

Csengery Kristóf

ORESztész és ALFONZÓ VILÁGSZÍNHÁZA

Emlékmozaik Fodor Gézaról

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 *muksikus* 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 DRÁMÁ-T* (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 nemkívánatosá 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 Puskindól 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. Mindez 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 írásaiból: 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 megpróbálom 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 Vászonna 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 beetetés munkájába belefáradt Duett, az Ajtó előtt elemzi Wozzeck primitívizmusának 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 szemé 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 beszéljünk.

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 PARASZTSÜNET TÉVÉVÁLTOZATÁRÓL.

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.

Raadásul 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 két-féle 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 jeleníthetem 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 eléem, 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 többségek 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 négyszáz 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 dramaturgiai 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 megközelíthetetlensége, 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 rejtje 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 előben 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 művésze 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 szabadkőműveség 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 involvált.” (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/ellenfelvilágosodásbeli 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 elsietett 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 HOVANSZSINA. Bár A VARÁZSFUVOLA-elemzés polemikus, a HOVANSZSINA-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 HOVANSZSINA 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, még hozzá 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 elhitézésében – 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, viszolyog 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 Náhán 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 játsszák 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 HOVANCSINA-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 legevidensebb, 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-Sarastróban, 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-naivistá 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 legelismertebben 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, gondolatlalan „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 bírt 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 ítékezés 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 Törökvezs úti új magasházak valamelyikében volt, a másik a Kosciuszko Tádé utcai. Mikor voltam először a Törökvezs úton? S most hirtelen úgy érzem, van mibe kapaszkodnom. Géza abban a Törökvezs 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 Mozart 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 Gézához, 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 gyátsz 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 meggyőződése 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 interpretációknak 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 szellemben (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 nevésséges 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 veled 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 felett 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 nagyobbszabásúan: 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