
Befogadói terhek Erkel Bánk bánja esetében

Angi István (1933–2020) emlékének

(*A Bánk bán hatástörténeti terheiről*) Tanulmányom¹ a *Bánk bán* opera 1990 utáni értelmezéseit mutatja be. Az elmúlt három évtized talán legfontosabb fejleménye az volt, hogy Fodor Géza és Tallián Tibor közösen küzdöttek az eredeti változat bemutatásáért, miközben annak kanonizációjáról és értelmezéséről korábban ki nem mondott szakmai kérdéseket tettek fel. Szabolcsi Bence egykori megállapításaira támaszkodó okfejtésükben nagyközönség számára is ismert három befogadói terhet nevesítenek. Összevetették a kedveltségét a nemzetközi operarepertoár darabjaival, elemezték az opera stílárís teljesítményét, és kimutatták a műre nehezedő nemzeti eszmetörténeti elvárásokat. Más kutatók, (elsősorban Bónis Ferenc) a felvetett kérdésekre eltérő jellegű válaszokat adtak a később idézendő cikkeikben, és kiálltak a darab jelentős – a nemzetközi összevetést is kiálló – színvonal mellett. Mivel a jelen esszé a befogadói terhek kifejtését és az azokra adott válaszokat ismerteti, ezért több esetben is hosszabb szövegeket idéz. Viszont az opera beható vizsgálatának széttartó szálai közül minden más kutatási eredményről tudatosan mondom le, így sem a *Bánk bán*, sem a szerzői életmű más jellegű, fontos és aktuális kérdéséről nem ejtek szót.

(*Az erkeli ősváltozat története*) Erkel Ferenc hosszú, belső küzdelem után 1860. október 30-án fejezte be a *Bánk bán*t. Az 1861-es bemutatót követő előadások tapasztalatai alapján változtatott a mű szerkezetén, ének- és zenekari hangszerelésén. A letisztított partitúrát 1866-ban küldte el Kolozsvárra, ma az utóbbit tekinthetjük a szerzői változatnak.² Csekély különbséggel (például az I. felvonásbeli balett többletével és néhány ismétlőjel hiányával) ez olvasható a Rózsavölgyi, ma is több helyen elérhető, 1902-ben kiadott zongorakivonatában. A művet – amelyet minden karmester aktualizált a jelenlevő énekes- és hangszeres muzsikusok számától, képességeitől és próbaidejétől függően – 1939–40-ben lényegében írta újra Rékai Nándor, Nádasdy Kálmán és Oláh Gusztáv, a Magyar Királyi Operaház három vezetője. Az átírat korszerűsítette a hangzást, Katona József színművéhez közelítette a cselekményt és számot vetett a megváltozott zenei ízléssel. Az átíratot a kor nemzetközi operai gyakorlata alapján végezték, a lehető legnagyobb szakértelemmel, noha azt 1990 után egybehangzóan téves iránynak tartja a szakirodalom.³ A legfontosabb változás, hogy a nagyúr szerepét tenor helyett baritonra bízta; megnövelték Petúr szerepét az első felvonásban, de a király súlyát csökkentették. Áriákat és kórusokat rövidítettek le és helyeztek át, új szöveget alakítottak ki, de az érdemi dramaturgiai gyengeségeket (például a királyné hiányzó belépőjét) nem tudták kijavítani. A két „végzetmotívum” is áldozatul esett az átírásnak: a Melindához köthető zenei kísérletből kikerült a három felvonáson átvonuló „nyíl”-motívum és súlytalaná vált a Bánk bán végzetét előrevetítő „a tető mindjárt reám szakad” több különböző frázisa. Az eredeti változatot (vagyis az 1866-os erkeli átdolgozást) annak 2008-as debreceni bemutatója óta mérvadónak tekintjük. Ennek ellenére jelenleg Magyarországon az 1940-es átíratot játsszák, szemben a százötven éves kolozsvári hagyománnyal, ahol az erkeli koncepció él.⁴

(*Az egyetemes zenei történet remekműveinek terhe*) A *Bánk bán* hazai operatörténeti jelentőségét máig az adja, hogy a magyar dalszínházi társulatok rendszeresen műsoron tartják. 2020 decemberével bezárólag Budapesten (tehát a 1885 előtt a Nemzeti Színházban,

majd az Operaházban és az Erkel Színházban) összesen 1131 alkalommal csendült fel, illetve öt lemezfelvétel is készült belőle.⁵ Bár ez gyakorlatilag kanonizált szerepet jelent, valójában hiányzik hozzá az elméleti háttér, hiszen főleg az évfordulókhoz kötődően jelent meg néhány Erkel-dolgozat 1945 és 1990 között, alapkutatás csak a rendszerváltást követően indult meg.⁶ A magyar romantikáról Szabolcsi Bence első ízben 1933-ban írt nagyesszét és már ott felvetette a hazai zenekultúra megkésetttségét, illetve túl gyors kialakulását.⁷ Itt az 1947-es kiadásból idézünk: „Az a gondolat, hogy a magyarság az opera műfajával lényegében elébe vágott a természetes fejlődés útjának, még Erkel fellépését megelőzően, Fáy Andrásban fogalmazódik meg [...], de ha a század második felének »elégedetlenkedőit« sorra vesszük, bennük is változatlanul ott találjuk ezt a sajtóságot történeti önvádat [...]. Erkel és a korabeli operairodalom mindenestre bizonyosságát adta, hogy a magyar színpadi muzsika, ha nem is mint véglegesmegoldás, de mint jelentős előkészület, már kézzelfogható valóságok birodalmába tartozik, – s kétségkívül nem véletlen, hogy ez az előkészület épp a romantikus nemzeti eszmények jegyében vált valósággá.”⁸ Az idézetben két klasszikus történetírói toposz jelenik meg: az említett megkésetttség, valamint az, hogy Erkel és a romantikusokat csak Bartók fellépésének előjátékaként tekinti. Ugyanakkor Erkel – a szabadságharcos értelmezése következtében – eszményi hősként jelent meg, de aki a *Bánk bán* után szükségszerűen bukik el, mert „maga a nép sem volt [a] szemében központi éltető erő”, illetve, mivel nem találta meg azt a kifejezőmódot, amellyel az operáit megtölthette volna korszerű tartalommal.⁹ Így válik a zeneszerző a historiográfiában az opera harmadik felvonásában látható meggyötört nádor hasonmásává.

Ez a szemlélet érhető tetten Keleti Márton nagyszabású zenetörténeti filmjében, az *Erkelben* (1952). A főszereplő a végletekig jószándékú, de a társasági életben esetlen és a saját zenéjét is csak félszegen vállalja, 1849 után pedig a látomásaiba menekül. A cselekvésképtelen, vívódó Bánkhoz hasonlóan lép színre, akit barátai hosszú esti beszélgetés során győzködnek, hogy „Az ő kezében is hatalmas fegyver van: a dal, a muzsika. Ekkor határozza el, hogy zenével szolgálja népét: dalt ad a néma nemzetnek, magyar zenét, nemzeti operát ír.”¹⁰ Bár a feladatot megértette: megszólaltatni az alárendeltet, de félszége miatt kizárólag a dallamokban válik forradalmárrá. A tragikus hőst alakító Pécsi Sándor a következő instrukciót kapta Keletitől: „Egy kicsit leszeded a fejed, összehúzod a szemed s így nézel! Tekintetedben visszaszorított düh, lefojtott lángolás, keserű indulat: az egész nemzet lelkét fejezed ki.”¹¹ Amit Szabolcsi a zenetörténészek között, azt Keleti a mozikközönségben hintette el: a magányos Erkel alkatilag nem volt alkalmas arra, hogy megalkossa a német, olasz és francia zenei stílus mellett a negyediket, a magyart.¹² Innentől kezdve „hivatalosan” is helyi komponistának számított Verdi és Wagner mellett. Az életmű érdemi újraértékelésére 1990-ig a politikai elvárások ismeretében senki sem vállalkozott. Az Operaház és a vidéki színházak azonban kitartottak és időről időre színre vitték a *Hunyadi Lászlót* és a *Bánk bánt* – nagy sikerrel. (Budapesten 1953-ban, 1969-ben és 1980-ban.)

A közönség ízlése alapján először Fodor Géza és Tallián Tibor vetette össze nyilvánosan az Erkel-darabot a nemzetközi operarepertoáron szereplő remekművekkel. Fodor így vallott erről: „Képmutatás volna úgy tenni, mintha nem tudnók, hogy ezeknek a daraboknak [ti. az Erkel-operáknak] a presztízse az operaközönség körében egyáltalán nem problémamentes. Az operakedvelő elit, amely rajong a Mozart-operákért, Verditől a *Don Carlos*ért, az *Aiddé*ért, az *Otelló*ért és a *Falstafé*rt, *Wagnertől a Tetralógiá*ért, a *Trisztán*ért, a *Mesterdálnokok*ért és a *Parsifalé*rt, s a magyar repertoárból a *Kékszakállú*ért, az operairodalom populáris műveinek terén nem fog ugyanolyan mér-

tétkben osztozni a nagyközönség szeretetében a *Hunyadi László* és a *Bánk bán*, mint mondjuk a *Rigoletto*, a *Trubadúr*, a *Traviata*, a *Bohémélet*, a *Tosca*, a *Pillangókisasszony* vagy a *Carmen* iránt.⁷¹³ Később immáron ugyanezt egyes szám első személyben is megírja. „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: [...] Nagy egyéniségek nagy együttese volt ez; akkor még nem tudhattam, hogy későbbi korokban az Opera soha többé nem fog tudni kiállítani ezzel felérő Bánk bán-szereposztást. Az előadás óriási hatást tett rám, néhány mozzanatára ma is élesen emlékezni vélek. De aztán megismertem az operairodalom akkor nálunk játszott szeptetét, s Mozart, Verdi és Wagner darabjaiba beleszeretve eltávolodtam Erkelétől, szimplának és triviálisnak éreztem őket. ... Legközelebb 1959-ben láttam a Bánk bánt, 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.”⁷¹⁴

Fodor Géza 1982-től haláláig (2008) az ország egyik legbefolyásosabb operakritikusa volt. Írásai a *Muzsikában*, a *Színházban*, a *Holmiban*, továbbá az *Élet és Irodalomban* jelentek meg rendszeresen. Fentebb idézett vallomása éppen a zenei életben betöltött szerepe miatt válik súlyossá: miként ő maga, úgy a közönség is elfordult Erkelétől, mert az egyetemes zenetörténeti remekművek mellett azt egyszerűbbnek érezték. Fodor mindkét írásában hangsúlyos a jelenhez közeledvén az egyre erőteljesebb értékvesztés. A gondolatmenete így foglalható össze: Verdi mellett ármékba kerül Erkel életműve, de ha már választani kell, akkor is az ósváltozat szólaljon meg, ha mégsem az, akkor pedig az 1953-es *Bánk*. A konkrét előadás iránti dühének köszönhetjük őszinte megnyilatkozását, amelyben sokan ráismerhettek saját véleményükre.

Erkel Ferenc *Dózsa György* című operájának 1994-es bemutatása kapcsán ismét meg-rázóan őszintén ír a darabhoz fűződő ellentmondásos viszonyáról. Ott említi meg azt a folyamatot is, ahogy a nemzeti művek iránti érdeklődés visszaesett úgy a közönség, mint az előadók körében: „A nemzeti érzület utolsó virágzása a magyar operakultúrában tudni-illik éppen a proletár internacionalizmus erőltetésének éveire esett, s nemcsak azért, mert ezeknek az éveknek a meghatározó operaházi tagsága még zömében a ’30-as évek neveltje volt, hanem azért is, mert 1945 után a kodályi-bartóki népi-nemzeti irány vezető szerep-hez jutott a magyar zenekultúrában, továbbá ami a nemzeti kultúrkincsből úgynevezett »haladó hagyománynak« volt tekinthető vagy azzá volt stilizálható, az igenis támogatást élvezett. Ezzel szemben a nemzeti érzület elhalványulása operajátszásunkban éppen arra az időszakra esik, amikor a politikában, az ideológiában és az esztétikában lassan végbement a nemzettudat rehabilitációja. Biztos vagyok benne, hogy a magyar társadalom megkésett, de végre mégiscsak bekövetkező modernizációja, a tétova újrapolgárosodás, az Európához való visszatérés igyekezete voltak azok a legfontosabb okok, amelyek szinte tektonikus átalakulásokhoz vezettek a lelkekben, az érzelmi kultúrában, s olyan szociál- és individuál-pszichológiai változásokat idéztek elő, amelyek a művésztípusok szelekciójában is éreztették és éreztetik a hatásukat, s a par excellence nemzeti művek adekvát előadá-sának szubjektív feltételei ellen hatnak.”⁷¹⁵ Fodor tehát éppen a rendszerváltást előkészítő, majd az azt követő közéleti folyamatok következményének látja az operaízlésben a nemzetközi jelleg – nemzeti rovására történő – meghatározóvá válását.

Bónis Ferenc a fenti szempontokat ismerve veszélyben látta szeretett hőse életművét a saját korában: „[A] XIX. század utolsó harmadában egyre gyötrőbbben mutatkozott a magyar zenei műveltség alapvető (napjainkban újra s minden korábbinál gyötrőbb)

ellentmondása: az, hogy a műveltség és magyarság külön utakon jár. Az európai műveltség hívei Wagnerért lelkesedtek, számukra Erkel provinciális jelenség volt. A nemzeti zene hívei ugyanakkor gyanakvással fogadtak minden olyan művet, melynek formájatartalma bonyolultabb volt egy magyar nótáénál.⁷¹⁶

(*A hiányzó nemzetközi recepció terhe*) A *Bánk* nemzetközi repertoárbeli lehetőségeit gyakorlati módon első ízben Németh Amadé karmester bizonyította be. Az ő vezényletével Gentben három éven keresztül műsoron maradt az opera, Ferencsik János pedig Helsinkiben vitte diadalra.¹⁷ Tapasztalatukhoz hasonlóan fogalmazott a Zenetudományi Intézet kutatója, Németh G. István is: „A *Bánk bán* a XIX. század legnagyobb formátumú magyar operadramaturgjának mutatja Erkelt, akinek harmadik operája korábban hallatlan intenzitással ötvözi a nemzeti jelleget a drámai tartalommal, ugyanakkor a korszak európai repertoárját tekintve is jelentős alkotásnak számít.”¹⁸ A kérdéshez napjainkban szól hozzá Ókovács Szilveszter, az Operaház főigazgatója, aki azt nyilatkozta, hogy a nemzetközi recepció hiányában érthették szakmai kifogások a *Bánkot*, de ha azt olasz nyelven játsszák külföldön, akkor elindulhat a nemzetközi porondokon. A mondatok ellenére a nagy sikert hozó New York-i előadáson (2018. október 30.) magyarul énekelték a darabot. Számos pozitív kritika kiemelte az opera nemzetközi alkotóelemeit, így a cselekmény shakespeare-i vonulatát és a stílus *bel canto* jellegét, valamint a hasonlóságokat Verdihez és Meyerbeerhez. David Salazar kritikájában a világirodalom klasszikusai közé emelte következő mondatával: „A *Bánk bán* egy Shakespeare-tragédia *bel canto* stílusban a francia grand opera hangszerelésével.”¹⁹

Mindegyik kritikus egyértelműen szépnek és hatásosnak tartotta a zenét. Edward Sava-Segal előbb bemutatta Erkelt, akinek jelentőségét Glinkához, Smetanához és Moniuszkóhoz hasonlítja, majd kitért a rendezés kérdéseire, összegzésében így fogalmazott: „Annak ellenére, hogy a merész rendezés nem volt mindig sikeres, és hogy a magyar prózodiához alkalmas énekesek kiválasztása nehéz, az előadás erős érv amellelt, hogy a *Bánk bánt* a világ bármely operaháza a repertoárján tartsa.”²⁰

A *Financial Times* tudósítója is elismeréssel írt a darabról, ami esetében azért is kiemelendő, mert cikkének kezdetén és összegzésében is a jelenlegi magyar kormányfőt kritizálja. Kiemeli a bevezető után, hogy az opera dramaturgiája szerény, ám ezt ellensúlyozza, hogy Erkel a magyar népi dallamokat ötvöztötte a nyugati operamoddal. Utal arra, hogy többeket egyes részletek Verdire és Meyerbeerre emlékeztettek. Az előadás szereplőit viszont egyértelműen dicséri: „Melinda örületéhez, amely két felvonáson át tart, Szemere Zita tiszta hangja megható kifejezőerővel járult hozzá. Hasonlóan lekötötte a figyelmet *Bánk* szerepében Molnár Levente, aki erőteljesen énekelt, miközben *Bánk* kétségbeesését vetítette ki. Németh Judit és Gertrúd volt, ám Haja Zsolt telibe talált Petur bordalával. Vidnyánszky Attila rendezése Olekszandr Bilozub díszletével – amely egy átlátszó elemet is tartalmazott, ami mögött a merániaiak vigadoztak – jól működött, Kocsár Balázs pedig anyanyelvi ösztönösséggel vezényelt.”²¹

David Salazar az opera elbűvölte, a rendezéssel viszont vitatkozott. A zenéről a következőket írta: „Bár tragikus a mű, Erkel gyönyörűen végigvezet bennünket az opera zenei világán. A nyitó prelude repetitív jellege ellenére olyan elveszettség- és magányérzetet kelt, ahogy a címszereplő érzi magát végig az egész cselekményben. Melinda zenéje angyali és tiszta a nyitójelenetben, majd egyre szeszélyesebbé válik a dallamvezetése. Azt kérni egy szoprántól, hogy a mélységből a magasba ugorják, igencsak nagy kihívás, néhány koloratúrja pedig egyenesen hangszalag-gyilkos. *Bánk* eredetileg tenor volt, de a bariton változata vált népszerűvé. A sötétebb színárnyalat jól illeszkedik kiemelkedő

személyiséghez, de az előadót Erkel szintén nagy feladat elé állítja, mert igen gyakran kell a felső légében énekelnie. Összegezve, a Bánk bán olyan magával ragadó mű, amelynek meg kellene találnia tagadhatatlanul szilárd helyét az operakánonban, ha már ez a lehetősége adott.”²²

A *Bánk bán* tehát érdemi feltűnést keltett külföldön, de az is igaz, hogy a vendégjáték során a *Sába királynője* nagyobb sikert aratott. Az elismerések ugyanakkor mégis lehetővé teszik érdemi nemzetközi megmértetését és a magyar művelődéstől független sikerét.

(*A korszerűtlenség terhe*) Fodor Géza a kritikájában Dobszay Lászlóra hivatkozik a nemzetközi összevetés során, aki így összegezte kutatásait: „Bár a következő években egymást érik az új bemutatók [...], ezeket Erkel egyre több belső kétkedéssel, bizonytalankodó útkereséssel írja, s valójában egyre inkább csak az ő vázlaiból fiai által készített (habár apjuk nevében bemutatott) művekről beszélhetünk. [...] [A] meglehetősen heterogén stílus elemeket korszerű és magasrendű szintézisben egyesíteni csak egy elmélyült zeneszerzői analízis útján lehetett volna. [...] A »magyaros« tételek ugyanis zárt, sokszor már-már szaggatottnak ható ritmusaikkal, rövid formai szakaszaikkal, harmóniai szűkkörűségükkel nehezen összeegyeztethetők a romantika nagyobb lélegzetű zenei gondolkodásával. Minél inkább távolodott a zene a bécsi klasszicizmus világától, s főleg annak népszerű színpadi adaptációjától, annál inkább fenyegetett a veszély, hogy a magyaros tételek voltaképpen színműbetétek sorozatává változtatják az opera-dramát.”²³

Dobszay két kritikai pontja: a korszerűtlen nyelvezet és a társszerzők alkalmazása közül az utóbbi, Erkel – első alkalommal Szabolcsi által megfogalmazott – kifáradásának (elbukásának) a vádja. A „műhely” létéről a kortársak is pletykáltak, de először bizonyítania Somfai Lászlónak sikerült.²⁴ A kottákat lejegyző kézírások alapján arra a következtetésre jutott, hogy Erkel fiai jelentős mértékben működtek közre az egyes operák írásában. Ez a felfedezés bizonytalanságot eredményezett a művek szerzőségével, értékével és kanonizálásukkal kapcsolatban. Legány Dezső erősen vitatta a társszerzők szerepét, de végül másirányú vizsgálatokat végzett.²⁵ A kérdést napjainkban oldotta meg két kutató. Szacsvai Kim Katalin azt mutatta ki, hogy Erkel a hangszerelést bízta másokra, de azt előre felvázolta és utóbb ellenőrizte, s ha kellett, jelentősen korrigálta.²⁶ Dolinszky pedig éppen a *Bánk bán* kapcsán tárta fel, hogy az 1861-es bemutatón még mások által lejegyzett részeket utólag a mester átírta, és így az 1866-os változat teljes egészében az övé.²⁷

Dobszay másik megjegyzése szerint Erkel nem ismerte fel a zenetörténet következő lépését, azaz a haladás pozitívista elve alapján itéli meg az erkeli életművet. Noha zeneelméleti megállapításai – értékítéletüktől függetlenül – érvényesek, az életműre vonatkoztatni azokat kritikaként mégis utólagos elvárásnak tűnnek. Ugyanezt az érvet fejti ki bővebben Tallián Tibor zenetörténész, az Erkel-összkiadás vezetője és a *Muzsika* másik meghatározó kritikusa.²⁸ 1993-ban így írt: „Hogy a *Bánk bán* – a maga mértékével mérve – arra a fokra fejlődjék, amelyen a két Verdi-opera [ti. a *Macbeth* és a *Simon Boccanegra*] végső alakja áll, ahhoz a kinos másodszeri harcot meg kellett volna vívnia valakinek az ígéretes alapannyaggal. A valaki pedig nem lehetett volna más, mint Erkel Ferenc. [...] Erkel esetében azonban nem csupán a közönségnek a zenedramai műhely megújulásával szemben tanúsított ellenállása, nem csupán külső tényezők állítottak gátat a siker útjába. Ő maga egyre kisebb odaadással követte az 1850-es évek végére, éppen a *Bánk bán*-ban elért – véleményünk szerint távolról sem lekicsinylendő – fejlődési fokon túlvezető zenedramai irányt. A későbbi operák kidolgozásából nagy hányadot engedett át műhelyének, az utolsóhoz, az István királyhoz jóformán már csak ötleteket vázolt fel.”²⁹

A zenetörténész világossá teszi, hogy Erkel nem vállalta a korszerűséget, nem küzdött meg az anyaggal, mert elkedvtelenedett. Ezzel szemben az lett volna a dolga, hogy Wagner zenedrámái útját kövesse. Ebből az előfeltételezésből érthető meg az Erkel-kutatásban kiemelkedő szerző ironiája a *Bánk* értékére vonatkozó megjegyzésében. Kocsár Balázs karmester és Szabó László tubaművész vele szemben azonban síkra szállnak az erkeli *bel canto* koncepcióért, amely jól játszható, világos szerkezetű, a történelmi díszleteket jól elhordó személyes operadramát tesz lehetővé.³⁰

Tallán egy másik írásában még keményebben bírálja a művet: „A nagy dráma állványzatára helyezve, tisztos, bár nem nagyon eredeti operadramaturgiai eszközökkel kidolgozva, a *Bánk bán* apróbb csiszolatlanságaival együtt is mindenképp életerős, játszható 19. századi operának minősülhetne; ami páratlanná avatja, az a – bocsánat a körülményes fogalmazásért – benne megvalósuló nemzeti zenedramaturgiai transzfiguráció. A 19. század magyar dal- és tánczenei stílusa (melynek önértéke vitatott és vitatható) itt valamely csoda folytán, mely tán a szerzőt is meglepetésként érte, bensőséges és kifejező, hősi és lírai értékekben játszó zenedrámái nyelvvé alakul át, olyan előadásmóddá, mely kifogástalan lelki és drámai ritmusban alkalmazkodik a karakterekhez és helyzetekhez, anélkül, hogy lényegesen eltávolodnék eredeti nemzeti formáitól és hangvételeitől.”³¹ Az elemzés megkérdőjelezi a *Bánk bán*hoz kapcsolódó valamennyi stiláris attribútumot, bár elismeri a második felvonás stílusösszegzését.

A zenei színvonal kérdését Beischer-Matyó Tamás zeneszerző máshonnan közelíti meg, és a *Bánk bánt* kiemelkedőnek látja. Ő a Lendvai Ernő által leírt tengelyrendszert fedezte fel a nagy előd munkájában. Tézisét így védte meg: „[A *Bánk bán* harmóniai rendező elve, azért] nevezhető tengelyrendszernek az egyszerűség és az egyértelműség kedvéért, annál is inkább, mivel következetesen vonul végig az egész művön. A különböző tengelyekhez tartozó hangnemek különböző eszmei tartalmakat és érzelmeket jelképeznek, illetve jelenítenek meg.”³² Az elemző mind a szereplőket el tudja helyezni a tengelyrendszerben, mind az egyes jeleneteket, anélkül, hogy akár az operán, akár a hangnemi elven erőszakot tenne. Emellett a kifogásolt formai építkezést is vizsgálja, és kimutatja, hogy Erkel milyen rugalmasan alkalmazta a periódust, kettősperiódust, valódi strófaelvést és a Gegenbarform különböző változatait.³³ A tézis–antitézis–szintézis hármását szimbolizáló romantikus nagyformaként, Barform-ként olvassa a három felvonás egységét.³⁴ Újszerű elemzési szempontjai feltárják az erkeli stílus eddig rejtett oldalát, amely árnyalja a korábban idézett korszerűtlenséget megállapító értelmezéseket. Erkel ugyanis jól működő rendszert használt, amelyet tengelyérzékenységének köszönhetően modern harmóniai és formai modellre épített fel. Újszerű olvasatát nemcsak jeles DLA-értékelése támasztja alá, hanem hogy témavezetője a *Bánk*-kiadás vezetője, Dolinszky Miklós volt.

(*A Bánk bán eszmetörténeti terhe*) A *Bánk* megannyi más műhöz hasonlóan áldozatául esik annak a feltételezésnek, hogy valamit kifejez. Főként az utókor értelmezte úgy, hogy olyan társadalmi, sőt politikai tartalmat hordoz, amelyet az adott körülmények között zenével kellett kimondani. Így tett Szabolcsi Bence is, aki 1953-ban hosszú távra megalapozta az Erkel-értelmezést: „[M]inden zenedrámájának magva egy-egy égetően aktuális kérdés, amelynek időszerűségét az akkori közönség nem mindig és nem mindenben értette meg vagy tudta végigkövetni.”³⁵ A belekódolt értelem toposza azonban Erkel gyakorlatias színpadi érzékétől, konkrét zsánerben gondolkodózeneírásától távolállt. Kivételes módon tudjuk, hogy a zeneszerző mit gondolt műve tartalmáról, az egyes szereplőkről és jelenekekről.³⁶ Különböző stílusokat említ (például „igazi magyar Stylus”, „behízelt olasz”,

„Garibaldi styl”³⁷, konkrét jellemvonásokat (például „Biberach, egy másik Jágó”) és egyes jelenetknél az érzelmi hőfokot („Hollósi ebben a jelenetben classicus, és aki nem fog sírni, annak nincs érzése”).³⁸ Mivel egy újságíró számára készítette a feljegyzést, a rejtett kódra utalhatott volna. De nem tette. Operát írt, magas hőfokú tragédiát, amelyben egy házaspárt csalárd módon törbe csalják, miközben a békétlenek és az udvar is szembekerül egymással. A zenei motívumrendszer egyértelműen Bánkhoz és Melindához kötődik, akár az előjátékokat, akár a finálékat, vagy éppen a visszatérő dallamokat vizsgáljuk. A zeneszerző számára tehát a magánéleti szál meghatározó volt, amelyet a politikai szféra megrontott.

Az egyes elemzők rendszerint saját koruk valamelyik hangsúlyos közéleti szövegét vélik kihallani belőle. Szabolcsinál erre is találunk példát, így 1947-es írásában az erkeli koncepció eszmei megkötöttségét bírálja: „Operazeneje romantikus nemzeti koncepció, mely nem a tömegereket akar felszabadítani vagy megszólaltatni, hanem egy nemzet dicsőségét koszorúzza meg regényes történelmi glóriával.”³⁹ A modern magyar zenetudomány atyja elmarasztalja Erkel, hogy nem azokat szólaltatja meg, akiket kell, hanem egy – az akkori ideológiai értelmezés szerint szűk – emlékeztető-zösség ügyét.

A rendszerváltást követően először Tallián látja úgy, hogy a nemzeti ügy szolgálata az opera esetében nagy, sőt, túlon túl nagy tehertétel volt. „[A] Kelet-Európában született művek [...] töredezettségét fokozza, hogy céljuk primitívebb, egyben nagyobb szabású a Verdiénél. Nem egyszerűen politikai-történelmi tárgyú operák akarnak lenni, hanem nemzeti-zenei eposzok. Elkerülhetetlen, hogy e vállalkozás maga is epikus színeződjék: nemzeti zenei eposzt, nemzeti zenei nyelvet kell teremteni, vagyis egy kultúrhérosz feladatát végrehajtani. Kultúrhéroszok pedig csak eposzokban élnek.”⁴⁰ Ismét a nyugati operakultúrához képesti megkésetttség bélyege kerül elő, amely szerint Erkel iparkodik megalkotni egy operát és az Operát (tehát a magyar operatílust), amelyekkel még az elnémitott közéleti szerepvállalást is pótolnia kellene. Ez, egyetértve a kritikussal, valóban eposzi cél. A kérdés az, hogy valóban volt-e ilyen korabeli elvárás Erkel irányában, s hogy ő maga mit tekintett feladatának. Az, hogy Erkel tényleg eposzt akart-e írni, itt nem kap érdemi alátámasztást. A 2007-es győri színrevitel kapcsán Tallián szűk terjedelemben kifejti, miképpen működik a „nemzeti zenei eposz” modellje: „A Bánk bán második felvonása nem opera, hanem a nemzet tragikus önarcképe négy alak jelmezében, négy végletes pillanatban.”⁴¹

Fodor Talliánnál is határozottabban fogalmazza meg állítását, szerinte a XIX. századi nemzetivonulat nem csupán – legyőzhetetlen – terhet jelentett, hanem önmagában gátolta meg, hogy a darab nagyszabású lehessen. „A nemzeti alapokon nyugvó, világhódító magyar műzene áhított terve nyilvánvalóan többet célzott, de az is bizonyos, hogy Erkel két sikerült és sikeres operája a maga idiomatikus zenedrámái gátoltságával, korlátozottságával együtt megfelelt egy egyszerű, naiv, de hatékony nemzeti történelmi mitológiának, önképnek és érzületnek. Ennek a mitológiának az alapszerkezete végtelenen bipoláris: a negatív póluson ott a betolakodó idegen, míg a pozitívon az ártatlan, tiszta, a naivitásig becsületes és kikezdehetetlen jellemű magyar hős áll, aki áldozatává válik az előbbi zsarnokságának vagy intrikájának. Ezt az alapképletet legfeljebb az árnyalja, hogy a negatív póluson a zsarnoki erő mellett a gyengeség fokozata is megjelenik, a pozitív póluson pedig a belső megosztottságnak az idealizálást némileg problematizáló motívuma. Ebben a mitologikus szerkezetben és érzületben annyira leegyszerűsödnek a dolgok. [...] Tehát nem egyszerűen a nemzeti alapokon nyugvó magyar műzene korlátozottsága korlátozta az opera-dramát, hanem ennek az

opera-drámának az elsődleges mondanivalója és az egész koncepciója eleve egy olyan nemzeti mitológia jegyében állt, amely nem igényelte a romantika bonyolultabb és nagyobb lélegzetű zenei gondolkodását.⁷⁴²

Fodor Erkelnek tulajdonított fekete–fehér ellentétképe alapvetően több okból is vitatható. A hazai és a külhoni éles megkülönböztetése alapvetően – főként háborús időkben alkalmazott – politikai retorika, amely megjelent ugyan a XIX. századi magyar közgondolkodásban, de uralkodóvá nem vált. A nemzeti érzés megjelenése, a magyar emlékeztetőközösséggel való azonosulás ezzel nem azonos. Az említett politikai retorikai modellt ugyanakkor az életmű több darabja is cáfolja. A *Bánk bán* királynéja ugyan hatalmaskodó és léhaságot enged az udvarában, de nem eleve ellenfele a nádornak. Személyét nemcsak negatív elemekkel jellemzi a szerző, ugyanis az 1857-ben írt *Erzsébet* opera második felvonását írva közelkerült hozzá a szent királynő és annak családja. Így Gertrudist démoni zsarnok helyett emberi mivoltában tudta ábrázolni. A *Dózsa*ban (1867) a halálos ellenségek – a nemzet meghasonlása következtében – a magyar urak: Dózsa György és Zápolya János. A darab éppen nem az idegengyűlöletről szól, hanem az önmagát felemészítő testvérküzdelemről és a nemzeti önsorsrontásról. A *Brankovics Györgyben* (1874) szintén egy meghasonlott ország (Szerbia) tragédiája látható. Az operacselekmény helyszínén külhonnak a törökök és a magyarok számítanak, és egyikük sem tud jó alternatívát nyújtani a gyötrődő öreg despotának. Ha tehát a külföldi a rossz – ahogy Fodor feltételezi –, akkor itt Erkel éppen a magyarságot állítja be annak. A *Névtelen hősök* (1880) – amely nyilvánvalóan utal a szabadságharcra – cselekménye szerint a főkonfliktus nem a honvédek és a cserkesz (sic!) támadók között bontakozik ki, hanem a fiatalok és az idősök között. A kérdés az, hogy ki veheti el Sáskáne gyönyörű lányát, Ilonkát. Mivel a fiatal hajadon Andorfí Eleket, a szegény segédlelkészt szereti, az anyja gyorsan férjhez akarja adni a tehetősebb Csipkés Tamáshoz. Az utolsó műben, az *István királyban* (1885) a külföldi származású Orseolo Péter valóban intrikus, de ő nem lézengő ritler, hanem a Szentkirály unokaöccse. A bonyodalom másik szálán a pártütésben azonban a sértett Sebő, a hatalomra jogosan igényt tartó Vazul és a többi pogány magyar vesz részt. Fodor „naiv nemzeti mitológiájának bipoláris alapszerkezete” tehát az erkeli életmű alapján is cáfolható.

(*A nyilvánosságban lezajló személyes tragédiák*) Erkel operáiban, ha van is külső ellenség, a cselekmény a magán- és közélet összeütközésére épül. E két szféra meghatározása azonban koronként máshogy történik: volt, amikor „a nemzeti drámában [kibontakozó] »polgári« életkonfliktusok”⁷⁴³-nak, máskor „(a) politikai cselekvés és a magánélet – nevezzük nevén: az erotika – konfliktusai”⁷⁴⁴-nak. A nemzeti szférát tehát az értelmezői hagyomány magától értetődőnek tartja Erkelnél, ám a fenti példák jól mutatják, hogy ő a legtöbbször az udvar nyilvánosságában lejátszódó tragédiában gondolkodott. Másképpen fogalmazva: nála mindig a főszereplők állnak a középpontban, és nem egy eszme vagy közéleti probléma. Más kérdés, de az életművet közvetlenül érinti, hogy a fogadtatást ugyanakkor erősen befolyásolta a mindenkori közélet.

Azt láthatjuk az eddigiek alapján, hogy a felvetett kérdéseket, tehát a *Bánk bán* – népszerűség alapján történő – összevetését a nemzetközi repertoárdarabokkal, a stílus korszerűségét és a műre nehezedő nemzeti eszmetörténeti értelmezést több irányból lehet érvényesen megválaszolni. Fodor, Tallián és Bónis kutatásainak következtében a *Bánk bán* úgy értékelődött újra, hogy sikerült végre a befogadói terheket nevesíteni és egyben visszanyerni a szerzői változatot.

JEGYZETEK

- 1 A Nemzeti Színház *Bánk bán-maraton* című rendezvényének harmadik napján, 2020. október 22-én elhangzott előadás szerkesztett változata.
- 2 DOLINSZKY Miklós: *Bánk bán = Szikrát dobott a nemzet szívébe. Erkel Ferenc három operája*. Bátor Mária – Hunyadi László – Bánk bán. *Szövegkönyvek – tanulmányok*. Szerk. GUPCSÓ Ágnes, Bp., Rózsavölgyi, 2011, 345–400., 393.
- 3 DOLINSZKY Miklós: *Két Bánk bán-tanulmány = Magyar Zene*, 2003, 3. sz., 259–286., 262.
- 4 A *Bánk bán* 1866 óta töretlen kolozsvári hagyományáról NÉMETH G. István: *Erkel Ferenc és nemzeti operáinak története = Honismeret*, 2010, 6. sz., 71–77., 76. A kolozsvári adatot Dolinszky vitatja, csak annyit fogad el, hogy az 1940-es át dolgozás előtti változatot játsszák. DOLINSZKY: *i. m.* (2011), 394.
- 5 Az adatokét köszönetet mondok Oláh Andrásnak, a Magyar Állami Operaház sajtómunkatársának.
- 6 A legjelentősebb hazai zenetudományi folyóiratban, a *Magyar Zenében* 1950 és 1990 között mindössze öt közleményt jelent meg Erkelről: kettő Bónis Ferenc, egy-egy Legány Dénes, Maróthy János és Szabolcsi Bence tollából, valamint négy forrásközlés. 1990 és 2020 között nyolc tanulmány jelent meg: három Kassai Istvántól, kettő Legány Dénestől, és egy-egy pedig Bónis Ferentől, Szacsvai Kim Katalintól és Dolinszky Miklóstól, valamint három recenzió.
- 7 SZABOLCSI Bence: *A magyar zenei romantika eszmévilága = Budapesti Szemle*, 1933, 231. kötet, 673. szám, 298–334, 322.
- 8 SZABOLCSI Bence: *A magyar zenetörténet kézikönyve*. Szerk. BÓNIS Ferenc, Bp., Zeneműkiadó, 1979, 77.
- 9 Uo.
- 10 BARABÁS Tamás – GÁCH Marianne: *Erkel = Béke és Szabadság*, 1952, 46. sz., 15.
- 11 [NÉVTELEN]: *Nemzeti kultúránk nagy alakjai filmen. Semmelweis és Erkel = Béke és Szabadság*, 1952, 13. sz., 15.
- 12 *Erkel*. Rendezte KELETI Márton, Bp., Magyar Filmgyártó Állami Vállalat, 1952. <http://mandarchiv.hu/tart/jatekfilm?name=jatekfilm&action=film&id=70000247>
- 13 FODOR Géza: *Az opera-drámától a mítoszig – vissza és előre = Muzsika*, 1993, 7. sz., 19–26., 19.
- 14 FODOR Géza: *Keserű pohár. Erkel Ferenc: Bánk bán = Színház*, 2005, 5. sz., 2–7., 2.
- 15 FODOR Géza: *Az ismeretlenségből a félreismertségbe, avagy a Dózsa György útja Erkel színházától az Erkel Színházig = Muzsika*, 1994, 7. sz., 33–38., 35.
- 16 BÓNIS: *i. m.* (2010), 54.
- 17 NÉMETH Amadé: *A magyar opera története*. Bp., Anno, 2000, 82.
- 18 NÉMETH G.: *i. m.* (2010), 74.
- 19 SALAZAR, David: *Hungarian State Opera New York Tour 2018. Review: Bánk Bán. Levente Molnár's Brilliance Makes Case For Hungary's Beloved Masterpiece = Operawire*, 2018. november 4. (Saját fordításom – W. A.) <https://operawire.com/hungarian-state-opera-new-york-tour-2018-review-bank-ban/>
- 20 SAVA-SEGAL, Edward: *A worthy rarity: Erkel's Bánk bán has its belated American premiere = Bachtrack*, 2018. november 2. (Saját fordításom – W. A.) <https://bachtrack.com/review-erkel-bank-ban-hungarian-state-opera-koch-theater-new-york-october-2018>
- 21 LOOMIS, George: *An impressive performance of Bank Ban at the David H. Koch Theater, New York Hungary's state company is touring the country's 'national opera' = Financial Times* (online), 2018. november 1. <https://www.ft.com/content/7f4ce992-ddc7-11e8-b173-ebef6ab1374a>
Magyar fordítás OLÁH András. Uő: *Recenziók a nagyvilágból = Opera Műsorok 2019/2020 – Frissített kiadás*. Szerk. MONA Dániel, Bp., Magyar Állami Operaház, 2019, 346–351., 348.
- 22 SALAZAR: *i. m.* (2018)
- 23 DOBSZAY László: *Magyar zenetörténet*. Bp., Mezőgazda, 1998, 145.
- 24 SOMFAI László: „Az Erkel-kéziratok problémái” = *Az opera történetéből. (Zenetudományi Tanulmányok, 9.)* Szerk.: SZABOLCSI Bence – BARTHA Dénes, Akadémiai Kiadó, Bp., 1961, 81–158.
- 25 LEGÁNY Dezső: *Örökségünk Erkel Ferentől I–II. = Muzsika* 1993, 7. sz., 13–18.; 1993, 8. sz., 12–17.
- 26 SZACSVAI KIM Katalin: *Az Erkel-műhely. Közös munka Erkel Ferenc színpadi műveiben (1840–1857). PhD-értekezés*. Bp., Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, Doktori Iskola, 2012, 216–221. <http://real-phd.mtak.hu/60/19/Szacsvai.pdf>
- 27 DOLINSZKY: *i. m.* (2011), 394.
- 28 TALLIÁN Tibor: *Erkel: Dózsa György – A nemzeti operától a politikai operáig. Székfoglaló előadás*. MTA, 2017. március 13. https://mta.hu/akademiai_szekfogalok/erkel-dozsa-gyorgy-a-nemzeti-operatol-a-politikai-operaiig-tallian-tibor-levelezo-tag-szekfoglalo-eloadasa-107658
- 29 TALLIÁN Tibor: *Meghalt Erkel – Éljen Rékai? Plaidoyer az eredetiért. I. = Muzsika*, 1993, 7. sz., 5–12., 8.

- 30 KOCSÁR Balázs: *Erkel operái – avagy miért jobb az igazi gulyás a hamis gulyásnál*. Akadémiai székfoglaló előadás. MMA, Bp., 2015. március 6., 1–8. Az előadás leirata az MMA Titkárságának tulajdona.
SZABÓ László: *A basszustuba alkalmazási területeinek magyar vonatkozásai*. DLA-értekezés. Bp., Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, Doktori Iskola, 2010, 52–64.
https://apps.lfze.hu/netfolder/PublicNet/Doktori%20dolgozatok/szabo_laszlo/disszertacio.pdf
- 31 TALLIÁN Tibor: *Melinda a haza*. *Erkel Ferenc: Bánk bán – Magyar Állami Operaház = Muzsika*, 2002, 7. sz., 16–21., 18.
- 32 BEISCHER-MATYÓ Tamás: *Hangásdramaturgiai eszközök Erkel Ferenc Bánk Bán című operájában*. DLA-értekezés. Bp., Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2009, 11.
https://apps.lfze.hu/netfolder/PublicNet/Doktori%20dolgozatok/beischer-matyo_tamas/disszertacio.pdf
- 33 Uo., 45–49.
- 34 Uo., 50–51.
- 35 SZABOLCSI Bence: *A Zenetudományi Tanulmányok Erkel-kötete elé [1953] = Erkel Ferencről és koráról*. *Magyar zenetörténeti tanulmányok*. Szerk. BÓNIS Ferenc, Bp., Püski, 1995, 24–26., 25.
- 36 BÓNIS Ferenc: *Erkel Ferenc a Bánk bánról = Mozarttól Bartókiig*. Szerk. BÓNIS Ferenc, Bp., Püski, 2000, 78–94.
- 37 Uo., 81.
- 38 Uo., 82., 86.
- 39 SZABOLCSI: *i. m.* (1979), 77.
- 40 TALLIÁN: *i. m.* (1993), 6.
- 41 TALLIÁN Tibor: *Arbitrium elegantiarum*. *Erkel Ferenc: Bánk bán – Győri Nemzeti Színház = Muzsika*, 2007, 4. sz., 24–27., 25.
- 42 FODOR: *i. m.* (1993), 19–20.
- 43 TALLIÁN Tibor: *Meghalt Erkel – Éljen Rékai? Plaidoyer az eredetiért*. II. rész = *Muzsika*, 1993, 8. sz., 6–11., 7.
- 44 TALLIÁN Tibor: *Bancbanus redivivus. Bemutató a Debreceni Csokonai Színházban* = *Muzsika*, 2008, 12. sz., 17–20., 18.

