

megidézett barátok kénytelenek szigorú kérések közé szorítani addig bármiféle ideológiai megkötéstől érintetlen gondolkodásukat. A visszaemlékezések szemléletesen, kvázi esettanulmányokként mutatják be a század elejének polgári ízlésvilágát továbbörökíteni próbáló alkotók elkeseredett szélmalomharcát. Ezt a kilátástalan, sokszor megalkuvásra kényszerítő küzdelmet az irodalmi mező összefüggésében (végletesen leegyszerűsítve) a *Nyugatos modernség* továbbbétetésére tett erőfeszítésként aposztrofálhatjuk. Vas István és a nyakkendő szimbolikus kapcsolatának bemutatása, Csernus Tibor híres festménye, A HÁROM LEKTOR forrásvidékének feltárása (a Domokos Mátyás-visszaemlékezés kapcsán), egy 70-es évekbeli magyar íródelegáció londoni viszontagságainak elbeszélése vagy akár a Ferenczy Béni Petőfi-szobrának hányatott sorsáról szóló részletek egyaránt olvashatók egy a művészeti modernség hagyományaiért változó sikerrel kiálló (kiállni próbáló) irodalmár önvallomásaiként. (A REQUIEM EGY ELFUSERÁLT ZSENIÉRT című Abody-portré pedig mintha épp ennek az eszménynek az elárulójaként láttatná a magát élete végére erkölcsileg és anyagilag egyaránt lenullázó egykori barátot.)

Igazságtalan lenne azonban az ÉJ VOLT, EGY SÍRÓ MAGYAR KÖLTŐVEL AZ ÁGYON című kötetet kizárólag íróportré-gyűjteménybe oltott önéletrajzként láttatni. Hiszen a szövegek (amelyek közül, mint látjuk, némelyik friss élményektől-érzelmektől fűtve íródott, némelyik pedig hosszú érlelődést követően jött létre) nem kizárólag az elbeszélő „magánérdekű” benyomásainak felszínre hozatalán alapszanak: az emlékezői munkának minden esetben meghatározott cél-személye van, aki az éppen adott elbeszélés menetét szervezi. Vajda nagyszerű arányérzékéről tesz tanúbizonyoságot rövid írásaiban, hiszen szinte mindig sikerül megtalálnia azt az emlékezői pozíciót, amelyből visszatekintve elsősorban a számára fontos személyekről, szigorúan másodsorban pedig saját élményeiről beszélhet. Ez alól – koncepciózus módon – két írás, a 2001 szeptemberében New Yorkban készült naplófeljegyzés (GROUND ZERO) és a kötet végére helyezett LONDONI HORROR képez kivételt. A terrortámadást követő amerikai közhangulatot elemző szöveg érzésünk szerint nem illik a gyűjtemény összképébe, egyrészt mivel tárgyideje és téma-választása teljesen elüt az összes többi történe-

tétől, másrészt a naplójelleg miatt, amely a teljes anyagból kizárólag erre az egyetlen darabra jellemző. A kötetzáró portré viszont a legerősebbek közé tartozik. A LONDONI HORROR (az alcím által is megnevezett) főalakja maga Vajda Miklós: a szöveg egy angol diplomatánál tett 1978-as látogatás során bekövetkezett nyilvános bevezetés stációiról tudósít, méghozzá a legapróbb részleteket is számba vevő, komikusan „mikro-realista” stílusban előadva. Például: *„Fölmerült az ötlet, hogy a bal nadrágzsebemen keresztül esetleg erősen összecsisztem az illetékes testrészt sűrűn redőző, tágulékony végét, ezáltal valamelyest tehermentesíthetem a hólyagot. Jobbomat a csöngetésre és kézfogásra szabadon hagyom. Ez azonban könnyen azzal a következménnyel járhat, hogy már nem leszek képes újra összeszorítani a záróizmot, aminek következtében egy minimum villanykörte nagyságú vagy még nagyobb és sebesen növekvő hólyag keletkezik, a fitymaszűkület ellentéte, gondoltam, bizonyára szokatlan kórkép, semmiképp sem jóindulatú; egy testen kívüli ciszta, akár egy folyadékkal telt luftballon.”* (280. k.) Az elhunyt társakra való emlékezések sorát követően ez a mulatságos történet zárja a kötetet, mintegy a megelőző édes-bús irodalmi portrék feloldásaképpen. Az eset megejtő „kelet-európaisága” azonban mintha a Kádár-korszak történelmi háttérrel is árulkodna, amelyben ennyire elárulttá, kiszolgáltatottá válhatott egy országa határát átlépő magyar értelmiségi – e tekintetben pedig a záróportré szervesen illeszkedik a könyv többi írásához.

Reichert Gábor

PUBLIKUS MAGÁNSZÍNHÁZ

Fodor Géza: *Mi szól a lemezen?*

I. Operafelvételek Monteverditől Lisztig Szerkesztette Várady Szabolcs, a diszkográfiát, a tárgy- és névmutatót összeállította Várady Éva Typotex, 2012. 332 oldal, 4200 Ft

Fodor Géza utolsó, még maga által sajtó alá rendezett, de halála után megjelent tanulmány- és kritikagyűjteményének egyik írását e mondatokkal zárja: *„Előállt az a helyzet, amelyben a rendező nem menekül meg attól az abnormális fel-*

adattól, hogy újra fel kell fedeznie az operaszínházat, elejétől végéig meg kell tennie a kidolgozás körülményes útját, nem menekül meg a kezdés teljes spontaneitásának és önkényének energiaigényétől és felelőségétől, nincsen szilárd, problémamentes talaj, ahol megvethetné lábát, s amelynek jóvoltából elkerülhetné a bénító határozatlanságot, s félelem és kétségek nélkül láthatna hozzá a kivételes presztízsű opera [Mozart DON GIOVANNI-ja – P. T.] színpontjához. *Másfelől ezt az alkotáspszichológiai nyomást ki lehet védeni excentrikus ötletekkel, hatásvadász blöffel. S ebben a helyzetben a közönség és a kritika is nélkülözi azt a mércét, amelynek segítségével viszonylag biztos meg tudná ítélni, hogy egy interpretáció mély-e vagy humbug.*” (F. G.: „O STATUA GENTILISSIMA” = MAGÁNSZÍNHÁZ. Magvető, 2009. 182–183.) Fodor Géza operakritikusi tevékenységét a kezdetektől jellemezte egyfajta rezignáció, az azzal való szembesülés, hogy imádott műfaja egyrészt fokozatosan veszíti el presztízsét a múlt nagy korszakaihoz képest, másrészt ugyan születnek nagy jelentőségű felvételek és előadások, de éppen a végletes pluralizálódás és az ebből következő nivellálódás miatt a normateremtés nem azonos a normaleváltással. Az idézett írás egyike utolsó tanulmányainak: benne többek között a rendezői színház új – Fodor által alapjában véve üdvözölt – DON GIOVANNI-színpontjait veszi górcső alá a híres kőszoborjelenet elemzésével, értelmezésével, hallatlan tájékozottsággal és kritikai éleslátással. De a tanulmány záró gondolatmenete súlyos kételyeket fogalmaz meg. Mert ha a rendező tevékenysége ennyire problematikus, és a kritikus is a mérce hiányával szembesül, akkor az utóbbi mi alapján tud ítélni, azaz tud-e egyáltalán megfontolt módon állást foglalni az előadás minőségéről gondolkodva és írva? Ez bizonyos értelemben kulturális nullpontonak tekinthető helyzet. Így két út járható: a kritikai elnémulás vagy a tudomásulvételből eredő szempontváltoztatásokkal együtt járó kritikai habitusváltás. Mivel a szerző e tanulmány megjelenésekor már nem élt, csak feltételezhető, bár az őt olvasók nevében talán egyértelműen bizonyosnak mondható, hogy a második utat választotta volna, ha kapott volna még időt az élettől.

Azonban ez az állítás a befejezett életmű felől nézve is igazolható. Ugyanis a fenti látlelet nem hirtelen felismerés, hanem kiérlelt gondolat, amely régebbi írásaiban is megjelenő motívum volt, bár emlékeim szerint ennyire élesen nem

fogalmazódott meg korábban. Az életmű feloldozása, értékelése nagy feladatot ró Fodor Géza szellemi örökösire. Hogy kissé távolabbról kezdjem, már maga az általa művelt műfaj is egyedülálló volt. A zsrnákritikát kerülte, nem csak a rövid terjedelmi korlátok által benne lévő felületesség veszélye miatt, hanem az esetlegesség, az előadás napján a kritikus hangulati, fizikai diszpozíciójának kiszámíthatatlansága miatt is. Noha életének utolsó éveiben ő is írt például az *Élet és Irodalom*ba operakritikákat, mégsem mondható el ezekről az írásokról, hogy terjedelmük vagy megjelenési helyük miatt zsrnákritikák lennének. Fodor Géza egy egészen sajátos műfajt teremtett magának, miután szembesült azzal az alkotói problémával, hogy a mű adott aktuális megjelenési formájában éppúgy izgatja, mint a zene, szorosabban az opera általános kultúrtörténeti, filozófiai, esztétikai kérdései. Így a kettő összegyúrásából hozta létre a leginkább kritikai esszének nevezhető műfajt. (A fent említett hetilapban való publikációi pedig ennek az írástechnikának a kvintesszenciái lettek, mert szerzőjük rövid terjedelemben is tudott a lehető legmélyrehatóbb értelmezéseket közölni.) Azonban ennek az attitűdnek volt egy negatív hatása is: Fodor Gézának le kellett mondania a monografikus írás lehetőségéről, noha minden képessége, erudíciója és szorgalma meglett volna arra, hogy egy átfogó, nemzetközi viszonylatban is mértékadó operaesztétikai könyvet írjon. Egyet e lehetséges könyvek közül egészen fiatalon megírt A MOZART-OPERA VILÁGKÉPE címmel, mely utóbb önálló kötetként is napvilágot látott. Csakhogy ha továbbhalad a Mozart-könyv által kijelölt úton, akkor óhatatlanul is eltűnt volna az annyira szeretett egyedi megjelenési forma, az aktuális előadás értelmezésének lehetősége. Így, a két végpont között feszül az ő méretét tekintve kicsi, minőségét tekintve nagy műfaja.

Ugyanakkor e méretét tekintve kis műfaj összességében hatalmasra duzzadt: a korábban már kötetben megjelent írásokat leszámítva a teljes és ezen belül is csak a CD- és DVD-felvételekről közölt kritikák három kötetben jelennek meg a Typotex Kiadó gondozásában. A cím Fodor Géza Ferencsik János egy hangfelvételéről írt kritikájának a címe: MI SZÓL A LEMEZEN? E sorozat első kötetét látott napvilágot ez év elején. Az írások közreadói igen okosan amellettt döntöttek, hogy az első kötet a zenetörténet

kronológiáját követve tartalmazza Fodor Géza kritikáit, még akkor is, ha egy-egy több művel foglalkozó írást így esetleg ketté kell vágni. (Ez alól a Mozart-kritikák kivételek, itt az írások keletkezése és nem a művek keletkezési ideje a szervezőelv.) A kötet gondos szerkesztését mutatja, hogy a végén függeléként egy nyolcvanoldalas diszkográfia, valamint név- és tárgymutató található. A végeredmény az lett – Almási Miklós Fodor Géza Mozart-kötetének elhíresült jelzőjére utalva, tudniillik az „*filozófiai operakalauz*” –, hogy e kalauz *parergájának* tekinthető a MI SZÓL A LEMEZEN? első kötete (és föltehetően a következő kettő is), s nem csak Mozart tekintetében. Ez a döntés egyúttal persze nehézséget teszi, hogy az írásokat keletkezésük kronológiájában olvassuk (Mozart kivételével), azonban így használhatóbb a kötet, hiszen a kíváncsi hallgató és néző a művekről és előadásairól úgy kap szakértő értelmezést, hogy csak fel kell ütnie az adott komponista adott művének a kötetet, a diszkográfiában pedig minden adatot megtalál a mű szóban forgó felvételéről. A kötet összességében személyes operatörténetként és személyes operaelőadóművészet-történetként is olvasható. Monteverditől Lisztig: az első kötet a függelékeket nem számítva majd 250 oldalon ad áttekintést gyakorlatilag az operatörténet meghatározó időszakára műveinek különböző előadásairól. A második kötet Verdiről és Wagnerről szóló írásokból fog állni, a harmadik pedig az Offenbachtól Henzéig alcímet viseli majd. Az első kötet középpontjában szinte értelemszerűen Mozart áll, valamint több, mint kilencven oldal jutott neki – ha Almási Miklós fent idézett kijelentését most csak Mozartra vonatkoztatjuk, ez igazán komolyan veendő kiegészítése a „*filozófiai operakalauz*”-nak.

„Az operai alaprepertoár Mozarttal kezdődik és Puccinival ér véget” – írja Fodor Géza 2005-ben hazai viszonyainkról, pontosabban a Magyar Állami Operaház műsropolitikájáról (8.). Ez az állítás nemzetközi mércével nézve hozzávetőlegesen csak a 80-as évek közepéig volt már akkor is csak többé-kevésbé elfogadható. Ugyanis a zenei historizmus és a rendezői színház találkozására a barokk operák tetszhalálból való feltámasztását eredményezte, és ez a hihetetlen mértékű felújulás Fodor Géza kritikusi életművében is mély nyomot hagyott: a kötet első nyolcvan oldala a Mozart előtti operák hang- és videofelvételeivel foglalkozik. Közülük minden-

képpen érdemes megemlíteni e felújulás Fodorra tett legelementárisabb együttállását: Nikolaus Harnoncourt és Jean-Pierre Ponnelle közös munkálkodását a 70-es évek második felében a zürichi Monteverdi-ciklus során. Ő maga sokatmondón az ÚJRATALÁLKOZÁS A TÖKÉLETESSÉGGEL (2007) címet adta annak az írásának, mely a három nagy Monteverdi-opera előadásával foglalkozik, annak apropóján, hogy az előző évben e felvételek megjelentek DVD-n. A zenei historizmus Fodor számára a kezdetektől egy új, átütő erejű zenei előadásmód létrejöttét jelentette, melyet igen hamar a magáénak érzett. Nem igazán izgatták a zenészek és az elméleti szakemberek körében feltámadt hatalmas viták az új előadó-művészeti stílussal kapcsolatban. Az viszont már a 80-as évek elején világos volt számára, hogy a Harnoncourt és Ponnelle fémjelzte Monteverdi-előadások nagy jelentőségű fordulatot hoztak a barokk operajátzásban, hasonlóan a Wagner-interpretációt új megvilágításba helyező és szintén a 70-es években Bayreuthban működő Pierre Boulez és Patrice Chéreau együttműködéséhez. Mindezt persze 2007-ből visszatekintve írja meg, és ebből a perspektívából válik a 70-es évekbeli zürichi előadás-sorozat már-már mitikussá Fodor Géza „*magánszínházában*”. De a tökéletességet éppen az szavatolja, hogy harminc év távlatából is – mi minden történt ezalatt az operajátzás terén! – számára etalon maradt ez a produkció. Ez az etalon pedig igencsak magas mércét állít fel. A Mozartig terjedő repertoár – a barokk és majdnem a teljes klasszicista opera – Fodor számára ritkán emelkedett azokba a régiókba, mint a zürichi produkciók, ugyanakkor nagyon sok figyelemre méltó előadás született.

Hogy ezt világosabban lássuk, szét kell választani a műveket előadásaitól, még akkor is, ha tudjuk, a művek teljességükben csak előadásokban élnek, a belső hallás számára a magányos kottaolvasónak sem jön létre a zene érzéki telítettsége, nem is beszélve a lehetséges interpretációk végtelen számáról. Ennek ellenére, vagy éppen ezért, nagyon sok barokk opera *lényegileg* lett fontos Fodor Géza számára. Ennek egyik alkotásesztétikai okát még 1985-ben így fogalmazta meg a XVIII. századi opera kapcsán: „*A nagy stíluskorszakok legkülönbözőbb rendű és rangú műveit vizsgálva az a benyomásunk támad, hogy e korszakokban nem lehetett rosszul és rosszat alkotni. Hogy már egyáltalán tehetségnek mondható képessé-*

gek és képzettségnek nevezhető felkészültség birtokában nem lehetett egy bizonyos – stílustalan korunkból visszatekintve meglepően magas – szint alatt produkálni. Igen, a nagy stíluskorszakok másod-, sőt többdrangú művei a szó legszorosabb értelmében jobb helyzetben vannak, s a stílus a bennük eleven és hatékony organikus kultúra kegyelméből eleve jobb, mint a századforduló óta születő másod- és többdrangú művek. A stílus, amely köznyelvként működik – autentikus: nem kell koncentrálnia, összesűrűsödnie, súlyt és új értelmet kapnia, megnőnie vagy kitágulnia.” (30. k.) A XVII–XVIII. századi operák számát még felbecsülni is lehetetlen, mégis, a zenei historizmus nyomán hatalmas részük lépett elő a múlt homályából, de éppen a fent idézett stílus- és nyelvi közösség, valamint az organikus kultúra megléte azzal a meghökkenítő ténnyel állít szembe bennünket, hogy ezeket a műveket egyszerűen nem lehet ama kritériumok alapján megítélni, mint a későbbi korok műveit. A barokk és klasszicista zene általában vett csodája ez: még az elemi fordulatok (ön)ismétléseiben is állandóan jelen van a variációs gondolkodásból származó szerzői eredetiség, éppen ezért a műnek nem kell önmagán túllépnie, nem kell többet mondania saját magánál, s ennek a zenének romantikus értelemben nem kell transzcendálódnia. Fodor Géza egy 2006-os írásában mindezt remek plaszticitással fogalmazza meg: „az invenció a konvenció föliáján rajzoldódik ki”. (81.) Mindezek „a kor zenei hétköznapijainak” szerzői kapcsán hangzanak el: Cimarosa, Telemann, Paisiello, Galuppi, Dittersdorf, de egyúttal érvényesebb Händelre és részben Gluckra is. Azonban a XX–XXI. század felől szemlélve e hihetetlen köznyelvi rugalmasság magától értetődő jellege „csak” a zenére igaz. Az előadás olyan minősége e zenéknek (is), amelyre nem érvényesíthetők a fent leírtak. Egrészt azért, mert a megkomponált zenei formának újra formát kell öltenie, és ez utóbbinak egészen más kritériumai vannak, mint az elsőnek, ugyanakkor a XVIII. századi szerző állandóan előadója kezére játszott: vagy számára írt, vagy a legrugalmasabb módon meghagyta neki az általa kívánt mozgásteret: az előadó majdhogynem társszerzővé vált. Másrészt, és ez számunkra a lényegesebb, a XVIII. századi szerző művét természetesen ma kell megszólaltatni, akkor, amikor a fenti szerzői-előadói együttállás már nincs jelen. Jószerivel könnyebb megítélni egy barokk operát a partitúrából, mint

annak mai előadását. Fodor Géza a legnagyobb mértékben tisztában volt ezzel a diszkrépanciával, és éppen ezért mindig körültekintő volt abban, hogy például az orgánium és a karakteralakítás nem azonos, vagy hogy maga az orgánium nem szavatolja az előadás minőségét, ha nem társul mellé stílári érzékenység és ízlés.

A fenti, inkább teoretikus jellegű fejtegetések mellett azonban van két másik szempont is, amely éppúgy fontos volt Fodor Géza számára, mint az első. Az egyik az, hogy az operakritikus nem képes véka alá rejteni személyes vonzalmait, és minden magát „objektívnek” feltüntető vállalkozás öncsalás. Ezt ismét egy viszonylag korai, 1986-os írás világítja meg: „Az [...] értő érvelést csak azok tudják követni, akik meghitt viszonyban vannak a művel és annak különféle előadásaival. Nekik azonban, attól tartok, olyannyira megvan a saját Don Giovannijuk (képük a műről és előadásról), hogy érveléssel aligha nyerhetők meg egy olyan interpretációnak, amely más képet ad a darabról, mint az övék. Az opera túlságosan személyes műfaj, vele kapcsolatban túlságosan erősek az elfogultságaink.” (85.) Ez a nyílt beismerés valójában hallatlanul vonzóvá teszi a kritikagyűjteményt, mert szerzője számára – talán túlzásnak tűnhet egy ilyen kijelentést tenni – az operának egzisztenciális tétje volt, és az elfogultság nem egyszerűen a személyes ízléspreferencia mentén, egyszerűen szólva a tetszik-nem tetszik választásából jön létre, hanem annál lényegesebb jelentése van: mit árulnak el a művek és előadásaik az emberi létezésről? Ez az elképzelhető legmagasabb rendű kérdés a művészzettel szemben, és Fodor Géza ezt kutatta írásaiban. A másik szempont még gyakorlatiasabb, és Fodor pályáján előrehaladva egyre inkább tökéletesítette ezt is: a látott színpadi szituációk és azok mozgatórugóinak olyan plasztikus leírására volt képes, hogy az olvasónak majdhogynem már meg sem kellett néznie az előadás felvételét ahhoz, hogy biztosan eligazodjék a színpadi valóság világában. Még szubtilisebb módon igaz ez a zenei produkciók leírására, mondhatni még az értelmezés előtt: az emberi és alkalmanként a hangszeres hangok érzékletes, metaforákban gazdag, pontos megjelenítése, körülírása során a hangot is képes volt érzéki formájában felidézni. Ez varázslatos írói képessége volt Fodor Gézának, benne visszatükröződik az az írói személyiség, aki nem véletlenül írt maga is libret-

tókat, vagyis a szerző szépiírói (ha létezik még ma ez a szó) oldaláról is megmutatkozik.

Nem véletlen, hogy a személyesség kérdése éppen Mozart operái és azokon belül is a DON GIOVANNI kapcsán merül fel, ugyanis az idézet azzal folytatódik, hogy „a Don Giovanni esetében pedig mindez hatványozottan igaz. Hiába az értő, okos és szubtilis érvelés: én magam biztos, hogy nem ezt a felvételt választottam volna a létező 34 közül”. (85.) 1986-ban a szűkös hazai piacon Fodornak közel három tucat Don Giovanni-felvételtől volt tudomása, és biztosan állítható, hogy ezek legnagyobb részét valamilyen formában sikerült beszereznie és alaposan megismernie. Mindez azért érdekes, mert a szóban forgó kiválasztott mű, melyet a Hungaroton licenccelvételezésben adott ki, az a nevezetes felvétel, melyet Carlo Maria Giulini vezénylésével rögzítettek 1961-ben, és talán nem tévedek, hogy a fiatalabb generáció jelentős része e felvételen keresztül ismerkedett meg az „operák operájával”, és/vagy ezt tartotta az egyik legnagyobb értékű felvételnek. Fodor DON GIOVANNI-képe azonban már korábbi előadásokkal alakult ki, és folytonosan alakult, éppen az opera hallatlanul bonyolult és épp ezért kaleidoszkopszerűen összetett arculata miatt. Talán az is betudható a személyes operatörténet sajátosságának, hogy ha számára Monteverdi esetében Harnoncourt volt az etalon, akkor ezt Mozart esetében nehezebb megnevezni. Talán Fritz Busch 1936-os felvételét szerette a leginkább egy életen keresztül, másfelől a legfrissebb, historikus irányzat számos felvétele szintén magával ragadta. Harmadrészt Furtwängler 1953-as felvételének szentelte a legalaposabb DON GIOVANNI-ról szóló elemzését. Ennek az állhat a háttérében, hogy a fiatal Fodor Mozart-könyvén dolgozva a zeneszerző operai életművének filozófiai vonatkozásait is kutatta. 1999-ben Furtwängler felvételéről így ír: „Sarkosan fogalmazva azt lehetne mondani, hogy Furtwängler nem a művet vezényli, hanem a vele kapcsolatban E. T. A. Hoffmann és Kierkegaard szellemében kialakult romantikus életfilozófiai felfogást teszi hangzó valósággá, de ez megkerülése volna a furtwängleri paradoxonnak, hogy tudniillik a karmesteri zsenialitás ezt a későbbi romantikus életfilozófiai felfogást tökéletesen igazolja Mozart zenéjével.” (127.) Ez az értelmezés kimondatlanul is nem véletlenül utal vissza arra az interpretációs keretre, amelyben döntő fontossága van a romantikus DON GIOVANNI-képnek. Egy másik Furt-

wänglerrel is foglalkozó írás címe, hasonlóan a Harnoncourt Monteverdi-előadásáról írott kritika címéhez, több mint árulkodó: TALÁLKOZÁS EGY LEGENDÁVAL.

Azonban sem Monteverdi, sem Mozart esetében nem arról van szó, hogy kedvelt előadásait Fodor Géza bármikor be akarta volna vasalni más előadásokon. Különösen a rendezői színháztól kapott új impulzusokra reagált érzékenyen, ahogy ezt már érintettem a barokk operák kapcsán, és Mozart esetében ez a meghatározó erejű impulzus Peter Sellarstól, Gluck esetében pedig Robert Wilsontól érkezett. Különösen Sellarst aligha lehet azzal vádolni, hogy a DON GIOVANNI-t, illetve két másik Da Ponte–Mozart-operát, a COSÌ FAN TUTTÉ-t és a FIGARO HÁZASSÁGÁ-t romantikus módon közelítette volna meg az 1980-as, 90-es évek Amerikájába átpárlált rendezéseiben. Másfelől azt, akinek kialakult képe van ezekről az operákról, nehezen lehet érveléssel meggyőzni – ahogy Fodor Géza írta fent idézett soraiban. Ám az operakritikusnak és általa az olvasó operaközönségnek mégiscsak kísérletet kell tennie a meggyőzésre és meggyőztetésre. Sellars rendezései igazi próbakövei ennek a feladatnak, és Fodor Géza elemzései ragyogó példái annak, hogy miként fedezte fel az *enfant terrible* rendező végtelenül összetett és árnyalatokban gazdag rendezéseit, és végső soron hogyan mutatja ki: Sellars minden lehet, csak humbug nem. Ugyanakkor érdemes megjegyezni, hogy zeneileg Mozartot illetően is a historikus régizene-játék hozott Fodor számára hallatlanul nagy erejű, új impulzust. Ebben a vonatkozásban figyelme leginkább John Eliot Gardiner Mozart-felvételeire irányult.

A kötet utolsó harmada a Verdi és Wagner nélküli XIX. századi opera kritikai és filozófiai kalauza. A két nagy mesterre várnunk kell még a második kötet megjelenéséig. A sort Beethoven FIDELIÓ-ja nyitja, rögtön egy, Fodor Gézára egyébként jellemző, már-már monstruózus vállalkozással: HÉT FIDELIO címmel. A cím az, amit mond: hét 1989 és 1999 között készült FIDELIO-felvétel összehasonlító értelmezése. Ezeket a nagy ívű vállalkozásokat, amelyek egyébként Verdi, de különösen Wagner esetében öltenek elképesztő méreteket e „kis” műfaj keretein belül, jól jellemzi ismét egy idézet: „Operafelvételekről szóló beszámolóimba igyekszem valamilyen tematikus egységet vinni, amely egy problémakörbe kapcsolja a különböző előadásokat.” (137.) Ezek

közül egy a Beethoven FIDELIO-járól írt kritikára jellemző: maga az előadó-művészeti recepciótörténet egy tízéves szelete. Látszólag rövid idő ez, de értő vizsgálattal tendenciák, folyamatok és állomások világosan kirajzolódnak. Ez Fodor számára hallatlanul fontos elem volt, mert ahogy nem volt képes a teória kedvéért lemondani az egyes előadásokról, úgy az egyes interpretációk előadóművészeti-történeti kérdéseiről sem volt hajlandó lemondani az atomizált egyes előadások kedvéért. Egy másik szervezőelv vagy tematikus egység az előadó-művészet egy-egy XX. századi jellegzetessége köré csoportosítani bizonyos stílusú operákat. A XVII–XVIII. századi repertoárra vonatkozóan Fodor Géza érdeklődése erősen afelé irányult, amit úgy fogalmazhatnánk meg, hogy „*barokk operák a rendezői színház korában*”. Különböző Donizetti-, Rossini- és Bellini-operák kilenc felvételének összehasonlító elemzése ezt a címet viseli: *BELCANTO OPERÁK A VERISMO KORÁBAN*. Egy sajátos probléma köré szerveződik az 1939-től 1986-ig tartó történeti elemzés, amit Fodor Géza így fogalmaz meg: „*Az időszak elején még élt a belcanto-kultúra öröksége, de már a verismo uralkodott, az időszak végén még a verismo uralkodott, de már fel-támadt az új érdeklődés a belcanto-kultúra iránt.*” (220.) Ismét egy hallatlanul ambiciózus vállalkozás minden porcikájában ragyogó kidolgozásával állunk szemben. Ha a FIDELIO esetében hét egymástól gyakran gyökeresen különböző előadás összehasonlítása a kérdés, úgy itt közel hatvan év változó előadói stílusának sikeres meg-rajzolása a feladat egy műcsoporton belül. Még egy ilyen tematikus egység tapintható ki a kötet végén: a francia romantikus opera mifelénk kevésbé kultivált műfaja, és ebben kap szerepet elsősorban Berlioz és az operaszerzőként alig ismert fiatal Liszt.

Látható: a kötet olyan hatalmas anyagot sűrít magába, amely a legkülönbözőbb metszsvonalakon, fénytöréseken és ösvényeken keresztül igyekszik válaszolni arra a *mutatis mutandis* klaszszikus lukácsi kérdésre, hogy opera-előadások vannak, miként lehetségesek? S mindeközben nemcsak műfajok, irányzatok, szerzői életművek és egyes műalkotások szerkezete rajzolódik ki, hanem egy olyan tudós kritikuse is, aki szenvedélyes műfajának élettörténetét szenvedélyesen élte végig saját életében.

Pintér Tibor

META NOIA

Heller Ágnes: *Az álom filozófiája*

Múlt és Jövő Kiadó, 2011. 379 oldal, 3300 Ft

Új könyvében Heller Ágnes csaknem négyszáz oldalon keresztül taglalja az álom témájához kapcsolódó gondolatait, reflexióit, értelmezéseit, és ezeket gazdag példaanyaggal, köztük saját álmai némelyikének felidézésével, valamint esettanulmányokkal illusztrálja és egészíti ki. Az esettanulmányok valójában önálló esszék, amelyekben Heller bibliai, illetve Shakespeare-drámákban megjelenő álmokat és látomásokat mutat be, művésztől, például Chagalltól, Tarkovszkijtől, Bergmantól, valamint filozófusoktól származó álomprotokollokat, álomnaplókat idéz fel. Bármilyen meglepő, a filozófusoknak is vannak álmaik – ha nem is mindegyik olyan „sorsfordító”, mint amilyen Descartes nagy álma volt, amelyben megtalálta a „*csodálatos tudomány*” alapjait.¹ Walter Benjamin például az önmagával való találkozásról, Adorno saját maga és mások kivégzéséről álmodott, anélkül, hogy bármiféle fájdalmat vagy szorongást élt volna át. Heller Ágnes saját álmai leginkább elvétésekről, veszteségekről, felejtésről szólnak. A könyvben szereplő művész- és filozófusálmok remek anyagot kínálnának egy pszichoanalitikus számára – aki esetleg megpróbálná kielemezni, vajon Heller miért és hogyan teszi filozófiai vizsgálódás tárgyává legrejtélyesebb és legbensőbb szubjektív élményeinek egyikét, az álmot. Ez azonban bizonyára ellentétes lenne a szerző intencióival és könyvének szellemével, annál is inkább, mivel látásmódja hangsúlyozottan *nem* pszichológiai. Nem elsősorban az álmodóról, annak titkos, tudattalanba fojtott vágyairól, hanem magáról az álomról mint fenoménről kíván beszélni, az álmok logikai és dramaturgiai szerkezetéről, kulturális, történelmi, mitológiai, művészeti beágyazottságukról. Munkájának, mint az ELŐHANG-ban (9.) jelzi, „*nincs semmi terapeutikus jelentősége*”. Valóban: Hellertől mi sem áll távolabb, mint a professzionális pszichoterapeuta attitűdje. Mégis, tágabb értelemben az egész könyvet áthatja egy alapvetően terapeutikus beállítottság, a filozófiai terapeutáé vagy éppen az általa is sokszor említett „Dasein-analitikusé”, aki az álmot sajátos életgyakorlatként fogja fel, olyan életgyakorlatként, amelyben megvalósul-