

TŐZSÉR ÁRPÁD

## A drámaköltő Balassi Bálint 450. születésnapjára



A négyes számjeggyel végződő esztendőök nálunk mindig kettős Balassi-évfordulók is: ki ne tudná, hogy az első *par excellence*, nem társadalmi-történelmi, hanem nyelvi-formai és egzisztenciális indíttatású költőnk 1554-ben született és 1594-ben halt meg.

Az idei, a 2004-es év azonban nem egyszerű Balassi-évfordulókat nyújt: október 20-án 450 éve lesz, hogy a nagy poéta megszületett, május 30-án pedig 410 éve volt, hogy meghalt. Kerek jubileumok kínálják tehát megint az alkalmat, hogy a kivételes költői életmű kihívásaira fokozott mértékben odafigyeljünk.

Balassi Bálintra persze kerek évfordulók nélkül is eléggé odafigyel az íróársadalom és az olvasóközönség. Ő talán az egyetlen olyan alakja az irodalmi régiségünknek, akiről a szakma rendszeresen konferenciákat rendez, nevét intézmények, irodalmi díjak viselik, verseit modern igricek éneklik, hivatásos és amatőr versmondók szavalják.

S mégis! Ha a könyveket megtöltő Balassi-bibliográfiát tanulmányozzuk, legalább egy szempontból joggal lehet hiányérzetünk: a drámaíró Balassiról alig néhány alaposabb tanulmány szól.

S többnyire abban a néhányban is van valami meg nem fogalmazott csalódottság.

Mintha a drámaíró Balassi ázsiója 1958-ig, a *Szép magyar Comoedia* teljes szövegének a megismeréséig nagyobb lett volna, mint utána, mintha a szakma többet várt volna az 1958-ig lappangó műtől!

Nem, nincs az leírva sehol, hogy a drámaíró Balassi halványabb tehetség lett volna, mint a költő Balassi, de az a tény, hogy a drámája iránt megnyilvánuló érdeklődés a költészetének a kultuszához viszonyítva szinte elenyésző, hogy a *Comoediának* új, mai színpadi bemutatója szinte elképzelhetetlen, s az a nyílt aláértékelés, amellyel a kutatók a *Comoedia*-fordító/szerző Balassi forrásszövegét, az olasz *Amarillit* általában kezelik [talán az *Amarilli* címére mondva el mindazt, amit a *Comoediáról* akarnának elmondani, valahogy úgy, hogy Balassi módosításai, betoldásai mindenhol kitűnőek, s az egész *Comoedia* is sokkal jobb lehetne, de a „színtelen” (Eckhardt Sándor) forrásszöveg lehúzza] – nos mindez, azt hiszem, jelez valamit.

Az alábbiakban a *Szép magyar Comoedia* és a forrásszövege drámai és költői értékeiről lesz szó, arról, hogy a nagyon is tudatosan dolgozó, s feltehetően a kor más pásztor-drámáit is ismerő Balassi miért éppen Cristoforo Casteletti *Amarillijét* választotta ki magyarításra, s végül arról, hogy a *Comoedia* külön drámai műként, de Balassi költői életművének a szerves részeként is értékelhető.

A teljes *Comoedia* első és máig legalaposabb kutatója, Eckhardt Sándor jelenti ki az *Amarilliról*, hogy az „... egy másodrangú olasz pásztorjáték...”.<sup>1</sup> Amadeo di Francesco, aki az *Amarilli*, illetve a *Comoedia* problematikájának könyvterjedelmű monográfiát szentelt, részben megerősíti Eckhardt véleményét: „... Balassi Bálint a pásztorjáték-műfajnak egy – az irodalomtörténetben perifériára szorult – termékével került kapcsolatba”.<sup>2</sup> S egyúttal tagadja, hogy a költő a művet tudatosan választotta ki fordításra: „Balassi találkozása Casteletti pásztorjátékával... véletlenszerű lehetett, nem pedig tudatos erőfeszítés, irodalmi tájékozódás gyümölcse”.<sup>3</sup>

Az *Amarilli* esztétikai értékeiről később ejtünk szót. Szóljunk itt most Balassi választásának „véletlenszerűségéről”, esetleg tudatosságáról.

Közvetlen bizonyítékunk természetesen sem az előbbire, sem az utóbbira nincsen, éppúgy csak feltételezhetjük az egyiket, mint a másikat. De ha meggondoljuk, hogy Balassi mennyire otthon volt az olasz irodalomban, hogy mi mindent ismer belőle, mennyit fordít, s az antik Propertiustól, Ovidiustól Petrarcan keresztül a szintén olaszországi, de újlatinul író Marullusig és Angerianusig mennyi közvetlen olasz hatás mutatható ki a verseiből<sup>4</sup>, akkor nehezen tudjuk elképzelni, hogy az olasz pásztorjáték-irodalomból éppen csak az egyetlen *Amarillivel* „találkozott” volna (s az is csak a véletlen műve lett volna), s nem ismerte például Torquato Tasso *Aminta* című művét.

Ez utóbbi verses pásztorjáték ugyanis a XVI. század világirodalmában a műfaj legismertebb darabja, s szinte a kor valamennyi hasonló műfajú alkotásának az archetípusa. Balassi *Comoediája* azonban nemcsak ilyen alapon hozható összefüggésbe vele.

Ismert, hogy a magyar *Comoedia*, olasz mintájától eltérően, lendületes, színes prózában írt ajánlással („Az erdéli nagyságos és nemes asszonyoknak”<sup>5</sup>), tartalom-ismertetéssel és *Prologussal* kezdődik, s hogy ez az utóbbi (mármint a *Prologus*) tulajdonképpen nem más, mint egy sajátos komédia-elmélet és a szerelem hatalmának a dicsérete. Arra azonban az *Amarilli* és a *Comoedia* kapcsolatát kutató szakemberek már kevésbé figyeltek föl, hogy a szerelemnek mint irodalmi témának ez az elméleti fogantatású apológiája az *Amarilliból* teljességgel hiányzik (nemcsak prologusként, hanem a corpusból is), Tasso *Amintája* viszont (rendszerint a *Kar* vagy a bölcs Elpinus szájába adva a szöveget) léptenyomon él vele. S a Balassi-féle szerelem-istenítés meglepően emlékeztet Tasso hasonló jellegű szövegeire.

*Pars pro toto* hasonlítsuk össze az *Ajánlás* és a *Prologus* néhány sorát az *Aminta* ötödik felvonásának az első soraival.

<sup>1</sup> Eckhardt Sándor: *Balassi Bálint Szép magyar komédiája*. In: *Balassi-tanulmányok*, Akadémia, 1972. 380.

A „színtelen” jelzőt lásd ugyanott, 379.

<sup>2</sup> Amadeo di Francesco: *A pásztorjáték szerepe Balassi Bálint költői fejlődésében*, Akadémia, 1979. 2.

<sup>3</sup> I. m. 13.

<sup>4</sup> Vö.: Eckhardt Sándor: *Balassi Bálint irodalmi mintái*. In: i. m. 172–253.

<sup>5</sup> Balassi Bálint műveit, szövegeit a következő kiadásból idézem: *Balassi Bálint összes versei, Szép magyar Comoediája és levelezése*. Szépirodalmi Könyvkiadó, 1968.

Comoedia:

„Vegye Kegyelmetek is jó néven (mármint a Comoediát, T. Á.)... mikor az Világbíró szerelemnek győzhetetlen nagy hatalmát érzitek magatokon...”. „Tudom, mit mondanak az szapora szívek ellenem, tudni illik, hogy... ezekkel csak botránkozást csinállok...”. Pedig: „Az szerelem... az ifjú embernek gyakorta sok jóknak oka... erőseket, bátort, bolondokat, eszeset, resteket meggyorsít, részegét megjózanít...”.

Aminta:

„Valósággal az a törvény, amellyel Ámor az ő birodalmát igazgatja mind örökké, nem kemény, nem is igazságtalan; és az ő gondviseléssel és szent titkokkal teljes munkáit igazságtalanul kárhoztatja valaki. Ó, mennyi mesterségekkel és esméretlen úton viszi ő az embert a bölgságra...”.<sup>6</sup>

Igaz, Tasso verses szövegét Csokonai prózai fordításában idézzük itt, de a gondolatvezetést a próza nem változtatta meg, sőt: a két érvelés között még akkor is feltűnő a hasonlóság, ha tudjuk, hogy a kor mennyire azonos sémákban gondolkodott a szerelemről. De ha Balassi ismerte Tasso *Amintáját*, akkor máris feltehetjük magunknak a következő kérdést: mikor a költő elhatározta, hogy „... a Comedia-szerzést új forma gyanánt előveszi”, azaz a magyar irodalomban a szórakoztató dráma, a „szép magyar komédia” műfaját megteremti, miért nem az ismertebb *Amintát* vette mintának, s miért a kevésbé ismert, sőt alig elismert *Amarillit*?

Azt hiszem, ezt a kérdést is Balassi segítségével a legcélravezetőbb megválaszolnunk.

Úgy általában mindnyájan tudjuk hát, hogy a *Prologus* tulajdonképpen Balassi drámaírói ars poeticája kíván lenni, de nem tudok róla, hogy ezt az ars poeticát valaki részletesebben is megpróbálta volna kibontani a költő előszavából és drámaszövegéből. Én sem vállalkozom rá, mert a feladat valószínűleg meghaladná az erőmet, de néhány észrevételt azért megkockáztatok e kérdésben.

Balassi a komédiát olyan műformának tartja, amely szórakoztat („az szomoróknak is örömet s víg kedvet hozna”), mégpedig úgy, hogy a „Világbíró szerelemről” szól („tisztesség” vagy „megtiltott” „szerelem vagy on benne”), arról a szerelemről, amely lehet „tekinetnélküli”, azaz pusztító erejű („... tudok olyanokat, kik... sem az Istent, sem az lelkeket, sem gyermekeket, sem életeket, sem tisztességeket, sem nemzeteket, sem hírt, sem Embert nem tekinthetnek az ő szerelmekben...”), de lehet olyan „indulat” is, amely „... az ifjú embernek gyakorta sok jóknak oka, mert ha részeges, elhagyja az részegséget, csak azért hogy az józansággal inkább kedvét lelhetné szerelmének s tisztességes volta miatt gyűlölségben ne essék nála. Ha gondviseletlen s tunya, ottan tisztán jár, frissen, szépen s mindenre gondvisel, hogy meg ne jegyezze és gyűlölle az szeretője, ha undok s mocskosan viseli magát... Az féleként (félénket) pedig mi teszi bátorrá, midőn csak szembenlélt, vagy egy távol való beszélgetésért is olly veszedelemre szerencsére ereszti magát, ki életében tisztességében jár?”

Mindezt röviden átfogalmazva azt is mondhatnánk: a Balassi-féle komédia a szerző szándéka szerint úgy szórakoztat, hogy a szerelemről, arról a „nagy vágyakozásról”, „indulatról” szól, amely az ember számára szinte a jelleme megváltozásával egyenlő. Tehát: szerelem, szórakozás, jellemváltozás – Balassi számára ezek a komédia karakterjegyei.

<sup>6</sup> *Amintás, Tassónak erdei meséje.* In: Csokonai Vitéz Mihály minden munkája, II. köt., Szépirodalmi Könyvkiadó, 1973, 547.

Nem tudhatjuk, honnan vette, milyen olvasmányából szűrte le „komédia-elméletét”, de a dolog természetéből következően az a valószínűbb, hogy nem egyetlen darab ismeretéből. De ha mégis, akkor az az egyetlen mű bizonyára nem az *Aminta* volt, s nem is a pásztorjáték-irodalom egyéb klasszikus alkotásai, mert azokban „jellemváltozást” hiába keresett volna.

Tudom, túlhajtom a dolgot, de akkor is kimondom: Balassi a fentebb vázolt komédia-elképzelésével sokkal közelebb áll Shakespeare vígjátékaihoz, mint Tasso vagy Casteletti pásztorjátékaihoz. Persze ő Shakespeare-t nem olvashatta, drámáit nem láthatta, de az általa ismert darabok közül bizonyára azt választotta ki fordításra, amelyek az elvárásainak a leginkább megfeleltek.

De azért ha Tasso és Casteletti szóbanforgó darabjaiban is a változtató szerelmet és általában a változást keressük, akkor azt kell mondanunk, hogy az irodalomtörténetek által Tasso-epigonként jegyzett Casteletti művében több a legalább kicsit motivált, hihető jellemváltozás, mint a Tassóéban. Persze mindkettő pásztorjáték, lényegük a társadalmi determináción inneni természeti élet, az idill, jellegzetes figuráik a pusztán a szerelmi vágyakozásukban élő s valami légies természet-szenériban mozgó pásztorok és nimfák, de míg Tasso szinte minden autonómiát megtagad figuráitól, azok teljesen az ő kénye-kedve szerint mozognak (a néző érzése szerint véletlenszerűen), addig Casteletti alakjaiban van bizonyos mértékű öntörvényűség. (Emlékezzünk: a későbbi drámaelméletek számúzik a drámából a véletlent. A pásztorjáték viszont a motiválatlan véletlenek halmaza. Talán ma már elsősorban ezért annyira idegen a számunkra.)

Hasonlítsuk össze például Tasso Amintáját (főhősét) a Casteletti-mese főhősével, Credulóval. (Credulo Balassinál = Credulus.) Aminta Silvia szerelmét akarja elnyerni, Credulo Amarilliót. (Amarilli Balassinál = Julia, illetve Angelica.) Aminta és Credulo pásztorok, Silvia és Amarilli nimfák. Aminta is, Credulo is szó szerint halálra kesergi magát a viszonzatlan szerelemben, de míg Aminta kicsit „öncélúan”, pusztán elkeseredésében akar meghalni, addig Credulo számára az öngyilkosság eszköz, ezzel a tetteivel akarja kikényszeríteni Amarilli szerelmét.

Selvaggio (Balassinál Sylvanus), Credulo barátja, szintén szerelemre lobbán Amarilli iránt, mikor azonban megtudja, hogy Credulo Amarilli miatt meg akarja ölni magát (a szerelmes pásztor először egy szikláról készül leugrani, de aztán eláll szándékától, mert ott, úgymond, senki se látná; másodszer egy késsel akar végezni magával, de előbb nem felejt el felvézni egy fára a halála okát, hogy legalább halálában maga felé fordítsa Amarilli szívét), szóval Selvaggióban győz a reneszánsz idején a szerelemmel egyenlő értékű barátság érzése, kicsavarja Credulo kezéből a kést, lemond Amarilliról.

Könnyen el lehet képzelni az olvasmányában a saját szerelem- és drámafelfogását kereső Balassit: 1589 elején-telén az *Amarillit* olvassa. Már tudja, hogy korábbi szerelméről, Losonczy Annáról, a gazdag özvegyről végleg le kell mondania, s pénztelenség és földönfutás vár rá. Olvasás közben megérlelődik benne a felismerés, hogy Credulo szerelmi kesergése tulajdonképpen az övé is, ő is úgy bujdosik a nagy mindenségben, szerelmi bánatában, kietlen, havas hegyek között, ahogy Credulo az antik pásztorok örök erdejében. Olaszul olvassa a szöveget: „*Che mi rileva errar per gli hermi boschi / Fra rupi, pruni, e sterpi...*”<sup>7</sup>, de magyarul érti, s önkéntelenül abba a ritmusba foglalja, amely számára már

<sup>7</sup> Idézi Amadeo di Francesco, i. m. 109.

régen minden szöveget otthonossá, sajátjává tesz: „*Mi haszon énnekem / hegyeken völgyeken / bújdosva nyavolognom*”.

Esetleg eszébe jut Tasso Amintája is (ha valóban ismerte persze), akaratlanul összehasonlítja a kettőt, s az összehasonlítás világosságánál még inkább megtetszik neki Credulo: Aminta céltalan, férfiatlan siránkozásával nemigen tud mit kezdeni, Credulo kicsit számító, céltudatos szerelmi panaszait jobban megérti. Nem, nem akarja ő már újrakezdeni Losonczy Anna, a „*háládatlan*” özvegy szerelmi ostromát, de meg akarja menteni a viszonyból, ami menthető, s amit csak ő tud megmenteni: a „*vágyakozásából*”, az „*indulataiból*” született költészetét, „*haszonra*” akarja fordítani a „*nyavalgó bújdosás*” kecservét, s a belőle írt verseit fel akarja véсни valamiféle képzeletbeli nagy fára, hogy az üzenetüket egyszer majd még Anna is elolvashassa. Valahogy úgy, ahogy Credulo vési fel a az Amarillinek szánt szerelmi végrendeletét egy valódi fára (amit költőnk aztán később így versel meg: „*Credulus búában, / itt ez nagy pusztában / azért ölé meg magát...*”). Vagy ahogy Selvaggio-Sylvanus éneklí ki a szívében élő kedvese szépségét (hogy most már a „*versében is tessék meg szép képe*”) –

Apropó: Selvaggio.

Ennek a figurának az ősminta Amintában Satyrus (azaz egy szatír) felel meg, aki szintén vágyakozik Silvia után, de éppen csak befut a darabba, erőszakot akar elkövetni Silvian, aztán dolgavégezetlenül kifut a darabból. Jelenetének sem előzménye, sem következménye nincs a cselekményben. Ezzel szemben Selvaggio szinte igazi, változó, s a cselekményt is megváltoztató drámai figura. Vét a barátság erkölcsi törvénye ellen: szemet vet barátja szerelmesére, aztán mikor Credulo meg akarja ölni magát, győz benne a barátság érzése, lemond Amarilliről, kicsavarja Credulo kezéből a kést, s Amarilli a dulakodásukra figyel föl, látja meg a fába vésett verset, kezd vitába Credulóval, s a vita során derül ki, hogy Credulo ulajdonképpen Amarilli korábbi szerelmese.

Selvaggio jelenléte tehát a drámában egyrészt valódi „előrevívó motívum”, másrészt a figura maga Balassi számára – Credulo ellenpárjaként – egy másik, férfiasabb cselekvési mintát: a számvetés és a változás „programját” kínálja. (Nem lehet véletlen, hogy a két nagy erejű monológot, a Balassinál később az *Ó nagy kerek kék ég* szavakkal kezdődő, helyenként rapszódiai zaklatottságú szerelmi elégiát s az ún. echós verset nem Credulo, illetve Credulus, hanem Selvaggio, illetve Sylvanus mondja.) Credulo képtelen változásra, képtelen lemondani Amarilliről, keserűségére egyedül a halált tartja orvosságnak. Selvaggióknak az ilyenfajta halálról az a véleménye, hogy hiábavaló, a meghódítandó nimfa csak nevetne rajta, s Credulót bolondnak tartaná. Ő, Selvaggio, képes megváltozni s a szerelem helyett inkább a szeretetet, a barátságot választani.

Pontosan úgy, ahogy Balassi is éppen változni igyekszik! Már formálódik benne az Annának szánt „elbocsátó szép üzenet” (talán nem tűnik túl hatásvadászonak a XVI. és XX. századi két nagy vers ilyenfajta egymás mellé állítása!), valószínű, hogy ekkor már „*őszve is voltak rendelve*”, azaz ciklusba voltak fogva korábbi versei (s az Amarilli cselekménye, összefüggő monológrendszerre csak felerősítette benne a cikluselvhez való vonzódást), egy méltó záró vers hiányzik még, amellyel lezárhatná magában a hiába való szerelem korszakát, s „*többé nem említvén Júliát immár versül*”, visszatérhetne a barátaihoz, jó katonáihoz – –

Nem, nem hiszem, hogy „Balassi találkozása Casteletti pásztorjátékával... véletlenszerű” volt, nagyon is egybe vág itt minden ahhoz, hogy meg ne forduljon a fejünkben a „tudatos... irodalmi tájékozódás”, a keresés gyanúja. Csak aki keres, aki több lehetőség között válogat, találhat olyan valamit, ami annyira megfelel a céljának, mint amennyire az *Amarilli* megfelelt Balassi céljainak. Költőnk nagyon is tudatosan választotta meg mintáit, nagyon nagy választék ismeretében dolgozott, fordította, írta verseit<sup>8</sup> ahhoz, hogy feltételezzük: éppen az új műfaj, a dráma szerzésében bízta magát a véletlenre.

Nagyon elképzelhető viszont, hogy Balassi eredetileg csak verset akart írni az *Amarilliból*, s csak fokozatosan érlelődött meg benne az egész dráma lefordításának, megmagyarításának gondolata.

Amadeo di Francesco a már idézett művében meggyőzően kifejti és dokumentálja, hogy „A vers (az Ó nagy kerek kék ég..., T. Á.) ... bizonyos értelemben, a drámafordítási munka egészének a visszhangja: nem csupán az I. felvonás IV. jelenetének az újradolgozása, hanem valóságos szintézise mindazoknak az új költői törekvéseknek, melyek a Casteletti pásztorjátékával való találkozás hatására keletkeztek”<sup>9</sup>. A monográfus főleg a bolyongás, a kedvesnek a szerelmes férfi szívébe „felmeteszt” képe, valamint a „leppen-tőcske” (pillangó) motívumát emeli ki mint olyan mozzanatokot, amelyek bár a dráma különböző helyein fordulnak elő, Balassi korábbi költészetének hasonló mozzanataival felerősödve, azokkal egyetlen szintézisben és teljesen új versalakulatban szervesülve, az I. felvonás IV. jelenetének megfelelő helyére kerültek.

Az észrevétel kitűnő és több mint érdekes, mert felveti azt a (Francesco által meg nem fogalmazott) lehetőséget is, hogy a költőt a dráma első olvasása, tanulmányozása során a jelzett rész ragadta meg a leginkább, s esetleg ezt a részt fordította le legelőször. S tette ezt talán azzal a szándékkal, hogy Selvaggio természethez forduló szerelmi panaszának hatásos jelenetébe beledolgozza a dráma teljes motívumrendszerét, s azt saját kozmikus „indulataival” és „vágyakozásával”, valamint a már korábban kialakított költői eszközeivel, metafora-rendszerével hiperbolizálva, saját versként, az éppen befejezett Júlia-ciklus végére helyezi.

E mellett a lehetőség mellett több tény- és szövegevr is szól. Vegyük őket sorra:

– az I. felvonás IV. jelenetének szóban forgó Selvaggio-monológjából teljességgel hiányzik a Balassi-vers mindenséget megszólító első strófája („Ó nagy kerek kék ég, dicsőség, fényesség, / csillagok palotája...” stb.); meg lehet azonban a strófa kozmoszát feleltetni az I. felvonás I. jelenetében, az első Credulo-monológban megképződő *hajnal-nappal-éjszaka-hold-ég-csillagok* kiszögellésű kozmikus térrel; így lesz a dráma kezdete a vers kezdete is; egyetlen példa a megfelelő eredeti (olasz) szöveg kozmikus kiterjedéseire és költői szépségére: „Ma quando poi ti veggio aprir il cielo / Al novo giorno, e discacciar le stelle”<sup>10</sup> (saját fordításomban: „De mikor látom, hogyan nyitod meg az égboltot / a holnapi nap előtt, leterelve róla a csillagokat...”);

– a monológ mint a *Comoedia* (azaz az *Amarilli*-magyarítás) teljes motívum-rendszerének a szintézise Balassi szövegében, az I. felvonás IV. jelenetében valahogyan nincs a helyén; a dráma elején vagy végén tudnánk neki funkciót elképzelni, itt nem; a lírai ösz-

<sup>8</sup> Vö. Eckhardt Sándor: *Balassi Bálint irodalomimintái*. In: i. m. 172–253.

<sup>9</sup> Amadeo di Francesco: i. m. 110.

<sup>10</sup> Idézi Amadeo di Francesco, i. m. 39.

szefoglalásnak ez az (adott helyen való) funkciótlanága csak úgy érthető/értelmezhető, hogy a már előzetesen kész vers utólagosan került oda;

– a Júlia-ciklus végén álló *Ó nagy kerek kék ég* kolofonjának az adataiból („*Jó hamar lovakért járván Erdél földét...*” stb.) az irodalomtörténészek általában azt a következtetést vonják le, hogy a költő a *Comoediát* is (akárcsak a verset) Erdélyben, 1589 telén fordította-írta<sup>11</sup>; a dráma ajánlása (ha feltételezzük, hogy a fordítással azonos időben született) mást mond: „*Akarám azért ez Comedia-szerzést új forma gyanánt elővenni, hogy az ott bent* (ti. Erdélyben, T. Á.) *való ifjak az ide ki valókat az versszerzésben nem csak követ-ték...*” stb.; a magyarul tudók számára ebből szerintem egyértelműen következik, hogy a *Comedia-szerzés* már Magyarországon esett („*ide ki*”); az *Ó nagy kerek kék ég* mint a Júlia-ciklus utolsó darabja Erdélyben íródott, de maga a drámafordítás/magyarítás később, s Magyarországon történt.

\*

Mi volt hát előbb: a tyúk vagy a tojás?

Casteletti drámája hívta életre Balassiban a drámaíró, vagy az eredendő drámai alkatú költő monumentális drámai-költői gesztusai mozdították meg, indították a végtelemben az egyébként talán provinciális, avatag művet?

S egyáltalán: Balassi Bálint az alkata szerint vajon inkább drámaíró, mint költő?

Látszólag ezeket a meddő kérdéseket feszegetem a fenti fejtegetéseimben, de valójában csak egy dolog izgat: a költő egyetlen, teljes egészében ránk maradt drámája, s annak előképe, ősfarmája, az *Amarilli* c. olasz pásztorjáték nem érdemelne-e vajon tőlünk, kései Balassi-kutatóktól sokkal-sokkal nagyobb figyelmet, mint amelyet eddig szenteltünk neki?

Közvetve persze a „Mi volt előbb, s ki volt előbb?” kérdések is ezt a problémát célozzák.

Befejezésül foglaljuk hát össze a kérdéskört.

Ha a dráma részletes, alapos ismeretében olvassuk el újra az *Ó nagy kerek kék ég...* kezdetű, ma is nagy hatású, s talán általában véve is legsúlyosabb Balassi-opust, szintézis-verset, amelyről tudjuk ugyan, hogy a Selvaggio-monológ fordítása, mégis szuverén Balassi-versnek tartjuk, meghökkenünk a pontos egyezéseken: költőnk szövegének valóban nincs szinte egyetlen *tartalmi* motívuma sem, amely ne volna megfeleltethető a Casteletti-dráma cselekményének valamely motívumával. Még az olyan kifejezetten Balassi-toposznak érzett fordulatról is, mint a „*Más kegyes is engem szeret, de én őt nem*” egy-kettőre kiderül, hogy a „*más kegyes*” eredetileg bizony nem más, mint a Selvaggio által (részben Amarilli kedvéért) elhagyott Galathea, aki minden eszközzel a kedvese visszahódításán munkálkodik.

De: a vers korábban ránk gyakorolt hatása ezzel egyáltalán nem kisebbedik, hanem éppen hogy nagyobbodik, mintegy új, hogy úgy mondjam: egy plusz reneszánsz dimenziót

<sup>11</sup> Vö.: Eckhart Sándor: „... a darabba illesztett elégia, Sylvanus keserve... (Balassi) költeményei között is szerepel, mint egy 1589 telén, Erdélyben írt ének és mint a Júlia-ciklus záródarabja, »többé nem említvén Juliát immár versül«. Ezzel (Balassi) egyúttal megmondja, mikor írta »szép magyar komédiáját«: 1589 telén, erdélyi útja alatt.” (Balassi Bálint Szép magyar komédiája. In: i. m. 384.)

nyer, jelzi, hogy abban a korban, a korábbi koroktól eltérően, a szerelemben már feltétlen követelmény a kölcsönösség: nem lehet valaki boldog a partnere rovására.

A *Comoediában* Balassinak szinte az egész korábban kialakított poétikája, motívum-rendszere aktivizálódik, ráépül a forrásszövegre, s ezzel felülírja, más jelentéssíkokba tolja azt – Amadeo di Francesco ezt is helyesen látja és dokumentálja.

De: azt jelenti-e ez vajon, hogy Balassi ilyenféleképpen egy „másodrangú” pásztorjátékot nemesített meg, tett gazdagabbá, emelt föl?

Nem hiszem. Sokkal inkább arról a szövegközi viszonyról van itt szó, amelyet a mi, mai szóhasználatunk az irodalmi hagyomány és az élő irodalmiság dialógusának nevez, amely dialógus során az irodalom szakadatlanul újra írja magát, s közben az új az átírt régiek az életképességét is jelzi. Casteletti és Balassi dialógusában nem alá- és fölérendeltségi viszony dolgozik, hanem a hagyomány és az élő irodalmiság termékeny kapcsolata: a *Comoedia* számunkra az *Amarilli* értékét is bizonyítja és továbbbéli.

Casteletti 1580-ban írja az *Amarillijét*. Ekkor a pásztorjáték műfaja még nagyon a kezdetén áll a történetének (a műfaj igazi fénykora talán nem is a reneszánsz, hanem a rokokó), de a római drámaíró máris módosít az ősfórán. Az ő játéka, hogy úgy mondjam, realistább, mint az 1573-ban írt Tasso-féle *Aminta*. Balassit (a pásztorjáték alapképletén, tehát a kesergő, panaszkodó szerelmes s a természetben való bujdosás motívumain túl) feltehetően éppen ez a „realizmus” (főleg Selvaggio reális helyzetfelismerése és képessége a változásra) ragadta meg leginkább, s ezt „írta fölül” a szerelem neoplatonista képzetével, amely szerint (s Baldassare Castiglione, a reneszánsz nagy szószólója szavaival) „A szerelem egyfajta vágyakozás a szépség élvezetére”.<sup>12</sup> (Emlékezzünk a *Prologus* szövegére: „A szerelem... egy igen nagy kívánság”, mondja a szerelemről Balassi csaknem szó szerint azt, amit Castiglione.)

Casteletti *Amarillije* a pásztorjáték műfaját a reneszánsz „realizmusa” felé tolja, s mint ilyennek is fontos helye, megkülönböztetett jelentősége van a kor egyéb pásztorjátékai között.

Azaz: az *Amarillinek* természetesen a *Comoediától* függetlenül is van (olasz és világ-irodalom-történeti) jelentése és jelentősége, de a *Comoedia* – számunkra, magyarok számára – más plusz jelentésekkel is gazdagítja. S vice versa: a *Comoedia* az *Amarilli* eredeti kontextusának a jelentéseivel sokkal gazdagabb, mintha csak önmagában szemlélnénk és fogadnánk be.

S végül:

A Balassi-irodalom az ún. *Maga kezével írott könyv*, illetve az abba gyűjtött versek csoportosítása alapján feltételezi, hogy a költő 1589 tavaszán-nyarán száz versből álló lírai önéletrajzot tervezett. A mű, sajnos, nem készült el, s csak találgathatjuk, hogy végső formájában mit tartalmazott volna. De ha elgondoljuk, hogy akkor Balassiban még igen frissek a drámafordítás/írás élményei, s tulajdonképpen már a *Comoediában* is körvonalazódik egyfajta drámai Balassi-önéletrajz, s a költő viharos élete és életműve önmagában is inkább drámai, mintsem lírai történetet kínál, nem lehet kizárni, hogy a száz vers rendje is inkább a dráma, mintsem a líra természetéhez igazodott volna. Bizonyos jelek (például a költő házassága előtti „vétket” megvalló *Bocsásd meg Úristen...* című opus és a válása után a Júlia ostromát újra kezdő *Méznél édesb szép szók...* kezdetű vers egymásmelletti-

<sup>12</sup> Idézi: Heller Ágnes: *A reneszánsz ember*. Akadémia, 1967. 214.

sége, amely egymásmelletiségről Klaniczay Tibor azt írja, hogy az „önkritika kritikája”<sup>13</sup>, azaz az szenvedély, a lélek drámája, belső konfliktus a javából) már a kész részekben is felfokozott drámaiságról vallanak.

Azaz: Balassinak a költői műve is drámai, s a drámája is lírai. S nem lehet eldönteni, hogy az életműben mi az előbbre való: a líra vagy a dráma.

S persze nem is kell eldönteni.

Balassi Bálint egy személyben nagy formátumú drámai költő és drámaköltő.

S nekünk természetesen egyszerre kellene ünnepelnünk és tovább éltetnünk a drámai költőt és a drámaköltőt.



<sup>13</sup> A magyar irodalom története 1600-ig. Akadémia Kiadó, 1964. 466.