

A DRÁMAKÖLTŐ BALASSI BÁLINT

(Ötven éve ismert a *Szép magyar Comoedia* teljes szövege)

TÓZSÉR ÁRPÁD

Ötven éve ismerjük nagy reneszánsz költőnk, Balassi Bálint drámájának, a *Szép magyar Comoediának* a teljes szövegét.

Micsoda szenzáció volt az, mikor 1958-ban a pozsonyi Csanda Sándor először adott hírt a „leletről” (*A régi magyar és szlovák irodalom új kincse*, Kortárs, 1958/11), s rá egy évre, 1959-ben a *Comoedia* szövegét tartalmazó, s később *Fanchali Jób-kódex*nek elkeresztelt kéziratos könyvet a tulajdonképpeni felfedezője, a szlovák Ján Mišianik, valamint Eckhardt Sándor és Klaniczay Tibor bemutatták, s a Balassi-dráma addig kézen forgó töredéke után a szakma és a nagyközönség végre a teljes szöveget is megismerhette. A korábbi találgatások, fantáziálások végre konkrét alapot kaptak.

De a Comoediával való ismerkedés kezdeti eufóriája után csakhamar valamiféle zavart csalódás lett úrrá a közönségen, mintha a dráma tanulmányozói azt mondták volna: mi nem ilyen lovat akartunk. S ez a meg nem fogalmazott fanyalgás tulajdonképpen a mai napig tart: míg a költő Balassi irodalma könyvtárakra rúg, a drámaíró Balassiról alig néhány alaposabb tanulmány szól. Nem kétséges: az érdeklődők az 1958-ig lappangó műtől többet vártak.

Nem, nincs az leírva sehol, hogy a drámaíró Balassi halványabb tehetség lenne, mint a költő Balassi, de az a tény, hogy a drámája iránt megnyilvánuló érdeklődés a költészete 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 mű értékeit kicsit rehabilitálандó, s mintegy a hatvan évvel ezelőtti eseményre, az azóta már rég néhai felfedezőkre emlékezve) a *Szép ma-*

gyar *Comoedia* és a forrásszövege drámai és költői értékeiről lesz szó, arról, hogy a nagyon is tudatosan dolgozó, s feltehetően a kor más pásztordramáit is ismerő Balassi miért éppen Cristoforo Casteletti *Amarillijét* választotta ki magyarártásra, s végül arról az érdekes tényről, 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 pásztortjáték...”.¹ Amadeo di Francesco, aki az *Amarilli*, illetve a *Comoedia* problematikájának könyvterjedelmű monográfiát szentelt, részben megerősíti Eckhardt véleményét: „... Balassi Bálint a pásztortjáték-műfajnak egy – az irodalomtörténetben perifériára szorult – termékével került kapcsolatba”.² S egyúttal nem tartja valószínűnek, hogy a költő a művet tudatosan választotta ki fordításra: „Balassi találkozása Casteletti pásztortjátékával... véletlenszerű lehetett, nem pedig tudatos erőfeszítés, irodalmi tájékozódás gyümölcse”.³

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, éppen úgy 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 Propertiusztól, Ovidiusztól Petrarcan keresztül a szintén olaszországi, de újlatinul író Marullusig és Angerianusig mennyi közvetlen olasz hatás mutatható ki a verseiből⁴, akkor nehezen tudjuk elképzelni, hogy az olasz pásztortjáték-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 pásztordráma 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.

¹ Eckhardt Sándor: Balassi Bálint Szép magyar komédiája. In: *Balassi-tanulmányok*, Akadémiai Kiadó, Bp. 1972. 380. old. A „szintelen” jelzót lásd ugyanott, 379. old.

² Amadeo di Francesco: A pásztortjáték szerepe Balassi Bálint költői fejlődésében, Akadémiai Kiadó, Bp. 1979. 2. old.

³ I. m. 13. old.

⁴ Vö.: Eckhardt Sándor: Balassi Bálint irodalmi mintái. In: i. m. 172-253. old.

Ismert, hogy a magyar *Comoedia*, az olasz mintájától eltérően, lendületes, színes prózában írt ajánlással („Az erdéli nagyságos és nemes asszonyoknak⁵⁾), 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 prológusként, hanem a *corpusból* is), Tasso *Amintája* viszont (rendszerint a *Kar* vagy a bölcs Elpinus szájába adva a szöveget) lépten-nyomon 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.

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 szűvek ellenem, tudni illik, hogy... ezekkel csak botránkozást csinállok...”. Pedig: „Az szerelem... az ifjú embernek gyakorta sok jóknak oka... erőseket, bátort, bolondokat, eszeset, resteket meggyorsít, részegyet megjózanít...”.

Aminta:

„Valósággal az a törvény, amellyel Ámor az ő birodalmát igazgatja mind öröké, nem kemény, nem is igazságtalan; és az ő gondviseléssel és szent titkokkal teljes munkáit igazságtalanul kárhozhatja valaki. Ó, mennyi mesterségekkel és eszméretlen úton viszi ő az embert a boldogságra...”⁶⁾

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 elveszi”, azaz a magyar irodalomban a szórakoztató dráma, a „szép magyar komédia” műfaját megteremti, mielőtt 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.

⁵⁾ Balassi Bálint műveit, szövegeit a következő kiadásból idézem: *Balassi Bálint összes versei, Szép magyar Comoediája és levelezése*. Szépirodalmi Könyvkiadó, Bp. 1968.

⁶⁾ *Amintás, Tassónak erdei meséje*. In: *Csokonai Vitéz Mihály minden munkája*, II. köt. Szépirodalmi Könyvkiadó, Bp. 1973. 547. old.

Úgy általában mindnyájan tudjuk hát, hogy a *Prologus* tulajdonképpen Balassi drámairói 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, de néhány észrevételt azért megköszönök a kérdésben.

Balassi a komédiát olyan műformának tartja, amely szórakoztat („*az szomoróknak is örömet s víg kedvet hozna*”), mégpedig úgy, hogy a „*Világbíró szerelemről*” szól („*tisztességes*” vagy „*megtiltott*” „*szerelem vagyok benne*”), arról a szerelemről, amely lehet „*tekinetnélküli*”, azaz pusztító erejű („*...tudok olyano-
kot, 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 gyűl-
leltségben ne essék nála. Ha gondviseletlen s tunya, ottan tisztán jár, frissen, szépen s mindenre gondvisel, hogy meg ne jegyezze és gyűllölle az szeretője, ha undok s mocskosan viseli magát... Az féleként (félénket) pedig mi teszi bátorrá, midőn csak szembenlételért, 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.

Nem tudhatjuk, honnan vette, milyen olvasmányaiából 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, amelyik az elvárásainak a leginkább megfelelt.

S ha Tasso és Casteletti szóbanforgó darabjaiban 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 termé-

szet-szcenériában mozgó pásztorok és nimfák, de míg Tasso szinte minden autonómiát megtagad figuráitól, azok teljesen a szerző kénye-kedve szerint, azaz véletlenszerűen mozognak, 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 kesergeti magát a viszonzatlan szerelemben, de míg Aminta kicsit „ön-célúan”, pusztán elkeseredésében akar meghalni, addig Credulo számára az öngyilkosság eszköz, ezzel a tetteivel akarja kikényszeríteni Amarilli szerelmét.

Selvaggio (Balassinál Sylvanus), Credulo barátja, szintén szerelemre lobban 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 felvégni 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 olvasmányokban a saját szerelem- és drámafelfogását kereső Balassit: 1589 elején–telén az *Amarillit* olvassa. Már tudja, hogy korábbi szerelméről, Losonczi 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...*”⁷, de magyarul érti, s önkéntelenül abba a ritmusba foglalja, amely számára már 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 síránközásával nemigen tud mit kezdeni, Credulo kicsit számító, céltudatos szerelmi panaszait jobban megérti. Nem, nem akarja ő már újakezdeni Losonczi Anna, a „*háládatlan*” özvegy szerelmi ostromát, de meg akarja menteni a viszonyból, ami menthető, s amit

⁷ Idézi Amadeo di Francesco, i. m. 109. old.

csak ő tud megmenteni: a „vágyakozásából”, az „*indulataiból*” született költészetét, „*haszonra*” akarja fordítani a „*nyavalgó bújdosás*” keservét, s a belőle írt verseit fel akarja vésni valamiféle képzeletbeli nagy fára, hogy az üzenetüket egyszer majd még Anna is elolvashassa. Valahogy úgy, ahogy Credulo vései 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 tulajdonképpen Amarilli korábbi szerelmese.

Selvaggio jelenléte tehát a drámában egyrészt valódi „előrevivő 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 *Ő 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”, valószínű, hogy ekkor már „*özve is voltak rendelve*”, azaz ciklusba voltak fogva korábbi versei (s az *Amarilli* cselekménye, összefüggő monológrendszerre csak felerősítette benne a cikluselvezés való vonzódást), egy méltó záró vers hiányzik még, amellyel lezárhatná magában a hiába való szerelem korszakát, s „*többé nem említvén Júliát immár versrűl*”, 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 verseit⁸ ahhoz, hogy feltételezzük: éppen az új műfaj, a dráma szerzésében bízza magát a véletlenre.

Nagyon elképzelhető viszont, hogy Balassi eredetileg csak verset akart írni az *Amarilliból*, s csak fokozatosan érelődött meg benne az egész dráma lefordításának, megmagyarázásának a 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*”⁹. A monográfus főleg a bolyongás, a kedvesnek a szerelmes férfi szívébe „*felmeteszt*” képe, valamint a „*leppentőcske*” (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 természetéhez forduló szerelmi panaszáinak 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 szövegérv 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:

⁸ Vö. Eckhardt Sándor: Balassi Bálint irodalmi mintái. In: i. m. 172-253. old.

⁹ Amadeo di Francesco: i. m. 110. old.

„Ma quando poi ti veggio aprir il cielo / Al novo giorno, e discacciar le stelle”¹⁰ (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 motívumrendszerének 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 összefoglalásnak ez az (adott helyen való) funkciótlansága 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-írta¹¹; 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 követték...*” 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 eredendően drámai alkatú költő monumentális drámai-költői gesztusai mozdították meg, indították a végtelenbe az egyébként talán provinciális, avatag művet?

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

Lát szöveg 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 amilyet 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.

¹⁰ Idézi Amadeo di Francesco, i. m. 39. old.

¹¹ Vö.: Eckhardt 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 Júliát immár versük. Ezzel (Balassi) egyúttal megmondja, mikor írta „szép magyar komédiáját”: 1589 telén, erdélyi útja alatt.” (Balassi Bálint Szép magyar komédiája. In: i. m. 384. old.)

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 Balassai-opust, szintézisverset, 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 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, motívumrendszere aktivizálódik, ráépül a forrásszövegre, s ezzel felülírja, más jelentéssikokba 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 réginek 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 tovább élteti.

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 ősfORMÁN. 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 szavai-

val) „A szerelem egyfajta vágyakozás a szépség élvezetére”.¹² (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 világirodalomtörténeti) 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 önéletrajtot 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 „vétkeit” megvalló *Bocsásd meg Úristen...* című opus és a válása után a Júlia ostromát újra kezdő *Méznél édesb szép szók...* kezdetű vers egymásmellettsége, amely egymásmellettségről Klaniczay Tibor azt írja, hogy az „önkritika kritikája”¹³, azaz a 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.



¹² Idézi: Heller Ágnes: *A reneszánsz ember*. Akadémiai Kiadó, Bp. 1967. 214. old.

¹³ *A magyar irodalom története 1600-ig*. Akadémia Kiadó, Bp. 1964. 466. old.