

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
INSTITUTO DE ARTES
BACHARELADO EM CANTO

CAROLINA JANSON CASTRO

A KÉKSZAKÁLLÚ HERCEG VÁRA (“O CASTELO DO DUQUE BARBA AZUL”) de BELA BARTOK: POSSÍVEIS INTERPRETAÇÕES PARA O SIGNIFICADO DA SIMBOLOGIA PRESENTE NA OBRA. O ESPAÇO FÍSICO E AS PERSONAGENS COMO METÁFORAS SIMBOLISTAS.

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
INSTITUTO DE ARTES
BACHARELADO EM CANTO

CAROLINA JANSON CASTRO

A KÉKSZAKÁLLÚ HERCEG VÁRA (“O CASTELO DO DUQUE BARBA AZUL”) de BELA BARTOK: POSSÍVEIS INTERPRETAÇÕES PARA O SIGNIFICADO DA SIMBOLOGIA PRESENTE NA OBRA. O ESPAÇO FÍSICO E AS PERSONAGENS COMO METÁFORAS SIMBOLISTAS.

Trabalho de Conclusão de Curso.
Orientação: Prof. Dr. Abel Rocha.

SÃO PAULO
2016

RESUMO

O presente trabalho oferece uma análise dos elementos simbólicos contidos no libreto da ópera *A kékszakállú herceg vára* (“O Castelo do Duque Barba Azul”), tendo como principais fontes para tal duas obras: *Musical Symbolism in the operas of Debussy and Bartók*: de Elliott Antokoletz, e *Inside Bluebeard's Castle, de Carl Leafstedt*. É traçado um paralelo entre os pontos de vista dos dois autores, ressaltando as congruências e diferenças apresentadas entre seus pensamentos e minhas próprias conclusões acerca das informações comparadas; Num primeiro momento, apresenta questões sobre o prólogo escrito para a obra, literária, que não foi musicado por Bartok; apresenta discussão sobre os símbolos, ou conjunto de símbolos, presentes na ópera; discorre a respeito das possíveis inspirações para os personagens e apresenta um possível significado geral para a obra.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	5
Capítulo 1: O CASTELO.....	8
Capítulo 2: O PRÓLOGO DO BARDO.....	10
Capítulo 3: AS SETE PORTAS.....	14
3.1. PORTAS 1 E 2.....	14
3.2. PORTAS 3, 4 E 5.....	15
3.3. PORTAS 6 E 7.....	16
3.4. O POSICIONAMENTO DAS PORTAS, A ILUMINAÇÃO E OS PADRÕES CÍCLICOS.....	21
3.4.1. AS CORES NA ILUMINAÇÃO.....	21
3.4.2. A ORDEM DAS PORTAS.....	23
Capítulo 4: SANGUE.....	26
Capítulo 5: JUDITH E BARBA AZUL.....	28
5.1. POR QUE O BARBA AZUL?.....	28
5.2. JUDITH.....	39
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	45
BIBLIOGRAFIA.....	48

INTRODUÇÃO

O tema a ser desenvolvido neste projeto consiste em uma análise das possíveis interpretações para o significado da simbologia presente na obra *A kékszakállú herceg vára* (“O Castelo do Duque Barba Azul”), concebida pelo compositor húngaro Béla Bartók em 1911, sobre libreto do também húngaro Béla Balázs, baseado por sua vez no conto-de-fadas francês *La Barbe bleue* (“O Barba Azul”), de Charles Perrault.

Por “simbologia constante na obra” refiro-me a possíveis interpretações do que representam os elementos da ópera, tais como: o narrador, o Castelo, suas portas, o conteúdo de cada uma delas, a relação entre os recém-casados Judith e Barba Azul, suas respectivas características pessoais, o sangue que permeia a trama.

Seriam esse espaço físico e essas personagens uma alegoria representativa de elementos da realidade? Se sim, que elementos seriam esses? Seriam fatos históricos? Fatos da vida pessoal do poeta e/ou do compositor? Constatações das relações de gênero na época estabelecidas? Ou constatações de uma mudança ocorrendo nessas relações?

Durante meu aprendizado no ensino superior, tive oportunidade de ter contato com diversas óperas, mas poucas delas com elementos cujo significado não poderia ser desvendado, ao menos parcialmente, à primeira vista. Ao descobrir *A kékszakállú herceg vára*, senti-me intrigada com a obscuridade da temática e da atmosfera sugerida pela música, e, desde então, desejei buscar um maior conhecimento a respeito da obra e seu significado. Mesmo contando com a valiosa ferramenta da internet, não consegui obter as respostas que procurava. O desconhecimento continuou a me perturbar e, sabendo que seria necessária uma pesquisa mais sistemática e aprofundada para descobrir novos fatos a respeito do assunto e que um trabalho de conclusão de curso deveria ser realizado como parte da graduação, percebi de imediato a conveniência de fazer desse meu tema de pesquisa. Acredito ser este um trabalho de importância àqueles que futuramente desejem possuir tais informações sobre a ópera com facilidade, uma vez que surgiu de minha própria dificuldade de obtenção de informações sobre o tema (escassa em língua inglesa e, aparentemente, inexistente em língua portuguesa). Até onde minha pesquisa pôde alcançar, não há material escrito em língua portuguesa a respeito do tema. Por essa razão, a bibliografia consultada para o desenvolvimento do trabalho se encontra toda em língua inglesa (com exceção do texto integral da fábula de Perrault, que pude encontrar traduzida para o português). Todas as traduções do material em inglês foram feitas por mim para a língua portuguesa, e podem ser encontradas em seu idioma original no final do trabalho. Quanto às citações de trechos do libreto, baseei-me na tradução para língua inglesa realizada pela editora Boosey & Hawkes em 1952.

Mesmo em inglês, a bibliografia a respeito do *Castelo do Duque Barba Azul* é escassa. Por essa razão, pude ter acesso a dois livros que tratam do tema e que são a base predominante do meu trabalho (houve um terceiro livro que adquiri, e que é citado por ambos os autores como referência sobre a temática. Para minha frustração, o livro contém apenas três parágrafos a respeito do duque e sua história, logo na sua introdução, e que resumem superficialmente a questão, não me valendo nenhuma utilidade.) Ao longo do texto, traço um paralelo entre as obras, citando trechos de ambos os autores pertinentes a cada tópico a ser analisado e verificando consonâncias e divergências entre seus pontos de vista. Em seguida, aponto minhas próprias conclusões.

Optei pela divisão dos capítulos de modo a analisar um elemento ou conjunto de elementos simbólicos de cada vez e de forma que pudesse haver uma adição sequencial de informações, ou seja, que houvesse uma sequência de composição de informações que servisse de base para a compreensão de outras mais complexas que estivessem por vir, especialmente no último capítulo, acerca de Judith e Barba Azul. Ao mesmo tempo, no entanto, formulei os capítulos

de forma que os mesmos possam ser consultados de forma independente sem que haja grandes prejuízos ao entendimento de algo que estivesse subordinado à explicação contida em outro tópico (certamente, cada ponto é desenvolvido com mais especificidade e profundidade no tópico a ele destinado; mas pode-se obter uma noção geral independente em cada capítulo). Assim, iniciei pela análise da simbologia do Castelo, que não oferecia tantos desafios por se encontrar bastante clara e congruente em todas as fontes consultadas. Em seguida, optei pela ordem de aparecimento na ópera, seguindo para o enigmático Prólogo do Bardo. Dali, verifiquei ser necessário outro tipo de divisão, que impedisse que elementos inanimados, ações e personalidades se embolassem. Assim, em vez de uma análise de cenas, ou seja, de um período de tempo linear, optei por analisar as portas do castelo independentemente, na medida do possível, da análise das personagens e outros elementos em cada momento de abertura, limitando-me ao seu conteúdo estrito e, em um segundo momento, ao que seu conjunto e disposição poderiam representar. Considerei que o sangue, elemento que aparece diversas vezes na obra, mereceria um capítulo próprio, uma vez que não é um elemento característico de uma porta ou conjunto de portas da forma como estabeleci, e sim um componente independente com significado próprio. Enfim, restou o item mais elaborado: a simbologia por trás dos personagens Judith e Barba Azul. Para desenvolver tal ponto, seria necessário que os outros símbolos, pelos quais o duque e sua nova esposa percorrem e com que se deparam, estivessem já esclarecidos, de forma a justificar suas ações e reações frente aos mesmos.

Capítulo 1: O CASTELO

O símbolo cujo significado é acordado mais unanimemente entre as fontes consultadas é o Castelo. Acredito que isso se deva ao fato do próprio Béla Balázs ter em determinado momento revelado, ao menos em parte, seu significado:

“Em uma inusitada introdução à peça do Barba Azul datada de por volta de 1915, Balázs parcialmente explicou o significado por trás de símbolos como este: “O castelo de Barba Azul não é um castelo realista feito de pedra. O castelo é a sua alma. É solitário, escuro e reservado: o castelo de portas trancadas... Dentro desse castelo, dentro de sua própria alma, Barba Azul admite sua amada. E o castelo (o palco) estremece, chora e sangra. Quando a mulher o adentra, adentra um ser vivo.” (LEAFSTEDT, 2005, p. 36)ⁱ

Como se pode observar, o autor do texto explicita ser o castelo a alma do duque Barba Azul, o seu interior. O castelo é uma metáfora para o interior de Barba Azul.

Visto que se trata do título da obra (“O *Castelo* do Duque Barba Azul) em uma época cujos títulos eram atribuídos, em geral, à personagem ou elemento principal e tendo em vista que o castelo figurava na lista original de personagens da primeira versão publicada da peça, arrisco-me a dizer que o Castelo é a personagem principal da ópera. Tudo se passa dentro do Castelo e, também, gira em torno dele:

“A ópera de Bartók reduz a história ao conflito essencial entre Barba Azul e sua nova esposa, Judith. Todo detalhe externo é removido. [...] Não há troca de cenas na ópera, e nenhuma trama secundária se desenvolve. [...] A única ação consiste em Judith abrindo as portas e discutindo seus conteúdos e significados com Barba Azul. [...] O verdadeiro drama nessa peça é interno, não externo.” (LEAFSTEDT, 2005, p. 53-54)ⁱⁱ

E ainda:

“Condizendo com seu papel central na concepção de Balázs, o castelo foi incluído na lista de *dramatis personae* na primeira versão publicada da peça, logo depois dos nomes de Judith e Barba Azul, como se, também, fosse um participante no drama” (LEAFSTEDT, 2005, p. 36)ⁱⁱⁱ

Outro aspecto que reforça tal teoria é a atribuição de qualidades humanas ao Castelo (um tipo de animismo notado também, por exemplo, na obra naturalista brasileira “O Cortiço”, de Aluísio Azevedo, publicada em 1890. Apesar de pertencerem a diferentes correntes estéticas e serem frutos de culturas e realidades completamente alheias, em ambos os casos há a personificação de um local/estrutura que “ganha vida” como o próprio papel-título), que suspira, sangra, chora:

“O diálogo entre Judith e Barba Azul frequentemente faz alusão às qualidades humanas do castelo. Quando a mão de Judith esbarra contra as paredes molhadas do castelo no início, ela comenta, “O castelo está chorando”. Seguindo sua declaração de amor na cena da segunda porta, Barba Azul fala como se o próprio castelo estivesse vivo e respondendo a ela:
As fundações do meu castelo escuro estremeçam
Do interior de suas rochas sombrias, arrepios de prazer.
Judith, Judith. – Frio e doce
Sangue flui de feridas abertas.” (LEAFSTEDT, 2005, p. 36)^{iv}

Capítulo 2: O PRÓLOGO DO BARDO

O texto original escrito por Balázs é composto por um prólogo recitado por um bardo e um ato único. Embora a maioria das montagens da ópera exclua tal prólogo, que não foi musicado por Bartók, o próprio compositor o considerava parte da obra, incluindo-o na partitura da ópera e indicando em que momento da fala do Bardo a música deveria se iniciar.

Das fontes por mim consultadas, a única que faz referência ao prólogo recitado pelo Bardo é o livro de Carl Leafstedt. Talvez por não se tratar de um trecho musicado, sua importância tenha sido ignorada por outros autores, que o deixaram de lado. Ou, talvez, seja uma passagem cujo significado não fica claro mesmo para quem se aprofundou no tema.

Apesar de dedicar o espaço equivalente a quatro páginas para desenvolver conjecturas a respeito do Bardo e seu prólogo, Leafstedt não oferece conclusões definitivas ou tão bem delineadas como eu gostaria de encontrar. No entanto, oferece algumas pistas:

“Prólogos são raramente encontrados na casa de ópera, onde a tarefa de preparar a audiência para o iminente drama recai, tradicionalmente, para a abertura. No teatro falado, no entanto, a ideia de introduzir formalmente uma peça tem florescido desde que a forma de arte surgiu. [...] A dimensão e intenção de prólogos como esse podem variar, mas em todos os casos fazem mais que meramente narrar informação: Eles também servem para intensificar o interesse da audiência na situação dramática que está por vir.

O poder dramático da abertura do Castelo do Barba Azul se baseia em parte pela novidade – para o público de ópera – de ser endereçado diretamente por um narrador. Isso é inusitado, e um sinal da originalidade da concepção de Bartók e Balázs, de que o Bardo fala em vez de cantar. [...] O uso de um narrador por Bartók em um contexto puramente operístico parece não ter precedentes.” (LEAFSTEDT, 2005, p. 86-87)^v

Aqui, Leafstedt procura a origem de um tipo de introdução semelhante na literatura dramática e, após citar algumas situações pontuais de óperas que apresentam falas recitadas, conclui que o tipo proposto por Bartók e Balázs não possuía precedentes: O Bardo entra em cena, introduz a ópera e desaparece silenciosamente na escuridão para não voltar mais. O fato de se tratar de uma situação inédita no mundo operístico exclui recursos de comparação com outras obras semelhantes. Outra citação de Leafstedt nos permite concluir como Balázs enxergava o poema, e como algumas produções da ópera o excluem sumariamente das performances:

“Em uma curiosa antecipação da prática performática posterior, na qual o prólogo é frequentemente omitido em performances encenadas da ópera de Bartók, Balázs evidentemente sentia o prólogo como sendo um poema por si só independente, e consistentemente afirmava seu status semi-autônomo em diversos momentos de sua carreira.” (LEAFSTEDT, 2005, p. 22-23)^{vi}

Leafstedt prossegue em sua investigação a respeito do assunto, explicitando que a palavra húngara que significa “bardo”, *regős*, é a mesma utilizada para discernir um tipo específico de canção folclórica húngara, causando ambiguidade:

“O fato do narrador ser identificado como um bardo vincula o prólogo mais profundamente com a música subsequente. A palavra húngara *regős*, traduzida igualmente como “menestrel” ou “bardo”, também conota um tipo específico de canção folclórica húngara. Uma “canção de *regős*” é uma variedade de canções de solstício de inverno a que Bartók, Kodály e outros dos primeiros etnomusicologistas eram familiares através de suas pesquisas. [...] No tempo de Bartók, acreditava-se que essas canções estavam a figurar entre os tipos mais antigos de canção húngara.” (LEAFSTEDT, 2005, p. 87)^{vii}

Tal fato nos remete ao contexto de criação da obra e à ambição dos jovens artistas húngaros da época de criar um estilo nacional próprio e distinto, baseado nas próprias raízes da cultura local.

Outra questão ressalta a ambiguidade acerca da personagem. Trata-se de um contador de histórias profissional, um menestrel, que inicia sua narração com uma frase que remete aos contos de fadas. Tais tradições pouquíssimo possuem em comum:

“A imagem que a palavra *regős* evoca, de um menestrel cantando suas canções para o povo, é reforçada pela primeira estrofe do Bardo, em que a familiar fórmula de abertura de contos de fadas húngaros é invocada: “*Hol volt, hol nem: kint-e vagy bent?*”, diz o Bardo na terceira linha, suas palavras brincando com o equivalente húngaro de “era uma vez”. Estritamente falando, muito dessa figura é inerentemente contraditório. Nem as canções de *regős*, nem o repertório húngaro de menestrais ancestrais, devemos apontar, têm uma forte conexão com contos de fadas. Usando licença criativa, Balázs simplesmente re-imaginou a figura do *regős* para que coubesse em um novo contexto. [...] Dada a natureza simbólica do drama de Barba Azul, no qual o significado de frases e gestos nunca está claro, pode-se suspeitar que Balázs saboreou a polifonia inerente no nome *regős*” (LEAFSTEDT, 2005, p. 87-88)^{viii}

Entre conjecturas a respeito da natureza da personagem do Bardo, as conclusões que Leafstedt alcança após concluir se tratar de uma figura ambígua, talvez até incoerente, não fosse a consideração de uma “licença poética” de Balázs, são as de que tal narrador é um facilitador da transição da realidade externa para a interna, que busca chamar a atenção do público para as características simbólicas e metafóricas da obra:

“Falando em frases rimadas, o Bardo, ou *regős*, como esse narrador é identificado na partitura, convida a audiência a pensar sobre a natureza metafórica do drama iminente. “O que ela significa?”, somos questionados. “Onde é o palco: Do lado de dentro ou de fora/ Senhoras e senhores?”. Perguntas retóricas como essas, propostas por uma figura dada a tão densamente ambíguas – e quase intraduzíveis – expressões como “A cortina de suas pálpebras é levantada”, imprimem sobre a audiência uma consciência de que nessa ópera implicações maiores estão por trás das ações dos personagens e diálogos. Somos encorajados a escutar atentamente e nos maravilhar com o conto legendário de Barba Azul e suas esposas.” (LEAFSTEDT, 2005, p. 86)^{ix}

E ainda:

“Tendo em mente o mais profundo significado de todas as ações nessa ópera, nós também percebemos que Bartók se utiliza do Bardo para facilitar a transição da realidade externa (palco, platéia, teatro) para a realidade interna (o palco como a representação da alma de Barba Azul).” (LEAFSTEDT, 2005, p. 88)^x

Sendo assim, a conclusão que posso sintetizar da abordagem encontrada a respeito do Bardo e seu prólogo é a de que se trata de uma personagem de uma época há muito passada, o que conecta a ópera moderna à ancestral tradição folclórica húngara, árdua e sistematicamente pesquisada por Bartók, inserido no movimento nacionalista do século XX. Esse contador de histórias aparentemente fora de contexto busca, através de uma enigmática introdução, auxiliar lentamente a imersão do público na atmosfera interna do espetáculo, bem como alertá-lo e fazê-lo se questionar a respeito de seu conteúdo simbólico. No entanto, pelo que pude compreender pela prática histórica e contexto de concepção da obra, ópera e poema têm sido compreendidos como relativamente independentes. O que me pareceu bastante incompreensível a princípio: o prólogo ter sido utilizado pelo próprio autor como poema independente é uma situação, mas o inverso não parece aplicável; o próprio Bartók indica na partitura o momento exato dos acontecimentos (abertura das cortinas, início da música...) durante o desenrolar do prólogo por escrito na partitura, integrando-o como parte indissociável do trabalho.

Após alguma reflexão e insatisfação com os resultados obtidos, aprofundi um pouco minha pesquisa utilizando material obtido na internet. Deparei-me com um trecho de um seminário da professora doutora Damjana Bratuž, pianista e pesquisadora, doutora pela Indiana University e professora aposentada da University of Western Ontario e autora de “*The Folk*

Element in the Piano Music of Béla Bartók” (EUA: Indiana University, 1966, 215 p.), intitulado “Transgressão sem limites: Sobre o ausente, ou mal-traduzido, Prólogo do Bardo em O Castelo do Barba Azul, de Béla Bartók”. Nele, Bratuž expõe a respeito da frequente omissão do prólogo tanto em performances como em gravações no mundo ocidental, bem como sobre a tradução do poema húngaro para a língua inglesa. Segundo ela, tanto a omissão quanto a má tradução são igualmente prejudiciais, dada a importância do prólogo, que é onde desejo chegar:

“O Prólogo serve como uma entrada para a obra, é uma porta que precede as sete portas fatídicas da ópera. Não apenas a dimensão poética e mítica do prólogo entrega de uma forma condensada a importância de toda a fábula musical, mas sua estrutura, a construção silábica, a sucessão rítmica das vogais longas e curtas, a construção em articulação *parlando-rubato* das palavras húngaras, criam uma antecipação da inovadora contribuição rítmica e expressiva de Bartók.”^{xi}

Ela prossegue defendendo que a tradução das palavras para o inglês jamais representam a “membrana filtradora que conecta, estrutural e poeticamente, o prólogo à ópera”, e segue ilustrando as consequências artísticas da conexão e desconexão, da erradicação do significado do prólogo.

De certa forma, as palavras da pesquisadora ecoam as de Leafstedt, porém de maneira mais assertiva e afirmativa, direta. O prólogo é a introdução, a porta de entrada, o limiar entre o mundo físico e o mundo psíquico, entre a realidade e o mundo ficcional.

Não acredito, portanto, que o Bardo seja exatamente um terceiro (ou quarto, se considerarmos o Castelo como um personagem) personagem participante da trama. Sua identidade pessoal, sua individualidade, não me parece importante, apenas suas características genéricas: como bardo, ele nos introduz a história, e não participa dela. Ele vem de antemão nos preparar para a imersão no mundo psíquico, na ópera de fato. E digno de nota é o fato do *regős* ser o único elemento não musical que nos liga à tradição folclórica húngara. Talvez tenha sido uma forma que Balázs encontrou de conectar, de inserir o conto-de-fadas francês cuja temática lhe interessou ao nacionalismo em que ele e seus conterrâneos contemporâneos estavam inseridos.

Capítulo 3: AS SETE PORTAS

Optei pelo agrupamento das portas em três setores: Portas 1 e 2, Portas 3, 4 e 5, e, por fim, Portas 6 e 7, em virtude das características que as portas desses três grupos distintos têm em comum. Descreverei objetivamente os conteúdos das portas, apontando seus possíveis significados. Postergarei a análise de ações e reações das personagens frente às portas para um próximo e mais trabalhoso momento, de conjecturas a respeito de suas características pessoais.

3.1. PORTAS 1 E 2

As portas 1 e 2 contém, respectivamente, a câmara de tortura e o arsenal de armas de Barba Azul. As conclusões a que pude chegar advém de inferências que fiz a partir da leitura de alguns trechos. Os autores consultados não oferecem um tópico específico e claro com as respostas que procurei. Apenas um deles cita, de passagem, considerações que pude aproveitar. No entanto, acredito que as constatações tenham sido satisfatórias, embora um tanto curtas.

Essas duas primeiras portas guardam objetos que, no senso comum, seriam assustadores, símbolos de violência, de opressão: “Algemas, adagas, mesas de tortura e pinças, ferros de marcar” e “Pilhas de armamentos e armaduras cruéis, incontáveis, amedrontadoras armas de batalha”, como Judith descreve; o público não pode contemplar diretamente o conteúdo das portas, apenas visualiza o feixe de luz colorida que emana de cada uma delas (mais à frente dedicarei um tópico exclusivo para as cores escolhidas pelo libretista para representar o conteúdo de cada porta.)

Além dos objetos encontrados, Judith também percebe a presença de sangue, tanto na primeira quanto na segunda porta: “Veja, as paredes de seu castelo estão manchadas de sangue! Veja, as paredes estão sangrando... Sangrando... Sangrando...” e “Sangue sobre todas lanças e adagas! Vossas armas de batalha estão sujas de sangue!”. Também pretendo dedicar um breve tópico apenas para conjecturas a respeito do sangue, presente nas primeiras cinco portas do castelo. Segue a citação cujo conteúdo possibilitou tirar as minhas conclusões:

“Barba Azul precisava de Judith como uma figura benevolente que poderia tanto ver seus sofrimentos e defeitos como suas forças, e, através de sua própria empatia e compreensão, ajudá-lo a desenvolver compaixão e empatia por aquelas partes dele que o aterrorizavam. Esse processo também viria a ocasionar ajuda a ele para lembrar e explorar a jornada de vida que o levou a acumular seus tesouros, suas armas, e criar o sofrimento que ele possa ter imposto a si mesmo ou aos outros.”
(ANTOKOLETZ, 2004, cap. 3, p. 36)^{xiii}

Através do trecho, que busca mais identificar o papel de Judith na trama e seu relacionamento com Barba Azul que revelar o conteúdo dos outros símbolos, posso concluir que as duas primeiras portas se enquadram nos aspectos que Barba Azul, ao menos em parte, temia ou se envergonhava, de si mesmo (ou que temia serem julgados por Judith). Lá se acumulam os meios, poderosos e cruéis, que o duque utilizou para angariar suas riquezas e conquistar o seu poder. Lá estão seus mecanismos de conquista, utilizados durante a vida para obter sua grandeza e seus tesouros. São aspectos que revelam características desagradáveis de Barba Azul, especialmente a câmara de tortura (talvez o empreendimento de violência em uma guerra seja mais socialmente aceito, embora também causador de temor e repulsa). São símbolos das batalhas travadas, dos meios empregados para obtenção do que o duque desejava. São artefatos usados para sua defesa, para o ataque, para castigar e para punir. São meios de *poder*. E o poder pode ser tanto temido quanto admirado (“Tu és muito forte e poderoso. Oh, mas também cruel, Barba Azul!”). Mas aqui se apresentam apenas os meios

para obtenção de poder, que nem sempre se mostram aprazíveis ou dignos de orgulho. Muitas vezes podem se tratar de caminhos tortuosos, violentos, injustificáveis. Violentos tanto aos pressupostos inimigos ou agressores de Barba Azul quanto ao próprio duque, que leva gravadas dentro de si as memórias de suas dolorosas e exaustivas lutas, das barbáries que precisou (ou optou por) cometer para conquistar e manter suas posses e domínios.

3.2. PORTAS 3, 4 E 5

As portas de números 3, 4 e 5 encerram, respectivamente, o tesouro, o jardim secreto e o reino de Barba Azul. Seriam, a princípio, portas contendo aspectos positivos a respeito do duque, como pode ser visto em trechos do próprio libreto (os dois primeiros proferidos por Judith, o último por Barba Azul): “Montanhas de ouro! Gemas fabulosas! Moedas cintilantes e diamantes resplandecentes, rubis reluzentes e pérolas que brilham. Trajes de arminho, coroas de glória!”, “Ah! Que flores adoráveis! Doce, fragrante jardim, escondido entre rochas e seixos! Ah, flores delicadas! Lírios gigantes, altos como homens! Frescas e sedosas, rosas extraordinárias, cravos vermelhos cintilando sob a luz! Nunca vi tamanha beleza” e “Agora contemplai meu vasto reino. Observai ao longe o horizonte. Não é um nobre país? Prados sedosos, florestas de veludo, riachos tranquilos de meandros prateados. Elevadas montanhas azuis e nebulosas!”

Seguindo a mesma linha de raciocínio empregada para a análise das duas primeiras portas, posso concluir que, nesse momento, são revelados símbolos da grandeza de Barba Azul, das riquezas acumuladas durante sua jornada, suas *boas qualidades*, das quais ele pode se orgulhar e não reluta em demonstrar (“Por que vacilas? Abra depressa!” – diz o duque a sua esposa, após entregar de uma só vez as três chaves que abrem as “portas positivas”. Ele não hesita, e sim apressa Judith para abrir as portas e revelar seus conteúdos) Aqui, podemos ver todas as maravilhas que o duque pôde conquistar e manter através dos meios já expostos nas duas primeiras portas.

“Barba Azul se torna mais assertivo quando entrega a Judith as chaves para as três portas centrais (3-5), uma atitude que contrasta com aquela mais reticente que ele exibe quando ela abre as duas primeiras e as duas últimas portas. [...] No design de arco geral da ópera, “as três portas centrais revelam aspectos mais positivos da alma humana: Nesses casos, é Barba Azul que urge para que Judith as destranque. A luz que elas revelam é mais forte [...]” (ANTOKOLETZ, 2004, cap. 10, p. 1-2)^{xiii}

No entanto, mesmo as belezas e os tesouros de Barba Azul encontram-se repletos de sangue: “Todas as suas pedras preciosas estão cobertas de sangue!”, “Suas rosas brancas estão coradas com manchas de sangue. Todo o solo em volta está ensopado de sangue!” e “Uma nuvem ao longe lança sombras vermelho-sangue. O que essas nuvens severas pressagiam?” Relembro que, no tópico a respeito do sangue, exporei algumas das hipóteses sobre o que ele representa.

3.3. PORTAS 6 E 7

As portas de números 6 e 7 encerram, respectivamente, o lago de lágrimas e as três esposas anteriores de Barba Azul.

“Posso ver um lençol de água, água adormecida, branca e tranquila. O que é essa água misteriosa?”, pergunta Judith. Barba Azul responde: “Lágrimas, minha Judith, lágrimas, lágrimas.” Nessa passagem, o próprio Barba Azul revela a Judith que o conteúdo do lago misterioso é de lágrimas. Judith deduz serem as lágrimas de suas esposas anteriores, mas os autores consultados parecem pender para a possibilidade delas terem sido geradas pelo próprio duque:

“O silencioso lago de lágrimas que surge, cinza e sem vida, por detrás da sexta porta, é interpretado por Judith como as lágrimas das esposas anteriores de Barba Azul. Mas é tão provável quanto que sejam as lágrimas do próprio Barba Azul, pranteadas em angústia por seus amores perdidos” (LEAFSTEDT, 2005, p. 36)^{xiv}

Antokoletz propõe uma abordagem mais afirmativa da teoria de que as lágrimas pertenceriam ao próprio Barba Azul:

“Admitindo suas lágrimas de sofrimento, Barba Azul abre seus braços e declara seu amor a Judith [...]” (ANTOKOLETZ, 2004, cap. 12, p. 6)^{xv}

Seja como for, o lago é, a meu ver, o acúmulo das mágoas de toda uma vida. Toda a carga de frustrações, tristezas, arrependimentos e dor espiritual. Podem ter sido geradas pelo duque, por suas esposas anteriores, ou, quem sabe, por ambas as possibilidades simultaneamente, pelos sofrimentos, percalços e desentendimentos da vida conjunta. Um reflexo melancólico da personalidade introspectiva de Barba Azul, que guarda suas mágoas em vez de extravasá-las, em vez de expor seus conflitos internos e fraquezas, de buscar uma solução através do diálogo. Outro aspecto do qual ele não se orgulha particularmente, mais uma vez relutando por entregar a chave.

Segue, por fim, a última porta, de número 7. A meu ver, a porta contendo mais elementos simbólicos de difícil interpretação. Ela contém as três esposas anteriores do duque Barba Azul, ainda vivas e adornadas por jóias de valor inestimável. Aqui encontro muitas perguntas sem resposta, mas também pistas importantes que levam às respostas de outras. Segue um trecho de autoria de Balázs contido no livro de Leafstedt:

“E quando a mulher olha para dentro, cambaleia para trás alarmada: não como se tivesse visto mulheres mortas, não! As mulheres estão vivas! Por detrás da sétima porta as esposas – que foram amadas um dia pelo homem – surgem de pé, como em um sonho, dos recessos profundos da memória adormecida. E, cobertas com diademas e adornos, são mais belas que qualquer mulher viva. Oh, quão insignificante, quão miserável Judith se sente quando Barba Azul canta em êxtase sonhador sobre seus amores passados. Mas ela não estremece de horror até que ele começa a embelezá-la, a adorná-la com jóias. “Ah, Barba Azul, você não está sonhando, sou sua pobre esposa viva”. Mas o homem a cobre com ornamentos brilhantes, e Judith gradualmente se torna entorpecida com a morte. O sonho do homem a mata, o mesmo sonho que ela mesma havia conjurado sobre ele. E o homem sonhador permanece sozinho mais uma vez, seu castelo novamente trancado e escuro.” (LEAFSTEDT, 2005, p. 122)^{xvi}

As explicações parciais de Balázs podem ser interpretadas sob o aspecto da idealização:

“Para Nietzsche, “é o homem que cria para si a imagem da mulher, e a mulher forma a si mesma de acordo com essa imagem.” O preceito de Nietzsche ressoa, com leve modificação, com a própria avaliação de Balázs [...]” (ANTOKOLETZ, 2004, cap. 12, p. 14)^{xvii}

O preceito que o autor cita de Nietzsche explica a sentença do autor do libreto, “O sonho do homem a mata, o mesmo sonho que ela mesma havia conjurado sobre ele”. A ideia que Barba Azul cria de Judith, a idealização da esposa perfeita, que ela, até certo ponto, tenta corresponder, desmorona ao longo do tempo, ao longo das situações vividas. Não podendo alcançar/corresponder a essas expectativas, Judith é sufocada com a idealização, pesada demais para ela. A Judith idealizada, bela e imortal, pode viver apenas trancafiada na memória de Barba Azul. Em seu castelo não há lugar para uma pessoa de carne e osso, uma pessoa com defeitos, que irá feri-lo com sua indelicadeza, com sua curiosidade invasiva e falta de sensibilidade. Alguém com desejos próprios e vontades que entrem em conflito com os seus (“Tu, que és a luz do dia de meu castelo, beije-me, beije-me. Não faça perguntas.”), como expõem os trechos abaixo:

“O amor humano não pode sobreviver a expectativas de perfeição, mesmo quando sustentado pela ardente esperança de dois amantes. A visão idealizada de Barba Azul de um amor tão caloroso e completo que o redimirá de seu estado melancólico está condenada desde o início, pois ele deposita expectativas irreais nas mulheres com quem se casa, esperando que elas o amem incondicionalmente enquanto ele mantém sua reserva essencial – simbolizada pelas portas fechadas em seu castelo (Ele as manteria fechadas de boa vontade, pode-se perceber, mas aprendeu de experiências passadas que deve abrir pelo menos algumas para dar ao amor a chance de florescer.) A tragédia essencial de Barba Azul é a de que, temendo desapontamento no amor, ele planta as sementes de sua eventual destruição.” (LEAFSTEDT, 2005, p. 182)^{xviii}

Antokoletz sintetiza:

“Judith é também uma figura idealizada por Barba Azul. Ela é a mais bela de suas esposas, seu amor trará luz ao seu castelo. No entanto, ela não pode existir no castelo como uma pessoa em seu todo, com suas necessidades e vulnerabilidades.” (ANTOKOLETZ, 2004, cap. 3, p. 34)^{xix}

Nas primeiras citações, é visível a idealização de Judith por parte de Barba Azul. A próxima evidencia a Judith humana e falível para com seu marido:

“Apesar de Judith afirmar que é motivada por amor a trazer luz à escuridão de Barba Azul, e o impele a destrancar todos os aspectos de si mesmo, ela se torna cada vez mais insensível aos seus sentimentos.” (ANTOKOLETZ, 2004, cap. 3, p. 30)^{xx}

Analisarei mais à frente as possibilidades de interpretação para o caráter psicológico de Judith e Barba Azul, e, conseqüentemente, as motivações para suas ações no desenrolar da ópera (alguns necessitaram de adiantamento para melhor esclarecer o significado da sétima porta, principalmente). Agora, buscarei focar nos símbolos que surgem de forma mais concreta. O que é a sétima porta? Quem são as três esposas? O que significam as jóias e o fato das mulheres estarem vivas? Nem todas as respostas estão claras e discriminadas na bibliografia consultada. Seguem as teorias encontradas e algumas outras que pude conjecturar e me arrisco a expor aqui.

Sendo o castelo a representação do interior de Barba Azul e cada porta um aspecto a ser revelado de si próprio, acredito que a sétima porta seja a parte de suas memórias contendo os segredos sobre sua vida amorosa. Judith indaga Barba Azul a respeito de seus amores passados, assunto esse sobre o qual o duque não deseja comentar a respeito (“A última de minhas portas deve permanecer fechada. Fechada para sempre.”; e ainda: “Diga-me, diga-me, querido Barba Azul, diga-me quem amastes antes de mim?”), pergunta Judith. Barba Azul responde: “Tu, que és o brilho do sol em meu castelo, beije-me, beije-me. Não me pergunte nada.”) Logo, Judith não é literalmente *morta* na última cena. No final, ele a sufoca com a idealização, pesada demais para ela, relegando-a ao plano de suas memórias, não mais permitindo sua presença em sua vida em curso (o que pode ter o sentido de Judith tê-lo abandonado, do próprio duque ter deixado Judith ou, quem sabe, seguindo-se a perspectiva do conto original, do assassinato de Judith por Barba Azul. Em todas as hipóteses, a esposa deixa o convívio de Barba Azul e passa a habitar apenas a sua memória.) A idealização é simbolizada pelas jóias e riquezas com que o dono do castelo adorna Judith. São tesouros de valor incalculável, que simbolizam suas conquistas e boas qualidades, com os quais Barba Azul reveste Judith. As jóias/idealizações são muito pesadas para que a humana e mortal Judith possa suportar, possa conseguir ostentar. Pode-se também levar em conta a possibilidade de que esse gesto signifique a anexação de Judith como mais uma posse de Barba Azul, junto a todo o resto que conquistou em sua jornada:

“Após a transgressão de Judith, ele designa a ela um lugar na câmara sem vida de suas memórias, apesar de seus apelos para que ele olhe para ela, para reconhecer a sua existência: “Ainda estou aqui”, ela diz. Barba Azul a ignora, e com protestos de amor e apreciação que soam vazios, prossegue a sobrecarregá-la com símbolos de seu poder e grandiosidade que ela não quer.” (ANTOKOLETZ, 2004, cap. 3, p. 30)^{xxi}

Tal trecho citado é consoante também com o que se segue abaixo:

“Simbolicamente “morta” por sepultamento no castelo, Judith na verdade não morre na ópera, mas, como Cristo, vive para sempre na alma daquele que ela salvou. Isso ajuda a explicar sobre o que Balázs estava escrevendo quando descreve Judith sendo entorpecida pela morte, apesar dela continuar viva no palco. Ela é morta em um senso emocional ou psicológico, assim que Barba Azul, no sonho que é esta ópera, tranca-a no castelo de sua alma, mandando embora o real objeto de seu amor a fim de idealizá-lo em sua memória.” (LEAFSTEDT, 2005, p. 123)^{xxii}

As três esposas são mulheres que foram amadas por Barba Azul antes de Judith e que sofreram destino semelhante: também foram adoradas pelo duque, através de sua curiosidade (ou qualquer outra motivação) chegaram a destrancar a sétima porta, foram adornadas com os pesados símbolos da grandiosidade de Barba Azul (as jóias, mantos e coroas) e trancafiadas por trás da porta mais oculta e inacessível dos recônditos de seu castelo (de sua mente, sua alma). O fato delas, surpreendentemente, estarem “vivas” e não “mortas”, a meu ver, significa que elas não foram esquecidas: permanecem vivas na memória do duque, idealizadas ao extremo, após terem desempenhado seus papéis na vida do nobre e serem descartadas (ou impelidas a deixá-lo), como atesta o trecho abaixo, proclamado pelo próprio Barba Azul:

“Radiantes, magníficas! Beleza incomparável!
Elas hão de viver para sempre imortais.
Elas angariaram todas as minhas riquezas.
Elas sangraram para alimentar minhas flores.
Sim, elas alargaram meu reino.
Tudo é delas agora, todos os meus tesouros.”

Nesse ponto, atrevo-me a fazer uma conjectura própria, uma vez que nada de definitivo encontrei na bibliografia consultada. Associo o fato das mulheres terem reunido as riquezas que o duque possui, sangrado para alimentar seu jardim e alargado seu reino com a ideia de sacrifício feminino para o triunfo masculino. O fato de tudo ser delas agora, todos os seus tesouros, tendo em vista as conclusões anteriores, pode ser interpretado como os amores idealizados tomando conta de todo o interior de Barba Azul: sua mente, seu coração, sua alma, representados pelo castelo. Elas não estão por toda parte, dominando fisicamente; estão trancadas nos recônditos mais profundos de sua memória, mas a sua presença é sentida por todos os lugares, por mais que o duque procure escondê-las, enterrá-las, esquecer-las. Em sua memória, elas estão vivas e mais grandiosas do que nunca.

As três esposas e Judith, a quarta esposa, têm características, de certa forma, individualizadas, que apontam para um movimento cíclico na busca do duque pela satisfação amorosa. Elas representam os quatro períodos do dia: a manhã, o meio-dia, o ocaso e a meia-noite. Para Leafstedt, o fato de Judith representar a noite, a conclusão das 24 horas de um dia, sinaliza o fim da procura de Barba Azul pelo sucesso em um relacionamento:

“Barba Azul liga simbolicamente Judith à noite, abordando dessa forma a totalização do dia de 24 horas e, presumivelmente, o encerramento de suas infrutíferas tentativas de encontrar o amor.” (LEAFSTEDT, 2005, p. 36)^{xxiii}

Tal conceito pode ser reforçado pelas últimas palavras do duque na ópera: “De agora em diante, tudo será escuridão... escuridão... escuridão... escuridão.”

3.4. O POSICIONAMENTO DAS PORTAS, A ILUMINAÇÃO E OS PADRÕES CÍCLICOS

Assim como a representação de um ciclo pela associação dos quatro momentos do dia, de seu início a seu fim, pelas esposas, o posicionamento das portas, com as luzes correspondentes a cada uma, e a evolução dos padrões de comportamento de Judith e Barba Azul também são elementos que apontam para outros elementos cíclicos presentes na obra, com seu início, apogeu e fim.

3.4.1. AS CORES NA ILUMINAÇÃO

Cada porta aberta por Judith durante a ópera emana luz de uma cor específica, pré-determinada pelo próprio Béla Balázs. Com pequenas exceções, a sequência de cores contidas em cada porta corresponde ao fracionamento físico do espectro de luz branca:

“Paralelos também existem entre a sequência de cores revelada pela abertura das portas e pela ordem de cores do próprio espectro físico da luz. No mundo natural, a luz branca engloba sete componentes espectrais distintos: vermelho, laranja, amarelo, verde, azul, índigo e violeta, onde cada banda de cor representa um diferente comprimento de onda dentro do espectro geral. [...] As sete portas do castelo de Barba Azul se abrem acompanhando essa sequência de cores, com pequenas exceções (vide tabela). Até a quinta porta, a correspondência é exata. Depois desse ponto, o escurecimento geral do palco não recebe uma gradação de cor precisa na direção de cena. A crescente escuridão nas portas seis e sete encontram paralelo na crescente escuridão da progressão de cores azul-violeta-índigo, uma progressão que iria eventualmente conduzir ao negro, assim como o drama termina em total escuridão.” (LEAFSTEDT, 2005, p. 61)^{xxiv}

Tabela 1: Paralelos entre as cores associadas a cada cena e as cores encontradas no espectro natural da luz. (LEAFSTEDT, 2005, p. 61)^{xxx}

Porta	Cores como listadas pelas instruções de encenação da ópera	Espectro de luz
1	“Vermelho-sangue”	Vermelho
2	“Vermelho amarelado”	Laranja
3	“Dourado”	Amarelo
4	“Verde azulado”	Verde
5	“Em uma torrente reluzente, a luz corre para fora” [branco]; “montanhas azuis”	Azul
6	“Mais escuro”	Índigo
7	“Muito mais escuro” “Prata como a lua”	Violeta

O autor também expõe um pouco a respeito do significado dos símbolos que são as cores/luzes. De acordo com o trecho abaixo, as cores das luzes acompanham os acontecimentos que ocorrem no palco, traçando uma progressão que simboliza a “esperança por amor de Barba Azul e Judith”, que é crescente até a quinta porta (tida como o primeiro ápice dramático da ópera), da ausência de luz até a iluminação completa (branca, contendo todas as outras cores), e, em seguida, decrescente, até a escuridão reinar novamente, em virtude da desesperança frente aos eventos que se seguiram:

“Os próprios efeitos de iluminação de tornam significantes símbolos em Barba Azul, portadores de significados que ajudam a delinear a progressão de eventos no palco. A peça começa e termina em total escuridão. Nesse ínterim, o palco se ilumina lentamente com a abertura de cada porta sucessivamente até a quinta, após a qual as trevas gradualmente retornam. Esse arco da escuridão até a luz e de volta para a escuridão espelha a progressão externa da esperança por amor de Barba Azul e Judith. [...] O cegante raio de luz branca que parte da quinta porta representa a conquista sobre as trevas na alma de Barba Azul e o triunfo, embora passageiro, do otimismo; é a compulsão de Judith em abrir as duas portas restantes, e a aquiescência de Barba Azul a seus desejos, que ocasionam o retorno da escuridão. [...] O aprofundamento das sombras dali ao fim formam um paralelo com a extinção da esperança na alma de Barba Azul. ... [...] A fim de sublinhar o impacto psicológico da iluminação, Balázs escreve algumas instruções de encenação em termos ilustrativos. Desse modo, a luz vermelha da primeira porta corta “como uma ferida” na escuridão. O amarelo-avermelhado do hall de armas parece “escuro e amedrontador”.” (LEAFSTEDT, 2005, p. 36-37)^{xxvi}

Um pequeno parêntese: tal interesse sobre as cores remete ao tratado de Goethe (1749-1832) sobre as cores, *Zur Farbenlehre* (Teoria das Cores), publicado em 1810. As teorias nele contidas foram resgatadas pelo artista Wassily Kandinsky (1866-1944) em sua obra:

“Tal ênfase no simbolismo da cor é remanescente do elevado papel que Wassily Kandinsky atribuiu às cores na sua composição experimental de palco *Der gelbe Klang* (1912), um trabalho publicado no famoso *Blaue Reiter Almanac*. Kandinsky numerou as cores entre três elementos visuais e aurais que, em suas palavras, oferecem “valor intrínseco” ao drama musical.” (LEAFSTEDT, 2005, p. 37)^{xxvii}

Em virtude da data de publicação do trabalho de Kandinsky, posterior à publicação da ópera e ainda mais à do libreto/peça, fica improvável a influência de sua obra sobre Balázs. No entanto, sua existência próxima pode constituir uma evidência do interesse pelo tema na época.

3.4.2. A ORDEM DAS PORTAS

As portas têm, acompanhando as cores das luzes que as representam, um posicionamento que corresponde à estrutura cíclica da obra. Além da própria ordem da coloração luminosa, há também o padrão, já citado anteriormente, de que as duas primeiras portas seriam associadas, majoritariamente, a aspectos negativos, as três seguintes a aspectos positivos e, por fim, as duas últimas, também a “aspectos negativos”, formando assim uma espécie de sequência, de de padrão simétrico.

“Ernö Lendvai designou atributos positivos e negativos a cada uma das cenas das sete portas do Castelo de Barba Azul, baseado nos conteúdos revelados por trás de cada porta. Em sua análise, as duas primeiras cenas são “negativas”, as três do meio são “positivas” e as duas últimas são, novamente, “negativas”.” (LEAFSTEDT, 2005, p. 97)^{xxviii}

Acompanhando a progressão das portas e luzes e reagindo ao que ali é encontrado, as personalidades de Barba Azul e Judith começam a se alterar diametralmente, em um paralelo com o contraste de luz e escuridão, como aponta Elliot Antokoletz:

“As caracterizações psicológicas tanto de Barba Azul como de Judith começam a mostrar sinais de reversão quando Judith destranca a segunda e a terceira porta (arsenal de armas e Câmara do Tesouro) para revelar o poder e as riquezas do homem. Barba Azul começa a ceder às implacáveis exigências de Judith lhe dizendo para não ter medo, pois “não importa mais”, um comentário que aponta para a inevitabilidade das ações dela. Barba Azul se torna assertivo quando entrega a Judith as chaves para as três portas centrais (3-5), uma atitude que contrasta com aquela mais reticente que ele exhibe quando ela abre as duas primeiras e as duas últimas portas. A primeira sugestão de reversão psicológica é sugerida pela oferta mais confiante de Barba Azul ao entregar a Judith as chaves e pela nova indecisão de Judith ao contemplar seus tesouros, suas atitudes parecendo ser simbolizadas pelo contraste entre escuridão e luz. Por exemplo, Judith nega estar com medo e desmente sua hesitação com a desculpa de que a fechadura está escondida na sombra, ou escuridão, a luz dourada que emana da câmara de tesouros de Barba Azul provendo um brilhante contraste. [...] É apenas na quinta porta, entretanto, quando o vasto domínio de Barba Azul é revelado, que a contrastante – extrovertida versus introvertida – caracterização psicológica dos dois personagens está completamente invertida: a declaração vocal de Judith na abertura da ópera progride de um apaixonado estilo vocal, de ampla tessitura, em um ritmo magiar curto-longo, a uma silenciosa admiração temerosa quando a quinta porta é aberta, enquanto o estilo vocal de Barba Azul progride, ao reverso, de reservado, com tessitura limitada e figuras musicais repetidas a crescente intensidade e apaixonada elocução.”

(ANTOKOLETZ, 2004, cap. 10, p. 1-2)^{xxix}

Temos assim, tanto através da iluminação como do texto e do discurso musical, um ápice, um grande clímax na abertura da quinta porta. É o momento em que a iluminação do castelo/palco está a pino, em que as frases musicais e personalidades das personagens atingem seu máximo de contraste:

“Se considerarmos as cenas das sete portas e a larga seção introdutória (e seu breve retorno no final), a ópera abrange ao todo oito seções diferentes. A colocação da cena da quinta porta aos cinco oitavos do desenvolvimento da ópera parece desempenhar um papel significativo em termos de conteúdo músico-dramático e sua relação com a grande escala em estrutura e desenho. Essas proporções estruturais, baseadas em um esquema de expansão geométrica, empresta a eles um acentuado senso de contraste entre a escuridão inicial encontrada na entrada de Judith e Barba Azul no castelo (em F# pentatônico/menor) e a luz dos infindáveis domínios de Barba Azul encontrada na abertura da quinta porta (em C maior). Enquanto a polaridade dramático-musical e a caracterização reversa entre o homem e a mulher a esse ponto também se intensificam pela expansão geral das proporções, a polaridade de dois personagens é também refletida em diversos níveis estruturais por dentro da própria cena da quinta porta. [...] A personalidade de Barba Azul é imediatamente estabelecida como predominante, sua linha *fortissimo*, *quasi parlando* ocupando três das quatro frases, enquanto a parte de Judith é reduzida a um única linha *piano*, *senza espressione* sem acompanhamento.”

(ANTOKOLETZ, 2004, cap. 11, p. 4)^{xxx}

Carl Leafstedt levanta uma questão sobre o posicionamento da primeira porta: por que o duque entrega em primeiro lugar à sua esposa, já um tanto receosa frente ao desconhecido que irá encontrar no castelo, a chave para sua câmara de tortura que, pelo senso comum, é deveras assustadora? Segundo o autor, tal colocação serve para estabelecer, desde o princípio, um clima de tensão e suspense que durará por toda a ópera:

“Um dos aspectos mais impressionantes a respeito da cena da primeira porta, de um ponto de vista dramaturgico, é que ela ocorra naquele momento. Por que Barba Azul revela essa cena macabra bem ao início, quando Judith, teoricamente, pode estar assustada o suficiente para fugir do castelo? Não seria mais lógico apresentar a cena do jardim ou do tesouro primeiro, a fim de acalmar os medos já crescentes de Judith? Como veremos, a colocação da câmara de tortura por detrás da primeira porta é de crucial importância para o desenvolvimento da ação dramática. Os pensamentos inquietantes introduzidos tão cedo implantam a expectativa de certa tragédia na mente tanto de Judith como do público. Essa expectativa dita como Judith responderá aos desenvolvimentos subsequentes na ópera.”

(LEAFSTEDT, 2005, p. 90-91)^{xxxi}

Embora tal argumento faça sentido, não acredito que tenha sido a principal motivação do libretista para a colocação da câmara de tortura por trás da primeira porta. A mim parece que a

fresca determinação de Judith para iluminar o castelo realmente não seria tão facilmente abatida, e sim transformada em uma visão otimista, como ela faz a princípio (de fato, nas duas primeiras portas “negativas” ela busca converter suas impressões aterrorizadas em aspectos positivos, enquanto nas três portas “positivas” seguintes, ela aponta aspectos negativos – o sangue - após se maravilhar): “Não! Não estou com medo. Veja, a aurora se rompe! Púrpuro sol nascente! Contemple a luz”, diz a mulher após o choque com o conteúdo cruel e sangrento da primeira porta. Barba Azul parece testar essa determinação entregando essa chave antes das outras. Além disso, a colocação das portas formando um arco, que ascende, encontra seu ápice e descende de volta às trevas, a meu ver, faz muito mais sentido. Fossem as três “portas positivas” (3, 4 e 5) destrancadas primeiro para em seguida serem reveladas as “negativas” (1, 2, 6 e 7), a progressão luminosa e psicológica, já exposta acima, seria inexistente, desestruturando por completo todo o padrão simbólico da obra. Também me atrevo a expor uma breve ideia que surgiu, de que talvez as portas sequenciais sejam representantes de um possível ciclo vital: o início da jornada, de trabalho, sofrimento e esforço (câmara de tortura e arsenal de armas), o meio, em que se alcançam os objetivos e se desfrutam de alegrias (câmara do tesouro, jardim secreto e reinado) e a decadência que leva ao derradeiro fim (decepção, arrependimentos, morte).

Capítulo 4: SANGUE

O sangue, presente em cinco das sete portas abertas por Judith, é um elemento simbólico ambíguo e paradoxal. O sangue pode representar, mais obviamente, a morte (e pertencer às esposas anteriores, cujos rumores indicam terem sido mortas - ou sofrido, sangrado, exaurido a vida para nutrir as posses de Barba Azul). Mas também pode simbolizar a vida: a vida que pulsa através de feridas abertas, as feridas abertas do castelo, que é a alma de Barba Azul voltando ao movimento da vida. Existe aqui a dualidade de um símbolo que pode representar simultaneamente a vida e a morte, mais um par de opostos como a luz e a escuridão.

“O símbolo de Balázs do sangue é prontamente mais aberto e mais ambíguo que as alusivas sugestões fora de palco de morte de Maeterlinck, pois em suas muitas aparições também assume adicionar camadas de dor e sofrimento, até de trauma psicológico, e assim se torna a imagem cujo significado para os dois participantes não é claro. Em certo nível, mais além, a existência do sangue, juntamente com suas subentendidas implicações, é sugestivo de vida – especificamente aqui, do castelo vivo. Assim, uma imagem que Judith pode interpretar como um símbolo de morte e sofrimento pode significar algo completamente diferente para Barba Azul: que seu castelo (leia-se: alma) está voltando à vida novamente, sangrando através de antigas feridas e agonizando com cada giro das chaves, mas mesmo assim vivo, em vez de frio e morto.” (LEAFSTEDT, 2005, p. 43)^{xxxii}

Antokoletz também aponta a possibilidade de o sangue representar o aspecto humano e vulnerável de Barba Azul. Suas fraquezas e defeitos, que ele, em seu orgulho, e Judith, em sua idealização, não desejam vivenciar:

“Mas adquirindo um senso de poder através da idealização implica que ela não pode tolerar fraqueza no outro idealizado (daí suas respostas assustadas, paranóicas ao “sangue”, as vulnerabilidades de Barba Azul).” (ANTOKOLETZ, 2004, cap. 3, p. 34)^{xxxiii}

Além disso, o autor também sugere que a presença do sangue é um indicativo de que a rigidez e aprisionamento no amor geram inevitável sofrimento:

“Assim, Judith e Barba Azul são tanto vítimas quanto perpetradores. Presos dentro das fronteiras dos rígidos estereótipos de gênero, são incapazes de aceitar o outro e a si próprios com todas as suas riquezas, vulnerabilidades e limitações que a condição humana abrange. Aprisionamento não faz bem ao amor humano. E talvez seja aí que possamos inferir outro significado para a permeável presença de sangue no castelo.” (ANTOKOLETZ, 2004, cap. 3, p. 31)^{xxxiv}

Por fim, gostaria de citar uma passagem declamada pelo próprio Barba Azul ao abrir a sétima e última porta, que contém suas três esposas:

“Elas angariaram todas as minhas riquezas.
Elas sangraram para alimentar minhas flores.
Sim, elas alargaram meu reino.”

Nesses versos, ele afirma que o esforço/sangue delas foi responsável por conquistar e nutrir suas posses. Neste ponto, veio-me à cabeça o dito popular “Por trás de todo grande homem, existe uma grande mulher” (frase extremamente sexista, diga-se de passagem). No entanto, ela talvez seja aplicável ao fato da obra ser um reflexo de seus autores, do tempo e espaço em que foi criada.

“Frigyesi, perseguindo uma detalhada análise da vazão poética dos jovens artistas húngaros, que foram parte do círculo de Balázs e Bartók, deseja nos fazer entender o quanto o duque é um homem extremamente conectado com seu tempo e espaço, a voz que conta e compartilha a narrativa de seus contemporâneos, o homem que em sua solidão e isolamento tem muito a compartilhar com seus vizinhos.” (ANTOKOLETZ, 2004, cap. 3, p. 25)^{xxxv}

Não que tal dito tenha sido particularmente popular na Hungria do século XX (ou tenha

sequer existido por lá), mas pelo, certamente, reinante machismo e misoginia em que se encontravam mergulhadas as culturas tanto ocidental quanto oriental (e que continuam aí imbuídas; mas isso não vem ao caso). O papel original da mulher seria o de apoiar o homem, ser sua fiel companheira, viver em função dele, de suas necessidades e desejos. O crescente movimento feminista visivelmente perturbava Balázs e Bartók, que se viam em situação de absoluta superioridade em relação às mulheres (como pode ser constatado em diversos de seus escritos pessoais). Talvez no dito de Barba Azul exista certo reconhecimento ao “trabalho tradicional feminino”, de que sem elas ele não teria condições de, sozinho, ter chegado tão longe. Seu reconhecimento reverente continua às imagens idealizadas em sua memória, mesmo após suas “transgressões” (curiosidade invasiva) que levaram ao fim do relacionamento com o duque.

Capítulo 5: JUDITH E BARBA AZUL

Após analisar o pano de fundo no qual a história se desenrola, resta analisar o que, ou quem, os personagens-cantores da ópera representam. Quem são Judith e Barba Azul? O que motiva suas ações e como explicar suas reações frente aos fatos que se dão durante a ópera? As duas principais obras por mim consultadas oferecem diversas conjunturas que visam esclarecer tais questionamentos, aprofundando-se nas biografias de libretista e compositor e em contextos culturais vigentes na Europa do início do século XX.

5.1. POR QUE O BARBA AZUL?

O que faz um conto-de-fadas medieval francês como libreto da mais proeminente ópera pertencente ao movimento nacionalista húngaro do século XX? Parece-me um fato intrigante, uma vez que, a meu ver, teria sido preferível uma temática folclórica tradicional húngara, assim como Richard Wagner, no século anterior, elegeu para tema de suas óperas ancestrais lendas germânicas. Leafstedt expõe um contexto bastante satisfatório para justificar tal escolha:

“Como tema para sua primeira e única ópera, Bartók se voltou para uma recontagem moderna do antiquíssimo conto-de-fadas do Barba Azul, por séculos uma familiar história infantil na França, Alemanha, Inglaterra e por toda a parte na Europa. Originalmente um dos contos da Mamã Gansa escritos por Charles Perrault, em companhia de tão amados clássicos como Cinderela, O Gato de Botas, A Bela Adormecida e Chapeuzinho Vermelho, “Barba Azul” foi publicado pela primeira vez em forma de história em 1697 e rapidamente conquistou um lugar fixo no panteão do mundo literário infantil. Adultos do século XVIII progressivamente o encontraram em dúzias de reformulações literárias, em óperas e no teatro, onde a história do príncipe cruel que assassina suas esposas por desobedecê-lo foi trazida à vida em uma rica variedade de tramas, montagens e personagens. ... As primeiras adaptações literárias da história de Barba Azul começaram a aparecer no fim do século XVIII [...] Desde então, centenas de histórias curtas, peças e entretenimentos teatrais foram criados usando-se o esboço do tradicional conto como ponto de partida.” (LEAFSTEDT, 2005, p. 161)^{xxxvi}

Assim, a adaptação do conto por Balázs e Bartók se insere em um contexto histórico de frequentes roupagens das mais diversas para o conto original, uma espécie de “moda”, de clichê naquele tempo. No entanto, é apontado que “O Castelo do Duque Barba Azul” é uma “exceção geográfica”, fato que pode ser explicado pelo intercâmbio cultural que se estabelecia entre artistas e intelectuais da época. Logo, os húngaros Balázs e Bartók possuíam grande familiaridade com os movimentos e tendências que ocorriam na França e em outras localidades europeias:

“O Castelo do Duque Barba Azul parece ter sido a única versão do leste europeu para a história de Barba Azul datando da virada do século. Enquanto se firma dentro de uma grande tradição de recontagens de Barba Azul do seu tempo, também representa uma exceção geográfica que se situa fora do perímetro normal da disseminação da história. O uso da lenda de Barba Azul como base para trabalho literário parece ter prevalecido no norte e oeste da Europa – majoritariamente na França e Inglaterra e, em menor grau, na Alemanha. Padreões de migração e, mais importante, influência cultural, trouxeram ao conto uma abrangente audiência internacional. Na Hungria, Balázs reportadamente estudou o Barba Azul de Perrault em uma aula de folclore na Eötvös Kollégium por volta de 1905. Ele e Bartók viajaram a Paris em sua juventude e tomaram um ávido interesse nas últimas tendências culturais e artísticas emanando da capital francesa. Balázs conhecia e apreciava *Ariane et Barbe-bleu* [...] Ele era portanto familiar com pelo menos duas versões do conto, ambas francesas. Bartók conhecia a balada húngara de Anna Molnár, uma história semelhante à de Barba Azul, e sem dúvida possuía alguma ciência, através de Kodály, da versão operística de *Ariane* de Dukas.” (LEAFSTEDT, 2005, p. 176)^{xxxvii}

O que nos interessa a respeito dessas diversas recontagens de Barba Azul da época é a forma como foi transmutada a personalidade do personagem que dá nome ao conto original. Aparentemente, o tema da dificuldade conjugal do duque e suas esposas exercia imenso fascínio nos homens da época, e alguns fatores contribuíram para o surgimento de um outro perfil para Barba Azul:

“[...] Um atento exame das muitas interpretações do conto contemporâneas à ópera de Bartók ajuda a restaurar um senso do profundo contexto cultural e histórico em que Barba Azul está situado. Florescendo primariamente a partir da literatura em vez do mundo musical, e não da Hungria, mas da França, Alemanha, Inglaterra e América do Norte, essas interpretações de Barba Azul há muito esquecidas demonstram que outros autores, como Balázs, estavam explorando as dimensões psicológicas do conto – buscando motivos ou se aprofundando nos estados mentais dos personagens – e dessa forma inventando uma história de Barba Azul com alguma distância dos contornos do conto-de-fadas tradicional. ... Em direção ao fim do século XIX e início do XX, um notável abrandamento da rudeza do perfil de Barba Azul ocorreu na literatura europeia. O Barba Azul do conto-de-fadas é um homem voraz que não mostra piedade às mulheres com quem se casou – “nosso monstro da infância”, nas palavras de um antigo observador. Seu coração é “mais duro que qualquer pedra”, Perrault nos assegura no conto original, e ele grita tão ferozmente com suas esposas condenadas que seus berros “fazem toda a casa tremer”. No século XIX os horrores de seus crimes, se alguma coisa, são acentuados, mas, ironicamente, o homem perpetrando os atos violentos – o próprio Barba Azul – em alguns retratos emerge como uma alma torturada assolada por solidão e culpa. Essa tendência se acelerou nas obras de escritores tardios como Anatole France, Maurice Maeterlinck, Alfred Döblin e Herbert Eulenberg, que bisbilhotaram livremente significados ocultos e motivos dos contornos familiares da história, buscando maior discernimento na motivação psicológica para o comportamento mortal de Barba Azul. O implacável assassino de esposas era, em sua visão, menos o caprichoso homem de hábito cruel que a consequência desafortunada de repetidos desapontamentos encontrados em uma busca infrutífera por amor. [...] Bartók e Balázs claramente não estavam sozinhos ao achar a história uma significativa metáfora para as dificuldades que os homens percebiam em seus relacionamentos com mulheres.” (LEAFSTEDT, 2005, p. 162)^{xxxviii}

E ainda:

“Geralmente falando, podemos observar nas interpretações da virada do século uma tendência a oferecer algumas justificativas para o relacionamento entre Barba Azul e suas esposas enfatizando o mistério e poder do amor humano. Na história original de Perrault, sentimentos pessoais são encobertos: pouco é revelado sobre as razões pelas quais Barba Azul procura novas esposas, ou por que se sente compelido a assassiná-las. Pelo período tardio do século XIX, entretanto, nada interessava mais aos escritores que a dimensão psicológica desse familiar e perturbador conto. A história de Barba Azul e suas esposas veio a ser vista como uma de mútua infelicidade entre o homem solitário que ansiava pela presença enriquecedora de uma mulher em sua vida, mas não podia tolerar a proximidade espiritual que o amor demanda, e a mulher, ou nova esposa, que sentia uma misteriosa atração por esse obscuramente violento homem, mas não podia – ou não iria – quebrar as paredes emocionais que ele havia erigido em torno de sua alma. [...] Bartók apresenta um dos grandes temas do período, o da dificuldade de total e completo amor entre homem e mulher. Sua ópera é muitíssimo uma obra de sua era, escrita quando a investigação freudiana das relações humanas havia se movido para a esfera da arte, instilando lá um desejo de retratar as desconhecidas, e por vezes obscuras, subcorrentes da mente humana.” (LEAFSTEDT, 2005, p.176- 177)^{xxxix}

Além da exploração dos possíveis fatores psicológicos que teriam levado Barba Azul a cometer violentas ações, muito em voga na época, principalmente, em virtude do desenvolvimento do estudo da psicanálise por Sigmund Freud, novos estudos com foco em Gilles de Rais, homem tido como a inspiração histórica para o personagem Barba Azul, podem ter contribuído para ocasionar uma visão mais humanizada do assassino em série.

“A metamorfose de Barba Azul de vilão a improvável objeto de compaixão se estabeleceu relativamente depressa, com início nos anos 1880, sob o cunho de uma onda de interesse no homem frequentemente creditado como a inspiração histórica para o conto-de-fadas de Perrault, o nobre francês do século XV Gilles de Rais. O que resultou disso foi uma peculiar imagem da virada do século do personagem na literatura europeia. Esse indivíduo melancólico e solitário, em vez do assassino do conto-de-fadas, é o Barba Azul que sobe ao palco da ópera de Bartók.” (LEAFSTEDT, 2005, p. 163)^{xi}

O autor prossegue:

“Pesquisas eruditas sobre Gilles de Rais, e os relatos ficcionais que se seguiram, deram a Barba Azul uma identidade mais concreta como um homem real do século XV cujos crimes horrendos ecoaram pelas eras e cujas ruínas de seus castelos permanecem como testemunhas de sua existência em um tempo. Paradoxalmente, então, Barba Azul começou a assumir uma forma mais humana, no senso de que aquela figura unidimensional do conto-de-fadas foi investida da complexidade psicológica de um genuíno ser humano. Dali seria um passo curto, mas significativo, para a imagem sofredora do Barba Azul encontrada na literatura do tempo, incluindo a ópera de Bartók.” (LEAFSTEDT, 2005, p. 169-170)^{xii}

Tendo ainda em vista que o Tribunal da Santa Inquisição, órgão responsável pelo julgamento e condenação do nobre francês, se utilizava corriqueiramente de métodos de tortura para extrair confissões dos acusados, as dúvidas sobre a culpa do homem que foi companheiro de armas de Joana D’Arc durante a Guerra dos Cem Anos não pararam ser levantadas. Tais práticas por parte do Tribunal e a denúncia por inimigos para se livrar de determinados indivíduos, como será visto abaixo, foram amplamente comprovadas posteriormente em diversos outros casos ao longo da história:

“Proponentes deram um passo a frente para argumentar que Gilles era inocente de seus crimes, que todo o processo de julgamento fora corrompido pela agenda política do poderoso Duque da Bretanha, Jean V, que se debruçara sobre a anexação das posses de terras de seus vizinhos e, portanto, agarrou a oportunidade para destruí-lo, tirando proveito dos rumores sobre crianças desaparecidas. Howland, Reinach e Monod, todos escritores do início do século XX, tomaram o julgamento como um extravio da justiça e denunciaram vigorosamente o veredicto baseados em sua leitura dos documentos do julgamento. Observando que a tortura era frequentemente usada naqueles dias para extrair confissões de veracidade dúbia, expressaram dúvida de que Gilles haveria mesmo cometido os assassinatos que confessou.” (LEAFSTEDT, 2005, p. 172)^{xiii}

Antokoletzs não se aprofunda tanto na questão, mas sintetiza a ideia:

“[...] a influência simbolista tem tendido a diluir, até a transformar as qualidades malélicas do personagem em certos casos, especialmente no cenário musical de Bartók. Ao longo da ópera, as palavras e gestos de Barba Azul indicam amor, devoção, e até remorso. Apesar do escudo de sua impenetrável reserva e da severa realidade da própria trama, ele expressa seu desejo de compartilhar seu amor, riqueza e vasto domínio com sua amada para sempre.” (ANTOKOLETZ, 2004, cap. 12, p. 3)^{xiiii}

O autor finaliza citando a frustração de expectativas da última cena, na qual o sangue, que permeou toda a trilha até tal ponto, se faz ausente; as esposas estão vivas e ricamente adornadas, e não representadas assassinadas de forma cruel. Somos quase levados a ter pena da figura do Barba Azul:

“A representação alegórica dessas mulheres – vivas, belas e esplendidamente adornadas na única cena da ópera sem referência textual ao sangue – introduz ainda uma outra dimensão simbólica da ópera, uma que poderia invocar uma forte reação do movimento feminista moderno. Essa frustração de expectativas, isso é, uma espécie de *deus ex machina*, que contradiz a evidência da origem do sangue, praticamente sugere a absolvição do homem, até a ponto de reverter a imagem histórica maléfica do assassino de esposas no romance ancião

de Perrault. Somos quase logrados a perceber Barba Azul agora como uma figura benevolente, um amante da beleza que deseja compartilhar seu amor, suas riquezas, todo o seu ser. Essa imagem é posteriormente realçada pela mensagem mais imediata e dramática de humildade, em que Barba Azul, como Judith, que permanece humildemente alinhada com as outras esposas, “Ai de mim, sou miserável e rota”, afunda em seus joelhos com braços abertos perante suas três esposas anteriores.” (ANTOKOLETZ, 2004, cap. 12, p. 14)^{xliv} Todas as conjunturas supracitadas contribuem para a compreensão da escolha do tema por Balázs e Bartók, mas o principal ainda está por ser citado: As correspondências dos sentimentos e conflitos retratados na ópera com os próprios do autor e do compositor, fazendo da obra uma espécie de catarse autobiográfica que, além disso, representa um ponto de vista que imperava na época a respeito dos rígidos papéis de gênero que começavam a sofrer mudanças significativas e das dificuldades enfrentadas pelos indivíduos do gênero masculino frente a esse cenário.

“Não é possível desabonar o significado da história de Barba Azul como uma reflexão das vicissitudes dos relacionamentos homem-mulher do tempo em que o trabalho foi escrito. A questão era não só importante para as vidas pessoais de Balázs e Bartók, mas também para o confrontante tecido social do mundo cultural em que viviam.” (ANTOKOLETZ, 2004, cap. 3, p. 26)^{xlv}

Antokoletz prossegue, primeiramente, com uma análise fundamentada nos escritos do próprio libretista em seu diário, escritos esses permitem uma íntima conexão com a mensagem contida na obra:

“A criação da história do Duque Barba Azul e suas dificuldades com intimidade e amor ocorreram em um período em que esses três homens – Balázs, Zoltán Kodály e Bartók – estavam enfrentando questões similares em suas próprias vidas. Vida e arte adentraram o castelo do duque e o transformaram de formas que refletem eventos pessoais bem como pressões artísticas e sociopolíticas da época.

Balázs tinha vinte e seis anos no tempo em que a peça foi publicada, e sua vida pessoal e profissional estava em transição. A história de Barba Azul ressoa com a investigação pessoal de Balázs sobre o sentido da vida, a natureza da intimidade, autoconhecimento psicológico e relacionamentos entre os gêneros. O significado simbólico do castelo como a alma de Barba Azul, e seu conflito de aproximação-revogação ao explorar suas câmaras, representado pelo conflito de Judith e Barba Azul, ressoam com a busca apaixonada de Balázs pelo entendimento de seus próprios processos psicológicos, que são claramente refletidos em seu diário.” (ANTOKOLETZ, 2004, cap. 3, p. 20)^{xlvi}

Reportadamente, Balázs possuía grande dificuldade de relacionamento com o sexo feminino em virtude de sua pretensa superioridade intelectual e emocional, possuindo maior satisfação nesses aspectos em sua amizade com homens e, entretanto, desejando o contato com as mulheres:

“A história do duque pode ser vista como a tentativa de Balázs de retratar sua própria agonia por sua inabilidade de encontrar conforto sensual e intimidade afetiva com seus amigos homens ou afinidade intelectual e artística com suas amigas mulheres. A barreira era talvez mais imposta por estereótipos sociopolíticos daquele tempo que pela experiência de fato de Balázs: suas amigas eram mulheres inteligentes, sensíveis. Entretanto, ele tinha relacionamentos muito intensos com seus amigos homens, com quem sentia afinidade muito maior. [...] A história do duque poderia representar as tentativas de Balázs desenhar uma linha na areia e proteger sua fidelidade à hegemonia patriarcal da intrusão feminina. O resultado da história documenta a ciência de Balázs sobre a tragédia de se separar talento, inteligência e sensualidade ao longo de uma divisória de gênero.” (ANTOKOLETZ, 2004, cap. 3, p. 21)^{xlvii}

Antokoletz cita episódios da vida de Balázs que o próprio libretista aponta como causadores de vastos prejuízos à formação de seu conceito amoroso e sexual, episódios esses imersos em violência e relações de poder:

“A ênfase em símbolos masculinos de poder no castelo e o mau presságio das manchas de sangue nos alertam que é mais que a “inerente incompatibilidade entre homem e mulher” e a resultante solidão que está escondida dentro das muralhas do castelo. Balázs estava ciente de quanta violência e crueldade podem ser infligidas sobre o outro sem se derrubar uma gota de sangue. Ele reporta que um pensionista adolescente despedaçou sua aceitação saudável do amor sexual quando, aos dez anos, se tornou uma inesperada testemunha e desinformado assistente ao estupro de uma jovem criada. Balázs sentiu que essa experiência teve um efeito profundo e danoso em sua visão de relacionamento amoroso entre homem e mulher. Foi uma cooperação agridoce entre dois jovens indivíduos do sexo masculino para subjugar a iniciativa e autonomia de uma jovem mulher. Reminiscências dessa tácita aliança, ou talvez uma expressão diferente dela, podem ser vistas na crença inicial de Balázs e Lukács na inerente superioridade do intelecto do homem e nas diferenças definitivamente irreconciliáveis diferenças entre homens e mulheres. Nesse caso, a violência não é cometida de forma física, mas de forma psicológica; isso é, sua inabilidade de aceitar o outro na completa riqueza de seu ser, seja ele masculino ou feminino. Um evento pessoal que trouxe à luz sérias consequências de alienação interpessoal em relação às mulheres para ambos Lukács e Balázs ocorreu em 1911, quando Irma Seidler, que havia se envolvido romanticamente com Balázs após ser rejeitada por Lukács, cometeu suicídio ao se atirar no rio Danúbio.” (ANTOKOLETZ, 2004, cap. 3, p. 24)^{xlviii}

Posteriormente, Elliott Antokoletz aprofunda a correspondência entre o trauma na infância de Balázs ao presenciar e auxiliar um estupro aos ideais misóginos manifestados no libreto da ópera. O conflito gerado desse evento para o libretista teria, segundo ele próprio, acarretado “imensa quantidade de confusão psíquica, sofrimento e infortúnio”:

“O simbolismo do drama sugere ainda um outro nível de manifestação psicológica, que vai além do contexto da ópera propriamente dita. Podemos atribuir uma significância autobiográfica à ópera do Barba Azul como um aspecto de seu simbolismo, baseada tanto em evidências internas quanto circunstanciais. Uma significância autobiográfica talvez deva ser atribuída separadamente e de formas diferentes para escritor e compositor. Como notado antes, o próprio Balázs havia experimentado trauma psicológico, quando, aos dez anos de idade, se tornou cúmplice como testemunha de violência contra uma garota. Quando um jovem pensionista de sua casa atacou sua jovem criada, Balázs o auxiliou ao ajudá-lo a segurá-la contra o chão, pois, ele mais tarde confessou, “a derrota teria sido a derrota da soberania masculina”. Quando o pensionista levantou a saia da criada, Balázs experimentou um “até então desconhecido desejo sexual frenético” que o aterrorizava. Alguns anos antes ele havia testemunhado a afetuosa união de um casal de amantes na floresta. A impressão original de ternura amorosa estava por se transformar em sua mente pela experiência violenta mais tarde, e sua percepção original de amor “agora afundou de volta à escuridão do mais básico e brutal dos instintos. Assim se originou em minha mente uma fatídica divisão do amor saudável e harmonioso. Foi uma discórdia interna entre a sexualidade animalesca e brutal e amor sonhador, espiritual e etéreo, que por um longo tempo não apareceram juntos, como se um necessariamente excluísse o outro. Isso por muitos anos se tornou uma complicação trágica da minha vida e me causou imensa quantidade de confusão psíquica, sofrimento e infortúnio.” [...] A necessidade do menino de dez anos de proteger o poder da “soberania masculina” também permanece uma questão psicológica para o adulto escritor da peça: o poder de Barba Azul é revelado quando a quinta porta se abre para seu vasto domínio e a personagem de Judith contrariamente diminui em direção à sua extinção.” (ANTOKOLETZ, 2004, cap. 9, p. 2-3)^{xlix}

Como pôde-se observar, o autor destaca que a significância autobiográfica contida na ópera talvez deva ser atribuída distintamente a compositor e escritor. Embora a atração de Bartók pela temática se deva à concordância e identificação com as ideias lá contidas, diferenças devem ser observadas:

“De uma perspectiva completamente diferente, nomeadamente, a significância autobiográfica da peça para o compositor, relatos dados por aqueles que tiveram contato pessoal com Bartók apontaram para sua indiferença e sua necessidade de proteger a sua privacidade, uma atitude refletida no personagem de Barba Azul. Por exemplo, de acordo com o filho mais velho do compositor, “Bartók era bastante reservado quando se encontrava na companhia de estranhos.” Ao mesmo tempo, a questão do poder masculino sobre a mulher na peça de Balázs também pode ter atraído Bartók para transformar o trabalho em ópera. Em uma lida do libreto datando de 1910, que era originalmente destinado a Kodály, foi Bartók que se sentiu atraído a essa temática. É surpreendente que de todos os trabalhos de Bartók, ele tenha escolhido Barba Azul para dedicar à sua esposa, Márta Ziegler, que ele abandonaria mais tarde por uma mulher mais jovem, Ditta Pásztor. Na ópera, todas as esposas de Barba Azul estão perdidas uma vez que se encontram inevitavelmente confinadas em sua masmorra. Consideração às mulheres na vida de Bartók – especialmente a violinista Stefi Geyer, por quem ele expressara seu primeiro amor, e Márta e Ditta – e sua significância em conexão com a mulher da ópera é essencial no entendimento da concepção simbolista da obra.” (ANTOKOLETZ, 2004, cap. 9, p. 3-4)ⁱ

Apesar de indicar o quadro geral das mulheres da vida de Bartók como paralelo para o comportamento de Barba Azul, Antokoletz destaca o doloroso fim do relacionamento com a violinista Stefi Geyer como fonte principal de repertório sentimental para a composição da obra:

“A partitura de Barba Azul parece ter sido a solução artística final para o doloroso término da relação de Bartók, com Stefi Geyer. Uma carta para ela descrevendo a complexidade de seus sentimentos atesta a montanha-russa emocional que Bartók experimentou naquele tempo.” (p. ANTOKOLETZ, 2004, cap. 3, p. 26)ⁱⁱ

No trecho que se segue, o autor traça uma correspondência entre os aspectos psicológicos de Bartók, como relatados por convivas próximos e por ele próprio, em cartas, e os do personagem Barba Azul, evidenciando semelhanças entre suas personalidades:

“Quanto à aversão de Bartók por “imperfeição”, nós podemos citar Barba Azul como uma representação simbólica de sua necessidade, a todo custo, de impedir as mulheres de bisbilhotar dentre cada uma das sete portas, expondo os crimes sangrentos que mancham o passado de Barba Azul. De nossa observação do relacionamento de Bartók com Stefi Geyer, ou Barba Azul com Judith, talvez possamos também identificar as qualidades narcisistas do homem: introspecção, baseada em sua necessidade de controle ou uso dos outros para validar a si mesmo e, ao mesmo tempo, ser dependente dos outros para tal validação. Bartók diz a Stefi, “Aqui está um caso de fragilidade humana! Eu antecipei que você poderia reagir assim, no entanto, quando você realmente o fez, fiquei chateado. Por que não pude ler sua carta com fria indiferença? Por que devo ser tão afetado pela sua reação?” (ANTOKOLETZ, 2004, cap. 9, p. 5-6)ⁱⁱⁱ

Elliott Antokoletzs se aprofunda nas análises psicológicas de Barba Azul e Judith e sua correspondência com as vidas de Bartók e Balázs. Como leiga na área da psicologia, procurarei sublinhar apenas o que considero mais relevante e, principalmente, aquilo para o qual eu tenha recursos mínimos para sopesar a validade da teoria apresentada. Seriam necessários conhecimentos consideravelmente específicos e vastos para analisar e compreender amplamente diversos apontamentos do autor em questão.

Após a breve investigação das razões biográficas que podem ter levado os criadores da obra ao resultado final, motivando suas escolhas e justificando as representações simbólicas, seguem considerações mais específicas sobre as personagens em si inseridas no contexto cultural europeu do início do século XX.

Segundo a análise de Antokoletz, o próprio fato da propriedade do castelo, que é um símbolo para a alma de Barba Azul, e a ausência de uma representação correspondente para o ser de Judith, já demonstra a completa ignorância e desinteresse aos desejos femininos, que são dados como desimportantes frente aos masculinos. É a mulher que deve tentar trazer luz ao espírito do homem. E é a intrusão feminina na alma masculina a questão levantada. O

interesse pela alma feminina não é sequer levantado.

“A distinção primária no que diz respeito à propriedade do castelo por Barba Azul anuncia uma das formas em que a peça mantém estereótipos de gênero do tempo e falha em resolver suas contradições. Judith está agora em uma jornada para ajudar Barba Azul a enfrentar temidos ou não resolvidos aspectos dele mesmo, mas não há alusão ao seu próprio castelo, ao seu próprio ser, ou aspectos dela mesma que necessitem de cura. Essa dicotomia preserva rígidos estereótipos de gênero que resultarão na destruição final da relação do casal.

Se o castelo é um símbolo para a alma de Barba Azul, “o castelo que não é” é um símbolo para o predicamento de Judith. Se torna um símbolo para a definição do desejo de uma mulher por sua ausência. [...] No discurso de Barba Azul, não há lugar para Judith expressar desejos por tesouros que ela mesma encontrou, para batalhas que ela lutou, para lágrimas que ela derramou.” (ANTOKOLETZ, 2004, cap. 3, p. 28)^{liii}

A falta de igualdade em tal relacionamento é a razão de sua ruína. As personagens (e os autores da obra) são incapazes de conceber relações de igualdade e harmonia entre homem e mulher. Ali existem apenas dominados e submissos. E, tradicionalmente, o papel dominante caberia a Barba Azul. Judith pode usufruir apenas do poder e grandiosidade de seu marido, e enquanto lhe for submissa e merecer assim sua proteção:

“O relacionamento entre Judith e Barba Azul era definido dentro das fronteiras de dominação versus submissão. Isso era inevitável, uma vez que ambos se encontravam presos dentro dos limites de rígidos estereótipos de gênero. A falha de sua relação é devida a sua inabilidade de aceitar um ao outro – e a si próprios – como seres humanos interdependentes, falíveis e com limitações, mas capazes de agência e iniciativa. Não havia lugar no castelo para o espaço requerido por dois iguais para interagir e amar um ao outro. Judith e Barba Azul não poderiam resolver suas diferenças como adversários respeitosos que devem considerar as necessidades de cada um e encontrar alternativas para encontrá-los sem obliterar um ao outro. No castelo de Barba Azul, o homem tem direito a poder inquestionável e grandiosidade, e a mulher tem direito a esses apenas através de amor e generosidade ao homem que a ama. Judith pode desfrutar desses benefícios apenas se renunciar à sua atividade. A única maneira de se permitir a ela expressar iniciativa é aceitando submissão.” (ANTOKOLETZ, 2004, cap. 3, p. 29-30)^{liv}

E ainda:

“A Judith de Barba Azul, afinal de contas, era uma mulher, e Balázs deixou claro em seus poemas e produções literárias, contemporâneas à criação de Barba Azul, que a amizade entre homens era muito mais completa e satisfatória que a relação entre homem e mulher. Colocando simplesmente, é difícil de encontrar felicidade em um amante que desvalorizamos e vemos como inferior a nós mesmos. Tal amante pode não oferecer o desafio que um bom adversário pode prover. Alguém que sentimos ser igual a nós mesmos, a quem possamos ser capazes de admirar, desafiar e engajar em uma batalha justa, uma batalha que talvez nos confronte com nossas limitações e forças, que poderão afiar nossas habilidades sem causar nossa mútua destruição. Nem Barba Azul nem Judith foram capazes de servir como bons adversários um para o outro. Desacordos e diferenças nunca se tornaram um objeto para negociação e debate. Barba Azul e Judith rigidamente alternam papéis, de ser aquele que se submete ao outro a ser aquele que domina o outro. Eles não puderam criar um espaço em que diferenças de necessidades ou opiniões poderiam ser negociadas.” (ANTOKOLETZ, 2004, cap. 3, p. 33-34)^{lv}

Antokoletz aponta para a afinidade de Bartók com as ideias de Nietzsche como mais um viés para análise da obra, e, mais uma vez sublinha diferenças entre as questões de compositor e libretista no que se refere a relacionamentos com o sexo oposto (o que não nega a existência de problemas existentes para ambos nesse âmbito e para diversas teorias comuns que acabariam por culminar no interesse pelo libreto e composição da ópera por Bartók).

“Ao analisar a personalidade de Barba Azul, pode-se citar a própria adoção por Bartók das ideias de Nietzsche (de seu Zarathustra, especialmente) durante esse período de sua vida. Ele invoca Nietzsche ao afirmar que deve haver empenho para se elevar sobre todos e ser completamente independente e indiferente. Ele recordaria essa ideia alguns anos mais tarde quando, trazido às lágrimas pela jovem mulher por quem se apaixonara, expressou vergonha para com sua fraqueza emocional, pelo que considerou ser sua própria “fragilidade humana”. A sensação de solidão, pessimismo e desespero, como manifestada nessas óperas, parece se basear em parte da falta de aceitação pelos homens de que mulheres seriam potencialmente suas semelhantes tanto na esfera emocional quanto intelectual. O próprio Balázs “invariavelmente se aproximava de mulheres com a ideia de que estava em um plano mais alto intelectual e emocionalmente, e que seria sua tarefa conduzir as mulheres em sua busca pelo sentido da vida... . Bartók pensava similarmente sobre o assunto. Mas a necessidade de afirmar a superioridade masculina colidia com suas inclinações naturais de se abrir mais facilmente às mulheres que aos homens.” (ANTOKOLETZ, 2004, cap. 9, p. 12)^{lvi}

As ideias de Nietzsche continuam a ser percorridas como consonantes com a concepção da ópera e com as características comportamentais dos personagens. O desejo da mulher de cumprir com o que é esperado dela socialmente versus a fidelidade ao seu ser inerente geram, segundo Nietzsche, “a fonte básica do dilema entre homem e mulher”. Tal apontamento pode ser observado no comportamento de Judith ao longo da ópera:

“Quanto mais o homem e a mulher lutam para obter felicidade através da união espiritual, mais a mensagem de irreconciliabilidade de Balázs se anuncia e parece ressoar com a percepção de Nietzsche a respeito da fonte básica do dilema entre homem e mulher: “Os sexos se enganam sobre um ao outro – porque no fundo honram e amam apenas a si próprios (ou seu próprio ideal, para dizer de forma mais agradável). Assim, o homem aprecia a mulher pacífica – mas a mulher é essencialmente agitada, como um gato, apesar de bem ela mesma ter, talvez, se treinado para se parecer serena.” O texto de Balázs parece refletir essa ideia se compararmos as palavras dependentes e amáveis de Judith na abertura da ópera, “Estou indo, Barba Azul, estou indo”, com suas afirmações mais intrusivas e perigosamente insistentes no ápice estrutural (quinta porta) da ópera, “Seja minha vida ou minha morte, Barba Azul”. Sua intenção expressa ousadamente imediatamente depois de Barba Azul alertá-la para acautelar-se de que seu castelo não se tornará mais iluminado. De fato, o curso inevitável das ações de Judith irão levar à sua destruição e à “escuridão eterna” para Barba Azul”. (ANTOKOLETZ, 2004, cap. 11, p. 17)^{lvii}

Judith é descrita por Antokoletz como sendo a mulher “transicional”, e, Barba Azul, o homem tradicional, o que geraria os conflitos presentes na trama. As ideias de Nietzsche são novamente trazidas à tona, refutando a possibilidade de igualdade entre homens e mulheres no amor, o que demonstra um pensamento amplamente predominante na época, e, no que diz respeito ao nosso interesse, certamente incorporado em Bartók e Balázs:

“O papel tradicionalmente submisso da mulher no casamento estava passando por uma transição no final do século XIX para um de maior igualdade. Nesse contexto, Barba Azul simboliza o homem tradicional que deposita em sua esposa exigências que espera que ela obedeça. Contrariamente, Judith simboliza, em vez da mulher tradicional, a mulher transicional, que demanda igualdade e completa abertura de seu marido. Aqui, entendemos a tradicional relação amorosa como expressada por Nietzsche:

Eu nunca admitirei a reivindicação de que homem e mulher têm direitos iguais no amor; esses não existem. Pois homem e mulher têm diferentes concepções de amor... O que a mulher quer dizer por amor é claro o suficiente: devoção total (não apenas redenção) de corpo e alma, sem nenhuma consideração ou reserva... O homem, quando ama a mulher, quer precisamente esse amor dela e é assim ele próprio tão longe quanto se pode ser da pressuposição de amor feminino... A paixão da mulher em sua renúncia incondicional de seus próprios direitos pressupõe precisamente que do outro lado não há pathos igual, igual desejo de renúncia.” (ANTOKOLETZ, 2004, cap. 12, p. 14)^{lviii}

Carl Leafstedt concorda com a definição de Judith como uma mulher cuja iniciativa abarca traços tradicionalmente masculinos, além de incorporar em si também características tidas

como essencialmente femininas. No entanto, o autor aponta para a atenuação das características masculinas também de Barba Azul, que assume um papel passivo durante a ópera:

“Desde Perrault, as emoções conflituosas de medo e desejo formaram parte da história de Barba Azul. Anteriormente, porém, esses sentimentos eram geralmente atribuídos à mulher que permanecia, hesitante, em frente à porta proibida. Transferido ao homem, eles invertem, ou ao menos confundem, os papéis masculino-feminino aceitos nessa história. O clássico conto-de-fadas do Barba Azul diferencia nitidamente seus papéis femininos e masculinos. Barba Azul é feroz, dominante, marcial, decisivo e agressivo. Sua esposa é acanhada, bela, assustada e emocional. Escritores na virada do século passado demonstraram um desejo de dismantelar esses estereótipos: a mulher se tornou confiante e mais segura (Ariane e Judith são bons exemplos), enquanto seu marido se tornou menos ameaçador fisicamente. [...] Judith, ao exigir as chaves e penetrar mais longe no castelo, inicia a atividade que propõe o drama para frente. Ela possui uma mistura do que poderiam ser chamados traços masculinos e femininos. Por vezes determinada, assertiva e impassível (masculino), ela também pode parecer hesitante, expressivamente emocional e sedutora (feminino). [...] O Barba Azul de Bartók, frente à devoção apaixonada de sua esposa à sua missão, pode apenas observar e ter esperança. [...] A suavização ou embaçamento dos contornos de gênero nos dois personagens da ópera tem o efeito, assim como em Tristan und Isolde, de elevar seu amor a um plano espiritual mais alto, onde a perfeição do amor humano cintila como um ideal asceta. O amor de Judith e Barba Azul transcende o físico. Como seres humanos, são atraídos tanto pela ideia de amor como, ou mais que, pelo objeto desse amor. É por isso que os dois amantes de Bartók se referem infreqüentemente às qualidades fisicamente atraentes um do outro e porque seus poucos abraços no palco parecem surgir da sede por reafirmação emocional em vez do desejo sensual.” (LEAFSTEDT, 2005, p. 178-180)^{lix}

Devo concordar com Leafstedt, afinal, ambos os personagens apresentam suas características tradicionais de gênero difusas. Ambos me parecem transicionais, confusos na luta entre emancipação e manutenção da ordem anteriormente estabelecida.

Tal passagem também sugere a sublimação do desejo sexual para que o amor do casal de personagens se torne idealizado e etéreo. A idealização, aspecto já discutido anteriormente, por parte de ambos, é o que leva Barba Azul a adorar as esposas perfeitas que guarda em sua memória, após se livrar das mulheres reais, que, além de seus próprios defeitos, ao penetrar na alma do duque e desvendar seus segredos, o lembram de suas próprias fraquezas de ser terreno e mortal:

“Um dos aspectos mais curiosos da ópera, quase nunca comentado, é o gesto com que Barba Azul saúda suas esposas anteriores quando saem de trás da sétima porta: ele se ajoelha. Ele cai sobre seus joelhos e se dirige a elas reverentemente. “Belas, belas, mil vezes belas. Elas sempre foram, elas sempre viveram”, ele canta em uma voz sussurrada. Como memórias, ele as adora, mas como mulheres de carne e osso que buscam retirar sua máscara, ele teme suas tentativas de adquirir conhecimento de seu próprio ser. A afirmação de Susan McClary de que Barba Azul não pode viver com alguém que compreenda que sob tudo ele é meramente humano, em vez de transcendental, aponta para o que é a provável razão, se não dita, por trás de sua estranha renúncia às mulheres cujo amor ele deseja. [...] Para preservar o controle, Barba Azul mata suas esposas, metaforicamente, aprisionando-as por detrás da sétima porta, até quando as glorifica. [...] O objeto de sua afeição, uma vez fisicamente removido, pode ser adorado à distância.” (LEAFSTEDT, 2005, p. 182)^{lx}

5.2. JUDITH

“Ao adicionar a figura de Judith ao seu drama de Barba Azul, Balázs coloca no palco a surpreendente combinação de dois personagens: o personagem de conto-de-fadas de um homem que mata mulheres e a personagem bíblica de uma mulher que mata um homem.” (LEAFSTEDT, 2005, 186)^{lxi}

A sugestiva passagem contida na obra de Leafstedt sintetiza de forma dramática e concisa quem seriam os personagens da ópera de Bartók e que simbolismo seus nomes carregam. Após investigar a respeito da origem e metamorfoses pelas quais o nobre personagem passou,

chega a vez de sua esposa, Judith. Uma vez ligada a um contexto que diminui a imagem feminina frente à do homem, tem sido dada, ao longo do tempo, pouca ou nenhuma atenção à personagem Judith. No entanto, em uma obra simbolista na qual tudo é imbuído de significado, a escolha do nome dificilmente foi uma aleatória.

“Ela (Judith) têm sofrido uma longa tradição crítica de ser tratada como uma representante generalizada do sexo feminino, uma personagem cuja identidade feminina constitui sua única característica digna de nota. Isso deveria mudar. Assim como o nome Barba Azul (como observamos no capítulo anterior), o nome Judith descende de uma ampla linhagem na arte e cultura europeia. Consequentemente, carrega um considerável significado simbólico no contexto dessa ópera, particularmente quando nos damos conta de quem Barba Azul acabou de convidar para adentrar seu castelo.” (LEAFESTEDT, 2005, p. 185-186)^{kii}

A observação de Leafstedt é consonante com a de Antokoletz:

“Há apenas dois personagens, um homem e uma mulher. O homem é o personagem central, e talvez seja em parte por essa razão que estudos críticos da ópera têm sido devotados quase inteiramente ao personagem de Barba Azul, com pouca ou nenhuma atenção sistemática atribuída ao de Judith.” (ANTOKOLETZ, 2004, cap. 9, p. 11)^{kiii}

Felizmente, os autores por mim consultados não ignoraram a deficiência por eles citada, oferecendo amplas conjunturas a respeito do significado do nome na época de criação da obra. A imagem de Judith, virtuosa heroína bíblica, passava por um momento de profundas mudanças interpretativas e novas concepções, assim como a figura de Barba Azul. Agora, sua identidade era a de uma mulher sedutora e perigosa, semelhante à de Salome:

“Em um drama imbuído de simbolismo a cada volta, dificilmente pode se tratar de um acidente que Balázs escolha como nome da nova esposa de Barba Azul o da conhecida mulher bíblica que mata um homem para salvar seu povo. No início do século XX, na época em que Bartók e Balázs estavam escrevendo o Castelo do Barba Azul, o nome Judith era fortemente identificado nos círculos artísticos com a imagem de uma mulher fatalmente sedutora. Como Salome, cuja popularidade como objeto de representações artísticas supera de longe a de Judith, Judith foi frequentemente representada como uma mulher jovem de considerável fascinação sexual. Em pinturas da época ela é mostrada seminua ou nua, segurando em sua mão uma espada ou a cabeça de um homem. A fundação para essa imagem reside no conto bíblico de Judith e Holofernes, no qual Judith é a heroína judia que decapita o general assírio Holofernes com uma espada a fim de salvar seu povo. Nas versões floreadas de suas histórias populares na virada do século XX, Judith e Salome se tornaram símbolos de mulheres que homens temiam e desejavam, mulheres cuja atratividade física permitia empunhar imenso poder sobre os homens. Amá-las, ou deseja-las fisicamente, era cortejar uma morte violenta.” (LEAFESTEDT, 2005, p. 185)^{kiv}

Leafstedt levanta a questão de que não é possível saber precisamente se Bartók possuía familiaridade com determinadas concepções de Judith da época, mas aponta que Balázs certamente tinha.

“Não temos meio de saber se Bartók estava familiarizado com alguma das Judiths especificamente mencionadas aqui. Não há razão para assumir que sim, pois a maioria das imagens não era amplamente disseminada. No entanto, uma ideia vaga geral da interpretação de fim de século de Judith aparentemente começou a gotejar abaixo do Danúbio até Budapeste pelas décadas iniciais do século XX. Balázs, e não Bartók, prova ser o principal ponto de contato com a tradição de Judith. Balázs era profundamente interessado na peça de Hebbel no período exato em que estava trabalhando na sua peça do Barba Azul. Um erudito em Hebbel assim como escritor e esperançoso jovem dramaturgo, em 1908, no início de sua carreira literária, completou seus estudos de doutorado na Universidade de Budapeste com uma dissertação sobre as teorias dramáticas de Hebbel. Foi durante esse período que ele começou a desenvolver e trabalhar em rascunhos para a peça que em junho de 1910 seria publicada como *O Castelo do Duque Barba Azul*. Pouco depois, diversas produções proeminentes de *Judith* foram montadas em Budapeste, familiarizando o grande público com a heroína trágica de Hebbel. Foi através da peça de Hebbel que a figura de Judith obteve mais amplo reconhecimento entre os húngaros.” (LEAFSTEDT, 2005, p. 193)^{lxv}

A peça à qual Leafstedt se refere, a *Judith* de Hebbel, que teria sido a provedora do conceito básico para a Judith de Balázs. A própria estrutura da peça, que tem como elemento básico o conflito entre um homem intimidador e uma mulher bela e determinada, corresponde, nesse aspecto, à da ópera do Barba Azul.

“Uma concepção diferente de Judith começou a emergir no século XIX uma vez que surgiu um interesse em suas motivações psicológicas para decapitar Holofernes. Enquanto os séculos anteriores enxergaram Judith como o justo instrumento da vontade de Deus, no início do século XIX ela surgiu transformada em uma jovem mulher sexualmente atraente determinada a obter vingança contra os homens. O drama de 1840 de Friedrich Hebbel, *Judith*, foi em muitas maneiras a fonte para essa nova imagem, que em breve se espalhou para todas as artes. Ao transferir a história familiar para o palco, Hebbel dramatizou pela primeira vez a batalha psicológica de desejos entre dois antagonistas, realizando diversas mudanças importantes. Como Sigmund Freud notaria mais tarde, Hebbel “sexualizou” o patriótico conto do Velho Testamento. Insatisfeita em seu primeiro casamento com um homem fraco e afeminado, a Judith de Hebbel, em um pronunciado afastamento dos contornos da história bíblica, agora se encontra perversamente atraída pela masculinidade de Holofernes ao mesmo tempo em que persegue sua missão para destruí-lo. [...] O retrato de Judith feito por Hebbel deu o tom para interpretações subsequentes da história ao focar na luta interna na mente de Judith enquanto ela executava sua missão divina na tenda de Holofernes. Artistas visuais da virada do século elevaram esse aspecto – a solitária confrontação entre Judith e Holofernes, recoberta de elementos de desejo físico em ambos os lados – a uma batalha simbólica entre o homem e a mulher contemporâneos, de fato extirpando todo o detalhe externo da história para se concentrar na questão principal que arde diante dessa história antiga. A esse respeito, a história de Judith e Holofernes carrega uma curiosa semelhança em relação à de Judith e Barba Azul na ópera de Bartók. Ambos os homens são figuras de lendária crueldade. Holofernes, na peça de Hebbel, conta histórias dos povos que massacrou ou condenou à morte, e até mata um oficial por razões frívolas no curso do drama. Dentro da tenda, Judith, como sua homônima no *Castelo de Barba Azul*, luta com emoções conflituosas de desejo e medo frente a esse homem. E ambas as Judiths adentram o território do homem motivadas por uma missão que guia suas ações e das quais não se desviam, independentemente das consequências. Tais paralelos sugerem que a situação dramática na ópera de Bartok deve algo à história de Judith além da sua conexão mais óbvia com o tema de Barba Azul.” (LEAFSTEDT, 2005, p. 187-188)^{lxvi}

Antokoletz fornece uma visão de como a figura da religiosa heroína bíblica foi distorcida a ponto de se assemelhar à da princesa pagã Salome. Segundo o autor, a ansiedade por parte dos homens a respeito das novas relações de gênero que começavam a se estabelecer provocou o surgimento da visão da mulher como um ser perigoso, que lhes fugia ao controle.

“Ao focar um único aspecto específico do diferencial de poder em ambas as óperas, o relacionamento entre homens e mulheres revela a consciência das protagonistas do sexo feminino têm sido descritas por críticos como embarcando em uma jornada que desencadeia sua destruição e de seus amantes. Essa interpretação, que é consistente com relação à crescente percepção naquele tempo da mulher como perigosa, estava associada à ansiedade a respeito da troca de papéis defendida pelo início do movimento feminista. A consideração às circunstâncias sociais que cercam essas atitudes em relação às mulheres no final do século XIX proporcionam algum background para essas representações literárias e artísticas, e podem oferecer uma visão sobre a atitude psicológica em relação à mulher em ambas as óperas. Mudanças radicais nas relações sociais entre homens e mulheres estavam ocorrendo no final do século XIX. O momentum obtido pelo movimento internacional das mulheres levou a novos papéis sociais para as mulheres e à percepção do homem de que não mais seria capaz de manter seu controle sobre as mulheres.” (ANTOKOLETZ, 2004, cap. 9, p. 10)^{lxvii}

(Observação: a outra ópera a que o autor se refere é *Pelleas et Mélisande*, de Claude Debussy, com libreto de Maurice Maeterlinck. Embora as linguagens musicais sejam distintas, ambos os libretistas produziram obras simbolistas.)

Leafstedt evidencia as características comuns ao retrato usual de Judith na época e à Judith de Balázs e Bartók. Não se tratam de características explícitas, mas permitem a formação de um paralelo entre as imagens. Ele cita sua beleza e juventude, sua personalidade forte e ativa, que não pode ser dobrada por seu marido, e os sentimentos conflitantes de medo e desejo que desperta no duque, todas características consonantes com a concepção de Judith da época.

“Uma lida atenta ao libreto de Barba Azul revela uma Judith que é similar em muitos aspectos importantes, mas não de forma imediatamente óbvia, à Judith retratada nas pinturas da virada do século. A Judith de Bartók é uma personagem feminina forte cujas ações determinam largamente o curso do drama. Ela é jovem, de idade núbil. Ela é atraente: “Você foi minha mais bela esposa”, Barba Azul canta no final. Uma vez dentro do castelo, é ela que propela o drama para frente até sua conclusão através de sua exigência persistente pelas chaves. Sua personagem possui um âmago duro e inflexível sobre o qual Barba Azul exerce pouco controle. Barba Azul sente um forte desejo emocional pela presença de Judith em sua vida, mas também teme sua entrada em seu castelo, pois ela pode buscar descobrir seus segredos mais profundos. Essa Judith que pode gerar sentimentos mistos de desejo e trepidação em Barba Azul lhe dá, em um senso muito generalizado, uma das características mais básicas de sua homônima.

O que falta nesse retrato, é claro, é o elemento da sexualidade humana. Barba Azul e Judith se beijam e se abraçam no palco, é verdade, mas na atmosfera tensa do castelo esses gestos são mais atos de conforto e consolo emocional que expressões de atração física. (...) Isso não significa que o erotismo está ausente, apenas que foi calado ao ponto em que não é notável imediatamente a observadores externos.” (LEAFSTEDT, 2005, p. 197)^{lxviii}

A supressão da expressão sexual que foi imbuída à figura de Judith na época é citada abaixo como presente em outras obras literárias da época (em contraste com a tendência das artes visuais naquele tempo). Leafstedt defende que Balázs necessitou adaptar a personagem Judith para que pudesse caber em um novo contexto, preservando, entretanto, as características de um determinado tipo feminino: ela é atraente e determinada, capaz de levar seus objetivos às últimas consequências.

“A Judith operística não é assim inteiramente consistente com as qualidades observadas em outras Judiths da virada do século; no entanto, devemos reconhecer que Balázs precisou adaptar a imagem de Judith para que coubesse no contexto de uma diferente história e situação dramática. Com efeito, ele a situa em seu drama como um símbolo para um tipo feminino particular, e então procede para delinear limites em torno de associações às quais seu nome é ligado a invocar. Outras Judiths literárias do mesmo período demonstram uma tendência similar a minimizar referências sexuais no texto em si, seus autores preferindo, como Hebbel e Balázs, introduzir tensão sexual de modos mais sugestivos e restritos. O que o nome simboliza, mais importante, é que Judith é uma mulher formidável, capaz de articular uma missão e de manipular o homem para atingir seu objetivo, mesmo que ela se destrua no processo. Atributos tanto físicos (aparência) quanto intelectuais (foco no objetivo) vêm juntos na Judith operística, habilitando-a a manobrar Barba Azul constantemente para que esse lhe dê as chaves para as sete portas. Certeza moral lhe dá a força para continuar mais fundo no castelo mesmo quando confrontada com horrores inenarráveis sobre o passado do duque. O que é diferente nessa Judith, no entanto, é que ela obtém o comprometimento do homem através de seu amor emocional por ela, não seu desejo físico.” (LEAFSTEDT, 2005, p. 198)^{lxix}

Leafstedt conclui que tanto a Judith quanto o Barba Azul de Balázs não foram criados para corresponder fielmente às representações de seu tempo. Seus nomes foram atribuídos de forma a conferir ao drama maior tensão dramática ao que seria, basicamente, o conflito entre um homem e uma mulher.

“Afinal, parece muito provável que a Judith encontrada no *Castelo de Barba Azul* nunca tenha sido intencionada a abarcar todos os aspectos da imagem moderna de Judith encontrada nas artes visuais. Nem ela nem Barba Azul trazem o simbolismo completo de seus nomes a essa nova situação dramática. Judith deixa a sua espada – sua característica básica de identificação – para trás. O próprio Barba Azul é dificilmente o personagem cruel e violento encontrado na maioria das versões do conto-de-fadas; ele é uma presença autoritária, mas também mais brando em relação a Judith que o severo Barba Azul de tempos anteriores teria sido. É importante para o significado da ópera que essa mulher bíblica e esse homem de contos-de-fadas existam no palco em suas identidades mais fundamentais como uma mulher e um homem. Dessa forma, como pretendida pelos criadores da ópera, a plateia pode perceber o drama como uma (talvez) relevante metáfora para suas próprias vidas. A tensão dramática inerente a seus nomes ajuda a carregar essa mensagem adiante no palco.

Balázs, nós sabemos, não tinha intenção de fazer de Judith um demônio feminino. Na época da première da ópera, em 1918, ele registrou seus pensamentos sobre a produção em seu diário. Ele tomou exceção da forma com que o diretor de palco Dezső Zádor estava encorajando Olga Haselbeck a interpretar o papel de Judith. “(Zádor) faria de Judith uma ferinha histérica se o texto lhe permitisse”, lamentou; “ele não faz a menor ideia do que se trata o trabalho.” (LEAFSTEDT, 2005, p. 198-199)^{lxx}

Devo concordar com o autor. Assim como o Barba Azul é humanizado e revestido de características e traços compatíveis com os de homens da época em que a obra foi escrita, tornando-se, afinal de contas, apenas *um* homem, Judith também é um retrato de como tais homens enxergavam as mulheres naquele período, tornando-se apenas *uma* mulher. Longe de retratar uma história de uma época distante e remota, o *Castelo do Duque Barba Azul* é um retrato de seu tempo, do conflito entre um homem e uma mulher na Europa do início do século XX. Apesar do revestimento simbólico que intriga e dificulta a percepção racional e imediata da temática, a essência da ópera é o conflito entre um homem e uma mulher.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como em tantas outras obras, em *O Castelo do Duque Barba Azul* não existe apenas uma interpretação possível para os fatos concretos apresentados por libreto e partitura, mas diversas outras além das mais tradicionalmente aceitas. Na obra simbolista, em particular, nenhuma conclusão é definitiva: por definição, ela está aberta a diversas interpretações e significados. É necessário estudar com afinco diversas possibilidades plausíveis e escolher, no momento de concepção, montagem e execução da performance, uma a ser mantida com verdade e coerência do início ao fim da proposta. O exemplo extremo de uma ópera dessa natureza, cujo significado deve ser desvendado com intensa pesquisa a respeito do assunto, é perfeito para a demonstração de como deve haver embasamento teórico consistente por trás de uma performance artística de êxito, conferindo-lhe profundidade e credibilidade.

Apesar de não poder estabelecer condições definitivas para uma possível performance da ópera analisada (uma vez que no contexto artístico tal determinação não seja possível), tenho mais afinidade com algumas das hipóteses apresentadas. A começar pelo Prólogo do Bardo, que tem sido excluído de muitas montagens, em especial no ocidente: trata-se de parte integrante da obra. Não me parece absolutamente sensato desmembrá-la do seu prólogo. Mesmo que não o tenha musicado, Bartók o preserva como introdução e indica em que momentos da fala do Bardo a música deve se iniciar, tornando ambos partes unidas. De fato, como aponta Bratuž, no caso de uma tradução da ópera do húngaro para outro idioma, deve-se redobrar a atenção na tradução do prólogo, pois a rítmica e acentuação da língua húngara serão perdidas; seria necessário um trabalho minucioso para a manutenção de parte das características não meramente semânticas do texto. De qualquer forma, o prólogo deve manter suas características de facilitador do trânsito do mundo material e real para o mundo psicológico e ficcional.

A meu ver, a ópera é, sim, o conflito essencial entre um homem e uma mulher. Em especial, um homem e uma mulher espelhados na visão de “homem” e “mulher” de dois homens húngaros no início do século XIX: ambos tentando a convivência harmoniosa entre aspectos mal-resolvidos de si próprios e, conseqüentemente, de seu relacionamento. Os dois tentam triunfar sobre as idealizações feitas por ambos sobre ambos, sobre padrões pré-estabelecidos que desejam alcançar sem levar em conta suas individualidades e desejos particulares. Nesse contexto, Barba Azul é um homem introspectivo, que deseja ser visto por si e por sua esposa apenas por um ponto de vista positivo. Sua dificuldade em aceitar a si mesmo como um todo e a aceitar a necessidade de sua esposa de conhecê-lo por inteiro acabam por trazer para si a “escuridão eterna” e, para sua mulher, o exílio em sua memória. Judith é uma mulher questionadora, que, embora em alguns momentos se volte para o papel de esposa tradicionalmente aceito (por exemplo, no início da ópera), propõe a ação do drama no decorrer da ópera, exigindo as chaves que destrancam as portas do castelo de seu marido e colocando em xeque as afirmações do duque.

O castelo que os recém-casados adentram é o interior de Barba Azul, em uma jornada de descobertas e revelações por parte de ambos. As características do duque são simbolizadas pelas portas, que contém aspectos positivos e negativos acerca dele. O sangue, em especial, representa os aspectos humanos e fálveis do homem de carne e osso, que Barba Azul tenta esconder e para os quais Judith aponta, cada vez mais horrorizada.

Para mim, na cena final, Judith é trancafiada idealizada na memória do duque, que expulsa de sua vida a mulher real, que possui defeitos, e passa a admirar sua imagem idealizada nos seus moldes de perfeição, assim como as mulheres anteriores que amou. O ciclo se completa, da escuridão para o gradativo auge de luz, e de volta para a escuridão.

Durante a elaboração do trabalho, por um momento, desejei escrever sobre tudo o que havia

aprendido durante o processo. Toda informação nova me parecia absolutamente interessante e de relevância fundamental ao desenvolvimento do tema. Felizmente, meu orientador me alertou para que mantivesse o foco no tema central do trabalho e que, posteriormente, desenvolvesse as outras estruturas que planejava adicionar quando a parte principal estivesse pronta, a menos que seu feitiço fosse absolutamente necessário para a continuidade do projeto. Após refletir sobre tal orientação, parti para elaboração do que realmente havia me proposto pesquisar: a simbologia contida nos elementos do libreto da ópera de Bartók (afinal, trata-se de uma *monografia*: um texto no qual se discorre sobre um único tema!) Tal foco facilitou muito o desenvolvimento do trabalho, evitando que me perdesse e desgastasse com assuntos que não necessariamente me auxiliariam na compreensão direta dos símbolos que me propus analisar. Além disso, trata-se de um tema abrangente pela sua subjetividade e aberto a interpretações de diversos tipos, podendo abarcar uma extensa abordagem por linhas diversas da psicologia, cada uma atribuindo às metáforas um diferente significado. Isso posto, ative-me aos conceitos apresentados pelos autores consultados, ciente de que uma investigação fora disso fugiria completamente das áreas do conhecimento que domino minimamente. Acredito que a maior dificuldade com relação à pesquisa tenha sido o idioma da ópera que me propus analisar, o húngaro, idioma esse sobre o qual não tenho o menor domínio. Além de não ter acesso à maior parte do material já escrito sobre o tema, que, obviamente, se encontra na língua natal dos criadores da obra, também pude encontrar diversas traduções distintas entre si das mesmas passagens do libreto na a língua inglesa, que, devido à minha inaptidão, não tive possibilidade de averiguar qual poderia se aproximar mais do original, se alguma. Caso se tratasse de um trabalho de produção de conhecimento que abarcasse a análise minuciosa e sutil da escolha de palavras pelo libretista, tratar-se-ia de um obstáculo intransponível, acredito eu. No entanto, como não foi esse o caso, acredito que tal fato não tenha ocasionado nenhum prejuízo real, uma vez que foi feita uma análise sobre escritos de outros autores a respeito da obra, e não da obra como fonte primária (embora tenha utilizado a tradução inglesa integral também como fonte; porém não única, nem principal).

BIBLIOGRAFIA

- ANTOKOLETZ, E. *Musical Symbolism in the operas of Debussy and Bartók: Trauma, gender and the unfolding of the unconscious*. EUA: Oxford USA, 2004. 352 p.
- BARTÓK, B. *A kékszakállú herceg vára*. EUA: Dover Music, 2001. 96 p.
- BRATUŽ, D. Transgression without Threshold: on the Missing, or Mistranslated Bard's Prologue in Béla Bartók's Duke Bluebeard's Castle. EUA: 2005. Disponível em: <http://www.damjanabratuz.ca/bartokiana/abstracts/transgression.htm>
- LEAFSTEDT, C. S. *Inside Bluebeard's Castle: Music and drama in Béla Bartók's opera*. EUA: Oxford USA Trade, 2005. 254 p.
- PERRAULT, C. *O Barba Azul*. Brasil: Companhia das Letrinhas, 2009. 31 p.

i

In an unused introduction to the *Bluebeard* play dating from around 1915, Balázs partially explained the meaning behind symbols such as these: “Bluebeard’s castle is not a realistic stone castle. The castle is his soul. It is lonely, dark and secretive: the castle of locked doors... Into this castle, into his own soul, Bluebeard admits his beloved. And the castle (the stage) shudders, weeps and bleeds. When the woman walks in it, she walks in a living being.”

ii

Bartók’s opera reduces the story to the essential conflict between Bluebeard and his new wife, Judith. All external detail is removed. [...] There are no scene changes in the opera, and no secondary plot developments. [...] The only action consists of Judith opening the doors and discussing their contents and significance with Bluebeard. [...] The true drama in this play is internal, not external.

iii

Befitting its central role in Balázs’s conception, the castle was included on the list of dramatis personae in the first published version of the play, just after the names of Judith and Bluebeard, as if it, too, were a participant in the drama.

iv

Dialogue between Judith and Bluebeard frequently alludes to the castle’s human qualities. When Judith’s hand strays against the castle’s wet walls at the beginning, she remarks, “The castle is weeping”. Following her declaration of love in the second door scene, Bluebeard speaks as if the castle itself were alive and responding to her:

My castle’s dark foundations tremble

From within its gloomy rocks, pleasure shivers.

Judith, Judith – Cool and sweet

Blood flows from open wounds.

v

Prologues are rarely encountered in the opera house, where the task of preparing the audience for the upcoming drama has traditionally fallen to the overture. In spoken theater, however, the idea of formally introducing a play has flourished ever since the art form originated. [...] The dimension and intent of prologues like these can vary, but in all cases they do more than merely narrate information; they also serve to intensify audience interest in the dramatic situation to follow.

The dramatic power of the opening to *Bluebeard’s Castle* stems in part from the novelty – to opera audiences – of being addressed directly by a speaker. It is unusual, and a sign of the originality of Bartók and Balázs’s conception, that the bard speaks rather than sings. [...] Bartók’s use of a speaker in an otherwise purely operatic context appears to be unprecedented.

vi

In a curious anticipation of later performance practice, whereby the prologue is frequently omitted in staged performances of Bartók’s opera, Balázs evidently felt the prologue to be a poem in its own right, and consistently asserted its semi-autonomous status at various points in his career.

vii

The fact that the speaker is identified as a bard binds the prologue more profoundly to the subsequent music. The Hungarian word *regős*, which translates equally as “minstrel” or “bard”, also connotes a specific type of Hungarian folk music. A “regős song” is a variety of winter-solstice song that Bartók, Kodály, and other early ethnologists were familiar with from their research. [...] In Bartók’s time these were believed to number among the most ancient of Hungarian song types.

viii

The image the word *regős* calls forth, of a Hungarian minstrel singing his songs to the people, is reinforced by the bard’s first stanza, in which the familiar opening formula of Hungarian fairy tales is invoked. “Hol volt, hol nem: kint-e vagy bent?” speaks the bard in the third line, his words playing upon the Hungarian equivalent of “Once upon a time”. Strictly speaking, much of this imagery is inherently contradictory. Neither regős songs nor the repertoire of Hungary’s ancient minstrels, it must be pointed out, had a strong connection with fairy tales. Using creative license, Balázs has simply reimagined the regős figure to suit a new context. [...] Given the symbolic nature of the *Bluebeard* drama, where the meaning of phrases and gestures is never clear, one suspects that Balázs savored the polyphony inherent in the regős’s name.

ix

Speaking in rhymed phrases, the bard, or regős, as this speaker is identified in the score, invites the audience to think about the metaphorical nature of the upcoming drama. “What does it mean?” we are asked. “Where is the stage? Inside or out? Ladies and gentlemen.” Rhetorical questioning like this, put forth by a figure given to such densely ambiguous – and virtually untranslatable – expressions as “The fringed curtain of our eyelids is up”, impresses upon the audience an awareness that in this opera, larger implications lie behind the characters’ actions and dialogue. We are encouraged to listen closely and marvel at the legendary tale of Bluebeard and his wives.

x

Bearing in mind the deeper significance of all actions in this opera, we also realize that Bartók is using the bard to facilitate the transition from external reality (stage, audience, theater) to internal reality (stage as a representation of Bluebeard’s soul).

xi

The *Prologue* serves as a threshold to the work, it is a door which precedes the opera's seven fateful doors. Not only does the *Prologue's* poetic and mythical dimension give in a condensed form the import of the entire musical fable, but its structure, the syllabic construction, the rhythmic succession of the long and short vowels, the built-in *parlando-rubato* articulation of the Hungarian words, create an anticipation of Bartók's innovative rhythmic and expressive contribution.

xii

Bluebeard needed to experience Judith as a benevolent figure that could both see Bluebeard's sufferings and shortcomings as well as his strengths, and, through her own empathy and understanding, help Bluebeard develop compassion and empathy for those parts of himself that terrified him. This process also would entail assisting him to remember and explore the life journey that had led him to accumulate his treasures, his weapons, and create the suffering that he may have inflicted on himself or others.

xiii

Bluebeard becomes more assertive when giving Judith the keys for the central three doors (III-V), an attitude that contrasts with the more reticent one he exhibits when she opens the first two and last two doors. [...] In the overall arch design of the opera, "the three central doors reveal more positive aspects of the human soul: in the cases it is Bluebeard who urges Judith to open them. The light which they reveal is stronger [...]"

xiv

The silent lake of tears that rises, gray and lifeless, behind the sixth door is interpreted by Judith as the tears of Bluebeard's former wives, but it is just as likely that these tears are Bluebeard's own, wept in anguish over his lost loves.

xv

Admitting to his tears of sorrow, Bluebeard opens his arms and declares his love for Judith [...]

xvi

And when the woman looks inside, she staggers back in alarm: not as if she had seen the dead women, no! The women are *alive!* From behind the seventh door the wives – who had been loved at one time by the man – rise to their feet, dreamlike, from the deep recesses of slumbering memory. And wreathed with diadems and halos they are more beautiful than all women presently living. Oh, how plain, how miserable Judith feels when Bluebeard sings in dreaming ecstasy of his past loves. But she doesn't shudder in horror until he begins to beautify her, to adorn her with jewels. "Ah, Bluebeard, you are not dreaming. I am your poor, living wife". But the man covers her with glittering ornaments, and Judith gradually grows numb with death. The man's dream kills her, the very dream she herself has conjured up in him. And the dreaming man remains alone once more, his castle again locked and dark.

xvii

For Nietzsche, "it is man who creates for himself the image of woman, and woman forms herself according to this image". Nietzsche's precept resonates, with slight modification, with Balázs's own assessment [...]

xviii

Human love cannot survive expectations of perfection, even when sustained by the ardent hopes of two lovers. Bluebeard's idealized vision of a love so warm and complete it will redeem him from his melancholic state is doomed from the start, for he places unrealistic expectations on the women he marries, hoping that they will love him unconditionally while he maintains his essential reserve – symbolizes by the closed doors in his castle. (He would gladly keep them all closed, one senses, but has learned from past experience that he must open at least several to give love a chance to blossom.) Bluebeard's essential tragedy is that, fearing disappointment in love, he plants the seeds for its eventual destruction.

xix

Judith is also an idealized figure for Bluebeard. She is the most beautiful of his wives, and her love will bring light to his castle. However, she cannot exist in his castle as a whole person with her vulnerabilities and needs.

xx

Although Judith asserts that she is motivated by love to bring light into Bluebeard's darkness, and prompts him to unlock all aspects of himself, she is increasingly insensitive to his feelings.

xxi

After her transgression, he assigns her a place in the lifeless chamber of his memories, in spite of her pleas for him to look at her, to acknowledge her existence: "I am still here", she says. Bluebeard ignores her, and with protests of love and appreciation that ring hollow, proceeds to burden her with symbols of his grandiosity and power that she does not want.

xxii

Symbolically "killed" by entombment in the castle, Judith does not actually die in the opera, but, like Christ, lives on forever in the soul of him whom she has saved. This helps explain what Balázs was writing about when he describes Judith growing numb with death, even though she remains very much alive on stage. She is killed in an emotional or psychological sense, as Bluebeard, in the dream that is this opera, locks her up in the castle of his soul, forcing the actual object of his love away in order to idealize her memory.

xxiii

Bluebeard symbolically links Judith with night, thereby bringing about a completion of the twenty-four-hour day and, presumably, closure to his fruitless attempts to find love.

XXIV

Parallels also exist between the sequence of colors revealed by the opening doors and the order of colors in the physical spectrum of light itself. In the natural world, white light comprises seven different spectral components: red, orange, yellow, green, blue, indigo, and violet, where each band of color represents a different wavelength within the overall spectrum. [...] The seven doors in Bluebeard's castle open along this sequence of colors, with minor exceptions. Up to the fifth door, the correspondence is exact. After that point, the general darkening of the stage is not given a precise color gradient in the stage directions. The increasing darkness in the sixth and seventh doors finds a parallel in the increasing darkness of the color progression blue-violet-indigo, a progression that would eventually lead to black, just as the drama ends in total darkness.

XXV

Parallels between the colors associated with each scene and the colors found in the natural spectrum of light

XXVI

Lighting effects themselves become significant symbols in *Bluebeard*, bearers of meaning that help shape the progression of events on stage. The play begins and ends in total darkness. In between, the stage slowly lightens with the opening of each successive door up to the fifth, after which the castle's gloom gradually returns. This arc from darkness through light and back to darkness mirrors the outward progression of Bluebeard and Judith's hope for love. [...] The blinding white light streaming forth from the fifth door represents the conquering of darkness in Bluebeard's soul and the triumph, however fleeting, of optimism; it is Judith's compulsion to open the remaining two doors, and Bluebeard's acquiescence to her wishes, that causes darkness to return. [...] Deepening shadows from here to the end parallel the extinction of hope in Bluebeard's soul. [...] To underline the psychological impact of the lighting, Balázs scripts some stage directions in animate terms. Thus, the red light of the first door cuts "like a wound" into the darkness. The yellow-red of the weapons hall appears "dark and frightening".

XXVII

Such emphasis on the symbolism of color is reminiscent of the elevated role Wassily Kandinsky assigned to colors in his experimental stage composition *Der gelbe Klang* (1912), a work published in the famous *Blaue Reiter Almanac*. Kandinsky numbered color among the three visual and aural elements that, in his words, serve the "inner value" of musical drama.

XXVIII

Ernö Lendvai has assigned positive and negative attributes to each of the seven door scenes in *Bluebeard's Castle*, based on the contents revealed behind each door. In his analysis, the first two scenes are "negative", the middle three are "positive", and the last two are again "negative".

XXIX

The psychological characterizations of both Bluebeard and Judith begin to show signs of reversal as Judith unlocks the second and third doors (Armory and Treasure chamber) to unveil the man's power and riches. Bluebeard begins to yield to Judith's relentless demanding as he now tells her not to be afraid, that "it matters no more", a comment that points to the inevitability of her actions. Bluebeard becomes more assertive when giving Judith the keys for the central three doors (III-V), an attitude that contrasts with the more reticent one he exhibits when she opens the first two and last two doors. The first hint of psychological reversal is suggested by Bluebeard's more confident offer to give Judith the keys and by Judith's new indecisiveness as she beholds his treasury, their attitudes appearing to be symbolized by the contrast between darkness and light. For instance, Judith denies being afraid and explains away her hesitancy with the excuse that the lock is hidden in the shadow, or darkness, the golden light that emanates from Bluebeard's treasure chamber providing a brilliant contrast. [...] It is only at the fifth door, however, when Bluebeard's vast domain is revealed, that the contrasting – extroverted versus introverted – psychological characterizations of the two characters are completely reversed: Judith's vocal statement at the opening of the opera progresses from a passionate, wide-ranging vocal style in short-long Magyar rhythm to quiet awe when the fifth door is opened, while Bluebeard's vocal style progresses, conversely, from reversed, narrow-ranged repeated-note figurations to increasingly intense and passionate utterance.

XXX

If we consider the seven door scenes with the large introductory section (and its brief return at the end), the opera yields eight different sections altogether. The placement of the fifth door scene at five-eighths of the way through the opera seems to play a significant role in terms of the musico-dramatic content and its relation to the large-scale structure and design. These structural proportions, which are based on a geometrically expanding scheme, lend themselves to a heightened sense of contrast between the initial darkness encountered on Judith's and Bluebeard's entry into the castle (in F# pentatonic/ minor) and the light of Bluebeard's endless domain encountered at the opening of the fifth door (in C major). While the musico-dramatic polarity and reversal of characterizations between the man and the woman at this highpoint is also intensified by the overall expanding proportions, the polarity of the two characters is also reflected on various structural levels within the fifth door scene itself. [...] Bluebeard's personality is immediately established as predominating, his "fortissimo, quasi parlando" line occupying three of the four phrases, while Judith's part is reduced to a single "piano, senza espressione" line without accompaniment.

XXXI

One of the most striking features about the first door scene, from a dramaturgical viewpoint, is that it occurs where it does. Why does Bluebeard reveal this grisly scene at the very beginning, when Judith, in theory, might be frightened enough to flee the castle? Would it not have been more logical to present the garden or treasury scene first, in order to allay Judith's already growing fears? As we shall see, the placement of the torture chamber behind the first door is of crucial importance to the unfolding of the dramatic action. The disquieting thoughts introduced so early on implant an expectation of certain tragedy in the minds of both Judith and the audience. This expectation dictates how Judith responds to subsequent developments in the opera.

XXXii

Balázs's blood symbol is at once more overt and more ambiguous than Maeterlinck's allusive, offstage hints of death, for in its many appearances it also takes on additional overtones of pain and suffering, even of psychological trauma, and thus becomes an image whose meaning for the two participants is not clear. At some level, moreover, the existence of blood, together with its attendant implications, is suggestive of life – specifically, here, the living castle. Thus, an image that Judith may interpret as a symbol of death and suffering may mean something else altogether for Bluebeard: that his castle (read: soul) is coming to life again, bleeding through old wounds and agonizing with each twist of the keys, but nevertheless alive, rather than cold and dead.

XXXiii

But acquiring a sense of power through idealization implies that she cannot tolerate weakness in the idealized other (hence her frightened, paranoid responses to the “blood”, Bluebeard's vulnerabilities).

XXXiv

Thus, Judith and Bluebeard are both victims and perpetrators. Trapped within the boundaries of rigid gender stereotypes, they are unable to accept each other and themselves with all the richness, vulnerabilities, and limitations that the human condition entails. Imprisonment does not do well for human love. And it is here where we could infer another meaning for the pervasive presence of blood in the castle.

XXXV

Frigyesi, in pursuing a thoughtful analysis of the poetic output of the young Hungarian artists, who were part of the circle of Balázs and Bartók, wants us to understand how much the duke is very much a man connected with his time and place, a voice that tells and shares the narrative of his contemporaries, a man that in his solitude and loneliness has much to share with his neighbors.

XXXvi

For the subject of his first and only opera, Bartók turned to a modern retelling of the age-old Bluebeard fairy tale, for centuries a familiar children's story in France, Germany, and England and elsewhere in Europe. Originally one of the Mother Goose tales written by Charles Perrault, where it kept company with such beloved classics as Cinderella, Puss in Boots, Sleeping Beauty, and Little Red Riding Hood, “Bluebeard” was first published in story form in 1697, and it quickly became a fixture in the pantheon of world children's literature. Adults from the eighteenth century onward encountered it in dozens of literary recastings, in operas, and in the theater, where the story of the cruel prince who murders his wives for disobeying him was brought to life with a rich variety of plots, settings, and characters. The first literary adaptations of the Bluebeard story began to appear in the late eighteenth century. [...] Since then, hundreds of short stories, plays, and theatrical entertainments have been created using the tale's traditional outline as a point of departure.

XXXvii

Duke Bluebeard's Castle appears to have been the only eastern European version of the Bluebeard story dating from the turn of the century. While it stands within the larger tradition of bluebeard retellings from this time, it also represents a geographical exception that lies outside the normal perimeters of the story's dissemination. Use of the Bluebeard legend as a basis for literary work seems to have prevailed in northern and western Europe – chiefly France and England and, to a lesser degree, Germany. Patterns of migration and, more importantly, cultural influence brought the tale to a wider international audience. In Hungary, Balázs reportedly studied Perrault's “Bluebeard” in a folklore class at the Eötvös Kollégium around 1905. Both he and Bartók traveled to Paris as young men and took an avid interest in the latest cultural and artistic trends emanating from the French capital. Balázs knew and appreciated *Ariane et Barbe-bleu* [...] He was therefore familiar with at least two versions of the tale, both French. Bartók knew the Hungarian ballad of Anna Molnár, a Bluebeard-like story, and undoubtedly had some awareness, through Kodály, of Duka's operatic version of *Ariane*.

XXXviii

[...] close examination of the many interpretations of the tale contemporary with Bartók's opera helps restore a sense of the deeper cultural and historical context in which Bluebeard is situated. Springing primarily from the literary, rather than the musical, world, and not from Hungary but from France, Germany, England, and North America, these long-forgotten Bluebeard interpretations demonstrate that other authors, like Balázs, were exploring the tale's psychological dimensions – fleshing out motives or delving into the characters' mental states – and thereby inventing a Bluebeard story at some remove from the traditional, fairy-tale outline. Toward the end of the nineteenth century, and into the twentieth, a notable softening of Bluebeard's ruthless outlines took place in European literature. The fairy-tale Bluebeard is a rapacious man who shows no mercy toward the women he has married – “our childhood's monster”, in the words of one later observer. His heart is “harder than any rock”, Perrault had assured us in the original tale, and he shouts so fiercely at his doomed wife that his cries “make the whole house tremble”. In the nineteenth century, the horrors of his crimes, if anything, were accentuated, but, ironically, the man perpetrating the vilest deeds – Bluebeard himself – in some portrayals emerged as a tortured soul wracked by loneliness and guilt. This trend accelerated in the work of later writers, such as Anatole France, Maurice Maeterlinck, Alfred Döblin, and Herbert Eulenberg, who pried loose hidden meanings and motives from the story's familiar outlines, seeking greater insight into the psychological motivation for Bluebeard's deadly behavior. The relentless wife-murdering was, in their view, less the capricious habit of a cruel man than the unfortunate consequence of repeated disappointments encountered in a fruitless quest for love. [...] Bartók and Balázs clearly were not alone in finding the story to be a meaningful metaphor for the difficulties men perceived in their relationships with women.

XXXix

Generally speaking, we can observe in turn-of-the-century interpretations a tendency to offer some justification for the relationship between Bluebeard and his wives by emphasizing the mystery and power of human love. In Perrault's original story, personal sentiment is glossed over: little is revealed of the reasons why Bluebeard sought out new wives, or why he felt compelled to murder them. By the later nineteenth century, however, nothing interested writers more than the psychological dimension of this familiar and disturbing tale. The story of Bluebeard and his wives came to be seen as one of mutual unhappiness between the lonely man who

yearned for the enriching presence of a woman in his life but could not tolerate the spiritual closeness love demands, and the woman, or newest wife, who felt a mysterious attraction to this darkly violent man but could not – or would not – break down the emotional walls he had erected around his soul. [...] Bartók presents one of the period's great themes, the difficulty of complete and total love between man and woman. His opera is very much a piece of its era, written when the Freudian investigation of human relationships had moved into the sphere of art, instilling there a willingness to portray the unknown, and sometimes darker, undercurrents of the human mind.

xl

The metamorphosis of Bluebeard from villain to improbable object of compassion took place relatively quickly, beginning in the 1880's, under the impress of a surge of interest in the man often credited as the historical inspiration for Perrault's fairy tale, the fifteenth-century French nobleman Gilles de Rais. What resulted was a peculiar, turn-of-the-century image of the character in European literature. This melancholy, lonely individual, rather than the fairy-tale murderer, is the Bluebeard that steps onto the stage in Bartók's opera.

xli

Scholarly research on Gilles de Rais, and the fictional accounts that ensued, gave Bluebeard a more concrete identity as a real man from the fifteenth century whose horrible crimes spoke through the ages and whose ruined castles stood as testimony to his onetime existence. Paradoxically, then, Bluebeard began to assume a more human form, in the sense that the one-dimensional fairy-tale figure was invested with the psychological complexity of a genuine human being. From here it would be a short but significant step to the suffering Bluebeard image soon found in literature of the time, including Bartók's opera.

xlii

Proponents stepped forth to argue that Gilles was innocent of his crimes, that the whole trial process had been corrupted by the political agenda of the powerful Duke of Brittany, Jean V, who was bent on annexing his neighbor's landholdings and therefore seized on the opportunity to destroy him by capitalizing on rumors of disappearing children. Howland, Reinach, and Monod, all writing in the early twentieth century, came to see the trial as a miscarriage of justice and vigorously denounced the verdict based their reading of their trial documents. Noting that torture was frequently used in those days to extract confessions of dubious veracity, they expressed doubt that Gilles had even committed the murders to which he confessed.

xliii

[...] the Symbolist influence has tended to diffuse, even transform the evil quality of the character in certain cases, especially in Bartók's musical setting. Throughout the opera, Bluebeard's words and gestures indicate love, devotion, and remorse. Despite the shield of his impenetrable reserve and the grim reality of the plot itself, he expresses his wish to share his love, wealth, and vast domain with his beloved forever.

xliv

The allegorical depiction of these women – living, beautiful, and splendidly adorned in the only scene of the opera without textual reference to blood – introduces yet another symbolic dimension to the opera, one that would evoke strong reaction from the modern feminist movement. This thwarting of expectations, that is, as a sort of *deus ex machina*, which contradicts the evidence for the source of blood, practically suggests absolution of the man, even to the point of reversing the evil historical image of the wife murderer in the ancient Perrault novel. We are almost duped into perceiving Bluebeard now as a benevolent figure, a lover of beauty who desires to share his love, riches, and entire being. This image is further enhanced by the more immediate dramatic message of humility, in which Bluebeard, like Judith who stands humbly in line with the other wives, "Alas, I am wretched and shabby", sinks to his knees with open arms before his three former wives.

xlv

It is not possible to disregard the meaning of Bluebeard's story as a reflection of the vicissitudes of men-women relationships at the time the work was written. The issue was not only an important one in the personal lives of Balázs and Bartók but also one confronting the social fabric of the cultural world in which they lived.

xlvi

The creation of the story of Duke *Bluebeard* and his struggles with intimacy and love occurred at a time in which these three men – Balázs, Zoltán Kodály, and Bartók – were facing similar issues in their own lives. Life and art entered the duke's castle and transformed it in ways that reflected personal events as well as artistic and sociopolitical pressures of the time.

Balázs was twenty-six years old at the time of the play's publication, and his personal and professional life was in transition. The *Bluebeard* story resonates with Balázs's personal inquiry into the meaning of life, the nature of intimacy, psychological self-knowledge, and gender relationships. The symbolic meaning of the castle as Bluebeard's soul, and the approach-avoidance conflict in exploring its chambers, represented by Judith's and Bluebeard's struggle, resonate with Balázs's passionate search for understanding his own psychological processes, which are clearly reflected in his journal.

xlvii

The duke's story could be seen as Balázs's attempt to portray his own agony at his inability to find sensual comfort and affective intimacy with his male friends or intellectual, artistic kinship with his female friends. The barrier was perhaps more imposed by sociopolitical stereotypes of the time than by Balázs's actual experiences: his female friends were intelligent, sensitive women. However, he had very intense relationships with his male friends, with whom he felt greater affinity. [...] The duke's story could represent Balázs's attempts to draw a line in the sand and protect his allegiance to patriarchal hegemony from female intrusion. The story's outcome documents Balázs's awareness of the tragedy of splitting talent, intelligence, and sensuality along a gender divide.

xlviii

The emphases on masculine symbols of power in the castle and the foreboding bloodstains warn us that it is more than the "inherent

incompatibility between men and women” and the resulting loneliness that is hidden within the walls of the castle. Balázs was aware of how much violence and cruelty could be inflicted toward one another without spilling one drop of blood. He reports that a teenage boarder shattered his healthier acceptance of sexual love when, as a ten-year-old boy, he was the unexpected witness and uninformed assistant to the rape of a young servant girl. Balázs felt that this experience had a profound and detrimental effect on his view of love relationships between men and women. It was a sweet-sour tacit cooperation between two young males to subjugate the initiative and autonomy of a young woman. Remnants of this tacit allegiance, or perhaps a different expression of it, may be seen in Balázs’s and Lukács’s early belief in the inherent superiority of men’s intellect and the ultimate irreconcilable differences between men and women. In this case, violence is not committed in a physical sense but in a psychological one; that is, an inability to accept the other in the full richness of her or his being. A personal event that brought to light the serious consequences of interpersonal alienation toward women by both Lukács and Balázs occurred in 1911, when Irma Seidler, who had become romantically involved with Balázs after being rejected by Lukács, committed suicide by throwing herself into the Danube.

xlix

The symbolism of the drama suggests yet another level of psychological manifestation, which goes beyond the context of the opera itself. We may attribute an autobiographical significance to the subject of the bluebeard opera as an aspect of its symbolism, based on internal as well as circumstantial evidence. An autobiographical significance might be assumed separately and in different ways for both the playwright and composer. As noted earlier, Balázs himself had experienced psychological trauma when, at the age of ten years old, he became an accomplice as a witness of violence against a girl. When a young male boarder at his home attacked their young maid, Balázs aided the boarder to help him pin her down because, as he later confessed, “defeat would have been the defeat of maledom”. When the boarder lifted the maid’s skirt, Balázs experienced a “so far unknown, frenzied sexual desire” that terrified him. A few years earlier he had witnessed the tender embrace of a pair of lovers in the woods. The original impression of loving tenderness was to become transformed in his mind by the later violent experience, and the original perception of love “now sank back into the darkness of the basest, most brutal instincts. Thus originated in my mind a fateful splitting of healthy, harmonious love. It was an inner discord between animalistic, brutal sexuality and dreamy, spiritual, unphysical love, which for a long time did not appear together, as if one necessarily excluded the other. This for many years became the tragic complication of my life and caused a great deal of psychic confusion, suffering, and misfortune. [...] The ten-year-old boy’s need to protect the power of “maledom” also remains a psychological issue for the adult playwright: Bluebeard’s power is revealed when the fifth door opens onto his vast domain and Judith’s character conversely diminishes toward extinction.

l

From an entirely different perspective, namely, the autobiographical significance of the play for the composer, accounts given by those who had personal contact with Bartók have pointed to his aloofness and his need to protect his privacy, an attitude reflected in the character of Bluebeard. For instance, according to the composer’s elder son, “Bartók was rather reserved when in the company of strangers”. At the same time, the issue of male power over the woman in the Balázs play may have also attracted Bartók to set the work as an opera. At a 1910 reading of the Balázs libretto, which was originally intended for Kodály, it was Bartók who was drawn to this subject. It is striking that of all of Bartók’s works, he was to choose Bluebeard for dedication to his wife, Márta Ziegler, whom Bartók abandoned later for a younger woman, Ditta Pásztor. In the opera, all of Bluebeard’s wives are lost as they are inevitably confined to his dungeon. Consideration of the women in Bartók’s life – especially the violinist Stefi Geyer, for whom Bartók expressed his first love, and Márta and Ditta – and their significance in connection with the woman in the opera is essential in understanding the opera’s Symbolist conception.

li

The Bluebeard score seems to have been a final artistic solution to the painful ending of Bartók’s relationship with Stefi Geyer. A letter to her describing the complexity of his feelings attests to the emotional roller coaster that Bartók experienced at that time.

lii

As for Bartók’s dislike of “imperfection”, we may cite Bluebeard as a symbolic representation of his need, at all costs, to prevent the woman from prying into each of the seven doors and exposing the bloody crimes that stain Bluebeard’s past. From our observations of Bartók’s relationship to Stefi Geyer, or Bluebeard’s to Judith, we may also identify the man’s narcissistic qualities: self-involvement, based on his need to control or use others to validate the self and, at the same time, to be dependent on others for such validation. Bartók says to Stefi, “Here is a case of human frailty! I anticipated that you might react like this, yet when you actually did so, I was upset. Why couldn’t I read your letter with cold indifference?... Why should I be so affected by your reaction?”

liii

The primary distinction regarding the ownership of the castle by Bluebeard announces one of the ways in which the play maintains gender stereotypes of the time and fails to resolve their contradictions. Judith is now on a journey to help Bluebeard face dreaded or unresolved aspects of himself, but there is no allusion to her own castle, her own self, or dreaded aspects of herself that need healing. This dichotomy preserves rigid gender stereotypes that will result in the final destruction of the couple’s relationship. If the castle is a symbol for Bluebeard’s soul, “the castle that is not” is a symbol for Judith’s predicament. It becomes a symbol for a definition of a woman’s desire by its absence. [...] In Bluebeard’s discourse, there is no room for Judith to express desires for treasures that she has found herself, for battles that she has fought, for tears that she has shed.

liv

The relationship between Judith and Bluebeard was defined within the boundaries of domination versus submission. This was unavoidable, as they were both trapped within the boundaries of rigid gender stereotypes. The failure of their relationship is due to their inability to accept each other – and themselves – as interdependent human beings, fallible and with limitations, yet capable of agency and initiative. There was no room in the castle for the space required for two equals to interact and love one another. Judith and Bluebeard could not resolve their differences as respectful adversaries who must consider each other’s needs and find alternatives to meeting them without obliterating each other. [...] In Bluebeard’s castle, the man is entitled to unquestioned power and grandeur and the woman is entitled to them only through the love and generosity of the man that loves her. Judith can only enjoy these benefits

if she renounces her agency. The only manner in which she is allowed to express initiative is by accepting submission.

lv

Bluebeard's Judith, after all, was a woman, and Balázs had made it clear in his poems and literary output, contemporary with his creation of Bluebeard, that friendship between men was far more complete and satisfying than the relationship between men and women. Simply put, it is difficult to find happiness in a lover that we devalue and that we see as inferior to ourselves. Such a lover may not offer the challenge that a good adversary can provide. Someone that we can feel is an equal to ourselves, whom we may be able to admire and challenge and engage in fair battle, a battle that may confront us with our limitations and strengths, that may sharpen our skills without causing our mutual destruction. Neither Bluebeard nor Judith was able to serve as a good adversary for the other. Disagreement and differences never became an object for negotiation and debate. Bluebeard and Judith rigidly interchange roles, from being the one who submits to the other to being the one who dominates the other. They could not create a space in which differences of needs or opinions could be negotiated.

lvi

In analyzing the Bluebeard character, one may cite Bartók's own adoption of the more modern ideas of Nietzsche (of his Zarathustra, especially) during this time in Bartók's life. He invokes Nietzsche by asserting that one must strive to rise above all and to be completely independent and indifferent. He was to recall this idea a few years later when, brought to tears by the young woman with whom he was in love, he expressed shame toward his emotional weakness for what he considered to be his own "human frailty". The sense of loneliness, pessimism, and despair, as manifested in these operas, seems to stem in part from the lack of acceptance by men that women were potentially their equals in both the emotional and intellectual spheres. Balázs himself "invariably approached women with the idea that he was on a higher plane intellectually and emotionally, and it was his task to lead women in their quest for meaning in life... Bartók thought similarly in this matter. But the need to assert male superiority clashed with his natural inclinations to open up toward women more easily than toward men.

lvii

The more the man and woman struggle to attain happiness through spiritual union, the more Balázs's message of irreconcilability announces itself and seems to resonate with Nietzsche's perception regarding the basic source of the dilemma between man and woman: "The sexes deceive themselves about each other – because at bottom they honor and love only themselves (or their own ideal, to put it more pleasantly). Thus man likes woman peaceful – but woman is essentially unpeaceful, like a cat, however well she may have trained herself to seem peaceable." Balázs's text seems to reflect this idea if we compare Judith's dependent, loving words at the opening of the opera "I'm coming, Bluebeard, I'm coming", with her most intrusive, dangerously insistent statements at the structural highpoint (fifth door) of the opera, "Be it my life or my death, Bluebeard", her intention boldly expressed just after Bluebeard has warned her to beware that his castle will not get any lighter. Indeed, the inevitable course of Judith's actions will lead to her demise and to "endless darkness" for Bluebeard.

lviii

The traditionally submissive role of women in marriage was undergoing a transition in the late nineteenth century to one of greater equality. In this context, Bluebeard symbolizes the traditional man in that he places conditions on his wife that he expects her to obey. Conversely, Judith symbolizes, instead of a traditional woman, a transitional woman who demands equality and full disclosure from her husband. Here, we understand the traditional love relationship as expressed by Nietzsche: "I will never admit the claim that man and woman have *equal* rights in love; these do not exist. For man and woman have different conceptions of love... what woman means by love is clear enough: total devotion (not mere surrender) with soul and body, without any consideration or reserve... Man, when he loves a woman, wants precisely this love from her and is thus himself as far as can be from the presupposition of feminine love... A woman's passion in its unconditional renunciation of rights of her own presupposes precisely that on the other side there is no equal pathos, no equal will to renunciation."

lix

Ever since Perrault, the conflicting emotions of fear and desire have formed part of the Bluebeard story. Formerly, though, these sentiments were generally ascribed to the women who stood, hesitant, before the forbidden door. Transferred to the man, they invert, or at least confound, the accepted male-female roles in this story. The classic Bluebeard fairy tale plainly differentiates its male and female roles. Bluebeard is fierce, dominant, martial, decisive, and aggressive. His wife is demure, beautiful, scared, and emotional. Writers at the turn of the last century demonstrated a willingness to dismantle these stereotypes: women became confident and more assured (Ariane and Judith are good examples), while their husband became less physically threatening. [...] Judith, by demanding keys and penetrating farther into the castle, initiates the activity that propels the drama forward. She possesses a mixture of what might be called traditionally masculine and feminine traits. At times determined, assertive, and impassive (masculine), she can also appear hesitant, emotionally expressive, and alluring (feminine). [...] Bartók's Bluebeard, in the face of his wife's passionate devotion to her mission, can merely watch and hope. [...] The softening, or blurring, of gender contours in the opera's two characters has the effect, as it does in *Tristan und Isolde*, of elevating their love to a higher, spiritual plane, where the perfectibility of human love gleams as an ascetic ideal. Judith and Bluebeard's love transcends the physical. As human beings, they are attracted to the idea of love as much as, or more than, the object of this love. This is why Bartók's two lovers refer infrequently to each other's physically attractive qualities and why their few onstage embraces seem to arise out of thirst for emotional reassurance rather than sensual desire.

lx

One of opera's curious features, almost never commented upon, is the gesture with which Bluebeard greets his former wives when they step forward from behind the seventh door: he kneels. He falls on his knees and addresses them reverentially. "Beautiful, beautiful, one hundred times beautiful. They always were, they always lived", he sings in a hushed voice. As memories, he adores them, but as flesh-and-blood women who sought to uncover his mask, he feared their attempts to gain knowledge of his true self: Susan McClary's assertion that Bluebeard cannot live with someone who understands that beneath everything he is merely human, rather than transcendental, points to what is probably the real, if unspoken, reason behind his odd renunciation of a woman whose

love he craves. [...] To preserve control, Bluebeard kills his wives, metaphorically, by imprisoning them behind the seventh door, even as he glorifies them. [...] The object of their affection, once physically removed, can be worshiped from a distance.

lxi

In adding the figure of Judith to his Bluebeard drama, Balázs places on stage a striking combination of characters: the fairy-tale character of a man who kills women, and the biblical character of a woman who kills a man.

lxii

She has endured a long critical tradition of being treated as a generalized representative of the female sex, as a character whose female identity constitutes her only noteworthy feature. This should change. Like the name Bluebeard, the name Judith descends from an extended lineage in European art and literature. Consequently, it bears considerable symbolic meaning in the context of this opera, particularly when we realize just who it is that Bluebeard has invited into his castle.

lxiii

There are only two characters, a man and a woman. The man is the central character, and it is perhaps partly for this reason that critical studies of the opera have been devoted almost entirely to the Bluebeard character, with little or no systematic attention given to that of Judith.

lxiv

In a drama imbued with symbolism at every turn, it can hardly be an accident that Balázs chose as the name of Bluebeard's newest wife the name of the well-known biblical woman who kills a man to save her people. In the early twentieth century, at the time Bartók and Balázs were writing Bluebeard's Castle, the name Judith was strongly identified in artistic circles with the image of a fatally seductive woman. Like Salome, whose popularity as the subject of artistic representations far surpassed that of Judith's, Judith was often depicted as a young woman of considerable sexual allure. In paintings of the time she is shown semi-clothed or naked, holding in her hand a sword or the head of a man. The foundation for this image lay in the biblical tale of Judith and Holofernes, where Judith is the Jewish heroine who decapitates the Assyrian general Holofernes with a sword in order to save her people. In the embroidered versions of their stories popular at the turn of the twentieth century, Judith and Salome became symbols of the women men feared and desired, women whose physical attractiveness enabled them to wield enormous power over men. To love them, or to lust for them, was to court violent death.

lxv

We have no way of knowing whether Bartók was familiar with any of the specific Judiths mentioned here. There is no reason to assume that he would have been, for most of the images were not widely disseminated. Nonetheless, some general inkling of Judith's fin-de-siècle interpretation had apparently begun to trickle down the Danube toward Budapest by the early decades of this century. Balázs, not Bartók, proves to be the principal point of contact with the Judith tradition. Balázs was deeply interested in Hebbel's plays at the very time he was working on the *Bluebeard* play. A Hebbel scholar as well as a writer and hopeful young dramatist, in 1908, at the outset of his literary career, he completed his doctoral studies at the University of Budapest with a dissertation on Hebbel's dramatic theories. It was during this time that he began to develop and work on sketches for the play that in June 1910 would be published as *Duke Bluebeard's Castle*. Shortly afterward, several prominent productions of *Judith* were mounted in Budapest, reacquainting the public at large with Hebbel's tragic heroine. It was through Hebbel's play that the figure of Judith gained wider recognition among Hungarians.

lxvi

A different conception of Judith began to emerge in the nineteenth century as interest arose in her psychological motivations for decapitating Holofernes. Whereas earlier centuries had viewed Judith as a righteous instrument of God's will, beginning in the nineteenth century she became transformed into a young, sexually attractive woman determined to seek vengeance against men. Friedrich Hebbel's 1840 drama *Judith* was in many ways the source for this new image, which soon spread to all the arts. In transferring the familiar story to the stage, Hebbel dramatized for the first time the psychological battle of wills between the two antagonists, making several important changes. As Sigmund Freud would later note, Hebbel "sexualized" the patriotic Old Testament tale. Unsatisfied in her earlier marriage to a weak, effeminate man, Hebbel's Judith, in a marked departure from the story's biblical outlines, now finds herself perversely attracted to Holoferne's masculinity at the same time that she is pursuing her mission to destroy him. [...] Hebbel's portrayal of Judith set the tone for subsequent interpretations of the story by focusing on the internal struggle in Judith's mind as she carried out her divine mission inside Holoferne's tent. Visual artists at the turn of the century elevated this aspect – the solitary confrontation between Judith and Holofernes, overlaid with elements of physical desire on both sides – into a symbolic struggle between contemporary man and woman, in effect stripping away the story's external details to concentrate on the central issue burning forth from this ancient story. In this regard the story of Judith and Holofernes bears a curious resemblance to the story of Judith and Bluebeard in Bartók's opera. Both men are figures of legendary cruelty. Holofernes, in Hebbel's play, tells stories of the people he has killed or put to death, and even kills an officer for frivolous reasons in the course of the drama. Inside the tent, Judith, like her namesake in *Bluebeard's Castle*, struggles with conflicting emotions of desire and fear as she stands before this man. And both Judiths enter the man's territory motivated by a mission which guides their actions and from which they do not deviate, regardless of the consequences. Such parallels suggest that the dramatic situation in Bartók's opera owes something to the Judith story in addition to its more obvious connections with the Bluebeard theme.

lxvii

By focusing on one specific aspect of the power differential in both operas, the relationship between men and women reveals an awareness of the oppressive order and the dread and terror of change. In both works, the female protagonists have been described by critics as embarking on a journey that brings about destruction for them and their lovers. This interpretation, which is consistent with the growing perception at that time of women as dangerous, was associated with anxiety about the role changes advocated by the beginning of the feminist movement. Consideration of the social circumstances surrounding this attitude toward women in the late nineteenth century provides some background for these literary and artistic depictions, and may lend insight into the psychological

attitude toward the woman in both operas. Radical changes in the social relations between men and women were taking place in the late nineteenth century. The momentum gained by the international women's movement led to new social roles for women and man's sense that he would no longer be able to maintain his control over women.

lxviii

A close reading of the *Bluebeard* libretto reveals a Judith who is similar in several important, but not immediately obvious ways to the Judith portrayed in turn-of-the-century paintings. Bartók's Judith is a strong female character whose actions largely determine the outcome of the drama. She is young, of marriageable age. She is attractive: "You were my most beautiful wife", Bluebeard sings at the end. Once inside the castle, she is the one who propels the drama forward to its conclusion through her persistent requests for keys. Her character has a hard, unyielding core over which Bluebeard exerts little control. Bluebeard feels a strong emotional desire for Judith's presence in his life but also fears her entry into his castle because she may seek to discover his deepest secrets. That Judith can generate mixed feelings of desire and trepidation in Bluebeard gives her, in a very general sense, one of her namesake's most basic characteristics. What is missing from this portrait, of course, is the element of human sexuality. Bluebeard and Judith kiss and embrace on stage, it is true, but in the strained atmosphere of the castle these gestures are more acts of comfort and emotional consolation than expressions of physical attraction. [...] This does not mean that eroticism is absent, only that it has been muted to the point where it is not immediately noticeable to outside observers.

lxix

The operatic Judith thus is not entirely consistent with the qualities observed in other Judiths from the turn of the century; however, we must recognize that Balázs had to adapt the Judith image to fit the context of a different story and dramatic situation. In effect, he places her in his drama as a symbol for a particular female type, then he proceeds to draw limits around the associations her name is bound to evoke. Other literary Judiths from the same period demonstrate a similar tendency to downplay sexual references in the text itself, their authors preferring, like Hebbel and Balázs, to introduce sexual tension in more suggestive, restrained ways. What the name symbolizes, most important, is that Judith is a formidable woman, capable of articulating a mission and manipulating a man to achieve her goal, even if she is destroyed in the process. Attributes both physical (appearance) and intellectual (focused on goal) come together in the operatic Judith, enabling her to consistently maneuver Bluebeard into giving her keys to the seven doors. Moral certitude gives her the strength to continue deeper into the castle even when confronted with unspeakable horrors about his past. What is different about this Judith, however, is that she engages the man through his emotional love for her, not his physical desire.

lxx

In the end, it seems likely that the Judith found in *Bluebeard's Castle* was never intended to conform in all regards to the modern Judith image found in the visual arts. Neither she nor Bluebeard brings the full symbolism of their names into this new dramatic situation. Judith leaves her sword – her basic identifying feature – behind. Bluebeard himself is hardly the cruel, violent character found in most versions of the fairy tale; he is a commanding presence but is also more tender toward Judith than the grim Bluebeards of earlier times would have been. It is important to the meaning of the opera that this biblical woman and this fairy-tale man exist on stage in their more fundamental identities as a woman and a man. This way, as intended by the opera's creators, the audience perceives the drama as a metaphor relevant (perhaps) to their own lives. The dramatic tension inherent in their names helps carry this message forth from the stage. Balázs, we know, had no intention of making Judith a female demon. At the time of the opera's premiere in 1918, he recorded his thoughts about the production in his diary. He took exception to the manner in which the stage director Dezső Zádor was encouraging Olsa Haselbeck to play the role of Judith. "[Zádor] would make Judith a hysterical little beast if the text would permit it", he lamented; "he hasn't the least idea what the work is about".