

retikusok, filozófusok esetében, mint a költészetben, a két szféra azonban nem csak Pór könyvében találkozik.

Pór Péter könyveit a kritikusokon kívül nem sokan fogják ától cettig elolvasni, hanem akkor veszik majd elő, ha az említett költőkkel, valamint Petrivel, Kertész Imrével vagy a monarchikus századfordulóval foglalkoznak. Rilkéhez, Adyhoz, Tandorihoz elengedhetetlen lesz előkeresni az itt kiemelt nagyszabású, de pontos és eredeti meglátásokat kínáló tanulmányokat. A kötet jelentőségét emellett abban látom, hogy visszahozza látókörünkbe a modern költészet forrásvidékét, és az már önmagában is felemelő szerintem, ha nem és nem tudunk tágitani e klasszikusainktól, és ha újra meg újra megpróbáljuk átgondolni a költészet felismeréseit és a líratörténet életre/halálra szóló tanulságait.

Nem néztem volna ezt ki az irodalomtörténetből, ha Fogarassy Miklós nem hívta volna fel rá a figyelmemet. Az ő hagyatékából maradtak rám Pór Péter könyvei. Írni készült róluk, de közbejött a halál. A TORNÝOK ÉS TÁRNÁK meg a LÉTED FELIRATA átkerült az én asztalomra, és ott is marad. Egy másik könyvet is sokat emlegetett a halála előtti hónapokban, valami FEKETE című esszékönyvet (Michel Pastoureau: A FEKETE – EGY SZÍN TÖRTÉNETE). Viccelődött, hogy el tudna képzelni egy ilyen könyvet a szürke színről is. Ő valóban élethossziglan a „szürke” tartalmait és értékeit hangsúlyozta a hiúság vásárán, és csitított.

Egy Baudelaire-idézzel szeretném befejezni ezt a rapszodikus recenziót, ezt is Pór Péternél találtam persze: „Így, amikor egy civilizáció kihal, elegendő, hogy egy sajátos műfajú költeményt találjunk ahhoz, hogy képzetünk legyen az eltűnt analógiákról, és hogy a kritikai szellem nélkül visszaállíthassa a nemzedékek láncát.” Azt hiszem, a mostani civilizációváltás közepette, az írásos (bookish), a politikai és az erkölcsi kultúra válságában ilyen költők és ilyen kritikái szellemek is vannak még nálunk s a határon túl, és nem szakad vége a folytonosságnak, a „tornyok” és „tárnák” – a mellőzhetetlen vertikálitás, amiből a költészet nem enged – legalábbis meg vannak örökítve. Pór Péter könyveiből világos, hogy a költészet, lett légyen bármily szakításra hajlamos és újító, csakúgy a saját történetét faggatja, újra újra s tovább, mint a filozófia, és erudíció nélkül nincs versolvasás.

Radics Viktória

RANGREJTETT MONOGRÁFIÁK

Fodor Géza: Mi szól a lemezen?

II. Operafelvételek – Verdi és Wagner
Szerkesztette Várady Szabolcs, a diszkográfiát, a tárgy- és névmutatót összeállította Várady Éva
Typotex, 2012. 555 oldal, 5600 Ft

Fodor Géza: Mi szól a lemezen?

III. Operafelvételek Offenbachtól Henzéig
Szerkesztette Várady Szabolcs, a diszkográfiát, a tárgy- és névmutatót összeállította Várady Éva
Typotex, 2013. 386 oldal, 4200 Ft

Minden életmű kétszer méretik meg: létrehozója jelenlétében és távozása után. Mindkét megmérettetés rejthet magában problémákat, a mi tájainkon főként a második – azzal, hogy elmarad. A magyar szellemi élet betegségeinek egyike, hogy nagy művészek, tudósok, esztéták (a sor folytatható) teljesítménye haláluk után a diskurzus teréből hirtelen a feledés ürességébe zuhan, és csak a véletlen szerencsén múlik, hogy visszakerül-e méltó helyére valaha. Fodor Géza ritka gazdagságú életműve szerencsés kivétel: nem csak a kortársak értékelték tényleges árfolyamán, de a nagy hatású esztéta-dramaturg-szerkesztő-filológus-pedagógus-kritikus munkásságának feldolgozása, könyv alakban publikálatlan írásainak összegyűjtése, rendszerezése és kiadása fájdalmasan korai távozását követően azonnal megkezdődött. Az operafelvételekről született kritikák háromkötetes gyűjteményének első tagja (MI SZÓLA LEMEZEN? I. – OPERAFELVÉTELEK MONTEVERDITŐL LISZTIG) 2012-ben jelent meg, Pintér Tibor írt róla recenziót a *Holminak* (PUBLIKUS MAGÁNSZÍNHÁZ – 2012. július). Most, hogy a trilógia Verdi- és Wagner-felvételeket értékelő, vaskos (az elsőnél sokkal terjedelmesebb) második és az Offenbachól Bizet-n és Massenét-n, Puccinin és Debussyn át Schönbergig, Bergig, Sosztakovicsig és Henzéig terjedő későbbi repertoárt tárgyaló, valamivel ismét karcsúbb, de még mindig igencsak tartalmas harmadik tagjáról ugyanezek a hasábokon szólhatok, nemcsak az illő udvariasság készítet arra, hogy Pintér korábbi kritikáját megemlítem, hanem az is, hogy mozgásteremet az ő cikke mintegy kijelöli és behatárolja: Pintér Tibor írásában több olyan nagy, általános érvényű probléma is meg-

említetik, melyet Fodor operafelvétel-kritikáinak első gyűjteményes kötete exponál (ezek természetesen főleg a másodikban és a harmadikban is hatnak), magam tehát úgy érzem helyesnek, ha a további két kötetet tárgyalva magáról a jelenségről, Fodor Géza kritikusai gondolkodásmódjáról, munkamódszeréről és beszédmódjáról igyekszem szólni.

(Rangrejtett monográfiák) Kezdjük mindjárt egy olyan gondolattal, melyet cikkében Pintér Tibor fogalmaz meg, s melyet a közreadók is fontosnak tartottak, hiszen odakerült ajánlószöveggé a trológia második tagjának hátlapjára: „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.” Ez a megállapítás a szó formai értelmében természetesen igaz, de recenziója konkrét tárgyról szólva pár sorral alább maga Pintér is szükségesnek érzi árnyalni a képet: „a kötet összességében személyes operatörténetként és személyes operaelőadóművészet-történetként is olvasható”. Vagyis ha mozaikszerűen széttagolva is, mindjárt két „rangrejtett monográfia” tárul elénk az operafelvételeket Monteverditől Mozartig tárgyaló kötet lapjain. Az egyik nagyszabású narratíva azt árulja el, miként gondolkodik Fodor Géza a műfaj fejlődéstörténetének egy meghatározó szakaszáról, a másik azt, hogyan rajzolja meg a műfaj e szakaszának *interpretációs* fejlődésvonalát. Nos, ez a sajátos és paradox „monográfiaélmény” a Verdi–Wagner-kötet kezébe véve még sokkal élénkebben megkísérti az olvasót. Egyfelől valóban kritikákat, recenziókat, elemzéseket olvasunk, alkalomszerűen, más-más időben és eltérő orgánumok (de főleg a *Muzsika*) számára fogalmazott írásokat, másfelől azonban a két nagy téma, Verdi és Wagner művészete, mint két mágneses erejű pólus, magába szívja az írások gondolati energiáját, és két súlyos-tartalmas tömböt alakít ki. A Verdi- és Wagner-kritikákból plasztikusan kirajzolódik nemcsak az, amit Fodor Géza e nagy operák és zenedrámák előadópraxisáról, de az is, amit e praxis tárgyról, a két nagy oeuvre-ről gondolt. Fodor Verdi- és Wagner-képe a maga komplexitásában ott rejlik a kritikákban, még ha ezt a képet nekünk magunknak kell is összeraknunk, mint az IKEA-vásárlóknak a lapra szétszerelt bútort a haza-

szállítás után. Ez így kissé talán fáradságos – de annál termékenyebb, mert így a cikkek az olvasó szellemi aktivitásának motorját is beindítják.

(„Aprópénzre váltott” zenetudomány) A „monográfiaélmény” értelemszerűen hívja elő a tudomány, a tudományosság fogalmát. Fodor Géza a *MI SZÓL A LEMEZEN?*-trológiában kritikusként lép elénk, de e körülmény nem feledtetetheti szellemi személyiségének rétegezetttségét. Gyakorlati színházi emberként gondolkodott az előadásokról, mérlegelve a pillanat erejét, interpretációs szándék és mű találkozásának hitelét, az előadói teljesítmény hatását, ám a mű elemzőjeként teljes filológusi apparátusát mozgósította, s mindezek mögött egy tudós felkészültsége és olthatatlan ismeretszomja rejtett: a vágy, mely minden érdemleges ismerni akar, amit valaha is a műről írtak, s találkozni óhajt valamennyi fajsúlyos előadással, megteremtve azok egymáshoz való viszonyításának és esztétikai értékelésének érzékeny hajszálérrendszerét.

Mindkét jelenségre idézhetek példát a trológia harmadik kötetéből: egyedülálló az a szenvedélyesen körültekintő alaposság, mellyel Fodor Géza *HALLGATJUK ÉS CSODÁLKOZZUK* című írásában nagyító alá veszi és értékeli az általa ismert összes (tizenhárom) *KÉKSZAKÁLLÚ*-előadást (*MI SZÓL A LEMEZEN?* III., 238–252.). És zavarba ejtő az az elfogulatlanság, mellyel a (Balzacot idéző) *LE CHEF D’OEUVRE INCONNU* című kritikái esszéiben (*MI SZÓL A LEMEZEN?* III. 38–49. – az *oeuvre* szó mind a cikk első oldalán, mind a *TARTALOMJEGYZÉK*-ben hibás helyesírással, *oeuvre*-ként, szerepel, egy esetleges utánnomáskor érdemes lesz javítani) a legtöbbször által csupán afféle „szép dal-lamok gyűjteménye” gyanánt (le)kezelt „romantikus operasláger”, a *HOFFMANN MESÉI* négy felvételét elemezve eredendően *filológiai* alapállásból indul ki, megismertetve az olvasóval a mű különféle alakjainak és kiadásainak történetét, az azok közti eltérést s azt a kritikai kiadást, Michael Kaye munkáját, amelynek ismeretében immár minden korábbi dokumentum mérlegre tehető. Az pedig már a hajthatatlanul következetes kritikus magatartás szép ráadás, hogy mindent átlátva és mindent tekintetbe véve sem tehet egyebet, mint azt, hogy kimondja (mert ebben az esetben minden tet-szetős *határozott állásfoglalást* mellőzve ezt kell

kimondania): „a HOFFMANN MESÉI 1907-ből származó standard változata érvénytelen; másrészt az előadási gyakorlat számára nem létezik kész darab, elvileg minden magára valamit is adó operai vállalkozásnak, amely előadását megkísérli, el kellene készítenie a maga változatát. A HOFFMANN MESÉI, az operairódalomnak ez az egyik alapműve tehát »ismeretlen remekmű«, sőt: nem is létezik – csak az interpretációtörténete.” Mindezt alighanem joggal nevezhetjük a szó legjobb értelmében „aprópénzre váltott zenetudománynak”. Érdemes felfigyelni arra is, hogy Fodor a HOFFMANN MESÉI-t magától értődő gesztussal nevezi „az operairódalom egyik alapművének”. Kétségtől az – de hány zenetörténész merete annak minősíteni az elmúlt fél évszázadban?

(A kritikus beszédmód demokratizmusa) Fodor Géza tehát apparátusában és mentalitásában egyaránt vérbeli tudós kritikus volt. De vajon ambicionálta-e kritikai írásaiban a tudósi magatartásformát is? Úgy hiszem, nem, sőt az írások számos-számtalan részlete mutatja, hogy a tudományos írásmódot (amelynek külsőséges eszközökkel történő fitogtatása manapság nem egy önmagát felstilizálni igyekvő fiatal hetilap- és havilapkritikus írásait teszi tetszelgővé s végző soron önleplezővé) kifejezetten kerülte. „Verdimél nem lehet tartósan manőverezni, driblizni, nála bizony elő kell jönni a farbával” – fogalmaz a nagy Verdi-szerepek komplex követelményeiről (bel canto-kultúra, drámai kapacitás, nagy hangterjedelem) töprengve egy széles fesztávú TRAVIATA-elemzésben (VERDI-ELŐADÁSOK A TECHNIKAI REPRODUKÁLHATÓSÁG KORÁBAN [1] TRAVIATA – MI SZÓL A LEMEZEN? II. 67–75.). Nagy kritikusok közül kevesen akadtak-akadnak, akiknek oly tökéletesen sikerült megnyilvánulniuk egy, a tudományostól teljesen eltérő, demokratikus beszédstílusban, mint Fodor Gézának. Hamarjában a Szabolcsi-tanítvány Kroó György neve kínálkozik analógiaként: neki, a jelentős tudósnak valóban sikerült ez; ő mesterét követve az értékközpontú, lehetőleg dicsérő, „poétikus zenekritika” műfaját művelte (a „lehetőleg dicsérő”-t úgy értem: tudatosan azokat az alkalmakat kereste, amikor a jóval találkozhat, s arról mondhat elismerőt), fényoszlopként értelmezett, nagy teljesítmények szószólójaként. Fodor Géza, Kroóval ellentétben, írásaiban (én legalábbis úgy érzem) minden volt, csak költő nem: ő egy rendkívül magasrendű és hallatlanul ro-

konszenzes kollokvialitás hangnemében ültetve képzeletben maga mellé olvasóját, s beszélgetett el vele, mint egyenlő az egyenlővel, a teljes tudományos felkészültség apparátusát maga mögött tudva – de maga mögött is hagyva, s helyette egy közvetlen, olykor töprengő tónust választva. Hallatlanul hasznos, mélyen humánus magatartás volt ez, amely – s ezt a zeneélet legkülönbözőbb szereplőivel beszélgetve, évtizedeken át tapasztaltam újra és újra – rendkívül sok hívet szerzett Fodor Gézának. Azon kevesek egyike volt, akiknek bírálatait minden művész elolvasta, érdeklődve várta, és a korábban negatív bírálatban részesültek is örömmel vették, ha ismét a kritikus látóterébe kerülhettek. Sőt: várták, hogy ismét odakerülhessenek.

(Alkat és lépték) Fodor Géza tehát beszélgetőpartnerünk volt kritikáiban. Milyen lélegzetvétel jellemezte kritikus beszédmódját? Epikus. Az ő műfaja a kritikai esszé volt, a tanulmány-méretű és –mélységű, elemző kritika. Személyiségéhez, alkatához, sőt tegyük hozzá: szakmai és emberi etikájához is a jelentős lélegzetű írások illettek, mert ezekben hódolhatott szenvedélyes részletező hajlamának; annak a késztetésnek, hogy tárgyát minden oldalról figyelmesen szemügyre vegye, ütköztesse a felvetődő érveket, ellenérveket, megfelelően saját, kivételesen fejlett kritikus lelkiismeretének, mely minden egyes alkalommal azt követelte tőle, hogy a lehető legalaposabban járjon a végére a dolgoknak. A dolgok végére járásnak, a szálak felfogólyölítésének ez a szándéka lehetett az, amely Fodor Gézát elvezette egyik legsajátabb kritikai műfajához, azokhoz a nagyszabású, terjedelmes esszékhez, amelyek az „összehasonlító kritikai zenetudomány” (imaginárius) műfajának törvényei szerint egy-egy nagy mű több előadását vették górcső alá, és a különféle interpretációs felfogásokat ütköztetve engedték, hogy az olvasó előtt maga az alkotás is kirajzolódjék. Ezekből a nagyszerű „kritikai kisenciklopédiákból” a Verdi-Wagner-kötetben is jócskán akad. Személyes kedvenceim közül említhetem a trilógia II. kötetéből a VERDI-OPERÁK DVD-N tízrészes (!) tanulmányosorozatának DON CARLOS-fejezetét (MI SZÓL A LEMEZEN? II. 218–231.) – azért éppen ezt, mert itt természetesen találkozik a mű problematikus volta és a benne megjelenő figurák zenei-jellemi problémagazdagsága – az ilyen

kompozíciók azok, amelyek elemzőként leginkább „helyzetbe hozták” a problémákra kivételesen fogékony gondolkodású Fodor Gézát. Nem állhatom meg, hogy ne idézzek a cikk végéről egy passzust, melyben egy általa különlegesen nagyra tartott énekesnő alakítását jellemzi. Példája lehet ez a néhány szó annak, mikor egy nagy kritikus egy nagy művészi teljesítmény komplexitását páratlan érzékletességgel, sűrítvényként tárja elénk: „*Waltraud Meier Eholija lehet, hogy valamikor főülműlható, de eddig elképzelhetetlenül komplex és nagyszerű, váratlanul ő az egész előadás (a darab?) legbonyolultabb, legizgalmasabb figurája. Egyszerre kiszolgáltatta az úrnője iránti szeretetnek és a Carlos iránti szerelemnek, egyfelől a hercegnői vér nemessége és a női nagyság, másfelől az érzelmi függés kicsinysege között hányódva, a királyné után az udvari élet centrumaként meghatározón, máskor szánalmasan kémkedve és tolvajja alacsonyodva, Carlost meghódítani próbálva és a király szeretőjévé alázkodva, magát kiadva és a háttérből intrikálva, fellelkesülten, féltékenykedve, büszkén és vad önváddal, gyűlölködve és nagylelkűen, elementáris érzelmi viharoként és drámai aktivitásként száguld együtt a cselekménnyel, s Meier ennek a sokfélelegnek minden erupcióját és árnyalatát győzi női zsenialitással, művészi eszközzel, orgánummal és énektudással (valamennyi csúcshangot diadalmasan föllángoltatva, s ha kell, kitartva) s kontrollált muzikalitással – óriási alakítás.*”

Fodor Géza alkatához tehát kétségkívül a nagy lélegzetű kritikai esszé illett. A sors azonban úgy hozta, hogy pályafutása végén kipróbálhatta magát a rövid lélegzetű, öt-hatezer karakternyi terjedelmű hetilapkritikákban is, az *Élet és Irodalom* hasábjain. A MI SZÓL A LEMEZEN? itt-most tárgyalt mindkét kötetének előnyös adottsága, hogy a hosszú írások mellett ott vannak a rövid *És*-kritikák is – ilyenekből a II. kötetben kevesebb van, a III.-ban több. Nyilvánvalóan az in *der Beschränkung zeigt sich erst der Meister* kihívását jelentette Fodor Géza számára, hogy szigorú terjedelmi keretek között is képes legyen önmagához illő mélységben megfogalmazni gondolatait. Kétségkívül mások ezek a kritikák, mint a terjedelmes tanulmányok, mások mindenekelőtt mondatszerkezeteikben, gondolatritmusukban, olykor talán szóhasználatukban is és érvelési technikájukban is. De ez a másság üdítő és felvillanyozó: megtapasztaljuk, hogy a nagy esztéta és elemző erre is képes volt, a tömörítés művészetére – nem hiába volt

dramaturg, tudta, mit kell elhagyni ahhoz, hogy a lényeg annál inkább kidomborodjék. A MI SZÓL A LEMEZEN? II. kötetéből az olvasó figyelmébe ajánlanám – de valóban csupán a példa kedvéért, mert sok egyebet is említhetnék – Fodor *És*-beli STIFFELIO-kritikáját, amelyben nemcsak egy figyelemre méltó DVD-t elemez, de sikerrel teljesíti azt a feladatot is, hogy felvillantsa a közönség előtt egy ismeretlen Verdi-opera érdekességét és értékeit (BŰN–BŰNHŐDÉS–MEGBŐCSÁTÁS? MI SZÓL A LEMEZEN? II. 156–158.).

(„**Emberi dolgok**”) Mások által már pengetett hírokat érintek Fodor Géza lelki beleérző és azonosulóképességéről írva, hiszen búcsúztatójában Kornis Mihály „empatikus zseninek” nevezte őt. A művészbártaí munkáját megértve elemző magánember empátiáján túl azonban nyilvánvalóan hangsúlyozni kell a nyilvánosság előtt megszólaló kritikus empátiáját is, amelynek speciális funkciója, amikor az énekes-színész privát alkatának felvázolása-megértése segíti a kritikust abban, hogy megértse és a maga keretei között értelmezze az alakítást is: vagyis ne várjon tőle lényegileg mást, mint amit a bőrből kibújni képtelen művész adhat. Jó pedagógus így gondolkodik, s a kritika mindig pedagógia is. *Funkcionálisan* persze nem mindig az, hiszen Luciano Pavarotti, Roberto Alagna, Renata Scottó vagy Bryn Terfel az idő- vagy térbeli távolság, illetve a kultúrák közti közlekedés hiánya miatt soha nem értesült s nem is fog értesülni Fodor Géza véleményéről – annál inkább értesült viszont minden kortárs magyar operaénekes, akiről írt, és sokuk művészi fejlődésében szerepet játszott Fodor Géza sohasem elnéző, de mindig megértő és humánus, a szó kompromittálatlan, nemes értelmében *építő* kritikája. Egy CARMEN-elemzés lapjain mindjárt kettős portrét kapunk két énekesről, de úgy, hogy azt is érzékelhetjük, hogyan válnak saját személyiségjegyeik a szerep, az alakítás fontos alkotóelemeivé: „*Baltsa Carmenjának csakugyan a diadalmas, kifelé indifferens, de rabul ejtő, mégis önmagában beteljesedő női szuverenitás a lényege. Ez a benyomás azonban kiegészül azzal a fontos tapasztalattal, hogy ebben semmiféle szerepet nem játszik a külső, egyszerűen szólva: a női szépség. Baltsától a »csinoságnak« minden olyan képzete távol áll, amelyet azért valamilyen fokon mégiscsak társítani szoktunk Carmen figurájához. Nőisége, lenyűgöző vonzereje kizárólag belső energia, pontosabban [a] belső*

energia külsővé válásának a következménye. Ennek a szikár, csontos, erős vonású nőnek hihetetlen érzéki ereje van. S ez az erő megajándékozta egy élménynyel, amiről nem is érzi, hogy csak élmény, nem pedig valóság: a szabadságéval. Carreras Don Joséja is kiteljesedik a színpadi látvány révén: eleinte a kisfiús báj és az anya iránti szeretet hitelessége még elfedi a függőségre való hajlamot, a belső bizonytalanságot és megkötöttséget-görcsösséget, aztán lépésről lépésre követhetjük az önkontroll elvesztését, egy jóra való ember kifordulását önmagából és száználmas férfiatlanná válását.” („A NAGY CSATATÉREN” – BIZET: CARMEN. MI SZÓL A LEMEZEN? III. 50–64.)

Mivel e szakasz címe „Emberi dolgok”, itt szeretnék szólni a számomra legkedvesebb Fodor Géza-i magatartásformák egyikéről, melyet a magam használatára „az önmagával vitatkozó zenekritikus” jelenségének nevezek. Ha jól emlékszem, írtam erről futólag annak idején, a *Holmi* Fodor Géza-émlékszámában is, de nem baj, most is szóba hozom, tanuljanak belőle a túlságosan is magabiztos kritikusok. Fodor Géza írásaiban – részben nyilván azért, mert e pillanatokban filozófiai műveltsége és a dialektika iránti vonzalma lép működésbe – gyakran tetten érhető, hogy a belső kételyeket nem mindig dolgozza fel és simítja el, néha a feldolgozás módja éppen az, hogy a kételyt kendőzetlenül elének tárja és *belekomponálja a kritikába*. A *MI SZÓL A LEMEZEN? II.* kötetében, egy már idézett írásban (*VERDI-ELŐADÁSOK A TECHNIKAI REPRODUKÁLHATÓSÁG KORÁBAN* [1] *TRAVIATA*) olvassuk a következőket (72–73. oldal): „*És még sincsen, nem lehet igazam. Mert nem lehet, hogy én Budapesten, a magam kommersz technikai apparátusai közvetítésével jobban tudom megítélni az 1994-es londoni előadást, mint a Covent Garden közönsége és azok a kritikusok, akik a tanúi voltak. Nem lehet, hogy – bármennyi manipuláció van is a „sztárcsinálásban” és egy világsiker felépítésében – mindenki tévedett, s csak nekem van igazam. Itt valami veszendőbe ment,*

ebben az előadásban és Gheorghiu alakításában lehegett valami, ami nem jön át a hang- és a képfelvételre, ami illékonyabb, mint más előadások titka és varázsa, melyek megítélésében nem szokott ekkora távolság lenni az általános értékelés és a magam benyomása között. Nem tudom, mert a dolog természetéből következően nem tudhatom, hogy mi az. Mindenesetre: ezúttal a kötelező fenntartásokon túl sem hiszek a CD-nek és a videónak – no meg magamnak.”

Mi pedig megtehetjük, hogy hiszünk annak, akiben ennyi termékeny kétely munkál.

E cikk elkészültének napjaiban néhány bekezdést írtam abba a könyvbe, melyben a hatvanéves Schiff András köszöntik itthoni tisztelői. Ebben többek közt azt üzentem az ünnepeltnek, hogy játékát sok egyéb mellett azért tartom nagyra, mert benne nem pusztán a gyönyörködtetés szándéka nyilvánul meg „szép hangok özöne” által, de a művészet erkölcschordozó erejébe vetett (ódivatú?) hit is mindig érvényesül. Fodor Géza kritikus művészetét pedig (talán nevezhetjük így) azért becsülöm legkivált, mert benne csak látszólag van szó előadásokról, rendezésekről, karmesterekről, tenorokról, szopránokról, Carmenről, Traviatáról, Taminóról és Parsifalról – az összes okfejtés és érvelés, az egész intellektuális és esztétikai konglomerátum mindig azáltal nyer értelmet, hogy a gondolatmenet végén ott az ember (vagy az Ember, kisbetűvel vagy naggyal, mindegy). Az operahallgatás és -nézés arra való, hogy megtudjunk egyet-mást magunkról, a társunkról, apánkról-anyánkról, fiunkról-lányunkról vagy a szomszédról. A boltban, a bankban, a metróban, az utcán operahősöket látok magam körül. Erről van szó. Hatalmas ismeretanyaga és imponáló éleslátása mellett Fodor Géza ezt az egyszerű igazságot is birtokolta, és a *MI SZÓL A LEMEZEN? II.* és *III.* kötetének minden lapján működik ez a tudás.

Csengery Kristóf