

FODOR GÉZA

Keserű pohár

■ ERKEL FERENC: BÁNK BÁN ■

Legfőbb ideje volna, hogy a szakemberek után a közönség előtt is teljes súlyosságában jelenjen meg a tény: az az opera, melyet 1940 óta színpadról, rádióból, hanglemezekről Bánk bán címen ismereni lehet, nem azonos Erkel Ferenc Bánk bánjával. Miként a Hunyadi László 1935-ben, úgy a Bánk bán is 1939-ben radikális átdolgozáson esett át – Rékai Nándor, Nádasdy Kálmán és Oláh Gusztáv új darabot szabott ki Erkel és Egressy Béni operájának anyagából, s e művelet során a zenének hozzávetőleg egyötöde hulladékként veszendőbe ment. Ma már – tekintve, hogy az Alpha Line Stúdió 1993-ban elkészítette, majd három CD-n közreadta a zeneileg eredeti, teljes operát – elvileg ismereni lehet a hiteles művet, de ez a lemezfelvétel nem bizonyult elegendőnek ahhoz, hogy fordulatot hozzon a darab megszokás által gátolt színpadi interpretációtörténetében. Mivel itt mély beidegződések állnak szemben a művészi érzékenységgel és nyitottsággal, engedtessek meg felidézni a magam útját a Bánk bánhoz.

Kilencéves koromban, 1952-ben az *Erkel* című film jegyzett el az opera műfajával. Az első opera, melyet láttam, a *Hunyadi László* volt az Erkel Színházban, 1954-ben, tizenegy éves koromban. Még ugyanabban az évben eljutottam az Operaházba, a *Bánk bánra*. Az akkor klasszikus szereposztással láttam: II. Endre – Jámbor László, Gertrúd – Palánkay Klára, Bánk bán – Simándy József, Melinda – Osváth Júlia, Tiborc – Radnai György, Petur bán – Fodor János, Biberach – Melis György, Ottó alakítójára nem emlékszem, az előadást Komor Vilmos vezényelte. Nagy egyéniségek nagy együttése volt ez; akkor még nem tudhattam, hogy későbbi korokban az Opera soha többé nem fog tudni kiállítani ezzel felérő *Bánk bán*-szereposztást. Az előadás örösi hatást tett rám, néhány mozzanatára ma is élesen emlékezni vélek. De aztán megismertem az operairodalom akkor nálunk játszott szeptét, s Mozart, Verdi és Wagner darabjaiba beleszeretve eltávolodtam Erkelétől, szimplának és triviálisnak éreztem őket. Egyetlen *Bánk bán*-részlet égett belém: 1956-ban, az október 23-át követő napokban, amikor feszülten vártuk a rádióból a híreket, az *Egmont-nyitány* mellett a Bánk–Petur–Biberach-jelenet felvételét játszották naphosszat újra meg újra. Ma is félelmetes emlékem. Legközelebb 1959-ben láttam a *Bánk bán*t, azon az ünnepi héten, amellyel az Operaház fennállásának hetvenötödik évfordulóját ünnepelte, de akkor már ironikus távolságból, kicsit le is nézve követtem az előadást. Utána huszonöt évig nem láttam a darabot. Persze a kapcsolatomban nem szakadt meg velem; megvettem és tanulmányoztam az 1958-ban megjelent zongorakivonatot, olvastam Vámosi Nagy István és Várnai Péter kis könyvecskéjét, az átdolgozás akkor meggyőzőnek tűnő apológiáját (*Bánk bán az operaszínpadon*. Zeneműkiadó, 1960), majd nyolc évvel később Erkel tömör elemzését a műről, amiből kiderül, hogy szerzője a kor operai ábrázolásművészeinek tökéletes ismeretében és nagyon tudatosan komponált (*Magyar Zenetörténeti Tanulmányok*. Írások



Gulyás Dénes (Ottó) és Kertesi Ingrid (Melinda)

Erkel Ferencről és a magyar zene korábbi századairól. Szerkesztette Bónis Ferenc. Zeneműkiadó, 1968). És különben is: a *Bánk bán* zenéje a levegőben van, körülengi az embert – szóval szisztematikusan foglalkozás nélkül is tudtam a darabot. Amikor 1982-ben a Muzsika operakritikusa lettem, nemcsak a bemutatókat recenzáltam, hanem figyeltem a repertoár-előadásokat is, így többször is láttam a *Hunyadi Lászlót* és a *Bánk bán*t. Akkor tudatosodott bennem, hogy mi is a bajom ezekkel a darabokkal. A *Hunyadi* szinte egészében azt a benyomást keltette, hogy nem komplett opera, inkább úgy hatott, mint egy operavázlat, mégpedig ígéretek vázlat egy olyan operához, amely igen jó lehetne, ha rendszeren ki volna dolgozva, és végig volna komponálva. Jobbnál jobb zenei gondolatok követik egymást, de valahogy semmi sincs kifejtve, semmi sem futja ki a formáját, semmi sem épül ki egészé, aminek van eleje, közepe és vége, minden felbemarad, kurtán-furcsán intéződik el, beteljesületlenül hagyva az önmaga keltette várákozást. S ugyanezt éreztem a *Bánk bán* első felvonásában, a második felvonásbeli Bánk–Tiborc-kettős utolsó, *allegro energico* szakaszánál és a harmadik felvonás második képében is. S akkor, 1985-ben a Hungaroton egyszer csak kiadta a *Hunyadi László* új felvételét, az 1935-ös átdolgozás után – zeneileg – visszatérve Erkel eredeti kompozíciójához. Azonnal kiderült, hogy a primitív-séger az átdolgozás a felelős; a felvételtől egy igen jó, formailag tökéletesen korrekt és legfőként komplett operát lehetett hallani, egyszerre minden elnyerte a maga természetes formáját

és dimenzióját, a számok a maguk egyensúlytörvényei szerint épültek ki, arányosan és architektonikájukat megmutatva. Ráébredhettünk a méret, a terjedelem jelentőségére; a zenei gondolatok, megszabadulva a rövidítés által rájuk kényszerített mesterséges korlátoktól, kifejtették lehetőségeiket; most mindennek volt eleje, közepe és vége, általában minden szám kifutotta a formáját, s így kiadta a tartalmát – beteljesítette az önmaga által keltett váraozást. Egyszerűsége azt is felismerni és megérteni véltem, hogy mi motiválta az Erkel-operák átdolgozásait. Ezek a művek a XIX. század első fele olasz és francia operájának idiomatikum formáit és hangvételeit egyesítik a magyar-magyaros zene akkori formáival és stílusával. A XX. század első felének és közepének operai ízlését a verizmus révén áttöréshez segített realizmus határozta meg. Mind a bel canto-, mind a francia opera kikerült az érdeklődés köréből. Ha a korszak olaszopera-felvételeit hallgatjuk, azt tapasztaljuk, hogy brutálisan megcsonkították Rossini, Bellini és Donizetti, sőt Verdi műveit is, a realista dráma jegyében kiirtva belőlük a zenei „formalizmust”. Magyarországon az ízlésnek ehhez a korlátoltságához egy további motívum is hozzájárulhatott. A magyar operakultúrában *A kékszakállú herceg várától* kezdve a *Háry Jánosig* és a *Székely fonóig* jelentős kísérletsorozat bontakozott ki a nemzeti zenedráma nem internacionális minták szerinti, hanem népi alapokon való megteremtésére. Radnai Miklós igazgató támogatta ezt a törekvést, 1933-ban pedig, háromévi rendezőgyakornokság, majd Kodálynál folytatott zeneszerzés-tanulmányok után visszatért az Operaházba Nádasdy Kálmán, az ügy szenvedélyes elkötelezettje. A törekvés szinte természetes módon talált szövetségesre a XIX. századi orosz népi zenedrámban, elsősorban persze Muszorgszkijban. Figyeljük csak meg az Operaház műsorát: Radnai 1930-ban felújítja a *Borisz Godunovot*, 1936-ban bemutatják Nádasdy fordításában a *Hovanscsinát*, 1938-ban ugyancsak Nádasdy fordításában az *Igor herceget*. S közben sor kerül 1935-ben a *Hunyadi László*, majd 1939-ben a *Bánk bán* radikális átdolgozására. Talán nem irreális a feltevés: az Operaház haladó szellemű „vezérkara” mélyen átlátta és átélte, hogy a magyar operairodalomból éppen az hiányzik fájdalmasan, ami az oroszban megvan, s amit a három bemutatott orosz opera képvisel a legmagasabb fokon, és úgy vélték, hogy Erkel legjobb

operáiban benne rejlenek egy hasonló operatípus kezdeményei, s ezeket ki lehetne szabadítani a XIX. századi olasz és francia opera formai konvencióiból, és – bartóki kifejezéssel – „szigorú foglatban” koncentrálni lehetne, miáltal a lehető legnagyobb tisztasággal, erővel és hatékonysággal mutatkozna meg mindaz, ami ezekben az operákban lehetőség szerint a legértékesebb. Magyarán: mintha Nádasdyék – a szövegek könyvek átköltőjeként álljon itt az ő neve a „stáb” szimbólumául – megpróbálták volna a *Hunyadi Lászlót* és a *Bánk bánt* a nyugat-európai operatípusoktól eltávolítani és az orosz népi zenedráma lapidáris, robusztus, felrészón primitív stílusához közelíteni. Csakhogy Erkel operazeneje teljesen másképp koncipiált, egészen más az anyaga, mint az orosz népi zenedrámaé. Témái nem olyan magvasak, inkább kantábilisan kibomló, nem olyan teherbírók formailag, hanem biztos formai keretet kívánnak mozgásterükül. Az átdolgozás, főleg a húzások következtében a *Hunyadi* zenei gondolatai nem lapidárisak lettek, hanem csökevényesek, nem erőteljesebbek, hanem gyengébbek, az operák pedig nem kompaktabbakká, hanem vázlatosabbakká váltak, nem magasabb rendűekké lettek, hanem primitívekké, s nem az őszerejű, csak a szimpla megnyilatkozás értelmében.

A *Hunyadi László* felvételének tapasztalatai alapján tervbe vettem a *Bánk bán* eredetijének megismerését, ez azonban egyéb munkáim miatt egyre halasztódott. 1986-ban az Opera dramaturgja lettem, s ebben a minőségemben ért az élmény: Pál Tamás zongora mellett az első felvonás példáján demonstrálta az Opera művészeti vezetése számára, hogy Erkel eredeti *Bánk bánja* mennyivel teljesebb, logikusabb, egyszóval: jobb a játszott átdolgozásnál, s lelkesen képviselte azt az álláspontot, hogy ideje volna visszatérni az eredeti műhöz. Könnyen meggyőződtem, mert igazolta sejtéseimet. De tekintve, hogy a két műsoron levő Erkel-opera közül a *Hunyadi* előadása volt a kopottabb, előbb azt kellett felújítani. Akkor már az eredeti *Hunyadi László* elkötelezett híve voltam, és dramaturgként részem volt az elhatározásban, hogy ne az 1935-ös átdolgozás, hanem Erkel eredeti, hiteles kompozíciója legyen felújítva az Erkel Színházban, s ez 1989-ben meg is történt. A kísérletnek azonban nem lett folytatása, mert az Operát 1990-től irányító új vezetés a *Bánk bánt* 1993-ban ismét átdolgo-

Miller Lajos (Tiborc) és Molnár András (Bánk)



zott formájában újította fel. Addigi tapasztalataim alapján már biztos voltam benne, hogy rossz döntés született, de a felújítás készületlenül ért, még nem ismertem eléggé az eredetit, így hát amikor újra kritikusként írtam a produkcióról, nem feszegettem a változatok problémáját, hanem más kérdésekkel foglalkoztam. 1993-ban volt Erkel halálának századik évfordulója, s a jubileum és a felújítás alkalmából Tallián Tibor nagy tanulmányt írt a Muzsikába (*Meghalt Erkel – éljen Rékai? Plaidoyer az eredetiért*. Muzsika, 1993/7; 8), melynek első része a lapnak ugyanabban a



Massányi Viktor (Petúr) és Keszei Borbála (Melinda)

számában jelent meg, mint az én előadás-kritikám, s egyszerre szégyenítette meg az Opera szellemi restségét és az én felkészületlenségemet. Tallián pontról pontra kikezdzhetetlen érveléssel bizonyította be, hogy az 1939-es átdolgozás, ha a tetszetős felszín mögé hatolunk, eszmeileg és dramaturgiai zavaros, olykor egyenesen abszurd, zeneileg primitív, művészetikailag elfogadhatatlan, míg Egressy és Erkel hiteles műve – néhány kétségtelen fogyatékosága ellenére – eredeti szellemi kontextusába visszahelyezve nagyon is ép, koncepciózus, emelkedett szellemű és meggyőző alkotás.

Az átdolgozás zavarosságára, sőt abszurdítására álljon itt egyetlen példa. Tudni való, hogy az eredeti operában Petur bán

szerepe a bordal körüli jelenetre korlátozódik, ezzel szemben Biberachnak jelentős intrikusi – jagói – szerep jut. Az átdolgozók, akiket az előbb feltételezett készületesen túl az is motivált, hogy az operát Katona József drámájához is közelebb vigyék, meg akarták fordítani a két szerep arányát. Tallián nagyon pontosan írja le, hogy valójában mi történt: „Biberach és Bánk párbeszédéből szabták ki Bánk és Petur új kettősének anyagát, amelyet (Katonára hivatkozva) az opera elejére illesztettek, hogy Petur alakját jobban kiemeljék, s hogy Bánkot megmutassák államférfiúi nagyságában. Mi is történik itt? A Biberachtól elorzott nagyszabású, de »rossz« indulattól fűtött zenével az átdolgozók egyfelől felpamacsolnak a drámai vászonra egy intrikusból lett lázadót (ez lenne Petur rehabilitációja). Másfelől a kétségbeesés és lázadás zenéjét, amit Bánk a Biberach-duettben intonál, az átdolgozás lojális, a nemzet lázongó természetét feddő, Peturt térdre kényszerítő szószathoz illeszti – az eredeti jelentést kimondottan az ellenkezőjére fordítva. Az eredeti (Bánk a királynéról): »Méglopva a család szent tűzhelyét! Az nem lehet – s ha mégis? – oh igen!... Ó vett reá sikamlós nyelvvel, hogy nómet udvarába hozzam el.« Az átdolgozás (Bánk a lázadásról, a dráma második felvonását balog módon összesűrítve): »Földülni nemzetünk szent tűzhelyét... Ti lázadók, mi szörnyű döreség! Ha vétkezett is, szent a trón nekem, Megsérteni királyném nem engedem!« A kontrafaktúrának sikerül a nemzetet becsempésznie, de annál rosszabb a nemzetre nézve: míg az eredetiben a királyné a tűzhelygyalázó, az átdolgozásban a lázadók. Hogy ezzel a nemzeti önazonosság tudata mit nyert?» Az átdolgozók bizonyára nem voltak tudatában, hogy amikor a dallamhoz annak eredeti karakterével ellentétes szöveget illesztnek, voltaképpen Erkel elemi operaszerzői kompetenciáját vonják kétségbe, mint ahogy annak sem, hogy éppen ők nem hallják a zene jelentését.

Tallián tanulmánya nyilvánvalóvá tette számomra, hogy nem halogathatom tovább a *Bánk bán*-problémával való szembenézést. Szerencsére a Zenei Antikváriumban éppen elcsíptem az 1902-es, Rózsavölgyi által kiadott, ritkán felbukkanó zongorakivonatot, melynek textusa mindaddig a mű minimálisan hiteles korpuszának számít, amíg egy majdani kritikai kiadás nem módosítja ismereteinket. És szerencsére 1994-ben megjelent az eredeti kézirat alapján készült hangfelvétel. Amikor meghallgattam, két és fél óra alatt az evidencia erejével eldőlt számomra a kérdés: a kultúrtörténeti alapon ugyan érthető 1939-es átdolgozás eljátszotta történelmi szerepét, mára érvénytelenné vált, s csak Erkel eredeti zenei kompozíciója tekinthető nemcsak történetileg érdekes dokumentumnak, hanem ma érvényes műalkotásnak is. Az alapélményt pontosan fogalmazta meg Tallián a lemezzről írott recenziójában: „Hallgatva az előadást így, hogy minden szereplő akkor lép fel, amikor fel kell lépnie, mindegyik mindent elénekel, amit a szerző a szájába ad, és akkor énekel el, amikor el kell énekelnie; így, hogy külön-külön minden jelenet azt tartalmazza, amit szerzőik beléjük írtak, s az eredeti jelenetek az eredeti sorrendben, az eredeti felvonásokká összeállva követik egymást, nem kétséges többé: a *Bánk bán* mindvégig egészséges, igen sok helyen felvillanyozó, kivételes pillanatokban pedig felemelő koncepcióját valósítja meg a jelentékeny XIX. század közepi operadramaturgnak, Erkel Ferencnek” (Holmi, 1994/7).

Magam ilyen hosszú úton jutottam el Erkel eredeti művéhez, s azért bátorkodtam felidézni ezt a személyes történetet, hogy érzékeltessem: a mély beidegződésnek, a megszokásnak kicsoda inercijája van. De ha képesek vagyunk tisztességesen átadni magunkat a tényeknek, eljön az igazság pillanata, elválik egymástól a hiteles és az érvénytelen. E hosszú út végén a *Bánk bán* 1939-es átdolgozását ma már elfogadhatatlannak tartom.

Egyébként a jelenkori operajátszás világtrendje is az eredeti műnek kedvez. Az operajátszásban tudniillik a hatvanas évek

végétől látszólag ellentétes folyamat zajlott le, mint a színházban. Míg a színház mindinkább elszakadt a „Literaturtheater”-től, s autonóm művészetként nem a dráma interpretálásának tekintette magát, hanem a szövegeket nyersanyagként kezelve, tetszés szerint módosítva a produkciót mint önálló értelmű színházi műalkotást fejlesztette ki, addig az operajátzásban a partitúrához, az autentikus műalkozóhoz való hűség erősebb követelmény lett, mint bármely megelőző korban, sőt lassan a historikus megszólaltatás igénye is társult hozzá. Ez a folyamat azonban csak egy másik folyamattal együtt kapja meg az értelmét: a repertoár hatalmas kibővülésével. A hatvanas évekig az operajátzás számára az operairodalom lényegében Mozarttal kezdődött, s a továbbiakban is a realista módon interpretálható művekre korlátozódott. A hatvanas évektől azonban a repertoár kinyílt Monteverditől Händelig a barokk, majd a bel canto- és a francia operák felé. Ez a történeti fogékonyság és kitágulás csak látszólag ellentétes a modernitással és a színház történetben lezajló folyamattal. Mindezeknek az új felfedezéseknek az az értelme, hogy meghaladják az addig az operajátzásban is uralkodó pszichológiai realizmust, illúziószínházat, és egy sokkal metaforikusabb, képszerűbb, a zene stilizációs szintjére emelkedő új operai teatralitást fejlesszenek ki. Az utóbbi évtizedekben a világ operajátzásában ismét elevenné és egy szabadabb teatralis nyelv ihletőjévé vált az a zenei-dramaturgiai kontextus, amelybe az eredeti *Bánk bán* is illeszkedik. Vélhetnénk: a szellemi eredmények felhalmozódása, esetünkben a zenetudomány állásfoglalása az eredeti *Bánk bán* mellett, egy hangfelvétel bizonyító ereje, továbbá a világ operajátzásának megújuló orientációja nem marad hatástalan a budapesti operajátzásra. Tévedés – az marad. Az Operaház 2002-ben is kitart Erkel ellenében az 1939-es átdolgozás mellett.

Kétségtelen: az eredeti *Bánk bán* nem lehet minden további nélkül előadni. Az opera szövege zömében tarthatatlan. Egyrészt prozódiailag: Egressy szövege és Erkel énekszólama úgyszólván koordinálatlan, s a természetellenes hangsúlyozás túl van historikus tűrőképességünk határain. Másrészt Egressy nem volt olyan mestere a nyelvnek, mint korának jobb magyar költői vagy jobb külföldi librettista kortársai, hogy szövegének archaikusságai patinát kaptak volna az idővel, – nem, fogalmazásmódja túlnyomóan ügyetlen, mai füllel kifejezetten kínos vagy nevetséges. Az eredeti *Bánk bán* bármilyen előadása a szöveg alapos átdolgozását, szinte újraköltését követeli meg. Az 1993-as felvétel szövegváltozata még nem tekinthető végső megoldásnak. A feladat nagyon sok és csak hosszasan elvégezhető munkát igényel, melynek során az eredeti szöveg minden fordulatát gondosan kell mérlegelni, mi az, ami megtartható, mi az, ami helyettesítendő, de a változatnak is meg kell őriznie az eredeti értelmet. Óriási és bonyolult munka ez, nagy kultúrát, biztos ízlést és költői invenciót igényel – aligha tudja egyetlen ember elvégezni, zene- és irodalomtudós, operadramaturg és muzikális költő egymás ötleteit folytonosan bíráló együttműködésére volna szükség hozzá. Az eredeti *Bánk bán* előadásának tehát alapos és kitartó műhelymunka a szükséges – de nem elégséges –, minimális feltétele.

■

S mindannak ellenére, amit eddig elmondtam, szerencse, hogy az Operaház most nem az eredeti *Bánk bán*t mutatta be. A hatvan éve sikeres átdolgozást is majdnem hatástalanította, az ismeretlen eredetit úgy megbuktatta volna, hogy soha többé fel sem merülne a rehabilitáció gondolata. A produkcióban átfogó rendezői koncepciónak nincsen nyoma. Szórványos ötletek tűnnek fel – rendre rosszak. Az első Gertrúd beállítása. A rendezés sugallata szerint a királyné olyan mélységig részes a Melinda becsülete elleni merényletben, hogy a bájital is mintegy

az ő közvetítésével jut el Bánk hitveséhez. (Ehhez persze eliminálni kellett azt a fontos motívumot, hogy a királyné alattóport kap a kritikus éjszakára.) Arany János a maga zseniális *Bánk bán*-tanulmányában nagyon pontosan elemezte Gertrúd jellemét, s megállapítása nemcsak a dráma, hanem az opera figurájára is áll: „tisztán érthető, mennyire vétkes a királyné Melinda irányában. Vétkes először a *laza erkölcsi* fogalom, mely szabadosnak, udvari hanghoz tartozó játéknak veszi az erény behálózását. Innen indulva ki, elősegíti öccse bűnös vágyait, amennyire azt egy aszszony, egy királyné teheti. De Ottónak férfiatlan gyávasága által, (mert ügyes csábításnak ellenállható női erényben Gertrúd nem hisz,) oly helyzetbe szorúl, hogy ami előbb játék vala, most *kényszerűség*: Ottó felúton meg nem állhat, hogy magával őt is el ne rántsa. S így midőn ezt a győzelemre képtelennek ismeri föl, nem látván menedéket, dühös átokban tör ki. De bár mennyire óhajtsa Melinda bukását: ennél tovább nem mehet. Képtelenség volna Ottónak *erőszakra* segédkezet nyújtania, vagy ezt tudva csak meg is engednie. Hisz miért szeretné Melindát megejteni? hogy hallgasson, hogy férje előtt *vádlóul* ne lépjen fel. A vétkes Melinda hallgatna is, de a csábster s így *erőszakra* által tönkretett Melinda nem fogna hallgatni, sőt ezerszer súlyosbá tenné a vádat, melynek következményeitől mostan retteg.” A rendezői átértelmezés, mely „elmélyíteni” hivatott Gertrúd figuráját s a szerzők által ábrázoltnál is tovább élezni a merániak és a magyarok konfliktusát, a megírt-megkomponált figura karaktere iránti érzéketlenség, a szimpla és durva dramaturgiai gondolkodás példája. Az ötlet folytatásaként Melindában az ital hatására azonnal olyan szexuális gerjedelem támad, hogy simogatni kezdi a békétleneket megjelenítő férfiak tagjait. Erkel világában páratlanul ízléstelen megoldás, és kiáltó ellentétben áll Melinda szólamával: „Édes Bánkom végy karodba, Vigy magaddal várlakodba...”. Az első felvonásban több érdelemes rendezői elgondolást nem találtam. A második felvonás mindkét képére jut egy-egy. Az első a „Hazám, hazám” ária prezentálása. Megjegyzendő: az ária szervezősége az operában már az átdolgozás meglazítja. Az új szövegből kimarad a központi gondolat: „Hazám, hazám, te mindenem! Rajtad előbb kell segítenem.” Ennek következtében az ária kiszakad a hős konkrét szituációjából, és merőben reflexív betétté válik. A rendezés ezt a hibát súlyosbítja. Bánk bán bejön, letérdel, keresztet vet, s az áriát mint imát kezdi el. Később azonban a rendező megfélekedezik az általa kreált imahelyzetről, és felállítja a tenoristát, hogy áldásra emelt karokkal énekeltesse vele: „Magyar hazám, megáldalak...” A kiindulás és a kifejtés összeférhetetlen. Mert az imádkozó áldást legfeljebb kérhet és fogadhat, de nem adhat. Két egészen különböző pozícióról van szó, amelyek nem egyesíthetők az árián belül. (A második szereposztásban Molnár András nem is követi el ezt a sületlenséget, ő más szövegváltozatot énekel – „Magyar hazám, megáldalak” helyett: „Tied hazám ez áldozat” –, és megtartja az imapozíciót.) A második képbeli ötletéről nem lehet tudni, hogy a rendező-e vagy a tervező: a színen látható trónszék támlájának csúcsán kereszt áll. Amikor Bánk a királyné hazáját sérti, Gertrúd kirántja a helyéről a keresztet, melyről kiderül, hogy tör, s ezzel támad Bánkra. Ez jellegzetesen olyan ötlet, mely nagyon mély értelműnek szeretne látszani, de csak lapos. Netán szimbolikusan értendő? Gertrúd udvarában valójában a kereszt is tör, a szent dolgok is csak az aljasság álcázásai? Ha volna a produkciónak végigvitt szimbolikája-metaforikája, ilyesmit jelenthetne, elszigetelt effektusként azonban zavaróan szájbarágós és primitív. Végül a záróképből a király és gyermekei odatérdenek Melindáék hordágyához, s gyászolják Bánk hitvesét és gyermekét – megfélekedzve a ravatalon fekvő királynéről, hitvesről és anyáról, akit mégiscsak Bánk ölt meg. Hamis, hamis, hamis! S ezzel kész is a leltár, több eredeti rendezői elgondolást nem találtam a produkcióban.



Kiss B. Attila (Bánk) és Wiedemann Bernadett (Gertrúd)

Mezey Béla felvételei

Persze megvolna az minden eredetiség nélkül is, csak hagyományosan, de korrektül lebonyolítva. Az igazán megdöbbentő az, hogy korrekt lebonyolításról sem beszélhetünk. Ezt már a díszlet sem igen teszi lehetővé. A zárt gótikus folyosó, mely az első két felvonás minden képében más szögben helyezkedik el, s további elemekkel (lépcsőkkel, befüggesztett oszlopokkal és ívekkel) egészül ki, majd minden képben zavaros, a háttérben kaotikusan örvénylő, az előtérben pedig diffúz teret hoz létre, melyben úgyszólván minden színre lépés és távozás csak jellegtelenül, ügyetlenül, hatástalanul valósulhat meg. Érthetetlen, hogy Csikós Attila, aki mégiscsak profi, és az Opera számára immár másodszor tervezett díszletet a *Bánk bán*hoz, tehát tisztában kellene lennie a darab szcenikai követelményeivel, hogyan teremthetett ilyen alkalmatlan tévizi szonyokat. „Ki! A tető mindjárt rám szakad...” – kiáltja Bánk a második felvonás végén, de nem tud az indulatnak megfelelően kimenekülni a színről, mert a díszlet kerülő útra kényszeríti, megtöri a lendületét. Melindának a Tiszába kellene rohannia, de a díszlet erre nem ad teret, csak egy lépcsőn lépegethet le óvatosan a túl előrehozott háttérvázszon felé. A Tisza-parti kép különben is erős törés: míg a többi az Opera hetvenes évekbeli stilizációs szintjén mozog, addig ennél a színnél egyszer csak Spannraft Ágoston 1884-es vagy Oláh Gusztáv 1940-es díszletének romantikus-naturalista világában találjuk magunkat. Persze a darabnak szcenikailag kritikus pontja ez a kép, mert többi részének épített környezete közepette itt betör a natura, s ezt a két világot nehéz stílusterés nélkül összehozni. Nehéz, de nem lehetetlen. Éppen ez a probléma jelzi, hogy bátrabban el kell szakadni az illúziószínház konvencióitól, és új alapokról kell kezdeni a szcenikai gondolkodást. A törést éppen az egész műre kiterjedő erősebb stilizáció, a metaforikusabb képesség tüntethetné el. A díszlet további problémája, hogy tönkreteszi az első felvonás dramaturgiáját. Ha van az 1939-es átdolgozásnak valamilyen viszonylagos színpadi értéke, úgy az, hogy ebben a felvonásban rövid jelenetek filmszerű pergését teszi lehetővé. Mind Oláh Gusztáv, mind Forray Gábor, mind Csikós (előző) díszlete biztosította, hogy a jelenetek egyetlen színpadképben vagy annak töretlen, nyílt színi változásában folyamatosan, lendületesen játszódjanak le. A mostani díszlet és rendezés azonban két színváltozást is követel zárt függöny mögött, s ezzel megtöri a cselekmény dinamikáját. Ez a második és harmadik kép váltásakor különösen ügyetlen, mert Biberach végszavát nem követi markáns lezárás; zeneileg nyitva maradó jelenetre megy össze a függöny, és következik kínos szünet. A rendezés egyébként az alkalmatlan tereket is a lehető legalkalmatlanabbul használja ki, az énekeseket gyakran helyezi a díszlet olyan pontjára, ahol a színpadtér elnyeli a hangot, amely így nem tudja átvinni a zenekart, és nem jut el a nézőtérre. S mennyi ide-oda téblábolás a színpadon, jobbról balra, balról jobbra, előlről hátra, hátulról előre, szinte mindig motiválatlanul, értelmetlenül, szétzilálva a jeleneteket és az énekszólamok hangzását! Az új *Bánk bán*-produkció tehát mind a szcenika, mind a rendezés tekintetében határozott visszalépés Kerényi Imre és Csikós Attila 1993-as, valamint Vámos László és Forray Gábor 1980-as eredményei mögé.

Ismeretes, hogy Petur bordalának szövege Vörösmarty *Keserű pohár* című verséből való. Ha színházi szemmel nézzük a produkciót, nekünk is keserű poharat kell

kiüríteni. Az Operaháznak egy diletáns rendezéssel sikerült a háború utáni legrosszabb *Bánk bán*-produkciót előállítania. Ha valami az egyes előadásokat mégis megmenti, az az Opera muzsikusa-
inak helyállása, tehetsége, művészete, szerepük iránti odaadása. Pál Tamásé (akinek első élményemet köszönhetem az *autentikus Erkel-műről*), akinek mindig is egyik legjobb darabja volt ez az opera, aki az első szereposztás premierjén még görcsös feszültséggel dirigált ugyan, de a második szereposztás premierjén már fölényesen, és minden színét kihozva e habarék s maradék partitúrának. És az énekeseké! Kiss B. Attilának megvan a hangja a címszerep szolamához, s bár néhány kritikus ponton nem lehet tudni, hogy még nem elég biztos-e a technikája, vagy már a túlterhelés jelei mutatkoznak, de a hang többnyire fényesen, diadalmasan szól, s ezért a közönség szívesen megfedlekzik arról, hogy a figurának nincs karaktere, személyisége és személyessége, reprezentatív fénye. A második szereposztásban viszont színre lépett korunk igazi Bánk bánja: Molnár András. Ő 1993 óta alakítja a szerepet, az eredeti mű lemezfelvételén is ő énekelte; alakítása az idővel tökéletesen megérett, felnőtt Simándyhoz – s az én generációim értékrendjében ennél többet nem lehet mondani. Molnár Bánkja introvertált személyiség, befelé éli meg sorsproblémáit, de ez a belső élet nemcsak hogy végtelenül bonyolult, mély és kifinomult, hanem képes olyan lelki energiává alakulni, amely fényenergiaként sugárzik ki a személyiségből. A figura állandó belső vívódásának plasztikus megjelenése jóvoltából Erkel hőse mögött mindvégig ott érezhető Katonáé is. Molnár András Bánk bánja a mai magyar operajátszás egyik legnagyobb értéke. Kertesi Ingrid Melindáját a legtisztább és törekeny zeneiség emeli a tragédia szférájába; átszellemült lényét az első pillanattól sérülékenynek és veszélyeztetettnak érezzük, és féltünk kell a világ, az élet sötét erőitől. A fiatal Keszei Borbála mindvégig tehetséges és rokonszenves e szerepben, méltánytalanság volna elvárni tőle Kertesi zenei érettségét, de alakítása máris a legszebb reményekre jogosít. Gertrúd Wiedemann Bernadett megformálásában a pompás orgánom és a nemes vokális formálás jóvoltából válik jelentőssé, Kovács Annamária korlátozottabb hangját és vokalitását a fellépés ereje kompenzálja. Tiborc szerepében Miller Lajos egyik legszebb, legletisztultabb alakítását nyújtja, egy szimbolikus sors megjelenítésében a drámai indulat példaszzerű zenei plaszticitással párosul. Busa Tamás ugyanebben a szerepben nívósan helytáll, de az általa teremtett figura fiatalosabb

annál, semhogy egy nehéz élet egész terhe érezhetővé válnék a hangjából. Petur bánt Sóllyom-Nagy Sándor – legalábbis a premieren – dühösen pattogó vénemberré tette, ráadásul intonációja többnyire kívül esett a megkomponált énekszólamon. Massányi Viktornak mind intonációja, mind emberábrázolása jóval pontosabb volt. Gulyás Dénes hangja ma már túl vastag és súlyos Ottó karcsú és hajlékony énekszólamához, de személyiségének erős jelenléte elvitathatatlan. Berkes János orgánuma közelebb áll a szerep karakteréhez, s játéka is megfelel neki. II. Endre bariton szerepében méltatlan volt egy olyan jelentős művészt, mint Kovács Kolos, abba a helyzetbe hozni, hogy basszusa ne vigye át a zenekart; Berczelly István vágósabb hangja jobban érvényesül. Biberachnak az átdolgozás által eljelentéktelenített szerepét a szereposztás nem próbálta megerősíteni, mint ez még Oláh Gusztáv idejében történt. Persze a két szereposztás csak

alkalmi kiindulópont, a későbbiekben keveredni fognak az énekesek, sőt nyilván majd mások is beállnak a produkcióba. Mindenesetre a mostani szereplők – kisebb-nagyobb egyenetlenségeikkel együtt – bármilyen konfigurációban sikerre tudják vinni e szerencsétlen produkció egyes előadásait.

Kár volt a *Bánk bánt*, ezt a kivételesen fontos operát egy átmeneti évadban sebtében felújítani. Ez a produkció megint legalább egy évtizedre félrevezeti a közönséget a mű mibenlétét illetően, és elodázza, hogy az Opera teljes mélységében szembenézzen a *Bánk bánt*-problémával, újraértékelje az eredetihez, illetve az átdolgozáshoz való viszonyát. Pedig lehet-e szebb feladata és gesztusa a megújuló budapesti Operának, mint hogy végre eredeti, hiteles, ép, hamisítatlan formájában és minden szempontból méltó interpretációban visszaadja a nemzetnek egyik nagy kultúrkincsét: Erkel Ferenc *Bánk bánját*?

ERKEL FERENC: BÁNK BÁN (Magyar Állami Operaház)

Szövegét Katona József drámája nyomán Egressy Béni írta. A művet Nádasdy Kálmán, Oláh Gusztáv, Rékai Nándor és Kenessey Jenő dolgozta át. **DÍSZLET:** Csikós Attila. **JELMEZ:** Velich Rita m. v. **RENDEZŐ:** Káel Csaba m. v. **SZÍNPADI MOZGÁS:** Bán Teodóra. **KOREOGRÁFUS:** Farkas Zoltán. **KARIGAZGATÓ:** Katona Anikó. **VEZÉNYEL:** Pál Tamás.

SZEREPLŐK: Kovács Kolos/Berczelly István, Wiedemann Bernadett/Kovács Annamária, Gulyás Dénes/Berkes János, Kiss B. Attila/Molnár András, Kertesi Ingrid/Keszey Borbála, Miller Lajos/Busa Tamás, Sóllyom-Nagy Sándor/Massányi Viktor, Réti Attila/Cserhalmi Ferenc, Asztalos Bence/Klucsik Géza.

A Nemzeti Színházban rendezett előadás után két dolog vált világossá Recenzens előtt. Az egyik, hogy az orosz nyelv valóban a legszebbek, mondhatni, a legmegragzóbbak egyike. A másik, hogy a Nemzeti belseje még annál is förtelmesebb, miként azt a vele nem szövetséges sajtó állítja.

És egy harmadik is, ami persze fontosabb az előzőeknél, hogy az összes művészeti ág közül a színház képes a legszibbasztóbb, a legsűrűbb unalom előállítására. Olyan unalom ez, amely halálosan záródó zsákként burkolja be egész valónkat; félünk, szorongunk, kiút nem mutatkozik. A színházat ugyanis nem lehet letenni, akár egy könyvet. Rec.-nek akaratlanul is eszébe jutott Thomas Mann *Trisztán* című novellájából az a jelenet, amikor Spinell zongorán eljátssza szerelmének Wagner *Trisztán és Izoldáját*. A szerencsétlenségére ugyancsak jelen lévő Spatzné szenvedéseit (Kosztolányi fordításában) ekként írja le a jeles német: „Spatzné ezalatt elért az unalomnak arra a fokára, melynél arcunk eltorzul, szemünk majdhogy kiugrik fejünkből, és egész testünk hullaszerűvé és ijesztővé válik. Ez a zene különben is hatott gyomoridegeire, rosszul emésztés is szervezetét rettegés fogta el, úgyhogy görcsöktől tartott.” A *Mozart és Salieri/Requiem* című előadás közepén előadott, Philipp Glass utánzataként ható Vlagyimir Martinov-*Requiemet* ilyen zeneként élte át Rec., és csak mindig a mellényzsebében tartott humorérzéke óvta meg attól, hogy ájultan szállítsák el a nézőtérrel. Belegondolt, maga Glass is rettenetes, milyen legyen akkor epigonja.

CSONT ANDRÁS

Egy pogány vallomása

■ MOZART ÉS SALIERI/REQUIEM ■

De fordítsuk komolyra a szót. Próbáljuk először meghatározni a látott előadás műfaját. Vagy legalább azt, mit láttunk egyáltalán, mit kell értelmeznünk, ami talán legelső feladata a recenzió műfajának. Az alapanyag, legalábbis szövegszerűen, kurtácska; Puskin *Mozart és Salieri* című, rímtelen jambusokban írt darabja – a költő a „Kis tragédiák” rövid jelenetei közé sorolta –, alig több nyolc lapnál az Európa 1964-es kiadásában, Gáspár Endre rossz, tökéletesen elavult fordításában. Azt a közismert és mára ezerszeresen megcáfolt pletykát beszéli el – mely persze a romantikus Puskin korában még fölöttébb hihető volt –, hogy Salieri, Mozart pályatársa Bécsben meggyilkolta kollégáját, mivel elirigyelte annak zsenijét. Salieri azonban semmiképpen sem irigyelhette Mozartot, egyszerűen nem volt rá oka, mivel sokkal sikeresebben alakult karrierje, na de az ilyen apróságokról nem veszt tudomást egy romantikus lélek. A darab szellemi summája valahol azokban a szavakban rejlik, amelyeket Mozart mond olasz pályatársának: „a gonosztett és a géniusz – e két sajátság össze sohse fért.” Ami igencsak szíven üti Salierit, hiszen zseninek tartja magát, amire minden oka megvan, hiszen korábban maga Mozart is annak nevezte őt. Így aztán amikor megmérgezi Mozartot, mintegy megcáfolja e vélekedést. Ám ha Mozartnak van igaza, akkor ő, Salieri nem lehet zseni, hiszen mégis elkövette a gonosztettet. Nem túl magasztos filozófia, és a dramolette feltehetően nem tartozik Puskin zsenijének legilatosabb virágai közé. Mindamellert kiderül, hogy Salieri egész egyszerűen nem érti Mozartot. Amikor az osztrák zeneszerző a darab elején behív egy vak hegedűst, és a saját muzsikáját húzatja magának, akkor az olasz megjegyzi: „Mozart, te nem – nem vagy méltó magadhoz!” Salieri fel nem foghatja, hogy a másik tökéletesen elfogulatlanul közeledik a