

Szűcs Tibor

A magyar regös német és olasz prológusa (A kékszakállú herceg vára – A regös prológusa)

1. *Az ősbemutató 100. évfordulója elé*

A Balázs Béla azonos című misztériumának (1910) szövegére komponált Bartók-opera (1911) – a Lipótvárosi Kaszinó operapályázata zsűrijének a mű előadhatatlanságára hivatkozó elutasító minősítése folytán – csak hét éves késéssel kerülhetett színpadra: végül 1918. május 24-én volt az ősbemutatója a Magyar Királyi Operaházban. A most éppen közelgő 100. évforduló, a „Kékszakállú100” jegyében az eredeti tervek szerint addig frissen felújított Magyar Állami Operaház 2018. május 24-én újra ünnepi műsorára tűzi (a teljes felújítás várható elhúzódása miatt azonban valószínűleg még az Erkel Színházban).

Az immár világhírnévre szert tett operának időközben számtalan hazai és külföldi előadása, illetve bemutatója és felújítása volt különféle neves operaszínpadokon és hangversenytermekben,¹ számos felvétele (hanglemez, CD, DVD) mellett több filmes feldolgozás is készült. A sokféle rendezések között egészen különlegesek is voltak; itthon ilyenek számítottak például a balettel kombinált (ennek megfelelően kettős szereposztású) 1995-ös pécsi és a 3D újdonságával szolgáló 2011-es budapesti bemutatók.

Az előadások változatosságán belül mindenesetre meghatározó jelentőségű lehet, hogy színpadi vagy koncertszerű megoldást választanak-e (a szerzői előírásokban hangsúlyos fény- és színeffektusok egyébként még ez utóbbi, akár végletekig stilizált látványképpel is biztosíthatóak), hogy magyarul vagy idegen nyelven (feliratozással) szólaltatják-e meg (magyar, illetve más anyanyelvű énekesek), s hogy a prológus elhangzik-e. (A külföldön gyakorta inkább koncertszerű előadások rendszerint attól függően illesztik a mű élére, hogy az magyarul vagy idegen nyelven szólal-e meg.)

2. *Prológus a dialógus előtt – a misztérium szimbolikus kulcsaként*

A műhöz írott prológus mint lírai előjáték (az operaváltozatban is megzenésítetlenül maradt „nyitány”) – metanyelvi szinten – voltaképpen előre megadja a kulcsot a többszörösen titkos „vár” (az egész mű) talányosan összetett szimbolikájának értelmezéséhez.² Ekként tehát a prológus, amelyet az előadások – sajnos még itthon is – gyakran mellőzni szoktak, hangsúlyosan figyelemirányító monológként, „előszöveggként” szervesen kapcsolódik a színpadi misztérium, illetve az opera balladásan drámai szövegéhez, s egyébként nemcsak enigmatikus szimbolikájának megértéséhez járul hozzá, hanem rövid prozódiai ráhangolódásként nyelv-

¹ Első német nyelvű külföldi bemutatója Frankfurtban volt (1922). Olaszországban először Firenzében mutatták be, magyar nyelven (1938).

² A prológus feltűnően emlékeztet a *Bajazzók* (Leoncavallo: *I pagliacci*; 1892) nyilvánvaló mintaként szolgáló – azonban énekelt – prológusára, amely a közönséget még a függöny előtt megszólítva dramaturgiailag hasonlóképpen előrevetíti a külső és a belső világ, a látszat és a valóság, a komikus külső és a tragikus belső ellentétét, bár egyszerűbb értelmezési keretben és kifejezettebben szenvedélyes, sőt vészjósló érvénnyel, ám szintén a lelkivilágra, az érző lélekre irányítva a nézők figyelmét. Emellett figyelmet érdemel még az intertextuális rájátszás is: „Kezdődjék a játék!” – a regös prológusában is (ennek olasz fordításában: „incominci pure lo spettacolo”); „Incominciate!” – a verista olasz opera eredeti librettójában (Pless Károly fordításából közismert magyar változatában: „Kezdődjék a játék!”).

zenei bevezetésül is szolgál az opera folytonosságban ívelő monumentális duettjének, a drámai dialógus parlando-recitativo jellegének deklamációjához. Éppen ezért megnyugtató manapság újra és újra megtapasztalni, hogy szerencsére mégis érzékelhető a prológus visszatérésének tendenciája (elhagyásával szemben), hiszen különben is nyilvánvaló lehet, hogy a mű azzal együtt alkot teljes egészet.

2.1. A sokrétű értelmezési keret konnotációs szintjei

A következőkben röviden fölviláncolhatjuk e polifon műalkotás lehetséges értelmezéseinek szimbolikusan összetett rendszerét, annak egyes konnotációs szintjeit (Szűcs 1983, 2–5):

- (1) **pszichológiai** értelmezési keret: VÁR–LÉLEK
a férfi és a nő eltérő lelki alkatukból adódóan eleve tragikus szerelme
a lélek rejtett titkai – tilalom és kíváncsiság motívuma
(vö. Bóka 1966; Kroó 1962)³
- (2) **szociológiai** értelmezési keret: VÁR–AJTÓK (TERMEK)
magány az elidegenedésben, megosztottság (egész–részek), zártság / zárközöttség
az egész a részek mögött; egység/egyesülés – elkülönülés; számszimbolika
(vö. Kelecsényi 1974; K. Nagy 1973)⁴
- (3) **esztétikai-metanyelvi (intertextuális)** értelmezési keret: VÁR–MŰ / MŰVÉSZ
a mű mint új vár régi építőkövekből – műalkotás a műalkotásban
művészsors – műalkotás a műalkotásról
(vö. Kocsis 1973, 101–107)
- (4) **filozófiai (lét- és ismeretelméleti) – kognitív** értelmezési keret: VÁR–ÉLET(ÚT)
életút a titkokkal tele világban – a megismerés és a megélés kettős folyamatában
élet–halál, próbatétel és megváltás motívuma, fény- és színszimbolika, éj-keret
(vö. Lendvai 1964, 112)

2.2. A VÁR-mű

A továbbiakban érdemes megfigyelni az értelmezés(ek)hez nélkülözhetetlen – egyfelől a két szövegrész (prológus és dialógus), másfelől az egész mű és a külső kontextus között feltárható – **intertextuális** kötődéseket.

A prológus fordításainak megítéléséhez is fontos észrevennünk, hogy jelképesen az egész mű maga is „vár”, hiszen konnotációi között metanyelvileg olyan szintézisként is értelmezhető, amely népi és avantgarde, magyar és egyetemes motívumok egybekapcsolásából építkezik. Régi „építőkövek” felhasználásával készült modern alkotás, amelybe absztrakcióval és stilizálással épülnek be a témához kapcsolódó motívumok és emblémák, a filozófiai-esztétikai hatások különféle rétegei. Gazdag kapcsolatrendszere így arra is kiválóan alkalmassá teszi, hogy intertextuális értelmezéséből és elemzéséből kiindulva olyan összefüggésekhez jussunk el, amelyekben sokoldalúan mozgósítható művelődéstörténeti, néprajzi, irodalmi és zenei ismeretek számai futnak össze.

A misztérium-opera **külső kontextusa** igen sokrétű: a Kékszakállú-monda történeti magjától az ismertebb művészi feldolgozásokig felöleli a mitológiai és népköltészeti ősforrásokra visszavezethető szimbólumok (a szám-, fény- és színszimbolika, a tilalom-, próbatétel-, kíváncsiság- és megváltás-motívum stb.) megjelenését, befogadja a szimbolizmus, a szecesszió, az impresszionizmus és az expresszionizmus vegyesen érvényesülő

³ A vár–lélek azonosítás hasonlóságot mutat Ady Endre *A vár fehér asszonya* című versével (Új versek, 1906; vö. Ujfalussy 1970): „A lelkem ódon, babonás vár...”

⁴ Vö. „Minden Egész eltörött...” (Ady Endre: Kocsi-út az éjszakában)

hatását, érzékelteti a korra jellemző elidegenedés-élmény árnyékában eklektikusan ható filozófiai nézetek (intuitivizmus, újplatonizmus, panteizmus) befolyását. Ebben az összefüggésrendszerben meghatározóvá erősödik a népköltészet hatása. Az alkotók (Balázs és Bartók) szimbolizmusa ugyanis azt a titokzatos felszín mögött rejtőzködő lényegi igazságot keresi, amelynek felismeréséhez itt éppen végletekig egyszerűsített, sajátosan stilizált művészetükkel közelíthettek. Így jutottak el a magyar népdal, népmese és népballada öserejűen egyszerűvé csiszolódott formakincséhez.

A régi székely-magyar népballadák nyelvén és ritmusában megalkotott – a szövegíró (Balázs 1968, 35) szerint színpadi balladának is nevezhető – misztérium szimbolikus szinteződésében is **két balladai embléma** emelkedik ki a számos népköltészeti motívummal építkező szerkezetből: a „fejbe nézés” és a „beépülés” motívuma (vö. Vargyas 1976). Az előbbi a Molnár Anna balladájában (az „Elcsalt menyecske” balladatípusban) is megtalálható, egy fa alatt lejátszódó jelenetre emlékeztet, amelyben a gyengédség mozzanatai és a női áldozatok látványa együtt fordulnak elő, miközben az asszony a férfi „fejébe néz.” Ennek az egyébként ószövetségi motívumnak (Bírák könyve) az álomba ringató és gondolatolvasó jellege Balázs és Bartók művében sajátosan kiteljesedik: a belső világ színpadát megjelenítő vár-lélek titkainak vizuális megismerése, a másik emberbe való behatolás a szemkontaktus vissza-visszatérő jelképes motívumában ölt testet. Már a Prológus fatikus elemei (a játékba bevont közönség megszólításával) előkészítik a szem-motívum és a sorozatosan ismétlődő nyitás-motívum összekapcsolódását: „*Nézzük egymást, nézzük...*”; „*Szemem pillás függőnye fent...*” (a proológusból) – „*Mit látsz?*”; „*Nézd, ...!*”; „*Lásd, ...*”; „*Nyisd ki!*” stb. (a drámai párbeszédből).

A bibliai áldozat-embléma népi változatának tekinthető beépülés-motívum is balladai kötődésű: az európai népballada „Falbaépített feleség” típusához tartozó Kőműves Kelemenné balladájának hősnőjéhez hasonlóan Judit is beépül – örök emlékként – Kékszakállú lélek-várába, amikor a férfi őt is besorolta a régi asszonyok közé, magába zárta a hetedik ajtó „örök-örző” álmokkamrája”, s beolvadt az éjszaka sötétjébe. Mire a nő bejárja a titokzatos birodalmat, s a változtatás szándékával fölfedezné benne a maga helyét, addigra részévé válik annak. A jelenbe érő múlt és a jövőbe nyúló jelen nagy pillanatában, éppen a végső titok megfejtésekor már „róla szól a mese”: a férfi immár nem hozzá, hanem csupán róla beszél. Az élet misztériumában átlényegülve, immár a vár részeként így válik másokkal meg nem osztható múlttá, örök emlékké („*És mindig is éjjel lesz már*”). A műalkotás pedig e két ősi balladánk alapmotívumait egyesítő szimbolikus várrá, amelyben az előző motívum elsősorban a fokozatosan kibontakozó denotáció jelentésrétegére, az utóbbi pedig főként a zárójelenetben kiteljesedő konnotáció alakulására volt hatással. E két alapmotívumon kívül számos további balladai motívum (nyitó hívogatás, halogatás, vándorlás, öltözetváltás stb.) is azonosítható a szövegben (vö. Szűcs 1983, 66–72).

A misztérium szerkezeti képletének tükrözése mellett a szöveg a **ballada** műfaji jegyeit is hordozza. A költő tömör, balladai homályú és balladás lüktetésű drámáját ősi nyolcasokban írta meg. A színpadi ballada elé írt archaizáló proológus szintén az ősi énekelt néphagyományból, a regös-énekből merít mintát. A lírai, epikus és drámai vonásokat ötvöző balladához híven a misztérium-opera a szerzői utasítások mellékszövegében rögzített leírás szövegtípusát a vizualitás jelképes mozzanataiba fordítja át, az elbeszélést betétben emeli ki (a szerelmek időrendben és távolságtartással történő felidézésekor), a főszöveg drámáját pedig egyetlen, hosszú lélegzetű és feszült ívelésű vitában jeleníti meg. A Kékszakállú verbális, zenei és vizuális összetevői közül „minden bizonnyal a verbálisé a prioritás. (...) A darab ’kérdés-válasz szekvenciák’-kal indul (...), s egyre monologikusabbakkal zárul...” (Vass 2004, 141)

2.3. Szövegszervező elvek a konnotációk szövevényében

A sűrítés sejtelmes homálya – a hét titkos ajtó viszonyára célzó utalásokkal – számos ponton előrevetíti a női főszereplő eljövendő részességét, a várba történő beépülését. A lélekjellemező balladás ismétlődés Balázs és Bartók művében a **szimbolikus szövegszerveződés** alapvető eszközévé emelkedik: a vissza-térő jelentéselemek – az ismétlődéssel és más elemekkel kombinálódva – különböző szöveggörnyezetbe kerülnek, s ezzel a „vár” jelentése folyamatosan változik, módosul, gazdagodik; egyes szövegrészek hasonlóságával így kiemelkedik az eltérés is, az ismételt (állandó) elemek körül cserélődő (változó) szöveggörnyezetek révén módosuló jelentés.

A motívumszerűen végigvonuló ismétlődéseken kívül a szerkezeti egységek alakításában részt vevő ismétlések különféle típusai kifejezetten a balladai műfajra emlékeztetnek (vö. László 1985, 111–115). A sorkettőzés, a variációs, ellentétes, fokozó, rematikus ismétlés és az egyszerű szóismétlés esetei mellett külön figyelmet érdemel az ugyancsak balladai strófaismétlő szerkezet és a gondolatritmus. Tipikus strófaismétlő szerkezetben építkezik Kékszakállú asszonybúcsúztató monológja az emelkedett hangú befejező jelenetben (négyes tagolásban): az egyes napszakokhoz rendelt nők felidézése a zárt teljesség jegyében kicsiben megismétli az egész mű menetét, a sötétségtől sötétségig ívelő életutat. A négy egység összetartozását a búcsúztató nyelvi megformálása, az azonos szegmentumok gondolatritmusában állandósult téma-réma struktúra teszi zártan harmonikussá. A mű **szerves** építkezésében legnagyobb egységei, az ajtójelenetek is ugyanilyen elvű (strófaismétlő) szerkezetet mutatnak. A hét ajtó egy-egy jelenetének azonos a felépítése, miközben a hozzájuk rendelt tartalmak különbözőségével az egész várról szerezhető ismeretek, illetve a szimbolikus jelentések gazdagodása viszi előre a szöveg menetét.

Az **elem- és viszonyismétlések** szövevényes hálózatában a mikrokontextus (a saját szövegbelső összefüggések motívumrendszere) szintjén ismétlődő jelek és jelkapcsolatok a mű belső folytonosságát szolgálják, a makrokontextus (az emblematikus szöveggkülső összefüggések rendszere) pedig – azzal, hogy kifelé utal, a mű és más művek, például népballadánk között teremt ismétlődést – megszakítja a mikrokontextus folytonosságát. Ilyen a prolóógus sokat sejtető metanyelvi utalása is: „*Régi rege, haj mit jelent...?*” stb.

Hasonló hatásúak a misztériumszöveg balladán túlmutató egyéb népköltészeti sajátosságai, például a népmesei felsorolások tagoló jellege (a jelenettagolásban), az ellentétes képek szembeállításai (a világosság–sötétség, illetve nyitás–csukás párhuzamos motívumaiban), a mesei világot idéző fordulatok („*Hol volt, hol nem: kint-e vagy bent?*”; „*Egy életem, egy halálom, De én tudni akarom már...*”). Ezek is szimbolikus telítődnek, hiszen a konnotáció szintjén a titok megfejtése a lét legfontosabb kérdéseivel függ össze: „*Nem tudod, mit rejt az ajtó. – Életemet, haláloamat...*” S ekkor megnyílik a vár-lélek „*legesmélye: örökörző álmokkamra.*” E nép-mesei metaforában a szöveg legfontosabb motívumai futnak össze a zárójelenet csúcán, s éppen itt a népmesei atmoszférát archaikus kifejezések is hitelesítik („*Ott van mind a régi asszony...*”). Az ugyancsak folklorisztikus zárómondat („*És mindig is éjjel lesz már*”) lekerekítő befejezésként a kronotoposz szintjén is teljes lezártaságot sugall: az időszerkezetben a múlt elhatárolódott, s a jövő maga a jelen lett; a térszerkezetben pedig éppen ezzel együtt a sötét és bezárt vár marad előttünk.

A mű a diszharmónián át jut el a harmóniához, amelyben a megküzdött szépség az állandó harc folyamatában van jelen, merthogy „vér és arany” – miként Ady költészetében – paradox módon összetartozik; erre utal a várbeli harmadik ajtó titka is. A művön végigvonuló ellentétekben tükröződő, tragikusan végzetes megosztottság kettőssége az ismétlődéssel összefonódva **szervező elv**vé válik, s a dramaturgiai építkezést, a kompozíciót is meghatározza. Az ajtójelenetekben belül ez jelenik meg a kettéválasztó értelmű vér-motívumban, a jelenetek egymásutánjában pedig a hídszerkezet kettős tagolódása révén, ahol is a szimmetria

statikus arányát, harmonikus zártságát az éj-keretbe foglalt hét ajtó sorozatának önmagába záruló köríve, az aranymetszés dinamikus arányát az abszolút fény tetőpontjának (az ötödik ajtóhoz való) eltolódása jelzi (Lendvai 1964, 69; Tallián 1981, 98–101; Ujfalussy 1970, 133). Kicsengése így nem lehangoló visszatérés csupán, hanem az apoteózis („*Te voltál a legszebb asszony!*”) pontján a végső egyensúly belátásának sugallata: „minden életszerelme mellett is szerelmes egyesülés a végtelennel” (Lendvai 1964, 112).

A népköltészet tartalmi-formai elemeit, motívumait és nyelvezetét az „avantgarde folklorizmus” jegyében integráló műalkotás szimbolikus jelentésszerveződésből szövődő szövegének (és zenéjének) említett **külső és belső kapcsolatrendszerében** nemcsak az azonosságok, hanem a különbözőségek működése is meghatározó. Minthogy a mű ismétlődő közlésegyeségei elsősorban egymásra vonatkoznak (a műalkotás világán belül), a zártabb rendszert alkotó **motívum**-szerkezet jelentése elsődleges az **embléma**-szerkezettel szemben, azaz a külső ismétlések kapcsolatai függvényei a belső ismétlések rendszerének, hiszen ezektől függően aktualizálódhatnak a külső kontextus egyes konvencionális jelentései, s ekként módosulva és átalakulva épülnek be a misztériumba (Bernáth 1971, 443–444; vö. Csúri 1980; Kanyó 1976).

Ezzel magyarázhatóan, ilyen értelemben szólhatunk a Kékszakáll-téma XX. századi „humanizálásáról” is, s ennek modernsége nem egyszerűen az eredetileg véresen kegyetlen történet valamiféle megszépítését jelenti, hanem mindenekelőtt a kornak megfelelő mondanivaló korszerű kibontását, az örök érvényű probléma egyetemes üzenetének időtálló megfogalmazását. A költői misztériumjátékban a szimbolista Balázs a „láthatatlan ember” titkát tárja elénk. A népköltészet egyszerű formáinak és a szimbolizmus összetett lényegkeresésének művészi egységében, magyarság és európaiság összhangjában Balázs és Bartók műve gazdag konnotációs rétegzettséggel, „tisza forrásból” merítő igényes stílussal vezet a lélek misztériumába, amelyben a zenés drámává alakult ballada örökölt tartalmi és formai vonásai átértelmeződnek, illetve **szintézisre** jutnak.

2.4. *A prolóógus evokációja*

A prolóógus megszólítási formuláinak stílusa archaikusan, ám mégis időtlenül hat, és mindvégig sajátos fatikus funkció jellemzi. A **metanyelvi és fatikus** funkciónak ebben az összjátékában bontakozik ki a művet meghatározó szimbolikus konnotációs tartalmak előrejelzése, kifejezetten talányos kérdésekkel és utalásokkal, a szemkontaktus hangsúlyosan ismétlődő említése révén a „fejbe nézés” (befelé fordulás, önreflexió) motívumának előkészítéseként. A kollektív felszólítás arra készíti a befogadó közönséget, hogy kezdje meg a vár legbelső lelki mélységeibe történő alászállást, s ezeket a kulcsot kínáló utalásokat ebbe a szimbolikus vár-lélek-világba, egyben annak intertextuális építkezésébe való bevezetésként értelmezze.

Bár a „*Zene szól, a láng ég, / Kezdődjön a játék*” sorok szinte középkorias atmoszférát árasztó evokációjukkal látszólag konkrét, külső játékkezdetet sugallnak (egyben erősen emlékeztetve Leoncavallo Bajazzók-prolóógusának hasonló szövegfordulatára), a lassan éppen kibontakozó színpad egyre stilizáltabb, egyre elvontabb, egyre inkább befelé forduló képet mutat.

Az archaizálás és különösen az ősi regösének, illetve a magyar népmese kezdőfordulata, valamint az ismétlődő megszólítási forma persze nyilvánvalóan nem adható vissza teljes értékkel egy fordításban. Ez esetben a német fordító legfőljebb csak a szükségszerű veszteség részleges kompenzációjára törekedhet. Ami a sajátosan magyaros – folklorisztikus-ceremoniális – felütést illeti, az eredeti szöveg tartalmazza a regösénekekből ismert varázsigét (*Haj regő rejtem*), amely mágikus erejénél fogva máris talányos – és különben etimológiailag is hiteles – összefüggést teremt *regölés*, *rejtély* és *rege* között, s ezzel a megidézett (mintegy

idevarázsolt) „régí rege” a rejtett világba történő beavatásra hív meg, vagyis metanyelvi szinten valóban bevezet a mű titokzatos szimbolikájába.

A filozófiai értelmezés mélységének megfelelően a megismerés és a létben elmerülő megélés folyamatának találkozása, majd végső egybeesése eközben nem csupán a kulcsszavakat képviselő igék (*néz, lát, hall, tud, ismer*) ismétlődésében tükröződik. A titokkal és a bizonytalansággal magyarázható, hogy a szövegben (a prológusban és a dialógusban) feltűnően sok a kérdő névmás, illetve az ilyen értékű határozószó (*mi(t), ki(t), milyen, honnan, hol, hova, miért*), s a dramaturgiailag tartalmas viszonyok alakulásával függ össze, hogy számuk a mű vége felé haladva mégis csökkenő tendenciát mutat: ahogyan nő a beteljesedés bizonyossága az utolsó ajtó helyzetében, úgy oszlik a titokzatosság és ismeretlenség. A vár világot uraló totalitás megnyilvánulásaként halmozódnak az általános névmások, illetve ilyen értékű határozószók is. Ezek gyakorisága viszont – a tartalomban fokozatosan összeálló teljességet tükrözve – természetesen emelkedő tendenciát mutat a szövegben előrehaladva (*mind, minden, mindenhová, akármí, mindig – sohse*). Természetesen az sem mellékes, sőt sokat elárul, hogy ezek mire vonatkoznak: például a *mind/minden* folyamatosan a lelki kincsek átadására, illetve birtoklására, a *mindenhová* a megismerő úton történő vezetésre, a *mindig* a vár állandóságára, a *sohse* végig kizárólag a kérdés tilalmára referál.

A megismerés és a megélés párhuzamos folyamata a mű legmélyebb lényegéből fakad, hiszen a misztérium a keletkezés–elmúlás, a megvalósulás (beteljesedés, illetve kiteljesedés) totalitásának a műfaja, így tehát végigjárva mutatja az életutat, amelyen a balázi vándor fokozatosan megismeri a világot, megpróbálja átalakítani, és végül elfoglalja a maga helyét, ahonnan visszatekintve immár felismerheti a keresett igazságot, annak a felvillanó titokzatos jelenségek mögött rejtőzködő lényegét. Részesévé, részévé válva a megszépítő emlékezet öröklétéhez jut. A tragikus és a szép összekötő hídja így lesz végül a fenséges esztétikai minősége a mű katarzist nyújtó befejezésében: Judit, aki eredetileg „nem tudja, hogy nem tud” (a tagadás tagadása az expozícióban), és eszmélésével később „tudja, hogy nem tud” (a tagadás állítása a bonyodalomtól kezdve), most végre Kékszakállú magaslatára emelkedik: már „tudja, hogy tud” (az állítás állítása az epilógusban).⁵

Éppen ez a tézis – antitézis – szintézis sorozatban kiteljesedő szembenállások szervezőelvének, a dialógusban végigvonuló állítások és tagadások ismétlésfolyamatának végső jelképes értelme a filozófiai konnotáció mélyén, a prológusban előrevetített belső színpad átváltozásának misztériumában: az ellentétek szimbolikusan mélyeséges egysége, a polaritás holisztikus kiegyenlítődése (vö. Lendvai 1964, 53–64; Rác 2006, 1).

3. A prológus (függelékben közölt) fordításai

Wilhelm Ziegler német változata (1921) – éppen a néphagyományból idézhető formula-szerűséget („*haj, regő rejtem*”) nélkülözni kényszerülve – nem talál megfelelő szállóigévé vált formát, mely ebből az irodalomtörténetileg körülhatárolható műfajból rendelkezésre állna, de hangsúlyos ismétléssel legalább kétszer is utal az ’elrejtés’ mozzanatára (*verbergen*).⁶ Giorgio Pressburger olasz szövege (1985) is kettősen, mégpedig a rím-helyzetben kiemelten összekapcsolódó szemantikai helyettesítéssel kompenzálja a formula hiányát: a valahol megtalálható titok sejtetésével (*storie segrete – trovarle*).⁷ Éppen ezért is

⁵ A tagadás tagadása („nem tudja, hogy nem tud”) – a tagadás állítása („tudja, hogy nem tud”) – az állítás állítása („tudja, hogy tud”) mint tézis–antitézis–szintézis sorozat a költő-festő Paul Klee „Zwei Berge gibt es...” kezdetű rövid versében (1903) is világhétközpontú tényező a maga hegeli dialektikájával (vö. Jakobson 1972, 373).

⁶ Egy másik fordítás azonban kifejezetten törekszik erre a stílushatásra: Horvát Henrik (Müller 1918) fordítását Kosztolányi (1919) is éppen ezért a finom nyelvi leleményért méltányolja. Ebben a változatban a prológus első sora („*haj, regő rejtem*”) németül így hangzik: „*Spielt leis Theorb und Galischan*.” A fordító itt a régi magyar verstörődék hangulatához két német középkori hangszer mára már feledésbe merült nevét idézi meg.

⁷ Ivan Plivelic olasz fordítása (1953) viszont átmenti az ’elrejtés’ explicit megfelelőjét is, sőt szinonímiával

fontos, hogy mindehhez a fiktív helyre vonatkozó kérdőszó (*hová, hová*) mindkét esetben híven ismételve megőrződik (*wo, wo; dove, dove*).

A „*Männer und Frauen*” megszólítási formának sem ugyanaz a képzetársítási értéke, mint az „*Urak, asszonyosságok*” fordulaté (ehhez közelebb állna a '*Herrschaften*' a maga archaikus stílusértékével – a manapság járatos „*Meine Damen und Herren*” ellenében). Sutasága ellenére legföljebb annyiban számíthat viszonylag találó megszólító megoldásnak, merthogy az eredeti verzióhoz híven mégis nemi különbséggel él (s mint láthatjuk, ennek bizony jelentősége van a férfi–nő kapcsolatot kutató értelmezés szempontjából). Az olasz változat is ezt a mintát követi („*Uomini e donne*”), azonban saját nyelvi-kulturális közegében inkább természetesnek ható szókapcsolatként.⁸

Szintén régiesen (illetve mai értékük szerint helyenként nyelvjárási evokációval) hatnak az *ím; az világ; az mese, ki; tik* szóalakok, amelyek már hangzásukkal is régi korokat idéznek, s ilyen értékű megfelelőkre hiába is várunk ebben a német fordításban. A „*Régi vár, régi már / Az mese, ki róla jár*” sorpár ugyancsak zeneileg mesteri kettős (belső és külső) rímelése is szükségszerűen stilisztikai megfelelő nélkül marad a fordításokban: „*Alt ist die Burg, alt die Sage, / Die davon meldet.*” – „*Antico castello; è antica la leggenda, / che narra la sua storia.*” Hasonlóképpen a figura etymologica alliterációja (*regő rejtem; regénket regéljük*). Mindehhez a folklorisztikus zeneiséghez az eredetiben természetesen hozzájárul a tősgyökeres magyar hangzású metrika is, amelynek ritmusa azonban a német és az olasz változatban nem jelenhet meg, hiszen a nyelv törvényszerűségei eleve nem teszik lehetővé a magyaros ütemhangsúly érvényesítését: egyfelől a magyaros hangsúlyozás elvének követését, másfelől az egyező ütemtagolást (ugyanis – különösen kiegyenlítettlenül hosszabb sorokban – adott esetben teljesen eltérő szakaszokat, szólamokat kívánnak meg az összetartozó szerkezetek).

A „*war es jemals, war es nicht*” kettős formulája tartalmilag ugyan valóban hű fordítása a magyar mesélés bevezetésének, ám tagadó összetevője semmiképpen sem hitelesen bevett része a szokványos német fordulatnak; az egyébként járatos *Es war einmal* pedig önmagában tényleg hiányérzetet keltene ebben a jelentőségteljes kontextusban. Viszont valóban a hitelesen őshonos mesekezdeshez igazodik az olasz fordítás: „*C'era una volta...*”⁹ Vagyis el kell ismernünk, hogy ebben az esetben sem az elidegenítő hűség, sem a honosítás törekvése nem bizonyulhat szerencsés megoldásnak. Az eredeti „*hol volt, hol nem*” mesekezdő fordulat billegő formulája – Kosztolányi Halotti beszédéhez hasonlóan – ugyanis itt sem üres formai elem, hanem az eredeti műben jócskán telítődik szimbolikus tartalommal: ingadozó valóságvonatkozásával (lét és nemlét határán, a külső világ és a belső valóság mezsgyéjén, a kérdés–felelet, illetve az állítás–tagadás érvényét lebegtetve) elmélyül egy ugyancsak kérdéses térbeli dimenzióban, a szubjektív színpadi tér sugalmazott talányosságában („*kint-e vagy bent*”).

A KINT–BENT szembenállás ismétlődése (először a történés létezésére, majd a színpadra vonatkoztatva) szövegű megfelelőseket mutat mindkét fordításban: *aussen oder innen? – dentro o fuori?*¹⁰ A tér függőleges dimenziójában a FENT–LE ellentéte még tovább mélyíti a

megerősítve : „*Ah, dove, dove nascondere / Dove celare ciò.*” Sergio Sablich bővített fordítása (1987) pedig a kérdéses szó ismétlésével emeli ki az 'elrejtés' szimbolikus jelentőségét: „*Nascondo una leggenda / dove, dove la nascondo?*”

⁸ Sergio Sablich fordításában (1987) egészen a ma szokásos megszólítási forma (*Signore e signori*) szerepel, viszont erőteljes archaizálással él Ivan Plivelic (1953) feliratozása (*Gran dame e cavalieri*), s a kettő között mérsékelt régiiséget idéz Michele Girardi (1995) változata (*Signori e graziose signore*).

⁹ Ivan Plivelic (1953) olasz fordítása azonban lexikálisan megtartja a talányosan nyitott kettősséget (*Che c'era una volta, o forse no*), Sergio Sablich (1987) pedig a jelölten idézett formulára tudatosan rájátszva azt a jelen–múlt dimenziójára vetíti («*C'era una volta*»: *c'è, c'era*).

¹⁰ Michele Girardi (1995) fordításában szerencsésebb sorrenddel (*fuori o dentro*); Ivan Plivelic (1953) szövegezésében mindkét szöveghelyen még kifejtettebben: *là fuori o qui dentro di noi // dentro di noi o là fuori?*

lélek belső világát, s a szempilla függönyének metaforája szintén ismétlődik: „*Szemünk pillás függönye fent: / Hol a színpad: kint-e vagy bent...*” – „*Szemem pillás függönye fent. / Tapsoljatok majd, ha lement...*” A metaforikus egybejátszásnak ez a kognitív térbeli transzformációja a belső világnak a nyílt szemkontaktus révén történő hozzáférhetőségére utal, amikor is a lelki színpadot éppen nem rejti el függöny. Szimbolikus metanyelvi (ti. a várlélek-mű megfejtésére vonatkozó) kijelentés és a közönséget hatékonyan mozgósító fatikus felszólítás párosítása a prológusban. (Az azt követő drámai dialógus – immár nem a regős és a közönség, hanem Kékszakállú és Judit között – folytatódó szemkontaktusában pedig a *néz/lát* és a *nyit* kulcsigéinek mélyen szimbolikus összekapcsolódása.) A tartalmilag szinte szolgálai német fordítás itt ugyancsak kiválthatja hatásában ezt az elmélkedésre ösztönző szemlélődést: „*Aufgeschlagen sind die Wimpernvorhänge unserer Augen: / Wo ist die Bühne: aussen oder innen? – Aufgeschlagen sind die Wimpernvorhänge meiner Augen. / Klatscht Beifall, wenn sie sich wieder senken...*” Az olasz fordítás képe annyiban kidolgozottabb, hogy közvetlenebbül egy színházi függöny mozgását jeleníti meg: „*il sipario delle nostre palpebre si leva, / dov'è la scena: dentro o fuori? – si alza il sipario dai miei occhi; / quando si abbasserà, battete le mani...*”¹¹

Az előzőekben kiemelt szövegrészekhez még érdemes megjegyezni, hogy az eredeti prológus veretesen tömör és metrikailag feszes verssoraiban a rímhelyzet is döntő jelentőségre tesz szert: *bent – jelent, fent – bent, fent – lement*. Sorozatuk persze nem tükröződik a német és az olasz szövegekben, mivel az adott rímpozíciókban nem állhatnak rendelkezésre a szükséges nyelvi eszközök, hogy a jelentőségteljes hangzás kiemelésére – a polaritás jegyében – éppen ezek a kulcsszavak éppen ott egybecsenghessenek.

A német és az olasz fordítás a fent jelzett szimbolikus értékű összefüggéseknek inkább csupán a „tartalmi” oldalát képes érzékeltetni. A tartalom–forma egység tehát sokszorosan elvész. Mint láthattuk, bizonyos mértékig szükségszerűen (nyelvi-kulturális okokból, az összetett intertextuális vonatkozások hiányában), jelentős részben azonban a versforma rovására történő szó szerinti fordítás törekvéséből adódóan.

4. Epilógus

4.1. Kitekintés a prológus további fordításaira

Az eddigiekben alapul vett (függelékben is közölt) német és olasz szövegfordítás a máig is legelterjedtebb változatnak számít, amennyiben egyáltalán megszólaltatják a prológust a színpadi vagy hangversenytermi előadásokon.

4.1.1. Német szövegváltozatok

Léteznek azonban mind korábbi, mind későbbi német fordítások, illetve fordításváltozatok is, mégpedig vázlatos áttekintésben – különösképpen a prológust illetően, ám a felsorolásban a teljesség igénye nélkül – a következők (vö. Gombocz–Vikárius 2003):

¹¹ Michele Girardi (1995) fordításában hasonlóképpen: „*Il sipario delle nostre ciglia si solleva: / Dov'è la scena: fuori o dentro...*” – *Il sipario delle mie ciglia si è alzato. / Applaudite quando sarà abbassato...*” Sergio Sablich (1987) szövegében is ekként: „*Si leva il sipario delle nostre palpebre. / Dov'è la scena, dentro o fuori...*” – *Il sipario dei miei occhi si è alzato. / Quando poi calerà, applaudite...*” Ivan Plivelic (1953) verziójában a pupillák kereső-kutató tekintete találgatja a függönyös színpad hollétét: „*Le nostre pupille cercano: / Dov'è la scena, dentro di noi o là fuori...*” – *Le mie pupille sul sipario, / E voi applauditelo quando cala...*”

- (1) Kodály Emma, 1911¹²
- (2) Heinrich Horvát, 1911¹³
- (3) Wilhelm Ziegler (Kodály Emma vázlatai alapján), 1912¹⁴
- (4) Heinrich Horvát, 1918¹⁵
- (5) Wilhelm Ziegler, 1921¹⁶
- (6) Wilhelm Ziegler, 1922¹⁷
- (7) Karl Heinz Füssl / Helmut Wagner, 1963¹⁸
- (8) Wilhelm Ziegler (Karl Heinz Füssl és Helmut Wagner revíziója szerint), 1963¹⁹
- (9) Zsuzsanna Gahse, 1996²⁰
- (10) Clemens Prinz, 2000²¹
- (11) Eva Maria von Wildemann-Duday, 2003²²

A prolóógus egyes fenti fordításai és utánköltései kifejezetten egy-egy bizonyos konnotációt, illetve interpretációt emelnek ki: a „vár” szimbolikus metaforája ekként különösen hangsúlyosan hol lélekként (Gahse 1996) vagy emberi életútként (Füssl/Wagner 1963), hol művészsorsként (Ziegler 1921) vagy a társas elszigeteltség kognitív tereként (Ziegler–Kodály 1912) jelenik meg.

Másfelől vannak átköltések, amelyek az archaikus evokációt, illetve a folklorisztikus légkört egészen szerencsésen érzékeltetik (Horvát 1918, Wildemann-Duday 2003). Egyes fordítások a metrikában és a rímelésben is szilárd versformát követnek (Ziegler 1921, Füssl/Wagner 1963).

Bizonyos utánköltések lazább nyitottsága szabad képzettársításokat hagy a befogadók számára (Ziegler–Kodály 1912, Füssl/Wagner 1963), míg mások igyekeznek átmenteni az eredeti költői képeket (Ziegler 1922, Gahse 1996, Wildemann-Duday 2003).

¹² Szöveges zongorakivonat (Universal-Edition, Wien, 1911); Faksimileausgabe [Text Béla Balázs. Dt. Übers. Emma Kodály]. László Vikárius: Erläuterungen zur Faksimileausgabe des autographen Entwurfs von Béla Bartók »Herzog Blaubarts Burg«, op. 11, 1911. Balassi, Budapest 2006.

¹³ Utánköltés (*Jung-Ungarn* 1911/15.)

¹⁴ Szöveges zongorakivonat (Universal-Edition, Wien, 1912). Bartók feleségének, Ziegler Mártának ajánlotta a partitúrát. A prolóógus kezdő sorai: »*Dies begab sich einst. Ihr müsst nicht wissen, wann, / auch nicht den Ort, da es geschah...*«

¹⁵ Neue ungarische Lyrik in Nachdichtungen von Heinrich Horvát. Georg Müller Verlag, München 1918. A prolóógus kezdő sora: »*Spielt leis Theorb und Galischan...*«

¹⁶ Universal-Edition, Wien, 1921. A prolóógus kezdő sorai: »*Sinnende Sage, / Verborgene Klage...*«

¹⁷ Universal-Edition, Wien, 1922. A prolóógus kezdő sorai: »*Ach mein Lied, ich verberge es.*«

¹⁸ In: Lindlar, Heinrich: Lübbes Bartók Lexikon. Gustav Lübke Verlag, Bergisch Gladbach, 1984. 60. p. A prolóógus kezdő sorai: »*Höret ein Märchen alter Zeiten, / das auch uns noch ein Gleichnis ist...*«

¹⁹ Az 1963-ban kiadott revízió autorizált német fordítása (Universal Edition A.G., Wien). A prolóógus kezdő sorai: »*Ach mein Lied, ich verberge es.*«

²⁰ Szó szerinti újrafordítás (Programmheft: Staatsoper Stuttgart zur Premiere am 30. Juni 1996, S. 107). A prolóógus kezdő sorai: »*Ah, Lied verborgen / wo, wo verborgen?*«

²¹ Egy Budapesten tartózkodó osztrák műfordítótól (Clemens Prinz: Balázs Béla: Herzog Blaubarts Burg. Libretto. Mit CD-Beilage. Vox Artis, Miskolc 2000.)

²² Szó szerinti fordítás (Konzertprogramme 2003/2004. Programmheft. Herausgegeben von der Direktion der Münchner Philharmoniker, München 2003.) A prolóógus kezdő sorai: »*Ach, meine Mär, Ich verberge sie. / Wohin, wohin soll ich sie verbergen?*«

4.1.2. Olasz szövegváltozatok

A németnél kisebb számban születtek még további olasz fordítások, illetve szabadabb átköltések is:

- (1) Ivan Plivelic, 1953²³
- (2) Giorgio Pressburger, 1985²⁴
- (3) Sergio Sablich, 1987²⁵
- (4) Michele Girardi, 1995²⁶

Olaszországban sokáig – az első, firenzei bemutató (1938) hagyományát követve – inkább csak magyarul adták elő Bartók operáját. A létező, illetve elérhető olasz fordítások nem számosak, azonban elég nagy változatosságot mutatnak formailag is: van közöttük műsorfüzetben közölt fordítás, hangfelvételhez készült feliratozó fordítás, tanulmányhoz idézett saját fordítás is. Külön említést érdemel Sergio Sablich szabad átköltése, amely ki is bővíti a prológust: az annak közepébe betoldott hat versszak lényegében összefoglalja a teljes opera belső történetét a regös archaizáló regiszterében maradvá.

E további német és olasz fordításokból bizonyos szöveghelyekre vonatkozóan az előzőekben – lábjegyzetekben – idéztem is különféle fordítói megoldásokat; teljes szövegeikre kiterjedő, részletezőbb elemzésük már szétfeszítené a jelen írás kereteit, viszont a fordításkritikai bevonásukkal kikerekíthető és ezáltal árnyaltabb összképhez mindenképpen tanulságosan járulna hozzá.

4.2. Elő térben az eredeti nyelv

Az eredeti egyfelvonásos opera valóságos mintaképe a **deklamáció** mesteri kezelésének. Már az önmagában is irodalmi értékű (és egyébként néhány sorisméltés elhagyásától eltekintve szinte változatlan formában megzenésített) szöveggönyv, a szimbolikus misztériumjáték is kivételesen igényes, jellegzetesen magyar balladás prozódiaiban szólal meg, amelyben a példás deklamációnak köszönhetően a magyar beszéd természetes lejtését és ritmusát halljuk viszont az ősi metrika lüktetésével. Egyébként a megzenésítés alapján parlando-rubato előadásmódú deklamációja, a ritmikai és a dallami prozódia tökéletesen simul ehhez, miközben a legapróbb érzelmi rezdüléseket is emfatikus zenei hangsúlyokkal jeleníti meg (vö. László 1985, 100–129; Nyéki 1994, 39–49). Kodály méltató szavaival: „A nyelv felszabadításának, a természetes hanglejtés zenévé fokozásának útjára lépett Bartók, s ezzel nagyban előrevitte egy magyar recitativ stílus kialakítását. Ez az első mű a magyar operaszínpadon, amelyben az ének elejétől végig egyöntetű, ki nem zökkenő magyarsággal szól hozzánk” (Kodály 1964, 422).

Bár Kodály közreműködésével, illetve személyes közvetítésével már annak idején, frissiben készült egy német fordítás, amelyet később továbbiak (nem minden esetben igazán sikerültek) követtek, s – persze egyéb nyelvek sorában – rendelkezésre áll olasz librettó is,

²³ Béla Bartók: *Il castello del principe Barbablù*. Recorded 1953 by Peter Bartók. Testo italiano ufficiale tradotto da Ivan Plivelic. [Teljes hangfelvétel olasz feliratozással] <https://www.youtube.com/watch?v=qyHVvaUBA2e0>

²⁴ Pressburger, Giorgio 1985. Béla Bartók: *Il mandarino meraviglioso. Il castello del duca Barbablù*. (Edizione del 75° Festival di Maggio Musicale di Firenze). Giunti Editore, 2012. [Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia, Roma, Auditorio di via della Conciliazione, 24 Novembre 1985]

²⁵ Béla Bartók: *Il castello del principe Barbablù*. Traduzione del Prologo di Sergio Sablich. Firenze, 25 Marzo 1987. Műsorfüzet: http://www.sergiosablich.org/dettaglio.asp?L1=55&L2=228&L3=236&id_inf=386&cerca=vu

²⁶ Michele Girardi: *Un viaggio all'interno della coscienza. Pensieri sul «Kékszakállú Herceg Vára»*, in *Il castello del Principe Barbablù di Bartók e Erwartung di Schönberg*. Venezia, Teatro La Fenice, 1995. 77–97. <http://www-5.unipv.it/girardi/saggi/Kekszakall.PDF>

Bartók egyetlen operáját szerencsére külföldön is általában magyarul szokták előadni (elég gyakran inkább hangversenyszerűen). Ez egyébként öröndetes is, minthogy eredetiben született és eredetire sikerült nyelvi hangszerelését valóban nehéz is lenne más nyelv fonológiai-prozódiai eszköztárával méltó fordítási átíratként igazán szerencsés deklamációban megszólaltatni, s különben is kedvez ennek a világszerte érzékelhető tendencia, amelynek jegyében egyre inkább eredeti nyelven éneklik az operákat, s fordításuk a feliratozás különféle technikai megoldásaival jelenik meg. Mindenesetre az opera verses prólógusa természetesen továbbra is előadható idegen nyelven. A már létezők után várhatóan újabb és újabb fordításokban is.

Irodalom

- Balázs Béla 1968. A Kékszakállú herceg vára. Megjegyzések a szöveghez. In: *Válogatott cikkek és tanulmányok*. Kossuth Könyvkiadó, Budapest.
- Bernáth Árpád 1971. A motívum-struktúra és az embléma-struktúra. In: *Formateremtő elvek a költői alkotásban* (Szerk.: Hankiss Elemér). Akadémiai, Budapest. 439–468.
- Bóka László 1966. Bartók „szövegírója”. In: *Válogatott tanulmányok*. Magvető, Budapest.
- Csúri Károly 1980. Két ismétlés-típus irodalomelméleti státusáról. In: *Isméltetés a művészetben* (Szerk.: Horváth Iván – Veres András). Akadémiai K., Budapest. 309–333.
- Gombocz, Adrienne – Vikárius, László (Hg.) 2003. *Briefwechsel zwischen Bartók und der Universal Edition: Ein Querschnitt*. Bartók-Archiv, Musikwissenschaftliches Institut der Ungarischen Akademie der Wissenschaften, Budapest.
- Jakobson, Roman 1972. *Hang – Jel – Vers* (Szerk.: Fónagy Iván – Szépe György). Gondolat, Budapest.
- Kanyó Zoltán 1976. Szövegelmélet és irodalomelmélet. *Általános Nyelvészeti Tanulmányok* XI. 167–181.
- Kelecsényi László 1974. A magáért való szerelem drámája. *Világosság* 1974/8–9.
- K. Nagy Magda 1973. *Balázs Béla világa*. Kossuth, Budapest.
- Kocsis Rózsa 1973. Misztériumok. In: *Igen és nem*. Magvető, Budapest.
- Kodály Zoltán 1964. *Visszatekintés* I–II. Zeneműkiadó, Budapest.
- Kosztolányi Dezső 1919. Horvát Henrik antológiája (Neue ungarische Lyrik in Nachdichtungen von Heinrich Horvát). *Nyugat* 1919/8.
- Króó György 1962. *Bartók Béla színpadi művei*. Zeneműkiadó, Budapest.
- László Zsigmond 1985. *Költészet és zeneiség. Prozódiai tanulmányok*. Akadémiai Kiadó, Budapest.
- Lendvai Ernő 1964. *Bartók dramaturgiája*. Zeneműkiadó, Budapest.
- Nyéki Lajos 1994. Balázs–Bartók „Kékszakállú”-ja – nyelvész szemmel. *Szemiotikai szövegten 7.* (Szerk.: Petőfi S. János, Békési Imre és Vass László). JGYTF, Szeged. 39–50.
- Rác, Gabriella 2006. Changierende Klangräume der Seele. Béla Bartók / Béla Balázs: Herzog Blaubarts Burg. In: *Kakanien Revisited*, Nr. 11/09/2006. 1–6.
- Szűcs Tibor 1983. Balázs Béla: A kékszakállú herceg vára. A misztérium szövegének szemiotikai és szövegnyelvészeti elemzése. Doktori értekezés, KLTE, Debrecen. 220 p.
- Szűcs Tibor 2007. A magyar vers kettős nyelvi tükörben: német és olasz fordításokban. Tinta Kiadó, Budapest.
- Tallián Tibor 1981. *Bartók Béla*. Gondolat, Budapest.
- Ujfalussy József 1970. *Bartók Béla*. Gondolat, Budapest.
- Vargyas Lajos 1976. A magyar népballada és Európa, I–II. Zeneműkiadó, Budapest.
- Vass László 2004. Balázs Béla – Bartók Béla – Kass János: A kékszakállú herceg vára. Széjgyezetek a több mediális összetevőből felépített komplex kommunikátumok megközelítéséhez. 1. Nem tudod, mi van mögöttük. In: *Szemiotikai szövegten 16.* (Szerk.: Petőfi S. János – Békési Imre – Vass László). JGYTF Kiadó, Szeged. 99–144.

Források

- Balázs Béla 1910. A kékszakállú herceg vára. In: Balázs Béla: *Misztériumok*. Három egyfelvonásos. Nyugat, Budapest, 1912.
- Pressburger, Giorgio 1985. Béla Bartók: *Il mandarino meraviglioso. Il castello del duca Barbablù*. (Edizione del 75° Festival di Maggio Musicale di Firenze). Giunti Editore, 2012.
- Ziegler, Wilhelm 1921. *Herzog Blaubarts Burg*. Universal-Edition, Wien, 1922.

FÜGGELÉK

Az eredeti szöveg és tárgyalta fordításai

Prolog**A regős prológusa****Prologo**

Haj regő rejtem,
 Hová, hová rejtsem?
 Hol volt, hol nem: kint-e vagy bent?
 Régi rege, haj mit jelent,
 Urak, asszonyágok?

Ach mein Lied, ich verberge es.
 Wo, wo soll ich's verbergen?
 War es jemals, war es nicht: aussen oder innen?
 Alte Sage, ach was bedeutet sie,
 Männer und Frauen?

Ahi, storie segrete,
 dove, dove trovarle?
 C'era una volta: dentro o fuori?
 Antica storia che significherà,
 Uomini e donne?

Ím szólal az ének.
 Ti néztek, én nézlek.
 Szemünk pillás függőnye fent:
 Hol a színpad: kint-e vagy bent,
 Urak, asszonyágok?

Nun hört das Lied.
 Ihr schaut, ich schaue euch an.
 Aufgeschlagen sind die Wimpernvorhänge unserer Augen:
 Wo ist die Bühne: aussen oder innen?
 Männer und Frauen?

Ecco, il canto s'intona,
 Voi mi guardate, io vi guardo,
 il sipario delle nostre palpebre si leva,
 dov'è la scena: dentro o fuori,
 uomini e donne?

Keserves és boldog
 Nevezetes dolgok,
 Az világ kint haddal tele,
 De nem abba halunk bele,
 Urak, asszonyágok.

Bitterkeit und Glück,
 Längstbekannte Dinge,
 Die Welt draussen ist voller Feinde,
 Aber nicht daran sterben wir,
 Männer und Frauen.

Storie amare e felici,
 storie famosissime,
 il mondo è pieno di guerre,
 ma non è lì la nostra morte,
 uomini e donne.

Nézzük egymást, nézzük,
 Regénket regéljük.
 Ki tudhatja, honnan hozzuk?
 Hallgatjuk és csodálkozunk,
 Urak, asszonyágok

Wir schauen einander an, schauen
 Und singen unser Lied.
 Wer weiss, woher wir es haben?
 Hören wir es an, staunen wir es an,
 Männer und Frauen.

Ci guardiamo l'un l'altro,
 raccontiamo la nostra storia,
 chissà da dove ce la portiamo appresso,
 la ascoltiamo, e ci stupiamo,
 uomini e donne.

Zene szól, a láng ég,
 Kezdődjön a játék.
 Szemem pillás függőnye fent.
 Tapsoljatok majd, ha lement,
 Urak, asszonyágok.

Musik erklingt, die Flamme brennt,
 Das Spiel kann beginnen.
 Aufgeschlagen sind die Wimpernvorhänge meiner Augen.
 Klatscht Beifall, wenn sie sich wieder senken,
 Männer und Frauen.

La musica risuona, le fiamme ardono,
 incominci pure lo spettacolo,
 si alzi il sipario dai miei occhi;
 quando si abbasserà, battete le mani,
 uomini e donne.

Régi vár, régi már
 Az mese, ki róla jár,
 Tik is hallgassátok.

Alt ist die Burg, alt die Sage,
 Die davon meldet,
 Die ihr nun hört.

Antico castello; è antica la leggenda
 che narra la sua storia;
 ascoltatela anche voi.

(Wilhelm Ziegler)

(Balázs Béla)

(Giorgio Pressburger)

Szűcs, Tibor

The German and the Italian prologue of the Hungarian Bard

The theme of the paper is highly relevant with the looming 100th anniversary of the first performance of Béla Bartók's opera *Bluebeard's Castle*, which originally took place at the Royal Hungarian Opera House in Budapest on May 24th in 1918. The paper takes a special approach to the archaic *Prologue*, interpreting it as a symbolic key to the opera in its entirety. It is shown how the *Prologue* makes the many layers of possible connotations – corresponding to various psychological, sociological, aesthetic-metalinguistic and philosophical-cognitive interpretations – more easily accessible to the recipient, and how it focuses on the inner stages of the soul. Accordingly, it is argued that in any staging of the world-famous opera outside Hungary, it is a *sine qua non* for the success of the show to open with the prologue of the bard. The intertextual and metalinguistic-phatic references in the varying quality Italian and German text-versions also point to the importance of the prologue.