

Mérei Ferenc (1977): A pszichológiai dramatizálás: szociodráma, pszichodráma, szerepgyakorlatok. In: Vikár, A. – Sáfrán (szerk.) (1999): *A pszichodráma csoport*. Animula, Budapest. 19–36.

Mérei Ferenc (szerk.) (1987): *A pszichodráma önismereti és terápiás alkalmazása*. Akadémiai Kiadó, Budapest.

Mérei Ferenc (1996): *Közösségek rejtett hálózata. Szociometriai elemzés*. Osiris, Budapest.

Moreno, J. L. (1923): *Das Stegreiftheater*. Gustav Kiepenheuer, Berlin-Potsdam.

Moreno, J. L. (1973): *The theatre of spontaneity*. Beacon House, New York.

Révész Judit (2002): „Szeretném, ha szeretnének”: *Tanárjelöltek és az autoritás*. Szakdolgozat.

Sallai Éva (1996): *Tanulható-e a pedagógus mesterisége?* Veszprémi Egyetemi Kiadó, Veszprém.

Tolnai Mária (1995): *Dráma és nevelés. Gondolatok a drámapedagógiáról, mint tanulási módszerről és a pedagógusképzésben betöltött szerepéről*. Korona Kiadó, Budapest.

Vikár András – Sáfrán Zsuzsa (szerk.) (1999): *A pszichodráma csoport. Válogatás a hazai szakirodalomból*. Animula, Budapest.

Zeintlinger, E. K. (1991): *A pszichodráma-terápia tételeinek elemzése, pontosítása és újrafogalmazása J. L. Moreno után*. HÍD, Budapest.

Zseni Annamária (szerk.) (1999): *Játékban felnőni. Pszichodráma a gyakorlatban*. Animula, Budapest.

Marlok Zsuzsa – Martos Tamás
PPKE, Germanisztikai Intézet
PPKE, Pszichológiai Intézet

A politikum sajátossága: egy „Bánk bán”-film tanulságai

„Ez a film annyira nem választható el a politikától, mint kutya a farkától.”

-zé-

„A Bánk bán is egyike azoknak a vállalkozásoknak, melyeket az elmúlt években szétrohasztott a politika.”

Orsós László Jakab

Káel Csaba „Bánk bán”-filmjének forgatása 2000-ben kezdődött, s a film egyike volt azoknak az alkotásoknak, melyek a magyar Millennium „méltó megünneplését” szolgálták a „filmművészet terén”. Vagyis azoknak az úgynevezett kurzusfilmeknek a sorában készült el, melyeket szinte teljes egészében állami pénzből, a Nemzeti Kulturális Örökség Minisztériumának megbízásából, az Orbán-kormány közreműködésével készítettek. A továbbiakat is jól ismerjük: *Bereményi Géza* „Hídember”-e, *Jankovics Marcell* „Rege a csodaszarvasról” című animációs filmje, illetve a *Bartók-örökösök* huzakodása miatt be nem mutatott táncjáték-film, *Bozsik Yvette* „A csodálatos mandarin” produkciója mind ugyanilyen feltételek mentén valósult meg, politikai felhangjaik miatt a magyar

sajtó állandó érdeklődésétől övezve. S ahogyan az lenni szokott, a sajtó szinte naponta új információkkal szolgált a film(ek) költségvetését, a szereplők (és egyéb munkatársak) kiválasztását, finanszírozási kérdéseket illetően, sosem vonva ki a darabokat a politikai referenciák hálójából, sőt akár minden egyes mozzanatban politikai-ideológiai felhangokat találván, illetve gerjesztvén. (1)

Ebben a tekintetben a „Bánk bán”-film forgatása és bemutatása olyan politikai eseményként számon tartott történés lett, akár *Katona József* drámája a reformkor hajnalán, 1820-ban (a darab kassai ősbemutatójára – nem melleleg politikai okok miatt – csak 1833-ban kerülhetett sor), illetve *Erkel Ferenc* *Katona* drámájából készült operája a *Bach*-korszakban (bemutatója 1861-ben volt). *Katona* ugyanis a da-

rabot egyesek szerint nyílt hatalombírálatnak szánta, hiszen a merániak zsarnokságával szemben az elnyomott magyarok panasza kísértetiesen hasonlított a reformkor liberális nemességének Habsburg-ellenes beszédmódjához, s a későbbi operaváltozat is ugyanezen konstellációnak a bírálata a „még sötétebb elnyomatás” korszakában, mint nyílt osztrák-ellenes kiáltvány. A cenzúra nyomán a dráma szövege évtizedekig csonkán volt ismert, de még így is hatni tudott, felerősítvén az idegen elnyomók elleni indulatokat. *Ábrányi Kornél* például az operabemutató kapcsán olyan kijelentésre ragadtatja magát, miszerint soha, sehol nem játszott ilyen nagy szerepet opera a politikai világban, mint Erkel „Bánk bán”-ja a maga korában. (*Orosz*, 1999, 46–47.) Különösen fontos figyelembe venni a tényt, hogy a korban többen is úgy vélték, a „Bánk bán”-opera elkészültének és bemutatásának tétje a magyar opera igazi megszületése, a „magyar nemzeti zene” kivirágztatása. Népszerű operatörténetek – melyek közül én *Eősze László* „Az opera útja” című könyvéből idézek – szintúgy elválaszthatatlannak tételizték a nemzeti zene legitimációjáért és érvényesüléséért folytatott küzdelmet a Habsburgok elleni ellenállástól: „a gyarmati sorba taszított nemzet hősiességét csak lassan érleltek számottevő eredményeket.” (...) Az a szerző azonban, aki a néppel ennyire együtt érzett, aki megértette a kor szavát, szerencsére kiváló muzsikusként is volt egyúttal. Csak így válthatta valóra az a nagy feladatot, melyre egyetlen elődje sem volt képes: így teremthette meg az európai színvonalú, magyar nemzeti operát. Ebben áll Erkel Ferenc jelentősége”. (*Eősze*, 1960, 468–471.) Kevesen tudják, de Erkel a „Bánk bán” zenéjébe, egészen pontosan Tiborc elbeszélésebe egy nyílt utalást is csempészett: a *Rákóczi-nóta* egy töredékére emlékeztető motívumot szólaltat meg – nem is említve a cimbalmot, vagy az egész zenei szövetet behálózó magyaros ritmust, a verbunkost, valamint a balett gyanánt szereplő friss csárdást. Önmagában persze az efféle előzmények még nem indokolnák minden

Bánk bán-interpretáció aktuálpolitikai diskurzusban való értelmezhetőségét. Gondoljunk csak az 1970-es években készült „Bánk bán”-operafilmre, amelynek – noha még ok is lett volna rá – ilyesféle felhangja alig hallatszott. Volt viszont az 1951-ben, *Pécsi Sándorral* a címszerepben forgatott „Erkel” című filmnek, melyben hangsúlyozottan az elnyomás elleni küzdelem – Tiborc szólamát felhangosítva –, a szociális kérdések kaptak szerepet, s persze a film egyik „főszereplője” is a „Bánk bán” lett, mint Erkel Ferenc fő műve.

Mindezeket érdemes összevetni a Káel Csabával 2001-ben készült interjúval, melyben a következőképpen fogalmaz: „Ez az idegen elnyomó szemlélet sokáig rányomta a „Bánk bán”-ra a bélyegét, noha nem ez a lényeges benne. Ezt használták fel a különböző rendezésekben és értelmezésekben, mert állandóan idegen elnyomókkal állt szemben az ország. Már az 1852-es bemutató is az osztrákokkal szembeni tüntetés volt. A szocializmus alatt mindenki őrzöngött, hogy a „Hazám, hazám...”-at *Simándy* elmeri énekelni. Mi azonban ezt az operát úgy próbáltuk meg értelmezni, mint ami, a *Donizetti*-, *Verdi*- vagy *Mozart*-operákhoz hasonlóan, emberi dolgokról szól és ezek sokkal fontosabbak, mint a mögéje csempészett politikai tartalmak, mert azok pillanatok alatt elavulnak. Az embereket egyébként sem érdekli különösebben a politika, sokkal inkább izgatják őket a róluk szóló, emberi dolgok.” (Káel) A fentiekhez képest a film készítői jól láthatóan minden olyan feltételezést el kívánnak háritani, mely a „Bánk bán”-operafilm aktuálpolitikai értelmezhetőségét felvetik, sőt ezt vissza is vetítik a korábbi időszakokra, vagyis annak közönségére, mondván, az embereket a politika sohasem érdekelte igazán. Ezzel pontosan szembemennek *Gyulai Pálnak*, a „Bánk bán” egyik klasszikus értelmezőjének véleményével, miszerint „már művének háttéré s a fejlemény, az idegen befolyás és nemzeti visszahatás közti küzdelem, egész történelmünket annyira jellemző vonás, hogy minden magyar szívben bizonyos elégiái hangulatot ébreszt, mely jól

illik a tragédiához. A nemzeti fájdalom legvégője veszi körül a küzdő szenvedélyeket, a meg-meglebben a gyászfátyol, mely a szenvedő haza képét takarja. A finom, de romlott udvar, a nyers, de ép erkölcsű magyar nép, a zsarnok és ravasz idegen befolyás, a szabadságért küzdő és elvakult nemzeti lelkesülés, mind olyan dolgok, melyek Szent István óta sokszor ismétlődtek nemzeti életünkben!” (idézi *Orosz*, 1999, 41–43.) Való igaz, Gyulai másként látta a „Bánk bán” üzenetét, mint a közönység, szerinte a darab nem az elnyomás elleni harcra lelkesít, hanem a lázadás beláthatatlan következményeire figyelmeztet.

A Magyar Millennium alkalmából rendezett ünnepségsorozat egyesek által klerikálisnak ítélt – zászlóavatásos, koronautaztatós, sztaniolszentistvános – eseményeinek visszhangja azonban minden ismertetést vagy bírálatot a „Bánk bán”-ról azonnal az ideológiai jelentésképzés sorába utalt, elválaszthatatlannak tételezve az „állami megrendelésre készült történeleminterpretációkat” a hatalom birtokosainak közvetlen ideológiai kinyilatkoztatásától

mint a hatalomgyakorlás egy formájától. A filmkészítés mint hatalomgyakorlás szinte a mozgókép megjelenése óta problémája a filmeseknek, elegendő az 1940-es években lezajlott ideológiai változásokra gondolni akár csak a játékfilmek tekintetében, hogyan jutott el a magyar filmgyártás a „Kölcsönként kastély”-tól az „Ének a búzamezőkről”-ön keresztül a „Dalolva szép az élet”-ig. Ebben a tekintetben e művészeti ág is ugyanezen utat járja be a mindenkor hatalommal szemben, vagy éppen azt kiszolgálva, akár irodalmi, képzőművészeti, vagy – horribile dictu – zenei műalkotások

nyomdokain. Egyes alkotásokat így gyakran kizárólag politikai reklámfilmként tárgyaltak a sajtóban.

Káel Csaba filmjével is éppen ez történt, egyetlen megszólalás sem tudta leválasztani a filmet a ráarakódott, kínos politikai „ragacsról”. Legalábbis a hazai sajtóban nem. A külföldi kritikák, melyek jórészt ügyet sem vetettek az itthoni vitákra, azonban csak felületesen jutottak el a magyar(ul) olvasókhoz. Gyakran idéznek ugyan egyes fórumok a Chicago Tribune-től a Los Angeles Times-ig, azonban ez csupán néhány elragadtatott mondat erejéig történik. Egészen odáig fajult a dolog, hogy a film hivatalos honlapja kizárólag

Egyetlen megszólalás sem tudta leválasztani a filmet a ráarakódott, kínos politikai „ragacsról”.

Legalábbis a hazai sajtóban nem. A külföldi kritikák, melyek jórészt ügyet sem vetettek az itthoni vitákra, azonban csak felületesen jutottak el a magyar(ul) olvasókhoz. Gyakran idéznek ugyan egyes fórumok a Chicago Tribune-től a Los Angeles Times-ig, azonban ez csupán néhány elragadtatott mondat erejéig történik. Egészen odáig fajult a dolog, hogy a film hivatalos honlapja kizárólag külföldi (amerikai) kritikákat idéz a „sajtó” cím alatt.

külföldi (amerikai) kritikákat idéz a „sajtó” cím alatt.

Nemcsak a politikai felhangok nehezítik a film objektív megítélését, hanem az operafilm műfajának, mint valamiféle „gyanús”, „kétséges” konstrukciónak a megléte is. Az operafilm ugyanis sosem számított a közönséges játékfilmmel egyenrangú műfajnak. A filmművészet apostolai – talán joggal – mindig is némi száналommal, de disztिंगvált lené-

zéssel kezelték ezt a gyakran „hibrid”-nek nevezett műfajt, nagyjából a rajzfilmekéhez hasonló státuszt engedélyezve nekik. Nemritkán az operafilm mint kifejezési forma egyesek szerint teljesen inadekvát és csupán felszínes mondanivalóra, felületes konzekvenciák megtételére bizonyult alkalmasnak. Ez a gyanakvással kezelt forma talán éppen ezért nem is tudott igazán sikeres karriert befutni, noha elismert rendezők, mint *Zeffirelli* („Parasztbecsület”, „Bajazzók”, „Tosca”) is megpróbálkoztak vele. Kicsit hasonló a helyzet a színjátszás és operajátszás, a színészet és

„operaszínészet”, a színház és operaház között fennálló sajátos viszonyhoz, melyben a színészet mindig göggel, megvetéssel, lesajnálva fordul az operához, mint avított, kopott, konzervatív, arisztokratikus műfajhoz, mely képtelen a kor követelményeinek megfelelően gondolatokat közölni. Az utóbbi időben legfeljebb néhány úgynevezett élő operafilm (‘Tosca’, ‘Traviata’ eredeti helyszíneken) tudta némileg felhívni magára egy szélesebb közönség figyelmét. A klasszikus értelemben vett operafilm, jó, ha évente, de inkább két évente egy készül, jóllehet azok rendre sikert aratnak, mint legutóbb *Benoit Jacquot* ‘Tosca’-ja, vagy *Baz Luhrmann* ‘Bohémélet’-e. Valójában azonban az operakedvelők még mindig a hagyományos operaházi közvetítést, felvételt helyezik előtérbe, s az utóbbi évtizedekben mindössze néhány ilyen alkotásnak sikerült áttörni az operabarátok szűk körén, mint a már említett Zeffirelli-produkciók vagy a *Karajan*-féle ‘Othello’-film. Míg nagy stúdiók a műfaj sikertelensége miatt szinte teljesen lemondtak az ilyen darabok gyártásáról, a magyar államiság ezeréves évfordulójának megünneplése jó alkalmat biztosított az alkotóknak, hogy a legtöbbször csak a „magyar nemzeti drámának” nevezett ‘Bánk bán’ konzseniális operaváltozatának („a magyar nemzeti opera”) megfilmesítésébe fogjanak, hiszen a nemzetközi viszonyokhoz képest az operafilm nálunk talán mégsem számít olyannyira gyanús műfajnak. Sőt, igencsak megérett az idő, hogy a film készítését megelőzően hangfelvétel is készüljön a darabból. További indok lehetett, hogy a magyar operanékes világsztárok, mint *Marton Éva* és *Rost Andrea*, s persze a sztáropertőr *Zsigmond Vilmos*, bármikor, a szokásos gázsijuk töredékéért elvállalnának egy ilyen nagy kulturális értéket hordozó produkciót, már csak afféle „missziós pózból” is, mint ahogyan ez meg is történt. A ‘Bánk bán’-operafilm elkészítéséhez tehát minden együtt volt: jeles alkalom, a hatalom áldása és támogatása, nemzetközi hírű művészek, a „nemzeti mitológia által szimbolikus rangra emelt” (*Margócsy*) sikerda-

rab, kifogyhatatlan költségvetés, a közönség felfokozott várakozása stb. *Péczeley Dóra* vetette fel nemrégiben, hogy ha már igényes közönségfilmre van szükség, miért nem lehet a ‘Bánk bán’ az, klasszikus vígjátékok kétes értékű remake-jei helyett? Szerinte ez esetben minden adott egy közönségfilmhez.

A ‘Bánk bán’-opera interpretációtörténetének „legújabb fejezete alighanem az előadás-történet egyik legnagyobb szabású gesztusaként nevezhető meg”, amennyiben az opera „kinőtt az Operaház falai közül, megérett a nagy műfaji váltásra, s a posztmodern kor vizuális követelményeinek megfelelően, filmre lett áttéve” (*Margócsy*), vagyis adaptálva. Hiszen ne feledjük, kérdés, mi az, amit adaptálunk: a dráma, az opera vagy Káel operarendezése a Magyar Állami Operaházban, mely sikerének jutalmául filmes lehetőséghez jut?

Káel Csaba elmondása szerint is hagyományos, historizáló koncepciót tervezett s váltott valóra, minden különösebb intellektuális megrázkódtatás nélkül. Ennek fényében elképzelése az volt, hogy a filmet egyaránt hitelesen megfeleltesse a 13. század, a magyar középkor és a 19. század, a reformkor eszmeiségének és történelmi „valóságának”. Hiszen a ‘Bánk bán’ korábbi interpretációinak is az volt a legnagyobb tétje, vagy megfelelően össze tudja játszani ezt a két, egymástól meglehetősen távol lévő korszakot, történelmünk dicső fejezeteit. (Ahogyan Gyulai Pál fogalmazta meg a legtalálóbban: „[a dráma] hű rajza a XIII.-ik század Magyarországának, de a XIX.-ik század magyarjainak van írva.”) Ehhez Káel számára evidenciaként adódott a korhűség (mármint a középkorhoz), hiszen valamennyi díszlet, kosztüm, kellék megfelel a korabeli, tizenharmadik századbéli viseletnek. Láthatóan a felvétel színhelyei is eredeti magyar középkori épületek külső és belső terei voltak („díszletekkel csereszabatos helyszínek”) (*Kriston*); vagyis voltaképpen minden, az Árpád-korból fennmaradt műemléket felhasználták a forgatásnál – a jáki templom, a budai vár labirintusa, a zsámbéki romtemplom, Bélapátfalva és Visegrad stb.,

noha a legtöbb esetben kétes értékű rekonstrukciókkal voltak kénytelenek megelégedni. Mindehhez még a koncepció szerint a romantika látványvilágának is társulnia kell. A film úgy alkalmazza a fény-árnyék, sötétség és világosság, s egyáltalán a színek összhangjának látványát, hogy az leginkább a romantikus festmények világát tükrözze. Káel és Zsigmond célja deklarálta az volt, hogy *Benczúr Gyula* és kortársainak romantikus, a közepkori hangulatot és színezetet eredetően kedvelő, tablószerűen merev, akadémista festőtechnikáját adja vissza a játékfilm eszközeivel, ekképp képezve hidat a magyar középkor valósága és a reformkor középkort megidéző, historizáló látványvilága között, melyek a magyar történelmi múltat mint közvetlen referenciát állították a műalkotás háttérébe. A sejtelmes világítás, a gyertyák és a fáklyák állandóan változó fénye nemcsak megidéz egy korszakot, de lebegővé teszi a képeket, ugyanakkor fölerősíti a szereplőkben lejátszódó belső folyamatokat is. Emellett tovább erősíti a „vadromantikus” tematikát az a felvillanó emlékkép, egy a giccs határát súroló mozzanat, melyben Bánk az opera első felvonásában Melinda nevét hallva réved el: egy széllengette érett kalászos tűnik fel, ahol együtt lovagolnak kacagva Bánk és Melinda.

Tudvalevő, hogy a filmre került „Bánk bán”-opera legfeljebb csírájában emlékeztet Erkel *Egressy Béni* szövegére megírt operájához, hiszen, mint az utóbbi évtizedek legtöbb előadása, ez is a *Nádasdy-Rékai*-féle változtatásokat használja. „Dramaturgiai téren az átdolgozás sokkal többet rontott, mint amennyit javított (ti. ez a változtatássorozat), habozás nélkül megismétlem, sőt az eredetét megbízhatóan rekonstruáló hanglemefelvétel tanulságaira való hivatkozással nyomatékosan megerősítem. Megállapítom, hogy az új alak kidolgozói számottevő mértékben megváltoztatták az ősfomat. (...) Az eredeti kor szellemétől való szükségszerű idegenség és az újszerű nemzeti irányzatosság okán az átdolgozás hamisításnak minősülhet. Miközben nyomatékkal le-

szögezem, hogy az átdolgozás művészi, közelebről operadramaturgiai – s nem politikai vagy ideológiai – értelemben minősülhet hamisításnak, s hogy az, amitől a Bánk bán második felvonása gyászkönyvet csal megett férfiak szemébe, legalábbis oly napokon, mint aminők 2002. április közepének napjai voltak, (...) az ott van az eredetiben is, mégis elkerülhetetlennek tartom kijelenteni: úgy látom, hogy a nemzeti hagyományok ápolásának körébe az Opera szerint elidegeníthetetlenül beletartozik a nemzeti hagyományok meghamisítása hagyományának ápolása”. (*Tallán*) Érdekes, hogy Tallán a Nádasdy-Rékai-féle átdolgozást az Egressy-féle „őseredetivel” szegezi szembe, holott – Eősze szerint is – éppen az említett átdolgozók tettek rendet a főleg 19. századi foltozgatásokat kiküszöbölendő. Az iménti idézet ugyan az operaházi felújítás nyomán született, de jól illusztrálja egyrészt a korábban említett politikai vetületet, másrészt az átdolgozás kétségességét. Az opera első felvonásában hangzik el ugyanis az a különös ellenvetés, melyben Bánk Petúrral szemben próbálja védelmébe venni a királynét: „Segítne ő, ha ösmerné bajt”, ami teljes képtelenség, hiszen uralkodóként épp az lenne a dolga, hogy „ösmerné a bajt”. Előbbinek ellentmondani látszik az is, hogy Bánk a gyilkossági jelenetben szemére hányja Gertrúdnak a bajokat, majd hozzáteszi: „Írtam azt, hogy hogyan orvosolhatod meg”. Bánk tehát közölte az országjáró körútján látottakat a királynéval, aki mindezek ellenére mégsem tett semmit. Tudjuk, Egressy Béni eredeti szöveggönyvében erről szó sincs.

Mind Margócsy, mind Tallán megemlíti, szerintük operát rendezni igen nehéz: „Tudjuk, természetesen, mindnyájan, hogy operát rendezni bizonyára nagyon bonyolult dolog (...)” (Margócsy), (vö. Káel-interjú, 2001: „nagy a felelősségem, hiszen egy remekművet kell megfilmesíteni és az Erkel által támasztott dramaturgiai és esztétikai követelményeket kell egészíteni képi elemekkel úgy, hogy ez összetett hatást keltsen, s a szó legnemezebb értelmében a Gesamtkunst élményét

nyújtsa, amit annak idején *Richard Wagner* az opera műfaja kapcsán álmodott meg. Ő a színpadi hatások és a zene együttes működésére értette ezt. Most egy még nagyobb lehetőség előtt állunk, hisz a film képi hatásainak és a zenének egy még varázslatosabb összhangja jöhet létre. Ennek a célkitűzésnek kell, hogy megfeleljünk.” – ennek azonban számunkra inkább azért lehet jelentősége, hogy mennyiben különbözik egy opera megfilmesítése mondjuk egy drámától.) Először is adott egy hanganyag, amelynek minden pillanatban meg kell felelni. Tudott dolog, hogy az operafilm hanganyagát előre, stúdióban felveszik, a forgatás alatt erre a felvételre kell a képeket elkészíteni úgy, hogy a hangzás és képi elbeszélése természetesen összhangban legyen. Ez valóban nagy terhet ró a készítőkre, mivel a zenei szöveget előírja, mikor, hogyan, vagyis milyen tempóban magasságban, hangerővel kell énekelni, a megvalósítás számára nem marad más, mint ennek megfelelni, meglehetősen szűk keretek közé foglalva a szereplők mozgásának és mozgásának lehetőségeit. Káel kétségkívül konzervatív megoldást választott: figyelmen kívül hagyván a színjátszás 20. századi alakulását, énekesekkel, mint színészekkel itt azt a stílust elevenítetteti fel, „amit egyébként ma már legfeljebb rossz iskolai évszázadok ünnepélyes jeleneteiben láthatunk”: a merev pátosz és a lassú, túlfeszített gesztikuláció, mely talán a lefojtott feszültséget és szenvedélyességet volt hivatva érzékeltetni, meglehetősen statikus-ságot eredményezvén (Margócsy), egyszerűval tradicionális, mondhatni „operai”, csupán néhány közhelyszerű mozdulattal operáló mozgástechnikát alkalmaz. A rendező színészvezetése a merev-klasszikus színpadi koreográfiákra emlékeztet, az énekeseket legtöbbször magukra hagyja arcjátékukkal, a díszlet esetleges gazdagságát pedig kóristákból verbuvált emberfallal leplezi. (v.ö. „A színészvezetés csapnivaló (...) A *„Bánk bán”* alkotói hagyták zseniális énekeseket megkövesedett, túlzó, színpadias manírjaikkal kóborolni a kamera előtt”; *Kriston*) A film beállításai sok meglepetést nem tartogatnak, hiszen

Káel nem visz ötletet vagy játékot a darabba, de a szöveggönyvben rejlő lehetőségeket sem mindig óhajtja kihasználni. Egyszerűen leköveti az opera cselekményét, nem vesz el belőle, de nem is ad hozzá. A néha kínosan egyhangú beállításokat ismétlődő vágásokkal próbálja érdekesebbé tenni: totált szekondra vág, szekondot közelire és vissza. „Káel egyébként is kedveli a plaszticitást. Alakjai szoborszerűek. Azaz mozdulatlanok. Am fölöttébb groteszk egy éneklő szobor (...)” (*Végső*) Mindezt a kameramozgatási eljárással sem próbálja oldani, az operatőri beállítások hasonlóan statikusak, ám ennek oka valószínűleg az, amire Margócsy is utalt, hogy a díszlet láthatóan zavaró korlátokat állít a kameramozgás lehetőségeivel szemben és csupán néhány kifejezőbb beállítást eredményez, illetve tesz lehetővé. Mindez persze csupán az épített díszleteknél okoz gondot, a szabadtéri – például Tisza-parti jelenet – esetében nem ad ilyen szűk kereteket, ennek ellenére a mesterkéltnek ható beállításoktól így sem sikerült megszabadulni. Emellett hasonló érzeteket kelthet a jelenetek közti váltás, a sima elsötétedés és kivilágosodás (fade out-fade in), tovább növelve a statikusság és merevség érzetét.

Ennek nyomán felmerülhet a kérdés, milyen elbeszélés-technikát válasszon a képi narráció, ha az eredeti, adaptálni kívánt alkotás – drámai forma lévén – narratív struktúrát úgyszólván nem követ, tekintve, hogy nincs elbeszélője, pusztán párbeszéddek és monológok formájában íródott. Van azért némi utasítás a drámákban is és következésképpen az operákban is arra nézve, hogyan kell a szereplőknek mozogniuk – vagyis a szerzői utasítások rendszere. Katona József drámája sok, gyakran csak elég nehezen értelmezhető szerzői utasítást tartalmaz, s éppen ebben a darabban ez a szokásosnál is problematikusabb. Az operaváltozat librettója pedig egyenesen a minimumra csökkenti az utasításokat, efféleket: „Petur bán a nemesek csoportjával színre lép, Gertrúd kísérete megindul, Ottó, kezét nyújtva Melindának, követi a menetet, Bánk az előbbi mellékajton elsiet, Biberach észrevétlenül be-

lép, figyeli a jelenetet, Ottó egy rejtekajtón beront, Meglátja Bánkot, elmenekül, Leszúrja Bánk Gertrúdot, Gertrúd összeesik, meghal”. Ezek alapján látható, hogy itt viszont elég tág tér nyílik akár a színpadi, akár filmes megvalósításra, hiszen ezek az instrukciók éppen csak jelzésértékűek, s elviekben tág teret biztosíthatnának a rendezőnek a szereplők mozgatására.

Egy operafilm elkészítésénél a leggyakoribb gondokat az olyan összetevők jelentik, mint a nyitány, amely alatt nem történik semmilyen cselekmény, a balett-, illetve táncjelenetek, amelyek szintén statikusak a történetmondás szempontjából, sőt mintegy percekre meg is akasztják a cselekményt – ekképp lehet egy esetleges késleltető szerepe –, vagyis az olyan részek, melyek jellemzően az operaszínpad kellékei, a filmen rendre nehézségekbe ütköznek az előadásuk. A „Bánk bán” nyitánya nem hosszú ugyan, de annyira nem is rövid, hogy a cím, szereplők stb. feliratokkal „el lehessen fedni”. A képi elbeszélésnek tehát részt kell vennie egy olyan történetmondásban, melynél az operaváltozat már nem lehet közvetlen referencia. Káel a filmjében olyan megoldást választ, mellyel bele nyúl a cselekmény szigorú linearitásába. Nem mond ellent ennek a nyitánynak magának a zenei anyaga sem, hiszen az ott elhangzó dallamok éppen a későbbi drámai cselekmény egyes pontjait vetítik előre, mely közkedvelt eljárás a 19. századi operatradícióban. A „Bánk bán”-ban a legelső jelenet – eltekintve a hangulatfestő tájképektől –, Melinda keresését mutatja be, miután az örvény alá húzta őt a Tisza mélyére. Ez a jelenet, nemcsak a dráma tragikus alaphangját pendíti meg, de egyúttal tematizálja is a cselekmény súlypontjait, Melindára, vagyis az ő, s következőképpen Bánk személyes-szerelmi tragédiájára fókuszálva a befogadói figyelmet.

Korcsog Balázs éppen azért választotta recenziója címéül a „jelszónk: Melindá”-t, mert szerinte Melinda a dráma „központi alakja”, „igazi hősnője” – mégha Rost ihletett produkciójának dicséretétől jut is el idáig, azonban ő is reflektál a kezdő képsorra ugyanezen következtetéssel. Érde-

mes összevetni ezt az ítéletet a középiskolai irodalom-tankönyv magyarázatával: „A címszereplő áll mindvégig az események középpontjában” (*Mohácsy Károly*) A Melindát középpontba állító koncepciónak van egyéb következménye is, jelesül az ellenpont, a királyné, Gertrúd, a „meráni zsarnok” alakja, amelyet Marton Éva vitathatatlanul hatásosan formál meg. „Gertrud ugyan nem főszerep, de dramaturgiaiilag annál jelentősebb és nem is első-sorban hangilag kell megoldani, hanem a személyiség erejével.” – nyilatkozta Marton, s hozzáteszi: „Gertrudot egyébként nem tartom egyértelműen gonosz, negatív alaknak, inkább az a véleményem – s ezt igyekeztem megformálni –, hogy Merániában egészen más volt az élet, mint Magyarországon és Gertrud viselkedését, gondolatvilágát itthon nem tudták elfogadni, megérteni.” Ezzel gyakorlatilag hitet tesz Marton egy, a maga szempontjaiban, értékrendjében nem kételkedő királyné mellett, „velelég gonosz”, szándékos népsanyargató Gertrúddal.

Korcsog éppen Marton produkcióját tartja „az előadás egyik legproblematikusabb pontjára”-nak, azonban nem a színészi alakítást, a színészi koncepciót, hanem a hangi hiányosságokat rója fel a művésznek: „hangja már korántsem intakt” – *Kovács Kolosé* és *Gulyás Dénesé* sem, tehetnének hozzá –, valamint a „többnyire hálátlan beállítások”-ra panaszkodik, nem vévén tudomást róla, hogy Marton Gertrúdja nem a korábban vázolt sematikus gonoszfigura mentén épül föl. Elegendő példaként a film és a dráma kulcsjeleneteként számon tartott, Bánk és Gertrúd között játszódó számonkérési-gyilkossági jelenetet felhozni. Mind a szobaberendezés, mind pedig a királyné ruházata és kibontott haja éppen nem az „antikrisztust” állítja elénk, hanem a hivatásáért felelősséget érző – egyébként éppen lefekvéshez készülődő – uralkodót. Gertrúd hatalomgyakorlásának mikéntjével van ugyanis a probléma. Eszerint a meráni máshogyan képzeli el hatalom és szolgálat, uralkodó és nép viszonyát, kötelességeit és lehetőségeit, mint Bánk, vagy a bé-

kétlenek. Nem a nyers gonoszsággal, hanem egy más diskurzussal állunk szemben. (v.ö.: „Bánk bán tragikumának értelme: (...) harc a világ gonoszsága ellen, amit Gertrudis testesít meg”; *Mohácsy*) A Korcsog által kárhözhatott „rossz beállítások” is éppen ennek az elbeszélésmódnak a mentén valósulnak meg, vagyis a hatalomgyakorlásról alkotott ítélet csupán nézőpont (beállítás) kérdése.

Figyelemre méltó és igen tanulságos ötlete a filmnek, hogy Bánk és a magyarok feltűnően sokszor mozognak szakrális terkekben. Bánk ariája („Hazám, hazám ...”) is a kápolnában, imaként hangzik el, sőt Melinda is ugyanabba a kápolnába menekül az őt ostromló Ottó elől, noha ez egyáltalán nem következik a szövegkönyvből, vagy az előadási hagyományokból. Azonban a középkori-romantikus felfogás a haza és az Isten képzetét nemritkán összevonta, vagy legalábbis elválaszthatatlannak tételezte. Ezzel szemben a meráni udvartartás sosem kerül kapcsolatba szakrális momentumokkal, ellenkezőleg, a világi, az élet örömeinek hódoló – „mindig tivornya, táncolás” – társaságot mutat. Éppen ezért lesz a gyilkosság-jelenet utolsó mozzanata egyfajta kulcsmozzanat: Gertrúd egy díszfeszületből rántja elő a tört, ami kifejezett blaszfémia. Bánk tettének igazsága tehát mintegy isteni („a magyarok istene”) igazságként mered ránk. Ezzel összevetve fontos lehet az az operában nem, de Kato na darabjában szereplő jelenet, miszerint Biberach vallomásában (Myska bán szerint) kezét a keresztre téve esküdött, hogy

A Melindát középpontba állító koncepciónak van egyéb következménye is, jelesül az ellentpont, a királyné, Gertrúd, a „meráni zsarnok” alakja, amelyet Marton Éva vitathatatlanul hatásosan formál meg. „Gertrud ugyan nem főszerep, de dramaturgiailag annál jelentősebb és nem is elsősorban hangilag kell megoldani, hanem a személyiség erejével” – nyilatkozza Marton, s hozzáteszi: „Gertrudot egyébként nem tartom egyértelműen gonosz, negatív alaknak, inkább az a véleményem – s ezt igyekeztem megformálni –, hogy Merániában egészen más volt az élet, mint Magyarországon, és Gertrud viselkedését, gondolatvilágát itthon nem tudták elfogadni, megérteni.”

Gertrúd „Semmit sem tudott / Ottónak izetlen-kedésről”, „esküszöm, hogy a’ Királyné ártatlan!” – mondja. Ez természetesen tévedés, Gertrúd nagyonis tudott öccse tetteiről – sőt valósággal belezavarja Ottót a bűnbe –, jóllehet Biberach ezt valóban máshogyan tudta. *Bíró Ferenc* hívja fel a figyelmet azonban, hogy Myska bán csupán a király várakozásainak megfelelően adja elő Biberach utolsó szavait, teljes egészében Ottóra terelve Bánk haragját.

További érv lehet a drámában hangsúlyos szerepet kapó másik szakrális utalás,

a „felkentség” fogalma, vagyis Endre felkent király, aki egyenesen Istentől nyeri hatalmát. Ahogyan az a dráma második szakaszában Petúr és Bánk szájából is elhangzik: „Az Isten nem segít soha felkent királyok ellen”. Ezzel szemben az operában hangsúlyozottan a királyné jelzőjeként jelenik meg a „fölkent”. Bánk Erkel operájában így kiált fel Petúrhoz: „Ha vétkezett is szent a trón nekem / Megsérteni királyném nem engedem!”, később: „Fölkent királyném ellen/bűnös szót ne szólj”. (kiemelések:

B. M.) Bánk tehát itt Isten ellen való vétekként, szentségtörésként, árulásként interpretálja a pártütést: „Istennek a kenettje egy királyi felség”, hangzik el a második szakaszban. Erre azonban Petur így felel: „Az Istennek kenettje Endre, nem Gertrúd!” mintegy jogértelmezési vitát provokálva Bánk és közte. A gyilkos tett elkövetését megelőzően azonban úgy tűnik, mintha Bánk Petur álláspontját venné át: „Azt képzeld, hogy Isten vagy, mivel / leterdepeltek híveid, midőn/a láncokat reád

rakták. Magyar / nem volt neked soha embered, mivel / hallatlan Endre idejéig az még, hogy a Teremtőjét kivéve, más előtt / is térdre essen a magyar.” Bánk egy afféle deszakralizációs gesztust szegez Gertrúdnak, innen nézve érthető a következő: „Melinda jó nevét te hagytad az / udvarnak a nyelvére tenni: légy most / Isten, s hitessd el vélek, hogy Melinda / Bánk bánra érdemes: úgy letérdelek, s imádlak, én, kit ők nevetnek.” Ennek a mondatnak viszont nyoma sincs az operában. A gyilkos tett elkövetésekor, a Káel-féle értelmezésben éppen Gertrúd válik kegyeletsértővé, mint erre már utaltam. Nem véletlen, hogy az utolsó szakaszban Endre is efelől közelít saját értelmezésében: „Ő Isten, Istenit kívánva néz / reája minden” – mondja Gertrúd ravatalát látva. Bánk végül azért nem vállal több konfliktust, mert királyát tekinti szentnek: „Királyom! Én veled nem harcolok! / Szent vagy te énelőttem – Istenem / s hazám után a legszentebb.” Az operaváltozatban is így énekel a hazatérő király: „Ég, sújtsd le villámiddal az árulót / és benned ismerjék meg a bosszulót!” S hogy fohásza félreérthetetlen legyen, a Káel adaptációban Kováts Kolos még keresztet is vet áriája lezárásaként, mintha az legalábbis imádság volna, noha ilyen átkozódás hallható benne: „ég sújtsd le villámiddal az árulót!”

Melinda középpontba állításának további és talán legfontosabb következménye éppen Bánk nehezen felfejthető alakjának bemutatása. A bán karaktere azért olyan problematikus, mert személyében és történetében egyszerre van jelen a szerelmi és a történelmi tragédia, az egyéni lét és a nemzeti sorskérdés. *Kiss B. Attila* Bánkjában a jól ismert gyötrődő, tudatos elhatározásra képtelen országnagy jelenik meg. Kiss B.-nél a banki figura valóban a két énjével viaskodó, mindenkor drámai küzdelmet vívó nemes. Korcsog Balázs éppen azt a „hősi kisugárzást és formátumot” várná el Bánktól, amely megítélésem szerint sem a drámában, sem az operában nincsen adva. „Az ő Bánkja semmiképpen sem tekinthető az indulatok és a tartás drámai ellentétének feszültségén mindvégig úrrá lévő reprezenta-

tív személyiségnek; ez a Bánk nem a nemzet szócsöve, inkább csak indulatos és nyugtalan, de mindenekelőtt tétova nagyúr – nem hősi Bánk” – írja. Valóban, ezzel bátran egyet is érthetünk, azonban az „indulatos”, „nyugtalan”, „tétova” Bánk alakja, úgy vélem, nem a színész „kisugárzásának” és „formátumának” hátrányos következménye, hanem a koncepció sajátja.

Vagyis, miközben Káel filmje egy tradicionális elbeszélésmódot követve adaptálja Erkel operáját, addig a narráció tartalmi darabjai rendre nem azonosíthatóak – mint láttuk, mondjuk, a középiskolai „Bánk bán”-értelmezési hagyománnyal, hanem lépten-nyomon kilépnek ebből. Katona drámájának egyes 19. századi bírálói is Bánk határozatlan, szándékában bizonytalan, kétkedő alakját kárhoztatták, Bánkot afféle habozó, töprengő hősként ismerték fel, azonban – mint erre *Szerb Antal* is rámutat „Magyar Irodalomtörténet”-ében – Bánk archetípusa ennek nyomán sokkal inkább a döntésképtelen Hamlet, mint a határozott és elszánt Achilleusz. Hamlet is volt már gyáva, puhány, zseni, keresztény pap stb., s az elemzések gyakran kerültek ellentétbe egymással, hiszen minden kor vagy stílusirányzat a saját embereszményét próbálta igazolni a világirodalom egyik csúcsának tekintett alkotás által. Ez a sokfajta interpretáció olyan kaotikussá vált, hogy egyre inkább indokoltnak tűnik *Vigotszkij* kijelentése: „a főhősnek nincs semmilyen jelleme”, illetve „a jellem pontossága csupán az olvasó képzeletében létezik”. (*Vigotszkij*, 1968, 284–286) A „Hamlet” alapszituációjának vizsgálatakor azonnal látható, hogy míg a dán királyfi szemben áll az egész udvarral, Bánk esetében a békétlenek csoportjával is számolni kell. Vitathatatlan, hogy Bánk, országjáró körútjáról hazatérve találkozik – először a békétlenek, majd Tiborc elbeszélésében – a meráni udvartartás horizontjával, később azonban nemcsak narratív szinten szembe-sül egy, az övével szöges ellentétben álló horizonttal, Melinda révén, úgymond, saját bőrén kell tapasztalnia a diskurzusok szembenállását. Mint erről már szóltunk, Bánk Gertrúd viselkedésében és politiká-

jában egy gyökeresen más szemléletű, a hatalom birtokosának önző érdekeit szolgáló hatalomgyakorlási mechanizmussal szembesül. Érdekes idézni Gertrúdot a negyedik szakaszról: „Uralkodás! Parancsolás! – minő / más már csak ennek még a hangja is, / mint engedelmeskedni – hát minő / ez még valóságában?” (...) „Törvényt kiszabni és úgy lenni e felett, / miképpen a nap sok világokon! Csak ez/ is elfelejtetheti velünk rövid / éltünknek álmatlan sok éjtszakáit.” Ugyanez igaz az Ottó és Melinda közötti „meg-nem-értettségre”, hiszen Ottó Merániában természetesen, legitimnek, vagy ha tetszik, kanonikusnak gondolhatta az efféle kalandokat, képtelen belátni, hogy a magyar udvarban ez a fajta viselkedés elfogadhatatlan. Az operaváltozatban, az első felvonás tercetjében – és ezt Káel értelmezése pontról pontra meg is jeleníti – e két „el-lentábor”, az udvartartás és a békétlenek egymással szemben jelennek meg, nem véletlen, hogy a magyar nemesek kórusa itt a „De árva nemzetünk az Úr nem hagyja el!” sort éneklji.

Hamlet az apa halálakor szembesül visszavonhatatlanul a wittenbergi, illetve a dán udvar horizontjának összeegyeztethetetlenségével. Hamletnek apja szellemével való találkozása révén válik lehetővé a dán horizont revitalizációja. Ez a két horizont Bánknál is túlságosan ellentmondó ahhoz, hogy megtartva alapstruktúráikat, egyszerűen csak szembeálljanak egymással a figurán belül. A szellem megjelenése, illetve Melinda megbecsülésének a horizontok összeütközéséhez vezet Bánk tudatában, mely az egymást kizáró struktúrák összekeveredéséhez, ezáltal a tudat dekonstrukciójához juttat. Melinda tragédiája után viszont már lehetetlenné válik a horizont rekonstruálása, hiszen a két világvég alapjában szollicitálja egymást, nem lesz tehát egységes szemlélet, melynek talajára állva Bánk döntést hozhatna, döntésképtelenségének oka: világszemléletének ellentmondásossága. A cselekvés lehetősége alapján véve még sincs kiiktatva a darabból, hiszen Bánk cselekvésre szánja el magát, s megöli a királynét, noha nem „előre meg-

fontolt szándékkal”, hanem „önvédelemből”, mely mozzanat szintén a kételkedő Hamlettel rokon. Sőt, akár a Bánk és Tiborc között lezajló jelenet is hasonlítható a Hamlet, valamint Rosencrantz és Guildenstern vagy a Hamlet és Polonius közötti párbeszédhez. Emellett Melinda és Ophelia esete is rávilágít egy jelentős momentumra: az operában Melindával nem Ottó embereinek bosszúja végez, hanem megtébo-lyodik és a Tiszába fullad, úgy hal meg, akárcsak Ophelia a „Hamlet”ben, valahol az örültség okozta baleset és a szándékos öngyilkosság eldönthetlenségének határára. Ez a jelenet is sokkal inkább az operaváltozatot, mintsem magát a drámát helyezi közel a shakespeare-i tragédiákhoz.

Fontos továbbá, hogy több értelmező különféleféleképpen teszi fel a kérdést Bánk tettének miértjére vonatkozóan. Inkább egyfajta célszerűséget, mintsem okot sejtve a miért mögött. Az előbbi szerint Bánknak határozott célja, hogy megölje a királynét, melyet a bosszúból mint lélektani motivációból vélnek levezetni. Megítélés szerint (és a film is egyértelműen ezt sugallja) Bánk tettét sokkal inkább a becsületének megsértéséből fakadó sértettség („bánki sértődés”), mint ok vezeti a királynéhoz, semmint a gyilkolás szándéka. Éppen így olvassa félre Myska bán is Bánk tettét, „orozva gyilkolónak” bélyegezve a bánt. Ráadásul, s erre szintén Bíró figyelmeztet: „Bánk így azért öli meg a királynét, mert az események sodrásában létrejött egy olyan pillanat, amelyben lényegében természetes módon szabadult el benne a szörnyű indulat. (...) Bánknak abban a pillanatban semmilyen határozott elképzelése nem volt a helyzet megoldását illetően.” (Bíró, 140–141.) A célszerűség nem annyira Bánkra, mint inkább Peturra jellemző: „Ó, céla! Céla! Így különben egy / bárányi békesség – mi több, maga / epét okádna itt a békesség / tülés, kiáltva: ördög és pokol!” hangzik el Peturtól az első szakaszban. Petur szilaj elszántságának Bánk sértődöttsége legalábbis halovány lenyomata lehet csupán.

Azonban jól látható, hogy sok „Bánk bán”-értelmező egy megfellebbezhetetlen

nemzeti hőst, egy afféle mitikus figurát szeretne látni a címszereplőben. Ezért kívánja lépten-nyomon az állhatatos, heroikus karakter-értelmezést kikényszeríteni, gondolván, „nemzeti drámánknak” éppen ez a tétje: egy nemzeti mitológia felépítése és megtartása, beleillesztvén Katona drámáját abba a sorba, mely talán a ‚Zalán futásá’-val kezdődik és a ‚Buda halálá’-val, vagy a Csaba királyfival még messze nincsen vége. Hiszen Korcsog is úgy érti a ‚Bánk bán’-t, hogy „mindkét mű” – mármint a dráma és az operaváltozat – „romantikus kísérlet a magyar nemzeti mítosz megteremtésére”, csak hogy abban a pillanatban, mikor egy feldolgozás nem felel meg ennek az elvárásnak, azt rendszerint az adaptációk nyakába varrják. Káel Csaba filmjének furcsa kettősségét éppen az adja, hogy míg a képi elbeszélés mód fenntartja a romantika által heroizmussal és mítoszteremtő gesztusokkal újraértelmezett közepkor-hagyományt, addig a drámai karakterek és szituációk ellentmondanak ennek az interpretációnak és egy későbbi ‚Bánk bán’-interpretációnak a premisszái felől válik olvashatóvá. Némi ironiával szólva, ez a kettősség akár le is képezhetné azt a horizontbeli ellentétpárt, melyet korábban a meráni udvar hatalomgyakorlási struktúrája, valamint Bánk és a magyar nemesség elképzelései között feszül, s Bánk tudatának dekonstrukciójához vezet. Ugyanakkor Káel Csaba filmje is éppen ezért lesz a politika vagy a politikai ideológia felől sokaknak szinte egyedül olvasható, mert nem képes vagy nem szándéka hitelesen érvenyesíteni egyik vagy másik jelentésképző mechanizmust és az ily módon elliptikusnak, összeilleszthetetlennek tűnő narratív struktúrák játéka rendre megbontja az egyseges nézőpontból történő értelmezést. Ezzel szemben egy aktuálpolitikai diskurzus

közvetlen eszközei mindig megfelelő értelmezési lehetőséget biztosítanak egy „konzervatív”, vagyis egy ideológiai horizont jelöléskényszerében mozgó értelmezéshez, vagy éppen egy „liberális” interpretációhoz, melynek erejéből rendszerint arra is alig futja, hogy egyáltalán megcáfolhassa egy „konzervatív” értelmezés pilléreit, vagy kizárólagos illetékessége ügyében késztesse módszertani önreflexióra az „ellentábot”.

Jegyzet

(1) Ezeket legpregnansabban lásd pl.: Bolgár György (2001): Szimbolikus politika a pénzzel (Disneyland), *Magyar Hírlap*, 06.02. valamint Dr. Petővári Ágnes (2003): Bánk bán (Káel Csaba zenés történelmi film-drámája), *Magyar Fórum*, 08.28. c. írásokban.

Irodalom

- Bíró Ferenc (2002): *Katona József*. Balassi Kiadó, Budapest.
 Eöszte László (1960): *Az opera útja*. Zeneműkiadó Vállalat, Budapest.
 Interjú Káel Csabával: <http://www.magyar.film.hu/object.2161B8DC-BCDE-45AD-8DA5-8A584F-B56BF8.ivy>
 Interjú Marton Évával: http://www.magyarhirlap.hu/Archivum_cikk.php?cikk=39589
 Korcsog Balázs (2003): A jelszónk: Melinda (Bánk bán). *Filmvilág*, 5.
 Kriston László (2003): Bánk bán. *Vox*, 4.
 Végső Zoltán (2003): Bánk bán. *Élet és Irodalom*, 09.05.
 Margócsy István (2003): Hogyan rontjuk el a Bánk bánt? *Muzsika*, 6.
 Mohácsy Károly (1998): *Irodalom a középiskolák II. osztálya számára*. Korona Nova Kiadó, Budapest.
 Orosz László (1999): *A Bánk bán értelmezéseinek története*. Krónika Nova Kiadó, Budapest.
 Vigotszkij, Lev (1968): Hamlet, dán királyfi tragédiája. In: *Művészetpszichológia*, Kossuth Kiadó, Budapest.

Balázs Miklós
Veszprémi Egyetem