

CASTELUL PRINȚULUI BARBĂ ALBASTRĂ DE BÉLA BARTÓK – UN POSIBIL AVATAR AL MITULUI ORFIC?

Lect. univ. dr. TATIANA OLTEAN

Academia Națională de Muzică „Gheorghe Dima” Cluj-Napoca

Tatiana OLTEAN este lector universitar la Academia Națională de Muzică „Gheorghe Dima” din Cluj-Napoca, la *Departamentul de Muzicologie*, disciplina *Istoria muzicii*. A absolvit studiile de licență (secția *Muzicologie*, 2003), masterat (secția *Sinteze muzicologice*, 2005) și doctorat (*Stilistică muzicală*, cu teza *Aspecte analitice în opera-oratoriu Meșterul Manole de Sigismund Toduță*, 2008, îndrumător științific acad. prof. univ. dr. Cornel Țăranu) în cadrul aceleiași instituții. Are o bogată activitate publicistică (2 volume de muzicologie, articole și studii de specialitate, cronică muzicală, interviuri, recenzii, etc), pe care o împletește cu cea didactică și, respectiv, artistică, în calitate de membru al unor formații corale. Preocupările sale muzicologice includ aspecte analitice în creația compozitorilor români, artele spectacolului și binomul mitologie-muzică.



REZUMAT

Încă de la originile sale antice grecești și romane, mitul lui Orfeu este unul fundamental pentru statuarea Artistului creator ca personaj cheie al înțelegerii forței magice a muzicii și a iubirii dincolo de moarte. De-a lungul mileniilor, mitul trece prin succesive metamorfozări, reflectând orizonturile culturale și creative ale fiecărei epoci în parte, până în zilele noastre, când încă se mai bucură de popularitate în rândul compozitorilor. Chiar și în aceste zburcimate avataruri ale sale, mitul rămâne esențial legat de condiția creatorului, fiind metafora unei sondări lăuntrice, reflexive, a compozitorului spre sine însuși și spre natura artei și a iubirii. Cercetarea de față propune, într-o abordare eseistică, trasarea unor corelații între motivele esențiale ale acestui mit și simbolistica din opera *Castelul Prințului Barbă Albastră* de Béla Bartók, încercând să răspundă întrebării dacă această operă-reper a modernității ar putea fi considerată, prin raportarea la motivele și simbolurile ei fundamentale, un nou avatar al mitului orfic.

Cuvinte cheie: mit, Orfeu, Bartók, Castelul, simbol

Mitul lui Orfeu străbate epocile istoriei culturii, și implicit ale istoriei muzicii europene, din Antichitatea greco-romană până în zilele noastre, punctând momente de cotitură esențiale în evoluția acesteia: nașterea operei, reforma gluckiană a genului, nașterea operetei, începuturile muzicii electronice etc. În secolul al XX-lea, compozitori precum Igor Stravinski și, mai târziu, Philip Glass, pe tărâm american, Francis Poulenc, Georges Auric și Darius Milhaud, în cultura franceză, Kurt Weill și Hans Werner Henze, în cea germană, Pierre Schaeffer și Pierre Henry în Franța, italienii Gian Francesco Malipiero și Alfredo Casella, englezul Harrison Birtwistle, dar și la noi, Marcel Mihalovici, Cornel Țăranu și mai tinerii Șerban Marcu și Tudor Feraru, și-au legat numele de mitul lui Orfeu prin creații extinzându-se de la operă și operă de cameră, operetă, balet, cantată, suită simfonică, muzică pentru copii, ciclul de lieduri, genuri corale și instrumentale de cameră, muzică de film, muzică electronică, operă pentru teatru de marionete, operă radiofonică și chiar operă-rock.² Chiar și Debussy avusese în proiect compunerea unei opere pe acest subiect.³

În epocile modernă și postmodernă, mitul orfic se îndepărtează în modul cel mai spectaculos de sursele sale originare în creația muzicală și muzical-scenică, ajungând să fie deconstruit și recompus, redus la esențe sau doar la câteva simboluri, uneori chiar mutilat, în tumultul de stiluri, curente și orientări ale epocii și al concepțiilor creative ale compozitorilor care l-au abordat.

În frenezia unui amplu proces de reevaluare a mitologiei în teatrul modern, prin contribuțiile unor autori precum Bertolt Brecht, Luigi Pirandello sau Samuel Beckett, scriitori ca Guillaume Apollinaire, Jean Anouilh, Jean Cocteau sau Tennessee Williams au revigorat mitul, îmbogățindu-l cu interpretări moderne, care reflectă noi tendințe stilistice precum simbolismul, suprarealismul și absurdul, într-un context socio-cultural efervescent și zbuciumat, marcat de crize și reevaluări succesive.

¹ Aceste cuvinte, iconice atât în mitul lui Orfeu, cât și în debutul operei Castelul Prințului Barbă Albastră, sunt cele care m-au impulsionat, la sugestia studentei mele, Orbán Csala (care, în timpul unui curs de istoria muzicii, a observat asemănarea), să pornesc această investigație eseistică. Întrebându-mă dacă conexiunile dintre cele două mituri se vor opri la aceste cuvinte sau nu, am continuat șirul gândurilor începute de ea, motiv pentru care îi mulțumesc pe această cale.

² Vezi tabelul creațiilor muzicale cu subiect Orfeu, în: Tatiana Oltean, *Avatarurile mitului lui Orfeu în istoria muzicii*, MediaMusica, Cluj, 2012, pp. 255-261. Cf. Rollo Myers „The Opera That Never Was: Debussy's Collaboration with Victor Segalen in the Preparation of *Orphée*”, în: *The Musical Quarterly*, vol. 64, nr. 4 (Oct., 1978), pp. 495-506.

³ O coincidență stranie este că, în anul 1907, când Kodály Zoltán îi făcea pentru prima oară lui Bartók cunoștință cu lucrările și stilul debussyste, Debussy era în toiul unui proiect componistic pe care, ulterior, l-a abandonat: o operă pe subiectul Orfeu. Elliott Antokoletz, Juana Canabal Antokoletz, *Musical Symbolism in the Operas of Debussy and Bartók: Trauma, Gender, and the Unfolding of the Unconscious*, Oxford University Press, 2004, p. 44.

Aceste surse literare moderne vor însufleți creații muzicale în care mitul se transfigurează până la aproape-disoluție: la Darius Milhaud (*Les malheurs d'Orphée*, 1927), Orfeu își regăsește vocația de mag și vindecător consacrată de Antichitate, dar se dovedește incapabil să o salveze pe Euridice de o boală incurabilă misterioasă, acțiunea fiind strămutată în contemporaneitatea urbană și căpătând o componentă etnică (Euridice este acum țigancă). În versiunea ultimă (*Orphée '53*) a lui Pierre Schaeffer și Pierre Henry, Orfeu nu este altcineva decât conștiința interogativă a Euridice, care prilejuiește reflecții cu privire la destinul de tip orfic al oricărui bărbat; la Ernst Křenek (*Orpheus und Eurydike*, 1923, după o dramă a pictorului-scriitor Oskar Kokoschka), Euridice își găsește liniștea abia după ce îl ucide ea însăși pe Orfeu. Compozitori precum Hans Werner Henze și Harrison Birtwistle revin obsesiv la mitul lui Orfeu de-a lungul creațiilor lor, conferindu-i noi fațete. Birtwistle (*The Mask of Orpheus*, 1986), ca și Křenek înaintea lui, introduce tema violului (!), dar mai important la el este că Orfeu își tranzacționează darul cântului pentru a afla tainele care să îl ajute să o salveze pe Euridice (cât de radicală soluție, chiar și în cheie postmodernă!). În viziunea lui Philip Glass, Orfeu își pierde încrederea în propria vocație. Alte versiuni includ despărțirea de comun acord a celor doi, ca urmare a disoluției iubirii dintre ei, sau chiar înstrăinarea dintre cei doi, care rătăcesc în gara din Berlin (infernul cotidian, al „orașelor de mortar, metal și hârtie”¹) unul în căutarea celuilalt, sub pericolul iminent al morții (ca lipsă a vieții spirituale) (Kurt Weill, *Der Neue Orpheus*, 1925).

Se instaurează, astfel, într-una dintre cele mai frumoase și deznădăjduite povești de dragoste pe care omenirea le-a plăsmuit, motive precum alienarea, uitarea, indiferența, lașitatea, infidelitatea și violul, coșmarul, boala (fizică și mentală), crima și sinuciderea, ba chiar și cinica moarte accidentală (la Henze și Glass).

În acest context, de efervescentă a mitului în cultura muzicală modernă, comparabilă doar cu fecunda sa valorificare din perioada Barocului, Béla Bartók dă la iveală, în 1911², singura sa creație în genul operei, *A kékszakállú herceg vára* [Castelul prințului Barbă Albastră], op. 11, Sz. 48, BB 62, pe un libret de Béla Balázs inspirat din basmul *La Barbe Blue*, cunoscut mai ales din versiunea publicată a lui Charles Perrault. Balázs scrisese inițial o piesă de teatru, cu același titlu, în 1910, pe care o numea „balada unei vieți lăuntrice”³, insinuând încă de la început aspectul alegoric al mitului, iar libretul nu diferă în mod esențial de dramă.

Nu vom intra aici în amănunte de tip istoriografic și documentar legate de împrejurările scrierii libretului și, respectiv, a operei, și nici în descrierea celor două

¹ Tatiana Oltean, *op. cit.*, p. 208.

² Partitura revizuită în 1912, 1918, 1921 de către autor. Libret în limba maghiară, cu traducere în limba germană de Wilhelm Ziegler, aprobată de compozitor. Premiera, 24 mai 1918, Budapesta. Publicarea reducăției de pian, 1921, a partiturii generale, 1925 de către Universal Edition.

³ Elliott Antokoletz, Juana Canabal Antokoletz, *op. cit.*, p. 45.

povești, în schimb vom trasa câteva puncte de corelație schematice între cele două mituri, pentru ca mai apoi să decupăm o serie de motive reprezentative care apropie cele două povești și să le detaliem separat.

O prezentare sintetică a asemănarilor și deosebirilor dintre cele două mituri ar putea fi rezumată astfel:

Mitul lui Orfeu	Libretul <i>Castelului...</i>
<ul style="list-style-type: none"> - izvorul mitologic/de basm - o poveste de dragoste proaspătă, o căsătorie recentă - au în centru o confruntare psihologică - Infernul / Castelul - un drum, o călătorie care duce inevitabil la pierderea iubitei - fraze iconice: <i>Încă mă mai urmezi?</i>, <i>Crede-mă și nu iscodi</i> - întoarcerea privirii/condiția - deznodământul: pierderea ei și supraviețuirea lui - metafora nopții, întunericului - continuarea vieții ei în moarte - motivul fatalității 	
<ul style="list-style-type: none"> - Orfeu – supraom - Infernul exterior - poveste liniară - condiția/porunca – explicită 	<ul style="list-style-type: none"> - Prințul – doar un om - Infernul interior - poveste ciclică - condiția – implicită

În ceea ce privește sursa mitologică (în cazul *Castelului...* lui Bartók, basmul), aceasta aduce în sfera celor două povești spațio-temporalitatea nedefinită, ceea ce și deschide opțiunea translatării acestora în orice timp și în orice spațiu, prin reinterpretare în diferite contexte culturale și timpuri. Atât pentru Monteverdi, care este autorul primei opere din istoria genului (*L'Orfeo, favola in musica*, 1607), cât și pentru Bartók, a cărui unică operă, *Castelul prințului Barbă Albastră*, este un moment de referință în opera modernă, mitul în sine, ca sursă de inspirație creatoare, a fost stimulat. Dar dacă în mitul lui Orfeu, curgerea acțiunii este liniară, ducând în mod implacabil spre finalul tragic, în *Castelul...* ea are o desfășurare ciclică. Opera începe și se încheie în aceeași atmosferă tonală, în jurul centrului *fa#*, prelucrând aceeași motivică, iar Prințul deplânge întunericul și singurătatea, așa cum, probabil, le trăiește de fiecare dată cu o nouă soție.

Dacă Monteverdi inaugurează genul cu un mit al iubirii tragice, dar despre un personaj pe care cultura antică greacă l-a investit cu virtuți intrinsec legate de muzică, Bartók inaugurează opera modernă cu o creație ce are în centrul ei tot iubirea tragică. Aici, însă, confruntarea psihologică dintre cei doi protagoniști este centrală, amintind mai degrabă de actul al doilea din *Orfeul* lui Gluck, unde confruntarea cu un pronunțat caracter dramatic capătă un accent psihologic, pentru prima oară în istoria operei. Ceea ce se distinge în opera lui Bartók este,

însă, echilibrul perfect dintre personaje. Euridice a fost, până la Gluck, un personaj cu totul secundar, tragismul concentrându-se în zbuciumul, lupta și înfrângerea lui Orfeu în a o salva. Aici, însă, Prințul și Judit împart o povară de dimensiuni comparabile: el, aceea că nu poate accede la o iubire pură, care să îl împlinească și care să nu îi redeschidă răni adânci din trecut, iar ea, aceea că simte că nu îi este permis accesul în odăile lui suflători, pentru a le vindeca. Dacă în Orfeu, el este cel aflat în misiunea de salvare, în *Castelul...* misiunea mântuitoare și-o asumă ea, iar ambele sunt sortite amarului eșec. În ambele, însă, persistă replica obsesivă: *Crede-mă și nu pune întrebări*.

De altfel, niciunul dintre aceste două drumuri, de mântuire prin iubire, nu are sorti de izbândă: în Orfeu, pentru că nu își poate stăpâni nerăbdarea, neîncrederea, impulsul de a o privi, în *Castelul...*, pentru că Judit nu înțelege că nu acela era drumul, în esență, pentru că cei doi înțeleg iubirea fundamental diferit.

Tot astfel, în oglindă, putem privi și cele două personaje masculine: Orfeu are origini zeiști și umane în același timp. Latura lui zeiască îi conferă puteri magice, cea umană poate că l-a învățat iubirea, dar îi va aduce și căderea. Prințul, în schimb, este doar un om, dar unul care, pe măsură ce evoluăm în desfășurarea operei, capătă aură supraumană, cu precădere în momentul deschiderii ușii a cincea, și apoi a șaptea.

Dacă ar fi să esențializăm mitul lui Orfeu la trei motive fundamentale, acestea ar putea fi: coborârea în Infern/Castelul, condiția (de a nu întoarce privirea / de a nu deschide ușile) și nerespectarea ei și, în cele din urmă, despărțirea/pierderea iubitei/moartea.

Castelul / Infernul interior al Prințului

Dacă în mitul lui Orfeu, Infernul este un teritoriu subpământean (un spațiu exterior), unde toate sufletele ajung după moarte și, bând din apa Lethei, își pierd toate amintirile legate de existența lor pe pământ, în *Castelul...*, acest infern (unul interior), este metafora zbaterilor lăuntrice ale Prințului, în căutarea unei iubiri pure, neiscoditoare: Castelul este Infernul, iar acest infern, „peisajul lăuntric al unui suflet torturat”¹, cu camere zăvorâte cu chei, în care Judit descoperă, una câte una, toate traumele înăbușite ale soțului ei, nu este altceva decât epitomul propriului lui suflet sfârtecat de iubiri anterioare. Încă din Prologul care precede opera, recitat de un bard, suntem avertizați de acest lucru:

¹ Expresia îi aparține muzicologului Jan Smaczny, în: <https://www.chandos.net/chanimages/Booklets/LS0685.pdf>, libret bilingv, în limbile maghiară și engleză, în traducerea lui Péter Bartók, din *booklet*-ul imprimării CD a operei *The Bluebeard's Castle* de Béla Bartók, London Symphony Orchestra, dirijor Valery Gergiev. Accesat la 14 aprilie 2020.

„A fost odată, ca niciodată...¹
Dar unde s-a întâmplat?
În afară, sau înlăuntru?
Această străveche istorisire
Ce să însemne,
Doamnelor și domnilor?

Cortina pleoapelor noastre este ridicată:
Cântecul își urmează cursul
Voi mă priviți,
Ochii mei vă privesc,
Unde este scena: în afară sau înlăuntru,
Doamnelor și domnilor?”² [trad. n.]

Descrieri ale Infernului găsim, încă de la primele manifestări literare ale mitului lui Orfeu, la Ovidiu (*Metamorfoze*) și Vergiliu (*Georgicele*), care sunt reperatele fundamentale ale mitului în literatura Antichității. Avernul, Tartarul, Hades, Erebul, cum mai este el denumit, este descris ca „tărâmul cel rău și amarnic (...) unde mlaștina strașnic vuia, apa-n șuvoi năpădind stuful cu-nalte tulpini” (în *Leontion* de Hermesianax, sec. IV-III î. H.)³, sau ca „negrul Tenar, (...) negrul ponor și apa cea moartă-a cumplitiei mlaștini” (în *Georgicele* de Vergiliu, sec. I î. H.)⁴.

În versiunea teatrală a lui Béla Balázs, Castelul figurează drept un personaj în sine. Castelul geme, se cutremură, suspină, iar după deschiderea celei de a șaptea uși, a cincea și a șasea se închid singure, ca și cum castelul însuși se protejează de invazia lui Judit, așa cum rănilile se închid atunci când le dai răgazul să se vindece. Bartók suprimă acest personaj, dar îi conferă personalitate prin mijloace muzicale: linii melodice șerpuite, modal-diatonice cu elemente cromatice,

¹ Libretul în limba maghiară începe cu „*Haj regő rejtem / Hová, hová rejtsem*” care reprezintă o variație a unui descântec, adeseori folosit în cadrul ritualurilor și jocurilor tradiționale de copii.

² În original: „*Haj regő rejtem / Hová, hová rejtsem / Hol volt, hol nem: kint-e vagy bent? / Régi rege, haj mit jelent, / Urak, asszonyások? / Im, szóal az ének. / Ti néztek, én nézlek. / Szemünk pillás függőnye fent: / Hol a színpad: kint-e vagy bent, / Urak, asszonyások?*” [Once upon a time ... / Where did this happen? / Outside, or within? / Ancient fable, what does it mean, / Ladies and gentlemen? / The song goes on, / You look at me, / my eyes are on you. / The curtain of our eyelids is raised: / Where is the stage: outside or within, / Ladies and gentlemen?] (versiunea Péter Bartók, <https://www.chandos.net/chanimages/Booklets/L50685.pdf>. Toate citările și traducerile lor în engleză din libret vor folosi aceeași sursă). În partitura generală (ediție de buzunar), publicată în 1963 de Universal Edition, textul libretului este în limba germană, fiind revizuit, alături de o traducere în limba engleză, care înlocuiește originalul în limba maghiară și care, conform lui Péter Bartók, fiul compozitorului (care a realizat în anul 2005 o traducere fidelă în limba engleză a libretului), se îndepărtează în mod îngrijorător de originalul maghiar și de intențiile și poetismul expresive inițiale. Cf. Péter Bartók, *Bluebeard's Castle*, <https://bartokrecords.com/articles/bluebeards-castle>. Consultat la 14 aprilie 2020.

³ Traducere de Ion Acsan, în: Ion Acsan, *Orfeu și Euridice în literatura universală*, Editura Albatros, București, 1981, p. 10.

⁴ Traducere de George Coșbuc, în: Ion Acsan, *op. cit.*, pp. 28-29.

cu structuri preponderent minore, cu aspect general descendent, registru grav și timbralitate de coarde grave și alămuri, mixturi de terțe mici la clarinete, motivul sângelui – acea secundă mică armonică stridentă, în registrul acut, cu timbralitate percutantă, etc.).

Descrierea castelului se realizează pe multiple planuri: alături de întruchiparea muzicală a ambianței sordide și cavernoase a castelului zugrăvită de Bartók, îl „vedem” descris în libret, prin indicațiile scenografice, dar mai ales îl „auzim”, pe buzele celor doi protagoniști. Iată, mai jos, câteva dintre cele mai reprezentative referiri la castel și la atmosfera în care este cufundat, din didascaliile libretului: „Nicio fereastră, niciun ornament, sala se aseamănă unei caverne sumbre și goale, ca o peșteră în stâncă. Scena e complet în întuneric”¹ [trad. n.], pentru ca, mai apoi, în fața camerei de tortură, să aflăm că „ușa se deschide fără zgomot, ca un dreptunghi roșu-sângeriu în perete, ca o rană deschisă. O rază roșiatică pătrunde din adâncul camerei, proiectând un lung fascicul de lumină de-a lungul podelei.”² [trad. n.].

Și iată cum vedem același castel prin ochii lui Judit:

PRINȚUL: Acesta este castelul Prințului Barbă-Albastră!

JUDIT: Nicăieri ferestre? Nicăieri balcon?

PRINȚUL: Nicăieri.

JUDIT: Soarele strălucește degeaba afară?

PRINȚUL: Degeaba.

JUDIT: Mereu înghețat? Mereu întuneric?

PRINȚUL: Înghețat. Întuneric. [trad. n.].³

Felul în care Prințul repetă, ca un ecou, cuvintele lui Judit, duios și patern-protectiv⁴, ar putea duce cu gândul la ideea că Judit ar putea fi interpretată,

¹ În original: „Sem ablak, se dísz. A csarnok üres, sötét, rideg, sziklabarlanghoz hasonlatos. Mikor a függöny szétválik, teljes sötétség van a színpadon, melyben a regős eltűnik.” [No windows, no ornamentation. The hall is empty, dark, and forbidding like a cave hewn in the heart of solid rock. When the curtain rises the stage is in total darkness.]

² În original: „ Az ajtó feltáru, vérvörös négyszöget nyitva a falba, mint egy seb. Az ajtó mögül mélyből jövő véres izzás hosszú sugarat vet be a csarnok padlójára.” [The door opens without a sound. It reveals a blood red rectangle in the wall like an open wound. A red glimmer comes from deep within, throwing a long beam across the floor.]. De altfel, indicațiile scenografice alătură culori simbolice fiecărei uși și camere, pe o paletă cromatică ce pornește de la umbrele celor doi protagoniști în semiîntunericul din debutul operii, spre roșu-sângeriu (prima ușă), alb orbitor (ușa a cincea), albastru (ușa a șaptea).

³ Textul în original: „KÉKSZAKÁLLÚ: Ez a Kékszakállú vára! JUDIT: Nincsen ablak? Nincsen erkély? KÉKSZAKÁLLÚ: Nincsen. JUDIT: Hiába is süt kint a nap? KÉKSZAKÁLLÚ: Hiába. JUDIT: Hideg marad? Sötét marad? KÉKSZAKÁLLÚ: Hideg, sötét.”. [BLUEBEARD: Now at last you see Before you Bluebeard’s castle. JUDITH: Why no windows? No sweet daylight? BLUEBEARD: Never. JUDITH: Can the sun never glimmer here?, BLUEBEARD: Nevermore. JUDITH: Always icy, dark and gloomy? BLUEBEARD: Always. Always.]

⁴ Cu toate că, pe parcursul libretului, în traducerea în limba engleză a lui Péter Bartók, Prințul se adresează lui Judit în repetate rânduri cu apelativul „copilă”, acest cuvânt nu apare explicit în original. Totuși, el rezultă din context și din tonul pe care acesta îl adoptă în relație cu ea.

de-a lungul întregii desfășurări a acțiunii, ca un *alter ego* al Prințului, iar că jocul insinuant dintre cei doi, care, după ușa a cincea, se transformă într-o veritabilă confruntare cu accente de agresivitate, este la început unul dintre conștientul adult al Prințului și subconștientul imprevizibil al acestuia, întruchipat de naivitatea incipientă, iscoditoare, a lui Judit.

Două antiteze frapante zbucesc imaginea castelului în debutul operei: una care apelează la stimulul vizual și cealaltă, la cel auditiv. Să le detaliem pe rând: prima antiteză pune în contrast întunericul, umezeala, ambianța de cavernă subpământeană a castelului, cu obsesia lui Judit de a lăsa lumina să pătrundă în castel, de a usca pereții cu buzele ei și de a îi încălzi cu trupul ei: „Lumina să pună capăt regatului întunericului”¹.

Cea de a doua, opune ambianța sonoră a lumii pe care Judit tocmai a părăsit-o, atmosferei sonore a castelului. Sugestiile auditive din libret sunt inserate subtil, și totuși se dovedesc eficiente: este vorba despre evocarea clopotelor de biserică ce jelesc plecarea ei de lângă familie, a suspinelor celor dragi la despărțirea de ea, a liniștii care înlocuiește zăngănitul de săbii și scuturi ale părintelui ei îndurerat, care a încetat să mai lupte.

Acestei lumi sonore i se contrapun straniile gemete din castel pe care Judit le aude când se apropie de fiecare ușă:

„(Ea bate la prima ușă. Un geamăt cavernos îi răspunde, ca și cum vântul de noapte ar vui prin nesfârșite, tenebroase coridoare)

JUDIT: Ah! Ah! Ce-a fost asta? Cine suspină? Cine geme înăuntru?
Răspunde-mi, Barbă Albastră! Ah! Castelul tău! Castelul tău!
Castelul tău!”. (...) Ah! Aud castelul tău gemând! (...) Da, am auzit un vaier de durere. Vino, să deschidem [ușa] împreună.”² [trad. n.]

Despre ușa a treia (camera comorilor), aflăm că se deschide „cu un sunet zgomotos și metalic”, din timp în timp libretul consemnează „clinchetul cheilor în întuneric”, la deschiderea ușii a șasea (râul de lacrimi), se aude un „oftat adânc,

¹ În original, replica completă a lui Judit: „Nedves falát felszárítom, / Ajakammal szárítom fel! / Hideg követ melegítem, / A testemmel melegítem. / (...) / Szél bejárjon, nap besüssön, / nap besüssön. / Tündököljön a te várad.” [I shall dry these weeping flagstones / With my own lips they shall be dried. / I shall warm this icy marble, / Warm it with my living body. / (...) / Wind shall blow through, light shall enter, / Light shall enter. / Bright as gold your house shall glitter. / Light must end the reign of darkness...].

² În original: „Dörömböl az első ajtón. A dörömbölésre mély, nehéz sóhajtás bűg fel. Hosszú nyomott folyosókon sír fel így az éjszakai szél. [She hammers on the First Door. The sound is answered by a cavernous sighing, as when the night wind sighs down endless, gloomy labyrinths.] JUDIT: „Jaj! Jaj! Mi volt ez? Mi sóhajtott? Ki sóhajtott? Kékszakállú! A te várad! A te várad! A te várad! (...) Oh, a várad felsóhajtott! Gyere nyissuk, velem gyere.” [„Ah! Woe! What was that? Who was sighing? Who was moaning? Answer, Bluebeard! Mournful dwelling, piteous castle, House of anguish! (...) Oh, I heard your castle sighing. (...) Yes, I heard a sigh of anguish. Come we'll open, both together.”].

jelit”¹, iar la deschiderea celei din urmă uși, a cincea și a șasea se închid singure, cu un sunet „tânguit, blând”.

Condiția / drumul

Condiția nu e formulată explicit de către zei și nu cade ca un fulger asupra capului, ca în cazul lui Orfeu (care se vede trădat de latura sa omenească și o încălcă, pierzând confruntarea psihologică cu neîncrederea Euridicei). Condiția vine chiar de la Prinț: e întâi șoptită („aceste uși trebuie să rămână pe veci ferecate”), apoi devine rugămintă („Ai grijă. Ai grijă de castelul meu. / Ai grijă, că nu va mai străluci”²), apoi implorare („Tu, care ești lumina castelului meu, sărută-mă. Sărută-mă. Nu iscodi”³, cuvinte repetate obsesiv de către Prinț), chiar poruncă („Judith, Judith, n-o deschide!” [ușa a șasea, râul de lacrimi]), într-un *crescendo* continuu și sufocant.

Judit exercită ea însăși tortură asupra lui, în încercarea de a îi ușura suferințele, căci, întrebată de ce face asta, ea răspunde: „pentru că te iubesc”⁴, iar aceasta e unica ei monedă de schimb căreia Prințul nu îi poate ține piept, în fața căreia se vede nevoit să cedeze.

Drumul nu este, ca în Infern, unul din interior spre exterior, de la tronul lui Hades înapoi spre tărâmul celor vii, ci de la treptele intrării în castel, spre interior (în mod neobișnuit, treptele nu urcă spre intrarea în castel, ci coboară, ca înspre tărâmul Infernului, la fel și contururile melodice din debutul lucrării). Camerele se deschid toate dintr-un hol central, așa cum indică libretul.

Pe măsură ce Orfeu se apropie de îndeplinirea condiției (pentru a o încălca în mod fatidic în cele din urmă), tensiunea și nerăbdarea de a-și privi iubita cresc, iar neliniștea că ea nu îl mai urmează, sau că zeii l-au amăgit⁵, trimițând în urma lui doar o himeră a Euridicei, impune întrebarea tot mai acută: *Încă mă mai urmezi?* Dar în *Castelul...* lui Bartók și Balázs, această întrebare, adresată lui Judith în mod repetat, survine la început, iar drumul este o succesiune tot mai amară de renunțări. Prințul înțelege din primele momente că deznodământul este implacabil, că Judith nu se va opri la prima cheie obținută de la el, iar după ușa a

¹ În original: „Mikor a kulcs elsőt fordul, zokogó mély sóhajtás bűg fel.” [As she turns the key in the lock a deep sobbing sigh is heard.]

² În original: „Vigyázz, vigyázz a váramra, / vigyázz, nem lesz fényesebb már.” [Child, beware, beware my castle. / Careful, it will shine no longer].

³ În original: „Te vagy váram fényessége, / Csókolj, csókolj, sohse kérdezz.” [Thou, who art my castle’s daylight, / Kiss me, kiss me. Ask no questions.]

⁴ În original: „Én akarom kinyitni, én! / Szépen, halkan fogom nyitni, / Halkan, puhán, halkan! / Kékszakállú, add a kulcsot, / Add a kulcsot, mert szeretlek!” [I’ll unlock it, only I! / I shall do it very gently, Softly, softly, gently. / Let me have the keys, my Bluebeard. / Give me them because I love you.]

⁵ Această nuanță apare încă de la Platon (*Banchetul*). Cf. Tatiana Oltean, *op. cit.*, p. 46.

cincea, unde Prințul i-a arătat întreaga măreție a împărăției sale, pe care i-o dăruiește, rolurile celor doi se inversează: crește nevoia lui de manifestare a iubirii ei și scade treptat intensitatea afecțiunii ei asupra lui: ea nu mai imploră, nu mai persuadează, ea pretinde. Este semnificativ și în același timp tulburător faptul că, după monumentalitatea expresiei din camera a cincea (cu mixturi de acorduri majore desfășurate ca ambitus, cu aportul orgii și cu centrarea tonală în jurul lui *Do*, care contrastează frapant cu replicile *a cappella* ale lui Judit, acum aflată în consternare admirativă), următoarea cameră este cea a râului de lacrimi, și totodată singura cameră în care ea nu va găsi sânge. Este singura ușă în fața căreia Prințul îi spune explicit: „nu o deschide!”. Faptul că, în pofida râului de lacrimi pe care Judit îl vede în camera a șasea, ea continuă în acest calvar, constituie, pentru mine, unul dintre simbolurile cele mai profunde ale deciptării întregii opere. Dacă ar fi existat un punct în care Judit să poată mântui iubirea lor, în care să se oprească, *acesta* ar fi trebuit să fie, căci este camera de maximă vulnerabilitate a tenebrei sufletești ale Prințului. Poate și din acest motiv, înainte de camera a șaptea, și ultima, confruntarea finală, și cea mai dramatică, nu este pentru obținerea ultimei chei, ci pentru răspunsuri la întrebări: *soția dinaintea mea era mai frumoasă decât mine? sunt adevărate zvonurile? ți-ai ucis cu adevărat soțiile?*

Pierderea iubitei / moartea transfigurată / singurătatea

Momentul emblematic al întoarcerii privirii, sau, cum ar spune Lessing, momentul fecund, al încălcării condiției, este esențial pentru declanșarea tăvălugului tragic care îi desparte, de data aceasta pentru totdeauna, pe cei doi îndrăgostiți. Încă din versiunile poetice ale literaturii antice, acesta este valorificat cu intensă emoție¹. Dacă în versiunea lui Vergiliu a mitului (*Georgicele*, cartea a IV-a) este înfierată doar nerăbdarea lui Orfeu, în cea a lui Ovidiu (*Metamorfoze*, cartea a XI-a) aflăm că iubirea nestăvilă, dorul pătimaș, și chiar nebunia, l-au făcut pe acesta să își întoarcă fatidica privire, cu câteva clipe înainte de a păși înapoi pe tărâmul celor vii. De-a lungul diverselor avataruri ale mitului în literatură, arte vizuale și muzică, este poate unul dintre motivele care cunoaște cele mai felurite și inventive interpretări.

Prințul o însoțește pe Judit în călătoria ei prin castel, dar rămâne de fiecare dată în afara camerei. El reintră în contact cu propriile suferințe ascunse doar prin ochii soției lui, care îi descrie ceea ce vede. Nici chiar în cea de a șaptea cameră, de unde ies celelalte trei soții ale sale, care vor reintra pe rând, urmate apoi de Judit, Prințul nu intră. Momentul deznodământului este pregătit cu minuțiozitate în

¹ Semnificația profundă a acestui motiv al mitului este dovedită și de frecvența zugrăvire a acestuia în imagistica vaselor și amforelor grecești, încă din secolul al V-lea î. H. Cf. Tatiana Oltean, *op. cit.*, p. 46.

libret. El este precedat de camera râului de lacrimi și de dezlănțuirea, ca un interogatoriu disperat și disperant, a lui Judit. Dar dacă în mitul lui Orfeu această întoarcere a privirii declanșează deznodământul tragic, în *Castelul...* lui Bartók întoarcerea privirii, înțeleasă ca pătrundere în ultima cameră, este doar ultimul pas care îl confirmă pe primul, respectiv un proces gradual care se mărește cu fiecare cameră în care aceasta pășește. Este un *fatum* blestemat să se repete la infinit, căci toate soțiile sale anterioare au făcut aceiași pași. Cu toate acestea, o vagă sugestie a închiderii acestui cerc este faptul că fiecare soție reprezintă un moment al zilei: dimineața, amiaza, seara, Judit fiind împărăteasa nopților Prințului.

Deznodământul ambelor trame este dominat de singurătate și întuneric („De-acum totul va fi întuneric... întuneric... întuneric”¹), de pierderea ei și de supraviețuirea lui, dar o supraviețuire mutilată.

O asemănare tulburătoare cu versiunea ovidiană a mitului o reprezintă și atitudinea lui Judit în fața destinului ei. În plămădirea poetică a lui Ovidiu, Euridice nu îi reproșează lui Orfeu greșala: „Chiar când se vede murind ea din nou, de-al ei soț nu se plânge; / (Oare de ce altceva s-ar fi plâns decât c-o iubise?)”². Judit, la rândul ei, se rezumă să constate greutatea mantiei și a coroanei, care îi strivește tâmplile, iar splendoarea celorlalte soții o deturneză de la orice sentiment dușmănos. Deși destinul îi desparte pe îndrăgostiți definitiv, atât Euridice cât și Judit își continuă existența într-o formă sublimată, inaccesibilă: Euridice, pe Câmpiile Elizee, într-o stare de beatitudine care exclude suferința, iar Judit, acoperită de mantia sa splendidă și coroana cea mai scumpă, în cea de a șaptea cameră, alături de celelalte soții ale Prințului.

Chiar dacă atât libretul, cât și partitura, sunt puternic legate de universul estetic al simbolismului și expresionismului, două contraste puternice se disting: pe de o parte, între poetismul intens, cu tușă folclorizantă de tip baladă, în versuri octosilabice, al textului, și sonoritățile întunecoase, uneori stranii, alteori tenebroase, ale partiturii, iar pe de altă parte, între această zugrăvire sonoră a castelului și duiosia atitudinii și cuvintelor Prințului. Camerele sufletului lui sunt pline de sânge, castelul său geme și se tânguie, dar cuvintele lui sunt blânde și pline de afecțiune.

Acest nou posibil avatar al mitului lui Orfeu aduce un strat nou de semnificații: tema centrală o reprezintă insurmontabilele dificultăți pe care bărbatul și femeia trebuie să le depășească în comunicarea dintre ei, în împărtășirea sentimentelor de iubire, dar mai ales în concepția diferită asupra intimității și a procesării traumelor. Mitul e, astfel, adus în actualitate, și dacă acest

¹ În original: „És mindég is éjjel lesz már... Éjjel... éjjel...” [Henceforth all shall be darkness... darkness... darkness...].

² Traducere de Maria Valeria Petrescu, în: Ion Acsan, *op. cit.*, p. 34.

mit al lui Orfeu poate fi privit în întreaga și spectaculoasa sa evoluție, de la scrierile Antichității, prin versiunile baladești medievale, spre primele vestigii ale spectacolului muzical documentat¹, parcurgând toate epocile, curente și genurile muzicale, *Castelul...* e ca un avatar încremenit al acestui mit, o metaforă a luminii și întinericului, a vieții și morții, a iubirii și singurătății. Continuându-și avatarurile până în zilele noastre, acest mit ne arată că „cântecul melancolic de deznădejde al lui Orfeu a ajuns să vorbească, dureros și elocvent, despre acest secol. Orfeu devine un simbol al omului postmodern...”²

BIBLIOGRAFIE

- ACSAN, Ion, *Orfeu și Euridice în literatura universală*, Editura Albatros, București, 1981
- ANTOKOLETZ, Elliott, CANABAL ANTOKOLETZ, Juana, *Musical Symbolism in the Operas of Debussy and Bartók: Trauma, Gender, and the Unfolding of the Unconscious*, Oxford University Press, 2004
- BARTÓK, Béla, BANKS, Paul (ed.), et. al., *The Stage Works of Béla Bartók*, English National Opera Guide 44, Overture Publishing, Oneword Classics Ltd, Richmond, UK, 2011
- OLTEAN, Tatiana, *Avatarurile mitului lui Orfeu în istoria muzicii*, MediaMusica, Cluj, 2012

WEBGRAFIE

- <https://www.chandos.net/chanimages/Booklets/LS0685.pdf>, libret bilingv, în limbile maghiară și engleză, în traducerea lui Péter Bartók, din *booklet*-ul imprimării CD a operei *The Bluebeard's Castle* de Béla Bartók, concert *live*, 27 și 29 ianuarie 2009, Londra (Barbican), London Symphony Orchestra, dirijor Valery Gergiev, soliști: Elena Zvhidkova (Judith), Sir Willard White (Prințul).
- <https://csosoundsandstories.org/libretto-for-bluebeards-castle/>, *CSO Sounds and Stories*, libret în limbile maghiară și engleză, traducere de Chester Kallman, al operei *The Bluebeard's Castle* de Béla Bartók, utilizat de Chicago Symphony Orchestra.
- BARTÓK, Péter, *Bluebeard's Castle*, <https://bartokrecords.com/articles/bluebeards-castle>

¹ Angelo Poliziano, *La Fabula di Orfeo*, 1480, reprezentație teatrală cu muzică și dans (textul publicat în 1484). Cf. Tatiana Oltean, *op. cit.*, p. 78.

² Wilfrid Mellers, *The Masks of Orpheus: Seven stages in the Story of European Music*, Ashgate Publishing Ltd., 2009.