

„NINCSEN KÉT MÉRCE”

Fodor Géza levelei Petrovics Emilnek

Négy hosszú levél maradt fenn Fodor Géza számítógépében, amelyekben a Petrovics Emil és közte keletkezett konfliktusra reagál. Régi és bensőséges kapcsolatukban – amelybe az is beletartozott, hogy Petrovics igazgatása alatt, az ő felkérésére Fodor Géza 1987 és ’89 között vezető dramaturg volt a Magyar Állami Operaháznál – akkor támadt feszültség, Fodor Géza operakritikái nyomán, amikor 2003-ban, Szinetár Miklós igazgatása idején Petrovics Emil az Operaház főzeneigazgatója lett. Az egyik levél, melyet itt nem közlünk, teljes egészében egy konkrét produkcióról szól, és a töb-

biben is sok az egyéni teljesítményekhez kötődő mozzanat. Ezekből elhagytuk – [...] -tal jelölve – mindazt, ami nem tartozik szorosan az okfejtés lényegéhez. A tisztázás igénye ugyanis messze túlmutat a konkrét példákon, és arra indítja Fodor Gézát, hogy személyesebben, szenvedélyesebben és részletesebben fogalmazza meg a maga kritikusi célját, helyzetét, világképét, erkölcsi alapállását, mint bármely publikált írásában. Ez adja e levelek különös jelentőségét, ez indokolja a közreadást.

A szerk.

Kedves Emil!

Természetesen elgondolkodtam mindazon, amiről utoljára telefonon beszélünk, elsősorban a türelmetlenségem, az ellenségességem. Önvizsgálatot kellett és kell tartanom, visszamenőleg és előre, tisztáznom kell, meg kell határoznom a pozíciómat – ezért amit most írok, legalább annyira szól önmagamnak, mint Neked.

Amikor a Kerényi Miklós Gábor rendezte *Szöktetés* után – és miatt – elegendő lett az operakritikából és visszavonultam, nem gondoltam, hogy még egyszer visszatérek hozzá. A Győriványiék garázdálkodása miatti felháborodásom késztetett arra, hogy elfogadjam Koltai Tamás ajánlatát: írjak a *Bánk bán*ról. Majd a Káel Csaba rendezte *Szöktetés*ről. Azokkal a kritikákkal és elemzésekkel felállítottam egy mércét. Amikor Feuer Mária visszahívott a *Muzsikához* s én elfogadtam, nyilvánvaló volt, hogy ehhez a mércéhez kell tartanom magam (a lépéseinknek megvannak a konzekvenciái), s egyúttal az is, hogy ebből konfliktusok lesznek köztünk. A *Macbeth* esetében ugyebár nem is volt semmi probléma? *A megmentett város* sima ügy volt, mert a darabról szerencsére nem nekem kellett írni, hanem Talliánnak. Aztán jött a *Sevillai*. Az fejbe vágott. Úgy látszik, voltak még illúzióim Szinetár rendezői működésével kapcsolatban, holott nem kellett volna, hogy legyenek, mert az 1979-es (!) *Così* óta az Operában nem volt akceptálható rendezése (*Figaro házassága*, *Tannhäuser*, *Carmen*, *Borisz Godunov*). *A denevér* táplálta az illúzióimat. Ha nem tudom, hogy a *Sevillait* egy komoly életművel rendelkező profi rendezte, olyan dilettáns munkának látom, mint Káel Csaba rendezéseit. Amikor írnom kellett róla, felvetődött a kérdés: két mérce van? Egy a régi és egy az új vezetés számára? A válaszom csak tagadó lehetett. Nincsen két mérce. Egyetlenegy módon tudtam

méltányos (ha tetszik: türelmes és nem ellenséges) lenni: mivel nyilvánvaló volt, hogy a minősíthetetlen rendezés oka nem a tehetség és a szakmai tudás hiánya, hanem a nem komolyan vett, tisztességtelen munka, s félek, leginkább kiégettség, a kemény kritika mögé felvázoltam az érdemdús műltat, és úgy tettem, mintha nem is tudnám fel fogni, hogyan történhetett meg, ami megtörtént.

Akkoriban tudtam meg Tőled, hogy visszaveszitek a repertoárra a Káel-féle *Szökte-tést* – akkor még arról volt szó, hogy magyarul. Akkor jöttem rá, micsoda szerencse, hogy Szinetár nem tartott rám ígényt az Operában, mert az a döntés volt az a pillanat, amikor fel kellett volna állnom, és el kellett volna köszönnöm. Mert lehet, hogy tévedtem, és az a produkció nem olyan rossz és vállalhatatlan, mint amilyennek én tartom (bár emlékszem az akkori véleményedre és elismerésedre a kritikámért), az azonban nyilvánvaló, hogy azok után, amiket írtam róla, egy ilyen döntéssel nem lehettem volna szolidáris. (A lépéseinknek megvannak a konzekvenciái.)

Aztán jött a Zemlinsky–Schönberg-bemutató. Ezt valóban olyan fontos produkciónak tartom, amilyennek leírtam. S bár nincsen zsenikomplexumom, és azt hiszem, eléggé pontosan tudom, hogy mikor milyen színvonalú munkát adok ki a kezemből, ezt a tanulmányt az egyik legjobb írásomnak tartom, és büszke vagyok rá. Miután sokkal gyengébb írásaimról igen kedvezően nyilatkoztál, erről viszont egy szót sem szóltál, tudtam, hogy most törött el valami. Ebben az esetben azonban azt hiszem, félreértésről van szó. Azt írtam ugyebár, hogy Kovalik *Kékszakállúja* óta ez az első lényeges produkciója az Operának. Ezt valóban így gondolom, de elismerem, hogy félreérthető, és ki kell egészítenem. Nem gondolom, hogy egy színház minden produkciójának lényegesnek kell lennie. Ilyen színház nincs is a világon. Egy színháznak legalább tendenciaszerűen színvonalasnak kell lennie – lényeges produkció csak ritkán születik. Természetesen nem ment el az eszem, és nem gondolom, hogy az Operának rendre ilyen típusú produkciókkal kellene előállnia. Világos, hogy ez csak a működés egyik szélső értéke lehet. Az Opera közönsége sokrétű, s ezért a repertoár stílusának is sokrétűnek kell lennie, a stíluspluralizmus a normális. Ha látnék egy igazán jól megcsinált hagyományos, konzervatív, „stílusos” produkciót, olyan boldog lennék, mint egy öreg operabérlet-tulajdonos. Csakhogy nem merjük kimondani, amit sorozatosan megélünk: hogy Magyarországon a színvonalas hagyományos, konzervatív, stílusos operajátszásnak már nincsenek tartalékai. Ennek nyilván sok oka van, de biztos, hogy az egyik Mikó elévülhetetlen bűne, sőt, félek, hogy egészen az általam nagyon tisztelt Nádasdyig kell visszamenni: az utolsó, aki nem vendéggént, hanem tagként őalattuk bekerült az Operába, Békés András volt. (Vagy talán Makai Péter, aki egy sikertelen *Szöktetés* után feladta.) Már Nádasdynak az lett volna az egyik legfontosabb feladata, hogy kitartóan utánpótlást képezzen, Mikó pedig ezt tudatosan elszabotálta. Itt nem zsenik hiányoznak, hanem a tisztas mesteremberek. Egy operarendezéssel nem kell megváltani a világot, de még az operajátszást sem, egy tisztességes operarendezést szakszerűen odarakni egy valamirevaló operarendezőnek manuális feladat kellene legyen. De ilyen nincsen. Ez a hagyomány Nádasdy és Mikó alatt megszakadt. Ez a szakma úgy kihalt, mint az ágyúöntő. Mit lehet itt tenni? Nem csak előre lehet menekülni? Ezt nem állítom, csak kérdezem. Nem lehet nem észrevenni, hogy igazi minőséget – függetlenül attól, hogy szeretjük-e vagy sem – már régen csak az olyan radikálisok hoznak létre, mint Kovalik és Zsótér. De persze ennek ellenére a stíluspluralizmust tartom normálisnak és kívánatosnak, beleértve a hagyományt, a konzervativizmust is. Csak éppen titokban nem tudok hinni

benne, hogy ez itt színvonalasan meg tud valósulni. Mindenesetre ez az ideál ott van a Zemlinsky–Schönberg-kritika mögött.

[...]

De még csak most érkezem el az igazán kritikus pontokhoz. Az egyik a *Szöktetés* szövegének a problémája, a magyar próza + német énekszöveg. A dolog abszurditása számomra annyira evidens, hogy nem is értem, miért kell érvelnem. De nem ez a lényeg. 1986 óta, 17 éve ismerjük egymást. Ismerem némileg az intellektusodat, az ítéleőrodét, az esztétikai igényességedet, a színházi gondolkodásodat, az operajátszással kapcsolatos nézeteidet, igényeidet. Ha ez a döntés néhány évvel korábban, Szinetár előző ciklusa alatt történik, amikor tanácsadók voltunk, nem hiszem, hogy nem tartod ugyanolyan abszurdnak, mint én. Ha ezt a döntést Győriványi hozza, nem hiszem, hogy nem tartod ezt a döntést ugyanolyan abszurdnak, mint én. Ha csak öt percre ki tudsz lépni a főzeneigazgató szerepéből és kényszerhelyzetéből, nem hiszem, hogy nem tartod ezt a döntést ugyanolyan abszurdnak, mint én. Ahhoz, hogy az ellenkezőjét higgyem, meg nem történtnek kellene tekintenem 17 év minden tapasztalatát, minden beszélgetésünk szellemi élményét. Feltételezésem szerint a következő történt: amikor annak idején elhatároztátok, hogy repertoárra veszitek magyarul a produkciót, ezt abban a hitben tettétek, hogy van használható magyar szöveg, hiszen a darab ment magyarul, s amikor kiderült, hogy azok a szövegek nem használhatók, már késő volt. S az intézményi működés tehetetlensége most kényszeredett megoldáshoz vezet, és hinni akartok benne, hogy ez elfogadható. Az a véleményem (még ha jogtalan beavatkozásnak tekinted is a belső ügyeidbe), hogy sok mindent meg kell tagadnod önmagadból ahhoz, hogy az állásfoglalásomat türelmetlennek és ellenségesnek ítéld.

A másik dolog a *Hunyadi László*. Egyfelől emberileg megértem, hogy olyan terhek nehezeden Rád, hogy ezzel az üggyel már nem tudsz foglalkozni. Másfelől azonban kritikusként ezt a felújítást abszolút alapvető kérdésnek kell tekintenem a magyar operakultúra szempontjából. Hogy a *Don Giovanni* milyen lesz, az ehhez képest sokadlagos kérdés, és ezt én mondom, akit nehezen lehet azzal vádolni, hogy nem fontos neki Mozart és a *Don Giovanni*. Mert miről is van szó? Nem kevesebről, mint hogy mi a Magyar Állami Operaház viszonya a nemzeti hagyományhoz, azaz mi a valóságos, nem pedig vélt helye a magyar kultúrában. Ez a viszony a 60-as évek óta válságos és dezorientált. A *Hunyadi* és a *Bánk bán* magyar mitológiáját, naiv nemzettudatát és nemzeti érzését utoljára Nádasdy, Ferencsik, Komor, Simándy nemzedéke tudta teljes hittel és érzelmi intenzitással képviselni. Közvetlenül '56 után ennek még megvolt a hiteles pártosa, de a 60-as évek modernizációja folyamán ez az egész érzelmi kultúra és hitelesség elveszett. Torzképét – ma már világosan látjuk – a jobboldal képviseli. Nem véletlenül volt azóta minden felújítás jó esetben is felemás. Kenessey Ferenc *Hunyadija* rémes volt, Vámos *Bánk bánja* is rossz. Mi tettünk egy kísérletet a *Hunyadi* hitelesítésére, részben (egy már megjelent Hungaroton-felvétel által felbátorítva) a kvázi eredeti zenei textus helyreállításával, részben Maár Gyula éppen annak az egykor hiteles nemzeti mitológiának a fájdalmas-poétikus elbúcsúztatásával. Távozásunk után az Opera vizsztatért egy már meghaladott stádiumhoz. Majd Kerényi Imre – akkor még viszonylag rendező – csinált egy *Bánk bánt*, amely a darab lényeges tartalmai tekintetében súlytalan volt ugyan, de volt egy-két szép lírai pillanata. Majd az Opera lejáratta a *Dózsa Györgyöt*, a nem rendező Tóth Jánosra bízva egy ilyen kényes feladatot. Majd jött a Győriványi–Káel Csaba-féle gaztett a *Bánk bán* ügyében. Nem hiszem, hogy van az

Operának fontosabb feladata, mint végre becsületesen szembenézni ezzel a két művel, s ha optimálisan nem is tudja megoldani őket (ki tudja, hogyan lehet ma érvényesen színre vinni ezt a két darabot?), legalább maximális igényességgel, elmélyültséggel és műgonddal mindent megtenni az érdekükben. S ennek nem minimális feltétele-e, hogy végre Erkel hiteles kompozíciói szólaljanak meg, s ne 20. század közepi átdolgozások, amelyek keletkezésükkor történetileg talán indokolhatóak voltak, de ma már csak közönséges hamisítványoknak számítanak? Jogában áll az Operának konzekvensen félrevezetni a közönséget, és elzárni előle azt a nem túl sok igazi nemzeti kincset, amelyet a magyar operairodalom rejt? Türelmetlen vagyok? Nem évtizedek csalása és felelőtlen-sége van mögöttünk? Egy nem hiteles *Hunyadi*-bemutató nem további egy vagy másfél évtizeddel odázza el a hitelesség lehetőségét? Nem az Opera türelmetlen inkább? Muszáj az első évben sebtében színpadra dobni egy *Hunyadi*-felújítást, ahelyett, hogy türelme-sen el lenne végezve az a munka, aminek ma egy igazán becsületes felújítást meg kel-lene előznie? És tényleg ellenségesség Erkel ügyét védelmezni?

[...]

Nagyon sok mondanivalóm volna még, de azt hiszem, már eddig is visszaéltem a türelme-ddel. Remélem, nem ingereltelek fel a provokatív ellenvéleményeimmel, kérdé-seimmel és helyzetértékeléseimmel – ez semmiképpen nem volt a szándékom. Biztos, hogy olykor nem igazságosak a kritikáim, s olykor-olykor indulatosabbak is a kellett-énél. De amit türelmetlenségnek, ellenségességnek látsz, alapvetően mégsem érzelmi vagy erkölcsi kérdés. Mindketten egy olyan helyzetben próbálunk a magunk hivatásá-nak etikája szerint eljárni, amelynek lényeges megváltoztatására ma nem látszik esély, s amelyben ráadásul szükségképpen más a nézőpontunk. Nem tudom, mi a modus vivendi.

És mégis a régi barátsággal, szeretettel és tisztelettel üdvözöl

2003. május 27.

Kedves Emil!

Nem valami bonyolult okokból késlekedtem ezzel a válasszal, egyszerűen annyira ösz-szezsúfolódtak a dolgaim, hogy napokig nem volt sem időm, sem energiám, hogy leül-jek a géphez. Ezenfelül leveledből arra jöttem rá, hogy a levélformának előnyei mellett hátrányai is vannak. Előnye, hogy az ember jobban tudja rendezni és jobban össze tudja fogni a gondolatait, mint beszédben, pláne telefonban, viszont az összeszedettség, a koncentráció ki is élez és mélyebbre vághat a kellett-énél – és úgy érzem, hogy az előző levelemmel mélyebbre vágtam. Nem akartam én felkavarni a helyzetteddel kapcsolatos problémákat, hiszen a motívumaiddal, szándékaiddal tisztában vagyok, elvégre egy évvel ezelőtt szinte lépésről lépésre beavattál a problémákba, követtem az egész folyamatot, ami a mostani helyzethez vezetett. Igazán nem volna tisztességes dolog részemről, ha most fenntartásaimat fejezném ki olyasmivel kapcsolatban, amit „végigasszisztáltam”, és a lehetséges döntések közül magam is a legkevésbé rossznak láttam. Mindössze azt szerettem volna tisztázni, hogy a személyes érzésektől és meggyőződésektől függetle-nül elkerülhetetlenül – élesen fogalmazva – ellentétes lett a szerepünk és feladatunk, és ebből nehezen megoldható helyzetek következnek. De hogy világosabb legyen ez a vé-leményem, szeretném elmondani, hogy miben látom a magam szerepét és feladatát.

Messziről kell kezdenem. Mivel mindig is a színház és az opera érdekelt, s mivel elméletileg is erre képeztem ki magam, természetesen nem akkor kezdtem gondolkodni a kritika műfajáról, amikor a *Muzsika* kritikusként kért fel, hanem amióta az eszemet tudom, foglalkoztat ez a kérdés. A magyar színházi kritikát mindig rossznak tartottam, az operakritikát még rosszabbnak, a legjobban Kroó Györgyöt becsültem, de róla is azt gondoltam, hogy nem ért annyira a színpadhoz, mint kellene. Ami a színikritikát illeti, szórakoztatónak találtam MGP kritikáit, imponált, ahogy érzékletesen le tudta írni, hogy milyen volt Ungváry László fehér harisnyás lábikrája, amikor átszaladt a margitszigeti szabadtéri színpadon Oberonként *A szentivánéji álomban*, de az volt a véleményem, hogy nem mérvadó kritikus, mert a kis impresszionista érzékenységek mellett nem látja, hogy milyen folyamatok mennek végbe a színházban – a világszínházban és a magyar színházban –, nem érzékeli a történelmi tendenciákat. 1968 után, a 70-es évek folyamán átalakult a magyar színház. Akkor lett a nagy színészek színházából rendezői színház. MGP akkor még nem vette észre, hogy mi történik, azt persze látta, hogy még egy Ádám Ottó színháza is kiüresedik, de azt nem ismerte fel, hogy oda kell állnia azok mellé a folyamatok mellé, amelyek – véletlenül éppen az én generációm rendezői körül – a vidéki színházban kibontakoznak, s egész egyszerűen azért kell odaállni, mert egy kiüresedő színházkultúrával szemben azoké a folyamatoké a jövő, azok a folyamatok termékenyek. Természetesen minden új veszteségekkel jár az életben. A rendezői színház azt a nagy többletet hozta, hogy a színházi produkció mint egész vált műalkotássá és értelmessé. Ez a színház olyan komplexitását hozta, amilyen korábban ismeretlen volt. De veszteségekkel is járt, s köztük a legnagyobb a színészi kreativitás visszafejlődése, a nagy színészek kihalása. Ma is ebben az ellentmondásban él a színház – s most már az opera is –, de MGP ezzel az egész helyzettel nem tud mit kezdeni, csak ismételteti kirohanásait az „önmegvalósító rendezők” ellen. Mert hiába ismeri tényszerűen a színház történetét, nem érti, hogy itt egy olyan folyamatról van szó, amely Goethe weimari színházában kezdődött el, folytatódott Wagner színházi koncepciójával és II. György meiningeni herceg színházában, s tetőződött a 20. század első felében Reinhardtól Mejerholdig, és kezdi önmagát szétrágni a 60-as évek végétől máig, és nincsen belőle visszaút, s csak remélhetjük, hogy lesz belőle kivezető út, de nem is sejtjük, hogy milyen irányba. Nálunk mindez minimum 50 éves késéssel kezdődött, s az örök megkésettiségből és szervetlenségből adódóan kínosabb, mint az egészségesebb színházkultúrájú, mert egészségesebb történelmü országokban. Egy MGP érezkeli, hogy milyen a színház, de nem érti, hogy mért olyan, amilyen, személyes elvetemültségekre, tudatlanságra, maffiára, mit tudom én mikre gyanakszik – és gyanúsítgat –, és nem érti, hogy a történelemmel, az individuum történeti sorsával a modern világban s mindezekben belül a magyar történelemmel van dolga színházi transzpozícióban.

Elnézést ezért a nagyvonalú és magasröptű kerülő útért, csak egyvalamit szerettem volna világossá tenni: engem kezdettől fogva a történelem, a konkrét magyar történelem és élet, illetve a magyar operajátszás összefüggése érdekelt, az, hogy miért olyan a magyar operajátszás, amilyen. És ezt megérteni, amennyire tőlem telik, ezt tartottam mindig a magam kritikusi feladatának. Amikor 1982-től kritikákat kezdtem írni, elég hamar rájöttem, hogy operatörténetet írok. Ezt ne a szó tudományos és fennkölt jelentésében értsd, hanem abban a nagyon egyszerű értelemben, hogy aki egyszer megírja a budapesti operajátszás történetét, az ezekről az évekről – a levéltári anyagok tanulmányozása mellett – a kritikákat olvasva [...] az enyéimből fog valamiféle képet kapni

a belső tendenciákról, irányokról – ezt talán nem nagyképűség kijelentennem. Azt, hogy volt Budapesten egy *Don Giovanni*, ami egy pajtában játszódtott, azt meg fogja tudni a többiektől, de hogy volt Budapesten egy *Don Giovanni*, amely alapvető dolgokról szólt, azt egyedül én rögzítettem. Mert az egész tisztelt operakritika olyan hülyeségeken akadt fenn, hogy Leporello miért tűz ki az introdukció után egy fekete zászlót, de azt nem méltóztattak észrevenni, hogy egy évszázad Don Giovannit glorifikáló romantikus interpretációtörténetével szemben egy előadás rögeszmésen azt az egyszerű igazságot sugallja a nézőnek, hogy lehet az a Don Giovanni akármilyen nagy, csodálatos, vonzó stb., de nem szabad embert ölni. Neked mondjam, hogy ennek a „triviális” gondolatnak mi a jelentősége, aki operát írt a *Bűn és bűnhődés*ből? És persze Ljubimov a *Don Giovanni* előtt éppen a *Bűn és bűnhődést* rendezte. És kell-e mondani, hogy ez a gondolat milyen történelmi tapasztalatok miatt vált Ljubimov rögeszméjévé? Az egész magyar zenekritika ostobaságokon rágódott, és semmit nem volt képes felfogni az előadás lényeges mondandóiból, amelyeket pedig Ljubimov igazán a legegyszerűbb színházi jelekkel fejezett ki. Pofonegyszerű jelekben bonyolult szimbolikát kerestek, persze hiába, holott csak minimális emberi, történelmi és színházi érzékenységre lett volna szükség, hogy felfogják, mire megy ki a játék. S ehhez a történethez legalább annyira hozzátartozik az is, hogy az orránál tovább nem látó és műveltségmorzsákból élő kritika és premierközönség elutasítása után a produkció az Opera tartós sikere lett. Ez csak egyetlen példa, bár a legkiélezettebb. A lényeg az, hogy miközben természetesen kötelességemnek tartottam, hogy a kis napi eredményeket is észrevegyem és rögzítsem, a legfontosabb feladatomban azt tartottam, hogy azokat a tendenciákat érzékeljem és tudatosítsam, amelyek a folyamatokban érvényesülnek, hogy megpróbáljam megérteni a gyökereket s az erőknek azt a játékát, ami az operajátzás talajában, a napi történelmünkben zajlik. 1993-ban, tehát már az Ütő-korszakban egy konferencián tartottam egy előadást, amelynek az volt a címe, hogy *A magyar operajátzás tönkremenetele*, s amelyben a 30-as évektől vázoltam a történetet, természetesen különös tekintettel az 50-es évek utáni korszakra. (Benne van a *Zene és színház* c. tanulmánykötetemben.) Az utána következő vitában valaki azt kérdezte tőlem: tudom-e, hogy a Kádár-korszak történetét meséltem el. Persze ezt nem szó szerint, hanem metaforikusan, a lényegét tekintve kellett érteni. Nos, ez volt a titkos reményem, és ennél nagyobb elismerést kritikusként sohasem kaptam. Ki kell mondanom: a magam kritikusi szerepét, feladatát ma sem tudom másképpen elképzelni. No persze nem politizálni akarok, ezt korábban sem tettem. Engem változatlanul elsősorban történeti perspektívában érdekel a budapesti operajátzás, a miértek érdekelnek, a tendenciák, az irányok. És, úgy vélem, ez nem pusztán egyéni érdeklődés, hanem valóságos értelmiségi feladat. És remélem, megint nem hat nagyképűségnek, ha azt mondom, hogy itt és most ez az én dolgom. Ezzel nem akarom azt mondani, hogy csak én vagyok képes rá. [...]

Most pedig idézek egy bekezdést a leveledből. *A törpéről* van szó: „először ez az elbűvölő lelkendezés ütött szöget a fejembe. Tényleg ennyire jó mindez? Szeretem én is, de a Párizsi Udvart inkább fogadom el játékszabálynak, mint felfedezésnek, a liftbe zárt magányt szintúgy. Nem tudtam szabadulni alattomosan terjedő gyanakvásomtól: briliáns dolgozatod akaratlanul is (ami természetesen a legmélyebb meggyőződésemmel) ostorcsapássá változott mindazokért a nehezen elviselhető dolgokért, amelyek a mai Operaház működését jellemzik”. Ebben benne van az az egész gubanc, amit nem tudom, hogyan lehet kibogozni. Számodra *A törpe* díszlete játékszabály, számomra, mivel tökéletesen

működik, azaz plasztikusan jeleníti meg a színjátékot, annak „mondanivalóját”, evidencia. Ezen nem érdemes vitatkozni, mert érzékelés dolga, és vitatkozni csak gondolatokkal lehet, érzékeltekkel nem, ráadásul nincsen egy esztétikai Jóisten, aki igazságot tenne, hogy az általa teremtett esztétikai világrendben mi a helyes észlelés és mi az érzelmi csalódás. A *Várakozásban* „a liftbe zárt magány” szerintem sem igazán jó, de ezt meg is írtam. Hanem én is kérdezek valamit: mikor volt Budapesten utoljára olyan opera-előadás, amely ilyen mélyre hatolt le férfi és nő viszonyába, szépség és rútság (azaz emberi előnyök és hátrányok), személyes önkép és valóság problémájába, tehát: alapvető emberi problémák, egész személyes létezésünk, legbensőbb, legkényesebb lelki és zsi-geri rétegeink, legérzékenyebb ényünk titkaiba. Olyan titkokba, amelyek által az egyéni élet sikerei és kudarcai eldőlnék, s amelyekről annyira nem tudunk beszélni többnyire magunkkal sem. Nem ezek a személyes élet abszolút alapproblémái? Nem az ezekkel való kínlódásból születik meg a művészet nagy része az *Oreszteiától* kezdve a *Hamleten* és a *Don Giovannin* keresztül Fellini és Bergman filmjeiig? És a végtelenségig sorolhatnám. Nem az ezekkel való kínlódásból születik meg az operairodalom legnagyobb része? De még merészebben: nem az ezekkel a problémákkal való kínlódás motivált bennünket magunkat, hogy – más-más műfajban – a művészetre tegyük fel az életünket? S miközben tudjuk, hogy az operák nagy része valójában ezekről a dolgokról szól, hányszor szembesülünk ezekkel tényleg a színpadon? Nekem nem éppen rossz a memóriám opera-előadások tekintetében, de megint csak leginkább Ljubimov *Don Giovannija* jut az eszembe, mint valami hasonló. Ezért a „*lelkendezésem*”. De ez csak a dolog személyes oldala. S a kritikusként – ha egyszer így érzékeli, látja, értékeli – nem kötelessége-e a produkciót az általa becsült értékén méltatni? Ha egyszer valamit ennyire kiemelkedőnek, kivételesnek ítélt, nem kötelessége-e valóban annyira kiemelni? Nem könnyű kézzel, felelőtlenül írom le ezzel a produkcióval kapcsolatban folyton a lényeges szót. Ljubimov *Don Giovanniját*, Kovalik *Kékszakállúját*, Zsótér *Törpéjét* azért tartom minden mással, színvonalással, jóval, nagyon jóval, kiválóval stb. szemben lényegesnek, mert az élet leglényegesebb problémáit nemcsak virtuálisan, valahol a háttérben tudjuk ott, hanem expliciten és művészileg megformáltan-plasztikusan megjelennek a színpadon. S ha abban egyet tudunk érteni, hogy *A törpében* ez megtörténik, akkor igazán csak árnyalatnyi különbség, hogy most a Párizsi Udvar „játékszabály”-e vagy „felfedezés”. A produkciót kritikusként arra a magaslatra kellett helyeznem, amelyen látom (most megpróbáltam kifejezni, hogy miért látom ott), s ezért az értékelésért ma is teljes meggyőződéssel kiállok. És most jön a nehéz fordulat: azt mondom, hogy a dolgozatom „ostorcsapássá változott mindazokért a nehezen elviselhető dolgokért, amelyek a mai Operaház működését jellemzik”. Ez sajnos a helyzet, a tények kegyetlensége, mert ha így történt, arról nem én tehetek, hanem „a nehezen elviselhető dolgok”. Ez az a pont, ahol elkerülhetetlenül ellentétbe kerül a kettőnk dolga?, nem: az élete. Mert egyfelől tudom, hogy ezek a dolgok, minthogy nap mint nap ezekkel küzdesz, számodra igazán nehezen elviselhetők (nem nekem, aki páholyból nézi őket), s hogy mindent megteszel a jobbítás érdekében, nem is eredménytelenül – s nekem meg kell találnom a módját, hogy a kritikai tevékenységemben ez is megjelenjen. *A törpe* szereposztásának, *A vajda tornyában* Kolonits Klárának a dicsérete Neked is szóló elismerés. S nyilván a továbbiakban is tudom ezeket az eredményeket regisztrálni. Másfelől – s ez következik mindabból, amit a saját feladatom felfogásáról elmondtam – az a dolgom, hogy leírjam „mindazokat a nehezen elviselhető dolgokat [is], melyek a mai Operaház működését

jellemzik”. Nem mérlegethetem, hogy ha valamit nagyon megdicsérek, az visszaüt olyasvalamire is, amit esetleg önmagában nem is tartok annyira rossznak. Mondjuk *A vajda tornyára* akarom is, hogy visszaüssön, de a *Pikk dáma* az a fajta konzervativizmus, amely mellé őszintén oda tudok állni. Leveled vége felé azt mondod: előttem az utópia. Nem, nincsen előttem utópia. Az én életemben már nem lesz Budapesten olyan Opera, amely mint intézmény, mint szakmailag jól tagolt egész, pontosan összeműködő organizmus európai szinten működik. Nekem az a dolgom, hogy leírjam a nehezen elviselhető dolgokat, de leírjam az eredményeket is, megpróbáljam megérteni a tendenciákat, irányokat. Fellengzősen szólva: azt akarom a lehetőségeimhez mérten érzékeltetni, hogy mit tett és tesz ez az ország, az állami felelőtlenség a magyar operajátszással. Egy kicsit Pimen szerepében érzem magam a *Borisz Godunovból*, inkább a Puskinéból, mint a Muszorgszkijéból. Vagyis megint oda lyukadok ki, ahová az előző levemben: szükségképpen lesznek olyan esetek, amelyeket, mivel más perspektívából látunk, más arányokban is látunk, s ezért sérelmezni fogod, amit írok, igazságtalannak fogsz tartani. És persze lesznek olyan esetek is, amikor tévedni fogok. Ezt nem lehet kivédeni. Azt hiszem, annál többet nem lehet tenni, hogy nem vonjuk kétségbe egymás jóhiszeműségét, és belátjuk, hogy vannak olykor erősen különböző, de egyaránt jogos nézőpontok. Azt hiszem, a magyar értelmiség kötelezettségeihez (amelyeket nem mondhatnám, hogy példásan teljesít) hozzátartozik az a fajta kritika is, amelyről írtam, s az én habitusom, úgy vélem, történetesen éppen az ilyen kritikára alkalmas. S ehhez kérem a megértésedet, még ha olykor nehéz is. És talán a továbbiakat már nem kell levélre bízni, mert a közvetlen kibeszélés mégiscsak jobb.

Nem kisebb megbecsüléssel a Te utad iránt, mint eddig,

szeretettel és barátsággal üdvözöl

2003. június 9.

Kedves Emil!

Megkönnyebbüléssel vettem leveledet, mert nyomasztott, hogy az enyémmel talán jóvátehetően sérelmet okoztam, az pedig nem volt szándékom. Keserű levél, de keserűségben versenyezhetünk. Ami a kettőnkől független helyzetet s főleg a jövőt illeti, attól tartok, én tragikusabban látom, mint Te; ami viszont a kettőnk viszonyát illeti, kevésbé tragikusan. Szeretnék tisztázni néhány dolgot.

Tizennyolc éve ismerjük egymást, s ha jól emlékszem, az operajátszás legújabb, radikális fejleményeitől eltekintve, tehát – hadd mondjam így – a normál operajátszás területén sohasem volt lényeges eltérés értelmezésünk, ízlésitéletünk, értékelésünk, vonzalmaink tekintetében. Mivel Te, bármennyire értesz is a színházhoz, bármennyire vállalsz is színházi funkciót, elsődlegesen mégiscsak muzsikus vagy, s mivel az én hallásom, muzikalitásom nem mérhető a Tiédhez, természetesen méltányolni tudsz olyan zenei megoldásokat, amilyeneket én észre sem veszek. Másfelől: mivel én, bármennyire beleártom is magam a művészi gyakorlatba, elsődlegesen történeti érdeklődéssel megáldott?, megvert? elméleti szakember vagyok, talán nyitottabb vagyok Nálad a színházi formanyelv bizonyos fejleményeire. Az ember nem tud kibújni a született hajlamaiból és a tanult szakmájából, s ez így is van rendjén. Ha tehát némileg eltérő „prioritásainkból” adódhattak is olykor véleménykülönbségek, a normál operajátszás területén nem emlékszem ilyenekre, ha pedig mégis lettek volna, szót sem érdemelnek. Konfron-

tációra kizárólag a legújabb, radikális fejlemények területén került sor. A kérdés volta-képpen a következő: melyikünk meddig tud elmenni ezeknek a fejleményeknek az akceptálásában, s hol az a pont, ahol fellázad és nemet mond.

Szeretném leszögezni: véleményem szerint a személyes ízlésünk nem különbözik. Nekem azonban a személyes ízlésem, ami egyszerismind az előadásokhoz való érzelmi viszonyom is, illetve a kritikusai értékelésem nem azonos. A legszerencsésebb esetben egybeesnek, csupán szerencsés esetben találkoznak, és vannak esetek, amikor különböznek, sőt ellentétesek egymással. Levelemben érzek két nagy igazságtalanságot, s a kettő összefügg. Most csak az elsőről. Egy az egyben azonosítasz a *Lohengrin*-értékeléssel. A *Pikk dáma*-cikk nem számít? Az nem én vagyok? A *Jenufa*-cikk nem számít? Nem védtem meg expressis verbis Vidnyánszky rendezését a parvenü-modernista fanyalgással szemben? Ha elolvsnád a *Muzsika* októberi számában a Gardiner Mozart-előadásairól szóló elemzésemet – az nem én vagyok? Leveledből a következő felháborodott kérdést vélem kiolvasni: ha egyszer a *Lohengrin* esetében a teljes rendezői szabadságot vallom, hogy van pofám rigorózan számon kérni Panteán Puccini betű szerinti értelmezését. Persze: ha egymás mellé teszed kritikáim végeredményét, mint ha ordítana az ellentmondás. Csakhogy én minden kritikámban igyekszem világossá tenni azt a nézőpontot, azt a koordináta-rendszert, amelyet ott és akkor indokoltnak látok, s amelyben elhelyezem a produkciót. Soha nem vállalnám, hogy alkalmilag írjak kritikát, kizárólag folyamatos kritikusai tevékenységet vállallok, mert a szempontjaim, a kritikáim együtt, egymást kiegészítve, modellálva, relativizálva adják ki az operajátzással kapcsolatos művészetszemléletemet, nagyképűen szólva: „esztétikámat”.

Kétségtelen: a művészetszemléletünk között van egy lényeges különbség. A Tiéd, úgy vélem, azonos az ízléssel. S az a kultúra, amely kialakította, nemcsak meghatározza, hanem le is zárja. Az én ízlésemet ugyanaz a kultúra alakította ki és határozza meg, s ugyancsak lezárja. Vagyis az ízlésünknek ugyanaz a határa. De a művészetszemléletem túlmegy az ízlésen. A Magad határvonása, tűrőképességed rádiusza teljesen jogos. Az alkotóművész jó okkal, indokoltan állít szubjektív mértéket. Ma botrányosnak tartják, hogy Goethe nem értékelte Hölderlint és Kleistet. A saját világa, értékrendje szempontjából igaza volt. (Zárójelben: Hölderlin csodálatos, de engem nem izgat, Kleist zseniális, de viszolygok tőle, zsigerileg nem bírom, Goethe viszont szenvedélyesen érdekel. De ezt csak hozzám közel álló embereknek mondom el, bizalmasan, nem csinállok belőle esztétikát.) Én viszont nem vagyok alkotóművész, hanem bizonyos értelemben történetész vagyok. Te az operajátzásnak azokat a radikális fejleményeit, amelyekkel kapcsolatban most másként foglalunk állást, hajlamos vagy erőszakos, tehetségtelen emberek ambícióival, sznobizmussal, divattal magyarázni. Ezt nem tartom megfelelő magyarázatnak. Az ilyen magyarázatok kétségkívül alkalmasak arra, hogy levezzessék az indulatainkat, de világtrendeket nem lehet emberi gyengeségekből levezteni. Ráadásul következő lépésként ezeknek az emberi gyengeségeknek az uralomra jutását kellene megmagyarázni. Nem, sokkal nagyobb a baj, s ezért mondom, hogy a kettőnkől független helyzetet és a jövőt tragikusabban látom Nálad.

Kedves Emil, nem kevesebb történet, mint hogy az a kultúra, amelyben mindketten nevelkedtünk, amely meghatározza a személyes értékrendünket és ízlésünket, az a kultúra széthullott, s már csak a mi és a hozzánk hasonlók sejtjeiben és szeretetében létezik. Nagy kérdésekről ostoba dolog röviden beszélni, de most kénytelen vagyok. A mi kultúránknak, amelyben a művészet fogalma természetes módon kapcsolódik össze a szép fogalmával, ennek a kultúrának az alapja az a hit, hogy a világban valamilyen rend

létezik. Ennek a hitnek a végső alapja pedig az istenhit vagy annak valamilyen szekularizált formája, amelynek rejtett vallásosságát nem vallja be magának az ateista. Én nem hiszem, hogy a világ ma rosszabb volna, mint bármikor a történelem folyamán, de történt egy nagy változás: az ember vagy legalábbis az értelmiség (benne a filozófussal és a művésszel) egymás után elveszítette azokat az érvényesnek hitt védekezési mechanizmusait, amelyekkel nem engedte be filozófiájába, művészetébe a totális negativizmust. A 19. század utolsó harmada végzetes lépéseket hozott. A naturalizmus a művészetben elvileg felszámolt minden szűrőt a mocskok előtt, Nietzsche pedig kimondta a titkot, hogy „Isten halott”. Hogy az értelmiség ezzel megtámadott világnézeti immunrendszere végképp összeomoljon, arról gondoskodott a 20. század két diktatúrája és a helyi történelmek feloldódása, azaz a történelem világtörténelemmé válása, amely világtörténelem minden borzalmát folyamatosan ránk zúdítja a média. Mellettünk és utánunk olyan művészgenerációk jöttek, amelyeknek számára az, ami – jelképesen – Homérosztól Bartókig számunkra a legtöbbet jelenti, talán mindent jelent, és az, amit ők maguk művelnek, nem más, mint „tájkép csata után”. A mi klasszikus kultúránk után a művészetben két dolog uralkodott el: a kommersz és a teljes negativizmus. Persze: amikor nincsenek konszenzuális normák, virágzik az erőszakosság, a tehetségtelenség, a sznobizmus, a dilettantizmus, a divat. Lukács megvetően azt mondta Adorno esztétikájára: „Szakadék Nagyszálló”. Igen, az is van. De van őszinte kétségbeesés is. A negativizmus kétségbeesett pántragizmusa vagy szatírája. Nem könnyű megkülönböztetni az önelégült és a kétségbeesett negativizmust. Bennem a „történész” erőt vesz magán, és túllépve a személyes ízlésen, egyelőre még nem éri be a reflexszerű elutasítással, egyelőre még szeretné megérteni, hogy mi is történik, mi miért történik. Hogy az operajátszás radikális fejleményeiben mi az, ami még – legalábbis szerintem – egyáltalán esztétikai probléma.

Ám az én érdeklődésem és tűrőképességem sem végtelen. De ha már nem élne bennem a „történész”, hanem csak személyes ízlésem határaiig terjedne a megértésem, akkor abba kellene hagynom az operakritikát és a színházat is. Mert tudod, mi ma a dramaturgi munka túlnyomó része? Klasszikus szövegek rombolása, szimplifikálása, primitivizálása. És én még egy „konzervatív” színházban dolgozom. Vissza kellene vonulnom az egyetemi tanterembe, ahol a magam ízlése szerint taníthatok klasszikusokat és színház- vagy esztétikatörténetet, és vissza kellene vonulnom a könyveim és a lemezeim közé, s a folyó ügyekről tudomást sem véve, megírni azokat a tanulmányokat, amelyeket dédelgetek: Shakespeare színházának filmszerűségéről, Diderot színházesztétikájáról, a „halál és megdicsőülés” problémájáról Verdi operáiban, Csehovról, a „rendezőről”, Richard Strauss Mozart-komplexusáról stb. (Érdekes: nincsen köztük egyetlen téma sem, amely újabb volna a 20. század első felénél.) Ha ez megnyugtat: nemigen múlik el nap, hogy ne meredne rám ez az alternatíva.

(Idáig jutottam a levélben, amikor annyi kötelességszerű munka árasztott el, hogy több mint egy heti fuldoklás után tudom csak folytatni.)

Amikor újra vállaltam az operakritikát, tudtam, hogy a személyes ízlésem és a történészi érdeklődésem különbsége olykor az énhasadásig fokozódhat. Miért vállaltam mégis? Több megfontolásból. Részint mert Tallián azzal az indokkal mondta le, hogy egy baloldali puccs után nem kíván írni az Operaház előadásairól. Részint mert ki írjon? [...] Részint mert tényleg érdekel, hogy mi történik a budapesti operajátszásban, és vagyok annyira beképzelt, hogy azt higgyem, érdemben tudok róla mondani valamit. Végül pedig azért, mert az a véleményem, hogy egy ország kulturális életének a

mentálhigiénéjéhez hozzátartozik, hogy természetes dinamikájuk szerint végbemenjenek benne a világfolyamatok. Nem kell szeretni őket, de nem szabad őket akadályozni sem. A magyar kultúrpolitikák egyik átka, hogy mindig meg akarják óvni a kulturális életet minden dezintegrálól, egyoldalú, radikális, nem tetsző folyamattól, hogy azok végigszenvedése nélkül mindig rögtön integráljon, szintetizáljon, szép humanista teljességet hozzon létre. Neked mondjam, hogy mennyi kárt okozott a „dekadens”, „formalista”, „modernista” zene elzárása az 50-es években? Hogy az elzárás úgyis csak késleltetés, mert nem tud végleges lenni, viszont a pótlás annál hisztérikusabb és kapkodóbb lesz? Nem, a világfolyamatokat nem lehet megúszni, azoknak le kell futniuk, aztán egy csomó rossz dolog kiszelektálódik, egy csomó jó dolog talán beépül egy komplexebb művészetbe, de az inga úgyis visszafelé lendül egyszer. Az operajátszásban nincsen messze a végpont, amely után egyszerűen nincs tovább. Ami még hátravan: a zenébe való beavatkozás, a zene átdolgozása. Külföldön vannak már jelei, be fog következni, és hozzánk is „be fog gyűrűzni”. Ami engem illet, ezt már egyáltalán nem tudom elfogadni – nem fogom bírálni, mert akkor már nem fogok kritikát írni, hanem visszavonulok, és bezárkózom a könyveim, kottáim, lemezeim és videóim közé. A zenei interpretáció hűsége számomra abszolút feltétel. Már a *Don Giovanni* „zárókórusát” sem veszi be a gyomrom. Hogy a mai folyamatok végpontja után mi következik, nem lehet kitárlálni. Az inga visszalendül, de a hagyományos operajátszás már nem tér vissza. Attól tartok, hogy ami a rendezői radikalizmus után jön, azt sem fogjuk szeretni – ha meg-
 érzük.

[...]

És akkor most a *Lohengrin*ről. Ha jól értem, azt mondd, hogy elvesztettem a *Lohengrin* szépségét, és sajnálsz, mert szegényebb lettem. Nincsen rá okod. Nagyon is tisztában vagyok a *Lohengrin* zenei szépségével, inkább, mint az előadáson felháborodók többsége, nagyon is tudom értékelni a szép előadásait, pontosan egy tucat felvételem van belőlük. Ha bele akarok feledkezni ebbe a szépségbe, s olykor akarok, meghallgatom valamelyiket. De pontosan erről van szó: a belefeledkezésről. Mert nem kevesebbet kell tennem, mint megfeledezni arról: miről is szól tulajdonképpen ez az opera? Wagner is hajlamos volt rá, hogy éno-perákat írjon, de a *Lohengrin* kivételével mindig sikerült valahogy megteremtenie az egyensúlyt. (A *Hollandi* és *Tannhäuser* is ő maga, de nem idealizált alakok, hanem bennük valami monstruózus is.) A *Lohengrin*ben nem sikerült. Mit is tettem? Mertem olvasni, utánanézni, és meg mertem írni néhány ténnyt: hogy maga Wagner mindig zavarban volt ezzel a művével, ingadozott az állásfoglalásában, s hogy a darab recepciójának kezdettől fogva van egy nem reakciós, hanem komolyan veendő kritikus vonulata. Tehát hogy a *Lohengrin*nel valami probléma van – szemben a „filozófiaiilag” sokkal problematikusabbnak látszó *Ringgel*, *Trisztánnal* vagy *Parsifállal*. Avagy az öröme, boldogságra vágyó közönséget nem szabad megzavarni problémákkal? Mint a Kádár-korszakban, amikor volt A meg B meg C jelű „Bizalmas” a különböző szintű elvtársak különböző szintű tájékoztatására, legyen A, B meg C szintű Wagner-ismeret, s minél szélesebb és mélyebb, annál szűkebb körnek való, igazán csak kutatóknak, akiket nem zavar meg, vagy ha megzavar, az sem baj, mert azoknak már úgyis mindegy, úgysem tudják, mi a művészet? Azt kérdezed: az élmény, a nézők boldogsága nekem semmi? Nem semmi, akceptálendő szempont. De most hadd kérdezzem én: biztos, hogy ez az egyetlen akceptálható és akceptálendő szempont? Engedd meg, hogy felhozzak egy másikat. Erdélyi János, a 19. század nagy kritikus, Arany

János barátja egyszer ezt írta: „Az ilyen népet, ha lehetséges, erővel is neki kellene verni a gondolkodásnak, mint a nyájat az úsztatónak, hogy ne csak disztíngváljon mindig, hanem spekuláljon.” Nem tudom, hogy Erdélyi Jánosnak akkor igaz volt-e, mert viselkedésük a magyar kulturális élet a felvilágosodás korától egészen a *Nyugat* második nemzedékéig óriások vonulásának látszik. De: a 60-as évektől ’89-ig tartó eszmélés korszakában el tudta volna képzelni, hogy a szabadság kitörése után olyan szellemi, mentális leépülés menjen végbe, mint amilyen Magyarországon immár 15 éve végbemegy? El tudta volna képzelni az értelmiség és az értelmesség ilyen hanyatlását? „A meg nem gondolt gondolat” ilyen eluralkodását? A gondolkodás színvonalának ilyen lesüllyedését a már elfeledettnek hitt rögeszmék és a primitív indulatok szintjére? Lehet a fenti Erdélyi-idézetet kapásból antidemokratikusnak bélyegezni, de azt hiszem, 250 éve nem volt olyan érvényes, mint ma. Persze Magyarországon a művészet világából nézve mindig gyanús volt egy kicsit – az élménnyel szembeállítva – a gondolkodás, de megdöbent, hogy Te is bunkóként használod ezt a szót. Gondolatmenetemet doktrinernek nevezed. Ez a másik, amit mélyen igazságtalannak érzek. Doktrinernek lenni tudtommal annyit tesz: elvont elméleti szabályokhoz, merev elvekhez ragaszkodni. Hol vannak nálam elvont elméleti szabályok, merev elvek? Nem azt tettem éppen, hogy egy tökéletesen szublimálnak tetsző művet visszahelyeztem az élet zavarosságába, amelyben fogant, és ami nagyon is beleszivárgott, csak nem szeretjük tudatosítani? Egy szóval sem állítottam, hogy ezt kell tenni a *Lohengrinnel*, egy szóval sem állítottam, hogy nekem ez és csakis ez a *Lohengrin*. (Ennek expressis verbis is az ellenkezőjét állítottam.) De miért ne lehetne egyszer, az életben egyetlenegyszer Budapesten is elgondolkozni azon, hogy miről is szól tulajdonképpen ez az opera, hogy’ is áll a dolog Lohengrinnel és Elzával? Annak a közönségnek a nagyobb része, amelynek a boldogságát véded, a *Lohengrinen* kívüli világról sem tud és akar gondolkozni. Véletlen-e vagy szándékos, nem tudom, de ez a *Lohengrin*-előadás itt és most objektíve Orbán Viktorról szól. Ezt lehet blaszfémiaának tartani, de akkor én erre a vulgárizálással válaszolok, hogy az undorodó közönség nagyobb része másfél év múlva Orbán Viktorra fog szavazni. Ezt Te ugyanolyan jól tudod, mint én. És ha nyernek, akkor nem négy évre, hanem több mint egy évtizedre hatalmi pozícióban lesz itt a butítás. Az Operában pedig jönnek sorra *A vajda tornya* – még vacakabb – társai. Talán semmire sincsen itt ma nagyobb szükség, mint illúzióktól mentes, reális, józan, színvonalas és igen: történeti gondolkodásra. Ha tíz undorodó nézővel szemben csak egy is elgondolkozott azon, hogy voltaképpen miről is szól a *Lohengrin*, már azt mondom az előadásra: megérte. Nem kell velem egyetérteni, csak azt szeretném felvetni, hogy talán ez is egy akceptálható szempont. S ez az a szempont, amiért belementem abba a játékba, amelynek a szabályait ezúttal Katherina Wagner állította fel.

Mert erről van szó: hogy belemegyünk-e a játékba. Mindegyikünknek megvannak azok a szempontjai, megvan az a taktikája, amiért belemegy vagy nem megy bele egy-egy művész játékába. Miért mocskosabb a Lenin-fej a *Don Giovanni* introdukciójának műanyag hőemberénél? Miért mocskosabb a hatyüemblemás diplomatatáska az Ottavio-ária írógépénél? Miért mocskosabb a *Lohengrin* szerelmi kettősének kiforgatása Donna Anna F-dúr áriájának viceházmesteri lamentálásánál? De belemész Kesselyák játékába, mert van történetibb szempont is a *Don Giovanni* stílushűségénél: az, hogy Kesselyák a jövő operakarmestere, rá kell tenni. És ugyanezért én is belementem Kesselyák játékába, s beértem azzal, hogy csak azt mutassam ki, a saját értelmezésén belül mik a bajai

– holott a személyes véleményem az, hogy az egész, úgy, ahogy van, a kétségtelen teatrális érzék ellenére is spekulatív, merő agyalmány, dilettantizmus. De én belemegyek Katherina Wagner játékába is, mert történeti szempontból úgy vélem, hogy nem fölösleges egyszer provokálni, hátha megmozgatja egy kicsit a fejeket. Én úgy érzem, szempontjaink azért kerülnek időnként ellentétbe egymással, mert mindketten szeretnénk legjobb belátásunk szerint eltalálni és teljesíteni azt, amit Goethe úgy nevez: „Forderung des Tages”, ami azonban nem mutatja meg önmagát, s ezért az ember a sötétben tapogatózva keresi – hogy mikor melyikünk találja el, sohasem fog kiderülni.

Még egy kiegészítés a *Lohengrin*-ügyhöz. Azt mondd, hogy „következetlen és kínoosan pontatlan áthallásoktól zsúfolt, erőszakos és tehetségtelen” munka. Persze hogy erőszakos, de pontatlan áthallásokról nincs értelme beszélni, mert a rendezés mindvégig eltökélten a textus ellen dolgozik. Ha van benne tisztességtelenség – és ez az egész radikális rendezői operaszínházra jellemző tisztességtelenség –, úgy az, hogy ezt tudatossága és szándékossága ellenére nem vallja be (nem meri bevallani?), hanem úgy tünteti föl, mintha az ő produkciója tényleg az eredeti műnek az „olvasata” volna. Nem, ez a *Lohengrin*-rendezés nem interpretációja a darabnak, hanem a kritikája. Annak a logikájában azonban nem következetlen és szerintem nem is tehetségtelen, hanem nagyon is leleményes. Olyan aktualizálása a darabnak, amelyben az önmaga ellentétévé fordul. Agresszív és provokatív aktualizálás, lehet undorodni is tőle. De mennyivel felszabadultabban lehetne undorodni tőle, ha a másik oldalon nem volna ott a *Sevillai* és a *Hunyadi* bátortalan és hazug vagy bántó aktualizálása (az előbbire lásd a hajléktalankat, az utóbbira a „Meghalt a cselszövő”-t), amely csak szánalmas vagy idétlen, és nehéz pirulás nélkül nézni. Te megteheted, hogy azért, mert az Operát csak Szinetárral lehetett megmenteni, lenyeled és túlteszed Magad rajta, s a soron következő feladatra koncentrálsz, én azonban, ugyanebben a tudatban, mégsem tehetem meg, mert a nyilvánosságban kell véleményt mondanom róla. A maximum, amit megtehetek, és meg is tettem, hogy úgy beszéljek ezekről a rendezésekről, mintha művészi teljesítményekről volna szó. [...] A *Lohengrint* nekem ebben a viszonylatban is el kell helyeznem.

[...]

Azt írod: „egy folyó mellett állunk: átellenben”. Nem, nem. Ugyanazon a parton állunk, csak én néha beleugrom a folyóba, és megmártózom benne, s ha már olyan hidegnek és koszosnak találom, hogy nem tudom elviselni, akkor már nem ugrálok bele. És akkor majd egymás mellett állunk a parton, s fáradtan és rezignáltan nézzük, hogy „valamit visz a víz”.

Elnézést, hogy hosszú voltam!

A régi barátsággal üdvözöllek

2004. október 30.

A megmentett város – Fekete Gyula egyfelvonásos operája Eörsi István darabja nyomán. – *Zemlinsky-Schönberg-bemutató* – Alexander von Zemlinsky (1881–1942) A TÖRPE és Arnold Schönberg (1874–1951) VÁRAKOZÁS című egyfelvonásos operájának bemutatója Zsótér Sándor rendezésében, 2003. április 4. Fodor Géza kritikája a *Muzsika* 2003. májusi számában jelent meg. – *A vajda tornya* – Dohnányi Ernő (1877–1960) operáját 2003. április 22-én mutatta be az Operaház. Fodor Géza kritikája a *Muzsika* 2003. júniusi számában olvasható. – *számon kérimi Panteán Puccini betű szerinti értelmezését* – Ionel Pantea román énekes és rendező állította színpadra Nádasy Kálmán BOHÉM-ÉLET-rendezését 2004. szeptember 23-án. Ez a témája Fodor Géza időrendben harmadik, itt nem közölt levelének.