



[Pintér Tibor](#)

A HANGLEMEZARCHEOLÓGUS

LVI. évfolyam, 47. szám, 2012. november 23.

Az **ÉS** könyve novemberben - *Fodor Géza: Mi szól a lemezen? II. kötet, Verdi és Wagner.*
 Szerkesztette Várady Szabolcs, a diszkográfiát, a tárgy- és névmutatót összeállította Várady
 Éva. Typotex Kiadó, Budapest, 2012. 560 oldal, 5600 Ft

Ötszázhatvan sűrűn szedett oldal két mester operáinak hang- és videofelvételeiről: Fodor Géza összegyűjtött kritikáinak második kötetét tartom a kezemben. Ha lehet mondani, e kötet még lélegzetelállítóbb, mint az első volt, noha Fodor Géza föltehetőleg megróna e jelzőért: hatásvadászatot, csinnadrattát látna benne. De mégis, az elsőben a sokszínűség fegyverezte le az olvasót, Monteverditől Lisztig – ahogy az alcím mondja –, sok szerző, olykor az alig ismertek alig ismert művei, és persze a két zseni: Monteverdi és Mozart. A másodikban a Verdi- és Wagner-művek előadásainak értelmezései a koncentráció olyan szintjét érik el, amelyek végső alakjukban a hanglemezkritika nehezen meghaladható formáját öltik. Fodor Géza kritikai életművének leghatalmasabb vágata e kötet. Ha a legfelületesebben, azaz a hangfelvételek számából indulunk ki, akkor nem hiszünk a szemünknek. Csak néhány példával illusztrálva a mennyiséget, tíz alatti felvételszámokat szóba se hozva: Verdi esetében 18 *Falstaff*, 19 *Traviata*, 13 *Aida*, 12 *Don Carlos*; Wagner esetében 17 *Tannhäuser*, 15 *Lohengrin*, 13 *Trisztán és Izolda*, 11 *Nürnbergi mesterdalnokok* rögzítésének értelmezésével találkozunk a kötetben. (Nem a szövegekből számláltam meg a felvételeket: az első kötethez hasonlóan e másodikban is Várady Éva rendkívül alapos, hatvanoldalas diszkográfiájára támaszkodtam.) S még mindig a számoknál maradva, Fodor Géza *Verdi-operák DVD-n* című tíz részből álló sorozatának zárómondatait idézve: „Egy év alatt 21 Verdi-opera – 84 DVD. Olykor jó mulatság volt, olykor távolról sem volt az. S hogy férfimunka-e, ítélje meg a néző-olvasó!” (263.) E felkiáltó mondat büszkesége, mely egyáltalán nem volt jellemző vonása a szerzőnek, teljesen világosan mutatja Fodor önreflexióját is: igen, ekkora mennyiség érdemi elemzése mi más, ha nem férfimunka.

Sok esetben kritikákat kötetben kiadni nem érdemes. Az adott előadások már a múltéi, és idővel senki sem emlékszik sem a darabokra, sem az előadókra, rosszabb esetben a szerzőkre sem. A hangfelvétellel azonban más a helyzet, mert éppen az előadóművészet legádázabb ellenségét lett képes több-kevesebb sikerrel legyőzni: az időt. A hangfelvételek bármikor velünk lehetnek, és ha azt firtatjuk, érdemes-e Fodor Géza hanglemez- és zenei videó-kritikáit kötetben kiadni, akkor nem kétséges a válasz, hiszen e kritikák anyaga soha nem vész el az időben. A hallgató, ha olyan előadást hallgat, melyről a szerző írt, akkor bátran felütheti, s tájékozódhat a műről, az adott előadásról, létrejöttének körülményeiről, más előadásokhoz való viszonyáról. Ennek a kötetnek már első ránézésre is van praktikus szerepe: kalauzként szolgál a lemezhallgató közönség számára. Ugyanakkor ennél lényegesen többről is szó van.

Fodor Gézát a hanglemezfelvételek iránti évtizedek alatt sem apadó szenvedélye vezette ahhoz a zenekritikában valójában általa megteremtett műfajhoz, mely jobb híján kritikai esszének nevezhető. A lemezkritika-írás mögött egy nagy szenvedély állt: a gyűjtés. Fodor Géza Szerb

Antal-i értelemben vett könyvembersége párosult a *lemezemberséggel*. E gyűjtőszendvedély természetesen az LP-vel, a hosszan játszó lemezzel kezdődött, majd a nagy boomot a lemeztársaságok által megindított médiumcsere okozta, hiszen rendszerváltáskori hazai viszonyaink tágabbá válása egybe esett a '80-as évek végi, '90-es évek eleji piac hatalmas lendületével, mely elsősorban a gyűjtők hanghordozó-cseréjére, és csak másodsorban az új felvételek készítésére épült. A VHS-kazetták majd a DVD-k megjelenése pedig azt eredményezte, hogy a teljes zenei-drámai produkció vált elérhetővé, és ez nagyban elősegítette Fodor Géza gyűjteményének kiterjedésének. Mindez persze a legtöbb gyűjtőről elmondható. De amikor a zeneesztéta, a tanár, az operakritikus és a gyakorló színházi dramaturg egyúttal gyűjtő, akkor olyan sajátos fókuszpontba kerülnek a gyűjtemény darabjai, melyek a szakértelem és a személyesség kettősségében egészen eredeti fényben mutatkoznak meg. A kötetben Fodor hatalmas gyűjteményének kiválasztott darabjai a legalaposabb analízis alá kerülnek. S az analízis útjai kirajzolják a zene egészen kifinomult hermeneutikai térképét. Fodor kiindulási pontja, hogy a mű kotta formájában majdhogynem idea, és minden egyes előadás hol jobb, hol rosszabb megtestesülése a műnek. E megtestesülések mindig egyediek. Még a legrosszabb előadás esetében is: ezért méltó még az is a figyelemre, noha ez nem jelent dicséretre méltó figyelmet. Azt azonban meg kell mondani, hogy miben áll figyelemre nem méltó figyelemre méltósága: ez a kritikus egyik nagy feladata. Csakhogy Fodor tisztában volt azzal is, hogy a mű ideáját a kritikus csak az egyes előadásokból mint tükörképekből rakja össze magának, és ez egy megkerülhetetlen és vállalandó szubjektívizmushoz vezet, vagyis nagyot csalódik az, aki objektív kritikát akar művelni és olvasni. A kritikus és esztéta ezen a ponton elválik a zenetudóstól. A zenetudós számára a kottában álló jelek alkotják a művet, számára az nem idea. A kritikus és esztéta számára az egyedi felhangzás az idea megtestesülése. Mármost a kritikus számára az lesz a kérdés, hogy mely sajtóságok összessége adja ki épp az adott megtestesülést, és ebben a zurnálkritikától eltérő módon a hang sajátossága, milyensége és minősége csupán egy szempont.

Ami Fodort művelődéstörténetileg a leginkább foglalkoztatta, az imádott műfajának a kultúrában betöltött szerepe és a kultúra állapotát visszatükröző sajátossága volt. Mit árul el a világ állapotáról egy adott Verdi- vagy Wagner-felvétel? Természetesen ez nem válaszolható meg csak az „adott” felvétel analízisével. Így került mindinkább előtérbe Fodor pályáján az összehasonlító hangfelvétel-kritika, amelynek a középpontjában az a cél állt, hogy át akarta látni legalább a remekművek *teljes* interpretációtörténetét. Ez a kritikai attitűd magába olvasztja az archeológus munkáját is. A zene interpretációs archeológusa a letűnt idők felvételeinek régésze, de célja több, mint a studiózott anyag megismerése és megismertetése: értő és közvetítő viszonyba akarja állítani eredményeit a mű későbbi és legfrissebb kortárs megtestesüléseivel. Mivel szerzőnk figyelmének középpontjában csak teljes operafelvételek állnak, ez a folyamat nagyjából az 1930-as évektől pontosan a szerző halálának évéig, 2008-ig ível. Természetes, hogy még a lemezarcheológus sem ismerheti a hangfelvétel történetének minden egyes darabját. De célja az, hogy lehetőség szerint minél több felvétel értelmezésével kirajzolódjon egy-egy mű interpretációtörténete. Nem véletlen, hogy e vaskos kötet két főhőse Verdi és Wagner. A XIX. század második felének és a teljes XX. század repertoárjának két pillérééről van szó. (A harmadik pillér Mozart, a róla szóló írások az első kötetben találhatók.)

Mind a Verdi-, mind a Wagner-felvételek vonatkozásában döntő jelentőségű az a tapasztalat, hogy Fodor Géza számára az opera utóbbi ötven éve hanyatlástörténet. „Mégis: nehezen megkerülhető és lelkileg nehezen feldolgozható tény, hogy a régi és az új felvételek közvetlen összehasonlíthatóságából kiderül, a produkciókat többnyire nem csekély formátumkülönbség választja el egymástól a régiak javára és az újak kárára. A konzervatív hallgató sokszor úgy

érezheti, egyes műveket bizonyos régi, már-már etalonnak számító előadásuk után nem is érdemes, teljesen céltalan újra felvenni, hiszen a lehetséges produkció úgyszólván összemérhetetlen lesz nagyszerű elődjével, a kultúra története iránt érdeklődő azonban éppenséggel ezt a hanyatlástörténetet fogja érdekesnek találni. De akár ilyen, akár olyan pozícióból vetjük össze a régi és az új interpretációkat, az újabbakhoz kisebb-nagyobb mértékben frusztráció fog társulni.” (328.)

A rezignáció alapvetően áthatja a kötetet, legalábbis az énekművészek tekintetében. Ennek az az átalakulás az alapja, hogy a XX. század első felében az operajátékban az énekesek voltak a meghatározók, később a karmesterek, majd a rendezők. A rezignáció Fodornál alapvetően az énekes teljesítményekre adott reflexió. Számára a nagy énekesek azok, akik az általa oly gyakran használt szóval élve kongeniális produkciókat alkottak. Némi esetlegességgel, de nem alaptalanul három-három meghatározó név: Wagner esetében Lauritz Melchior, Wolfgang Windgassen és Kirsten Flagstad, Verdi esetében Maria Callas, Boris Christoff és Plácido Domingo. Az utolsó generáció grand seigneur-je Domingo, és ami utána van, Rolando Villazónnal vagy Anna Netrebkóval az élen, az már az alászállás jegyeit hordozza magán, még ha akad is számára egy-egy üdítő kivétel. Több mint árulkodó, hogy a két részből álló, 13 *Tannhäuser*- és 13 *Lohengrin*-felvételt elemző óriáskritika címe ez a *Lohengrin*-idézet: „*Das süße Lied verhallt...*”, vagyis az „*Édes ének elhal...*” (III. felv. 2. jel.).

A karmesterek esetében is hasonló a helyzet. Míg a régi olasz, kitűnő, de gyakran teljesen elfeledett repertoárkarmesterek után a nagy karmestertitánok, mint Solti, Karajan vagy Giulini kezén hatalmas alkotások jönnek létre, úgy a fiatalabb generáció már gyengébb, koncentrációját vesztettebb, diffúzabb vagy részletekbe vesző manierista miniatüristák, de persze itt is akad pozitív kivétel, például James Levine személyében. Ha Schiller *Don Carlos*ának két kezdősorával kellene jellemezni az operakultúra utóbbi minimum harminc, de inkább ötven évét, akkor „Aranjuez tündöklő napjai / Elmúltak már...”.

Azonban az operajátszás hanyatlástörténetének során a harmadik, legfrissebb meghatározó irány, a rendezői színház felfrissítette az opera vérkeringését. Ezért is lényeges, hogy a kritikákban a szerző életének utolsó tíz évében mennyire dominánssá válnak a videofelvételek, és általuk a rendezések analízisei, és így a professzionális zeneértő helyett inkább a gyakorló dramaturg szempontjai válnak fontosabbá. Harry Kupfer, Patrice Chéreau, Jean-Pierre Ponnelle, Luc Bondy, Franco Zeffirelli és egy sor más rendező alakítja át legalábbis a Wagner-opera színpadi világát. Fodor számára ugyanis a Verdi-opera hallatlan közvetlensége miatt nem alkalmas terep a rendezői színház lényegi újraalkotó tendenciája számára, s ezek a kísérletek rendre fiaskónak bizonyulnak a kritikus szemében.

Ha ilyen szomorú, csata utáni kép fogad minket a mai operajátszás terén, felmerülhet az olvasóban a kérdés, miért fektetett a szerző ennyi energiát vállalkozásába, mely teljes életművének tekintélyes részét adja? Miért ez a megszállottság, ha az aranjuezi napokból immáron semmi sem maradt? A válasz egyúttal kézenfekvő és paradox: a hangfelvételek ugyan mindig a múlt emlékei, de ezek a múltbeli művek a zenehallgatás aktusában állandóan jelen idejűvé válnak, velünk vannak, függetlenednek keletkezésük idejétől, és éppen ezért kell megrajzolni a különböző interpretációtörténeteket. A médiakultúrában ugyanis az idő bizonyos mértékig felfüggesztetté válik: minden felvétel jelenkori, mert a jelenkori hallgató hallgatja, az esztétikai távolságtartás a zenében lényegesen komplikáltabb, mint a társzművészetekben. Erről Fodor így ír: „A médiakultúra fokozatosan, de biztosan átalakítja időérzékünket, lassan elhomályosítja, s végül talán majd ki is oltja történeti szemléletünket. A folyamat a hangfelvétellel kezdődött. Csak az operánál maradván: amióta – a húszas évek végétől fokozatosan, majd

a hatvanas évektől robbanásszerűen – különböző korstílusú operaelőadások váltak gyakorlatilag egyidejűvé, ezek potenciálisan esztétikai érvényesség tekintetében is aktuális alternatívái lettek egymásnak. Más szituáció ez, mint az irodalomtörténet gyakorlati egyidejűsége az írásbeli rögzítettség, a könyv jóvoltából. (...) De itt már belép valami, ami bonyolítja a helyzetet, miként az irodalomban a drámánál is: az előadás, az interpretáció. Az a tény, hogy nem a tiszta esztétikai alapviszony érvényesül, hogy a művészet mint megtörténés nem a mű és a befogadó »face to face« kapcsolatában megy végbe, hanem egy újabb művész(et) közvetítésével, messzemenő következményekkel jár.” (277.)

E messzemenő következmények némelyikét a fentiekben érintettem. De érzésem szerint a szerzőt az az ethosz mozgatta a leginkább, hogy a médiakultúrában a történeti szemlélet elsatnyulását a történeti reflexió erejével legalábbis megakadályozza. Persze világtörténeti tendenciákkal, jelen esetben magával a történetiség felfüggesztődésével, hasztalan szembe menni. Viszont fel kell mutatni azt a történeti kontextust, amelyben az adott interpretációk egyáltalán értelmezhetők. Egyszerű és kiélezett példával élve, bizonyosságát kell annak adni, hogy miért is más az a kultúra és idő, amelyben az operaszórá José Cura, szemben azzal a kultúrával és idővel, amelyben az operaszórá Franco Corellinek hívták.

 [nyomtatás](#)