

AGRESSZÍV VISELKEDÉSFORMÁK A 20. SZÁZADI MAGYAR KÉKSZAKÁLL-TÖRTÉNETEKBEK – A MŰVÉSZETKÖZISÉG ÉRTELEMKONSTITUÁLÓ FOLYAMATA FELŐL

MÁTÉ ZSUZSANNA

Perrault 17. századi *A kékszakállú herceg* című meséje intertextuális viszonyaiban továbbélő szöveggé változott a 20. századi Kékszakállú-történetekben, így többek között Anatole France elbeszélésében, Balázs Béla misztériumjátékában és Esterházy Péter novellájában. Tanulmányomban e művek néhány intertextuális valamint kontextuális vonatkozása mellett, a művészetköziség felől is vizsgálom – kiemelten – Balázs Béla misztériumjátékát, a bartóki operát és Kass János 17 képből álló 1979-es illusztráció-sorozatát. Feltárva az irodalmi szöveg, a zene és a kép együttesében, a különböző médiumok közöttiségében a szemiotikai konfigurációkat, mint értelemkonstituáló folyamatokat, középpontban az agresszív viselkedésformák bemutatásával.

Balázs Béla *A kékszakállú herceg vára* című misztériumjátékának,¹ mely kismértékű rövidítéssel Bartók Béla operájának szöveggönyve,² mesei alapforrása: a francia Kékszakáll-monda 1697-ben megjelent irodalmi formája, Charles Perrault *Barbe Bleu* című meséje.³ A mesét feltételezhetően egy valós személy, a 15. századi Gilles de Rais marsall alakja 'ihlette'. A többi Rais-történethez viszonyítottan Pekár Gyula tényként értelmezi, hogy a marsall Jeanne d'Arc oldalán harcolt, hűséges védelmezője és hős katonája volt, majd hirtelen szörnyeteggé vált, végül 1440-ben az inkvizíció által⁴ kivégeztette. A valós vagy az inkvizíció pere révén koholt tettekből monda, a mondából mese keletkezett, alakját ismertté mégis Perrault meséje tette a 17. században, melyben „Kékszakáll a legszörnyűbb és a leggonoszabb a mesékben szereplő

¹ Balázs Béla: *A kékszakállú herceg vára*, Kass János rajzaival, Bóka László utószavával, Budapest, Magyar Helikon, 1960.

² Balázs Béla - Bartók Béla: *A kékszakállú herceg vára* (Kass János rajzaival, Kroó György utószavával), Budapest, Zeneműkiadó, 1979.

³ Perrault, Charles: *A kékszakállú herceg In. Csipkerózsza. Charles Perrault legszebb meséi*, Szerk. és ford. Rónay György, Budapest, Aqua, 1992.

⁴ Pekár Gyula: *A kékszakállú herceg és egyéb elbeszélések*, Budapest, Singer és Wolfner, 1909.

összes férjek közül.”⁵ A mai mese-értelmezések a „figyelmeztető-típusú”-ba sorolják,⁶ alakját az „állatvőlegény-típusba”.⁷ Pszichoanalitikus jellegű értelmezés Bruno Bettelheimé, aki a kulcs szimbólumát a férfi nemi szerveként azonosítja, mely azt jelképezi, hogy távolléte alatt a házába érkező vendégekkel a feleségnek „szexuális természetű kapcsolatai voltak”, miáltal e mese a nő hűségének próbája.⁸ E mese-értelmezést Gorilovics Tivadar megkérdőjelezi, hiszen az eredeti francia szövegből egyértelműen kiderül, hogy a látogatók mindannyian nők. Gorilovics szerint Kékszakáll egyszerűen kelepécét állít, hogy bizonyítsa: felesége nem tud ellenállni kíváncsisága erejének.⁹

Összehasonlításaim alapján e mesei narratíva három olyan lényeges motívumot hordoz, amely megtalálható a különböző művészeti ágakban megjelenő 20. századi magyar Kékszakállú-történetekben: a női kíváncsiságot, mely a férfi tilalma ellenében működik, megszegve a férjnek tett ígéretet. A másik motívum, amire a férj tilalma és a nő kíváncsisága irányul: a titkos szobák rejtélye. A harmadik pedig, a vérzés motívuma, mint árulkodó jelzése valamely bűnnek. A mesében a hetedik feleséget a kulcs vérvérese árulja el a férjnek tett ígéret megszegéséről, miszerint, ahogy vélhetően elődjei sem, ő sem tudott ellenállni kíváncsisága erejének. A 17. századi mesében a férfi agresszív viselkedését, a hetedik feleség megölésének szándékát a női kíváncsiság indítja el, mely egyben az ígéret megszegését tekintve, erkölcsi vonzattal is bír. A mese végén található „*Tanulságban*” (*Moralité*) segítséget ad Perrault az értelmezéshez, a kíváncsiságra vonatkoztatva nyújt erkölcsi útmutatást: „Lám, a kíváncsiság, bár sok szép percet ad, / Büntetlen csak ritkán marad; / Naponta láthatunk reá ezernyi példát. / Mert hát érzéseink vágyják a léha kéjt; / De szűnik tetten érve mindjárt, / S ilyen nagy árat mégsem ért.”¹⁰ A másik tanulságot Bruno Bettelheim mese-értelmezése fogalmazza meg: e történet a megbocsátás fontosságára is éppúgy figyelmeztet, mivel zárásában (a férj megölésével) Kékszakáll magatartását ítéli el, hiszen „emberségesebb erkölcs az, amely megérti és megbocsátja a (...) kihágásokat.”¹¹

⁵ Bettelheim, Bruno: *A mese bűvölete és a bontakozó gyermeki lélek*, Ford. Kúnos László, Szombathely, Corvina, 2000. 309.

⁶ Ccúry Andrea: *Charles Perrault* In. *Közelítések a meséhez*, szerk. Bálint Péter, Debrecen, Didakt Kft., 2006, 201.

⁷ Bettelheim 2000. 309.

⁸ Uo., 309-313.

⁹ Gorilovics Tivadar: *Kékszakáll – kérdőjelekkel* In. *Közelítések a meséhez*, szerk. Bálint Péter, Debrecen, Didakt Kft., 2006. 188-194.

¹⁰ Perrault 1992.

¹¹ Bettelheim 2000. 313.

A 17. századi mesében Kékszakáll agresszív viselkedésformájának lényege a büntetés, miáltal az ígéretet be nem tartót, a feleséget bünteti, az emberölés szándékával, amely azonban túlságosan nagyfokú az elkövetett vétséghez (tiltott kamra kinyitásához) viszonyítva. A mese zárásában Kékszakáll agressziója és a hetedik feleség testvéreinek agressziója (Kékszakáll megölésével) látszólag hasonló, azonban az érvényesített normatív illetve morális elvben alapvetően különbözik. Kékszakáll tilalma, a titkos kamra kinyitására vonatkozóan, egy 'önmagát védő, mert bűneit rejtő' törvény, egy egyéni norma; míg ezzel szemben a testvéreké, azaz a megbocsátás morális elvének számonkérése viszont, egy adott csoporté. Így a testvéreknek Kékszakállt azért kell megölniük, mert képtelen a megbocsátásra a kíváncsiságuknak ellenállni nem tudó felesége(k) irányába. Tehát a csoport morális elvének érvényesítése 'felülírja' az egyénét a mesezárásban.

A „normatív vagy morális” agressziótípust, Csányi Vilmos humánétológiai agressziótípus-leírását rávetítve e mesére, egyneműnek vélhetnénk a feleség testvéreinek (csoportot alkotó) agresszióját Kékszakáll megölése kapcsán, valamint a feleségeit megölő, csoporton kívüli Kékszakáll (egyéni) agresszióját.¹² E kétfajta agresszió, az emberölésre vonatkozó hasonlóság mellett, mégis igen különböző. Ha a közfelfogás agresszió-meghatározására tekintünk, akkor sem jutunk közelebb e kétféle agresszív viselkedésforma elkülönítéséhez: „Agressziónak nevezünk minden olyan szándékos cselekvést, amelynek indítéka, hogy – nyílt vagy szimbolikus formában – valakinek vagy valaminek kárt, sérelmet vagy fájdalmat okozzon.”¹³ Mivel e definícióban az agresszió megítélésének kritériuma a szándékosság, ám a mesében mindkét fél részéről a szándékosság nyilvánvaló. Ranschburg Jenő a szándékosság nehéz behatárolása miatt, inkább az emberi viselkedés morális tartalmát tartja kiindulópontnak az agresszió leírásában, mely e mesei történetre tekintve is alkalmazhatónak bizonyul a kétfajta agresszív viselkedésforma megkülönböztetésére. Az agresszív magatartások csoportosításában Ranschburg elkülöníti a „romboló, közösséggellenes, ún. antiszociális vagy a közösség és az egyén érdekeit szolgáló proszociális” agressziót. Ez utóbbi esetében a szerepkör illeszkedik az adott csoport kulturális elvárásainak keretéhez, valamint lényegesnek tartja, hogy „eszköz-e az agresszió vagy cél?”, instru-

¹² A „normatív vagy morális” agressziótípus gyakorlásakor „gyakran lépnek fel olyan társukkal szemben, akik az elfogadott viselkedési szabályoktól, szokásoktól, elvektől, normáktól eltérnek. A morális agresszió hátterében az embernek az a rendkívüli fontos és jellemző tulajdonsága áll, hogy erősen kötődik csoportjához és tulajdonképpen minden csoporton kívülivel többé-kevésbé szemben áll.” Csányi Vilmos: *Az emberi természet. Humánétológia*, Budapest, Vince Kiadó, 1999. 174.

¹³ Dr. Ranschburg Jenő: *Félelem, harag, agresszió*. Budapest, Nemzeti Tankönyvkiadó, 2004. 90.

mentális vagy indulati, megtorló jellegű-e?¹⁴ Ha ezen típus-leírást vesszük alapul, akkor a mesében Kékszakáll agressziója antiszociális és indulati, megtorló jellegű, míg a testvérek esetében proszociális és instrumentális jellegű agresszív viselkedésformáról beszélhetünk.

A 17. századi mesében Kékszakáll megbűnhődik, míg a női kíváncsiság, bár nem kívánatos viselkedés, nem kap büntetést. Ezzel szemben a kíváncsiság bibliai és mitológiai női megtestesítői még igen. Az ószövetségi Teremtéstörténet első nőalakja, Éva számára „kívánatos az a fa a bölcsességért” és gyümölcse „kedves a szemnek”, miáltal az első emberpár nem engedelmeskedik Isten tiltásának, a törvényadó, büntető és egyben gondoskodó Istennek, az úgynevezett második teremtéstörténetben. Az ószövetségi Lót felesége, pedig kíváncsiságának büntetéseképpen 'sóbálvánnyá változott'. A görög mitológia szintén első nőalakja, Pandora kíváncsi 'viselkedésformája', feltárva a hombár illetve a szelence titkát, szembeszegülve férje tiltásának, szintén súlyos büntetést von maga után. E két első nő kíváncsisága közvetett okává válik az egész emberiséget tekintve egyrészt a halálnak, a halál tudatában való létezésnek, másrészt a görög mitológiában a fáradság, a betegség, az öregség és a viszály szabadul rá az emberiségre és vigaszként a remény marad. A tilalom – kíváncsiság – büntetés hármasságából a 17. századi mesei narratívában kettő ugyanúgy megtalálható ezen ősi történetekben: maga a tilalom és az azt megszegő női kíváncsiság valamely titkos tudás elérése érdekében, azonban az újkori mese már nem bünteti meg a nőt kíváncsiságáért, hanem a megbocsátásra képtelen férfit.

A Kékszakállú-történet 20. századi magyar feldolgozásaiban Perrault meséje ott van a háttérben, csak éppen kifordítva. A kifordítás egyrészt az agresszió átváltozását jelenti, minthogy a nemek ellentétes polaritás-váltása mentén történik, többfajta típusú agressziótípust is megmutatva. A pólusváltás tőlünk nyugatabbra már egy évvel korábban megtörtént, gondolok itt a 20. század elején, az 1909-ben megjelent Anatole France *Kékszakáll hét felesége* (*Les Sept Femmes de la Barbe-bleue*) című elbeszélésére,¹⁵ mely ironikus módon fordítja ki az eredeti mesét és az agressziót a nőknek tulajdonítja, azok önzősége és rosszra való hajlamuk (erőszakosságuk, csalfaságuk, vagy éppen iszákosságuk) miatt.

Amíg a 17. századi mesében Kékszakáll agresszivitása áll a középpontban, majd a 20. századi irodalmi alkotásokban, Anatole France és Balázs Béla megjelenítésében (Bartók operájában, Kass illusztrációsorozatában) a női kíváncsiság agressziója kerül a középpontba, addig a század legvégének

¹⁴ Uo., 92.

¹⁵ France, Anatole: *Kékszakáll hét felesége* In. *Kékszakáll hét felesége és más elbeszélések*, Ford. Murányi-Kovács Endre, Budapest, Európa, 1959. 183-201.

magyar irodalmi alkotásaiban – Esterházy Péter *A kékszakállú herceg csodálatos élete* című, 1994-ben publikált novellájában¹⁶ és Bényei József *Kékszakállú elégiái* című, 1997-es verseskötetében¹⁷ – ismételten a férfi alakja köré összpontosul az agresszió, azonban már egy újabb árnyalatot és típust körvonalazva. Ugyanakkor mindkét századvégi művet intertextuális kapcsolatok hálója köti részben az eredeti meséhez, részben Balázs századeleji misztériumjátékához. Esterházy novellája egy igen meglepő felütéssel kezd, nemcsak a mesei kezdő-formula átírásával, hanem a „Boldogan élt, míg meg nem halt” mesei záróformulának a bevezetőben való alkalmazásával is. Másrészt a „boldogan élt” kezdő sommázata egyrészt Kékszakállú nevének (a mesében és a misztériumjátékban rögzült) intertextuális relációjával áll éles ellentétben. Valamint ellentétben áll az Esterházy-novella lehetséges világával, a főhős (Kékszakállú) tényszerűen felvonultatott életeseményeivel is, akár zsidóként való elhurcolására gondolunk vagy a 1945 utáni eseményekre, a belépésére a kommunista pártba vagy a börtönbe zárására Rákosi alatt.¹⁸ A novella elején Kékszakállú zongora szakos hallgató, akinek ifjúkori pajtása Don Juan és Casanova volt, és aki tanulmányait Bartóknál kezdte. Az életesemények idősíkváltáson és szabad asszociációkon alapuló felsorolásában egymásra montírozódik az individuuum hivatásválasztási és magánéleti szférájának rétege, kiemelten a változatosságában abszurd, párkapcsolati útkeresések és szexuális szokások leírásával. Hatásuk egy feszültségen alapul, a meghökkentő nemi identitásváltások és szexuális szokások ténye valamint azok szenttelen hangú leírása közötti feszültségen. Majd minderre ráépül az 1940-es évektől a rendszerváltásig tartó történelmi és politikai változások legfontosabb eseményeire történő utalások füzére. A szöveg ez utóbbi rétege provokatív módon nem veszi tudomásul a mindenkori befogadónak a történelmi és társadalmi, politikai folyamatokban való tájékozottságát, viszont képes reprezentálni a személyes életszféra és a történelmi, társadalmi, politikai események irracionális egymásba-fonódottságát. Az egymásra-montírozást a rétegek azonos minősége tartja össze: Kékszakállú hivatásbeli útkeresése valamint nemi identitásának változtatása, udvarlási, szexuális, párkapcsolati szokásai, életeseményei éppolyan kaotikusak és abszurdak, mint a történelmi, társadalmi és politikai élet eseményei. Ebben a novellában az egyéni agresszió egy újabb árnyalattal bővül, mégpedig a humorral. Kékszakállú agressziójának humorforrása a féltékenységi jelenet, mely a jogi nyelvezet, a mesei retorikai áthal-

¹⁶ Esterházy Péter: *A kékszakállú herceg csodálatos élete* In. Esterházy Péter: *Írások*, Budapest, 1994. 533-542.

¹⁷ Bényei József: *Kékszakállú elégiái*, Miskolc, Felsőmagyarország Kiadó, 1997. 538-541.

¹⁸ Esterházy 1994. 533-534.

lás illetve az agyonütöttség státusának feszültségein, ellentétességén alapul és akkor nyilvánul meg, amikor „Kékszakállút fölszarvazták.

A nevét akarom tudni! – hörögte.

Ha agyonütsz, se tudom megmondani – vont vállat a kikapós asszonyka, mire a férfi tüstént agyonütötte, a kárvallott pedig erre azonnal átadta a kért információt, tehát, ez a lényeg!, hazudott volt annakelőtte.”¹⁹ A novella vége, a Balázs-Bartók-féle szöveg illetve opera értelmezési tendenciáit sorolja fel a herceg életuntóságának tételeiként. Kékszakállú beleunt „Juditba (...) konkrétan az asszony és a férfi örök harcába, az asszonyba, aki szinte azonosulni akar a szeretett férfival, kifürkészve minden rejtett titkát, és beleunt a férfiba is, akit a tartózkodás, a magány feloldhatatlan parancsa titoktartásra kényszerít, mert ha legbensőbb, szemérmesen őrzött titkait is leleplezné, akkor önmagát adná föl, és beleunt a soha meg nem lelhető ideálba, aki nem akarja a titkok titkát kiánsni, aki szereti Lohengrin-Kékszakállút, úgy ahogy van, véres, fájdalmas, könnyes, talán bűnös titkaival egyetemben, mert Kékszakállút is csak úgy lehet szeretni, ha elfogadjuk a kínyzókamrákat, a könnyező várfalakat és a véres tövű rózsákat s bánatának vért harmatozó felhőit, (...)”²⁰ „Amikor eljött az ideje, a Kékszakállú herceg meghalt. Ehhez most mit fűzök hozzá? Tán hogy a szakállába temetkezett? Mikor már nem volt Kékszakállú, a helyén úr támadt, milliméterre olyan formájú, mint volt a herceg. A továbbiakban az emberek ezt a semmit nevezték Kékszakállúnak (a szakáll kéksége miatt).”²¹ Esterházy novellája, egyfajta posztmodern záró-akkordként, az intertextuális relációk eredményeképp, a Balázs-Bartók Kékszakállú-történet értelmezésének értelmezése, ugyanakkor ironikus és groteszk végpontja is e történetnek, éppen a meguntsága révén.

Bényei József *Kékszakállú elégiái* című kötetében, a hét ajtó mindegyike egy-egy Balázs Béla idézet-részlettel nyílik meg, intertextuális relációkat létrehozóan, s valamennyi a férfi lelkiállapotának önmarcangoló fejtegetéseiről szól. A kötet az ajtók révén hét fejezetre tagolódik, mögöttük egy-egy verssel teli szobára bukkanunk, melyek hangulatukban, témájukban követik az adott Balázs-idézetet. A VII. ajtó rejti a kötet címadó költeményét, *Kékszakállú elégiáim* címűt, további kisebb elégiákra tagolódva, melyek mindegyike csupa negatív szót tartalmaz: halál, gyászinduló, halott, fonnyadt, szikkadt, sebzett, vérző, foszló és a vér, mint motívum végig jelen van. A kötet egésze Kékszakállú magányát, bánatát, hidegségét, helyzetét egyes szám második személyhez szólóan beszéli el, ám önemésztő, önmarcangoló kérdéseire

¹⁹ Uo., 538.

²⁰ Uo., 541.

²¹ Uo., 542.

választ sosem kap. Itt Kékszakállú agressziója tulajdonképpen önmaga ellen fordul, melyet autoagresszióknak²² is tekinthetünk.

A továbbiakban középpontba helyezem a szegedi születésű Balázs Béla 1910-ben írt misztériumjátékát,²³ párhuzamosan Bartók 1918-ban bemutatott operájával²⁴ és a szintén szegedi születésű festő, grafikus, illusztrátor és szobrász Kass János 1979-ben megjelent 17 illusztrációjával, elemzésem az értelemkonstituáló folyamatokra irányul a szó-kép-zene együttesében, egy konkrét példán, az agresszió viselkedésformáin keresztül. Írásomban a vizsgált korpusz a Zeneműkiadó gondozásában, 1979-ben megjelent *A kékszakállú herceg vára* című könyvének szövegközlése – a bartóki opera szövegkönyve lényegesen rövidebb az eredeti balázi misztériumjáték szövegénél –, néhány kiemelt kotta-részlettel és az illusztrációk teljes képanyagával egyetemben.²⁵ A befogadás értelemalakító folyamata e kötet alapján igen összetett, mivel egyidejűleg kínálja fel szöveg, kép és a zenerészlet komplexitását. Mindemellett Bartók Béla operájának teljes zenei anyagára is utalok.²⁶

²² Csányi 1999. 175.

²³ Balázs Béla 1910-ben fejezte be misztériumát, mely a Színház című lap április 20-ai és június 13-ai számában meg is jelent. Vö: Balázs – Bartók 1979. 49. 1912-ben a Nyugat kiadásában Balázs *Misztériumok* című kötetének első darabjaként volt olvasható, ez tekinthető *A kékszakállú herceg vára* eredeti szövegének. Újabb kiadása: Balázs 1960.

²⁴ Kroó György zenetörténész a bartóki opera keletkezéstörténetet így foglalja össze: „Az író eredetileg Kodálynak szánta, még 1910-ben fel is olvasta neki darabját. Bartók is jelen volt a felolvasáson és a téma őt ragadta meg.” A darabot Bartók 1911-ben még „nyitva hagyta”, egy év múlva már sikerült kialakítani a ma ismert koncepciót, a végleges, ma is ismert forma pedig, 1918 tavaszán született meg. Balázs Béla szövegét Bartók Béla csak kismértékben rövidítette. Bartók operáját 1918. május 24-én mutatták be a budapesti Operában. Balázs – Bartók 1979. 49-50., Kroó György: *Bartók-kalauz*, Budapest, Zeneműkiadó, 1980. 60.

²⁵ Balázs – Bartók 1979.

Kass Jánost 1960-ban bízta meg a Helikon kiadó *A kékszakállú herceg várának* illusztrálásával, ekkor készült az első változata az illusztrációknak: Balázs Béla: *A kékszakállú herceg vára*, Kass János rajzaival, Bóka László utószavával. Budapest, Magyar Helikon, 1960. Jelen tanulmányban a második változatot, a Zeneműkiadó 1979-ben megjelentetett illusztráció-sorozatát elemzem, melyben Kass a főalakok arányait kismértékben változtatta meg, a színszimbolikát változatlanul hagyta, a kínyzókamra, a fegyveres-ház és a virágoskert az 1960-as képekhez képest egy formai leegyszerűsödés jellemzi, az 1979-es sorozatot összességében egy erőteljesebb stilizálás, archaizálás és letisztultság jellemzi.

²⁶ Bartók Béla: *A kékszakállú herceg vára, op.11. opera egy felvonásban*, A Budapesti Filharmóniai Zenekart Ferencsik János vezényli, Judit: Palánkay Klára, Kékszakállú: Székely Mihály. Hungaroton, HCD 11001. Budapest, 1991.

A primordiálisnak tekinthető alapmű, Balázs Béla *A kékszakállú herceg vára* című, ütemhangsúlyos nyolcas ritmusokba szedett, a verses meséhez is hasonlítható misztériumjátéka a perrault-i történetet erőteljesen átírja és kifordítja, mivel itt a feleség szerelmének próbatétele kerül a középpontba, másrészt a nő válik kíváncsisága okán, agresszívvé. A misztériumjáték ugyanakkor megtartja a 17. századi mese hármas alapmotívumát: a kíváncsiságot, a titkos szoba illetve szobák rejtélyét és a vérzés motívumát, azonban ez utóbbit szintén kifordítja, mivel itt a vérzés nem a feleség ígéretmegszegésének áruló jele, hanem Kékszakállú korábbi bűneit sejteti a hat ajtó mögötti vér-motívum.

A misztériumjáték kontextuális háttérében Balázs Béla első terjedelmesebb és Babitsnak, 1908-ban megjelent kritikája révén is ismertebbé váló művészetelméleti munkája, a *Halálesztétika* áll, melyet a babitsi kritika naivnak, affektáltként, eredetiséghajhászonak és szakadozottnak látott.²⁷ A hazai recepciótörténetből ketten is kiemelik a *Halálesztétika* kapcsolódási pontjait e misztériumjáték vonatkozásában, egyrészt a mese, mint esztétikai kategória kapcsán,²⁸ másrészt Balázs halálfelfogása felől.²⁹

A *Halálesztétikában* Balázs rokonítja a művészetet és a halált. Szerinte a vég juttat öntudatra, a halál vagy annak valamely formája által tudunk arról, hogyan élünk. Miáltal az életet a halandó ember saját élethatárának érzése, az elmúlás tudata képezi entitássá és egésszé: „A halál az élet formája. A vége, mint kontúr a rajzé, a határa az alaknak, mely a formáját adja.”³⁰ „Élethatáraink érzése: az egész megérezése.”³¹ Az „élet öntudatának”³² nevezi a művészetet, mivel a művészeti alkotások lezártágukban, azáltal, hogy egészet alkotnak, a halált, a véget jelenítik meg, így lesz a művészet feladata, témájától függetlenül, a vég felőli egésszé levésnek metafizikai megjelenítése. E halálfelfogás és e művészetfelfogás felől (is) értelmezhető a misztériumjáték zárása: a szerelmet is, ahogy az életet, csak a lezártága, a vége felől

²⁷ Babits és Balázs Béla (*Levelek, cikkek, tanulmányok*), szerk. Téglás János, Budapest, 1988. 17.

²⁸ Sófi Boglárka: *Csend. Most a Halálesztétika szól hozzátok...* Ex Symposion, 2010. 71., 9-17.

²⁹ Győri Orsolya: *A vég és határoeltság szerepe Balázs Béla Halálesztétikájában és A Kékszakállú herceg várában.*

(<http://www.filmnett.ro/cikk/1179/a-veg-es-hataroltsag-szerepe-balazs-bela-halalesztetikajaban-es-a-kekszakallu-herceg-varaban> 2010. 03. 15.

³⁰ Balázs Béla: *Halálesztétika* = BALÁZS Béla, *Halálos fiatalság. Drámák, tanulmányok*, szerk. Fehér Ferenc és Radnóti Sándor, előszó: Fehér Ferenc, Budapest, Magyar Helikon, 1974. 294.

³¹ Uo., 299.

³² Uo., 292.

láthatjuk meg egészében és megformáltságában, ahogy Judit is, a szerelem elmúltával, alakjának a múlt asszonyai közé kerülésekor tudja meg, hogy valójában ő volt Kékszakállú számára a legszebb asszony. Balázs *Halálesztétikájában* a vég entitásképző erő, mert általa a lehatárolt életegész nyer formát és értéket, s mindezt szinte konkretizálja misztériumjátékában.

Az 1907-es keletkezésű művészetelméleti munkájában, *Halálesztétikájában* Balázs Béla felvázolja azon utakat, kísérleteket és megoldásokat, melyeket művészként, íróként be fog járni – Fehér Ferenc e megállapításának³³ reprezentáns példája a három év múlva született *A kékszakállú herceg vára* c. misztériumjátéka. További értelmezésével egyetértve: „Ha igaz is, hogy a művészet az örökkévaló lét, az élet a halandóság, ha igaz is, hogy éppen ezért az esztétika *halálesztétika* (az élet halandóságának és a mű örökkévalóságának esztétikája), a művészet mégis *az élet öntudata* – veszi át a fáklyát a romantikusoktól -, következőképpen csak a *fájdalom művészete* lehet.”³⁴

A Halálesztétika első része szerint, ami lényegi, az el van zárva az ésszerű vizsgálódás elől, így a művészet feladata nem lehet más, minthogy titokzatos módon mozgósítson az emberben egy metafizikai ösztönt, melynek létezését éppen a racionális megismerés hiányosságaiból táplálkozó, a világ egészének megismerési vágya jelez.³⁵ E metafizikai ösztön megnyilatkozása pedig, az „élet transzcendenciájának érzése”,³⁶ melyet a művészet hivatott éreztetni: „Érzése annak, hogy az életjelenségek képsorozata körülöttünk, megfejthetetlen hieroglifák sorozata, melyek kinyilatkoztatásai valaminek.”³⁷

Balázs Béla napjainkig ívelő misztériumjáték-értelmezései e „hieroglifák”, mint szimbólumok megfejtésének sorozata is egyben. Azaz Kékszakállú vára, a férfi lelki-mentális tereként értelmezhető, egy élő 'organizmus'-ként, melynek nyirkos faláról könny csepeg és néha felsóhajt, s minden szobájában megjelenik a vér. A vér, a vérzés már egy újabb szimbólumként értelmezett, mégpedig többnyire Kékszakállú múltjának bűnyomaiként. Továbbá a napszakok, a titkos szobák jelképes tartamai, azok kinyitásának ténye, mint a múlt feltárása és egyben Kékszakállú személyiségének teljes megismerését is

³³ Fehér Ferenc: *Narcisszusz drámái és teóriái* In. Balázs Béla: *Halálos fiatalság. Drámák, tanulmányok*, szerk. Fehér Ferenc és Radnóti Sándor, előszó: Fehér Ferenc, Budapest, Magyar Helikon, 1974. 24.

³⁴ Uo., 26.

³⁵ A „metafizikai ösztön” és a „transzcendencia érzése” fogalmainak tágabb szövegkontextusát értelmezi Mihály Emőke. Vö: Mihály Emőke: *„Mint nyugtalanító, titkos gondolatok élnek...” Balázs Béla elméleti írásainak egy mai megszólítása*, Kolozsvár, KOINÓNIA, 2008, 41-47.

³⁶ Balázs 1974. 293.

³⁷ Uo., 290.

jelképezhetik. A hetedik ajtó mögött a múlt asszonyai: a régebbi szerelmek. A csend pedig, talán a halál szimbóluma. Az asszonyok napszakok szerinti elnevezése arra is utalhat, milyen mélyre jutottak Kékszakállú lelkében, illetve megismerésében, vagy arra, hogy mely életszakaszban voltak e nők a férfi társai. A különböző olvasatokra,³⁸ akár az életrajzi tények felől vagy a kontextuális kapcsolatokat feltárva, a szimbólumok tipológiája, vagy netán a pszichoanalízis felől közelítve: azaz a többféle olvasatra és értelmezésre e szimbólumok hermeneutikai feltölthetősége ad lehetőséget.

A hatások hátterére is utalva és egyetlen, a sötétség – világosság – sötétség jelképrendszerét kiemelve a továbbiakban, előzetesen megjegyzem, hogy e szimbólum Balázs Béla népszerű kortársának Maeterlinck, belga drámaíró *Ariane et Barbe-bleue* című, 1901-ben megjelent drámájának hatását jelzi. Maga Balázs Béla is elismerően írt e drámaíróról.³⁹ Jean Stranobinski értelmezésében Maeterlinck a „régii asszonyokat” búcsúztatja drámájában, akik nem haltak meg, ahogy Balázs misztériumjátékában sem.⁴⁰ Bóka László irodalomtörténész hasonlóan ezen életrajzi kontextus felől értelmezi a misztériumjátékot: Balázs Béla a szerelemben szabad ifjú és az érett, házastársat kereső férfi életszakaszai közötti válságos, átmeneti időszakot szedi versebe. A Kékszakállú herceget a mohó ifjúság jelképeként aposztrofálja Bóka, majd „társat kereső férfinék” nevezi, aki szíve titokzatos, „szörnyű panoptikumában” őrzi régi szerelmeit, és aki számára „... ami tegnap hódítás volt, ... mára súlyos, jövátéhetetlen emlékké válik”.⁴¹ Ezen életrajzi párhuzamon túl, meglátásom szerint a másik lényeges közös elem a két drámaíró művében: a fény és a sötétség szimbolikája, ugyanakkor Balázs Béla szimbolikája mélyebb, mint belga kortársáé. A két, hatáspárhuzamba állítható irodalmi műből készült opera, Messiaen Dukas egyetlen, Maeterlinck drámája alapján, 1907-ben írt operája, illetve Balázs misztériumjátékának szöveggönyvére írt bartóki opera zenei kompozíciója, mindkét opera kompozicionális és axiológiai alapelemként használja e szimbolikát.

³⁸ Sófi Boglárka a *Halálesztétika* mesével foglalkozó passzusaiival hasonlítja össze a misztériumjátékot, melyben a mese inkább esztétikai kategóriaként taglalt, s nem műfaji. A csend szimbólumát pedig, a halállal azonosítja. Vö: Sófi 2010. 9-17. Győri Orsolya esszéisztikus írásában a végesség érték- és formaképző elvét és a halál tudatosításának művészeti szerepét mutatja be. Vö: Győri 2010. Bóka László irodalomtörténész a személyes élet történéseiből indítja értelmezését. Vö: Balázs 1960. 59-75.

³⁹ Balázs Béla: *Maeterlinck*, Nyugat, 1908. 8. 446-454.

⁴⁰ Stranobinski, Jean: *Ariadné és Kékszakáll, avagy a hasztalanul visszanyert szabadság*, Nagyvilág, LIV. 2009. 3, 254-259. Ford. Lőrinszky Ildikó, 255-258.

⁴¹ Balázs 1960. 59-75.

Feltárásaim alapján, Maeterlinck hatása mellett, valamint a *Halálesztétika* című művére vonatkozó, művészetelméletét saját műalkotásában pragmatizáló párhuzamokon túl, Balázs Béla metafizikai felfogásából is táplálkozik e misztériumjáték. Több írásában is, hasonlóan az akkori szellemi társakhoz, így az 1911-ben a Szellem folyóirat köré csoportosultakhoz,⁴² saját korának pozitivismusával állítja szembe a metafizikai ösztönt, mint egyfajta metafizikai tapasztalatot, melynek utolsó megnyilvánulását a „romantikus világnézet”-ben véli meglátni. Az utolsó nagy metafizikus és romantikus művésznek Hebbelt tartja, ahogy azt *A tragédiának metafizikus teóriája a német romantikában és Hebbel Frigyes* című, illetve *Dialógus a német romantikáról* című, a Nyugatban 1908-ban megjelenő tanulmányaiban, valamint 1909-ben, Hebbelről írt doktori értekezésében látja.⁴³ Nem véletlen, hogy Balázs meséjének főhősnője a Judit nevet kapja, mégpedig Hebbel drámája nyomán. Másrészt Hebbel és Balázs műve közötti alapvető párhuzam a női agresszió megnyilvánulása, ám egy sajátos sorsvonalra felfűzőtként és az agressziót egy instrumentális funkcióba helyezve. Hebbel Juditjánál az agresszió a földi erkölcs és az isteni törvények szembenállását indukálja, az ellenség vezérének, Holofernest elcsábításakor és megölésekor: „Ha az Isten közém és tettem közé a bűnt helyezi, ki vagyok én, hogy ellenálljak neki?” Balázsnál a női agresszió Judit sorsvonalát alakítja: az 1. ajtótól az 5. ajtóig feladatának érzi, hogy a várba fényt, világosságot vigyen, szemben Kékszakállú sötétségre predesztinált sorsával, mivel várát (lelkét) azonosíthatjuk a férfi lelki, érzelmi elhagyatottságával, magányával, korábbi bűneinek súlyosságával, mindazzal, melyet Kékszakállú várának sötétsége jelképezhet. Majd az 5. ajtó drámai fordulópontja után a női kíváncsiság agressziója lesz az az eszköz, mely felülírja Judit ’fényhozó’ sorsát, és további sorsává már a sötétséget teszi. Ezáltal a nő sorsvonala ellentétesre fordulva nem lesz más, mint a férfié. E sorsvonal beteljesítéséhez, az ismételt sötétségbe merüléshez alkalmazta Balázs dramaturgiai eszközként Judit női kíváncsiságát és azt agresszívvé, felfokozottá tette.

Lehet-e megváltó a szerelem? E későromantikus és egyben metafizikus kérdésfeltevésre Balázs-Bartók-Kass válasza egybehangzóan: a nem. A verbális (Balázs szöveggönyve), a zenei (Bartók operájának zenei anyaga) és a vizuális (Kass illusztrációi) médiumok intermediálítása, emellett maga az opera műfaja, mely önmagában szintén mindhárom médiumot ötvözi, a saját maguk formai és eszköztára révén a női és férfi sorsvonal alakulástörténeté-

⁴² Máté Zsuzsanna: „Szép eszéről, szép lelkéről...” *Tanulmányok a fiatal Fülep Lajosról és művészetfilozófiájáról*, Szeged, JGYTF Kiadó, 1995. 40-43.

⁴³ Mihály Emőke monográfiája elemzi e fiatalkori, metafizikus művészetelméleti írásokat. Vö: Mihály 2008. 39-78.

nek rendszerbe foglalt ritmusát, ellentételezettségét, majd hasonulását jeleníti meg és csak annyi jellemre, egyéniesítésre van szükségük az egyes médiumoknak, amennyivel ez a drámai sorsgeometria alakítható. S ezen alakítás egyik lényeges eszköze lesz a megváltozott természetű agresszió, a női kíváncsiság agressziója, mindhárom médiumban.

A misztériumjáték a Regös prológusával kezd, a „Hol volt, hol nem volt: kint-e vagy bent?” talányos kérdése után mintha a 16. század végén járnánk és Shakespeare *Ahogy tetszik* darabjából a méla Jaquest⁴⁴ hallanánk:

„Ím, szóla az ének,
Ti néztek, én nézlek.
Szemünk pillás függönye fent:
Hol a színpad, kint-e vagy bent,
Urak, asszonyosságok?”⁴⁵

Kass János első illusztrációjának reneszánsz ruhába öltöztetett, lantot pengető énekmondója ezt a hangulatot idézi meg, Bartók operája viszont e prológus helyett egy négysoros, a magyar népdalra emlékeztető hangszeres előjátékkal teremti meg a komor hangzású, „balladaszerű” atmoszférát, s keretként e dallam majd visszatér az opera utolsó ütemeiben.⁴⁶ Az opera valamennyi mediális összetevőjét organizáltan építi fel, a zene, a szöveg és a színházi jellegű látványvilág (melyet a szerzői instrukciók pontosan leírnak) teljes konfigurációjában.

Balázs misztériumjátékában a szerelmi próbán van a hangsúly, mely a herceg várában lévő ajtók kinyitásán és az azok mögött megbújó, jelképes tartalmakkal való szembesülésen alapul. Másrészt e struktúrát szervező alapelem, mely jelzi a dramatikus fordulatokat, értelemkonstituáló és scenikus funkcióval is bír. A bartóki opera zenei szerkezete – az előjáték mellett – szintén a hét ajtnak megfelelő hét jelenetre tagolódik. Hasonlóan Kass János illusztráció-sorozatában, az ajtók dramatikus és értelemkonstituáló funkcióba helyezettek. Kass János így írt erről: „A könyv lapjait ajtóként fogtam fel és ez a szerkezet követi az eseményeket. Az ajtók, akár drámai csomópontok, közrefogják a két szereplő közt végbemenő lelki folyamatot.”⁴⁷ Kass János 17 illusztrációjából öt utal közvetlenül az ajtók mögötti jelentés-

⁴⁴ „Színház az egész világ, / És színész benne minden férfi és nő: / Fellép s lelép: s mindenkit sok szerep vár.”

⁴⁵ Balázs – Bartók 1979. 6.

⁴⁶ Balázs – Bartók 1979. 6-7., Kroó 1980. 63.

⁴⁷ Kass János: *Gondolatok a könyvillusztrációról = Szemiotikai szövegtan 7. A multimediális kommunikátorok szemiotikai textológiai megközelítéséhez*, szerk: Petőfi S. János – Békési Imre – Vass László, Szeged, JGYTF Kiadó, 1994. 13.

tartalmakra, a kínzókamra, a fegyveres-ház, a kincses-ház, a virágoskert és a régi asszonyok képi megjelenítésére. A sorozat hat képe emellett csak Juditot ábrázolja. Az első Juditot ábrázoló kép háttérben az első ajtó „vérvörös négyszöge” (elnyújtott vörös téglalapként) van a háttérben,⁴⁸ majd további négy képen az izgatott, dinamikus, valamelyik ajtó kinyitása felé siető Juditot láthatjuk, míg az utolsó képen pedig, a palástot és gyémántkoronát viselő „legszebb asszony”-t, aki mögött becsukódik a hetedik ajtó. Kass képeinek vonalvezetése, színdinamikája (kék, vörös, fehér és fekete vagy valamilyen kombinációjuk), a figurák mimikája, gesztusai egyrészt tolmácsolják a drámai eseményeket, a lelki folyamatokat és a motivációkat, másrészt pedig felülírják, kiegészítik vagy hangsúlyozzák a szöveg egyes részeit. Kass János szín-szimbolikája, idézve a művészt, a „két ellentétes nem örökös párharca, a fekete-fehér, a pozitív-negatív. Első perctől világos volt, hogy az indulatokat színnel kell kifejezni. A kék, vörös, fehér és fekete kontrasztjából épült fel az egymást követő grafikai lapok ritmusa.”⁴⁹

Baláznál és Bartóknál a szerelmi próbának (összefüggésben az ajtók kinyitásával) értékmérője, azaz a szerelem teljességének illetve a szerelem lassú meghalásának és ez utóbbival párhuzamosan a nő kíváncsiság növekvő agresszív erejének a jelzője nem más, mint a sötétség – világosság – sötétség szimbolikájának alakulástörténete. Mind a misztériumjáték, mind az opera esetében e szimbolika határozza meg azt a belső dinamikus kompozíciót, mely együtt mozog a szerelmi próba folyamatával, azaz az ajtók kinyitásának dramaturgiájával és azok értelemkonstituáló folyamatával. A bartóki operát elemző Lendvai Ernővel egyetértve, a művet a „fény és sötétség, a nap és az éjszaka, az élet és a halál szimbolikája foglalja keretbe. Az opera az »éjből« merül fel, hogy folytonos emelkedéssel – az 5. ajtó feltárulásakor, Kékszakállú birodalmának lenyűgöző »fény-akkordjában« érje el tetőpontját, majd a színpad fokozatos elsötétedésével az éjszakába hulljon vissza ismét. A fény és a sötétség polarításai között megrajzolt formaívét a mű híd-szerkezete is követi, amely a jeleneteket hasonló piramis-formába tornyozza: középre rendezve a három pozitív képet (a 3 – 4 – 5. ajtót), míg a negatív jelentésűeket (az 1 – 2. és 6 – 7. ajtót) a mű szárnyain helyezi el. (...) A mű legfőbb hangnemi axiómája a fisz és C ellenpólusoknak a sötétséggel, illetve a fénnel való azonosulása. (...) Az opera mélypontja, a darab kezdetének és végének »éjtémái« ennek megfelelően a fisz-pólusban gyökereznek, a mű kulminációja az 5. ajtó »fény-témája« – viszont a C-pólusból robban ki. (...) Bartók nem-

⁴⁸ Balázs – Bartók 1979. 13.

⁴⁹ Balázs – Bartók 1979. 13.

csak a *fisz* és *C* ellenpólusokat helyezi szembe egymással, hanem a *la* és *do* – a *moll* és *dúr* – *pentatóniát* is. Ezek képviselik a műben a *legfundamentálisabb* hangzási képleteket.”⁵⁰

A továbbiakban a szöveg-zene-kép együttesében a szerelmi próbatétel folyamatát, a szerkezet építkezését (az ajtók kinyitását, a benti látványt és a kiáramló fényt), a belső szerkezetet adó sötétség – világosság – sötétség szimbólumának változását mutatom be, az értelemképződés folyamatával együtt, egyben jelezve az instrumentális funkcióba helyezett női kíváncsiság agresszivitását is. Egy multi- és intermediális befogadási tapasztalat összegzésére teszek kísérletet, mely az egyes médiumokban és a médiumok közöttiségében, a befogadói helyzet folytonos újrapozicionálásával jár együtt. Ugyanakkor nem töltöm fel az adott szimbólumokat konkrét jelentéstartammal, ahogy az eddigi értelmezések gyakorlata mutatja (pl. a férfi és a nő örökös harcáról, a férfilelek – ajtók mögötti – rejtett tartalmairól, stb.).

Balázs misztériumjátéka és Bartók operája egyetlen párbeszédre épül egy lassan változó színpadi háttérben, melyet Balázs Béla szerzői instrukciói igen pontosan leírnak, megnevezik az ajtó mögötti látványt, leírják a szereplők mozdulatait, illetve a kiáramló fény színét és erősségét. Kass János képei ugyan az illusztráció műfajába tartoznak, mégsem a szövegnek alárendelten jelennek meg, hanem van, amikor felülírják a szöveget, van, ahol előkészítik és van, ahol hangsúlyoznak, kiemelnek egy-egy értelmezési lehetőséget, de van, ahol éppen sűrítik azokat. Érzékileg (látvány formájában) szerveződik az értelem a sorozat egészében, miáltal a képek nemcsak a szöveggel állnak interreferenciális kapcsolatban,⁵¹ hanem a sorozat – képeinek egymás közötti viszonylataik révén – olyan értelemkonstituáló relációkat teremtenek meg, melyek a szövegtől függetlenül, önállóan egzisztáló alkotásokat hoznak létre. Tehát az illusztrációk értelemformáló funkciója igen összetett, s mindez a „közöttiség” státusához kötött, azaz nemcsak a szövegtől a kép, de a képtől a szöveg felé irányuló értelemképzési folyamatra is irányul a befogadásban, mely már az intermedialitás kérdésköre. Másrészt az illusztráció mintegy

⁵⁰ Lendvai Ernő: *Bartók költői világa*, Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1971. 25-26-27. (Kiemelések az eredetiben.)

Lendvai Ernő zenekutató elemzése, az idézett zenei szerkezetet és dramaturgiát jellemző részekén túl, bemutatja Bartók operájának poétikáját, stílusát, feltárják hangnem- és hangzásvilágát, utal a jelenetek szimbolizmusára is, sőt kitér mű dramaturgiai törvényszerűségeire, szcenikai megoldásaira és a világitási effektusokra is.

⁵¹ Kibédi Varga Áron a következőképpen határozza meg e viszonyt a szemiotika szemléletrendszeré felől: „szó és kép elválik egymástól, de azonos oldalon jelenik meg. Interreferenciális viszonyban vannak: egymásra vonatkoznak.” Kibédi Varga Áron: *A szó- és kép viszonyok leírásának ismérvei* In. *Kép, fenomén, valóság*. I., szerk: Bacsó Béla, Budapest, Kijárat, 1997. 307.

csak „tetteti”, hogy a szöveg alárendeltje, de emellett kiegészít, módosít, deformál.⁵² Így az intermedialitás egyik feltételét a szöveg és kép közötti össze nem illésben, (részleges) meg nem felelésben is kijelölhetjük. A Kass-féle sorozatot illetően ezt egy felnagyított női agresszió-reprezentációban lelhethetjük majd meg, de már korábban, a második illusztrációban⁵³ megtörténik a szöveg felülírása. Itt az illusztrátor kívülről láttatja a szemlélővel a várat, fekete tömbökként az éjben, vérvörös vékony felhőkkel övezve, míg a szövegben a Regös prológusa után, Balázs szerzői instrukciója már a benti gótikus csarnokot láttatja és a kis vasajtó „vakító fehér” négyszögében megjelenő, azon belépő szereplőket. Kérdés – válaszra épülő dialógusuk első sorai közvetlenül utalnak az előzményekre, miszerint Judit nemcsak a családját, de jegyesét is elhagyta Kékszakáll iránt érzett feltétlen és odaadó szerelme miatt, alávétve magát a férfi akaratának,⁵⁴ s a negyedik, Juditot láttató képe,⁵⁵ bár két önálló alakos illusztráció csak követi egymást, mégis előre jelzi kettőjük hierarchikus kapcsolatát, itt Kékszakáll önérzetességét és ezzel ellenpontozva Judit alávétettségét. Kass Kékszakállúja, a vasajtó vakító fehérségében büszkén áll, kontrasztos, súlyos tömbként megjelenő fekete alakja, a vonalvezetés határozottsága, a testméret relatív nagysága uralja a képet. Felülről tekint lefelé, összehúzott szemöldöke mintha gyanakvását jelezné Judit szerelmének erőssége, állhatatossága irányába. Kass János Juditot, az előző kép arányaival szemben, a kép alsó harmadába helyezi, jelezve és előkészítve a két szereplő hierarchikus kapcsolatát. Szemöldökét a nő ugyanúgy összehúzza, mint a herceg, de elhelyezettsége révén is, tekintete inkább sugall aggodást és tanácstalanságot, mint gyanakvást. Judit különleges fejfedőformája, Arisztotelész szülőfalujához közeli Mária Kertjéből származik – Kass János szóbeli közlése alapján.⁵⁶ A hangsúlyozottságra az egyetlen két alakos képet⁵⁷ hozhatjuk példaként, az utolsó ajtó felnyitása előtti képet, mely egyértelműen jelzi a megváltoztatott arányokkal a nő és a férfi közötti, a mű elejéhez képest ellentétesen megváltozott hierarchiát, itt a nő rendkívül domináns helyzetével. Ugyanakkor e kép ellentétes viszonyt jelöl a férfi és a nő között, a mű elején látható két egyalakos képpel szemben, ahol Judit az alárendelt, míg itt, a mű vége felé a 7. ajtó kinyitásakor, a herceg válik alárendeltté. Az ellentétek

⁵² Stewart, Philip: *Engraven Desire: Eros, Image and Text in the French Eighteenth Century*, Durham, London, Duke University Press, 1992. 17.

⁵³ Balázs – Bartók 1979. 9. (Számozatlan, de a számozást követő oldal.)

⁵⁴ Uo., 11. (Az illusztrációk a páratlan és számozatlan, de a számozást követő oldalakon láthatóak.)

⁵⁵ Uo., 13.

⁵⁶ Vass 2004. 108.

⁵⁷ Balázs – Bartók 1979. 37.

komplementerek, csak a domináns személy változik, kettőjük viszonya viszont mindig hierarchikus marad.

A vár csarnokának kis vasajtaja becsukódik, s Judit, szembesülve a vár sötéttségével, feladatának érzi, hogy abba fényt, melegséget vigyen,⁵⁸ úgy véli, hogy a vár ajtóinak kinyitása ennek a feltétele. Az első ajtó kinyitásakor kínzó-szerszámokat, vérző falat lát. Kass János illusztrációja, vérvörös háttérben a sík valamennyi irányából jeleníti meg ugyanazt a páros kinzóeszközt, a résszel jelezve az egészet. E stilizált, leegyszerűsített hegyes formák egyaránt jelképezhetik a karót, a nyársat, a szöveget, a késeket, vagy a véres falat is, mindazt, amit Judit lát a szöveg alapján, sematizáltságuk révén mindarra a hermeneutikai feltölthetőségre lehetőséget adnak, melyet a szöveg is hordoz. Értelemkonstituálása komplex e képnek, éppen a sűrítettsége révén, és ez érvényesül majd a fegyveres-ház, a kincses-kamra és virágoskert leegyszerűsített illusztrációiban is.

Balázsnál, Bartóknál a szerzői utasítás szerint az „ajtó feltáru, vérvörös négyzetet nyitva a falban, mint egy seb. Az ajtó mögül, a mélyből jövő „véres izzás hosszú sugarat vet be a csarnok padlójára”, melyet Judit néhány mondattal később majd „Szép fénypatak”-nak lát, míg a herceg „Véres patak”-nak.⁵⁹ Három nézőpont, háromféle értékminőség. Az operában, az első ajtó mélyéből „az élesen sajtó trillák és a piccoló sikoltásai alatt – fortyogó – csobbanó – borzongó hárfa- és fúvós-effektusokkal zendül meg a Fisz – do pentaton téma (...), amelyhez, az ellenpólus C-re történő átváltáskor a „vérmotívum” is hozzáforr a szordínós trombitákon.”⁶⁰

A szövegben Judit szeretetével indokolja a második ajtó kinyitását. Kissé felülírva a szöveget Kass Juditjának arckifejezése elszánt, ám mégis aggódó. A második ajtó mögött a „fegyveres-ház” található, s a lány rácsodálkozik a férfi kegyetlenségére és erejére. A herceg ismétlődő kérdésére („Félsz-e?”) most nem érkezik válasz. A második ajtó mögött feltűnő sárgásvörös, de még mindig „sötét és félelmes” ajtónyílásból áramló újabb fénysávot Judit ismételtelen „Szép fénypatak”-nak látja. A nő, a herceg visszatérő figyelmeztetése ellenében - „Vigyázz, vigyázz a váramra, / Vigyázz, vigyázz miránk, Judit!” - szerelmével indokolja további, szinte követelő kérése jogosságát: „Add ide a többi kulcsot!” „Idejöttem, mert szeretlek. / Itt vagyok. A tied vagyok. / Most már vezess mindenhová. / Most már nyiss ki minden ajtót!”⁶¹ Ezen indoklás

⁵⁸ Uo., 15.

⁵⁹ Uo., 17-18.

⁶⁰ Lendvai Ernő: *Bartók dramaturgiája, Színpadi művek és a Cantata Profana*, Budapest, Akkord Zenei Kiadó, 1993. 79.

⁶¹ Balázs – Bartók 1979. 22-23-24.

nyomán itt változik meg először Judit személyisége, mivel szerelmi érzését használja fel Kékszakállú meggyőzésében, manipulatív eszközzé változtatva azt. Kass illusztrációja⁶² felerősíti Judit manipulációval elért 'győzelmét', mivel ez az egyetlen olyan Judit-ábrázolás, melyen a nő mimikájában megjelenik a mosoly, miután megkapta az újabb három kulcsot. Más kinezikai elemekkel is kiemelkedik a többi Judit-ábrázolás közül, a kéztartás gesztusával és a testtartás-elemekkel hangsúlyozza energetikus, kíváncsiságtól felfűtött alakját, a többi képen alakja hasonlóan dinamikus, annak fokozatait a ruhák redőinek nagyobb ívével jelzi. Bartók meghökkentő kontrasztot teremt a két szereplő között az ajtók felnyitása és a fény növekedése során: "Juditot domináns (!), Kékszakállút viszont szubdomináns (!) hangnemben énekelte (...) Judit szavai nyomán – a fény jelképes növekedésével – a zenekar dallamívei is terebélyesednek (...), e tágulást Kékszakállú átmenet nélküli kisterc-ambitusra fojtja le. De a leghatásosabb ellentétet mégis a harmonizálás mutatja."⁶³ A herceg azzal a feltétellel adja át a további három kulcsot, hogy Judit akármit is lát, se ne kérdezzen.

A harmadik ajtó mögött a kincsesház látható, a „kiömlő aranyfényű sáv a többi mellé fekszik a padlóra.” Kincseit a herceg Juditnak ajánlja fel, aki ugyan megcsodálja azokat, de észreveszi, hogy a drágaköveken és a koronán is vérfolt van. A negyedik ajtó kinyitását már maga a herceg sürgeti: „Legyen napfény – nyissad, nyissad...”⁶⁴ Emögött található várának rejtett gyönyörű kertje, kékeszöld fényt árasztva, melynek gondozását a nőre bízta. Ám az észreveszi, hogy az óriási virágok földje véres, és hiába kérdezi, hogy korábban ki gondozta ezt a kertet, Kékszakállú nem válaszol: „Judit szeress, sohse kérdezz. / Nézd, derül már a váram. / Nyisd ki az ötödik ajtót!” Mögötte a herceg gyönyörű birodalmára nyílik kilátás és „tündöklő özönben ömlik be a fény”.⁶⁵ S bár Judit elismeri a herceg országa szépségét és nagyságát, ám a véres árnyakat vető felhőket is észreveszi. E három ajtó tehát csupa pozitív látványt kínál Judit számára, a herceg büszkén láttatja, míg a nő mindenben szóvátessi a negatív minőséget, melyet a vér motívuma jelöl. Az öt ajtó kinyitása után a herceg meglegedett várának fényességével, hódolattal és elismeréssel csókra, szerelemre hívja Juditot, aki, a herceg szerint elérte eredeti célját, fényt és melegséget vitt a várba és ezt a méltányolja is: „Nézd, tündököl az én váram,/ Áldott kezed ezt művelte, / Áldott a te kezed,

⁶² Uo., 25.

⁶³ Lendvai 1993. 81.

⁶⁴ Balázs – Bartók 1979. 26.

⁶⁵ Uo., 28.

áldott. (...) Gyere, gyere, csókra várlak!”⁶⁶ Kékszakáll szerelme beteljesedettnek tűnik Judit irányába, a nő azonban nem méltányolja ezt a szerelmet.

Az első öt ajtó jeleneteit összegezve, Judit értékfelfogása ellentétes mozgású, mivel, az 1. és 2. ajtó esetében, amit a szerzői instrukció vagy maga Kékszakállú, negatívnak láttatott, azt ő pozitívnak. Majd a 3., 4. és az 5. ajtó esetében, amit a herceg értékesnek lát és büszkén mutatott meg, valamennyit a nőnek kínálva fel, azok értékességét elismeri ugyan Judit, de valamennyiben meglátja a negatívumot.

E szembekerülést és ellentétezettséget Kass János a két figura teljes profilképével jelzi,⁶⁷ valamint Kékszakállú alakjának statikusságával és Judit alakjának dinamikusságával. Hasonlóan szembekerül Judit korábbi saját, az első ajtónál megfogalmazott céljának értékrendjével is, azzal, hogy fényt, melegséget vigyen a várba, hiszen ennek beteljesülésekor, az 5. ajtó kinyílásakor, „elvakulva a szeme elé tartja a kezét”,⁶⁸ és nem ő, hanem Kékszakállú örvend a fénynek, a tündöklésnek. Judit, vele ellentétben, ezt nem kommentálja, a szerelmi vallomását sem viszonzozza, hanem a további két bezárt ajtó kinyitását követeli. Kass János külön is kiemeli a férfi szerelmi vallomását. Illusztrációján⁶⁹ a kinezikai elemek, így a férfi méltósága, kezével finoman jelzett hódolata, szerelmes mivolta egyben tündöklő vára felett érzett megelégedettségét is jelezheti számunkra.

Lendvai Ernő szerint a „sorra feltáruló ajtók mindegyike egy-egy zárt festmény, egy-egy statikus hangzaskép”, a „két szereplő párbeszéde egymástól független harmóniai síkon mozog”.⁷⁰ Az opera zenei anyagában az ötödik ajtó nagy *C-dúr* akkordjában éri el hangzási csúspontját: „Judit sikolyával és hatalmas orgonazengéssel éri el a hangerő is tetőfokát! (...) ezen a ponton nem a »legfeszültebb« hangzástípusokat használja (...), hanem a legalapvetőbbet: a tiszta *pentatóniát* és a *dúr* hármashangzatot.”⁷¹ Az 5. ajtó utáni szerelmi jelenet zenéjét, „kettejük viszonyát Judit magatartása rontja meg (...). Ugyanis Kékszakállú az, aki a végsőkig védeni és fenntartani igyekszik a tonális rendet, ezzel szemben Judit a hangnemi rend felbontására törekszik: minden lépésével distancia-dallamot énekel (...) A jelenet kezdetének tonális hullámzása így fokozatosan distancia-mozgásokká folyik szét.”⁷² A jelenet végére pedig a nagy *C-dúr* ellenpólusára jutunk.

⁶⁶ Uo., 32.

⁶⁷ Uo., 33., 35.

⁶⁸ Uo., 28.

⁶⁹ Uo., 33.

⁷⁰ Lendvai 1993. 84.

⁷¹ Lendvai 1971. 28.

⁷² Uo., 51.

A drámai fordulópont tehát az ötödik ajtó kinyitása utánra tehető, akár a szövegben, a zenében, vagy a képi megjelenítésben. Az agresszió eddig Kékszakáll alakjához kapcsolódott, áttételesen és közvetve, mégpedig a várban helyet kapó kínzókamra és fegyveres-ház, valamint a 3., 4. és az 5. ajtó mögötti látvány vér-motívuma kapcsán. A szöveg drámai fordulópontjától kezdődően az agresszió nemet vált és innentől kezdve az addig természetes női kíváncsiság válik agresszívvá, freudi értelemben drive-vá, hajtóerővé, a teljes megismerés irányába. A nő megismerő kíváncsiságának növekvő agresszív indulata eltorzítja benne kettőjük világáról alkotott képet, azaz Judit nem ismeri fel Kékszakállú szerelmének valóságát, és nem ismeri fel saját funkcionális önazonosságát sem (az öt ajtó kinyitásának eredményeképpen a tündöklő várat, saját 'fényhozó' szerepét). Az agresszívvá vált, megismerni akaró kíváncsiság hajtóereje tovább energetizálja Judit cselekvését. Kass János kifejezően ábrázolja ezt a felfokozott dinamikát, s Judit ruházatának, fátylának lebbenő redőivel szembeállítva Kékszakállú statikus méltóságát.

Kékszakállú intése ellenére („Vigyázz, nem lesz fényesebb már.”) Judit nem akarja, hogy előtte csukott ajtók legyenek. A további, a 6. és a 7. ajtó felé irányuló teljes megismerés akarata itt összekapcsolható egyfajta „tulajdonlással, birtoklással kapcsolatos agresszió”-val is, Csányi Vilmos tipizálását alkalmazva.⁷³ A hatodik ajtó nyitásakor „sóhajtás bűg fel”, majd a csarnokban valamivel sötétebb lesz. A szöveg geometriai pontossággal építi le azt a fényességet, melyet az 5. ajtóig felépített. Judit egy „Csendes, fehér tavat” lát, melynek vizét a régi asszonyok könnye adja. Kass János illusztrációja a színszimbolikával jelzi, hogy Judit személyiségében alapvető változás történt, itt a 6. ajtónál: a szerelem piros színe eltűnt a háttérből, s Judit fekete öltözetéről és a kék háttér-részletről⁷⁴ a sorozat második illusztrációja juthat eszébe a befogadónak: a sötét vár a kék éjszakában. E megváltozott kék-fekete és fehér szín, itt a 6. ajtó után, nemcsak visszafelé csatolja Judit alakját a sötétséghez a befogadás folyamatában, hanem e színszimbolika-változás előrejelző funkcióba is helyezett, mivel a kettős alakot ábrázoló kép után majd a régi asszonyokat megjelenítő színeket használja (kék-fekete-fehér). Az opera hasonlóan építkezik, az adott pólusnak mindig megtalálhatjuk az ellenpólusát is,⁷⁵ így az 5. ajtó építkezése, emelkedése után az ellenpólusokkal megteremtett „süllyedést” a darab végéig. A 6. és a 7. ajtónál már az ún. „distancia-modell” érvényesül Lendvai Ernő szerint, mely „megsemmisíti a

⁷³ Csányi 2000. 128.

⁷⁴ Balázs – Bartók 1979. 35.

⁷⁵ Lendvai 1971. 38-39.

hangnemi érzést”, a másik tonalitását. Például a C-dúr az asz-moll hozzáadásával válik distancia-modellé”, ahogy ez a 7. ajtónál történik majd.⁷⁶

A hetedik ajtót a herceg nem akarja kinyitni. A herceg újabb szerelmi vallomását („Te vagy váram fényessége, / Csókolj, csókolj, sohse kérdezz”) Judit féltékenységből fakadó agresszív kíváncsisága szakítja félbe („Kit szerettél énelőttem?/ (...) Mondd meg nekem, hogy szeretted?/ Szebb volt mint én? / Más volt mint én?”) és egyben a gyanakvása töri meg („Tudom, tudom, Kékszakállú, / Fehér könnytó kinek könnye. / Ott van mind a régi asszony / Legyilkolva, vérbefagyva. / Jaj, igaz hír, suttogó hír.” Judit agresszív kíváncsisága itt a legerőteljesebb, szinte rögeszmés jellegű a múlt asszonyainak feltételezett szépsége miatt. Viselkedése a frusztrációs agresszióhoz áll a legközelebb. Csányi Vilmos szerint, ez a modernitás leggyakoribb és egyben legerősebb formájú agresszió-típusa.⁷⁷ Ranschburg Jenő idézve: a mai pszichoanalízis az agressziót egy olyan mechanizmusnak véli, melyet a külső körülmények, a frusztratív helyzetek – egy célirányos viselkedés megakadályozásának vagy késleltetésének következményeként kialakult helyzetek – következtében jönnek létre és kifelé, a környezet felé irányulnak. Az agresszió keletkezésében a múltbeli tapasztalatoknak és a szociális tanulásnak rendkívül fontos szerepe van.⁷⁸ Judit célja itt Kékszakállú ellenállásának leküzdése. Rendkívül felerősödött kíváncsiságának agressziója rangsor-képző erővé válik, melyet Kass kiválóan érzékeltet az arányokkal, valamint a megváltozott dominanciát hangsúlyozza a tekintetek irányával is: Judit hatalmasra növesztett alakként felülről tekint a kép jobb sarkába helyezett hercegre. Amit Kass az agresszió hierarchia-képző látványával jelenít meg,⁷⁹ azt Bartók operája egy „hangnemileg dezorganizált résszel”. Mivel e ponton, a hetedik kamra felnyitása előtt, az „ellentét Kékszakállú és Judit között soha nem merült el ennyire, a cselekmény folyamán, a szerepek – mind motivikai, mind harmóniai arculatukkal élesen különválnak. A szerelmes férfit szárnyaló, melodikusan áradó zene jellemzi; Judit hízelgő szavai mögül viszont a számító, már-már kétségbeesetten fanatikus nő képe tekint ránk, dallama is – Kékszakállúval ellentétben – jellemző módon konokul egyközpontú: rögeszmeszerűen mindig csak a g-hanghoz tér vissza és ezt ismételteti (...).” A hangnemi dezorganizáltság a hetedik ajtó előtere, itt „az egész dráma érzelmi mélypontjára, legmegindítóbb ellentétébe lépünk.”⁸⁰

⁷⁶ Uo., 45., 47.

⁷⁷ Csányi 2000. 128.

⁷⁸ Ranschburg 2004. 94-96.

⁷⁹ Balázs – Bartók 1979. 37.

⁸⁰ Lendvai 1993. 96-97., 101.

A hetedik ajtó kinyitásakor „halk sóhajtással becsukódik a hatodik és az ötödik ajtó. Jóval sötétebb lesz.”⁸¹ – Balázs szerzői intsrukciója szerint. Az ajtóból kiáramló „holdezüst fényben” láthatjuk a szereplőket. Judit csodálkozik, hogy élve találja az asszonyokat, magát „kopottnak”, koldusnak nevezi valamennyihez képest. A három múltbéli asszony a hajnal, a délidő, valamint az est úrnői, ők gondozzák a herceg kertjét, gyűjtötték a kincsét, és tették nagyvá birodalmát. Kass János Judit megjelenítéseinek korábbi színszimbolikájának megváltoztatásával, a fekete-kék-fehér színek használatával a 6. ajtónál, már előre jelezte a szemlélnék a múltbéli asszonyok körébe való majdani tartozását.

Miután a harmadik asszony is visszamegy a hetedik ajtó mögé, folytatódik a folyamatos elsötétülés. Judit gyanakvása és féltékenysége révén is agresszívvé vált kíváncsisága miatt a herceg iránta érzett szerelmét nem ismerte fel, a feltétlen szerelem próbáját nem állta ki, emellett nem maradt hű önmaga által felállított és beteljesített eredeti feladatához, ’fényhozó’ szerepéhez sem. Így megváltozott sorsának szigorú rendjét már a herceg állítja fel. E szakasz „hangnemi egységét orgonapontok biztosítják, melyek egészhangú lépcsőökön haladnak lefelé (...) összekapcsolva a fizs-pólust a c-ellenpólussal (...) a süllyedés azonban mintha csak azért menne végbe, hogy megteremtse a vég-ső apoteózis lehetőségét: „Szép vagy, szép vagy, százszorszép vagy, Te voltál a legszebb asszony!” (...)”⁸² Kass János az utolsó képen az éjszaka törvényes úrnőjét láttatja, az érzéki látványba felfogható eszmei kifejezést: „befejezés, apoteózis, a Judit koronája és palástja által sugallt arany s a mögé feszülő fekete zárja a reménytelen történetet.”⁸³

A zárójelenetben Judit agresszióját teljes mértékben semlegesítette a csoporthoz (asszonyokhoz) való tartozás „szabálykövetése”. Csányi Vilmost idézve e viselkedésformáról, mint az agresszió egyik fajta megszűnéséről: „Amikor az ember szabályoknak engedelmeskedik, lényegében egy elszemélytelenedett dominanciának engedelmeskedik, a domináns egyed helyébe egy, a csoport által érvényesített szabály lép, és a szubmisszív ember végrehatja a a szabályban megtestesülő utasítást.”⁸⁴ Judit engedelmesen beáll az asszonyok sorába, ezt nevezhetjük a „szabálydominancia” követésének. Az utasító, a parancskiadó e csoportra tekintve Kékszakkállú, ő állítja be a rangsort is. Judit lesz az éjjel úrnője, egyben a legszebb és legékezebb. Kass János hercegének kezében egy olyan korona van, mely ugyanakkor kalitka is, képi

⁸¹ Balázs – Bartók 1979. 39.

⁸² Lendvai 1993. 108.

⁸³ Kass 1994. 14-15.

⁸⁴ Csányi 2000. 136-137.

metaforaként oszcilláló, egyszerre jelképezve a nagyságot és a bezártságot. Judit elfoglalja helyét a többi asszony között a hetedik ajtó mögött, sorsa beteljesedett: a nő sorsa immár a férfié, a sötétségé, miáltal teljes sötétség borul a várra.

Az agressziót illetően a mesei alaphoz képest többszörös polaritásváltás történik szóban, képből, zenében: egyrészt a nő válik agresszívvé, melynek hajtóereje a kíváncsiság. A kíváncsiság agressziója először manipulatív, majd a teljes megismerés révén birtokló, végül frusztrációs jellegű. A mindent megismerni akaró női kíváncsiság agressziója eltorzítja a valódi megismerést (a nő nem ismeri fel valódi önazonosságát, 'fényhozó' szerepét és nem ismeri fel Kékszakállú szerelmének valódiságát sem), így megöli a megváltónak vélt szerelmet. Azonban éppen a szerelem vége által ismerhető fel majd e szerelem valódi formája és értéke.

Ahogy Isten is megtiltja a tudás fája gyümölcseinek leszakítását és a tiltás ellenére mégis elköveti az első emberpár az ősbűnt, ugyanúgy nyitja ki a tiltás ellenére a feleség Perrault-nál a tiltott kamra ajtaját, vagy Balázs misztériumjátékában Judit az utolsó két ajtót. Balázs-Bartók-Kass 20. századi Kékszakállú-történetében a büntetésként kiszabott halálítélet a feltétlen szerelemre irányul, áttételesen Juditra és Kékszakállúra. A büntetés eszköze, a megváltó szerelem megölnéje pedig, az agresszívvé vált női kíváncsiság. Ugyanakkor, némi vigasztként szerelmük halála mégis, egy műalkotás formájában, halhatatlan létet biztosít Judit számára a hetedik ajtó mögött, és mint a legékesebbként, igaz, egyként a sok között, betagozódik a herceg által felállított „rendbe”, az éjjel úrnőjeként. A világosságot hozó nő sorsa pedig az lesz, ami férfié: a sötétség.