

# Az opera fordíthatóságának kérdése

## *A kékszakállú herceg vára* három angol nyelvű változatának összehasonlító elemzésén keresztül

Bozsik Gyöngyvér

E-mail: [bozsik.gyongyver@invitel.hu](mailto:bozsik.gyongyver@invitel.hu)

**Kivonat:** A dolgozat a talán leghíresebb és legösszetettebb magyar opera, *A kékszakállú herceg vára* című művet és annak angol fordításait vizsgálja. Az opera a nyelv és a zene kapcsolatát egyedi szemszögből közelíti meg: a zene folyamatosan követi a magyar nyelv természetes dallamát, így a mű mély, sokrétű jelentését – tudat alatt is – megkönnyíti a magyar hallgatóság számára. Ám nem ez az egyetlen jellemző, amely a művet szorosan összekapcsolja a magyar nyelvvel, kultúrával. Maga a történetmesélés is régi magyar hagyományokat követ, hasonlóná téve azt népballadáinkhoz. Ennek legkiemelkedőbb példája a Regös, aki maga is a magyar népi kultúra képviselője, valamint az ő Prológusa. Bár ez a rész prózában szólal meg az opera elején, nem énekelve, a fordító számára azonnal feltárja a rá váró feladat összetettségét, ugyanis a Regös által használt nyelvi-költői eszközök a magyar népköltészet egyedi jegyeit hordozzák magukon. Dolgozatomban az operafordítás szövegszintű és zenei szempontjait egyaránt vizsgálom a mű három fordításának (Hassal, Bartók, Kennedy) összehasonlító elemzésén keresztül, és arra keresem a választ, hogy egy ilyen „bartókian” egységes, nyelvi és kulturális beágyazott zenemű, mint *A kékszakállú herceg vára* fordítása milyen szinten valósítható meg, illetve a jellegzetesen magyar jellemvonások visszaadására van-e mód a célnyelvi változatban.

**Kulcsszavak:** opera, multimédia-fordítás, énekelhetőség, feliratozás, nyelvi és kulturális beágyazottság

### 1. A Kékszakállúról – dióhéjban

„Bélagyönggyel fényes ékszer” – talán ez, a magából a műből kiragadott kifejezés jellemzi leginkább a két Béla, azaz Balázs Béla és Bartók Béla közös remekművét, *A kékszakállú herceg vára* című operát. Az eredetileg 1911 őszén írt, de csak 1918. május 24-én bemutatott mű ugyanis nem véletlenül a magyar operadalom nemzetközileg is nagyra tartott, széles körben ismert darabja. Mint ilyen, természetesen gyakori szereplője a világ számos operaszínpadának, ahol többségében eredeti nyelven felirattal ellátva, máshol viszont lefordítva, idegen nyelven kell helyt állnia. Jelen dolgozatom arra keresi a választ, hogy vajon létezik-e, létezhet-e olyan, elsősorban énekelhető fordítás, ami nagy vonalakban visszaadja az eredeti szimbolikáját, több szinten megjelenő mondanivalóját.

Az egyfelvonásos opera szöveggönyvét Balázs Béla, a zeneszerző Bartók barátja írta. A kettejük közti összhang egyértelműen látszik a darabon, ugyanis nagyon ritkán találkozhatunk olyan művel, ahol a szöveg és a zene ennyire szerves egészet alkotna.

Az alaptörténet nem túl összetett, a klasszikus, ún. „tiltott szoba” jellegű történetekhez tartozik, melyek szerte a világban számos kultúrában fellelhetők. Balázs és Bartók minden valószínűség szerint a „mese” francia, Perrault nevéhez köthető változatát vette alapul. Erről Józsa a következőket írja:

Kékszakáll történetének francia változata sok ponton eltér a többi európai országban létező változatoktól. A francia Kékszakáll narratív szempontból kevésbé bonyolult, mint a vérengző férjről szóló történet európai típusa, s nem is igazán a csodás elemeket tartalmazó, mint inkább a figyelmeztető mesék típusába tartozik, amelyek azt hivatottak bizonyítani, hogy veszélyes dolog ismeretlen emberrel házasságot kötni. A mese európai változatában a „szörnyetegférj” egy mesebeli lény vagy állat, de nem ember, ám ebben a szörnyeteg alakban egyáltalán nem durva vagy erőszakos, hanem gyöngéd és kedves. A francia Kékszakállból hiányzik a mitikus dimenzió, tehát nem az emberek természetfölötti erőkkkel való kapcsolatáról és konfliktusáról van szó. A francia változat hőse vérengző ugyan, mégis teljesen emberi tulajdonságokkal rendelkezik. (Józsa 2007: 38)

Maga az opera egy kicsivel több mint egy óra hosszú, és összesen két szereplője van: Kékszakállú (basszbariton vagy basszus) és új felesége, Judit (mezzoszoprán, drámai szoprán vagy alt), akik egybekelésük után épp most érkeznek Kékszakállú várába. Innen indul a cselekmény, majd jut el a tragikus végkifejletig, s teszi mindezt csupán az előbb említett két szereplővel, egyetlen helyszínen.

Az opera története számos síkon értelmezhető, gazdagon átszőve szimbolikával (fény-sötétség, nappal-éjszaka, élet-halál), és végül még az értő néző sem igazán biztos benne, ki is az igazi áldozat: Kékszakállú vagy Judit.

## 2. A librettó

*A kékszakállú herceg vára* esetében elsőként a szöveggönyv született meg Balázs Béla tollából, majd ehhez komponált zenét Bartók. Az azonban nyilvánvaló, hogy már a librettó megszületésébe is volt Bartóknak beleszólása, ugyanis a szerkezet, a felépítés az ő gondolatmenetét követi, az őáltala előszeretettel alkalmazott rendszerre épül. A tény, hogy a szerzőpáros jó barátságot ápolt, mindenképpen előnyös volt, hiszen így nem jelentett problémát a darab többszöri átdolgozása sem. A korabeli partitúrák elemzéséből kiderül, hogy az 1911-es változat még több helyen eltér a ma ismerttől (Vass 2006). Módosításra azért volt szükség (esetenként bizonyos részek kihúzása árán), hogy a zene és a szöveg egysége a lehető legszorosabb legyen.

A szöveg szerkezete és szóhasználata nagy vonalakban a magyar népballadák hagyományát követi (ezek közül a *Molnár Anna* az, ahol a történet is hasonlít az operához). Ez, amint azt majd a későbbiekben is látni fogjuk, már önmagában olyan jellegzetesség, amit a magyartól eltérő nyelven vajmi kevésbé lehet visszaadni.

A szerkezet és a szóválasztás azonban önmagukban nem alkotnának olyan különleges operát, mint amilyen *A kékszakállú herceg vára*. Az egyediséghez egy komoly „kísérletre” is szükség volt, ami a szöveg ritmusában nyilvánult meg. Az opera ritmikája ugyanis, Bartók úttörő vállalkozásának eredményeképpen, tökéletesen követi a magyar nyelv természetes beszédmintáját, amit gyakori éles-nyújtott ritmusképletekkel és szinkópákkal ér el. A népdalokból merített megoldás sokszor talán gépiesnek ható jambikus lüktetést ad a szövegnek, ami által az énekelt sorok szinte prózainak hatnak a magyar anyanyelvű hallgatóság számára. Ez azonban semmiképp nem jelenti azt, hogy a darab elvesztené operajellegét. A természetes magyar beszédminta követése viszont sokkal szuggesztívebb, mondhatni, zsigeri szintű hatást gyakorol a hallgatóra, azaz a mondani való nagyobb valószínűséggel jut el hozzá.

A szöveg elemzésében jobban elmélyülve azt is észrevehetjük, hogy a szerkezet nem áll meg ott, hogy a népballadák felépítését követi. A szöveget a  $(2 \times 4) \times 2$  szerkezet jellemzi, ami azt jelenti, hogy az egyes sorokon belül négy szótagonként is mindig van egy ritmikailag jelzett szakasztörés. Ez a szerkezet természetesen egyrészt újfent visszautal a népdalokra, másrészt tükrözi a Bartók-művek egy fontos jellemzőjét, miszerint azokban az ún. tengelyrendszer (részletebben l. később, a zenei résznél), a matematikai alapokon nyugvó aranymetszési arányok és a pólus-ellenpólus kettőssége mindvégig jelen vannak (Kárpáti 2007).

Azt, hogy ez az új, eddig nem látott megoldás mennyire hatásos, mi sem bizonyítja jobban, mint az, ahogy Kodály Zoltán jellemezte az operát a bemutatót követően: „A nyelv felszabadításának, a természetes hanglejtés zenévé fokozásának útjára lépett Bartók, s ezzel nagyban előrevitte egy magyar recitatív stílus kialakulását. Ez az első mű a magyar operaszínpadon, amelyben az ének elejétől végig egyöntetű, ki nem zökkenő magyarsággal szól hozzánk” (Kodály 1964: 422).

A szöveg kapcsán még elmondható, hogy nagyon hangsúlyosak az ismétlések, ezek ugyanis egyrészt a szándék megerősítésére utalnak, másrészt az önmeggyőzés eszközét is jelentik (Fábi 1999). Sajnos az ismétlés szerepe nem minden fordító számára volt nyilvánvaló, és ennek megfelelően az általam vizsgált angol nyelvű változatoknál minimálisra tehető ennek az eszköznek az alkalmazása, ami itt egyértelműen veszteséget jelent.

### 3. A zene

A szöveg struktúrájára jellemző tudatos szerkesztés a zene oldalán is igen hangsúlyosan megjelenik, aminek kapcsán említésre méltó a szereplők hangfajának megválasztása, valamint bizonyos központi motívumokhoz kapcsolódó állandósult hangnemek alkalmazása. Erre hangnemszimbolikaként is utalhatunk.

A zenei szereposztás ismeretében a zenében jártas hallgató előre számíthat a konfliktusra, ugyanis a basszus és a mezzoszoprán párosítás régóta erre enged következtetni. Ahogy Ur is jellemezte:

A basszus és mezzoszoprán párosítás azóta hordoz valami disszonanciát, amióta Mozart az egyébként eredeti felállást polgárpukkasztásból megfordította. A hősszerelmesnek ettől fogva a tenor hangfekvés dukál, az égiek által hozzá rendelt szerelmesének pedig a szoprán. Már Csajkovszkij is, amikor Tatjánának szoprán, Anyeginnek pedig bariton fekvést ír elő, párkapcsolati konfliktust vetít előre. (Ur 2010: 1)

A hangfaj tudatos megválasztásán túl a zenei megoldások már önmagukban jellemzik a szereplőket: Kékszakállúra a tonális rend, míg Juditra a formabontás jellemző, azaz a szereplők által alkalmazott dallamok, zenei szerkezetek rögtön rávilágítanak belső tulajdonságaikra. Kékszakállú pentaton hangstruktúráiban nincs félhanglépés, jellemző hangközök a nagyszekundok és kistercek, és, mivel híján van a legdisszonánsabb hangközöknek (mint például a nagyszeptim), ezek jóval könnyebben befogadhatók. A pentaton skála természetes voltát mi sem példázza jobban, mint az, hogy sok madárra is a pentatónia jellemző. A herceg kapcsán még a népies parlando-rubato stílus említendő, amit a szabad, beszédhez igazodó, kötetlen ritmika jellemez.

Ezzel szemben Judit megnyilvánulásaiban pont a természetes, „fülnek tetsző” megoldások elvetése, az új utak keresése jelenik meg, többek között bővített hármashangzatok formájában. Ezek a feszült zenei hangzások, a kromatika és a disszonancia, mind-mind romantikus jelleget adnak a feleség karakterének, ami így (is) éles ellentétbe kerül Kékszakállú „diatonikus, népzeneien zárt karakterével” (Irodalmi Internet Napló).

A szövegszinten is megjelenő pólus-ellenpólus a zenei megoldásokban is kétségtelenül megjelenik; a négy pólus viszonyát az opera képeiben kereshetjük: éj vs. fény, virágos kert vs. könnyek tava; itt a „főág” eszmei-logikai dimenziójával szemben a „mellékág” képviseli az érzelmi dimenziót (Fröhlich 2005). Konkrét hangok tekintetében ez elsősorban a fisz és C ellenpólusokat jelenti (a kvintkör legmélyebb és legmagasabb hangjai), melyek a sötétség és a fény szöveges említésekor mindig pontosan megjelennek. Az éj-témák mindig a fisz-pólusban gyökereznek, míg a fény-témák a C-ből indulnak ki (Vass 2006): „fehér falon fut a rózsza...táncol a nap” – asz-moll (C-dúr kiegészítő hangneme) vs. „nem kell rózsza, nem kell napfény” (fisz-moll).

### 1. zenei példa

The image shows two musical staves. The top staff is labeled 'éj-téma' and features a treble clef, a key signature of one flat (F major/D minor), and a dynamic marking of 'pp mitrisia'. The melody consists of a series of notes, some beamed together, and some with slurs. The bottom staff is labeled 'fény-téma' and features a bass clef, a key signature of one flat, and a dynamic marking of 'ff'. The melody consists of a series of notes, some beamed together, and some with slurs.

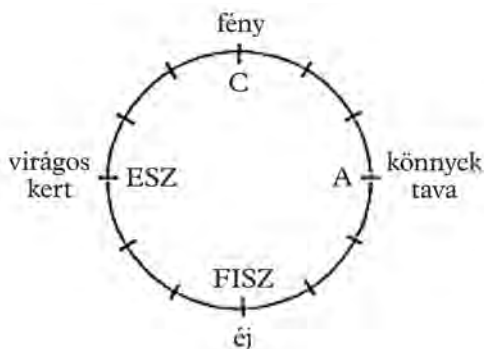
## 2. zenei példa

Ez a tudatos szerkesztés a szereplők nevének említésekor is gyakran megjelenik: a sötétséget képviselő Kékszakállú nevéhez a físz, míg a világosságot kereső Juditéhoz a C köthető.

A négypólusú tengelyrendszert Fröhlich (2005) a következőképpen ábrázolta:

## 1. ábra

*A négypólusú tengelyrendszer (Fröhlich 2005)*



A fentiek alapján nyilvánvaló, hogy ennél az operánál a szöveg és a zene olyan koherens egységet alkot, ami valóban egyedülálló, hiszen a teljes művön keresztül megvalósul az a koncepció, miszerint bizonyos szavakhoz, szereplőkhöz, képekhez adott hangnemek, zenei megoldások kapcsolódnak, tehát egy-egy mondaton belül akkor is zavart okozna a szavak felcserélése, ha a szóban forgó mondat jelentésén az nem módosítana. Ennek megfelelően a fordítók munkája, amint arra a későbbiekben részletesen is kitérek, *A kékszakállú herceg vára* esetében egyfajta lehetetlen küldetés, hiszen irreális elvárás lenne egy olyan énekelhető fordított változat megkövetelése, ahol a fent említett kulcsmotívumok, szavak, nevek helye pontosan megegyezik a magyar eredetivel, ráadásul azonos szótagszám mellett. Mindazonáltal, ha a fordító tisztában van a fenti tudatos szerkesztési móddal, sokkal jobb eredményre juthat, mintha egyáltalán nem ismeri a zenei megoldások és a szöveg hihetetlenül szoros összefonódását.

#### 4. A fordítások

Tekintettel arra, hogy *A kékszakállú herceg vára* nemzetközi szinten a legismeretesebb magyar opera, számos fordítása ismeretes, melyek többsége énekelhető. A jelen dolgozatban ezek közül hárommal fogok részletesen foglalkozni.

A tárgyalt változatok közül Christopher Hassal 1963-as fordítása a legismertebb. Ezt széles körben használják még napjainkban is, és ez volt az, ami a mű legkorábbi 3 nyelvű kiadásában (magyar, angol, német) szerepelt.

A második változat 2005-ben készült, fordítója pedig nem más, mint Bartók Péter, Bartók Béla fia, aki Peter Henningsszel közösen végezte el a Hassal-féle fordítás kiigazítását-újrafordítását, mivel véleménye szerint az nem adta vissza az eredeti magyar nyelvű librettó mondanivalóját.

Míg az első két fent említett angol nyelvű változat énekelhető, a harmadik, amelyet Paula Kennedy készített a londoni Royal Opera House számára, feliratozás céljából készült.

Az eltérő alkalmazás ellenére (énekelte változat vs. felirat) az angol változatok első része, a Prolóógus mindenképpen probléma nélkül összevethető, ugyanis ahhoz nem tartozik zenei kíséret, az nem más, mint egy prózában elhangzó bevezető az operához. Elsőre a Prolóógus furcsának tűnhet a maga régies-népies stílusával, hiszen a szavakat Bartók és Balázs egy énekmondó szájába adják, de alaposabban megvizsgálva a dolgot kifejezetten jónak tekinthető ez a megoldás, hiszen az opera korábban már említett népies vonásait (népdalokon alapuló szerkesztés, pentaton dallamok, parlando-rubato stílus stb.) ezzel fel lehet vezetni, meg lehet alapozni, valamint a balladaszerű cselekmény is jól illik egy népi énekmondó szájába. A Prolóógus balladai hangvételét a zenekar belépése is tovább erősíti, ugyanis az opera zenei része egy négysoros, egyszólamú pentaton népdalvázzal indít.

Érdekes módon ez az a rész, amelyik talán a legtöbb kérdést veti fel a fordító számára annak ellenére, hogy azt hihetnénk, könnyen megoldható, hiszen pont ez az egyetlen rész a műben, amelyiket nem énekelnek, ahol nincs zenei kíséret, ahol tehát a szótagszám és az énekelhetőséggel kapcsolatos számos egyéb kíváncsálgatás nem köti meg a fordító kezét. Azaz itt nem feltétlenül jelent problémát, ha az öt szótagból nyolc lesz, vagy ha éppen túl sok a h hang egy sorban (ami az énekelhető változatokban a túlzott levegővesztés miatt kerülendő).

Vizsgáljuk tehát meg, mi is teszi mégis annyira összetetté ennek a rövid bevezető résznek a lefordítását!

A Prolóógus előadója a librettó szerint a Regös, akit általában egy középkori énekmondóval szoktak azonosítani. Ha azonban egy klasszikus, Mátyás korabeli énekmondóra gondolunk, akkor az nem adja tökéletesen vissza a regösök egyedi, magyar kultúrához kötött voltát, ez a név ugyanis a Magyar Néprajzi Lexikon alapján „a nyelvészek és a magyar őstörténet kutatóinak véleménye szerint a régi magyarok sámánjainak, varázslóinak, ráéneklőinek egyik elnevezése is lehetett”; maga a regös, regölés szavak is „a refrénben elhangzó, finnugor eredetű „reg” szógyökből” erednek, és a régi sámánok „révülésével” hozhatók kapcsolatba (Lukin és Ugrin 1990). Azt, hogy Balázs Béla a regös

klasszikus, magyar kultúrában gyökerező jelentését szánta a darab „felvezetőjének”, mi sem bizonyítja jobban, mint az, hogy a Regös által előadott szöveg felépítése ténylegesen tükrözi a regösénekek jellemzőit. A Magyar Néprajzi Lexikon szerint a regösénekek szerkezetének „alkotóelemei különböző szótagszámú két-, ill. négyütemes egységek, ütempárok vagy sorok, melyek lazán, füzérszerűen vagy sorolással kapcsolódnak össze, a rögtönzésnek is teret hagyva. Kiválik az alkotóelemek közül az állandó szöveg- és dallammotívumokat tartalmazó refrén, mely az éneket szakaszokra tagolja, és biztosítja a forma egészének rendezettségét, rondószerű képleteket hozva létre. Ritmusuk a szöveghez nem alkalmazkodik, hanem merev giusto, tempójuk gyakran gyorsuló tendenciájú.” Azt is kiemeli, hogy az ilyen dalok közös jellemzője a „Haj regő rejtem” frázis alkalmazása. A szöveget elemezve a fenti jellemzők közül többel élt Balázs Béla is: szerepel benne – rögtön a kezdésnél, mintegy „felütésként” – a fent említett „kötelező” frázis, szerkezetét a 4 + 2, 4 + 4 szótagszám jellemzi, található benne állandó refrén („Urak, asszonyások”), a szöveget pedig valóban asszociációszerűen egymás mellé helyezett, balladai homályt előidéző sorok alkotják.

A regös sorai közt több esetben is találkozhatunk régies megfogalmazással, szóhasználattal, így például a következőkkel: *ím, az világ, az mese, tik, haj*. Ezek a szavak egyrészt az előbb említett régies hangvételt biztosítják, másrészt viszont egy kis népiességet is magukban hordoznak, megerősítve ezzel is a regösök sámánokhoz kötődő hagyományát.

Érdekes módon Bartók Péter a szövegrész fent bemutatott régies voltát tagadja, szerinte semmiféle ilyen jellegű vonás nem jellemzi a Regös szövegét, és ennek megfelelően elítél minden olyan fordítást, ahol a fordító élne a régies stílus megjelenítésével.

A fordítási változatok bemutatása előtt nézzük tehát, melyek is a Regös szövegének célnyelvre történő átültetésével kapcsolatban megfontolandó kérdések, azaz: mire figyeljen a fordító? A szöveg bemutatása alapján nyilvánvaló, hogy a Regös nem egy egyszerű figura, hanem olyan valaki, aki mintha régmúlt időkből térne vissza az ősi hagyományok letéteményeseként, azzal a céllal, hogy bölcsességével és tapasztalatával valami fontos dologra ébresszen rá minket, a nézőket. Ehhez pedig felvonultatja a feladatköréhez szorosan kapcsolódó eszköztárat. Nyilvánvaló, hogy az angolszász kultúrában regösökkel nem találkozunk, de minden bizonnyal ott is voltak hasonló, közel azonos feladatkörrel bíró személyek, például a bárdok, akik ugyancsak rendelkeztek egy sajátos énekmondói stílussal. Tehát, amennyiben funkcionális megközelítést alkalmaz a fordító, áthelyezheti a bevezetőt egy, az eredeti körülményekhez hasonló angolszász korszakba, kultúrába, és ahhoz igazíthatja a fordítást. Tekintettel arra, hogy az operában ez egy olyan speciális rész, amely prózában, zenei kíséret nélkül hangzik el, még a szótagszám sem kötött (nem követi az opera egyébként nagyon precíz, pontos szótagszámalapú szerkesztését sem), azaz akár teljesen eltérő szerkezetet is választhat a mondanivaló megfogalmazásához a fordító, és ennek megfelelően akár teljesen alkalmazkodhat egy általa helyesnek tartott, pl. a bárdok által a múltban alkalmazott szerkesztési elvhez vagy rímképlethez.

A vizsgált fordítások közül Hassal élt a legnagyobb szabadsággal (kérde-melve ezzel Bartók Péter rosszallását), ő ugyanis az eredetitől teljesen eltérő szerkezetet, rím-, illetve ritmusképletet használt, továbbá költői eszközei, képei, szóhasználata is nagyban különbözik a magyar eredetitől, olyannyira, hogy a visszatérő sor is teljesen eltér. Míg a magyar regös az utolsó sorban mindig azt ismételteti: „Urak, asszonyságok”, addig Hassal bárdja minden versszak-záró sorban egy „sóhaj visszhangjáról” („echo of a sigh”) beszél. Ez az olvasó/hallgató számára mégsem jelent problémát, hiszen a célnyelvi szöveg sikeresen létrehoz egy némiképp vészjósló, balladai homállyal terhelt hangulatot, azaz pontosan azt, amire az opera kezdetén szükségünk van.

A másik két fordítás sokkal szorosabban követi az eredetit: Bartók Péter szinte szó szerint azt írja, mint Balázs Béla, és arra sem törekszik, hogy megfeleljen valamiféle egységes rímképletnek (hol összecsengnek a sorvégek, hol nem). A harmadik szövegváltozat alkotója, Paula Kennedy köztes megoldást választott: némiképp szabadabban kezelte az eredetit, mint Bartók Péter, így például a hat, illetve öt soros versszakok nála egységesen négysoros megfelelőt kapnak, amelyek ha egységes rímképlettel nem is, de rendszeresen rímelő sorvégekkel azért rendelkeznek. Az ő megoldásánál az elsődleges hiányosság a refrén elmaradása, pedig ennek az operának az esetében az ismétlés szerepe még hangsúlyosabb, mint a műfaj képviselőinél általában. Ezek mellett az is lényeges, hogy ez utóbbi két fordítás teljes mértékben nélkülözi a régies stílus jegyeit, azaz itt a nézőt mindenképp komoly veszteség éri az eredetihez képest, nem úgy, mint Hassal változata esetén.

1. példa: Balázs Béla eredetije, 1. versszak

Haj regö rejtem  
 Hová, hová rejtsem  
 Hol volt, hol nem:  
 Kint-e vagy bent?  
 Régi rege, haj mit jelent,  
 Urak, asszonyságok?

*Paula Kennedy,*

What does it mean,  
 this tale we are about to hear?  
 How shall we understand it,  
 ladies and gentlemen?

*Bartók Péter*

Once upon a time...  
 Where did this happen?  
 Outside, or within?  
 Ancient fable, what does it mean,  
 Ladies and gentlemen?

*és Christopher Hassal fordításai*

Once upon a time...  
 No need to worry when.  
 But as to place, where was it?  
 Here? or there?  
 'Tis just another legend, you may say  
 And so dismiss it.  
 Ah, but, gentle folk,  
 Should any of you ask me what it means,  
 Alas, there's but a single true reply —  
 The echo of an echo of a sigh.

## 2. példa: Balázs Béla eredetije, 2. versszak

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

*Paula Kennedy,*

It tells of matters  
 both bitter and sweet  
 It tells of the world's conflicts  
 and the soul's mysteries

*Bartók Péter*

Bitter and joyous  
 Are the events around us.  
 But the world's armies do not  
 determine our fate,  
 Ladies and gentlemen.

és *Christopher Hassal* fordításai

Life's a strange patchwork  
 Of the grave and gay,  
 The paltry and august;  
 And the teeming world  
 Time and time again is torn apart by wars.  
 But, gentle folk, that isn't what we die of,  
 No, not at all!  
 Of what, then, do we die?  
 The answer is the echo of a sigh.

A regös bevezetőjét követően érkezünk el ténylegesen az operafordítás feladatához, hiszen innentől kezdve kell a fordítónak a zenére is tekintettel lennie. Természetesen ez nem jelenti azt, hogy a többi szempontról meg kellene feledkeznie. Ennek megfelelően tehát a régies jellegű nyelvhasználatra továbbra is érdemes odafigyelni (amit Bartók Péter a librettó kapcsán is tagad). Ezt Christopher Hassal a fentiekhez hasonlóan tudatosan kezeli, amint azt a következő szövegrész is jól példázza:

## 3. példa

Nem hallod a vészharangot?  
 Anyád gyászba öltözködött,  
 Atyád éles kardot szíjjaz,  
 Testvérbátyád lovat nyergel, –

Do you hear the bells ajangling?  
 Child, thy mother sits in sorrow;  
 Sword and shield thy father seizeth;  
 Swift thy brother leaps to saddle.

A régies nyelvhasználat, szóválasztás folyamatosan jelen van Balázs Béla librettójában, különleges hangulatot kölcsönözve ezzel a darabnak. A régi és az új, a hagyomány és a változás ellentéte hangsúlyos szerepet kap a darabban. Ez a feszültséget létrehozó ellentétpár a szöveg és a zene szintjén is megjelenik: Kékszakállúnál a szöveg és a zene is régies jegyeket hordoz, míg Judit megszólalásait mindkét szinten az újítás, a hagyományostól való eltérés, mondhatni a modernitás jellemzi. Ha ezt a feszültséget fent kívánjuk tartani, akkor elkerülhetetlen a régies beszédstílus megjelenítése az angol szövegben is, de kizárólag a megfelelő részeknél (azaz Kékszakállú megnyilvánulásainál).

A stílus és a regiszter problematikáján túl az énekelt szövegrészeknél a ritmika és lüktetés kérdésköre jelenti az első komoly megoldandó feladatot a for-

dító számára. Balázs Béla az opera esetében speciális megoldást alkalmazott e téren, ami abban nyilvánult meg, hogy az egyes sorokon belül is mindig megjelenik egy törés (a 2 × 4 között), ami sajnos bizonyos esetekben még Hassal számára is megoldhatatlan feladatot jelentett (l. a 3. példát).

#### 4. példa

A KÉKSZAKÁLLÚ  
Nyitva van még fent az ajtó.

BLUEBEARD  
See, the doorway standeth open.

JUDIT  
Kékszakállú!  
Elhagytam az apám, anyám,  
Elhagytam szép testvérbátyám,  
Elhagytam a vőlegényem,  
Hogy váradba eljöhessek.  
Kékszakállú! Ha kiűznél,  
Küszöbödön megállanék,  
Küszöbödre lefeküdnék.

JUDITH  
Dearest Bluebeard!  
Mother and father beloved,  
brother and sister devoted.  
– All of them – I left them weeping,  
all my kindred, to come hither.  
**Darling Bluebeard! If you reject me  
and drive me out, I'll never leave you.  
I'll perish on your icy threshold.**

A sorközepi törés szerepe azért nagyon fontos, mert a zene is ezt a szerkesztési módot követi, tehát a két négyes közt minden esetben van egy pillanatnyi zenei „megtörpanás”, ami egy ilyen szempontból hibás célnyelvi megoldás esetén egyrészt kettészakíthat szavakat (l. 4. példa), másrészt a zene lüktetéséből adódóan (♩.♩♩♩) rossz szótagra kerülhet a szóhangsúly, megértési problémáknak adva ezzel táptalajt.

#### 5. példa

„Most már Judit **I** mind a tied”  
„Vigyázz, vigyázz **I** a váramra”

„All is thine for **I** ever, Judith”  
„Child, beware, be**I**ware my castle”

Ugyancsak problematikus, hogy bizonyos esetekben a célnyelvi szótagszám nem egyezik meg a forrásnyelvivel (l. 3. példa vége, valamint 5. példa). Ez az énekeseket igencsak nehéz, mondhatni megoldhatatlan feladat elé állítja, hiszen a zenén módosítani nem lehet, a megoldás így tehát csak ritmikai változtatásokkal születhet meg (pl. egy negyedből két nyolcad, vagy fordítva). Ez más operák esetében akár fel sem tűnik, vagy legalábbis „bocsánatos bűn”, itt azonban, ahol a ritmus szigorú rendszer szerint működik, komoly megakadást, zavart idézhet elő a hallgatóságban. (Az állandó ritmus megszakadása kizökkenti a nézőt a monotóniából, ami pedig, mint afféle sámánisztikus ráolvasás, még inkább elmélyíti a hallottak hatását.)

## 6. példa

„Gyere, gyere, tedd szívemre” (8) „Come now, place them on my heart” (7)

„De két ajtó csukva van még” (8) „Two doors are still not open” (7)

Az eddig említett fordítói feladatok mindazonáltal többé-kevésbé megoldhatók voltak, és főként Hassal változatánál, néhány (pl. a fent bemutatott) ponttól eltekintve, kifejezetten jól énekelhető és stilsztikailag is az eredetihez azonosuló célnyelvi szöveget kap az énekes és a néző. Az egyetlen teljesíthetetlen feladat – ami talán egyik fordító számára sem volt nyilvánvaló – a kulcsszavak megfelelő elhelyezése. A darabban bizonyos, így például a fényhez, sötétséghez kapcsolódó szavak zeneileg is külön életet élnek, mivel eltérő skálák tartoznak hozzájuk. Ez egyben azt is jelenti, hogy ha ezek a szavak a fordításban más helyen szerepelnek, akkor, elveszítve különleges zenei töltetüket, egyben erejükből és az egészben elfoglalt szerepükből is veszítenek. Tekintettel azonban a magyar és az angol eltérő mondatszerkesztési sajátosságaira, egymástól igencsak távol eső strukturális megoldásaira, ez a feladat még a művet zeneileg is kifogástalanul ismerő fordító számára is minden bizonnyal lehetetlen feladat.

A fordítások kapcsán pár mondat erejéig érdemes még Paula Kennedy változatára külön is kitérni, hiszen ez kifejezetten feliratozási célból született. A magyar megoldásoktól eltérően Kennedy a nemzetközi gyakorlatot követte, azaz nem akart szó szerint mindent befordítani a feliratba. „Az volt a célom (mint feliratok fordításakor általában), hogy a lehető legegységesebben közvetítem az eredeti szöveg mondanivalóját, mindezt pedig oly módon, hogy biztosítsam a felirat és a zene tempója, lüktetése közti összhangot.” (személyes közlés, fordította B.GY.) Paula Kennedy, aki a fordítás elkészítésekor már évek óta tanulmányozta a művet mind a szöveg, mind pedig a zene szempontjából, a legnehezebb feladatként a következőt jelölte meg: „A Kékszakállú esetében már maga az énekelt szöveg is nagyon tömör és minden mellébeszélést nélkülöz (ami nagyban megkülönbözteti sok más operától), így a legnagyobb kihívás az volt, hogy a felirat is ugyanilyen tömör legyen.” (személyes közlés, fordította B.GY.)

## 5. Konklúzió

Összességében elmondható, hogy *A kékszakállú herceg vára* igencsak összetett mű, melynek elemzése, értő hallgatása még zeneileg képzett, magyar anyanyelvű szakemberek számára is komoly feladat. Ennek megfelelően ezt a komplexitást a magyartól eltérő nyelvű, énekelhető változatban gyakorlatilag lehetetlen megvalósítani. A fordítónak ebben az esetben arra kell törekednie, hogy a lehető legkevesebb veszteség árán oldja meg feladatát. Ez a vizsgált fordítások közül Hassal változatában valósult meg leginkább.

A feliratozási célú fordítások esetében a limitációk száma nyilvánvalóan csökken, így ott nagyobb esély van egy ténylegesen működő célnyelvi válto-

zat megalkotására, de ott is elkerülhetetlen, hogy a fordító valóban értse a mű különböző prózai és zenei rétegeit, hogy a különféle megoldásokkal közvetített mondanivalókat – akár más eszközökkel – közvetíthesse a nézők irányába.

Bartók Béla és Balázs Béla remekműve és a cikkben bemutatott fordítások elemzése jól példázza a fordítói munka összetettségét és sokszínűségét, de egyben rámutat arra is, hogy az operafordítás külön fordítói műfajnak tekinthető, hiszen – még ha sokan eltérően is gondolkodnak erről – a zene és a szöveg egysége külön mondanivalót és ezzel együtt külön nehézséget hordoz, amit a jelen cikk végén mi sem illusztrálhat jobban, mint Kékszakáll utolsó mondata:

„És mindig is éjjel lesz már” – fejezi be a történetet. Szavait a bevezető zene ötfokú népdalféle dallama kíséri, fisz-mollban. Azaz visszatértünk a kiindulási ponthoz, ahol az ‘éjjel’ szó helye pontosan meg van határozva, legyen szó akár a forrás-, akár a célnyelvi változatról.

## Irodalom

- Balogh I. et al. 1982. *Magyar néprajzi lexikon 1–5*. Budapest: Akadémiai Kiadó.
- Fábrí A. 1999. A Comparative Analysis of Text and Music and Gender and Audience in Duke Bluebeard’s Castle. *CLCWeb: Comparative Literature and Culture* Vol. 1. No. 4.
- Józsa É. 2007. *Női szerep egy férfi mítoszban*. Budapest: Színház- és Filmművészeti Egyetem. (kiadatlan disszertáció)
- Kárpáti J. 2007. A Bartók-értés zsácutcai. *Holmi* 17. évf. 8. szám. 1027–1039.
- Kodály Z. 1964. *Visszatekintés 1-2*. Budapest: Zeneműkiadó Vállalat.
- Lukin L., Ugrin G. 1991. *Ének-zene a gimnázium I–III. osztálya számára*. Budapest: Tankönyvkiadó.
- Vass L. 2006. *Színek és képek*. A több mediális összetevőből felépített kommunikátumok megközelítéséhez. Szeged: Juhász Gyula Felsőoktatási Kiadó.

## Internetes hivatkozások

- Bartók P. 2008. *Bluebeard’s Castle, English translation*. <http://www.bartokrecords.com/bluebeards-castle/>
- Fröhlich, G. 2005. Fizika a művészetben. A zenei szimmetriákról. *Ponticulus Hungaricus* 9. évf. 12. szám. <http://members.iif.hu/visonty/ponticulus/rovatok/hidverok/frolich.html>
- Irodalmi Internet Napló. *A kékszakállú herceg vára*. [http://inaplo.hu/gy/cim/Bartok\\_Bela-A\\_kekszakallu\\_herceg\\_vara/Akekszakalluhercegvara.html](http://inaplo.hu/gy/cim/Bartok_Bela-A_kekszakallu_herceg_vara/Akekszakalluhercegvara.html)
- Ur M. 2010. *Vérszegény vérengzés*. <http://www.revizoronline.com/article.php?id=2689>

## Források

- Bartók B. et al. 1963. *Bluebeard’s castle: opera in one act*. New York: Boosey and Hawkes.
- Bartók P. 2009. *Duke Bluebeard’s Castle*. Homosassa: Bartok Records Publications.
- Kennedy P. *Duke Bluebeard’s Castle*. Kiadatlan felirat a londoni Royal Opera House részére.