

Szegecly-Maszák Mihály

1911

## ÚJÍTÁS AZ IRODALOMBAN ÉS A ZENÉBEN

– Bartók Béla befejezi *A kékszakállú herceg vára* zongorakivonatát –

„ő csakugyan egészen véletlenül csatlakozott hozzám, nem belső szükségből”

Lehet-e a művészet több ágára kiterjedő modern mozgalomról beszélni a magyar művelődésben? Az idézett szavak, melyeket Balázs Béla egy nappal *A kékszakállú herceg vára* című dalmű bemutatója után, 1918. május 25-én vetett papírra,<sup>1</sup> inkább kételyek megfogalmazására adnak okot. Ha létezik a huszadik század eleji újításnak nemzetközi története, a művek visszhangja alapján megállapítható, hogy nyilvánvalóan Bartók művészete képviseli benne a legméltóbban a magyar művészetet. A kérdést, található-e érdemi összefüggés Bartók zenéje s a korabeli magyar irodalom között, márcsak azért is nehéz megválaszolni, mert a zene s az irodalom történései általában kölcsönösen idegenkednek attól, hogy a saját területükön túlmutató fejtegetésre vállalkozzanak. A zeneszerző egyetlen operájának értelmezései sem cáfolják ezt az állítást, annak ellenére, hogy szövegével a legutóbbi évezedekben inkább foglalkoztak zenetudósok, mint irodalomárok.

Irodalomtörténész természetesen nem próbálkozhat zeneművek értelmezésével, legfőljebb arra tud vállalkozni, hogy föltegye a kérdést: mennyiben teremthető történeti összefüggés zene és szöveg között. Másként fogalmazva, mennyiben érzékelhető zene és szöveg modernsége a mű előadásában. A válaszadás csakis úgy lehetséges, ha egyúttal annak kiderítésére is kísérletet teszünk, tulajdonképpen mi is történik a szöveggel, amikor énekes zeneként hallgatjuk.

Bartók 1911. július 8-a előtt fejezte be művének ének-zongorakivonatát, ám a befejezést 1917-ben átfogalmazta, s a zongorakivonat csak 1921-ben, a partitúra pedig 1925-ben jelent meg a bécsi Universal Edition kiadásában.<sup>2</sup> A zeneszerzőt nem különösebben érdekelte az irodalom. Kevés alkotása kapcsolódik költői alkotáshoz. Egyfelvonásos operáját lényegében első érett alkotásának lehet tekinteni az énekhangra készült művek sorában. Korai dalainak többsége – a *Drei Lieder* (1898), a *Tiefblaue Veilchen für Gesang und Orchester* (1899) és a hat darabból álló *Liebeslieder*

<sup>1</sup> BALÁZS Béla: *Napló 1914–1922*. Magvető Könyvkiadó, Bp., 1982. 313.

<sup>2</sup> SOMFAI László: *Bartók Béla kompozíciós módszere*. Akkord Zenei Kiadó, Bp., 2000. 119., 171., 214., 240.

(1900) – a német dal hagyományához kapcsolódik, az 1902-ben Pósa Lajos (1850–1914) szövegeire készült négy ének pedig meglehetősen fölszínés ellenhatást képvisel a német művelődéssel szemben. A távolság e zsenék és az opera között igen nagy, méghozzá nem is annyira irodalmi, mint inkább zenei szempontból. Noha Balázs költészete írásmód és minőség vonatkozásában egyaránt erősen különbözik Pósaétól, nehéz volna bizonygatni, hogy *A kékszakállú herceg vára* szövege a magyar irodalom csúcsai közé tartozik. A hatástörténet nem igazolja az egykorú vélekedést, hogy Balázs olyan „tragikus költő, aki érzéseinek súlyát és hajlamát, formájának mélységét és alakítóerejének vehemenciáját illetőleg egyenrangúan állhat meg a lírikus Ady mellett”.<sup>3</sup> Ha igaz, hogy az utókor ítélete szerint a *Pelléas és Mélisande* Debussy zenéjétől megfosztva másodlagos költészet – napjainkban uralkodó vélemény, hogy 1911-ben a jelöltek közül nem „a másodrangú belga drámaíró Maurice Maeterlincknek”, hanem az azóta eltelt majd kilenc évtized során lényegesen szélesebb körben olvasott s a nemzetközi, így a francia nyelvű szakirodalomban is sokkal többre méltatott amerikai születésű prózaírónak, Henry Jamesnek kellett volna megkapnia a Nobel-díjat<sup>4</sup> –, akkor ez még inkább mondható a magyar dalmű szövegéről. *A kékszakállú herceg vára* még kevésbé bizonyult zene nélkül előadhatónak, mint a belga költő műve. Balázs alkotása a huszonegyedik század felől nézve meglehetősen avított hatású, míg Bartók zenéje annak ellenére kiváló művészi teljesítmény, hogy nagyon sok tekintetben kapcsolódik a korai huszadik század ízléséhez. Időről időre megfogalmazódott az észrevétel, hogy a szöveg is felelőssé tehető azért, ha olykor nem maradéktalanul sikerül az opera előadása.

A kettő feszültsége különösen feltűnő olyan énekesek előadásában, akik nem tudnak magyarul. A fordítások – melyek közül a legelső már 1911 júliusára elkészült<sup>5</sup> – szükségképpen kétféle szempontot próbálnak egyszerre érvényesíteni: igyekeznek valamennyit érzékeltetni a szöveg költőiségéből és ugyanakkor kénytelenek a zenei szerkezethez alkalmazkodni. Az átköltésnek kétségkívül az egyik akadálya, hogy a magyar nyelvben az első szótagra esik a hangsúly. Némely fordítók olyan szavakhoz folyamodtak, amelyek hasonló fölépítésűek. Ez rendkívül feltűnő egyhangúságot eredményezett, hiszen ami a magyarban általános és természetes, az sok más nyelven korlátozott érvényű. Egy korábbi német szöveget ezért cseréltek ki újabbal, amelyben a szóhangsúly váltakozása megfelel a német nyelv természetének.

A legtöbb fordítás általában kettős kudarc. Az idegen szöveg nem hat költészetként, és a zene szempontjából sem kielégítő. Ha például a *Kékszakállú a „Hideg, sötét”* szavak helyett ezt éneкли: „Ewig, immer” vagy „Always, always”, a fordító a beszélt nyelvben feltűnés nélkül használható „Félsz-e?” helyén a hangsúlyozottan mesterkéltné, ódivatúan költői „Didst thou?” kérdést, az „áldott” helyén „Judith”

<sup>3</sup> LUKÁCS György: *Balázs Béla és akiknek nem kell*. Összegyűjtött tanulmányok. Kner Izidor, Gyoma, 1918. 50.

<sup>4</sup> FRED KAPLAN: *Henry James. The Imagination of Genius*. The Johns Hopkins University Press, Baltimore and London, 1999. (1. kiadás: 1992) 541.

<sup>5</sup> Ifj. BARTÓK Béla: *Apám életének krónikája*. Zeneműkiadó. Bp., 1981. 119.

nevét szerepelteti, a „várlak” szót a „küß mich”, illetve „love me” kapcsolattal pótolja, nemcsak a szövegben kitüntetett szerepet játszó belső ismétlődések sora, de a zenei hangsúly és ritmus is megváltozik, s még inkább feltűnő a váltás, ha az idegen szöveg hangpótlást igényel, mint az első ajtó kinyílása után kétszer is elhangzó „Mit látsz?” esetében, amely az Universal Edition kiadásában olvasható fordításokban így szerepel: „Was siehst du?”, illetve „What seest thou?”.

Az ilyen torzulások teszik érthetővé, hogy sokáig kétségbe vonták a külföldi előadások lehetőségét. Egy először 1953-ban, majd azóta többször is kiadott angol nyelvű könyv szerzője például a következő végkövetkeztetést bocsátotta előre Bartók dalművének értelmezésekor: „csak magyarul lehet teljes értékű előadása, s ez egyik oka annak, hogy Magyarországon kívül legfőljebb rendkívüli alkalommal, érdekességként kerülhet sor az előadására”.<sup>6</sup> Újabban viszont ugyancsak a fordítások hiányosságai készítetnek jelentős külföldi művészeket arra, hogy magyarul énekeljék a művet. A hangfelvételek rendkívül élesen világítanak rá szöveg és zene viszonyának kettősségére: egyfelől a szecessziós irodalom közhelyei és a szecessziótól az expresszionizmus irányában kezdeményező zene eredetisége közötti távolságra, másfelől szöveg és zene szükségszerű egymásrautaltságára. A külföldi énekes idegenszerű kiejtése óhatatlanul is észrevételi a magyar hallgatóval, mennyire szokványos a versbeszéd, s mégis milyen egyértelműen meghatározza a zenei szöveget. Nemcsak arról van szó, hogy kissé nevetséges hatású, amikor Christa Ludwig, illetve Walter Berry ezt éneкли: „anjám”, illetve „kóronája”, mint ahogyan a Jessie Norman, Siegmund Nimsgern, Tatjana Troyanos által használt „udje”, „mögöttük” és „most mar” is idegenszerű, nem szólva arról, amidőn Dietrich Fischer-Dieskau hosszú helyett rövid mássalhangzót ejt („hozám”, „könyek”), hanem sokkal inkább arról, hogy a szöveg idegenszerű ejtése többé-kevésbé mindegyik esetben a zenében is érzékelhető torzulást idéz elő. Az idegen ajkú énekesek közül talán csak Anne Sofie von Otter és John Tomlinson élő fölvétele nem hívja föl a figyelmet hosszú és rövid hangzók különbségének és a szóhangsúlylnak eltévesztésével a szöveg rendkívüli mesterkélttségére – ami egyébként méltánylandó, hiszen ebben az esetben a karmester sem magyar. Koréh Endre kiváló előadása azért is rendkívül tanulságos, mert a parlando jellegűnek mondható részeknél különösen érzékelhetővé teszi azt az ellentmondást zeneszerző és költő teljesítménye között, amelyet már a kortársak is érzékeltek: míg Bartók a „nyelv felszabadításának, a természetes hanglejtés zenévé fokozásának útjára lépett”,<sup>7</sup> addig Balázs szövegében „egy-egy teljességgel népietlen vagy éppen modern és magyartalan szólásmód, egy-egy ritmustalan vers, egy-egy anakronisztikusan ható szín, fordulat gyakran zavarják a stílszerűséget”.<sup>8</sup>

<sup>6</sup> Halsey STEVENS: *The Life and Music of Béla Bartók*. Revised edition. Oxford University Press. London–Oxford–New York, 1967. 286.

<sup>7</sup> KODÁLY Zoltán: *Visszatekintés*. Összegyűjtött írások, beszédek, nyilatkozatok. Zeneműkiadó, Bp., 1974. 2. kötet. 422.

<sup>8</sup> BABITS Mihály: *Esszék, tanulmányok*. Szépirodalmi Könyvkiadó, Bp., 1978. 1. kötet. 346.

A magyar zeneszerző igencsak szerény irodalmi érdeklődésével egyáltalán nem állt egyedül jelentős kortársai között. Még Webert is zenésített meg költőileg meglehetősen csekély hatású szövegeket. Véletlenszerűnek mégsem mondható, hogy Bartók éppen Balázs Béla művéből írt operát. Vannak, akik magánéletének alakulásával indokolják a szövegválasztást. Lehetséges más okot is föltételezni. Fiatal korában a zeneszerző nem volt érzéketlen bölcséleti kérdések iránt, s levelei tanúsága szerint – Richard Strauss és Nietzsche hatására is – különösen foglalkoztatta a személyiség öntörvényűségének gondolata. Judit arra törekszik, hogy behatoljon a Kékszakállú belső világába. Az a vágya, hogy megismerje, lássa a vár titkait. A szerzett tudás nem hozza közelebb a férfit, inkább eltávolítja. A Kékszakállú mind kevésbé válik hozzáférhetővé, Judit pedig veszít megkülönböztetett érdekességéből, egyike lesz azoknak az asszonyoknak, akiket szeretett.

A színmű eredetileg nem szövegkönyvnek készült. 1910-ben keletkezhetett, s még abban az évben meg is jelent a *Színjáték* június 23-iki számában. 1912-ben némileg módosított alakban került a közönség elé a *Misztériumok* című, három egyfelvonásos színművet tartalmazó kötetben. Bartók zenéje nélkül nem szokás előadni, s indokoltnak látszik a vélemény, mely szerint „a Balázs színművével, nem pedig Bartók zenéjével szemben megnyilvánult ellenérzés ártott az operának”.<sup>9</sup>

Noha a zeneszerző nem sokat változtatott a szövegen, az a tény, hogy módosításai általában inkább kihagyások, mint betoldások, azt sejteti, hogy önismétlőnek, bőbeszédűnek vélhette a színművet. Különösen a hatodik ajtó kinyitására vonatkozó részletnél érzékelhető a rövidítés. „Ha a dalművet összehasonlítjuk az eredeti színjátékkal – írja az amerikai szerző, aki teljes könyvet szánt Bartók operájának –, láthatjuk, hogy Bartók sutának vagy legalábbis helyenként bőbeszédűnek érezhette az eredeti párbeszédet. Némely ismétlődéseket kiiktatott. Különösen nyilvánvaló ez a jelenet végén, ahol az eredeti huszonnyolc sorból kilencet is mellőzött.”<sup>10</sup>

Arra a kérdésre, hatottak-e a zeneszerző változtatásai a mű fölépítésére, a szakirodalom egyértelmű választ ad: „Az eredeti színműben a Kékszakállú többször is kijelenti, hogy nem adja oda Juditnak a hetedik ajtó kulcsát. Bartók itt is rövidített. A Kékszakállú így tehetetlenebbnek, mintegy áldozatnak bizonyul a végső szembesítéskor. Judit ezzel szemben erősebbé, határozottabbá válik. A jellemek szembenállásának e hangsúlyozása rokonszenvesebbé teszi a Kékszakállút.”<sup>11</sup>

A módosításokból kikövetkeztethető, hogy a költő és a zeneszerző nem egyféleképpen értelmezte a két szereplő viszonyát. Balázs Béla – a történet korábbi földolgozásaihoz, így a Charles Perrault *Contes du temps passé, ou contes de ma mère l'Oye* (Mesék a múltból, avagy Lúdanyó meséi, 1697) című gyűjteményében található történethez vagy Maurice Maeterlinck *Ariane et Barble-Bleue ou la délivrance*

<sup>9</sup> Carl S. LEAFSTEDT: *Inside Bluebeard's Castle. Music and Drama in Béla Bartók's Opera*. Oxford University Press, New York–Oxford, 1999. 14.

<sup>10</sup> I. m. 113.

<sup>11</sup> Uo.