

13.

Dialógus és szimbolizáció a multimediális Kékszakállú-misztériumban

SZŰCS TIBOR

1. A megközelítésről

A Kékszakáll-téma szimbolikájának 20. századi kiteljesedése, Balázs Béla *A kékszakállú herceg vára* című misztériuma (1910) kiemelkedik a korábbi és a kortárs feldolgozások sorából: tértől és időtől függetlenül elvontabb síkra emeli a mondát. Bartók Béla azonos című operájának (1911) szöveggönyve viszonylag kismértékben tér el az alapjául szolgáló misztérium szövegétől. Mégis beszédnek ígérkeznek a Balázs Béla eredeti misztériumszövege és a Bartók Bélától végül megkomponált operaszöveg mint librettó között fölfedezhető – mennyiségileg egészében tehát nem számottevő, ám a műalkotás multimediális természetéből adódóan jelentőségteljes – eltérések.

A téma szimbólumrendszere a zenei közeg sokrétű lehetőségeinek felhasználásával kétségtelenül az operaváltozatban nyerte el leggazdagabb struktúráját. A zenei műelemzés sajátos módszereivel és eszközeivel sikerült már egzakt módon megfejteni, illetve igazolni az opera jelképrendszerét (pl. Kroó 1962; Lendvai 1964, 1971; Tallián 1981; Ujfalussy 1970).

Szemiotikai-szövegnyelvészeti megközelítem alapkérdése az lesz, hogy milyen szemantikai mechanizmusa, illetve dialektikája van a szövegben a másodlagos, azaz a szimbolikus jelentések létrehozásának. A vizsgálat középpontjában pedig ezúttal elsősorban maga a művészi dialógus áll, amelyet persze nem függetleníthetünk a művet nyitó prologustól mint monológától.

Annak, aki először találkozik a Bartók-operával (az önmagában igen ritkán előadott Balázs-misztériumról nem is szólva), bizonyára egyből feltűnik a szokatlanul sok ismétlés – elsősorban az énekelt szövegben, de még a hangszeres zenei motívumok szövetében is.

2. Az ismétlés mint meghatározó szimbolizációs szövegszervező tényező

2.1. A továbbiakban a szimbolikus jelentés fogalmát a következő értelemben használom: valamely nyelvi egység mellett, hogy megtartja eredeti jelentését, illetve ennek bizonyos mozzanatait, még egy további, explicit módon ki nem fejezett jelentést vesz föl.

Ezt előljáróban a mű egyik tipikus példájával szemléltethetjük. Judit többször is felszólítja Kékszakállút az ajtók kinyitására. Legelőször így:

*Nyisd ki, nyisd ki! – Nekem nyisd ki!
Minden ajtó legyen nyitva!*

E felszólításnak kettős referenciája van: egyrészt utal a valóságbeli helyzetre és tárgyra, másrészt arra a jelentésre is, amely így írható körül: 'Tudni akarom a titkot.' Juditnak ez a felszólítása alkotja az alaphelyzet bonyodalmát. Az ajtók kinyitására tett felszólítás a párbeszédben többször is megismétlődik: kezdetben egészében, minden ajtóra vonatkozóan, majd a hét ajtóra, illetve közben ilyen-olyan együttesükre külön-külön is.

Mivel a nyelvi egységek rendszert alkotnak, kapcsolatok léteznek az egyik és a másik jelentett között. Az *ajtó* így mint metaforikusan használt szó földézi a 'titok' jelentést. Példánkból tehát máris adódik a jelentés nyelvi egységek rendszerén belüli viszonyok két típusa:

- (1) a denotáció szintjén a jelentés (*ajtó* jelentő – 'ajtó' jelentett) és
- (2) a konnotáció szintjén a szimbolizáció ('ajtó' jelentett – 'titok' jelentett).

Ekként az elsődleges nyelvi közegre rakódó másodlagos (szimbolikus) réteg, azaz a konnotáció szintjén a denotáció jelentője és jelentette együttesen válik egy új jelentett jelentőjévé (Hjelmslev 1953: 73–80; vö. Barthes 1977: 136; Jakobson 1972: 275; Lotman 1973: 37). (Magát a ráakódást, ráépülést vizuálisan persze szemléletesebben érzékeltetné a fent ábrázolt szinteződés megfordítása.)

Ennek meghatározott strukturális mechanizmusa van, mely összefügg a jelentések konnotációs rétegzettségével, illetve szinekdochikus kombinatorikájával (vö. Todorov 1975: 441–442). Eszerint a szimbolikus jelentések szövegszervezése mint szerkezeti mechanizmus a szövegben linearizálódik, vagyis a szimbolizáció nem mögöttes, implicit működés a szövegben, hanem explikálódik, kifejezetté válik. Az állítások először nem szimbolikus jelentésben fordulnak elő, fokozatosan történik jelentésük átalakulása. Ez az érintett egységek főként variációs ismétlésével valósul meg. Az ismétlések során ugyanis egyes mozzanatok – váltakozó kontextusokban – megváltoznak, mások megőrződnek (vö. Todorov 1975: 437–447).

2.2. A tárgyalt műalkotást közvetlenül a magyar népballadai hagyomány ihlette, mind szűkebb értelemben (ti. közelebről az „Elcsalt menyecske/feleség”, illetve „Szeretőgyilkos” típushoz tartozó *Molnár Anna*; vö. Vargyas 1976: 49–50), mind pedig általában az ún. balladai jegyeket illetően, kiváltképpen a különféle ismétlődéstípusok tekintetében. Mint látni fogjuk, az ismétlés valójában eredetileg a mű feltűnő balladai sajátossága, mégpedig többféle változatban is:

(1) gyakran sorkettőzés, vagyis az előző sor megismétlése, amire számos példát találhatunk a műalkotásban is (*Sír a várad! Sír a várad!* stb.), rá mégis inkább a további hat ismétléstípus jellemző;

(2) a refrénes ballada hatásaként ugyanannak a sornak a visszatérése különböző szövegekörnyezetekben: például a prologusban az *urak, asszonyágok*, a dialógusban egyes fontos állítások (*Ez a Kékszakállú vára*. stb.) többszöri visszatérése, ami a szimbolikus jelentések kialakításában lényeges szerepet kap, ezért ezzel részletesebben is foglalkozunk az elemzésben;

(3) a népballadákban is előforduló variációs ismétlésnek hasonló szerepe van az operában (*Nagy csukott ajtókat látok, hét fekete csukott ajtót!* stb.);

(4) a rematikus ismétlésről mint nép-, illetve élőnyelvi jelenségről is szólunk még (*Milyen sötét a te várad! Milyen sötét!* stb.);

(5) a népballadától ihletett egyszerű szóismétlés soron belül (*Megyek, megyek, Kékszakállú / Legyen napfény, nyissad, nyissad!* stb.);

(6) fokozó ismétlés balladai felsorolásban (például a véres Juditnak a 7. ajtó kinyitását megelőző gyanakvó összefoglalásában az előző ajtók véres látványát sorolva);

(7) a balladai strófaismétlő szerkezet (az ún. *Gerüststrophened* „keretstrófadal”), amelyben egy teljes versszak ismétlődik oly módon, hogy az állandó vázban egy-egy nyelvi egység, részlet vagy szereplő cserélése adja a szöveg fejlődését.

Ilyen típusú gondolatritmus van Kékszakállú búcsúztató lírai monológjában: a Hajnal, a Dél, az Est és az Éj asszonya felé áradó egy-egy himnusznak azonos a szerkezete. A négyes (3+1) szerkezeti képletében az állandó, illetve ismétlődő elemek mellett csak a nők sorszáma és ékes kellékei, a napszakok és az evokatív jelzőik változnak.

Továbbá a mű szerves építkezésére vall, hogy legnagyobb egységei, az ajtó-jelenetek is ugyanilyen elvű (strófaismétlő) struktúrát mutatnak, ugyanis a hét ajtó egy-egy jelenetének azonos a felépítése: ugyanazokat a szerkezeti elemeket tartalmazza mindegyik, miközben a hozzájuk rendelt tartalmak különbözőségével az egész várról szerzhető ismeretek, illetve a szimbolikus jelentések gazdagodása viszi előre a szöveg menetét.

2.3. Mindebből kirajzolódik, hogy az operaszöveg fő szervezőelvének, az ismétlődésnek különféle megjelenési formáiból két főtípust különíthetünk el: az elem-és viszony-, illetve a szerkezetismétlődéseket. Megelőlegezhetjük, hogy a variációs ismétlődésnek és a szerkezetismétlődésnek különösen jelentős szerepük van a monológ (A regös prologusa) és a drámai dialógus (az operakettős) szimbolikus szövegszerveződésében, valamint a jelenetek építkezésében egyaránt. A műben mindkét fő ismétléstípusnak (az alkotóelemek és az ezek közti viszonyok ismétlődésének) megnyilvánul a maga sajátos szöveghatása is: az elemismétlés (például egyes motívumok visszatérése) elmélyíti és felgyorsítja, a viszonyis-

méltetés pedig (például az egyes napszakokkal párosított asszonyok búcsúztatójában meglévő strófaisméltító szerkezet) kiszélesíti és lelassítja a szöveg előrehaladását, s ezzel együtt szimbolikus jelentéseinek alakulását.

A variációs isméltetés következtében módosul az eredeti jelentés, kialakul a szimbolikus jelentés. Az isméltetés „mint a részleges egyenlőség viszonyából keletkező ekvivalencia” (Lotman: 1973: 68) lényege az, hogy bizonyos szinteken az elemek között egyenlőség áll fenn, más szinteken pedig nem. Az azonos, isméltető elemek funkcionális szempontból különbözőekké válnak, hiszen más-más szerkezeti pontokon foglalnak helyet. Így éppen ezek az azonos elemek mélyítik el a szövegrészek különbözőségét, tehát az isméltetés nem egyhangúságot, hanem jelentésbeli változatosságot eredményez, mivel a hasonlóság kiemeli az eltéréseket is, az isméltet (állandó) elemek körül cserélődő (változó) szövegekörnyezetek révén módosuló jelentést.

Azon túl, hogy a dialógusban az isméltetések gyakran tükrözik hitelesen a hétköznapi beszédhelyzetek párbeszédeinek természetes jellegzetességeit is, benne mint művészi szövegben így mégis az isméltetésnek a redundanciával homlokegyenest ellentétes szerepét, az entrópia sajátos megnyilvánulását kell látnunk. Elsősorban azt, hogy a jel isméltetésével a befogadó figyelme a szimbolizálóról a szimbolizáltra helyeződik át, hiszen a hagyományos (eredeti) és az egyéni (új) összefüggések között egy gazdagabb jelentésű viszonyhálózat jött létre, amely minőségileg új minden megelőző Kékszakkállú-feldolgozás jelképrendszeréhez viszonyítva is.

Az isméltetés éppen azzal teremti meg a másodlagos jelentések létrejöttéhez a kedvező föltételeket, hogy olyan helyzeteket alakít ki, amelyekben egyes elemek között igen szoros a kapcsolat, míg más szinteken ugyanezen elemek között igen laza. Ahogy csökken az elem önálló jelentősége az isméltetéssel, úgy növekszik az összekapcsolódás módjának szerepe: az elemek maguk formalizálódnak, de formai kapcsolataik újabb jelentéstartalmakkal telítődnek (vö. Lotman 1973: 74–77). A másodlagos jelentések kialakításának legszembetűnőbb módjához vezet például a várt szemantikai jegynek az ellentétére való fölcserélése. Ilyen ugrásszerű változást figyelhetünk meg a 7. ajtó jelenetében, amely eltér a Judit szempontjából várt folytatástól; itt a legkiélezettebb a valóságban látszólag egymástól leginkább távol eső jelenségek (élet és halál) metaforikus összekapcsolása: a sok „véres” észrevétel után elemi erejű meglepetésként ható élő, sőt megszépült asszonyok biztató látványa (*Élnek...!*) viszont nemsokára végül már azt a jelenségek mögötti lényegét, igazságot is sugallja, hogy a múlt emlékeibe utalt szerelem is hasonló a valóságos gyilkossághoz, minden jelenvesztés (búcsúzás, elválás) egy-egy „halál.” (A *Nem tudod, mit rejt az ajtó* korábbi, immár távoli kérdéséhez illő megkésett válasz e meglepetésnek és felismerésnek még csak előképe volt: *Életemet, halálomat, Kékszakkállú, / Nyissad ki még a két ajtót!*). A szövegben működő két ellentétes erő itt az isméltetéssel is fenntartott várakozás és ennek átalakulása.

Az ismétlés többletfunkciója tehát abban mutatkozik meg, hogy a visszatérő egységek a körülöttük változó kontextusok során új tartalmakkal telítődnek. A másodlagos jelentések (konnotációk) mégsem szüntetik meg az alapjelentést (denotációt), csak többértelművé alakítják az eredeti referenciát. Ugyanakkor e másodlagos kódolásban látnunk kell, hogy az ismétlésnek és a kontextusnak egyaránt fontos szerep jut: egyes jelek lehetséges jelentései és hagyományos szimbolikus értékei a szövegben aktualizálódnak, ezt pedig (pontosabban azt, hogy mely jelentések mozgósulnak) a szöveggörnyezet, vagyis az ismétlődő kombinatorikus érintkezés határozza meg. Ebben a folyamatban a rendszeresen ismétlődő nyelvi jelek a szövegben kulcsfontosságú konnotatív jelentéseket variálják, amelyek mint érintkezés, illetve kombináció hatására létrejött képződmények a Jakobson rendszerében metonimikusnak nevezett összefüggések közé tartoznak, de működésük – az egyenértékűségek, hasonlóságok és különbözőségek (szinonimitás és antonimitás) alapján történő szelekció révén – már inkább metaforikus jellegű, amikor a különböző síkokat egybevilantja: „A poétikai funkció az egyenértékűség elvét a szelekció tengelyéről a kombináció tengelyére vetíti” (Jakobson 1972: 242).

3. A műfaji sajátosságról

Szólni kell a Bartók-műnek mint komplex, multimediális kommunikátumnak (vö. Petőfi S. 1998: 15–17) arról a műfaji sajátosságáról, hogy az operának mint vokális–hangszeres zenei műfajú alkotásnak előzetes alapja, közvetlen szöveggörnyez ezáltal önmagában is művészi értékű irodalmi szöveg (történetesen költői formában megírt, a dráma műnemét képviselő misztérium, egyben balladaszerű dráma), az ábrázolt drámai dialógus révén viszont a társalgás műfajának írott változata, amelyben a verbális elem ekként tehát két szinten is jelen van, s a mű színpadi előadásában még vizuális összetevő is társul hozzá.¹ A verbális komponensben három alapvető szövegtípus különíthető el: a leírás, az elbeszélés és a vita, természetesen e párbeszédes utóbbi elsődlegességével. Mindegyik szövegműfajt a maga sajátos szövegszerkesztése határozza meg. Feltűnő ugyanakkor, hogy mindhárom egyértelműen hozzárendelhető egyrészt egy bizonyos szövegtémához, másrészt vagy a főszöveghez (a párbeszédhez), vagy a mellékszöveghez (a szerzői utasításokhoz).

(1) A mellékszöveg leírja a vár/lélek jellemzőit és térbeli viszonyait: a hét ajtó látványát, a fény- és színhatásokat, a szereplők mozgását. E szinkron állapotot rögzítő leírásnak a színpadi megjelenítésben a vizualitás felel meg.

(2) A főszöveg kiemelt helyzetű betéteje, Kékszakállúnak az asszonyokról külön-külön szóló himnusza a mű 7. ajtó utáni jelenetében elbeszéli a régi szerel-

¹ Petőfi (1998: 17) szerint az opera műfaja az egyik legösszetettebb kommunikátumtípust képviseli. – A Bartók-opera verbális, zenei és vizuális összetevői közül „minden bizonnyal a verbálisé a prioritás” (Vass 2004: 141). – „Bartók operájában zene és szöveg páratlanul ritka, szoros összefonódásával állunk szemben. A mű szövege a zenével egyenlő fontosságú szerepet tölt be” (Kelecsényi 1974: 561).

mek és Judit történetét, időrendben. E kívülállást hangsúlyozó elbeszélés diakrón jellegű folyamatot ábrázol.

(3) A főszöveg egyébként elsődleges funkciójában az ok-okozati összefüggéseket érveléssel feltáró, kölcsönös meggyőzési szándékból fakadó vitát jeleníti meg. A közléscsere folyamatában zajló drámai dialógus beszélt nyelvhez közeli természetességéről, például a kérdés–felelet, illetve állítás–tagadás sorozat hiányos téma–réma szerkezetéről később részleteseen is szó lesz.

Kékszakállú és Judit párbeszéde ugyanakkor nemcsak vita, hiszen helyenként maga is tartalmaz leírásokat (amint Judit lefesti az egyes ajtók mögötti látványt), kommentárokat (ahogy ezekre a herceg reagál), ígéreteket (Judit segítő szándékával és Kékszakállú adakozásával), valamint tanácsokat (a férfi intő figyelmeztetéseit); megannyi külön szövegtípust. Az alaphelyzet konfliktusossága miatt mégis a vita a döntő.

A szövegtéma és a szövegtípus összefüggését az alábbiakban szemléltethetjük:

szövegtípus	szövegtéma
leírás	a vár (lélek) jellemzői (mellékszöveg: szerződi utasítások)
elbeszélés	a régi szerelmek és Judit története (főszöveg: monológ)
vita	Kékszakállú és Judit viszonya (főszöveg: dialógus)

A szövegtípus hármassága egyébként meg is felel a ballada összetett (lírai, epikai és drámai vonásokat egyesítő) műfaji sajátosságának.

Mivel a szimbolikus jelentéseket szervező eljárások függenek a szöveg műfajától is, fölvetődik a kérdés, hogyan történik a nyelvi egységek (illetve jelentések) variációs ismétlődése egy drámai szövegben, amelyben hiányzik a narrátor és az idéző formula. A közlésegyeségek a dráma szereplőinek közléseiként jelennek meg. A későbbiekben majd megvizsgáljuk, változnak-e a szereplők viszonyai; és ha igen, ez milyen következményekkel jár.

4. Ismétlődés a kompozícióban

4.1. Mindenekelőtt fölvezetjük a mű szerkezetét. A jelenetekre tagolódás belső (szemantikai-szintaktikai) törvényei megfelelést mutatnak a jelenetekre tagolás külső formáival, a színpadi szerzői utasításokkal, azaz a főszöveg a mellékszöveggel:

ÉJ-keret (teljes sötétség: fisz-moll; la-pentatónia)

(1) Expozíció:

(a) megérkezés a várba (sötét)

(b) Judit hűségfogadalma, a külső vasajtó becsukódása (sötét)

- (2) Bonyodalom: a zárt ajtók észrevétele (sötét); az első kulcs követelése (világosabb)
- (3) A hét ajtó felnyitása:
1. – kínzókamra (vérvörös)
 2. – fegyveres-ház (sárgásvörös)
 3. + kincsház (arany)
 4. + virágoskert
 5. + birodalom (fényözön: C-dúr; do-pentatónia) = pragmatikai-kommunikatív tetőpont²
 6. – könnyek tava (sötétebb)
 7. – régi asszonyok (holdezüst)
- (4) Epilógus:
- (a) megoldás: Judit besorolása (sötétebb) = szemantikai-dramaturgiai tetőpont
 - (b) beteljesedés: örök éjszaka (sötét)
- ÉJ-keret (teljes sötétség: fisz-moll; la-pentatónia)

4.2. A következőkben kinagyítjuk az ajtójelenetek ismétlődő szerkezetét. Egy-egy ajtó előtti részhelyzet a következő mozzanatokból áll:

- (1) Az ajtó kulcsának átadása
- (a) Judit kéri (illetve előre haladva a későbbiekben a viták során egyre inkább követeli) a kulcsot. (Az 1. és a 2., valamint a 6. és a 7. ajtó, tehát a két-két szélső, negatív tartalmú szoba esetében.)
 - (b) Kékszakállú önként adja a kulcsot, ha az illető ajtó olyan titkokat rejt, amelyeket szerinte Judit kedvezően fogadhat. (A 3., a 4. és az 5. ajtó, tehát a három középső, pozitív tartalmú szoba esetében.)
- (2) Judit kinyitja az ajtót. Ezt a színpadi képben megfelelő fény- és színhatás kíséri.
- (3) Judit reagál a látványra, bevezetésként általában egy-egy indulatszós felkiáltással, majd felsorolja, mit lát. Az első két ajtónál még Kékszakállú felszólítására, illetve kérdésére: *Mit látsz?* (A herceg persze nagyon is tudja, mit rejtenek az egyes ajtók, tehát kérdésének értelme valójában: 'Milyennek látod ezt?') Az 5. ajtó mögött feltároló birodalom vakító fényözönének hatására Judit e szegmentuma elmarad: a váratlan fényáradattól átmenetileg látását elvesztő Judit helyett, aki maga elé révedve ekkor csak a *Szép és nagy a te országod* gépiesen halk kimondására és megismétlésére képes, maga a herceg írja le a látványt. A Juditot ért hirtelen meglepetés és az ajtó tartalmának kivételesen előzetes megnevezése miatt pedig módosul a 7. ajtó jelenetének bevezetőjében a nő e szegmentuma; itt csak a nagy titok megfejtését önti szavakba: *Élnek, élnek, itten élnek!*

² „Mint tudjuk, ez a mű csúcsa, ugyanakkor a kontraszt Kékszakállú és Judit között itt a legkiélezettebb. A Herceg büszkén, öntelten énekel (...), miközben »Judit mereven néz ki, szórakozottan«, a dallammal az ellenkezőjét mondja annak, amit a mondat szavai jelentenek” (Nyéki 1994: 48).

(4) Kékszakállú egy-egy mondattal kommentálja a látottakat, megnevezi a szobát. (A két utolsó ajtó esetében a tartalom pusztá megnevezése szerepel.)

(5) Erre Judit tömören kifejezi benyomását (a látvány átfogó ítéletével vagy méltatásával).

(6) Állásfoglalásával általában létrejön a szembehelyezkedés, a kérdés–válasz sorozatok mellett megindul az állítás–tagadás folyamata is.

(7) A kommunikáció során így megváltozik a kezdeti állapot. Judit még a pozitív látvány mögött is fölfedezi a negatívumokat, s ezzel az első öt ajtó jelenetében rendre megjelenik a vér-motívum:³ *A te várad fala véres! A te várad vérzik* (1. ajtó); *Vér szárad a fegyvereken! Véres a sok hadi szerszám* (2. ajtó); *Vérholt van az ékszereken. Legszebbik koronád véres!* (3. ajtó); *Virágaid földje véres* (4. ajtó); *Véres árnyat vet a felhő!* (5. ajtó).

(8) A „szebb” titkok reményében a fokozódó kíváncsiság ösztönzi Juditot a következő ajtó kinyitására. Ezzel ér véget egy helyzet, ettől kezdődik következő.

A vér-motívum kettősen is kettéválasztó értelmű határszimbólum: nemcsak a két szereplő elválasztásának jelképe (a kommunikatív viszonyok szintjén),⁴ hanem a helyzeteket is kettéosztja (a kompozíció szintjén). A mű e wagneri vezérmotívuma (Leitmotiv) élesen kettétagolja a három középső ajtó jelenetét egy-egy pozitív és negatív képre: a vér észrevétele előtt megoldást ígérő és közelítő fejlemények, utána kételyt mélyítő és távolító visszaesések állnak. Az e jeleneteken belüli értékmegosztás tehát kicsiben megismétli a jelenetek közötti értékkülönbségek rendszerét (egészében véve negatív vagy pozitív ajtók). Ahogy azonban ezen összességükben pozitív ajtóknak kísért a negatívum, úgy az összességükben negatív ajtóknak is akadnak pozitív mozzanatok, hiszen Judit megszépítő szerelmének kezdeti lelkesedésével még az első és a második szobában is felfedezni vél biztató jeleket (*derül*). A pólus–ellenpólus építkezési elvét így ezen a szinten is érvényesíti a mű.

4.3. A kompozíció – az ismétlődésen túl – ellentétekre és párhuzamokra épül, amelyek közül a legfontosabb a sötétség (éj) és a világosság (fény) keretalkotó dialektikus egysége. Ha lineárisan kiterítjük az ajtójelenetek sorozatát, előttünk áll a mű híd-szerkezete (Lendvai 1971: 21):⁵

³ A zenei elembe disszonáns kis szekund, amelyet szinte azonnal követ a verbális vér-motívum.

⁴ A vér-motívum e személyközi válaszfalfunkciója az ajtójelenetek sorozatában megváltozik: az első négy ajtó esetében még a herceg kétes múltjából fakadó bizalmatlanságnak vagy gyanakvásnak, az 5. ajtótól kezdve már inkább „a nő követelő minden-tudni-akarásának, kételyeinek lesz a szimbóluma” (Kroó 1979: 53).

⁵ Az éj-keret sötétségének és a tetőpontot képviselő 5. ajtó fényözönének polaritása zeneileg a hangnemek kontrasztjában fejeződik ki: a kvintkör legmélyebb (fisz) és legmagasabb (C) pontjának ellenpólusaiban, egyben a la- és do-pentatónia moll, illetve dúr jellegű hangnemének oppozíciójában (Lendvai 1971: 21–22; vö. Vass 2004: 100).

Dialógus és szimbolizáció a multimediális Kékszakállú-misztériumban

(ÉJ)	1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.	(ÉJ) ⁶
	–	–	+	+	+	–	–	

Az ajtók tartalmának így tehát egy szimmetrikus és egy aranymetszéses tagolódása van, vagyis egy statikus és egy dinamikus arány különböztethető meg a kompozícióban (vö. Lendvai 1964: 69; Tallián 1981: 98–101; Ujfalussy 1970: 133):

(1) Szimmetrikus a pozitív (3., 4., 5.) és negatív (1., 2. / 6., 7.) tartalmú ajtók viszonya és a keret (éj) megléte. E szimmetrikus kompozíció biztosítja a mű szintaktikai egyensúlyát. Ez teszi zárttá és harmonikussá a felépítést, ahogy a felnyíló, fokozatosan megvilágosodó, majd lassan újból elsötétülő és becsukódó vár képe körré zárul: az alaphelyzetből fölemelkedve, a tetőpontról a nyugvópontra leereszkedve. A nyitás–zárás és a világosság–sötétség oppozíció korrelációban álló alapmotívuma a folyamatos párhuzamosságból ekként végül tökéletesen összefonódik.

(2) Aranymetszéses kompozíciót hoz létre az 5. ajtó tetőpont jellege. Az 5. ajtó nemcsak tetőpont az érzelmek fokozódása és a fényhatás kulminációja⁷ szempontjából, hanem fordulópont is: eddig emelkedik, ettől kezdve pedig hanyatlik a mű íve; itt változik meg a két szereplő viszonya: a várt egyesülés helyett a közeledést immár távolodás váltja fel. A klasszikus aranymetszés szerint a hosszabb metszet kettős – tükörképszerűen páros – osztású, a rövidebb pedig egységes szerkezetű. A „Kékszakállú”-ban a csúcspont, az alaptónus sötétségének ellenpólusa, a teljes fény tehát nem középen van (a 4. ajtónál), hanem az 5. ajtó (a lélek egész birodalma) kitárulásához eltolódva; előtte négy (két negatív és két pozitív–negatív felezésű) ajtó, utána már csak kettő. Az emelkedő szakasz így hosszabb, a hanyatló rövidebb.

A szimmetrikus és az aranymetszéses szerkezeti elv ellentmondását külsőleg a fényhatás megváltozása érzékelteti: az 5. ajtóig minden ajtó kinyitásával több lett a fény, ez a birodalom után már nem fokozható tovább, ezért a 6. és a 7. ajtó felnyílik ugyan, de ettől nem világosabb, hanem sötétebb lesz. A színpadképpen ez fejezi ki a 7. ajtó előtt leghevesebb drámai összeütközés mélyülését. Az aranymetszé-

⁶ Lendvai Ernő szerkezeti vázlatát ezúttal az ajtószámokra és az előjelekre egyszerűsítettem, s hozzáfűzöm, hogy a +/- jelek az értéken, a pozitív vagy negatív tartalmakon túl arra is utalnak, hogy az illető ajtókat Kékszakállú önként nyitja-e ki (+) vagy akarata ellenére (–). A fentiek szerint persze tudnunk kell azt is, hogy a visszatérő vér-motívum által még a pozitív ajtók is tartalmaznak végül negatívumokat.

⁷ A jelenet „fény” tematikáját az „elvakulás” motívuma ellensúlyozza (Vass 2004: 125). „Judit a tündöklő fényözöntől, a négyszeres fortissimoig felerősödő fény-akkordtól elveszíti látását, megsemmisülten (senza espressione) és minden kíséret támasza nélkül rebegi el: »Szép és nagy a te országod«. Az előjegyzés nélküli C-do pentatóniát – a »fehér« hangok pentatóniáját – csupa módosított hang: a »fekete billentyűk« la-pentatóniája váltja fel” (Lendvai 1971: 27).

ses tagolást az egyes ajtók nyitott állapotának egymáshoz viszonyított időtartama is kiemeli.

E kétféle kompozíciós arány együttesének köszönhetően azonban a mű kicsengése 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). Judit éjszakaként történő besorolása, beépülése a várba, majd túlvilági áttűnése a keret éj-témájába így mégis katarzissal zárul.⁸

5. Az ismétlődés az ajtójelenetek anaforáiban és kataforáiban

A kompozíció tanulmányozása után és a 7. ajtó kitüntetett jelentőségének ismeretében a következőkben áttekintjük a szöveg jelenetek közötti utalásrendszerét. A hét ajtó felnyitásának jelenetei egymást követik, egymáshoz viszonyítva lineárisan strukturáltak, s az egyes ajtók közötti kapcsolatok sem mellékesek. Fontos például, hogy az egyes jelenetek közben mely ajtók vannak már vagy még nyitva, s melyek csukódnak be (nem alaptalanul éppen akkor). Ez nemcsak szcenikai szempontból, a világítás és a színhatások miatt lényeges, hanem a mű szemantikája, legmélyebb szimbolikája szemszögéből is.

A 7. ajtó kinyitásaig érvényesül szorosan a linearitás elve: egymás után nyílnak az ajtók, és így is maradnak. Ám a 7. ajtó kinyitásával egyidőben becsukódik a 6., majd az 5. ajtó. Ezzel kezdetét veszi az előbbi linearitás fordított folyamata, mellyel párhuzamosan fokozatosan visszasötétedik a szín. A linearitás maga tehát megmarad, csak az irányok változnak meg.

Miért éppen a 6. és az 5. ajtó csukódik be, amikor a 7. ajtó kinyílik? A 6. ajtó azért, mert a 7. ajtó mögötti régi asszonyok miatt elsírt könnyeket rejtegeti; az 5. ajtó pedig azért, mert a „régisasszonyok” a várban a szépség teljességét képviselik (*Szépek, szépek, százszor szépek. Mindig voltak, mindig élnek*), továbbá mert egyben a birodalom gazdagságának forrása és birtoklásának teljessége is hozzájuk fűződik: *Sok kincsemet ők gyűjtötték, virágaim ők öntözték, birodalmam növesztették, övék minden, minden, minden*. Ez a kapcsolat az ajtók között nem más, mint visszautalás, jelenetek közötti anafora.

Az ezt követő színpadi változások mögött is anaforák sora húzódik. Amikor a három régi asszony visszavonul a 7. ajtó mögé, becsukódik a 4. ajtó. A szöveg-

⁸ Lendvai (1964: 111) meggyőzően érzékelteti ennek zenei megoldását: az éj-téma négy záró ütemében és Kékszakállú *éjjel* zárószavában egyaránt „a C-dúr és a fisz – la pentatónia finálisának egyesülése egy végtelenül megnyugtató vonást is tartalmaz: (...) mélyebb értelemben beteljesít: a váratlanul kitisztuló akusztikus hangzás a szó sajátos értelmében – a végső megnyugvás és feloldódás értelmében »boldogság-akkord«.” – „Mintha a legteljesebb sötétség kifejezése lehetetlen volna a fény polaritása nélkül, mintha az abszolút éjszaka tökéletesen csak a fényvel való dialektikus kapcsolatában valósulhatna meg” (uo.).

ben ezt is Kékszakállú egyik éppen idézett kijelentése magyarázza (*Virágaim ők öntözték*), s utólag válaszol Judit 4. ajtónál fölített kérdésére is (*Ki öntözte kertet földjét?*). A 4. és a 7. ajtó között ezzel létrejön a szépség metaforája (virágra és asszonyra vonatkoztatva).

Az utolsó jelenetben Kékszakállú a 3. ajtó küszöbéről elhossa Juditnak a koronát, a palástot és az ékszert, mielőtt a 3. ajtó becsukódik. Ezzel a jelképes anaforával gazdagabb értelmet nyer a 3. ajtó jelentése is, amennyiben összekapcsolódik a szépséggel: kialakul a gazdagság és a szépség kincs-metaforája, a 3. és a 7. ajtó kapcsolatát pedig Kékszakállú már idézett szövegrésze is megerősíti: *Sok kincsemet ők gyűjtötték*.

Amikor a férfi Judit vállára teszi a palástot, majd fejére a koronát, becsukódik a 2., majd az 1. ajtó. Közben Judit tiltakozik erőszakos feldíszítése ellen, mert a kincsek fájdalmat okoznak neki, s mert ekkor sejti már sorsát: *Jaj, jaj, Kékszakállú, vedd le!* Ez a fájdalmas felkiáltás anaforaként utal vissza a fegyveresház és a kínzókamra erőszakosságára, megerősítve a „vér és arany” motívumát, a rossz és a jó együttes előfordulásának mélyebb értelmét.

A főszöveggel párhuzamos mellékszöveg szerzői utasításai így irányítják a színpadkép szintagmatikus kapcsolatait, a képsor egymás utáni és egyidejű elemeit az egyes ajtók egymáshoz viszonyított nyitott állapotában. A szövegrészek közötti utalások azonban nem egyirányúak, hanem kölcsönösek: az eddigi anaforák mellett lényegesek a kataforák is. Ahogy a 7. ajtó kinyitása utáni helyzetben Kékszakállú szövege (*kincs, virág, birodalom* szavakkal) explicit módon vissza utal a három középső, pozitív titkokat tartalmazó ajtóra (anaforák), úgy utal előre ugyanezen ajtók jeleneteiből a 7. ajtóra (kataforák); ez azonban implicit utalás, mert az adakozás gesztusába rejti Judit előre vetített sorsát, a többi asszony közé való besorolását, a várba történő beépülését: *Tied most már mind ez a kincs...* (3. ajtó); *Minden virág neked bókol...* (4. ajtó); *Most már, Judit, mind a tied...* (5. ajtó).

Az adományozás névmási kulcsszavai (*tied, mind*) a 7. ajtó búcsúztatójának megfelelő szövegrészeire (*tied, minden*) céloznak előre. Az 5. ajtó mögött feltárló birodalomban lakó *hajnal, nap és alkony* burkolt kataforaként előlegezi a 7. ajtó egy-egy napszakhoz tartozó régi asszonyait. Annál is inkább, mert az 5. ajtónál ezekről Kékszakállú megígéri: *s leszen neked játszótársad*. A befejezésben ez meg is történik: a *játszótársad* mögöttes jelentése (’te is közéjük kerülsz’) tehát már az 5. ajtó helyzetéből előre jelzi Judit sorsát.

Mindezekből látható, mennyiben járul hozzá a szövegen belüli viszonyok feltárása a mű szimbolikájának és szerkezetének megértéséhez. Világossá vált az is, hogy az egyes ajtók mögötti jelenségek, „titkok” nem külön-külön önmagukért vannak, hanem szerves rendszert alkotnak, amelyben a négy asszony szereleme ad értelmet minden részjelenségnek. Kékszakállú mindent (pozitívumokat és negatívumokat egyaránt) a nőknek köszönhet. Ők éltetik. Őket pedig Kékszakál-

lú, aki elevenen őrzött emlékeknek öröklétet ad. A régi asszonyok négyesében még megismétlődik az egészben is végigjárt életkór időíve: hajnaltól délig (amint az első két negatív és három pozitív előjelű ajtó az ifjúság, az élet „hajnala és délelőttje”), majd déltől estéig (ahogy a két utolsó ajtó az élet alkonya) – a négy, illetve a hét számszimbolikájának intenzív teljességében.

Azt, hogy a szerelem a kapcsolat kudarcának ellenére mégis integráló erő, mi sem bizonyítja jobban, mint éppen az, hogy a négy szerelem összetartozik, egy helyen, a 7. ajtó mögött van. Nem különülnek el úgy, mint a legtöbb korábbi Kékszakállú-feldolgozásban, ahol mindegyik ajtó mögött egy-egy asszony jelentette az újabb titkot. A művön belül maradvá pedig nem különülnek el úgy sem, mint a többi „rokon” titok: a hasonló értelmű kínszókamra és fegyveresház (-), illetve a rokon értékű kincseskamra, virágoskert és birodalom (+). A három pozitív ajtóhoz fűződő viszonyukban egységes csoportot alkotnak (*ők*), együtt és egyformán kapcsolódnak ezekhez a régi asszonyok. Egyébként nem véletlenül éppen csak a pozitív tartalmúakhoz: ez is azt emeli ki, hogy a régi szerelmek nem tudták feltétel nélkül vállalni a negatív részekkel együtt az egészet, mint végül Judit sem.

6. Állandóság és változás az ismételt közlésegségek téma–réma szerkezetében

Szintén tanulságos megfigyelni, miként alakul a linearitás strukturáltságában a két szereplő ismételt közlésegségeinek téma–réma szerkezete (vö. Szabó 2002: 124–125). Kékszakállú – mint a rend, a harmónia képviselője és védelmezője, a vár-otthon gazdája – általában nem változtatja ismételt állításai téma–réma szerkezetét:⁹

Vigyázz, vigyázz a váramra, / vigyázz, vigyázz miránk, Judit!
Vigyázz, vigyázz a váramra, / vigyázz, nem lesz fényesebb már!
Látni fogsz, de sohse kérdezz! Akármit láatsz, sohse kérdezz!
Csókolj, csókolj, sohse kérdezz! (...) Csókolj, csókolj, sohse kérdezz!
Judit, szeress, sohse kérdezz! (...) Judit, szeress, sohse kérdezz!
Nem tudod, mi van mögöttük. (...) Nem tudod, mit rejt az ajtó.
Váram sötét töve reszket... (...) Váram sötét töve reszket...
Itt lakik a hajnal, alkony, / itt lakik nap, hold és csillag...

⁹ Vö. a zenei megfeleléssel: „Kékszakállú – s talán épp ez a helyzet kulcsa – nem vesz tudomást Judit követelözéséről, az általa támasztott hangnemi kitérésekről, zeneileg szólva: nem hagyja eltántorítani magát a tonikától (...) – sőt a csalódásig úgy viselkedik, mintha »nem is hallaná« Judit szavait; a két szereplő párbeszéde egymástól független harmóniai síkon mozog – mindegyik igen realiztikusan csak a »magáét hajtogatja«” (Lendvai 1964: 84). Az 5. ajtó tetőpontján már visszafordíthatatlanul oldódni kezd a tonalitás: „A tonalitás szétesését Judit szólama váltja ki, Judit ui. minden alkalommal distancia-dallamot énekel. (...) Kékszakállú szólamának ellentétes szerep jut: »védeni« igyekszik és végsőkig fenntartani a tonális rendet, Judit formabontó törekvéseivel szemben. – A hullámváz a mű alaptörvényét követve, a tonikai tengelyen csendesül el” (Lendvai 1964: 92).

Diálogo és szimbolizáció a multimediális Kékszakállú-misztériumban

*Nézd, hogy derül már a váram. (...) Nézd, tündököl az én váram (...)
Nézd, tündököl már a váram.
Csókra várlak. / Gyere, várlak, Judit, várlak! (...) Csókra várlak. /
Gyere, várlak, Judit, várlak.
Könnyek, Judit, könnyek, könnyek. (...) Könnyek, Judit, könnyek,
könnyek. (...) Könnyek, Judit, könnyek, könnyek.
Judit, szeress, sohse kérdezz! (...) Judit, szeress, sohse kérdezz!
Sok kincsemet ők gyűjtötték, / virágaim ők öntözték, / birodalmam nő-
vesztették...*

Mindennek kiteljesedése a 7. ajtó négyes strófaismétlő dalának állandósult téma-réma szerkezete. Kivételt alkot az utolsó helyzet, amelyben viszont Kékszakállú végső állítása a vár lényeges változására utal: *Tied lesz már minden éjjel. (...) És mindég is éjjel lesz már... / éjjel... éjjel...*

Judit ellenben – mint az idézett harmónia megbontója, a vár megváltoztatására érkezett idegen – gyakran változtatja ismételt állításai téma-réma szerkezetét:¹⁰

*A szoknyám akadt csak fel, / felakadt szép selyem szoknyám.
Nedves falát felszárítom, / ajakammal szárítom fel!
Hideg kövét melegítem, / a testemmel melegítem.
Gyere, vezess, Kékszakállú, / mindenhová vezess engem! (...) Most
már vezess mindenhová!
Vérfolt van az ékszereken! / Legszebbik koronád véres!
Vér szárad a fegyvereken, / legszebbik koronád véres, / virágaid
földje véres, / véres árnyat vet felhő!*

Olyankor viszont állandósul Judit közléseinek téma-réma szerkezete, amikor közeledni próbál a vár állandó rendjének megértéséhez, Kékszakállú világának alaphangjához,¹¹ illetve amikor végül annak részévé kell válnia:

¹⁰ Ennek megfelelő zenei csúcspontja közvetlenül a hetedik ajtó felnyitását megelőző hosszú vita során következik be: az „ellentét Kékszakállú és Judit között soha nem mélyült el ennyire a cselekmény folyamán, a szerepek – mind motivikai, mind harmóniai arculatukkal – élesen különválnak. A szerelmes férfit szárnyaló, melodikusán áradó zene jellemzi; Judit hízelgő szavai mögül viszont a számító, már-már kétségbeesetten fanatikus nő képe tekint ránk (dallama is – Kékszakállúéval ellentétben – jellemző módon konokul egyközpontú: rögeszmeszerűen mindig csak a g-hanghoz tér vissza, s ezt ismételteti), ő – a zene jelbeszédét lefordítva – Kékszakállú harmonikus hangzásvilágát s ennek a diatóniában gyökerező terc-építkezését minduntalan egy kromatikává koncentrált, mértanilag kiszámított ostinatóval szakítja félbe (...)” (Lendvai 1964: 96–97).

¹¹ Ujfalussy József és Lendvai Ernő az opera zenei elemzésében hasonló eredményre jutottak. Minél inkább feszegeti a vár titkát Judit, annál közelebb kerül a fisz-tonalitáshoz, azaz Kékszakállú várához (Ujfalussy 1970: 133; vö. Lendvai 1964: 90).

*Megyek, megyek Kékszakállú. (...) Megyek, megyek Kékszakállú.
 Elhagytam az apám, anyám, / elhagytam szép testvérbátyám, / el-
 hagytam a vőlegényem...
 Ha kiüznél, / küszöbödnél megállanék, / küszöbödre lefeküdnék.
 Nem kell rózsza, nem kell napfény! / Nem kell rózsza, nem kell nap-
 fény!
 Milyen sötét a te várad! / Milyen sötét a te várad!
 Szél bejárjon, nap besüssön! (...) Szél bejárjon, nap besüssön!
 Minden ajtó legyen nyitva! (...) Minden ajtót ki kell nyitni! (...)
 Minden ajtót ki kell nyitni!
 Add ide a többi kulcsot! / Add ide a többi kulcsot! (...) Add ide a
 többi kulcsot! (...) Add ide a többi kulcsot!
 Idejöttem, mert szeretlek. (...) Idejöttem, mert szeretlek.
 Itt vagyok, a tied vagyok.
 Most már vezess mindenhová, / most már nyiss ki minden ajtót! (...)
 most már nyiss ki minden ajtót!
 Szép és nagy a te országod. (...) Szép és nagy a te országod.
 Jaj, szebb nálam, dúsabb nálam. (...) Jaj, szebb nálam, dúsabb ná-
 lam. (...) Jaj, szebb nálam, dúsabb nálam.
 Jaj, jaj, Kékszakállú, vedd le! (...) Jaj, jaj, Kékszakállú, vedd le!*

A téma-réma tagolás tehát a két szereplő alaphelyzetével kapcsolatos mögöt-
 tes jelentések egyik kifejezőjévé válik a dialógusban. Külön is szót érdemelnek
 még a szövegben előforduló – a balladai ismétlődéstípusok között már említett –
 rematikus ismétlések: mind Kékszakállú, mind Judit ismétlődő állításainak sajá-
 tossága általában, hogy az állítás (vagy a tagadás) ismétlése már csak az előző
 közlés rémáját tartalmazza. Közülük néhány példa:

- *Milyen sötét a te várad! Milyen sötét!*
- *Én akarom kinyitni, én.*
- *Szörnyű a te kínzókamrád, Kékszakállú! Szörnyű, szörnyű!*
- *Szépen, halkán fogom nyitni. Halkan, puhán, halkán!*
- *Szépen, halkán fogom nyitni. Szépen, halkán.*
- *Áldott a te kezed, áldott.*
- *Az utolsót nem nyitom ki. Nem nyitom ki!*

Ezeknek az ismétléseknek három következményük is van: (1) az ismételt ré-
 mával a szereplő kiemeli állítása propozícióját és határozottságát, (2) formai
 tömörségével meggyorsítja az ismétlődő állítások révén kibontakozó szimbo-
 likus jelentésszervezés folyamatát; (3) a mű nyelvezete így közelít a természetes
 élőbeszédhez, amelyre az ismétlés tömör, általában rematikus formája jellemző.

Dialógus és szimbolizáció a multimediális Kékszakállú-misztériumban

Ehhez hasonló hatásúak Kékszakállú Judit kérdéseire adott szűkszavú válaszai például az expozícióban:

- *Nincsen ablak? Nincsen erkély?*
- *Nincsen.*
- *Hiába is süt kint a nap?*
- *Hiába.*
- *Hideg marad? Sötét marad?*
- *Hideg, sötét.*

A hétköznapi párbeszéd intertextusában, az eldöntendő kérdésekre adott feleletekben általában gyakori a kizárólag rémát tartalmazó mondatípus. Ezt a tömörítő gondolkodásmódot, illetve nyelvezetet teljesen magáévá teszi a két szereplő. Hosszabb közlések ismétlése is erről tanúskodik, ezúttal Judit példájával:

Idejöttem, mert szeretlek.
Itt vagyok, a tied vagyok,
Most már vezess mindenhová,
Most már nyiss ki minden ajtót!

A párbeszéd közvetlen folytatásában – Kékszakállú eltérítő közbevetését követően – már csak a két aláhúzott állítást, illetve felszólítást ismétli meg Judit kifejtett módon, hiszen immár hozzátapadt a közbeeső tartalom.

Az ismert-újyszerű aktuális mondatagolás ilyen kezelése funkcionálisan illeszkedik a mű szerkesztési alapelvehez, hiszen a párhuzamos szerkesztés és a részleges ismétlődés lényegében visszavezethető a téma és a réma párhuzamára vagy ellentétére: például párhuzamos rémák ugyanahhoz a témához, illetve a réma témává süllyesztésével létrejött ismétlődés. Sőt a párhuzamosság is végső soron ismétlés, amelyben nem a nyelvi tartalom, a szó- vagy mondatjelentés, hanem a forma mint szerkezet tér vissza.

7. Az ismétlődés menete a dialógus kommunikációjában

7.1. A következőkben az ismétlést már nagyobb szövegegységek keretében, a két szereplő (ajtójelenetekre tagolt) folyamatos dialógusában kibontakozó kérdés–felelet és állítás–tagadás, valamint felszólítás–válasz, illetve tiltás–válasz sorozatok váltakozásában érdemes vizsgálunk. A szintaktikai, szemantikai és pragmatikai szempontokat igyekszünk egyaránt szem előtt tartani.

Tanulságos megfigyelni, hogyan változik a szereplők viszonya, melyikük modalitása domináns, hogyan zajlik egy-egy dialógusegység a többnyire eltávolodást jelző ellentétes, néhol pedig közeledést mutató párhuzamos mozzanatok-

ban, s mindez mutat-e valamilyen tendenciát. Ezeket a viszonyokat a két beszélő változó pozíciója határozza meg. Ezért a mű lehetséges világában, drámai szövegek kommunikációs folyamatában nem mellékes a szemantikai-pragmatikai modalitás kérdése sem (vö. Murvai 2001: 60). A két szereplő egymással szemben álló állításai és tagadásai, továbbá felszólításai, illetve tiltásai közül ugyanis az érvényesül, amelynél a szereplőnek a közölt dologhoz éppen kedvezőbb a modalitásviszonya: dominanciából adódó lehetősége, képessége, akarata stb. (vö. Kiefer 1999: 315–319; Murvai 2001: 59–60).

7.2. Az alábbiakban először áttekintjük a szövegben releváns dialógusegység-típusokat.

(1) Kérdés – felelet

Végig meghatározó dialógusegység a szövegben, de különösen az ajtójelenetek előtti szakaszban halmozódik. Ennek során a szerepekből adódóan érthető módon megnyilvánul, hogy Kékszakállú otthon van a várában, Judit pedig idegenként érkezett oda. Így tehát inkább Judit az aktív fél (ti. a kérdező): sorjázó kérdései elsősorban a várra, kisebb részben kivételesen közvetlenül Kékszakállúra vonatkoznak – inkább a mű vége felé (*Nagyon szeretsz, Kékszakállú? / kit szerettél én előttem? / Szébb volt, mint én? Más volt, mint én?*). A kérdések kezdetben – a vár összbenyomására referálva – még természetes kíváncsiságból, majd pedig – az ajtójelenetek sorában egyre inkább – fokozódó kételkedésből, gyanakvásból fakadnak. Kékszakállú ritkább kérdései személyesen Juditra irányulnak, s kapcsolatuk elkötelezettségére és a nő szándékaira, benyomásaira, illetve érzéseire vonatkoznak:

Judit, jössz-e még utánam? / Nem hallod a vészharangot? / Megállsz Judit? Mennél vissza? / Hírt hallottál? / Miért jöttél hozzám, Judit? / Félsz-e? / Mit látsz? / Judit, Judit, mért akarod? / Mért álltál meg? Mért nem nyitod? / Ugye, hogy szép nagy, nagy ország? / Mért akarod, mért akarod?

(2) Állítás – tagadás

A modalitás változásának, sőt esetenként váltakozásának dinamikáját jól érzékelteti a következő példasor: az expozíció második helyzetében Kékszakállú célzást tesz arra, hogy Juditnak jobb lenne most vőlegénye kastélyában: *Fehér falon fut a rózsza, / Cseréptetőn táncol a nap*. Judit elutasítóan tagadja az állítást: *Nem kell rózsza, nem kell napfény!* Miután viszont meggyőződött a vár sötétségéről, s Kékszakállú érdeklődik idejöttének célja felől, tagadását határozott állítás követi, amelyből kiderül, hogy a napfényt a herceg várában akarja látni: *Szél bejárjon, nap be-*

süssön, / Tündököljön a te várad! Judit e szándékának megvallására (*Tündököljön a te várad!*) felelve Kékszakállú kezdetben tagadja vára helyrehozhatóságát (*Nem tündököl az én váram*), Judit kitartó lelkesedésének (*A te várad derüljön fel!*) hatására, a kinyílt ajtók fényében azonban később már ezt állítja: *Nézd, hogy derül már a váram!* (4. ajtó); *Nézd, tündököl az én váram...* (5. ajtó).

Mivel a szereplők közlései, az állítás–tagadás ellentétei így ismétlődő és új mozzanatokot egyaránt tartalmaznak, a fenti (ez esetben a kitüntetett jelentőségű világosság-sötétség-motívumot hordozó) „tézis, antitézis, szintézis” sorozat mechanizmusa megfelel a szimbolikus jelentéseket létrehozó variációs ismétlések rendszerének, mégpedig sajátosan a drámai szövegműfajban adódó rendszerének, amelyre a szemantika és a pragmatika sajátos összefonódása jellemző. A szereplők ténylegesen kommunikálnak, de ennek van egy elvontabb, szemantikai metszete is, továbbá a kommunikációs helyzetekre tagolódás és a szöveg szemantikai egységekre való tagolódása egybevág.

(3) Felszólítás (– válasz)

Mindkét szereplő gyakran él jelentőségteljes felszólítással.

Judit: *Gyere, vezess, Kékszakállú, mindenhová vezess engem!* / *Nyisd ki!* (és ismételt változatai) / *Nézd csak, nézd csak!* / *Add ide a többi kulcsot!* / *Most már vezess mindenhová, most már nyiss ki minden ajtót!* / *Kékszakállú, szeress engem!* / *Kékszakállú, megállj, megállj!* / *Hallgass, hallgass, itt vagyok még!* / *Jaj, jaj, Kékszakállú, vedd le!*

Kékszakállú: *Vigyázz, vigyázz a váramra, Vigyázz, vigyázz miránk, Judit!* / *Nyisd ki a negyedik ajtót!* / *Nyisd ki az ötödik ajtót!* / *Gyere, gyere, tedd szívemre!* / *Gyere, gyere, csókra várlak!* / *Fogjad, fogjad itt a hetedik kulcs. Nyisd ki, Judit! Lássad őket! (...)* *Lásd a régi asszonyokat, Lásd, akiket én szerettem!*

(4) Tiltás (– válasz)

Ennek a dialógusegység-típusnak egyértelműen elsősorban Kékszakállú a képviselője, s kizárólag a tilalom-motívum fogalmazódik meg, amelynek csírája a herceg határozott válasza (*Hogy ne lásson bele senki*) a nő bonyodalmat kiváltó kérdésére (*Miért vannak az ajtók csukva?*): *Látni fogsz, de sohse kérdezz! Akármit látsz, sohse kérdezz!* / *Judit, szeress, sohse kérdezz!* / *Csókolj, csókolj, sohse kérdezz!*¹²

¹² Vö. *Nie sollst du mich befragen, / noch Wissens Sorge tragen... – Míg élünk, meg ne kérdezz, / rá vágyódást se érezz...* (Wagner: Lohengrin)

A herceg részéről egyetlen esetben, a 6. ajtó előtt, az erőszakosan kikövetelt kulcs átadásának ellenére (*Adok neked még egy kulcsot*) van még tiltás (*Judit, Judit, ne nyissad ki!*), ám ez már teljesen más természetű: valójában félve óvó figyelmeztetés, amit a prozódia (a halkság és a hanglejtés) is érzékeltet. Judit esetében pedig inkább kérlelő tiltakozásról, mint tiltásról van szó ebben az egy szövegpéldában: *Ne bánts, ne bánts, Kékszakállú!*

(5) Egytagú dialógusegységek

Részben a tömörség tendenciájával kapcsolatos az egyszavas mondatok feltűnő gyakorisága, de ennek pragmatikai és szimbolikus vonatkozásai is erősen érvényesülnek a szövegben. Példák az alábbi ismétlődő altípusokra a kommunikatív funkciók szerint:

(a) Fatikus funkcióval: megszólítások – gyakran felkiáltásként, amelyek ismétlődése a két főszereplő között egyenletes megoszlást mutat:

Kékszakállú! / Judit!

(b) Emotív funkcióval: indulatszavas érzelemnyilvánítások, amelyek pragmatikai szempontból feltűnőek, bár egyben érthető is, hogy kivétel nélkül mind Judit közléseiben szerepelnek. A zárkózott férfilélekkel szemben ő mint nő az, aki érzelemnyilvánításainak szabad utat enged, s ő az, aki – mint idegen a várban – meglepődik és tiltakozik. Az sem véletlen, hogy a befejező jelenetben sűrűbbé válik e szavak előfordulása.

Jaj! / Oh! / Ah!

7.3. A fenti dialógusegységek kapcsán is felfigyelhetünk a fatikus funkció bizonyos zavaraira. A dialógus első felében még általában egymás teljes figyelembevételével folyik a beszélgetés: a kérdésekre elhangzanak a feleletek, a célzásokra megtörténnek a reagálások. Ugyanakkor már korán mutatkoznak a kommunikáció jelzett zavarainak tünetei is: a verbális csatornán a felelet nélkül hagyott kérdések, a reagálás nélkül hagyott célzások, a nem verbális csatornán pedig a mozdulatlanág, tehát egészében az elemi válaszadás, a visszacsatolás hiánya. A két szereplő kapcsolatában kommunikációs töréseket idéz elő a fatikum meg-megszakadása, ideiglenes megszűnése, amely egy kérdésre vagy felszólításra, illetve tiltásra várt válasz, illetve reagálás elmaradásában nyilvánul meg. Az egyik szereplő ilyenkor „a magát hajtogatja”, azaz nincs tekintettel a másikra.

Ez igazán – mint a szerzői utasítások mellékszövegének előírásai („nem felel, nem mozdul”) is tanúsítják – a párbeszéd második felében, az 5. ajtó után telje-

sedik ki, amikor már nem tökéletes a kölcsönös odafigyelés, különvált a két beszédpart szándéka. Ezeknek az interakciós szüneteknek is jelentésértékük van: a csend és a mozdulatlanság nemcsak „hiányjel”, hanem egyben többlet is lehet, amennyiben nyomatékos ad a verbális és a nem verbális üzenet elmélyítésének.

Lényeges, hogy a kommunikációs „rövidzárlat” általában a két szereplőt elválasztó vér-motívum kapcsán, illetve egyéb elválasztó negatívumok (félelem, „hír”, sötétség) vagy a régi asszonyok körül következnek be. Egészében a külön átélt és ezért a másikkal megoszthatatlan múlt is nagy elválasztó erő.

Pragmatikai tekintetben pedig fontos, hogy e jelenség a mindenkor erőviszonyoknak, illetve a szerepcserének megfelelően alakul: a dialógus első felében főleg Judit, a vége felé már inkább Kékszakállú az, aki egy-egy kérdésre, felszólításra vagy célzásra „nem felel, nem mozdul.”

A herceg több ajtójelenetben is föltett kérdésére (*Félsz-e?*) Judit csak egyszer válaszol: *Nem! Nem félek. / Nézd, derül már!* (1. ajtó). Kékszakállú többi kérdésére (*Hirt hallottál?*) és felhívásaira (*Gyere, gyere, tedd szívemre! / Csókra várlak. Gyere, várlak!*) Judit egyáltalán nem válaszol, illetve nem reagál; természetesen tartja, hogy itt csak ő, a felderítő segítő kérdezhet és kezdeményezhet.

A közben megváltozott modalitásviszonyokkal magyarázható, hogy a dráma második felében meg egyre inkább Kékszakállú hagy feleletet vagy visszajelzést nélkül bizonyos kérdéseket és célzásokat. Ezt a magatartását korábbi felszólítása vezeti be: *Látni fogsz. De sohse kérdezz! Akármit látsz, sohse kérdezz!* S ha Judit mégis kérdez ezután, vagy legalábbis választ, magyarázatot vár egy-egy megállapításra, Kékszakállú hallgat – legkitartóbban az első öt ajtó jelenetében észlelt vére és a 7. ajtó kinyitása előtt a régi szerelmekre irányuló kérdőjelek után. A befejező helyzetben pedig már kizárólag Kékszakállú az, aki nem válaszol: figyelmen kívül hagyja Judit tiltakozását besorolása ellen, most már egyértelműen ő „teheti meg” ezt, mert végleg ő lett a domináns szereplő.

7.4. A dialógusegység-típusok vázlatos áttekintéséből már kirajzolódhattak a modalitásból adódó dominanciaviszonyok némely tendenciái. A következőkben tehát összefoglaljuk, hogyan változik a szereplők viszonya, mikor melyikük modalitása domináns.

Az 5. ajtóig egyértelműen Judité a kedvezőbb modalitás domináns szerepköre. Az első két helyzetben önként választhat otthona és Kékszakállú, a vőlegény kastélya és a herceg vára között; ez számára lehetőség. Kékszakállú ismétlődő kérdéseire, illetve bizonytalan és kételkedő állításaira céltudatos döntéssel felel. A külvilággal kapcsolatot tartó vasajtó becsukódása után megszűnik ez a lehetőség, de helyébe új kedvező modalitás lép: a határozottság, az elszántság. Kékszakállú kérdésére teljes bizonyossággal fogalmazza meg szándékát, és odaadó kitarását korábbi hűségvallomása is hitelesíti. Határozottsága elvezet a képesség és az akarat igazán aktív modalitásaihoz, hiszen az 5. ajtóig valóban úgy

tűnik, hogy Judit képes a hideg, sötét várat megváltoztatni, s ehhez akarja megismerni az ajtók titkait. A magányos férfi szűkszavú kérdéseivel, hűvösen racionális magatartásával szemben az 5. ajtóig ő képviseli a szerelmi vallomást, a lelkes ígéret és az odaadás szerepkörét. A drámai küzdelemben addig ő az aktívabb, a kezdeményezőbb, mint ahogyan tényleg ő „cselekszik” a színpadon: sokkal többet mozog, változtat helyet és helyzetet, mint a szinte mozdulatlan férfi.

A valóságtól elidegenedett, végzetesen zárkózott Kékszakállú a múlt tragikusán megosztott lélekvarában élve keresi az istenithető női ideált, de képtelen a jelenben teljesen megnyílni (vö. Kelecsényi 1974). Judit odaadást és teljes feloldást ígérő szerelmétől azt várja, hogy föltétel nélkül, mindennel együtt (az egész valamennyi részével, mindegyik „ajtójával” együtt) fogadja el. Kezdeti bizalmatlansága időnként tiszteletteljes várakozásban oldódik, például amikor a változás ígéretes jeleire hálás áhítat járja át (*Áldott a te kezed, Judit*), ám lelkesedését, kitarulkozását a szerelem oszthatatlanságát valló Judit rögeszmévé fokozódó gyanakvással viszonyozza: a nő egyre kevésbé képes a benyomások megszépítésére, sőt még a szépségben is egyre inkább a vért keresi.

A végleges fordulópont az 5. ajtó utáni jelenet, amelytől kezdve Judit támadással, barátságtalan követelődéssel (akarátának immár hatástalan ismételtetésével), később vádaskodással reagál a herceg őszinte közeledésére. Márpedig a zárkózottságából kivételesen megnyíló Kékszakállú alakja a három középső ajtóval egyre nemesebb színben tűnik fel, az 5. és a 7. ajtónál már övé a szenvedélyes szerelmi vallomás, amelynek patetikus hangvétellel a nő hűvös türelmetlensége és csüggedtsége, a nőgyilkosság gyanújával pedig a herceg ártatlan tisztasága áll szemben. Ezzel teljessé válik a szerepcsere, az értékváltással együtt: a negatív hírű Kékszakállú a vád alól fölmentve már pozitív, míg a pozitív szándékkal érkezett Judit egyre inkább negatív energiát sugároz. Amikor tehát Judit domináns modalitásának íve hanyatlani kezd, s a hirtelen előfénylő birodalom láttán és az élő asszonyok megpillantásakor szinte megsemmisül, Kékszakállúé csak egyre tovább emelkedik eszményi magasságba. A két szereplő dramaturgiai vonala így egymást keresztezi.¹³

Viszonyukat a mellékszövegben pontosan leírt mozdulataik is kifejezik: például sokat elárul Judit türelmetlen kapkodása az ajtók kinyitása előtti kulcsátadások alkalmával, lehorgasztott feje és meggörnyedt alakja a befejezésben, il-

¹³ A viszonyváltást is tükrözve a dialógus zenei komponensében folyamatként jellemző parlando-recitativóból éppen csak a kitüntetett jelentőségű részekben mozdulnak ki az éneklő szereplők: Judit igazán csupán egyszer és elég mérsékelten, amikor az expozícióban a herceg kérdésére (*Miért jöttél hozzám, Judit?*) átlelkésülten vall felderítő szándékáról: *Nedves falát felszárítom (...) Tündököljön a te várad!* Kékszakállú két ariosója hangterjedelménél fogva is dallamosan szárnyalóbb a kompozíció vázlatos ábrájában jelölt pragmatikai-kommunikatív és szemantikai-dramaturgiai tetőpontra: az 5. ajtó birodalmának kitarulkozásában és a 7. ajtó asszonybúcsúztatójában. (A recitativo–arioso viszonylatokhoz ld. Molnár 1954).

letve a herceg kitárt, majd lelankadt karja az 5. és a 6. ajtó jelenetében, térdre ereszkedése 7. ajtó mögül előjövő régi asszonyok emléke előtt.

A szerepek megoszlásához és a fenti viszonyok alakulásához tanulságokkal szolgálhat a beszédaktusok (vö. Austin 1990) tekintetében is vázolni az összefüggéseket. Judit alapvetően – aktivitásának is megfelelően – a felszólítás/követelés, a kérdezés (úgy is, mint a felszólítás különleges esete: válaszadásra irányuló felszólítás) beszédaktusait produkálja, míg Kékszakállúé többségében az ígéret, a köszönés (hálaadás), a figyelmeztetés/tiltás és a kételkedés beszédaktusa. Kékszakállú esetében az aktus jellege már magából a helyzetből adódik, ezért performatív ige nélkül is fölfoghatjuk (implicit) ígéretnek adakozó szavait: a kialakult helyzetben ő megfelelő személy arra, hogy kincseit, virágait és birodalmát Juditnak ígérje, illetve ezzel egyúttal át is adja őket, mivel a vár uraként (avagy múltját őrző saját lelkének lehetséges világában) ezt „megteheti” (3., 5. és 7. ajtó). Ugyanígy – tágabb értelemben – beszédcselekvés értékűek a vár ajtóinak szóló parancsai (*Most csukódjon be az ajtó! / Legyen csukva a két ajtó*), és ahogy Kékszakállú végül Juditot is felavatja, besorolja a szubjektum felnagyított hatalmával a többiek közé: amikor erről szól (a régiek közé Juditot 4. asszonynak nyilvánítva), ez már meg is valósul (7. ajtó). E mondatai nem is értékelhetőek igaznak vagy hamisnak, szerepüket cselekvésértékük adja.

7.5. Végezetül árnyalható a tárgyalt viszonyok eddigi összképe, ha a két aktív szereplő mellé a teljesség kedvéért bevonjuk a mű két passzív szereplőjét is. A szöveg deiktikus viszonyrendszerének ugyanis lényeges összetevői a benne szereplő személyekhez fűződő névmások, a szimbolizáció elvontabb szintjén is értelmezve. A misztériumopera szereplői (a szerzőktől megadott felsorolásban): *a Kékszakállú herceg, Judit, a régi asszonyok, a vár*. A két aktív főszereplő viszonya a különböző helyzetekben olyan kommunikációt generál, amelyben utalások hangzanak el a másik két szereplőcsoportról (a várról és a régi asszonyokról). A négy szereplő(csoport) sajátos korrelációban van. Amikor Kékszakállú kapcsolatba lép Judittal, egyben ellentmondásba kerül a régi asszonyokkal. Az utolsó helyzetben ennek fordított folyamata zajlik le. Amikor viszont Judit keres kapcsolatot Kékszakállúval, akkor a várral is szemben áll. Az utolsó helyzetben azonban a vár részeként kerül kapcsolatba a régi asszonyokkal.

Az eddigiek fényében kapcsolatuk alakulása a következőképpen jellemezhető a névmási viszonyok mentén. Kékszakállú és Judit párbeszédében leggyakrabban a különállásukat kiemelő *én–te* opozíció fordul elő. A közösséget tükröző *mi* igen ritka a párbeszédben; csupán a következő példákat találjuk:

Megérkeztünk / Megnyitjuk a falat ketten / Gyere, nyissuk, velem gyere! / Vigyázz, vigyázz miránk, Judit!

A dialógus második felében már egyáltalán nem is fordul elő többes szám első személy. A konfliktus mélyülésével, a távolság növekedésével egyre nyilvánvalóbbá válik, hogy csak *én* és *te* létezik. E kettősség vágyott egyesülése csak egy másik létdimenzióban, a végkicsengés szintváltásával következhet be, az örök éjszakába merülve.

Az *én–te* viszonytól elkülönül az *ők* csoportja, amely Kékszakállú világában a régi asszonyokat, tehát egyben a múltat jelenti. Judit besorolásától kezdve már Judit sem cselekvő résztvevő, belőle is múlt (illetve a jövőben felidézhető emlék) lett; már nem is kölcsönös Kékszakállú vele folytatott közléscseréje, hanem egyirányú: a férfi monológga átalakuló szövegébe hiába szólnak közbe Judit tiltakozó szavai, a herceg erről tudomást sem vesz. A drámai dialógusnak itt véget kell érnie, mert a jelen színpadán már nincs kivel kommunikálni: Judit eltűnik a 7. ajtó mögött, és a herceg is beleolvad a várba boruló éj sötétjébe, vagyis mindkét főszereplő – a kétszintes mű szimbolizációját érzékeltető elvont ábra szintézisét követve – lesüllyed az emlékezet örökkévalóságába, ahol is az örökléttel Juditot Kékszakállú megszépítő emlékezete ajándékozza meg:

Kékszakállú (ÉN)	– Judit (TE)	JELEN	FÉNY	LÉT
vár (Ő)	– régi asszonyok (ŐK)	MÚLT/JÖVŐ	ÉJ	NEMLÉT

A dialógusegység-típusok, a modalitásviszonyok és a deiktikus összefüggések tárgyalásának összegzéseként megállapítható, hogy a dialógusban folyó kommunikáció tendenciája a nyitó kérdés–felelet és állítás–tagadás sorozatok tényleges közléscseréit követően fokozatosan – előbb Judit, majd Kékszakállú dominanciájából következően – az egyoldalúság felé mutat, s végül a dialógus monológga alakul, sőt a kommunikáció lehetősége meg is szűnik.¹⁴

8. A prologus és a dialógus intertextuális szimbolizációja

Az operát a regös prologusa nyitja meg, amelyet sajnós számos operaházi és koncertszerű előadás elhagy. E verbális szöveg vége felé már megszólal a halk zenei bevezetés is. Balázs verses prologusát megzenésítetlen narratív szöveggént a függöny elé lépő regös adja elő, aki hívja a közönséget, hogy kövesse a szimbólumvilágba, a lélek misztériumába; utal a mű szimbolikájára, illetve talányos, titokzatos világára: *Régi rege, haj mit jelent...?* Ebből kiindulva teszi nyomatékosan a belső élet kívülről láthatatlan színpadának mivoltát: *Hol a színpad: kint-e vagy bent?*

¹⁴ „A darab 'kérdés–válasz szekvenciák'-kal indul (...), s egyre monologikusabbakkal zárul...” (Vass 2004: 141). A köztes ajtójelenetekre vonatkozóan: „A bevezetés 'kérdés–válasz szekvenciá'-it egyre inkább 'kijelentés/felszólítás–tudomásulvétel/felszólítás szekvenciá'-k váltják fel” (uo.: 111). „Szorosán vett dialogikus kommunikációról itt nemigen beszélhetni közöttük” (uo.: 114).

Ez a metanyelvi jelképfejtő kulcs máris megelőlegezi a VÁR 'lélek' jelentését. A *szemem pillás függőnye* kifejezés által sugallt szubjektív színpad is belső történésekre utal. A *kint-e vagy bent* dilemmája tehát arra céloz, hogy a hallgatóságnak kell megfejtenie, vajon a dráma kővárban vagy lélekvárban játszódik-e. A szerzői utasítások a megjelenítés kedvéért valóságos várcsarnokról, kulcsokról és ajtókról szólnak, látszólag valószerű térkörnyezetet teremtenek, a színpadkép leírása részletezően pontos, de a részletek realizmusa és az egész homályos áttételessége között feszülő ellentmondás lényege éppen az, hogy a fő- és a mellékszöveg viszonyában a kettős (konkrét és elvont) értelmezés együtt érvényesül. A prolókus ugyanakkor jelzi az utána következő párbeszéd színhelyét (*régi vár*), alapszituációját (*keserves és boldog nevezetes dolgok*) és legfontosabb nyelvi motívumainak szimbolikáját: nevezetesen a párbeszéd szövegében is ismétlődő nyitás–csukás (illetve világos–sötét) oppozíciót, az ezzel összefüggő *kint–bent* oppozíciót és a 'titokzatosság' jelentést az „elrejtés”-sel kapcsolatban (*hová rejtsem a prolókusban > mit rejt az ajtó a dialógusban*), továbbá mindezek szubjektivitása révén a nézés/látás-motívumban megvalósuló szemkontaktust, amely a regéléssel és a szem-függöny-színpaddal kapcsolatba hozva fordul elő.

A fentiekből kitűnik, hogy a prolókus minden szempontból előkészíti a művet, és szimbolikájának szerves része, sőt kulcsot kínál a konnotációkhoz (vö. Szűcs 2012). A prolókus a jelképes hangúlyozása mellett, ennek megfejtése érdekében két eszközzel mozgósítja közönségét: a metanyelvi és a fatikus funkció révén.

A műre magára vonatkozó metanyelvi utalások (*rejtsem; régi rege, haj mit jelent; im szólal az ének; színpad; regénket regéljük; hallgatjuk és csodálkozunk; kezdődjön a játék;*¹⁵ *régi már az mese*) funkciója sokrétű: az előadásra hivatkozva figyelemirányító (a szimbolikus megfejtendő kiemelésével a belsőre terelve a figyelmet) és tudatosító, a régi forrásokra (*régi rege/mese*) hivatkozva pedig hitelesítő és atmoszférateremtő.

Ugyanakkor elgondolkodtató az értelmezéshez kulcsot nyújtó prolókus archaikus stílusa és az értelmezendő drámai szöveg mai nyelve között feszülő ellentmondás. (Fordítva szokványosabb lenne, ti. egy régi szöveget mai nyelvezettel interpretálva.) Viszont éppen ennek hatására is érzékelhetjük az opera szimbolikus szövegének üzenetét még inkább időtlennek, kortalannak.

A rétegzettség alábbi képlete éppen fordítottja a konnotáció már felvázolt szerkezetének (vö. Hjelmslev 1953: 73–80):

- (1) a nyelv szintjén az opera dialógusa (a jelképes *vár* belső/lelki misztériumának titka) és
- (2) a metanyelv szintjén a prolókus (a *rege/mese* belső színpadának rejtett kulcsa).¹⁶

¹⁵ Vö. *Andiam. Incominciate! – Kezdődjék a játék!* (Leoncavallo: I pagliacci / Bajazzók – Prolog).

¹⁶ Itt is megjegyezhető, hogy a ráépülést vizuálisan nyilván szemléletesebben ábrázolná a szinteződés megfordítása.

A fatikus funkció segítségével a prolóóg közeli kapcsolatot teremt a mű előadása és közönsége között. Az ilyen kifejezések többnyire megszólítások vagy felszólítások: a refrénszerű *urak, asszonyságok*; a szemkontaktus (*Ti néztek, én nézlek; Nézzük egymást, nézzük*); a visszacsatolás igénye (*Tapsoľjatok majd, ha lement*) és befejezésül: *Tik is hallgassátok*.

9. A folklórtól a misztériumig

A misztériumopera külső kontextusa igen sokrétű: a Kékszakállú-monda történeti magjától, illetve Perrault meséjétől az ismertebb művészi (szépirodalmi, zenei és képzőművészeti) feldolgozásokig felöleli a mitológiai és népköltészeti ősforrásokra visszavezethető szimbólumok és emblémák (a szám-, a fény- és a szín-szimbolika, illetve a tilalom-, a próbatétel-, a kíváncsiság- és a megváltás-motívum stb.) megjelenését. Az intertextualitás ekként ezekben a külső idézésekben mint emblémaszerű ismétlődésekben is megnyilvánul (vö. Szűcs 1988).

A népköltészet tartalmi-formai elemeit az „avantgarde folklorizmus” jegyében integráló műalkotás szimbolizációjának e külső és belső kapcsolatrendszerében nemcsak az azonosságok, hanem a különbözőségek működése is meghatározó. Minthogy a mű ismétlődő közlésegségei elsősorban egymásra vonatkoznak (a műalkotás világán belül), a zártabb rendszert alkotó motívumszerkezet jelentése elsődleges az emblémaszerkezettel 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).

A mű szimbolikus rétegében 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 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 prolóógus fatikus elemei (a játékba bevont közönség megszólításával) előkészítik a szem-motívum és a sorozatosan ismétlődő nyitás-motívum összekapcsolódását: *Nézzük egymást, nézzük; Szemem pil-lás függönye fent* (a prolóógusból) – *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 „Falba épített feleség” típusához tarto-

Dialógus és szimbolizáció a multimediális Kékszakállú-misztériumban

zó *Kőműves Kelemenné* balladájának hősnőjéhez hasonlóan Judit is beépül Kékszakállú lélek-varába, amikor a férfi őt is besorolja a régi asszonyok közé. Mire a nő bejárja a titokzatos birodalmat, s a változtatás szándékával fölfedezné benne a maga helyét, addigra a részévé válik. Éppen a végső titok megfejtésekor már „róla szól a mese.” Az élet misztériumában átlényegülve, immár a vár részeként így válik örök emlékké. A prolóógus megfogalmazásában pedig a belső színpad részesévé.

A műalkotás e két ősi balladánk egy-egy alapmotívumának köveit is felhasználja a szimbolikus vár építkezéséhez, amelyben az előző motívum a kezdettől fogva fokozatosan kibontakozó konnotáció, az utóbbi pedig a zárójelenetben kiteljesedő konnotáció alakulására volt hatással:

BALLADA	PROLÓGUS	DIALÓGUS
„fejbe nézés” (M.A.)	<i>nézzük egymást</i>	<i>Mit látsz?</i>
beépülés (K.K.)	belső színpad	besorolás

Kereteinket már szétfeszítené a Molnár Anna balladájából származtatható további mozzanatok ismertetése, amelyek absztrahált, stilizált megfeleléseket mutatnak az operában. A magyar népköltészet tartalmi és formai elemeit, motívumait és nyelvezetét egyetemes szintézis szintjére emeli már Balázs modern misztériuma, majd pedig Bartók operája.

10. A misztérium és az opera

Miként előljáróban már jeleztem, a Balázs-misztérium és a Bartók-librettó – az operairodalomban megszokott gyakorlathoz képest – viszonylag kevés szövegeltérést mutat, ám e különbségeknek mégis van jelentőségük. Ami általában a mennyiséget illeti, szép számmal történtek sortörlések, elsősorban az eredeti szöveg még több ismétlődésének redukálásaként, a drámai sűrítés jegyében. Bartók ki is hagyott néhány szövegrészt, amelyek kitérésként „inkább lassítanak, mint motiváltabbá tennék a színpadi cselekményt” (Vass 2004: 107): így az expoziációból Judit két monológyszerű szövegrészét (*És rettegő titkos hir jár – Éjjel mindig azért sirtam / Mert várad oly fekete volt*) és hosszabb mentegetőzését (*Csak remeg két gyöngye térdem / Hosszú útban fáradt térdem*), valamint az 5. és 6. ajtónál Kékszakállú bókoló sorspárjait (*Szemed színét váltja az ég, / Hajad színét váltja a föld. / Királynő vagy mindeneken – Hajad selyme legesdrágább / Fogad gyöngye kincsek-kincse*).

Hosszabb törlések történtek a 7. ajtó jelenetében. Bartók nyilvánvalóan a négyes strófadal folytonosságának kedvéért törli a Judit besorolását előkészítő, illetve megnyitó szövegrészt:

- *Melléjük a negyedik állt, / S nyitva a hetedik ajtó, / Nyitva váram mély örvénye.*
– *Kékszakállú, megállj, megállj!*
– *Melléjük a negyedik állt / S nyitva váram legesmélye: / Örökőrző álomkamra.*
– *Jaj, nem álmodsz, Kékszakállú, / Vagyok szegény élő asszony.*
– *Melléjük a negyedik állt / Ő sem kopott, ő sem koldus / Bizony ő volt legszebb asszony.*
– *Kékszakállú, ne nézz így rám! (sikoltva)*

A tömören határozottabb kékszakállúi zárlat érdekében törlődtek Judit utolsó sorai is:

Voltam szegény élő asszony, / Vagyok ékes álomasszony. – / Kékszakállú! – Kékszakállú!

A szimbolika szempontjából akár veszteségnek is elkönnyvelhetjük az örökőrző álomkamra hiányát, s Judit utolsó szavai még meg is erősítették volna a korábbiakban rögzített megállapításunkat, mely szerint Judit közléseinek téma-réma szerkezete csak a várhoz közeledve állandósul, márpedig éppen itt fejeződik ki legnyilvánvalóbban besoroltatásának létmódját meghatározó visszafordíthatatlansága („beépülése”).

Mindezt azonban együtt kell látnunk azzal a verbális többlettel, hogy a minőségileg legjelentősebb szövegeltérésnek a finálé Juditra alkalmazott névmáshasználat (ő > te) tartható. Az eredeti misztériumszövegben – a végső operaváltattól eltérően – a párbeszéd végén Juditból is ő lesz, az adományozás is az övé névmással jár együtt. Bartók ezt második személyű formákra váltja a librettóban, de megtartja a múlt időt, mert immár sötétségbe kell süllyednie Judit világgosságának is. Ezzel együtt Kékszakállú – a gyanakvás kínzó kérdéseinek és lefegyverző követelődéseinek felülemelkedve – végül a lehető legmagasabbra helyezi Judit alakját a strófát megtoldó többlet megdicsőítő fokozásával: *Szép vagy, szép vagy, százszorszép vagy. Te voltál a legszebb asszony!* Ugyanakkor ezen a ponton következik be a hirtelen átváltás múlt időbe.

Judit besorolási jelenetének fenti verbális veszteségeiért egyébként is bőven kárpótol a zenei komponens vokális és instrumentális rétege egyaránt: Kékszakállú búcsúztatója eleve ariosóban indul, Judit (számára hirtelen váratlansággal következő) besorolását sejtelmesen kivételes és döntő pillanatot sugalló zenei átvezetés előzi meg, és az ő strófája után fokozással fölfelé ível, szenvedélyesen magasban szárnyal, majd megrendítő megtisztulást nyújtva elcsitul, miközben a zenekari kíséret hullámozása és dinamikus váltásai is érzékeltetik az érzelmek kavargását (a *Te voltál a legszebb asszony* után), reminiscenciáját és lecsendese-

dését. Mindebben egyesül a Kékszakállú napjának birodalmi ragyogása és Judit holdjának visszfénye, végül a vár földerülését és a nő megvilágosodását követő örök éjszaka végtelen nyugalma (vö. Lendvai 1964: 111).

Egészében pedig fontos látnunk, hogy mindennek a kerete is valóban emelkedett: az apotetikus „regiszter-ária”¹⁷ magasztos hangú, megindító zárójelenetének „hajnalban, délben, este, éjjel” tagolódásában az egyes napszakokhoz rendelt nők himnikus felidézése a zárt teljesség jegyében kicsiben megismétli az egész mű menetét, a sötétségtől sötétségig ívelő életutat. A négy egység összetartozását verbálisan a búcsúztatóval kiegészülő emlékezés azonos szegmentumainak gondolatrítmusában állandósult téma-réma struktúra, zeneileg az ismétlődő dallamszerkezet teszi zártan harmonikussá.

A legtágabb keretet, az opera egészét tekintve pedig igazán megnő a finálé fölemelő hatása: a teljes zenés dialógus lényegében még a jelenetes tagoltságban is folytonosan ívelő monumentális kettős, amely alapvetően parlando-recitativo¹⁸ jellegű, és csupán az előzőekben már érintett dramaturgiai pontokon fordul át ariosóba.

Az említett törlések mellett akadnak kisebb szövegmódosítások is: a zeneszerző néhol átírt egy-egy sort, például valószínűleg a kérdő lejtés könnyebb kiemelhetőségének kedvéért: *Félsz?* > *Félsz-e?* Az eredeti népmesei formula is érthetően expresszív közbevetéssé módosul a heves vitában: *Egy életem, egy halálom* > *Életemet, halálomat, Kékszakállú!*

Az opera végső szöveggönyve, librettója tehát lényegesen rövidebb az eredeti misztériumszövegnél (Vass 2004: 107). A verbális törléseket mint keletkezett hiányokat a zenei komponens – a mediális transzpozícióra ezúttal a formaközpon-tú művészi fordítás terminológiáját alkalmazva – lokálisan vagy globálisan kompenzálja, sőt jelentős többletekkel is ellensúlyozza.

A 7. ajtó iménti példáján túl a zenei komponensben bőségesen fölfedezhetünk a verbálishoz és a vizuálishoz viszonyítva mediálisan helyettesítő, párhuzamos, sőt többlet értékű zenei motívumismétléseket is. A már idézett disszonáns vérmotívumon kívül jelentős például a herceg ereszkedő lejtésű lemondás-motívuma és határozott tilalom-motívuma, de végig fontosak az érzelmetükröző zenei hangsúlyok és a mozdulatokat, illetve a látvány változásait érzékeltető hanghatások. A mű ívelését – a vizuális komponenssel párhuzamosan – keretbe foglalja az éj-téma sötéten piano/pianissimo pentaton dallama, a tetőpontot elérő 5. ajtó

¹⁷ Mozart: Don Giovanni, Regiszter-ária (Leporello áriája gazdájának hódítási leltáráról); vö. Kelecsényi 1974: 563.

¹⁸ A megzenésítés alapján parlando-rubato előadásmódú deklamációja, a ritmikai és a dallami prozódia a legapróbb érzelmi rezdüléseket is emfatikus zenei hangsúlyokkal jeleníti meg (vö. László 1985: 100–129; Nyéki 1994: 39–49). „A mű első énekelt szakaszában a Herceg a megérkezést konstatálja, az énekmondattal intonációja tökéletesen megfelel a beszédmondaténak, ami meglepő, az az ereszkedés mértéke: egy teljes oktáv; ebből úgy hiszem, nem túlzás a megérkezés végzetes, vissza nem fordítható jellegének prozódiai kifejezését kiolvasni” (Nyéki 1994: 45–46).

fényesen fortissimo akkordjainak ellenképeként. Mindezek a multimedialis jellegből következő funkciómegoszlások arról tanúskodnak, hogy a misztérium verbális és vizuális komponense nagyon is nyert a zeneivel: az operával igazán kiteljesedett, és világhírűvé is bizony csak így válhatott.¹⁹

11. Záró gondolatok

11.1. A tanulmány a Bartók-opera fő szervező elvének, a variációs ismétlődésnek különféle megjelenési formáiból (az elem- és viszonyismétlődésekből) vezeti le a monológ (A regös prologusa) és a drámai dialógus (az operakettős) szimbolikus szövegszerveződésében, a jelenetek építkezésében, a vizuális komponensben (a színpadkép fény- és színeffektusaiban), a verbális és a zenei komponensben egyaránt kibontakozó polaritás konnotációs rendszerét.

11.2. A szimbolikus szövegszervező tényezők között – az ismétlődésen és a párhuzamosságon túl – ki kell emelnünk még az ellentétet, amelynek kitüntetett szerepe van a mű szerkezeti építkezésének szinte minden szintjén, ahol is megnyilvánul, érvényesül az ellentétek szimbolikus mélységes egysége, a polaritás holisztikus kiegyenlítődése (vö. Lendvai 1964: 53–64; Rácz 2006: 1).

A polaritásokban megjelenő ellentét és a rész–egész viszonyban történő felsorolás egyaránt a tartalmi teljesség, a totalitás hatását keltő tényezők. Azé a totalitásé, amely a szerkezet magasabb síkján a teljes lezártágban, a két világ-szintben (hétköznapi–rendkívüli, illetve jelen – örök múlt), a szereplők vonatkozásában a férfi és a nő egymást kiegészítő kettősségében, a szövegben pedig a nyelvi jelek oppozíciójában és a poláris témapárokban (világosság–sötétség, nyitás–csukás, kint–bent) jelenik meg. A részekből és az ellentétes végletekből felépített egészet a teljességen kívül a zártág is jellemzi.

11.3. 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 prologusban 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. Valamennyi mutató névmás és mutató névmási helyhatározószó a zárt

¹⁹ Az opera multimedialis transzpozíciójának további részleteihez ld. Nyéki 1994, Vass 2004. Általában a multimedialis szövegek egyes összetevői interpretációinak „egymásra vetítéséhez” ld. Petőfi S. 2004: 143–144.

színhelyre, a várra, illetve az egyes ajtókra referál (*ez, itt, ide, ott*). A vár világát 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 előre haladva (*mind, minden, mindenhová, akármilyen, 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 kérdezés tilalmára referál.

A feltűnően sok deiktikus utalás a drámai „itt és most” jellegén túl szintén azt sugallja, hogy a párbeszéd referenciáinak ezen a zárt körön belül kell maradniuk. A szöveg első felében az előretaló elemek uralkodnak, a vége felé már csak visszataló elemek fordulnak elő. Ezzel párhuzamosan a 7. ajtóig a jövőre vonatkozó, illetve várakozást kifejező jelentések gyakoriak: általában a kérdő és a felszólító mondatok, illetve a jövő idejű igealakok. A 7. ajtó nagy jelenetében a múltva vagy a már ismerhető jövőre vonatkozó, illetve a célhoz érésel megvalósult beteljesedést kifejező jelentések uralkodnak: a végső titok megfejtése, a régi szerelmek története, az immár sejthető megoldással helyreálló nyugalmi állapot stb., általában a kijelentő és a felkiáltó mondatok, illetve a múlt idejű igealakok. A befejezés tehát ezen a szinten is teljesen lezár.

A szöveg nyelvi világának itt részletezett lineáris tendenciái mind-mind a zártság felé mutatnak.

11.4. A művet minden szinten átható zártság jegyében tökéletesen zárt a sötétségkeretbe foglalt kompozíció, amely formailag is lét és nemlét szembesülését jeleníti meg. A térben és időben uralkodó zártságot a vár színpadképében visszaterő sötétség vizuális csatornán is megerősíti. Világában a vár körülhatárolt belső képe, a hét bezárt ajtó színpadképe (a mű végéig mindegyik újra becsukódva), egyáltalán a szűk színtér (végig a várban), a szereplők minimális létszáma (két beszélő szereplő és két néma szereplőcsoport), a zárt teljességet adó asszonycsoport önmagában is, a „történés” rövid ideje, illetve a mű időszervezete, a külső cselekmény minimuma ugyanazt a zárt világot képviseli, mint a fényszimbolikában domináló sötétség és a számszimbolikában kiemelt 7 (s benne a 3+4) teljessége, illetve az egy (mint a kettősség egyesülése) egysége.

A fentebb említettek szerint mindezt híven tükrözi maga a szöveg is: referenciái alig mozdulnak ki a váron kívüli világra. A dialógus főmotívuma a nyitás és a zárás ellentéte, a szöveg utalásrendszere zárt körön belül marad, csak az ajtók közötti utalásokra szorítkozik. A bináris oppozíciók nyelvi szinten is zárt teljességet képviselnek, s az állandó ismétlések szintén a szövegvilág zártságát erősítik.

Mi más is illenék jobban Kékszakállú zárkózott lelkivilágához, illetve a véges emberi életúthoz? A kezdet és a vég viszonylatában sokatmondó a herceg egy-egy mondata a szöveg két szélső pólusán: *Megérkezünk* (nyitásként a dialógusban). – *És mindig is éjjel lesz már* (befejezésként a végül monológba átváltott dialógusban). Avagy: 'Itt vagyunk.' – 'Itt is maradunk.'

11.5. A különféle szinteken, illetve dimenziókban vizsgált ismétlődések szimbolikus jelentésszerveződéséből kialakult konnotációs fejlemények egyetemes érvényű interpretációs szinthez vezetnek, s ezen a síkon ismeret- és lételméleti mélységű filozofikus üzenet bontakozik ki. Megközelítésem egészéből kiderülhetett, hogy a részletesebben tárgyalt ismétlődés mellett a párhuzam és az ellentét is szövegszervező tényezője a műnek, amely a kompozicionális zártság többszörös jegyeinek együtthatásában érvényesülve mutatja be a kékszakállú VÁR és a juditi ÚT metaforájának, egyben a bartóki polaritásnak a végső értelmét: ebben a zárt világban nincsenek véletlenek, hanem a szükségszerűség uralkodik; minden mindennel összefügg, és az ellentétek elválaszthatatlan egységet alkotnak, egyensúlyba kerülnek. A férfi–nő konfliktus és a beteljesülhetetlen szerelem toposzán jóval túlmutatva a végzetesen megosztott részek végül mégis egészzé egyesülnek, miközben a kör is bezárul. A legbelső, féltetten zárt lelkivilágot óvó VÁR immár örökre megőrzi az élet megszépített emlékeit. A megismerésből megélésbe forduló ÚT végén a „titok” így maga a befejezetté váló teljesség, amelynek döbbenete a személyes érintettség katarziséval ajándékozta meg a vár utolsó befogadóját és egyben a mű mindenkori befogadóját.

Irodalomjegyzék

- Austin, J. L. 1990. *Tetten ért szavak* (1955). Budapest: Akadémiai Kiadó.
- Barthes, R. 1977. A retorikai elemzés (1967). *Helikon* 23. 135–139.
- Bernáth Á. 1971. A motívum-struktúra és az embléma-struktúra. In: Hankiss E. (szerk.): *Formateremtő elvek a költői alkotásban*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 439–468.
- Csúri K. 1980. Két ismétlés-típus irodalomelméleti státusáról. In: Horváth I.–Veres A. (szerk.): *Ismétlődés a művészetben*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 309–333.
- Hjelmslev, L. 1953. *Prolegomena to a Theory of Language* (1943). Baltimore: Indiana University.
- Jakobson, R. 1972. *Hang – jel – vers* (Szerk.: Fónagy I.–Szépe Gy.). Budapest: Gondolat Kiadó.
- Kanyó Z. 1976. Szövegelmélet és irodalomelmélet. *Általános Nyelvészeti Tanulmányok* XI, 167–181.
- Kelecsényi L. 1974. A magáért való szerelem drámája. A kékszakállú herceg vára. *Világosság* 1974/8–9. 557–563.

- Kiefer F. 1999. *Jelentélmélet*. Budapest: Corvina.
- Króó Gy. 1962. *Bartók Béla színpadi művei*. Budapest: Zeneműkiadó.
- Lendvai E. 1964. *Bartók dramaturgiája*. Budapest: Zeneműkiadó.
- Lendvai E. 1971. *Bartók költői világa*. Budapest: Szépirodalmi Kiadó.
- Lotman, J. M. 1973. *Szöveg – modell – típus*. (Szerk.: Hoppál M.) Budapest: Gondolat Kiadó.
- Molnár I. 1954. *A magyar hanglejtés rendszere. A magyar énekeszéd recitativóban és ariosóban*. Budapest: Zeneműkiadó.
- Murvai O. 2001. Szemantikai és pragmatikai kiegészítések a modalitás vizsgálatához. In: Petőfi S. J.–Szikszainé Nagy I. (szerk.): *Grammatika – szövegnyelvészet – szövegtan. Officina Textologica 5*. Debrecen: Kossuth Egyetemi Kiadó. 59–69.
- Nyéki L. 1994. Balázs–Bartók „Kékszakállú”-ja – nyelvész szemmel. In: Petőfi S. J.–Békési I.–Vass L. (szerk.): *A multimediális kommunikátumok szemiotikai textológiai megközelítéséhez. Szemiotikai szövegtan 7*. Szeged: JGYTF Kiadó. 39–50.
- Petőfi S. J. 1998. Egy multimediális szöveg multidiszciplináris megközelítése. In: Petőfi S. J.–Békési I.–Vass L. (szerk.): *A szemiotikai szövegtani kutatás diszciplináris környezetéhez (III)*. *Szemiotikai szövegtan 11*. Szeged: JGYTF Kiadó. 11–17.
- Petőfi S. J. 2004. *A szöveg mint komplex jel*. Budapest: Akadémiai Kiadó.
- Rácz, G. 2006. Changierende Klangräume der Seele. Béla Bartók / Béla Balázs: Herzog Blaubarts Burg. In: *Kakanien Revisited* Nr. 11/09/2006. 1–6.
- Szabó Z. 2002. Linearitás és összehasonlító stilisztika. In: Petőfi S. J.–Szikszainé Nagy I. (szerk.): *A kontrasztív szövegnyelvészet aspektusai (Linearizáció: téma-réma szerkezet)*. *Officina Textologica 7*. Debrecen: Debreceni Egyetem Kossuth Egyetemi Kiadója. 123–128.
- Szűcs, T. 1988. Intertextualität als Synthese. In: Petőfi, J. S.–Olivi, T. (Hg.): *Von der verbalen Konstitution zur symbolischen Bedeutung. Papiere zur Textlinguistik 62*. Hamburg: Helmut Buske Verlag, 387–396.
- Szűcs, T. 2012. Der deutsche Schlüssel zu Herzog Blaubarts Burg (Semiotisch-übersetzungskritische Beiträge zum 100 jährigen Operntext). *Berliner Beiträge zur Hungarologie 17*. 176–205.
- Todorov, T. 1975. Szinekdoché (1970). In: Horányi Ö.–Szépe Gy. (szerk.): *A jel tudománya*. Budapest, Gondolat Kiadó.
- Tallián T. 1981. *Bartók Béla*. Budapest: Gondolat Kiadó.
- Ujfalussy J. 1970. *Bartók Béla*. Budapest: Gondolat Kiadó.
- Vargyas L. 1976. *A magyar népballada és Európa I–II*. Budapest: Zeneműkiadó.
- Vass L. 2004. Balázs Béla – Bartók Béla – Kass János: A kékszakállú herceg vára. Széljegyzetek a több mediális összetevőből felépített komplex kommunikátumok megközelítéséhez. 1. Nem tudod, mi van mögöttük. In: Petőfi S. J.–Békési I.–Vass L. (szerk.): *Szemiotikai szövegtan 16*. Szeged: JGYTF Kiadó. 99–144.

Források

Balázs B. 1912. *Misztériumok*. Op. IV. Három egyfelvonásos. Budapest: Nyugat Irodalmi és Nyomdai Rt.

Bartók B. 1918. *A kékszakállú herceg vára*. Opera 1 felvonásban. Szövegét írta: Balázs Béla. Budapest: Ny. n.

Dialogue and symbolism in the multimedial *Bluebeard* mystery

This paper aims to contribute to the interpretation of Bartók's one-act opera as a multimedial work. The evolution of its symbolism is derived from the series of varied and structural repetitions. As a result, we can arrive at the connotation levels of polarity expressed in the verbal, musical and visual components of the work.

The main focus is on the verbal dialogue between the two characters, but it is also worth looking at the prologue, which offers a key to deciphering the symbolism. Finally, there are also lessons to be learned from the differences between the original dramatic text and the operatic libretto. The quantitative differences are not significant, but the composer's changes to the lyrics greatly influence the message of the finale.