

Bánk bán 3²D-ben

„A vezérmotívum a lélek tükre”

Tartalomjegyzék

Tartalomjegyzék.....	2
Előszó.....	3
I. Bevezetés.....	4
1. A téma határozott körvonalazása, tudományrendszerbeli helye.....	4
2. A téma fontossága, problémafelvetés, hipotézis.....	4
3. Az anyaggal kapcsolatos helyzetkép rövid ismertetése a szakirodalom és a gyakorlati tapasztalatok alapján.....	5
II. Elemzés.....	7
1. Katona József Bánk bánja	7
1.1. A Bánk bán keletkezéstörténetéről.....	7
1.2. Bánk bán, a dráma – <i>az első dimenzió</i>	8
1.2.1. Összehasonlító műelemzés: az elő és a második kidolgozás.....	8
1.2.2. A Bánk bán alapkérdései: múlt, jelen és jövő – a bűn és bűnhődés rendszere Katona József drámájában korunk tragikumának aspektusából	10
2. Erkel Ferenc és Egressy Béni Bánk bánja.....	16
2.1. Az opera keletkezéstörténetéről	16
2.2. Bánk bán, az opera – <i>a második dimenzió</i>	16
2.2.1. Szövegkönyvi változatok	16
2.2.2. Az opera útjának és szerkezetének vázolása, zenei szintjei.....	23
3. A Bánk bánok metszete	25
3.1. Összehasonlító műelemzés.....	25
3.2. A háromszor <i>harmadik dimenzió</i>	38
III. Befejezés	40
1. A hipotézisek bizonyítása	40
Bibliográfia	44
Mellékletek.....	46

Előszó

„A világirodalom több olyan szerzőt ismer, akinek egyetlen monumentális munkája életművének többi részletét elhomályosítja”¹ – olvashatjuk Seress Ákos tanulmányában. Való igaz, hogy Katona József Bánk bán című drámája az irodalmi kánon előkelő helyét elfoglalva eltereli a befogadói figyelmet életművének többi eleméről, azonban ez a tény nemhogy csökkentené, nagyban növeli mű és alkotója érdemét.

A Bánk bán nem egyszerűen egy dráma, vagy opera. A Bánk bán hazánk és nemzetünk szimbolikus tartalommal bíró karaktere, jelentősége eposzi szintre emelt hatásmechanizmussal bír. Dolgozatom témaválasztása több okból esett Katona József drámájára és Erkel Ferenc operájára: a művészet számomra irodalom és zene interakciója, így magától értetődő volt, hogy a két művészeti ág keresztezett útján haladva szeretnék kutatást végezni. Bánk bán története napjainkban egyre aktuálisabb, ezért vált célommá, hogy üzenetét minden síkon propagáljam: „Hazám! hazám! hisz mindenem neked köszönhetem”². Megoldandó problémaként érzékelttem aényt, hogy nemzeti drámánk és operánk külön-külön megannyi szakirodalommal büszkélkedhet, ám a medialitás kérdéskörét kutató tanulmány kevés e téren, így vállalkoztam a dráma és opera összehasonlító elemzésére.

A címet feloldandó szeretném kifejteni, hogy az analízist háromszor három részre tagoltam. Első harmadában először kizárólag a dráma szövegének vizsgálata történik a mű kritikai kiadása alapján, második részében az opera librettóváltozatainak összevetése követhető nyomon, míg a záró szakaszban a két műfaj textúrájának vizsgálatára vállalkozom: egyezések, hasonlóságok, s különbségek kutatását végzem, továbbá a művek értékrendszerbeli elemzésére törekszem. És mi volna a hármas szorzó? Minden esetben vékony szálon felvázolom a mű recepciótörténetének múltját, jelenét és jövőjét – íme a 3²D-ben élő Bánk bán.

¹ SERESS Ákos: A Bánk bán árnyékában. In: Iskolakultúra, 2002. október, 10. sz. 87 p.

² EGRESSY Béni: Bánk bán-librettó, 1861, 15 p.

I. Bevezetés

1. A téma határozott körvonalazása, tudományrendszerbeli helye

Mint az Előszóban megfogalmaztam már, Bánk bán témakörében a dráma, az opera, majd e kettő szövegének összehasonlító elemzésére vállalkozom. Mivel az olvasói és előadásbeli gyakorlat lényegesen különbözik egymástól, így szeretném a figyelmet felhívni arra, hogy a tanulmány kizárólag szövegi szinten foglalkozik a dráma- és az operaváltozattal.

Az elemzés pontos besorolása szempontjából első lépésben szeretném irodalomtudományi, azon belül irodalomtörténeti szempontok alapján Katona József drámáját elemezni, ezt követően pedig Erkel Ferenc és Egressy Béni művének zenetudományon belül zenetörténet, szűkítve operatörténet kategóriában végezendő elemzését prezentálni. A dolgozat végső célja pedig e két tudományág házasításával történő interdiszciplináris elemzés lejegyzése.

2. A téma fontossága, problémafelvetés, hipotézis

Napjaink egyre fontosabb problémája, hogy az operaváltozat erőteljesen átalakított változata került színpadra. Többek között Fodor Géza zeneesztéta és Tallián Tibor zenetörténész voltak azok, akik felszólaltak az eredeti mű újbóli színrevitele mellett. Szeretném, ha tanulmányom elkészítésével nemcsak egy újabb hangadó lennék, aki bizonyítja: miért az eredeti az igazi s leginkább testvére a Katona-drámának, hanem elérhetném azt, hogy elinduljon egy olyan folyamat, mely révén Egressy Béni librettóját újra megbecsülik, s a műkedvelők megismerik az „ős Bánk bán”-t.

A kutatás kezdő fázisában úgy gondoltam, hogy Nádasdy Kálmán és Rékai Nándor tevékenységének köszönhetően a Bánk bán jelenleg játszott változata prozódiailag jobban illeszkedik Katona József drámájához. Azonban a szövegek könyvek elolvasásával be kellett látnom, hogy első hipotézisem tévedés volt, s ezt a szakirodalomban olvasottak is megerősítették. Így alakult ki az a nézetem, mely alapján az alábbi feltevéseket szeretném bizonyítani.

Katona József Bánk bán című drámájának végső változata a kritikai kiadás alapján legitim módon kizárólag Egressy Béni Erkel Ferenc: Bánk bán című nemzeti operájához komponált librettójának első változatával vethető össze, s adekvát módon legpéldaszerűbben ezzel rokonítható. Továbbmenve bizonyítandó, hogy mind a dráma, mind a librettó meghaladja korát, s modern irányba mutat. Végül a konklúziók levonásával paralel módon levezetendő, hogy bár dramaturgiai szempontból eltérő konstrukció e két változat, értékrendszerbeli tanulságaik egyenértékűek a mű és korunk tragikumának aspektusából.

3. Az anyaggal kapcsolatos helyzetkép rövid ismertetése a szakirodalom és a gyakorlati tapasztalatok alapján

A dráma és az opera szakirodalom-tára kiváló, azonban a medialitás kérdéskörét kutató művek elenyészőek. Míg módszertanilag elégséges volt a kutatás szempontjából használható könyvek katalógusa, addig kimondottan a Bánk bánok közös vizsgálatára született elemzések sora majdhogynem kevésnek bizonyult. Jóformán kizárólag zenei szempontból lelhetőek fel olyan értekezések, melyek a drámára utalva közös pontok értelmezésére vállalkoznak.

Kutatásom nagy részét az Országos Széchényi Könyvtár bázisában található források alapján végeztem, emellett a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem és a Nyugat-magyarországi Egyetem Savaria Egyetemi Központ könyvtárának állományából válogattam szakirodalmi anyagot. Első sorban (aktualitásuk miatt) Bíró Ferenc, Dolinszky Miklós, Fodor Géza, Lehota János, Seress Ákos és Tallián Tibor tanulmányát használtam fel (akár szószerinti idézés révén) a dolgozat elkészítéséhez, valamint a pedagógus pályára készülvén Pethőné Nagy Csilla középiskolai irodalom tankönyvének vonatkozó fejezetét tanulmányoztam át, mivel magas színvonalú anyaga lehetővé teszi használatát egyetemi szinten is.

Kutatási módszeremben elsőként az induktív eljárást alkalmaztam, s műközpontú olvasmányélményemre alapozva összehasonlítottam az operaváltozatokat, majd ebből szövegileg egyeztetve a drámával leginkább rokonítható változatot összevetettem Katona József művével. Ezt alkalmazott

kutatás követte, mely során gyakorlati szempontból kerestem a választ arra a problémára, hogy miért mellőzték Egressy Béni eredeti librettóját.

II. Elemzés

1. Katona József Bánk bánja

1.1. A Bánk bán keletkezéstörténetéről

A Bánk bán keletkezéstörténetének összefoglalását a dráma kritikai kiadása³, valamint a Matúra-sorozat⁴ vonatkozó kötete alapján végzem el.

A XIII. századi történéseket, melyek a dráma alapját adják, számtalan krónikás (legismertebb Antonio Bonfini) lejegyezte, s ezen históriákat alapul véve több irodalmi alkotó is vállalkozott a történet feldolgozására. Elsőként 1794-ben egy I.E. nevű szerző jelentkezett kiadásra, ám a szöveg elveszett. A XIX. század elejéről három Bánk-drámát ismerünk a Katona-művön kívül. Kisfaludy Sándor, Horváth József Elek és Boér Sándor műve azonban nem, vagy csak hiányosan maradt fenn az utókor számára. A téma Katona József után is élő volt – nemcsak a dráma, de az epika és a líra szintjén is –, hisz Szigligeti Ede 1836-ban, Vahot Imre 1838-ban, Vajda Péter 1837-ben, Garay János pedig 1847-ben jelentkezett hasonló témájú alkotásával.

1814-ben a kolozsvári Erdélyi Muzéum című folyóirat első számában jelígés, históriai témájú pályázatot hirdetett meg „Eredetiség s jutalomtétel” címmel, 1815. szeptember 30-i határidővel. Sajnos a törekvés eredménytelen maradt, s bár a legjobbnak Tokody János: A pártosság tüze című darabját jelölték meg, azt is visszaadták az alkotónak átdolgozásra.

Katona József Bánk bánja nem ért el helyezést a pályázaton, így az 1815-ös első kidolgozás nem könyvelhetett el sikert. A kézirat a XX. század elején került elő csonkán. Az elemző tanulmányokból jól látszik, hogy az első változat színpadiasabb jellegű. A laikus olvasó számára elsőként szembetűnő különbség, hogy Melinda itt Ádelájd néven szerepel, s nem válik áldozattá, csak a látszat

³ KATONA József: Bánk bán (kritikai kiadás), Budapest: Akadémiai Kiadó, 1983.

⁴ KATONA József: Bánk Bán (teljes, gondozott szöveg), PannonKlett Kiadó, 1997.

szintjén, a királyné vétlensége pedig cáfolhatatlan öccse bűnében, így tragédiájuk egyeztethető a „végzettragédiák” tárgykörével.

Első kritikája Bárany Boldizsár tollából származik. Katona jogásztársa 1816-ban vagy 1817-ben fogalmazta meg Rosta című bírálatát, mely az évtized kiemelkedő fontosságú kritikai írása. A drámaíró megfogadta kortársa tanácsait, 2586 sorából a dráma mindössze 344 sorát őrizte meg eredeti formájában. Katona József nemcsak a bírálat alapján, de öntevékeny módon is készült az átalakításra, melyről a Jegyzés című melléklet is tanúskodik – ez megtalálható a kritikai kiadás főszöveget követő részében.

A második kidolgozás a Jegyzés szerint már július 2-án végleges állapotában volt, az átdolgozást mégis a székesfehérvári színház pesti vendégszerepléséhez kötik. A társulat ősszel előadta volna Katona József drámáját, azonban a cenzúra felemás ítélete alapján ez nem vált lehetővé, ugyanis kizárólag a kiadásra kapott engedélyt. Az 1820. novemberi pesti vásáron már megvásárolható volt nemzeti drámánk végleges formája.

1.2. Bánk bán, a dráma – az *első dimenzió*

1.2.1. Összehasonlító műelemzés: az első és a második kidolgozás

A két változat összevetésében recepciómhoz a kritikai kiadás jegyzetei nyújtottak segítséget.⁵

A tények ismeretében, a két művet olvasva, majd a hozzájuk tartozó szakirodalmat áttekintve bátran állíthatom, hogy a második változat szövege alig egyezik az eredeti kidolgozással. Mindösszesen 334 sora maradt érintetlenül. A változatokat több szinten vizsgálhatjuk, először tekintsük át a szerkezet eltéréseit, majd ragadjuk ki a legszembevetőbb szövegi változásokat!

Az Előversengés eredetileg két részből állt, melyből csak a második egység, a Prológus örökítődött tovább Elő-versengés címmel. Azon információk, melyek az eredeti változatban a drámatest által voltak közölve, a végleges verzió Jegyzés című mellékletében lettek pótolva.

⁵ KATONA József: Bánk bán (kritikai kiadás), Budapest: Akadémiai Kiadó, 1983., p. 368-375

Az Első szakasz első jelenetének első jelenése Michál monológjában tér el, hisz a szerző ezt elhagyja, azonban később Simon bán fiainak történetével bővül a cselekmény. Újdonságnak számít, hogy Biberach Ottónak a végleges változatban nemcsak tanácsot ad, de megjelennek a konfliktus kibontakozását elősegítő porok is.

A Második szakasz egyik új eleme a pozsonyi történetek elbeszélése, ahogy Petur bán meghódolása Bánk bán előtt változást eredményez – szükségességét a cenzúra korának politikai helyzetével magyarázzák. A második verzió különbségeinek feltárásakor legfeltűnőbb momentum az volt, hogy a Második felvonás végén Biberach a jelszót tudva lép Petur házába, ám az első kidolgozásban csak ráhibázott a titkolt kódra.

A szövegszerű eltérések terén a III. szakasz első jelenete kiemelkedő: a második változat negyvenhárom sora áll szemben az első kidolgozás huszonkilencével szemben. Tiborc panasza is bővülést mutat, a jáderai csata felidézése újdonságként hat a végleges verzió szövegében. Emellett Tiborc karaktere öntudatosabbá válik, vonásai megkeményednek – az öntudatosság szimbólumaként erőteljesebb módon ábrázolhatja önállósági törekvésünk szándékoltságát és sérthetlenségét (ebben állhat a pénz visszautasításának mozzanata).

Az 1820-ban kiadott műben egyértelművé válik Ottó és Biberach dialógusából, hogy a Melinda ellen tervezett cselszövés sikerrel járt. Újdonság az is, hogy a IV. szakasz első jelenetének végében Gertrudis tudomást szerez Izidora révén a porokról. Az első változatban válasz nélkül maradó kérdés itt Melinda elmeállapota révén megoldódni látszik: újabb bizonyíték arra, hogy Ottó elérte célját.

A konfliktus tetőpontja Bárány szerint már az eredeti változatban is jól sikerült: „ez a’ Scena az egész Játéknak, ellehet mondani, remekje lett”. Ennek ellenére a jelenet jelentős mértékben átalakult, s Gertrudis negatív megjegyzéseit kiegészítve Ottó megjelenése és Bánk reakciója kelti életre a tört Gertrudis kezében, s így talán dramaturgiai szempontból legitimmé válik a gyilkos mozzanat – habár erkölcsileg továbbra sem elfogadható Bánk szempontjából, erre Bíró Ferenc mutat rá (ld. később).

Az utolsó felvonásban Michál és Simon bán jelleme visszaszorul a második kidolgozásban, hogy Bánk erőteljesebben kerülhessen centrumba.

A cselekmény szempontjából a második változat pontosabban jelöli az időt, erre utal a Pontio di Cruce kelezésének változása.

„A kisebb szövegváltoztatások nagy számuk miatt felsorolhatatlanok.”⁶ Az eltérések közül nagymértékben kitűnik a szerzői utasítások változása is: a legjobban instruált verzió az első volt, a kihagyások és megrövidülések révén a második sokkal szabadabbá válik a fantázia irányába elmozdítva a recepciót.

1.2.2. A Bánk bán alapkérdései: múlt, jelen és jövő – a bűn és bűnhődés rendszere Katona József drámájában korunk tragikumának aspektusából

Napi aktualitása révén a dráma üzenetét, szimbólumait közelebbről is vizsgálom. Az irodalomtörténet egyik legkeresettebb motívuma a bűn és az azt követő bűnhődés. Már az antikvitás irodalmában is találkozhatunk vele, legismertebb példája Szophoklész: *Antigoné* című drámája. Több műnemben, s azon belül több műfajban is fellelhető az irodalom idővonalának máig ívelő szakaszain (a teljesség igénye nélkül hozva példákat egyéni olvasmányélményeim alapján).

Dosztojevszkij: *Bűn és bűnhődés* című regénye jogi és lélektani oldaláról is vizsgálja a témát. Párhuzamba állíthatjuk Raszkolnyikov szellemi fejlődését Julian Sorel történetével, de paralel szálakat fedezhetünk fel Tolsztoj *Feltámadásában* is. A lélektani büntetés kategóriája Márió és a varázsló viszonyrendszerében is tanulmányozható, ahogy Kosztolányi Dezső *Édes Annája* is megváltja bűnének bérét. A téma a balladák között is gyakori: *Vörös Rébék* és *Ágnes asszony* esetében sem kerülhető el a büntetés – egyik síkon sem.

A történetekben a témán kívül van egy közös vonás, mely mélyen gyökerezik, s a textúrán messze túlmutat. A szavak mögött bújk meg a lélektan, ami az ok-okozati rendszert immanens módon hordozza. A bűn és bűnhődés ok-okozati viszonyrendszerét a prozódijában már áttekintett Katona József-drámában vizsgálom korunk tragikumának aspektusából.

⁶ KATONA József: *Bánk bán* (kritikai kiadás), Budapest: Akadémiai Kiadó, 1983., 373 p. 16. sor

„...a domináns jelleg nem okvetlenül akciókban nyilvánul meg, hanem azokban a tartalmakban, amiket az illető magára vett, amiket a társadalmi szituáció ráruházott. Ezúton egy speciális szituáció jön létre, amelynek domináns eleme egy passzív középpont. Ha a középpont olyan helyzetben van, amelyben cselekedni ilyen vagy olyan ok miatt képtelen, de mégis középponttá lett, a társadalmi objektivitás erővonalai, mozgásirányai, a középponthoz való viszonyok megmutatásában ragadhatók meg. A középpontban álló személyiségről mondhatjuk, hogy az adott kor társadalmi láncolatának, ez esetben hálózatának döntő szeme, amelynek a legfontosabb helyén van.”⁷

Hogyan kerül középpontba Bánk és Endre az ötödik felvonásban? Milyen okok vezetnek el Bánk bűnössé válásáig? A válaszkereséshez Arany János: Bánk bán tanulmányok⁸ című írását hívom segítségül.

A drámai cselekmény indítópontja előtt indukálódó konfliktusforrást, az alaphelyzet legfontosabb momentumát az Előversengésből, továbbá az első és második szakasz dialógusaiból ismerjük meg. Ezen információk alapján felmérhető, hogy a dráma világában már a cselekmény indítása előtt dekonstruálódik a harmónia. Ennek egyik alappillére Gertrudis, kinek tettei miatt a drámai helyzet immanens módon hordozza a konfliktus realizálódását. A konfliktus többsíkú, s ez az alaphelyzet összetettségéből is következik. Fontos, hogy Bánk nélkül a konfliktus nem bontakozhat ki, ezért a drámai cselekmény létrehozó és dinamikussá tévő viszonyváltás csak Bánk és Gertrudis között mehet végbe, így generálva két bűnöst is a drámatesten belül.

Abban az esetben, ha két ellentétes pólusú erő a drámavilágot döntő mértékben befolyásolja, s az érdekérvényesítéshez eszközrendszert generál, drámai viszonyváltás jön létre. Gertrudis céljainak elérése érdekében azonban Bánk érdekeit sérti, s emellett paralel módon a nemzeteszemély rombolójaként újabb szinten válik bűnössé.

Jelenkorunk erőteljes problémája, hogy különböző érdekek feszülnek egymással szemben, s az érdekérvényesítés eszköztára gertrudis-i méreteket ölt.

⁷ BÉCSY Tamás: A drámamodellek és a mai dráma. Budapest-Pécs: Dialóg Campus Kiadó, 2001., 118 p., 27-39. sor

⁸ ARANY János válogatott művei, Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1953., p. 102-150

Az irodalmi alkotásokban különböző alakokban jelenik meg az eszmerendszerek gátja, mely Katona drámájában Gertrudis. Leegyszerűsítve Madách Tragédiájában Lucifer romboló eszköztára feleltethető meg a mindenkori Gertrudisok tipizált másának, hisz ezen pozitív erővel szemben meghatározó allegorizált alak reális viszonyok között nem más, mint az örök gonosz archetípus, vagyis Lucifer, a sátán.

Ha azonban a gátat látjuk, mely az örök küzdés szülője, akár pozitív hőst is létrehozhat (ld. Fazekas Mihály: Lúdas Matyi c. alkotásában a két főhős között lezajló tettváltássorozat karaktertípus-cserét indukál). Hisz nincs értéke a fénynek sötét nélkül, ahogy az árnyék sem létezik fény nélkül. Egy távolabbi asszociációt eszközölve jelenthető ki, hogy ilyen típusú mozgatórugó lehet Lucifer modern alakja Bulgakov: A Mester és Margarita című alkotásában.

A bán kétszeresen is centrális helyet foglal el a viszonyrendszerben, hisz a drámai értékhierarchia csúcsán álló jellem. Bánk célja egy erkölcsileg magasabb rendű, új értékrend teremtése. Konfliktusa mind magánéleti, mind közéleti kiterjedtségű, azonban elsősorban az individuum szintjén megy végbe: a kényszeres megfelelési szándék osztottságot eredményez. Azonosítja a két különböző forrású problémát, kísérletet tesz az érzelmi semlegesség elérésére, azonban paradox helyzet áll fent, s ezáltal nem képes függetleníteni magát a konfliktusrendszerek forrásainak érzelmi gyökerétől. Következésképp az adott viszonyrendszerben a törvényesség kereteit megtartva lehetetlennek bizonyul a konfliktus feloldása. Azzal, hogy a hármas kötődésű „tündéri láncot” gyakorlatilag a gyilkosság révén szétszakítja, törekvése sikeresnek mondható, ám egyúttal karakterének értékrendszere lefokozottá válik.

A többirányú értékrendeknek való megfelelés kényszere többszörös gátat szül a becsületesség talaján, sőt, akár a személyiségben is torzulást eredményezhet. Ahogy a sok ismétlés gátlást hoz létre az agyban, úgy a sokféle kötődés gátlást eredményez a lélekben. Az ehhez hasonló gátlások pedig bánki bűnökre sarkallják az elkövetőket. A szabályok megszegése sokszor a betetőző türelem következménye: merészebb párhuzamot vonva, Petri György: Horgodra tüztél uram című lírai alkotásán keresztül a lírai alany önfeladása is megfigyelhető.

A konfliktus összetettségét a szereplőkhöz vont körök árnyaltan szemléltetik Arany János már említett tanulmányában. Az ebből következő bűn és bűnhődés kontinuumja szinte transzcendentális szintre emeli az utolsó felvonást, melyben Bécsy drámamodell-rendszere alapján a konfliktusos dráma a középpontos dráma kategóriájába lép át. A konfliktus azonban nemcsak Bánk és Gertrudis között megy végbe, hanem a szövetségesek szintjén is, melyeket a két fő forrás táplál: Gertrudis és Otto, Gertrudis és Biberach, Ottó és Biberach, Bánk és Petur, valamint Bánk és Melinda.

A tettváltássorozat az első négy felvonás textúrájában teljeseedik be (konfliktusos dráma kategóriája), így a kölcsönös viszonyváltás csak Bánk és Endre esetében mehet végbe az ötödik, középpontos felvonásban. A bűnösség kérdésében a centrumba kerülő Endre hozhatna ítéletet, azonban a király passzív középponttá lesz, mivel a döntéshozatal információigényét más szereplők elégítik ki. Megfigyelhető, hogy a tudás korlátozottsága vívódást eredményez, s a döntés is belső szinteken megy végbe, mivel a sorsa lelkében változik meg.

Bánk szintén passzív középpontja a felvonásnak, s a drámai történés esetében szintén belső szintre kerül.

A műfajváltás legitimálja a jogi, erkölcsi, lélektani kérdések megválaszolását, mely a drámatesten belül egy királyi személy ellen elkövetett gyilkosságból adódik.

Ahogy a drámai hős esetében a lelki fejlődés során végbemenő változás automatikus büntetést von maga után, úgy a pszichológiai folyamatok révén, különböző szinteken a lelkiismeret-furdalás fegyelmező eszközzé léphet elő (sokszor a pedagógia is alkalmazza).

Bánk bán tragikuma példázatszerű. Az a tény, hogy Gertrudis ártatlan Melinda megalázásában, nem menti őt fel politikai és erkölcsi bűnei alól. Mégis, a bánnak be kell látnia, hogy a hibát nem azért követte el, mert okkal (kizárólag politikai szinten legitimálva) ölte meg a királynét, hanem eleve az eszköz hordozza a tett bűnös voltát. Tehát nem közjogi méltóságából adódóan cselekedett, hanem perszonálisan gerjesztett bosszúvágyból. Így válhat valóra egy önbeteljesítő jóslat: hiába küzd valaki a törvénytelenység ellen, ha saját maga rombolja porig értékrendszerét azzal, hogy önkényesen szabadítja útjára haragját.

„Ez az indulatból elkövetett gyilkosság nem csak kellően motivált, de a felszínen megfelel az irodalmi konvenciók szerint osztható igazságnak is: Bánk magánemberként és hazafiként egyaránt indokoltan áll bosszút. A bánnak azonban – erre derül fény az ötödik felvonásban – nem áll jogában sem az egyik, sem a másik helyett cselekedni: ha Gertrudis „méltán esik” is el, s előbb, mint a magyar haza, ez nem befolyásolhatja azt, hogy gyilkosa mégis tragikus vétséget követett el, nem azzal, hogy megölte a királynét, hanem azzal, ahogyan a gyilkosság történt. Tette morálisan indokolt volt, sőt – mint az uralkodó elismeri – indokolt volt politikai értelemben is, viszont nem volt jogszerű: ha az igazságszolgáltatás nem a nyilvánosság előtt – mondjuk inkább így: a nyilvánosság fényében – és a maga szabályai szerint történik, akkor már nem igazságszolgáltatásról van szó, hanem jogi értelemben (azaz: a közösség szempontjából) tekintve: bűnről.”⁹

Ahogy Gertrudis bűnössége nem legitimálja Bánk ártatlanságát, úgy fordítva is igaz: a királyné bűneit sem érvényteleníti a bán tette. Endre erkölcsi fölénye azonban csak viszonylagos, hisz el kell tudnia szakadni attól az illúziótól, mely révén biztonságban érezheti magát. Döntésében gyengeséget feltételezhetünk, azonban azzal, hogy elengedi Bánk büntetését, önreflexív bosszút generál helyette számára.

Egyfelől kegyelemként is értelmezhető a döntés, hisz fizikálisan nem következik be a büntetés. Azonban lélektanilag nem oldozza fel Bánkot bűnei alól, így pszichológiai szinten büntetést szab ki rá.

Endre hatalmi hierarchiában betöltött szerepe nem felel meg a drámatestben elért értékrangsorbeli szerepének. Az erkölcsi szabadság nem ekvivalál esetében a nemzeti eszmény megtestesülő voltával. Ezt valójában csak Bánk képviselheti, azonban mozgásterének beszűkülése és bűnbeesése miatt ő sem mutathat követhető értéket, így az ellentétek nem hozhatók azonos szintre, s ezáltal a harmónia lefokozott marad.

⁹ BÍRÓ Ferenc: A Bánk bánról. In: Irodalomtudományi Közlemények, 2000., 1-2. sz. p. 24-61 (57. oldal, 10-20. sor)

„Az el nem ért bizonyosság”¹⁰ sajnos ma is érzékelhető, s különböző szinteken az önmegsemmisítő ígéretek létjogosultsága egyszerre semmisül meg az értékrendteremtő szándék teljességével, s ezáltal a harmónia fragmentált marad.

A kérdéskör egy másik aspektusból is megvilágítható. Lehota János Virtuális nemzeti lét: a nemzet halála című tanulmánya¹¹ rávilágít arra, hogy a herderi jóslat (ti. a magyar nemzet megszűnik létezni) a Bánk bán soraiban is kimutatható. A logikusan végigvezetett érvelésből kitűnik, hogy amiként az idegen elnyomás az alkotó idejében a nemzet megsemmisülésével válhat egyenlővé, úgy a drámatesten belül jelenlévő gertrudis-i politika meghatározó szerepet tölthet be a magyarság identitástudatának lerombolásában. Sajnos a szimbólum ma is élő – ám a dolgozatnak nem lehet célja a jelenkor politikai helyzetének leírása, hacsak nem a recepció tekintetében.

Ahogy tragédia az individuum szintjén az értelmezés során megfejtett konfliktusrendszer, úgy láthatjuk, nemzet szintjén is dekódolható az üzenet. A végső eredmény azonban az opera librettójának elemzése után írható csak le, mikor is a két mű összevetésével kereshetünk választ és megoldást hipotéziseinkre, s lezárásként betekinthetünk a „harmadik” harmadik dimenzióba, vagyis a jövőbe.

¹⁰ NÉMETH G. Béla: Az el nem ért bizonyosság. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1972.

¹¹ LEHOTA János: Virtuális nemzeti lét: a nemzet halála. In: Hitel, 2007. szeptember, 9. sz. p. 100-118

2. Erkel Ferenc és Egressy Béni Bánk bánja

2.1. Az opera keletkezéstörténetéről

Az opera keletkezéstörténetét Dolinszky Miklós Erkel-tanulmánya¹² alapján foglaltam össze.

Erkel Ferenc, nemzeti operánk megteremtője, hosszú éveken keresztül keresett megfelelő librettót Bánk bán című operájának. A tervezés fázisában a szabadságharc leverését követően visszatérő librettó-szerzőjéhez fordult segítségért. 1850 novemberében már egyértelmű hírek adnak tanúbizonyságot Egressy Béni munkásságáról, hisz a librettó ekkor már készülöben van. A források alapján ismeretes, hogy 1853-ban a komponálás azonban megszakad. Az, hogy ebben az évben az opera elkészült volna, nem bizonyítható, sőt. Az opera autográfján, valamint egy dátummal hitelesített írásbeli forráson az 1860-as évszám olvasható.

A szerzői metódus szünetelését számtalan tényező okozhatta: politika (a dráma betiltása), Egressy Béni korai halála, Hollósy Kornélia (Melinda tervezett megformálója) távozása a színháztól. A szerkesztés folyamata az 1850-es évek legvégén gyorsult fel, s az alkotás különböző fázisainak biztos pontjait a felvonások végén jelzett dátum fixálja. „A várakozás feszültsége akkora volt, hogy a sajtó valósággal kierőszakolta a koncerttermi mutatóványt.”¹³ 1861. január 6-án a Nemzeti Múzeumban kaphatott először ízelítőt a közönség a műből (Tisza-parti jelenet), majd 1861. március 9-én a Nemzeti Színházban zajlott le a premier.

2.2. Bánk bán, az opera – *a második dimenzió*

2.2.1. Szövegkönyvi változatok

¹² ERKEL Ferenc: Bánk bán. In: Erkel Ferenc Operák 1-3. Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2009.

¹³ ERKEL Ferenc: Bánk bán. In: Erkel Ferenc Operák 1-3. Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2009., 8 p. (14-16. sor)

Egressy Béni librettójának több változata maradt fenn. Dolinszky Miklós tanulmányában ezek összevetéséből a kritikai kiadás szövege tekinthető meg függelékkel és jegyzetekkel kiegészítve. Tanulmányom elkészítésében én a kiadott librettók szövegét vizsgálom, összehasonlítom, ennek eredményét közlöm a Dolinszky-tanulmány¹⁴ kiegészítésével.

A kiadott és OSZK-ban megtekinthető szövegkönyvek közül az 1939. utáni változatok már nem tekinthetők Egressy Béni munkájának. Az 1957-es kiadás, s az ezutáni 1958-as, 1960-as változatok Nádasdy Kálmán és Rékai Nándor munkája. A 2001-es bemutató is az ő szövegkönyvükön alapul, s mivel a Bánk bán jelene egy külön fejezet részét képezi, ezért erről most nem esik szó.

Azonban mindenképp szeretnék jelen elemzés ügyén arra kitérni, hogy miért tekintem kizárólag Egressy Béni szövegét relevánsnak a fejezet szempontjából. Bár a dráma szövege is változásokon ment keresztül, ezt maga Katona József eszközölte, s a hitelesített kiadás még életében következett be. Egressy Béni még az opera bemutatója előtt meghalt, tehát szövegéhez ő nem nyúlhatott hozzá. Amikor az összehasonlító elemzést végzem a következő részben, Dolinszky Miklós kutatására hagyatkozva a kritikai kiadás szövegét fogom összevetni a drámával, azonban jelen esetben azt a négy verziót vizsgálom, mely a nyomtatásban megjelent, változásokat mutató szövegkönyvek kínálnak. S miért csak az 1861, 1876-1885, 1907 és 1920-ban megjelent librettók hasonlítására vállalkozom? A kérdésben immanens módon rejlik a válasz, mert ezek még azon szövegek és változataik, melyek az eredeti alkotó tollából származnak (csupán zenei oka lehetett a szövegi változásnak, ami egy opera esetében még elnézhető), s nem pedig drasztikusan átírt verziók. Külön részben arról is meg fogok emlékezni, hogy miként értékelhető a megújító törekvés, s milyen utóélete lehet.

A négy változat közötti különbségek gyakorlatilag elenyészőek (s a második változat után már a többi kettő nem mutat eltérést), azonban lényegi módosulást figyelhetünk meg bennük. Rögtön a nyitókórus esetében figyelhetünk fel átírt szövegrészekre. Az első verzióban ily módon alakul az első szakasz:

¹⁴ ERKEL Ferenc: Bánk bán. In: Erkel Ferenc Operák 1-3. Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2009., p. 15-25

*„Szép: örömköny ragyogása
Kék szemén piros leánynak,
Szép: a harmat csillogása
Szűz kelyhén tavasz virágnak:
Szép: igaz gyöngy hullámozása
Mélyiben a tenger-ágnak,
Szebb a bornak gyöngy forrása
Öbliben arany pohárnak.”*

A későbbi szövegekben ily eltéréssel találjuk:

*„Szép örömkönnny ragyogása
Kék szemén piros leánynak,
Szép a harmat csillogása
Szűz kelyhén tavasz virágnak,
Szép igaz gyöngy hullámozása
Mélyiben a tengerágnak,
Szebb a bornak gyöngyforrása
Öblében arany pohárnak.”*

A kis változások ellenére is szembevetendő az eltérés. A szép szó kettősponttal való ellátása egyfajta metaforává lép elő: a szépet mint hasonlítottat tünteti fel. A szép tehát azonosítható örömkönnny ragyogásával, harmat csillogásával, igazgyöngy hullámozásával. Míg második esetben egyszerűen csak jelzőként funkcionál a szó. Értelmezendőnek tartom, hogy az írói kivitelezés első esetben azért tekintendő jobb megoldásnak, mert bár hallott anyagként nem szembevetendő, olvasva látható, hogy az első változat esztétikai funkció mellett erkölcsi-tartalmi mondanivalójában gazdagabb.

Erre a második strófa ad magyarázatot, hol az eltérés csupán a második sor kezdő „oh”-jának elhagyásában mutatható ki, mely ritmikailag lehetett a dallamanyag szempontjából kompetens lépés.

*„Rózsaszinben látod akkor
E silány, gonosz világot,
Elfelejtet véled a bor
Minden földi gyarlóságot.”*

A szép mint hasonlított sokkal hatásosabban fejezi ki azt a pozitív ellenpontot, melyre a második versszak utal abban az esetben, ha figyelembe vesszük a fokozást, mely a „szebb” szóval a bort helyezi az olvasói recepció centrumába.

Ismét csak írásjelben tér el a harmadik strófa: a rossz után következő kettőspontot váltó vessző újabb azonosítandó szerkezettől fosztja meg a befogadót.

Petur bán szavaiban jelentős eltérésre és kritikus hangvételének finomítására utal a „Magyarnak mondják Magokat” végső változat, míg eredendően „Magyarnak mondják büszkén magukat” volt olvasható. A folytatásban kibontakozó áriája, a Keserű bordal, mely Vörösmarty Mihály Keserű pohár című alkotásának beemelése, egy ponton mutat változást:

„Eloszlik, mint a buborék

S marad miként a puszta lég” – első változat szerint.

„Eloszlik, mint a buborék

S marad mi volt a puszta lég” – második változat.

Eredetileg a két sor így hangzik:

„Eloszlik, mint a buborék,

S marad, mint volt, a puszta lég.”

Tehát a második változat az eredetihez jobban hasonul, így legitimitása ez esetben bizonyított. Petur bán ebben az első jelenetben véleményének summázása után Otto és Melinda felé irányítja a figyelmet a „Nézzétek, ott” felkiáltással. A későbbi változatokban ez kimaradt, dramaturgiailag azonban azért volt szerencsésebb megoldás, mert ez a két jelenetet összekötötte.

A dialógusban Melinda elutasító szavait követendő kijelentése: „Oh de Bánkom eljövend oltalmam gyámolóm / Ölelő karjában – újra kel napom” későbbre kerül. A folyamatot megszakítja Gertrudis gondolata, melyben Ottó útját előkészítendő jelzi karaktere negatív voltát: magánéleti és politikai téren egyaránt. A dramaturgiát jobban összeköti az első változatban megjelenő udvaronc, aki frissítő elfogyasztására invitálja a vendégeket, s így Ottó és Melinda párosa egyedül marad. A végső változat azonban az utolsó táncra való felszólítással, valamint a szerzői utasítással (mind el) egyértelművé teszi a vendégek távozását,

míg a közbeékelts csábító jelenet után Gertrudis elbocsájtja vendégeit. Mi történt, közben visszatértek az emberek? Eltérést mutat a jelenetek számozása is, az első változat eggyel kisebb számozást mutat, a harmadik jelenettől eggyel elcsúszik a számozás, a szövegi eltérés azonban elenyésző.

A legfontosabb dramaturgiai változás Bánk második felvonásbeli nagyáriája. A kezdő változat az idők során rendkívüli módon átalakult (kiváltképp a Nádasdy-verzióban, de erről mint már mondtam volt, később értekezem).

*„Miként vándor, ki tévedez – viharzó éjjelen,
Avagy hajós a szélvészttől – korbácsolt tengeren:
Ugy vigadozz fölzaklatott – lelkem határtalan;
S vezércsillag nincs – kétségem – vad pusztaságiban. –
Amott hangzik, kipusztított – hazám rémes jaja, -
Itt, elgázolt becsületem – haldokló sohaja. –
Mind a kettő orvosra vár; - s még itt töprenkedem:
Hazámra szemfedél borul – s elvesz becsületem.
Hazám! hazám! hisz mindenem neked köszönhetem;
Légy mindenem, te; - rajtad kell előbb segítenem
Lefestem majd Gertrud előtt – evült nehéz bajod
S ha írt nem ad sebére? ugy”*

Végső (1907) kiadásában:

*„Miként vándor, kiteve viharzó éjjelen:
Avagy hajós, szélvészttől korbácsolt tengeren:
Ugy ingadoz felzaklatott lelkem határtalan
S vezércsillag nincs kétségem vad pusztaságiban.
Amott hangzik kipusztított hazám rémes jaja.
Itt elgázolt becsületem haldokló sóhaja.
Ó, mind a kettő orvosra vár, még itt töprenkedem,
Hazámra szemfedél borul s elvesz becsületem.
Ó hazám! te mindenem;
Hisz mindenem neked köszönhetem,
Rajtad kell előbb segítenem.
Magyar hazám, te mindenem.*

Lefestem majd Gertrud előtt avult, nehéz bajod

S ha irt nem ad sebére úgy”

Látható, hogy a tévedez és kitéve szavak minőségbeli különbséget indukálnak. A bolyongó, esendő karakter természetbeli tanácstalanságát felváltja egy statikus helyzet, melyet egy általa független állapot generál. A vigadozz és ingadoz szócsere is esztétikai eltérés, mégis fontos, hisz a keserű vígság, az önirónia első esetben jobban festi le a karakter tépelődését, mint az egyszerű ingadozó lélekállapot. Második esetben kimarad a „Légy mindenem, te” sorkezdet. Bár valószínűleg a dallamanyag miatt volt szükséges a változtatás, prozódiaileg hiányzik, hisz amellet, hogy az ária legszebb sorai: „Ó hazám! te mindenem; Hisz mindenem neked köszönhetem, Rajtad kell előbb segítenem” önmagukban kifejezik a tündéri láncok közül az első és legfontosabb helyen álló haza iránti elkötelezettséget, azonban mégis a totális hazával való azonosulás elmarad e sor kihagyásával együtt.

Bánk és Tiborc dialógusában, midőn a tisztas paraszt a merániai elnyomásról beszél az első változatban, Bánktól egy „Oh” elhangzik, amikor Tiborc így éneklí bánatát:

„Bejöttek a Merániak

S azóta mindig fosztanak.

Hát még nagyasszonyunk!”

A végleges változatban ez az „ó” azonban Tiborctól olvasható. Azért fontos eltérés, mert ezzel egy újabb fokozattól fosztjuk meg Bánkot a felismerés útján.

Ugyanígy kimarad Bánk „Fogadd hálám kedves bajtárs” kijelentése, mellyel az első változatban önnön szintjére emelte a társadalmi rétegben alsóbb helyen lévő parasztot. S bár a hála szövege is mutat némi eltérést, ez az a mozzanat, mely kimaradásával valami fontos és lényeges tűnt el a dialógusból.

A második felvonás negyedik jelenete szenvedte meg a húzás metódusát legdrasztikusabb mértékben. „Átkozott magzat” – mondja először Bánk, s aztán Melinda könyörgő fohászáira finomít a címszereplő kijelentésén. Ez a drámában is fontos pontot mutató kijelentés eltűnik. Ezzel az opera más jelentést kap – s bár későbbi fejezet tárgyát képezi, jelen sorokban is leírandó, hogy ezen a ponton az operában teljesen más értékrendbeli horizont jelenik meg: Bánk inntől kezdve

nem tekinti bűnnek Melinda tettét, sőt, elnézi azt, míg az első változatban s a drámában igenis megvádolja, s bűnéért elítéli Melindát.

Apró eltérés lehet az ötödik jelenetben Gertrúd és Bánk párbeszédében az, hogy a királyné felelősségre vonó szavaira Bánk először így reagál: „Számot, én?” Majd végleges változatban: „Én számot?”. A különbség abból a szempontból érdekes, hogy míg második esetben a számadásra magára utal a kérdés, első esetben azonban a számadó személyére, s ez a történet szempontjából igenis fontos pont, mivel a jelenetben nem Bánk az, aki számadással tartozik.

A jelenet végén hallható ima kis mértékben mutat eltérést, azonban drámai jelentősége ennek nincs.

A harmadik felvonás Tisza-parti jelenetében a szövegben csupán kevés módosítás történt. Tiborc Melinda első áriájában már nem kap szerepet, s finomodott néhol a felkiáltó szavak jelenléte. Ami fontos pont lehet azonban, és a figyelmet érdemes felhívni rá, hogy az első változatban a szerzői utasítás nem mondja ki egyértelműen, sőt, tulajdonképp ellentmond annak a ténynek, hogy Melinda öngyilkos lett: „a villám alatt a csónakba ülnek – a vihar lesodorja őket a Tisza folyamon s mi alatt eltűnnek, a függöny leesik”. Ezzel ellentétben az 1907-es librettó nem tartalmaz semmiféle szerzői utasítást. Mivel Tiborc a zárójelenetben elmondja, hogy megőrülve a habok közé rohant, legitimálja az öngyilkosság tényét, azonban a kérdés továbbra is fennáll, hogy valóban elsődleges szerzői akarat volt-e az öngyilkosságra való hajlandóság.

A gyászszertartás imáját követő jelenet, melyben a király könnyeivel küzd, érdekes megfigyelni, hogy miként érzékeli ezt környezete. Az első változat „sír” kijelentő módja, míg a végleges „sírj” felszólító módja áll szemben egymással. Bár a drámával való összevetés később következik, legitim módon mégis a kijelentő verzióval kell jelen esetben egyetértenem, hisz a király maga jelenti ki: „Nem, a királynak sírni nem szabad”. Az első változat kijelentő módjára erőteljesebb reakció, mint egy úgymond kérdés elutasítása.

Összességében úgy vélem, az első kiadás szövege sokkal impozánsabb, eredetibb, mint a véglegesnek tekinthető változat. Mivel Egressy már a bemutatókor nem élt, nem tudjuk, miként határoz(hat)ott volna a változtatásokkal kapcsolatban, azonban a kritikai kiadás ezt ismeri el autentikusnak, így a dolgozat

fő témájának elemző eljárását, a dráma és opera szövegének összehasonlító műelemzését is ez alapján végzem el a harmadik elemzőegységben. Ki fogok térni arra is, hogy miért lenne érdemes visszatérni az 1907-ben legitimált szöveghez az 1939-es ma is használt szöveg helyett (ehhez Tallián Tibor és Fodor Géza írását hívom segítségül saját elemzésem mellett), s megvizsgálom azt is, hogy a dráma és opera milyen üzenetet közvetít az olvasó számára, s kísérletet teszek a harmadszor harmadik dimenzió, a jövő útjainak kutatására is. Előtte azonban vessünk egy rövid pillantást az opera zenei oldalára – ismételten Dolinszky Miklós tanulmányának tükrében!

2.2.2. Az opera útjának és szerkezetének vázolója

Az opera szövegekönnyvére jellemző, hogy Egressy Béni szabadon kezelvén Katona József szövegét, szereplők szövegeit felcserélve, jeleneteket variálva távoli helyszíneket is képes akár összekötni – a két szöveg összevetése azonban csak a következő fejezet része lesz. Ezen fejezet az opera szerkezetének rövid prezentálására vállalkozik.

Az opera nyitókórusa az ünnepi hangulatot tárja elénk: Gertrudis királyné ünnepi estjének vígan dorbézoló udvarát A-dúrban fejezte ki Erkel Ferenc. Szinte főszereplői rangba emeli Petur bánt áriája, melyben Vörösmarty Mihály versén keresztül nyilvánít véleményt a konfliktus első számú tényezőjéről s a haza helyzetéről (szintén A-dúr). Otto és Melinda duettjében rajzolódik ki a konfliktus második forrása, az erkölcsi sík elleni cselszövés. Gertrudis megjelenése rangon aluli, hisz a No.3. alatt nem kap teret személyiségének reális bemutatására.

Ugyanúgy Bánk bán belépője is szokatlan: „magányosan, feldúlva, titokban lép színre”¹⁵. Egressy Béni érdemét dicséri, hogy a Katona-műben megjelenő nyíl-motívumot az operában végigvezeti, s „a tébolyba menekülő

¹⁵ ERKEL Ferenc: Bánk bán. In: Erkel Ferenc Operák 1-3. Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2009., 15 p. (2. hasáb, 30-31. sor)

Melinda epithetonjaként a második felvonás Bánkkal énekelt nagy duettjében, végül a Tisza-parti jelenetben tragikus jelképpé bontja ki”¹⁶.

A második felvonást Bánk bán Asz-dúr nagyáriája nyitja, melyből adekvát módon Tiborccal egybekomponált F-dúr duettje következik, melyben legitimálódik Bánk felindulása Gertrudis ellen. Ezt Bánk és Melinda duettje követi C-dúrban, s elengedhetetlen azon észrevétel, mellyel az opera legnagyobb eltérését mutathatjuk a drámával, miszerint a két karakter azonos dallamot kapva eggyé tartozásukat szimbolizálja, s ezzel válik mind szövegileg, mind dallamilag nyilvánvalóvá, hogy Melinda büntelen, Bánk pedig hisz neki, s szerelmük transzcendentális szinten megszentelt szövetség.

Bánk bán és Gertrudis jelenete zaklatottságot mutat zeneileg és szövegileg egyaránt. A kölcsönös felelősségre vonást kibontó tettváltássorozat Ottó színre lépésével billen Bánk javára, s a megjelenő tör korpuszszimbóluma egyfajta ideologizált szakrális eszközzé válik, egyúttal az élet-halál, gonosz-jó krisztusi ambivalenciájának paradoxont feloldó bűnös objektuma lesz. A király, II. Endre Desz-dúr bosszúáriája zárja a második felvonást, nyitva hagyva a bűn-bűnhődés rendszerének operában kibontakozó szimbolikáját.

A harmadik felvonás Tisza-parti jelenete egyértelműen az opera legbravúrosabb része. Melinda C-dúr áriáiban leszámol tettinek következtével, s mivel a lelkiismeret-furdalást még így sem tudja feloldani megbomlott elméjében, a nyílallegóriát betetőző ária A-dúrba, a szerelem hangnemébe átcsapó részében lezárja, s az újfent C-dúr szakaszt követő Asz-dúr zárlatban tébolyodott elméje következtében véget vet szenvedésének.

Az utolsó felvonás Finale-ja temetési gyászszertartás keretébe foglalható. Gertrudis temetését az ítélethozatal jelenete szakítja meg, ahol a király megvívna Bánkkal, azonban Tiborc megjelenik Melinda és Soma holttestével, s a büntetés immanenssé válik: Bánk belehal fájdalmába, s a király ezáltal bosszulva van. A keretet a jól ismert Requiem-sorok zárják, ezúttal azonban Bánk és családja lelki üdvéért.

¹⁶ ERKEL Ferenc: Bánk bán. In: Erkel Ferenc Operák 1-3. Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2009., 15 p. (2. hasáb, 35-39. sor)

3. A Bánk bánok metszete

3.1. Összehasonlító műelemzés

Az előzmények feltárása után lássuk, miként vethető össze Katona József drámája és Erkel Ferenc, Egressy Béni operája kritikai kiadásuk alapján. A műveket kizárólag szövegi szinten vizsgálva szeretném bemutatni azokat a pontokat, melyek egyezést, hasonlóságot mutatnak, rávilágítani az eltérésekre mind szövegbeli, mind történésbeli, értelmezésbeli szempontból.

Első pontban rögtön a szereplők listáját venném górcső alá. Az opera kevesebb karaktert foglalkoztat: a cselekményben szerep nélkül maradnak a királyi gyermekek (Béla, Endre, Mária), Mikhál bán és Simon bán (Melinda testvérei), Myksa bán (nevelő), Izidora (Gertrudis szolgálólánya). Hiányukat a cselekmény szempontjából Egressy Béni feloldja, a cselekményben haladva igyekszem rávilágítani megoldási módozataira.

Az opera első felvonása Nyitókórussal indul (Introduzione e Coro), melyben a Gertrudis rendezte eseményen résztvevő nép vigadozó szólamait hallhatjuk. Azonban e rész rejtett tartalommal bír: a negatív réteget egyensúlyba hozó pozitív emóciók (azonosító szép, azonosított bor) mellett a dráma végkimenetelét előrevetítve a jóért való küzdelemre hívja fel a figyelmet, s két síkon élteti a királyt (Gertrudis=királyi méltóság, elsődlegesen pedig Endre=valós király, általa jelölve a nemzet).

Az indítás eltérő módon jelentkezik a drámában. Az Elő-versengésből Ottó és Biberach párbeszéde emelendő ki, melyből a herceg aljas tervéről kapunk információt. Ez az operában a harmadik jelenetben mutatható ki.

Petúr bán kerül az opera első jelenetének centrumába, mikor is a „tányérnyaló” nemzetet minősíti, pontosabban azon rétegét, mely behódolt az idegen elnyomás diktátori szellemének. Szövegileg a drámában megjelenő „majom” kifejezés átvételre került Egressy Béni által. A békétlenek figyelmeztetésére (ahol szintén szószerinti szövegi egyezést észlelünk: „nyelvedre vigyázz”) bordalt énekel, melyben kirajzolódik politikai véleménye is. A karakter

ezen megnyilvánulása a drámában az Első szakasz elején követhető nyomon Mikhál és Simon bán dialógusához csatlakozva.

Vörösmarty Mihály lírai alkotásában hűen tükröződik a költő harmincas-negyvenes években jelentkező költői gyakorlata. A nemzet elsőszámú költőjeként a klasszicista liberalizmus nemzeteszmenye válik értékrendszerbeli manifesztummá. Létfilozófiai mondanivalója egyeztethető a nemzeti felemelkedés szándékolt előmozdításával, s egyértelművé válik céltudatos iránymutató magatartása küldetésességében. A hölgy az első versszak testén belül Gertrudissal azonosítható. Politikájának hazug volta indirekt módon rombolja porig a nemzetet, akárcsak egy női mosoly a férfi lelkét. A második versszak tovább viszi a gondolatot, s az utolsó strófában teljesíti ki: orgyilkos, ki rombol, bánatot szül, csak a mámor által legyőzhető, hát legyen az élet boldogság, ahol azonosító és azonosított a szép, s a bor – így teremt zseniális interakciót a nyitókórus és a bortal között a librettó eredeti szerzője.

Az ária után a harmadik részben (Scena, ensemble e coro) Petúr ugyanúgy közli Bánk bán érkezését, mint a drámában – s hallgatósága egyező módon felháborodva reagál. Petúr azonban meglepő módon száll szembe velük:

„Csitt! – nektek erről kukkot se’ kell ám tudni. Nagy – nagy a’ mi fenn forog játékon: a’ Haza, és Melinda” - olvashatjuk a drámában, míg az operában e szavakkal reagál: „Csitt! szót se! nagy, mi a kockán forog hazánk, amely veszélynek indula, s Melinda, kit Gertrud elárula.” Az operában, mivel nem volt előbb alkalmunk megtudni, általa értesülünk arról, hogy Melinda becsülete is veszélyben van. Kérdés az, hogy az operabeli Petúr honnan tudja Ottó tervét? Ezt feloldandó áll a következő felszólításában: „Nézzétek ott!”. Itt következik Otto és Melinda dialógusa, Gertrudis közbevetéseivel.

A drámában direkt módon az itt zajló jelenet tartalmilag nem jelentkezik, jelentősége abban áll, hogy Gertrudis itt igenis bűnössé válik aktív módon Melinda elcsábításában: „(célzással Melindához) Fényesebb a nap, és a sas belenéz, mivel felé vágy, légy te is merész!” Néhány sorral lejjebb azonban teljes bizonyosságot nyerhetünk bűnösségéről: „A férfiún kifog egy gyöngé nőkebel, holott az útját már én készítettem el”. Gertrudis önző magatartása a jelenet későbbi részén drasztikusabb módon nyilvánul meg azáltal, hogy a békétlenek

éles kinyilatkoztatására a trónján való stabil pozícióval történő érvelés a válasz. Szavaira reflektálva Petúr bán saját tervét véglegesíti:

„Csak szilárdul sziklaként megállok trónomon, s e szép nagy országban a törvényt én hozom.” – mondja Gertrudis, erre Petúr: „Csak szilárdul sziklaként megállok tervemnél, s ezen gyáva herceget örvénybe szöktetem. Szilárdul állj, magyar, veled az ég vagyon”.

A táncra való felszólítás hasonló módon jelenik meg mindkét változatban („Utolsó tánc!”), azonban az operában számmisztikát fedezhetünk fel: három a tánc, három a tánc, három a tánc halálig! A hármas a legerősebb misztikus szám (bibliai intertextualitáson alapozva is), azonban a műben bekövetkező legnagyobb tragédia pont a harmadik felvonásban válik reális elemmé.

Melinda és Otto duettjében szövegi egyezések terén szinte szószerinti átvételeket találhatunk. Azonban a cselekmény itt jelentős mértékben eltér a drámától, hisz Tiborc és Bánk jelenete későbbre kerül, míg a drámában Otto és Melinda dialógusát megelőzi.

„Egyj szót csak, Melinda” – mondja Otto, az operában pedig: „Melinda, csak egy szóra!” Melinda reakciója: „Édes Istenem, mi lett belőlle” az operában csak némileg módosul: „Mi lett belőle, Istenem”. Az álarc kifejezés mindkét változatban Otto kettősségére utal, amit aztán egyaránt a csalódás lefestése követ Melinda részéről: vajon mi okból kellett idejönnie?

Fülöp király gyilkosának személyéről szóló könnyfakasztó mesélés felidézésére Melinda szintén azonos szavakkal válaszol: „Jaj, jaj tehát azon könnyeknek” így a drámában, „Ó, jaj hát azon könnyűeknek!” – így az operában.

Otto kétségbeesésében térdre ereszkedik, azonban Melinda jól tudja, Bánk szemében ez két dolgot jelent: ima, vagy hazugság következik. Ezt a drámában és operában is azonos módon tudatja Ottóval:

„S ő térdepel! – Bánk, Bánk, emlékezek szavadra”, s a feldolgozásban: „És ő térdepel! Bánk! Emlékezem szavadra!” Ezt követően kifejti:

„Midőn kezem’ megkérte, nem rogyott ő térdre - ! szépsé volt igen; de egyj Alphonsus, egyj Caesar állott előttem! Szabad tekintet, szabad szív, szabad szó, kézbe kéz, és szembe szem, - mi nállunk így szokta a Szerelmes: a’ ki itt letérdel,

az vagy imádkozik, vagy ámit. Ő mondta ezt, Ámító! és bizon Bánk nem hazud: 's ezért, megvet Melinda.” (dráma)

„Midőn kezem megkérte, ám ő térdre nem rogyott, de mint Alfonz vagy Caesar állta ott; szabad tekintet és szív, kézbe kéz, szem szembe bátran s nyugton belenéz. Így szoktuk ezt mi, és az, aki itt letérdel, ámit, vagy imádkozik. Bánk mondta ezt; ő hazug nem lehet, ezért megvet Melinda tégedet!” (opera)

Látható, majdhogynem szószerinti átvétel történt, Egressy Béni törekedett a pontos és precíz megfogalmazásra.

Melinda elutasítását követően Ottó Biberachtól kér segítséget, aki az operában modorosabb hangvételben segédkezik – talán okkal, hisz már Bánk oldalán áll? Azonban Ottó köszönetében mindkét helyen az ambivalens meglepődés hallható: „Irtóztató”, de köszönöm.

Bánk bán az operában itt lép először színre, azonban a drámában ezen ponton mondott szavai (szószerinti idézésben) nem egészen helytállóak: „Hogy e tetem fagyos, hogy e szemek vakok, s dugulva, ó fülek, miért, ó, nem voltatok!” A drámában döbbenetéből ébredő Bánk megnyilvánulása elsősorban a királyné szerepére utal, míg az operai megnyilvánulás talán arra utalhat, hogy jobbnak gondolja az ügyről nem is tudomást venni – itt még nem tudhat arról, hogy a királyné is bűnrészes Melinda elcsábításban.

Biberach a drámában a Második szakasz elején, Petur házában beszéli el a tervet Bánk bánnak, míg itt közvetlen e jelenet után. Érdekes hasonlat, hogy mindkét esetben azonos madárral példálózik Biberach, azonban más megnevezésben: „Csóka Csóka társának szemét ki nem kaparja” – olvasható a drámában, az operában azonban már varjúként szerepel. A lényeg mégis ugyanaz, cél: Bánk bán bizalmának elnyerése – bár érdekes módon, a halál egyik szimbólumával.

A hetedik jelenetben Gertrudis elbocsátó szavait olvashatjuk a librettóban. Melinda ide visszatérve fejt ki a királyné számára azt, mit a drámában elébb: rögtön Ottó kikoszorázása után. „Édes multság (...) Köszönöm Nagyaszszonyom, hogy olly' kegyes valál, 's átláttad azt, hogy a' bojóthi Melindának nem illik Falun magányban lakni; mert Nagy-úrné, s alkalmatosságot szerzél nekem ezzel sok édes multsággra is – oh, mert hiszen Melinda egyjügyű!” – a

dráma és opera szövege itt újfent egyezéseket mutat, hisz a librettóban történő szemtelen megjegyzés e szavak mögött bújik meg: „Édes multság ez, mondhatom! Köszönöm néked, nagyasszonyom, hogy általláttad, miként nekem magányban lakni illemtelen. Hisz a nagyúrnak vagyok neje, királyudvarban annak helye. Szerzél is nekem alkalmakat, mulatnom ezzel nagyon magamat. Hisz itt a herceg mondá maga: együgyűekben hiány vala. Édes multság ez, mondhatom, köszönöm néked, nagyasszonyom!”

Az opera esetében az együgyű jelzőre való utalás azért értelmetlen, mert nincs előzménye, míg a drámában Ottó egyértelműen fogalmaz párbeszédük során, s ezzel le is minősíti Melindát (vagy inkább saját magát?). Gertrudis mindkét esetben Melinda vele való személyes érintkezésének megvonásával ró ki Bánk feleségére büntetést, azonban a dráma egyértelműen humoros megjegyzése („a kis majom harap”) az operában nem talál párjára. Fontosabb ennél azonban a nyíl szimbólumának első megjelenése („Nézd ama megmérgezett nyílt, mi gyorsan repül felém.”), s innentől a témában végigívelő allegóriává szélesedik ki.

A drámatest konfliktushordozó jelenete, Petúr és a békétlenek szervezkedése az operában egyetlen monologikus részletre szorítható: Petur bán kijelentése, miszerint Bánk nem jön, ezért nekik kell cselekedni. Ezt követvén a Finale összegzi a jelen helyzetet, s a keretet Melinda sóhaja adja:

*„Ó, Bánk, miért hozál
csendes fészkemből el?
Bánkom, jöjj hamar,
Melindád rád vár!”*

A kar sorait pedig ima zárja: „Isten, segíts e bajból” – ezen könyörgés a harmadik felvonásban fog önreflexív módon beérni.

A második felvonás kezdőjelenete Bánk bán nagy áriájával indul (bár nem elhanyagolandó információ, hogy Biberach hagyja egyedül, s inti várakozásra). Jelen helyzetének vázolásával, lelki tépelődésével Bánk drámabeli monológja elevenedik fel, mikor is a tündéri láncok feltépésén gondolkodik. Szó szerinti egyezésekre azonban Bánk és Melinda közti dialógusban bukkanhatunk a Harmadik szakasz elejéből.

„Mint Vándor a Hófuvásokban, úgy

*Lelkem ingadoz határtalan
kétség között, 's eszem egyj nagy Óceánban
Lebeg, veszejtve minden csillagot."*

Az ária pedig ekképp szól:

*„Mint vándor, aki tévedez
viharzó éjjelen,
avagy hajós a szélvészről
korbácsolt tengeren:
úgy ingadoz felzaklatott lelkem határtalan,
s vezércsillag nincs kétségem
vad pusztaságiban.
Amott hangzik kipusztított
hazám rémes jaja,
itt elgázolt becsületem
haldokló sóhaja,
ah, mind a kettő orvosra vár,
míg itt töprenkedem,
hazámra szemfedél borul
s elvész becsületem.
Hazám, hazám, te mindenem,
hisz mindenem neked köszönhetem!
Hazám, hazám, te mindenem,
Rajtad előbb kell, előbb segítenem!
Szegény hazám, te mindenem,
rajtad előbb kell, előbb segítenem,
magyar hazám, te mindenem,
rajtad minél előbb kell segítenem!"*

Az egyezések magukért beszélnek, azonban a tartalmi mondanivaló még figyelemre méltóbb. A haza s önnön érdek szembeállítás mellett itt jelenik meg leginkább a herderi jóslat problematikája, melyet néhány fejezettel ezelőtt már kifejtettem. Továbbá a haza mindenek elé helyezése bennfoglaltatik az ismétlődő szakaszokban, s bár nem itt taglalandó, de kiemelném, hogy az új operaváltozat

„aranymező”, „ezüsfolyó” giccseivel ellentétben a nemzet és a hon iránti elkötelezettség, határtalan és mélyről jövő, őszinte és becsületes tisztelet ezen egyszerűen megfogalmazott sorokban örök igazságot rejt el, jobb megoldás az újító szándékú librettó szövegénél, melyben túlmisztifikált, idegen azonosságokkal traktálódik a befogadó.

A drámából ismert első szakaszbeli Bánk-Tiborc jelenet az operában ezen ária után kapott helyet. Tudnivaló, hogy a Harmadik szakasz elején kettejük dialógusa folytatódik, ám a librettó huszárvágásnyi lépéssel ötvözi e két részt. Szövegi egyezések bőven megfigyelhetők, néhány fontos momentumát ki is emelném a jelenetnek. Útonálló – kiáltja Bánk mindkét esetben. Tiborc kérdése hasonlóképp alakul: Meglátni képeken? A becsület mibenlétének elemzése után Tiborc elbeszéli Bánknak céljait. A dialógus mindkét esetben a modernség irányába mutat, hisz direkt módon először Brechtnél találkozunk elbeszélő dialógusokkal. Nézzük a bizonyítékokat – szövegi egyezések tekintetében, elsőként a drámából:

*„Mig túrhetém, túrtem becsületesen:
most már gaz ember is lennék; de késő - !
ősz Fő, kiszáradtt Kar, - hová megyek?” (Tiborc)
„Haramia – nincs itt más kigázolás.” (Bánk)
„Ma éjtszakán először kezdtem-el
próbálni azt a’ mesterséget; oh
hiszem beteg Feleségem, és öt éhes
porontyaimnál szivem majd kiugrott.
De láttya Isten, hogy nem-értem azt.
Lenn a’ Királyi-ház előtt soká
ólálkodék. Vigan valának abban,
és sokszor azt vettem csak észre, hogy
nyelvem’ kiöltém, mintha zat akarnám
felnyalni, a’ mit ott fenn ellocsoltak.
Akkor lopózkodtál be a’ Kapun –
hallám az őrzővel beszédedet –
én is tehát utánad mentem, és*

mivel hogy azt meg tudtam mondani:
 ki ment-be olly titokba? mindenik
 azt hitte, hogy Bánk – bánhoz tartozok.” (Tiborc)
 „Pih! minden e’ szerént tehát hamis,
 ’s megcsal – keresse bár az ember, a-
 hol akarja – legtisztábbnak mutassa
 magát; de egyben még is mocskos az.” (Bánk)
 „M’ért bélyegez meg a’ szükség vele!” (Tiborc)
 „De hogyha jól meggondolom: maga
 ’a tiszta Hívség, oh! – de, ej, mi meg-
 gondolni is való van itten? a’
 Hívség? Kisértet, mellyről minden ember
 fecseg; de még nem látta senki is.” (Bánk)

Tehát egészen eddig Bánk válaszai Melinda kérdésessé váló becsületére szóltak, ellenben a Tiborc-várta megoldásokkal. Erre a tisztas paraszt így reflektál:

„No, édes Istenem! ismét azt hiszem, hogy
 velem beszél.”

Tiborc tovább panaszkodván elejti a „titkos szövetség” kifejezést, s ez Bánk bán gondolataiban újabb fonalat nyit – ismételten nem Tiborc irányába. Válasza: „Magyar hazám!” Folytatván Tiborc egyirányúvá váló beszédét, Bánk közbevetései immár egyértelműen azonosíthatóak Gertrudis szembeni gyűlöletével, s nem a nemzet, hanem az individuum szintjén generált bosszúvágyból. („Átkozott”, „Oh buzogj vér! csak buzogj!”)

Az elbeszélő dialógus szerepkörei azon ponton fordulnak a drámában, mely esetben Tiborc elutasítja Bánk pénzadományát. „Tiborc! Tiborc! kivel beszélsz?” – kérdi Bánk, s újabb ellentétes irányú dialógust vehetünk észre.

Az operában hasonló módon megjelenik az egymás mellett történő elbeszélés:

„Haramja légy, segíts úgy a bajon!” (Bánk)
 „Csupán Isten segíthet sorsomon!” (Tiborc)
 „Szegény hazám, szegény hazám,

mielőbb rajtad kell segítenem!” (Bánk – utalás áriájára)

„Úgy van! minden hamis az ég alatt!

Mit értnek ők igaz hűség alatt?” (Bánk)

„Kihez beszél?” (Tiborc)

„Kísértetet, melyről mindenki fecseg,

pedig nem látták még az emberek.” (Bánk)

„Nem értem őt.” (Tiborc)

„Igen, nagyúr, megtudtam én

váratlan visszajöttödet,

utánad sompolyogtam,

hogy segíts rajtunk, ha még lehet!” (Tiborc)

„Áh, szegény hazám!” (Bánk)

Bánk szinte végig hazája sorsán kesereg, míg Tiborc önnön érdekei mellett igyekszik korteskedni. A járdai csata felidézésekor azonban eltérő irányt mutat az opera, hisz nem fordul a dialógus szerepköre, azonban Tiborc itt elfogadja a pénzt, karaktere az operai változatban tehát simulékonyabb.

A harmadik jelentben Biberach tudatja: Melinda áldozattá vált (talán azért helyeződött át az előbbi dialógus ide, hogy a drámában fellépő holtidő kitöltődjön, és értelmet nyerjen Biberach „ténfergése” a színpadon).

A negyedik jelenetben, mikor Bánk Melindát Tiborcra bízta, s elküldi birtokára, a szövegi hasonlóságoknál (a gyermek megátkozása: „Átkozott magzat”, Melinda esdeklése: „Áh! ember! tudod te, mit mondtál most fiadnak: átkozott! Atyaátok egy anyáért!”) sokkal inkább dramaturgiai eltérésére figyelemreméltóbb. A drámában Bánk nem bocsát meg feleségének, sőt (a dialógus a drámában a Harmadik szakasz kezdetéről való).

„Hazudsz!” (Bánk)

„Igen; mióta Hitvesed

megszűnt Melinda lenni, mindenkik

vétek lehetséges. Hazudni? oh!

oh vajha Angyalom lehetne az.” (Melinda)

A párbeszédből kitűnik, hogy Melinda érzelmi síkon is megszűnt Bánk iránt kötődni. Vajon a hazugság angyallal való azonosítása milyen mértékű lehet?

Ha Melinda szívesebben menekülne a hazugság álarca mögé, nem csak testi síkon sikerült Ottónak elcsábítania. Logikusnak tűnhet, hogy a hódolat szellemével találkozó Melindát megérinti a szerelem tüze. A drámaidő (középkor) feudális rendszere nem teszi lehetővé a szabad párválasztást. Mivel adott volt Bánk és Melinda házassága, nem volt lehetősége Melindának a saját emócióindukálta szerelem megélésére. Ottó korban közelebb áll a nőhöz, s mivel Melinda a tagadást választaná, a drámában bizonyítható, hogy engedett a csábításnak – s nem a testi vágyak terén.

Az operában (pont a drámai cselekmény, a szöveg, s a dallamanyag miatt) bizonyítható, hogy Melinda hűséges Bánkhoz, s a nagyúr meg is bocsátja a történeteket. A zenedráma cselekményében Tiborc elviszi Bánk Tisza-parti birtokához Melindát és Somát (gyermeküket), ám a drámában Melindát házához viszi, a fiú pedig Melinda bátyjánál van. A nyíl-motívum a jelenet végére teljeseedik ki, s immanens módon hordozója is az információnak: Bánk búcsúzik családjától (talán tudatosan – örökre?).

A hatodik jelenetben Gertrudis és Bánk vitája elevenedik fel. A drámában ezt megelőzve a királyné Izidora révén informálódik öccse tetteről (Melinda meggyalázása, a porok jelenléte), továbbá személyesen hívhatja Bánkot, s a nagyúr jelenlétében feleségével is beszélni hajlandó – a büntetés ellenére (az operában Melinda direkt módon nem beszél Gertrudissal, sejthető azonban az indirekt utalásból: „S ez a magyar királyné?”)

A két erőteljes karakter dialógusa szinte szószerinti átvétel (indítva a „Szakadj rám, ég boltozatja!” Bánk báni felkiáltással az operában). Vonjunk párhuzamot a dráma és az opera szövege között e jelenet tekintetében is:

„Bánk itt maradt?” (Gertrudis)

„Igen.” (Bánk)

„A’ megsértetett, vagy a’ Sértő?” (Gertrudis)

„Igen, vagy nem, csak egyre megy.” (Bánk)

„Adj számot” (Gertrudis)

„Én?” (Bánk)

„Te mint egyj éjjeli

tolvaj, jövől foglalatosságaidból

az Udvarunkba vissza. Illik ez?” (Gertrudis)

„Nem.” (Bánk)

„Te Rangodat, sütt önnön Rangomat

megmocskolád – hát ez illik-e?” (Gertrudis)

„Nem.” (Bánk)

„Leventa” egyj ártatlanságot el-

zárván, gyalázatba kervertél – becsület-

é ez?” (Gertrudis)

„Nem. Oh az én becsületem

Melinda’ elbúcsúzásával, el-

búcsúza...” (Bánk)

Az operában szinte szóról szóra követi Egressy Katona szövegét:

„Bánk bán, te itt?” (Gertrudis)

„Én vagyok.” (Bánk)

„A sértett vagy sértő van itt?” (Gertrudis)

„Igen vagy nem, egyre megy!” (Bánk)

„Adj számot most énnekem!” (Gertrudis)

„Számot, én?” (Bánk)

„Királyi férjem távollétiben” (Gertrudis)

„Csak tovább!” (Bánk)

„a te s a hon királya én vagyok.

Felelj, miért jössz vissza hirtelen?

A trónt fenýíti vész, vagy engemet?” (Gertrudis)

„Meglehet!” (Bánk)

...

„A számadás csak most következik.” (Bánk)

„Jobbágy, hódolj, én parancsolom!” (Gertrudis)

„Igen: Melinda helytt köszönni tartozom.” (Bánk)

A dialógus további részletei is mutatnak egyezéseket, felsorolni szinte lehetetlen, majdhogynem Egressy végig Katona szövegére hagyatkozik. Ottó megjelenésével a tör előkerül, a fegyver azonban gazdát cserél, s megtörténik a gyilkosság – szinte azonos szavakkal!

„Sziszegj, Kígyó! te itt maradtál” (Bánk)
„Vége! volt-nincs; de ne tapsolj Hazám –
ni – reszket a’ Bosszú álló”(Bánk)

Az operában:

„Sziszegj, kígyó, te itt maradtál!” (Bánk)
„Vége! volt, nincs, de ne tapsolj, hazám,
mert reszket a bosszúálló!” (Bánk)

A drámában Ottó rohan Gertrudis jajszavára vissza, s őt Myska követi, majd Petur, Simon és Solom. Gertrudis ott Ottót nevezi gyilkosának – joggal.

Az opera azonban szereplői révén sem teszi lehetővé, hogy az ügy ily formában tudódjék ki, így itt Petur, továbbá a békétlenek érkezése teszi reálissá a királyi személy halálát – ezzel együtt gyanúba keverve mindnyájukat.

A király bosszúáriájában felelőssé teszi mindnyájukat: „Íme, Petur bán, Hódi, Sinnyi, honunk előkelő nemesi”. A nemesi szívek tagadnak, s a király választ vár – csakúgy, mint a dráma ötödik szakaszában.

A harmadik felvonás kezdete szövegileg nem egyeztethető a drámával – ott más irányt vesznek az események Melinda ügyében. A legnagyobb eltérések azonban itt figyelhetők meg: az opera harmadik felvonásában, s a dráma ötödik szakaszában. Melinda öngyilkos lesz, elméje elborul (nyíl-motívum betetőzése), és Somát is magával viszi a halálba. Ha pszichológiailag nézzük ezt a változást, az opera jobban érzékelteti Melinda elmeállapotának bomlott voltát, mint a dráma, hisz ott „csak” rágyújtják házát, míg itt önszántából vet véget életének. Ha a két műben helyet cserélt volna e cselekvéssorozat, könnyebben magyarázható volna e tett, hisz ha Melinda beleszeret Ottóba, joggal érezhetné magát bűnösnek, s kézenfekvőbb megoldás lehetne az öngyilkosság. Ám a tényszerű megállapításokra hagyatkozva az operai dramaturgiáról mégiscsak biztosan állítható, szemléletesebben ábrázolja Melinda jellemvonásait az öngyilkosság jelenete.

A szín változása után az opera utolsó része egy gyászszertartás keretében foglalt igazságszolgáltatás. A drámában a király sorban kérdőre vonja a gyanúban álló személyeket, míg Bánk meg nem érkezik, s fény nem derül a királyné

magyarellenes politikájára. Szövegi egyezés a síró királyi személyre való utalás és az azt való elutasítás.

„Sír a' Király.” (Udvarnik)

„Ki mondtta azt? – Nem úgy van.

Csak víz” (Király)

„Egyj Királynak

kell látni minden könnyeket: magának

könnyezni nem szabad.” (Király)

Az operában ily módon szól:

„Sír jó királyunk!” (Udvaroncok)

„Sír? Ki mondja azt? Nem!

a királynak sírni nem szabad,

mert a könnyük elfödvén szemeit,

nem láthatná mások könnyeit.” (Király)

Szövegi egyezés továbbá a levelek megléte, s ezzel igazoltta válik Bánk vádja is.

Ottó halála eltérő, míg a drámában a békétlenek végeznek vele is, addig az operában Melinda testvére áll bosszút – de nem tudjuk, hogy Simon, vagy Mykhál.

Szövegi szinten a királyi döbbenet Bánk gyilkos szerepköre fölött a kérdés: „Gyilkos?” „Annál is több, uram király!” A bosszú fizikailag realizálódna mind a drámában, mind az operában, azonban erkölcsi szinten következik be Melinda halálhírével.

Izidora révén tudjuk a drámából, hogy Bánk értesül Gertrudis ártatlanságáról a porok miatt (az operában Gertrudis-t ez alól továbbra sem mentesíti semmi), s ez az első büntetés számára – de ezt már végiggondoltuk előrébb. Tiborc hozza azonban a halott Melindát (az operában fiával együtt), s Bánk végleg összeomlik.

A dráma és opera újabb eltérést mutat: Bánk belehal fájdalmába az operában, előtte azonban kijelenti: „Király, bosszulva vagy!” A drámában büntetése marad, amit ő maga mond ki, s a király megerősít (az első sor az operában is elhangzik):

„Nincs a' Teremtésben vesztes, csak én!

nincs árva más több, csak az én gyermekem!” (Bánk)

A tanulságokat a drámában a király sommázza: „Magyarok! igen jól esmérem – szeretnek, enyimek! – Hogy illy nemes Szívekkel egybe’ fékezni nem tudtál Gertrudisom!!!”, míg az operában a keret zárja a gyászszertartás szintjén:

„Isten! porának adj örök nyugalmat,
s lelkét fogadd el a megboldogultnak!”

A két mű végkimenetelében ambivalens marad. Ugyanaz, s mégis más. A tanulság azonban mindkét helyen egy és legitim: a bűn nem marad büntetlenül, s a büntetés lelki síkon kegyetlenebb, mint fizikai valójában. Hogy ki lehet és ki nem bíra, azt a drámából is tudhatjuk, nem nekünk tisztünk eldönteni. Azonban fontos látnunk, hogy a személyek, s jellemek nem statikusak. Hogy milyen irányba, szinte mindegy, de fejlődnek. Épp ezért a drámát tekinthetjük személyiségdrámának – de talán ez már egy újabb tanulmány témája lehetne. Ha ezen a gondolati szálon indulunk el, akár még egy tanulmányra lehetne vállalkozni: létezik vajon személyiségopera is?

3.2. A háromszor *harmadik dimenzió*

A dráma és az opera jelenét és egyúttal jövőjét tekintve fontos szemponttá válik a befogadó. Bár a tanulmány színpadra állított műként nem foglalkozik a Bánk bánokkal, írott változatukban mégis nyomot hagy az átdolgozás.

A drámát Illyés Gyula és Hevesi Sándor dolgozta át, míg az operát Nádasdy Kálmán és Rékai Nándor alakította át szövegileg a kor ízlésének megfelelően. Ám felmerül a kérdés: joggal?

Hogy a dráma esetében dramaturgiai okokra hivatkozva elnézendő a színdarab szintjén való átdolgozás, elfogadható – ott a könyv, aki az eredetihez ragaszkodik, a könyvet kézbe véve máris Katona József birodalmába kerül. Az opera viszont nem érdemel ilyen fokú sérülést – még befogadásesztétikai okokból sem. Állításomat rövid elemzéssel szeretném igazolni, érveimet alátámasztva

Dolinszky Miklós¹⁷, Tallián Tibor¹⁸ és Fodor Géza¹⁹ tanulmányából kiemelt idézetekkel.

1940-ben az operaház repertoárjában a Bánk bán megújult formában jelentkezett. Az újító Rékai Nándor és Nádasdy Kálmán Katona József drámájához visszanyúlva, prozódiai okokra hivatkozva újíttotta fel Erkel Ferenc operáját. Fontos elmondanom, hogy egy opera megírásának célja nem lehet az eredeti dráma másolása. A két reformer mégis erre törekedett. Gyakorlatilag az eredeti librettó szövegéből nem marad semmi sem abban a formában, ahogy megíródott, ennek ellenére a színlapon, az operából készült filmben – mindenhol szövegszerzőként Egressy Béni neve található. Tévesen. Az a Bánk bán opera, amit ma ismerünk, közel sem Egressy-Erkel alkotása. A szöveg átformálásával bizony a dallamanyag is átalakult – ezt Dolinszky Miklós tanulmánya erősíti meg. Petúr bán visszakarta drámabeli erőteljes karakterét, ám ezzel egy negatív szereplőt formált a két újító, továbbá Bánk tenor szólamait – az előadói képességekre hivatkozva – baritonra mélyítették (a korszak negatív hangvételű kritikájának köszönhetően a transzponált változatot azonban visszaállították lehetőség szerint tenorra – ez bizonyítja, hogy az átdolgozás minőségileg gyengébb volt). Hol marad a bravúros és szépen csengő tenor magasság? Hol marad a vezérszereplő magasba ívelő, tanulságot prezentáló hangterjedelme? A legfőbb kérdés: hol marad az eredeti opera?

Miért fontos, hogy külön részt szánjunk az eredeti értékek felmutatására? Mivel a befogadó az opera esetében – hacsak nem szakmabeliről esik szó – nem vásárol librettót, vagy zongorakivonatot (többek között magas ára miatt) otthoni olvasásra. Vagy meghallgatja az Operában, vagy megvásárolja a CD-t, meghallgatja interneten. S itt jön a csalás: nem azt kapja, amit vár. Bár az átalakítók hivatkoznak a Katona-szöveg helyreállítására (még cselekménysorrendi szempontból sem mondható sikeresnek, nemhogy szövegileg – Egressy Béni,

¹⁷ ERKEL Ferenc: Bánk bán. In: Erkel Ferenc Operák 1-3. Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2009., 26 p.

¹⁸ TALLIÁN Tibor: Meghalt Erkel – Éljen Rékai? In: Muzsika, 1993. júl-aug., 7-8. sz. p. 5-12, p. 6-11

¹⁹ FODOR Géza: Keserű pohár. In: Színáz, 2002. máj. 5. sz. p. 2-7

mint azt már bizonyítottam, hű marad a drámaszerzőhöz), pont az eredetiséget rombolják le mind a szöveg, mind a zene szintjén. Még egyszer hangsúlyoznám, hogy az opera nem egy duplikáció; ha az volna, Erkel Ferenc akár egy az egyben írhatott volna zenét Katona szövegére (szó szerint) – de nem ez volt a célja.

Arra, hogy az átdolgozás nem létjogosult, Fodor Géza írásával érvelnék: „Az átdolgozás zavarosságára, sőt abszurdítására álljon itt egyetlen példa. Tudni való, hogy az eredeti operában Petur bán szerepe a bordal körüli jelentre korlátozódik, ezzel szemben Biberachnak jelentős intrikusi – jagói – szerep jut. Az átdolgozók, akiket az előbb feltételezett késztetésen 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 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. Másfelől a kétségbeesés és lázadás zenéjét, amit Bánk a Biberach-duettben intonál, az átdolgozás lojális, a nemzet lázongó természetét feddő, Peturt térdre kényszerítő szózatához illeszti – az eredeti jelentést kimondottan az ellenkezőjére fordítva. (...) 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.”²⁰

Ennyi elég is volna ahhoz, hogy már bizonyítani tudjam az eredeti opera helyreállításának szükségességét, azonban menjünk tovább! 1902-ben az eredeti opera zongorakivonattal ellátott partitúrája megjelent a Rózsavölgyi és Társa kiadásában (utánnymott változata ma is kapható), csakúgy, mint 2009-ben az általuk kiadott Dolinszky Miklós szerkesztette kritikai kiadás. 1994-ben pedig az eredeti koncepciót követve megjelent egy három lemezből álló CD-sorozat, melyben az opera eredeti változata hallható. Tehát nem lehetetlen a vállalkozás, vissza kell állítani Erkel Ferenc és Egressy Béni becsületét.

²⁰ FODOR Géza: Keserű pohár. In: Színház, 2002. máj. 5. sz. 4 p.

A legtöbbet vitatott Bánk-áriát szeretném kiemelni, s ennek Tallián Tibor is kiemelt jelentőséget tulajdonít: „Hazám, hazám, te mindenem, Hisz mindenem neked köszönhetem, Hazám, hazám, te mindenem, Rajtad kell előbb segítenem. E szerény sorok ismételtetésével szövegezi végig az eredeti alak a nagyúr áriájának himnikus Asz-dúr szakaszát. Hiszen szép és igaz, és ez az örök lényeg; sokkal többet a közönség meg se képes jegyezni, s elégedetten énekli minden sorra ugyanazt. Mégis, mily színtelen, mily prózai; mikor pedig annyi mindent lehetne még a hazáról elénekelni! Nincs tán a hazában aranymező, ezüsfolyó, nincs hős vér, nincs könnyek árja; nincs sajgó seb, nincs szolgálat, nincs szentség, nincs áldás, nincs sír? Van bizony, a Nádasdy féle átköltésben, több is a legszebb magyar szavakból, mint a Kosztolányi-féle tíz. Két kommentárunk lehet e túlbujánzáshoz. Az egyik, hogy operaiatlan. (...) Másrészt a szavak erejében való hit: a haza az haza, arany, ezüst, sajgó seb és könnyár nélkül is.” Látható, hogy az egyszerűbb megoldás a nagyszerűbb – s erről már előzőleg nyilatkoztam, de most alá tudtam érvelésemet egy szakirodalmi részlettel is támasztani.

Tallián Tibor zárásként így nyilatkozik: „A Bánk bán átdolgozása megkísérli a lehetetlent – meg akarja csinálni azt az operát, amit Erkel Katona nyomán nem írt meg, abból, amit Egressyvel együtt megírt. A kezdeményezés néhány tétova lépés után nem vihető tovább, kudarcba fullad. Ahhoz azonban elég messzire jut, hogy az eredeti mű szigorú és sajátos tartalmú konstrukcióját értelmetlenül összemorzsolja, valószínűleg anélkül, hogy egyáltalában tudatosította volna létezését. Illik ezt? Becsület-é ez?”²¹

Ezt legitimálja Fodor Géza zárógondolata is: „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 szembenézzon a Bánk bán-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

²¹ TALLIÁN Tibor: Meghalt Erkel – Éljen Rékai? In: Muzsika, 1993. aug., 8. sz. 11 p.

szempontból méltó interpretációban visszaadja a nemzetnek egyik nagy kultúrkincsét: Erkel Ferenc Bánk Bánját?”²²

Úgy gondolom, cáfolhatatlan tény, amit a szakirodalom is megerősít, csak és kizárólag Erkel Ferenc és Egressy Béni eredeti művének van létjogosultsága arra, hogy kiadásban, s előadás tekintetében játsszák. A feladat ebből a szempontból tehát adott: célszerű lenne egy olyan kutatócsoportot létrehozni, mely alapos tanulmányozás után a kizárólag dallammal egyeztetetlen szöveghibákat szakmai megfontoltság alapján javítja, majd a helyreállított operát a közönség számára elérhető és megfizethető formában közreadja, s ezt követően szakemberek által a művet színre viszi.

²² FODOR Géza: Keserű pohár. In: Színház, 2002. máj. 5. sz. 7 p.

III. Befejezés

1. A hipotézisek bizonyítása

Idézzük fel, milyen feltevésekkel indult a tanulmány! Katona József Bánk bán című drámájának végső változata a kritikai kiadás alapján legitim módon kizárólag Egressy Béni Erkel Ferenc Bánk bán című nemzeti operájához komponált librettójának első változatával vethető össze, s adekvát módon legpéldaértékűbben ezzel rokonítható. Továbbmenve bizonyítandó, hogy mind a dráma, mind a librettó meghaladja korát, s modern irányába mutat. Végül a konklúziók levonásával paralel módon levezetendő, hogy bár dramaturgiai szempontból eltérő konstrukció e két változat, értékrendszerbeli tanulságaik egyenértékűek a mű és korunk tragikumának aspektusából.

Az összehasonlítás külön-külön és egybevéve is megtörtént. Láthattuk, hogy releváns az elmélet, miszerint az átdolgozás az opera esetében nem érte el a célját, az eredeti változat (kritikai kiadás) és a dráma második kidolgozása (kritikai kiadás) összevethető, elemezhető, szövegi egyezések és különbségek vizsgálhatók.

Bizonyítható, hogy az elbeszélő dialógusok révén, a koron túlmutató értékrendszer és erkölcsi normarendszer által, valamint szövegezés tekintetében is mind modern jegyeket hordoz a Bánk bán dráma- és operaváltozata.

Tény, hogy bár a cselekmény kis mértékben más irányt vesz dráma és opera esetében, a tanulságok, a művek értékrendszere egyenrangú, azonos – a jelenkorban is.

Bibliográfia

- ARANY János válogatott művei, Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1953., p. 102-150
- Dénes (szerk.): Zenetudományi Tanulmányok IV. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1955. p. 211-270
- BÉCSY Tamás, A drámamodellek és a mai dráma, Budapest–Pécs: Dialóg Campus Kiadó, 2001.
- BEISCHER-MATYÓ Tamás: Hangzásdramaturgiai eszközök Erkel Ferenc Bánk bán című operájában. Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, DLA doktori értekezés, 2009.
- BÍRÓ Ferenc: A Bánk bánról. In: Irodalomtudományi Közlemények, 2000., 1-2. sz. p. 24-61
- BÓNIS Ferenc: Erkel Ferencről és koráról. Budapest: Püski Kiadó, 1995.
- DOBÁK Pál: A romantikus zene története. Budapest: Nemzeti Tankönyvkiadó, 1998.
- EGRESSY Béni: Bánk bán (librettó), Budapest, 1861.
- EGRESSY Béni: Bánk bán (librettó), Budapest, 1876-1885.
- EGRESSY Béni: Bánk bán (librettó), Budapest, 1907.
- EGRESSY Béni: Bánk bán (librettó), Budapest, 1920.
- EGRESSY Béni: Bánk bán (librettó), Budapest, 1957.
- EGRESSY Béni: Bánk bán (librettó), Budapest, 1958.
- EGRESSY Béni: Bánk bán (librettó), Budapest, 1960.
- ERKEL Ferenc: Bánk bán. In: Erkel Ferenc Operák 1-3. Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2009.
- ERKEL Ferencz: Bánk bán. Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 1908.
- FISCHER-LICHTE, Erika: A dráma története. Pécs: Jelenkor Kiadó, 2001.
- FODOR Géza: Keserű pohár. In: Színáz, 2002. máj. 5. sz. p. 2-7
- GÁL Zsuzsa: Erkel Ferenc, Budapest: Zeneműkiadó, 1973.
- HÁSZ-FEHÉR Katalin szerk.: A látható könyv. Tanulmányok az irodalmi medialitás köréből. Szeged: Tiszatáj Alapítvány, 2006.
- HEGEDŰS Géza: A magyar dráma útja. Budapest: Gondolat Kiadó, 1964.

- JANOVICS Jenő: A magyar dráma irányai. Budapest: Révai, 1907.
- KATONA József: Bánk bán (kritikai kiadás), Budapest: Akadémiai Kiadó, 1983.
- KATONA József: Bánk bán (teljes, gondozott szöveg), PannonKlett Kiadó, 1997.
- KELEMEN Imre: A zene története 1750-ig. Budapest: Nemzeti Tankönyvkiadó, 2008.
- KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, SZIRÁK Péter szerk.: Az esztétikai tapasztalat medialitása. Budapest: Ráció Kiadó, 2004.
- LEHOTA János: A nemzeti tudat drámája. Nagykanizsa: Pannon Tükör Könyvek, 1997.
- LEHOTA János: Virtuális nemzeti lét: a nemzet halála. In: Hitel, 2007. szeptember, 9. sz. p. 100-118
- MARÓTHY János: „Erkel operadramaturgiája és az opera fejlődésének néhány kérdése”. In: Szabolcsi Bence és Bartha Dénes (szerk.): Zenetudományi Tanulmányok II. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1954. p. 125-174
- NÉMETH Amadé: Erkel, Budapest: Gondolat Kiadó. 1979.
- OROSZ László: A Bánk bán értelmezéseinek története. Budapest: Krónika Nova, 1999.
- PETHŐNÉ Nagy Csilla: Irodalomkönyv 10, Budapest: Nemzeti Tankönyvkiadó, 2009.
- SERESS Ákos: A Bánk bán árnyékában. In: Iskolakultúra, 2002. október, 10. sz. p. 87-91
- SZABOLCSI Bence: A magyar zene évszázadai. II. In: Bónis Ferenc (szerk.): Magyar zenetudomány. 2. Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1961.
- SZABOLCSI Bence: A magyar zenetörténet kézikönyve. Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1955.
- SZERDAHELYI István: Verstan mindenkinek. Budapest: Nemzeti Tankönyvkiadó, 1994. 120 p. (3.2.1.8.)
- SZIGETI József szerk.: Esztétikai kislexikon. Budapest: Kossuth Könyvkiadó, 1969.
- TALLIÁN Tibor: Meghalt Erkel – Éljen Rékai? In: Muzsika, 1993. júl-aug., 7-8. sz. p. 5-12, p. 6-11

Mellékletek

I. Az opera legtöbbet vitatott áriájának (2. felvonás, Bánk áriája) átdolgozás előtti és utáni szövege:

„Miként vándor, ki tévedez – viharzó éjjelen,
Avagy hajós a szélvészről – korbácsolt tengeren:
Ugy vigadozz fölzaklatott – lelkem határtalan;
S vezércsillag nincs – kétségem – vad pusztaságiban. –
Amott hangzik, kipusztított – hazám rémes jaja, -
Itt, elgázolt becsületem – haldokló sohaja. –
Mind a kettő orvosra vár; - s még itt töprenkedem:
Hazámra szemfedél borul – s elvesz becsületem.
Hazám! hazám! hisz mindenem neked köszönhetem;
Légy mindenem, te; - rajtad kell előbb segítenem”

/Egressy Béni librettója (1861)/

„Mint száműzött ki vándorol
A sűrű éjen át,
S vad fürgetegben nem lelé
Vezérlő csillagát,
Az emberszív is úgy bolyong,
Oly egyes-egyedül,
Úgy tépi künn az orkán, mint
Az önvád itt belül.
Csak egy nagy érzés éltetett
Sok gond és gyász alatt,
Hogy szent hazám és hős nevem
Szeplőtlen megmarad.

Most mind a kettő orvosra vár
S míg itt töprenkedem,
Hazám borítja szemfödél
S elvész becsületem!

Hazám, hazám, te mindenem!
Tudom, hogy életem neked köszönhetem.
Arany mezők, ezüst folyók,
Hős vértől ázottak, könnytől áradók...
Sajgó sebét felejtí Bánk,
Zokog, de szolgálja népe szent javát.
Magyar hazám, megáldalak!
Szép érted élni, érted halni,
Te hős magyar hazám!”

/Nádasdy Kálmán librettója (1957)/

II. Kronológia:

A dráma első változata	<i>1815.</i>
A dráma második változata	<i>1820.</i>
Az opera első változata	<i>1861.</i>
Az opera második változata	<i>1939.</i>

III. Képek:



1. ábra Alszeghy Irma, egy „drámai” Melinda²³

²³ Fénykép, OSZK. Martonfy Gy.: Alszeghy Irma – Melinda. Nemzeti Színház, Budapest, 1896. szeptember 8. [KA 3563/7]



2. ábra Bánk bán az Opera-színpadról. Radnai György – Tiborc, Simándy József
– Bánk bán²⁴

²⁴ Fénykép, OSZK. Magyar Foto: Radnai György: Tiborc, Simándy József: Bánk bán. Szabadtéri Színpad, Szeged, 1975. július 19. [KA 5877/119]



3. ábra Petúr és a békétlenek²⁵

²⁵ Fénykép, OSZK. Szabadi István: Petúr, békétlenek. Nemzeti Színház, Szeged, 1945. március 15. [5877/98]



4. ábra Pitti Katalin (Melinda) és Kiss B. Attila (Bánk) ²⁶

²⁶ http://www.opera-vilag.hu/uploads/Erkel/BB_Pitti_Kiss_B..jpg

