

Mindenki ismeri Kékszakáll történetét.* Egy fiatal lány hozzámegy egy nemesúrhoz, akinek ő lesz a hetedik felesége. A férfinak súlyos titkai vannak, és zárva tartja a titkokat rejtő szobákat. Az ifjú feleség hét kulcsot kap,

10 Arany Zsuzsanna

A KÉKSZAKÁLL- MÍTOSZ FEJLŐDÉS- TÖRTÉNETE: GILLES DE RAIS-TÓL KURT VONNEGUTIG

azonban a kastély ura lelkére köti: a hetedik szoba ajtaját tilos kinyitnia. Amikor Kékszakáll elutazik otthonról, a nő kíváncsiságból mégis kinyitja a hetedik ajtót, és akkor szembesül a valósággal: férje meggyilkolta korábbi feleségeit. Ismerünk olyan változatot, ahol a nő egyedül van, és olyat is, ahol nővéreivel

együtt követi el a tettet. Van, ahol egymaga végez a váratlanul hazatérő – és őt leleplező – férfival, és van, ahol fivérei segítenek neki. Ám olyan földolgozás is akad, ahol a nő lesz a hetedik holttest a szobában. A történet föltehetően egészen régi, őseredetije a Sötétség–Világosság ellentétpár természetét mutathatta be. Létezik azonban olyan fölfogás is, amely az eredendő bűn elkövetésével állítja párhuzamba a mesét, és a hetedik ajtó kinyitását a bibliai Kígyó csábításának engedő Éva viselkedésével rokonítja.

Kékszakáll legendája egyaránt szól a férfi és a női szerepről. Az elemzések és az irodalmi földolgozások jelentős része elsősorban a férfi tragédiájáról beszél, hiszen a cselekmény helyszíne – Kékszakáll vára – az ő lelkének jelképe. Ahogyan a nő egyre több ajtót nyit ki, annál jobban ismeri meg kedvesét, a férfi pedig annál jobban adja át magát a nőnek (és a közös szerelemnek): osztja meg vele kincseit és fájdalmait. Az elemzések komolyabb hányada azonban a nő viselkedésének megváltozásáról beszél: a kezdeti odaadás és szerelem hideg számítással alakul, és kíváncsiság vezérelte követelődéssé. A férfi csalódik, és igazolva látja előföltevéését: nem lehetséges a tökéletes egyesülés (sem az ezáltal metafizikai szintre emelkedés), mivel férfi és nő sohasem értheti meg egymást. Érdekes azonban a nő szemszögéből is megvizsgáljunk a mítoszra lett cselekménysort. Clarissa Pinkola Estés jungiánus lélekelemző az egyik, aki kiemeli, hogy a vándormotívumban *nem a férfi, hanem a nő* fejlődéstörténetéről van szó. Kékszakáll a ragadozót testesíti meg, így lehet a lélek egyik minősége – ekként nem két ember drámája, hanem egyetlen személy belső vívódása lesz a mese –, valamint lehet az a gonosz férfi is, akinek a naiv – nem elég tapasztalt és felnőtt – lány áldozatul esik. „Amikor a fiatal lélek feleségül megy a ragadozóhoz, életének

éppen azt a periódusát tölti fogolyként és féken tartva, amikor ki kellene bontakoznia. [...] A ragadozó csalárd ígéretet tesz, hogy a nőt királynővé teszi, miközben valójában megsemmisítését tervezi” – állítja Estés. A férfi két ízben is becsapja a nőt: mielőtt feleségül veszi, elkábítja rangjával és gazdagságával, illetve külön fölhívja figyelmét a lelakatolt szobára, 11 ezáltal is csapdát állítva neki. A zárt ajtó feltörése szintén összetett szimbólum. Ha a nő „engedetlenségeként” fogjuk föl, akkor azzal a klasszikus képlettel találkozunk, miszerint a férfi még gyerekként, netán szolgaként (vö. család – cseléd) kezeli a lányt, és nem egyenrangú partnerét tiszteli benne. Ha az intimitásra vágyó nő tetteként értelmezzük, akkor a férfit elzárkózó, intimitásra képtelen, sőt, erősen nárcisztikus hajlamokkal bíró alakként kell elgondolnunk. Amennyiben pedig a feltétel nélküli szeretet (szerelem) *próbatételeiként* fogjuk föl a mesebeli álmásokat, akkor a nő valóban „birtokháborítást” követ el. A megtorlás – Kékszakáll meg akarja ölni feleségét – ekként lehet a teljesen összetört férfi kétségbeesett tette, ám bosszúnak is vélhetjük a gesztust. Utóbbi tehát azt is jelentheti, hogy az elzárkózó, önmaga elől is menekülő, intimitásra képtelen nárcisz lelepleződött, méghozzá egy arra „érdemtelen” (értsd: általa alacsonyabb rendűnek tartott személy, jelen esetben „a nő”) előtt, ami vért kíván.

Kékszakállt értelmezhetjük a(z) (rossz?) apakép metaforájaként is: a vele való kapcsolat szükségszerű fejlődési fázist jelent a nő számára, akinek a várából ki kell törni ahhoz, hogy önálló életet élhessen, és megtalálja igazi – nem gyilkos és nem birtokló – párját. Bruno Bettelheim az állatférj-típusú mesékkel is rokonítja a Kékszakállt, illetve a nő hűségének próbájáról beszél. A zárt ajtó mögött rejtegetett „tudás” a házasságra, és ezen keresztül a szexualitásra szintén vonatkozhat, amitől az apa eltiltja (még nem felnőtt) lányát. Míg Kékszakáll a szexualitás pusztító, agresszív és önző oldalát mutatja be, addig a *Szépség és a Szörnyeteg* típusú mesék a boldog szerelem megtalálásáról szólnak. Ugyanakkor a „tiltott szoba” a próbára tevés motívumát is jelenti a fiatal (fejlődő) lélek életében, ám ez az értelmezési lehetőség már eltávolít a párkapcsolati problémák kérdéskörétől. Ismételten kivonja a férfi-nő viszony témaköréből az értelmezést az a fölvetés, miszerint a fiatal „beavatásának” szükséges velejárója, hogy megismerje az élet sötét oldalát. A szenvedés, a fájdalom, a veszteség átélése tehet igazán éretté, felelősségteljes felnőtt emberré.

A Kékszakáll-mítosz eredetét két történelmi alakhoz is köti a hagyomány. Egyikjük az 1. században élt breton uralkodó, Átkozott Conomor volt, aki akkor ölte meg feleségeit, amikor azok teherbe estek. A fönnyaradt legenda szerint Tryphine nevű, utolsó asszonyát figyelmeztették a korábbi

feleségek szellemei, így ő meg tudott menekülni. A Kékszakáll-történettel összefüggésbe hozható másik történelmi alak Gilles de Rais volt, aki a 15. században élt. Róla jóval több forrás áll rendelkezésre, és számos – történelmi és irodalmi – művet meghihletett a karaktere. A francia nemesúr a mű-
12 vészetek kedvelője és ismerője volt, magas társadalmi rangot viselt, illetve a százéves háború hőseként és Jeanne d'Arc bajtársaként tisztelték. Egyik biográfusa, Leonard Wolf írja: „Szegény bolond, aki igyekezett az Istent és a Sátánt is megragadni ugyanabban a hálóban”. Nem pusztán szörnyű tettei – gyerekgyilkosságok sorozatát követte el –, hanem a személyiségében megmutatkozó fura kettősség is őrülséget sejtet. A „szent szörnyeteget” – ahogyan Georges Bataille nevezi – erősen vonzotta a színház, és még a meghalás folyamatát is színpadi gesztusként fogta föl. Bűnei megvalósításától kezdve – részletesen ecsetelte, hogyan végezte ki áldozatait – egészen a halálos ítélet végrehajtásáig úgy viselkedett, mintha színpadon lett volna. Az elegáns megjelenésű Gilles de Rais-nek – a leírások alapján – valóban volt szakálla, ami eredetileg fekete volt, ám adott fényviszonyoknál kékesen csillogott. Más változat szerint lova szőrének kékes színárnyalata után kapta nevét.

Kékszakáll históriája Charles Perrault mesegyűjteményének köszönhetően vált híressé, 1697-ben. A romantika korában már számos földolgozása született, és a 19. században a történelmi előzményekkel is alaposabban kezdtek foglalkozni. A francia mesében Kékszakáll egyértelműen a Gonosz megtestesítője, kéjgyilkos gazember, nem pedig ellentmondásos személyiség vagy meg nem értett férfi, aki szenved örök magányától és a szerelmi (lelki) egyesülés lehetetlenségétől. A századelő irodalmi földolgozásai közül elsőként Anatole France művét említeném. Az ő Kékszakáll történetében egészen más karakterrel találkozunk, mint amilyen a legendák rettegett figurája. Írásában reflektál a Perrault-mesére is, amiről azt állítja: merő rágalom. Egy bizonyos kőfaragónál talált iratokra hivatkozva „az igazi Kékszakáll” történetét kívánja bemutatni, rehabilitálva ezzel az egyébként „ártatlan” nemesurat. Ám az ő neve nem Gilles de Rais volt, hanem Bernard de Montragoux, aki szintén gazdag arisztokrataként élte életét. Neki is kékesfekete volt a szakálla, az ő kastélya is barátságtalan volt, és nála is létezett az a bizonyos lelakolt helyiség, amit France „szerencsétlen hercegnők” szobájának nevez. Perrault kegyetlen ragadozójával ellentétben ez a Kékszakáll az ügyeletes balek sztereotípiájának megtestesítője, aki minden nővel pórul jár. A francia szerző karikatúrájában lényegében a női nemet kívánja bemutatni: az egyes nőtípusokat, akik megrontják az érzékeny férfilelket. Kékszakáll végül utolsó felesége cselszövésének áldozata lesz: a nő szeretője megtámadja a herceget, ám amikor az lefegyverzi támadóját, sógorai előjönnek rejték helyükről és orvul meggyilkolják. France szövegéről Ady Endre írt kritikát a *Nyugatban*,

az 1909-es megjelenést követően. „Mese-ölő új mesék” „csacsán összeipar-
kodott” sokaságának tartja azt a gyűjteményt, amiben a Kékszakáll-történet
is szerepel. „Régi, elegáns módon, nagyszerű csillogásban, de nagyon-na-
gyon olcsó travesztálás a végén mégis mindegyik. És sem az idő, sem
a patinás bibliai vagy történelmi nevek nem segítenek ezúttal, hogy pó- 13
tolják a művészetet, amennyire a művészetet néha pótolni lehet. [...]”
itt egy ember vérzik: az öregedő France. És úgy kell kézbe venni ezt az új
France-könyvet, mint azt a virágot, melyet búcsuzó nagyon kedves kedvesünk-
től kaptunk s későn bánjuk meg, hogy miért is nem hittük el, hogy szép volt a
kedvesünk és csakugyan búcsuzott” – olvasható Ady konklúziója.

A magyar folklórban szintén ismert a történet: Kékszakáll Ajgó
Márton alakját említhetjük, aki a Molnár Anna-balladák hőse, valamint
Kőműves Kelemenné históriája is eszünkbe juthat. Leghíresebbek azon-
ban azok a (magyar) szépirodalmi és zenei földolgozások, amelyek
Balázs Béla és Bartók Béla neveihez köthetők. A *Kékszakállú herceg vára*
szövege elsőként a *Színjáték* című lapban jelent meg, 1910. április
20-án (bevezetés és a regös prologusa), majd június 13-án (a teljes
szöveg), kötetben pedig – módosított szövegváltozattal – 1912-ben
(*Misztériumok*). Balázs a nyomtatott verziót már Bartóknak és Kodály-
nak ajánlotta, ám – mint arról Kroó György tudósít – „eredetileg Ko-
dálnak szánta, még 1910-ben fel is olvasta neki darabját. Bartók is
jelen volt a felolvasáson és a téma őt ragadta meg”. Balázusra hatott
Maeterlinck változata is, az *Ariane et Barbe-Bleue ou la délivrance inutile*
(*Ariane és a Kékszakáll, avagy A hiábavaló megszabadítás*) című drama-
tizált mese, amelyet Paul Dukas zenésített meg, 1907-ben. Ahogyan
Babits Mihály megfogalmazza gondolatait: „A *Kékszakállú herceg vára*
ugyanazt a szimbólumot használja fel, mint Maeterlinck az *Ariane et*
Barbe-Bleu-ben. Csakhogy Maeterlincknél a szimbólumok ragyogób-
bak, Maeterlinck festőbb és ezért költőbb, mint az elvontságok és belsőségek
hő szerelmese, a még mindig igen német Balázs, akinél a szimbólum gyakran
csak ürügy, minél előbb siet minél elvontabb aforizmákban mondani el (mon-
dani, nem festeni) a láthatatlanokat”.

Balázs „misztériumként” határozta meg írása műfaját, a hangsúlyt
pedig nem annyira a történetre, mint inkább a két szereplő belső világára
helyezte. A díszlet szimbólumok sorozatává válik: minden Kékszakáll lelkét
reprezentálja. A szerelmi beavatásról is szól a történet, amellet, hogy a teljes
intimitás lehetetlenségét kívánja megmutatni. A „behatoló” azonban nem a
férfi, hanem a nő. A kastélyban egyre beljebb lépkedő, egyre több ajtót ki-
nyitó Judit egyre jobban ismeri meg *Kékszakállt*. A férfi azonban fél az őszin-
teségtől, az álarcok viselése pedig falakat húz köré, ekként képtelen lesz
valódi, önátadó kapcsolatra. Érdeemes megnéznünk Kroó értelmezését e

ponton, aki a következőket írja: „A herceg tragikus ember, mellékutak és megalkuvás nélkül éli az életet, »számára a saját személyisége feladat, út, amelyen végig kell mennie«. Judit a hétköznapi világából jött. Lehet-e számukra igazi találkozás? A vasajtó, a külvilág, a közepszerűség lehetőségére még nyitva áll. A nő vallomása végül is megindítja a herceget.

14 Így szereti őt – mondja Judit –, sötét, félelmes ismeretlenségében, titokzatos nagyságában, amely mögött mérhetetlen szenvedést, rideg múltat sejt; vállalja szerelmese sorsát, fel akarja deríteni a férfi szomorú lelkét”. Balázs szövege tehát főként a nőt ítéli el, míg a férfit fölmagasztalja. Ám a történet nemcsak a férfi–nő ellentétpár problémájára redukálható, hanem a művészet–hétköznapióság összeférhetetlenségéről is szól. A nő ekként a hétköznapióság megtestesítője lesz, míg a férfi a magas művészeté. Többek között Harsányi Kálmán *A kristálynézők* című 1913-as regénye juthat eszünkbe, ahol hasonló fölfogással találkozunk: a férfi főhős kiválasztott művészlélek, míg a nő az őt pusztulásba döntő, hétköznapi szinten vegetáló ösztönlény. Ha ezt a megközelítést összevetjük Clarissa Pinkola Estés értelmezésével, akkor láthatjuk: mindkét nem a másikat tartja hibásnak azért, mert nem sikerült (akár művésziileg is!) kibontakoznia. A kékszakáll szerelem a férfi–nő kapcsolat démoni oldalát mutatja be: azt a fázist, amikor mindkét fél már csak pusztításra képes, a másik elfogadása helyett. Baláznál tehát Kékszakáll gyilkos természete helyett a férfilélek magányára és meg nem értettségére esik a hangsúly.

Bartók Béla zeneműve – melynek alapja Balázs Béla szövege volt, és amelyet ő maga már első feleségének, Ziegler Mártának ajánlott – 1911 szeptemberére készült el. A pontos dátumot a zeneszerzőnek abból a nyilatkozatából tudjuk, amit 1918. május 24-én közölt a *Magyar Színpad* című lap. Kroó György arról is tudósít, hogy Bartók először zongorakivonat formájában nyújtotta be alkotását a Lipótvárosi Kaszinó operapályázatára: „Művét a Kerner István elnöke alatt összeült bírálóbizottság lejátszhatatlannak ítélte és visszautasította. Az ország egyik legjobb muzsikusanak kemény bírálata Bartókot nem riasztotta el és külföldi bemutatóra gondolt”. A mai ismert változat csak 1912-re alakult ki, azt követően, hogy Kodály Sándor Emma lefordította németre. Fontos megjegyeznünk, hogy az utolsó mondat is csak ekkor került a szöveg végére: „És mindég is éjjel lesz már... éjjel... éjjel...” Az opera csak 1918-ban aratott sikert Magyarországon, *A fából faragott királyfi* bemutatóját követően. Ahogyan Balázs Béla írja naplójában, május 25-én, a saját szövegét bíráló kritikákra reagálva: „Tegnap volt a Kékszakállú premierje. Megint egy nagy rohama a kritikának ellenem. Megint sajnálják Bartókot. Én vagyok a kerékkötője. [...] Egyébként a Kékszakállú csakugyan nem alkalmas operaszöveg, mert nincs elég pantomimikus érthetősége, a szöveget pedig nem lehet természetesen eléggé érteni az énekben”. Bartók

ebben az időszakban főként Nietzsche filozófiájának hatása alatt állt, illetve a német bölcselelő által – annak korai időszakában – nagyra tartott wagneri irányvonal is befolyásolhatta a témaválasztásban. Kroó György például a *Lo-hengrinnel* hozza összefüggésbe a darabot, kiemelve, hogy a szerelmi történet inkább csak jelképe annak a társadalmi problémának, amit a 15 művész elszigeteltsége jelent. Mary Gluck ugyancsak hangsúlyossá teszi a kérdést, amikor Balázs és Bartók művéről szól. Az ő fölfogásában a modern ember magánya odáig terjed, hogy már a szerelemben sem lelhet vigaszra. A legutolsó ajtó nemcsak a lélek legsötétebb titkát rejti, hanem a szerelem illúziójának végső lerombolását is, azaz: teljes intimitás helyett hatalmi harc folyik, amit szükségképpen ismét a magány válthat föl. Ujfalussy József *A bolygó hollandi* témájával is lát rokonságot: „Vérben szerzett kincseinket zárt ajtók mögött őrizgetjük sötét várunkban, s csak az válthat meg a magunk börtönéből, ha valaki önzetlenül és áldozatkészen szeret (mint a bolygó hollandit Wagner operájában [...]). Az önzetlen szeretet feltétele az, hogy ajtainkat kinyitogassuk, egész titkos kincstárunkat elébe tárjuk a szabadító másiknak. De éppen a titok teljes megismerése, a vár birtokbavétele közben a szabadító maga is a titkok egyikévé válik, belül reked a várkapun, rabnak a börtönbe, a megelőző szabadítók mellé. A kietlen, véres-könyves várra és rabjaira újból reménytelen sötétség borul, a bűvös kör bezárult, és foglyait nem engedi el”. Szegedy-Maszák Mihálytól azt is megtudjuk, hogy Nietzschén kívül Richard Strauss hatására is foglalkoztatta a zeneszerzőt a személyiség öntörvényűségének gondolata. Az értelmező szerint Judit az, aki be akar hatolni Kékszakáll várába, ám igyekezetével inkább eltávolítja a férfit. Ez a fölfogás fordított szereposztást sugall: a férfi lesz a passzív fél, míg a nő válik aktívvá, azaz férfi módjára, hódítóként viselkedik. „Balázs Béla – a történet korábbi földolgozásaihoz [...] hasonlóan – inkább áldozatként tünteti föl a hősnőt, Bartók viszont kromatikával kapcsolja össze, és ily módon mintegy betolakodónak tünteti föl Juditot” – állítja Szegedy-Maszák, megjegyezvén, hogy míg Kékszakáll tehetetlenné válik, addig Judit erős és határozott lesz. Mindez párhuzamba állítható Clarissa Pinkola Estés meglátásaival is, aki a nő felnőtté válásának folyamatát látja a történetben.

Vázlatosabb áttekintésemet egy kortárs amerikai regénnyel zárom: Kurt Vonnegut *Kékszakáll* című könyvének tárgyalásával. A regény egyrészt a férfi–nő kapcsolatról, másrészt a művészetről és a művészetelméletről szól. 1987 tavaszán jelent meg, és „álönéletrajzként” határozta meg műfaját szerzője. Keveredik benne a napló a retrospektív elbeszéléssel, és ugyan fikatív a történet, számos önéletrajzi elemet tartalmaz, ekként a biográfiai olvasatnak is létjogosultsága lehet az értelmezések sorában. A főhős Rabo

Karabekian örmény–amerikai festőművész, aki örege és magányosan tengeti mindennapjait East Hampton-i villájában. Fél szemére megvakult a második világháborúban, és persze kiábrándult az életből: elvált, aztán megözvegyült, gyerekeivel és unokáival nem tartja a kapcsolatot, bárátaikat elveszítette és a festést már régóta abbahagyta, mert tehetségtelennek érezte magát. Otthona olyan, mint egy múzeum: absztrakt expresszionista festményeket őrizget benne, míg saját képeiről még a festék is lemállott. „Bomlásban van a művész, a művei is” – foglalja össze Vonnegut egyik biográfusa, Charles J. Shields. Ebbe a „kékszakáll” magányba tör be Circe Berman, egy fiatal írónő, aki megváltoztatja az életét. Circe nemcsak sokkal életrelőbb teremtés, mint az öreg művész, hanem ízlésvilága is gyökeresen eltérő. A realista, az életet visszaadó művészet híveként kifejezetten utálja az absztrakt festészetet. A regény egyik csúcspontja, amikor Karabekian gyűjteményének összes képét kidobja, és helyettük szentimentális, viktoriánus, hintázó kislányképeket aggat a falakra. Az első pillantásra giccsparádénak tűnő képsorozat mélyebb értelmet nyer, amikor Circe kifejti, mit jelent mindez számára: „– Próbálgjon meg belegondolni abba, amit a viktoriánus kori emberek gondoltak, amikor rájuk néztek, vagyis hogy e boldog, ártatlan kislányok közül a legtöbb milyen beteg és boldogtalan lesz egész rövid időn belül: torokgyík, tüdőgyulladás, himlő, abortuszok, erőszakos férjek, szegénység, özvegyesség, prostitúció, halál és elföldelés a temetőárokba”. Az esetet követően azonban összevesznek: a férfi úgy érzi, a nő túlzottan behatolt az intim szférájába. Kékszakállhoz hasonlóan Vonnegut hőse is fél az intimitástól, ám az is igaz, hogy Circe is folyamatosan átlépi azt a határt, ami már nem egy kapcsolat intimitását jelenti, hanem sokkal inkább a másik ember tisztelőben-nem-tartását. Karabekian azonban visszafogadja a nőt és megbocsát neki. Megmutatja, mit rejteget a birtokon lévő hatalmas csűrben, ami a mesebeli kastély utolsó szobájának feleltethető meg. A festő egyetlen realista képe található a rejtkehelyen – lelke legmélyén –, mely azt a világháborús borzalmat mutatja be, amit átélt szemévelága elvesztésekor. Legnagyobb fájaldalmát titkolta tehát Karabekian–Kékszakáll, aminek fölfedése nemcsak önmaga „lemeztelenítését” jelenti, hanem a múlttól való megszabadulás ígéretét is. A Circevel való kapcsolat tehát önismereti útnak egyaránt fölfogható: a nő tükröt tart elé, és a férfi ennek hatására idézi föl életének eseményeit. Circe kéri arra, hogy írjon naplót. Karabekian írása terápiai írássá válik: pszichoanalitikus módszerekkel elemzi szüleihez való viszonyát, valamint későbbi kapcsolatainak alakulását. Múltjának egyik fő terhe az apjával való rossz kapcsolata volt: nem tudott megbocsátani neki azért, amiért nem volt képes a szeretetre. Az apa pedig saját magának nem tudta megbocsátani, hogy túlélte azt a törökországi örmények ellen elkövetett mészárlást, amiben egész családját – fölmenőit és testvéreit – elvesztette.

Karabekian hasonló élményt él át a világháborúban: ő is túléli bajtársait. Azáltal pedig, hogy megfesti a véres jelenetet – ami egyúttal a lelkében hordozott vérfoltta is vált – meg is szabadul tőle. Vonnegut tehát a férfi–nő kapcsolatot gyógyító aspektusára helyezi a hangsúlyt, így nála nem az örök magány és sötétség állandósul, hanem megadatik a megváltás lehetősége. 17

*Tanulmányomban nem térek ki külön a „történet, mítosz, mese, legenda” megjelölések műfaji meghatározásaira. A kifejezéseket általánosabb jelentésükben használom, mivel kérdőfőltevésem jelen esetben inkább tematikus és történeti jellegű, semmint műfajelméleti.

Új Forrás 2015/6 – Arany Zsuzsanna: A képszakállmitosz fejlődéstörténete: Gilles de Rais-től Kurt Vonnegut-ig

