

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 kivetés 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 valamilyen 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 felemlegetése 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 zsiabongott 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 szervezése, 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 lenyűgözőtt, 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 mindenesetre nagyon *imponált*, tanulni akartam tőle, s bizonyos mértékig meg is akartam felelni neki (bevallhatom: később is) – akárhogy 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, mérsekelve 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 mondandója 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 önfejtűek 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 nagyítóüveg 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 – színdarabelemzései 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. Aугеiás iszállója 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 átértékelné nem is, mert élményeket nemigen lehet, másképp kell megítélni mindazt, ami történt. Fénykor, meglehet – 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*”-járára, 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 kikezdhetetlen, 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 ígéretek? 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-gyufásdoboz 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 kívülág. 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 éneklí 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, nevéen 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 neveléségen 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 eufémizmus 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 belegondolunk 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 megidézik 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 világitanak 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 erőnyeit 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 FIDELIÓ-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.