

lenségből kivezető egyetlen megoldást: a bennünk lakozó szerelmi érzés vállalását, s a beteljesülésre irányuló leküzdhetetlen emberi akaratot.

Ötvenhét elbeszélést tartalmaz Jékely gyűjteményes kötete. Igaz-e valamennyiükre mindaz, amit néhány rövid bemutatásával bizonyítani igyekeztünk? Elismerjük: nem teljesen. Vannak novellái, melyeket nehéz volna besorolni a „mitikus realizmus” kategóriájába, s vannak, amelyek csak félig-meddig ille- nek bele. Úgy véljük azonban, megállapításaink a többségre (s általában a job- bakra) állnak. Jékely a mindennapokban is az örök emberi dolgokra, a végső kérdésekre figyelt — s e létérzékelést és alkotásmódot az általunk felvázolt ten- dencia jellemzi tán a leghívebben. (*Magvető.*)

HAUBER KÁROLY

Fodor Géza: Operai napló

Manapság gyakorta ítélünk meg egy-egy embert a címei, tisztségei alapján. Annak alapján, hogy *micsoda*; pedig bizonyítanival sokkal fontosabb, hogy megis- merjük gondolkodásmódját, személyiségét, abból alkossunk véleményt, hogy az illető *kicsoda*. Fodor Géza esetében az első eljárás kényelmes hívei zavarba esnek. Ő ugyanis nem szerepel egyetlen lexikonban sem (vajh miért?), ahonnan adatait kileshetnék, másfelől hangzatos „tagja-elnöke-díjas” titulusokkal sem takarózik. Rövid életrajzok, ismertetések sem ismeretesek vele kapcsolatban. Így aztán a véleményalkotásnak egyetlen módja marad: *el kell olvasni az írá- sait*. Amit életéről, pályájáról tudok, azt is onnan bogarásztam ki. Negyvennégy évesnek számítom. Az ELTE Esztétika Tanszékén tanít, és dramaturg volt a legutóbbi időkig a Katona József Színházban. 1976-ban jelent meg *Zene és dráma* című kötete, amelyben a polgári dráma kialakulásával és Mozart operái- nak világképével foglalkozott. 1981-től hanglemez-recenziókat közöl a Hifi Magazinban, 1982—86 között pedig legtekintélyesebb zenei szaklapunk, a Muzsika operakritikusa. Most megjelent kötete, az *Operai napló* (Magvető, 1986, Elvek és utak) ezen két „foglalkozásának” eredményeit tartalmazza. „E kötet írásai kísérletek. Az első részben olvasható megemlékezésektől eltekintve ere- detileg kritikák, amelyeket 1981-től mint a Hifi Magazin hanglemez-, illetve 1982-től mint a Muzsika operakritikusa írtam magyar hanglemezeken megjelent operafelvételekről, valamint opera-előadásokról. Kezdetről fogva annak a kísér- letnek a jegyében jöttek létre, hogy a hanglemezkritikát és az operakritikát kiemeljem a ‚recenzió’ műfajából, és belinszkiyi értelemben vett kritikaként, azaz ‚mozgó esztétikaként’ műveljem.”

Az operákról mint lezárt műalkotásokról sokan írtak már esztétikát. Fodor könyvének újdonsága abban van, hogy szerinte „egy opera-előadást (színpadon vagy felvételen) ugyanolyan értelemben műalkotásnak lehet tekinteni, mint a hagyományos alkotóművészet műveit, egy szobrot, egy szimfóniát vagy egy regényt; önmagát hordozó, zárt, artikulált és teljes világot alkotó esztétikai kép- ződménynek, amely megformálásával a világot modellálja, világképet ad”. Tehát ő az opera-előadásról mint műalkotásról ír esztétikai igénnyel. Márpedig ebben a műfajban nem szokás, sőt teljességgel szokatlan, szinte egyedülálló az a sok- oldalú kérdésfelvetés, több szempontú végigelemzés, amely órá oly jellemző. Az operakritika hagyományosan a színházi intrikák, pletykák, indulatok, sztárolás mocsarába ragad, megragad a szépvolt-jóvolt-rosszvolt-nemtetszett szintjén;

hagyományosan a *jelzők* műfaja. Fodor az *állítványok szintjén* bírál. Határozott, konzisztens állításokban fogalmazza meg a véleményét. Nem *megítéli* a teljesítményeket, hanem a *mibenlétüket* akarja tisztázni.

Mindez két okból tarthat igényt az operainál szélesebb érdeklődésre. Először is azért, mert megállapításai gyakran mutatnak túl a műfaj keretein, *általános művészeti* kérdéseket világitanak meg. Nem annyira konkrét tudást, ismeretanyagot közvetít, hanem gondolkodásmódot, világ- és művészetlátást formál. Másodszor pedig példamutató *kritikusi etikája*. Nagy kincs ez ma, amikor nemcsak a művészetben, de a közéletben, a politikában is egyre kevesebb a hasznos, előrevivő bíráló (és a kritikát józanul fogadó, magábaépítő kritizált)!

A kötet három esszével kezdődik. Ez ars poetica jelentőséggel bír. Koncepciót, elkötelezettséget jelent, hogy Szabolcsi Bence-émlékezés került a kötet élére, és pontos ízlésdefiníció a másik két írás: Melis György és Ferencsik János a kritikus értékrend legmagasabb szintjét képviseli.

Ezek után az operakritikák sorjáznak. Nem az összes, csak a fontosabbak. Am ezekből is világosan kirajzolódik egy arcél. Kicsoda tehát Fodor Géza? Azaz milyen kritikus, esztétai jelleme.

Legfontosabb tulajdonsága az *alaposág* és a rendkívüli olvasottság, a széles körű *műveltség*. Előbb irodalmi, művészettörténeti alapot rak, s erre építi föl egy-egy konkrét produkció, alakítás értékelését. Nagyon fontosnak tartom — színház, opera esetében egyedülálló! —, hogy mindig *sok előadás alapján* alkot véleményt, amely vélemény így nagymértékben mentes lesz (a jelen műfajra oly jellemző) esetlegességtől; nem a napi formát, hanem a valós művészi értéket ábrázolja. Nem annyira az aktuális, hanem az általánosabb, tendenciaszerű jelenségek érdeklik igazán. Nem véletlen a címválasztás. Ennek az attitűdnek legadekvátabb műfaja az operai napló. (S az sem véletlen, hogy leginkább alkalmi írások maradtak ki e kötetből.) Egyáltalán: mindig az elvi jelentőségű elméleti konzekvenciákban bővelkedő problémákat keresi. Nincsenek kegyelt kedvencei és elítélt utáltjai, de ízlése azért van: például Melist nagyon szereti — Gregort nem; túlságosan könnyűnek, egyszerűnek találja.

Fodor Géza nem lokálpatrióta és nem világpolgár a szavak rossz értelmében. Nem kongatja a vészharangokat egy-egy rossz hazai előadás láttán, és nem hozsannázik neves vendégekről. Csak elemez, értékél. Mindig az *operai üzem* feltételeiből indul ki, körülnéz az Operaház *történetében*, a magyar színházi élet *jelenében* és a nemzetközi színpadon egyaránt.

A kötet írásai fejlődést mutatnak. Az első opusz, a könnyű kézzel írott Carmen még határozottan a hagyományos operakritika hangján szól, a Lohengrinben érezhetően birkózik az anyaggal, de hamar eljut a csúcsockig, a Don Giovanniról, a Pillangókisasszonyról, a Werherről vagy a Fidelióról írott tanulmányokkal. „A kritikairásnak ez a módja sokkal alaposabb elemzésekkel jár... s ennek komoly terjedelmi konzekvenciái vannak” — írja, s hozzátehetjük: stílusbeliek is. A nagy és mély anyag — természetszerűleg — terjedelmes mondatokban, nagy mennyiségű szakkifejezésben, hosszú, a figyelmet igénybevevő gondolatmenetekben ölt formát. (Ugyanakkor van egy elemi erejű sajátossága: a *szavak visszakapják eredeti jelentőségüket*. Nála minden idézőjelek, átvitt értelmek nélkül értendő; s mivel a rossz szokás a szavakat eltávolította jelentésüktől, hát állandóan idézőjelbe kell tennie őket és magyarázkodnia kell: „Kérem, ez itt pusztán az, ami.”) Az elemzések, gondolatmenetek szorossága miatt nemigen lehet tőle idézni. A fent elmondottak *üsztraiasara* mégis szeretnék érinteni két tanulmányt. Mindkettő alapvető jelentőségű. Az első (Operai napló 3.) *Ilosfalvy Róbert* Bánk bán-alakításával foglalkozik. Az operai Bánk-

paradigma szempontjából van egy megkerülhetetlen jelenség: *Simándy József* klasszikus alakítása. Ezt ma egyetlen Bánk bánt éneklő tenorista, de egyetlen kritikus sem kerülheti meg. Az összehasonlítás azonban leggyakrabban kimerül egy-egy sajnálkozó, nosztalgikus megjegyzésben. Fodor más utat választ: először Simándy Bánkját jellemzi, majd vele szemben, ennek fényében tárja föl Ilosfalvy alakításának lényegét.

„Simándy Bánk bánja mindenekelőtt *representatív személyiség* volt, olyan, akinek — mint Goethe Wilhelm Meistere mondja, a polgárral szembeállítva, a nemesemberről — »személye a nyilvánosság elé tartozik, s minél kiműveltebbek a mozdulatai, minél csengőbb a hangja, minél nyugodtabb és kimértebb egész lénye, annál tökéletesebb«. . . egy nemzeti eszményt tudott képviselni. Simándy eltalálta azt a hangot, amelyen egy nép, egy nemzet szívesen hallotta magát megszólalni, amelyben önmagáról alkotott legszebb elképzeléseit ismerte fel.”

„Ilosfalvy most visszahelyezi a szólamot operatörténeti kontextusába, és elsődleges értelmükben szólaltatja meg mindazokat a tipikus kifejezési formákat-karaktereket, amelyeket Erkel kora operazenéjéből vett át. . . Ilosfalvy változékonyabb temperamentumú, spontánabb, közvetlenebb Bánk, mint Simándy volt. Érzelemnyilvánításainak, reakcióinak világa szélsőségesebb, kontrasztosabb, változatosabb, váltásai élesebbek. . . Az operában természetesen elhalványodik a politikai pozícióknak, koncepcióknak, irányoknak az a Petur, illetve Bánk által képviselt alternatívája, amely a drámában alapvető jelentőségű. Ahogy azonban Ilosfalvy előadásában kivirágzik Bánk szólamának melodikus változatossága, a zenei evidencia szintjén kerül szembe egymással egy robusztusan elvakult, nemes, de korlátolt szenvedélybe beszűkült személyiség és egy szélesebb látókörű, a világot sokrétűbben, bonyolultabb összefüggéseiben felfogó és átlátó szellem. *Melis György* nagyszabású Petur-alakítása, amelyben — Verdi egy saját korai operáira vonatkozó megfogalmazását kölcsönvéve — »egy húr zeng, bár emelkedett hangú, de mindig ugyanaz«, és Ilosfalvy változatos hangvételű Bánk-alakítása jóvoltából az opera közegében reprodukálódik Petur és Bánk mélyebb, elvi jellegű, az érvényesség szférájában kibontakozó ellentéte.”

„Ilosfalvy Róbert Bánk bán-alakítása nemcsak önmagában kitűnő produkció, hanem fontos esemény a mű interpretációtörténetében is. Sajátos, kielezett drámaiságával és líraiságával visszamenőleg még egyszer kiemeli Simándy József jelképes Bánk-megformálásának csodálatos klasszicitását, és miközben konstatálhatjuk, hogy nélkülözi azt az egységes tartást és mindent átfogó alaphangot, amely annak klasszikus rangját megadta, s amelynél egy immár lezárult korszakot reprezentál a mű interpretációtörténetében és a magyar operakultúra történetében, a klasszicitás rangjáért cserébe egy új felfogás, egy új interpretációs paradigma előkészítésének, sőt exponálásának érdemét kell tulajdonítanunk neki, Ilosfalvy Bánk bánja nem klasszikus, de annál termékenyebb megformálás — miközben közelít a mű eredeti forrásvidéke felé, egyszerismind előremutat.”

A másik példázó cikk a „*Low Fidelity*” címet viseli, alcíme: Elmélkedés a magyar operakultúráról és -kritikáról a 60-as évek operafelvételei kapcsán. A szerző abból indul ki, hogy „az »aranykorszak« nagy művészei, akiknek alakításai szinte legendává emelkedtek, lemezzről bizony elég gyengék, kiábrándítóak.” Ahogy az MHV szépen sorjázó archív operalemez-kiadványairól *Székelly Mihályt* hallgatom — a probléma éles exponálása végett fogalmazok igazságtá-

lanul, keményen — egy énekművészeti romhalmazzal kell hogy szembenézzek.” Fodor ezen ellentmondásból kiindulva az operaműfaj lényegét fogalmazza meg.

„A műfaj egyes kivételes nagyságait nagy *énekes színészek*-nek szoktuk mondani, hogy világosan érzékeltessük, abból a ritka fajtából valók, amelyik képes visszaadni-megadni e művészet ősi és teljes értelmét. Csakhogy ez a szóhasználat nagyon pontatlan; az igazi operaszínpadi tehetség nem = énekművészet + színészi képesség, az igazi operai alakítás nem = énekes produkció + színészi produkció. Az operaszínpadnak azok a művészei, akiket nagy színészekként is szoktunk ünnepelni, valójában nem ugyanolyan értelemben nagy színészek, mint a drámai színészek, és drámai színházban többnyire egyáltalán nem állnak meg a helyüket, fogásaik, eszközeik, amelyek az opera közegében, a zenével-énekkal összekapcsolódva olyan pontosak és hatást fokozóak, néha egyenesen revelatívak, a drámai színjáték közegében, és egy tiszta szöveggel társulva többnyire kinosan idegenszerűek, oda nem illők, üresek, előzmény és következmény nélküliek, suták volnának. S itt nem stíluskérdésről, nem »áttanulható« technikáról van szó, hanem a színházművészetben belül a világnak is két merőben más artikulálási módjáról, két radikálisan különböző művészi rendszerről.”

Az idézeteket, a jellemzést folytathatnánk, ám gyanítom, hogy sokkal többet nem tudunk elmondani az adott terjedelemben erről a 637 oldalról, erről a kivételes okosságú emberről.

Mindezek után nem tudom, sajnálkozzak-e vagy örüljek annak, hogy Fodor Géza magateremtett műfajában befejezte működését.

„... Az Operaházhoz hívtam fődramaturgnak Fodor Gézát, zeneéletünk legkiválóbb operaszakértőjét, akinek úgyszólván korlátlan tudása nem csupán elméleti, hanem gyakorlati kérdésekben is megnyilvánul, tökéletesen ismeri a színház működését és az előadásokat.” — nyilatkozta róla nemrég Petrovics Emil. S valóban, Fodor Géza 1987. január 1-től a Magyar Állami Operaház fődramaturgja lett. Eddig figyelt, ügyelt, véleményt írt — ezentúl *tehet* is. Alkalmazhatja elméletét, s most már nemcsak Operai naplójának második kötetét várjuk tőle, hanem izgalmasabb, jobb, „helyesebb” opera-előadásokat is! (Magvető.)

MÁROK TAMÁS

Hankiss Elemér: Diagnózisok 2.

„A társadalmi tudat különböző szféráinak rendszeres, empirikus vizsgálata, néhány fontos kezdeményezés ellenére, még csak az első lépéseknél tart... Nem tudjuk, legalábbis a publikált szakirodalom nem tudja, hogy a különböző társadalmi csoportok, rétegek hogyan gondolkoznak a világról, az életről, önmaguk sorsáról, az ország múltjáról, jelenéről és jövőbeli kilátásairól; keveset tudunk arról, hogy milyen világkép, milyen értékek, normák, célok, félelmek, vágyak, törekvések mozgatják őket. A társadalmi tudat ma még mélyen belesüllyed a második társadalom ismeretlen szféráiba.” (284. l.)

Volt valaha egy irodalmár. Úgy hívták: Hankiss Elemér. Nem véletlenül aposztrofálok éppen irodalmárként egy szegedi folyóiratban, a Tiszatájban, mivelhogy ilyenén minőségében volt köze Szegedhez. S nem is kevés. Mert a