

EGYED EMESE

LÉLEKKAPU

A kékszakállú herceg vára Kolozsvárt 2006 őszén

„...van egy nagy fal. Amögött van az élet. Van valahol egy kapuja, azt kellene megtalálni, hogy bejuthassak. [...] Az élet egy nagy éneklő kert. Majd egyszer megtalálom a kapuját.”

BALÁZS BÉLA



A kolozsvári előadás fegyelmettségével, végtelen pontosságával, érzelmi ellentéteivel ért el megvalósulásakor rendkívüli hatást, felidézésekor ama kalokagathia emléke által kiváltott fájdalmas nosztalgiaemóciókat.

Min áll vagy bukik a szerelem (jövője)? Ha akarnám, se tudnám elfelejteni az operában hallott, énekelt figyelemztetést: „Vigyázz, vigyázz miránk, Judit.” Balázs Béla szövege és a rá épülő bartóki zenemű – egyebek mellett – a beszéd elválasztó funkciójára hívja fel a figyelmet.

2006 novemberében a kolozsvári származású, az ottani Magyar Operával rendszeresen együttműködő Selmeczi György zeneszerző, karmester, zongoraművész rendezte meg – az évfordulós Bartók-eseményorozat részeként – *A kékszakállú herceg várát*. Folytatólag *A fából faragott királyfi* balettet láthattuk az opera színpadán, és noha a két mű hagyományosan, bár nem kötelező módon, egységet képez (gyakran kerülnek színre, hangoznak el ugyanazon alkalommal), most csak az előbit szeretném több mint egy évtized távolából felidézni. Noha tudom: az élmény teljessége az emlékezet átalakító munkája, de még inkább a rendelkezésekre álló nyelvi eszközök miatt nehezen közölhető, ha egyáltalán kifejezhető.

A kékszakállú herceg vára operát akkor mint (hangszeres és vokális) zenét, (színpadi) beszédet, játékot és filmtechnikát ötvöző produkciót láthattuk. A néhány héttel későbbi előadáson – talán a közönség számának csökkenése, a rendező-karmester távolléte vagy egyéb ok miatt – elmaradtak a filmes megol-

dások. Zeneileg magas színvonalú produkció volt ez is, a látványt tekintve azonban szerényebb lett az összhatás.

Bartók zenedrámájának első olvasói a visszafogott látványosságú dramaturgián lepődhetnek meg, a közönség képéhségét, sőt máig csak fokozódó látvány-telhetetlenségét tekintve ezen nincs mit csodálkoznunk. Hozzárendelni bármit is a zeneileg már teljes, hangszeres muzsikát az emberi hanggal, zenét tartalmazó szavakkal összekapcsoló műhöz nagy kockázat. A legnagyobb veszélyt éppen a hozzárendelés mértéke és természete jelentheti: a túlzás, a tautológia, a zsúfoltság az azonos időben, egymás ellenében ható élményformák alakjában jelentkezhettek. Az opera két filmváltozata is elkészült már (Judit: Sass Sylvia, Kékszakállú: Kovács Kolos, Szinetár Miklós rendezése, operatőr Márk Iván, 58 perc, 1981; a másodikban, amelyet Silló Sándor rendezett, és amelyben Kovács István és Kolonics Klára mellett mint regös Jordán Tamás lépett fel, Selmeczi György vezette a Magyar Rádió Szimfonikus Zenekarát, 2005).

Selmeczi György operarendezői profilját kolozsvári, bukaresti, budapesti, párizsi tanulmányok alakították. A hetvenes évek derekán karmesterként, zeneszerzőként már dolgozott a Kolozsvári Magyar Operában, az itteni 2006-os *Kékszakállú*-előadásig már egy tucatnál is több operát megrendezett (a magyar történeti operarepertoár jeles darabjait is). Bartók Béla belső drámaiságú zenéje iránti különös tiszteletéről vall 2019 őszén is.¹

A forgatókönyvről

■ 1918-ban jelent meg *A kékszakállú herceg vára*.² Bartók Béla mint zeneszerző számára az irodalom (ihlető formája) nem volt idegen; például Ady verseit az *Öt dalhoz*, 1934-ben pedig a *Cantata profana* forrását képező balladát tanulmányozta. „Minden művészetnek joga van ahhoz – állította –, hogy más, előző művészetben gyökerezzen, sőt nemcsak joga van, hanem kell is gyökereznie.”³

Balázs Béla (1884–1949) dramaturgiai képességeit a *Dr. Szélpál Margit* című dráma, a *Fából faragott királyfi* táncjáték forgatókönyve alapján a közönség ismerhette már. Balladája, *A kékszakállú herceg* 1910-ben készen volt, a szerző maga ajánlotta fel előbb Kodály Zoltánnak, majd Bartóknak – Bartók Béla 1911-ben választotta műve szöveges alapjául. Balázs Béla közös sorsról, közös megrendülésről beszél a közönség kapcsán; a közös megrendülést pedig nem esztétikai, hanem vallásos természetű élménynek nevezi. „Életet ábrázoló drámában szimbolikus, vallásos ceremóniát írni és látni, bálványt faragni és bálványt imádni a legnagyobb művészi potencia!” – írja 1907-ben *A szépségről* című, a *Halálesztétika* részét képező írásában.⁴ Szövege forrásait keresve *A kékszakállú herceg vára* egyik erőteljes ihletőjét jelölhetjük meg az *Énekek énekében*. Ennek elvontsága, allegorikus jelentése – amelyet többek között Órigenész kommentárjai örökítettek át az újabb korokba – a szerelem-dal és szerelem-színpad teológiai értelmezésével kapcsolatos. Pesthy Mónika Órigenész művét értelmezve azt állítja, hogy „mikor a vőlegény a menyasszony testét dicséri, akkor valójában a lélek képességeiről, tulajdonosságairól van szó”.⁵ Veszélyt emleget, amely abban rejlik, ha testileg értjük a

drámai formában előadott epithalamiont (menyegzői dalt), ha olyan értelmezi, aki lelkileg még nem készült fel a mű misztikus mélységeinek felfogására. Balázs Béla azonban a misztikumot a teológiai összetevők helyett az ekkor már ismert⁶ freudi gondolat – a test szerepének, emlékezetének komolyabban vétele – felől hozza létre. A menyegzői dalt mint a férfi által előadandó műfajt nevezte meg Órigenész.

Freudnak nemcsak álomfejtése⁷ jelent meg a század elején, hanem *A mindennapi élet pszichopatológiája. (Az elfelejtés, elszólás, elírás, babona és tévedés)*⁸ című értekezése is. „A tulajdonnevek egyszerű elfelejtése mellett előfordul olyan elfelejtés is, amelyet elfojtás indokol” – olvashatjuk Freud e munkájában.⁹ *A kékszakállú herceg vára* a nemek pszichikai egybevetetőségét, a személyiségközi viszonyokra vonatkozó tabu kérdését is fölveti. Mit jelent az, hogy egy test, egy lélek? (Egymás ellen törhetnek a részek?) A közönség a mindennapi életből érkezik a művészi történések helyére, várt idejébe, akkor is, ha képes a zene és a látványesemények varázslatát elfogadni.

Az ajtók, a zenei kifejezésmód és a képzetek (álmok) összefüggése Balázs Béla egyéb műveiben is előfordul. Ha csak a *Hét mese* egyik, *Muzsikus mese*¹⁰ című, 1907-ben keletkezett darabjára gondolunk („olyan gyorsan történt, mint egy lázalom”): az a tökéletes dialógus, amelyben a zenei alkotó tehetség és az abszolút társ megfoghatatlan, a vágyak szintjén marad, és amely leginkább az Apollón–Artemisz viszonyhoz hasonlítható. A *Muzsikus mesében* fehér falak, bezártság (magáracskódottság), a falakon áthatoló hangzások, zenei mondatok és vágyakozás. Schumann-zongorafutamok és a rájuk felelő, szavakba nem tagolt énekhang-produkció visszhangos, kettős magányával nyílik meg ott a mesélés kapuja.

Bartóknak gondot okozott, hogy az arabok asszonyait folklóradatközlés céljából nem szólíthatta meg. Három városban, legnagyobb örömeire, felfedezte, hogy a férfiak is tudják az asszonyok énekeit.¹¹ *A kékszakállú herceg vára*, *A fából faragott királyfi* (Balázs Béla) és *A csodálatos mandarin* (Lengyel Menyhért) mint történet kiválasztása/elfogadása, akkor is, ha évekkel Európán kívüli gyűjtőútjai előtt történt, mintha azt sugallná, hogy a nők minden időben rosszul értik a férfiak énekeit.

Balázs Béla és Bartók *Kékszakállúja* nem önként és nem szívesen adja Judit kezébe ama lélekkapukulcsokat. E kapukon belül mindig több van, mint amit látnunk, értenünk lehet.

A látható, a láthatatlan

■ Balázs Béla szerint a színjáték dionüszoszi eredetű, ezért nem lehet az empirikus élet másolata.¹² A görögök színházi kultúrájának társadalomformáló ereje iránti nosztalgiával hangsúlyozta a korábban elterjedt színpadhasználat esztétikailag perspektívátlan, hagyományos merevségét. Ezt írja: „A mi színpadunk már építésénél fogva reliefszínpad: csak egy oldalról nézhető, tehát alakjainak másik oldalát, ha stílus konzekvenciát respektálnánk, látnunk sem szabadna”, illetőleg: „A mi reliefszínpadunknak az artisztikus hibánál nagyobb baja van, ez az egyoldalúság teszi illúziószínpaddá. A játék, körüljárható realitásától megfosztva képpé, távoli vízióvá lesz.”¹³

Megkockáztatunk itt egy közbevetést. „Minden jó drámának egy pantomimikusan is érthető váza van – állítja színjátékelméletében Balázs Béla –, ez teszi mikrokozmoszá, magában elég, zárt formává a színpadot. És ez a magába zárt totalitása teszi szimbolikussá.”¹⁴ A filmellenes kijelentéseket, többek között a mesterének tekintett Lukács Györgyét is, amely szerint nem hozhatja létre a jelenvalóság tényleges hatását a mozi, itt érvényteleníti, mert a megkettőzést a jelenvalóság és a másolat tapasztalatának élménye kölcsönös változást hoz létre a színjátész-szerepalakító emberi test és az arról szimultán készített és látható kép között. „A legszembetűnőbb ellentmondás a színész és a díszlet között való. Az eleven színész és a halott díszlet az igazi ember és a festett milieu, a jelenlevő színész és az ábrázolt tehát diszkvalifikálja a színpadot, melyen végbemegy... a színpadot stilizálhatom, de az eleven színész adva van” – olvasható továbbá *A színjáték elméletében*.¹⁵

A 2006–2007-es évad, Kolozsvár. Selmeczi György *A kékszakállú herceg vára* rendezésére vállalkozott Kolozsváron.

Rendezőként az egykori Nyári Színkörbe, a kolozsvári hagyományos építésű (és átépítésű) dobozszínházba Selmeczi György önálló szempárt iktat be, amikor a kulisszák közeléből indított kamerával fölveszi a színpad történéseit, és a háttérben elhelyezett filmvászonon (igaz, többnyire csak fekete-fehérben) váltakozó kameranyílásokkal csaknem folyamatosan „közvetíti”.

A kolozsvári előadáson az eleven testek (az énekeseké) jelenléte-mozgása és a képi látványuk szimultán kivetítése, a háttérre újszerű. A történés sajátosan kettőződik meg, a nézőnek nem marad ideje elunni a kétféle nyelvet és eseményt, nem tereli el a figyelmet a zenei dramaturgiáról. (A prológust mondó színész és a munkaköpenyből ragyogó emlékkasszonyokká bontakozó némaszereplők nem lesznek a vetített képsor tárgyai.)

Tegyük hozzá, amit látunk: Selmeczi György három nőt, az előadás előtt a színpadot játékra előkészítő, kiegészítő személyzetként bemutatott nőt ültet a nyitott oldalkulisszák közé; ők csukaszürke gombos munkaköpenyükben néma figurákként mindvégig jelen vannak, olvasva, kötögetve, végtelen türelemmel üldögélve székeiken, jelen vannak az előadásban – Judit lázadásakor mozdulnak meg, felsöprik az asztalról lesodort poharak cserepeit, majd ugyanazzal a földöntúli nyugalommal, mégis rituálisan a nyílt színpadon elősegítik egymás, majd Judit metamorfózisát.

Szakács Ágnes így emlékszik vissza az operára és benne az általa tervezett jelmezek megszületésére:

„A *Kékszakáll* egyike azon kevés munkámnak, amin – több általam jelmezelt darabomtól eltérően – most sem változtatnék, nem csiszolgatnék, amit nem rajzolnék át. Ő »úgy van jól, ahogy van«. És ezen nem tökéletességet értek, hanem őszinteséget, ihletettséget, valamint igaz művésztársakkal való szerencsés egymásra találást. Gondolok ez alatt a rendezőre, díszlettervezőre és a nagyon erős előadóművészekre.

A történetről dokumentálódva időben a 15. századból indultam ki, amit aztán az alkotófolyamatban saját képemre gyúrtam át, stilizáltam már csak olyan tényezők miatt is, mint az anyaghasználat: a mai anyagok, textíliák óhatatlanul maibbá tettek minden jelmezt. És ezt vállaltam.

Egy jelmezterv elkezdésekor mindig fontos információt rejt a szövegek könyv. Azt vagy követi a tervező-rendező, vagy nem. A mi esetünkben ez a követés fokozottan érvényesült. Engem a szövegek könyv végig kézen fogva vezetett a munkafolyamatban, és csak annyit tehettem, hogy alázatosan követtem. Annyira tökéletesen meg van írva az egész darab képi világa, hogy ehhez nincs nagyon mit hozzátenni. Ugyanakkor a (tetszetős) látványon túl arra figyeltem, hogy funkcionálisak legyenek a jelmezek.

Judit ruháját úgy terveztem, hogy ahogy ő nyitogatja a vár zárt ajtóit, ezáltal felfedve férje múltját, életét, jellemét, úgy ő is fokozatosan lemeztelenedik. Ahogy leveszi ruháinak egyes rétegeit, úgy vetkőzi le az egyes, immár feleslegessé vált rétegeket ő is magáról. Mindazt a modorosságot, szemérmességet, távolságtartást, »viselkedést«, melyet egy kapcsolat hajnalán viselünk egymással szemben. Az anyagok, amiket a ruhájánál használtam: brokát, taft, csipke, melyek felé mindig ellágyulok kissé; úgy érzem, igazoltan szerepelnek a ruhán egy leendő várúrnő kelméi. Színében igyekeztem a librettót követni, »csillagos fekete éjjel« ő – csak kis csalást engedve meg magamnak, ugyanis nem tudtam ellene állni egy arany brokátnak, amire saját kezűleg lila, korabeli mintát festettem – mint ahogy a múlt asszonyainál is: a *piros hajnal* piros, az *arany dél* arany, a *barna este* barna fényes volt.”¹⁶

Rendezés-forgatás: ennek fontosságát tulajdonított a rendező-karmester: Selmeczi György. A próbafolyamatokról készített (például beállító) fölvételeket is elhelyezett hivatalos honlapján.¹⁷ A célszerű színpadi mozgásra maga tanította be énekeseit. A közösségben átélt komoly események és a személyesség segítik elő a tényleges értékek befogadását Balázs Béla szerint.¹⁸ A kolozsvári előadásban a kulisszák között üldögélő, rezzenéstelen arcú nők látványa a titokélmény közösségévé alakítja a nézőtér minden egyes tagját. Ugyanakkor a színész is néz: lefele, a padló fölé, azzal párhuzamosan elhelyezett síkra: absztrakt színes formákra és háttér-vászonra; akkor háttal fordulnak a közönségnek, ilyen módon pillanatokra látványközösséggé lesz mindenki, a színpad és a nézőtér személyei is. Ezt hangsúlyozta a zártságot, limbusteret kifejező, rendkívül kifinomult világítástechnika.

A másik rendezői tett a konkrétumok erősítése volt, a metaforák színpadi kellékké, dramaturgiai elemmé alakítása. Asztal van a színpadon, székek, kerül bor is a szerelmesek együttlétéhez. Órigenész pedig mást mond, amikor a Septuaginta-beli *Énekek énekéből* válogatva idéz.¹⁹ „A király bevezetett kamrájába, örüljünk és vigadjunk benned. Neked fogom adni a titkos, rejtett, láthatatlan kincseket. Fel fogom fedni előtted, hogy megtudd, én vagyok a te urad, istened, aki neveden szólítottalak téged, Izrael Istene” (Iz 45,3). „Jobbodon a királynő áll, aranyozott ruhában, feldíszítve, felékesítve” (Zsolt 44,10).

Az aranyozott ruha, akár csak az emlékképek által megsokszorozott, szeretett nőalak itt valóban álmétkodást vált ki a nézőből. Judit öltözéke anyagában, szabásában funkcionális (nem korlátozza az énekesnőt mozgásában, rétegenként levethető), és a szándékosan gyengén megvilágított kastély a lélekbelsőitől értelemszerűen elütő jellegű. Szakács Ágnes festői, kicsit historikus hatású ruhái a fényjátékok modernségével Bartókhoz méltó kontasztban álltak. (A későbbiekben ezeket a ruhákat nem használták, a Szinetár Miklós-féle, Bánffy Miklós rendezését és az általa tervezett színpa-

di ruhákat rekonstruáló szándék, úgy tűnik, végleg lecserélte ezt a 2006-os látványvilágot.²⁰

A jelenetek építészeti és színvilága

■ Ez külön figyelmet érdemelne; itt csak a színes, fekete-fehér-szürke ellentétekre hívnám fel a figyelmet, és a filmes megoldások apadására a dráma vége felé. Kérésre a látvány felidézésében magához a tervezőhöz fordulunk. Lőrincz Gyula visszapillantása szerint a képek, a látványterv magyarázata nagy vonalakban a következő lenne:

„A terveken látható Stonehenge két alappillérén keresztül nyílik meg a hét kapu mint vetített kép. Ezekkel a képekkel igyekeztem reprezentálni azt a világot, amit a kapuk rejtenek. A kapukon túl megjelenő világ metaforái. A képek saját grafikáim, fotóim, festményeim, amelyeket az előadás témavilágának megjelenítésére készítettem.

A látványterv másik kiemelkedő elemét képezte az, hogy a színpadon történő cselekményt előben filmezték, és ez kivetítésre került a háttérben, ezzel mintegy megduplázva a látottakat. Így a tér a térben hatással kialakult két párhuzamos világ: a realitás és a kastély eltorzult belső világa.

Az egész teret egy hatalmas, matt fekete keretbe helyeztem el. Mint egy bekeretezett festmény.”²¹

Az előadókról

■ A regös: Bogdán Zsolt (1964–), a Kolozsvári Állami Magyar Színház művésze mint vendég szerepelt ezen az előadáson. Nemcsak különféle szakmai díjak birtokosa, hanem a kolozsvári közönség kedvence volt ő már akkor. A későbbi előadásokon mások vezették be a regös szövegével a közönséget az operamű világába.

Judit: Molnár Mária. A Kolozsvári Magyar Opera művésznője gazdag vokál-szimfonikus repertoárral is rendelkezik; bevallása szerint vágyott arra, hogy egyszer Juditot énekelhesse. Csomafáy Ferenc *Zenész családból származik* című, 2015-ben készült interjújában kérdezte az énekművésznőt pályájáról. A marosvásárhelyi születésű művésznő egyetemi tanulmányait a kolozsvári Gheorghe Dima Zeneakadémia ének szakán végezte, ezért telepedett át Kolozsvárra, 12 és fél éven át a Kolozsvári Román Nemzeti Opera tagja volt kóristaként; „belecsöppent egy kötelességi körben levő magányba. Egyedül kellett megbirkóznia az élet kihívásaival”. „Számomra a Selmeczi György által felvett modern operák alkalmával jelentkezett a kihívás igénye” – vallotta az énekesnő.²²

A kékszakállú herceg: Szilágyi János (1975–), a Kolozsvári Magyar Opera magánénekes két rendezésben, Selmeczi Györgyében és Szinetár Miklósében énekelte a Kékszakállú szerepét. „Különböző dolgokat kértek, mert két különböző felfogás van. [...] Nem kértek olyant a rendezők, ami erőltetett lett volna számomra” – nyilatkozta Csomafáy Ferencnek adott interjújában. (Az interjút 2019-ben kommentálta: „Én nem azt mondtam, hogy két különböző felfogás van, hanem hogy másképp álltak hozzá, mert két rendező természete-

tesen másképp áll hozzá. Amúgy szerintem mindenki másképp értelmezi a *Kékszakallút*, ami nem baj, inkább ettől olyan izgalmas és rejtélyes ez a darab.”²³) Az interjúban megjegyezte, hogy a Kékszakállú szerepét tanulás közben nemigen szerette; mire megtanulta, lett igazán fontos a számára.²⁴

Az első Kékszakállú hercegnek maga a zeneszerző adott értelmezési kulcsokat. A bemutató előadáson Budapesten Judit Haselbeck Olga (1887–1961) volt, a karmester pedig az olasz Egisto Tango (1873–1951). Kálmán Oszkár (1887–1971) énekelte a Kékszakállú herceg szerepét, ő Bartók földijének számítható (Kisszentpéter is bánsági, Temesvárhoz közeli település, akárcsak Nagyszentmiklós). – Egy fél évszázaddal később készült interjúban elmondta, hogy Bartók Béla részt vett a mű valamennyi próbáján; nem volt mindegy számára, hogyan értik maguk az előadóművészek a zenedarabot: „elmagyarázta nekünk a Kékszakállú herceg pszichikai alkatát és a figura zenei felépítését. Arról beszélt, hogy Balázs Béla szövege inkább a lelki emóciókat hangsúlyozza, mint a drámai cselekvést, és ehhez igazodik a zenei mondanivaló is.”²⁵

A kolozsvári előadás fegyelmezettségével, végtelen pontosságával, érzelmi ellentéteivel ért el megvalósulásakor rendkívüli hatást, felidézésekor ama kalokagathia emléke által kiváltott fájdalmas nosztalgiaemóciókat.

Zene, kép, elvont történet együttes hatása

■ Egyetérthetünk Patrice Pavis-val, hogy ma az opera és a színház kapcsolata erősebb, mint valaha; kölcsönösen fedezik fel egymást, és ámulnak egymás megvalósításain. Alakulásuk története ugyan különböző, de főleg a rendezés kérdéseiben erősen hatnak egymásra.²⁶ Nem erőltethetünk egyetlen megfejtést, jelentést – az opera összetettsége jó értelemben vett provokáció; érzelmek, emlékek, szerzett és ösztöntudás együttese adja a gyakran megismételhetetlen összhatást, az egyszerűség élményét.

A *kékszakállú herceg vára* prologusát Bogdán Zsolt, a Kolozsvári Állami Magyar Színház művésze mondta el, az első titokzatosság felé irányítva az előadás közönségét. A nagyzenekar eleven játéka a karzatról látható volt, a vonósokon kívül Bartók által igényelt mintegy húszféle hangszer, ezen belül három klarinét, négy fagott (közte két kontrafagott), négy vadászkürt, négy trombita, négy harsona hozta létre a zenemű hangszeres zenei összetevőjét. A rejtett női kar, vagyis a láthatatlan, megelevenedő matériaként megnyilvánuló csoportos szereplő pontosan, hatásosan szólalt meg. („Jaj, a várad felsóhajtott – hallottuk Judit szavait mintegy színház a színházban megoldásban.)

Hogy az Egisto Tango által képviselt értelmezéssel (tempók, frazírozás, az opera mint egész felfogása) Bartók Béla egyetértett, tudható volt az ősbemutató előtt, mégpedig a *Magyar Színpadban* közreadott, a zeneszerző vallomásait is tartalmazó beharangozóból.²⁷ Tudom, tetszett volna neki Kékszakállú 2006. november 18-i, kolozsvári bemutatója is.

■ JEGYZETEK

1. Lásd *Megmutatják a zene belső drámáját*. <https://boon.hu/kultura/helyi-kultura/megmutatjak-a-zene-belső-dramáját-3820284>.

2. Szöveg: Balázs Béla, zene: Bartók Béla. Globus Nyomda Bp.

3. *Bartók Béla összegyűjtött írásai*. I. Közreadja Szöllösi András. Zeneműkiadó, Bp., 1967. 681.

4. Balázs Béla: *Halálesztétika*. In: Uő: *Halálos tavasz*. Helikon, Bp. 1974. 328.
5. Pesty Mónika: *Bevezetés*. In: Órigenész: *Kommentár az Énekek énekéhez*. Atlantisz, Bp., 1993. 22.
6. Sigmund Freud *Pszichoanalízise* (Ferenczi Sándor fordításában) 1910-ben jelent meg magyarul, de német nyelven ezelőtt is olvasható volt.
7. Sigmund Freud: *Zur Psychopathologie des Alltagslebens. Über Vergessen, Versprechen, Vergreifen, Aberglaube und Irrtum*. Berlin, 1904. Magyarul először 1912-ben jelent meg Ferenczi Sándor fordításában, majd a Sigmund Freud összegyűjtött művei II. kötetében 1932-ben (Takács Mária fordításában), a *mindennapi élet pszichopathológiája* címmel (Internationaler Psychoanalytischer Verlag – Somló Béla, Wien–Bp.).
8. Lásd az 5. jegyzetet.
9. Sigmund Freud: *A mindennapi élet pszichopathológiája*. 12.
10. Balázs Béla: *Muzsikusi mese*. In: Uő: *Hét mese*. Kner, Gyoma, 1918.
11. Szegő Júlia: *Bartók Béla, a népdalkutató*. Állami Irodalmi és Művészeti Kiadó, Buk., 1956. 148.
12. Balázs Béla: *Színházelmélet*. Bécs, 1923. 23.
13. Uo. 11.
14. Lásd *Magyar Színház történet*. II. 1873–1920. Szerk. Gajdó Tamás. Magyar Könyvklub – Országos Színház-történeti Múzeum és Intézet, Bp., 2001. <http://mek.niif.hu/02000/02065/html/2kotet/100.html>
15. Balázs Béla: *Színházelmélet*. 14–15.
16. Itt szeretném megköszönni Szakács Ágnes szíves közlését, érdembeli hozzájárulását az előadás utólagos értelmezéséhez.
17. Lásd <https://selmeczi.hu/operarendezo>.
18. „Csak barátságban és szerelemben, egyes személyes viszonyokban tudjuk keresztültörni az elembertelenedésnek ezt a szörnyű kérégt. Az ünnepi gyülekezet az egyetlen állapota az embereknek, ahol nem egyéni viszonyban és mégis emberi vonatkozásban vannak társaikkal. És a komoly színjáték gyülekezetében.” Balázs Béla: *Színházelmélet*. 6.
19. „Nagy dolgokat vittem végbe, palotákat építettem és szőlőket ültettem magamnak. Kerteket és ligeteket építettem” (Préd 4,5); „szereztem magamnak énekeseket és énekesnőket az emberek fiainak megörvendtetésére, és férfi és női pohárnokokot” (Préd. 2,8); „és látta Sába királynője Salamon nagy bölcsességét és a palotát, melyet épített, asztalán az ételeket, azt, ahogy tisztviselői ott ültek, szolgálói pedig felszolgálták, és Salamon öltözködését és pohárnokait, és az égő áldozatot, melyet templomban bemutatott az úrnak és elámult a királynő” (1Kír 4-5).
20. A Bánffy Miklós-évfordulóhoz köthető rekonstrukciós lendületben változatlan szereposztással (a regős kivételével, azt Viola Gábor alakította) a Kolozsvári Magyar Operában 2013-ban adták a Szinétár Miklós-féle, Bánffy Miklós nyomán haladó rendezésben az operát. Selmeczi György vezényelte.
21. Itt köszönöm meg Lőrincz Gyula segítségét a bemutató látványtechnikai koncepciójának felidőzésében.
22. Csomafáy Ferenc: *Zenész családból származik*. <http://www.erdon.ro/zenesz-csaladbol-szarmazik/2865144> Az interjú szerint a következő operákban énekelt Molnár Mária szóló szerepet: G. Bizet: *Carmen* – Mercedes; P. I. Csajkovszkij: *Anyegin* – Larina; G. Donizetti: *Lammermoori Lucia* – Alisa; Erkel Ferenc: *Bánk bán* – Gert-rúd; Erkel Ferenc: *Dózsa György* – *Lantos*; Huszka Jenő: *Lili bárónő* – Lili; Kálmán Imre: *Marica grófnő* – Lidi; J. Strauss: *A denevér* – Orlovsky; Vajda János: *Leonce és Léna* – Nevelőnő; G. Verdi: *Nabucco* – Fenena; G. Verdi: *Álarcosbál* – Ulrica. Őszintén sajnálom, hogy a ma főleg a vokál-szimfonikus művek megszólaltatására koncentráló énekművésznővel nem sikerült a Bartók-műről való beszélgetés céljából találkoznom.
23. Itt köszönöm meg Szilágyi János énekművész hozzászólását.
24. Csomafáy Ferenc: *Mindig felcsendül a taps, ha Szilágyi János megjelenik a Kolozsvári Magyar Opera színpadán*. 2017.03.13 11:19 <http://www.erdon.ro/szilagyijanos-operaenekes/3408510>. Az interjú 2017-ben készült. Szilágyi János további operaszerepei közül megemlítnék néhányat: Puccini: *Bohémélet* – Colline. *Pillangókisasszony* – Bonzo; *Tosca* – Angelotti; *Gianni Schicchi* – Betto, Simone; Mozart: *A varázsfuvola* – Sarastro, Öreg pap; Beethoven: *Fidelio* – Rocco; Rossini: *A sevillai borbély* – Don Basilio; Donizetti: *Lammermoori Lucia* – Raimondo; Verdi: *Rigoletto* – Sparafucile; Verdi: *Traviata* – Grenvil doktor; *Falstaff* – Pistola; G. Verdi: *Nabucco* – Baál papja, *Simon Boccanegra* – Fiesco; Bartók: *A kékszakállú herceg vára* – Kékszakállú herceg; Erkel: *Hunyadi László* – Cillei Ulrik, *Bánk bán* – Biberach, *Dózsa György* – Király, *István király* – Péter, *Báthory Mária* – Könyves Kálmán király.
25. Ádám Tünde: *Kálmán Oszkár emlékére*. Opera/világ. 2011. szeptember 19. <http://operavilag.net/in-memoriam/kalman-oszkar-emlekere>. Ádám Tünde a *Muzsika* 1968. júliusi számában megjelent, Gách Marianne által készített Kálmán Oszkár-interjúból idéz.
26. Patrice Pavis: *Opéra (et théâtre)*. In: Uő: *Dictionnaire du théâtre*. Armand Colin, Paris, 2002. 234.
27. *Magyar Színpad*. 1917. május 13. Idézi Burda Zita – Kis Domokos Dániel: *Bartók a színpadon*. Osiris, Bp., 2006. 10.