

Małgorzata Kaniowska

Baśń o Sinobrodym jako źródło inspiracji dla twórczości scenicznej Beli Bartóka

Prace Naukowe Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie. Edukacja
Muzyczna 6, 181-216

2011

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach
dozwolonego użytku.

Małgorzata KANIOWSKA

AJD Częstochowa

Baśń o Sinobrodym jako źródło inspiracji dla twórczości scenicznej Beli Bartóka

Tęsknota jest ciągłym żądaniem, dręczącą aktywną pustką, w której można chwilowo zapomnieć, ale której nie można nigdy przezwyciężyć siłą woli. Powraca raz po raz. Zrazu nie wiemy, skąd bierze się ta tęsknota, być może nie wiemy nawet, za czym tęsknimy...

C.G. Jung

Zamek Księcia Sinobrodego Béli Bartóka, opera tak rzadko goszcząca na polskich scenach operowych, stawia przed wykonawcami szczególne zadania. Ustatycznienie akcji poprzez ograniczenie liczby osób biorących w niej udział, umiejscowienie rzeczystwej fabuły w sferze psychiki bohaterów – wszystko to powoduje, że dzieło przy mało oryginalnej koncepcji reżyserskiej traci wszystkie swe walory sceniczne. Przy tym wystawienie dzieła w tłumaczeniu polskim pozbawia go dodatkowych walorów muzycznych, związanych ze specyfiką brzmienia języka węgierskiego. Nie oznacza to jednak, że dzieło powinno znaleźć się w kategorii „utworów zapomnianych” – chociażby ze względu na znakomitą muzykę Béli Bartóka. W związku z ograniczonym materiałem źródłowym w języku polskim, do niniejszego opracowania posłużyły przede wszystkim prace autorów anglo- i niemieckojęzycznych¹, w tym komentarz Gyögy’a

¹ B. Bettelheim, *Cudowne i pożyteczne. O znaczeniach baśni*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1985; J. Chomiński, K. Wilkowska-Chomińska, *Formy muzyczne. Opera i dramat*, t. 4, Państwowe Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1976; H.H. Hofstätter, *Symbolizm*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1987; B. Horowicz, *Teatr operowy*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1963; J. Jacquot, *Kompozytorzy i ekspresjonizm*, [w:] *Ekspresjonizm w teatrze europejskim*, red. J. Jacquot, B. Bablet, przeł. A. Choińska, K. Choiński, E. Radziwiłłowa, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1983; J. Kárpáti, D. Legány, B. Rajeczky, B. Sárosi, *Hungary I. Art music II. Folk music*, [w:] *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, t. 8, ed. by S. Sadie, Macmillan Publishers Limited, London 1980; V. Lampert, L. Somfai, *Bela Bartok*, [w:] *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*,

Króć do węgierskiego nagrania płytowego *Zamku Sinobrodego* w wykonaniu: Yevgeny'a Nesterenko (Sinobrody), Eleny Obraztsovej (Judyta) oraz chóru i orkiestry Opery Węgierskiej pod dyrekcją Jánoša Ferencsika. Celem niniejszego artykułu było przypomnienie tej wybitnej kompozycji w setną rocznicę jej powstania oraz ukazanie niezwykłych walorów filozoficzno-artystycznych dzieła.

*Dramat operowy [...] może najbardziej oryginalny
twór cywilizacji współczesnej.*

R. Rolland

1. Twórczość sceniczna Beli Bartóka na tle tradycji opery węgierskiej

Otwarcie w Eszterháza w 1768 roku sceny operowej pod kierownictwem Michała Haydna zapoczątkowało na Węgrzech tradycję regularnych przedstawień operowych. Wcześniej spektakle operowe prezentował w Pozsony wiedeński zespół dworskiej opery Ferdynanda III (1648), zaś od 1740 roku gościnne zespoły włoskie dawały okazjonalne przedstawienia na terenie całego kraju. Pierwsze wystawienie opery Mozarta *Urowadzenie z Seraju* miało miejsce w Pozsony 13 lipca 1785 roku, które poprowadził Józef Chudy (1751–1813), późniejszy twórca pierwszej opery węgierskiej.

W końcu XVIII wieku muzyka węgierska została poddana silnym wpływom niemieckim, jednak wbrew wysiłkom cesarza Józefa II, dążącego do germanizacji Węgier, powstaje rodzimy zespół operowy w latach 1790–1796, który wystawia m.in. operę Józefa Chudego *Pikkó Hertzeg és Jutka Perzsi*.

XIX wiek przenosi życie muzyczne do Pestu, tam też powstaje zespół operowy kierowany przez Gáspára Pache (1776–1811), twórcę kilku oper, który w latach 1807–1815 współzawodniczy z niemieckim zespołem operowym, wystawiającym najnowsze dzieła kompozytorów włoskich i francuskich.

t. 2, ed. by S. Sadie, London 1980, Macmillan Publishers Limited; E. Lendvai, *Bartók and Kodály*, vol. 2, Institute for culture – Budapest, Zoltán Kodály Pedagogical Institute of Music – Kecskemét, Budapest 1978; S. Mauser, *Die musikdramatische Konzeption in „Herzog Blaubarts Burg“*, [w:] *Musik – Konzepte 22. Bela Bartók*, hrsg. v. H.K. Metzger und R. Riehn. Edition Text-Kritik, München 1981; L. Rotbaumówna, *Opera a jej kształt sceniczny. Notatki z warsztatu reżysera*, Państwowe Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1969; W. Rudziński, *Warsztat kompozytorski Beli Bartóka*, Państwowe Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1964; B. Schäffer, *Dzieje muzyki*, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1985; H. Stevens, *The life and music of Béla Bartók*, Oxford University Press, New York 1964; J. Ujfaluussy, *Bela Bartók*, Corvina Press, Budapest 1971; T.A. Zieliński, *Bartók Béla*, [w:] *Encyklopedia Muzyczna PWM. Część biograficzna ab*, red. E. Dziębowska, Państwowe Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1979, s. 196–207; T.A. Zieliński, *Bartók*, Państwowe Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1980.

Kompozytorem, który odegrał wiodącą rolę w historii opery węgierskiej w XIX wieku, był Ferenc Erkel. Jego twórczość sceniczna, po sukcesie opery *Bánk bán* (1861), należy do dwóch kontrastujących nurtów. Historyczny dramat muzyczny z recytatywami i rozbudowanymi partiami chóralnymi reprezentują opery: *Dózsa György* (1867) oraz *Brankovics György* (1874), natomiast typ komedii lirycznej z ariosami i licznymi scenami pastoralnymi: *Nevtelen hősök* (1880). Ostatnia opera Ferency Erkela, *István király* (1885), była napisana w stylu mocno zbliżonym do dramatu muzycznego Ryszarda Wagnera. Nadmierna fascynacja muzyką Wagnera okazała się niekorzystna dla oper *Ódóna Mihálovicha*, których żywot sceniczny był krótkotrwały. Podobny los spotkał opery Gézy Zichyego oparte na węgierskiej tradycji muzycznej, jak i dzieła *Ódóna Farkasa*. Jedynie opera Hubaya *A cremonai hegedüs* (1894) odniosła międzynarodowy sukces.

Do najwcześniejszych baletów węgierskich należą, z jednej strony, utwory oparte na muzyce XVIII-wiecznych kompozytorów stylu „verbunkos” – Lavatty i Csermáka, z drugiej strony zaś – sceny baletowe zawarte w operach Erkela.

Węgierska twórczość operowa XX wieku związana jest głównie z działalnością Zoltana Kodály’ a i Béli Bartóka. Dorobek Kodály’a stawiany jest na Węgrzech na równi z twórczością Bartóka. W jego utworach znalazło odbicie szczególne zamilowanie do folkloru, nadto zaś wykazują one silne wpływy muzyki impresjonistów².

Twórczość sceniczna Béli Bartóka obejmuje trzy utwory – operę *Zamek Sinobrodego* oraz dwa balety: *Drewniany książę* i *Cudowny mandaryn*. Obydwa balety, podobnie jak *Zamek Sinobrodego*, tematycznie oscylują wobec wzajemnych relacji kobiety i mężczyzny. *Drewniany książę* – balet w jednej odsłonie op. 13 oparty na libretcie Béli Balázsa – podobnie jak *Zamek Sinobrodego* stanowi poetycką metaforę, zewnętrznie nie odbiegającą od schematu baśni ludowej. Elementem nadrzędnym, decydującym o atrakcyjności całego utworu, jest z całą pewnością kolorystyka. Muzyka *Drewnianego księcia* jest niewątpliwie mniej nowatorska aniżeli oprawa muzyczna *Zamku Sinobrodego*. Utwór jest niejednolity stylistycznie, obok śmiałych zestawień harmonicznym odnajdujemy w nim fragmenty osadzone w tradycyjnych strukturach tonalnych. Pomimo iż dzieło bliższe było ówczesnym gustom, doprowadzenie do jego realizacji okazało się sprawą znacznie trudniejszą, aniżeli Bartók przypuszczał. Żaden z dyrygentów nie chciał się podjąć przygotowania premiery. Sukces, jaki dzieło odniosło wśród publiczności, zawdzięczał Bartók jednemu z dyrygentów włoskich, Egisto Tandez, który zdecydował się przeprowadzić próby i doprowadzić do wystawienia baletu w Budapeszcie 12 maja 1917 r. Po premierze *Drewnianego księcia* jeden z recenzentów „Világ” pisał: „Bartók jest muzykiem przyszłości i wielkim muzykiem, choć to, co wypowiada, jest dla nas dziś jeszcze filozofią,

² B. Schäffer, dz, cyt., s. 432.

która przyprawia nas o zawrót głowy i którą rozszyfrowujemy, potrzebując czasu na to, by ją zrozumieć...”³.

W maju 1919 roku powstaje ostatnie z dzieł scenicznych Bartóka – *Cudowny mandaryn* op. 19 – pantomima w jednym akcie. Jest ona jednym ze szczytowych osiągnięć w zakresie estetyki witalizmu, dziełem przyrównywanym do *Święta wiosny* Igora Strawieńskiego. Fabuła *Cudownego mandaryna*, oscylująca wokół problematyki erotyczno-obyczajowej, posiada znacznie głębszy sens filozoficzny aniżeli obrzęd pogański, który staje się główną osią dramaturgiczną *Święta wiosny*. Jak twierdził sam kompozytor, treść libretta stanowiła dlań „symbol zwyciężającej wszystko miłości”. Namiętność mandaryna, zwyciężając śmierć, symbolizuje potęgę sił natury, które drzemią w człowieku. Wobec takiej wymowy tekstu nie dziwi niezwykle emocjonalna siła tej muzyki, jej porywający, nieustający pęd, dynamizm i energia. Cechą charakterystyczną utworu jest maksymalne uproszczenie dźwiękowe. Podstawę stanowi 8-stopniowa skala, zaś melodyczno-harmoniczny rozwój zastąpiony jest ciągłym przetwarzaniem krótkich, niemal sygnałowych motywów wzmagających motorykę dzieła. Spontaniczność i brutalna drapieźność rytmu, wyrażająca apoteozę uczuć pierwotnych i instynktów, narzuca dziełu pewien określony koloryt. Fantazja w kształtowaniu brzmień, we współgraniu harmoniki z kolorystyką powoduje, iż *Cudowny mandaryn* jest jednym z najoryginalniejszych dzieł XX wieku.

Opera *Zamek Sinobrodego* powstała dzięki zaaranżowanemu przez Emmę Kodály spotkaniu kompozytora z poetą Bélą Balázsem w marcu 1911 roku. Dramat Balázsa wywarł tak silne wrażenie na Bartóku, iż niemal natychmiast zdecydował się on na napisanie opery w oparciu o ten tekst. Wkrótce, po pół roku pracy, *Zamek Sinobrodego* został ukończony i dedykowany Marcie Bartók. Baśniowość i archaiczny klimat ballady objawia się w surowości i powściągliwości melodyki opery, w której nadto dostrzegamy elementy folkloru węgierskiego: cechy rytmiczne – typ *parlando-rubato*, a także cechy interwałowo-skalowe.

Zawarty w librecie problem psychologiczny i etyczny był szczególnie bliski twórcy; surowa sceneria, symboliczna gra światła i kolorów, statyka akcji, którą ożywia jedynie dramat wewnętrzny dwóch postaci – wszystko to, co dla innych byłoby mało atrakcyjne, dla Bartóka stanowiło swoiste wyzwanie.

2. Baśń o Sinobrodym jako źródło inspiracji dla sztuki

Baśń, przemawiając językiem symboli, prezentuje treści skryte w świadomej i nieświadomej sferze naszego umysłu. Psychologowie podkreślają podobieństwa, jakie zachodzą pomiędzy fantastycznymi wydarzeniami w baśniach a wy-

³ T.A. Zieliński, dz. cyt., s. 192.

darzeniami rozgrywającymi się w snach i marzeniach człowieka. Baśń wyraża więc to, co „normalnie” nie jest dopuszczane do świadomości. Jest kształtowana przez niezliczone rzesze osób, zgodnych w sposobie widzenia problemów ogólnoludzkich oraz ich pożądanym rozwiązaniom, jak i poddawana różnym transformacjom. Pewien schemat wewnętrzny baśni i mitu pozostaje jednak niezmienny dla wielu kultur i tradycji. Postacie i zdarzenia baśniowe odpowiadają określonym zjawiskom psychologicznym, tworząc zarazem wzorcowe obrazy, symbolizujące potrzebę przechodzenia do wyższych stadiów rozwoju osobowości – potrzebę wewnętrznej odnowy.

Literackie źródło legendy o Sinobrodym odnajdujemy w zbiorze baśni Charlesa Perraulta *Histoires ou Contes du temps passé (Opowieści albo bajki z dawnych czasów)*, zwanym również jako *Contes de ma mère l'Oye (Bajki mojej mamy Gęsi 1697)*.

Bajki wydane zostały pod imieniem syna Perraulta, gdyż nie wypadało uznanemu pisarzowi i członkowi Akademii zajmować się twórczością dla dzieci. Tematy opowiadań, od dawna już żyjące w tradycji ludowej Europy i Azji, zawierały elementy wiedzy tajemnej – starożytnej i średniowiecznej.

Historia Sinobrodego opowiada o tym, jak ostatnia z jego żon, mająca wbrew ostrzeżeniom swego męża otworzyć drzwi, za którymi wiszą głowy jej poprzedniczek, unika ich losu dzięki przybyciu na czas jej dwóch braci. Na przestrzeni kolejnych dwu stuleci legenda była powtarzana w rozlicznych wersjach i z wieloma modyfikacjami – zarówno w samej fabule, jak i w warstwie psychologiczno-symbolicznej. W ślad za tym pojawiają się opracowania monograficzne, datujące się od połowy XIX wieku, które starają się ustalić historyczne tło tej powiastki. Z jednej strony, geneza sięga – chociaż bez historycznego potwierdzenia – do przerażającej kariery Gillesa de Retz, marszałka Francji za panowania Karola VII, z drugiej zaś, do Camorre'a – piętnastowiecznego właściciela ziemskiego. Badacze folkloru, analizujący historię Sinobrodego, ustalili pokrewieństwo legendy z innymi podaniami ludowymi na podstawie dwóch powtarzających się motywów, mianowicie „zakazanego pokoju” oraz „poddawania próbie”. Kolejną płaszczyznę związków i pokrewieństw stanowił Sinobrody jako „zabójca żon”, nietrudno bowiem doszukać się tych śladów w balladach i ustnych przekazach ludowych nie tylko we Francji. Węgierska ballada *Molnár Anna* także posiada swego Sinobrodego w postaci Mártona Ajgó.

Legenda o Sinobrodym należy bodaj – obok legendy o Don Juanie – do ulubionych, a zarazem do najczęściej przetwarzanych tematów sztuki europejskiej. Atrakcyjność tych historii może być tłumaczona poprzez fakt, iż wydarzenia niezwykle i straszne, opowiedziane w tajemniczym stylu baśni, koncentrują się tu wokół podstawowego problemu społecznego, tj. na wzajemnych relacjach pomiędzy mężczyzną i kobietą. Temat nurtujący filozofów i twórców, ubrany w szaty baśni, tym samym został uwolniony z więzów historii, czasu i przestrzeni – w bezcielesnej formie legendy podróżuje poprzez wieki, zaś postacie oraz

ogólne koncepcje tych historii ucieleśniają zmiany z każdego okresu i kraju, w którym artyści nadali im swój kształt. Nie brak też licznych prób wyjaśnienia opowieści o Sinobrodym przez pryzmat „idealistycznego” oraz „psychoanalitycznego pojęcia symbolu”⁴. Sięgają one tak daleko, jak starożytny, pierwotny dualizm Światła i Ciemności. Zgodnie z tym, Sinobrody to głęboka, grzeszna Noc, która zabija zaręczona z nim Światło – personifikujące ciekawość. „Błękitna broda” to symbol ciemnej czeluści nocy. Bes, Indra czy Zeus – wszyscy oni posiadają „błękitne brody”, zaś upostaciowaną podejrzliwość i ciekawość odnajdujemy w nie mniej znaczących bohaterkach mitów i przekazów biblijnych, takich jak Ewa, żona Lota czy Pandora.

Poniższe zestawienie ilustruje wybrane literackie, teatralne oraz operowe adaptacje baśni o Sinobrodym.

- 1789 – M. Sedaine, A. Gretry – *Raol, Barba Bleue*. Opera 3-aktowa. Paryż
 – Monvel, Dalayrac – *Raol, sire de Créqui*. Opera 3-aktowa. Paryż
 1791 – *Blue Beard or The flight of Harlequin*. Pantomima (muzyczne opracowanie W. Reeve). Londyn (Covent Garden)
 1795 – *Raol de Crequi*. Balet Paolina Franchi do muzyki Petera von Winter i Wenzeslause Pichl. Monza
 1797 – L. Tieck – *Ritter Blaubart*. Sztuka baśniowa
 1798 – George Colman Jr – *Blue-beard or Female Curiosity*. Sztuka muzyczna 2-aktowa. Muzyka – Michael Kelly. Londyn (Drury Lane)
 1809 – Monvel, J.S. Mayr – *Raol di Crequi*. Opera. Mediolan
 1811 – Monvel (libretto przerobione przez L. Romanellego), Fr. Morlacchi – *Raol di Crequi*. Opera 2-aktowa. Drezno
 1835 – Rietz – *Blaubart*. Muzyczna ilustracja do sztuki L. Tiecka
 1844 – J. Nesvadba – *Blaubart*. Opera. Praga
 1845 – W. Taubert – Muzyczna adaptacja sztuki L. Tiecka *Ritter Blaubart*
 1866 – H. Meilhac, L. Halevy, J. Offenbach – *Barbenbleu*. Opera-buffa 3-aktowa. Paryż
 1902 – M. Maeterlinck – *Ariane et Barbe-bleu*. Sztuka teatralna
 1905 – H. Eulenburg – *Ritter Blaubart*. Dramat 3-aktowy
 1907 – M. Maeterlinck, P. Dukas – *Ariane et Barbe-bleu*. Opera 3-aktowa. Paryż
 1909 – A. France – *Les sept femmes de la Barbe-bleue*. Opowiadanie
 1910–11 – B. Balázs – *A kékszakállú herceg vara*. Dramat mistyczny
 1911 – B. Balázs, B. Bartók – *Bluebeard's Castle*. Opera 1-aktowa. Budapeszt
 1920 – H. Eulenburg, Režnicek – *Ritter Blaubart*. Opera 3-aktowa. Darmstadt

⁴ H.H. Hofstätter, dz. cyt., s. 44.

3. Zamek Sinobrodego

a. Geneza powstania opery

Geneza opery B. Bartóka *Zamek Sinobrodego* jest stosunkowo prosta do zrekonstruowania przy pomocy wielkiej ilości oryginalnych materiałów źródłowych. W archiwum Węgierskiej Akademii Nauk do dyspozycji pozostaje rękopis szkicu, natomiast w archiwum Bartóka w Nowym Jorku można odnaleźć manuskrypt partytury wspólnie z kilkoma kopiami (niektóre z nich zawierają korekty dokonane własnoręcznie przez kompozytora) oraz czystopis wyciągu fortepianowego wraz z poprawkami Bartóka, pochodzącymi z okresu jego publikacji. Istnieją ponadto własnoręczne notatki kompozytora, kiedy to spisywał zmiany, których zamierzał dokonać w kolejnych korektach dzieła. Wszystkie muzyczne materiały są suplementowane przez obszerny zasób korespondencji Bartóka.

Bartók nie zamieścił dat rozpoczęcia i ukończenia utworu na manuskrypcie szkicu. Zamieścił natomiast aż na dwóch stronach rękopisu partytury – pierwszej i sto osiemnastej – dedykację „dla Marty” (Marta Ziegler), swojej pierwszej żony. Bartók rozpoczął pracę nad partyturą w lutym 1911 roku, a zakończył 20 września 1911 r. Tego samego roku przedłożył pracę, prawdopodobnie w formie wyciągu fortepianowego, komisji konkursowej pracującej pod przewodnictwem Istvána Kernera. Jury uznało jednak dzieło za niewykonalne i odrzuciło je. Ta surowa krytyka najbardziej znaczących muzyków węgierskich nie załamała Bartóka, który postanowił doprowadzić do premiery dzieła za granicą.

Libretto zostało przełożone na język niemiecki przez Emmę Sandor – żonę Zoltana Kodály'a. W czasie tłumaczenia libretta – prawdopodobnie zgodnie z sugestiami Kodály'ów, z których opinią Bartók bardzo się liczył – kompozytor dokonał kilku pomniejszych modyfikacji w szkicu oraz zmienił finał opery.

Oryginalne zakończenie, skomponowane w 1911 roku, radykalnie różni się od tego, które znamy dzisiaj. Poza różnicami w czasie trwania, melodyce, harmonizacji, jak i orkiestracji, w finale z 1911 r. brak całkowicie sekwencji zawartej pomiędzy numerami 136–138, tj. kulminacji osadzonej na potężnie brzmiącym akordzie B-dur. Akord ten w ostatecznej wersji – stanowiąc rozwiązanie nagromadzonych na przestrzeni całej tragedii napięć – prowadzi z powrotem do pierwotnej atmosfery ballady w prawdziwym organowym brzmieniu.

Brak również ostatniej sekwencji Sinobrodego („És mindég is éjjel lesz már... éjjel... éjjell...” – „Odtąd niech wszystko pogrąży się w ciemności... ciemności... ciemności...”). W wersji finałowej zdanie to jest poetycką konkluzją, stanowi niejako podsumowanie dramatu. Tak więc opera Bartóka w roku 1911 pozostawała wciąż „otwarta”. Kompozytor nie był zadowolony z pierwszej wersji finału, wreszcie w roku 1912 udało mu się stworzyć koncepcję zakończenia, które znamy obecnie. Druga wersja zakończenia zawiera wspomnianą wcześniej kulminację (136–138) przed epilogiem. Napięcie nuty pedałowej (B) jest już

wyraźnie zarysowane, a dźwięk organów słyszalny przed powrotem tematu ballady. W trzeciej wersji wszystko to wymagało małych, drugorzędnych poprawek i większego „skoncentrowania”. Wersja z roku 1912 zawiera ostatnią sekwencję Sinobrodego, chociaż jeszcze nie w ostatecznej wersji muzycznej. Wciąż jednak dyskusyjny pozostawał dialog Judyty i Sinobrodego między numerami 133–135, w drugiej wersji nie ma śladu po partii Sinobrodego rozpoczynającej się w numerze 135 („Szép vagy, szép vagy, százszorszép vagy, Te voltál a legszebb aszszony” – „Ty jesteś ukochaną, minioną ukochaną. Jesteś królową spośród moich kobiet. Moją najlepszą, bez skazy!”).

Ostateczna wersja zakończenia, jakie znane jest po dziś dzień, została zamieszczona w partyturze dopiero wiosną 1918 roku. To w niej kompozytor osiągnął głębię napięcia toczącej się walki na śmierć i życie pomiędzy kobietą i mężczyzną w chwili najgłębszego konfliktu oraz odsłonił drzemiące możliwości w obu partiach wokalnych. Tutaj też zamieścił ostatnie dwie sekwencje Sinobrodego.

Nieustanne zmiany i korekty, w trakcie których Bartók skrócił swą pracę o około 72 takty trwały od roku 1912 aż do premiery dzieła, tj. do 24 maja 1918 roku. Oznaczenia dynamiczne i agogiczne finału, podobnie jak partie wokalne pomiędzy numerami 17–18, mogły również ulec zmianie podczas miesięcy poprzedzających premierę.

Trzy lata upłynęły między premierą dzieła a przygotowaniem do publikacji wyciągu fortepianowego. Było to konieczne częściowo przy nowym tłumaczeniu tekstu libretta na język niemiecki, ale również ze względu na niezadowolenie kompozytora z muzycznej oprawy tekstu, niesatysfakcjonującej z prozodycznego punktu widzenia. Wprowadzając coraz to nowe zmiany, Bartók zapisywał je w różnych kopiach partytury lub wyciągu fortepianowego. Z tego powodu trudno jest ustalić chronologiczną kolejność tych drobnych poprawek. Kompozytor sam zmuszony był zebrać je wszystkie razem w czasie trwania prób i decydować, która z nich powinna być ostateczną. Za definitywny uznał dopiero tekst wyciągu fortepianowego z roku 1921. Wyciąg ten stanowił podstawę merytoryczną dla wydanej drukiem w roku 1925 partytury.

Pozostaje jeszcze wyjaśnić zmiany w partiach wokalnych opery, które poczynił Bartók później, po opublikowaniu już wyciągu fortepianowego czy partytury. Na początku roku 1930 Maria Basilider – czołowa wykonawczyni utworów Bartóka i Kodálya – przygotowywała rolę Judyty. Bartók obecny był na próbie śpiewaczki. Być może była to prośba Marii Basilider lub też może na bazie jej wykonania Bartók zdecydował się poczynić kilka dodatkowych zmian. Zanotował je ołówkiem w partii Judyty w wyciągu fortepianowym należącym do Bence Szabolcsi. Przy okazji wznowienia przedstawienia Bartók poczynił jeszcze pewne modyfikacje w kilku górnych nutach partii Sinobrodego, którą wykonywał wówczas Mihály Székely – najwybitniejszy później interpretator partii Sinobrodego. Zmiany te zanotował Bartók w wyciągu fortepianowym będącym własnością śpiewaka.

*W życia wędrówce, na połowie czasu,
Straciwszy z oczu szlak niemyłnej drogi.
W głębi ciemnego znalazłem się lasu.
Jak ciężko słowem opisać ten srogi
Bór, owe stromych puszczy pustynne dusze,
Co mię dziś jeszcze nabawiają trwogą.
Gorzko – śmierć chyba większe zna gorycze
Lecz dla korzyści, dobytých z przeprawy
Opowiem losu rzeczy tajemnicze*

Dante, *Boska Komedia* (1–10)

b. Libretto

XIX i XX wiek przyniósł rozdrobnienie i alienację środowisk artystów i intelektualistów w strukturze ówczesnego społeczeństwa, stąd wewnętrzne pragnienie utożsamienia się z postaciami Don Juana czy Sinobrodego, będącymi w mniemaniu filozofów i pisarzy uosobieniem ich cierpienia.

Kierkegaard widzi w Don Giovannim bohatera, któremu demoniczna siła umożliwia przełamanie więzów społecznego niewolnictwa norm i zakazów. W tej interpretacji Don Juan może zostać uznany za prekursora „nadczołowieka” Nietzschego. Wagner, w tym czasie wyznawca ideologii Schopenhauera, tworzy Tristana i Izoldę, parę kochanków, którzy w dręczącej ekstazie pragnienia szukają spełnienia w śmierci i śmierci w spełnieniu. O ile psychologiczne poszukiwania oparte na krańcowym indywidualizmie usiłowały odnaleźć w namiętnościach „raj utracony”, w którym społeczeństwo nie zdołało stłumić pierwotnych ludzkich instynktów, o tyle symboliści opłakiwali los kochanków jako przykład nieuchronnej ludzkiej samotności, więźniów bez nadziei ucieczki, bezradnych ofiar tragedii, w której decydował los.

Na Bélé Balázsa, gruntownie wykształconego poetę i pisarza dobrze obeznanego z filozofią i psychologią swoich czasów, szczególny wpływ wywarła interpretacja legendy wyłożona językiem symbolu. Wystawienie *Zamku Sinobrodego* B. Bartóka wyprzedziło o 3 lata operę Paula Dukasa *Ariane et Barbe-Bleue* (*Ariadna i Sinobrody*).

Twórcą dramatu, na którym oparte zostało libretto tego dzieła, był Maurice Maeterlinck, znany głównie jako autor dramatu *Peleas i Melizanda*, do którego C. Debussy skomponował jedyną swoją operę o tym samym tytule. Wzajemne relacje pomiędzy legendą o Tristanie a historią Sinobrodego stają się bardziej klarowne przy głębszej analizie warstwy symbolicznej opery *Peleas i Melizanda*. Podstarzały Golaud, zazdrosny o swego młodszego brata Peleasa, zabija go, doprowadzając również do śmierci swą młodszą żonę Melizandę. Ciemny las – stanowiący oprawę pierwszej sceny, w której Golaud odnajduje Melizandę – jako symbol wewnętrznych rozterek duchowych pojawiał się w literaturze od czasów Dantego, jeśli nie wcześniej. Bardziej znaczącym staje się jednak mroczny, ponury zamek, będący tłem dla reszty historii; jedynie uśmiech Meli-

zandy stanowi promyk słonecznego blasku, który przenika ciemność. Postać Melizandy powraca u wielu węgierskich poetów tego okresu: w jednym z poematów Adyego występuje ona jako „biała dama z zamku”, zaś w dramacie Béli Balázsa otrzymuje imię Judyty.

Béla Balázs określił swój dramat jako „misterium w jednym akcie”. Wedle jego własnych słów, dzieło jest próbą znalezienia specyficznego węgierskiego stylu dramatycznego, próbą, której celem jest „ukształtowanie z surowego materiału ballad ludowych Szeklera nowoczesnych, intelektualnie wewnętrznych przeżyć”⁵. Ta literacka deklaracja zdradza paralelną intencję do kompozytorskich zamierzeń Bartóka – syntezy tradycji związanej z ludem oraz sztuki nowoczesnej. I tak jak w przypadku muzyki Bartóka kluczowym staje się wpływ muzyki francuskich impresjonistów, tak libretto wszechstronnie wykształconego poety ujawnia wyraźne wpływy francuskiego literackiego symbolizmu, a przede wszystkim wspomnianego M. Maeterlincka. Jakkolwiek sztuka Maeterlincka dostarczyła wstępnej inspiracji dla libretta Balázsa, to zauważalne są fundamentalne różnice zarówno w sposobie traktowania tematu, jak i jego interpretacji.

Ariane et Barbe-Bleue ma wymiar symbolu historycznego. Ariadna usiłuje wyzwolić pięć poprzednich żon Sinobrodego, które jednak nie zgadzają się go opuścić, gdyż został raniony w powstaniu chłopskim i uwięziony. Ariadna wkrótce po oswobodzeniu Sinobrodego pozostawia go i odchodzi.

Balázs przeniósł nacisk z postaci ostatniej żony (którą nazywa Judytą) na tragedię samego Sinobrodego i skoncentrował dramat w jednym akcie⁶.

Zarówno Perrault, jak i Maeterlinck życzyli sobie, by Sinobrody powierzył swej żonie pęk kluczy, zaś po powrocie odkrył, że sprzeciwiła się ona jego woli i otworzyła wszystkie siedem drzwi. Balázs każe Judycie otwierać kolejne komnaty w obecności Sinobrodego oraz skłonić go, by to on dobrowolnie oddawał jej kolejno klucze do wszystkich drzwi. Element krwi, silnie akcentowany u Perraulta (siódmy klucz jest tak mocno zaplamiony krwią zamordowanych żon, że nie da się go oczyścić bez względu na to, jak silnie byłby on szorowany), u Maeterlincka schodzi na plan dalszy, zaś w tekście Balázsa jest wszechobecny.

Krótko przed adaptacją sztuki na libretto operowe utwór został wystawiony podczas poranka, zorganizowanego przez „Nyugat”, najbardziej znaczące węgierskie pismo literackie tamtych czasów. Kronikarski prolog – jako introdukcję sztuki – opublikowano w magazynie teatralnym „Szinjáték” z 20 kwietnia 1910, zaś 13 czerwca 1910 w tym samym periodyku ukazał się pełny tekst sztuki, którą autor dedykował Bartóкови oraz Kodályowi. Później praca ta stała się znana

⁵ S. Mauser, dz. cyt., s. 71.

⁶ Koncepcja jednoaktowego dramatu była preferowana nie tylko w kręgach francuskich symbolistów, stanowiła także centralną formę literacką niemieckiego, wczesnego ekspresjonizmu. Trudno określić, na ile Balázs znał np. wystawiane koło 1908 roku w Wiedniu jednoaktówki Kokoszki, nie mniej jednak istnieją wyraźne analogie w dramaturgicznej koncepcji *Zamku Sinobrodego* do sztuk ekspresjonistycznych tego okresu.

jako część publikacji pod wspólnym tytułem „Misztériumok, op. V”, zawierającej trzy sztuki jednoaktowe: *Zamek Sinobrodego*, *Czarodziejka* oraz *Krew Świętej Dziewicy*. Pierwotnie Balázs pragnął, by muzycznym opracowaniem jego sztuki zajął się Z. Kodály, przesłał mu nawet tego samego roku tekst dzieła. To jednak Bartók stał się adresatem, do którego temat ten został właściwie skierowany. Również Kodály wysoko ocenił pracę Balázsa, podkreślając szczególnie piękno poetyckiej koncepcji libretta operowego.

Bartókowska interpretacja libretta wykazuje silne powiązania opery z romantycznymi XIX-wiecznymi muzycznymi utworami scenicznymi, a szczególnie z dziełami Wagnera. Z tego źródła Bartók czerpie motyw „odpokutowanej miłości”. Zarówno motyw „zakazu otwierania tajemnych komnat duszy”, jak i podstawa koncepcji dzieła – miłosna historia wybranego mężczyzny i słabej kobiety – stanowi prostą analogię z Lohengrinem. Motyw odkupienia nawet u Wagnera nie odnosił się jedynie do miłości, a był symbolem skrywającym problem znacznie głębszy – alienację artysty oraz jego osobistą i społeczną samotność.

Izolacja i brak zrozumienia pod płaszczykiem symbolu zaczynały się pojawiać w XIX wieku wraz z filozofią Kierkegarda, a w ślad za Maeterlinckiem stały się wręcz literacką modą. Za pośrednictwem Béli Balázsa owa filozoficzno-literacka fala dosięgnęła także Bartóka, który – wychowany na muzyce Wagnera – czcił ją szczególnie w okresie swego załamania. Jego wielka miłość do Stefi Geyer zakończyła się tragicznym zerwaniem, poza tym zaczął dostrzegać brak perspektyw artystycznych dla siebie jako twórcy, a także brak akceptacji dla uprawianej przez siebie sztuki.

c. Warstwa słowno-muzyczna

Zwyczaj tłumaczenia librett obcych oper prowadził na Węgrzech do naśladowania ich prozodycznego stylu – kompozytorzy węgierscy uznali go za wypracowaną, sprawdzoną formułę operową. Choć nieuniknione są rozbieżności w akcentacji tekstów tłumaczonych – „węgierzowanych” oraz oryginalnych tekstów włoskich i niemieckich – kompozytorzy węgierscy XIX wieku zachowali w swych partyturach nieprzekładalny „muzyczny dialekt” tłumaczonych prac. Ta wieloletnia tradycja stanowiła swoiste wyzwanie dla Bartóka, który dzięki swej wewnętrznej wrażliwości na naturalne brzmienie języka węgierskiego mógł zademonstrować możliwości dobierania i łączenia słów z muzyką tak subtelne, jak czynił to C. Debussy na gruncie swego ojczystego języka.

Zamek Sinobrodego zbiera plon wieloletnich badań Bartóka nad ludową muzyką Węgier, związaną ze zmiennym *tempo giusto* oraz charakterystycznym *parlando rubato* melodii, w których rytmy są bezpośrednio uwarunkowane mówioną modulacją głosu. Linie wokalne tak mocno podporządkowane są węgierskiej modulacji mowy, iż udaremnia to próby efektywnego przekładu tekstu na języki europejskie. Bartók nie mógł zwrócić się do tradycji oper Erkela, gdyż

wyrastają one z niezwykle urytmicznionej manieri *verbunkos*, deformującej naturalną akcentację języka węgierskiego. Nie mógł również sięgnąć do oper Mihálovicha, zainspirowanego wagnerowskimi eksperymentami z zakresu deklamacji. Jedyne wpływy Debussy'ego, węgierskiej muzyki ludowej, a nade wszystko fascynacja wczesnymi pieśniami Kodálya sprawiły, że Bartók postanowił stworzyć oryginalny, autentycznie węgierski język dramatyczny, wypracowując każdy niuans tekstu tak dokładnie, jak tego wymagała sztuka mowy scenicznej. Partytura została opublikowana z tekstem niemieckim i francuskim – na równi z węgierskim. Akcenty języka niemieckiego (podobnie jak w języku angielskim) powodują, że konieczne jest, aby przetłumaczony tekst akcentowany był na pierwszej sylabie każdego słowa np.:

Dies ist also Blaubarts Feste!

Nirgend Fenster? Nirgend Fenster?

Wskutek takiego akcentowania tekst nabiera monotonii nieobecnej w języku węgierskim. Podobna sytuacja zachodzi na gruncie języka angielskiego. Jedyne w języku francuskim, na skutek braku mocnych akcentów, istnieje możliwość przekładu bez położenia zbyt dużego nacisku na prozodię.

Patrząc przez pryzmat brzmieniowych połączeń bartóckowskiej melodyki z naturalną, specyficzną modulacją języka węgierskiego, opera traci wiele ze swych walorów kolorystycznych w przypadku wykonania jej w innym języku niż węgierski.

Według Kodálya, Bartók stworzył prawdziwie węgierski recytatyw z uwzględnieniem specyfiki naturalnej intonacji mowy, w którym „linia wokalna jest autentycznie, niezachwianie węgierska”.

d. Przebieg formalny utworu

Na szczególną uwagę zasługuje konstrukcja dramaturgiczna akcji *Zamku Sinobrodego*. Dzieło składa się z symetrycznie, „lustrzano” uporządkowanych „stacji”, w których akcja powraca w końcu do punktu wyjścia. Nasuwa się analogia z budową dramatu stacyjnego, który najpełniej charakteryzuje pojęcie drogi odbywanej przez człowieka. Prototypem gatunku jest do pewnego stopnia Droga Krzyżowa Chrystusa.

W operze Bartóka, po prologu – krótkiej przygrywce i wprowadzeniu Judyty do wnętrza zamku – rozpoczyna się proces otwierania kolejnych drzwi, tworzących stacje dramatycznej krzywej napięcia. Otwarcie pierwszych, drugich i trzecich drzwi dzieli intermezza, w których Judyta domaga się kolejnych kluczy i przełamuje opory Sinobrodego. Drzwi od trzecich do piątych ujęte są w ramy tej samej stacji poprzez łączne przekazanie odpowiednich kluczy. Ze względu na brak intermezzów wzrasta tutaj dramatyczne tempo akcji, zmierzając do centralnego punktu, tj. do otwarcia piątych drzwi – odtąd następować będzie stopniowy powrót zdarzeń do źródła. Przebieg taki potwierdzają stosunki tonalno-har-

moniczne, na które zwrócił uwagę Erno Lendvai: „Stosunek biegun–przeciwbiegun jest najbardziej podstawową, strukturalną i formalną zasadą zarówno w małych, jak i wielkich formach. *Zamek Sinobrodego* przebiega w wypełnionych napięciem odniesieniach bieguna i przeciwbieguna: dzieło wznosi się z ciemnego bieguna Fis, kulminuje w promieniującym akordzie C i w końcu pogrąża się ponownie w potężnym Fis”⁷. To opadanie po osiągnięciu C-dur przy otwarciu piątych drzwi opóźniane jest przez stosunkowo rozbudowane intermezzo, gdy Sinobrody ponawia próbę, by pozostawić zamkniętych dwoje ostatnich drzwi. Pełni ono funkcję opóźniającą dla – mającego wkrótce nastąpić symetrycznie – lustrzanego powrotu do punktu wyjścia. Cały proces lustrzanego odbicia przebiegu zostaje dodatkowo podkreślony przez muzyczne skrzyżowanie początku i końca – pentatonicznej frazy wywiedzionej, według Lesznaja, z najstarszych warstw węgierskiej muzyki ludowej.

4. *Zamek księcia Sinobrodego* – opera przełomu stylów

Zamek Sinobrodego B. Bartóka powstał w okresie zaistnienia w sztuce wielu pozornie sprzecznych tendencji. Jest to czas schyłku „weryzmu” opery włoskiej, rozkwitu impresjonizmu i symbolizmu francuskiego oraz początku ideowych założeń ekspresjonizmu niemieckiego. Dzieło Bartóka stanowi swoisty konglomerat tych wielokierunkowych dążeń, będąc jednocześnie ich – zakrojoną na szeroką skalę – syntezą. Decydującą funkcję odgrywają tu, z jednej strony, wpływy impresjonizmu i symbolizmu, w połączeniu z bliskością wielopłaszczyznowych odniesień do ekspresjonizmu, z drugiej strony.

Zamek Sinobrodego jest operą jednoaktową, w której wyostrzona symbolika uwypukla mocne rysy ekspresjonistyczne, mieszcząc się zarazem w doskonale skrojonej konwencji baśniowej. Określenie utworu w powyższych kategoriach znacznie utrudnia próbę dopatrzenia się znikomych chociażby wpływów „weryzmu” włoskiego, z jednym wyjątkiem – koncepcja jednoaktowego dramatu była preferowana nie tylko w kręgach francuskich symbolistów oraz wczesnych niemieckich ekspresjonistów, lecz także stanowi centralną formę produkcji werystycznych, która oczywiście w znaczny sposób odchodzi w swej dramaturgii od koncepcji jednoaktówki współczesnej, nierozzerwalnie związanej z postacią Strinberga. „Muzyka i człowiek śpiewający przekreślają wszelką czasowość, wszelkie próby umiejscowienia i wszelką konkretność, stawiając operę i jej bohaterów na płaszczyźnie, jeśli już nie metafizycznej, to przynajmniej pozarealistycznej. Postacie operowe nie są indywidualnościami, są one raczej typami

⁷ S. Mauser, dz. cyt., s. 73.

[...], z «charakterów» operowych, z personifikowanych uczuć czy idei nie może zrodzić się akcja realistyczna w potocznym rozumieniu [...]"⁸.

Cytat ten trafnie oddaje istotę estetyki gatunku operowego tworzącej się na przełomie wieków XIX i XX, dla której realistyczne przesłanki opery włoskiej stają się powoli przebrzmiałym anachronizmem.

Oba kierunki, weryzm oraz naturalizm, uznane zostały przez intelektualistów i artystów za kierunki społeczeństwa XIX wieku, które wyalienowało ze swego świata jednostki wrażliwe i twórcze. Należało w związku z tym dać wyraz swym lękom i obawom poprzez negację obowiązujących dotychczas form sztuki.

Dramat ekspresjonistyczny wspierany przez symbolizm stał się nosicielem totalnego buntu przeciw utrwalonym strukturom ówczesnego świata. Libretto Béli Balázsa do opery B. Bartóka *Zamek Sinobrodego* uosabia tragedię ludzkiej samotności. Świat jest sceną, na której wciąż na nowo przedstawiane jest „średniowieczne misterium”, zaś tematem wiodącym jest upadek i odkupienie. Współczesny symbolista wyposażony w wiedzę psychologiczną widział scenę w mikrokosmosie duszy ludzkiej. Endre Ady w swym dziele *Új Versek (Nowe Poematy)* wyjaśnia nam sedno tych pragnień, pisząc: „Moja dusza jest jak wiekowiec, zaczarowany zamek, omszały, nie do zdobycia i bezludny”⁹.

Balázs w swojej interpretacji legendy o Sinobrodym sugeruje, że wszyscy jesteśmy Sinobrodymi, którzy tkwią w zamkach zbudowanych z irracjonalnych lęków, i jak on budujemy swe domy z dusz, łez i krwi tych, którym skradliśmy te skarby. Pilnujemy naszych splamionych krwią zdobyczy, tkwiąc wraz z nimi zamknięci za wrotami naszych mrocznych siedzib, zarazem jednak tęsknimy za wyzwoleniem z tego więzienia zbudowanego przez nas samych. Uwolnić może nas jedynie bezinteresowna, zdolna do samopoświęcenia miłość (odniesienie do postaci Senty z opery Ryszarda Wagnera *Holender tulacz*). Jednak by otrzymać ten dar, musimy otworzyć szeroko wszystkie drzwi naszej warowni, ujawniając naszemu wybawcy wszystkie nagromadzone tam skarby. Kiedy on gotowy jest już przyjąć na swe barki posiadanie naszych tajemnic, zostaje złapany w pułapkę tych ścian, stając się sam jednym z mrocznych sekretów naszej duszy.

Podstawą tragiczności, będącej główną osnową dramatu ekspresjonistycznego, jest bezsilność, jaka cechuje walkę człowieka z losem; mikro- i makroświaty zamknięte w sobie, rządzące się nieubłaganą logiką, której nie można umknąć.

Sinobrodego możemy przyrównać do bohaterki opery A. Schönberga *Erwartung*, zamkniętej w lesie (analogia do wnętrza zamku Sinobrodego). Las jest tu zewnętrzną projekcją „wewnętrznego” więzienia, zbudowanego z wszystkich namiętności (od miłości po strach i zbrodnię), którego nigdy nie będzie mogła ona opuścić. Bartók, podobnie jak później Schönberg, komponuje muzykę, konstruując dramaturgię dzieła z uwzględnieniem gry kolorowych światła.

⁸ B. Horowicz, dz. cyt., s. 72–73.

⁹ J. Ujfalussy, dz. cyt., s. 107.

Przestrzeń sceniczna opery przy ograniczeniu liczby bohaterów i statyce akcji pozostałaby martwa, gdyby nie oświetlenie sceniczne. O ile zgodnie z założeniami werystów światło na scenie miało być wykorzystane w zgodzie z logiką prawdopodobieństw, o tyle ekspresjoniści uczynili zeń czynnik dramatyzujący. Scena wyobrażająca wnętrze ponurego zamku utrzymana jest w półmroku, obecność postaci może być gwałtownie podkreślana poprzez chwytnie ich w snop reflektorów, odcinanie ich od otaczającego świata, likwidowanie jakichkolwiek ich związków ze światem zewnętrznym. Oświetlenie nie pozostaje tylko i wyłącznie elementem ilustracyjnym, lecz postępuje za biegiem akcji, aktywnie ją współtworząc.

Trudno również nie dopatrzeć się związku między widmem kolorystycznym, przez które przechodzą kolejne „stacje” opery B. Bartóka, a konstrukcją barwną utworu Schönberga¹⁰.

Od pierwszej stacji aż do piątej następuje gradacja nasycania barw, począwszy od mrocznego fioletu (ukazanie ciemnego wnętrza zamku), poprzez odmiany czerwieni (sala tortur, zbrojownia, skarbiec, ogród), aż po eksplozję jaskrawej żółci (taras z widokiem na królestwo Sinobrodego).

Opisana powyżej gama światel odpowiada temu, co Kandinsky opisuje jako ruch w kierunku żółci, tj. zbliżanie się do cielesności – od skupienia się w sobie do uzewnętrzniania, oraz ruch w kierunku błękitu, tj. zbliżanie się do bieguna duchowości¹¹. Od kulminacji obserwujemy ruch odwrotny w kierunku fioletu, aż do powrotu w czeluści mroku.

Na gruncie opery B. Bartóka jesteśmy w stanie zaobserwować w praktyce załączki późniejszych postulatów głoszonych przez grupę „Blaue Reiter”, dotyczących eksploracji dwóch dziedzin sztuki, które dopełniają się wzajemnie, ich poszukiwania wspólnego źródła ekspresji plastycznej i muzycznej.

Zamek Sinobrodego B. Bartóka stanowi znaczące ogniwo w procesie rozwoju formy operowej. Dzieło to – osadzone jeszcze w tradycyjnym rozumieniu formy przy wysublimowanym doborze środków, nie tylko muzycznych, ale i dramaturgiczno-scenicznych – staje na rozdrożu weryzmu, symbolizmu i ekspresjonizmu. Śmiało można uznać je za utwór otwierający ekspresjonizmowi drogę na sceny operowe, przy jego założeniu koegzystencji wielu dziedzin sztuki, a zarazem zachowaniu odrębności każdej z nich.

¹⁰ Schönberg w okresie pisania obu jednoaktowych oper, *Erwartung* oraz *Glückliche Hand*, pozostawał w ścisłym kontakcie z Kandinsky'ego oraz grupą „Blaue Reiter”. Doznawał on niewątpliwie inspiracji, czytając *O pierwiastku duchowym w sztuce* W. Kandinsky'ego, gdzie niejednokrotnie odnotowanych jest szereg licznych odpowiedników brzmień instrumentalnych dla kontrabasów i połączeń kolorów. Stąd jego zwielokrotniona wrażliwość na wzajemne współdziałanie dźwięków i kolorów.

¹¹ J. Jacquot, dz. cyt., s. 168.

Aneks

Tekst libretta opery *Zamek księcia Sinobrodego*

Tłumaczenie z języka angielskiego – Małgorzata Kaniowska

PROLOG

Och, skryć pragnę mą pieśń,
Gdzież, gdzież ją ukryję,
Była ona, nie było jej nigdy,
Na zewnątrz czy wewnątrz?
Pieśń stara, cóż znaczy –
Panowie i Panie?
A oto pieśń.
Patrzysz, ja patrzę na ciebie,
Kurtyna z naszych powiek odsłania się:
Gdzie jest scena: na zewnątrz czy wewnątrz –
Panowie i Panie?
Gorycz i radość
znajomych rzeczy,
Zewnętrzny świat pełen wrogiego tłumu,
lecz nie to będzie powodem naszej śmierci –
Panowie i Panie!
Patrzymy na siebie.
Śpiewamy pieśń,
Któż wie skąd się bierze?
Słuchajmy jej i podziwiajmy –
Panowie i Panie!

(Kurtyna podnosi się za nim)

Muzyka gra, ogień płonie,
Przedstawienie może się rozpocząć!
Kurtyna z mych powiek odsłania się.
Klaszczmy, gdy opadnie –
Panowie i Panie!
Stary zamek, stary jak legenda.
Która opowiada o nim –
Posłuchaj jej.

(Obszerny gotycki hall w kształcie rotundy. Stopnie schodów po lewej stronie sceny prowadzą w górę ku małym, żelaznym drzwiom. Po prawej stronie scho-

dów widocznych jest siedem ogromnych drzwi. Czwororo z nich skierowanych jest wprost do widowni. Troje pozostałych znajduje się po jednej ze stron. Brak okien, ozdób. Hall jest pusty i mroczny jak pieczara wykuta w sercu solidnej skały. Kiedy kurtyna idzie w górę, na scenie panuje absolutna ciemność)

SINOBRODY

Oto jesteśmy na miejscu. Spójrz,
Przed tobą zamek Sinobrodego.
Nie lśni on tak jak twego ojca.
Odpowiedz Judyto. Czy podążasz za mną?

JUDYTA

Idę, idę najdroższy Sinobrody.

SINOBRODY

(Schodzi wolno schodami w dół)

Słyszysz bicie dzwonów?
Dziecko, twa matka siedzi pogrążona w smutku,
Twój ojciec tarczę i miecz przypasał,
Brat twój osiodłał konia.
Judyto, odpowiedz, czy podążasz za mną?

JUDYTA

Idę, idę najdroższy Sinobrody.

(Sinobrody, zszedłszy już na dół, obraca się, by spojrzeć na Judytę, która za-trzymała się w połowie drogi. Promień światła z otwartych drzwi oświetla ich sylwetki)

SINOBRODY

Ty drzysz, Judyto! Czy chcesz zawrócić?

JUDYTA

(Przyciska rękę do swej piersi)

Nie, to ma falująca suknia się splątała,
Coś wzburzyło jej jedwabiste falbany.

SINOBRODY

Spójrz, drzwi wciąż stoją otworem.

JUDYTA

Najdroższy!

*(Schodzi kilka schodów w dół)*Matkę i ojca umiłowanych,
Brata i siostrę oddanych,*(Pokonuje całą drogę w dół)*Wszystkich mych krewnych pozostawiłam
pogrążonych w smutku, by przyjść tutaj.
Ukochany! Jeśli nawet odrzucisz mnie i wygnasz.
I tak nigdy Cię nie opuszczę.
Umrę na lodowatym progu twego zamku.

SINOBRODY

(Obejmuje ją)

Niech więc drzwi się zamkną!

(Białe żelazne drzwi zatrząskują się. Hall jest oświetlony wystarczająco, by widoczne były dwie postacie oraz siedem olbrzymich czarnych drzwi)

JUDYTA

*(Spoglądając badawczo, idzie wzdłuż lewej ściany,
trzymając za rękę Sinobrodego)*Czy to rzeczywiście zamek Sinobrodego?
Dlaczego brak mu okien,
brak słodkiego promyku światła?

SINOBRODY

Zawsze było ich brak.

JUDYTA

Nigdy nie zajaśniało tu słońce?

SINOBRODY

Nigdy.

JUDYTA

Zawsze tu chłód i mrok?

SINOBRODY

Zawsze, zawsze.

JUDYTA

(Idzie naprzód)

Wszyscy, którzy przychodzili tu,
zaprzestawali swych plotek.
Milły wszelkie pogłoski.

SINOBRODY

Czy znasz je?

JUDYTA

Wszystko pogrążone jest w cieniu.

(Idzie po omacku naprzód. Drży)

Ściany się poca. Powiedz mi Sinobrody –
Cóż to za wilgoć na mym palcu?
Ściany i krokwie wszystkie płaczą.

(Zakrywa oczy rękami)

SINOBRODY

Judyto, Judyto, nie byłoby weselej w pałacu twego ojca,
gdzie róże wiły się wokół tarasu,
a na dachu płaśał promień słońca?

JUDYTA

Nie, nie najdroższy Sinobrody!
Nie pragnę róż, nie pragnę słońca.
Róże, słońce, one są niczym,
niczym, niczym, niczym.
Wszystko jest okryte zmierzchem.
Z trudem mogę zobaczyć twój pałac.
Wszystko tonie w ciemnościach.
O biedny, biedny Sinobrody.

(Thumi szloch i całuje jego dłoń)

SINOBRODY

Powiedz mi, Judyto, dlaczego tu przyszedłeś?

JUDYTA

By osuszyć płaczące mury,
osuszyć je moimi ustami.
Rozgrzać ten lodowaty marmur,
rozgrzać go swoim ciałem.
Pozwól mi zrobić to.
Ukochany Sinobrody!
Rozjaśnię twój smutny zamek,
Ty i ja przełamiemy te szańce.
Wiatr je oczyści, wstąpi światło,
wstąpi światło.
Jasny jak złoto twój dom będzie lśnił.

SINOBRODY

Nic nie może rozświetlić mego zamku.

JUDYTA

(Obraca się w prawo, ku środkowi sceny)

Chodźmy więc, o szlachetny Sinobrody.
Pokaż mi cały swój pałac.

(Porusza się ku środkowi sceny)

Widzę siedem wielkich, zamkniętych drzwi.
Wszystkie one okratowane i zaryglowane.

(On podąża za nią wzrokiem, niemo, w bezruchu)

Dlaczego wszystkich siedem jest zaryglowanych?

SINOBRODY

Nikt nie może zobaczyć tego, co jest za nimi.

JUDYTA

Otwórz, otwórz! Otwórz je dla mnie.
Wszystkie te zamki muszą zostać otwarte.
Wiatr je oczyści, wstąpi światło.

SINOBRODY

Masz na myśli szeptane pogłoski.

JUDYTA

Światło i powietrze rozweselą twój zamek.
Wesołe, słoneczne światło, śmiejące bryzy,
One rozweselą twoją pozbawioną radości siedzibę.
Otwórz! Otwórz! Otwórz!

(Wali w pierwsze drzwi. Zza drzwi dobywa się głębokie westchnienie, jak gdyby nocny wiatr wzdychał w głębi niekończącego się, mrocznego labiryntu)

Ach!

(Cofa się)

Co to było, kto wzdychał,
kto jęczał. Odpowiedz Sinobrody!
Mieszkanie żałoby, pałac żalu, dom bólu.

SINOBRODY

Czy lękasz się?

JUDYTA

(Ona cicho płacze)

Słyszę westchnienia twego zamku.

SINOBRODY

Czy boisz się?

JUDYTA

Tak, słyszę westchnienia bólu.
Chodź, otwórzmy oboje razem.
Otworzę je, tylko ja!
Zrobię to bardzo delikatnie,
łagodnie, łagodnie, delikatnie.
Daj mi klucze, mój Sinobrody.
Daj mi je, ponieważ Cię Kocham.

(Opiera się na jego ramieniu)

SINOBRODY

Błogosławione twe słodkie dłonie, Judyto.

(Dźwięk przekręcanego klucza rozbrzmiewa w ciemnościach)

JUDYTA

Dzięki Ci, dzięki!

(Wraca do pierwszych drzwi)

Sinobrody, pozwól mi otworzyć je teraz.

(Gdy obraca się zamek, rozległe westchnienie znów jest słyszalne)

Słyszysz, słyszysz.

(Drzwi otwierają się bezszelestnie. Tworzy się w ścianie krwistoczerwony prostokąt na kształt otwartej rany. Czerwone światło pada z głębi, przecinając podługę długim promieniem)

SINOBRODY

Co widzisz? Co widzisz?

JUDYTA

(Przyciska ręce do piersi)

Kajdany, sztylety, koła tortur i obcęgi.

SINOBRODY

Judyto, oto moja komnata tortur.

JUDYTA

Straszna jest ona, najdroższy Sinobrody,
straszna, straszna.

SINOBRODY

Lękasz się?

JUDYTA

(Wzdryga się w odrazie)

Patrz, ściany twego zamku pokryte są krwią!
Patrz, ściany krwawią..., krwawią..., krwawią...

SINOBRODY

Lękasz się?

JUDYTA

(Obraca się ku Sinobrodemu. Jej sylwetka broczy czerwonym światłem)

Nie! Nie lękam się. Spójrz, świt!

(Idzie ku niemu, wzdłuż promienia światła)

Patrz tam, urocze promienie!

(Kłęka i wyciąga ramiona, by zaczerpnąć choć trochę światła w dłonie)

SINOBRODY

Purpurowa rzeka, splamiona krwią woda!

JUDYTA

(Powstaje)

Patrz i podziwiaj, spójrz, wschód słońca!

O Niebios!

Musimy otworzyć wszystkie drzwi!

Ożywce powietrze przenika przez nie.

Wszystkie drzwi muszą się otworzyć!

SINOBRODY

Dziecię, ty nie wiesz, co znajduje się za nimi.

JUDYTA

Daj mi klucze do wszystkich!

Muszę je wszystkie otworzyć!

Musimy otworzyć każde drzwi!

Każde!

SINOBRODY

Mój zamek drży od dołu do góry.

Możesz otworzyć wszystkie pozostałe.

(Daje jej drugi klucz, a ich spotykające się dłonie zdają się być stopione w czerwonej poświacie)

Judyto, bądź ostrożna, to mój pałac!

Bądź ostrożna, ostrożna!

JUDYTA

(Podchodzi do drugich drzwi)

Otworzę delikatnie, bardzo łagodnie,
łagodnie, łagodnie.

(Zamek trzaska i otwiera się. Szczelina jest żółtego koloru. Drugi promień światła pada na podłogę wzdłuż pierwszego)

SINOBRODY

Cóż widzisz?

JUDYTA

Stos okrutnej broni i zbroi,
niezliczonej, straszliwej bitewnej broni.

SINOBRODY

Oto moja zbrojownia, Judyto.

JUDYTA

Jesteś silny i potężny.
Lecz jakże okrutny, Sinobrody!

SINOBRODY

Czy lękasz się?

JUDYTA

Krew na wszystkich włóczniach i sztyletach!
Okryta krwią jest twa broń bitewna!

SINOBRODY

Czy lękasz się?

JUDYTA

(Obraca się ku Sinobrodemu)

Daj mi klucze do wszystkich twych drzwi!

SINOBRODY

Judyto! Judyto!

JUDYTA

(Idzie z powrotem ku Sinobrodemu wzdłuż drugiego promyka światła)

Oto jest drugi promień światła.
Spójrz, spójrz!
Daj mi klucze do wszystkich drzwi!

SINOBRODY

Błagam, bądź ostrożna, ostrożna, Judyto!

JUDYTA

Daj mi klucze do wszystkich pozostałych.

SINOBRODY

Potrafisz odgadnąć, co leży za nimi?

JUDYTA

Wejść tam, ponieważ Cię kocham.
Jestem tu i jestem Twoja.
Pokaż mi wszystkie twe ukryte sekrety.
Pozwól otworzyć mi wszystkie drzwi!

SINOBRODY

Mój zamek drży w posadach.
Kamienie i żal wywołują zachwyt.
Judyto, chłodem i ukojeniem jest krew, która się sączy.

JUDYTA

Przybyłam tu, ponieważ Cię kocham.
Pozwól mi otworzyć wszystkie drzwi!

SINOBRODY

Daję Ci trzy dalsze klucze.
Zobaczysz, lecz nie pytaj mnie o nic.
Cokolwiek ujrzysz, nie zadawaj żadnych pytań.

JUDYTA

Pozwól mi posiąść klucze, które mi obiecałeś.

SINOBRODY

(Daje jej klucze. Ona wrywa je z niecierpliwością i śpieszy ku trzecim drzwiom. Waha się jednak przed ich otwarciem)

Dlaczego się wahasz? Otwórz szybko!

JUDYTA

Gdzie jest zamek?
Nie potrafię go odnaleźć..

SINOBRODY

Judyto, nie lękaj się,
nie lękaj się dłużej.

JUDYTA

(Przekręca klucz. Drzwi rozwierają się z donośnym, metalicznym dźwiękiem. Strumień złotego światła przecina podłogę wzdłuż drugiego promienia)

Góry złota! Bajeczne klejnoty!

(Kłęka i grzebie w stosie skarbów. Kładzie klejnoty, koronę i kosztowną pelerynę w przedsionku drzwi)

Migocące łańcuchy, iskrzące diamenty,
błyszczące rubiny, ogniste perły,
futra gronostajowe, korony chwały!

SINOBRODY

To skarby mego zamku.

JUDYTA

Jesteś bogaty, mój najdroższy!

SINOBRODY

Każdy złoty klejnot twoim będzie,
Wszystkie rubiny, perły, diamenty.

JUDYTA

(Obraca się z niepokojem)

Wszystkie twe drogocenne klejnoty pokrywa krew!

(Przygląda się mu ze zdziwieniem)

Twój najjaśniejszy klejnot broczy krwią!

(Staje się coraz bardziej poruszona i szalenie niecierpliwa)

SINOBRODY

Judyto, otwórz teraz czwarte drzwi.

Pozwól wejść światłu słońca, otwórz je, otwórz.

JUDYTA

(Gwałtownie obraca się w kierunku czwartych drzwi i otwiera je. Gałęzie obciążone kwieciami widoczne są w powstałej szparze. Oblane są niebiesko-zielonym światłem. Nowy promyk światła pada na podłogę obok pozostałych)

Cudowne kwiaty,
słodki, aromatyczny ogród,
ukryty pod skałami i głazami!

SINOBRODY

Oto mój sekretny ogród.

JUDYTA

Ach! Kruche kwiaty,
Olbrzymie lilie wielkości człowieka!
Oziębłe jedwabiste, wytworne róże,
czerwone goździki połyskujące światłem!
Nigdy nie widziałam tak pięknych!

SINOBRODY

Każdy kwiat skłania się przed twą wielkością.
Ty stworzyłaś ich pąki i kwiecie.
Ty sprawiłaś, że usychają.
Ty jesteś tą, która przywraca je do życia w glorii!

JUDYTA

(Nagle pochyla się przestraszona)

Twoja biała róża jest rozplamiona krwawą plamą!
Cała ziemia wokół jest nasiąknięta krwią!

SINOBRODY

Twe spojrzenia otwierają kwiaty.
Sławiaj Cię one, śpiewając w południe.

JUDYTA

(Powstaje i obraca się ku Sinobrodemu)

Któż więc skropił krwią twój ogród?

SINOBRODY

Judyto, kochaj mnie, nie zadawaj pytań.
Patrz, mój pałac połyskuje i błyszczy.
Judyto, otwórz teraz piąte drzwi!

(Judyta gwałtownie rusza ku piątym drzwiom i otwiera je. Ukazuje się wysoki taras oraz dalekie horyzonty, które rozpościerają się za nim. Światło wylewa się błyszczącymi kaskadami. Oślepiąca przez światło, Judyta osłania oczy rękoma)

JUDYTA

Ach!

SINOBRODY

A oto moje potężne królestwo.
Spójrz w dół na zanikające horyzonty.
Czyż to nie wielki kraj?

JUDYTA

(Patrzy niewzruszona, z roztargnieniem)

Spokojny i olbrzymi jest twój kraj.

SINOBRODY

Jedwabiste łąki, lasy,
bystre strumienie wijące się srebrem,
wysokie góry niebieskawe i mgliste.

JUDYTA

Spokojny i olbrzymi jest twój kraj.

SINOBRODY

Wszystko jest twoje na zawsze, Judyto.
Tu siedzibę swą ma świt i zmierzch.
Tu mieszkają słońce, księżyc, gwiazdy.
One będą nieśmiertelnymi towarzyszami twych dziecięcych
zabaw.

JUDYTA

Po tamtej stronie chmura rzuca krwisty cień.
Co zapowiadają te srogie chmury?

SINOBRODY

Spójrz, jak mój biedny zamek lśni!
Twe czyste, błogosławione dłonie to uczyniły.
Tak, twe dłonie są błogosławione, Judyto!

(Otwiera swe ramiona)

Chodź teraz, połóż je na moim sercu.

JUDYTA

(Nie porusza się)

Dwoje drzwi wciąż pozostaje zamkniętych.

SINOBRODY

Te drzwi muszą pozostać zamknięte.
Teraz mój dom rozbrzmiewa muzyką.
Chodź moja ukochana, tęsknię za twym pocałunkiem.

JUDYTA

Pozwól otworzyć pozostałych dwoje drzwi!

SINOBRODY

Judyto, Judyto muszę Cię pocałować.
Chodź, czekam Judyto, kochaj mnie!

JUDYTA

Pozwól otworzyć pozostałych dwoje drzwi!

SINOBRODY

(Opuszcza ramiona w geście rezygnacji)

Dziecko, błagałaś, modliłaś się o światło słońca!
Patrz jak słońce wypełnia mój dom!

JUDYTA

Jeszcze dwoje drzwi.
Żadne z twych wielkich wrót,
nie powinny pozostać przede mną zamknięte.

SINOBRODY

Dziecko, strzeż się, strzeż się mego zamku!
Ostrożnie, on nie będzie bardziej rozświetlony.

JUDYTA

Ja nie obawiam się niczego, najdroższy Sinobrody!

SINOBRODY

Judyto, Judyto!

JUDYTA

Otwórz, otwórz tych dwoje drzwi.
Sinobrody, Sinobrody, potężny Sinobrody!

SINOBRODY

Dlaczego, ach, dlaczego, Judyto, Judyto!

JUDYTA

Otwórz, otwórz!

SINOBRODY

Chodź, powierzę ci jeszcze jeden klucz.

(Judyta wyciąga rękę w niemym żądaniu. On wręcza jej klucz. Gdy ona obraca klucz w zamku, słyszalne jest głębokie westchnienie)

Judyto, nie otwieraj!

JUDYTA

(Nagłym ruchem otwiera drzwi. Pokój staje się nieco ciemniejszy, jak gdyby przeszedł przezeń cień)

Widzę tafłę wody, białej i drzemiącej.
Cóż to za tajemnicze jezioro?

SINOBRODY

Łzy, ma Judyto, łzy, łzy.

JUDYTA

(Drży)

Och, jakie ciche, spokojne, nieziemskie!

SINOBRODY

Łzy, ma Judyto, łzy, łzy.

JUDYTA

(Pochyla się w dół i spogląda w jezioro)

Śpiące, srebrne, gładkie, bajeczne!

SINOBRODY

Łzy, Judyto, łzy, łzy.

(Judyta patrzy uważnie i milcząco w jego oczy)

SINOBRODY

(Otwiera swe ramiona)

Ostatnie drzwi muszą pozostać zamknięte,
Zamknięte na zawsze.

JUDYTA

(Z pochyloną głową zmierza ku niemu. Z żarliwym spojrzeniem, żalonym błaganiem tuli się do niego)

Najsłodszy Sinobrody, weź mnie, kochaj mnie!

(Sinobrody obejmuje ją i namiętnie całuje. Ona kładzie głowę na jego ramieniu)

Czy kochasz mnie, głęboko, szczerze?

SINOBRODY

Któż jeśli nie ty jest światłem dnia mego zamku
Pocałuj mnie, pocałuj. Nie pytaj.

(Całuje ją ponownie)

JUDYTA

(Kładzie swą głowę na jego ramieniu)

Powiedz mi, powiedz mi najdroższy Sinobrody,
Powiedz mi, kogo kochałeś przede mną?

SINOBRODY

Ty, która jesteś światłem mego zamku.
Całuj mnie, całuj, Nie pytaj o nic.

JUDYTA

Powiedz mi dlaczego ją kochałeś?
Czy była piękna? Czy kochałeś ją mocniej niż kochasz mnie?

SINOBRODY

Kochaj mnie, nie pytaj.

JUDYTA

Powiedz mi prawdę, potężny Sinobrody!

SINOBRODY

Judyto, kochaj mnie, nie pytaj o nic.

JUDYTA

(Uwalnia się z jego objęć)

Otwórz siódme i ostatnie drzwi!

(On pozostaje milczący)

Odgadłam twój sekret,
Wiem, co skrywasz.
Plamy krwi na twojej żołnierskiej broni,
Krew na koronie twojej chwały.
Czerwona ziemia wokół twych kwiatów.
Czerwone cienie rzucane przez chmury.

Teraz wiem wszystko, och, Sinobrody,
Wiem, kto płacząc, wypełnił łzami twe białe jezioro.
Wszystkie twe żony cierpiały,
Morderco, brutalu, przeklęty!
Ach, te pogłoski, więc były prawdziwe!

SINOBRODY

Judyto!

JUDYTA

A więc to prawda, prawda!
Muszę zbadać każdy szczegół.
Otwórz mi ostatnie z twych drzwi!

SINOBRODY

Weź, weź. Oto siódmy i ostatni klucz.

(Judyta stoi sztywne, nieugięta, patrząc na niego. Nie wyciąga ręki po klucz)

Otwórz teraz drzwi i zobacz.
Wszystkie me poprzednie żony oczekują tam.

(Przez chwilę Judyta stoi w bezruchu, potem bierze klucz drżącą ręką i idzie ku siódmym drzwiom, jej ciało kołysze się z lekka. Kiedy trzaska zamek, piąte i szóste drzwi zamykają się z delikatnym westchnieniem. Staje się ciemniej. Tylko czwarte drzwi naprzeciwko oświetlają hall swymi promieniami barwnego światła. Teraz siódme drzwi otwierają się i długi, słaby promyk srebrnej poświaty księżycy pada przez szczelinę, oblewając twarze Judyty i Sinobrodego swym srebrnym światłem)

Serca, które kochałem i pielęgnowałem.
Patrz, oto moje poprzednie miłości, słodka Judyto.

JUDYTA

(Wzdraga się zdziwiona i przerażona)

Żywe. One żyją tutaj!

(Przez siódme drzwi wychodzą jego poprzednie trzy żony. Przyozdobione koronami na głowach, a ich ciała płoną w blasku królewskich klejnotów. O bladych twarzach w dumnym, wyniosłym chodzie postępują naprzód jedna po drugiej. Stają przed Sinobrodym, który pada przed nimi w hołdzie na kolana)

SINOBRODY

(Jak w transie otwiera ku nim swe ramiona)

Królewski blask! Niezrównana piękność!
One zawsze będą nieśmiertelne.
One zgromadziły wszystkie moje bogactwa.
Zbroczyły krwią me kwiaty.
Tak, to one poszerzyły obszar mego królestwa.
Wszystko do nich należy, wszystkie moje skarby.

JUDYTA

(Staje wraz z nimi w rzędzie, patrzy załamana i przestraszona)

Jakież one są oślepiająco piękne i bogate.
Och, w porównaniu z nimi jestem niczym.

SINOBRODY

(Powstaje i szepcze)

Pierwszą znalazłem o świcie,
purpurowym, wonnym, wczesnym brzaskiem.
Do niej należy wschód słońca.
Jej jest jego przewiewny i barwny płaszcz,
Jej błyszcząca korona ze srebra.
Jej świt każdego dnia.

JUDYTA

Och, ona jest znacznie bogatsza niż ja!

(Pierwsza żona powoli odchodzi)

SINOBRODY

Drugą znalazłem w promieniach słońca,
cichych, płonących, złotowłosych.
Jej jest każde kolejne południe,
Jej jest jego ciężkie płonące okrycie,
Jej złota korona chwały,
Jej jest blask każdego południa.

JUDYTA

Ona jest znacznie szlachetniejsza niż ja!

(Druga żona odchodzi za drzwi)

SINOBRODY

Trzecią znalazłem wieczorem,
cichym, rozmarzonym, mrocznym zmierzchem.
Jej jest każdy powracający zachód słońca,
Jej uroczysty, zabarwiony kirem płaszcz.
Wszystkie wieczory należą do niej.

JUDYTA

Piękniejsza, bogatsza dalece niż ja.

(Trzecia żona wraca za drzwi. Przez długi czas Sinobrody stoi naprzeciw Judyty w milczeniu. Patrzą sobie w oczy. Czwarte drzwi powoli się zamykają)

SINOBRODY

Czwartą znalazłem pośrodku nocy,

JUDYTA

Dosyć Sinobrody, dosyć!

SINOBRODY

Rozgwieżdżonej, okrytej hebanowym płaszczem północy.

JUDYTA

Dosyć, dosyć, ja wciąż tu jestem!

SINOBRODY

Twa blada twarz była cała migocąca,
Okazałe były twe jedwabiste włosy,
Każda noc jest odtąd twoją.

(On idzie ku trzecim drzwiom. Bierze czwartą koronę, płaszcz i klejnoty, które Judyta położyła na progu. Trzecie drzwi zamykają się. Kładzie płaszcz na ramionach Judyty)

Twoim jest teraz gwiazdzisty płaszcz.

JUDYTA

Sinobrody, Sinobrody, oszczędź mnie, oszczędź!

SINOBRODY

(Nakłada jej koronę na głowę)

Twoją jest teraz korona z diamentów.

JUDYTA

Oszczędź mnie, och, to jest zbyt ciężkie!

SINOBRODY

(Wiesza jej klejnoty wokół szyi)

Twoim jest bogactwo mego królestwa.

JUDYTA

Oszczędź mnie, och, to jest zbyt ciężkie!

SINOBRODY

Ty jesteś ukochaną, minioną ukochaną,
Jesteś królową pośród moich kobiet,
Moją najlepszą, bez skazy!

(Patrzą sobie w oczy. Pochylona pod ciężarem płaszcza, z opuszczoną głową, Judyta idzie drogą pozostałych kobiet wzdłuż promyka księżycowego światła ku siódmym drzwiom. Wychodzi, a one zamykają się za nią)

Odtąd niech zapanuje mrok, mrok, mrok.

(Scena zanurza się powoli w zupełnej ciemności, wchłaniając sylwetkę Sinobrodego)

Summary

Bluebeard's fairy tale as the source of an inspiration for Bela Bartók's stage works

The article entitled *Béla Bartók's "Bluebeard's Castle" – the opera of the turn of styles* is an attempt to show remarkable philosophical and artistic values of this work. In the article we can find a brief historical outline of the Hungarian opera and a discussion of Bartók's works. The basis of the libretto of the opera – a tale of Bluebeard is the next issue subjected to further analysis. Moreover, the previous interpretations of the legend's message are also presented. In the second part of the article, the origin of the opera *Bluebeard's Castle* B. Bartók, the libretto, musical and theatrical conception of this work are also discussed. The article is complemented by the full text of the libretto in the author's own translation (from English into Polish).