevesen akadnak, akik számára a művészet valóban kenyér, víz, éltető friss levegő. Fodor Géza e kevesek közé tartozott.

Ács János

## OPERA-KALAND

Fodor Gézát nagyon régen ismertem, sok szeretettel és tisztelettel, kíváncsisággal figyeltem – munkáját, személyiségét. Művészkapcsolatunk azonban különös fordulatot vett, amikor az *Élet és Irodalomban* rendszeresen megjelenő operakritikáit kezdtem el figyelmesebben olvasni. Legérdekesebbnek és legmeghökentőbbnek azt a gesztusát találtam, hogy az olvasók számára elérhetetlen, ismeretlen, nagyon ritkán játszott, virtuális közönséget feltételező DVD-ken megjelenő előadásokról is írt kritikákat, melyekről nyilvánvalóan tudta, hogy szinte senki vagy legalábbis nagyon kevesen láthatták. Megdöbbenett az az elszántság, az az éteri makacsság, amellyel megpróbálta rögzíteni nem létező nézőinek azokat a világokat, melyeket már nem fekete lakklemezen, videón, magnetofonszalagon, hanem az egyik legmodernebb eszközön: DVD-n adtak ki.

Az egyik ilyen kritikájának elolvasása után felhívtam – az adott előadást természetesen nem láttam, mert nem láthattam, ennek ellenére rendkívül kíváncsi voltam, hogy Géza hogyan próbálja megragadni a Zenét és az Operát pusztán csak Szavakkal, Szöveggel úgy, hogy belül tudja: mint egy magányos Tanú számol be az Örökkévalóságnak. Telefonbeszélgetéseink egyre gyakoribbak és elmélyültebbek lettek.

Egyik személyes találkozásunkkor szóba hoztam egy különös ideát. Megkérdeztem tőle, hogy mi lesz a következő penzuma a lap számára. Azt felelte, hogy körülbelül egy hónap múlva a *WOZZECK* című előadásról fog kritikát írni. A helyzet pillanatnyi ihletettsége folytán felajánlottam neki, hogy ugyanazt az előadást nézzük meg DVD-n mind a ketten, és én megpróbálok a magam eszközeivel egy „kritikát” írni. Gézát ez a gesztus

rendkívül meglepte, de örömmel fogadta, és meg is állapodtunk, hogy egy megadott időpontban „kritikát cserélünk”.

Hihetetlen erőfeszítéssel próbáltam megragadni a rendezést, a látványt, az énekeket, a zenekart és nem is gondoltam, hogy milyen elképzelhetetlenül nehéz ez a feladat. Végül is adott határidőre megírtam életem első kritikáját – mely természetesen virtuális volt, hisz nem megjelenésre szántam. E-mailen elküldtem Neki; hisz csak miatta vállaltam ezt a „keresztre feszítést”, és kíváncsian vártam választát.

Levelezésünk talán mutatja azt a szokatlan izgatottságot, mely mind a kettőnket elragadott.

A határidő napjának krónikája:

-- Original Message --

**From:** Ács János  
**To:** Fodor Géza  
**Sent:** Wednesday, February 27, 2008 10:30 AM  
**Subject:** Wozzeck

Kedves Géza!  
Nagyon igyekeztem. Ennyire tellett. Fantasztikus élmény volt.  
Tisztelettel,

Ács János

2008. február 27. 12:00

-- Original Message --

**From:** Fodor Géza  
**To:** Ács János  
**Sent:** Wednesday, February 27, 2008 3:56 PM  
**Subject:** Wozzeck

Reggel mentem el hazulról és csak most, 4-kor értem haza.

Géza

-- Original Message --

**From:** Fodor Géza  
**To:** Ács János  
**Sent:** Wednesday, February 27, 2008 10:22 PM  
**Subject:** Wozzeck

Kedves Jani!  
Izgatottan olvastam, amit írtál. Te vagy könnyebb helyzetben, mert az én egyenes vonalú gondolatmenetemet egyszerű követni, a Te impresszionisztikusabb és eredeti asszociációidat jóval nehezebb. Ez nem kifogás, hiszen engem éppen az érdekel, ami a Te megközelítésedben és felfogásodban egészen *más*. Nem állítom, hogy első olvasásra mindent értek, de amit írtál, tele van éles, pontos, megvilágító észrevételekkel?, in-

kább *képekkel*. Az egészből sugárzik, hogy nem hidegen fogadtad az előadást, hanem nagyon is megfogott. Nekem csak annyit higgyél el, hogy a zene nem kaotikus, sőt. Az még önmagában nem volna érdem, hogy nagyon kiszámított, csak hatásában kaotikus, de biztos vagyok benne, ha még néhányszor meghallgatod (esetleg érdemes is látvány nélkül), felismeresz benne visszatérő motívumokat, kompozíciós logikát. És hallgassd meg külön a Wozzeck öngyilkossága és az utolsó jelenet közti közzenét – kifejezetten puccinis. A németek persze mahleresnek érzik, de ez az ő sovinizmusuk; olyan az, mint a MANON LESCAUT intermezzója. Egy szó, mint száz: jó impulzusokat adtál.

Géza

A két kritika egymás mellett (részletek):

### Egy Katonafiú története

#### II/2.

Az árokból felpattanó glissando két Figurát lök a színpadra: a Doktort és a Kapitányt. Neuraszténikus quasi társalkodásuk, bumfordi idiotizmusuk, betegség étlap-kínálgatásaik, fog- és szájvizitációjuk, lumpen tisztii degeneratív verbális rejszolásuk, hipohonder bábjátékosságuk mögött két korrekt elmebaj: a rejtett Utherizmus és az eltitkolt Szifilitikusság fázisait festi fel a piccolo, a fagottok és a kontrafagottok által megszótt Vásznonra a rendező; hogy már a zenekar egy kiállítására ott is álljon az áldozat, a céltábla, Wozzeck.

Duettjük: bravúros féltékenység-beetetés a Hőscincér és a Szakállas Ember közötti allúzió sugallata.

Néma és cinikus röhögésük, majd tudatosan megformált double-Jágójuk hangja megőrtíti a kiszolgáltatott, alávetett és mégis fegyelmezett Wozzeck-Othellót.

A csodálatos mimus képességekkel rendelkező faldett-tenor Kapitány, a sikeres *coitus* után, mintegy férfi Bajadér, táncosan, talányosan és félelmetesen tűnik el a sötétben.

A bebetetés munkájába belefáradt Duett, az Ajtó előtt elemzi Wozzeck primitivizmusának általuk diagnosztizált alanyát. A megvezetett Wozzeck egy felhergelt állat ordításával rebbenti szét őket.

(Ács János)

### Az asszony meg a kisleány

A Kapitány és a Doktor már Büchnernél „*filozofikus karikatúra*” (Halasi Zoltán pontos meghatározása), Chéreau a fenomenális Graham Clark és a remek Günter von Kannon segítségével végletesen fölfokozza a gesztikus, olykor már pantomimikus ábrázolást: az ostoba s az embertelenségig egoista agyaskodás démonikus bohócai. A Mark Baker alakította Tamburmajort viszont nem esztétizálja, nem esztétizálhatja gyilkos humor, az, ami: impozáns, brutális hím. Franz Grundheber tökéletes Wozzeck, alkata, fizikuma erő sugároz, melyet a figura föl-fölforró indulata már-már lázadónak sejtet, de kiszolgáltatottságának zsigeri tudata rögtön ki is olt; mindenoldalú nyomás alatt vergődő, önmagába beszorított személyiséget még nem láttam ilyen sokféleképpen; a közvetlen valóságban túltekintő szeme valóban vizionárius természetéről tanúskodik.

(Fodor Géza)

(Alban Berg: Wozzeck, DVD, Warner, 2007)

Következő lépésként arra gondoltunk, hogy egy élő előadást elemzünk – mely nem visszajátszható, nem repetálható –, ezért elhatároztuk, hogy együtt megnézzük az Operaház mostani premierjét. Erre az előadásra már nem jött el.

Bár bliccelni szoktam a BKV járatain, arra az útra, mely Fodor Géza temetésére vitt, tudatosan jegyet vásároltam. Csak a megható és megdöbbentő szertartás után, otthon vettem észre, hogy a jegyvásárlási blankettán ez a szó szerepel: Opera.

Békés András

## A KRITIKA BECSÜLETE

Nem olyan régen jó néhány hetet Kolozsvárott töltöttem. Az igen nehéz személyi és anyagi körülmények között küzdő, nagy hírű magyar operaegyüttesnek igyekeztem segítséget nyújtani.

Ott-tartózkodásom vége felé, 1991. január 31-én, este 8 órára a Belvárosi Unitárius Egyházközség tanácstermében, a Brassai utca 6. szám alatt kisebb gyülekezet jött össze, hogy színházról, operáról beszélgessünk.

Már a vége felé tartottunk e barátságos kis összejövetelnek, amikor egy érdeklődő azt a kérdést tette fel: „*Na jó – de mi a viszonya a kritikához?*”

Sejtettem, hogy az ismeretlen érdeklődő maga is kritikus.

Érzékeny ponthoz érkeztünk.

„– és mi a véleménye Fodor Gézának az ön Parasztszünetéről írt kritikájáról?” – hangzott az utolsó kérdés. Nem tudtam, miről van szó. Miután már szépen benn jártunk beszélgetésünk harmadik órájában – megköszönvén a kedves figyelmet, ajánlottam, hogy térjünk haza.

Két nap múlva magam is hazautaztam.

Itt várt a *Muzsika* decemberi száma, benne Fodor Géza tanulmánya a PARASZTSZÜNET tévéműsoráról.

Azóta érzem kényszerét, hogy a nyilvánosság elé tárjam a kritikáról egy „kiszolgáltatott” gondolatait, melyeket ott Kolozsvárott egy-két hete könnyed fecsejje igyekeztem lazítani.

Valamikor pályám kezdetén minden rólam megjelent kritikát megszereztem, elolvastam, beragasztottam egy szép albumba. Pályám jól indult, ez megkönnyítette a dolgot, de fontosabb volt az öröm, hogy foglalkoznak velem. Eltelt jó idő, s aztán ez a harmónia egyszer csak megbomlott. Mélyebb szándékok vezettek már egy-egy műszínpadra vitelénél. Több megfontolás, tudatosabb cél, személyes szándék, önmeghatározás: „valamire” készülődtem, valami ellen. Felövő életem nagy íveket és mély bugyrokot járt be, gyülekeztek megszenvedett élményeim, kezdtek felszabadulni bennem az örökölt katasztrófák titokzatos emlékképei, s mindezek kezdtek hasonlítani a színdarabokból kihüvelyezhető esetekhez, kezdtek mozgássá és képpé válni bennem, ha szóra figyeltem, zenét hallgattam.

Nyüglődéseimnek ezen a táján szakítottam a kritika lázas böngészésével, s lemondtam arról, hogy a kritikus tolla feltétlenül gazdagítsa sikerélményemet.

Nem akkor történt a szakítás, amikor megdorgáltak. A szakítás akkor történt, amikor megdicsértek. Pontosabban barackot nyomtak a fejemre, pajtáskodva meghúzták a fülemet, megveregették a vállamat: „*Jól van, jól van – ez telitalálat volt.*” Szörnyű kifejezés.

Lassan-lassan kiűztem a szívemből ezeket az írásokat. De a mai napig számon tartom Kovács János kritikáját, melyet több mint húsz éve a TANNHÄUSER-rendezéséről írt. Ebben azt írta, sajnos Békés András az előadásban felsejülő „álmai” megint beleütöttek azokba a realitásokba, melyek az Operaház színpadán rendelkezésre állnak, és nem sikerült eredményes kompromisszumot kötnie. Pár évvel későbből Tallián Tibor nevét őrzöm mai napig, aki FIGARO-rendezéséről írt igen elmarasztalót. Nagy fájdalom lett ez az előadás, és fontos volt, hogy Tallián észrevette mindazt, amivel ez a rendezés a dicséretnek ellenére nem szolgált. Minden valamirevaló művész tisztában van képességeivel és gondjaival. Nincs fontosabb számára, mint hogy megtudja, mit nem csinál jól, hol hibáz, hol téved, hol tart. Ha nem lel kiutat, az is lehet, hogy mindezt elnyomja magában. De nincs nagyobb megkönnyebbülés, mint ha valaki rábök a lényegre. Fájhat ez is pillanatnyilag. A szike is éleset hasít, amikor a daganatba vágják. De amikor kilöttyent a haszontalan anyag – nagy a megkönnyebbülés.

A legjelentősebb kritikai élmény 1974-ben ért Németországban. A TRISZTÁN ÉS IZOLDÁ-t rendeztem Augsburgban. A bemutatót követő negyvennyolc órában az összes napilap terjedelmes írásokat közölt az előadásról. Tudom, mit jelent a napilapok kritikai lehetősége, s főleg, hogy ugyanez Magyarországon milyen gond volt akkor s maradt máig.

Ezekben a német lapokban, ami személyemet illeti, természetesen eleve volt különbség a napilapok pártállása szerint. A jobboldali lapok kevésbé, a baloldaliak jobban viszonyultak ottani működéséhez. De akár dicsértek, akár nem, a legtöbb cikk szerzője le tudta írni, amit látott. Pontosabban: azt írta le, ami a látottak mögött megmutatkozott. Azt írta le Augsburgban, amit én Budapesten, akkori lakásomban, a Rege utcában, kettesben önmagammal kigondoltam, elterveztem, fontolgattam, dédelgettem. S csak azután azt, hogy ez tetszett-e neki vagy sem, megvalósítva látta-e vagy sem.

A kritika részéről addigi életemben ez volt a legnagyobb megtiszteltetés. Nem a dicséret vagy az elmarasztalás. Szándékaimnak pontos felismerése, végzett munkám szakszerű leírása, megértése mindannak, amiért törtem magam. S csak magamban polemizálva éreztem jogosnak azt is, hogy egyetértek-e a végén kicsengő véleménnyel vagy nem.

Idehaza nem kis bosszúság volt nem egyszer, hogy a kritikát író tollforgató nem is látta, amit nézett. Nem tudta megkülönböztetni a rendezést a díszlettől, egy szereplő teljesítményét a rendezés szándékaitól, szinte mulatságszámba ment olykor, ha a rendezés meghatározó szándékait a műnek tulajdonította, majd ezt kérte számon a rendezőtől.

Ráadásul a kritikákban is fel-felbukkant abnormálisan működő közéletünk betegsége: a rangok, hierarchiák, az éppen uralkodó irányzatok beszámítása az értékelésbe. Arról nem is kívánok most értekezni, kinek volt kitapintható jövőképe a magyar operajátszásról.

A kritika kritizálása kényes, kerülendő téma – alakuló egzisztenciákat nagyon is veszélyeztet. Egyszer mégis lehet róla beszélni (szeretném megengedni magamnak), mert végül is alkotás és kritika, alkotó és kritikus viszonya élő, létező valami, s ha sok jogos és joggal indulat veszi is körül – egymásra hatásuk elkerülhetetlen.

Látszólag arról van szó, hogy fáj, ha bántanak, jó, ha dicsérnek; ha másokat dicsérnek, bosszantó, ha másokat szidnak, bizsergető. De még a felszínes megítéléseknek is – ha szidnak, ha dicsérnek – egzisztenciális jelentősége van.

Egy élethivatás beteljesítésében azonban ez már igencsak módosul. Ebben a távlatban ugyanis egy alkotó nem az egzisztenciáját – önmagát akarja elérni. Ellentmondásos küzdelem ez, de mihelyt feladja az utóbbit, ennek árán elért egzisztenciája nem biztos, hogy boldoggá teszi.

Volt kollégám, aki már az első próba előtt tudta, hogy élete egyik főművét kezdi rendezni. Én szorongós voltam, nekem visszajelzésre volt szükségem. Én tudtam, hogy a jól prosperáló „közmegegyezés” mechanizmusába nem férek bele, megzavarom, indulatokat váltok ki, ezért visszafojtott ambícióimra visszajelzést vártam. Ha kártyaváram időnként összeomlott, csáléra sikerült, nem volt nehéz észrevenni. De hogyan kell újra rakni, új kártyákra van-e szükség, hány tizedmilliméterrel kell arrébb rakni, keresni kell-e kevésbé huzatos helyiséget, elég sima volt-e az asztal lapja – ehhez kellett pontos, együtt érző, szakszerű felismerés.

A kritikától való tartózkodásom táján Fodor Géza nevével magammal kapcsolatban a 81/82-es évek táján ismerkedtem először. Számomra nem volt szerencsés ez az ismerkedés. Ekkoriban egy-két olyan munkámról írt, ami már tíz-húsz éve kallódott a repertoáron. Nem sok elismerés csendült ki belőle. De ez bántott kevésbé. Leginkább azt éreztem igaztalannak, hogy tíz-húsz éves rendezéseken kérte számon napjaink szellemi igényét. Mindenesetre úgy éreztem: Fodor Géza nem sokra tart, nem sok fantáziát lát bennem. Ezt még akkor is igazolva láttam, amikor később, már a SEVILLAI-rendezésem után odáig jutott, hogy „...B. A., úgy tűnik, jelenleg az Operaház belső rendezői között az élre tört...”.

Ne kerteljünk, a kritikához való viszonyunkat természetesen a hiúságunk határozza meg. Így hát minek örülhettem volna ezt olvasva? Közel harminc évig ketten voltunk a házban, akik rendezéssel foglalkoztunk. Hogy lehet nem észrevenni, hogy e kétfele rendezés teljesen más irányba mutat?

Mindebből következhet, hogy ekkoriban „alkotói közérzetem” nem volt éppen rózsás, pedig mögöttem volt Offenbach KÉKSZAKÁLL-jának friss, kirobbanó, de hamar eltemetett sikere, egy nagy örömmel fogadott Dóm téri HÁRY JÁNOS – így aztán erős indulattal veselkedtem neki az Operaház nem működése folytán a startnál teljesen lehetetlennek látszó feladványnak: a négy szereposztásos PILLANGÓKISASSZONY-nak.

Mihály András igazgatása kezdetétől többször mélyen megalázott, felborzolta apadó kedélyemet Ljubimov jelenléte, és elhatároztam, nem leszek többé tekintettel az Operaház örült összevisszaságára, nem tolerálom a számtalan önös személyi ambíció produkcióellenes fondorkodását, és megmutatom, hogyan lehet a mi körülményeink között ugyanabban a rendezésben négy-négy különböző személyiséget úgy létrehozni saját szerepében, hogy még mindig ugyanazt az előadást adják elő.

Ez a magam játéka volt és számos szereplőé, akik örömeiket lelték és sikert arattak benne.

De ezen kívül semmi, hiszen anyaintézményemből alig láthatta valaki folyamatosan mind a négyet, kritikusok is csak szétszórtan, Mihályról sem hiszem, hogy sok egyéni ambíciója között erre időt tudott volna szakítani.

S akkor jelent meg Fodor Géza folytatásos „kisregénye” a *Muzsikában* ezekről az előadásokról.

És most, nyolc év múlva ugyanennek a lapnak múlt decemberi számában ír Fodor a PARASZTBECSÜLET tévéváltozatáról. Ebben az írásban pályáivem új kiindulópontjának tekintem ezt az előadást, és azt is írja, ekkor világosodott meg számára, mi munkálhatott korábbi operarendezéseimnek mindazon furcsaságai mögött, melyeket addig csak elmentmondásoknak, következetlenségeknek, hibáknak látott.

Ugyanebbe a számba még egy cikket írt: kritikusi működéséről vall benne. Ebben többek közt azt mondja, hogy azért akar csak folyamatos elemző kritikát írni, hogy értelmezhesen, visszatérhessen témákra, korrigálhassa saját magát – ha szükséges –, hogy ne egy kritika jelenítse meg a kritikust, hanem a kritika iránya.

Nos, az a PILLANGÓ-elemzés *akkor* sorsdöntő volt a pályafutásomon, mint most Fodornak a PARASZTBECSÜLET tévéváltozatáról írt filozófiai, esztétikai és költői elemzése is.

*Akkor* – mint az Fodor egyéb velem kapcsolatos kritikai megjegyzéseiből is kitűnik – megítéltetésem nem volt különösebben ragyogó. Az a kritikai tendencia, mely a prózai színházakban kemény szavakkal ostromozta kortársaim renyhülő munkáit, akkoriban az Operaház rendezéseit, rendezőit kezdte ki. Ha nem mondták is ki, de nem lehetett nem érezni, hogy ez rám is vonatkozik. Igen ám, de ha én 1983-ban ilyen szinten jeleníthettem meg „váratlanul” a PILLANGÓ mind a négy variációját, akkor ennek (bennem) előzménye is kellett hogy legyen. (Még most, hét év múlva is – múlt év szeptemberében – Athénban a Heródes Atticus ötezer személyes görög színházban példátlan sikert és elismerést hozott ez a PILLANGÓ.) E mögött makacs, konok, állhatatos küzdelmeknek kellett lenni – mint ahogy voltak is.

Ez időben lényegében már lezajlott előttem többünk pályafutása, élete. Már jócskán tapasztaltam, hogy a hivatali pozíciók megszerzése, halmozása és makacs birtoklása milyen káros a megújulni vágyó tehetségre. Kerültem is mindig e pozíciókat, s ezeknek a helyzeteknek a hiányát, hátrányát is végigszenvedtem.

Kint maradtam, s éppen így megengedhettem magamnak, hogy egy percre se adjam fel annak a lehetőségét, hogy a hazai és Hajós utcai körülményeink között is lehet operát szépen, mélyen és értékesen művelni, s hogy számomra az igazi opera-előadásnak nem az a végcélja, hogy a Műfaj csak „önmagát” reprezentálja, reprodukálja.

Néha görcsössé vált küzdelmem során csak kevesen hittek bennem tartósan, rendületlen bizalommal. E kevesek hite természetesen sorsdöntő volt számomra. E kevesek között voltak műszakiak, énekkari tagok, énekesek számosan, karmesterek, prózaiak, „ártatlan” közönség, mi több, kritikus is – civilben. Igazgató nem volt köztük.

Mindebből következik, miért lett számomra annak idején olyan meghatározó Fodor Géza PILLANGÓ-elemzése a *Muzsikában*.

Először történt, hogy valaki kritikusi minőségben megfogalmazta, mit cselekedtem. Belelátott szándékaim rugóiba, gondolataim fonákjába is. És értelmét látta törekvéseimnek.

Tudom jól, a színház, az opera hol eszmény, elhivatott szellemi magaslat, hol divat, olykor hókuszpókusz, sőt kóklerség.

Ez így van rendjén, mióta a műfaj él.

És éppen ezért az is természetes, hogy ilyen a tükre is: a kritika.

Fodor Géza most legújabbán a PARASZTBECSÜLET tévéváltozatának kritikájában olyan magaslatból látta meg a mélyben rejtőzködő gondolatmagot, indítást, szándékot, akaratot, reményt, hogy az még számomra is revelatív, aki magam voltam a gőzölgő lombikja ezeknek. Itt-ott meghökkenve olvasom, hogy néha szinte szóról szóra írja le gondolataimat, melyeknek egy részét még munkatársaimmal sem oszthattam meg, s teszi ezt olyan nagy ívű filozófiai, műfaji, esztétikai összefüggésekben, melyeket én még cik-

ke alapos tanulmányozása után sem tudnék saját tevékenységemről ezen a szinten megfogalmazni.

Isméltlem: ha igaz az, amit Fodor Géza pályáivemről a PILLANGÓ óta a PARASZTBECSÜLET-ig elkönyvel, véleményez – ezt az ívet én nagy részben, de indíttatásként, továbblendítésben mindenképpen neki köszönhetem. Írásai életem jelentős eseményei lettek. Más alkalmi biztatások, elismerések mellett ez a színvonal, ez az igényesség szilárdítja önbecsülesemet, és értelmet ad a magammal való küszködésnek is. Legutóbbi cikkében a magam remélt mércéjét, mint megvalósulni látszót, most már követelményként állítja elém, s én most már végképp ennek a szintnek akarok megfelelni.

Operai pályafutásom során, meghatározó módon, a következők értékelték biztatónak és reményt keltőnek tevékenységemet: Nádasdy Kálmán, Szabolcsi Bence, Ferencsik János és most már mondhatom, évek óta Fodor Géza. Megtisztelve érzem magam ezért a gondos és alapos figyelemért, empátiáért.

A művészi alkotás módja – szerencse kérdése is. Boldog az bármikor, akinek a felsőbbiségek jóakaratóból egyszer csak úgy kipattan fejéből az „isten” szikra. A PARASZTBECSÜLET tévéváltozata előtt én ezt a művet háromszor „sikeresen” megrendeztem különböző közegekben. A stúdiófelvételekig a rendezés vállalásától hat hónap telt el. Ennyi ideig érleltem teendőimet. Eközben újra megjártam Szicíliát. Megvívтам stíláris csatámat a megbízómmal. Mindent épp ellenkezőképpen tettem, mint ahogy kívánta. Részt vettem a betanításban, a zenei felvételeken. Írtam egy tanulmányt a műről. Többet és alaposabban próbáltam teremben, mint az anyaintézetben valaha is lehetett. Benne van ebben a munkámban életem és a műfaj lehetőségeinek tapasztalata és megannyi ambíciója. Számptalan munkatársam együtt érző, tehetséges munkája.

Most szerencsénk van, mert a kritika méltányolta igyekezetünket. De nem ez a lényeg.

Az a felkészültség, felelősség, az a szellemi többlet, ami a gyakorló színházi emberrel szemben elméletileg ilyen alapos és szerteágazó, ilyen íráskészséggel visszaigazolja szándékainkat, cselekedeteinket – ez a kritika becsülete.

1991

Kertész Iván

---

## FODOR GÉZA ÉS KÖZÖS SZERELMÜNK, AZ OPERA

Senki sem szeret temetésre járni. Engem azonban, függetlenül attól, hogy mennyire érint az elhunyt elvesztése, maga a szertartás is nyomaszt. Ha egyházi, akkor azért, mert sokkal több szó esik benne a vallásról, mint arról, akit elföldelnek, ha világi, akkor pedig azért, mert az számomra valahogy száraz, steril, hangulattalan, mentes minden poézistól. Géza temetése kivételnek számított ebből a szempontból: az egésznek az összeállítása, a beszédek, a kiválasztott zenék mind kivételes élményt nyújtottak a megjelenteknek. Nagyon szép szertartás volt, méltó ahhoz, akit eltemettek. Engem különösen két momentumra ragadott meg annyira, hogy könnyes lett a szemem: az egyik az volt, amikor az urnát kivitték a ravatalozóból, és megszólalt A VÉGZET HATALMA

egyik gyönyörű dallama, a „*La vergine degli angeli*” a második felvonás fináléjából; a másik pedig az, amikor Géza hamvai mellé A VARÁZSFUVOLA zongorakivonatát is eltemették. Mindkettő közös szerelmünkkel, az operával van kapcsolatban, ezzel a több mint négy száz éves, csodálatos műfajjal, amit már annyian és annyiszor elparentáltak, és ennek ellenére él és virágzik, ha olykor virág helyett gyomot terem is.

Gézát személyesen az 1980-as évek elején ismertem meg, amikor a *Muzsikába* kezdett írni. Akkor még volt a kritikusoknak állandó belépőjük és külön páholyuk az Operaházban, a földszint bal 1-es. Bevallom, ebben a szűk körben először kicsit bizalmatlanul fogadtuk az újonnan megjelenő fiatalembert, annak ellenére, hogy tudtunk megjelent kitűnő könyvéről meg arról a librettóról is, amelyet Balassa Sándor AZ AJTÓN KÍVÜL című operájához írt. Mit keres itt, ha nem zenész és nem is újságíró? Azután, ahogy beszélgetni kezdtünk, és alaposabban megismerhettem szaktudását, szerénységét, rokonszenves emberi vonásait, megkedveltem őt, és – azt hiszem – ő is engem.

2005-ben a *Muzsikában* SZUBJEKTÍV KÖSZÖNTŐ címmel cikket írt a hetvenötödik születésnapom alkalmából. Persze elismerően írt rólam és munkásságomról, de a maga őszinte módján rámutatott arra is, mennyire más oldalról és különbözőképpen közelítettük meg az operát. Így kezdte írását: „*Nem tudok visszaemlékezni, mikor kezdtem olvasni Kertész Iván operakritikáit – úgy a '60-as évek elején lehetett. Nem sokra tartottam őket. Egyetemista voltam, telítve filozófiával, Hegel- és Lukács-esztétikával, egészen más elképzelésim voltak az »igazi« művészetkritikáról.*” A pályafutásunk ugyanis egészen különböző módon kezdődött: Géza egyetemre járt – és ahogy az előbbi idézetből is kiderült – filozófiát és esztétikát meg irodalmat tanult, én érettségi után fizikai munkás voltam, majd hivatásos zenész lettem, nyolc évig a Magyar Rádió énekkarában dolgoztam. Közben elvégeztem a Zeneművészeti Főiskola karvezető tanszakát, majd 1958-ban a Rádióban mint operaszerkesztő új munkát kaptam, semmilyen egyetemnek még a környékén sem jártam. Ebből is kitűnik, hogy amíg ő alapos elméleti képzésben részesült, én a gyakorlat útján lettem a vokális zene elkötelezettje. Persze ezt mindkettőnknél megelőzte gimnazistakorunkban az intenzív operába járás, amely számos dalmű sokszoros megtekintésével ebben a tárgy körben megalapozta anyagismeretünket. És itt nem kerülhetem el azt a fontos tényezőt, hogy nem ugyanahhoz a nemzedékhez tartoztunk. Ő 1943-ban született, én tizenhárom évvel korábban, 1930-ban. 1946 és '49 között, amikor én a legtöbb időt töltöttem az Operában, akkor működött itt a nagy karmester, Otto Klemperer, és az ő emlékezetes Mozart-ciklusain ismerhettem meg a SZÖKLETÉS-t, a FIGARÓ-t, a DON GIOVANNI-t, a COSÌ FAN TUTTÉ-t, A VARÁZSFUVOLÁ-t. Emellett előtte és utána abban a „szerencsében” is részesültem, hogy politikailag is többé-kevésbé szenvedő részese lehettem azoknak az eseményeknek, amelyek Magyarországon lezajlottak. Tizennégy éves voltam, amikor a németek megszálltak minket, tizennyolc az úgynevezett fordulat éve idején. Bizonyos fokú viszolygásom a filozófiától és az esztétikától éppen a sztálini időkből datálódik. Előtte kifejezetten érdekelt a filozófia, emlékszem, milyen élvezettel olvastam Will Durantnak e tudományágot népszerűsítő művét, A GONDOLAT HŐSEI-t. Azután az a vulgáris mód, ahogy a marxista filozófia felsőbbrendűségét hirdették, és az erőszakosság, ahogy terjesztették, elvette a kedvem az egészszótól. Ehhez jött később a zsdanovi esztétika. Túl fiatal és műveletlen voltam ahhoz, hogy fel tudjam fogni annak teljes borzalmasságát, de éreztem, hogy valami nincs rendben körülöttem. És hát sehogy sem tudtam kibékülni azzal a nyelvezettel, amelyben a filozófiai-esztétikai tanulmányok, cikkek készültek. A magyar bölcsészek – Lukács György közvetítésével – a német tudományos stílust vették át, amely sokkal nehezkesebb, bonyolultabb, mint a francia vagy az angol. Ezt az általam esszéstílusnak elnevezett irályt

azután mindenféle írásomból igyekeztem kiküszöbölni. (Ha ritkán igényes folyóiratokba kértek tőlem cikket, ezt a szememre is hányták.) Géza, aki 1962 és '67 között járt egyetemre, javarészt elkerülhette ezeket a szellemi atrocitásokat, és főleg olyan területre specializálódott, amely az én képzésemből teljesen kimaradt, nevezetesen a prózai színházra meg annak elméletére, hogy abban később a Katona József Színház dramaturgjaként és kiváló szakkönyvek szerzőjeként igen magas fokra jusson. Nekem húszéves koromtól fogva a zene volt a hivatásom, Géza az egyetemi oktatás, a dramaturgia munka, a *Holmi* szerkesztése mellett – bármilyen kivételes színvonalon is – csak mellékfoglalkozásban írta operai tárgyú könyveit és kritikáit. Ő nagy lemezgyűjtő és -hallgató volt, alaposan ismerte a régi és az új felvételeket, és ez biztos alapot adott arra, hogy összehasonlítsa őket az élő előadásokkal. Én nem voltam lemezgyűjtő, hiszen elvben – mint a Rádió operaszerkesztőjének – teljes egészében rendelkezésemre állt az intézmény hatalmas szalagtára. Persze a gyakorlatban igen keveset hallgattam meg belőlük, részben azért, mert a munkahelyemre nem élvezni, hanem dolgozni kellett bejárnom, részben pedig azért, mert mint olyan valaki, aki évtizedekig állandóan zenével dolgozik, szándékosan mérsékeltem magam, hogy ne fásuljak bele a sok zenehallgatásba. Ez sikerült is, mert máig is szeretem a zenét. És ez vonatkozik arra is, hogy operába sem járok sokat. Géza sokkal gyakrabban látogatta az intézményt, többször is megnézett egy-egy új produkciót, mielőtt megírta volna róla kritikáját. Azért sem restelt elmenni a színházba, hogy tanúja legyen egy-egy fiatal énekes bemutatkozásának valamilyen új szerepben. Másképpen írtuk a kritikáinkat is. Most eltekintve attól, hogy ő a *Muzsikában* olyan terjedelemben írhatott, ahogy akart, alapos, elemző bírálatokat, nekem pedig a bulvárosodó napilapokban egyre kisebb hely jut erre a célra. Ő, mint elkötelezett színházi ember, az operában is a modern rendezések híve volt, én, mint egy idősebb generáció képviselője, több fenntartással viseltetem ezek iránt, és mint zenesz, egy Salieri-opera címével vallom: *Prima la musica e poi le parole*, azaz *Első a zene és azután jön a szöveg*, tehát ha a rendezés ellentmond a zenének, akkor nem tudom elfogadni. Indíttatásomnak megfelelően én talán nála kicsit több figyelmet fordítottam a szép énekhangokra és a technikai tudásra, sőt a virtuozításra is. Pontosan tudtuk egymásról, hogy bizonyos dolgokról mi a véleményünk, de soha nem bocsátkoztunk heves vitákba, én magam sem vagyok konfliktusgeneráló alkat, de ez főleg az ő toleráns viselkedésének volt köszönhető. És még valami: Géza hitelességét zenei szempontból számomra az fémjelezte, hogy alapvetően színházi elkötelezettsége ellenére nemcsak operába járt, hanem felesége, Éva társaságában megjelent minden fontosabb hangversenyen is. Azokról nem írt, de jelen volt, mert a zene *egészét* szerette. Kiváló könyveit itt nem méltatom, erre a feladatra bizonyára vannak nálam esztétikailag sokkal járatosabb és értőbb barátai, én a személyével és az operával kapcsolatos emlékeimet próbáltam elmondani.

Az operaházi sajtóértekezleteken többnyire egymás mellett ültünk. Kedvelte epés megjegyzéseimet, amelyeket a színház vezetőinek kérkedő nyilatkozatai és egyes újságírók dilettáns kérdései ihlettek. Hát ennek is vége lett.

Valami nem megy ki a fejemből: a cikkem elején említett igen kedves köszöntőt, amelyet Géza a hetvenötödik születésnapom alkalmából a *Muzsikába* írt, szerettem volna a magam módján valami szellemes bon mot-val megköszönni, és azt mondtam neki: „Géza, ez olyan szép laudáció volt, hogy akár nekrológnak is beillt volna.” – És most ő hatvanöt évesen elment, én meg hetvennyolc éves vén fejjel, megrendülten gyászolom.

Ludassy Mária

## KÉT SARASTRO, AVAGY A FELVILÁGOSODÁS DESPOTIZMUSÁTÓL A FELVILÁGOSULT DESPOTÁIG

Fodor Géza többször is értelmezte és átértelmezte A VARÁZSFUVOLA alapdilemmáját: mennyire kell – vagy mennyire lehet – felvilágosítani a felvilágosodás célszemélyét, a felvilágosítók kiválasztott körébe emelendő embert a felvilágosodás céljairól, az Ész Birodalmába vezető út veszedelmeiről. Az első nekifutás négy évtizedes: a Fazekas utcai lakáson tartott zenélő egyetem előadásain a reneszánsz marxizmus eszmei jegyében és szellemi szótárával hallhattuk a közkeletűbb verziót, Sarastro autoritárius személyiségéről, a beavatottak körébe kerülendők be nem avatásának problematikusságáról, az Ej királynője figurájának kettősségéről (szenvedő anya és szenvedélyesen hatalom- és bosszúvágyó asszony). Tizenöt évvel később, a Márkus Györgynek írt tanítványi kötetben már jelentős hangsúlyeltolódást észlelhetünk: az antifelvilágosodás vulgáris antiracionalizmusának következtében Géza védelmébe veszi a felvilágosodás projektumának tekintélyelvűnek érezhető-értékelhető momentumait, azt, hogy a Bölcsesség templomába kerülés nemes célja érdekében az emberek eszközként való használatának nemtelen gyakorlata is felmentést kaphat.

Persze ez az apológia indirekt: előfeltételezi, hogy a Bölcsesség templomába nyíló kapu kulcsát kézben tartó tudatában legyen annak, hogy a Tudatosság és a Szabadság attribútuma még nem adható meg a beavatásra méltónak tekintett ember számára, sőt a próba tényét, a megpróbáltatások mibenlétét is csak a szerelmespár férfi tagja tudhatja, és erre reflektáljon is. *„Az együttérzés tehát sokszorosan indokolt, de éppen az az érdekes, hogy Sarastro ilyen nyíltan, szinte önkritikusan fejezi ki. Mintha pontosan tudná, hogy humanizmusának megközelíthetelensége, távolabbi terveinek titokzatossága magában rejtí az embertelenség mozzanatát”* – írja Fodor Géza A MOZART-OPERA VILÁGKÉPE 2002-es kiadása 395. oldalán (a további oldalszámok erre a kiadásra utalnak), melyet *„ahogy ma vállalom”* fordulattal dedikált nekem. A „reneszánsz marxizmus” szellemi vonzáskörében – mindenekelőtt Márkus György MARXIZMUS ÉS ANTROPOLÓGIA című művének terminológiai-  
lag is meghatározó hatásában – fogant mű Mozart mesteroperáit az 1968-as rövid életű eufória és az augusztusi sajnálatos eseményeket követő hosszan tartó frusztráció légkörében elemzi. A Márkus György-i rekonstrukció szerinti antropológiai szentháromság – Szabadság, Tudatosság, Univerzalitás – közül a szabadkőművesség legtisztábban a harmadik elemet képviseli: *„a mozgalmon belül az emberek kizárólag a morális törvénynek vannak alávetve, a morál egyetlen, minden emberre különbség nélkül érvényes »vallás«, a testvérek nem az államhatalom alattvalói, hanem mint ember az emberhez viszonyulnak egymáshoz”* (377.). Ez az „általános emberi” azonban igen problematikusan viszonyul a konkrét emberi viszonyokhoz, elsősorban az egyenlőség terén hagy kívánnivalót maga után: a próbára tett és a próbát előíró relációja eleve aszimmetrikus, ám a szabadsága is kérdéses annak, aki nem tudhatja teljesen a próbatétel emberi és erkölcsi tétjének értékét és mértékét. *„Az operában a látszólagos biztonság mögött... nyitva van nemcsak az a kérdés, hogy Tamino és Pamina megfelelnek-e a sarastrói követelményeknek, hanem a leglényegesebb kérdés is: valóban emberi lehetőséget fejez-e ki a sarastrói követelmény, más szóval: mi a hu-*

*manista eszmények igazi humanisztikus értéke.*” (393.) „*Despotisme de l'évidence*”, az evidencia despotizmusa – mondta módszertani megoldásként II. Katalin cárnőnek, a felvilágosultnak tekintett despotának Sébastien Mercier, a fiziokraták jeles képviselője, akinek szent meggyőződése volt, hogy a *laissez faire* liberális gazdaságpolitikáját a politikai despotizmus eszközével lehet, tehát kell véghezvinni. Az Ész Allamának hívei, az Erény eszméjének képviselői hasonlóképpen viszonyultak az ésszerűtlenség és erkölcstelenség való világától még meg nem szabadult emberekhez: felvilágosításuk nem nélkülözheti a „szabadságra kényszerítés” rousseau-i motívumát. Ám amíg a fiziokraták gazdasági evidenciái fennállhattak a hús-vér emberek elfogadása nélkül – azaz anélkül, hogy az „empirikus” emberek elfogadták volna ezeket a nyilvánvalóságokat, illetve az evidenciáknak számba kellene venniük a nyilvánvalóan értetlenkedő emberek ellenállását –, a Sarastro uralta Erény és Bölcsesség birodalma nem lehet meg tudásvágyó és erényes emberek nélkül. „*A beavatottak világának titka, kérdése voltaképpen e világ, az »ész birodalma« fennállásának lehetősége, értelme, értéke. Vagyis az a kérdés, hogy ez a »legmagasabb rendű, tisztult életszféra« valójában életszféra-e még egyáltalán, avagy az élet fölé emelt, azt véglegesen meghaladó, elérhetetlen, tragikusan magába zárt világ.*” (400.)

Nem a próbatételek életveszélyes volta, hanem a kiválasztottak világának életidegen mivolta az igazi probléma, s Fodor négy évtized előtti felfogása szerint ez mindezekelőtt abban nyilvánult meg, ahogy értékrendszerüket a pusztá fennállás – azaz érvényesség – tényén kívül közvetítik, illetve inkább csak kinyilatkoztatják a hozzájuk csatlakozni vágyókkal. Pamina, a nő felvilágosításának gondolata végképp idegen a felvilágosodás gondolkodóitól (az egy Condorcet kivételével). „*Paminával egész egyszerűen semmit sem közölnek, fogalma sincs róla, hogy mi történik körülötte, semmit sem ért azokból a cselekményekből, amelyek voltaképpen mégiscsak vele kapcsolatosak. A próbák, amelyek a beavatottak világa számára valamiféle racionális, de legalábbis kultikus rendbe illeszkednek, és Tamino számára szimbolikus értelemmel bírnak, Pamina számára tökéletesen irracionálisak, érthetetlenek, értelmetlenek.*” (410.) „*Nem tudják, de teszik*”, ez a számomra nem túl szimpatikus Marx-idézet volt Lukács ESZTÉTIKÁ-jának (mely akkoriban azért mindannyiunk számára etalon volt) a mottója, „nem tudják, miért teszik velük” lehetett volna a szocializmus jelmondata, még az emberi arculatúé is: ennyiben a felvilágosult despotizmus örököséként. „*Ugyanarról a problémáról van szó, amelyről korábban beszéltünk: a beavatottak világának ezoterikus, autoritatív jellegéről, ami magában rejtji az embertelenség mozzanatait.*” (Uo.) Még a különben csodálatosan elemzett „*Sarastro E-dúr áriájának szeretetfilozófiájára*” is igaz Géza verdiktje, miszerint „*a humanitásideológia élelet meghaladó szférája nemcsak felemelő, hanem kegyetlen is.*” (411.) Elég az evidenciákat csak egyszer embertelen eszközökkel közvetíteni ahhoz, hogy megszünjön problémátlanságuk: „*a humanizmus lehetőségét és perspektíváját kifejező evidenciák bármilyen nyilvánvalóak is, többé nem maguktól értetődőek, már nem lehet közvetlenül viszonyulni hozzájuk, csak a hit reflexiója képes belőlük harmonikus zenét fakasztani.*” (418.) A VARÁZSFUVOLA négy évtized előtti interpretációja – melyet varázslatos módon máig élőben hallok Géza előadásában – ezzel a humanista hitvallással, biblikus-himnikus pátosszal hidalja át a felvilágosodás krédója és modern kétségeink közti szakadékot: „*Ezért lehetett még Mozart élete végső, egyre sötétülő korszakában is képes arra, hogy művészete Józsué-hatalmával legfényesebb ragyogásakor megállítsa a polgárság napját az emberiség öntudata számára.*”

'68-as reményeink napját azonban nem Józsué hite, hanem a „testvéri tankok” cseh-szlovákiai agressziója állította meg. A szellemi világ reakciója részben klasszikus értelemben vett reakció volt: nem a szocializmushoz/marxizmushoz (ezen belül az emberi arcúhoz és a reneszánszhoz) kapcsolható illúziók elvesztését hozta, hanem a fiatal

(humanista) Marx és a Szabadság, Egyenlőség, Testvériség szekularizált szentháromsága hitelvesztését közös forrásuk, a felvilágosodás filozófiai örökségének elvetésével karöltve. Az ellenfelvilágosodás újjászületése légkörében fogant Géza 1993-as, a MÁRKUS GYÖRGYNEK TANÍTVÁNYAI című kötetbe írt tanulmánya, ÉRDEMES-E VISSZAVONNI A VARÁZSFUVOLÁT? „Az alapközhelyek közé tartozik, hogy A varázsfuvola a felvilágosodás szellemét testesíti meg. Nem csoda hát, hogy az 1968 után és óta kibontakozó ellenfelvilágosodás számára nem volt és nincsen az operairodalomnak még egy darabja, amely annyira neuralgikus probléma volna, mint Mozartnak ez az alkotása.” (499.) Az ellenfelvilágosodás számára a felvilágosodás humanizmusa jelenti a „*neuralgikus problémát*”, s retorikájában felhasznál(hat)ja Fodor Géza negyed évszázados kérdésfelvetését is: „*valódi emberi lehetőséget fejez-e ki a sarastroi követelmény, más szóval: mi a humanista eszmények igazi humanisztikus értéke*”. Géza visszavonja az életellenes eszménnyel kapcsolatos kérdését, hogy magát A VARÁZSFUVOLÁ-t, illetve a felvilágosodás eszményeit ne kelljen visszavonnia: „*A problémának ezt a konceptualizálását ma már alapvetően elhibázottnak tartom. Úgy vélem, hogy A varázsfuvolát nem lehet »az eszmény és az élet« oppozíciója szerint felfogni, mivel az élet nem tényezője a műnek.*” (506.)

Ez hozzásegíthet ahhoz, hogy a műelemzésnek se legyen az: a felvilágosodás eszményeit nem kell a prágai (budapesti, varsói) tankok tényével, Sarastro autoritárius stílusát a XX. század tekintélyelvű társadalmainak gyakorlatával szembevetni, mivel ez utóbbi tényezők még egy elvont eszme- és hatástörténeti síkon sem kapcsolhatók a kétszáz éves ideálokhoz. A kapcsolatot legfeljebb a *mi mauvaise conscience*-unk konstituálja, beleérezve a mai problémáinkat a XVIII. század záró évtizedének meseoperai világába. „*A sarastroi normatív humanizmus gyakorlati emberi érzéketlenségére, sőt kegyetlenségére*” (507.) felhozott példák közül a legevideensebb a Paminával való viselkedés, mindenekelőtt a szabadságot megtagadó motívum (még ha ez a visszautasítás azt kívánja is megakadályozni, hogy a Szabadság birodalma helyett a sötétség erőinek hatalmába kerüljön a lány). A '68-as interpretáció szerint: „*Sarastro ebben a jelenetben nem tud konkrét humánus megoldást a problémára.*” (Uo.) Amire, megjegyzem, nem is lehet megtalálni a humánus megoldást, amíg az asszony, a női princípium nem kerül(het) be a felvilágosítandók kiválasztott körébe. Géza feloldása kissé biblikus: Sarastro birodalma nem e világról való, tehát az erkölcsi érvényesség kritériumait nem kell összevetni a földi élet tényeivel, mondjuk egy szenvedő lány könnyeivel. „*Ahogy a szabadkőművesség nem politikai, hanem morális közösség, úgy Sarastro és köre sem külső, hanem morális hatalom megtestesítője, [...] határozatát nem uralkodói szerepe s ezzel járó hatalma legitimálja, hanem többlettudása és morális világa.*” (509.) Az más kérdés, jegyzem meg nem épp az ellenfelvilágosodás képviselőjeként, hogy ezt a többlettudást mennyire hajlandó megosztani másokkal. Paminával például sehogy.

Szomorú aktualitása van, hogy felidézem Géza hatvanas évekbeli, majd húsz évvel későbbi gondolatait az F-dúr ária halálközelségéről. „*Megdöböntő az ária halálközelsége. ...többről van szó egyszerű szabadkőműves reminiscenciánál, az ária mély halálköltészete az opera originális koncepciójából fakad. Sarastro nyíltan megfogalmazza, hogy világának követelményei már-már túl vannak az életen, a próbatételek halálos veszélyt jelentenek, [...] végső, az életben megoldhatatlan problémákról van szó, olyan kérdésekről, amelyekre Sarastro volta-képpen nem tud, nem tudhat megnyugtató választ adni*” – szól a négy évtizedes szöveg (400.), melyet 1993-ban már „*méltányos sem volt*” fordulattal minősít. Ezután igen megrázó elemzés következik (amit tizenöt éve még biztos nem tudtam így átérezni) Mozartnak a halálhoz való viszonyáról: gyermekkori barátja, majd édesanyja halálakor írt levelei tükrében. „*Én megvigasztalódtam, történjék bármiképpen is, mert tudom, hogy Isten akarja*

így, aki mindent (ha mégoly furcsának tűnik is előttünk) a mi javunkra rendez el. Hiszem, hogy semmiféle doktor, semmiféle szerencsétlenség vagy véletlen, senki a világon nem adhatja vagy veheti el az ember életét, csak egyedül Isten.” (Idézi Fodor Géza, 511.) És: „mindig Isten akarat a legjobb, és Isten jobban fogja tudni, hogy ezen a világon jobb-e neki vagy a másikon”. (Uo.) Ilyenkor azért irigylem a hívőket.

Ám vissza a főtémához, Sarastro, a szabaddóművesség és a halálmisztika gondolköréhez: „Mozart és a szabaddóművesség művészi egymásra találása éppen a halálprobléma jegyében történt, az 1785 nyarán komponált Szabaddóműves gyászzenében, amely szinte a programzene egyértelműségével fejezi ki a mozarti vallásos fatalizmus új, szabaddóműves perspektíváját: a halál a kulcs az igazi boldogsághoz.” (513.) Ebből a perspektívából nézve a próbatétel embertelensége nem is tűnhet olyan kegyetlennek, hisz a legrosszabb, ami bekövetkezhet, nem a halál, hanem a be nem válás (ezt csak Papageno tudja vidáman túlélni). „A próbákkal kapcsolatban nincs értelme moralizáló-humanisztikus vita tárgyává tenni, hogy kegyetlenek. Ha nem azok – nem próbák.” (516.) Hű de kemény. Persze nem annyira Paminával és Taminóval, mint negyven év előtti önmagunkkal. „Munkám 1967-ben kezdett előmunkálatok után 1970 és ’72 között annak a generációs »felfedezésnek« a jegyében született, hogy a jelen kérdéseivel kell a múlt nagy alkotásaihoz fordulni... Kiindulópontunk az volt, amit a ’60-as években úgy neveztek: »a marxizmus reneszánsza.«” (517.) A kritikai elmélet lehetőségeit Bence–Kis–Márkus magán Marxon, mi meg XVIII. századi szereplőkön próbálgattuk: ezért kritikusabb Fodor Géza 1968 antiautoriánus légkörében Sarastro autoriter stílusával szemben, és megértőbb az azt követő évtizedek vulgáris antiracionalizmusa/felvilágosodásellenessége következtében a kiválasztottak elitizmusát illetően. A kegyetlen próba is megéri, ha így bejutunk a Bölcsesség templomába.

„Az a kép, amelyet húsz évvel ezelőtt Sarastro és papjai figurájáról, a beavatottak világának problematikájáról adtam, közvetlenül kapcsolódott a moralitás és a terror »dialektikájának«, problematikájának ahhoz az elemzéséhez, amelyet Lukács György, Heller Ágnes, majd Ludassy Mária bizonyos munkái folyamatos elméleti hagyománnyá tettek, s amelynek nagy filozófiatörténeti-filozófiai értékei mellett természetesen politikai tendenciája is volt, amennyiben a problémafelvetés háttérében mindig ott érződött a »messianisztikus szektásság« s a »dogmatikus-bürokratikus szektásság« lukácsi szembeállítás, és lett légyen szó Platónról, Rousseau-ról, Robespierre-ről, Posa márkiról vagy éppenséggel Sarastróról, sub rosa mindig másról is volt szó.” (518.) Nem azért idéztem e szöveget, hogy olyan előkelő társaságban szerepelhessek, melyre *non sum digna*, hanem mert nagyon megsajnáltam Gézát e kínos megfelelési kényszer miatt (mely mindazonáltal belülről irányított volt): a *volonté générale*-l, a *forcez d’être libre*-rel még csak-csak lehetett analogizálni, ám az már kínosabb, ha kimutatjuk, hogy Posa márkí vagy Sarastro nem tett eleget Jefferson második beiktatási beszéde normáinak megfelelően a polgárok informálási kötelezettségének.

„Egykori Varázsfuvola-interpretációm szellemének leegyszerűsítő szimbólumaként álljon itt egy évszám: 1968. A »68-as szellem«, a »68-asok« megjelölése a 80-as évek folyamán mintegy kategóriává vált a hazai értelmiségi köznyelvben.” (518.) A világot nemcsak magyarázni, hanem megváltoztatni vágyó „praxisfilozófia” fedőneve volt. „Ez az absztrakt remény konkrét ellenzékiiséget involvál.” (519.) A műelemzés objektivitására, *sine ira et studio* oly kényes Géza számára ez a penzum nem lehetett túl könnyű: „A varázsfuvolával kapcsolatos kérdésfeltevéseim nem a műre vonatkozó ismeretek elérhető teljességében gyökereztek, hanem akkori ideológiai szükségleteimben. Meglehet, ezek nem voltak merőben privát jellegűek.” (Uo.) A hazai „68-asok” kollektív bűne – szimultán hit a prágai tavasz liberalizációjában és a párizsi május antiliberalis radikalizmusában – lelepleződése után sem volt lehetőség a nem privát jellegű ideológiai szükségletek kinyilvánítására: itthon az 1973-as represszió,

világméretekben a vulgáris antiracionalizmus és felvilágosodásellenesség tette lehetlenné a kizárólagos esztétikai (esztmetörténeti) elemzések idejének eljövételét.

„A »68-as szellem« történelmi veresége után mindenekelelt a nyugati »68-asok« számára egy sorba rendeződtek a XX. század nagy csapásai: a fasiszta és a kommunista diktatúrák, valamint a »68-as szellemet« is maga alá gyűrő fogyasztói társadalom. Ezzel teljessé vált a modernitás – legalább Rousseau-ig visszavezethető – kritikája, középpontjában a modern kultúra racionalitásának a kritikájával, s a modernitás és a racionális kultúra a történelmi tapasztalatok fényében (vagy inkább árnyékában) úgy jelent meg, mint ami diszkreditálja »a felvilágosodás projektumát«, sőt a felvilágosodást mintegy a modernitás eredendő bűnének minősíti.” (520.) A VARÁZSFUVOLA vonatkozásában ez jelentheti a mű – ha nem is a zene, de mindenképpen a szöveg – „naivitásának” ironikus bírálatát, az egész elvetését a felvilágosodás „felszínes” humanizmusa lenyomataként. A modernebb antimodernista/ellenfelvilágosodás-beli megoldás azonban magának a műnek a szembeállítása a felvilágosodás szellemével: „Az új Varázsfuvola-kritika, az ellenfelvilágosodás Varázsfuvola-kritikája arra összpontosítja energiáit, hogy kimutassa: maga az opera, mindenekelelt Mozart zenéje »a felvilágosodás dialektikáját« mutatja meg, a felvilágosodás kritikáját adja. Ez mindenekelelt Sarastro figurájának és papjainak, a beavatottak körének-világának az ábrázolásából kell, hogy kiderüljön.” (523.)

Minden értékek átértékelése: sorra kerülnek a korabeli szabadságról szónokló rab-szolgatartók Washingtontól Jeffersonig, majd a politikai korrektség nevében Monostatos bórszínére történő utalás felemlegetése, ám ami Géának a legfájdalmasabb és a legelfogadhatatlanabb, az E-dúr ária tartalmi és formai kiforgatása: „Az ellenfelvilágosodás Varázsfuvola-kritikája számára természetesen az E-dúr ária a szerep botrányköve.” (525.) E kritika kritikájának csúcspontja az ária kottával bőven dokumentált elemzése, mely művelet ellenpontja az Éj királynője első felvonásbeli áriájának analízise a „törésmélet” – melyet ’68 környékén még maga is osztott és képviselt Fazekas utcai előadásában – cáfolataként. „Ahogy Sarastro és köre leértékelődik, úgy értékelődik fel az ellenfelvilágosodás Varázsfuvola-kritikájában a hagyományosan negatívnak tudott pólus, az Éj királynője, sőt Monostatos.” (529.) Kétségkívül az első felvonásban még szó sincs „a sötétben bujkáló ellenforradalmárok”, ahogy ironikusan Géza jellemezte idézett előadásában a második felvonás összeesküvés-jelenetét, hisz minden későbbi nőellenes frázis ellenére az opera úgy kezdődik, hogy három hölgy megment egy a félelemtől felájult férfit. Az, hogy a felvilágosodásellenességben fogant interpretációk emberibbnek látják a régi rend reprezentánsait, mint a rideg racionalitás szép új világának képviselőit, önmagában még nem tragédia: beleillik abba a divathullámba, mely a jakobino-szocialista „vulgátából” (copy right François Furet) joggal kiábrándult jobboldal fest Marie Antoinette rokokó idilljéről gyermekei körében, és a lakatosmesterségben elmerülő férjéről. Amiről nehezebb számot adni az aufklérista értelmezésnek és értelmezőknek, az Pamina sorsa és g-moll áriája. „A tudatlanságban tartott és ezért folyamatosan szenvedő Pamina fájdalommal egy bizonyos fokig kétségkívül relativizálja Sarastro, a beavatottak világát, perspektívája leárnyékolja az ő perspektívájukat.” (549.)

Fodor Géza tizenöt év előtti megoldása épp a partikuláris perspektívák transzcendálása, meghaladása a művészi totalitás *sub specie aeternitatis* szemszögéből. „A varázsfuvola elméleti interpretációtörténetén végigvonnul egy módszertani alaphiba, amelyet tehát nemcsak az ellenfelvilágosodás kritikája, hanem a klasszikus felfogás is elkövet: nem különböztetik meg, nem differenciálják a perspektívákat. Mind a klasszikus paradigma, mind az ellenfelvilágosodás kritikája számára Sarastro és a beavatottak perspektívája azonos a felvilágosodás perspektívájával.” Holott az opera egésze – kiemelten a nyitány komplex zenei felépítése –

azonos „a” nézőponttal, a szekularizált humanizmus, az emberi emancipáció, bölcsesség és erény szintézisével (avagy visszatérve a címzett, Márkus György ’68-as koncepciójához: a Tudatosság, az Univerzalitás és a Szabadság szentháromságával definiálható emberfogalmával). Fodor Géza a „*még nem nagy az ember...*” József Attila-i soraival zárja VARÁZSFUVOLA-elemzését. Én egy másik szövegvariánssal búcsúzom Tőle és mindkét Sarastrojától: szabad maradsz, ha belül „*nem raksz magadnak olyan házat, melybe háziúr települ...*”

Heller Ágnes

## A REMÉNYTELENSÉG MESTERMŰVE

*Ezt az írást Géza olvasta, válaszolt rá, vitatkoztunk róla. Ha zenéről volt szó, csak vele tudtam beszélgetni – Pernye Andris korai halála óta, akiről Fodor Géza is csodálattal és szeretettel emlékezett meg. – A hangversenyek, opera-előadások szünetében alig vártam, hogy Géza mikor fogja elsieletett véleményemet „helyére tenni”. Utoljára a MűPá-ban, a TURANDOT koncertelőadásának szünetében. Sosem gondoltam volna, hogy utoljára. Sosem tudjuk, mikor van az a bizonyos „utoljára”. Ha tudnánk, talán jobb emberek lennénk...*

Fodor Géza A REMÉNYTELENSÉG MESTERMŰVE című, a Traude Junghaus Verlagnál németül 1999-ben megjelent kötete, mint alcíme is mutatja, zenefilozófiai tanulmányokat ölel fel. Ezek a zenefilozófiai tanulmányok ugyanakkor színpadi zenei művek, azaz operák körül csoportosulnak. Az operák interpretációjában a zenei és drámai elemzés elválaszthatatlanul összefonódik, s ez alkalmat ad Fodor Gézának arra, hogy egyesítse két nagy képességét: a drámaelemző és, hadd tegyem hozzá, az alkotó és gyakorló dramaturg képességét egyrészt, a zenefilozófus képességét másrészt. A könyv két opera beható elemzését tartalmazza. Az egyik A VARÁZSFUVOLA, a másik a HOVANSCSINA. Bár A VARÁZSFUVOLA-elemzés polemikus, a HOVANSCSINA-elemzés nem az, mégis összetartoznak, ha nem is zenei, de drámai értelemben. A VARÁZSFUVOLÁ-t elemezem a felvilágosodás, a polgári világ reményeiről és e remények valós és illúziókkal terhes üzenetéről beszél Fodor, míg a HOVANSCSINA esetében az operában mind zeneileg, mind dramaturgiaiilag megjelenített teljes reményvesztésről. Azt is mondhatnánk, hogy Nyugat-Európa és Kelet-Európa van ebben a két operában szembeállítva egymással, méghezozzá nem ideológiai, hanem tisztán hermeneutikai eszközökkel. Ez a két opera, ezek interpretációja így, együtt hordoz egy zenefilozófiai, egy drámaszerkesztési és egy történelmi üzenetet.

A VARÁZSFUVOLA mint opera értelmezéséhez nyitányának az értelmezése is kapcsolódik, mely már azért is érdekes, mivel a hagyomány szerint a nyitánynak az operához lényegében semmi köze nincs.

A kötet első tanulmánya a HAMLET-ről szól, az utolsó a színpadi előadás korszerű problémáiról.

Fodor Géza már a hetvenes évek elején kiadott egy kötetet ZENE ÉS DRÁMA címen, melynek középpontjában Mozart-operák, többek között A VARÁZSFUVOLA elemzése áll. Ez a könyv egy hosszú fejezetet tartalmaz a polgári drámáról, egy másikat pedig két ma-

gyar operáról (HAMLET, BŰN ÉS BŰNHŐDÉS). Már ebből is látható, hogy Fodor Géza azok közé a tudósok, filozófusok közé tartozik, akiket egész életükben ugyanazok a problémák izgatnak, aki mindig újra meg újra nekiveselkedik hasonló kérdések értelmezésének. Fodor régi kötete nagyszerű munka, ha magán viseli is Fodor akkori filozófiai szemléletének szellemét. Ebben a könyvben mindig vissza is utal régi munkájára, hol egyetértve, hol kritikusan, hol pedig teljesen elvetve annak megállapításait, újakkal helyettesítve azokat. Erre részben azért volt szükség, mert a szerző világszemlélete megváltozott, részben pedig azért, mert a hetvenes évek óta eluralkodó áramlatok fősodrában a felvilágosodás dekonstrukciója állt, s ezek feldolgozása és bírálata új feladatot állított az értelmező elé. Csak csodálattal tekinthetek Fodor Géza türelmére, gondolkodásának lényegi következetességére a hatalmas „posztmodern” anyag feldolgozásában. Amikor következetességről beszélek, semmiképpen sem arra gondolok, hogy Fodor nem hagyja magát befolyásolni. Mindig újra kérdez, amikor válaszol, s így mindig vagy újat mond, vagy másként interpretál. Személyisége az, ami állandó, ahogy alapvető értékei is azok. Mindig szenvedélyesen vitatkozik, bár szenvedélye nem ölt retorikai formát. Megérdemli, hogy ne csak tiszteljék és elismerjék, de vitatkozzanak is vele. Így hát én is ezt teszem.

\*

A könyvet indító HAMLET-elemzés egy helyén Fodor egyetért azokkal, akik szerint Hamlet jelenetről jelenetre vagy negatív, vagy jelentéktelen figurákkal kerül szembe, s részben ez magyarázza a dráma epikus szerkezetét. Ezt nem tartom meggyőzőnek. Horatio például sem nem jelentéktelen, sem nem negatív figura. A VI. HENRIK-dráma – mind a három – még a HAMLET-nél is jóval epikusabb szerkezetű, holott Henrik ellenfelei és barátai közül számtalan az igen jelentős, súlyos személyiség. Van azonban valami közös vonás Henrik és Hamlet között, ugyanis az, hogy mindkettő intellektuális karakter. Vajon nem a főhős kivételes intelligenciája az, ami egy drámában, a hős jelentőségének ábrázolásában és elhitéseiben – hogy Fodorhoz hasonlóan én is Goethét idézem –, a „Gesinnung”-ot a „Taten” fölé helyezi, s ezzel közelíti a drámát az epikus ábrázoláshoz? Továbbá magam részéről – szemben Fodorral – nem Polonius megölését tartanám annak a fordulópontnak, melyben a végzet – heimarmene, fortuna – központi helyét Hamlet lelkében a gondviselés – pronoia, providentia – foglalja el. Hanem inkább azt a percet, amikor megpillantja Ophelia koporsóját. Miért gondolom ezt? Polonius Hamlet szemében nem volt ártatlan, ahogy Rosenkrantz és Guildenstern sem volt az. Ők önként avatkoztak be a nagyok játékába, és Hamlet megvetette őket. De Ophelia ártatlan áldozat volt, a dráma egyetlen ártatlan áldozata. Fodor ebben az értelmezésben elhanyagol egy másik, szerintem fontos, elemet. Hamlet nemcsak Shakespeare legintelligensebb hőse, de ugyanakkor dührohamba, irracionális dühkitörésekre hajlamos karakter is. Dühkitörésekre hajlamos hősökkel Shakespeare drámáiban gyakran találkozunk, de ezek – mint például Coriolanus – inkább a tettek emberei, és semmiképp sem intelligensek. Shakespeare tehát feszültséget épít be Hamlet jellemébe, ellentmondást. Mikor Hamlet cselekszik, akkor ez az intelligens ember – a személyiségében bekövetkezett és Fodor által elemzett fordulat előtt – nem meggondoltan, hanem dühből cselekszik. A gondviseléshez való fordulása után dühre való hajlama mint ha eltűnne Hamlet jellemének szerkezetéből.

Szépen és meggyőzően értelmezi Fodor Hamlet teoretikus beállítottságát, azt az intellektuális hajlamát és képességét, ahogy minden személyes szenvedést azonnal univerzális emberi kérdéssé transzponál úgy, hogy az a kor vagy a világ állapotán való ref-

lexió formáját ölti. Hozzátennem, hogy ugyanezt teszi Horatio is, mikor a dráma végén Hamlet azt kéri tőle, hogy tisztázza nevét, s állítsa helyre becsületét, ő pedig ezt a kérést úgy teljesíti, hogy azonnal a történelem borzalmainak leírására, azaz az általánosság nyelvére fordítja azt. Persze nem felejthetjük el, hogy Hamlet történetét Horatio beszéli el, mivel egyedül ő ismeri.

A VISSZA KELL-E VENNI A VARÁZSFUVOLÁT? című tanulmány, mely címében a DOKTOR FAUSTUS-t idézi, már a cím pusztán megválasztásával is nemleges választ ad a feltett kérdésre. Fodor Géza megvédi A VARÁZSFUVOLÁ-t az ellenfelvilágosodás támadásaival szemben, még hozzá mindkét oldalról indított támadás ellen. Az egyik támadás érvelési vonala szerint A VARÁZSFUVOLÁ-t tönkretette a felvilágosodás illúzióiba vetett hit, hogy a mű üres, nőellenes, rasszista és a többi, a másik támadási vonal szerint azonban Mozart nagyszerű operát komponált, mert ez az opera Sarastrot zeneileg utolsó zsarnoknak ábrázolta, míg a zenemű igazi hőse az Éj királynője és Monostatos. Bár az utóbbi elemzés tűnik abszurdabbnak, mégis ez az érdekesebb, és Fodor több teret szentel megcáfolására. Mindenekelőtt Rainer Riehm és Csampai Attila igen tipikus interpretációit bírálja.

Sok mindenben osztom Fodor Géza kritikáját. Egyes esetekben ösztönöm tiltakozik az ellenfelvilágosítók zenei érzékelésével szemben, ha szabad ezt mondanom. Persze ízlésen nem lehet vitatkozni, de ideológiákon talán lehet, s mivel Sarastro E-dúr áriáját képtelen vagyok a bosszúvágy kifejezésének hallani, kész vagyok részt venni annak az ideológiának az elutasításában, mely rám kényszerítené, hogy úgy halljam, ahogy nem tudom. De Fodor Gézának vannak meggyőző zenei érvei is azokkal szemben, akik az ellenfelvilágosodás kritikai hatékonyságát Mozart VARÁZSFUVOLÁ-ján próbálják ki, érvei, melyeknek nincs közvetlen közük személyes ízléshez s így az én ízlésemhez sem. Így például mikor elemzi a halálmisztika szerepét Mozartnál, nemcsak zeneműveiben, hanem személyes életézésében is, s ennek a halálmisztikának megjelenését azokban a szabadkőműves szertartásokban, melyeket A VARÁZSFUVOLA – többek között – megjelenít.

Fodor sokszor utal rá, hogy az ellenfelvilágosodás egyidős a felvilágosodással, többek között Rousseau-t említve. Hol a felvilágosodás, hol az ellenfelvilágosodás lesz a perdöntőbb, az elitistább, elegánsabb. Persze a felvilágosodás kritikája, még romantikus kritikája sem azonos az ellenfelvilágosodással. Fodor Géza, akárcsak én, viszolyg a problémátlan aufklärismus retorikájától, ahogy az ellenfelvilágosodás retorikájától is. Thomas Mann sem csak a DOKTOR FAUSTUS-t írta meg, ő sem csak a IX. SZIMFÓNIA visszavonásának antihumanista gesztusát tartotta – az ő szavaival – politikailag veszélyesnek. Annak tartotta ő a magabiztos humanizmust is. A római úr bizony táncol... Sarastro persze nem volt római úr, ő nem táncolt, de kegyetlen is tudott lenni. Az ellenfelvilágosítók szerint ez leleplezi mint egyfajta rabszolgatartó kispolgárt. A felvilágosítók szerint azonban Sarastro cseppet sem volt kegyetlen, hanem ő volt maga az arany szívű jóság. Felteszem tehát – Fodorral együtt – a talán nem is olyan ártatlan kérdést: jó-e, ha az éj királynőivel vagy királyaival kizárólag az „itt megtisztul a lélek” humanista ájtatosságát állítjuk szembe?

A második világháború utáni időkben uralkodó felvilágosodáskritika sem volt pusztán ellenfelvilágosító. Mikor például Hannah Arendt nemtetszését fejezte ki a bölcsh Nátán hallatán, aki, mikor mások zsidónak határozták meg, úgy válaszolt, hogy ő ember, tehát általánosan ember, mint mindenki más, akkor felvilágosodáskritikus volt, de nem ellenfelvilágosító. De a Horkheimer- és Adorno-féle FELVILÁGOSODÁS DIALEKTIKÁJA bizony ellenfelvilágosító volt, s nem kell különösen szeretni e művet ahhoz, hogy fel-

fedezzünk benne számos érdekes és megtermékenyítő gondolatot. Ezt Fodor Géza is megteszi.

A történeti háttér vagy inkább a modernség állandó libikókajátékának bemutatása még nem nyújt mélyebb betekintést abba, hogy miért éppen A VARÁZSFUVOLA lett az ellenfelvilágosodás ősellensége, és miért éppen a hetvenes években és nem korábban. A '68-as mozgalmak lefutása erre nem válasz, már csak azért sem, mert nem hiszem, hogy Fodornak igaza van abban, hogy ez a mozgalom vereséget szenvedett volna. Csak annyira szenvedett vereséget, mint minden más politikai vagy társadalmi törekvés, mozgalom, terv előtte meg utána.

Véleményem szerint a Fodor által elemzett jelenség összefügg egy másik jelenséggel, melyre Fodor a kötet utolsó tanulmányában tér rá. Képletesen szólva, A VARÁZSFUVOLA ellenfelvilágosító kritikájának nagyszülei „genetikailag” nem állnak rokonságban egymással. A reteatralizálásnak ugyanis önmagában nincs köze a felvilágosodás kritikájához, de a felvilágosodáskritika, mi több, az ellenfelvilágosodás is hozzájárulhat, ahogy hozzá is járult A VARÁZSFUVOLA – és más művek – reteatralizálásához. Itt tér el a véleményem, legalábbis azt hiszem, Fodor Gézáétól. Minden jelentős mű – s így persze A VARÁZSFUVOLA is – megszámlálhatatlanul sokféleképpen interpretálható. S ugyanilyen sokféleképpen állítható színpadra. Eddig nincs köztünk vita. De szerintem egy jogosan kritizált interpretáció is termékeny lehet a színpadon. Már csak azért is, mert más, mint a hagyományos, megszokott, kiüresedett, megunt. Hiszen az opera színpadi mű. Ha nem az lenne, bezárhatnánk az operaházainkat, és csak a stúdióban felvett opera-előadásokat hallgatnánk hangfelvételen. Ami a dologban érdekes, az éppen az, hogy még a legabszurdabban színpadra állított opera is izgalmasabb, azaz inkább opera, mint egy jó lemez. Nos, az abszurd interpretációk is részt vettek a hetvenes és nyolcvanas években az operaszínpad megújításában. S talán, részben, ez is motiválta őket.

Az ötvenes években a közönség már operába sem járt. Az volt a véleménye az operáról, mint a múzeumokról. Burzsoá hagyomány, le vele. Az opera felvirágzásának korszaka éppen a hetvenes évekre esik, azokra az időkre, amikor megindult az ellenfelvilágosodás a zenekritikában. Más színpadot akartunk, más rendezést és főleg más értelmezést. Nem akartunk többé hagyományosan interpretált operákat hallani és látni. Micsoda felháborodást keltett Boulez–Chéreau RING-előadása Bayreuthban ugyanazokban a bizonyos hetvenes években, s azóta már „klasszikus”. Attól, hogy frakkban játszzák Hamletet, ami már régóta divat, még sem jobb, sem rosszabb nem lesz. Semmi sem ruhakérdés, azaz a ruhakérdés is koncepcionális kérdés. Nem azért szeretem a már sokszor látott BORISZ GODUNOV-előadást (a Mezzo csatornán), mert polgári öltözetben játsszák, hanem mert ez hozzájárul egy számomra élvezetes és sokatmondó új zenei és drámai értelmezéshez. (Különben éppen Fodor értelmezéséhez is, amit a HOVANSZINA-tanulmányban olvashatunk.) Lehetséges, hogy egy interpretáció túlmegy egy általunk még elfogadható határon, s hogy idegesít. A Wilson által rendezett LOHENG-RIN-t a Metben először csúnyán kifütyülték, én pedig azonnal szerettem. Engem viszont idegesített a berlini operának a Verdi-évfordulóra bemutatott TRUBADÚR-interpretációja, de volt, aki szerette, akinek valami fontosat mondott. Fodor Gézának minden szava igaz lehet, amikor az ellenfelvilágosítók VARÁZSFUVOLA-értelmezéseit megbírálja, de ettől még ezeknek az értelmezéseknek egyik vagy másik aspektusa termékenynek bizonyulhat az előadásban. Én például igen jól el tudom képzelni, hogy Sarastro szerelmes Paminába, s hogy híres áriáját neki énekli. Miért is ne? Ez zeneileg is jól elképzelhető.

Ma minden operát állandóan más és más interpretációval visznek színpadra, s ez nem csak a színpad kérdése persze. Ebben az újraértelmezésben a zenének, az éneknek oroszlánrésze van, ami, az operáról lévén szó, magától értetődik. De nem minden opera hív ki az újrendezés párbajára, nem mindegyik egyformán alkalmas erre. Én azt hiszem, hogy Wagnernek igaza volt abban, amikor azt mondta, hogy a mítosz és a mese a leginkább tehető mindenkor jelen idejűvé, éppen általánosságuk következtében. Ez talán a legjobb válasz arra a kérdésre, hogy miért éppen A VARÁZSFUVOLA az Mozart operái közül, melyet a legellentétebb módokon értelmeznek. Kétségtelen, hogy sokkal szűkebb a mozgáster a FIGARO újraértelmezésére, bár manapság ezt is kihasználják és bővítik. DON GIOVANNI és a COSÌ nagyobb teret kínál, de a legtágabb teret A VARÁZSFUVOLA nyújtja, éppen azért, mert ha akarjuk, mese, ha akarjuk, allegória, ha akarjuk, ideológiai metafora, ha akarjuk, egy házasság története, ha akarjuk, a naiv és szentimentális költészet metaforája, ha akarjuk, Goethe WILHELM MEISTER-e, ha akarjuk... Nem, nem azt fogom mondani, hogy Csampai interpretációja, úgy, ahogy Fodornál olvasom, meggyőző előadást produkálna, inkább A VARÁZSFUVOLA szatírját, esetleg persziflázsát. Igaz, ez is egy lehetőség, de Fodor nem erről beszél. Mégsem vagyok egészen megnyugodva.

Hadd térjek vissza a WILHELM MEISTER TANULÓÉVEI-hez. Korábbi könyvében Fodor Géza megengedte magának azt a hipotézist, hogy itt valamiféle hatásról van szó Goethe regénye és A VARÁZSFUVOLA között. Most ezt a régi hipotézist jól megalapozott tények alapján elveti. Meggyőződött arról, hogy efféle hatás nincs. Mégis, hadd legyenek szubjektív: életem legszebb, számomra legevisebb, legmeggyőzőbb VARÁZSFUVOLA-előadása – (Victorian State Opera, Jean-Pierre Mignon, 80-as évek) Goethe WILHELM MEISTER-ére lett rendezve. Sarastro itt amerikai alapító atyának volt öltözve, és ez nem öltözet kérdése volt. Csampai ötletét, melyet bizonyára nem ismert, Mignon itt visszájára fordította. A komolyság, hit és konokság, na meg egy csepp irónia nagyszerűen megfér együtt ebben a Washington-Sastróban, aki minden hókuszpókusz nélkül olyan meggyőzően énekelt a polgárság templomának szent falairól. Hogy került Washington a Toronyba? Úgy, hogy „Herrnhut itt van, vagy sehol, Amerika itt van, vagy sehol”. Nem kell Csampai ahhoz, hogy tudjuk, hogy Washingtonnak, mint ahogy Sarastrónak is voltak rabszolgái, s hogy ő is el akarta ragadni Amerika nevű leányát féltékeny és haragos anyjától. Ehhez az értelmezéshez nincs szükség egy jóságos Monostatosra, aminek a zene valóban ellentmond, sem pedig – mint az Éj királynője esetében – az opera koncepciójának megváltozását szorgalmazó és Fodor által meggyőzően megcáfolt hipotézisre. De attól sem szörnyedtem el, mikor a múlt évben Frankfurtban látott jó VARÁZSFUVOLA-előadás végén Sarastro és az Éj királynője – a felvilágosodás és a romantika – összeölelkeztek egymással, ahogy még attól sem szörnyedtem el, mikor – Bayreuthban – a PARSIFAL végén Kundry nem halt meg, hanem együtt örvendett a többiekkel.

Fodor Géza is visolyogva beszél arról a bizonyos szent áhítatról, mely az – állítólag – megváltoztathatatlan Mű – állítólag – egyedül autentikus előadásait kísérte. Fodor mint kitűnő hermeneuta ugyanis pontosan tudja, hogy ez csak az elvárás, a megértés félreértésének retorikáját követi. Különbözik akkor, amikor Fodor elutasítja az ellenfelvilágosodás híveinek VARÁZSFUVOLA-értelmezéseit, magának az elutasításnak a folyamatában is újraértelmezi a művet. Érdekes, hogy azt írja, egyedül Papageno megértésének esetében nincs vita. Persze, egyelőre. Mindenki szereti Papagenót. Én azonban könnyen el tudnék képzelni egy Papageno-ellenes rendezést is, egy antipopulista, anti-naivista rendezést. Ajánlom Fodor Géza figyelmébe.

A VARÁZSFUVOLA naív hitét lehet ironizálni, kétségbe vonni, de a HOVANSCSINÁ-ban megtestesült reménytelenséget nem. Itt elnémul az irónia. Fodor Géza kevésbé értékelt értelmezéseket, itt elsősorban magát a művet értelmezi. Nem is A VARÁZSFUVOLÁ-val, hanem a FIGARÓ-val és a DON GIOVANNI-val állítja szembe, hiszen azokban, mint ahogy a HOVANSCSINÁ-ban is, a hősök világából a polgári világba való átmenet zenedrámájáról van szó. Különösen Marfa alakjának, drámai és zenei szerepének Fodor-féle elemzését tartom újnak (amennyire ezt szakismeret hiányában megítélni tudom) és nagyon meggyőzőnek. Sokat tanultam ebből a tanulmányból, ahogy, mint már említettem, A VARÁZSFUVOLA nyitányának tisztán zenei elemzéséből is.

Az utolsó tanulmány a színpad történeti változásait érzékelteti, mindenekelőtt egy sokat átfogó és megvilágító történelmi elemzés keretében. A színpad, azaz a színpadiság mai alakulásáról Fodor Géza nem a legelismerőbben gondolkodik. Szerinte túl sok a gesztus, mindenestre több, mint a gondolat. Magam részéről, mint ez világosan kiderül abból, amit az operarendezésről írtam, nem egészen így látom a dolgokat. Van persze pusztá gesztus, van persze felületes, gondolattalan „gag” és így tovább. De ez mindig is így volt. Akik a mai kor zenehallgatására, az úgynevezett „regresszív” zenehallgatásra panaszkodnak, azoknak eszébe juttatom, hogy Proust regényében még az elegáns nagypolgári és arisztokratakultúrára éhes vagy legalábbis kultúrsznob közönség sem bírta el többet egyszerre meghallgatni, mint egy zenemű egy tételét. Nem volt szokás végigjátszani egy művet. Az operaház az ismerkedés és ruhabemutató színhely volt. Megkurtították a színdarabokat, megváltoztatták a végét. Fodor a jelenkori színpad egyik ihletőjére, Artaud-ra hivatkozik, különben nagy szimpátiával. De az ő radikalizmusa sem „ment keresztül”, bár megtermékenyítette a színpad művészetét. A jelentős, a lelkekben maradandó nyomot hagyó produkció pedig éppen olyan ritkaság volt régen, mint manapság. És manapság is van felejthetetlen produkció, ahogy régen is volt, s hogy hány, azt nem számlálom.

De Fodor Géza nem tartozik azok közé a kultúrkritikusok közé, akik a mában csak veszteséget látnak. Mert nála az egyéni értékítélet és az erre alapozott vagy az ettől megalapozott ízlés minden történelmi ítéltkezés felett áll. Ez tükröződik ebben a könyvben, ahogy ez tükröződött már Fodor első könyvében is. Ahogy ez tükröződik minden zenekritikájában is. Legutóbb például, mikor nagy örömmre megértéssel, mi több, szeretettel és a tőle mindig elvárható nagy szakértelemmel írt a LOHENGRIN mostani, igen formabontó felújításáról is. Mindennek súlya van, amit gondol, amit ír.

Vajda Mihály

---

## MOZART A VÁLTOZÓ VILÁGBAN

Elhiszem a képtelen hírt, hogy Géza meghalt. Mégis képtelen vagyok rá mint eltávozottra gondolni. Nekem jelen van, s nem is kínzó kísértetként, hanem eleven emberként. Kettőnk „közös” története igen régi időkre nyúlik vissza ugyan, de – valószínűleg mindkettőnk részéről – folyamatos szeretetünk ellenére igazából *nincsen* közös történetünk. Mikor ismerkedtünk meg egymással? Nem emlékszem a pillanatra. Ha egé-

szen őszinte akarok lenni, azt sem tudom, vajon akkor történt-e, amikor Géza a Filozófiai Intézetbe került, ha a hatvanas években mint Márkus-tanítvány tényleg odakerült, ebben sem vagyok biztos, vagy a később Lukács-óvodának nevezett (ki nevezte őket Lukács-óvodásoknak?) fiatal kollégákkal, nagy részben valóban Márkus Gyuri tanítványaival együtt túnt fel itt vagy ott, az intézetben, esti társaságban. Csendes, de határozott egyéniségnek tűnt. Ismerkedésünket nem tudom tehát sem időben, sem térben elhelyezni, de abban biztos vagyok, hogy, legalábbis az esetek túlnyomó többségében, az említettek körében találkoztam vele.

Mióta voltam tudatában annak, hogy Géza zeneesztétikával foglalkozik? Fogalmam sincsen. Szinte lehetetlennek érzem, hogy csak filozófiát tanult volna, s ne járt volna a Zeneakadémiára is. Olvasom Mozartját, s az olyan magabiztos szaktudást sugároz, hogy muszáj elmélyült zenei tanulmányokat tulajdonítanom neki. Persze nem lehetetlen, hogy tévedek, hogy zenei tanulmányait nem szervezett, hivatalos keretek között végezte, az viszont bizonyosnak tűnik, hogy zenei tanulmányairól sohasem esett szó közöttünk. Miért? Most, hogy belefogtam a szövegbe, most kezd nekem Géza meghalni. Hány, tulajdonképpen jelentéktelen kérdés merül fel bennem, amelyeket láthatóan szívesen feltennék neki, s ekkor belém hasít: de hiszen ez most már végképp lehetetlen. Nem az lehetetlen, hogy választ kapjak éppen ezekre a kérdésekre; az *lehetetlen, hogy tőle kapjak választ*. S azt sejtem, lesznek majd olyan kérdéseim is, amelyekre csakis ő válaszolhatna. De ha már a zenei tanulmányoknál tartok: mikor volt az, hogy Géza néhányunkat meghívott magához, s szisztematikusan haladva végig a DON GIOVANNI partitúráján, magyarázott? Úgy érzem, ezek alatt az órák alatt váltam a DON GIOVANNI foglyává. Ezek alatt az órák alatt vált számomra Kierkegaard-nak az érzéki zsenialitásról szóló szövege is alapélménnyé. De mikor lehetett ez? Cserbenhagy többnyire mindig helyszínekhez kötődő memóriám. Géza lakásában kellett legyünk. Csak két lakására emlékszem. Az egyik a Törökvesz úti új magasházak valamelyikében volt, a másik a Kosciuszko Tádé utcai. Mikor voltam először a Törökvesz úton? S most hirtelen úgy érzem, van mibe kapaszkodnom. Géza abban a Törökvesz úti lakásban közölte, erre határozottan emlékezni vélek, hogy mostantól fogva nem szabad egy korty alkoholt sem fogyasztania. Ennek '77-ben vagy az után kellett lennie, mert '77 nyarán a bolgár tengerparton naphosszat együtt vodkáztunk.

'72 és '77 között viszont nem érintkeztünk egymással. Az én hibámból; s ez a hiba, melyet egy délután a Holló utcai lakásunkban követtem el, máig is bánt. S azt sem tudom, mondtam-e valaha is Gézának, hogy lényegében már akkor is tudtam, hogy érzéketlen szörnyetegként viselkedem. Abban a pillanatban azonban úgy éreztem, nem tehetek mást. (Felnézek a komputerből, meglátom mellette balra Fodor Géza könyvét, A MOZART-OPERA VILÁGKÉPE, rajta a mester portréja, s én egy tűnő pillanatra Géza arcát és tekintetét látom a Mozarté helyén. Géza arca és tekintete abban a pillanatban, amikor a maga szelíd módján figyelmeztet: nem lett volna szabad úgy bánnom A VARÁZSFUVOLÁ-val, ahogy tettem. De erről majd később. Most előbb a hibáról, amely csak a talleyrand-i értelemben volt hiba: több, mint bűn, hiba.)

A Lukács-iskola és a Lukács-óvoda között Lukács halála után egyre feszültebbé vált a viszony. Hogy mi volt emögött? Lehetett ezt megideologizálni, sikerült is, végső soron azonban nem volt másról szó, mint a mester mérséklő emberi súlyának megszűntével a két egymással érintkező, egymást át is fedő, de lényegében mégis egy-egy domináns egyéniség köré csoportosuló baráti társaságnak a domináns egyéniségek által gerjesztett, egyre fokozódó ellenségeskedéséről. Minthogy Gézáról, csakis Gézáról,

szeretnék szólni, kettőnk viszonyáról is persze, hiszen az én szubjektív Fodor Géza-képem ezen a viszonyon keresztül alakult, nem szeretném az iskola és az óvoda szakítást eredményező konfliktusait elemezni, s legfőképpen azt nem szeretném tisztázni, hogy a ma már halott két domináns egyéniség közül – Fehér Ferencről és Bence Györgyről beszélek, gondolom, ezt sokan tudják – melyik volt az igazán hibás. Tán mindkettő, tán egyik sem, egyszerűen csak olyanok voltak, amilyenek, s a környezetükben senki sem volt elég bátor ahhoz, hogy fellázadjon a dominancia ellen. Nagyon nem szép, de nagyon emberi dolog. Én azonban egy hisztérikus pillanatomban elköttem azt a szörnyűséget, hogy arra kértem Gézát, aki, azt hiszem, semmit sem szeretett volna kevésbé, mint szakítani az „öregekkel” –, hogy mondja legalább nekem ki: Bencének nincs igazuk. Ezzel azután lehetetlenné tettem Géza számára, hogy velem, meg akivel még akar, nyugodtan érintkezzen. Nem tudom tehát, hogy milyen volt ebben az öt évben Géza körül a világ. Az 1977-es találkozást a Fekete-tenger partján Sós Vili szervezte meg, ha jól sejtem, az egyetlen ember, aki mindkét csoport tagjaival rendszeresen érintkezett. Máig nagyon hálás vagyok ezért Vilinek. Jól éreztük magunkat Bulgáriában. Nagyokat zabáltunk, bolgár salátát, Nyugaton görögnek nevezik, talán azért, mert a finom feta sajtnak legalább a felét kispórolják belőle, meg joghurtot; egy fél Fekete-tengernyi vodkát ledöntöttünk a torkunkon, mászkáltunk erre-arra, egészen a török határig, hajókáztunk a Ropotamo-folyón – azt állították, hogy krokodil is van benne, de nem láttunk krokodilt –, főztünk bográcsban finomakat, s mindenki mérges volt rám, hogy reggel ötkor a sátrak között nekiálltam elmosni az esti edényt. De miről beszélgettünk? Fogalmam sincs. Le merném fogadni, hogy a '72-es szakításról nem esett szó. Megeshet, arról sem, hogy az öregek, az iskolások még az évben külföldre távoznak. Hogy Géza egy nagy monográfiát írt a Mozart-operákról, azt bizonyára tudtam, hiszen a könyv 1970 és '72 között íródott, hogy 1974-ben meg is jelent, valószínűleg azt is tudtam, de hogy beszélünk-e róla ott a fővenyen, arra nem emlékszem; az azonban majdnem bizonyos, hogy akkortájt nem olvastam el. Talán a DON JUAN-fejezetet? A többi nem érdekelt? Nem tudom. (Ma is csak a Così érdekel még igazán, meg talán a FIGARO, de erről is később.)

Na de '77-ben két és fél évre Németországba utaztam, s ha időközben voltam is Budapesten, az egy hét a tengerparton úgy tűnik, nem volt ahhoz elegendő, hogy rövid itthonléteim során szükségesnek éreztem volna Gézát felkeresni. Csak végleges hazajövetelem után bukkant fel Géza hébe-hóba az életemben, de nem jártunk össze. Találkoztunk koncerteken, hol másutt, nem tudom, láttuk egymást, de kapcsolatunk felületes maradt. Olyannyira, hogy egy furcsa pillanatban azt találtam mondani közös barátunknak, hogy én nem állíthatok be csak úgy a Kosciuszko Tádé utcába, hiszen én valami megengedhetlent követtem el Gézával szemben. Nem tudom, jó néven venne-e, ha hivatlanul megjelennék. Hogy volt lehetséges több mint harminc év után ezt indokul felhozni, megfélekedezni arról, hogy együtt nyaraltunk a Fekete-tenger partján, hogy Géza időközben egyszer fel is kért engem egy szöveg megírására Kundera Diderot-átirata kapcsán, azt nem tudom. Pontosabban tudom, nagyon is jól tudom: máig sem tudtam megbocsátani magamnak azt, amit Gézával szemben elköttem. Pór Péter, közös barátunk volt meghíva Gézákhoz, ő akart csak úgy magával cipelni (nálam lakott), neki hoztam fel ezt az indokot, ő pedig a maga radikális módján azonnal ment a telefonhoz, megkérdezte Gézát (vagy Csirit), mehetek-e én is, ez volt a kezdete újabb baráti érintkezésünknek. Tehát nem valami rövidzárlat miatt mondtam mindent Péternek. Hanem mert tudni akartam, képes-e Géza is akarni ezt a barátságot, me-

lyet én nagyon akartam. Azóta összejárunk, szeretném őket Csirivel meghívni, rajtam a sor. S most... Géza ismét meghalt a számomra. Soha többé nem fogom tudni viszonozni legutóbbi meghívásukat. Hogy a fenébe lehetséges ez? Most már Csiri egyedül fog ülni a Zeneakadémia jobb oldali erkélyének 3. sorában, ahol én időnként a 4. sorban ültem?

Ha együtt voltunk, többnyire mások társaságában, nem zenéről beszélünk. Géza már nem magyarázott. Én meg nemigen tudok zenéről beszélgetni, csak hallgatom és élvezem a zenét, beszélni csak igen ritkán beszélek róla, s semmiképpen sem Géza jelenlétében. Azért talán, mert szakértelme ismeretében nem merek megszólalni? Így igaz. Ugyanakkor tudom, hogy megfellebbezhetetlen ítéleteit egy igazán zeneértő sem tudná sikeresen kikezdeni. Megint ránézek Mozartra – Gézára –, most valami keserű vonást fedezek fel a szájuk sarkában. Igen, az idő kikezdte hiteinket. Miféle idő? 1977 nyarán, amikor vidáman vodkáztunk a bolgár tengerparton, szebb volt talán a világ? Vagy az idő nem abban az értelemben kezdi ki hiteinket, hogy idővel csúnyább lesz körülöttünk a világ, hanem hogy megfellebbezhetetlenül öregsünk? Nem hiszünk már egy szebb világban, egy szebb jövőben, nekünk már nem lesz szebb jövőnk. Miért kellene hinnünk egy szebb világban, egy szebb jövőben, amikor Fodor Géza hirtelen csak úgy kitűnik a világból? Ha lenne szebb jövő, az neki igazán kijárna.

De talán nem egyformán párologtak el hiteink. Géza a kilencvenes évek elején hoztatt Mozart-könyvéhez két kiegészítő fejezetet. A másodikat – ÉRDEMES-E VISSZAVONNI A VARÁZSFUVOLÁT? – 1993-ban írta. Most, hogy Géza halála foglalkoztat, és kezembe vettem a Mozart-könyv új kiadását, elsőként ezt az írást olvastam el. Persze már a címe alapján is világos volt számomra, hogy Géza nem akarja A VARÁZSFUVOLÁ-t visszavonni, de nem is értettem, hogy vajon miért lenne szükség erre. Amikor én Géza szerint helytelen értelmezését adtam az operának, eszem ágában sem volt visszavonni azt. Megnézvén Ingmar Bergman VARÁZSFUVOLA-filmjét, éppen hogy megkönnyebbültem. Nem kell többé az operában elválasztanom egymástól Mozart szép zenéjét – amelyet elemezni, értelmezni nem tudok, csak élvezni – és Schikaneder bugyuta s még több is mint bugyuta, kifejezetten antipatikus szöveggönyvét. Lehet A VARÁZSFUVOLA történetét úgy is értelmezni, az opera-előadást úgy is rendezni, Bergmannak sikerült, hogy a történetet nekem se kelljen leválasztanom a zenéről. Merthogy Bergman rendezésében A VARÁZSFUVOLA minden volt, csak nem a felvilágosodás fellengzős apoteózisa, melyet ráadásul az a rémséges, hatalmaskodó, rabszolगतartó, a boldogságot kereső embereket megleckéztető Sarastro képvisel. Bergman rendezésében Sarastro és papjai azok, akiknek látszanak – terrort gyakorló szörnyetegek –, s az egyetlen ember, aki elutasítja az ész zsarnokságát, aki abszurdnak tartja, hogy neki és kedvesének rémséges próbákat kelljen kiállnia ahhoz, hogy kiérdemelje a boldogságot, az Papageno. Ha jól emlékszem, még ennyit sem írtam annak idején, s főleg nem tettem kísérletet arra, hogy a magam szája íze szerint átértelmezzem az egész mesét. Nekem ennyi elég volt, hogy jó lelkiismerettel élvezhessem az operát. Mert jóllehet nem vagyok szakember, azért én is rossznak tartom az olyan operát, amelyben színpadi játék és zene egyáltalában nem értelmezhetőek egységben.

Géza említett írása természetesen nem akarja visszavonni A VARÁZSFUVOLÁ-t. De azazal, hogy nem azt kérdezi, vissza *kell-e* vonni, hanem azt, hogy *érdemes-e* visszavonni, ha nem is tagadta meg régi interpretációját, mégis olyan kompromisszumot kötött, amilyenre korábban biztos nem lett volna hajlandó. Elhibázottnak tartja ugyan az „el-felvilágosodás” értelmezését, de egészében véve nem mint eleve abszurd. Csak

annyt mond, hogy „...a klasszikus interpretáció egyelőre jobban áll intellektuálisan” (537.); sőt, nem tagadja annak veszélyét sem, hogy a humanista interpretáció, ha hitvallássá válik, könnyen humanista limonádévá hígulhat (503.). A Géza által az ellenfelvilágosodás interpretátoraitól hozott idézetek alapján én magam távolról sem vagyok biztos abban, hogy a klasszikus interpretáció jobban áll intellektuálisan. Csakhogy emellett nem merészelnék érvelni. Egyszerűen azért nem, mert nem tudom elvégezni azt, amit Géza megtett: szöveg és zene együttes interpretációját. Az én kérdésem nem is az, hogy melyik interpretáció mellett hozhatók fel súlyosabb, meggyőzőbb érvek. A kérdésem az – s ezzel, tudom, olybá tűnik, hogy megkérdőjelezem Fodor Géza egész monumentális Mozart-könyvét –, értelmes dolog-e a Mozart-opera világképéről beszélni? Géza azt állítja, hogy az ellenfelvilágosodás infantilizmusával szemben „az érett szellem csak még jobban értékelheti, hogy van egy mű, amely a művészi tökéletesség szintjén töretlenül őrzi a felvilágosodás hitét. Tudja, hogy miként egy Bach-kantáta nem istenérv, úgy A varázsfuvola sem érv »a felvilágosodás projektuma« mellett, de emiatt sem fájdalmat, szégyent és gyászt nem kell éreznie, sem készletést, hogy e projektum belső ellentmondásait és kudarcát már az operában is kimutassa.” (563.) Ez számomra tökéletesen elfogadható volna, kivéve azt, hogy A VARÁZSFUVOLA a művészi tökéletesség szintjén töretlenül őrzi a felvilágosodás hitét. Egy tökéletes műalkotás a szememben ugyanis nemhogy nem terjeszt, nem is őrizz hiteket. Éppúgy nem őrzi a felvilágosodás hitét, ahogy nem akar a kibontakozó felvilágosodás kritikája sem lenni. Egy tökéletes műalkotás titkát szerintem nem lehet világképén keresztül megközelíteni. Nem szeretném kétségbe vonni, hogy a legzseniálisabb művész is kora gyermeke, s e korhoz hozzátartoznak – a „világkép korában” – a kort uraló világképek is, a kor mélyén zajló folyamatok is. De lealacsonyítjuk a zseniális művészt, sőt egyáltalában magát a művészetet, ha úgy hisszük, a legzseniálisabb művész sem tesz mást, mint hogy tökéletes művészi formába önti a korszak uralkodó világszemléletét. Egy világképet meggyőződésem szerint nem lehet tökéletes művészi formába önteni. Egy világképet csak látszatoművészi formába lehet önteni, csakhogy az ily módon formába öntött mű nem műalkotás, s aztán végképp nem tökéletes. Giccs vagy propagandaanyag. Fordítva áll a dolog. A tökéletes műalkotás a saját korában is s a későbbiekben is sokféle módon interpretálható a befogadó által, egy opera esetében az interpretációnak ezt a munkáját, mindenekelőtt a rendező és a karmester vagy éppen a „filozófiai interpretátor” (jelen esetben Fodor Géza) végzi el. De most már elég A VARÁZSFUVOLÁ-ból, amely sohasem nőtt igazán a szívemhez. S Géza VARÁZSFUVOLA-interpretációját nem szeretem, ahogyan Ingmar Bergmanét szerettem. De nem akarom elvitatni, Gézám, a jogodat, hogy A VARÁZSFUVOLÁ-ból a felvilágosodás himnuszát halljad ki. Én nem mondom neked, ahogy Te nekem mondtad: „Nincs igazad.” Csak annyit, hogy a Te igazságod nem az enyém. Te persze fölényes szaktudásoddal sokkal jobban tudsz érvelni a magad igazsága mellett, mint én a magamé mellett.

Ha azonban a három „olasz” operáról, a Lorenzo da Ponte szövegkönyvére írottakról van szó, rögvest másképp állok a dologhoz. Annak ellenére, hogy – ahogy Géza maga írja – a monográfia még belül van a ’68-as szellemen (519.), melytől mindketten eltávolodtunk, a könyv FIGARO-, DON GIOVANNI- és COSÌ-elemzését semmiképpen sem teszi *alapjában* problematikussá a szememben ez a szellem. A legegyszerűbb a helyzet talán a FIGARÓ-val: Géza szemében a mozarti FIGARO nem a Beaumarchais-féle vígjáték megzenésített változata. Látni akarja persze az opera konkrét politikumát is – s hogy ez a réteg is jelen van, azt nevétséges lenne tagadni –, de szerinte az operában nem ez a lényeges, hanem öt ember szerelmének a sajátos karaktere. „Az opera szerelmi drámá-

ban ábrázolja az egész élet drámáját.” „Mozart kérdése nem az, hogy valaki mennyire, hanem hogy hogyan szeret.” S hogy hogyan szeret a Gróf és a Grófné, Figaro és Susanna, meg Cherubin, az majdnem teljesen független ezeknek az embereknek a társadalmi státusától. Hogy „[a] Gróf életében nincsenek konzekvenciák” (123.), hogy az érdektelenség és az emberismeret hiánya az alapvető tulajdonsága, hogy „nem státusánál fogva, hanem éppen szerelmében a legmélyebben arisztokrata” (127.), hogy a látszólag nagy szenvedély nála gáláns, erotikus kalanddá válik (127.) stb. Egyfajta éppen annyira modern karakter, mint az opera valamennyi főszereplője. Csak a Cherubin-elemzést szeretném még kiemelni. „Cherubin bizonyos mértékig tüneményszerű, megfoghatatlan, nem egészen emberi. Kierkegaard módszere, amikor filozófiája demonstrálására megkülönbözteti az apródot mint meghatározott személyt, individuumot a mitikus apródtól, itt kivételesen [már miért kivételesen? – V. M.] alig torzít. Kierkegaard valóban meg tudta egyetlen szóval határozni az apród lényegét: »szerelemittas«. Cherubin úgyszólván tényleg nem más, mint egy lelkiállapot, egy emberi állapot – ha úgy tetszik: stádium – szimbolikus alakja: az ébredő vágyé. Ez a vágy absztrakt és általános, tárgya az egész női nem. Ebből fakad ellentmondásossága: a boldog eufória és a mély melankólia. Mert hiszen e vágy tárgya minden, de semmi sem igazán. A vágy univerzális, s így minden forrásba hozza; de mivel univerzális, semmiben és senkiben nem található meg a maga sajátos tárgyát.” (119.) Még egy idézet Cherubinnal kapcsolatban: „Nem véletlen, hogy Kierkegaard óta nagyon gyakran mondják Cherubint leendő Don Juannak. Kierkegaard szerint ugyanis mindkettőjük vágyának tárgya maga a nőiség, csak Don Juan vágya intenzitásában és meghatározottságában fejlettebb.” (122.) Géza ehhez – szerintem találóan – hozzászól, hogy „Cherubin életproblémájában adva van egy másik, a Don Juanéval pontosan ellentétes életlehetőség is: a szentimentális hősé”. (122–123.)

Drága Gézám, láthatod – ha odafönről lehet egyáltalában bármit is látni –, A VÁRÁZSFUVOLA-elemzés korrekciójának elolvasása után, jóllehet, azt az írásodat nem szerettem, mégis feltámadt bennem a kíváncsiság az egész könyv iránt, melynek bizonyos elemzéseit minden fenntartás nélkül, élvezettel olvastam. S olvasván a három Da Ponte-operát illető elemzéseidet, igazán nem zavartak itt-ott felbukkanó lukácsiánus megjegyzéseid. „Ez a karakter-típológia nem egyszerűen szociológiailag reprezentatív, hanem valóban történelmi-dinamikus. A szerelmi konfliktusok itt egyúttal történelmi értékcollíziók. Mozart operáját [még mindig a FIGARÓ-ról van szó – V. M.] tehát szerelmi drámaként kell elemeznünk, de a szerelmi dráma éppen ebben a minőségében igazán történelmi dráma.” (119.) Mintha személyesen Gyuri bácsi magyarázná neked odafönt az operát. „Szerelmi drámaként kell, kérem szépen, elemeznünk...”, „mert, kérem szépen, éppen ebben a minőségében igazán történelmi” – hallom az öreg számomra felejthetetlen hangját. Persze hogy nem zavar ez, hiszen a hetvenes évek elején a karakterek és a történelem összefüggését illetően biztosan egyetértettem még az öreggel. Vagy ebben talán még ma is egyetérték? Nem tudom eldönteni. Ennek vizsgálata igen messzire vezetne, most pedig Rólad van szó, Gézám. Talán egyetlen – ismétlődő – megjegyzéseden szisszenetem fel. Itt sem azért, mert nem értek vele egyet. Na és? Hanem mert mai emberfel fogásomat nagyon sérti. Nem szabad tehát, hogy zokon vegyed. „Susanna erotikus sokrétűsége csak teljes emberségén belül kap igazán mély értelmet. Mert Susanna teljes ember, a kifejezésnek abban a goethei értelmében, hogy »a legkisebb ember is teljes lehet, ha képességeinek és készségeinek határain belül mozog«. Susanna mindennapi ember, akinek életkörülményei nem adnak módot a legmagasabb szellemi kibontakozásra, arra, hogy mindenoldalúan kifejlődjének magasrendű erkölcsi-emberi tulajdonságai.” Nem vitatom, hogy Susanna se nem Mozart, se nem Goethe, se nem Lukács. De miért ne fejlődhetnének ki ettől mindenoldalúan magasrendű erkölcsi-emberi tulajdonságai? S arra is tudnék példát hozni, hogy a leg-

magasabb szellemi kibontakozás nem elegendő a magasrendű erkölcsi-emberi tulajdonságok kibontakozásához.

S most jöjjön a DON JUAN. Annyit már most itt megvallok Neked, Géza, nélküled valószínűleg nem tudnám mindazt elmondani az operáról, amit most, amikor itt tartok a szövegben, úgy gondolom, elmondandó vagyok. De ma már nagyon nem értek egyet Veled. Nem értek egyet, mert ugyan Te is kimondod, hogy Don Giovanni eltűnésével szegényebb lett a világ (felmérhetetlen történelmi veszteség, 301.), de Nálad a mérleg nyelve mégis a „*varázstalanított világ*”, az erkölcsi stádium világa, s ha Te nem iszonyodnál annyira Heideggertől, legfőképpen azt hangsúlyoznám: a létfeledés tökéletes beteljesülése felé billen ki. (Hogy honnan tudom, hogy iszonyodsz Heideggertől? Tulajdonképpen *nem tudom*. De szinte lehetetlennek érzem, hogy ne ez lenne a helyzet. Látnod, ezt feltétlenül meg kellene beszélnünk. S ezt csak Veled tudnám megbeszélni.) Minthogy mindketten egyformán képtelenek vagyunk minden további nélkül tudomásul venni a mai világállapotot, talán még azt is képes lennék elmagyarázni Neked, miért fontos számomra Heidegger: tőle tanultam meg ugyanis nem kapaszkodni az eszmény nyújtotta reménybe, nem azt mondogatni, hogy ha a lét elviselhetetlenül könnyűvé vált, legalább próbáljuk fenntartani az eszmény súlyát, hanem megpróbálni felmutatni a létben a hiányt, a lét hiányát. Azt hiszem, nem volt felesleges ez a néhány soros megjegyzés: mély meggyőződés, hogy az emberi viszonyok tökéletes súlytalanságával néha egyenesen frívol szembeállítani az eszményeket. Te is tudod ezt, Géza, de a hetvenes évek elején nem engedhetted érvényesülni ezt a tudásodat. Akkor valószínűleg még én is így lettem volna a dologgal. De Nálad ez alapján nem változott: ezért kellett „megmentened” A VARÁZSFUVOLA „klasszikus értelmezését”. Te is tudod, hogy Donna Anna csak jobb híján törődött bele Don Ottavio nagyon szép és nagyon üres szentimentális szerelmébe. „*Anna*” ugyanis „*teljes intenzitással átéli az emberi világ, az erkölcsi világ gyakorlati csődjét Don Juannal szemben*” (241.) – írod. Meggyőződés, nemcsak Don Juannal szemben, s ezt is tudod: „*Anna nem tud és nem is akar egy olyan világban élni, amely képtelen gyakorlatilag érvényesíteni értékeit*” (244.); Te is tudod, hogy Masetto bugyuta konvencionálisága soha Zerlinát boldoggá most már nem teheti, éppen mert Don Giovanni felébresztette benne az igazi érzékiséget („*Zerlina*” a Don Juannal való kapcsolatban „*önnön női lehetőségeire, hatalmára eszmélő ember*”, 183.). Te sem gondold úgy, hogy jobb lett volna, ha ez soha meg nem történik. Vagy? A Così olyan értelmezése, hogy „*Mozart, miközben teljesebb életlehetőségeik felől ábrázolja alakjait, nem utasítja el valóban élt életüket sem [idáig rendben lenne a dolog számomra is – V. M.], méltányolja igazi humánus értékeiket*”. (350.) Melyek a konvenció világának „*igazi humánus értékei*”? Én is tudom, hogy a senkire és semmire tekintettel nem lévő szörnnyetegek világában a konvencionálisnak van valami értéke. De hogy ez valami igazi humánus érték lenne? Különben is, mi volna ez? Mozart szerintem azt mutatja meg, hogy mi hiányzik ezekből az emberekből ahhoz, hogy egy pillanatra *meztalált* teljesebb életlehetőségeiket akarják megélni.

Ami Don Giovanni és a Komtur megtestesítette szellem eltűnése után előttünk áll, az, így mondod, az „*egységes emberi világrénd*” (284.): „*A szellem és az érzékiség birodalma egyszerre semmisült meg, hogy a meghasadt világ helyén felépüljön az egységes emberi világrénd*” (284.), amelyben „*lehetséges normális szerelem*”, és így „*feleslegessé válik az érzéki zsenialitás*”. (299.) Mert a donjuanizmus lényege „*minden emberinek nem is intencionált, »természetes« megcsalása*”. (248.) Ha ez így igaz lenne, akkor az érzéki zsenialitás nemcsak démonikus, hanem eleve bűnös, „*gátlástalan alantasság*” (221.), valami kifejezetten nem emberi. Holott Don Giovanni bűnös és alantas csak akkor lehetne, ha része

lenne, része lehetne az erkölcsi világrendnek. De nem lehet része: ezért nem lehet neki igazi földi ellenfele (194.). Már miért vált volna az érzéki zsenialitás feleslegessé? Talán csak helye nincs többé a világban. („*Don Juan leszármazottai már nem hódítók, csak gyűjtők*” – Milan Kundera: NEVETSÉGES SZERELMEK.) A transzcendenciától, az ember fellett álló hatalmaktól, „varázserőktől”, az érzékiségtől, a szellemtől áthatott világ eltűnik, hogy átadja a helyét annak, amit Te egységes emberi világrendnek nevezel. Én meg a kiüresedett kisszerűség világának. Nem tudok, mert nem értek hozzá, a zenéről beszélni: de az a pillanat a fináléban, amikor az érzéki zsenialitás és a szellem eltűnik a föld színéről, számomra is egy radikális hangzásbeli váltás: csakhogy az én fülemnek a mélységet és komolyságot valami felszínes és sekélyes váltja fel. Ebben a felszínes és sekélyes világban az adott ünnepi pillanatban még senki nem veszi észre, hogy azok a karakterek, akik a még nem varázstalanított világban démonikusak vagy éppen isteniek voltak, itt az egyik oldalon most már tényleg alantas és gátlástalan gazembe-rekké, a „*másik kiszolgáltatottságára építő, ember-megtörő hatalommá*” – Mozart Don Giovanninak Leporellóhoz való viszonyában megmutatta, mivé lesz az érzéki zsenialitás, ha a világ minden varázserejétől megfosztatik –, a másik oldalon meg a sekélyességgel szemben a mélység és komolyság tiranniáját képviselő, elviselhetetlen világmegváltó zsarnokok lesznek. Az egyik kistűlűen, mint Don Alonso, a másik nagyobbszabá-súan: mint Sarastro.

A Così erről szól. Pontosan megmutattad: „*A szerelem mint életprobléma a konvenció világán, az édes életen belül emberi módon nem oldható meg, sőt, fel sem vehető.*” (323.) Ezek szerint a démonikustól és az istenitől vezérelt világot felváltó igazi emberi, erkölcsi világrend nem a konvenció világa? Dehogynem. Minthogy azonban Te ezt nem szeretnéd így látni, kénytelen vagy az egész opera egyik legproblematisabb részletének tekinteni, hogy Ferrando ugyan igazán beleszeretett Fiordiligibe, és mégis felháborodik Dorabella hűtlenségén. Szerintem Mozart látta: az új világot csakis a konvenciók uradják.

Biztos ez? Nem vetettem el a sulykot? Nem állítottam most Géza valahai, de húsz évvel később megerősített merev igazságával a magam merev igazságát szembe? Persze, ezt tettem. Csakhogy nem azt akartam mondani, hogy a Mozart-operák „klasszikus” értelmezése képtelenség. Nem is gondolom ezt. Csakis azt gondolom, hogy a magam, ha tetszik, „posztmodern” értelmezése sem kizárt, nem hibás értelmezés. Hogy Mozart azért óriás, mert bárki élvezheti zenéjét, s ezen belül operáit is a maga szemléletmódja szerint. De még mindig túl egyértelműen fejezem ki magam. Én így élem át a DON GIOVANNI-t és a COSÌ FAN TUTTÉ-t, így átélve tudom maradéktalanul élvezni őket, de hogy így értelmezem is őket, ahhoz értenem kellene a zenéhez. Igazolásomul a Kovalik-féle rendezéseket hozom fel, a Così-t illetően talán még határozottabban egy a tv-ben látott müncheni előadást, melynek adatait ennél pontosabban nem tudom megadni.

Érdemes lenne tehát, Géza, visszavonnod a könyvedet? A jó Isten mentsen meg ettől! Miután elolvastam A VARÁZSFUVOLÁ-ra vonatkozó új tanulmányt, mint mondtam már, nekifogtam az egész könyvnek, s hallatlanul élveztem elemzéseidet. – Igazán jól csak a DON GIOVANNI-t ismerem. Ahogy olvastam a könyvet, együtt dúdoltam Gézával a mozarti dallamokat. – Csak most mertem aztán megnézni, hogy vajon annak idején megvettem-e egyáltalán Géza könyvét. Nem, nem vettem meg. Gézától kaptam egy dedikált példányt. „*Mein alt Geschäft, das Schauspiel anzukünden*” F. Géza, 1974. december 27. Hogy van ez hát? Vajon mikor írtam át történetünket? De legyen akárhogy is, hiányozni fogsz, Géza. De majd követlek. – Misu

Erdélyi Ágnes

## ADÓSSÁGOK

Hiába próbálom fölidézni, mikor és hol találkoztam először Fodor Gézával. A legvalószínűbb az egyetem, hiszen évfolyamtársak voltunk. De az elején más szakokra jártunk: ő – ha jól emlékszem – csak másodévből vette fel a filozófia szakot, és abban biztos vagyok, hogy amikor ott találkoztunk, már ismertük egymást. Talán az Egyetemi Színpad éjszakába nyúló próbáin találkoztunk először? (Elsőéves koromban a világ minden kincséért ki nem hagytam volna ezeket a próbákat, aminek eredményeképpen egészen a kórus második soráig vittem.) Vagy látásból már az egyetem előtti időben ismertem? Sokszor találkozhattunk az Operában vagy hangversenyen.

Nem mintha nem volna mindegy. Csak azért említettem, mert ettől olyan, mintha Géza mindig jelen lett volna: hol közelebről, hol távolabbról tanúja volt mindennek, ami fontos volt az életemben (mellesleg: az is egy olyan történet, amely több-kevesebb intenzitással mindig zajlik, de az elejére nem emlékszem). Akármikor kezdődött is, nagyon sok idő telt el az eleje óta, mégis az az érzésem, mintha Géza az évek (mit évek? évtizedek!) során nem változott volna. Még a mosolya is ugyanolyan maradt: az a fénykép, amely most sok újságban megjelent, eszembe juttatott egy nagyon régi közös nyaraláson készült képet. Élesen emlékszem erre a fekete-fehér fényképre: Géza a 70-es években, Bulgáriában, a tengerparton, a kemping kocsmájának asztalánál ül és mosolyog. Az emlékezet persze önmagában elég megbízhatatlan, de egy régi fénykép ilyenkor jó mankó lehet. – Az lehetne, ha megvolna. (Az egész lakást felforgattam, de sehol nem találok azt a képet.) Lehet, hogy csak az én fejemben él a harminc-egynéhány éves Géza mosolya?

Pedig amúgy elég jó a memóriám. Réges-régi beszélgetésekre, elejtett megjegyzésekre is emlékszem. Pontosan emlékszem például, mit mondott Géza életem első komolyabb munkájáról, a Dilthey-szövegek válogatásáról és a kötethez írott bevezető tanulmányról. A fordításról akkor nem esett szó, de ezt természetesnek tartottam: minnek olvasta volna el magyarul is a szövegeket, ha egyszer eredetiben jól ismerte mindet? – Tévedtem. De ezt csak harminc évvel később tudtam meg, amikor örömmel újságoltam neki, hogy lesz második kiadás. Ez nagyon jó, válaszolta, akkor ő most előkeresi a jegyzeteit, mert annak idején talált néhány hibát a fordításban.

Noha nagyon röstellem a hibákat, most szívesen közreadnám a három évtizeden át gondosan őrzött jegyzeteket. Sajnos nem áll módomban, mert Géza másnap telefonon diktálta le a melléfogásaimat (emlékeim szerint úgy nyolcat-tízet). Nem stílári problémákat, hanem igazi fordítási hibákat. Volt benne minden, amit egy figyelmetlen fordító elkövethet: rossz szóválasztás, hibás visszautalás, félrevezető szórend, sőt – minek szépítem? – volt, ahol félreértettem a szöveget. Két helyen még azt is észrevette, hogy kimaradt valami. Az egyiket akár én is észrevehettem volna, ha figyelmesen el is olvasom, amit fordítottam (egy hiányzó mondat miatt nem stimmelt a gondolatmenet). A másiknál viszont egy másfél oldallal későbbi visszautalás alapján szúrta ki, hogy egy bonyolult körmondatból hiányzik valami! – Talán mondanom sem kell: mindenben igaza volt. (Az új kiadásban javítottam a hibákat.)

Még egy olyan alkalomra emlékszem, amikor fordításról beszéltünk. De akkor nem egy elkészült fordításról, hanem arról, hogy le kellene fordítani Weber zeneszociológiai írását: Géza nagyon pártolta volna, hogy a szöveg – legalább függelékként – kerüljön be a *GAZDASÁG ÉS TÁRSADALOM* magyar kiadásába. Elvben igazat adtam neki, de ami a gyakorlati megvalósítást illeti, inkább a nehézségeket soroltam. A jogi nehézség (a fordítás alapjául szolgáló ötödik kiadásban nem szerepelt ez a szöveg) biztosan áthidalható lett volna, a valódi probléma azonban én voltam: Géza buzdítása ellenére sem mertem vállalkozni a szöveg fordítására (az én ötletemet meg – hogy fordítsa le ő ezt a negyven-ötven oldalas –, emlékeim szerint, elfoglaltságaira hivatkozva hátrította el). – Most megint elővettem a szöveget, újra és újra elolvastam (talán most megpróbálhatnám, gondoltam, és a fordítást Géza emlékének ajánlanám). Őszintén szólva napokon keresztül mást se csináltam, csak „A zene racionális és szociológiai alapjai”-t olvastam. Utólag azt kell mondanom, hogy ebben a kérdésben nekem volt igazam. Én ezt biztosan nem tudnám lefordítani. És most már ez is egy végleges, befejezett történet (most már próbálkoznom sem érdemes, hiszen úgysem adnám ki a kezemből a fordítást anélkül, hogy Géza látta volna).

Vannak ilyen régi adósságok, amelyeket egy darabig görget magá előtt az ember – aztán vagy törleszti, vagy nem. Gézának valószínűleg sokan maradtak adóssai, nekem meg fájdalmasan sok adósságom maradt. Az egyik különösen fájdalmas, mert nagyon készültem a törlesztésére. Egyszer talán majd megteszem, de most még nem. (Ha megteszem, azzal utólag a megmásíthatatlannal való csendes megbékéléssé szelídítem azt, ami így, mondhatni „befejezetlenül”, különösen fájdalmas. Ennek még nem jött el az ideje.) Most inkább azt mondom el belőle, ami *úgy* már befejezhetetlen.

A doktori védésem vitáján az egyik opponensem megfogalmazott egy kritikai észrevételt, amelyet én (úgy-ahogy) megválasztam. (A témának most nincs jelentősége, csupán a rend kedvéért említem, hogy a vita arról folyt, milyen szerepe van – van-e egyáltalán szerepe – a historikus, kontextuális megértésnek a műalkotások, illetve szövegek interpretációjában.) A védés után Géza azt mondta, érdemes volna ezt az egészet rendesen végiggondolni és megírni. Akkor föl sem merült bennem, hogy tovább foglalkozzam a kérdéssel (örültem, hogy opponensem elfogadta a válaszomat, és ezzel túljutottam a hivatalos procedúrán), a későbbiekben azonban sokat tűnődtem rajta, és arra jutottam, Gézának igaza van. Végiggondoltam, anyagot gyűjtöttem, vázlatot készítettem (sőt: vázlatokat, mert az évek során kicsit változott is a véleményem), szóval: nagyon készültem rá, hogy előbb-utóbb megírom. Persze mindig volt valami más, amit éppen meg kellett írni vagy le kellett fordítani, de nemcsak emiatt halogattam. Hanem mert az alkalomra vártam. Arra gondoltam, milyen jó téma lesz ez, amikor majd Géza valamelyik kerek születésnapjára összeállítunk egy kötetet...

\*

Nem folytatom. Gézáról akartam írni, de már látom, hogy a történetek inkább arról szólnak, hogy nekem is elfogyott a levegőm.

Van egy német kifejezés, a *Bildungsbürgertum*, amelyet magyarul nehéz visszaadni. De aki Fodor Gézát ismerte, pontosan tudja, mire kell gondolni. Áradt belőle a „Bildungsbürgertum” levegője.

Gáspár Zsuzsa

## „A SZÍNHÁZ, AZ KÉREM..”

„Egyetemi Színpad, Egyetemi Színpad! Vál-to-za-tos mű-sor!” Az eleje viszonylag magas hangon, elég agresszívan, aztán mélyülő-lassuló lejtmenetben, ahogy jelezni próbáltam. Így hangzott az Amatőrfilmklub (AFK) gyártotta reklámfilm dalocskája – a filmet persze kizárólag az Egyetemi Színpadon, különböző saját műsoraink előtt vetítettük. Nem is tudom, lehetett volna-e vetíteni másutt, gyanítom, hogy nem. Így aztán a saját örömeinken kívül, hogy ti. nekünk ilyenünk – reklámfilmünk! – is van, nem volt sok értelme. De nekem a fülemben maradt, és azt gondolom, sokan vagyunk így ezzel.

1962 nyarán, nem sokkal azután, hogy „felvételt nyertem” az ELTE Bölcsészettudományi Karára, levelet kaptam az egyetemtől. Néhány napra meghívtak az egyetem visegrádi üdülőjébe. Ma már nem emlékszem, hogy a levélből kiderült-e, miért hívnak. De a helyszínen megtudtam, megtudtuk: belőlünk, néhány meghívott leendő elsőévesből készültek „kinevelni” a bölcsészkar KISZ kulturális, „kultúros” szervező utánpótlását. Akármilyen szempontok alapján választottak is ki minket, valami nagyon nem stimmel velük: a meghívottak között volt például Fodor Géza. Itt ismerkedtünk meg. Aztán – a tanév hivatalos kezdete után – mind a ketten szinte azonnal az Egyetemi Színpadon találtuk magunkat.

A Színpadot sokszor, sokan azonosítják az Universitasszal, az egyetem színjátszó együttesével. (Legalábbis ez volt a hivatalos neve. A valóságban ennél – nem is kevésel – több volt azért!) Pedig nem volt azonos. A Színpad keret volt, amelynek volt egy nyilvános része: az előadások, programok. Ezek között teret, helyet kaptak az Universitas előadásai. De sok minden más is, például filmvetítések (másutt nemigen látható filmekkel), beszélgetős műsorok (másutt nemigen hallható emberekkel), irodalmi estek (másutt nemigen szavalható költők verseiből). Mindazonáltal mindenki – tartozzon bár szűkebb értelemben a filmesekhez, az énekarhoz, a zenekarhoz, tánckarhoz vagy bárhová – *ott volt*, működött, élvezte ezt az Egyetemi Színpad nevű keretet. És volt egy nem nyilvános része is – a folyosói beszélgetések, éjszakai próbákon támadó ötletek, kávészünetek – amelyekben mindenki alakította is az Egyetemi Színpadot.

Élete legfontosabb korszaka volt – mondta egyszer Géza az Universitasban töltött időről. Azt hiszem, ezt utóbb mindannyian így éreztük, akik akkoriban, azaz kb. 1961–62 és ’68–69 között ott voltunk. Hivatalos önéletrajzában azonban 1978-at jelölte meg dramaturgiai pályafutása kezdeteként. Szóval, a kérdés az: mit csinált Fodor Géza az Egyetemi Színpadon, az Universitasnál? Nem véletlenül fogalmaztam úgy az előbb, hogy „akik ott voltunk”. Mert néha nem könnyű egy szóval leírni, hogy ki mivel foglalkozott. Éppenséggel sok, akkoriban ott működő emberről, mondjuk különösen az Universitas Együttes színész tagjairól elég pontosan meg lehet mondani, hogy miből is állt az ottani tevékenységük, és voltak más, világosan megnevezhető funkciók, tevékenységek, feladatok is. Mégis, a dolog lényege, azt hiszem, mindnyájunk számára az volt, hogy *ott voltunk*. Vagyis (a háttérben Petur Istvánnal, aki, ha kellett, megvédett bennünket, és ragaszkodott a minőséghez) létrehoztunk valamit, ki-ki a maga módján, ami nem volt előtte, és ami mindegyik területen jó volt, érdekes volt, fontos volt. És ez alig-

hanem igaz Fodor Gézára is: *ott volt*. Talán ez a magyarázat arra, hogy dramaturgiai pályafutását nem innen datálja, vagy talán professzionális tapasztalatai, finnyás igényessége tette lehetetlenné, hogy ezt az „ott létet” utóbb dramaturgiai tevékenységnek tekintse. Magam úgy fogalmaznék: tanulta, a saját bőrén, hogy mi a színház, mit jelent dramaturgnak lenni. Mindenesetre tény, hogy Nánay István szíves közlése szerint – nála, azt hiszem, senki nem tud többet a színpad történetéről – az Egyetemi Színpad egyetlen produkciójánál szerepel Fodor Géza neve dramaturgként, egy 1966/67-es Karinthy-estnél, melyet Mezei Éva rendezett, a rendezőasszisztens Nánay István volt. Ennek fényében sem akad senki – és ez a hatvanas évek Egyetemi Színpadáról és Fodor Gézáról egyaránt érdekes és fontos információ –, aki kétségbe vonná, hogy Fodor Géza az Universitas Együttes jelentős szereplője volt. Mert ott volt, és figyelni kellett arra, amit mondott, egyáltalán: figyelni kellett rá. Érdemes volt a véleményére hallgatni, még pontosabban, érdemes volt meghallgatni. „...az utolsó hetekben bejárok a próbákra, és ott mindenről beszélek” – mondta a közelmúltban egy interjúban tanítványának, Trencsényi Katalinnak. Így valahogy ment az Egyetemi Színpadon is, talán azzal a különbséggel, hogy nem csak az utolsó hetekben járt be a próbákra.

Radnóti Sándor vetette fel, hogy milyen szokatlan – bizonyos értelemben fordított – pályát járt be Fodor: előbb írta meg élete főművét, a később tovább árnyalt, bővített ZENE ÉS DRÁMA (Budapest, 1974) című munkáját, és csak ezt követik életművében a másoknál többnyire a pálya elején abszolvált rövidebb elemzések, tanulmányok – Géza esetében a színházi és operakritikák vagy inkább mű- és előadás-elemzések. (Színházi kritikát, az után, hogy egy színház tagja lett, elvből nem írt többet.) Van egy magyarázatjavaslatom erre a különös, fordított pályára.

Azt gondolom, és ebben a valahai egyetemi színpadi együttlétek is megerősítenek, hogy Gézát mélységesen vonzotta a színház *praxisa*, maga a színház, mindennapjaival – úgy, ahogy van. „A színház, az kérem, egy külön világ” – énekelte valaki a hetvenes években, azt hiszem, Cseh Tamás. És tényleg, aki egyszer közreműködőként részt vett a színház szédületében, tudja, hogy ez igaz, és azt is tudja, hogy nehéz ebből a ringlispílből kiszabadulni, szinte lehetetlen megszökni. Az egyetem befejezése után Fodor Géza teljes energiájával a tudomány, az esztétika – ámde a színház-, a drámaesztétika – felé fordult. Nem tudom igazolni, mégis megkockáztatom: ezzel a fordulattal egyben egyfajta szabadulási kísérletet hajtott végre (vagy legalábbis azt is). Szabadulási kísérletet a színház gyakorlatától, mindennapjaitól, attól, amibe olyan rettenetesen bele lehet szédülni. Kutatási területe a színház- és drámaesztétika lett, jelentőset alkotott – utána már szabad volt. Tudományos munkája – egyszeri használatra szánt, szélsőséges megfogalmazásom szerint! – egyben engedély. Szabad a próbákra ülni, szabad olyan szempontokat érvényesíteni, hogy mire képes a szerepet játszó színész, szabad színházat játszani. „Úgyhogy én inkább olyanokat olvasok, akikre senki nem gondol. De ezt is azért tehetem meg, mert nem vagyok igazi dramaturgja a színháznak. Hogyha nekem az lenne a fő állásom, akkor ott rendszeren el kéne olvasni rengeteg darabot” – mondja az említett interjúban. De én nem venném nagyon komolyan ezt a „nem vagyok igazi”-t és a „fő állást”.

Persze, igen: felépített egy olyan egyetemi karriert, hátteret, ahonnan mondhatta ezt. De Fodor Géza szabadulási kísérlete hál’ istennek sikertelennek bizonyult, mondom én. Különös attrakciót hajtott végre. Ezen az úton nem sokan jártak, mert szinte lehetetlen is: egyszerre volt otthon – ezúttal muszáj a közhelyes fordulattal élnem – a kullisszák mögött és az egyetemi, tudományos világban. És mind a kettőben jelentőset alkotott.

Komlós Katalin

## MOZAIKOK

Az 1960-as évek második felében a Zeneakadémia Zenetudományi tanszakán tanuló, hat főből álló évfolyamunk igencsak kibővült Szabolcsi Bence óráin. Eleinte még Tóth Aladár és Ungár Imre, később Sándor Judit, Fischer Sándor, a kamasz Ádám és Iván, Kodálné Sárka, Kroó György és mások vették körül velünk együtt a zongoránál ülő és tanító Mestert. Egyik alkalommal megjelent egy ismeretlen fiatalember, akit a Tanár úr mint ígéretes és a zene iránt erősen érdeklődő bölcsészhallgatót mutatott be nekünk. Később egy zenetörténet-órán szót is adott neki, hogy beszéljen az évfolyamnak Don Juan alakjáról. Idegenkedéssel vegyes tisztelettel hallgattuk. Ő volt Fodor Géza, aki aztán többé-kevésbé közénk tartozott.

\*

Olykor megtisztelte a hazai zenetudományi konferenciákat egy-egy előadással, ahová elhozta széles körű tudását és magasrendű professzionizmusát. Utoljára 2007 októberében, a Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság Kárpáti János 75. születésnapjára rendezett ülésén, ahol számomra felejthetetlen betekintést nyújtott Verdi SIMON BOCCANEGRÁ-jának zenei/drámái kérdéseibe (TÜKHÉ ÉS ANAGNÓRISZISZ). Ugyanezen a konferencián a kolléga őszinte elismerésével lelkesedett az ünnepelt fiának, Kárpáti Andrásnak SZATÍRKÓRUS, THRÁK KITHARA ÉS AULOSZENE című, valóban rendkívül izgalmas előadásáért.

\*

A Zeneakadémia doktoriskolája felkéréseinek eleget téve Géza olykor vállalt egy-egy szigorlati bizottságban való részvételt vagy opponálást disszertációk elbírálásában. Ezen alkalmakkor – ha történetesen együtt voltunk egy védési vagy szigorlati bizottságban – tapasztalhattam kivételes pedagógusi adottságait. Maximálisan igényes volt, de sohasem tapintatlan vagy támadó. (Természetesen ugyanezek a tulajdonságok tették konstruktív és megfellebbezhetetlen kritikussá.) Megint egy emlékezetes délután (doktori védés) ez év májusából: Géza fantasztikus háttértudással és alaposággal megírt opponensi véleménye a BÁNK BÁN kiadásának problémáiról (Erkel és Katona; források; kiadói döntések; dramaturgia stb.) örök minta marad számomra ebben a műfajban.

\*

És a legfontosabb: mennyire szerette a zenét! Nem csak az operát. Minden fontosnak vagy érdekesnek ígérkező koncerten ott volt, és pontosan tudta, mit hallott, bármennyire szabadkozott is „nem zenész” mivolta miatt. Jó volt látni Eszterházán, a Haydn Fesztivál ínycsemegeknek szóló kastélykoncertjein. Utoljára augusztus 30-án este találkoztunk, a fertőszentmiklósi templomban, az Orfeo Zenekar és a Purcell Kórus Haydn-estjén. Szeme csillogásából lehetett tudni, hogy élvezte az előadást.

Jelenléte személyesen és írásaiban is hiányzik, és nagyon fog mindig hiányozni.

---

Wierdl Eszter

---

## FODOR GÉZA EMLÉKÉRE

Fodor Gézával ama kevesek egyike múlt el, aki igazán mély empátiával szemlélte a világot. Csodálatos volt a műveltsége, és végtelen a figyelme, ahogy az emberek felé fordult. Mindez a legnagyobb szerénységgel és kedvességgel párosult, egész lényé mélyes érdeklődést sugárzott.

A magyar operajátzás óriási szerencséje volt, hogy ő, aki olyan szerteágazó műveltséggel bírt, és olyan sokféle szellemi területen tevékenykedett, épp az opera műfaja iránt érzett nem szűnő, szenvedélyes vonzalmat. Ez a vonzalom nem merült ki az operai művek nagyszabású dramaturgiai és esztétikai elemzésében, hanem a műfaj élő, lüktető jelenére, az előadásokat létrehozó alkotók és művészek működésére is kiterjedt.

Minden aspektus érdekelt. A rossz előadásokat éppoly kérlelhetetlen alapossággal elemezte, mint a neki tetsző produkciókat. Ha új bemutató volt az Operában, ő az összes előadást megnézte mindkét szereposztással, a nézőtér más és más pontjáról. Elfogulatlan és empatikus volt. Hihetetlen éleslátással és tökéletesen precíz jelzőkkel bíralt vagy dicsért, de akárhogy is, soha nem volt bántó vagy túlzó. Kritikus volt, de nem az a produkciót vitriolos érzéketlenséggel bíráló kívülálló, akitől minden előadóművész retteg, hanem olyasvalaki, akinek a figyelmes és elmélyült észrevételeit el lehetett, sőt szükségszerűen el kellett fogadni. Érzékeny szemmel figyelte a művészeket, nemcsak elvárásokkal, hanem megértéssel is.

Nekem, kezdő énekesként – de később is – nagyon sokat jelentett, hogy amikor egy megfeszített próbaidőszak után, rengeteg elemzést és próbálgatást követően bemutattunk egy darabot, ő felfigyelt a rejtett, játékos részletekre, ezzel beteljesítve az előadói álmat az igazán érzékenyen figyelő közönségről. Gyakran olyan apró mozzanatok keltették fel a figyelmét, mint egy arcon átsuhanó mosoly vagy egy apró mozdulat. Ilyenkor éreztem, hogy nem volt hiába az aprólékos finommunka. Biztonságban érezhettem magam, hogy valaki valóban látja és hallja azt, amire törekszem, és ebben az érzelmi biztonságban a kínosabb észrevételek, mint pl. a rossz szövegérthetőségre vagy stilisztikai hibákra tett megjegyzések ugyanolyan építő erejűek lettek, nem váltották ki dacos ellenállásomat.

Amikor pár éve, az egyaránt énekes- és közönségpróbáló MOZART-MARATON-t játszottuk, gyakran szó szerint fel kellett másznunk a közönség sorai közé, és a nézőket – számukra nyilvánvalóan rettentően zavarba ejtő módon – a játékba bevonva kellett énekelnünk. Az opera (COSÌ FAN TUTTE) egyik jelenetében épp nekik siránkoztunk szomorú sorsunkról, amikor a zavart mosolyok és a rémült, lesütött szemek között megláttam Fodor Gézákat a nézők között. Gondoltam, jó móka lesz őt is bevonni, kicsit zaklatni, így odanyújtottam neki a kezem, és neki énekeltem. Ő előrehajolt, megfogta a kezem, és a legnagyobb együttérzéssel bólogatva megszorította. Az arcán ez volt: te szegény, szegény, buta Fiordiligi, tudom, hogy most nehéz neked... Nem jött zavarba, nem szűnt meg a produkciónak önmagát önfeledten átadó nézőnek, hallgatónak lenni.

Óriási szakmai és érzelmi támasza volt az opera műfajában tevékenykedő művészeknek, ami a legnagyobb kincs, hiszen aki állt már színpadon, az tudja, hogy milyen sérülékennyé válik ott az ember.

Féltné őrök minden cikket és tanulmányt, amit az általam is játszott előadásokról írt. Még mindig tudok belőlük meríteni. Nagy adománynak érzem, hogy személyesen ismerhettem.

Végh Dániel

---

## HÁNYAST KAPTÁL FODORON?

Elsőéves egyetemistaként az esztétika tanszék folyosói legendáiból jegyeztem meg Fodor Géza nevét. „Hányast kaptál Fodoron?” – kérdezték egymástól diáktársaim. Vajon színházesztétika házidolgozatokra csodával határos módon jelest érdemeltek-e, vagy mint oly sokaknak, beletört a bicskájuk? Hosszú évek óta minden kurzus végén Aiszkhülosztól az ÁLDOZATVIVŐK-et kellett (volna) kipreparálni. Az epeiszodionok és karrészek sebési precizitású elkülönítése még csak-csak megoldható feladatnak látszott, ám a pontos sorszámlálást feltétlenül elvétette az egyszerű bölcsészhallgató. Hiába próbálkoztak egyesek korábban jelesre értékelt elemzésekből ihletet meríteni, szinte lehetetlen volt tökéletes dolgozatot beadni – a tanár úr ugyanis mindig tudott valamit javítani a késznek látszó munkákon. Nem is mertem csak évekkel később megpróbálkozni az első színházesztétika szemináriummal.

Pedig „Fodor”-tól mindent meg lehetett tanulni: nem csak a gyakran lexikonízű színháztudományi szakkifejezéseket vagy a színpad esztétikájának történetét, hanem mindenekelőtt a dramaturgiát – legyen szó az antikvitás, a francia felvilágosodás vagy a XX. századi színésziskolák kulisszatitkairól. Minden korszak színházáról úgy tudott beszélni, mintha hétről hétre nem is a Katona József Színházban vagy az Operában, de legalábbis Arisztotelész, Diderot vagy Sztanyiszlavszkij mellől figyelte volna az előadásokat. És csupán a szövegeket használta szemléltető eszközzül! Fodor Géza ugyanis mindenekelőtt arra tanított, hogy aprólékos figyelemmel olvasva lássuk és halljuk meg a drámákat – valahogy úgy, ahogyan a karmesternek elég a partitúrára pillantania, és előtte áll a zenemű.

Később egy kollokvium alkalmával éppen a SZÍNÉSZPARADOXON-ból adott mentő kérdést, s nyilvánvalóan rossz válaszom hallatán fejét csóválva csak annyit kérdezett: „ezt hol olvasta?” Fodor tanár úr ugyanis, amikor nem kedves témáiról adott éppen elő, ritkán és keveset szólt. Dicséretként sem igen mondott többet, mint hogy „jó volt!” – ez a jó mégis többet ért, mint mástól egy hosszas laudáció. S ha még el is mosolyodott hozzám, bizonyos lehetett az ember, valamire nagyon ráértett. Fodor Géza megkérdőjelezhetetlen tekintélyét és szakértelmét ugyanis mindenekelőtt azzal érezte, hogy sehogyan sem érezte. Jellemző, hogy a bölcsészkaron tartott óráin alig esett szó a kortárs magyar színházról, melynek nem csak aktív építője, de szigorú bírálója is volt.

Igaz, egyetemi éveim alatt nem is hiányoltam különösebben, mivel sohasem voltam igazi színházrajongó. A Fodor-órákon látott elemzési technika: a látszólag jelentéktelen apróságok jelentését kibogozó és koherens egységbe *rendező* olvasásmód azonban

idővel kedvet – és nagy kedvet! – adott, hogy a drámai műfajokat mint szöveg és előadás egymásra értelmezésére alkalmat kínáló interpretációs terepet fedezzem fel. Különösen hálás pedig azért vagyok Fodor Gézának, hogy megtanított a hosszúra nyúlt hangszeres tanulmányaim során mindig is lenézett operát *megérteni*. A kezdő lökést természetesen DRÁMAESZTÉTIKA: AZ OPERA MINT DRÁMA címet viselő kurzusa adta. Az elemzésre kijelölt Puccini: MANON LESCAUT azóta kitörölhetetlenül fülembé ivódott dallamai legutóbb az Operaház november végi bemutatóján emlékeztettek fájdalmasan: benyomásaimat ellenőrizendő hiába is lapoznám fel mértékadó kritikáikért az *ÉS* vagy a *Muzsika* oldalait, már nem tudok megbizonyosodni róla, sikerült-e szemléletmódját elég jól elsajátítanom...

Papp Márta

## EGY RÁDIÓS ZENEI SZERKESZTŐ ESETE FODOR GÉZÁVAL

Kezdetről, ahogy a Rádióba kerültem, terveim közt szerepelt, hogy Fodor Gézáat megnyerjem zenei ismeretterjesztő műsorok készítésére. Ez a műfaj, időbeli behatároltsága okán és egyebek miatt is, távol állt tőle. Mégsem látszott teljesen lehetetlennek; ha akkor még nem is barátok, de jó ismerősök voltunk, sokat beszélgettünk, főleg operáról – miért is ne írhatna rádióműsorokat Mozart-operákról, Verdi-operákról, amelyeket mindannyiunknál jobban ismer. Abban az időben, a hetvenes évek elején, Géza egyszerre volt társunk és tanárunk a Zeneakadémia zenetudományi szakán: bejárt Szabolcsi Bence minden órájára, és szobaszemináriumot tartott nekünk Wilhelm Andrásék Ráth György utcai lakásában Lukács ESZTÉTIKA-járól. Én akkor legalább egy éven át foglalkoztam Verdi DON CARLOS-ával (kétszer is írtam belőle félévi szakdolgozatot); így sem ismertem annyira, mint Géza, de beleláttam elég mélyen a darabba, s nagyon érdekes volt megosztani vele megfigyeléseimet. A másik nagy témám, amivel magánszorgalomból foglalkoztam, az orosz opera volt, mindenekelőtt Muszorgszkij – erről is volt mit beszélnünk. 1973 januárjában azután meghalt Szabolcsi Bence; Géza többet nem járt be órára, de operában, hangversenyen, itt-ott találkoztunk.

A Rádióba még mint zeneakadémiai hallgató kerültem 1972 őszén, igen zöldfülű szerkesztőként, s eltelt néhány év, míg a másoktól levetett műsorok mellett önállóakat is indíthattam. Az egyik első volt a VERS ÉS DAL-sorozat, s ennek mintájára terveztem a DRÁMA ÉS OPERÁ-t: drámarészlet, kis drámaelemzéssel, belőle készült opera részletei, kis operaelemzéssel, mindez ízlésesen vegyítve, max. 60 percben. Főnökömnek, Kroó Györgynek beszámoltam a tervről és arról is, hogy Fodor Gézáat szeretném több ilyen műsorra felkérni. Azt mondta, semmi kifogása, de nem hiszi, hogy vállalja. Felhívtam Gézáat, nem minden szorongás nélkül. Hallottam a hangjából, hogy kicsit kényszeredetten mosolyog rábeszélő magyarázkodásomra a telefon másik végén: igen, jó ötlet, de nem neki való, ez nem az ő nyelve, nem az ő médiuma, meg nagyon sok a dolga, de majd gondolkodik rajta. Nem emlékszem, hányszor hívtam fel ez ügyben, de egyszer csak igent mondott, az időpontot is megjelölte: jövő márciusra csinál egy műsort

a DON CARLOS-ról. Remek! Ám a történelem közbeszólt, ahogy mondani szokták: 1977 januárjában több tucat magyar értelmiségi – köztük Fodor Géza – szolidaritási nyilatkozatot írt alá a csehszlovák Charta mellett. Rögtön jött a felsőbb rendelkezés: a chartások nem szerepelhetnek rádióműsorban. Kroó részvétellel közölte velem, hogy le kell mondanom a Fodor Géza-műsört. Kénytelen voltam felhívni, hápogtam a telefonban (mintha én rendeltem volna el a tiltást), Géza nyugtatgatott, és nem is palástolta boldog megkönnyebbülését: milyen nagyszerű, hogy nem kell megcsinálnia! Ezzel egy időre lemondtam Fodor Géza rádiós szerepeltetéséről.

Eltelt tíz év, 1987-ben megemlékeztünk Puskin halálának százötvenedik évfordulójáról. A Magyar Rádió Zenei Népművelés Rovata, vagy akkor talán már Zenei Ismeretterjesztő Szerkesztőség, a hajdani DRÁMA ÉS OPERA sajátos változatával tiszteltetett a költő előtt: PUSKIN AZ OPERASZÍNPADON – 60 percben egy-egy Puskin-mű és a belőle készült opera rádiós elemzése. Eljött az ideje Géza újabb megkönyörítésének. Tudtam, milyen behatóan foglalkozott az ANYEGIN-nal, az 1984-es operai felújításnak ő írta a műsorfüzetét, és hihetetlenül alapos kritikában elemezte az előadást. Azt mondtam neki, ha ő nem csinálja meg, kimarad a Puskin-sorozatból az ANYEGIN, mert nálunk egyetlen zenetörténész sem foglalkozott érdemben Csajkovszkijjal (nem hazudtam; én magam jóval később kezdtem tanulmányozni Csajkovszkijt). Ez hatott: az elsőre kimondott „nem” feltételes „igen”-re változott; a feltétele az volt, hogy mivel ő nem tud újat írni az ANYEGIN-ról, felolvassa az operaházi műsorfüzetből, és kijelöli a Puskin- és Csajkovszkij-műből a műsorba beolvasandó, illetve bejátszandó részeket – amennyiben ez a szerkesztőnek megfelel. A szerkesztőnek természetesen megfelelt, s a műsor elkészült. A verses regényből Géza által nagy gonddal kiválasztott 32 versszakból, melyet Sinkó László mondott mikrofonba (Áprily Lajos fordításában), végül csak 12 fért a műsorba, de a kijelölt zenei idézetek teljességéhez ragaszkodott. Visszahallgatva Géza felolvasását, ma is bámulom – tapasztalt rádiós rókaként –, milyen káprázatos értelemmel és értelmezéssel mondta el csöndes hangján a csöppet sem egyszerű szöveget. Legszívesebben CD-mellékletként bocsátanám az olvasók rendelkezésére, de meg kell elégedniük az alább közölt műsorszöveggel.

### **Puskin az operaszínpadon – Anyegin**

Fodor Géza [egyetlen] rádió-előadása

I. adás: 1987. március 5., Kossuth: 20.40

(rádiós jelzet: A-519852, időtartam: 58.20)

Aligha van az orosz irodalomnak még egy alkotása, amelyet több joggal nevezhetnének *alapl mű*nek, mint Puskin regényét, a JEVGENYIJ ANYEGIN-t. Belinszkij írta 1844-ben: „*Ez és Gribojedovnak Az ÉSZ BAJJAL JÁR című komédiája az új orosz irodalom két alappillére.*” Valóban, ha Dosztojevszkij azt mondta, hogy „*mindnyájan Gogol köpönyegéből bújtunk elő*”, talán még inkább elmondhatta volna ezt az ANYEGIN-ról. A téma, az ábrázolt életproblémák, konfliktus- és magatartástípusok terén nyilvánvaló a folytonosság az ANYEGIN-tól, a KORUNK HŐSÉ-n, Herzen KI A BŰNÖS című regényén, az OBLMOV-on és Turgyevyev művein keresztül egészen Csehov sok-sok elbeszéléseiig és drámáiiig. A művészi *megformálásban* testet öltő attitűd pedig, a világnak ellentmondásokban való érzékelése és poli fonikus ábrázolása még szélesebb körben határozta meg a klasszikus orosz irodalom történetét. De az ANYEGIN nemcsak irodalmi hatását tekintve alapmű, hanem mint olvasmány is. A világirodalomban talán nincs is még egy klasszikus mű, amely ennyire

mentes volna az e ranggal szinte elkerülhetetlenül együtt járó hátrányoktól: a szeretet tiszteletté hűlésétől, a műalkotás kegytárggyá válásától, a távolságot teremtő aurától, amely ennyire elevenen élne, ennyire népszerű volna, ennyire hozzátartozna egy egész nép létének szellemi alapjához.

Az ANYEGIN ezt az elevenséget egyszerre köszönheti témájának, történetének, amely ma is az életproblémák forráságával hat, s annak a sajátos költői előadásmódnak, amely egyrészt minden „hangnemben” ellenállhatatlan varázssal rendelkezik, másrészt a hangváltások-hangtörések, a nézőpontok, az azonosulás, a távolságtartás és a kritika olyan bonyolult rendszerét hozza létre, hogy a műnek nemigen rajzolódik ki egyértelmű és végleges jelentése, hanem folytonos újraértelmezésre sarkall.

Míg a történet rendkívül egyszerű és kerek, addig az elbeszélés, maga a verses regény sem kereknek, sem egyszerűnek nem mondható. Az ANYEGIN feltűnően befejezetlen, sőt töredékes. Ezt már egyszerű átlapozásra is jól érzékeltetik a tipográfiai jelzett kihagyott és hiányos versszakok, de még fontosabb, hogy a mű – amelyen Puskin több mint nyolc évig, 1823 tavaszától 1831 őszeig hihetetlen aggályossággal dolgozott, s amely valóságos kondenzátorként sűrítette magába az érett költő tapasztalatait és világlátását, tehát hogy a mű – végleges, nyolc fejezetből álló formájában csupán kétharmad része a tervezettnek. Egy fejezetből, amely eredetileg a mai hetedik és nyolcadik között állt, és Anyegin oroszországi utazását beszélte el, bőséges részleteket ismerünk, egy másiknak – eredetileg a tizediknek, melyben a dekabristák mozgalmát és felkelését örökítette volna meg – a kéziratát Puskin elégette, mindössze egy töredékét őrizte meg rejtjeles írásban, amelyet csupán századunk elején sikerült megfejteni. Vagyis a történet nem ért volna véget, pontosabban: nem maradt volna nyitva Anyegin és Tatjana – legalábbis számunkra – utolsó találkozásával.

Hogy miként folytatódott volna? Nemigen lehet tudni. Ha hinni lehet egy kései visszaemlékezésnek, Puskin 1829-ben még arról beszélt, hogy Anyegin vagy a Kaukázusban pusztul el, vagy bekapcsolódik a dekabristák mozgalmába. Mindenesetre úgy látszik, hogy az orosz valósággal való találkozás nyersebb tényei és a politikai vonatkozások, tehát cenzurális okok tették óvatossá Puskit, s késztették arra, hogy a szerelmi történetre és problematikára korlátozza témáját és összpontosítsa erőit. Ám ez az önkorlátozás, amely némileg hézagossá, befejezetlenné, nyitottá tette a művet, az előadásmód említett polifonikusságával párosulva művészileg igen termékenynek bizonyult: a mű kevesebbet mond ki, de többet érzékeltet, nem annyira a folyamatos, egyenes vonalú eseménysor, mint inkább a költői előadás porózus szerkezete beszél – lakonikusabban, de sokatmondóbban, s az olvasó közreműködését sokkal jobban igénybe véve, mint az eredeti elképzelés szerint történt volna.

Anyegin ellentmondásos alakjában Puskin kora fontos típusát formálta meg. Sorsából kitűnik a hős szellemi igényessége, egyszersmind azonban a társasági élet üres csillogása is, amely kiábránduláshoz, korai lelki fáradtságához, céltalan bolyongáshoz vezetett. Anyegin a nemesifjaknak azt az értékes és művelt rétegét személyesíti meg, amely a társadalom által kijelölt szűkös életkörüben nem talál a maga számára értelmes tevékenységet, „felesleges emberré” válik – s így egoistává, aki csak magával gondol, és nem tud odafigyelni mások érzéseire, szenvedéseire, sebeket oszt, anélkül, hogy észrevenné. De – mint már Belinszkij figyelmeztetett rá – Anyegin nem önelégült, önimádó egoista, hanem „szenvedő egoista”, „önmaga ellenére egoista”. Anyegin figurája természetesen nem Puskin önarcképe, de a költő nem tagad meg vele minden közöséget.

„*Akkortájt én is elvettem  
A hívságos világ nyügét,  
S barátja lettem: megszerettem  
Jevgenyijünk természetét:  
Tetszett nekem különcvilága,  
Természetes fantasztasága  
S az éles ész, mely rég kihűlt.  
Komor volt ő, s én ingerült,  
Beleuntunk a szenvedélybe,  
Az élet jól elbánt velünk,  
Szívünkben csak hamut leliünk,  
Rossz lelkek s vak Fortuna mérge  
Sandítgatott felé s felém  
Már életünknek reggelén.*

*Ki élt s gondolkozott, az embert  
Lelkében mélyen megveti;  
Ki érezett, azt múltja felvert  
Kísértete kerülgeti,  
Nem rabja többé bűvöletnek:  
Bűnbánatnak s emlékezetnek  
Kigyója marja szüntelen,  
S ez néha nem érdektelen  
Fűszert vegyít a párbeszédbe.  
Előbb a hang furcsán hatott,  
De aztán hozzászoktatott  
Jevgenyij gúnnya és epéje,  
Megszoktam mérgeit hamar,  
S a tréfát, akkor is, ha mar.”*

És a csapások, amelyek épp egoizmusa következményeképpen érik Anyegint, mint-ha fokozatosan megváltoztatnák, hozzásegítenék igazi önmagához. Lenszkij halála, saját szörnyű tette lelke mélyéig felkavarja; hároméves oroszországi utazásai alatt szerzett tapasztalatai az orosz életéről új érzéseket ébresztenek benne; végül, Pétervárott Tatjana iránt fellángoló szerelme tüzeiben semmivé válik a régi szerep, és kendőzetlenül mutatkozik meg a szenvedő ember.

De az ANYEGIN nemcsak címadó hősének típusa és sorsa révén lett az orosz nemesi, majd polgári értelmiség önismeretének fontos iskolája. A három főalak, Anyegin, Tatjana és Lenszkij együttesen válik csak igazán jelentőségteljessé. Mert az életkörök szűkössége Tatjanát és Lenszkijt is ellentmondásos, egyenlőtlenül fejlődő, féloldalasan fejlett emberekké teszi. Tatjana az egyszerű, mindennapi orosz lány, vidéki „kisaszszony” típusa, aki külsőre nélkülöz minden romantikus, rendkívüli vonást, ugyanakkor csodálatosan bájos és poétikus. Szűkös életköre helyett szentimentális regények és életidegen eszmények birodalmában leli meg világát, s gyanútlan naivitással várja el, hogy az élet, a valóság feleljen meg felfokozott igényeinek. De egyénisége mégsem torzul el, hanem erős rokonszenvet ébreszt, mert mély, szenvedélyes és őszinte lélek.

Mégis, miért kellene Anyeginnak viszonznia a lány szerelmét? Miért kellene a *be-látásnak*, hogy Tatjana milyen értékes ember, szerelmi *szenvedélyt* ébresztenie benne? Miért kellene neki, az illúziótlan ember- és életismerőnek, tiszta és igaz, de gyermeki és életidegen lényben olyan *társat* látnia, akivel össze kellene kötnie az életét? Tökéletesen érthető, hogy Anyegin visszautasítja Tatjanát; nem egymáshoz valók, találkozásuk fatálisan szerencsétlen találkozás, kapcsolatuk perspektívátlan. Későbbi, pétervári találkozásuk is ezt erősíti meg. Tatjanának most pontosan úgy vissza kell utasítania Anyegin-t, mint annak idején Anyeginnak őt. Hogy mi történne, ha másként döntene és vállalná szerelmüket, azt az ANNA KARENINÁ-ból tudjuk. Tolsztoj regénye bizonyos értelemben Puskin ANYEGIN-jának sajátos folytatása és befejezése.

Lenszkij alakját ugyanilyen feloldhatatlan ellentmondások jellemzik. Ő az ifjú, lelkes romantikus típusa. Mint igazi romantikus, a filozófia, a költészet, a nagy szenvedélyek világában él, egyáltalán nem ismeri és nem is törekszik megismerni az életet. S a romanticizmus hevessége, végletessége és elvakultsága végzetesnek bizonyul számára. A költő mély együttérzéssel, ugyanakkor iróniával is ábrázolja Lenszkijt és sorsát. Még a letragikusabb pillanatban, a halálos párbaj után is megpendíti: talán a korai halál az elszürküléstől mentette meg.

*„A lelketek most fájhat érte:  
Virág-ígéret volt s remény,  
És a gyümölcs-kort meg nem érte,  
Nem is rég volt gyermek szegény,  
S elhervadt! Hol van lánghalása,  
Eszmék, érzések áradása,  
A sok terv, mely magasra néz,  
A tűz, mely ifjú és merész?  
Tudásra, tette szomjusága,  
Szerelmes, lázas szenvedés,  
Bűntől, szégyentől rettegés,  
A látomások szűz világa,  
A szép, mely nem földi s mai,  
S ti, szent költészet álmai?*

*Holnap tán népek hőse volna,  
Ki egy világnak fényt adott,  
S elnémult lantja, hogyha szólna,  
Bezengne késő századot,  
Erőben nem lankadva, bátran.  
A nagyvilág lépcsősorában  
Magas lépcsőfok várta tán.  
A bús mártir-árnyék után  
Vak sírba szállt szent titka mélyen,  
Számunkra hangja elveszett,  
Nem fog buzdítani lelkeket,  
S át nem hatolhat síri éjen  
Jövendő évek himnusza  
S utódok áldó kórusa.*

*De meglehet: költőszivére  
Az várt, hogy szürke sorsot ér,  
Elillan sok szép ifju éve,  
S kihűl a lelki tűz s a vér.  
Más lesz, s műzsáival szakítva,  
Megnősiül s nincs falun, mi szátsa,  
S rá boldog férjek szarva vár,  
Hálókabátot öltve jár;  
Valóság földjén áll a lába.  
Negyven év köszvényt hoz. Iszik,  
Eszik, hízik s unatkozik,  
S egy nap rokkanva roskad ágyba,  
Nők s gyermekek sírnak körül,  
S több orvos vár, amíg kihül.”*

Lenszkij sorsa is fatálisan szerencsétlen találkozások sorozata: Olga egyáltalán nem illik hozzá, Anyegin iránti barátsága is az emberismeret hiányáról tanúskodik.

*„Találkoztak. Hullám a kőtől,  
Prózától vers, jégtábla hőtől  
Ily élesen nem üthet el.  
A különbséget szokni kell,  
Unják is egymást egyelőre;  
Majd túriks és megkedvelik,  
A nap lovaglással telik,  
Majd együtt vannak sülvé-főve,  
Tétlenségből – beismerem –  
A jó barátság így terem.*

*De ilyen is, ki tudja, hány van,  
Nem kell az ósdi felfogás,  
Mi egyesek vagyunk a számban,  
S nulla nekünk mindenki más.  
Gógós napóleoni módra  
Nézőnk kétlábú milliókra,  
Melyek csak eszközök nekünk,  
S az érezőkön nevetünk.  
Anyegin nem ilyen egészen,  
S bár átlát minden emberen  
S lelkében megvetés terem,  
Nem általánosít merészen,  
A kivételt is megleli  
S az érzést – másban – tiszteli.*

*Mosolygott, hogyha Lenszkijének  
Lángolt s hevült a szelleme,  
Lengése gyors ítéletének,  
Lelkendező költőszeme:*

Anyeginnak mind érdekesség;  
 Fagyos szavát, mely rosszul esnék  
 Megfogja, bár száján lebeg,  
 Gondolja: mért zavarja meg  
 Lelkességét hűtő vitákban,  
 Lehűti majd a gyors idő,  
 Hadd higgyen, míg az óra jó,  
 Egy jobb s tökéletes világban;  
 Láz fűti s álom rengeti –  
 Ifjú, bocsássuk meg neki.

Sok mindenről eszmét cseréltek,  
 Miben volt gondolkoztató:  
 Mozgalma elmúlt nemzedéknek,  
 A tudomány, a rossz s a jó,  
 Sokszázados előítélet,  
 Sír sorsrejtélye, végzet, élet –  
 Vitájuk mindent sorra vett.  
 Olykor meg is feledkezett  
 Lenszkij az érvelés hevében,  
 S Jevgenyijnek el-elszavalt  
 Egy-egy szép, északizü dalt,  
 S ő, bár nem sok maradt fejében  
 S vershez nem volt türelme sem,  
 Hallgatta illedelmesen.

Két remeténk a szenvedélyről  
 Nagyon sűrűn vitatkozott,  
 Jevgenyij, biztos rév öléből,  
 Részvétellel csak sóhajtozott:  
 Jól jár, ki boldog izlelője,  
 S korán kijózanul belőle,  
 Jobban, ki nem hódol neki,  
 Vágját válásban hűti ki,  
 S haragját megszólásba ölte,  
 Barátokért nem lelkesült,  
 Asszony mellett ásítva ült,  
 A féltékenység nem gyötörte,  
 És nem lett kártyatét soha  
 Ősöktől rászállt birtoka!”

Puskin ANYEGIN-ja az inadekvát, meg nem felelő kapcsolatok regénye. Az emberek nem képesek személyiségük elég nagy felületével kapcsolódni egymáshoz, csak egy-egy ponton. De ami az egyiknek fontos a másikból, az, meglehetősen, a másikban egyáltalán nem a leglényegesebb. Az emberek mások, mint amilyennek látják egymást, a kapcsolatok tele vannak félreértésekkel. Ám ez azért van így, mert egyikük sem harmonikusan fejlett, a gyakorlati életbe értelmes tevékenység révén bekapcsolódó, hanem az

élet igazi áramától távol élő, bizonyos vonatkozásban túlfajlett, más vonatkozásokban kifejeletlen, koravén vagy gyerekes, féloldalas ember. A találkozásokban ezért nem jöhet létre egymáshoz illés, csak elhaladás egymás mellett vagy összeütközés. A féloldalas embereknek, az inadekvát kapcsolatoknak ez a rendszere természetesen visszautal alapjára, arra a világra, amely szűkös életkörök rendszeréből épül fel. Ha igaz is, hogy Puskin cenzurális okokból kiszűrte verses regényéből az orosz társadalmi és politikai élet nyers és veszélyes tényeit, és az ábrázolást a szerelmi problematikára összpontosította, a szereplők tipikus alkatában, pszichológiájában, magatartásában és konfliktusaiban koncentráltan mutatta meg az olyan életviszonyok emberi következményeit, amelyek túlságosan szűkre vonják és előrajzolják az emberek életkörét és lehetőségeit. Saját verses regénye is kiválthatta volna Puskinból, amit akkor mondott, amikor Gogol felolvasta neki a HOLT LELKEK első fejezeteit: „Istenem, milyen szomorú a mi Oroszországunk!”

Csajkovszkij, amikor 1877–78-ban az ANYEGIN-ból operát írt, kezdetől fogva tudta, hogy a darab nem lesz a szó hagyományos értelmében operaszerű. Akik betekintést nyertek a készülő műbe, különféle dramaturgiai aggályoknak adtak hangot, csupa olyan problémának, amelynek maga a szerző volt leginkább tudatában. A sok részletkérdés egyetlen központi problémában futott össze: a színszerűség-színyszerűtlenség problémájában. Ennek mélyén azonban lényeges művészettörténeti folyamat rejlett: a műfaj és az élet viszonyának felfogása volt megváltozóban. Csajkovszkij problémáérzékenysége jóvoltából az opera megelőzte a dráma fejlődését, és az orosz színi kultúrában olyan szemléleti változást kezdeményezett, amelynek átfogó jellege csak több mint egy évtized múlva vált érzékelhetővé. A drámai szemléletnek azt az új fajtáját, amelyet Turgenyev EGY HÓNAP FALUN című színdarabja 1850-ben már sejtetett, s amelyet Csajkovszkij az ANYEGIN-ban a zenei ábrázolás dramaturgiaiailag egyszerűbb és egyértelműbb, egyszersmind azonban közvetlenül megragadó eszközeivel szinte idő előtt diadalra vitt, 1889-től Csehov csak nagy belső kétségek és külső ellenállás közepette, keserves írói küzdelem árán tudta következetesen megvalósítani és elfogadtatni.

Mi volt ennek az új drámai szemléletnek a lényege? A hagyományos drámai minták, magas fokon sztereotipizált szereptípusok és cselekményfordulatok, hatásos effektusok elvetése és a „mindennapok drámaiságának” megmutatása, színrevitele. A drámai műfajnak ez a radikális átértékelése azon a felismerésen alapul, hogy a modern élet problémái nem bontakoznak ki nagy, éles, tiszta, reprezentatív konfliktusok formájában, hanem a mindennapi életben az ellentétek és összeütközések letompított és elaprózott módon, kis kapilláris mozgás formájában jelentkeznek, s ezért ábrázolásuk is ilyen kell hogy legyen. Amikor Csajkovszkij kijelenti: „bensőséges, de erős drámát keresek, ami olyan helyzeteken alapul, amelyeket magam is átéltem és láttam, amelyek elevenen képesek érinteni”, akkor pontosan erre gondol, a mindennapi életnek arra a mikrodrámájára, amelyet Csehov értett meg a legmélyebben és legteljesebben, s formált gazdagon polifonikus színművekké.

Csajkovszkij öntudatosan vállalta a „mindennapok drámaiságának” művészi-műfaji konzekvenciáit. 1878. február 5-én így írt Tanyejevnek: „Ha, mint Ön állítja, az opera cselekmény, nálam pedig az Anyeginban az nincs, kész vagyok az Anyegint nem operának nevezni, hanem aminek akarja: jeleneteknek, színpadi előadásnak, poémának, ahogy tetszik. Kedvem támadt zenei illusztrációt készíteni az Anyeginhoz, ezért elkerülhetetlenül a drámai formához kellett folyamodnom, és kész vagyok minden következményét vállalni annak, hogy hírhedten

nem értek a színpadhoz és a szüzsé kiválasztásához.” Csajkovszkij végül is a „lírai jelenetek” műfaji meghatározást adta művének. Az elnevezés igen pontos és érzékletes, egyrészt kifejezi, hogy az opera nem annyira egyenes vonalú folyamatra, mint inkább kiragadott és önmagukban kerek epizódokra épül, másrészt jelzi, hogy az egyes jelenetek belső tartalma és külső egymásra következőse mindenekelőtt a szereplők lelki életének síkján artikulálódik, továbbá minden jelenetnek és az egész operának sajátos, a szerző érzületét közvetlenül, szubjektívan kifejező, bensőséges atmoszférája, tónusa van. Az opera lírai atmoszférája, alaphangja az orosz vidéki kúriák, nemesi fészkek, udvarházak poétikus világának mítoszát idézi fel, s tegyük hozzá, nem Puskindól függetlenül.

*„Barátaim, van célja ennek?  
Ha isten úgy akarja, hát  
Búcsút mondok költőhitemnek,  
S új ördög üt bennem tanyát.  
Phoebus dühének ellenállok,  
A csendes prózához leszálllok,  
S egy régimódi nagy román  
Foglal le sorsom alkonyán.  
Nem gaz bünt festek szörnyű hüen  
S nem mondok nektek rémmesét:  
Orosz családok életét  
S múltját festem le egyszerűen,  
Szerelmet, édes álmodást,  
Régi világot, ó szokást.*

*Írom, ami apák szavából  
S nagyapákéból rám maradt,  
Leírom, hogy sétált a pár, hol  
Patak futott vén hárs alatt;  
A féltés kínját és a válást,  
Békülést, könnyes megtalálást,  
Új meghasonlást, új borít  
S végül: menyasszonykoszorút...  
Hűlt szenvedély éled fel újra  
Sok forró, szép szóban, melyet  
A nyelvem régen rebegett  
Gyönyörű szép lábhoz borulva,  
Hódolva bús-szerelmesen  
Elszoktam tőlük teljesen.”*

De a lírai légkörnél is fontosabb magának a megformálásnak a líraisága – ami épenséggel nem más, mint a „mindennapok drámaisága” az érzület és a viselkedés kultúrájának magas fokán álló emberek körében. Mindenekelőtt: az operának mind a hét képe egy-egy lírai középpont köré szerveződik, amelyben mintegy összpontosul az, ami a cselekmény adott szakasza és a szereplők fejlődése szempontjából fontos. Sem a lírai középpontok megformálása, sem a bennük kicsúcsosodó jelenetek felépítése nem valamilyen sémát követ, hanem igen változatos. Ahogy az első kép négyesében, amely

páronkénti beszélgetések váltakozására épül, először a hegedűk játsszák a következő ariózó dallamát, mintegy Lenszkij születő-formálódó, ki nem mondott gondolatait érzékeltetve, hogy azután később az énekszólamban a dallamból egyre biztosabb szárnyalással fejlődjön ki a románc, a kompozíció improvizatív jellege és fokozatos kibontakozása éppen a költőt állítja elénk, akinek nemcsak költői lelkét, hanem művészi tehetségét is tapasztaljuk; tanúi vagyunk, hogy az élményt miként formálja művé.

A második képben Tatjana levéljelenete – az egész operának talán legnagyobb részlete – demonstrálja leginkább líra és belső dráma egybeesését. A monológ a szenvedély első kitörésétől a gondolatok-szavak keresésén, majd eksztatikus kifejezésén, a látomásos bizonyosságon, a gyötrődő kétségeken és az ábrándokon keresztül a sors vállalásának pátoszáig a lelkiállapotok olyan hatalmas hullámszerűségét és útját járja be, amely az emberismeret mélységét és gazdagságát tekintve párját ritkítja az operairodalomban.

S ha ezzel a nagyon közvetlen hangú jelenettel ellentétben a harmadik képben Anyegin áriája éppen kerek és zárt formálásával, rezervált hangjával tűnik fel, akkor az nem a zeneszerzői lelemény szegényességét jelenti, hanem a figurát jellemzi. A negyedik képben a Lenszkij boldogságtól búcsúzó ariózus szólamából kifejlődő együttes alkotja a lírai gyújtópontot; az ötödikben Lenszkij nagy, végső számvetése, a híres ária, amelyben az opera tenorhőse minden korábnál mélyebb és teljesebb képet ad belső világáról; a hatodikban Gremin herceg áriája, amely távolról sem betét a főszereplők drámája szempontjából, mert benne Tatjana nagyszerű ábrázolását kapjuk, s csak általa lesz teljesen megalapozott az opera zárójelenete, egyszersmind az egész hetedik képé kitáguló lírai tetőpont, Tatjana és Anyegin sorsának utolsó összetalálkozása és végérvényes szétválása.

A „mindennapok drámaisága”, amely itt a hősök lelki életébe húzódik vissza, s ezért olyan érzékeny formát ölt, amelyet már líraivá finomult drámának érzünk, zeneileg motívumok, dallamtípusok, ritmusképletek, jellemző harmóniakötések finoman kidolgozott viszonylataiban, tehát nem vehemensen drámai összeütközéseiben, hanem vonzásaiban és taszításaiban, rokonságaiban és idegenségeiben, párhuzamaiban és kontrasztjaiban valósul meg. Az ANYEGIN líraisága, amely a mindennapok mikrodrámáját minden mozzanatában intenzívvé és megragadóvá teszi, persze abban a zeneszerzői attitűdben fejeződik ki a legpregnansabban, amelynek jegyében Csajkovszkij – zenéjének személyességével, illetve személytelenségével – állást foglal az általa ábrázolt alakokkal és eseményekkel kapcsolatban, amelynek jegyében új hangsúlyokat ad a puskin tárgynak. Ha nem tudnánk is a zeneszerző leveleiből, az opera zenéjéből is nyilvánvaló, hogy Csajkovszkij Tatjana alakját jócskán megemelte Puskin ábrázolásához képest. Tatjana az operában nem féloldalas, ellentmondásosan fejlett, hanem teljes, egyértelműen magasrendű ember, valóságos hősnő. Anélkül, hogy mindennapi életszerűségét, elevenségét elveszítené, eszményi alakká növekszik. Puskin ellentmondásos beállításon keresztül kibontakozó kemény objektivitásával szemben Csajkovszkij szenvedélyesen állást foglal Tatjana mellett. Nem kevésbé jelentős tény, hogy Lenszkij, akit Puskin szeretettel, de félreérthetetlen kritikával ábrázol, Csajkovszkijnál ugyancsak távolságtartás nélkül ábrázolt, töretlenül pozitív alakká válik. A zeneszerző tehát mind Tatjanával, mind Lenszkijjal fenntartás nélkül azonosul, s egyáltalán nem véletlen, hogy az intonációk síkján e két alak között igen erős az affinitás, a rokonság. Az operával kapcsolatban már-már megfogalmazódik a kérdés: hogyhogy Tatjana nem inkább Lenszkijbe szeret bele? Olyan kérdés ez, amely Puskin verses regényével kapcsolatban nem merülhet fel. Nehéz nem észrevenni, hogy az operában Tatjana és Lenszkij nagyobb

hangsúlyt kap, mint Puskin kiemelt főhőse, a mű címadó figurája, maga Anyegin. Mint-ha Csajkovszkij számára Anyeginban nem a bonyolult és izgalmas típus volna az igazán érdekes, hanem az a dandy, aki Tatjana csodálatos lény hatására végül is képes a nagy szenvedélyre, megváltódik. Anyegin zenei ábrázolása csak az utolsó felvonásban éri el Tatjana és Lenszkij ábrázolásának művészi rangját. Mindezek a hangsúlyeltolódások egyáltalán nem esetlegesek. Szervesen összefüggnek egymással és főleg az ember és a sors viszonyának újfajta felfogásával. Puskin művénél rekonstruálható ugyan, hogy a hősök szűkös életkörüik szorítása következtében lettek olyanok, amilyenek, de a konkrét ábrázolásban a hősök magukban, jellemükben, viselkedésükben hordozzák sorsukat. A verses regényből teljesen hiányzik a fátum élménye. Csajkovszkij alapvető egzisztenciális élménye viszont, amely éppen a IV. szimfónia és az ANYEGIN komponálása idején jelent meg előtte a maga teljes súlyosságában, éppen a fátum élménye volt, mint a IV. szimfónia programjában ki is fejtette: „*a végzetszerű sorserőé, amely megakadályozza, hogy a boldogságra törekvésünk célhoz érjen, amely féltékenyen gondoskodik arról, hogy a boldogság és a nyugalom sohase szaporodjék el, hogy felettünk az ég sohase legyen felhőtlen, olyan hatalom, amely Damoklész kardjaként állandóan fejük fölött lebeg, és folytonosan mérgezi lelkünket. Ez a hatalom legyőzhetetlen és elpusztíthatatlan. Nem marad más számunkra, mint alávetni magunkat, és hiábavalóan panaszkodni*”. Ugyanez a létélmény rejlik az ANYEGIN mélyén is. Tatjana, az erős akaratú jellem abban találja meg kibontakozását, hogy tudatosan alárendeli magát a szükségszerűségnek, elfojtja Anyegin iránti szerelmét, és szakít leánykori ábrándjaival. Lenszkij, a romantikus lélek elpusztul abban az összeütközésben, amely ideális, tiszta érzései, törekvései és a környezet hideg szívtelensége között támad. Anyegin az utolsó pillanatban ébred rá, hogy a sors „kicszelezte”, s nem marad más számára, mint alávetni magát és hiábavalóan panaszkodni. Ám ekkor mégis emberebb ember, mint amikor a sors urának hitte magát, és mi sem állt távolabb tőle, mint a hiábavaló panaszkodás. Az ANYEGIN az „elveszett illúziók”, a lemondás operája. De az „érzelmeik iskolájáé”, a törekény emberi méltóságé is.

Darvasi László

## HOGYAN KELLENE MEGHALNI?

Azon a napon Szív Ernő hírt kapott, meghalt egy dramaturg. A dramaturg a hír szerint tüdőembóliát kapott. Ősz volt, így nem szenvedett sokat, holott igenis előfordulhat, hogy sokat szenvedett, mert jóllehet a halállal nem sokat szenvedett, de lehet, hogy más dolgokkal igenis sokat küszködött, harcolt és szenvedett, végtére is mindenki szenved, sokan titokban, alig hallhatóan, diszkrétan, mások heti piacon, sajtótájékoztatón. Szív például nem tudott csendesen szenvedni.

Szív egy hosszú, nagyon hosszú sóhaj után úgy döntött, megbeszéli ezt a dolgot három emberrel. Mert Szív így gondolta, ez egy *munkaköri kötelesség*, ami azt jelenti, nem mehet el a dolog mellett szó nélkül, úgyhogy föltétlenül meg kell beszélnie bizonyos ismerősökkel. Zavart hallgatással, befelé szűkülő némasággal fordulhat a történet felé, de akkor sem szavak nélkül.

Az első, akivel a dolgot meg kellett volna beszélnie, maga a dramaturg volt. Ez már nem ment, de Szív azért elképzelte, hogyan történne. Talán alávaló dolog ilyesmin képzelődni, de hát sajnós úgy van ez, hogy ha kormos zsírpapírként ereszkedni kezd az est – és most itt volt, itt volt! –, az ember kilógatja a háza elé a szentjánosbogár-fogó mézes szalagot, majd idővel behozza, és a szalag világít neki egész éjjel. És az ember nem a sötétben töpreng a dramaturgián.

Szív tehát elképzelte, hogy felhívta volna a dramaturgot.

– Nos, melyik előadásra akarsz jegyet, Szív? – kérdezte volna a dramaturg, mert Szív olykor színházjegyet szokott kérni tőle.

– Semelyikre – köhécselt volna Szív.

– Kész a darab? – kérdezte volna a dramaturg, mert Szív darabot ígért neki. Évek óta ígérte.

– Nem, nincs kész, Géza. Hanem az van...

– Hallgatlak.

– Valahogy megtudtam, és most mindegy, honnan, hogy meg fogsz halni. Ez van – Szív köhécselt volna.

Ilyenkor mindig lesz egy kis csend. Hogy talán marháskodik a másik, elment az esze, elnassolt két kiló dianás cukorkát, és nem ura magának.

– Mikor, hol, miért? – tűnődött volna a dramaturg, hiszen dramaturg volt.

– A közeljövőben, úgy hiszem.

– Megölnék?

– Nem, nem hiszem. Nem tudom, Géza, csak az jutott eszembe, hogy ha az ember figyel, úgy figyel, mint a dramaturgiára, akkor nem biztos, hogy bekövetkezik a halála.

– Azt gondolod, hogy figyelnem kellene.

– Azt.

– És te figyelsz?

– Igazad van, Géza, nem mindig.

– Akkor meg mire ez az egész?! Tényleg, hogy képzeled?

Szív hallgatott.

– És az nem lehet, hogy te halsz meg? – kérdezte volna némi tűnődés után a dramaturg. – Mi ez a pici fény a fülednél, Szív?

– Az utolsó szentjánosbogár, és mindjárt elalszik szegény – suttogta volna Szív, és egy képzeletbeli klopfolóval kezdte volna verni a hülye képzeletét, hogy bocsáss meg, Géza, bocsáss meg, Géza!

Ősz volt, és az új évezredben az ősz legyőzte a többi évszakot. Az évszakok elromlottak, a nyár túl forró volt vagy túl esős, a tél szürke, hideg paplan, a tavasz egy tűnékeny, zavaros hétre fogyott, viszont az ősz csodálatos volt, az ősz szikrázott, vérzett, pompázott, az ősz Berlinben és New Yorkban, Budapesten és a Balatonnál is gyönyörű volt.

A dramaturg ősszel halt meg, és a második ember, akivel Szívnek beszélnie kellett, egy hentes volt. Róluk, a hentesekről azt tartja a közvélekedés, hogy erős és testes emberek, néha a fülük mögé dugott ceruzával alszanak el, és tudnak zsírpapírból zsiráfot vagy manökenbabát hajtogatni, úgy ám, nemigen lehet másfajta ember, aki a hússal bánik. Ha például egy hentes kicsi, gömbölyű emberként kezdi a lábszár aprózását, végül megnő, nagy lesz és hordószerű, hatalmas emberként veszi majd át a nyugdíjazási dokumentumot vagy a beutalót az öreg hentesek otthonába.

Szívnek volt egy osztálytársa, vékony, sápadt fiú, szemüveges és kajla fülű, afféle papírlapember, akin átsütött a holdvilág is. Egyszer egy este a világ legéberebb parkőre

nekítámolygott, nem vette észre, hogy Kis Zoltán a kavicságyáson áll, és az ujjait tornáztatja. Akkor már készült a hentesfelvételire. Pedig mindenki azt gondolta, hogy Kis Zoltánból latintanár lesz. Vagy birodalmi főkönyvelő. Vagy operabarát agysebész.

Szív hozzá ment először, nem tétovázott, belépett az üzletbe, a hentesbolt tulajdonképpen, gondolta Szív, halottasház. Rendes henteseknél van sült hús, sült tarja, pörcc, tepertő, csirkecomb. Itt is volt.

– Van a Déli-sarkon egy vulkán, Zolikám. Ez egy nagy, működő, élő, lélegző vulkán, bele lehet látni, lent fortyog az izzó anyag, verseket ír, kritikákat ír. Viszont néha ideges lesz, és kiköp. Ilyenkor az a szabály, hogy nem szabad futni, nem szabad menekülni, mert éppen így talál telibe a lefelé hulló láva. Egyenesen a nyakad közé kapod. Ott kell maradni a vulkán peremén, és várni kell, míg megnyugszik – magyarázta Szív.

– Meghalt valakid, Szív? – kérdezett közbe a hentes, felemelt és újra a zsírpapírra dobott egy másfél kilós combot, nem volt elégedett az első puffanással.

– Igen – mondta Szív, miközben a piros marhahússzeleteket fürkészte. – Én úgy tartom, hogy nincs kötelezettség, illetve ha valamit mégis kötelezővé teszünk a magunk számára, egy naplementét, egy esti borozást, az ilyen mostani őszt, a reggeli szeretkezések jóleső ügyetlenkedéseit, akkor könnyen kiderülhet, hogy a dolog nem működik. Szerinted, Kis Zoltán, hogy állunk a szenvedéssel?

– Gondolj, Szív, a halálraítéltekre! – Zoltán éppen karajt csontozott. Olyan ügyesen bánt a késsel, mint a novemberi ősz, amely hatalmas fűrtökben nyesi le a fákon maradt leveleket. – Ők tudják a haláluk időpontját.

– Ez egy örök kérdés – okoskodott tehetetlenségében Szív, miközben Zoltán félelmetes ujjait követte a tekintete –, hogy mit kívánunk, meg akarjuk-e tapasztalni a szenvedés adta kegyelmet, az elviselhetetlent, a kiszolgáltatottságot, vagy legyen nyomban sötét. Hosszú, nyomorúságos elfogyás vagy azonnali függönyhullás.

– Nem te döntesz, Szív, nem – jegyezte meg Zoltán, és vállat vont. – Ne is akarj dönteni. Ne akarj a dolgok elébe menni, és ne akarj lemaradni se.

Aztán elővette a bárdját, és Szív sokáig hallgatta, hogyan törik, recseg a csont.

Elment, mit tehetett volna, és még a sarokról is hallani vélte a csapásokat.

Szívnek volt egy osztálytársnője, Nagy Anna, aki leghamarabb lett nő az iskolában, egy fejjel magasabb volt náluk, és az egész tanári kar, az összes férfi, még a fizikatanár is, szerelmes volt belé. A tanárnők nem merték gyűlölni sem, annyira félték tőle. De nem mertek neki jelest adni sem. Csak négyese volt, mindig négyese, s ő félig hunyt tekintettel, halvány mosollyal a szájában nyugtázta a felelet utáni suttogást, négyes, Anna, ez most csak négyes. Amíg iskolába járt, soha nem kapott más jegyet.

Egyszer a fizikatanár felszólította.

– Anna, akkor most beszéljen a Napkitörésekről!

A lány hallgatott, az arca lassan pírba szökött, majd elsápadt, aztán dühös lett, aztán a jó ég tudja, milyen lett. Szív azon tűnődött, hogy milyen alakú melle van. Körte vagy birsalma. Szív ezt a két lehetőséget tudta elképzelni. Anna már vagy félórája nem szólt, az osztály pedig, a leendő katonák, papok, hóhérok, írók, hentesek és könyvtárosok, a burzsoázia és a munkásosztály, az összes leendő deklasszált, kíváncsian figyelt, aztán kicsengettek.

– Ez szép volt, Anna, igazán szép – bólogatott a fizikatanár, majd hozzátette –, most igazán csak kevés hiányzott a jeleshez! Jaj, ha ott, a közepén nem bizonytalankodik. Szóval négyes, Anna, kérem az ellenőrzőjét.

Annának biztosan körtemelle van. Járt közöttük egy magas, karcsú lány, és mindenki arról álmodozott, hogy egyszer megérinti. És mindenki a kezét akarta, csak az ujjait.

Szív egyszer azt álmodta, ilyen a halál.

– Anna vagyok – mondta a Halál. – Ide figyelj, Szív, a rendezők azt szeretik, hogyha a történet úgy zajlik le a színpadon, ahogy ők eltervezték. Csakhogy mindig akad egy kis eltérés, egy kis nüansz, egy kis plusz, ami miatt más lesz az előadás. Szív, hát nem mindegy, hogy birsalma- vagy körtemellem van?!

– Nem – mondta Szív, és megremegett.

– Különben én is így gondolom – bólintott a Halál, és Szív felébredt.

Jól tudták az iskolában, hogy Annának nagyszabású élete lesz. Az lesz majd a dramaturgia, hogy feleségül veszi a nizzai főügyész, akinek akkora jachtja van, hogy bújócskázni lehet rajta. New Yorkban fotózza majd az igazán megatódott Annie Leibovitz, a műtermébe vezeti, majd izgatottan tárcsáz, te, Susan, Susan, van itt egy lány, meg kellene nézned, hozz körtét és birsalmát. Moszkvában, Gorkij háza mellett vesz neki utcát egy kalmük olajbáró, aki olyan szőke, hogy amikor szokása szerint kiskanállal eszegeti a fekete kaviárt, lehet látni a testében vonuló sötét felhőcsordát.

Nagy Anna könyvtáros lett, egy lakótelepi fiókkönyvtárat vezetett, amelyet egy pannelház garázsai közé dugtak, és ő évek óta egyedül vezetgette a kicsiny betűüzemet. Amikor Szív betért hozzá, döbbenet láta, hogy néhány nyugdíjas és munkásfiú ott ül Anna előtt – éppen egy kolostort építettek a környéken, s nyilván innen lógtak el –, és azt figyelik, hogyan lapoz.

Anna olvasott, az arca komoly volt, fáradt és egészen megtört. A könyvtárlátogatók csendben, akár egy virtigli előadáson, fegyelmezetten ültek, és azt figyelték, miként hajtja át az elolvasott lapot.

A jobb kéz ujjai, a bal kéz ujjai, milyen sóhajtás, az ajkak állaga, a szemöldök játéka, megnyúlik-e az áll, vagy hogyan süllyed és emelkedik a mellkas.

Most úgy lapoz, hogy mindenki felsóhajt, jaj, de kár, de kár!

Aztán úgy lapoz, hogy rémülten hördülnek föl az emberek, nahát, ezt nem kellett volna!

Aztán újabb sűgás-bűgás, hogy ó, ezt miért, miért?!

És ezt is hallotta Szív: – Igen, igen, ennek így kellett lennie! Köszönjük szépen! Az összes könyvtári olvasó nevében hálásan köszönjük, hogy így olvasta el nekünk, Anna!

Aztán az egyik lapozás után felállt egy bácsi. Szív tudta, hogy nyugdíjas rendőr, fiatalkorában egy állat volt, körtéket és birsalmákat vert szét a gumibotjával a delikvens arca mellett, de most úgy könyörgött, mint egy bezárásra ítélt napköziotthon vezetője. Összekulcsolta a kezét!

– Anna, ne tegye, kérem szépen! Ne így lapozzon, ha lehetne!

Anna fölemelte a fejét, aztán újra a könyve felé fordult, olvasott tovább, és amikor a lap aljára ért, szépen elhajtotta. Az öreg rendőr megsemmisülve ült le, hát igen, ez a dolog így történt, ez a passzus így lett elolvasva, a Nap sem kel újra, mert figyelmetlenek voltunk, vagy mást vártunk. Jaj, istenem, nincs kötelező dramaturgia, nincs!

– Anna – mondta Szív, amikor egyedül maradtak. A nő bezárta a fiókot, kint sötétedett.

– Anna, tudja, azok az igazi hírek, amelyektől magányos lesz az ember. Nem feltétlenül halálhírek, de mindenképpen olyanok, amelyek kiiktatják a világ egyéb jelenségeit, az igazi hírek kíméletlenek, érthetetlenek, és nem tudom, de én mindig látok a lényegük mélyén valami megnyugtatót is. Egy külvárosi raktárban is lehetünk szerelmesek, nem?! Hiszen mindenre fel vagyunk készülve, nem? Ma meghalt egy dramaturg, Anna!

Nagy Anna fölállt, és Szív látta, hogy milyen fáradt, arra gondolt, milyen boldog lehet az, aki mellé fekszik. És aztán majd a másnapi dicsekedés, hej, barátaim, én egy olyan fáradt könyvtárosnővel töltöttem az éjszakát... ah, micsoda marhaság.

Nagy Annát, a körtemellű – vagy birsalmamellű – könyvtárosnőt Kis Zoltán, a hentes várta a fiókkönyvtár előtt. A feltehetően piros támlás köztéri padon ült, már egészen sötét volt. Ők hallották, hogy dúdol. Aztán egy csontreccsenést utánzott a nyelve. Zsírpapírból hajtogatta ki a halált. Anna könyveket vitt haza, egy egész szatyorral, biztosan útközben is lapozott, míg Zoltán felsált, lábszárat, báránytüdőt cipelt, és dúdolt. Fogták egymás kezét, már hazafelé tartottak, az esti utca síkos volt, és kegyetlenül fénylett. Szív hosszan nézett utánuk. A régiek, a régi képzelődők ilyenkor azt mondták, na tessék, így megy el tőlünk az élet, ám Szív azt is meghallotta, hogy az épülő kolostor perjele a szállítási cég sofőrjével vitázik, hogy ők nem mosolygós Jézust rendeltek.

Szív a dramaturgra gondolt, aki ezekben a napokban az Otellót tanította az egyetemen. Azok az elsárgult jegyzetek a franciakockás papíron, ugye? A dramaturg az áruást, a féltékenységet, a hűséget tanította. A dramaturg meghalt, mert valaki elárulta, egy szomorú tüdő, egy múltbuborék, egy kicsi és régi történet, amit most fújt fel a sors. Ez volt a hír ezen az őszön. Fogyott a betű, tört a csont, szakadt a hús tovább. És az igazi híreket nem érti az ember, eléjük se mehet, utánuk se tud lépni.

De a hír néz ránk nagy kutyaszemekkel, és amikor történik valami, csak ül majd mellettünk és vonyít.

Sztrókey Kálmán

## A SÍRNÁL

Barátai közül a legjobb barátjának kellene itt beszélnie. De ki a legjobb barátja? Te? Én? Te? Mind a ketten. Mind a hárman. Akik itt vagyunk, mindannyian a legjobb barátunknak tudhattuk. A legrégebbi barátja én vagyok, nekem jutott ez a majdnem lehetetlen feladat.

Kamaszkorunkban Petri Gyurival és Gézával elválaszthatatlan jó barátok voltunk. Azt értem, hogy Gyuri elitta az életét, de Géza mi rosszat csinált? miért kellett meghalnia?

Sokszor lógtunk be együtt a Zeneakadémiára, az Operába 3.50-ért jártunk, mindig a jobb oldalra. Sokszor zenéltünk együtt, talán legtöbbször Fülöp király és a Főinkvizítor kettősét adtuk elő. Mind a ketten tudtuk mind a két szerepet, felváltva énekeltük, amíg ki nem derült, hogy Géza a jobb Főinkvizítor. Ezt egyszer a valóságban is megkaptam tőle. Írtam egy színdarabot, megmutattam neki, vártam a véleményét. Nem mondott semmit, kegyetlenül felolvasta nekem a saját szövegemet. Soha többé nem akartam színdarabot írni.

Jó barátokként igyekeztünk egymást ugratni. Ebből a legemlékezetesebb A WALKÜR a Margitszigeten. Láttam 1958-ban A WALKÜR-t a Margitszigeten. Nem láttad, nem játszották, hülye vagy, mondta Géza, akit az ilyesmivel garantáltan fel lehetett bosszantani. Éveken át ezzel köszöntünk el egymástól, amíg egyszer kiderült, hogy valóban

játszották ott. Egyébként mindent tudott, ami az elmúlt 65 évben színházban, zenében, operában történt.

Első írásos emlékem ez a kártya, karácsonyra József Attila-összeshez mellékelve: „*Kálmánnak, akivel még sok közös dolgunkat kell rendezni, szeretettel Géza 1961. XII. 24.*” Azóta sok közös dolgunkat rendeztük, de maradt még sok végezetlen.

Az utóbbi években gyakran mentünk együtt Bécsbe, színházba, operába. Géza sosem kért tiszteletjegyet, nem akarta, hogy kötelező legyen az előadásról írnia. Ott láttuk együtt a berliniek PEER GYNT-jét. Döbbenet volt, ahogy a harmadik felvonás végén Aase leült egy székre, tíz perc alatt megöregedett és meghalt. Most Géza köhögni kezdett, egy hónap alatt megöregedett, és az ötödik felvonás közepén meghalt.

A FIDELIO életveszélyes darab. Egyszer elindultam jegyet venni, útközben infarktust kaptam, élve megúsztam. Géza elindult a bemutatóra, és sosem ért oda.

Amikor utoljára felhívtam, éppen a TRISZTÁN-t hallgatta, ami fiatal korunkban a szerelemről szólt, most a végzetetlen éjszakáról, az örök halálról... talán ezért is vette elő újra.

Utolsó írásos emlékem: „*Kedves Kálmán! Mindent köszönök, de itt most egy kicsit zűrös lett az élet. [...] Anyám múlt hétfőn elesett, [...] már itthon van, de nehéz másra koncentrálni [...] Remélem, hamarosan lenyugszanak a dolgok, és akkor térjünk vissza az ügyre.*”

Felidéztem néhány emléket, az utolsó utáni pillanatra hagytam azt, ami a legfontosabb volt nekünk, „*csecsemő is élvezi, aggastyán sem érti*”, ami nélkül sem az életet, sem a halált nem tudtuk elképzelni, A VARÁZSFUVOLÁ-t.

*(A búcsúhoz hozzátartozott, ami ezek után zenében következett. Miközben A VARÁZSFUVOLA partitúráját az urnafülkébe helyeztük, a II. felvonás elejéről a háromszor három fanfár hangzott fel, majd a Papok kórusa, végül az utolsó jelenet, a TRISZTÁN örök éjszakája után Sarastro szavaival – „Már lángol a napfény” – és a zárókórossal Gézát jelképesen Sarastro birodalmába, a kiválasztottak közé kívántuk emelni.)*

# FODOR GÉZA MUNKÁI

Összeállította Várady Éva

*Az alábbi jegyzék egy Fodor Géza-bibliográfia első és bizonyára további finomításra, bővítésre szoruló kísérlete. Sok segítséget kaptam hozzá Lakatos Andrásról és Szabó Juliannától, amit ezúton is szeretnék megköszönni. Minden helyesbítést és kiegészítést hálásan fogadok a [varadyeva@freemail.hu](mailto:varadyeva@freemail.hu) e-mail-címen, annál is inkább, mert a Holmi honlapján közzétett változatot folyamatosan korrigálni tudjuk.*

*Egy megjegyzés az operakritikákhoz: Fodor Géza Operai napló cím alatt repertoár-előadásokról írt, a többi írás – ha a címe nem utal másra – bemutatók, felújítások alkalmából készült, ezt külön nem jelzem.*

## KÖNYVEK

- Zene és dráma. Budapest : Magvető, 1974. 782 p. (Elvek és utak)  
 Operai napló. Budapest : Magvető, 1986. 637 p. (Elvek és utak)  
 Petri György költészete. Budapest : Szépirodalmi K., 1991. 199 p. (Zsebbe való kiskönyvek)  
 Zene és színház. Budapest : Argumentum, MTA Lukács Archívum, 1998. 417 p. (Alternatívák)  
 Das hoffnungslose Meisterwerk : Essays zur Musikphilosophie. Dartford : Traude Junghaus Verlag Cuxhaven, 1999. 123 p. (Easy Philosophie)  
 A Mozart-opera vilásképe. Budapest : Typotex, 2002. 564 p.

## TANULMÁNYOK, VITACIKKEK

- A polgári művészet megítélésének kérdése : Vita Maróthy Jánossal. = Magyar Zene, 1968. 3. sz. p. 255–274.  
 A polgári művészet megítélésének kérdése : Vita Maróthy Jánossal (második, befejező rész). = Magyar Zene, 1968. 4. sz. p. 361–382.  
 Don Juan és Faust. = Világosság, 1968. 8–9. sz. p. 501–512.  
 A modern zene vilásképe I : A klasszikus zenei világgép felbomlása. = Az Ének-zene Tanítása, 1969. 1. sz. p. 44–47.  
 A polgári dráma és drámaelmélet kezdetei. = Magyar Filozófiai Szemle, 1969. 2. sz. p. 173–229.  
 A zenetörténet-írás válaszüjtja : Szabolcsi Bence zenetörténeti műveinek néhány tanulsága. = Magyar Zene, 1969. 2. sz. p. 123–132.  
 Hamlet : Dráma és opera : Szokolay Sándor bemutatott új művéről. = Magyar Zene, 1969. 2. sz. p. 172–182. = Zene és dráma. p. 727–744.  
 Hamlet : Dráma és opera : Szokolay Sándor új művéről (befejező közlemény). = Magyar Zene, 1969. 3–4. sz. p. 282–296. = Zene és dráma. p. 744–769.  
 A modern zene vilásképe II : A helytállás művészete. = Az Ének-zene Tanítása, 1969. 3. sz. p. 138–140.  
 Epika, dráma, dramatizálás. = Dramatizálási minták : Tanulmányok. Szerk. Czine Mihályné. Budapest : Népművelési Propaganda Iroda, 1971. 2. kiad. 1978. p. 60–79.  
 A Mozart-opera genezise I : Az áruház kertészlánya. = Magyar Zene, 1972. 3. sz. p. 264–278. = Zene és dráma. p. 173–198. = A Mozart-opera vilásképe. p. 13–36.  
 „A varázsfuvola” vilásképe. = Világosság, 1972. 8–9. sz. p. 502–513. = Zene és dráma. p. 601–664. = A Mozart-opera vilásképe. p. 371–423.  
 A Mozart-opera genezise II : Szöktetés a szerájból. = Magyar Zene, 1973. 1. sz. p. 45–73. = Zene és dráma. p. 199–247. = A Mozart-opera vilásképe. p. 37–77.

- Forma és világnézet a felvilágosodáskori zenedrámában. = Magyar Filozófiai Szemle, 1973. 1–2. sz. p. 50–101. = Zene és dráma : Elméleti bevezetés. p. 127–138., Történeti bevezetés. p. 139–169.
- Outlook of eighteenth-century opera. = Neohelicon, 1973. 3–4. sz. p. 211–240.
- Az Eszmélet gondolati felépítése. = Irodalomtörténeti Közlemények, 1975. 1. sz. p. 65–73.
- A naturalizmus dicsérete. = Mozgó Világ, 1980. 3. sz. p. 96–98. [Jules András A kis Valentino című filmjéről]
- Antik dráma – mai színpadon : A dramaturg kérdései. = Antik Tanulmányok, 1982. 2. sz. p. 155–160.
- Vita : Források az ókori görög zeneesztétika történetéhez. Vál., ford., bev. és jegyzet Ritoók Zsigmond. = Antik Tanulmányok, 1983. 2. sz. p. 269–278.
- Kihez szól az archív lemez? : Vita a Klemperer-sorozatról. = Hifi Magazin, 13. sz. (1983/3) p. 34–38.
- A hiány zavarában. = Hifi Magazin, 14. sz. (1984/1) p. 25–26. [A Hungaroton operalemez-kiadási gyakorlatáról]
- Low-Fidelity : Elmélkedés a magyar operakultúráról és a kritikáról, a hatvanas évek operafelvételei kapcsán. = Hifi Magazin, 17. sz. (1985/1) p. 49–57. = Operai napló. p. 608–627.
- A művészet nagyságáról : a Klemperer-centenárium alkalmából. = Magyar Zene, 1985. 4. sz. p. 335–346.
- Spiró György új drámája, sőt Új – drámája. = Színház, Drámamelléklet. 1986. május
- Don Giovanni. = Reconstructing Esthetics : Writings of the Budapest School. Ed. Ágnes Heller, Ferenc Fehér. Oxford : Basil Blackwell, 1986. p. 150–247.
- Puskin-művek az operaszínpadon : Anyegin. Kossuth Rádió, 1987. 03. 05.
- Nyilatkozat = Mozgó világ, 1987. 5. sz. p. 118–120. [Vita] J. R. Nowak lengyel publicistával Spiró: Az Ikszek című regényéről]
- Petri György költészete I. = Holmi, 1989. 1. sz. p. 38–52. = Petri György költészete. p. 5–76.
- Petri György költészete II. = Holmi, 1989. 2. sz. p. 130–144. = Petri György költészete. p. 77–145.
- Petri György költészete III. = Holmi, 1989. 3. sz. p. 279–290. = Petri György költészete. p. 146–199.
- Kísérlet A varázsfuvola nyitányának értelmezésére : Paralipomena a Zene és dráma című könyvhöz. = Muzsika, 1989. 4. sz. p. 13–23. = Zene és színház. p. 42–67. = Das hoffnungslose Meisterwerk. p. 27–44. = A Mozart-opera világgépe. p. 473–495.
- Egy irodalomkutatási szempont elsőszülöttje : Megjegyzések Dávidházi Péter „Isten másodszülöttje” című könyvéhez. = Irodalomtörténeti Közlemények, 1991. 2. sz. p. 200–214.
- Az opera mítosza : Nappali ház, 1990/3. = Holmi, 1991. 6. sz. p. 749–769.
- A Halász = Színház, 1991. 10–11. sz. p. 14–19. = Zene és színház. p. 356–370. [Halász Péterről]
- Egy vers keresése = Holmi, 1992. 4. sz. p. 523–533. = Óda az észhez : In memoriam Vas István. Vál., szerk., összeáll. Réz Pál. Budapest : Nap Kiadó, 1999. p. 252–270. = Zene és színház. p. 371–390. [Browning: Egy Galuppi-toccata]
- Zenetörténeti művek – asztalfiókban. = Holmi, 1992. 6. sz. p. 903–913. [Kroó György: Szabolcsi Bence : Bojtú János, Papp Márta: Modeszt Muszorgszkij : Levelek, dokumentumok, emlékezések]
- „Nagyon túlhegyre vennők, ha így vennők?” = Színház, 1992. 10. sz. p. 13–29. = Iskolák után : Almási Miklós 60. születésnapjára. Budapest : TTWINS Kiadó, 1992. p. 75–101. = Zene és színház. p. 7–67. = Das hoffnungslose Meisterwerk. p. 7–26. [Hamlet-tanulmány]
- György Petri: Le temps des imbéciles intrépides. = Liber, 1992 12 Décembre Numéro 95. p. 23–24.
- Levél az Olvasóhoz. = Muzsika, 1993. 5. sz. p. 25–28. [Reagálás Ütő Endre és Nagy Viktor nyilatkozataira]
- Érdemes-e visszavonni A varázsfuvolát? = Lehetséges-e egyáltalán? : Márkus Györgynek tanítványai. Szerk. Háy János, a szöveget gond. és a bibliográfiát kész. Erdélyi Ágnes, Lakatos

- András. Budapest : Atlantisz, 1993. [1994.] p. 155–239. (Kísértések) = Zene és színház. p. 68–151. = Das hoffnungslose Meisterwerk. p. 45–96. = A Mozart-opera világképe. p. 497–564.
- A magyar operajátszás tönkremenetele a nyolcvanas években. = Új Holnap, 1995. november. p. 65–71. = Zene és színház. p. 315–327. Az 1993. szeptember 18-án a lillafüredi 80-as évek konferencián elhangzott előadás kibővített szövege.
- A reménytelen remekmű : Hovancsina 1. = Muzsika, 1996. 1. sz. p. 22–29.
- A reménytelen remekmű : Hovancsina 2. = Muzsika, 1996. 2. sz. p. 31–34.
- A Katona József Színház 15 éve. = Katona József Színház 1982–97, Kamra 1991–97. Budapest : Katona József Színház Alapítvány, 1997. p. 2–6.
- A dráma ma. = Alföld, 1997. 2. sz. p. 25–36. = Das hoffnungslose Meisterwerk. p. 111–123.
- A mór Velencéje. = Világosság, 1999. 5. sz. p. 38–54. = Diotima : Heller Ágnes köszöntése. Szerk. Kardos András, Radnóti Sándor, Vajda Mihály. Budapest : Osiris–Gond, 1999. p. 38–54.
- Velencétől Monte-Carlóig : Olvasta-e Szerb Antal az Álmodók álmodóját? = Dombormű : Esszék, tanulmányok Poszler György 70. születésnapjára. Szerk. Bárdos Judit. Budapest : Liget Műhely Alapítvány, 2001. p. 362–375. (Liget könyvek)
- Leonora vagy/és Fidelio? = Holmi, 2003. 7. sz. p. 870–877. = Parlando : Tanulmányok Zoltai Dénes tiszteletére. Szerk. Bárdos Judit. Budapest : Atlantisz, 2005. p. 27–39. (Mesteriskola)
- Termékeny rosszhiszeműség : Rousseau színházkritikája. = Holmi, 2004. 3. sz. p. 285–300. = A szabadság értelme – az értelem szabadsága : Filozófiai és eszmetörténeti tanulmányok. Szerk. Dénes Iván Zoltán. Budapest : Argumentum, 2004. p. 13–30.
- Egy antik „operajelenet” : A musiké Aischylos Agamemnónjának Cassandra-jelenetében. = Magyar Zene, 2005. 1. sz. p. 3–20.
- Shakespeare Hamlet-„filmje”. = Holmi, 2005. 12. sz. p. 1474–1490.
- Kortársunk Mozart? = Élet és Irodalom, 2006. január 27.
- Tükhé – anagnóriszisz – katharszisz : Verdi: „Simon Boccanegra”. = Holmi, 2007. 12. sz. p. 1551–1559.
- Békés Pál-olvasónapló. = Holmi, 2008. 10. sz. p. 1363–1367.
- Wagner „kettős látása”. = „A feledés árja alól új földeket hódítok vissza” : Írások Tímár Árpád tiszteletére. Szerk. Bardoly István : Jurecskó László : Sümei György. Budapest : MTA Művészettörténeti Kutatóintézet : MissionArt Galéria, 2009. p. 40–46.

---

## KRITIKÁK

### Élő előadás

- Az Universitas és a Gőzfürdő. = Egyetemi Lapok, 1962. október 6. p. 4.
- Még egyszer a Gőzfürdőről. = Egyetemi Lapok, 1962. november 10. p. 4.
- Yerma : Az Universitas együttes magyarországi bemutatója. = Egyetemi Lapok, 1962. december 22. 37. sz. p. 4.
- „Kiáltás”. = Egyetemi Lapok, 1963. március 16. 10. sz. p. 2. [A Zeneművészeti Főiskola hallgatóinak és az Egyetemi Szavalkör tagjainak Bartók Béla és József Attila műveiből rendezett közös estje]
- Fictus és Laodké : Az Universitas bemutatója. = Egyetemi Lapok, 1963. április 12. 13. sz. p. 2.
- Az égető sötétség : Az Universitas bemutatója. = Egyetemi Lapok, 1963. május 11. 17. sz. p. 2.
- Szeget szeggel, avagy egy kritika kritikája. = Egyetemi Lapok, 1964. április 24. 15. sz. p. 5. [Vita Garami László rádióban elhangzott kritikájával]
- Dramaturgiai levél a „Büntelenek”-ről. = Egyetemi Lapok, 1964. november 21. 31. sz. p. 5.
- Dramaturgiai levél az „Oreszteia”-ról I. = Egyetemi Lapok, 1964. november 28. 32. sz. p. 5.
- Dramaturgiai levél az „Oreszteia”-ról II. = Egyetemi Lapok, 1964. december 5. 33. sz. p. 5.
- Dramaturgiai levél az „Oreszteia”-ról III. = Egyetemi Lapok, 1964. december 12. 34. sz. p. 5.

- Dramaturgiai levél „A nevelő úr”-ról. = Egyetemi Lapok, 1965. november 27. 33. sz. p. 5.
- Faust und Herzog von Mantua : Nicolai Gedda in der Oper. = Budapester Rundschau, 3 Oktober 1969
- Lyrisch und virtuos : Renata Scotto als Traviata und Mimi. = Budapester Rundschau, 10 Oktober 1969
- Problematik eines : Gastspiels : Regina Resnik als Carmen. = Budapester Rundschau, 24 Oktober 1969
- Hoher Gesang : Nicola Rossi-Lemeni und Virginia Zeani in der Staatsoper. = Budapester Rundschau, 21 November 1969
- Renato Cionis : Gastspiel. = Budapester Rundschau, 28 November 1969
- Zu Gast : Angeles Gulin. = Budapester Rundschau, 5 December 1969
- Bűn és bűnhődés : Petrovics Emil új operája. = Kortárs, 1970. 2. sz. p. 332–336. = Zene és dráma. p. 770–782.
- A Hány János a szegedi Dóm téren. = Színház, 1975. 10. sz. p. 2–6.
- Koncert műlantra : Az Egy szerelem három éjszakája a Madách Színház Kamaraszínházában. = Színház, 1975. 12. sz. p. 8–12.
- A kaukázusi krétakör Kaposvárott. = Színház, 1976. 1. sz. p. 5–8.
- A Téli rege fordításáról. = Színház, 1976. 5. sz. p. 25–29.
- A Téli rege Kecskeméten. = Színház, 1976. 6. sz. p. 30–37.
- Az Erdő Kaposvárott. = Színház, 1977. 2. sz. p. 18–28.
- A Hamlet a Madách Színházban. = Színház, 1978. 1. sz. p. 1–13.
- Carmen. = Muzsika, 1982. 4. sz. p. 1–9. = Operai napló. p. 49–60. [Erkel Színház]
- Vendégeink : Jurij Szimonov és Ingrid Bjoner. = Muzsika, 1982. 5. sz. p. 18–21.
- Lohengrin. = Muzsika, 1982. 6. sz. p. 4–11. = Operai napló. p. 60–71. [Erkel Színház]
- Repertoár-előadás : Don Carlos. = Muzsika, 1982. 7. sz. p. 15–18. = Operai napló. p. 72–77. [Erkel Színház]
- Sass Sylvia az Erkel Színházban. = Muzsika, 1982. 8. sz. p. 18–21. = Operai napló. p. 77–84.
- A trubadúr. = Muzsika, 1982. 9. sz. p. 25–32. = Operai napló. p. 84–96. [Erkel Színház]
- Patanè-fesztivál az Erkel Színházban. = Muzsika, 1982. 11. sz. p. 35–43. = Operai napló. p. 96–108.
- Mozart-előadások az Erkel Színházban. = Muzsika, 1982. 12. sz. p. 29–34. = Operai napló. p. 109–118. [Figaro házassága, Così fan tutte, A varázsfuvola]
- Don Giovanni. = Muzsika, 1983. 1. sz. p. 5–10. = Operai napló. p. 118–131. [Erkel Színház]
- Don Giovanni 2. = Muzsika, 1983. 2. sz. p. 31–37. = Operai napló. p. 131–143.
- Psalmus Hungaricus, Székely fonó. = Muzsika, 1983. 3. sz. p. 31–35. = Operai napló. p. 143–150. [Operaház]
- A Parsifal az Erkel Színházban. = Muzsika, 1983. 4. sz. p. 26–32. = Operai napló. p. 151–162.
- Az Otello „új betanulásban”. = Muzsika, 1983. 5. sz. p. 28–36. = Operai napló. p. 162–177. [Erkel Színház]
- Operai napló. = Muzsika, 1983. 7. sz. p. 38–42. [Don Giovanni, A varázsfuvola, Rigoletto, A lombardok]
- Eljegyzés a kolostorban. = Muzsika, 1983. 8. sz. p. 31–40. = Operai napló. p. 177–194. [Prokofjev. Erkel Színház]
- Lyubimov’s Budapest Don Giovanni. = The New Hungarian Quarterly, 1983 Autumn No. 91. p. 184–188.
- Operai napló. = Muzsika, 1983. 9. sz. p. 34–42. = Operai napló. p. 194–211. [Così fan tutte, A sevillai borbély, A végzet hatalma, Tosca és Bohémélet Sass Szyliával, Komlóssy Erzsébet jubileuma A székely fonóban]
- Zenei utazások I : Halle. = Muzsika, 1983. 10. sz. p. 33–36.
- Zenei utazások II : Olaszország. = Muzsika, 1983. 11. sz. p. 28–32. = Operai napló. p. 211–220. [Róma, Verona]

- Zenei utazások III : Bayreuth. = Muzsika, 1983. 12. sz. p. 13–15. = Operai napló. p. 220–227.
- Pillangókisasszony 1. = Muzsika, 1983. 12. sz. p. 31–38. = Operai napló. p. 243–256. [Operaház]
- Pillangókisasszony 2. = Muzsika, 1984. 1. sz. p. 26–30. = Operai napló. p. 256–266.
- Pillangókisasszony 3. = Muzsika, 1984. 2. sz. p. 26–35. = Operai napló. p. 267–282.
- Zenei utazások IV : Bayreuth. = Muzsika, 1984. 4. sz. p. 24–30. = Operai napló. p. 227–243.
- Operai napló : Puccini-előadások, A Traviata új szereplői, Verdi Otellójának felújítása. = Muzsika, 1984. 4. sz. p. 35–42. = Operai napló. p. 282–291.
- Werther. = Muzsika, 1984. 5. sz. p. 32–40. = Operai napló. p. 292–307. [Massenet. Operaház]
- Operai napló. = Muzsika, 1984. 6. sz. p. 32–39. = Operai napló. p. 307–321. [Új énekesek és beállítások: Bánk bán, Don Carlos]
- Operai napló. = Muzsika, 1984. 7. sz. p. 26–30. = Operai napló. p. 321–330. [Új énekesek és beállítások II. Don Pasquale, Ernani]
- Madame Butterfly with four casts. = Hungarian Music News, 1984 Summer No. 1–2. p. 6–8.
- Operai napló. = Muzsika, 1984. 9. sz. p. 30–33. [Lohengrin és Simon Boccanegra Patanével, A Figaro házassága Peskó Zoltánnal, Faragó András a Töcsében]
- Debreceni operai napok. = Muzsika, 1984. 9. sz. p. 34–38. [Szerelmi bájjal, Bohémélet, Az ezred lánya, Rigoletto, Az eladott menyasszony, Pillangókisasszony]
- Hovancsina. = Muzsika, 1985. 1. sz. p. 26–33. = Operai napló. p. 351–364. = Das hoffnungslose Meisterwerk. p. 97–109. [Operaház]
- Operai napló : Magyar operák 1. = Muzsika, 1985. 2. sz. p. 30–34. = Operai napló. p. 377–389. [Hunyadi László, Bánk bán, A kékszakállú herceg vára, Psalmus Hungaricus – Székely fonó]
- Anyegin. = Muzsika, 1985. 3. sz. p. 29–35. = Operai napló. p. 365–376. [Operaház]
- Onegin Revival at the Budapest Opera House. = Hungarian Music News, 1985 Spring No. 2. p. 7–9.
- Operai napló : Magyar operák 2. = Muzsika, 1985. 3. sz. p. 37–39. = Operai napló. p. 389–395. [Bartók- és Kodály-művek, Operaház]
- Csongor és Tünde. = Muzsika, 1985. 4. sz. p. 24–32. = Operai napló. p. 395–411. [Bozay Attila, Operaház]
- Attila Bozay: Csongor és Tünde. = Hungarian Music News, 1985 No. 2. p. 11–15.
- Falstaff új betanulásban. = Muzsika, 1985. 5. sz. p. 21–30. = Operai napló. p. 411–426. [Operaház]
- Faust. = Muzsika, 1985. 6. sz. p. 22–31. = Operai napló. p. 427–445. [Operaház]
- Fidelio. = Muzsika, 1985. 7. sz. p. 16–21. = Operai napló. p. 445–456. [Operaház]
- Fidelio (2). = Muzsika, 1985. 8. sz. p. 28–33. = Operai napló. p. 456–468.
- A mítosz megkísértése : A Manon Lescaut új betanulásban. = Muzsika, 1985. 12. sz. p. 16–21. = Zene és színház. p. 155–169. [Operaház]
- A mítosz megkísértése II. = Muzsika, 1986. 1. sz. p. 36–44. = Zene és színház. p. 169–185.
- The Revival of the Barber of Sevilla at the Erkel Theatre. = Hungarian Music News, 1986 No. 2. p. 6–9.
- Operai napló. = Muzsika, 1986. 2. sz. p. 27–33. [Anyegin, Parasztbecsület, A kékszakállú herceg vára, Pillangókisasszony, Traviata, Parsifal]
- Rózsalovag. = Muzsika, 1986. 3. sz. p. 18–27. [Operaház]
- Az álarcosbál. = Muzsika, 1986. 4. sz. p. 25–33. [Operaház]
- Operai napló : Boccanegra; Pavarotti. = Muzsika, 1986. 5. sz. p. 22–31.
- A nürnbergi mesterdalnokok „itt és most”. = Muzsika, 1986. 6. sz. p. 22–31. [Operaház]
- A sevillai borbély. = Muzsika, 1986. 7. sz. p. 26–34. [Operaház]
- Operai napló. = Muzsika, 1986. 8. sz. p. 34–40. = Zene és színház. p. 186–192. [Marton Éva a Turandotban, Anyegin]
- Dramaturgiai napló : La Traviata. = Muzsika, 1987. 1. sz. p. 22–26.
- Dramaturgiai napló : Boleyn Anna. = Muzsika, 1987. 5. sz. p. 7–11. [Operaház]
- Hommage à Gardelli : A végzet hatalma alkalmából. = Muzsika, 1991. 1. sz. p. 31–35.

- A Hoffmann meséi felújítása az Operaházban. = Muzsika, 1991. 2. sz. p. 36–44.
- Operai napló : A trubadúr új betanulásban, A végzet hatalma, A cigánybáró felújítása. = Muzsika, 1991. 4. sz. p. 20–30.
- A kolozsvári Magyar Opera vendégjátéka az Operaházban : Színházon innen – koncerten túl : Titus kegyelme az Operaházban. = Muzsika, 1991. 5. sz. p. 26–38. = Zene és színház. p. 223–229. [Sámson és Delila, Székely fonó, Ördögváltozás Csíkban, Mario és a varázsló]
- Orfeusz aktualitása. = Muzsika, 1991. 6. sz. p. 24–34. [Gluck: Orfeo ed Euridice, Budapesti Kamaraopera]
- Pavarotti a Sportcsarnokban. = Muzsika, 1991. 7. sz. p. 19–21.
- Operai napló. = Muzsika, 1991. 7. sz. p. 29–33. = Zene és színház. p. 230–234. [Tosca, Trisztán és Izolda, Nagypénteki Parsifal, Zempléni Mária – Salome]
- Urak és hölgyek Velencéből : Ponchielli Giocondájának felújítása. = Muzsika, 1991. 8. sz. p. 31–37.
- Egy úr Velencéből : Farkas Ferenc-ösbemutató az Operaházban. = Muzsika, 1991. 9. sz. p. 33–43. = Zene és színház. p. 235–257.
- Operai napló. = Muzsika, 1991. 12. sz. p. 32–39. [Albert Herring, Anyegin, Gioconda, Così fan tutte]
- Rossini's Moses at the Budapest Opera. = The Hungarian Music Quarterly, 1992 No. 2. p. 23–25.
- Operai napló. = Muzsika, 1992. 2. sz. p. 29–37. [Traviata, Don Pasquale, Boleyn Anna, Szerelmi bájjal, Jancsi és Juliska, A varázsfuvola]
- De nobis opera narratur : Rossini Mózese az Operában. = Muzsika, 1992. 3. sz. p. 30–36.
- Depressziós operai napló. = Muzsika, 1992. 5. sz. p. 27–38. [Budapesti Kamaraopera: Haydn: Élet a Holdon, a Mózes második szereposztása az Operaházban, Erkel Színház: Orfeusz az alvilágban]
- Operai napló : Verdi-előadások. = Muzsika, 1992. 6. sz. p. 34–42. [Aida, Falstaff, A lombardok, Rigoletto, Traviata]
- „Kezdődik a commencement commencement-ja” : Wozzeck-felújítás az Operában. = Muzsika, 1992. 7. sz. p. 23–34.
- A ritkaság értéke vagy az érték ritkasága? : Operaritkaságok az Operaházban. = Muzsika, 1993. 1. sz. p. 24–33. [Cilea: Adriana Lecouvreur]
- Örvény. = Muzsika, 1993. 3. sz. p. 28–30. [Denevér, Erkel Színház]
- Pseudo és a valódi : A Rajna kincse felújítása az Operaházban : Félévi operavizsga a Zeneművészeti Főiskolán. = Muzsika, 1993. 4. sz. p. 28–39.
- Az opera-drámától a mítoszig – vissza és előre : A Bánk bán felújítása az Erkel Színházban. = Muzsika, 1993. 7. sz. p. 19–26. = Zene és színház. p. 278–296.
- Félkész Carmen az Erkel Színházban. = Muzsika, 1993. 8. sz. p. 34–40.
- Az Operaház Bartók-trilógiája : A kékszakállú herceg vára. = Muzsika, 1994. 1. sz. p. 17–19. [Operaház]
- A sztár gálaestje : Tokody Ilona Győrött. = Muzsika, 1994. 2. sz. p. 3–4.
- Régi újdonságok vagy új régiségek? : A Bohémélet az Operaházban és az Aida az Erkel Színházban. = Muzsika, 1994. 2. sz. p. 33–40.
- Veszélyeztetett remény : operavizsga a Zeneakadémián. = Muzsika, 1994. 3. sz. p. 39–40.
- Les contes de Don Carlos 1. = Muzsika, 1994. 4. sz. p. 28–34.
- Les contes de Don Carlos 2. = Muzsika, 1994. 5. sz. p. 20–25.
- Kenner *oder* Liebhaber : Varázsfuvola-novella. = Muzsika, 1994. 6. sz. p. 27–36. [Debreceni Csokonai Színház, Budapesti Kamaraopera]
- Az ismeretlenségből a féligmertségbe – avagy a Dózsa György útja Erkel színházától az Erkel Színházig. = Muzsika, 1994. 7. sz. p. 33–38. = Zene és színház. p. 297–314.
- Az újra felfedezett Otello. = Muzsika, 1995. 1. sz. p. 17–24. [Operaház]
- Viszontlátás és búcsú : Mozart Szóktetése az Erkel Színházban. = Muzsika, 1995. 2. sz. p. 20–29.
- Operai napló : Bécs. = Muzsika, 2000. 8. sz. p. 30–35. [A bolygó hollandi, A varázsfuvola, Olasz nő Algirban]

- Még mindig a Kékszakállúról. = Színház, 2001. 9. sz. p. 7–11.
- Keserű pohár. = Színház, 2002. 5. sz. p. 134–135. [Bánk bán. Operaház]
- „Akinek ennyi jó kevés”. = Színház, 2002. 9. sz. p. 34–36. [Szöktetés a szerájból. Operaház]
- Római bővli : Verdi Macbeth : Magyar Állami Operaház. = Muzsika, 2002. 12. sz. p. 20–25.
- Régi és új az Operaházban : Két rendezés – egy este. = Muzsika, 2003. 1. sz. p. 25–29. [Fekete Gyula: A megmentett város, Puccini: A köpeny]
- Puskin a Madách Kamarában : Egy irigykedő dramaturg benyomásai. = Színház, 2003. 1. sz. p. 2–6. [Borisz Godunov]
- Szándék és megvalósulás : A sevillai borbély az Erkel Színházban. = Muzsika, 2003. 3. sz. p. 23–27.
- „Hát ilyen színház nincsen”. = Muzsika, 2003. 6. sz. p. 24–27. [Dohnányi Ernő: A vajda tornya. Erkel Színház]
- A hiányzó konzervatívizmus : Csajkovszkij: Pikk dáma : Magyar Állami Operaház. = Muzsika, 2003. 8. sz. p. 22–29.
- Magyar bemutató az Operaházban. = Muzsika, 2003. 8. sz. p. 33–35. [Madarász Iván: Az utolsó keringő]
- Látomás és indulat az operában. = Muzsika, 2003. 11. sz. p. 27–34. [Szokolay Sándor: Várnász. Operaház]
- Erkel vákuumban : Hunyadi László : Erkel Színház. = Muzsika, 2003. 12. sz. p. 16–23.
- „Che contrasto d'affetti...” : Mozart: Don Giovanni : Magyar Állami Operaház. = Muzsika, 2004. 2. sz. p. 9–17.
- „Nem való ez, nem is álom, úgy nevezik, szublimálom...” : Britten: A csavar fordul egyet : Erkel Színház. = Muzsika, 2004. 4. sz. p. 23–32.
- Janáček győz? : A Jenůfa az Állami Operaházban. = Muzsika, 2004. 5. sz. p. 19–27.
- Wagner kontra Wagner : Lohengrin-bemutató az Erkel Színházban 1. = Muzsika, 2004. 7. sz. p. 25–31.
- Wagner kontra Wagner : Lohengrin-bemutató az Erkel Színházban 2. = Muzsika, 2004. 8. sz. p. 28–35.
- Kisvárosi Lady Macbeth vagy Katyerina Izmajlova? : Sosztakovics-bemutató a Magyar Állami Operaházban. = Muzsika, 2005. 5. sz. p. 32–39.
- Kortársunk, Schönberg : Zempléni Mária a Várakozásban. = Muzsika, 2005. 6. sz. p. 18–19. [Operaház]
- Kelletekorán jött kudarc : A bűvös vadász a Fesztivál Színházban. = Muzsika, 2005. 7. sz. p. 20–22.
- A tehetség ünnepe az Operaházban : A gólyakalifa bemutatója. = Muzsika, 2005. 8. sz. p. 30–34.
- Barokk tragiparódiák. = Élet és Irodalom, 2005. december 9. p. 26. [Actaeon, Dido és Aeneas – Fesztivál Színház]
- A megifjodott Don Giovanni. = Élet és Irodalom, 2006. február 10. p. 31. [Operaház]
- Mozart: Commedia umana. = Élet és Irodalom, 2006. március 31. p. 10. [Mozart-maraton: Figaro házassága, Così fan tutte, Don Giovanni. Millenáris Teátrum]
- Bartók + ? = Élet és Irodalom, 2006. április 14. p. 30. [A fából faragott királyfi, A csodálatos mandarin, A kékszakállú herceg vára. Operaház]
- „Mozart-maraton”. = Muzsika, 2006. 5. sz. p. 12–18. [Figaro házassága, Così fan tutte, Don Giovanni]
- Komoly gyerekjáték : Mozart: Mitridatész, Pontosz királya – a Budapesti Kamaraopera előadása. = Muzsika, 2006. 6. sz. p. 22–23.
- Kódolt kudarc. = Élet és Irodalom, 2006. június 2. p. 30. [A nürnbergi mesterdalnokok. Operaház]
- A „jelmezes koncert” dicsérete. = Élet és Irodalom, 2006. június 23. p. 30. [Parsifal. MűPa]
- Der blaue Dunst : A nürnbergi mesterdalnokok az Operaházban. = Muzsika, 2006. 7. sz. p. 22–27.
- Kontra és pró. = Élet és Irodalom, 2006. július 7. p. 30. [Az Operaház Stúdiójának előadása: Così fan tutte]
- Arany középszer? = Élet és Irodalom, 2006. augusztus 4. p. 30. [Don Giovanni. MűPa]

- Operaünnepek a MűPá-ban. = Élet és Irodalom, 2006. szeptember 22. p. 30. [Traviata, Figaro házassága]
- Mi lesz a fiatal énekesekből? = Élet és Irodalom, 2006. október 6. p. 30. [Don Pasquale. Operaház, Don Giovanni. MűPa]
- Zenedráma a pódiumon. = Élet és Irodalom, 2006. október 20. p. 30. [Titus kegyelme. MűPa]
- Aida-látványszínház. = Élet és Irodalom, 2006. december 8. p. 30. [Budapest Sportaréna; DVD, Opus Arte]
- „Во весь голос”. = Élet és Irodalom, 2006. december 22. p. 24. [Don Giovanni a MűPá-ban, Nabucco az Erkel Színházban]
- Az operakritikus zavara : A Nabucco az Erkel Színházban. = Muzsika, 2007. 2. sz. p. 28–30.
- Fülöp király és Eboli hercegnő. = Élet és Irodalom, 2007. február 9. p. 30. [Don Carlos. MűPa]
- Anything goes. = Élet és Irodalom, 2007. február 23. p. 30. [André Chénier. Operaház]
- Mozart's Problem Plays. = Élet és Irodalom, 2007. március 30. p. 29. [Figaro házassága, Così fan tutte, Don Giovanni – Mozart-maraton. Jövő Háza Teátrum]
- Nézd legott komédiának s mulattatni fog? : Giordano: André Chénier : Magyar Állami Operaház. = Muzsika, 2007. 4. sz. p. 19–23.
- Úton Kodályhoz. = Élet és Irodalom, 2007. április 6. p. 30. [Szekély fonó, Háy János. MűPa]
- Énekesek és üvöltözők. = Élet és Irodalom, 2007. május 4. p. 30. [A trubadúr. MűPa]
- Jön a Gyűrű vándorútra. = Élet és Irodalom, 2007. június 15. p. 31. [A Rajna kincse, A walkür. MűPa]
- To the Happy Few? = Élet és Irodalom, 2007. június 22. p. 30. [Pelléas és Mélisande. MűPa]
- La forza dell'urlo. = Élet és Irodalom, 2007. október 5. p. 30. [A végzet hatalma. MűPa]
- Mennyiért érdemes eladni a lelkünket az ördögnek? = Élet és Irodalom, 2007. október 31. p. 30. [Stravinsky: A róka, Mavra, A katona története : a Magyar Állami Operaház a Thália Színházban]
- Isten törött órája. = Élet és Irodalom, 2007. november 9. p. 30. [A végzet hatalma. Operaház]
- Szerelmes honalapítás. = Élet és Irodalom, 2007. november 23. p. 32. [Purcell: Artúr király. MűPa]
- „[kritika cím nélkül]” = Élet és Irodalom, 2007. november 30. p. 30. [Richard Strauss: Élektra. Operaház]
- Glavari Hanna a Nagymező utcában. = Élet és Irodalom, 2007. december 21. p. 22. [Lehár: A víg özvegy. Budapesti Operettszínház]
- Bartóknak nincs igaza : Richard Strauss: Élektra : Magyar Állami Operaház. = Muzsika, 2008. 1. sz. p. 20–25.
- Metabaszisz eisz allo genosz. = Élet és Irodalom, 2008. január 11. p. 32. [Pillangókisasszony. MűPa]
- Viva la libertà! = Élet és Irodalom, 2008. február 1. p. 30. [Don Giovanni, opera-keresztmetzet, vizsgaelőadás]
- Operai fesztiválnapló 1. = Élet és Irodalom, 2008. március 28. p. 30. [Puccini: Manon Lescaut, Edgar, Pfitzner: Palestrina]
- Operai fesztiválnapló 2. = Élet és Irodalom, 2008. április 4. p. 28. [Gianni Schicchi Purcärete rendezésében, Albinoni: Aurora születése, Roberto Alagna Puccini-estje]
- Opera + színház = operaszínház : Silviu Purcärete Gianni Schicchije. = Muzsika, 2008. 5. sz. p. 21–24.
- Meglepetések estéje. = Élet és Irodalom, 2008. május 16. p. 30. [Bohémélet. MűPa]
- Az Anyegin átvilágítása. = Élet és Irodalom, 2008. június 6. p. 30. [Anyegin. Operaház]
- Világdráma és játékoság. = Élet és Irodalom, 2008. június 27. p. 30. [A nibelung gyűrűje. MűPa]
- Nem mese ez, Hoffmann! = Élet és Irodalom, 2008. július 4. p. 30. [Hoffmann meséi; operaadaptáció, vizsgaelőadás]
- Mesterkurzus: hogyan rontsuk el az életünket? : Anyegin-felújítás az Operában. = Muzsika, 2008. 7. sz. p. 17–21.
- A Gyűrű urai 1. = Muzsika, 2008. 8. sz. p. 6–11. [A nibelung gyűrűje. MűPa]
- A Gyűrű urai 2. = Muzsika, 2008. 9. sz. p. 13–16. [A nibelung gyűrűje. MűPa]
- „La superba certezza...” = Élet és Irodalom, 2008. szeptember 19. p. 30. [Turandot. MűPa]

## Rögzített felvétel

- Goldmark Károly: Sába királynője (Hungaroton SLPX 12 179–82). = Hifi Magazin, 6. sz. (1981/2) p. 42–46. = Operai napló. p. 499–508.
- Egy legenda nyomában. A magyar operaszínpad csillagai – 2 (Hungaroton LPX 12 004–06) : Klemperer Budapesten – 2 : Richard Wagner: A nürnbergi mesterdalnokok (Hungaroton LPX 12 341) : Nagy magyar előadóművészek : Gyurkovics Mária és Svéd Sándor (Hungaroton LPX 12 344). = Hifi Magazin, 7. sz. (1981/3) p. 38–43.
- Puccini: Pillangókisasszony (Hungaroton SLPX 12 256–58). = Hifi Magazin, 8. sz. (1982/1) p. 40–45. = Operai napló. p. 509–521.
- Karl Böhm Varázsfuvolója : Mozart: A varázsfuvola (SLPX 12 401–403). = Hifi Magazin, 9. sz. (1982/2) p. 36–39. = Operai napló. p. 492–499.
- Rossini: Mózes (SLPX 12 290–92). = Hifi Magazin, 9. sz. (1982/2) p. 40–45. = Operai napló. p. 521–533.
- „Problémák és megoldások” : Klemperer és a Fidelio : Klemperer Budapesten – 3 : Beethoven: Fidelio (LPX 12 428–29). = Hifi Magazin, 10. sz. (1982/3) p. 36–41. = Operai napló. p. 471–483.
- Egy „klasszikus” Rigoletto-felvételről : Verdi: Rigoletto (EMI-felvétel SLPX 12 349–50). = Hifi Magazin, 11. sz. (1983/1) p. 50–54. = Operai napló. p. 484–492.
- Operafelvételek Lamberto Gardellivel : Verdi: Ernani (SLPD 12 259–61) : Puccini: Angelica nővér (SLPD 12 490). = Hifi Magazin, 12. sz. (1983/2) p. 34–41. = Operai napló. p. 533–550.
- Donizetti: Don Pasquale (SLPD 12 416–18). = Hifi Magazin, 14. sz. (1984/1) p. 29–33. = Operai napló. p. 551–567.
- Boito: Nerone (SLPD 12 487–89). = Hifi Magazin, 14. sz. (1984/1) p. 34–35.
- Archív operalemezek : Magyar előadóművészek legszebb Wagner-felvételei (LPX 12 594–95) : A magyar operaszínpad csillagai – 3. (LPX 12 240–42). = Hifi Magazin, 15. sz. (1984/2) p. 34–40.
- Verdi-operák Hungaroton-lemezen : Verdi: A lombardok (SLPD 12 498–500) : Verdi: Simon Boccanegra (SLPD 12 522–24). = Hifi Magazin, 16. sz. (1984/3) p. 25–31. = Operai napló. p. 568–584.
- Klasszikus opera – aktuális előadás : A Hoffmann meséi televíziós változata alkalmából. = Muzsika, 1984. 10. sz. p. 3–10. = Operai napló. p. 331–351.
- Operakultúránk és a Hunyadiak. = Hifi Magazin, 18. sz. (1985/2) p. 29–38. = Operai napló. p. 584–607. [Erkel Ferenc Hunyadi László című operájának régi és új hangfelvételeiről] A költő szerelme – Simándyval. = Muzsika, 1985. 11. sz. p. 30–33. = Zene és színház. p. 340–349. [Magyar Rádió]
18. századi operák Hungaroton-lemezen : Cimarosa: A karmester, Telemann: Az iskolamester (SLPD 12 573) : Paisiello: A sevillai borbély (SLPD 12 525–27) : Salieri: Falstaff (SLPD 12 612–14) : Händel: Atalanta (SLPD 12 789–91). = Hifi Magazin, 20. sz. (1986/1) p. 25–31.
- Licensz operafelvételek : Mozart: Don Giovanni (Hungaroton SLPXL 12 843–45) : Puccini: Bohémélet (Hungaroton SLPXL 12 835–36). = Hifi Magazin, 21. sz. (1986/2) p. 35–39.
- Uborkaszézen – uborkadömping : Új magyar operafelvételekről : Liszt: Don Sanche (SLPD 12 744–45) : Giordano: Fedora (SLPD 12 578–79). = Hifi Magazin, 1986/3. 22. sz. p. 35–40.
- Monológ egy monó Lohengrinről. = Hifi Mozaik, 5. sz. (1988/2) p. 41–46.
- Mozart: Figaro házassága (SLPDL 31 071–74). = Hifi Mozaik, 7. sz. (1989/1) p. 40–43.
- Verdi: Don Carlos – Giulini-val. = Hifi Mozaik, 8. sz. (1989/2) p. 16–20.
- Johann Strauss: A denevér, Ponchielli: Gioconda : Két zenés színjáték az 1870-es évekből. = Hifi Magazin, 32. sz. (1990/1) p. 38–45.
- A Parasztbecsület tévéváltozata – avagy az opera becsülete. = Muzsika, 1990. 12. sz. p. 34–42. = Zene és színház. p. 202–222. [Zenés TV Színház]
- A bőség öröme = Beszélő, 1993. december 23. 51–52. sz. p. 24. [Don Giovanni-felvételekről] Animáció. = Muzsika, 1995. 6. sz. p. 35–40. [A varázsfuvola Rens Groot filmjén]
- Találkozás egy legendával. = Muzsika, 1995. 4. sz. p. 39–43. [Don Giovanni, 1954, video]
- Fejlődés vagy alternatíva? : Két Parsifal. = Muzsika, 1995. 8. sz. p. 31–38. [video]

- Gruberova és...? = Muzsika, 1995. 10. sz. p. 33–38. [Lammermoori Lucia, Traviata, Rigoletto – CD, video]
- Operettfilológia CD-n. = Muzsika, 1996. 4. sz. p. 18–24. [Strauss: Cigánybáró, Lehár: A víg özvegy]
- „Das süße Lied verhallt...” 1. = Muzsika, 1996. 6. sz. p. 17–23. [Tannhäuser, Lohengrin – CD, video]
- „Das süße Lied verhallt...” 2. = Muzsika, 1996. 7. sz. p. 24–32. [Tannhäuser, Lohengrin – CD, video]
- „Másodfokú vidámság” : Rossini-operák video- és CD-felvételei. = Muzsika, 1996. 9. sz. p. 38–44.
- A nagy vagy a kicsi a szép? 1. : Puccini-felvételekről. = Muzsika, 1996. 11. sz. p. 32–38. [CD, video]
- A nagy vagy a kicsi a szép? 2. : Puccini-felvételekről. = Muzsika, 1997. 1. sz. p. 30–34. [CD, video]
- A nagy vagy a kicsi a szép? 3. : Puccini-felvételekről. = Muzsika, 1997. 2. sz. p. 15–19. [CD, video]
- Verdi-előadások a technikai reprodukálhatóság korában 1. : Traviata. = Muzsika, 1997. 4. sz. p. 17–21. [CD, video]
- Verdi-előadások a technikai reprodukálhatóság korában 2. : Simon Boccanegra és Don Carlos. = Muzsika, 1997. 5. sz. p. 33–37. [CD, video]
- Mi szól a lemezen? = Holmi, 1997. 5. sz. p. 725–735. = Zene és színház. p. 391–412. [Beethoven: Kilenc szimfónia. Vezényel Ferencsik János – CD]
- „A nagy csatatéren”. = Muzsika, 1997. 7. sz. p. 28–35. [Carmen-felvételek – CD, video]
- Solti György Ringje – négy évtized múltán. = Muzsika, 1998. 4. sz. p. 18–21. [CD]
- Operai utazások – otthon 1. : Verona. = Muzsika, 1998. 6. sz. p. 32–36. [Nabucco, Aida, Otello, Pillangókisasszony, Turandot, Tosca, A trubadúr – video]
- Operai utazások – otthon 2. : London. = Muzsika, 1998. 8. sz. p. 28–32. [Hoffmann meséi, Bohémélet, A denevér, A rózsalovag, Szöktetés a szerájból – video]
- Operai utazások – otthon 3. : Glyndebourne. = Muzsika, 1998. 11. sz. p. 35–38. [A sevillai borbély, Carmen, Figaro házassága, Don Giovanni, Manon Lescaut – video]
- Régi és új Don Giovanni-felvételekről. = Muzsika, 1999. 1. sz. p. 29–33. [CD]
- Az elegancia dicsérete – 19. századi francia operák CD-n. = Muzsika, 1999. 3. sz. p. 21–24.
- „Hallgatjuk és csodálkozunk”. = Muzsika, 1999. 5. sz. p. 26–33. [A kékszakállú herceg vára – tizenkét CD és egy video]
- Miért mindig a régiek? = Muzsika, 1999. 7. sz. p. 24–28. [A bolygó hollandi, Tannhäuser, Lohengrin – CD]
- ...à la Rossini. = Muzsika, 1999. 9. sz. p. 38–42. [Olasz no Algirban, A török Itáliában, A sevillai borbély, Hamupipőke – CD]
- „Jelmezes koncertek” és opera-előadások : Verdi-művek videón és CD-n. = Muzsika, 2000. 1. sz. p. 25–30.
- Prima l’orchestra, poi il canto? : Richard Strauss-operafelvételek. = Muzsika, 2000. 2. sz. p. 33–39. [CD, video]
- Opern auf Naux. = Muzsika, 2000. 4. sz. p. 33–39. [A Naxos kiadó operafelvételeiről – CD]
- Operai olla potrida. = Muzsika, 2000. 6. sz. p. 28–33. [Szöktetés a szerájból, A Capuletek és a Montecchik, Doktor Faust, Roger király, Peter Grimes – CD, video]
- Hét Fidelio (CD –1989–1999). = Muzsika, 2000. 10. sz. p. 36–41.
- Beethoven és az élő hagyomány (Beethoven: The Symphonies) TELDEC 6 CD. = Holmi, 2001. 1. sz. p. 128–130.
- Hungaroton’s Verdi Recordings : A Decade and a Half On. = The Hungarian Quarterly, 2001 No. 161 Spring. p. 135–144. [CD]
- A Hungaroton Verdi-felvételeiről – másfél évtized múltán. = Holmi, 2001. 2. sz. p. 246–252. [Ernani, Simon Boccanegra, A lombardok, Macbeth, Attila – CD]
- A csábítás trükkjei CD-n. = Muzsika, 2001. 2. sz. p. 28–32. [Rinaldo, Armida, Don Giovanni]
- Digitális Mesterdalnokok. = Muzsika, 2001. 4. sz. p. 27–31. [Három CD-felvétel]

- A Verdi-interpretáció Atlantisza. = Muzsika, 2001. 8. sz. p. 33–40. [A végzet hatalma, Falstaff, Ernani, Nabucco, Luisa Miller, Aida, Don Carlos, Simon Boccanegra, A két Foscari, Traviata, Az álarcosbál, Otello – 1941 és 1955 közötti felvételek – CD]
- Az EMI és a Verdi-év. = Muzsika, 2001. 9. sz. p. 27–30. [Requiem, Az álarcosbál, Aida, Don Carlos, Simon Boccanegra – CD]
- Sterilizált Verdi. = Muzsika, 2001. 12. sz. p. 22–25. [Requiem, Aida, Falstaff – CD]
- A Hungaroton félszázada – félszázad magyar énekművészete. = Muzsika, 2002. 3. sz. p. 22–27. [CD]
- Puccini-retrospektív. = Muzsika, 2002. 6. sz. p. 30–36. [Manon Lescaut, Bohémélet, Tosca, Pillangókisasszony, Triptichon – CD]
- Bel canto-operák a verismo korában. = Muzsika, 2002. 8. sz. p. 30–35. [Lammermoori Lucia, Az ezred lánya, Tell Vilmos, Az alvajáró, Don Pasquale, Norma, Roberto Devereux, A sevillei borbély, A puritánok – CD]
- A szerelem dalmokai. = Muzsika, 2002. 11. sz. p. 29–32. [Tannhäuser, A trubadúr – új CD-k]
- Újra meg újra: Callas. = Muzsika, 2003. 4. sz. p. 22–27. [Négy CD: Médea, André Chénier, Az alvajáró, Az álarcosbál]
- Magaslati levegőn. = Muzsika, 2003. 10. sz. p. 30. [Pelléas és Mélisande, Salome, Jenőfa – CD és DVD]
- Gardiner Mozart-színháza. = Muzsika, 2004. 10. sz. p. 28–34. [Così fan tutte, Figaro házassága – DVD]
- „Káprázatok gubanca, női szív”. = Muzsika, 2004. 12. sz. p. 21–29. [Manon Lescaut, A nyugat lánya, Arabella, A ravasz rókácska, A Makropulosz-ügy, Lulu – DVD]
- Az Orfeótól Orphée-ig 1. = Muzsika, 2005. 3. sz. p. 21. [Monteverdi: Orfeo – CD, Il ritorno d’Ulisse in patria – DVD, L’incoronazione di Poppea – DVD, Purcell: Dido and Aeneas – CD]
- Az Orfeótól Orphée-ig 2. = Muzsika, 2005. 4. sz. p. 24–34. [Händel: Serse – CD, Händel: Theodora – DVD, CD, Gluck: Orfeo ed Euridice – 2 DVD, CD]
- Wagner-operák DVD-n 1. : „...Sehnsucht ohne Erreichen...” : Trisztán és Izolda. = Muzsika, 2005. 9. sz. p. 30.
- Wagner-operák DVD-n 2. : „Was wollt ihr von den Meistern mehr?” : A nürnbergi mesterdalmokok. = Muzsika, 2005. 10. sz. p. 34.
- Nagy magyar énekesek 1. = Élet és Irodalom, 2005. október 21. p. 32. [Székely Mihály, Svéd Sándor, Gyurkovics Mária – CD]
- Nagy magyar énekesek 2. = Élet és Irodalom, 2005. október 28. p. 26. [Simándy József, Réti József, Házy Erzsébet – CD]
- Wagner-operák DVD-n 3. : Parsifal. = Muzsika, 2005. 11. sz. p. 28.
- Délszaki Trisztán. = Élet és Irodalom, 2005. november 11. p. 27. [Trisztán és Izolda – CD, EMI]
- Traviata botfüllékeknek. = Élet és Irodalom, 2005. november 25. p. 26. [CD, Deutsche Grammophon]
- L’illusion comique. = Élet és Irodalom, 2005. december 16. p. 28. [Rameau: A kóbor lovagok – DVD, Opus Arte]
- Peter Sellars Mozart-trilógiája : A da Ponte-operák DVD-n. = Muzsika, 2006. 1. sz. p. 23–26.
- Az újra hallgatott Pillangókisasszony. = Élet és Irodalom, 2006. január 6. p. 30. [DVD, Opus Arte]
- Trisztán, a halál rokona. = Élet és Irodalom, 2006. január 20. p. 30. [Trisztán és Izolda – DVD, Opus Arte]
- A felfedezett Mlada. = Élet és Irodalom, 2006. február 24. p. 30. [Rimcskij-Korszakov – DVD, Videoland, Warner Music]
- Titus redivivus. = Élet és Irodalom, 2006. március 17. p. 30. [Mozart: Titus kegyelme – DVD, Deutsche Grammophon]
- A Sikertelen : Francia operák DVD-n 1. = Muzsika, 2006. 4. sz. p. 31–34. [Berlioz: Faust elkárhozása, A trójaiak]
- Abbado és A varázsfuvola. = Élet és Irodalom, 2006. április 28. p. 30. [CD, Deutsche Grammophon]

- Operai perújítás Johanna ügyében. = Élet és Irodalom, 2006. május 19. p. 30. [Verdi: Jeanne d'Arc, Csajkovszkij: Az orléans-i szűz – DVD, Warner]
- A nagy salzburgi neogiccs. = Élet és Irodalom, 2006. május 26. p. 31. [Traviata – DVD, Deutsche Grammophon]
- Az „operettsiker”: Francia operák DVD-n 2. = Muzsika, 2006. 6. sz. p. 28–34. [Carmen]
- Világbíró Erósz. = Élet és Irodalom, 2006. július 21. p. 30. [Orfeusz, Odüsszeusz hazatérése, Poppea megkoronázása – DVD, Opus Arte]
- Parsifal kontra Nietzsche. = Élet és Irodalom, 2006. augusztus 11. p. 30. [Parsifal – CD, Deutsche Grammophon]
- „Le chef-d'oeuvre inconnu”: Francia operák DVD-n 3. = Muzsika, 2006. 9. sz. p. 33–39. [Hoffmann meséi]
- Gödöllői Játék' néző-piact. = Élet és Irodalom, 2006. szeptember 1. p. 30. [Dittersdorf: A Rocca Antica-i báró – DVD, Hungaroton]
- Kései találkozás egy nagy énekesnővel. = Élet és Irodalom, 2006. szeptember 15. p. 30. [Janet Baker – DVD]
- Verdi-operák DVD-n 1.: A Nabuccótól az Attiláig. = Muzsika, 2006. 10. sz. p. 39–43. [Nabucco, A lombardok, Jeruzsálem, Ernani, A két Foscari, Jeanne d'Arc, Attila]
- Verdi-operák DVD-n 2.: A Macbethtől a Rigolettóig = Muzsika, 2006. 11. sz. p. 27–31. [Macbeth, Luisa Miller, Stiffelio, Rigoletto]
- La carte de Tendre. = Élet és Irodalom, 2006. november 10. p. 30. [Così fan tutte, Werther – DVD, Virgin]
- Pop-Bohémélet. = Élet és Irodalom, 2006. november 17. p. 30. [DVD, Capriccio]
- Verdi-operák DVD-n 3.: A trubadúr. = Muzsika, 2006. 12. sz. p. 22–26.
- Szatíra és részvét. = Élet és Irodalom, 2006. december 1. p. 30. [Händel: Julius Caesar – DVD, Decca]
- Aida-látványszínház. = Élet és Irodalom, 2006. december 8. p. 30. [Budapest Sportaréna; DVD, Opus Arte]
- Verdi-operák DVD-n 4.: Traviata. = Muzsika, 2007. 1. sz. p. 28–34.
- „A zene láthatóvá vált tettei”. = Élet és Irodalom, 2007. január 5. p. 30. [A Rajna kincse, Walkür, Siegfried, Az istenek alkonya – DVD, Opus Arte]
- Az aktuális Kisvárosi Lady Macbeth. = Élet és Irodalom, 2007. január 19. p. 30. [DVD, Opus Arte]
- Ki mondja meg, hogy mért? = Élet és Irodalom, 2007. február 2. p. 30. [Trisztán és Izolda – CD, Warner Classics]
- Újratalálkozás a tökéletességgel. = Élet és Irodalom, 2007. március 9. p. 30. [Orpheusz, Odüsszeusz hazatérése, Poppea megkoronázása – DVD, Deutsche Grammophon]
- A megoldhatatlan Lohengrin. = Élet és Irodalom, 2007. április 27. p. 30. [DVD, Opus Arte]
- Verdi-operák DVD-n 5.: A szicíliai vecsernye, Simon Boccanegra. = Muzsika, 2007. 5. sz. p. 33–35.
- Harry Kupfer Ringjei 1. = Élet és Irodalom, 2007. május 18. p. 30. [A nibelung gyűrűje – DVD, Opus Arte]
- Harry Kupfer Ringjei 2. = Élet és Irodalom, 2007. május 25. p. 30. [A nibelung gyűrűje]
- Verdi-operák DVD-n 6.: Az álarcosbál, A végzet hatalma. = Muzsika, 2007. 6. sz. p. 26–31.
- Bűn-bűnhődés-megbocsátás. = Élet és Irodalom, 2007. július 6. p. 30. [Verdi: Stiffelio – DVD, Deutsche Grammophon]
- „s negyven nap, negyven év, vagy ezer-annyi”. = Élet és Irodalom, 2007. július 20. p. 32. [Mózes és Áron – DVD, Arthaus]
- Verdi-operák DVD-n 7.: Don Carlos. = Muzsika, 2007. 8. sz. p. 27–33.
- Az élet csele. = Élet és Irodalom, 2007. augusztus 3. p. 30. [Jenőfa – DVD, TDK]
- A felszabadított Tosca. = Élet és Irodalom, 2007. augusztus 31. p. 30. [DVD, Decca]
- Verdi-operák DVD-n 8.: Aida. = Muzsika, 2007. 9. sz. p. 33–38.
- Azok a szép nyolcvanas évek. = Élet és Irodalom, 2007. szeptember 21. p. 30. [Trisztán és Izolda, A nürnbergi mesterdalnokok – DVD, Deutsche Grammophon]
- Verdi-operák DVD-n 9.: Otello – 1. = Muzsika, 2007. 10. sz. p. 36–39.
- Visszaúton előre. = Élet és Irodalom, 2007. október 19. p. 30. [Così fan tutte – DVD, Opus Arte]

- Verdi-operák DVD-n 9. : Otello – 2. = Muzsika, 2007. 11. sz. p. 29–32.
- A legelső és legjobb. = Élet és Irodalom, 2008. január 4. p. 30. [Orfeusz és Eurüdiké – DVD, Hungaroton]
- Egzisztenciálopera. = Élet és Irodalom, 2008. január 25. p. 30. [Poulenc: Kármeliták beszélgetései – DVD, TDK]
- Verdi-operák DVD-n 10. : Falstaff. = Muzsika, 2008. 2. sz. p. 26–32.
- „Az élet nem lakodalmas út”. = Élet és Irodalom, 2008. február 15. p. 30. [A varázsfuvola – DVD, TDK, Deutsche Grammophon]
- Az asszony meg a kisfia. = Élet és Irodalom, 2008. február 29. p. 30. [Wozzeck – DVD, Warner]
- Szkizoid opera. = Élet és Irodalom, 2008. március 14. p. 30. [Janáček: Brouček úr utazásai – CD]
- Manonkeserű. = Élet és Irodalom, 2008. április 18. p. 30. [Hans Werner Henze: Boulevard Solitude – DVD, EuroArts]
- Opera seria-széria? = Élet és Irodalom, 2008. április 30. p. 31. Az interneten: május 2. [Galuppi: Titus kegyelme – CD, Hungaroton]
- Megint Janáček. = Élet és Irodalom, 2008. május 30. p. 30. [A holtak háza – DVD, Deutsche Grammophon]
- „Ugyanott vagyunk”. = Élet és Irodalom, 2008. július 18. p. 30. [Hovancsina – DVD, Opus Arte]
- Régi magyar énekesek 1. = Élet és Irodalom, 2008. augusztus 1. p. 30. [Környey Béla, Fekete Pál, Koréh Endre – CD]
- Régi magyar énekesek 2. = Élet és Irodalom, 2008. augusztus 8. p. 30. [Tutsek Piroska, Laczó István, Palánkay Klára – CD]
- Egy zenedráma fölfedezése. = Élet és Irodalom, 2008. augusztus 22. p. 30. [Stefano Landi: Szent Elek – DVD, Virgin]
- Trisztán szauna. = Élet és Irodalom, 2008. október 3. p. 30. [Trisztán és Izolda – DVD, Deutsche Grammophon, Opus Arte]

### Könyv

- Ernst Fischer: A romantika lényege. = Magyar Filozófiai Szemle, 1965. 5. sz. p. 1080–1084.
- Vitányi Iván: A „könnyű műfaj”. = Magyar Filozófiai Szemle, 1966. 4. sz. p. 691–698.
- A romantika felbomlása : Szabolcsi Bence: A zenei köznyelv problémái. = Kritika, 1969. 2. sz. p. 43–45.
- Földes Imre: Harmincasok : Beszélgetések magyar zeneszerzőkkel. = Kritika, 1970. 1. sz. p. 52–54.
- Világszínpad. = Kritika, 1970. 10. sz. p. 17–21. [Drámaantológia]
- Az Ikszek. = Mozgó Világ, 1983. 1. sz. p. 70–81. [Spiró György regényéről]
- Szín – tér nélkül : Nádas Péter drámáiról. = Jelenkor, 1983. 7–8. sz. p. 723–728.
- Magyar Shakespeare-tükör. = Kritika, 1984. 11. sz. p. 29.
- Bódis Mária: Két színházi siker a századelőn. = Kritika, 1987. 5. sz. p. 29.
- Mészöly Miklós: Wimbledoni jácint. = Holmi, 1990. 10. sz. p. 1190–1196.
- A hiány zűrzavara : Pierre Jean Jouve: Mozarts Don Giovanni, Gernot Gruber: Mozart verstehen. = Holmi, 1991. 12. p. 1711–1719.
- EX? : Pályi András: Egy ember kibújik a bőréből. = Kritika, 1992. 1. sz. p. 24–25.
- A helyreállított „Varázsfuvola” : Jan Assmann: Die Zauberflöte. Oper und Mysterium. = Holmi, 2007. 1. sz. p. 86–92.

---

### KÖSZÖNTŐK, PORTRÉK

- Szabolcsi Bence emlékére. = Irodalomtörténet, 1973. 3. sz. p. 509–511. = Operai napló. p. 11–20.
- Melis György jubileumára. = Magyar Zene, 1975. 1. sz. p. 85–93. = Operai napló. p. 21–33.
- Melis György, a továbbélő pillanat művésze. = Muzsika, 1983. 7. sz. p. 30–32. = Zene és színház. p. 331–339.

- Búcsú a tegnaptól : Ferencsik János emlékezete. = Muzsika, 1984. 8. sz. p. 16–21 = Operai napló. p. 34–45.
- Emléksorok Balassa Imre századik születésnapjára. = Muzsika, 1986. 11. sz. p. 22.
- Mihály András operaigazgatói portréja. = Muzsika, 1986. 12. sz. p. 3–5. = Zene és színház. p. 193–201.
- Melis György jubileuma : Utólagos bejegyzés a félbehagyott operai naplóba. = Muzsika, 1994. 12. sz. p. 23–25.
- Kívül minden köteléken. = Magyar Hírlap, 1996. március 16. Ahogy tetszik mell. p. 13. [Petri György]
- Cantor hungaricus : Simándy József 80 éves. = Muzsika, 1996. 9. sz. p. 15–16. = Zene és színház. p. 350–355.
- Melis György 75 éves : 37 mondat Melis Györgyről. = Muzsika, 1998. 7. sz. p. 3–4. [Idézetcsokor hét szerzőtől, közülük Fodor Géza az utolsó, az 1984-es Don Pasquale-kritika négy mondatával.] „megmenthetetlenül személyes ami jó volt”. = Holmi, 2000. 12. sz. p. 1469–1475. = A napsütötte sáv : Petri György emlékezete. Szerk. Lakatos András. Budapest : Nap Kiadó, 2000. p. 9–20.
- Szubjektív köszöntő : Kertész Iván 75 éves. = Muzsika, 2005. 4. sz. p. 6–7.
- Szubjektív köszöntő : Szinetár Miklós 75 éves. = Muzsika, 2007. 2. sz. p. 4–5.
- Köszöntő – lelkiifudalással : Békés András 80 éves. = Muzsika, 2007. 3. sz. p. 11–12.
- Feuer Mária félkerek és kerek évfordulójára. = Élet és Irodalom, 2007. augusztus 17. p. 30.
- Kései találkozás Blum Tamással. = Blum Tamás emlékezete. Szerk. Fodor Géza és Réz Pál. Budapest : Aduprint Kiadó, 2007. p. 161–170.
- Egy igazi drámai szoprán. = Élet és Irodalom, 2008. szeptember 5. p. 30. [Zádori Mária]

---

### LIBRETTÓ, ÁTDOLGOZÁS

- Bulat Okudzsava, Várady Szabolcs, Fodor Géza. Merszi! – Avagy Sipov kalandjai. Kaposvár : Csiky Gergely Színház, 1977.
- Balassa Sándor. Az ajtón kívül. Opera öt tételben, Op. 27. Szövegét Wolfgang Borchert drámája nyomán írta: Fodor Géza. Budapest. Editio Musica, 1978. [Zongorakivonat] A mű először a Magyar Rádióban hangzott el, 1977-ben.
- Balassa Sándor, Leonard Frank. Karl és Anna. Szövegét Leonard Frank azonos című kisregényéből és színművéből Fodor Géza és Balassa Sándor írta. Budapest : Magyar Állami Operaház, 1995. [opera]
- Weöres Sándor. Octopus, avagy Szent György és a sárkány históriája. Tragikomédia öt felvonásban, két részben. Budapest : Balassi – Katona József Színház, 2002. A szövegváltozat előadása Szent György és a Sárkány címmel: Katona József Színház, 2001.

---

### MŰSORFÜZETEK

- Muszorgszkij. Borisz Godunov. Írta Fodor Géza. Budapest : Magyar Állami Operaház, 1976.
- Büchner. Danton halála. Szerk. Fodor Géza, Litvai Nelli. Budapest : Nemzeti Színház, 1978.
- Dráma – könyvdráma – színház. = Weöres Sándor. Szent György és a sárkány. Szerk. Fodor Géza, Litvai Nelli. Budapest : Nemzeti Színház, 1979. p. 25–28.
- Gorkij. Éjjeli menedékhely. Szerk. Fodor Géza, Litvai Nelli. Budapest : Nemzeti Színház, 1979.
- Wesker. A konyha. Szerk. Fodor Géza, Litvai Nelli. Budapest : Nemzeti Színház, 1979.
- Mozart. A varázsfuvola. Írta Fodor Géza. Budapest : Magyar Állami Operaház, 1980.
- Shakespeare. IV. Henrik I–II. Szerk. Fodor Géza. Budapest : Nemzeti Színház, 1980.

- Osztrovszkij. Jövedelmező állás. Szerk. Fodor Géza, Litvai Nelli. Budapest : Katona József Színház, 1980.
- Euripidész. Oresztész. Szerk. Fodor Géza. Budapest : Nemzeti Színház, 1980.
- Kornis Mihály. Halleluja. Szerk. Fodor Géza. Budapest : Játékszín, 1981.
- Csehov. A manó. Írta, szerk. Fodor Géza. Budapest : Katona József Színház, 1982.
- Kicslezni az igazságot. = Schwajda György. A szent család, Smoček. Dr. Burke különös délutánja. Szerk. Dúró Győző. Budapest : Katona József Színház, 1983. p. 6–7.
- Wojciech Mester „színházi küldetése”. = Spiró György. Az imposztor. Szerk. Fodor Géza. Budapest : Katona József Színház, 1983. p. 9–12.
- Csajkovszkij. Anyegin. Írta Fodor Géza. Budapest : Magyar Állami Operaház, 1984.
- Massenet. Werther. Írta Fodor Géza. Budapest : Magyar Állami Operaház, 1984.
- Jarry. Übü király. Szerk. Fodor Géza. Budapest : Katona József Színház, 1984.
- Verdi. Requiem. Szerk. Fodor Géza. Budapest : Magyar Állami Operaház, 1984.
- Csehov. Három nővér. Szerk. Fodor Géza. Budapest : Katona József Színház, 1985.
- Bozay. Csongor és Tünde. Írta Fodor Géza. Budapest : Magyar Állami Operaház, 1985.
- Az indulatig és tovább... = Spiró György. Csirkefej. Szerk. Fodor Géza. Budapest : Katona József Színház, 1986. p. 8., 10–11.
- Petrusevszkaja. Három lány kékbén. Szerk. Fodor Géza. Budapest : Katona József Színház, 1987.
- Gogol. A revizor. Szerk. Fodor Géza, Litvai Nelli. Budapest : Katona József Színház, 1987.
- Canetti. Esküvő. Szerk. Fodor Géza, Litvai Nelli. Budapest : Katona József Színház, 1988.
- Mizantróp-változat. = Molière. A mizantróp. Szerk. Fodor Géza. Budapest : Katona József Színház, 1988. p. 9–12.
- Shakespeare. Vízkereszt vagy amit akartok. Szerk. Fodor Géza, Litvai Nelli. Budapest : Katona József Színház, 1989.
- Csehov. Platonov. Írta Fodor Géza. Szerk. Vályuch Annamária. Budapest : Katona József Színház, 1990.
- Bertolt Brecht. Turandot avagy a szerecsenmosdatók kongresszusa. Szerk. Fodor Géza, Vályuch Annamária. Budapest : Katona József Színház, 1990.
- Töredékek a Hamletről. = Shakespeare. Hamlet. Szerk. Fodor Géza. Budapest : Katona József Színház – Kamra, 1991. p. 16–25.
- Hare. A titkos elragadtatás. Szerk. Fodor Géza, Litvai Nelli, Vályuch Annamária. Budapest : Katona József Színház, 1991.
- Halász Péter. A kínai. Szerk. Fodor Géza, Vályuch Annamária. Budapest : Katona József Színház – Kamra, 1992.
- Goldoni. Az új lakás. Szerk. Fodor Géza, Vályuch Annamária. Budapest : Katona József Színház, 1992.
- Kárpáti Péter. Akárki. Szerk. Fodor Géza. Budapest : Katona József Színház, 1993.
- Kundera. Jakab meg a gazdája. Szerk. Fodor Géza, Veres Anna. Budapest : Katona József Színház, 1993.
- Büchner. Danton halála. Szerk. Fodor Géza. Budapest : Katona József Színház – Kamra, 1993.
- Pirandello. Ma este improvizálunk. Szerk. Fodor Géza, Vályuch Annamária. Budapest : Katona József Színház, 1994.
- Shakespeare. Julius Caesar. Szerk. Fodor Géza. Budapest : Katona József Színház, 1994.
- Csehov. Cseresznyés kert. Szerk. Fodor Géza. Budapest : Katona József Színház, 1995.
- Kleist. Az eltört korsó. Írta, szerk. Fodor Géza. Budapest : Katona József Színház, 1996.
- Ki kit ér utol? = Dürrenmatt. A csendestárs. Szerk. Fodor Géza. Budapest : Katona József Színház – Kamra, 1996. p. 14–16.
- A politikai alkalmatlanság tragikomédiája. = Shakespeare. Szeget szeggel. Szerk. Fodor Géza. Budapest : Katona József Színház, 1996. p. 9–15.
- Mozart utolsó éve, Emanuel Schikaneder, A szabadkőművéség, A varázsfuvola dramaturgiája. = Mozart. A varázsfuvola. Szerk. Romhányi Ágnes. Budapest : Magyar Állami Operaház, 1998. p. 2–13.

- Caragiale. Az elveszett levél. Szerk. Fodor Géza, Ungár Júlia. Budapest : Katona József Színház, 1998.
- Végjáték a szigeten. = Shakespeare. A vihar. Szerk. Fodor Géza, Ungár Júlia. Budapest : Katona József Színház, 1999. p. 3–4.
- Hamvai Kornél. Hóhérok hava. Szerk. Fodor Géza, Veres Anna. Budapest : Katona József Színház, 2000.
- Tartuffe. = Molière. Tartuffe. Szerk. Fodor Géza. Budapest : Katona József Színház, 2000. p. 2–5.
- [Bertolt Brecht...]. = Brecht–Weil. Koldusopera. Szerk. Fodor Géza. Budapest : Katona József Színház, 2001. p. 1–6.
- Weöres Sándor. Szent György és a Sárkány. Szerk. Fodor Géza, Ungár Júlia. Budapest : Katona József Színház, 2001.
- Kleist. A bosszú. Szerk. Fodor Géza. Budapest : Katona József Színház, 2003.
- Az előadás szövege. = Euripidész. Médeia. Szerk. Fodor Géza. Budapest : Katona József Színház, 2004. p. 17.
- Gyorsfénykép – rólunk. = Spiró György. Koccanás. Szerk. Fodor Géza, Ungár Júlia. Budapest : Katona József Színház, 2004. p. 4–5.
- Ivanov – felesleges ember? = Csehov. Ivanov. Szerk. Fodor Géza, Gáspár Ildikó. Budapest : Katona József Színház, 2004. p. 14.
- Jenůfa. = Janáček. Jenůfa. Szerk. Romhányi Ágnes. Budapest : Magyar Állami Operaház, 2004. p. 4–13.
- „A modern...”. = Congreve. Így él a világ. Szerk. Fodor Géza. Budapest : Katona József Színház, 2005. p. 1.
- Dmitrij Sosztakovics: Kisvárosi Lady Macbeth. = Sosztakovics. Kisvárosi Lady Macbeth. Szerk. Romhányi Ágnes. Budapest : Magyar Állami Operaház, 2005. p. 6–15.
- Silviu Purcărete és a Troilus és Cressida. A rendezővel Fodor Géza beszélget : Shakespeare: Troilus és Cressida. = Shakespeare. Troilus és Cressida. Szerk. Fodor Géza, Ungár Júlia. Budapest : Katona József Színház, 2005. p. 4–5., 10–14.
- Ibsen. A vadkacsa. Szerk. Fodor Géza. Budapest : Katona József Színház, 2007.
- Goldoni. A karnevál utolsó éjszakája. Szerk. Fodor Géza. Budapest : Katona József Színház, 2007.
- Shakespeare: Macbeth (2008). = Shakespeare. Macbeth. Szerk. Fodor Géza. Budapest : Katona József Színház, 2007. p. 3–4.
- Gorkij. Barbárok. Szerk. Fodor Géza, Török Tamara. Budapest : Katona József Színház, 2008.

---

## VÁLOGATÁS, SZERKESZTÉS, ELŐ- ÉS UTÓSZÓ

- Lukács György. A heidelbergi művészetfilozófia és esztétika : A regény elmélete : Ifjúkori művek. Sajtó alá rendezte Fodor Géza. Budapest : Magvető, 1975. (Lukács György összes művei)
- Lukács György. John Ford : Egy modern drámaköltő Shakespeare korából. Bev., ford. Fodor Géza. = Nagyvilág, 1977. 2. sz. p. 247–251. A Lukács-cikk fordítása kötetben: Lukács György: Ifjúkori művek (1902–1918). Szerk. Tímár Árpád, Budapest : Magvető, 1977. p. 121–127. (Lukács György összes művei)
- Georg Büchner művei. A jegyzeteket Fodor Géza állította össze. Budapest : Európa, 1982.
- Novalis és a német romantika költői. Vál. Fodor Géza. Budapest : Európa, 1985. (Lyra Mundi)
- Max Reinhardt. Képzeltbeli színházamról : Ötözrek színháza : A modern színművészetéről : Az eszményi színházról : Levél Ledebour gróffhoz. [Közread. és] bev. Fodor Géza, ford. Szántó Judit. = Színház, 1994. 3. sz. p. 16–29. (Szabadpolc)
- Roland Barthes. A színházi jelmez betegségei. [Közread. és] bev. Fodor Géza, ford. Szántó Judit. = Színház, 1994. 5. sz. p. 32–37. (Szabadpolc)
- Luigi Pirandello. A beszédben tetet öltő cselekmény. [Közread. és] bev. Fodor Géza, ford. Székács Vera. = Színház, 1994. 7. sz. p. 43–44. (Szabadpolc)

- Edward Gordon Craig. A színész és az übermarionett. [Közread. és] bev. Fodor Géza, ford. Szántó Judit. = Színház, 1994. 9. sz. p. 34–45. (Szabadpolc)
- Georg Simmel. A színész filozófiájához. [Közread. és] bev. Fodor Géza, ford. Szántó Judit. = Színház, 1994. 11. sz. p. 22–29. (Szabadpolc)
- Vszevolod Mejerhold. A jövő színésze és a biomechanika. [Közread. és] bev. Fodor Géza, ford. Páll Erna. = Színház, 1995. 1. sz. p. 41–44. (Szabadpolc)
- Peter Brook. A lényegi ragyogásról. [Közread.] Fodor Géza, ford. Szántó Judit. = Színház, 1995. 3. sz. p. 43–44. (Szabadpolc)
- Richard Wagner. A „zenedráma” elnevezésről. [Közread. és] bev. Fodor Géza, ford. Szántó Judit. = Színház, 1995. 6. sz. p. 41–45. (Szabadpolc)
- Jiří Veltruský. Ember és tárgy a színházban. [Közread. és] bev. Fodor Géza, ford. Huszár Sylvia. = Színház, 1995. 7. sz. p. 43–46. (Szabadpolc)
- Alfred Jarry. A színházias színház haszontalansága. [Közread. és] bev. Fodor Géza, ford. Szántó Judit. = Színház, 1995. 8–9. sz. p. 50–56. (Szabadpolc)
- Hans-Georg Gadamer. A színház mint ünnep. [Közread. és] bev. Fodor Géza, ford. Szántó Judit. = Színház, 1995. 11. sz. p. 40–43. (Szabadpolc)
- Sigmund Freud. Pszichopata alakok a színpadon. [Közread. és] bev. Fodor Géza, ford. Szántó Judit. = Színház, 1996. 1. sz. p. 32–35. (Szabadpolc)
- Jerzy Grotowski. Színészi technika. [Riporter:] Denis Bablet, ford. Pályi András. [Közread. és] bev. Fodor Géza. = Színház, 1996. 3. sz. p. 36–41. (Szabadpolc)
- Konsztantyin Sztanyiszlavszkij. Sztanyiszlavszkij noteszeiből. [Közread. és] bev. Fodor Géza, ford. Morcsányi Géza. = Színház, 1996. 5. sz. p. 37–42. (Szabadpolc)
- Eugenio Barba. Színházi antropológia. [Közread.] Fodor Géza, ford. Szántó Judit. = Színház, 1996. 7. sz. p. 38–43. (Szabadpolc)
- A futurizmus kiskatéja. [Közread. és] bev. Fodor Géza, ford. Magyarósi Gizella. = Színház, 1996. 9. sz. p. 39–48. (Szabadpolc)
- Udo Bermbach. A jövő operája : Egy politológus megjegyzései. [Közread. és] bev. Fodor Géza, ford. Szántó Judit. = Színház, 1996. 11. sz. p. 2–9. (Szabadpolc)
- Willi Flemming. Színház, dráma, szövegek. [Közread. és] bev. Fodor Géza, ford. Szántó Judit. = Színház, 1997. 3. sz. p. 33–36. (Szabadpolc)
- Patrice Pavis. A ritmus szerepe a rendezésben. [Közread. és] bev. Fodor Géza, ford. Szántó Judit. = Színház, 1997. 5. sz. p. 44–48. (Szabadpolc)
- Arthur Kahane. A színésznő. A színészek és a többiek. [Közread. és] bev. Fodor Géza, ford. Szántó Judit. = Színház, 1997. 7. sz. p. 36–41. (Szabadpolc)
- Alfred Kerr. Két írás a kritikáról. [Közread. és] bev. Fodor Géza, ford. Szántó Judit. = Színház, 1997. 8. sz. p. 38–45. (Szabadpolc)
- Herbert Jhering. Kritika és rendezés : A színikritika feladatai : Bernard Gullemin beszélgetése : Az elárult színikritika. [Közread. és] bev. Fodor Géza, ford. Szántó Judit. = Színház, 1997. 10. sz. p. 29–39. (Szabadpolc)
- Ramón del Valle-Inclán. A bohémélet fényei. [Közread. és] bev. Fodor Géza, ford. Székács Vera. = Színház, 1997. 12. sz. p. 36–40. (Szabadpolc)
- Bertolt Brecht. Elidegenítés a kínai színházban. [Közread. és] bev. Fodor Géza, ford. Szántó Judit. = Színház, 1998. 2. sz. p. 13–17. (Szabadpolc)
- Siemke Böhnisch. Valóságosság a színházban. [Közread.], bev., ford. Fodor Géza. = Színház, 1998. 5. sz. p. 46–48. (Szabadpolc)
- Pjotr Bogatirjov. Az öltözet mint jel. [Közread. és] bev. Fodor Géza. = Színház, 1998. 7. sz. p. 45–48. (Szabadpolc)
- Volker Klotz. Az önmagát eláruló színház. 1–2. [Közread. és] bev. Fodor Géza, ford. Szántó Judit. = Színház, 1998. 11. sz. p. 44–48., 12. sz. p. 26–30. (Szabadpolc)
- Georges Banu. Brook és hasonmása : Peter Brook: Lear – a darab maga az út. Párbeszéd Georges Banuvel. [Közread.] Fodor Géza, ford. Szántó Judit. = Színház, 1999. 2. sz. p. 35–42. (Szabadpolc)

- Edward Gordon Craig. Drámák és drámaírók – képek és festők. [Közread. és] bev. Fodor Géza, ford. Szántó Judit. = Színház, 1999. 5. sz. p. 36–38. (Szabadpolc)
- Hugo von Hofmannsthal. A színpad mint álmkép. [Közread. és] bev. Fodor Géza, ford. Szántó Judit. = Színház, 1999. 6. sz. p. 16–17. (Szabadpolc)
- Manfred Brauneck. Színház, játék és komolyság : A színházesztétika elméleti alapjairól. [Közread. és] bev. Fodor Géza, ford. Szántó Judit. = Színház, 1999. 8. sz. p. 22–29. (Szabadpolc)
- Mezey Béla. Így láttam őket... : Kertész Iván szövegével. „Hol volt, hol nem: kint-e vagy benn?” Budapest, Magyar Állami Operaház, 2000. p. 5–7.
- Bevezetés Diderot „Beszélgetései”-hez. = Holmi, 2004. 3. sz. p. 269–272.
- Notóriusok I : Az emberek veszedelmes közelségében. Összeáll. Fodor Géza, Lengyel György, Zsámbéki Gábor. Budapest : Katona József Színház – Kamra, 2007.
- Blum Tamás emlékezete. Szerk. Fodor Géza és Réz Pál. Budapest : Aduprint Kiadó, 2007. 198 p.
- Almási-Tóth András. Az opera – egy zárt világ : Az operai színjáték alapproblémái. Utószó Fodor Géza. Budapest : Typotex, 2008. p. 123–124. (Claves ad musicam)

---

## INTERJÚ

- Ferenczy Erika. Készülő szakdolgozatok, III. [A] Mozart-opera világgépe : Beszélgetés Fodor Géza magyar-filozófia szakos hallgatóval. = Egyetemi Lapok, 1966. március 10. (5. sz.)
- Nyakas. Egy mű születéséről : Zene és dráma. = Egyetemi Lapok, 1975. december 12.
- Koltai Tamás. Az opera dimenziói : Beszélgetés Fodor Gézával. = Muzsika, 1986. 12. sz. p. 6–17.
- J. Győri László. „Az Operában is mindig kritikus maradtam” : Beszélgetés Fodor Gézával. = Muzsika, 1990. 12. sz. p. 31–33.
- Ferenczi Krisztina. Most nem hagyhatom abba. = Magyar Hírlap, 1993. szeptember 18. Ahogy tetszik mell. p. I.
- „Közénk és az élet közé állt az ideológia” : Fodor Gézával beszélget Petri György. = Beszélő, 1994. január 27. 4. sz. p. 32–37. = Petri György munkái III. : Összegyűjtött interjúk, Szerk. Réz Pál, Lakatos András, Várady Szabolcs. Budapest : Magvető, 2005. p. 535–549.
- V. Bálint Éva. A dráma drámája : Beszélgetés Fodor Gézával. = Magyar Hírlap, 1996. november 16. Ahogy tetszik mell. p. 12.
- Bóta Gábor. A mű nem kötelez többé : Beszélgetés Fodor Gézával. = Magyar Hírlap, 1998. június 27. p. 15.

---

## FODOR GÉZÁRÓL

- A. G. Figaro és Tót úr : A polgári dráma és drámaelmélet kezdeteiről. = Magyar Nemzet, 1969. május 16.
- Almási Miklós. Wolfgang Amadeus Hegel – avagy a filozófiai operakalauz : Fodor Géza: Zene és dráma. = Élet és Irodalom, 1975. január 18. p. 10.
- Balassa Péter. Az Egészről és a végigvitelről : Fodor Géza: Zene és dráma. = Valóság, 1975. 5. sz. p. 103–105.
- Króó András. Fodor Géza: Zene és dráma. = Színház, 1975. 9. sz. p. 47–48.
- Radnóti Sándor. A műértelmezés világgépe [Zene és dráma]. = Mozgó Világ, 1977. 4. sz. p. 90–99.
- Lóczy János. Balassa Sándor: Az ajtón kívül : Új magyar zenedráma az Állami Operaház színpadán. = Népszabadság, 1978. november 26. p. 13.
- Boronkay Antal. Balassa Sándor: Az ajtón kívül. = Muzsika, 1979. 1. sz. p. 7–11.
- Nemes György. Hogy is van ez? : Gond-dal. = Népszabadság, 1984. július 15. [Erkel Ferenc Bánk bánjában a Bor-dal szövegmodosulása]

- Márok Tamás. Fodor Géza: Operai napló. = Tiszatáj, 1987. 7. sz. p. 84–87.
- Várkonyi Benedek. Operai napló : Fodor Géza tanulmányai, kritikái. = Magyar Nemzet, 1987. szeptember 7. p. 6.
- Angyalosi Gergely. Petri György versei : Fodor Géza a költőről. = Magyar Nemzet, 1991. április 18.
- Kántor Zsolt. Petri-katedra. = Könyvvilág, 1991. 6. sz. p. 4.
- Bán Zoltán András. Petri György költészete. = Népszabadság, 1991. július 20. p. 19.
- Marx József. Fodor Géza: Petri György költészete. = Élet és Irodalom, 1992. március 27. p. 11.
- M. Nagy Péter. Fodor Géza: Petri György költészete. = Kritika, 1992. 7. sz. p. 39–40.
- Útő Endre operaigazgató levele Fodor Gézához. = Muzsika, 1993. 4. sz. p. 27.
- Útő Endre újabb levele. = Muzsika, 1993. 5. sz. p. 24.
- Szakolczay Lajos. Kikötő [Zene és színház]. = Új Forrás, 1998. 7. sz. p. 101–102.
- Radnóti Zsuzsa. „Színházilag gondolkodni” : Fodor Géza: Zene és színház. = Élet és Irodalom, 1998. november 20. p. 19. (Az ÉS könyve novemberben)
- Kis János. Hamlet : Egy olvasat olvasata : Shakespeare, William: Hamlet, prince of Denmark. – Hamlet, dán királyfi : Fodor Géza „Nagyon túhegyre vennők, ha így vennők” c. cikkéhez. = Holmi, 1998. 12. sz. p. 1647–1672.
- Pór Péter. Bildung és éthos : Fodor Géza: Zene és színház. = BUKSZ, 1999. 3. sz. p. 255–265.
- Heller Ágnes. Fodor Géza: Zene és színház. = Élet és Irodalom, 1999. június 25. p. 13.
- Pintér Tibor. Fodor Géza: Zene és színház. = Élet és Irodalom, 1999. július 23. p. 13.
- Bakcsi György. Gondolkodni jó. = Élet és Tudomány, 2002. december 13. [A Mozart-opera világgépe]
- Wilheim András. Könyvet írni Mozartról : Fodor Géza: A Mozart-opera világgépe. = Élet és Irodalom, 2003. január 24. p. 25. (Az ÉS könyve januárban)
- Iszlai Zoltán. A Mozart-opera világgépe. = Könyvhét, 2003. 2. sz.
- Koltai Tamás. Kortársunk, Mozart : Fodor Géza: A Mozart-opera világgépe. = Muzsika, 2003. 3. sz. p. 37–39.
- Irodalmi értesítő : Fodor Géza: A Mozart-opera világgépe. Balassa Péterrel beszélget Győri László. Magyar Rádió, adás: 2003. 03. 19. Bartók Rádió: 18.55–19.05
- Máté András. Találkozás egy fiatalemberrel : Fodor Géza: A Mozart-opera világgépe. = BUKSZ, 2003. 2. sz. (Nyár) p. 103–109.



A folyóirat a Nemzeti Kulturális Alap  
támogatásával jelenik meg

**nka**

Nemzeti Kulturális Alap