

Egy operaáriai kontextusai

Esszékiismeret

a *Bánk bán* című opera „*Hazám, hazám...*” kezdetű nagyáriája három produkciójának összehasonlító vizsgálatára

Bevezetés

Erkel Ferenc *Bánk bán* című operájának mind dramaturgiai, mind pedig zenei tetőpontjának tekinthetjük a *Hazám, hazám...* kezdetű világhírű nagyáriát. Megítélésem szerint mind az operaária szövege, mind pedig zenei kvalitásai megérdemlik az elfogulatlan figyelmet; az ária mint mű pedig úgy vizsgálható a legjobban, amennyiben több ismert, klasszikus, illetve talán kevésbé ismert, újabb felvételt és feldolgozást is viszonylag alaposabb elemzésnek vetünk alá. Ugyanazon zenei műnek eltérő korban, illetve eltérő kulturális közegben keletkezett és rögzített interpretációi egészen más hatást gyakorolhatnak a mindenkori befogadóra, illetve egészen más jelentéstartalmakat, konnotációkat hordozhatnak. Úgy vélem, először mindenképpen érdemes pár mondatot szentelni a nagyária szövegének, mint a zenei formától valamennyire elkülönülő textuális produktumnak, irodalmi műalkotásnak (?), hogy jobban megérthessük azon tartalmakat, melyeket a különböző feldolgozások hordozni képesek.

Ezek után talán Simándy József mára klasszikusnak számító interpretációjának felvételéről érdemes néhány szót szólni, hiszen mindenképpen e feldolgozás tekinthető a technikailag rögzített, az utókor számára is hozzáférhető feldolgozások kanonizált alapjának.

Ezt követően az ária egy, a mai közönséghez időben sokkal közelebbi interpretációjával, nevezetesen Kiss B. Attila az opera 2002-es filmfeldolgozásában való alakításával folytatom az elemzést, megvizsgálva azt is, miként képes új kontextusba helyezni a film médiuma az eredetileg színpadra szánt áriát.

Végezetül a *Hazám, hazám...* egy különösen érdekes, szokatlan interpretációjáról, Plácido Domingo, a világhírű spanyol tenor előadásáról ejtenék néhány szót, feltéve a kérdést, mi történik akkor, amikor az előadó nem ismeri a nyelvet, amin énekel? Érdekes kérdés lehet, milyen mértékben, pozitívan vagy negatívan befolyásolhatja-e egy énekes előadás sikerét, esztétikai minőségét és az általa közvetített jelentéstartalmakat, ha nem pusztán a hangzó

nyelv, sokkal inkább a zene nem-nyelvi médiuma funkcionál a közlés elsődleges formájaként, hiszen a megnyilatkozó énekes nincs birtokában annak a nyelvnek, amelyen előad, legfeljebb tudja, körülbelül miről énekel?

Ugyanazon közismert operaária három egymástól időben, és talán valamilyen mértékben funkcióját tekintve is eltérő interpretációja három gyökeresen különböző kontextust teremt meg ugyanazon mű számára. Rövid összehasonlító vizsgálatuk, illetve az ária szövegének pusztán textuális vizsgálata során azonban talán mégis érdekesebb a hasonlóságokra, mint a döntő különbségekre koncentrálni; a három előadó által megszólaltatott három produkció egymással kaleidoszkópszerűen fedésbe hozva pedig közelebb juttathat minket a mű egészének megértéséhez, természetesen valamennyire kiemelve az áriát magából az opera szélesebb kontextusából, ám bizonyos mértékig azon belül elhelyezve és értelmezve is azt.

Néhány bekezdés a nagyária szövegéről

Amennyiben a *Hazám, hazám...* szövegét irodalmi műalkotásként, a zenei aláfestéstől függetlenül kívánjuk értelmezni, úgy minden valószínűség szerint elsősorban a XIX. századi klasszikus magyar irodalom hagyományai, illetve a drámai monológ műfaja felől érdemes a művet olvasnunk. Egressy Béni szövege voltaképpen tényleg nem más, mint egy drámai monológ, hiszen egy drámai hős egyes szám első személyben nyilatkozik meg, számot vetve önmagával.

Az első strófa száműzöttség-metaforikája immár toposzszerűnek tekinthető, s többek között Arany, Petőfi vagy Tompa Mihály bizonyos versszövegei juthatnak eszünkbe a versszak nyomán. A bevezető metafora- és hasonlatrendszer után a lírai beszélő / drámai hős megnyilatkozása elbeszélésbe csap át, így a szöveg, amennyiben versként kíséreljük meg olvasni, narratív aspektusokat is tartalmazó költeményként értelmezhető.

A drámai monológ ott éri el szemantikai tetőpontját, mikor a lírai megnyilatkozó deklarálja, hogy mind becsülete, mind pedig hazája megtéptatott, s beáll a klasszikus drámai szituáció, mely szerint a hős mind a magánélet terén, mind pedig hazája szolgálatában elbukni látszik.

E tragikus tetőpontnál azonban nem ér véget a szöveg, s bár látszólag a lírai beszélő ítéletet mondani készül önmaga felett, mégsem ez történik. Úgy gondolom, éppen ez az aspektus az, ahol a nagyária szövege önálló versként, mindenfajta zenei háttér nélkül is megállhat, hiszen meglepi a befogadót azáltal, hogy nem zárja le a megnyilatkozást azon a

ponton, ahol várnánk. A lírai beszélő / drámai hős továbblép, és a következő két strófában új életre kel.

Bár e sorok manapság avíttasnak hathatnak, a befogadás történetiségét figyelembe veendő, nem hagyhatjuk figyelmen kívül, hogy a XIX. században íródtak, mikor a nemzet sorsa és a hazafiasság kérdése sokkal inkább előtérbe került, mint talán bármikor a magyar történelem folyamán. Úgy vélem, az „*Arany mezők, ezüst folyók / hős vértől ázottak, könnytől áradók*” sorok a XIX. századi magyar líra mércéjével mérve esztétikai értelemben véve nem kevésbé értékes sorpár, mint a kor más hasonló hangnemben megszólaló lírai művei. Erejüket, szépségüket a múltra való őszinte költői reflexió, illetve a jelen problémái iránti elhivatottság kölcsönzi. Ezt követően különösen erős és költői alliteráció a „*Sajgó sebét...*” sorkezdet, a szövegnek pedig nagy drámai és lírai erőt kölcsönöz, hogy a lírai beszélő egyrészt megnevezi önmagát, világossá téve, hogy *Bánk bán*, az ismert történelmi alak és drámai hős az, aki megszólal, másrészt pedig deklarálja: sérelmeit feledve feláll és folytatja a küzdelmet, a szent célért pedig képes akár az életével is fizetni. Első olvasásra talán sablonosnak és elcsépeltnak hathat a „*Magyar hazám, te mindenem...*” kulcssor, azonban ha belegondolunk, hogy a lírai / drámai beszélő számára *mindent* jelent a haza, az identitás, úgy e mondat súlyosságát is jobban megérthetjük, főleg kellő történeti távlatból szemlélve a művet, (nem pusztán a reformkori) magyar történelem eseményeinek ismeretében. *Bánk bán* alakja itt voltaképpen a saját létezését köti egy bizonyos földrajzi térhez, nyelvhez és identitáshoz. A „*magyar hazám*” szókapcsolat a szövegen belül számos helyen megismétlődik, ugyancsak a megszólaló identitását megteremtendő és erősítendő. Identitás és létezés, szolgálat és létezés szinte egyé válik e sorokban, tulajdonképpen anélkül, hogy bármiféle politikai aspektust felfedeznénk bennük. Megnyilatkozása által a lírai szubjektum önmaga identitását, tehát lényegében addig nem körülhatárolt önmagát teremti meg. E gesztus pedig a – lévén szó egy nemzeti tematikájú operáról, alapesetben főként magyar ajkú és -identitású – befogadó számára is identitásgeneráló lehet, s a szöveg történeti korokon keresztül átnyúlva is átélhető s szinte maradéktalanul megérthető műnek bizonyulhat.

Tény persze, melyet nem szabad elhallgatnunk, hogy a *Bánk bán* nagyjárájának szövege, ami pusztán textuális létezését illeti, önmagában nem tartozik a magyar líratörténet legkiemelkedőbb darabjai közé, sokkal több azonban, mint pusztán egy operaszövegkönyv részlete. Versként, irodalmi műalkotásként is olvasható és interpretálható, többek között Robert Browning alkotásaira is emlékeztető *drámai monológ*, mely az opera zenei kontextusa nélkül is megállhatja a helyét. Énekelve, zenei kísérettel, az operamű részleteként vagy önállóan előadva persze még erősebb esztétikai hatásra képes a mindenkori befogadó felé,

különböző feldolgozásai pedig a mű egészen különböző aspektusait hangsúlyozhatják, éppen ezért mindenképpen érdemes néhány ismertebb előadását külön-külön is megvizsgálni.

Simány József immár klasszikus produkciója

Simány József Bánk bán-alakítása mára klasszikusnak számít, s bár több felvétel is fennmaradt a neves operaénekesssel, a nagyária talán Simány 1974-es előadásában¹ a leginkább figyelemreméltó feldolgozás.

A színházi felvételen Simány kosztümben látható, és feltűnően lassan, visszafogottan szólal meg az ária hangszeres bevezetője után. Tenorja tisztán szólal meg, komoly kritikával aligha lehetne illetni, sokkal több figyelmet érdemel inkább az a tempó, az a fokozatosság, ahogyan az előadó belelendül az áriába. A drámai helyzethez képest a megformált Bánk bán eleinte meglepően visszafogott, az ária első két strófája szinte csupán recitálva, halkán szólal meg. Simány kissé mintha a középkori énekmondói tradícióra építene, még a harmadik strófa is kissé tárgyilagosan, elbeszélés-szerűen, de mindenesetre fojtott tüzzel közli a befogadóval azt, mi is az alapszituáció, mi történt eddig. Valóban, mintha egy énekmondót hallanánk, aki nem is saját magáról, hanem régebben történt eseményekről tudósít.

Az első három strófa azonban pusztán bevezetés, felkészülés a helyzet fokozására. Hiszen a befogadó is tudhatja a kezdetektől, hogy sokkal *drámaibb* alapszituáció áll fenn annál, mintsem hogy arról tárgyilagosan, visszafogottan lehetne tudósítani. A negyedik, „*Most mind a kettő orvosra vár...*” kezdetű strófában a múltból átkapcsolódunk a jelenbe, az előadás is sokkal élőbbé válik, Simány tenorja is sokkal lendületesebben, hangosabban szólal meg, az énekes beszédtempója is felgyorsul.

A drámai hős elemi erővel mond önmaga felett ítéletet, állapítja meg hazája és önmaga sorsát. Ezt a két strófát a szemantikai csúcspont előtt rövid átkötő rész, a töprengés másodpercei követik. Simány Bánk bánja néhány pillanatra elhallgat, és a zenei átkötő alatt csupán arcjátékán érezzük a drámai erőt. Megítélésem szerint ennek a látszólag lényegtelen zenei átkötő résznek erős dramaturgiai szerepe van, hiszen a befogadó itt is azt hinné, hogy a drámai hős elbukott, és miután ezt önmaga is konstatálja, elhallgat. Pár másodperc elteltével azonban Simány Bánkja kifakad, újra összeszedi minden erejét, majd elérkezik az ária valós csúcspontjához, a címadó „*Hazám, hazám...*” kezdetű strófához.

¹ Lásd többek között az interneten: <http://www.youtube.com/watch?v=6GIV5TqsCfs>

Simándy tenorja azonban nem agresszíven, nem dacosan nyilatkozik meg. A nagyária kulcsstrófáit szintén lassan, fegyelmezetten énekli végig, bár jóval nagyobb lendülettel és hangerővel, mint a bevezető részeket. Mondhatnánk, ez a Bánk bán visszafogott karakter, aki nem megy fejjele a falnak, nem egészen az Ady-féle „mégis-morál” jegyében veszi fel a harcot a sors ellen, hanem józanul mérlegel, tisztában van saját kvalitásaival és ugyanakkor korlátaival. Simándy előadásában az „*Arany mezők, ezüst folyók...*” kezdetű passzus határozottan lírai hangvételben szólal meg, valamennyire ugyancsak emlékeztetve az énekmondói hagyományra, adott esetben talán még a trubadúrlíra tradíciójára és lehetséges megszólalásmódjaira is. Hiszen nem elfelejtendő, hogy az opera drámai hőse magas rangú nemesember, a történet kontextusa középkori, a lovagi hagyományok és erények pedig mindenképpen elválaszthatatlanok Bánk bán alakjától.

Az ária utolsó strófáján már semmiféle visszafogottság, kimérség nem érzékelhető. Simándy itt már valóban átadja magát a drámai alaphangulatnak, a kinyilatkoztatás pedig, mely szerint Bánk bán életét is képes feláldozni hazája szolgálataért, elfojtatlan kiáltásként zeng a mindenkori befogadó felé. Ez mindenképpen ellentétben áll Simándy addigi előadásának lassúbb tempójával, a tenor visszafogottságával, és bár a fokozás az ária előadása folyamán végig megfigyelhető, e kiáltásszerű, tomboló befejezés mindenképpen meglepőnek hathat a befogadó számára. Voltaképp a meglepetés erejével hengerel le minket, hangja legmeglepőbb magasságait és mélységeit az ária legvégére, a befejezésre tartogatva. Ez az a pont, ahol az addig látszólag rezignált és visszafogott Bánk bánból előtör a szenvedély, az életerő, ahol elemi erővel képes önmagára találni.

Ami az énekes előadásmód és a zenei kíséret, illetve a hangzó szöveg szemantikájának viszonyát illeti, úgy vélem, Simándy József az ária szövegével szinte tökéletes összhangban énekel. Ugyanoda helyezi a szemantikai csúcspontokat, mint azok a leírt, irodalmi műként is olvasható szövegben is megtalálhatóak, a monologikus textus értelmét nem változtatja meg. Interpretációja pontos, a drámai szituációt kellő óvatossággal fokozza, s talán éppen ezért mondhatjuk: nem véletlenül vált klasszikussá.

Kiss B. Attila előadása a 2002-es operafilmben

Kiss B. Attila produkciója sokkal *kortársiasabb*, frissebb, épp ezért talán dinamikusabbnak is hathat, mint Simándy József klasszikus interpretációja².

A film médiumának közvetítésével megjelenített, Kiss B. Attila által megformált Bánk bán sokkal nagyobb lendülettel, hévvel kezdi meg az áriát, mint Simándy eleinte visszafogott, kimért Bánk bánja. Dramaturgiailag is másként kerül szcenírozásra a szituáció, hiszen Bánk tulajdonképpen kirohan az opera többi szereplője közül, hogy magában gondolhassa végig, hányadán is áll saját és az ország sorsa. A nagyária helyszíne egy kápolna, s Bánk, mielőtt megszólalna, keresztet vet.

Kiss B. Attila előadása sokkal inkább fohászra, kétségbeesett könyörgésre, mint egyszerű számvetésre vagy valamiféle narratív énekmondásra hasonlít. Már az első két strófát sokkal kevésbé visszafogottan énekli, mint Simándy József, kiszabadulnak belőle a kétségbeesés hangjai, habár az ária elején hanghordozása még hangsúlyozottan mérsékeltebb, előadása halkabb.

A negyedik, „*Most mind a kettő orvosra vár...*” kezdetű strófa Kiss B. Attila előadásának fordulópontja, ahol az addig egyenletes tenor kiáltásszerűen szólal meg, mintha végérvényesen kiszabadulna a hang az énekes torkából. Simándyhoz hasonlóan egy pillanatra Kiss B. Bánk bánja is leszegi fejét, mintha beletörődne sorsába, az „*elvész becsülete*m” sort szinte teljesen konstatív hangsúllyal recitálja, s egy pillanatra ugyancsak az az érzése támadhat a befogadónak, hogy itt az ária véget is ér.

Kiss B. Attila azonban a rövid összekötő instrumentális rész után újult lendülettel folytatja az áriát, megítélésem szerint talán sokkal átütőbb drámai erővel, mint Simándy produkciója. Az énekelt szöveg szakralitása, fohász / ima jellege sokkal inkább előtérbe kerül – mintha az ária implicit megszólítottja maga Isten lenne.

Érdekes és hangsúlyos eleme lehet Kiss B. Attila előadásának, hogy Simándy Józsefhez képest az ária egy másik szövegváltozatát énekli, melynek utolsó sorai a következőképpen hangzanak: „*Magyar Hazám, megáldalak, / szép érted élni, érted halni, / te szent Magyar Hazám!*”. Az áldás verbális gesztusa nagyban hozzájárul Kiss B. Attila előadásának szakrális jellegéhez.

Első pillantásra olybá tűnhet, hogy a Kiss B. előadásául szolgáló szakrális környezet, a kápolna, valamint az egész nagyária imádság jellege kissé túlzott pátoszt kölcsönöz produkciónak, Simándy József klasszikus előadásához viszonyítva mindenképpen. A díszlet azonban nyilván másodlagos eleme az előadásnak, és nem elfelejtendő, hogy ez esetben nem

² Többek között lásd az interneten az alábbi linken a 2002-es operafilm teljes anyagát:
<http://www.youtube.com/watch?v=SJV-AVm3wY>

egyszerű színházi felvételtől, hanem szélesebb nézőközönségnek szóló, nagy költségvetésű filmről van szó, melyben a látványelemek is kiemelt szerepet kapnak a zene médiuma mellett. A filmre vitel, illetve a szélesebb nézőközönség felé történő nyitás valóban átalakítani látszik a mű kánoni pozícióját, ezáltal pedig mind a nagyáriát, mind magát a teljes operát talán elviszi egy kissé a popularitás irányába. A tény azonban, hogy Kiss B. Attila előadása feltehetőleg szélesebb célközönségnek szól, és a produkció erejét a látványelemek bizonyos szintű előtérbe helyezése is támogatni hivatott, semmiképpen sem von le Kiss B. operaénekesi teljesítményéből, az általa megteremtett drámai atmoszférából.

Összességében elmondhatjuk, hogy Kiss B. Attila Simándy Józsefhez képest valamivel dinamikusabb, élőbb, *maibb*, a filmnyelv sajátosságaihoz is jobban alkalmazkodó hangnemben képes megszólaltatni a *Bánk bán* klasszikus nagyáriáját, ily módon pedig talán sikeresebben szólhat a fiatalabb, az opera műfajára amúgy kevésbé érzékeny befogadó közönséghez is, mint a jól ismert klasszikus felvétel.

Exkurzus – Plácido Domingo előadása

Létezik egy felvétel, melyen a világhírű spanyol tenor, Plácido Domingo éneklie a *Bánk bán* nagyáriáját nagyzenekari kísérettel³, szokatlan módon azonban nem spanyol fordításban, hanem az opera eredeti nyelvén, magyarul.

A befogadónak már Domingo produkciójának elején feltűnik, hogy az előadó nem igazán van tisztában a nyelvvel, amin énekel, hiszen egyrészt olvassa a szöveget, másrészt jól láthatóan a magyar kiejtést sem ismeri, intonációja már az első pillanatokban félresiklik. Annak ellenére azonban, hogy Domingo nem ismeri a nyelvet, amelyen megszólal, intonációja pedig helyenként akár komikusnak is hathatna, az ária zenei kivitelezése kifogástalan, hamis hangot egyszer sem hallunk, hiszen talán az egyik legnagyobb tenorénekes előadásáról van szó.

Nézőpont kérdése persze, vajon zavaró-e az előadó nyelvismeretének hiánya. Plácido Domingót nem színházi, s nem is filmfelvételen láthatjuk, nem kosztümben játssza Bánk bán szerepét, hanem szmokingban, meghívott énekesként lép fel egy gálaesten. Nem szerepet játszik tehát a szó tradicionális értelmében, nem kell *átlényegülnie* Bánk bánná, még csak az opera dramaturgiai fordulatait, a teljes művön belül az előadott nagyária szituációját,

³ A felvétel anyaga elérhető az interneten az alábbi linken: <http://www.youtube.com/watch?v=HgZ4dGqzuwI>

helyiértékét sem kell feltétlenül ismernie. Ami ebben az esetben számít, az elsősorban az előadó énekesi kvalitásai.

Kétségtelen persze, hogy Domingo nyelvtudásának hiányánál fogva nem tudja magyarul ugyanazt a drámai erőt, pátoszt megszólaltatni, mint Kiss B. Attila vagy Simándy József a maguk előadásában, így itt mindenképpen nagyobb szerepet kap a zene médiuma, a zenei aláfestés, és a nyelvi médiumtól független, voltaképpen bármilyen nyelven előadható énekes megszólalás. Semmiképp sem valamiféle drámai színpadi teljesítményről van szó, mely adott esetben színészi képességeket is követelhetne az énekestől, pusztán zenei, operaénekesi teljesítményről, mely talán önmagában is lehet ugyanolyan értékes, mint egy olyan művész előadása, aki anyanyelveként beszéli az előadás nyelvét, ezáltal pedig az énekelt szöveg jelentését is képes tolmácsolni a befogadó felé.

Érdekes kérdés lehet persze, vajon Placido Domingo produkciójában vajon teljesen elsikkad-e a *Bánk bán* nagyáriájának jelentése, üzenete, és csupán valami nyelven kívüli vagy azon túli tartalmak kerülnek közvetítésre, melyeknek már vajmi kevés közük van az operarészlet drámai beágyazottságához? Úgy gondolom, erről azért nincs szó, hiszen a szöveget kísérő zenei aláfestés mindenképpen összhangban van magával az ária drámai monológként is olvasható szövegével, éppen ezért hasonló hangulatot, hasonló jelentéstartalmakat közvetít. Ha Placido Domingo nem is képes a szó szoros értelmében drámai hősként, tisztán Bánk bánként megszólalni a befogadó számára – hiszen nem ismeri a nyelvet, melyen énekel, legfeljebb többé-kevésbé tisztában van azzal, hogy az ária eredetileg milyen kontextusban hangzik el –, énekesi teljesítményével a szöveg törésein, hibás magyar kiejtésén és intonációján túl mindenképpen képes ugyanazt a drámai atmoszférát megteremteni, mint Simándy József vagy Kiss B. Attila nagyhatású produkciói.

Többek között a neves amerikai teoretikus, Susan K. Langer veti fel egyik könyvében annak eshetőségét, hogy zenei mű esetében, amennyiben azt vokális szöveg is kíséri, nem számít a puszta szöveg irodalmisága, mélysége, esztétikai minősége: a befogadóra tett esztétikai hatás irodalmilag kevésbé értékes, populárisabb szöveg esetében is ugyanaz lehet. Jelen esetben persze nem arról van szó, hogy a nagyária Egressy Béni által írt szövege esztétikailag kevésbé lenne értékes, mint a két megelőző előadás esetében, pusztán arról, hogy a külföldi előadó nyelvismeretének hiánya miatt a szöveg nyelvi médiuma csupán rontott, töredékes formában képes elérni a befogadót. Langer elmélete a zenei médium elsődlegességéről azonban úgy tűnhet, részben vagy egészben ebben esetben is megállja a helyét: korántsem számít, Placido Domingo mennyire énekli tört magyarsággal, kiejtési és hangsúlyozási hibákkal a szöveget, sokkal inkább számítanak az átütő énekesi produkció és a

zenei struktúrák által közvetített jelentéstartalmak, mely által a befogadónak ugyanolyan szintű, bár kissé talán más jellegű (a nyelvi médiumot háttérbe szorító, a zene nem-nyelvi médiumát előtérbe helyező?) esztétikai tapasztalatban lehet része, mint a két másik vizsgált *Bánk bán*-előadás esetében.

Összegző megjegyzések

Miként az talán e rövid, a nagyária három különböző produkciójához fűzött megjegyzésekből is kiderül, Simándy József, Kiss B. Attila, valamint Placido Domingo előadása ugyanazt a művet három-három teljesen más kontextusban szólaltatja meg, más elemekre fekteti a hangsúlyt. Simándy klasszikus előadása drámai monológhoz hasonló módon, színházi felvételtől, a tradicionális színházi hagyományok életben tartásával kísérli meg megteremteni a drámai atmoszférát, színre vinni a tragikus hős alakját a befogadó számára.

Kiss B. Attila történetileg is újabb, egy nagy költségvetésű operafilm szerves részeként, jeleneteként megszólaló produkciója ellenben sokkal inkább a filmnyelv eszközeire épít, és a tragikum megteremtésében nem csupán az énekesi teljesítmény és a színészi játék, hanem a kameraállás, a megvilágítás, a díszlet, és egyéb vizuális összetevők is nagy szerepet játszhatnak.

Az elemzett két magyar *Bánk bán*-interpretáció mellett kuriózumnak hat Placido Domingo koncertelőadása, mely teljes mértékben nélkülözi mind a tradicionális színházi, mind pedig a filmnyelvi eszközöket, s nem, vagy vajmi kevésbé igényel színjátszói kvalitásokat az énekestől. Még a nyelvi médium, az énekelt szöveg és annak jelentése is háttérbe szorul, és sokkal inkább pusztán a produkció zeneisége, a tenorista hangbeli teljesítménye válik az előadás gerincévé.

A két első, valamennyire tradicionálisnak mondható produkcióban a nyelvi médium a zene mellett mindenképpen kitüntetett szerepet kap, hiszen az énekesek egyúttal drámai / filmszerepet is játszanak, az előadás közben hoznak létre egy hőst és egy szituációt. Ily módon egyáltalán nem mindegy, milyen fokozással, milyen hangsúllyal éneklük az ária szövegét, hiszen az elsődlegesen magyar nyelvű befogadónak szóló előadás szövegének (nyelvi) jelentése az, mely *Bánk bán*, a tragikus hős identitását létrehozza a színpadon / a filmvásznon. Ugyan a zenei médium és az énekesek vokális teljesítménye nyilván legalább annyira hozzájárul az ária előadásának erejéhez, az esztétikai szempontból önmagában is bizonyos értékeket hordozó, monologikus szöveg Simándy és Kiss B. Attila interpretációjában elengedhetetlen eleme az előadás drámaiságának, az énekesek által

megszólaltatott szereplő identitásának, annak az imagináriusból megképződő valóságnak, mely a színház / film kontextusán belül létrejön.

A két magyar nyelvű előadással összehasonlítva ellenben Placido Domingo szokatlan produkciója nélkülözi a színházi / filmes vonatkozásokat, az ária koncert / gálaest keretében történő előadásának pedig egyszerűen nem feladata, hogy az operaénekestől egyúttal kiemelkedő színészi kvalitásokat is megkövetelve, drámai helyzetet / drámai hőst teremtsen. Placido Domingo itt nem *Bánk bán* szerepében, hanem *önmagaként*, egy zenei koncert előadójaként szólal meg, az ária szövegének hangzónyelvi dimenziói, illetve a szöveg által közvetített jelentések másodlagossá válnak a befogadó számára. Nem elvárás tehát, hogy az előadó nem saját anyanyelvén énekelve helyesen intonáljon és ejtse ki a szavakat, amennyiben a zenei megnyilatkozás képes a nyelvi megnyilatkozás hiányosságait, hibáit elfedni. Ha Domingo színházi körülmények között, *Bánk bán* kosztümében énekelne tört magyarsággal, úgy produkciója talán valóban komikusnak, adott esetben egyenesen érvénytelennek hathatna. Ám mivel erről nincs szó, és az előadás nélkülöz mindenfajta külsőséget, pusztán a zenei összhatásra kíván építeni, úgy vélem, ez az operaénekesi megszólalási mód is lehet érvényes és teljes értékű.

Amennyiben elfogadjuk Susan K. Langer azon megközelítését, mely szerint énekelt szöveg esetében a szöveg esztétikai minősége / érthetősége nem igazán számít, hanem pusztán maga a zenei médium képes esztétikai tapasztalatban részesíteni a befogadót, úgy valóban másodlagossá válik a tény, hogy az előadó nincs birtokában a nyelvnek, amelyen megszólal. Hozzá kell tennünk persze mindehhez, hogy nagyon sokat számít a kontextus, az előadás „hol?”-ja és „mikor?”-ja. Placido Domingo csak úgy képes elérni a Simándy József és Kiss B. Attila által az (elsősorban mindenképpen magyar nyelvű) befogadó felé közvetített esztétikai tapasztalat szintjét, amennyiben nem *Bánk bán*-ként, színházi / filmes körülmények között kíván megszólalni egy általa ismeretlen nyelven. Ám mivel a koncertfelvétel kontextusa igencsak sok mindenben eltér a színházi felvétel és a filmrészlet kontextusától, biztosan állíthatjuk, hogy az olasz tenor *Bánk bán*-nagyáriája bár merőben más, de a két magyar anyanyelvű énekes által megszólaltatott előadással egyenrangú produkciónak tekinthető, az előadó nyelvtudásának hiánya pedig nem feltétlenül az előadás hibájaként nyilvánul meg, sőt, akár a közismert nagyária bizonyos szempontból eredeti, merész újraértelmezésének is tarthatjuk, mely csupán a mű zenei dimenziójára, a zene nyelven túli / konkrét nyelvek felett álló médiumára, nem pedig a valamely nyelvhez kötött szöveg médiumára és az általa hordozott nyelvi jelentéstartalmakra épül.

FÜGGELÉK – A NAGYÁRIA SZÖVEGE

Hazám, hazám...

*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 felelji Bánk,

Zokog, de szolgálja népe szent javát.

Magyar hazám, te mindenem!

Te érted bátran meghalok,

Te szent magyar hazám!

IDÉZETT IRODALOM

Matthew BOYDEN, *Az opera kézikönyve*, Budapest, Park Könyvkiadó, 2009.

EÖSZE László, *Az opera útja*, Budapest, Zeneműkiadó, 1972.

KORCSOG Balázs, *Jelszónk Melinda*, Filmvilág, 2003/5, p. 54.

Susan K. LANGER, *Feeling and Form. A Theory of Art*, London, Routledge and Kegan Paul, 1953.

SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Szó, kép, zene. A művészetek összehasonlító vizsgálata*, Budapest-Pozsony, Kalligram, 2007.

TILL Géza, *Opera*, Budapest, Zeneműkiadó, 1985.

VÁRNAI Péter, *Kísérőfüzet a Hungaroton CD-kiadásához*, Budapest, Hungaroton.

WINKLER Gábor, *Barangolás az operák világában I.*, Budapest, Tudomány Kiadó, 2003.