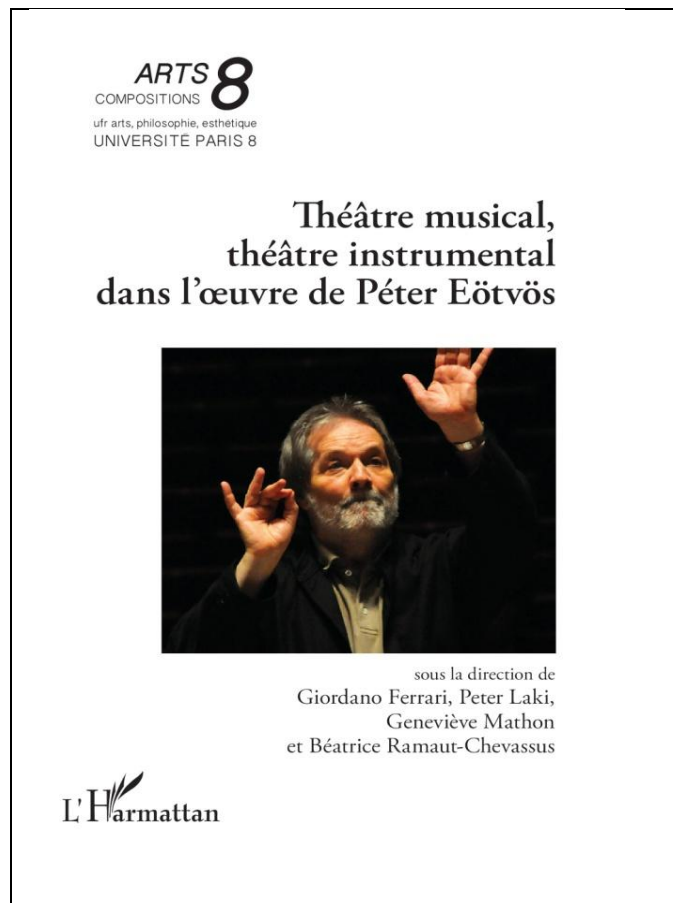


# Hallhatóvá tenni a láthatót, láthatóvá tenni a hallhatót

*Eötvös Péter színházi univerzuma egy francia tanulmánykötet tükrében\**

1



Eötvös Péter nyolcvanadik születésnapja alkalmából 2024 januárjában nemzetközi tudományos konferenciát rendeztek Párizsban. Az ott elhangzott előadások szerkesztett és kibővített változatai azóta tanulmánykötetben is megjelentek (L'Harmattan, Párizs, 2025). Grabócz Márta konferencia-szervezői elgondolásának egyik legnagyobb érdeme, hogy tudatosan kerül a szakmai belterjességet, ami figyelemre méltó módon érzékelhető magában a könyvben is: zenetudósok mellett irodalomtudósok, esztéták, zeneszerzők és Eötvös Péter közvetlen munkatársai tárgyalják műveit a korai hangszeres kísérletektől az utolsó operáig. Egyes tanulmányok külső nézőpontból közelítenek életművéhez, mások szinte az alkotóműhely belsejéből engednek rálátást annak folyamataira. A különböző perspektívák nem kioltják, hanem erősítik egymást.

A kötet legfőbb tanulsága nem egyetlen elemzéshez vagy fogalomhoz kapcsolódik, hanem ahhoz a feltűnő összhanghoz, amely a legkülönbözőbb megközelítések mögött kirajzolódik. A szerzők más műveket vizsgálnak, más kérdéseket tesznek fel, mégis újra és újra ugyanahhoz a problémához jutnak vissza: mi biztosítja Eötvös Péter rendkívül sokszínű művészetének egységét?

A kérdés korántsem magától értetődő. Eötvös maga is gyakran hangsúlyozta, hogy műveinek nincs közös stílusa. Mindegyik más nyelven beszél, más hangzásvilágot teremt, más zenei logika szerint épül fel. Tudatosan kerülte az önismétlést, nem saját személyiségét kívánta újra és újra kifejezni, hanem mindig az adott mű világát akarta megszólaltatni.

A tanulmányokat olvasva mégis fokozatosan kirajzolódik egy mélyebb összefüggérendszer, amely összekapcsol olyan műveket, mint a *Három nővér*, az *Angyalok Amerikában*, *Az álmok hídján mentem át*, az *Álmatlanság*, a *Paradise Reloaded*, a *Valuska*, sőt látszólag tisztán hangszeres kompozícióit is.

## A zeneszerző mint rendező

A kötet tanulmányainak egyik legfontosabb felismerése, hogy Eötvös Péter számára a színház nem műfaj, hanem gondolkodásmód.

Első pillantásra ez meglepőnek tűnhet. Bár életművének egyik legfontosabb vonulatát a *Három nővértől* a *Valuskáig* ívelő operák alkotják, a szerzők egybehangzóan érvelnek amellett, hogy a színházi gondolkodás jóval túlterjed a színpadi műveken. Jelen van hangszeres kompozícióiban, elektronikus műveiben, sőt a legelvontabb zenei szerkezetekben is.

Eötvös gyakran említi, hogy operaszerzőként önmagára a mű első rendezőjeként tekint. Ez nem pusztán metafora, hanem alkotói módszerének egyik kulcsa. A szöveggönyv keresésekor nem elsősorban irodalmi vagy filozófiai szempontok vezérlik, hanem az, hogy a választott irodalmi anyag olyan képeket hívjon elő, amelyekből hangzó világ épülhet. A komponálás így nem egyszerűen zenei anyagok megszervezése, hanem egy elképzelt színpadi tér akusztikai felépítése.

A kötet több szerzője hangsúlyozza, hogy Eötvös műveiben a hangok nem csupán megszólalnak, hanem cselekszenek: belépnek, reagálnak egymásra, konfliktusba keverednek egymással, majd eltűnnek. A zenei folyamat ezért sokszor nem témák kibontakozásaként, hanem eseménysorként érzékelhető. Ezt ragadja meg találóan a *théâtralité sonore*, a „hangzó színpadszerűség” fogalma, amely szerint a dráma nem a zene mellett jelenik meg, hanem magában a hangzásban ölt testet.

Giordano Ferrari a *Három nővér* elemzése során azt mutatja meg, hogy a vokális és hangszeres szölamok viszonya önmagában is dramaturgiai jelentést hordoz. Simon Obert *Az álmok hídján mentem át* kapcsán „akusztikus színpadról” beszél, ahol az elbeszélő, a hangszeres szólisták és a térben mozgó hangok együtt hozzák létre a drámai folyamatot.

Ez utóbbi mű különösen jól példázza Eötvös szemléletét. A zeneszerző maga is rendhagyó alkotásnak tekintette, és egy ideig bizonytalan volt abban, operának nevezhető-e. A szöveg nem énekelt formában hangzik el, a hangok viszont folyamatos mozgásban vannak a térben, mintha maguk is szereplőkké válnának. A hallgató így nem kívülről figyeli az eseményeket, hanem egy álomszerű akusztikai világ részesévé válik.

A későbbi *Lady Sarashina* ugyanabból az irodalmi alapanyagból született, mégis egészen más megoldást választ. Míg *Az álmok hídján mentem át* az álom logikáját akusztikai eszközökkel teremti meg, addig az opera hagyományosabb színpadi keretek között dolgozza fel ugyanazt a történetet. A két mű jól mutatja, hogy Eötvöst

nem a műfaji kategóriák érdekelték, hanem az, miként lehet egy adott világot a lehető legérzékletesebben megszólaltatni.

Ugyanez a szemlélet hangszeres műveiben, mint például a *Chinese Opera* vagy a *Korrespondenz* is felismerhető, nemkülönben az „anti-anti-oratóriumként” elgondolt *Hallelujában* (*Oratorium balbulum*), vagy a *Cricket Music*ban: egyiknek sincs hagyományos értelemben vett cselekménye, mégis olyan benyomást keltenek, mintha láthatatlan színjáték zajlana bennük. Eötvös művészetében a színház nem a felgördülő függönnyel kezdődik, hanem ott, ahol maga a hang eseményé válik.

### A képzelet színháza

Eötvös Péter hangszeres művei ilyenformán nem írhatók le maradéktalanul a hagyományos koncertzene kategóriáival. Még azok a kompozíciók is erőteljes szcenikus karakterrel rendelkeznek, amelyekben nincs sem szöveg, sem énekhang, sem konkrét cselekmény.

A *Chinese Opera* elemzése során Chen Fan éppen ezt a sajátosságot vizsgálja. A cím első pillantásra félrevezető: a mű valójában nem opera, hanem hangszeres kompozíció. Mégis olyan zenei folyamat születik benne, amelyet alapvetően színházi gondolkodásmód szervez.

A kínai opera hagyományában az ütőhangszerek ritmusai és hangzásai jól körvonalazott dramaturgiai funkciókat töltenek be: szereplőket, helyzeteket és cselekvéseket jelölnek. Eötvös átveszi e hangzások egy részét, de kiszakítja őket eredeti kulturális közegükből. A kínai és a nyugati hangszerek eltérő hangszínei, artikulációi és megszólalásuk eltérő zenei logikája nem stiláris elegyet hoz létre, hanem akusztikai konfrontációt.

A feszültség így nem valamilyen történetből, hanem itt is magukból a hangzásokból születik. Chen Fan szavaival élve absztrakt dramaturgia bontakozik ki: a hallgató úgy érzékeli a konfliktust, hogy közben semmiféle konkrét cselekményt nem követ. Ebben meghatározó szerepe van a térnek. A hangok mintha egy képzeletbeli színpad különböző pontjairól érkeznének, ahol a szereplők helyét hangszínek és zenei gesztusok veszik át.

Hasonló következtetésre jut Béatrice Ramaut-Chavassus is, aki a *Cricket Music* és az *Insetti galanti* világát vizsgálja. Eötvöst nem a természeti hangok utánzása érdekli, hanem az, miként alakíthatók át a rovarvilág ritmusai és hangzástilánának mintázatai zenei szervezőelvekké. A természet nem öncélú inspirációs forrás, hanem olyan hangzó struktúrák tárháza, amelyek új dramaturgiai lehetőségeket nyitnak meg.

A kötet több ponton François-Bernard Mâche törekvéseivel, távolabbról pedig Bartók természetihang-inspirációival állítja párhuzamba ezt a szemléletet. A hangsúly azonban mindvégig ugyanoda kerül: nem a hangforrás eredete a lényeges, hanem az a kifejező és dramaturgiai szerep, amelyet egy adott mű egészében betölt.

Hasonló elv tapintható ki a vonósnégyesre írt *Korrespondenz*ben is. Kiindulópontját Leopold és Wolfgang Mozart levelezése adja; a szövegek magánhangzói meghatározott rendben hangmagasságokká és akkordokká alakulnak át. Laki Péter elemzése ugyanakkor világossá teszi, hogy ez a kódolás csupán a kompozíció egyik rétege. A zenei folyamat valódi drámai karakterét a vonósnégyes

hangszereinek dinamikája, tempója, játékmódja alakítja. A hallgató nem a kódot érzékeli, hanem két ember kapcsolatának érzelmi hullámszámát. A rejtett szerkezet így nem eltávolítja a művet a drámától. Ellenkezőleg: felerősíti annak hatását.

#### A kísérletezés mint alkotói magatartás

Eötvös Péter pályájának egyik legfeltűnőbb vonása a folyamatos megújulás igénye. A kötet tanulmányai több oldalról közelítik meg ezt a jelenséget, mégis ugyanarra a következtetésre jutnak: a kísérletezés nem pályakezdő avantgárd attitűd volt nála, hanem egész alkotói gondolkodását meghatározó magatartás.

A zenetörténeti összefoglalások gyakran a költői évekre, az elektronikus zenei kísérletekre vagy az IRCAM-mal kialakított kapcsolatra helyezik e vonatkozásban a hangsúlyt. A kötetből azonban árnyaltabb kép bontakozik ki. Az elektronika, a térbeliség, az új hangzások vagy a különböző kompozíciós eljárások sohasem önmagukért érdekelték.

Andreas Krause találóan „nyughatatlan perfekcionista” nevezi Eötvöst. A megfogalmazás nem csupán legendás alaposágára utal, hanem arra is, hogy a már megtalált megoldásokat sem tekintette véglegesnek. A kötet több tanulmánya idézi vagy parafrázálja azt a gondolatát, hogy minden új kompozíció új kérdésfelvetés. Operáit tudatosan akarta egymástól különbözővé tenni: következetesen ellenállt annak, hogy saját stílusa formulává merevedjen.

E szemlélet a korai elektronikus művekben éppúgy jelen van, mint a későbbi operákban. Ifjabb Kurtág György az 1974-es *Elektrochronik* elemzésében nemcsak egy jelentős kompozíció történetét rekonstruálja, hanem azt a szellemi közeget is, amelyben Eötvös Stockhausennel együtt dolgozott. A technológiai kísérletek célja itt sem maga a technológia, hanem a hallgatói tapasztalat határainak kitágítása.

Ugyanez érvényes a térbeli hangzás alkalmazására is. A hangforrások mozgása, dialogikus viszonya vagy a szokatlan akusztikai elrendezések nem pusztán effektusok, hanem dramaturgiai szerepet töltenek be: a hallgató nem kívülről éli át a hangzó világot, hanem annak részesévé válik.

A kötet arra is rámutat, hogy Eötvös természeti hangjelenségek iránti érdeklődése ugyanebből a szemléletből fakad: a rovarhangoktól a beszéd prozódijáig mindig azt kutatta, miként válhat a valóság zenei jelentéshordozóvá.

Ebben az értelemben a kísérletezés nem egyszerűen alkotói módszer, hanem művészi magatartás. Az önismétlés következetes elutasítása és az a meggyőződés, hogy minden új műnek saját törvényeit kell megteremtenie, egyenesen vezet a kötet következő visszatérő témájához: az írás és újraírás kérdéséhez.

#### Az újraírás alkotói kényszere

A kötet egyik legizgalmasabb visszatérő témája az *écriture* és *réécriture*, az írás és újraírás kérdése. Nem csupán azért, mert több tanulmány közvetlenül is foglalkozik vele, hanem mert különösen élesen világít rá Eötvös alkotói szemléletének egy újabb alapvonására.

A zenetörténetben nem ritka, hogy egy komponista később visszatér korábbi műveihez. Eötvös esetében azonban az átdolgozás nem kivételes esemény, hanem az alkotói folyamat szerves és természetes része. A kötet számos példát sorol a kisebb korrekcióktól a radikális újragondolásokig. A háttérben nem technikai elégedetlenség vagy perfekcionista javítgatás áll, hanem az a meggyőződés, hogy egy mű jelentése nem egyszer s mindenkorra rögzített.

Különösen világosan mutatja ezt Könyves-Tóth Zsuzsanna tanulmánya a *Die Tragödie des Teufels* és a *Paradise Reloaded* kapcsolatáról. Eötvös nem egyszerűen átdolgozta korábbi operáját, hanem lényegében új művet alkotott. A hangsúly Lucifer alakjáról Lilithre helyeződött át, ezzel együtt viszont az opera jelentéshorizontja is alapvetően megváltozott. A két mű így nem ugyanannak a kompozíciónak két változata, hanem két különböző válasz ugyanarra a kiinduló kérdésre. Ráadásul az elsőt Eötvös vissza is vonta.

Hasonló folyamat tárul fel Pedro Amaral *Valuska*-elemzésében is. Az elvetett vázlatok rekonstruálása azt mutatja, hogy Eötvös a maximális drámai koncentráció érdekében már késznek tűnő részleteket is hajlandó volt újragondolni vagy elhagyni. Az újraírás itt nem bizonytalanság, hanem a mű drámai erejének pontosítását szolgáló alkotói gesztus. Így született például *A szerelemről és más démonokról* (*Love and Other Demons*) „budapesti változata” is 2017-ben, amikor Eötvös Péter több jelenetet átírt az operaházi bemutató számára.

Ugyanezt támasztja alá Grabócz Márta írása, amely a Beckett *Hamvak* (*Embers*) című rádiójátékából kiinduló *Now, Miss!* több évtizedes átalakulási folyamatát követi nyomon. A hangszerelés, a forma és a programzenei kiindulópont többször is megváltozik, miközben – Grabócz meggyőző érvelése szerint – a mű „kifejező szerkezete” végig változatlan marad. A jelentést nem elsősorban az irodalmi háttér vagy a program hordozza, hanem az a mélyebb formai rend, amely valamennyi változatot összekapcsolja.

A kötet egészéből az a kép rajzolódik ki, hogy Eötvös számára a zenemű nem valamiféle önmagába záruló „tárgy”, hanem folyamatos párbeszéd az anyaggal. Az újraírás ezért nem utólagos korrekció, hanem az alkotás természetes folytatása: új nézőpontok, új hangsúlyok, új dramaturgiai lehetőségek keresése és felismerése.

## A láthatatlan dráma

A korábban már érintett műveket is felidézve, újra és újra hangsúlyoznunk kell, hogy a színházi gondolkodás nemcsak a hangzó események felszínén van jelen, hanem a kompozíciós szerkezet mélyét is áthatja. A dráma nem merül ki a közvetlenül érzékelhető színpadi történetekben, lehatol a zenei anyag struktúráinak legbelső rétegeiig, így a hallgató akkor is érzékeli jelenlétét, ha a rejtett összefüggéseket nem tudatosítja.

A különféle kódolási eljárások, hangközszimbolikák, hangszínbeli megfeleltetések vagy az intertextuális kapcsolatok szövevénye első pillantásra a huszadik századi és a kortárs zene ismert konstrukciós technikáinak tűnhetnek. A kötet szerzői azonban szinte egybehangzóan érvelnek amellest, hogy Eötvös esetében ezek sohasem öncélú intellektuális játékok, hanem a drámai jelentés hordozói.

Giordano Ferrari *Három nővér*-elemzése ezt különösen érzékletesen mutatja meg. A szereplőkhöz kapcsolódó hangszínek, a vokális és hangszeres rétegek viszonya, valamint a tér dramaturgiai megszervezése egyaránt azt szolgálja, hogy a zene ne kísérje, hanem maga hozza létre a színpadi történetet. A hangzás így nem pusztán zenei jelenség, hanem a drámai tér egyik meghatározó alkotóeleme.

A Wagner óta ismert vezérmotívum-elv Eötvösnél gyakran inkább hangszínekhez, semmint dallamokhoz kapcsolódik. Ferrari nyomán joggal beszélhetünk „vezérhangszínekről”: egy szereplő jelenlétét vagy belső világát nem visszatérő motívum, hanem egy hangszer, egy hangzáskarakter vagy egy jellegzetes akusztikai tér teszi érzékletessé, amely valósággal a színpad akusztikai díszleteként működik. A *Három nővér*ben a mikrofonokon és hangszórókon keresztül megszólaló harmonika, amelyet tipikusan orosz hangszerként érzékelünk, „az események időtlenségét, a történelemből való kiszakítotttság érzetét jelképezi.” A *Valuskában* a basszusklarinét a belső monológok hordozójává válik.

A kötet egyik legfontosabb felismerése éppen az, hogy Eötvösnél szerkezet és kifejezés nem választható el egymástól. Ezt a tanulságot foglalja össze a Grabócz Márta által kiemelt „kifejező szerkezet” fogalom is, amely különféle megfogalmazásokban többek írásában felbukkan: a mű jelentését nemcsak témája vagy szövege, hanem magának a formájának a kibontakozása hordozza.

## Nyelvek között

Ha a kötet egyik nagy témája a hangok dramaturgiája, a másik kétségkívül a nyelv kérdése. Kevés kortárs zeneszerző életművében játszik olyan meghatározó szerepet a többnyelvűség, mint Eötvös Péter operáiban.

Orosz, angol, francia, német, spanyol, japán és magyar szövegek jelennek meg műveiben (sőt a *Szerelemről és más démonokról* című operában még a joruba is), a kötet szerzői pedig egybehangzóan mutatnak rá, hogy Eötvös számára a nyelv nem csupán jelentéshordozó, hanem zenei-akusztikai anyag is. A különböző nyelvek ritmikája, hangsúlyrendszere, hangképzése és prozódiaja alapvetően meghatározza a zenei formálást.

Claude Coste írása különösen érzékletesen mutatja be ezt a *Le Balcon* elemzésén keresztül. Eötvös nem egyszerűen megzenésíti a francia nyelvet, hanem újrateremti: olyan stilizált beszédmódot alakít ki, amely egyszerre őrzi a francia nyelv karakterét és távolodik el a mindennapi beszédétől. A jeles francia irodalomtudós arra is felhívja a figyelmet, hogy a zeneszerző által hivatkozási pontként említett sanzonhagyomány sem egységes; Eötvös éppen ennek sokféleségéből alakítja ki saját zenei nyelvét.

A kötet szerzői hangsúlyozzák, hogy ugyanez a jelenség az orosz, az angol vagy a magyar nyelv esetében is megfigyelhető. A nyelv nem egyszerűen hordozza, hanem alakítja is a zenét. Molnár Szabolcs tanulmánya nyomán különösen jól látszik ez a *Valuska* magyar és német változatának összevetésében: a fordítás nem pusztán a szavakat, hanem a zenei anyagot is módosítja, hiszen a hangsúlyok, a ritmusok és a mondatívek megváltozása szükségszerűen hat a kompozíció egészére. A nyelv Eötvösnél valóban alkotótárssá válik.

Orbán Jolán tanulmánya más nézőpontból közelít ugyan, mégis hasonló következtetésre jut. Jacques Derrida dekonstrukció-fogalmának segítségével azt

mutatja meg, hogy Eötvös operái nem egyszerűen adaptálják irodalmi forrásait, hanem lebontják azok felszíni rétegeit, hogy feltárják drámai szervezőelvüket, majd ezt építsék újjá zenei formában. A dekonstrukció ebben az értelemben nem filozófiai „illusztráció” vagy „megtámasztás”, hanem az alkotói módszer egyik lehetséges értelmezése.

Orbán Jolán értelmezése jól kapcsolódik a kötet egészének gondolatmenetéhez. Legyen szó a hangszeres művek dramaturgiájáról, a rejtett szerkezeti összefüggésekről vagy az újraírás gyakorlatáról, a tanulmányok újra és újra ugyanarra a törekvésre mutatnak rá: a felszín mögött kirajzolódó szervezőelv feltárására.

Mi marad a stílusból, ha nincs stílus?

A kötet egyik legizgalmasabb kérdését Farkas Zoltán fogalmazza meg: létezik mindennek dacára mégis Eötvös-stílus?

A kérdés első pillantásra paradoxnak tűnik. Eötvös – mint láttuk – maga is több helyütt hangsúlyozza, hogy minden új művében más zenei nyelvet keres. Nem önmagát kívánja ismételni, hanem mindig az adott dráma, történet vagy szöveg számára legmegfelelőbb hangzást akarja megtalálni. Operái és hangszeres művei ezért tudatosan ellenállnak minden egyszerű stílári besorolásnak.

Valóban nehéz közös zenei nevezőre hozni a *Három nővért*, az *Angyalok Amerikáiban*, a *Paradise Reloaded*-et, a *Sleeplesst* vagy a *Valuskát*. Más nyelvek, más irodalmi források, más dramaturgiai modellek és eltérő hangzásvilágok jellemzik őket. Ugyanez igaz a hangszeres életművére is, amely a korai elektronikus kísérletektől a nagyzenekari kompozíciókig rendkívüli változatosságot mutat.

A kötet tanulmányai mégis nyilvánvalóvá teszik, hogy e stílári sokféleség mögött felismerhető egy mélyebb alkotói azonosság. Nem hagyományos értelemben vett stílus, nem visszatérő harmóniák, dallamfordulatok vagy kompozíciós formulák rendszere, hanem egy következetes alkotói magatartás.

Farkas Zoltán Weöres Sándor nyomán az „Eötvös-griff” fogalmát idézi fel. A „griff” ebben az összefüggésben nem stílust, hanem kézjegyet jelent: azt a sajátos módot, ahogyan egy alkotó birtokba vesz egy témát, ahogyan közelít hozzá, majd saját világának részévé formálja.

A kötet tanulmányai alapján ez a „griff”, ez a sajátos alkotói kézjegy nem egyetlen stílusjegyen ragadható meg, hanem a drámai gondolkodás, a hangzás dramaturgiai szerepe, a nyelvek iránti érzékenység és a folyamatos megújulás következetes egységében. Mindenekelőtt abban, hogy Eötvös számára – és ez nekünk immár evidencia – a zene szinte mindig drámai természetű. A hangszeres kompozíciókban is drámai viszonyokat és folyamatokat érzékelünk. A hangszínek, a téralakítás, az elektronika és a nyelv sajátosságai egyaránt a dramaturgia eszközei.

Paradox módon tehát épp a folyamatos változás teremti meg az életmű egységét. A kötet egyik legfontosabb felismerése, hogy Eötvös művészetében a sokféleség és az egység nem egymást kizáró fogalmak. Az életművet nem a stílus állandósága, hanem egy következetesen végigvitt alkotói szemlélet tartja össze, az életmű egységét nem a hasonlóságok, hanem e gondolkodásmód állandósága teremti meg.

Hallhatóvá tenni a láthatót, láthatóvá tenni a hallhatót

Ha a kötet egészét mégis egyetlen gondolat köré kellene rendeznünk, aligha valamelyik elemzés vagy fogalmi újítás kínálná a legtalálóbbs összefoglalást. Inkább az a felismerés, amely a legkülönbözőbb tanulmányokból fokozatosan bontakozik ki: Eötvös Péter művészetének középpontjában a látható és a hallható kölcsönös átalakítása áll.

A kötet szerzői ezt a kérdést is más-más oldalról közelítik meg. Van, aki az operák dramaturgiájában mutatja meg, más a hangszeres művek „hangzó színpadszerűségében”, a nyelv zenei szerepében, a tér dramaturgiai jelentőségében vagy a kompozíciók rejtett szerkezeteiben. A megközelítések eltérnek, következtetések azonban feltűnő következetességgel ugyanabba az irányba mutatnak.

Van azonban a könyvnek egy másik, kevésbé kézzelfogható, mégis fontos tanulsága is. Az olvasó idővel arra lesz figyelmes, hogy a szerzők jelentős része nem „Eötvös Péterről”, hanem egyszerűen „Péterről” beszél. A tudományos tanácskozások világában ez korántsem magától értetődő. Nem a kritikai távolság hiányát jelzi, hanem azt, hogy a konferencián megszólalók, vagyis a kötet szerzői közül sokan személyes emlékeket, közös munkákat és hosszú szakmai kapcsolatokat is magukkal hoznak.

Ez a személyes dimenzió a kötet egészének hangulatát is meghatározza. Nem csökkenti a tanulmányok tudományos igényét, inkább sajátos mélységet kölcsönöz neki. Az elemzések mögött végig érezhető az a tisztelet és kíváncsiság, amely nélkül egy ilyen sokszínű életmű aligha lenne ennyire sok oldalról megközelíthető.

A kötet ezért nem csupán Eötvös Péter műveiről szól. Egy alkotói magatartás dokumentuma is. Arról a soha nem lankadó kíváncsiságról szól, amely minden új műben új kérdéseket keresett, és arról a szellemi közösségről, amely ezt a gondolkodásmódot ma is továbbviszi. Kevés tanulmánykötet képes egyszerre ilyen elemző pontossággal és ilyen természetes emberi közelséggel felidézni egy alkotó világát. Talán ez a legszebb bizonyítéka annak is, hogy Eötvös Péter szellemi öröksége ma sem lezárt múlt, hanem eleven jelenlét.

Balázs István

\* A francia kötetben szereplő magyar szerzők írásait a [MAGYAR ZENE 2024/3. számában](#) olvashatjuk. Orbán Jolán tanulmányát *Vendégbarátság, ellenségesség, vendégszeretetgyűlölet. Eötvös Péter: Sleepless (2021)* címmel, a [MAGYAR ZENE 2024/4. száma](#) közölte. Megyeri Krisztina *Eötvös Péter Love and Other Demons című operájának dramaturgiája és kifejezőeszközei* című doktori értekezésének tézisei, valamint Könyves-Tóth Zsuzsanna doktori értekezésének tézisei: *Átdolgozás, újraalkotás vagy folytatás? Eötvös Péter Die Tragödie des Teufels és Paradise Reloaded (Lilith) című operái*, elérhetők a ZENEAKADÉMIA honlapján. A könyvben olvasható tanulmányaik lényegi gondolatait összefoglalva megtaláljuk e két helyen: [MEGYERI KRISZTINA \(BUDAPEST, 2013\)](#), [KÖNYVES-TÓTH ZSUZSANNA \(BUDAPEST, 2023\)](#).