

Eötvös Loránd Tudományegyetem
Bölcsészettudományi Kar

**OLASZ PÁSZTORJÁTÉKBÓL MAGYAR KOMÉDIA.
BALASSI SZÉP MAGYAR KOMÉDIÁJÁNAK ÉS
CASTELLETTI AMARILLIJÉNEK ÖSSZEHASONLÍTÓ
ELEMZÉSE**

Szegedi Eszter doktori disszertációjának tézisei

Irodalomtudományi Doktori Iskola

Vezető: Dr. Kállay Géza egy. tanár

Italianisztikai irodalom- és művelődéstörténet Program

Vezető: Dr. Szkárosi Endre habil. egy. docens

Témavezetők:

Dr. Király Erzsébet prof. emeritus

Dr. Armando Nuzzo habil. egy. docens

Budapest, 2012

A DOLGOZAT TÉMÁJA

Az ELTE Irodalomtudományi Doktori Iskolájának Italianisztikai irodalom- és művelődéstörténet Programján készült doktori értekezés a magyar irodalomtörténethez, Balassi Bálint *Szép magyar komédiájához* kapcsolódik. Ha önmagában nem meglepő is az olasz irodalom kutatójának potenciális hozzájárulása ehhez a témához (hiszen a magyar *Komédia* közismerten egy korabeli itáliai szerző, Cristoforo Castelletti pásztorjátékának az átdolgozása), mindazonáltal a disszertáció valamelyest új irányvonalat képvisel a *Szép magyar komédia* korábbi kutatóihoz képest, amennyiben nem Balassi és a magyar irodalom felől visszatekintve, hanem felvállaltan Castellettiből és olasz irodalmi kontextusból kiindulva közelíti meg kutatásának tárgyát, egyszersmind pedig a szövegszerű változtatások szisztematikus feltárásának módszerével is igyekszik új megállapításokat tenni. A dolgozat tehát részben egyfajta háttérmunka a Balassival és nem utolsósorban a magyar drámatörténettel foglalkozó irodalomtörténészek számára, ugyanakkor talán az olasz irodalomtörténet-írás szempontjából sem érdektelen, amelynek Cristoforo Castelletti *Amarillije* a maga jelentőségéhez képest mindenképpen méltatlanul elhanyagolt fejezete.

A DOLGOZAT FELÉPÍTÉSE, MÓDSZERTANA

Az első rész a *Szép magyar komédia* kutatástörténetébe nyújt betekintést, kiemelve a téma legfontosabb szakértőit a nyomtatványtöredéket 1899-ben felfedező Erdélyi Páltól a Balassi olasz forrását azonosító Waldapfel Józsefig (1937), illetve a *Komédia* teljes szövegét tartalmazó (1958-ban megtalált) kéziratot

először kiadó, Balassi olasz mintáival már 1913-tól foglalkozó Eckhardt Sándortól a *Szép magyar komédiát* monografikus szinten is (1979) feldolgozó Amedeo Di Francesco, valamint a modern referenciakiadást (1990) Szabó Gézával gondozó és annak Utószavát jegyző Kőszeghy Péter legfrissebb tanulmányaiig.

A második rész célja, hogy a *Szép magyar komédia* forrását, Castelletti *Amarillijét* a korabeli olasz irodalomelmélet tágabb kontextusában helyezze el. Azon belül a pásztorjáték műfaji előzményeire, főként az eklogára és a satírrjátéokra, illetve ezeknek a műnemeken belül elfoglalt helyére koncentrál. A műnemeken belüli felosztást az első fejezet egy reprezentatív, átfogó költészettani munka, Antonio Minturno *L'arte poeticája* kapcsán vizsgálja, ezután tér rá a második és harmadik fejezet az ekloga, illetőleg a satírrjáték műfajára, a negyedik és ötödik fejezet pedig ezeknek a fogalmaknak a pásztorjátékhoz való viszonyát tárgyalja. Mind az „egloga”, mind a „satira” szó korabeli traktátusirodalomban történő meghatározása számos nehézséget vet fel: előbbit ugyanis gyűjtőfogalomként használják, utóbbit pedig több jelentésben, ámde sokszor anélkül, hogy ezeket a jelentéseket pontosan elkülönítenék. A pásztorjáték műfajának kodifikálása során azonban fokozatosan eltűnnek a terminológiai bizonytalanságok. A második rész utolsó fejezete kiemeli Giovan Battista Guarini a pásztorjáték megszilárdulásában (*Il pastor fido*) és kodifikálásában (*Il Verrato, Il Verato secondo, Il compendio della poesia tragicomica*) betöltött alapvető szerepét, szándékosan nem tér ki azonban a specifikusan Guarini meghonosította „tragicomedia” terminusra, hiszen a dolgozat tárgyát, Castelletti *Amarillijét* ez már nem érinti.

A harmadik rész immár kifejezetten Balassi forrásával, az *Amarillivel*, valamint annak szerzőjével, Cristoforo Castellettil foglalkozik. Röviden méltatja Castelletti szerepét az olasz irodalomtörténeten belül, illetve vázlatosan kitér az 1970-es évektől látványosan megélénkülő Castelletti-kutatásokra, amelyeknek legfőbb tárgya – az *Amarilli* mellett – a *Stravaganze d'amore* című, többféle dialektust (köztük a rómaid elsőként) alkalmazó, zenei intermédiumai miatt is nagy jelentőségű komédia. A Castelletti életére és műveire vonatkozó kevés ismert adat összefoglalása után a harmadik rész legfőbb témája Castelletti egyetlen pásztorjátéka, a szerző életében három különböző változatban kiadott *Amarilli*. Ahogyan a disszertáció második része a korabeli traktátusirodalom felől közelítette meg az olasz pásztorjáték műfaját, úgy a harmadik rész harmadik fejezete is irodalomelméleti fogantatású: Castelletti öndefiníciójából, az *Amarilli* első kiadásának (1580) az Ajánlásából kiindulva értelmezi a darab műfaját, jellegét, gyökereit.

A negyedik rész fejezetei a Castelletti *Amarillijének* és Balassi *Szép magyar komédiájának* szövegszerű összevetéséből levont tendenciák összefoglalásai. Az első fejezet nagy vonalakban, a jelenetek szintjén foglalkozik Balassi változtatásaival, a második részletesen kimutatja, hogy Balassi hogyan tünteti el tendenciózusan az eredeti darab pásztorjáték-jellegét, a harmadik a költői képek változásaiban jelöl meg néhány jellemző irányt, a negyedik pedig kimutatja, hogy az olasz pásztorjáték jellemzően antik pogány hagyományától merőben eltérően hogyan épül be a *Szép magyar komédia* sorai közé Balassi és a 16. századi magyar drámai hagyomány keresztény Istene.

EREDMÉNYEK, KÉRDÉSFELVETÉSEK A KÉSŐBBI KUTATÁSOK SZÁMÁRA

A dolgozat a *Szép magyar komédia* kutatástörténetében először fordít komolyabb figyelmet Balassi forrásának, Castelletti *Amarillijének* olasz irodalmi és főként irodalomelméleti kontextusára.

I. A korabeli olasz irodalomelmélet (pontosabban a pásztorjáték műfajelméletének) vizsgálata szempontjából az értekezés újdonsága, hogy Bernard Weinberg *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance* című könyvének (1961) a pásztorjáték körüli diszkussziót összefoglaló fejezetéhez képest – részben éppen Weinberg négykötetes szövegkiadását, a *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*t (1970–1974) használva fel – Denores és Guarini vitairatainál jóval korábbi traktátusokkal is foglalkozik, még hozzá részletesebben, mint például Emilio Bigi a pásztorjáték elméleti hátterére is kitérő, ma már klasszikusnak számító tanulmánya, az *Il dramma pastorale del Cinquecento* (1971).

- A traktátusok interpretálása kapcsán felhívja a figyelmet arra, hogy a korabeli terminológiai bizonytalanságok egyik oka, hogy bizonyos gyűjtőfogalmaknak – különösen az „eglogá”-nak – már a műnemek alá sorolása is ellentmondásos.
- A műfaj több kutatójával ellentétben, akik a görög szatírszínház felélesztését általában – Giraldi Cinzio 1545-ös *Egléjével* lezáruló – zsákutcának tekintik, kiáll a szatírszínház pásztorjátékára gyakorolt hatása mellett, mind elméleti, mind gyakorlati szempontból. Elméleti szinten a szatírszínház mint a komédia és a tragédia melletti harmadik műfaj engedi

át a helyét a pásztorjátéknak (e hármass felosztást a quattrocentótól különösen népszerű Vitruvius hármass scénája – tragikus, komikus, szatirikus – miatt már jóval a szatírjáték tudatos feltámasztása előtt evidenciában tartották). Gyakorlati szinten egyrészt a szatírok mint a fantáziát megragadó különleges lények, másrészt maga az *Egle*, illetve Poliziano – Tissoni Benvenuti értelmezésében szatírjátéknak szánt – *Orfeója*, sőt, talán közvetlenül az euripidészi *Küklópsz* is hatott (mindenekelőtt a ferrarai) pásztorjátékokra.

- Poliziano és Giraldi Cinzio a szatírdráma műfajára gyakorolt kettős (elméleti és gyakorlati) hatása mellett a disszertáció hangsúlyozza az eklogáról értekező Trissino gyakorlati szerepét is, aki az elméletben az eklogákról általa írottakat két saját eklogájának verselésével igazolja. Rímtelen hendecasyllabusokban írt, úttörő eklogái, valamint tragédiája (legalábbis áttételesen) a későbbi pásztorjátékok verselését is meghatározták.

II. Castelletti *Amarillijével* kapcsolatban a disszertáció legfontosabb újdonsága az első kiadás (1580) szerzői Ajánlásának alapos elemzése.

- Az Ajánlásban és az alcímben egyaránt előforduló „egloga” műfaji megjelölésről a doktori értekezés a traktátuselméleti részben vizsgált tanulságait levonva megállapítja, hogy az a „pastorale” kissé avítt megfelelője a régebbi szóhasználatban, amely az *Amarilli* második (1582) és – a Balassi által használt – harmadik (1587) kiadásának az alcíméből el is marad.

- Az „egloga” szónak az Ajánlásban megjelenő, alapértelmezésben a tragikus stílushoz kapcsolható „grave” jelzőjével kapcsolatban felhívja a figyelmet a „commedia grave” valamivel későbbi terminus technicusára, amelynek egyik korai megjelenése – miként erre Louise George Clubb is figyelmeztet, jóllehet az *Amarilli* Ajánlásától teljesen függetlenül – éppen Castelletti egyik komédiájához, a *Torti amorosi*hoz köthető. Ha nem is terminus technicusként, de a „gravità” a *Stravaganze d'amore* Prológjában szintén megjelenik.
- Az *Amarilli* első kiadásának Ajánlásában az eklogák másik, „ridicolosa” jelzővel aposztrofált csoportjában a „ridicolosa” szó – szintén egy későbbi terminus technicus, a „commedia ridicolosa” összetétel alapján – az általános komikus jelleg mellett feltehetően a dialektushasználatból adódó komikum jelentésárnyalatát hordozza.
- Mivel az *Amarilli*ben Castelletti öndefiníciója szerint keveredik „komoly” és „nevetséges”, vagyis „grave” és „ridicolosa”, és mivel – mint az előző két pontban láttuk – később mindkét jelző a „commedia” szó mellett állandósult, az *Amarilli* műfaja (vagy legalábbis annak első kiadása) a pásztorjáték és a komédia között értelmezhető, mintha Castelletti tudat alatt azért használta volna ezt a két jelzőt, mert művét nem egyértelműen pásztorjátéknak, hanem inkább komédiának tekintette.
- A doktori disszertáció igazol bizonyos hasonlóságokat a Castelletti Ajánlásában egyaránt említett tassói *Amintával*, valamint a sienai Rozzi Akadémia szerzőinek darabjaival is.

III. A dolgozat a legtöbb új megállapítást a *Szép magyar komédia* vonatkozásában teszi.

1. Az újonnan megfigyelt strukturális jellegű változtatások a következők:

- A kézirat és a nyomtatványtöredék szövege közötti különbségek tekintetében egyrészt megállapítja, hogy a nyomtatványtöredékben az egyes jelenetek előtti argumentumok a latin helyett immár magyar nyelven valószínűleg az egész drámára kiterjedtek, méghozzá bővített formában;
- másrészt feltételezi, hogy az eltérő jelenetszámozás háttérben az a – már a kéziratban is megfigyelhető – tendencia áll, hogy Balassi az egyes felvonásokat versekkel akarta lezárni.
- A jelenetszámozás már a kéziratban is eltér az eredeti Castelletti-szöveghez képest, ennek oka Dienes alakjának – más vonatkozásban már a korábbi szakirodalom által is észrevételezett – háttérbe szorítása.
- A *Szép magyar komédia* általában szűkítő jellegű változtatásaival szemben feltűnő a bővítés (a versbetéteken túl) az I. felvonás 1. jelenetében.
- Balassi többször teremt kapcsolatot ugyanazon szereplő két, nem közvetlenül egymás után álló jelenete között.

2. A pasztorális elemek a korábbi szakirodalomban is emlegetett háttérbe szorulásának részletesebb vizsgálata során a következőket lehet megfigyelni:

- Az olasz „Ninfa” szót Balassi a jelenetek előtti argumentumokban nem fordítja, egyébként pedig az „asszony” szóval, a megfelelő személynévvel, illetve névmással helyettesíti. Előfordul helyette a Balassi szókincsébe szervesen illeszkedő „kegyes” és „virág” szó is. A felismerési jelenet érzelmi intenzitását (és Balassi Castellettiétől eltérő koncepcióját) a kivételes „szerelmesem” és „istenasszonyom” fordítás emeli ki.
- A „pastor” szó stilizált konnotációjától is idegenkedik, a „pastor” csak egy latin nyelvű argumentumban fordul elő, illetve egy alkalommal – amikor kifejezetten foglalkozást jelöl – „juhászember”-ként fordítja. Egyébként a „Ninfá”-hoz hasonlóan kihagyja, illetve a „férfi”, „legén”, ritkábban az „ember”, valamint – megszólításnál – a „társ” szóval, továbbá névmásokkal fordítja.
- Foglalkozásként szívesen használja a „juhász” szót, de mindig a „capraio” megfelelőjeként, illetve Dienesre vonatkoztatva olykor még ott is, ahol nincsen olasz előzmény. Ugyanakkor Balassi számára a Castellettinél általalantának számító foglalkozás pozitív értékekkel bír.
- Az állatfajtákat magyar viszonyokra adaptálja.
- A bukolikus-idilli körülírásokat kihagyja, egyszerűsíti.
- Az adynatonokat 1. nem fordítja, 2. felsorolásnál egy részüket kihagyja, 3. magyar közmondásra ülteti át.

3. A költői képek, alakzatok esetében a következő tendenciák figyelhetők meg Balassinál:

- erőteljesebbé válnak;
- a szerző mellőzni igyekszik az olasz irodalmi nyelvhasználatban közhelyszerű szavakat, képeket;
- főnevek helyett gyakrabban használ igéket;
- kerüli a közhelyszerű retorikát, fokozást, ismétlést;
- az általánosságban elvetett sztereotip fordulatokkal szemben Balassi nyelvében gyakoriak az érzelmileg hitelesebb rövid kérdések, felkiáltások.

4. A dolgozat – a *Szép magyar komédia* további kutatásának szempontjából – talán legfontosabb felvetése Isten (különösen az *Amarilli*hez képest feltűnő) folyamatos jelenléte a darabban:

- az Amennel záruló Prológban;
- az üdvözlő- és búcsúformulákban;
- a felkiáltásokban;
- a „ventura”, „natura”, „cielo”, „stelle” pogány indíttatású fogalmait helyettesítve, miközben gyakran az egész mondat tartalmára kihat: keresztényesíti és morális jellegűvé teszi.

A keresztény morál

- az öngyilkossági jelenet megítélésében

- és bizonyos szavak („kegyesség”, „hit”) az olasz hagyományból vett („pietà”, „fede”) kétértelműségének kihasználásában is megnyilvánul.

Ennek a hagyománynak a jegyében jelenik meg az üdvözüléshez vezető nő alakja is, amikor Balassi Licorit Angelicának és istenasszonyának nevezi. A Balassi-kutatók feladata lesz eldönteni, hogy Isten hangsúlyozott jelenlétének a *Szép magyar komédiában* valódi morális oka van-e, vagy csupán praktikus célokat, az elnyerni kívánt hölgy meggyőzését szolgálja, netán pusztán a *Komédia* magyar viszonyokra adaptálásának szükségszerű következménye.