

SZAFFNER EMILIA

Egy regény metamorfózisa

Nicolai-opera az Ivanhoe-ból

Ma már tudományos közhelynek számít, hogy egy regény története értelmezéseinek története. A mai befogadó az *Ivanhoe*-t azzal az a priori feltételezéssel veszi le a könyvespolcra, hogy egy sikeres ifjúsági kalandregényt tart a kezében. A szereplők közül Ivanhoe, Oroszlánszívű Richárd és a Robin Hood-mondakör erdei rablói megkülönböztetett figyelemben részesülnek, hasonlóképpen a regény harci jeleneteihez (a lovagi tornák és a várostrom). Ezek váltak a XX. század végi olvasó számára az interpretációk kiindulópontjává, amint az az *Ivanhoe* bírálatából és a filmadaptációkból egyaránt kitűnik. A korabeli közönség azonban teljesen más alapról indulva értelmezte a művet, elsősorban Rebekát és a köré szerveződő jeleneteket találta hangsúlyosnak. A kortárs *Ivanhoe*-utánpótlak túlnyomó többsége a Rebekka-szála mutat fel újabb variációkat, míg a középkori lovagvilágra történő allúziók ritkák. A mű XIX. századi operaadaptációi szintén Rebekát és a templomos lovagot állítják a középpontba.¹ Jelen tanulmányban a regény értelmezéstörténetének egy korai példáját hívtam segítségül, Nicolai 1840-ben született operáját. A librettó szövege és szerzői utasításai, valamint a regény textusa között mutatkozó hasonlóságok és különbségek számos tanulsággal szolgálnak az intertextuális hatás vizsgálatában.

Vizualitás és életképek

A regények színpadra állításának oka és alapja: Scott regényeinek újdonsága a tárgy- és tájleírások kiaknázása a jellemzés érdekében. Korabeli olvasóközönsége azonban az öncélúan ki-

ragadott leíró részeket is kedvelte, mint „történelmi tableau”-kat, amelyek olvasás közben ismeretlen világokat nyitottak meg előttük. Riedl Frigyes még 1877-ben is – amúgy Scottot bíráló tanulmányában –, elismeréssel szól Scott „élénk és szemléhető történelmi tableau-iról”:

„Scott csodálatos meglevenítő tehetségével amazon időkbe vezet, amelyekben olyan sokat ittak, veszekedtek, szenvedtek és hittek; a középkor él, ragyog, morog regényeiben, előttünk látjuk a hűbéri kastélyt, vas ökök gyanánt, legényeket (!) az országutat páncélos rabló kalandorokkal és holmijukat féltő kereskedőkkel, látjuk a várost fekete falával, mely gyűrű gyanánt keríti be a tengersok magas fedelű sötét házat, a keskeny utcákat, melyekben a középkor festői élete sűrű-forog.”²

Az olvasók képzeletét megragadta a korban „festői-ség”-nek nevezett vizualitás és a távoli országok vagy korok jellegzetes viseleteit és más kellekeit felvontató egzotizmus.

A múlt században a gazdag arisztokraták kedvelt szórakozása volt, hogy az estélyeken egymás mulattatására rövid jeleneteket és ún. tableau-kat, azaz életképeket mutattak be. Ezekhez nem készült szöveg, csupán díszletek és jelmez. A főrangú hölgyek és urak kiválasztották egy közkedvelt regény jellemző jelenetét, és a szereplők beállottak egy előre beállított pőzba.

Széchenyi naplójából kiderül, hogy Scott különösen népszerű volt az életképek rendezői számára. Az 1826. évi báli szonban Széchenyi részt vett

¹ „Eszertint elsőként azt kell tisztáznunk, milyen értelmezések rakódtak rá Goethe *Iphigéniaj*ának erre a történetileg eredeti jelentésére, jutottak be a mű fogadásának és hatásának történetéből a mi előzetes megértésünkbe, és esetleg állnak szemben egy újabb recepcióval.” Hans Robert Jauss: *A recepcióesztétikai megközelítés részlegessége*. Racine és Goethe *Iphigéniaja*. In: H.R.J.: *Recepcióelmélet – esztétikai tapasztalat – irodalmi hermeneutika*. Bp., Osiris, 1997. 87. (ford. Katona Gergely).

² Riedl Frigyes: Kemény Zsigmond és Walter Scott. *Pesti Napló*, Esti kiadás, 1877. június 1. (136.sz.)

az akkori bécsi angol követ felesége által rendezett farsangi mulatságon. „A rendezett jelmez-estély valóban fényes lehetett, mert szereplői főhercegek, főhercegnők, az osztrák, cseh, lengyel magyar főúri családok és a diplomatai testületek tagjai voltak.” Scott alábbi regényeiből adtak elő jeleneteket: *L'Abbé* („The Abbot”), *Kenilworth*, *Quentin Durward*, *Connétable de Chester* (?) és *Ivanhoe*.³ Hasonlóképpen megemlíthetjük a főrangúak egyik műkedvelő előadását az „Angol királyné” vendéglő nagytermében 1841. március 23-án, amelyen az egyik tableau-ban Lady Rowena és Rebekka egyik közös jelenetét idézték fel arisztokrata hölgyek.⁴ A műkedvelő előadások magas száma is azt bizonyítja, hogy a Scott-regények kortárs olvasataiban jelentős szerepet kapott e művek vizualitása.

A románc, a melodráma és az opera

A Walter Scott-művek egykorú recepciója a színház világára is átterjedt. Egyrészt a korabeli európai színhadok divatos műfaja, a melodráma rányomta bélyegét a Scott-regények dialógusaira és monológjaira, sőt: gyakran cselekményelemeire is, másrészt Scott költeményeinek és regényeinek hősei megjelentek ezekben a zenés színpadi művekben, s hamarosan a melodráma révén megújuló francia és olasz nagyopera alkotásaiban is. Sőt, lévén a színházi és az olvasóközönség közel azonos, a kölcsönhatás nyilvánvaló: a könyvek sikerén felbuzdultak a librettó-írók, a megzenésített művek népszerűsége pedig továbbra is ébren tartotta a divatot, kedvet teremtve a már ismert és az újabb regények elolvasásához.⁵

A francia forradalom fellendítette a színházak tömegáruvá válását. 1791 és 1805 között tucatjával nyíltak az új színházak Párizsban, s ezek közül

sok szakosodott kifejezetten az operára. A köztársaság közönsége tömegével özönlött az új operaházakba, ők azonban nem ismerték a mitológia isteneit és Árkádia pásztorait, akik az arisztokrata színpadokat korábban benépesítették. Szenvédélyes hősképet akartak látni, valamint kísértetkastélyokban és földalatti tömlöcökben játszódó, hatásvadász melodramatikus cselekményt. A francia forradalom idején született operákra Ann Radcliffe és 'Monk' Lewis 'gótikus' regényei gyakorolták a legnagyobb hatást.⁶

Scott Mrs. Radcliffe-ről írott tanulmányában maga is felhívja a figyelmet a románc és a melodráma közös vonásaira:

„A románcnak az a típusa, amelyet Mrs. Radcliffe honosított meg, éppen úgy viszonyul a regényhez, mint a melodrámanak nevezett modern anomália a drámához. (...) nem a komédia, nem is a tragédia útján kelti fel a figyelmet, mégis mély, határozott és erőteljes hatása van, amelyet a másik kettőtől független eszközökkel ér el – röviden, a félelemhez folyamodik, amit természetes veszélyek vagy a babona eszközeivel idéz elő. A mű erőssége ennél fogva a külsődleges események ábrázolásában áll, míg a szereplők jelleme, mint a tájképek alakjai, teljesen alárendelődnek a jeleneteknek, amelyekbe belehelyezték őket; csak azok a kontúrjaik felismerhetőek, amelyek a művész fő témáihoz, a sziklákhöz és fákhöz illeszkedőnek mutatják őket. A szereplő személyek – ebben ismét kapcsolódik a melodráma a romantikus regényhez – nem egyediek, hanem egy csoport jellemvonásait viselik. (...)”⁷

A XIX. századi nagyopera a melodráma-műfajból fejlődött ki, és még a legmaradandóbb értékű operák közül is nem egynek a librettója ehhez a mű-

³ Vizsota Gyula jegyzete In: *Gr. Széchenyi István naplói* 3. Bp., M. Tört. Társ., 1932. 12.; lsd. még a *Magyar Kurír* február 6. utáni számait.

⁴ Vizsota Gyula: i. m. 4. köt. 1934. 458.

⁵ „(...) in fact he Scott enjoyed an unprecedented European vogue. (This had something to do with his stories' suitability for transposition as operas.)” Alastair Fowler: *A History of English Literature: forms and kinds from the Middle Ages to the present*. Oxford, Basil Blackwell, 1987. 278.

⁶ Vö.: 'romantic opera'. In: Phyllis Hartnoll: *The Concise Oxford Companion to the Theatre*. Oxford, OUP, 1992.

⁷ „The species of romance which Mrs. Radcliffe introduced, bears nearly the same relation to the novel that the modern anomaly entitled a melodrama does to the proper drama. (...) it attains its interest neither by the path of comedy nor of tragedy; and yet it has, notwithstanding, a deep, decided, and powerful effect, gained by means independent of both – by an appeal, in one word, to the passion of fear, whether excited by natural dangers, or by the suggestions of superstition. The force, therefore, of the production, lies in the delineation of external incident, while the characters of the agents, like the figures in many landscapes, are entirely subordinate to the scenes in which they are placed; and are only distinguished by such outlines as make them seem appropriate to the rocks and trees, which have been the artist's principal objects.

fajhoz tartozik.⁸ A melodramának az irodalomban és a színpadon egyaránt érvényesülő erős hatása alól az angol romantika képviselői sem vonhatták ki magukat tökéletesen.⁹

Walter Scott korában London színházainak műsorán estéről estére rejtélyes és szörnyű bűneseteket láthatott az immár alacsonyabb társadalmi rétegekből verbuválódott, újfajta színházra vágyó közönség. Rablógyilkosok és szerencsétlen áldozatok járkáltak a színpadon, vadregényes hegyvidékeket, rablóbarlangokat és középkori várőröket ábrázoló díszletek között. A dialógusok között a szereplők érzelmeit zene fejezte ki, amit a francia színbírálok 'mélodrame'-nak neveztek. Innen kapta a műfaj az elnevezését.¹⁰ A zene jelenlétére azért volt szükség, mert a londoni színházak 1843 előtt – a két engedéllyel rendelkező nagyszínház kivételével – nem játszhattak prózai darabokat.¹¹ Ezért a zenés színházakban és cirkuszokban némajátékokat adtak elő (a pantomim-műfaj is itt vette kezdetét), dalokkal, recitatívókkal és táblákra írt feliratokkal segítve a darab megértését.

Scott regényei már hetekkel-hónapokkal megjelenésük után színpadra kerültek Londonban, melodráma vagy opera formájában. Maga Scott is tiltakozott ellene egy 1922-ben megjelent regénye előszavában: „(...) akárcsak Laberius, akaratom ellenére is megtesznek drámaírónak. Azt hiszem, az én műzsámat még akkor is színpadra ráncigálnák, ha nem regényt, hanem prédikációt írnék.”¹²

Scott egyetlen színdarabja is egy melodráma volt, a *The Doom of Devorgoyl*, de nem aratott vele sikert.

Scott ugyanis nem szerette a zajos színházi közönséget.¹³ Fent említett előszavában leírja, hogy milyen színjátékot szeretne írni, ha egyszer ebben a műnemben alkotna:

„(...) mely telis-teli van vidámsággal és öldökléssel, csókkal és torokmetszéssel, valamint semmiresejő deklamációkkal, amelyek azért csuda kedves deklamációk. Egy szikra valószínűség sincs a cselekményben, de némely passzusai oly elevenek, és az egész oly költői vénáról tanúsodik (...)”¹⁴

Walter Scott és a melodráma egymásrahatása kölcsönös volt. Scott költeményeiben és regényeiben elsősorban egyes mellékszereplők beszéde és viselkedése, a vadregényes tájak, valamint egyes cselekményszálak emlékeztetnek Mrs. Radcliffe 'gótikus' regényeire, színpadias jelenetei pedig a korabeli színjátszásra. De nemcsak Mrs Radcliffe, hanem Scott művei is sorra színpadra kerültek és érzélgős melodramák cselekményének alapjává váltak. Példaképpen megemlíthetjük Thomas Dibdint, aki a *Waverley*-regények közül többet is színre vitt a Surrey nevű (szintén cirkuszból alakult) burletta-színházban, egy-két héttel a nyomtatásban való megjelenés után. Dibdin darabjaiban az emberi lélekben rejlő gonoszág különböző változatai kerültek színpadra. A rémrománc ('romance of crime') színházi műfajjává válása a *Rob Roy* színrevitelével kezdődött.¹⁵

Scott regényeinek dialógusai és monológjai erősen emlékeztetnek a színpadi jelenetezésre,¹⁶ ettől

The persons introduced – and here also the correspondence holds betwixt the melo-drame and the romantic novel – bear the features, not of individuals, but of the class to which they belong. (...)” Walter Scott: *Mrs. Ann Radcliffe*. In: W.S.: *The Lives of the Novelists*. London – New York, Dent – Dutton, é.n. 225.

⁸ Eric Bentley egyenesen azonosítja az olasz operát a melodramával vö.: E.B.: *A dráma élete*. Pécs, Jelenkor, 1998. 172. (ford. Földényi F. László).

⁹ „(...) a már említett melodramák is alkalmaztak olyan elemeket, amelyeket később a romantika is felhasznált: a borongó miszticizmust, az elkeserítően hamis költői igazságszolgáltatást, a patetikus moralizálást.” Székely György: Anglia. In: Hont Ferenc, Staud Géza (szerk.): *A színház világtörténete 2. Bp., Gondolat, 1986. 75.*

¹⁰ Vö.: 'melodrama'. In: Phyllis Hartnoll (szerk.): i. m.

¹¹ Székely György: i. m. 74.

¹² Walter Scott: *Nigel jussa*. Bp., Európa, 1975. Bevezető Episztoła. 29. (ford. Kászonyi Ágota).

¹³ J.R. Watson: Drama. In: Jean Raimond, John Richard Watson (szerk.): *A Handbook to English Romanticism*. London, Macmillan, 1992. 95–97. „Scott himself was persuaded to write a melodrama, *The Doom of Devorgoyl*, but he did not like the theatre, regarding badly behaved spectators as 'a national nuisance'.”

¹⁴ Walter Scott: *Nigel jussa*. i. m. 29–30.

¹⁵ Vö.: Phyllis Hartnoll: i. m.

¹⁶ „(...) Scott regényei amúgy is színpadias jelenetekre épülnek. Könyveinek nagy fordulópontjai legalább, valóságos drámai, olykor operai betétek. (...) Hasonló irányt láthatunk a szereplők megalkotásában is – kivált a komikus alakok készülnek színpadi mintára; valahányszor színre lépnek, az olvasó valamely jellegzetes vonásukról ismer rájuk. Beszédfordulataikról, gondolataik járásáról, mozdulataikról.” Bart István utószava Walter Scott *Nigel jussa* című regényéhez Bp., Európa, 1975. 628.

eltekintve azonban a két műfaj egymással összeegyeztethetetlen igényeket támaszt a szerzőkkel szemben, ezért a színpadi feldolgozások már csak nyomokban emlékeztetnek az alapul szolgáló regényre. Közös vonásuk nem más, mint hogy hőseik lelki alaptípusokat képviselnek, akik – az ókori görög mítoszok isteneihez hasonlóan, de a modern kor igényeihez igazítva – emberi érzéseink fel-fokozott változatainak kivételései.

„(...) a színház annak az életkornak felel meg, amelyben a gyermek mágikus világokat teremt. (...) A melodráma ebbe a mágikus korszakba tartozik, amelyben a gondolatok mindenhatónak tűnnek, amelyben az *akarov* és *képes vagyok* közötti különbség még nem világos, egyszerűen amelyben a tágabb valóságot még nem ismerték el diplomatikus módon.”¹⁷

Ennélfogva az a közönség, aki a románcok, a melodráma és az opera élvezőjeként közelíti meg a scotti regényt, ezek felől fogja azt interpretálni. Tehát egy Scott-adaptáció befogadójának elvárásai a regénnyel szemben utólag is megváltozhatnak. Így ha Scott regényeinek sikere kapcsolatban áll a fent említett műfajok korabeli divathullámával, az magyarázatot nyújt a regények kortárs olvasataira is.

Scott regényei és az opera-műfaj

A korszak minden jelentősebb operaszerzője írt Scott-regényen alapuló operát. A legnagyobb művei a mai napig is előfordulnak az operaházak repertoárján: Boieldieu *Fehér hölgy* (1825), Rossini *A tó asszonya* (1819), Bellini *A puritánok* (1835) és Donizetti *Lammermoori Lucia* (1835) című operája. Berlioz szimfonikus költeményei, a *Waverley* és a *Rob Roy* szintén a romantikus zene jeles alkotásai. De a ma már feledésbe merült operák között is szép számmal akadnak Scott regényein alapuló (ld. I. melléklet), nem is említve olyan zeneszerzőket, akiknek a nevét ma már csak a koral foglalkozó zenetörténészek ismerik. A Scott által inspirált operák száma meghaladja a nyolcvanat. A korábbi műveiből készült brit operák cse-

lekménye többnyire nem torzult súlyosan a regényéhez képest, de a kritika ostromozta a dialógusok dagályosságát.¹⁸

Boieldieu a *Fehér hölgy* című vígoperáját 1825-ben írta, és ezzel Szabolcsi Bence szerint „feltűnően korán, a legelsők között népszerűsítette Walter Scott skót kastélyait s velük a játékosan borzongó, helyi koloritban gazdag, mindig érdekes, sőt csatános kísértet-anekdótákat az operaszínpadon.”¹⁹

Rossini nagyoperáiban már a látvány és a hangzás egyenrangúvá vált a Scott és Shakespeare művei alapján készült librettókkal: „...hatalmas arányok, (...) gazdag, sokszínű zenekar, drámai recitativók, nagy kórusok, a formák változatossága, vokális bravúrokra alkalmas adó áriák, pompázatos díszletek stb. Mindez híven jellemzi a kor ízlését.”²⁰

Scott verses románcai az előző évszázad prózában írt románcainak, a gótikus regényeknek esz-köztárát használták fel, amiben közrejátszott 'Monk' Lewis közvetlen hatása az ifjú költőre. „Walter Scott azzal nyeri meg a közönséget, hogy száguldó, könnyű, mondhatni, fülbemászó ritmusban megverselt balladája ugyanazokon a hurokon játszik, mint Lewis, csak könnyebb kézzel és nemesebb dallamot.”²¹

Scott elbeszélő költeményei sorában *A tó hölgye* (1810) volt a legnépszerűbb, holott ebben a műben erősen túlzásba vitte a gótikus regények elemeinek alkalmazását. Coleridge éppen ezt a művet gúnyolta ki egy Wordsworthnek írott levelében, el-sorolva a hozzávalókat az „efféle költemények írásának receptjéhez”, ahol a poétikai-retorikai elemeken kívül különösen a jellemeket és a cselekményt találta rémrománchba illőnek:

„(...) ami még hiányzik szereplőben meg mesében, azt szemelgesd ki Mrs. Radcliffe regényeiből, ami neki jó volt, az megteszi a verses románcban is – mi több, lehet bármily nyűtt és ismerős a kölcsönkönyvtár „románc” polcairól, ha rímes beszédben mondatik el, újként fogja falni az olvasó – még ha feleannyira sem érdekes, mint az eredeti – ha kísértetet használsz, hagyd meg kísértetnek, vagy ha épp úgy tartja kedved, magyarázd meg feltűnését természetzu-

¹⁷ Eric Bentley: i. m. 176.

¹⁸ Vö.: Roger Fiske: 'Scott'. In: Stanley Sadie (szerk.): *The New Grove Dictionary of Opera 4*. London, MacMillan, 1992.

¹⁹ Szabolcsi Bence: *A zene története*. Bp., Zeneműkiadó, 1984. 335. (Első kiadás: 1940)

²⁰ Francis Claudon: Zene. In: F.C. (szerk.): *A romantika enciklopédiája*. Bp., Corvina, 1990. 277.

²¹ Bart István: *Walter Scott világa*. Bp., Európa, 1980. 126.

dományosan – de akár kétféle kísértetet is szerepeltethetsz egyazon verszetben – végezetül pedig ne feledd, hogy minden korok és stílusok dialektusainak keverése nemcsak megengedett, de éppenséggel kötelező is (...)”²²

Ami nem felelt meg a költő ízlésének, az éppen kívánatos volt az opera-szerzőnek. A fenti tulajdonságok is szerepet játszottak abban, hogy a költemény egy Rossini-opera alapjává vált.

A korizlést Bellini és Donizetti melodramái esztétika alapján építkező operái hasonlóképpen elégtették ki. „Ennek a korszaknak a romantikája megfelel jelenlegi elképzeléseinknek: melodramai esztétika, pompagazdag rendezés, nagyvonalú és virtuóz vokális szólamok, nagyzenekari hangszerelés jellemzik. A zeneszerzők kifejezetten törekszenek a szélsőségekre és a feszültségkeltésre (...) biztos sikerrel kecsegtető témákat zenésítenek meg (...)”, mint például Scott regényeinek egyes cselekményelemeit.

A Scott-regények operai feldolgozása alapvetően romantikus jelenség. Ezek

„létrejötte talán a romantika jellegzetes távolbavágyódásával magyarázható, amely időbeli és földrajzi távolságra egyaránt vonatkozik. Ha az északi népek délre kíváncsoznak, az olaszok miért ne tekinthetnének a távoli észak vidékei felé? Valószínűleg szerepet játszott azonban a cenzúra kéréllhetetlen szigora is, amely semmiféle aktualizálást nem tűrt el.”²³

Az egzotikusnak tekinthető témákon kívül azonban a Scott-regények készen kínálták a romantikus és könnyen színpadra állítható jellemeket és szituációkat.

Az 1. számú mellékletből is kitűnik, hogy az operaszerzők körében az *Ivanhoe* és a *Kenilworth* aratta a legnagyobb sikert. A két regény közös vonása, hogy Scott második, „angol” korszakából valók, amelyek – az irodalmárok jószírelvel egyöntetű véleménye szerint – az író esztétikailag kevésbé értékes művei közé tartoznak. Ez nem meglepő, hiszen a jó opera alapjául szolgáló regény ismerve nem az, hogy értékes, hanem hogy olyan szereplő-

ket vonultat fel, akik bizonyos lelkiállapotok szimbólumaivá válhatnak.

Molnár Antal a következőképpen határozta meg az operát:

„Ennek a műfajnak semmi, de semmi köze a történelemhez, a regényhez, a mondáéhoz, a meséhez, ami ezek tartalmának realitását vagy okszerűségét vagy személyzetét illeti. Az opera személyei nem élő emberek, hanem – miként az angol mondja: 'humours', vagyis kedélyek, *lelkiségek*. Az alakokra, figurákra csak azért van szüksége, hogy bizonyos *helyzetekbe*, lelki szituációkba kerülhessenek és így tegyék érthetőbbé, hozzák közelebb a megfelelő lelkiállapotot az élvezőkhöz. Mert a lelkiállapot nem áll elő csak úgy magától, ahhoz bizonyos behelyeztettség, viszonylat, vonzás, taszítás, egyetértés, konfliktus, sors, bonyodalom és kibontakozás kell. Ez az, amit az opera a színműtől kölcsönöz. Az alakok tehát *jelképek*, szimbolikusak, még sokkal elvontabb értelemben, mint a dráma személyei; emberi alakban megjelenő, változásnak alávetett lelkiállapotok. Nem kell cselekedniük; az opera cselekménye cselekszik övelük. Az ő feladatuk: *érzésben* válaszolni, reagálni a helyzetekre. S mivel a tiszta érzésnek legmegbízhatóbb orgánuma a muzsika, azért énekelnek. S tekintettel arra, hogy a muzsikának kevés alkalma nyílik reáliák, konkrét valóságok közvetítésére, az opera oly *cselekményt* keres, amely rendkívül könnyen érthető és követhető. Hogy úgy mondjuk: az emberi történések alapvető sablonjait, *ösképeit* kedveli. Ilyenekre utazik a történelemben, regében, irodalomban. Ragaszkodik a már jólismerthez (...), hogy olyasmikörül vonultasson fel emberi érzelmeket, ami *köztudat* tárgya. (...) Mialatt a bábszerű alakok inkább ranganak, mint mozognak, inkább lajhárok, mint emberek: él, izeg-mozog, szárguld és ölel, küzd és alkot, védekezik és támad helyettük a *zenekar*, méginkább az ő *énekes gégejük*. (...) *Önmagunk titkát* leljük föl hát az ő tárulkozásukban: ezért a mélységes ragaszkodás hozzájuk. S mivel ősemberi, örök érzések szólnak ki belőlük, semmiféle műfaj oly szorosban eggyé nem olvasztja a közönséget, mint épp az opera.”²⁴

²² Idézi Bart István: i. m. 144.

²³ Pándi Marianne: *Az olasz zene története* 2. Bp., Zeneműkiadó, 1960. 38–39.

²⁴ Molnár Antal: *Előjáró az opera esztétikájához*. *Magyar Zene*, 1991. 84–85.

Scott regényeinek alakjai könnyen adaptálhatóak voltak színpadra. Hősei és hősnői nem aktív résztvevői az eseményeknek, hanem bizonyos lelki konfliktusok hordozói. A körülöttük mozgó figurák pedig az ő választási lehetőségeiknek szimbolikus megfelelői. A főszereplőknek a romantika nagy kérdésével, értelem és érzelem dilemmájával kell megküzdeniük. Így Leicester gróf a *Kenilworth*-ben a rá szemet vető I. Erzsébet és a titokban már feleségül vett Amy Robsart között hányódik, a királynő a szerelmi szenvedély és a királyság iránt érzett felelősség között, Amy pedig az öt titoktartásra kötelező férj iránti hűség és önnön becsvágya között. Az *Ivanhoe* szerelmi négyyszögében a halványabb Wilfred és Rowena mellett Rebekka és Bois-Guilbert szenvedélye domborodik ki, ám ők is mind a négyen a szerelem és a kötelesség között őrlődnek. Ezenkívül a két regény közös jellemzője, hogy a távoli múltban játszódik, az *Ivanhoe* a keresztesháborúk idején, a *Kenilworth* pedig I. Erzsébet uralkodása alatt. Az egzotikus helyszínek és történelmi korok szintén kedvelt hatáskeltő eszközei a romantikus nagyoperának.

Scott számára egy adott történelmi korszak adott körülményeket jelentett, amelyek egyaránt formálják a kortárs gondolkodásmódját és a jövő nemzedékek világképét. A múlt nála a jelen értelmezésére szolgált. A közönség számára azonban az időbeli és térbeli távolság a saját jelenüktől való különbözősége miatt volt érdekes. Az *Ivanhoe* volt Scott első olyan regénye, amelyikben szakított a skót problematikával, és áttért az angol történelem korábbi korszakainak ábrázolására. Ezért a mű ajánlásában Scott a közönség saját történelmi múltjában játszódó művek befogadási nehézségeiről beszél, szemben a távoli helyszíneken játszódó művekkel.²⁵ Historizmusa a regényben erősen hatott a színpadi historizmus kialakulására.

Az *Ivanhoe*-ból mintegy harminc színpadi adaptáció készült,²⁶ nagyjából felerészben melodráma, felerészben opera.

A legjelentősebb melodrámaaváltozat Dibdin *Ivanhoe; or, The Jew's Daughter* ('Ivanhoe, avagy A zsidó leánya') című darabja, amelyet a londoni Surrey Theatre-ben mutattak be 1820-ban, néhány héttel a regény megjelenése után.

Az 1. számú mellékletben felsorolt operák nagy száma mellett időrendi megoszlásuk is jelzi, hogy a mű iránti érdeklődés folyamatosan fennmaradt az évszázad során. A mellékletben említettekén kívül a regényből egy ál-Rossini opera is készült. Ez valójában egy Rossini zeneműveiből – a szerző engedélye nélkül – összeállított színpadi mű volt, amelyhez az *Ivanhoe* alapján új, egységes szöveget írtak, egy úgynevezett *pastiche* (francia) vagy *pasticcio* (olasz). Éppen ez volt, amit Scott is látott, amikor 1826-ban Párizsban járt. Naplójában így emlékezett meg az előadásról:

„Pazarul volt kiállítva, a normann vitézek csúcsos sisakot viseltek és valamit, ami páncéling hatását keltette, és ami nagyon jól mutatott. Figyelemreméltó volt a nagyszámú statisztéria, valamint ügyes mozzgatásuk és csoportosításuk a színpadon. Opera volt, így természetesen a történetet szánalmasan eltorzították, a dialógus pedig nagyrészt értelmetlen volt.”²⁷

Scott véleménye nem meglepő. A librettó általában nem képes megőrizni a párbeszéd, a történelmi milió vagy a tájleírások realizmusát és a regény olyan értékeit, amelyek a narrációban rejlenek. A Scott által látott színpadi műben ráadásul a cselekmény is tudatos torzításokat szenvedett: Rowena és

²⁵ „[the English reader ...] If you describe to him a set of wild manners, and a state of primitive society existing in the Highlands of Scotland, he is much disposed to acquiesce in the truth of what is asserted (...) and fully prepared to believe the strangest things that could be told him of a people, wild and extravagant enough to be attached to scenery so extraordinary. But the same worthy person (...) is not half so much disposed to believe that his own ancestors led a very different life from himself ...” Walter Scott: *Ivanhoe 'Dedicatory Epistle'*. London, Dent, 1970. 16.

²⁶ Vö.: W. M. Parker előszava az *Ivanhoe*-hoz. London, Dent, 1970. vii.

²⁷ Idézi W. M. Parker: i. m. vii.: „It was superbly got up, the Norman soldiers wearing pointed helmets and what resembled much haubers of mail, which looked very well. The number of the attendants, and the skill with which they are moved and grouped on the stage, is well worthy of notice. It was an opera, and of course the story greatly mangled, and the dialogue in a great part nonsense.”

Richard király színre sem lépett, Ivanhoe pedig Rebekkát vette feleségül.²⁸

A német opera Weber és Wagner közötti időszakának két neves komponistája, Nicolai és Marschner, ugyanazt a témát, az *Ivanhoe* mellékcselekményszálát, Rebekka és a templomos lovag történetét zenésítették meg.

Szabolcsi Bence hívja fel a figyelmet, hogy a német romantikus opera a Weber és Wagner közötti két évtizedben két ágra szakadt, s a „kietlen borzalom és polgári intimitás” mellékútjaira tévedt. Az utóbbi utat, a biedermeier zsánerművészetet Nicolai, Lortzing és Flotow vígoperái képviselik, az előbbi Marschner és Nicolai melodramái alapokon építkező „rém-operái”. Meglepő módon mindketten ugyanazt a regényt, s ebből ugyanazt a cselekményszálát állították egyik operájuk középpontjába: az *Ivanhoe* kettős viszonzatlan szerelemből álló háromszög-történetét, középpontban a szép zsidó leány, Rebekka sorsával.

Heinrich Marschner „úgy érezte, hogy Walter Scott-tól és régi cseh népmondáktól a modern ponyvaregényig mindenfajta rémhistoria hálás témája lehet a romantikus operaszínpadnak. Bolygó kísértet, vérvívó szellem, titokzatos természeti démon, misztikus megváltás – mindez felvonul a *Vampirban*, a *Hans Heilingben*, a *Templomos és a zsidónőben*, itt-ott már a francia nagyopera nyomán és sokhelyütt megjövendölve a *Bolygó hollandit*.”²⁹ Nicolai *Templáriusa*, mint a későbbiekben kiderül, szelidebb motívumokkal, de hasonló alapokra építkezik. Eősze László a *Vampir*ról írja, de a *Templomosra* és Nicolai *Templáriusára* is igaz:

„Jelentősége leginkább abban áll, hogy ez az egyik első kísérlet az esztétikai csúfnak, torznak zenei ábrázolására. A különös, mondhatnók egészségtelen vonás benne az, hogy a főhős, miközben véres tetteit végrehajtja, sajnálkozásra, részvétre akar indítani.”³⁰

A *Templomos és a zsidónő*³¹ című művét Eősze a „romantikus történelmi opera” kategóriájába sorolja, holott itt a történelem semmilyen szinten nem jelenik meg. Az opera drámai tetőpontja a harmadik

felvonás fináléja, amikor Ivanhoe megküzd a templomos lovaggal Rebekka védelmében. Ez a Nicolai-operában is így van.

Marschner operájának szöveggönyvét Wohlbrück írta, *A templomos és a zsidónő* ('Der Templer und die Jüdin') címmel, nem közvetlenül a regény, hanem egy Lenz nevű német író dramatizált változata ('Das Gericht der Templer') nyomán. Az olasz opera hatását mutatja, hogy az eredetileg prózai dialógusokat recitativókká változtatta. Ezt az operát a magyar közönség csak jóval később ismerhette meg.

Otto Nicolai egy olasz író, Marini librettóját választotta operája szöveggönyvéül. A mű 1840 és 1879 között, tehát közel négy évtizeden keresztül szerepelt a világ nagy városaiban, attól kezdve azonban egyszer sem mutatták be. Ezt az operát a pesti Nemzeti Színház 1842-ben magyar nyelven, majd 1843-ban a szerző vezényletével olaszul is színre vitte.

A század végén Arthur Sullivan, angol zeneszerző is ezt a regényt választotta megzenésítésre a rövid ideig működő londoni Royal English Opera House megnyitásának alkalmából. A regénnyel azonos című opera társszerzője Julian Sturgis volt. Ez volt az egyetlen alkalom, hogy Sullivan visszatért a század első felének reprezentatív műfajához, a 'grand opéra'-hoz. A korabeli közönség pedig lelkesedéssel fogadta, az első színpadra állítás százhatvan előadást ért meg, és 1910-ben ismét bemutatták a Covent Gardenben, de manapság ritkán játsszák.

Ha a három opera szerepeinek hangtípusait összevetjük, feltűnő azonosságot találunk közöttük. Ivanhoe mindenütt lírai tenor, ezért elvileg – ahogy a regényben is – ő a művek főhőse, ám gyakorlatilag nem teljesen. Már az is mutatja az adaptáló művészeknek a regényről alkotott benyomását, hogy a mellékletben felsorolt operáknak csak a felében ő a címszereplő. A többi opera címe arra utal, hogy vagy Rebekkát, vagy a templomos lovagot, vagy mindkettőjüket tekintik a darab igazán fontos alakjainak.

Rebekka mindegyik darabban hangsúlyos szerepet kap. Drámai szoprán, és az operák legfontosabb jelenetei az ő drámáját mutatják. Rowena lírai szoprán, éppolyan hangsúlytalan, mint a regény-

²⁸ Vö.: Roger Fiske: i. m. 273.

²⁹ Szabolcsi Bence: i. m. 355.

³⁰ Eősze László: *Az opera útja*. Bp., Zeneműkiadó, 1962. 302–303.

³¹ Wilhelm August Wohlbrück: *Der Templer und die Jüdin*. Pest, Pfeifer, 1890. (ford. Radó Antal). (M. Kir. Operaház Könyvtára 37.)

ben, Rebekka mellett másodénekesnői szerep. Bois-Guillbert karakterbariton, az intrikusok hangszíne a *Fidelio* Pizzarrójától az *Otello* Jagójáig. (De Bracy tenor Rowena mellé kell Marshner és Sullivan operájában), Cedric lírai basszbariton, Izsák bariton, mindkettő apaszerep (Izsák Marschner művében nem szerepel). Richard király a hatalom jószágos képviselőjeként (mint Mozart operájában Sarastro) basszus.

A hangtípusok mellett a librettók is sok hasonlóságot mutatnak. A szövegekírók ugyanis nem tettek mást, mint hogy az eredeti történetből kiemelték és szorosabbra fűzték azokat a főbb mozzanatokot, amelyeken a cselekmény nyugszik. Ez a beavatkozás a szereplők pszichológiai motivációit sok helyen csorbítja, viszont a darabot színpadképessé teszi: a sok szereplő egy részét így elhagyhatják. Így a három opera egyikében sem szerepel Athelstane (Rowena vőlegénye), Front-de-Boeuf, a trónbitorló és egész udvartartása, akik a történelmi, valamint Gurth, aki a társadalmi problematikát képviseli a regényben.

Csak Marschner operájában szerepel Wamba, Scott regényének shakespeare-i bölcs bolondja, ezenkívül a romantikus rablók szabadsapatának két emlékezetes vezére, 'Robin Hood'-Locksley és Tuck barát. Marschner operájából azonban Izsák marad ki, aki ellentmondásos jelleme miatt a regény legproblematisabb szereplője. Nyilván ez az oka, hogy Nicolainál is száanalomra méltó apafigurává egyszerűsödik.

Marini, Nicolai librettistája De Bracy és Richard király alakját ítélte fölöslegesnek.

A magyar nyelvű kéziratos szövegekíró, a nyomtatott olasz eredeti, a magyar előadásokhoz használt kéziratos zenekari és énekszólamok partitúrái, valamint az előadásokra vonatkozó korabeli színlapok, sajtóközlemények, lexikonok és a vonatkozó szakirodalom segítségével megkísérlem kimutatni a regényhez képest bekövetkezett elcsúszásokat és változásokat.

Nicolai Berlinben és Rómában tanult, s a két nemzet zenéjéhez való kötődés meghatározta nemcsak muzsikusi pályáját, hanem zenei stílusát is. Ő volt az utolsó jelentős német zeneszerző, aki Olaszországban sajátította el az operaszerzést. Ezért zenéjére Mozart, Beethoven és Weber mellett a német és az olasz népdal, valamint Rossini és Bellini operái voltak legnagyobb hatással. Mesterségbeli felkészültsége révén bravúrosan egyesítette a német romantika érzelmességét és az olasz opera buffa könnyed eleganciáját. A zenekari szólamok színeit kromatikával gazdagította, az énekesek melizmával díszített dallamvonalait mindig a jellemzés érdekében használta ki.³²

Az olasz operaszerzőktől elsősorban az áriák jellegzetességeit sajátította el. „A romantika az úgynevezett *bel canto* éneklési stílusnak a végét jelzi: ragyogó könnyed, finom éneklési mód ez, manapság elképzelni is alig tudjuk. Még a Rossini- és Bellini-operák énekesei is csak a XVIII. század vége kasztráltjainak és némely primadonnájának virtuóz teljesítményéhez viszonyítva értékelhetők. (...) Ez az éneklési mód, amely a drámai igazságot is elhanyagolta a technika, a virtuozitás kedvéért, és amely még tökéletesen megfelelt a romantikus szemléletnek.”³³

Két első operája, az *Enrico II.* (1839) és az *Il templario* (1840) ünnepelt zeneszerzővé tette. Az *Il templario* 1841-es bécsi bemutatójának sikere után a császári udvari opera vezető karmestere (Kreutzer utóda) lett. Bécsben ő maga vezényelte az operát, amelyet a bécsi közönség lelkesedéssel fogadott, bár ennek okát egy korabeli kritikus abban látta, hogy a közönség érdeklődésének fenntartása érdekében csökkent az opera művészi színvonala.³⁴

Az *Il templario* az első bemutatót követő négy évtizedben Nicolai legnépszerűbb operája volt.³⁵ Európa nagyvárosain kívül Mexikóban, Buenos Airesben és New Yorkban is bemutatták. Az eredeti olasz nyelvű előadások mellett három nyelvre

³² Vö.: Till Géza: *Opera*. Bp., Zeneműkiadó, 1985. 263. és a 'Nicolai'-szócikk. In: Eric Blom (szerk.): *Grove's Dictionary of Music and Musicians* 6. London, New York, MacMillan, 1954. 213.

³³ Francis Claudon: i. m. 282.

³⁴ *The New Grove Dictionary of Opera*. i. m. 596. „Nicolai was invited to conduct *Il templario* at the Hofoper in Vienna where it was 'listened to with rare attention', though a local critic noted rather sourly that it was 'not a classical product either in terms of originality or character, but an effective compilation calculated to win praise and applause.' (AMZ, XLIII, 1841. col 690–691.).

³⁵ Alfred Loewenberg: *Annals of Opera 1597–1940*. 1. Genf, Societas Bibliographica, 1955.: „the most successful of Nicolai's Italian operas” – Ennek adatait egyéb forrásokból kiegészítve megállapítottam az *Il templario* bemutatóit: 1840. Torino,

fordították le. A magyar nyelvű bemutató 1842-ben volt Pesten, a német nyelvű 1845-ben Bécsben, a francia pedig 1861-ben Antwerpenben, 1862-ben Brüsszelben és 1864-ben Bordeaux-ban. 1879 óta azonban egyszer sem került bemutatásra, s ez a tény jelzi, hogy a mű nem bizonyult időtállóan: Nicolai komoly operái feledésbe merültek, csupán vígoperája, *A windsori víg nők* szerepel máig is az operaházak repertoárján.

Műveiben korának legkülönbözőbb zenei és intellektuális irányzatai olvadnak egymásba, de legfőbb esztétikai törekvése az volt, hogy létrehozza zenéjében érzelem és értelem, képzelet és valóság harmonikus egyensúlyát. Állandó gondot jelentett számára az alkalmas librettó felkutatása; az „örökös őrjöngés, vérengzés, sértegetés, ütlegelés és gyilkosság”, mint írta, nem voltak alkalmas témák a számára, ezért tanulmányozta Balzac, Schiller, Goldoni, Gozzi, Lope de Vega, Calderón és Shakespeare mellett Walter Scott műveit. Ebben a választásban már felfedezhetjük a romantika iránti fogékonyságot, bár muzsikája az előző stílusirányzathoz áll közelebb.³⁶

A librettó

A *templárius* librettójának írója Girolamo Maria Marini, akinek személyéről semmit nem lehet tudni. 1844. tavaszán a fiumei Nel Civico Teatro bemutatója alkalmából azonban megjelent egy olasz nyelvű szöveggönyv, a szerző, Marini bevezetőjével. A librettó értékeléséhez érdemes figyelembe venni a műfaj meghatározására tett kísérleteket.

Hevesi Sándor írta az opera-librettóról: „A jó szöveggönyv az, amely minden alkalmat megad arra, hogy a zene kibonthassa a maga drámai lehetőségeit. (...) A librettó a zene révén válik csak drámaivá. (...) Ha a librettó nagyon jó dráma is együtal – veszedelem fenyegeti a zenét.”

Ugyanez nyolc évtizeddel később, Molnár Antal pontosabb megfogalmazásában: „Mindaz, ami nem személyes, ami nem logikus, hanem végtelenbe veszően örök: az opera érzésvilágának tárgya. Cse-

lekménye tehát drámai értelemben nincsen: pontosan *fordított dráma*, a színmű inverziója. Vagy orvosi allúzióval: fölbontolt dráma, lélekszínmű.”³⁷

Ennek a definíciónak a segítségével könnyen megvilágíthatjuk, hogy mi okozhatta az esztétikailag silány librettón alapuló *Templárius* évtizedekig tartó sikerét. Egyrészt a Walter Scott-regény népszerűsége, ami alapján a mű szereplői és jelenetei a köztudat részét képezték. Ezekre az „ösképekre” épített Marini a librettó megszerkesztésekor. Másrészt az arányeltolódások bizonyos karakterek és cselekményelemek javára nem véletlenül hasonlítottak a Marshner-opera megoldásaihoz: a regény maga – a szerkezet arányeltolódásai folytán – csupán Rebekka és Brian érzéseiről és lelkivilágáról nyújt információt a befogadó számára.

A szöveggönyv elolvasásakor azonnal föltűnik a textus banalitása. Azonban éppen ez a tulajdonsága tette vonzóvá Nicolai számára, és alkalmassá a zenei megvalósításra. Marini szövege tökéletes példája a Waltershausen által említett „Ablenkung vom Intellektualismus”-nak: távol áll tőle minden logika, következetesség és valószerűség. Hiszen

„hiába is igyekezne a szöveg okoskodni vagy ténylegességek magyarázatába elegyedni! Igéi alig érthetőek, a muzsika hatalma elnyomja őket. Csak gyakran ismételt *vezérszavai*, slágvortjai hangzanak át a zenén, a többi jobbjára csupán alkalom énekekre, vokalizálásra. (...) A szavaknál sokkal fontosabb fóladata van a librettónak: *helyzeteket* kell nyújtania, vagyis *alkalmat* lírikus ömlésre, színpadi *képet*, környezetet, azaz közelebbről meg kell világítania a lelki helyzet kiváltóit, végül *ruházatot*, kosztümöt, ezzel szorosabbra fogva a lelkiség forrásait és eredőit.”³⁸

Marini a regény romantikus elemeit emeli át a *Templárius*ba: a történelmi keretet, amely alkalmat teremtett a XIX. századi közönség számára egzotikus díszletek és jelmezek látványos megjelenítésére, a regény hősnői közül az egzotikus zsidó leányt állítja középpontba. „Az egzotikus keret ... kiemel

Nápoly; 1841. Bécs, Barcelona; 1842. Mexico, Lisszabon, Pest (magyarul); 1843. Nápoly (*Teodosia ossia, il templario* címmel), Pest (olaszul); 1844. Berlin, Fiume; 1845. Bécs (németül); 1846. Szentpétervár, Kopenhága; 1847. Bukarest; 1851. Buenos Aires; 1861. Antwerpen (franciául); 1862. Brüsszel (franciául); 1864. Bordeaux (franciául); 1868. Párizs, New York, Konstantinápoly; 1879. Livorno. Ahol nem jeleztem, az operát olasz nyelven adták elő.

³⁶ *Grove-Lexikon*. i. m. 213.

³⁷ Hevesi Sándor: Az opera paradoxonja. *A Zene*, 1914/3. 47–48. és Molnár Antal: i. m. 85.

³⁸ Molnár Antal: i. m. 86.

megszokott körünből és a kivételes helyi koloriton át csak annál erősebben emeli ki az érzés örök-emberi vonásait.³⁹

Ami pedig a szöveget illeti, Marini tökéletesen megfelel a szövegírás kívánalmainak: „A jó szövegíró rossz irodalmár, legalábbis, amíg operán dolgozik. Egyszerűség, velős tömörség, közérthető banauziák („imádlak”, „oh szörnyűség” stb.) és lemondás a magascélú költészetről: ezek az ő vezérmotívumai.”⁴⁰ A regényszövegből nem maradt más, csak néhány csattanó.

A regény metamorfózisa a librettóban

Egy regény és egy ennek alapján készült opera összevetésekor (2. számú melléklet) nem hagyhatjuk figyelmen kívül, hogy míg az előbbi műfajban a szerzőnek cselekményben, addig az utóbbiban mozgó – és zenekísérettel ellátott – képsorozatban kell gondolkodnia. A librettistának figyelembe kell vennie az opera-műfaj konvencióit. El kell sajátítania az irracionális, a fogalommentességet, át kell éreznie az ösztönöket jelképező mitikus szituációkat.⁴¹

A szövegeknyvben a szerzőnek a díszletre vonatkozó utasításait és zárójeles színpadi instrukcióit a scenikai megoldhatóság alapvető igényén túl a romantikus ízlés határozta meg.

Az első felvonás 1. jelenete a regény 12. fejezete alapján készült.

A regénynek egy fontos cselekményszála kimarad: nem szerepel János herceg és udvari intrikusai. Ivanhoe fejéről nem veszik le a sisakot, holott a regényben titka ekkor lepleződik le. Itt csupán egy állóképet látunk, hatásos tömegjelenettel.

2.: A színpadi jelenettel szemben a regényben Ivanhoe súlyosan megsebesül, és Rebekka magával viszi őt yorki házukba, hogy ott ápolja. A sebesülés motívuma a librettóban is megjelenik, de csupán Rebekka monológjában, ráadásul térben időben eltávolítva a Szentföldre, ahonnan nemcsak Ivanhoe, hanem Izsák és Rebekka is most tértek vissza. (Lsd. még II. felv. 1. jelenet)

3.: Ezek a sötét intrikák az eredeti műben magasabb szinten jelennek meg: a trónbitorló udva-

rában; ez a szál azonban a színpadra állításhoz szükséges egyszerűsítés és funkcióösszevonás során kimaradt. Ugyanígy hiányzik az operából 'Robin Hood' – Locksley és erdei útonálló bandája, a yorkshire-i szegénylegények. A regényben Rebekka csak véletlenül válik Brian zsákmányává, korábban nem is ismerik egymást.

4.: Itt a hősnő lehetőséget kap, hogy megénekelje érzéseit; a regényben egy kívülálló meséli el, hogyan pillantott Ivanhoe-ra.

Ez a „kitöltés” felhívja a figyelmet a regény egyik gyengeségére: a két főszereplő egymáshoz való kapcsolatát Scott egyáltalán nem mutatja be, és Rowena jellemzése minden árnyalatot nélkülöz. Egyetlen beszélgetés sincs köztük a regény folyamán; amikor a sebesült bajnokban felismeri szerelmét, eszébe sem jut, hogy gondoskodjék róla, vagy legalább felhasználja a ragyogó alkalmat apa és fia összebékítésére. Ezzel szemben Rebekka nemcsak hűséges és gondos ápoló, hanem önálló gondolkodású nő, aki vitában is megállja a helyét Ivanhoe-val szemben (a vár ostromakor).

5.: Ennek alapja a regény 19. fejezete azzal a különbséggel, hogy ott Rebekka nem Cedric várában, hanem az odavezető úton kér segítséget Rowenától.

Érdekes itt kissé elidőzni a gesztusoknál. Mindkét műben a zsidó leány első közeledésképpen leborul a szász hölgy lába előtt. A regényben ezután feláll, hátraveti fátylát és eleinte esdeklő hangon, majd egyre ünnepélyesebb módon adja elő kérését.⁴² Később, a mű zárójelenetében ismét találkozunk. Ekkor Rebekka „előkelő külsejű, parancsoló megjelenésű”, akinek „viselkedése tiszteletteljes volt, de nyoma sem volt benne a félelemnek vagy hízelgésnek.” Amikor kettesben maradtak, „féltérdre ereszkedett, két kezét homlokára szorította, fejét földig hajtotta, és Rowena minden tiltakozása ellenére megcsókolta köntöse himzett szegélyét.” A beszélgetés során mindkettejük arcát fátyol takarja, amíg Rowena meg nem mutatja arcvonásait. Rebekka értékes ajándékot is átnyújt neki, de semmi barátságosabb gesztust nem tesznek egymás felé, szigorúan betartják a társadalmi érintkezés szabályait.⁴³ A librettó szerint Rowena főlemeli magához, majd átöleli, a későbbiekben (I. felv. 8.

³⁹ Uo.

⁴⁰ Molnár Antal: i. m. 87.

⁴¹ Vö.: Molnár Antal: *Zenekultúra*. Bp., Zeneműkiadó, 1975. 143–144.

⁴² Walter Scott: *Ivanhoe*. Bp., Európa, 1976. 192–193. (ford. Szinnai Tivadar).

⁴³ Walter Scott: i. m. 503–506.

jelenet) „kézen vezeti”. Kapcsolatuk bensőségebb, mint a regényben.

Annak ellenére, hogy a regényben is és az operában is Rebekka kidolgozottabb figura és érdekesebb személyiség Rowenánál, mindkét író alacsonyabbrendűként, egzotikus érdekességként kezeli. Az előkelő származás, úgy tűnik, Scott szemében is többet ér a személyiségnél, holott ez a *Waverley*ben nem így van. Ott a hős a végső döntés előtt összeveti a két kiszemelt hölgy gondolat- és érzelmvilágát. Ennek ellenére, ha figyelembe vesszük Northrop Frye megjegyzését, megállapíthatjuk, hogy a két regény ugyanannak a konvenciónak más-más verziója. E szerint a hősnek egy szőke és egy fekete hölgy között kell választania, és mindig az utóbbi az, akivel a házasság valamilyen oknál fogva nem kívánatos.⁴⁴ Ez az oka annak, hogy Ivanhoe nem az érdekesebb és odaadóbb leányt választja.

Az I. felvonás 6. és további jelenetei egyáltalán nem találhatók meg a regényben. Ugyanakkor ezeknek a jeleneteknek szimbolikus funkciója van. A többi szereplővel és színpaddal szemben ez a család és ez az idilli Édenkert egy békés szigetet képez, ahová Rebekka – ártatlansága dacára – csak fölösleges betolakodóként léphet be. Ő Ivanhoe számára a Paradicsom (Northrop Frye-i értelemben vett) „tiltott gyümölcse”.

A 7–9. jelenet a várostrom kicsinyített mása. Kirajzolódnak az erővonalak. Itt a fontos szereplők többsége a „jó” oldalon áll, de oltalomra szorul a két leány és az öreg Cedric. Még Ivanhoe hősieségén is némi csorba esik: gyengének és tehetetlennek bizonyul, míg a regényben betegsége alapos indokot szolgáltat arra, hogy nem vesz részt a várostromban, ráadásul ott Rebekát észrevétlenül hurcolják ki a várból. A regényben Cedric is erősebb karakter. Az operabeli jelenettel szemben Brian csak a regény kezdetén megy Cedric várába, vendégeskedni útban Ashby felé. Ott Cedric egyáltalán nem lepődik meg azon, hogy egy normann „leereszkedik” hozzá: öntudatos szász, a normannokat jogtalan betolakodóknak tekinti.

II./1.: Mind Rebekka érzelmeinek magyarázatára, mind a boszorkányvád indoklására fontos, hogy ért az orvosláshoz, és Ivanhoe-t ő gyógyítja meg. A regényben késleltetve, csak a 28. fejezetben olvashatjuk azt a jelenetet, amelyben Rebekka ápolás közben beleszeret a bajnokba, holott ez közvetlenül a lovagi torna (12. fejezet) után történik.

2.: Ez a regény 24. fejezetének szerelmi párbeszédét követi, meglehetősen pontosan. A regényben ez a jelenet túl nagy hangsúlyt kap, hiszen két mellékszereplő jellemét és motivációit ismerjük meg belőle, és a cselekményt nem lendíti előre. Az operának azonban kulcsjelenetévé válik, hiszen Rebekka és Brian itt főszereplővé vált, ráadásul – az események összevonása miatt – a jelenet befolyásolja további viselkedésüket. A színhely nem Front-de Beuf vára, hanem a templáriusok kolostora.

A boszorkányvád mindkét műben erős hangsúlyt kap. Ennek oka a romantika érdeklődése a természetfeletti iránt. A költőknek abból a vágyából ered, hogy az intézményesített hit- és értékrendszert felforgassák (ld. a hatalommal, I. Edwarddal szembezálló bárdok Thomas Gray vagy Arany János versében). A dalmok ('minstrel', Scott legtöbb művében megjelenik): a magányos próféta. A szellemek, mágiások és boszorkányok szintén a szembenállás eszközei voltak a társadalmi viselkedés és az intellektuális hitrendszer elfogadott normáival szemben. Az irracionálisra a racionális világgal szemben volt szükség. Scott, Horace Walpole gótikus regényéről (*The Castle of Otranto*) írt bírálatában pszichológiai magyarázatot próbál adni a csodás elemek működésére az olvasási mechanizmusban:

„a szerző szándéka a természetfeletti erők alkalmazásával nem pusztán meglepetés vagy félelem felkeltése, hanem az olvasó érzéseinek felfokozása arra a pontra, ahol már azonosulni tud egy durvább kor érzéseivel, amelyik minden különös mesét igaznak talált.”⁴⁵

⁴⁴ „...one very common convention of the nineteenth-century novel is the use of two heroines, one dark and one light. The dark one is a rule passionate, haughty, plain, foreign or Jewish, and in some way associated with the undesirable or with some kind of forbidden fruit like incest. When the two are involved with the same hero, the plot usually has to get rid of the dark one or make her into a sister if the story is to end happily.” Northrop Frye: *Anatomy of Criticism. Four Essays*. Princeton, New Jersey, PUP, 1957. 101.

⁴⁵ „It was, therefore, the author's object, not merely to excite surprise and terror, by the introduction of supernatural agency, but to wind up the feelings of the reader till they become for a moment identified with those of a ruder age, which 'Held each strange tale devoutly true.'...” Walter Scott: 'Horace Walpole'. In: W.S.: *The Lives of the Novelists*. London, Dent, é.n. 198.

A romantika hasonló jellegzetessége a másság, például az örület ábrázolása.

Scott a középkorban nemcsak izgalmas kalandokat és lovagi páncélokat látott, hanem egy ideális kort a költészet számára, amikor még elhitték a költő minden szavát (ez a hit a XVIII. század racionalizmusa folytán veszett el.) Coleridge romantikus esztétikájának kulcskifejezése „a hitetlenség fel-függesztése” (‘suspension of disbelief’), amelyhez szervesen kapcsolódik a költői képzelet azonosítása a mágiával. Ugyanakkor Scott nem kedvelte az okkultizmus végletes formáit:

„Szerintem a csodák a költészetben időszerűtlenek és émelyítőek, ha nem kezelik őket mérséklettel és nem ültetik át őket a népi hagyományba vagy hitvilágba, ami gyakran még a valószínűtlennek is a valószínűség látszatát adja.”⁴⁶

A fináleban Rowena nem jelenik meg. Az ifjú pár egymásratalálása és Ivanhoe apjának megbékítése már a második felvonás végén lezajlik. A máglyajelenet, az utolsó bajvívás és Rebekka visszautasított vallomása a zsidó leányt helyezi a középpontba. Ez a befejezés látszólag azonos a regény lezárásával, a hangsúlyeltolódások miatt azonban mégis mutatkoznak különbségek, elsősorban a jellemekben. Ezekre majd a szereplők bemutatása során térek ki.

A pesti előadás

Nicolai neve a magyarok számára összefonódott Donizettiével. Véletlenségből a bemutató színlapján Donizetti nevét tüntették föl, majd a *Honderű* kritikusa (Petrichevich?) nevezte őt a nagy olasz mester utánczójának. „Ha Nicolai úrnak nevét nem látnók e mű alatt, megeskünnénk, hogy azt Donizetti kedves lyrája költötte.

Igaz, hogy a reminiscenciák más zeneművekre is utalják fülünket; Robert, Zampa, Sonnanbula, sőt Lucrezia sem egészen ment az adózástól, azonban a dallamok általában kedvesek, valamint kitűnő az instrumentatio (hangszerelés).⁴⁷

Az operától magasabb bevétel volt várható, ezért a Nemzeti Színház bérlete az opera-előadásokon nem volt érvényes. A színház befogadóképessége kétezernegyszáz fő volt, tehát „sikerés darab sorozatos előadása esetén a nézőszám sokszorosan múlta felül a folyóiratok példányszámait – hozzátevé, hogy a Nemzeti Színház nézőterére olyanok is eljutottak, akik könyvet talán sohasem vettek a kezükbe.”⁴⁸ Ez azt jelenti, hogy egy Scott-mű alapján készült opera, ami a regény egyfajta értelmezésének, olvasatának tekinthető, a befogadók szélesebb körére van hatással, mint maga az eredeti mű.

A *Templárius*t is bérletszünettel adták, és a darab nyilvánvalóan nagy siker volt, hiszen összesen tizennégy előadást ért meg (illetve három alkalommal csak a legnépszerűbb első felvonás került színpadra)⁴⁹, az olasz nyelvű előadást vezénylő zeneszerzőt pedig zajos siker fogadta. Pukánszkyne adatai szerint „Nicolai *Templáriusa*, 'ezen költséges cifra opera' még akkor sem tud közönséget vonzani, mikor a bemutatóra következő esztendőben maga a szerző vezényli s Tadolini énekel benne, bár a különösen megerősített zenekar 'semmi kívánnivalót sem hagyott hátra'. De a színház állandó személyzete nem működött benne sikerrel: nehéz és szokatlan volt neki.”⁵⁰ Ezzel szemben a *Honderű* kritikusa így emlékezik meg a július 10-ei előadásról:

„A zeneszerző úr az igazgatóság által különösen meghívatván e célra, az operát eredetileg újonnan betanítá, s az előadást maga igazgató. A szerény fiatal művészt zajos s általános tapssal üdvözlé megjelentekor a ma különösen nagyszámú hallgatóság; valamint fölvonás utáni kihívás és a darab folytatani többszöri tapsok által is ki-

⁴⁶ „I think the marvellous in poetry is ill-timed and disgusting when not managed with moderation and ingrafted upon some circumstance of popular tradition or belief which sometimes can give even to the improbable an air of something like probability” Walter Scott: *Letters 1.* (szerk. H.J.C. Grierson et al.) London, Constable, 1932–1937. 121.

⁴⁷ *Honderű*, 1843/1. félv. 140. (a január 20-i előadásról). A továbbiakban a lábjegyzet nélküli idézetek ugyanerről az oldalról származnak.

⁴⁸ Kerényi Ferenc: *A régi magyar színpadon. 1790–1849.* Bp., Magvető, 1981. 15.

⁴⁹ A kataszternek a két utolsó előadásra vonatkozó adatai hibásak, mert a *Honderű* színházi rovata az 1843. szeptember 2-ára és 30-ára más operákat tüntet fel, és egész hónapban nem történik említés a *Templárius*ról. A műfaj újdonságát mutatja a megnevezés ingadozása is: a *Templárius* a színlapokon „nagy opera”-ként, míg egyes színikritikákban „nagy daljáték”-ként szerepel. Színlapok, kataszter, OSzK Színházi Tár.

⁵⁰ Pukánszkyne Kádár Jolán: *A Nemzeti Színház százéves története.* Bp., M. Tört. Társ., 1940. 110.

tünteté a jeles zeneművészt. S valóban ritkán részesüle Pest közönsége oly műélvben, mint melyet e mai est nyújt. A ma különösen megerősített zenekar semmi kívánnivalót nem hagyta hátra a gyönyörű zene szépségeinek, melyekben e mű annyira bővelkedik, kitérítésében (?!), s pontosság tekintetében zene- s dalkar minden kívánságot kielégítének, a magánszerepek vívói is teljes erejükből ügykeztek a jeles vendég mellett minden tehetségeket a sikeres előadásra fordítani, s hogy az nekik kevésbé sikerült, oka mindenestre csak azon körülményben felel meg, miszerint a „Templario” sokkal több nehézségekkel bír, s így sokkal nagyobb énekképzettséget kíván, mint némely fölületes olasz munka.”⁵¹

A július 12-ei előadáson pedig még zajosabban ünnepelték a vendégművészeket: „Tele ház, mely szünni nem akaró tapsok és éljenekkel vón búcsút a jeles művésznőtől, ki engedve a zajos kívánságnak, a róla nevezett (!) s általa oly remekül énekelt Tadolini-keringőt kétszer szíves volt ismételve énekelni.”⁵²

A *Honderú* január 20-ai előadásra vonatkozó kritikája szerint: „Az egészből kiemeljük mint sikerültebbeket az 1. felvonás D-moll karát, az igen jól adatott, a felséges vocal hatost Desz-dúrban, melynek D-dúrba menő allegro fináléjának eleje (közbevetőleg legyen mondva) egy kissé tán gyorsabban is vétethetnék; és végre Mochonaky k.a. szép magándalát – mely, ha emlékünk nem csal, Mazza úr szerzeménye, s csak úgy be lőn csempészve a hangműbe.” Ezek szerint Rebecka egyik áriáját egy másik előadásból kölcsönözték.

A június 30-ai előadásról a *Világ* a következőket írta: „Soká készültek e dalmű előadására, melynek oka bizony a körülményekben rejlik, melyek nem a legkellemesebbek (...) a költségek igen tetemesek: az öltözetek s díszítmények egészen újon[nan] készültek, miért is e daljáték kiállítását valóban fenyesnek mondhatni.”⁵³

A továbbiakban az opera tartalmának megértése kedvéért közlik Marininak a librettó elé írt bevezetőjének fordítását, amely a színpadon zajló események előzményét írja le, „melyet a színcédulán

sem ártott volna közölni, hogy a közönség a történet folyamába mintegy belevezetessék”. Ez a megjegyzés arra utal, ami a librettó elolvasásakor is kiderül: a librettista feltételezte a közönség részéről a regény ismeretét, ugyanakkor azt is mutatja, hogy a *Világ* színikritikusa nem feltételezte ugyanezt a magyar közegben.

Marininak ez a bevezetővel ellátott olasz nyelvű szöveggönyve Fiumében jelent meg, nyilvánvalóan azzal a céllal, hogy a közönség az előadás előtt megvásárolhassa. Tehát a közönség igényelte a cselekmény megértését. Molnár Antal azonban értelmetlennek találta az opera ésszerűsítésének efféle eszközeit:⁵⁴ „A logikai összefüggések ilyen hajszolása komikus, mert fölösleges; tragikus, mert megfosztja ösztönös élvezetétől az elfogulatlanágát vesztett hallgatót.” Az irodalmi többlet ugyanis csak megterheli a művet – és a közönséget.

Vizualitás a regényben és a színpadon

A Scott-művek nyomán született librettók a díszletekre, jelmezekre és kellékekre vonatkozó színpadi utasításaikban felhasználták az eredeti művek táj- és tárgy-leírásait. Amennyire az adaptáció során kiemelt cselekményelemek, úgy a kiemelt leírások is egyfajta módon értelmezik az adott regényt. Az opera-műfajhoz lényegileg hozzátartozik a látványosság, ezért nem véletlen, hogy az előző század színjátszására jellemző egyszerűbb színpadkép után „a romantikus opera hozta újra divatba a díszletet.”⁵⁵

A pesti bemutató ötlete a bécsi olasz előadások hatására merülhetett fel. Ez lehet a magyarázata annak, hogy a jelmezeket, amelyeket a korban a színészeknek saját ruhatárukból kellett megoldaniuk, most a színház varratta meg. A színlapon például ezt olvashatjuk: „Valamennyi kosztüm, a bécsi cs. kir. udvari dalszínházi olasz előadás szerint (...) szinte újonnan készült. A szöveggönyv is Bécsből juthatott el Ney Ferenchez, a fordítóhoz. A bemutatandó operához azonban az új jelmezek mellé vadonatúj díszletek is kellek.

Az új díszítményeket Hermann Neefe festette. A német festő és díszlettervező Bécsben tanulta a de-

⁵¹ *Honderú*, 1843/2. félév. 92–93.

⁵² *Honderú*, 1843/2. félév. 93.

⁵³ *Világ*, 1842. júl. 2. 432–433.

⁵⁴ Molnár Antal: *Zenekultúra*. i. m. 153.

⁵⁵ Francis Claudon: i. m. 308.

koratív festést. (Tájképeivel és portréival a Pesti Műegylet tárlatain is gyakran szerepelt.) Színházi pályáját a bécsi udvari színházban kezdte. Több nagyobb németországi és ausztriai teátrum után 1836-ban a pesti német színház díszletfestője lett, és 1837-ben ő kapott megbízást az épülő Pesti Magyar Színház (a későbbi Nemzeti Színház) előfüggönyének és huszonöt díszletkészletének megfestésére. A színház megnyitójáról tudósító kritikus részletesen leírja az arannyal pompázatosabb telt piros-fehér-zöld nézőteret „szóval az egész termet díszítő nemzeti színt”, valamint „a mindezekkel összehangzó, zöldbe játszó, fehér, nagyszerű előfüggönnyel (mely arany rúdon függő s aranyos rojtokkal díszített kárpitot ábrázol)” és a „tündérfényt hintő” gyertyákat.

Ebből következik, hogy Neefe színpadi díszletei is dekoratívok, pompázatosak és látványosak voltak. A *Templárius* előadását bíráló kritikus a *Honderúben* szintén méltatta a német díszlettervező munkáját:

„Nem hallgathatjuk el a derék Neefe úr szép díszítményeit, művészi esete mindenestre nagy nyereség színpadunknak.⁵⁶ – A Neefe úr által festett új díszítmények pompások és meglepők – főleg a második felvonás kertje, csudaszépségű ömlökútjával; Neefe kétszer hívatott. Az utolsó felvonás holdvilágos díszítménye szinte mágius hatású.”

A kritikus által említett kert nyilvánvalóan Cedric várához tartozott, amely az I. felvonás 4–9. és a II. felvonás 5. jelenetében szerepelt. Funkciója nyilván egy paradicsomi idill érzékeltetése, a mesebeli ifjú pár jutalma. Az utolsó felvonás kísérteties lehetett, a fények és árnyékok mozgalmas játéka következtében. A háttérben a templomosok kolostorának sötétlő tornya, felülről csupán a hold világít, a színpad jobb oldalán, a még sötétlő máglya mellett négy fekete rabszolga, égő fáklyákkal. Sötétlő tömeg, majd kísérteties fehér ruhában megjelenik az áldozat, Rebekka. Ez a szín- és fényjáték is bizonyítja, hogy a darab súlypontja nem Ivanhoe és Rowena boldog egymásra találásán, hanem Rebekka melodramatikusan ábrázolt szenvedésén volt.

„Az adott világítási helyzetből természetesen következik, hogy a kor színpadán a színészek – ki-

vált a legfontosabb jelenetekben – igyekeztek a rivalda közelében tartózkodni. Ha többen szerepeltek egy jelenetben, a rivaldával párhuzamos sort alkottak, a láthatóság érdekében pedig arcukkal a közönség felé fordultak. Ez a színpadi „állás” viszont lehetetlenné tette azt, hogy a színészek a jelenet valóságának – ha úgy tetszik realitásának – megfelelő alakzatban helyezkedjenek el és játszanak. E körülmény viszont nyilvánvalóan kizárta a mai értelemben vett reális szituáció- és jellemábrázolás lehetőségét.”⁵⁷

A stilizált játsszási mód mellett a különleges, egzotikus és nagyszabású jelmezek is hozzájárultak az alakok absztrahálásához, személytelen jelképekké válásához. A *Templárius* jelmezei és kellékei: Vilfrid lovagi páncélban, „leeresztett sisakkal” (I/2.), majd „nyílt sisakkal” (I/8.) jelenik meg; Vilfrid körülhordozott pajzsa; Brian és Vilfrid kardja; „fegyveres nép”; a templomosrend nagy zászlója (II/3., III/1.); Rebekka bilincsen; ezüstitálcán kesztyű Briannak; a saracén rabszolgák kezében égő szövetnek; Rebekka „egyszerű fejér” ruhában indul a máglyára; Brian lóháton érkezik (III/1.) és Vilfrid is (III/2.), utóbbi jelenet végéig a lovak bent vannak a színpadon.

Mindezek, de különösen a legutóbbi élő „kellékek” a színpadi utasításokban azt bizonyítják, hogy már a librettó megírásakor fontosabb volt a látvány a harmonikus és zavartalan zenei hangzással.

Regényhős – operahős

A Scott-regények középszerű hősei túlságosan higgadtak és fegyelmezettek ahhoz, hogy egy opera számára megfeleljenek. Az ilyen hősök helyett a színpadon Scott emlékezetesebb alakjai váltak főszereplőkké, mint az *Ivanhoe*-ban Rebekka és Brian párosa.

A regényben megteremtett figurák allegorikus vonásokkal rendelkeznek. Scottnak erre a művére feltétlenül jellemző Riedl Frigyes megállapítása: „Scott három-négy jellemvonást, gyakran még kevesebbet ad személyeinek, ezen jellemvonások azután mindig előfordulnak a cselekvényben, úgy-hogy felötlők.”⁵⁸

⁵⁶ *Honderú*, 1843/I. félév. 140.

⁵⁷ Katona Ferenc: *A színjáték. Vázlatok egy művészet természetrajzához*. Bp., Gondolat, 1976. 42.

⁵⁸ Riedl Frigyes: Kemény Zsigmond és Walter Scott. *Pesti Napló*, Esti kiadás, 1877. II. rész.

Hevesi Sándor abban látta az opera fölényét a prózai színjátékkal szemben, hogy „a zene két, három, négy, sőt számtalan emberi lelket egyszerre tud megszólaltatni, tehát a drámát egyidejűleg tudja hozni”, míg a prózai színészek mindig csak egymás után beszélhetnek, a partner legfeljebb némajátékkal fejezheti ki a maga lelkiállapotát.

„Mint hogy az operában első és végső sorban azokról a drámai lehetőségekről van szó, amelyek a zenében rejlenek, az igazi opera sohasem mondhat le a duókról, tercettekről, ensemblekről, finálékról, sőt egyenesen ezekre kell pályáznia, s nagy a valószínűség, hogy a modern operairodalom meddősége akkor fog véget érni, ha sutba dobják mindazokat a racionalista elméleteket, amelyek drámaiság és illúzió helyett realizmust és verizmust kívántak az operától.”⁵⁹

Nicolai operája a szólóénekesek és a női- és férfikarok együtteseire, a fent említett drámai lehetőségekre épül. Az opera nem realista jellembrázolást kíván, hanem sokkal inkább stilizált alakokat, akiket kizárólag zenével és mozgással jellemez. Az énekesek mozgása a színpadon nem valóságos.

„S az operai személyek mozgása, arcjátéka sokkal közelebb áll a pantomímiához, mint a drámához. (...) Az operai kifejelet, mozgás, gesztus, járás-kelés stb. pedig épp ezért mond ellent az életbeli pszichológiának vagy akár a dramatikus igazságnak: képzelteti síkon jelentkezik, inkább álom, mint valóság.”⁶⁰

Az opera szereplői sohasem válnak egyénített jellemekké, a színpadon csupán mozgó szimbólumokat láthatunk. Ezt a tapasztalatot a korabeli nézőközönség számára csak még inkább felerősítette a romantikus színház világitási gyakorlata, amely a színészek és énekesek arcát csak alulról és a mainál jóval gyengébben világította meg. Ez a technika a finomabb arcjátékot alig engedte érvényesülni, és túl nagy teret engedett a látványos gesztusok számára.⁶¹

Mindehhez hozzájárul az operai éneklés virtuozitása. A XVIII-XIX. századi „bel canto”-operákban nagyobb szerepet kapott a technika, mint a művek mondanivalója. Ennek eredményeképpen „...a romantikus operák és koncertek csillagai sokkal nagyobb sztárok voltak, mint a hangszeres előadóművészek. (...) a korszak irodalma hősként szerepeltette őket.”⁶² Ez különösen az énekesnőkre igaz.

A *Templarius* a kataszter szerint⁶³ 1842. júniusa és 1843. szeptembere között összesen tizenhat alkalommal került előadásra a Nemzeti Színházban, részben változó szereposztással. Ezek közül két előadást (1843. július 10. és 12.) maga Nicolai vezényelt, Rebekka szerepét pedig a híres olasz szopránénekesnő, Eugenia Tadolini énekelte.

Wilfred of Ivanhoe

Wilfred – Scott korábbi hőseivel szemben – nem él át sem történelmi, sem érzelmi konfliktust. A cselekményből kinálkozó konfliktusok soha nem sodorják lelki válságba, ezeket az író elhárítja a feje fölül. Ennélfogva nem is fejlődik. Már a történet kezdete előtt önálló személyiség, aki szembeszáll apja akaratával, és a saját útját járja. Richárd király hűségese hűvévé szegődik, és angolszász származása ellenére ösztöntebben képviseli a lovagi eszméket, mint akármelyik normann. Gyermekkori szerelmét sem ingathatja meg semmi, holott a regény folyamán semmiféle megerősítés nem történik: az író által egymásnak rendelt páros jóformán nem is találkozik egymással, míg ezzel szemben Rebekka áldozatkész gyógykezelése és a köztük lezajló párbeszéd erős kísértést jelent számára. Történelmi értelemben sincs 'happy ending', hiszen az Oroszlánszívűt kivéve a normannok között egy pozitív szereplő sem akad, és épp elég bünt, vért és háborút hoznak a szászoknak. Ivanhoe, noha aktívabb Scott másik hősnél, Waverleynél, mivel már a történet kezdete előtt felismeri az egyetlen lehetséges viselkedést és hősiest tetteket hajt végre, mégis sodródik: ha becsületet akar maradni, nem nagyon tehetne mást, mint amit megtesz. A lovagi tornán való részvétel hűbéri köteles-

⁵⁹ Hevesi Sándor: i. m. 47.

⁶⁰ Molnár Antal: *Előljáró* ... i. m. 86.

⁶¹ Vö.: Katona Ferenc: i. m. 44–46.

⁶² Francis Claudon: i. m. 284.

⁶³ OSzK Kézirattár

sége, a várostromban részt se vesz, mert betegem fekszik, az utolsó párviadal erkölcsi kötelessége megmentőjével szemben. Ráadásul a két küzdelem egyikében sem győz „simán”: először Richárd menti meg, a végén pedig Briant Isten keze (vagy gutaütés) stíjtja halálra.

Sanders Ivanhoe alakját a lukácsi „középszerű hős” egyik variációjának nevezi, ahol egy brit férfi saját hazájában keveredik idegen politikai erők háborújába, hasonlóan a *The Betrothed*, a *Woodstock* és a *Redgauntlet* hőseihez.⁶⁴

A *Honderű* a *Templárius*ról írt bírálatában a Wilfredet megszemélyesítő énekes hangját összeveti a szerep követelményeivel:

„Joob úr hangja – minden magassága daczára – nem simul eléggé e szakmányhoz (szerep), a roppant instrumentatio (zenekar) gyakran elnyomja szavát, mellynek e hősi zeneszakmányban erős mellből kellene fakadnia. A 3. felvonás Esz-dúr ötösében nem igen tudja J. úr eltalálni azon előadási modort, mely az ily megszakadt hangmértékekben – cadences saccadées – bár igen bajos, de szükséges.”

Ez a bírálat arról árulkodik, hogy Nicolai hőstenorra írta a szerepet, és hangsúlyos szerepet szánt Ivanhoe-nak, mivel egy erőteljes zenekari aláfestést komponált hozzá. De az opera címszereplőjévé a regény egyik mellékfiguráját, Brian de Bois-Guilbert-t tette meg.

Brian de Bois-Guilbert, a „templárius”

Az operában tehát a regény intrikus-figurája, Ivanhoe ellensége és tudta nélküli riválisa, a francia templomos lovag kerül előtérbe. Scottnál ez a figura szikár és kemény lelkű:

„(...) negyvenéves lehetett, vagy valamivel idősebb is. Magas termetű, szikár, izmos atlétaalak – a sok testgyakorlat mintha leszedte volna róla az emberi alkat minden lágyabb részét, nem hagyva rajta mást, csak kemény izmokat és szívóvós inakat; ezeket megedzette már ezernyi fáradalom, és ezért sohasem riadtak vissza attól,

hogy újabb erőpróbára vállalkozzanak. (...) arca olyan volt, hogy tiszteletet, sőt félelmet keltett abban, aki először látta. Erős, éles és kemény arcvonásait feketére perzselte a trópusi nap. Ez az arc rendszerint nyugodt volt, de még akkor is veszedelmesnek tűnt fel. Érezni lehetett, hogy nyugalma csak pillanatnyi szélcsend a szenvedélyek tombolása után; homlokán a kiduzzadó erek, felső ajkán a sűrű fekete bajusz remegése mintha csak arra figyelmeztetett volna, hogy a vihar minden pillanatban újra kitorhet. Éles, átható fekete szemének pillantása arról mesélt, hogy életében legyőzött minden veszélyt, elsőpört újtájból minden akadályt; mintha alig várta volna, hogy valaki vagy valami ismét szembe szegüljön akaratóval – gyönyör lesz megmutatni erejét, bátorságát, könnyörtelen elszántságát! Homlokán a mély sebforradás még zordabbá tette haragos arcát és szemének vészjóslo tekintetét; egyik szeme megsérült ugyanattól a vágástól, melynek nyomát homlokán viselte; látása nem szenvedett csorbát, de olyan benyomást keltett, mintha kancsalítana.”⁶⁵

A leírásból egy, az eseményeket erős akaratú irányítani képes intrikus-figura bontakozik ki. A szövegkönyvből azonban egy kudarcra ítélt, szánandó, kissé feminin Briant ismerünk meg, aki esdekel Rebekka szerelméért.

Riedl Frigyes egy 1877-ben írt tanulmányában Michelet véleményével ért egyet, aki a regény gyenge pontjának tartotta a templárius alakját, Scott más lovag-figuráival egyetemben:

„Front-de-Boeuf, valamint az operák és a regények hasonló lovagjai halaványok, szemben a középkor borzasztó valóságával. Ivanhoe-ban a templomvitéz szintén gyenge és igen mesterkelt teremtés. A szerző nem merte a templáriusok cölibátjának rüt voltát feltüntetni, sem azt, mely a kolostorok belsejében uralkodott.”⁶⁶

Ezt a figurát az tette alkalmassá egy opera címszerepére, hogy megvan benne a két fő mozgató ösztön: a hatalmi és a szerelmi, ami Ivanhoe-ból hiányzik. Konfliktusának oka egyrészt az, hogy a két szen-

⁶⁴ Andrew Sanders: *The Victorian Historical Novel 1840–1880*. London, Macmillan, 1978. 16.

⁶⁵ Walter Scott: *Ivanhoe*. i. m. 17–18.

⁶⁶ Riedl Frigyes: Kemény Zsigmond és Walter Scott. *Pesti Napló*, Esti kiadás, 1877. június 1. (136.sz.)

vedély kizárja egymást, másrészt a zsidó leány iránti viszonzatlan szerelme. Ezért annak ellenére, hogy ő az opera címszereplője, a mű végén semmi szerepe nem marad, a zárójelenetben Rebekka bána- ta kerül előtérbe.

Rebekka

Rebekka a regényben a lovagi tornán jelenik meg először; ő az egyetlen szereplő, akit a narrátor többször is megemlít, mielőtt sort kerítene arra, hogy közelebbről bemutassa, akkor is csak a külsejét írja le. A leírásból az olvasó dekódolhatja, hogy egy szépsége révén megnyerő fiatal leányról van szó, aki ugyanakkor egzotikum. A narrátor is idegenkedve szemléli:

„Szabályos, finom alakja kitűnően érvényesült keleti divatú ruhájában – a zsidó nők akkoriban többnyire ilyen ruhában jártak. Sárga selyem-turbánja jól illett sötét arcbőréhez. Ragyogó szeme, csodásan ívelt szemöldöke, szépen formált sasorra, fogainak gyöngysora, fűrtönként fényes csigákba göndörödő, sűrű, sötét haja, mely dúsan omlott alá kecses nyakára és vállára – mindez rendkívül bájos volt, a szépség elemeinek nem mindennapi találkozása.” (...) ⁶⁷

Jellemét csak később ismerjük meg. Az ő szerepe elrablása után kezdődik, Front-de-Boeuf várában. Ezért jelleméhez a narrátor csak ekkor ad némi támpontot, a templomos lovaggal való nagyjelenete előtt:

„A szász nemesi lánnyal szemben talán adnak valamit a látszatra, és kerülük a durva kíméletlenséget; de mire számíthat ő – egy elnyomott és üldözött nép gyermeke, akit nem is vesznek emberszámba. Csakhogy – talán éppen ezért – megvolt az az előnye, hogy lelkileg jobban felkészült mindenféle veszedelemre, és így megerősödött, megedződött. (...) Mint híres lakomáján Damoklész, úgy Rebekka is minden pompa közepette szüntelenül maga előtt látta a családja feje fölött hajszálon függő kardot, amely bármelyik pillanatban véget vethet jólétüknek, sőt életüknek is. Ezek a gondolatok fegyelmez-

ték és kijózanították; kordában tartották jellemét, amely más körülmények közt talán gőgös, makacs és elbizakodott lett volna. (...) büszke alázatossággal viselkedett, mintha alávetné magát a kedvezőtlen körülményeknek, amelyekbe – mint egy üldözött nép leánya – beleszületett. Valójában öntudatos volt, és szíve mélyén az a meggyőződés élt, hogy érdem szerint magasabb rang illeti meg, mint amelyet a vallási ítélet neki megszabott.” ⁶⁸

Pontosan ez a büszkeség, a megalázáson és lemondáson áteső lélek magasztossága ragadhatta meg leginkább a librettista képzeletét. Ugyanakkor ő áll a szerencsétlen szerelmi háromszög középpontjában, végzetes vonzerőt gyakorolva a templomos lovagra, ugyanakkor magasztos hűséggel kitarva az őt semmibe vevő Ivanhoe mellett. Rebekka független, tudatos személyiség, önálló véleménye van, a két hősnő közül ő az, akivel Ivanhoe emberi kapcsolatba kerül (beszélgetésük a várostrom idején), mégis valami láthatatlan fal, a társadalmi norma elválasztja őket egymástól. A hősnő még csak föl sem merül, hogy az értelmesebb és őt odaadóbban szerető hölgyet kellene választania.

Az operában ez a női főszerep, amit az is mutat, hogy a színház legelesebb énekesnői és a külhontól érkező vendégművészek ezt énekelték. A librettó, egy melodramatikus értelmezés jegyében, Rebekka kettős szenvedését helyezi a cselekmény középpontjába, és az opera zenei hangsúlyai is ezt erősítik: a mű drámai tetőpontja Rebekka és Brian toronyszobai jelenete, végső konklúziója pedig Rebekka csalódása, amikor rádöbben, hogy Ivanhoe semmibe veszi az ő szerelmét, és apja karjába ájul. Az opera Scott-olvasata szerint az *Ivanhoe* legfontosabb mondanivalója, hogy a társadalmi normák áthághatatlanok, és ezt Rebekka tragédiájának kidomborításával melankolikus belenyugvással fogadja el.

Ennek az operának minden gyarlósága ellenére megvan a kultúrtörténeti értéke. Értékes segítségnek bizonyul a Scott-művek hatástörténeti vizsgálatában, és képet nyújt a romantikus kor közönsé-

⁶⁷ Walter Scott: *Ivanhoe*. i. m. 78–79.

⁶⁸ I. m. 237–238.

gének ízléséről és igényeiről, talán jobban, mint a jobb minőségű, halhatatlan művek. A Scott-művekhez hasonló óriási, de az 1860-as évekre lecsengő közönségsikere azt bizonyítja, hogy a Scott-regényeknek az első olvasói generációban kialakult egy olyan olvasásmódja, amely a romantikus ízlés

hanyatlásával párhuzamosan szükségképpen elavult. A realizmus és a naturalizmus iránti olvasói igény nem tudott mit kezdeni a scotti regénytípussal. A XX. század új megközelítési módjai kellettek ahhoz, hogy Scott fokozatosan visszanyerje előkelő helyét az irodalmi kánonban.

I. számú melléklet
A Walter Scott regényeiből készült operák jegyzéke
 (regénycím, zeneszerző, operacím, évszám)

<i>The Abbot</i>			<i>Ivanhoe</i>		
Fétis	<i>Marie Stuart en Écosse</i>	1823	Parry	<i>Ivanhoe</i>	1820
			Bishop	<i>Maid Marian, or The Huntress of Arlingford</i>	1822
<i>The Antiquary</i>			Rossini		
Bishop	<i>The Antiquary</i>	1820	(pastiche)	<i>Ivanhoe</i>	1825
			Marschner	<i>Der Templer und die Jüdin</i>	1829
<i>The Betrothed</i>			Pacini	<i>Ivanhoe</i>	1832
Pacini	<i>Il Contestabile di Chester</i>	1829	Nicolai	<i>Il Templario</i>	1840
			Sari	<i>Ivanhoe</i>	1863
<i>The Black Dwarf</i>			Pisani	<i>Rebecca</i>	1865
Horn	<i>The Wizard</i>	1817	Castegnier	<i>Rébecca</i>	1882
			Ciardi	<i>Ivanhoe</i>	1886
<i>The Bride of Lammermoor</i>			Sullivan	<i>Ivanhoe</i>	1891
Adam	<i>Le caleb de Walter Scott</i>	1827	Lewis	<i>Ivanhoe</i>	1897
Carafa	<i>Le Nozze di Lammermoor</i>	1829			
Rieschi	<i>The Bride of Lammermoor</i>	1831	<i>Kenilworth</i>		
Damse	<i>The Bride of Lammermoor</i>	1832	Auber	<i>Leicester</i>	1823
Bredal	<i>Bruden fra Lammermoor</i>	1832	Donizetti	<i>Elisabetta al Castello di Kenilworth</i>	1829
Mazzucato	<i>La fidanzata di Lammermoor</i>	1834	Weyse	<i>Festen på Kenilworth</i>	1836
Donizetti	<i>Lucia di Lammermoor</i>	1835	Damse	<i>Kenilworth</i>	1832
			Loewe	<i>Emmy</i>	1842
<i>The Fair Maid of Perth</i>			Seidelmann	<i>Kenilworth</i>	1843
Bizet	<i>La Jolie Fille de Perth</i>	1867	Schira	<i>Kenilworth</i>	1848
Lucilla	<i>The Fair Maid of Perth</i>	1877	Badia	<i>Il conte di Leicester</i>	1851
			Caiani	<i>Kenilworth</i>	1878
<i>Fortunes of Nigel</i>			MacFarren	<i>Kenilworth</i>	1880
Bishop	<i>Nigel</i>	1823	De Lara	<i>Amy Robsart</i>	1893
			Klein	<i>Kenilworth</i>	1895
<i>Guy Mannering</i>			Schioma	<i>Kenilworth</i>	1920
Bishop	<i>Guy Mannering</i>	1816			
Bertin	<i>Guy Mannering</i>	1825	<i>The Lady of the Lake</i>		
Boieldieu	<i>La Dame Blanche</i>	1825	Bishop	<i>The Knight of Snowdon</i>	1811
			Rossini	<i>La Donna del Lago</i>	1819
<i>The Heart of Midlothian</i>			Rossini		
Bishop	<i>The Heart of Midlothian</i>	1819	(pastiche)	<i>The Lady of the Lake</i>	1825
Carafa	<i>La Prison d'Édimbourg</i>	1833	Vesque von		
F. Ricci	<i>La Prigione d'Édimburgo</i>	1838	Püttlingen	<i>The Lady of the Lake</i>	1929
Berlijn	<i>Le Lutin de Culloden</i>	1848			
MacCunn	<i>Jeanie Deans</i>	1894			
			<i>The Legend of Montrose</i>		
<i>The Highland Widow</i>			Bishop	<i>Montrose, or The Children of the Mist</i>	1822
Grisar	<i>Sarah</i>	1836			

<i>Old Mortality</i>			<i>Tales of a Grandfather</i>		
Bishop	<i>The Battle of Bothwell Brigg</i>	1820	Rossini		
			(pastiche)	<i>Robert Bruce</i>	1846
Peellaert	<i>L'exilé</i>	1827			
Bellini	<i>I Puritani</i>	1835	<i>The Talisman</i>		
			Bishop	<i>The Knight of the Cross</i>	1826
<i>Peveril of the Peak</i>			Riotte	<i>König Richard in Palästina</i>	1827
Horn	<i>Peveril of the Peak</i>	1826	Pacini	<i>Il Talismano</i>	1829
			Loewe	<i>Malek-Adhel</i>	1832
<i>Quentin Durward</i>			Costa	<i>Malekhadel</i>	1838
Laurent	<i>Quentin Durward</i>	1848	Adam	<i>Richard en Palestine</i>	1844
Gevaert	<i>Quentin Durward</i>	1858	Balfe	<i>Il Talismano</i>	1874
Maclean	<i>Quentin Durward</i>	1893			
			<i>Waverley</i>		
<i>Redgauntlet</i>			Rodwell	<i>Waverley</i>	1824
Gomis	<i>Le Revenant</i>	1833	Rossini		
			(pastiche)	<i>Waverley</i>	1825
<i>Rob Roy</i>			Dulcken	<i>Maclvor</i>	1865
Davy	<i>Rob Roy</i>	1818	Holstein	<i>Die Gastfreunde</i>	1852
Blanchard	<i>Diane de Vernon</i>	1831	Holstein	<i>Der Erbe von Morley</i>	1872
Curmi	<i>Rob Roy</i>	1832	Holstein	<i>Die Hochländer</i>	1876
Flotow	<i>Rob Roy</i>	1836			
De Koven	<i>Rob Roy</i>	1894	<i>Woodstock</i>		
Grieve	<i>Rob Roy</i>	1950	Flotow	<i>Alice</i>	1837
			Pacini	<i>Allan Cameron</i>	1849

2. számú melléklet

A Templárius librettójának átírata

Diszletek, szereplők, mozgások és események

I. felvonás 1–3. jelenet: Díszesen fölékesített nagy sátor, melyben az Ashbyben tartott harcjáték győzójének kell megkoszorúztatni. A háttérben a harcjátéki körszintér látszik.

1. jelenet: Hatalmas kórus dicsőíti az ismeretlen bajnokot: szász és normann lovagok, szász hölgyek, normann fegyveresek.

2. jelenet: Vilfred „bejő” leeresztett sisakkal, több Hírnök kíséretében, kik közül egyik pajzsát hozza ily felírással: KITAGADOTT, egy másik a borostyánkoszorút, a „harcjáték győzójének szántat”. A kórus tovább dicsőíti a bajnokot. Cedrik felszólítja, hogy válasszon a hölgyek közül: ki tűzze a homlokára a füzért? Vilfrid Rovenára mutat, Rovená boldog. A Hírnök Rovenának nyújtja a koszorút, Vilfrid pedig meghajol előtte, hogy a hölgy a koszorút homlokára (pontosabban sisakjára!) tűzhesse. Cedrik ismeretlenül is meghívja a várába. Mind elhagyják a színpadot.

3. jelenet: Brian, a viadal legyőzöttje, lép a színpadra, két szaracén rabszolgával. Parancsot ad Rebekka követésére. Amikor magára marad, hosszú monológba kezd kettős bánatáról: bajnoki vereségéről és reménytelen szerelméről. Ekkor megjelennek normann társai (valószínűleg inkább kémei), és felajánlják Rebekka elrablását. Brian hamar rááll, mert így bosszút állhat a szívtelen lányon, aki megvetette az ő szerelmét.

I. felvonás 4.–9. jelenet: Csarnok Cedrik várában; a háttérben kert. (Ez a színpadkép nem egyeztethető össze a szöveggel, amelyből nyilvánvaló, hogy a jelenetek a váron kívül játszódnak.)

4. jelenet: A szász hölgyek kara Rovenát dicsőíti, aki az ének végén lép be. Visszautasítja a dicséretet, majd elküldi őket, hogy gondjaival magára maradhasson. Monológjából megtudjuk, hogy az ismeretlen bajnokba szerelmes, pedig csupán sejtje, hogy régi kedvese az.

5. jelenet: Visszatérnek a hölgyek, Rebekkával és Izsákkal (utóbbi csupán díszletként jelenik meg). Rebekka védelmet kér Rovenától, mivel el akarták rabolni. Rovená befogadja őt.

6. jelenet: Brian normann és szaracén fegyvereseivel jön („óvakodva jönnek be, s halkkal beszélnek”). Kórusban éneklük, hogy kijátsszák és elragadják Rebekát, majd Brian elküldi őket, hogy lesben várjanak. Különfelé visszavonulnak, Brian egy Fegyvernökkel maga marad. Brian parancsára a Fegyvernök kürtjébe fúj, a várból válaszoló kürtszó hallatszík. Brian felveti a kérdést, hogy egy „hitetlen lány kedveért” az ősz Cedrik szembeszáll-e vele.

7. jelenet: Cedrik kijön a várból néhány fegyvertelen szolgálal. Meglepődik, hogy egy normann leereszkedik hozzá, hogy meglátogassa őt. Brian követeli, hogy Cedrik adja ki neki a hadizsákmányként tulajdonának tekintett „hitetlen lányt”. Cedrik beküld egy szolgát Rovenáért és Rebekkáért, hogy elmondhassák véleményüket.

8. jelenet: Megjelenik Rovená, kézen vezetve Rebekát, Izsák és a szász hölgyek kara. Rebekka és Izsák tiltakozik, Cedrik botrányt emleget. Végre Brian türelmét veszve kardjához nyúl, de közben Vilfrid is megjelenik, most már nyílt sisakkal. Hatásszünet, mindenki megdöbben, majd mindannyian kórusban énekelnek (Brian is) arról, hogy ki menti meg a lányt a gyalázattól. A Brian és Vilfrid közötti szó-párbajból megtudjuk, hogy Vilfrid hálát érez Rebekka iránt, mert egyszer megmentette az életét. Ekkor Brian a szín mögé kiált: „Elő!”

9. jelenet: Brian társai előrohannak, némelyek megragadják Rebekát, mások Cedrik szolgáit. A két párt kórusa egymásnak felelget. A zenében vívott csata végeztével Brian és néhány normann kivonszolja az ájult Rebekát (aki amúgy addig énekelt), a többiek visszatartóztatják a szászokat.

II. felvonás 1–2. jelenet: Szoba a torony felső részében a templáriusok zárdalakában. A hátszínen nyílt erkély. Két oldalajtó.

1. jelenet: Rebekka „andalogva jó, székhez tántorog, s reá ereszkedik”. Nehéz helyzetéről kezd mesélni, majd mintegy álmodozva felidézi, hogyan szeretett bele Vilfridbe sebei kötözése közben „a Jordán pálmái alatt”. Most látványos gesztusok következnek: „sóhajjal lankad”, amint ráébred a valóságra, „az erkélyhez szalad és visszaborzad” az alatta feltáruló mélységtől. Atyját hívja, majd zörejt hall. Azt hiszi, apja érkezik megmentésére.

2. jelenet: Brian bejön, a szerelmével zaklatja. Rebekka először ijedt, majd szembeszáll. Duettet énekelnek, közben Brian egyre inkább feldühödik. Végül „közelít Rebekkához, őt megragadandó”, mire a lány az erkélyre menekül, hogy levesse magát. E pillanatban trombitaharsogás jelenti a Nagymester jövetelét. A duett folytatódik, majd Brian dühösen kimegy, Rebekka pedig bemegy a belső szobába.

II. felvonás 3–4. jelenet: Fegyverterem a templáriusok lakában. A közép ajtón kívül előcsarnok, s kilátás a mezőre; két oldalajtó, melyek egyike az ítélőterembe nyílik, a vitézrend nagy címerével díszítve.

3. jelenet: „A csarnokban sok fegyveres nép. A rend vitézei bejönnek. Négy nagy kereszties kíséretében a Nagymester, Bemanoir Lukács, előtte a rend nagy zászlója vitetik. Előtte mindnyájan meghajlanak.” A Templáriusok kara győzedelmi dalt énekel, majd letérdelnek. Ekkor jön be Lukács, felállítja és harcra buzdítja őket a pogányok ellen. Izsák „sietve jó, s magát a Nagymester lábaihoz veti”, irgalomért esedezve. Amikor Lukács megtudja, hogy Brian elrabolt egy zsidó leányt, megengedi Izsáknak, hogy fölkeljen, és két templáriust elküld Brianért. Kivallatja Izsákot, s az elrabolt leányról kimondja, hogy boszorkány. A kar közben magyarázatokkal és ismétlésekkel kíséri a szólistákat (mint az ókori görög színjátékban). Brian „bejő, felhevülten s magánkívül”. Lukács és a kar szolongatja, de Brian nem védekezik, csak magában mondja, hogy nem bírja tovább. Amikor a kar törvényülésbe hívja, inkább elmegy. Lukács és a kar szavára a törvényterem ajtaja kinyílik. A kar tűzhalált kér a boszorkányra, majd Izsákkal együtt énekelnek az istenítéléről. Mindenki bevonul az ítélőterembe. „Izsák is odavonszolatik két ór által. Az ajtó bezáratik.”

4. jelenet: Brian magában vívódik, közben Rebekka örök közt s bilincsben áthalad a színen. Brian ekkor ajánlja neki, hogy istenítéletként párviadalt kérjen. Rebekát bevezetik a törvényterembe. Brian meg akar érte vívni, de közben a félelemtől „önkéntelenül térdre rogyik”. A templáriusok kijönek, egy hírnök ezüsttálcán kesztyűt hoz, mondván, hogy Briannak a másik fél nevében kell megvívnia. Ő először nem vállalja, de a kar gyávasággal vádolja, erre dühösen elveszi a kesztyűt. Együtt énekelnek, majd mind kimennek.

II. felvonás 5. jelenet: Csarnok Cedrik várában, mint az első felvonásban. Cedrik először egyedül, majd Vilfrid, végül Rovená is segít a békekötésben. Közös könyörgésükre Cedrik megbocsát fiának, és beleegyezik Rovenával kötendő házasságába. Duettek, majd hosszú tercett.

III. felvonás 1–4. jelenet: Tér a templáriusok lakja előtt, melynek hátsó részén torony. Jobbra máglya; balra rostélyos korlát a *vipályarai* [értsd: a vívópályára való] bemenettel.

1. jelenet: „Négy szaracén rabszolga a máglya mellett, kettőnek kezében szövétnek. A jobb oldalra nép gyülekszik. Induló zene közben jönnek a zárdalokból trombitások, hírnök a rend zászlajával, templáriusok és Lukács; azután Brian felfegyverzetten s lóháton.” A templáriusok kara és Lukács a boszorkány halálát kívánja. „Mindnyájan körülállják a tért; Rebekka kijő a lakból fegyveresek közt, hajai bomlottak, ruhája egyszerű fejér. Mozgalom a nép közt. Lukács, ki emelvényen áll, int, hogy az első jel adassék. Trombitaszó, majd szünet. A hölgyek és férfiak kara egymásnak felelget arról, hogy lesz-e, aki megvív érte. Közben Rebekát a máglyához vezetik, megszólal a második trombitaszó. Lukács halált kiált Rebekkára, két rabszolga megragadja őt, a másik kettő éppen a máglyát akarná meggyújtani, amikor lovon megérkezik Vilfrid. Rebekka leszökik a máglyáról, s térdreerogyik, amint felismeri Vilfridet. Rebekka és a hölgyek kara együtt énekel az ég küldöttéről.

2. jelenet: Vilfriden kívül Cedrik és Izsák is megjelenik. Brian megdöbben, hogy ismét legyőzőjével kell megküzdenie. Vilfrid leszáll a lóról, a két bajnok duettje, amely szextetté fejlődik (előbb Cedrik és Rebekka, majd Lukács és Izsák is csatlakozik). Lukács szövege szerint Brian arcán a félelem kezd „dülni”. Lukács és a kar biztatására a bajnokok kardot húznak, közben az összes szólista énekel. Végül mindketten lóra ülnek, benyargalnak a pályatérre, a férfiak követik őket.

3. jelenet: Rebekka, Izsák, a hölgyek, a nép és a rabszolgák maradnak a színen, imádságot énekelnek. Hátról a férfiak tudatja, hogy Vilfrid megölte Briant.

4. jelenet (finálé): A színpad újra megtelik, Cedrik szolgálói is csatlakoznak. Midőn Vilfrid megjelenik, Rebekka és Izsák a lábaihoz borulnak. Rebekka lázasan szerelmet vall Vilfridnek (oboakiséret mellett). A lovak istenhozádót mond neki, Rebekka apja karjaiba dől. A kar a bajnokot dicsőíti.

3. számú melléklet

Marini bevezetője

(Világ, 1842. július 2. 432-433.)

Ivanhoe Vilfrid, Cedric angolszász lovak fia, ki viszonyos (viszonzott) szerelemben áll Rowenával, Cedric gyámleányával, atyai tilalom ellenére hagyta el szülőföldjét s Európát, Oroszlánszívű Richárdot Palesztnába követve. Ez okért őt atyja az örökségből kitagadta. Keleten halálos sebet Rebekka zsidónő gyógyítá, a yorki Izsák leánya, ki minden remény és viszonzás nélkül halálosan [bele]szeretett az ifjú lovagba, s a közben a vad Brián, templomvitész szerelmes cseleitől üldöztették, kit ő állhatatosan visszautasított.

Mindezen személyek Angolországban találkoznak, hol a jelen színi előadás kezdődik. Vilfrid érényei, ki félve az atyai haragtól, eleinte titkolózik; Rowenának irántai viszonyos szerelme, Rebekka szerencsétlen szenvedélye az örökből kizárt lovaghoz, Briannak a szép zsidónő iránti dühös szerelme, a lánynak Brian által merényllett elragadtatása, s annak mint boszorkánynak máglyára ítéltetése – ezek azon tengelyek, mik körül a jelen drámai cselekvény forog.

(További tartalomismertetés után olvasható az operáról magyarul megjelent egyetlen kritika: „Ezen egész cselekvény Scott Walter regénye szerint van [fel]dolgozva. A helyzetek meglepők, a zene kellemes, sok helyen erőteljes, az érzelmek valódi lírai szenteséggel vannak kifejezve.”)