

Dohnányi, akinek Op. 1-es c-moll zongoraötösét az örökké kritikus Brahms azzal nyugtázta, hogy ő sem tudta volna jobban megírni, kétségtelenül hozzájárult ahhoz, hogy a magyarországi zeneélet kibontakozhasson. 1894-ben olyan körülmények között választotta a bécsi helyett a budapesti Zeneakadémiát, amikor annak még nemigen voltak hagyományai. Nagy volt a kockázat, és többek közt épp neki köszönhető, hogy az akadémia néhány évtized alatt elérte mai dicsőségét. Nem is emiatt töröltetett a nagyra hivatott zenésztriumvirátus tagjai közül.

Az okok a politikában keresendők, még ha ezúttal kevésbé sikeres zenészek által irányított kultúrpolitikáról van is szó. Arra ugyanis nehéz elfogadható magyarázatot találni, hogy valakit, akit az 1933-as I. Liszt-zongoristaverseny idején még „zsidóbérencnek” tituláltak, a II. világháború után hirtelen a fasizmus igazoltan hamis rágalomával szigeteljenek el Európában éppúgy, mint a tengerentúlon. Ismét összeütközésbe került hát a muzsikusz egyetemes hivatása és az emberi sors vagy sorstalanság átka, s a két pólus Dohnányi életén végighúzódó küzdelmének tragikumát Vázsonyi műve finoman, árnyaltan tárja olvasója elé. Ami némi hiányérzetet kelthet, az a Tanácsköztársaság, a Horthy-korszak, majd a rövid életű nyilasuralom hátterének elnagyolt említése, a geopolitika indítékainak ho-

mályban hagyása. Ami ugyanis a hetvenes években politikai óvatlanságnak számított volna, ma már kötelező elem, és nélkülözhetetlen lesz a harmadik kiadásban, amelyet e kiváló monográfia esetleges hibái ellenére már most kétségtelenül kiérdemel.

FEJÉRVÁRI BOLDIZSÁR

(*Nap Kiadó, Budapest, 2002, 384 oldal*)

## **Bánk bán**

Hosszú évek óta folyik a sopánkodás az igényes magyar közönségfilm hiányáról a szakma vitafórumain. Két csoportnak vannak többé-kevésbé határozott elképzelései arról, mit is jelenthet a szélesebb közönség számára filmet csinálni. Az idősebb filmek megrekedtek a vígjátékok készítésénél, sőt vígjátékok *remake*-jének legyártásától várták a csodát, abban a hitben, hogy semmi sem áll közelebb a magyar filmrajongó közönség elvárásához, mint másfél óra nevetés. A legfiatalabb nemzedék tagjai sokkal jobb úton járnak generációs filmjeikkel. Új tematikák, más világszemlélet, filmnyelvi újítások, élő zene és nyelv jellemzi ezeket a filmeket, és mentesek a nézők értelmi képességeinek és filmkultúrájának alábecsülésétől.

Káel Csaba egy harmadik utat választott. Egy kevésbé népszerű

dráma meglehetősen népszerű operaváltozatát vitte filmre. Nem egy színpadon játszódó operát vett mozgóképre, hanem operafilmet rendezett. Az elsőfilmes rendező *Bánk bánja* nézhető film, két órás időtartama ellenére is képes fenntartani az érdeklődést, noha még a sztorija sem ismeretlen. Köszönhető ez a változatos színhelyeknek, a szép jelmezeknek, a dramaturgiának, mely Melindát állítja a középpontba, a fényképezésnek, Zsigmond Vilmos látványos munkájának és az énekes-színészeknek. Mi kell még egy közönségfilmhez?

A *Bánk bán* tehát nem posztmodern film. Vagyis nem érdemes akként nézni. Nem érdemes számon kérni rajta a legújabb filmformanyelvi trendeket. Nincs mihez képest posztznak lennie. Ez az első magyar operafilm, filmként gyökértelen mű. Alapjául egyrészt legvitatottabb drámánk, a *Bánk bán*, másrészt Erkel Ferenc operája és a harmincas években ennek Nádasdy Kálmán, Oláh Gusztáv és Rékai Nándor által átdolgozott változata szolgált. Továbbá Káel Csaba korábbi rendezése, az Operaházban bemutatott *Bánk bán*-e előadás. Az utóbbi huncutságra – egy rendező színpadra állít egy darabot, majd filmre viszi – több példát is találhatunk a filmtörténetben. Csak egyet említek, Tony Richardson rendezésében hat évig ment John Osborne *Dühöngő ifjúság* című drámája a Royal Court Theatre színpadán,

majd a New York-i bemutató rendezésére is felkérték. A film dramaturgiai pontosságát ennek a hosszú színházi „előtanulmánynak” köszönheti. Ugyanez mondható el a *Bánk bán* rendezőjének és dramaturgjának munkájáról: filmjüket nézve, hallgatva érezhető, azaz látható és hallható a megmunkálendő anyag ismerete.

Ennek köszönhető a színészválogatás merészsége, mely rendkívül jót tett a filmnek. A Bánkot játszó Kiss B. Attila már megjelenésében is szenvedélyes ember, és elsősorban ember, nem nagyúr. Rost Andrea viszont született Melinda, finom vonásai és megindító játéka magával ragadó, hangja pedig tiszta, mint a megénekelte asszony maga. Gulyás Dénes alakításában Ottóból éltesen életveg udvarló lesz, aki sokkal erősebb ellenlábas a bánnak, mint az eredetileg kicsúszó megromlott. Marton Éva Gertrudis szerepében egyszerre fenséges királyné, gonosz ármánykodó és szerető feleség: méltóságos, intrikus, csúnya és szép egyidejűleg. Réti Attila alakítja Biberachot, ő a másik különleges választás: fiatal és gonosz figurája háborzongató, mégis kellőképpen kicsinyesen törpül el a mély érzelmek és politikai viszonytárságok között hánykódó főszereplők közt. Miller Lajos remekel Tiborc szerepében, csodálatos kettősük Kiss B. Attilával a film egyik legszebb jelenete.

Nem állítom, hogy sajnálkoznék, ha bátrabb, elbeszéléstechniká-

jában frissebb, rendhagyóbb operafilm készült volna a *Bánk bánból*, de akkor nem lenne közönségfilm. Így viszont került a magyar filmtörténetbe egy igényes, izgalmas, lélektanilag is rendre felépített, komoly „nézői” film.

PÉCZELY DÓRA

(Rendező: Káel Csaba; Katona József drámájából írta: Mészöly Gábor; zene: Erkel Ferenc, kép: Zsigmond Vilmos, főszereplők: Kiss B. Attila, Rost Andrea, Marton Éva, Gulyás Dénes, Kovács Kolos; 2002, 116 perc)

WŁADYSŁAW SZPILMAN –  
ROMAN POLANSKI:

### **A zongorista**

A véletlen úgy hozta, hogy idén két érdekes és sikeres könyvből két szintén érdekes és sikeres film is készült. Az egyik ezek közül a fiatal amerikai prózaíró, Michael Cunningham be-robbanó regénye, az *Órák*, amely Virginia Woolf életének és életművének érzékeny újragondolása, a jelenkorba s az örök tragikumba való átértelmezése; a másik ikercsillagzat az itt elemzendő Szpilman-mű és Polanski-film.

A regény tartalma röviden összefoglalható: egy varsói zsidó zongorista szenvedései (egész családját kiirtják) és hihetetlen megmenekü-

lése (*deus ex machina* körülmények tartják életben) a gettó és az ember-telenség poklából.

Szpilman nem író – ez nem kritika, hanem tény. Igaz, nem is viselkedik íróként, ő csak megírta a maga igaz történetét, s tette mindezt még a háború utolsó évében, közvetlenül azután, hogy újra emberré válhatott. S éppen ez a humanizmus a regény legnagyobb értéke. A hős és a szerző egy – ez kétségtelen. Az elbeszélés nélkülöz minden modern trükköt: a történet a világháború előestéjén kezdődik, egyenes vonalban halad előre, s a felszabadulás napján zárul. Az egyes szám első személyű elbeszélői szólam naiv, őszinte, már-már ostromnapló jelleggel szólal meg; szinte százszázalékos ellentéte Kertész Imre prózájának, amely tudatosan elidegenített, reflektált, és végletekig feszíti a megírhatóság, elbeszélhetőség problémahalmazát.

Szpilman – amennyire ez Körner Gábor lendületes és érzékeny fordítása alapján kiolvasható – nem törekszik többre, mint egyszerű, közérthető módon megírni egy család érthetetlen végét. Legnagyobb írói erénye az adomák és anekdoták pontos előkészítése s tálalása, kedvelt alakzata a csattanó, ezek olykor szomorúak, ironikusak, de soha nem gonoszak. Míg a regény elején a hangsúly a külvilágra esik, mert még van külvilág, ahogy folyamatosan elvilágtalanodik hősünk, a nézőpont a belső történekek pszi-