

AMEDEO DI FRANCESCO

**A pásztorjáték szerepe Balassi Bálint  
költői fejlődésében**

**ÍRODALOMTÖRTÉNETI FÜZETEK**

95. szám

Szerkeszti:

**Bodnár György**

**A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA  
IRODALOMTUDOMÁNYI INTÉZETE**

AMEDEO DI FRANCESCO

A pásztorjáték szerepe  
Balassi Bálint  
költői fejlődésében



AKADÉMIAI KIADÓ, BUDAPEST 1979



**ISBN 963 05 1680 2**

© Akadémiai Kiadó, Budapest 1979 • Amedeo Di Francesco

Printed in Hungary

## Bevezetés

A pásztorjáték-műfaj történetének nyomon követése izgalmas feladat, mert – bármilyen környezetben jön is létre – természetéből adódóan vitára ösztönöz, műveltségbeli finomodásra serkent, új ízlés- és esztétikai formák létrejöttét segíti elő. Érdeklődésünk különösen olyan körülhatárolt történeti szakaszban ígérkezik gyümölcsözőnek, mint a XVI. század utolsó évtizedei, melyek a kultúra terén sokrétű és összetett feszültséggel, számos egymásnak ellentmondó törekvéssel terhesek, s – ami ennél is több – telve vannak az új ízlésbeli és művelődési távlatok felé törő hatalmas lendülettel.

Jelen kutatásunktól távol áll a feladat, hogy nyomon kövesse a pásztorjáték-műfaj útját az irodalom történetében – kezdve a klasszikus görög-latin, folytatva az olasz irodalom megfelelő alkotásaival.<sup>1</sup> Munkánknak nem célja a pásztorjáték-műfaj megjelenési formáinak és az e formák közt fennálló különbségeknek a kutatása, pontos meghatározása, hanem egyetlen mű – Cristoforo Castelletti *Amarillijének*<sup>2</sup> – vizsgálata abból a szempontból, hogy milyen szerepet játszott a magyar reneszánsz nagy költőjének – a magyar irodalom első eredeti egyéniségének – Balassi Bálintnak költői teljesítményében.

<sup>1</sup> A kérdés klasszikusnak tekinthető összefoglalását l. *Giosuè Carducci: Precedenti dell'Aminta*. In: *Giosuè Carducci: Su l'Aminta di Torquato Tasso*. Firenze, 1896. – *Enrico Carrara: La poesia pastorale*. Milano, 1908.

<sup>2</sup> A továbbiakban a mű harmadik kiadására hivatkozunk: *L'Amarilli Pastorale di Christoforo Castelletti*. Vinegia, 1587. (Szövege az MTA Könyvtárában mikrofilmen olvasható.)

Tassónak erről az elfelejtett epigonjáról, életéről és egyetlen pasztorálra korlátozódó életművéről Monsignore Giusto Fontanini könyvéből szerezhetünk értesüléseket.<sup>3</sup> A dráma műfajának szentelt fejezetében – az I. kötet 424. lapján – Fontanini az alábbi bibliográfiai adatot közli: „*L’Amarilli, favola pastorale* di Cristoforo Castelletti. In *Vinegia per li Sessa* 1587 in 12.”

Ennél részletesebb és alaposabb felvilágosítást nyújt Fontanini könyvének ugyanezen a lapján Apostolo Zeno, az alábbi annotáció formájában: „Allacci<sup>4</sup> a 16. lapon a Sessa-nyomda egy másik, 1597-ből való kiadására hivatkozik, aminek ez alkalommal jóhiszeműen vakon hitelt adok. Castelletti ennek a pasztoráljának a prologusában a következő versben beszél magáról, Apolló szájába adva azokat:

Un che del Tebro in su la riva nacque,  
E di sua etade è fra l’Aprile e ’l Maggio,  
Di virtù sempre, e del mio canto amico, ecc.

Róma volt tehát a hazája s az *Amarillit* ifjúsága első virágjában szerezte. Műve első ízben eléggé eltérő formában került ki a keze alól, mint ahogy azt 1582-ben a Sessa-nyomda kiadta nyolcadrétben, hacsak ez utóbbit nem előzte meg egy római kiadás, amire Jacopo Torniérinek az igen előkelő Lottario Contihoz címzett dedikációja keltezéséből gyanakodhatunk. Ugyanebben az évben Jacopo Berichio Velencében újranyomtatta nyolcadrétben.”<sup>5</sup>

Castelletti pásztorjátékáról értékes információkat kapunk Michele Barbi munkájából is.<sup>6</sup> A szerző Francesco Bracciolini író-

<sup>3</sup> Biblioteca dell’eloquenza italiana di Monsignore *Giusto Fontanini* arcivescovo d’Ancira con le annotazioni del signor Apostolo Zeno storico e poeta cesareo cittadino veneziano. Venezia, 1753.

<sup>4</sup> *Zeno* itt a következő műre utal: *Leone Allacci*: Drammaturgia di Leone Allacci divisa in sette indici. Roma, 1666

<sup>5</sup> *Fontanini-Zeno*, i. m. I. köt. 424.

<sup>6</sup> *Michele Barbi*: Notizia della vita e delle opere di Francesco Bracciolini. Firenze, 1897.

dalmi tevékenységét és pásztordrámájának formai és strukturális jellegzetességeit vizsgálva az alábbiakat jegyzi meg: „Amikor Bracciolini nekilátott az *Amoroso sdegno* megírásának, a pásztordráma típusa már rögzítődött: valamennyi szerző szem előtt tartotta az *Amintát* és a *Pastor fidót* és vagy az egyikből, vagy a másiktól merített ihletet, többnyire azonban mind a kettőből. E két remekmű utánzása lépten-nyomon felismerhető nemcsak a tartalmi vonásokban és egyes azonos jelenetek megismétlésében, hanem az egyes concettókban, képekben és kifejezésekben is.”<sup>7</sup>

Miután pedig igyekezett megkeresni az *Amoroso sdegno* helyét a Bracciolini által követett modelltípus szerint, Barbi így folytatja: „Ha a cselekmény kettőssége és a »felismerés« alkalmazása révén az *Amoroso sdegno* valójában a *Pastor fido* összetettebb típusához áll közel, s a mellékcselekményt pedig – miként azt már Ginguené is megjegyezte – Cristoforo Castelletti *Amarillije* inspirálta, az egyes jelenetekben és a legapróbb concettókban, ötletekben látható módon és minduntalan megnyilvánul az *Amin-ta* utánzása.”<sup>8</sup>

Végül, a Castelletti nevéhez írt jegyzetben Barbi ezeket közli: „Ascoli 1580, Venezia 1582, Venezia 1587, lényeges tartalmi és formai eltérésekkel a három kiadás között”.<sup>9</sup> Majd, miután elmondta a mese tartalmát, hozzáteszi: „Nem hiányzik az *Amarilli*-be egyaránt szerelmes két barát ellentéte, de ez nem élteti úgy a drámát, mint az *Amoroso sdegnoban*. A két mű között némi hasonlóság található a gyermekek által átélt szerelmi örömök elbeszélésében is. (*Amarilli* I. I.\* – *Amoroso sdegno* II. I.) Castelletti pasztoráljának legrégebb kiadásában pedig egy ének-párbaj, „van a két pásztor között (II. V.), miként a Bracciolinijében is (II. V.); és az *Amarilli* két utolsó kiadásában a válasz, melyet az Ekhó ad

<sup>7</sup> Uo. 15.

<sup>8</sup> Uo. 19.

<sup>9</sup> Uo.

\*A továbbiakban a két egymás után álló római szám a felvonást és a jelenetet jelöli.

Credulo barátjának (Selvaggio) (III. IV.), nagyon hasonlít ahhoz, amelyet ugyancsak az Ekhó Acrisionak az *Amoroso sdegnoban* (II. II.) ad, hogy őt nimfája iránt haragra indítsa.”<sup>10</sup>

A pásztorjátékíró Castellettivel ezt követően Carrara is foglalkozott: „Nincs kétség afelől, hogy Cristoforo Castelletti, midőn pasztorálját, az *Amarillit* (1580) megírta, ismerte az *Amintát*, hiszen a prológust mondó, pásztoröntösbe öltözött Apollo a »pásztori gúnyá«-ban megjelenő tassói Amor figurájának itteni tükröződése; eltávolodik viszont tőle a különböző versemértékek alkalmazása által (Selvaggio egy canzonét énekel Amarillihez, vetélytársa, Credulo egy sor döccenő ritmusút), valamint a szolgák szerepeltetésében, akik nála nemcsak mint ügyetlen szerelmi közvetítők jelennek meg, iszákosok és részegek, hanem rusztikus toszkán tájszólást is beszélnek, legalábbis úgy, ahogy azt ismerhette »un che del Tebro in su la riva nacque E di sua etade è; nel più verde aprile«. A szándékoltan paraszti hangnem a valóságban néhány név elferdítésére szorítkozik, de ez is elég ahhoz, hogy érzékeltesse a ferrariaiakétól elég távol eső művészetfelfogást. Az *Amintá*ból vett motívumok alkalmazása is inkább erőltetettnek, mint természetesnek látszik: egy Urania az, aki azon fáradozik, hogy szerelemre beszélje rá Amarillit, aki tökéletesen szerelmes; és Credulonak a divat szerint el kell határoznia, hogy leveti magát egy szikláról, holott a valóságban semmit sem tesz ennek érdekében, attól való félelmében, hogy senki sem látná. Figyelemre méltó viszont a hamis nevek motívumának a korábbi komédiából való átvétele. . .”<sup>11</sup>

Castelletti jelenlétét az olasz pasztorál világában az is tanúsítja azonban, hogy kapcsolatban állt a műfaj egy másik művelőjével, Antonio Ongaroval, aki arról nevezetes, hogy *Alceojában* a pasztorál-műfaj egy tematikus változatát hozta létre, minthogy a pásztorok helyett halászokat szerepeltetett. „Halászmese” (favola piscatoria) tehát az *Alceo*, melyet általában „Aminta bagnato”

<sup>10</sup> Uo.

<sup>11</sup> Carrara, i. m. 348–349.

néven emlegetnek és ismernek a tassói modellhez való kapcsolódása miatt.

Ongaro életéről és munkásságáról Tiraboschi, Gravina, valamint a már említett Fontanini műveiből meríthetünk ismereteket.<sup>12</sup> Ez utóbbi írja: „Ongaro Velencében született, amit *Fillide* című eklogájában ő maga állít, Ganoro (Ongaro anagrammája) személyében szólva, ezekben a versekben:

Adria è la patria mia, Ganoro il nome,  
Nel grembo d'Adria io nacqui, onde fortuna  
Pargoletto mi tolse, allorché appena  
Sapeva aprir le labbia alle parole  
E mi condusse nei colli d'Amarilli.

Van azonban – így Tiraboschi –, aki azt állítja, hogy padovai volt.<sup>13</sup> E felfogástól nem lenne idegen a „colli d'Amarilli” „colli Euganei”-ként való értelmezése.

Az *Alceo* első kiadása Francesco Ziletinél jelent meg Velencében 1582-ben.<sup>14</sup> Előzőleg azonban bemutatták már „nei lidi dove fu già Antio, dove ora è Nettuno Castello dei Colonnesei”, vagyis Róma közelében. Néhány évig valóban Rómában élt a Farnese udvarban. Az említett kiadásnak az „illustri fratelli il sig. Girolamo et il sig. Michele Ruis”-hoz címzett dedikációja is Rómában kelt 1581. augusztus 25-én. Az ajánlással Ongaro védelmet remél azokkal szemben, akik „hauerebbono detto esser poco diceuole à un giouinetto che faccia professione di leggi attendere alla Poesia.”<sup>15</sup>

<sup>12</sup> *Girolamo Tiraboschi*: Storia della letteratura italiana. Modena, 1787–1793. – *Gian Vincenzo Gravina*: Ragion poetica. (II. köt. XXII. fejezet, ahol az „Egloghe”-ról és a pásztorjátékról ír). In: *Gian Vincenzo Gravina*: Opere italiane. Venezia, 1757. 64. – *Fontanini*, i. m. I. köt. 447.

<sup>13</sup> *Tiraboschi*, i. m. 400.

<sup>14</sup> További kiadásai: Ferrara, 1588; Venezia, 1592, 1599, 1603, 1605; Ferrara, 1614.

<sup>15</sup> *Ongaro*, i. m. Venezia, 1582. 2.

Az 1582-ből származó első kiadás különösen azért érdekel bennünket, mert 9. lapján a különböző ajánló szonettek között ott szerepel a Castellettié is, bizonyítva a két szerző között fennálló kapcsolatot:

Di M. Christoforo Castelletti

Spente le Stelle, e la triforme Dea  
Nembo di perle, e di vermigli fiori  
Spargea l'Aurora, e di più bei colori  
L'humido velo di Giunon pingea,

E 'l pianeta maggior già tratto hauea  
Il carro d'or dal mar Indico fuori,  
Che sgombrate le tenebre, e gli horrori  
De l'atra notte, il dì portar volea;

Ma l'armonia de' uostri dolci accenti  
L'allettò sì, 'che a' suoi caualli il freno  
Ritenne, et allumò più tardi il mondo

L'onde increspar più non ardiro i uenti,  
Discouerse Nettun l'hispidò seno,  
Ninfe, e pesci lasciar l'algoso fondo.

Ezzel párhuzamosan, Castelletti *Amarillijének* 1587-es velencei kiadásában viszont – a többi ajánló szonett társaságában – az Ongaróé is megtalálható:

Non s'era messo il pastorello ancora,  
Per guidar la sua greggia al pasco, in via:  
E giunta in Oriente à pena apria  
L'uscio del Sol la pallidetta Aurora.

Quando la schiera, che Parnaso honora,  
Con Amor, con le Gratie in compagnia  
Di ricchi fiori una ghirlanda ordia  
Lungo le sponde, che Permesso irrorà.

Sorgiunse Apollo, e dimandolle a cui  
Tessete, ò Muse, questo fregio? et elle,  
Al Castelletti honor di queste rive.

Rispose Apollo alhor; conviensi a lui  
Questo, e preggio maggior: perché non vive  
Chi più dolce di lui canti, o favelle.

Mintogy Castelletti személyéről és költői egyéniségéről pontos és teljes képet kívánunk adni, utalnunk kell későbbi irodalmi termésére arra, hogy Castelletti komédiákat is írt. E tekintetben ismét Fontanini siet segítségünkre ezzel az adatával: „Il Furbo di Cristoforo Castelletti. In Venezia per Alessandro Griffio 1584. Ci sono due altre sue Commedie, stampate pure in Venezia dal Sessa nel 1587 e 1596.”<sup>16</sup> Az *Il furbo* ról tudjuk, hogy 1585-ben mutatták be először és hogy – a Fontanini által idézetten kívül, 1605-ben s 1613-ban további kiadásai is voltak. A komédia egyik jellegzetessége a sok dialektális kiszólás, dokumentálva a Cinquecento végének római népnyelvét. Castelletti két másik komédiájára vonatkozóan – Fontanini könyvének ugyanazon a lapján – Zeno pontosabb felvilágosítással szolgál: „Castelletti két másik komédiájának címéről hallgatva, Monsignore diszkrétén Allaccit követi, akitől nem – vagy csak nehezen – tud elszakadni. Az 1587. évi nyomtatvány a *Le stravaganze d'amore* (Allacci 304. l.), melyet ékes külsőségek között előadatott Rómában az irodalmároknak ama nagylelkű pártfogója, Jacopo Buoncompagno, Sora hercege, akinek a szerző a művet ajánlotta; a másik, az 1596.

<sup>16</sup> Fontanini, i. m. I. köt. 366.

évi pedig a *Torti amorosival* (319. l.) azonos, melynek egy másik, korábbi, Allacci által nem említett kiadása birtokomban van, melyet ugyancsak Sessa készített 1581-ben, tizenkettedrétben, Castellettinek Celia Farnese de' Cesarinihez címzett ajánlásával, aki-nek ugyanő *Amarilli* című pasztorálját is dedikálta 1580-ban, annak első kiadásakor.”

Végül arról is van híradás, hogy Castellettitől a líra sem volt idegen. Ismét Zeno az, aki a már említett lapon erre is utal, tovább bizonyítván Castelletti római polgár voltát: „Róma volt tehát a hazája, s Castelletti az 1582-ben, Marchiò Sessa örökösénél Velencében nyolcadrétben kinyomtatott *Rime spirituali* című kötetének címlapján nevéhez odaillesztette a Romanót jelző R kezdetűt.”

Az elmondottakból egyértelműen következik, hogy Balassi Bálint a pásztorjáték-műfajnak egy – az irodalomtörténetben perifériára szorult – termékével került kapcsolatba. Az átfogó műveltséggel rendelkező magyar költő bizonyosan ismerte az eklogát, az idillt általában a bukolikát, hiszen költői gyakorlatában közelkerült hozzájuk.<sup>17</sup> De annak az útnak az ismerete, melyet a pasztorál a dialogizált idill első bizonytalan színpadi jelentkezésétől a pásztordráma, illetve tragikomédia formájában való végleges megszilárdulásáig Itáliában megtett, hiányzott Balassi irodalmi tájékozódásából. Nem ismerhette a pásztordráma születése körül

<sup>17</sup> Ez természetesen nem jelenti azt, hogy írt is ilyen műfajú költeményeket; versgyűjteménye és irodalmi felkészültsége azonban világosan tanúskodik e költői irány hatásáról, amely – közvetve vagy közvetlenül – a Quattrocento humanista költőivel való bensőséges viszonyának köszönhető. Ez utóbbiak közül különösen Angerianust, a Sannazzarohoz oly közel álló Marullust, s a valamivel későbbi Janus Secundust kell kiemelnünk, akiket a magyar költő egy 1582. évi párizsi kiadásból ismert meg: *Poetae tres elegantissimi emendati et aucti: Michael Marullus, Hieronymus Angerianus, Ioannes Secundus*. – Ami általában Balassi forrásait illeti 1. *Eckhardt Sándor*: Balassi Bálint irodalmi mintái. ItK, 1913. 171–192. és 405–450. – *Uő.*: Balassi-tanulmányok. Bp. 1972. 172–252. – *Uő.*: Valentino Balassi e Petrarca. Corvina, 1921. 59–71. Magyarul: In: Balassi-tanulmányok. Bp. 1972. 253–266.

kialakuló elkeseredett vitákat sem, hiszen költői világától teljesen idegenek voltak azok a problémák, melyek a Cinquencento olasz irodalmában e műfaj körül keletkeztek.

Balassi találkozása Castelletti pásztorjátékával ezért inkább véletlenszerű lehetett, nem pedig tudatos erőfeszítés, irodalmi tájékozódás gyümölcse. Nem véletlenül esett egybe ez a találkozás a műfaj széleskörű sikerével és általános európai, így a minket közelebbről érdeklő közép-kelet-európai elterjedésével.

A két központ, ahonnan a pásztorál kisugárzása Közép-Kelet-Európa irányába megindult, a XVI–XVII. században betöltött különleges politikai-kulturális szerepe révén, elsősorban Velence és Padova volt. Ennek az elterjedési folyamatnak főként a horvát és a lengyel irodalomban volt jelentős visszhangja, tekintve, hogy ezekben a pásztorjáték műfaja kiemelkedő helyet vívott ki magának. Ezért most róluk kell rövid áttekintést adnunk, kiemelve a témánk szempontjából legfontosabb mozzanatokat.

A horvát irodalmat illetően a reneszánsz kor a Dalmáciában létrejött kulturális és irodalmi formák túlsúlyát jelentette. Az Európában általában s Itáliában különösen kifejlődött intellektuális klíma legfejlettebb formái befogadásának alapvető feladatát a dalmát-raguzai irodalom látta el, a virágzását biztosító sajátos geopolitikai helyzet jóvoltából. Elsősorban az olasz modellek átvételére került sor. Ezek között a pásztorjátékok, melyek állandó közönséget és sikert ígértek, kiemelkedő helyet foglaltak el, olyannyira, hogy nem kis részben nekik – pontosabban a bennük megvalósuló pompás formai harmóniának – köszönhető, hogy a horvát irodalomban megindult az ízlés- és stílusfinomodás folyamata; sőt a színjátszás éppen a pásztorjátékok előadásának köszönhette első életképes formáinak létrejöttét.

Az új műfajt a raguzai társadalomba a század közepe táján Marin Držić vezette be a *Tirena* és a *Venera i Adon* című műveivel. Ezekben a szerző idillikus-mitologikus témákat tárgyal, de fesztelenül alkalmazza a helyi hagyományokból származó elemeket, sőt komikus és realiztikus ízekkel is színezi darabjait. Akkora volt Držić sikere, hogy nyomában a pásztorjáték erőtel-

jes virágzásnak indult; művelői közül különösen Antun Sasint említjük, két, Držić hatását mutató dráma, a *Filide* és a *Flora* szerzőjét.

A fordítások terén — továbbra is az 1500-as évek vége táján — ismereteseek Savko Gučetić *Aminta* és Frano Lukarević *Pastor fido* átültetései. Nagyon érdekes az *Aminta* egy másik fordítása is, Dinko Zlatarić munkája (ezt padovai diáksága idején, 1580-ban publikálta is), mely Tasso művének egy kéziratos változata alapján készült. Említést érdemel, hogy ugyanez a fordítás 1597-ben *Ljubmir* címen másodszor is megjelent. Az *Aminta* és a *Pastor fido* visszhangjai felismerhetők Dživo Gundulić *Dubravkájában* (1628) is, amellyel a pásztorjáték műfaja Dalmáciában a legmagasabb művészi szintet érte el. De ebben a periódusban már (így például Junije Palmotićnak 1626-ban megjelenő — tehát a *Dubravkával* egyidős — *Atalantája* által) a műfaj kezdi elhagyni az eddig kialakult formákat, közeledve a melodráma jellegzetes muzikalitása felé.<sup>18</sup>

A pásztordráma-műfaj a XVI–XVII. század lengyel irodalmában is befogadásra és meggyökeresedéséhez kedvező talajra talált. Itt is, mint Itáliában, a politikai és kulturális élet sarkpontjai az udvar és az akadémia voltak. A Jagellók reneszánsz udvara mindenkor nyitva állt az olasz kultúra és az olasz szokások előtt (a költő, Lukasz Górnicki, aki Padovában is tanult például Castiglione *Il cortegiano*-ját is lefordította 1566-ban); a vilnai, krakói, zamosci akadémiák pedig aktív központjai voltak mindama kutatásoknak és tanulmányoknak, melyek a lengyel irodalomba és tudományba behatoló modern európai törekvésekhez kapcsolódtak.

1614-ben éppen a zamosci akadémián adták ki a költő Szymon Szymonowicz *Sielanki* (Idillek) című munkáját, húsz év termését. Egymástól különböző szerzemények együtteséről van itt szó,

<sup>18</sup> *Mihovil Komba*: Poviest hrvatske književnosti. Zagreb, 1945. — *I. N. Goleniščev-Kutuzov*: Il rinascimento italiano e le letterature slave dei secoli XV e XVI. Milano, 1973. I. köt. 33–151.

amelyben a „pásztori keret”, melybe beilleszkednek, darabról darabra változik. Szymonowicz ugyanis hol Theokritoszt és Vergiliust utánzó, klasszicizáló tájjeleneteknél időzik, hol pedig – egészen újszerűen – a korabeli élet felé fordítja tekintetét, pásztori jelmezbe rejtve egykorú személyeket, a lengyel életből véve motívumokat és témákat.

De Szymonowicz magányos költészetétől eltekintve, a pásztordrámában végleges formát öltő és kodifikáló pasztorál-irodalom az udvarban virágzik elsősorban. Az udvari környezetben olasz színdarabokat is bemutatnak: közöttük az *Amintát* és a *Pastor fidót* – az egyiket a XVII. századi költő Jan Andrzej Morsztyn, a másikat Jerzy Lubomirski fordításában. Az udvari színház éppen a századforduló éveiben, az 1500-as évek végén és az 1600-as évek elején működött aktívan, s repertoárjában a pásztordráma kiemelkedő helyet töltött be.

A pásztordráma azonban főként a XVII. században ért el jelentős közönségsikert, jelentősen hozzájárulva a Seicento irodalmi formáinak a lengyel költészetben való meghonosításához. Olyannyira, hogy a kitűnő epikus költő, Samuel Twardowski is sikerrel próbálkozott két fantasztikus pásztori költemény megírásával: az egyik a *Daphnis* című mitologikus idill (melynek az 1700-as évekből származó orosz nyelvű kézírata Leningrádban található), a másik pedig a *Nadobna Paskwalina*.<sup>19</sup>

E kisugárzás közép-kelet-európai visszfénye a pásztordráma magyarországi megjelenése is. Megállapításunk azonban csak bizonyos fenntartással fogadható el. Magyarországon ugyanis ez a műfaj sohasem virágzott, jelentőségét ezért nem egy új irodalmi forma kialakításában kell megjelölnünk. Az ide eljutott olasz pásztordrámára egészen más, nem kevésbé jelentős és fontos feladat várt: felgyűjtani a magyar irodalom első autentikus lírikusának képzetét. Páratlan találkozással állunk szemben: a pásztorjáték-műfaj tematikája, elbeszélő jellege, a mesefűzés szövevényessége,

<sup>19</sup> *Julian Krzyżanowski: Historia literatury polskiej.* Warszawa, 1953. – *Goleniščev-Kutuzov*, i. m. I. köt. 269–414.

a különféle helyzetek, melyekben a szereplők a mese kifejlődése során mozognak – mindez egyedülállóan illeszkedik bele Balassi sajátos költői törekvéseibe. Nála a mulattató téma komollyá válik, az udvari közönség szórakoztatásának ürügye alatt pedig személyesen átélt élményeit mondja el. Balassi költői önkifejezésének fokozódó és autentikus elmélyülésekor – ami éppen a pasztorállal való találkozás pillanatában válik felismerhetővé –, továbbá saját új költői lehetőségeinek a tudatosodásakor, melyet éppen az új műfajjal való megismerkedés tesz nyilvánvalóvá, – a pásztordrámára várt immár az a fontos feladat, hogy hozzájáruljon költőnk poétikájának végleges kialakulásához.

Balassi *Comoediáj*át a magyar irodalomkritika több tekintélyes művelője vizsgálta már különböző szempontok szerint. Waldapfel József volt az első, aki a *Comoedia* összehasonlító jellegű tanulmányozására irányította a figyelmet, midőn 1937-ben – az általános értelemben vett forráskutatást sürgetve – az akkor *Credulus és Júlia* címen ismert töredéket a kései Cinquecento olasz pasztorjáték-irodalmának általános körképébe helyezte, s Castelletti *Amarillijében* azonosította annak mintáját.<sup>20</sup> Munkájában a két mű stilisztikai különbségét illetően is tett néhány megjegyzést, kiemelve, hogy az olasz eredetihez viszonyítva a Balassi-féle változat „ügyesebb” és „keményebb”.

A valóban meghatározó jelentőségű fordulat a *Comoedia*-kutatás – s ezzel együtt az egész Balassi-kritika történetében – 1958-ban történt, amikor Ján Mišianik az Osztrák Nemzeti Könyvtárban felfedezte azt a kódexet (Fanchali Jób-kódex), mely – többek között – a *Szép magyar Comoedia* teljes szövegét is tartalmazza. A megtalált szöveg publikálásával párhuzamosan Eckhardt Sándornak köszönhetjük a mű gondos elemzését, külö-

<sup>20</sup> Balassi, *Credulus és az olasz irodalom*. ItK, 1937. 142–154, 260–292. és *Waldapfel József: Irodalmi tanulmányok*. Bp. 1957. 104–134; olaszul: *Le fonti italiane della poesia di Balassi*. In: *Annuario della R. Accademia d'Ungheria in Roma*: II. (1937) 177–210; franciául: *La poésie de Bálint Balassi et la littérature contemporaine italienne*, In: *J. Waldapfel: À travers siècles et frontières*. Bp. 1968. 119–153.

nös tekintettel Balassi nyelvhasználatára, valamint az olasz szöveghez viszonyított stilisztikai eltérésekre.<sup>21</sup> Eckhardt tanulmányában különösen az a tény jelentős számunkra, hogy a szerző figyelmé elsősorban a stílusra irányul, megfigyelései az általános értelemben vett pásztorjáték-irodalomból indulnak ki s Balassig terjednek, ez utóbbinak sajátos költői karakterisztikumait hangsúlyozva. „Már a középkorban (Jean de Garlande) megkülönböztették Vergilius alapján a háromféle stílust: a fenségest (gravis), a közepszerűt (mediocris) és az alacsonyot (humilis). Az eklogák stílusa az alacsonyhoz tartozott és az olyan szavak, mint »pastor otiosus, Tityrus, Meliboeus, ovis, baculus, pascua, fagus« voltak jellemzői. Tudjuk, hogy a II. század milyen fontosságot tulajdonított ennek a megkülönböztetésnek, és hogy a tragédia, az óda és más fenséges műfajok kidobták magukból a nem fenséges szavakat. Az olasz eklogákban, de általában a pastorale műfajban is keveredett a humilis a mediocrisszal, s Balassi mintájánál, Castellettinél a kecskepásztorok és nimfák közepszerű stílusban beszélnek, míg a tőlük lényegesen megkülönböztetett parasztok tájnyelven szólnak.”<sup>22</sup> Balassi tehát azt a stílustörekvést képviseli, mely már Castellettinél megtalálható, bár – jegyzi meg Eckhardt – „színesebb” és eredetibb karakterével kézzelfoghatóan eltér az olasz szövegtől.

Az Eckhardt által képviselt álláspont nyomán halad két további munka is, mely Balassi *Szép magyar comoediájával* foglalkozik: Kardos Tibor és Bán Imre tanulmánya.<sup>23</sup> Míg Kardos Ba-

<sup>21</sup> Ján Mišianik – Eckhardt Sándor – Klaniczay Tibor: Balassi Bálint szép magyar komédiája. A Fanchali Jób-kódex magyar és szlovák versei. Bp. 1959. 35–45. Ujra kiadva: *Eckhardt Sándor: Balassi-tanulmányok*. Bp. 1972. 376–387.

<sup>22</sup> *Eckhardt*, i. m. 378–379.

<sup>23</sup> *Kardos Tibor: A régi magyar dráma összetevői*. MNyF, 1966. 153–159. és *Kardos Tibor: Az emberség műhelyei*. Bp. 1973. 300–311. – *Imre Bán: Il dramma pastorale italiano e la Bella Commedia ungherese di Bálint Balassi*. In: *Italia ed Ungheria. Dieci secoli di rapporti letterari*. Bp. 1967. 147–156.

lassi *Comoediája* nyelvének forrásait a magyar népköltészet ősi formáiban és a gazdag petrarkista költészet áramában keresi, addig Bán a két alkotás figyelmes átolvassága nyomán a *Comoedia* nyelvének sokkal inkább tömör, pasztikus, műköltői, nem pedig népies jellegét hangsúlyozza.

Ami azonban a nyelv és stílus kérdését illeti, Balassi eljárása távolról sem olyan egyértelmű, miként azt e jelentős idézett tanulmányok sejteni engedik. Az *Amarilli*-fordítás nyelvének kérdésénél ugyanis nem szabad megállnunk annak a valóban jelentős, ám korántsem kizárólagos tendenciának a megfigyelésénél, mely szerint Balassi „színezi”, „keményebbé formálja”, „élőbbé teszi” az olasz szöveget, hiszen e „színezés”, „keményebbé formálás”, „élőbbé tétel” nagyrészt épp Castelletti szövegének köszönhető. Ha sematikusan is, a *Comoedia* jellegzetes stílussajátságait az olasz eredetihez való viszony szempontjából legalább négy fő csoportba oszthatjuk. Ezek a következők: 1. Castelletti népies nyelve naturalista hasonlatokkal – ami teljes egészében, változtatás nélkül átkerült a *Comoediába*; 2. Balassi népies nyelvi elhajlásai – melyek a költő eredetiségének a jelei, s a magyar olvasó ízléséhez közelítik a szöveget; 3. Balassi nem-népies jellegű eltérései, és 4. az olasz szövegben már benne levő szentenciózus tónus – melyek ugyan az előbbi csoportoknál kevesebb anyagot ölelnek fel, jelentőségük azonban különösen nagy, mert bizonyítják, hogy Balassi az olasz pásztordráma fordításában sokoldalú stilisztikai szemléletet érvényesített. A következőkben idézünk néhány olyan szövegrészt, mely a két mű nyelvi és stíláriis összehasonlítása során különösen jelentősnek tűnik:<sup>24</sup>

<sup>24</sup> Castelletti szövegét a 2. jegyzetben már említett 1587. évi kiadás alapján idézzük, a szövegek után olvasható lapszámok mindig erre a kiadásra utalnak. Balassi szövegeit – a komédiáét éppúgy mint a versekét – a legújabb, a kritikai kiadáshoz képest javított, *Stoll Béla* által gondozott kiadásból vesszük: Balassi Bálint összes versei, Szép magyar comoediája és levelezése. Bp. 1974.

1. *Castelletti népies nyelve naturalista hasonlatokkal*

- A) Che non ha tante spiche Giugno, e tante  
Ottobre uve mature,  
Quante volte il contrario in me provai.
- B) . . . mert nincs annyi kalász Szent-Iván Havában,  
sem Szent-Mihály havában annyi szőlőszem, amennyiszer. . .  
(I. II.)
- A) Mi corron dietro uguanno le disgratie  
Più, che le mosche à la giuncata fresca.
- B) . . . lám ugyan jó az sok veszéll fejemre,  
mint az sok légy az jungátára.
- A) Sei più noioso, che non son le vespe!
- B) Lám, szinte mint egy döngébogár, úgy búsítasz!
- A) Il mio padrone ti stà sempre a lato  
Com'ìl sonaglio al guidarel di greggia. . .
- B) Mindenkor együtt vattok az gazdámmal,  
mindéltig egymás nyakán csüggötök, mint  
az harang az én bakom nyakán. . . (I. III.)
- A) Elettro stileran le querce, e gli olmi,  
Produran le cicute il gelsomino  
E fuggirà il Leon davanti al Cervo. . .
- B) . . . mert előbb elfut az oroszlány az szarvas előtt. . .
- A) Et hanno più volubile il pensiero  
Di secca foglia, che da l'aura è mossa.
- B) . . . de oly könnyen mozdulnak, mint az aszú levél,  
akármi kis szél előtt is. (II. II.)
- A) Vivranno i pesci ne le secche arene,  
E solcherassi con l'aratro il fiume. . .
- B) Hamarébb laknak az halak az száraz homokon. . . (II. IV.)
- A) Quando vedrò i pastor l'amate gregge  
Dar in guardia a voraci, avidi lupi,  
E per l'onde del mar guizzar gli augelli,  
E da rupi pungenti  
Pender'ìl pescò, e'ìl fico. . .

- B) Az mikor az emberek az juhokat az farkasra bízzák,  
s az amikor az fülemilék az tengerben szóllanak . . . (III. I.)
- A) O, bocchino più dolce, e saporito,  
Che non è il cascio fresco con le pere.
- B) Azt hallom, hogy édesb az szád az lágy sajtnál! (III. IV.)
- A) Non è si amaro, e tristo  
A le pecore il lupo,  
La folta nebbia a non maturi frutti,  
E'l pigro gielo à le novelle piante. . .
- B) Az dühös farkas is nem nagyobb ellensége az juhoknak és barmoknak, s az kőeső sem nagyobb az éretlen gyümölcsnek s az száraz dér sem az új plántáknak. . . (IV. II.)

## 2. Balassi népies nyelvi elhajlásai

- A) Ahi, che contra il lor solito costume  
Di cancellar non hebbber mai vigore  
L'immagine scolpita in mezo palma.
- B) Ó azok sem, egy szálnyéra is, sőt egy mákszemnyire sem mosdolhatták ki az Angelica ábrázatját.
- A) Non sai, che 'l tempo al cane il dente togli,  
Et al destrier superbo il freno impone?
- B) Hallottam, hogy idővel ebnek foga kopik,  
déceg lónak is hata túró sodik.
- A) A prender de gli sterpi per difendere  
Il mio vecchio tugurio  
Da f'ingiurie del ciel.
- B) . . . valami nádat szedek az ház héjára,  
hogy az eső reám ne csepegjen. (I. II.)
- A) Sono più Snifie per queste foreste  
Che cicale l'Agosto. Come vuoi  
Ch'io possa indovinare?
- B) Látod, hogy rakva az mező az sok szép virágszállal s nevezd meg, mellik az, mert én próféta nem vagyok.

- A) Io non intendo a cenni, se non quelli,  
Che m'invitano a bere.
- B) Néma gyermeknek anyja sem érti szavát. Én sem érthetem mondatlan, te mit akarsz. Hanem tudod, mikor rezet mutatsz reám, köszöned azkor. (I. III.)
- A) Tu vai solcando il mar, tu vai spargendo  
Il seme ne farene.
- B) Csak heában, heában hányod az borsót az falra,  
csak heában hegedőlsz az malomban. . . (II. II.)
- A) Odiavi me più che l'Agnella il Lupo  
Añhor d'famañio te più che Colombo  
La sua Colomba cara. Hor che tu m'ami,  
Ho in odio te più che 'l ramarro il serpe.
- B) . . . hogy az bárányfi sem ója jobban magát az farkastúl, mint te óvod vala akkor magadot éntőlem? Akkor, (mondok) mikor az édes szerelmesemet érted elhagyván, inkább szeretlek vala téged mint az gerlice az ő egyetlenegy társát. Én is azért mostan inkább gyűlöllek, mint az kígyó az pávát. (II. III.)
- A) In troppo aspre parole  
Todo snodar la lingua.
- B) Sem ujja sem galléra, eb vegye magára! Kérlek, ha lehet, ne korpázz, jó asszonyom, mert nem állhatja az fejem az hév lúgot! (III. III.)
- A) Tardi, o per tempo ogni cosa si scuopre,  
Ancorché occolta sia!
- B) Nincs olly vékony sodrott fonál, kiváló, ha az verőfénre ne keljen, titok snincs olyan, ki valaha ki ne jelenjen.
- A) Io non mi dolgo solo  
Di tua amicitia infida, e disleale,  
Ma anchor perché conosci  
Ch' à la vendetta intendo,  
E non fia forse lungi.
- B) Nemcsak garázdolkodom az te hitetlen voltodért, haenm ugyan eszve hordjuk ma az marhát! (IV. I.).

- A) Possa perdersi il seme  
De' lupi, e de le volpi.
- B) Patvar marja mind farkast, medvét, rókát!
- A) Mancherà il corno d'un bufalo pregno.
- B) Vagyon héja, csak nem mondám, az egyik kos szarvának! (IV. III.)
- A) Ha à avuto a 'ntervenirmi, com'al cane  
Di Ciotto, che mirò tanto un prosciutto,  
Che ci diventò quercio.
- B) Im most szintén úgy vagyok, mint az ebnek,  
kinek torkán akadott az csont: el sem nyelheti s ki sem vetheti.
- A) Potrà ben dir che fu infelice stella  
Quella, sotto cui nacque.
- B) Reá felelek, hogy az kurva anyja csecsiből szopott tej is keserő méreggel forr az torkára!

### 3. Balassi nem-népies jellegű eltérései

- A) Beatissimo poi se so' un nastro  
Toccavi, che m'havea cinto le chiome. . .
- B) Sőt egyszer valami hitván gombostűmet is kaptad vala el,  
kivel az fátyolt egyengetém az fejemen. . .
- A) Mi dispongo partir: perché costei  
Seguirà a di noiarmi infin che venga  
L'ora, che le caprette i paschi lascino.
- B) Elmegyek előle, mert az napestig sem hagy békét! (II. III.)
- A) A che gioco giochiamo,  
Te dimestichi troppo.
- B) Ki tréfás im Uram, mintha hímvarró társam volna!
- A) Vedi questo bel zaino? ei sarà tuo  
Se . . .
- B) Ihon ládd-é az szép inget? Neked adom én ezt, ha . . . (III. IV.)

#### 4. Az olasz szövegben már benne levő szentenciózus tónus

- A) Ecco, i frutti d'Amor: pene, e disagi.  
B) Ládd-é, hogy végre is az szerelmnek csak kín, bú s keserűség gyümelcse! (I. II.)  
A) C'hal primo colpo la nodosa quercia  
Non cade. . .  
B) . . . mert az sok vágással dől le az nagy fa. (II. II.)  
A) Credimi, che ne l'esca è l'hamo ascoso.  
B) Vaj hogy nem tudod, hogy az horgon vagyon az eledel, kire az halakot csalogatják? (II. IV.)  
A) Che ben muor, chi morendo esce di doglia.  
B) . . . miérthogy azt mondják, jó annak az halál, az ki bűnnek éri végét azzal!

A nyelv és stílus problémájának a vizsgálata felhívja a figyelmet az eredeti műtől való eltérések sajátos tényeire, ezzel azonban távolról sincs kimerítve a Castelletti és Balassi szövegeinek egybevetéséből levonható tanulságok lehetősége. Az idézett értékes tanulmányok majdnem teljesen megfeleltek arról, hogy a *Comoediát* Balassi poétikája szempontjából tanulmányozzák. Nem törekszik e cél megvalósítására Csanda Sándor tanulmánya sem,<sup>25</sup> mert észrevételei (például amikor arról beszél, hogy „természetes kölcsönösség áll fenn Balassi költeményei és drámája között”) az intuíció szintjén maradnak, mellőzve a kielégítő dokumentációt, s különösen Balassi versgyűjteményének a *Comoediával* való konfrontálását, ami pedig nélkülözhetetlen ahhoz, hogy a dráma jelentőségét költőnk életművében meghatározhasuk.

<sup>25</sup> Csanda Sándor: A XVI. századi magyar és szlovák költészet új értékei a Fanchali Jób-kódexben. In: *Csanda Sándor: Valóság és illúzió*. Bratislava, 1962. 93–141. és *Uő.: Balassi Bálint költészete és a középeurópai szláv reneszánsz stílus*. Bratislava, 1973. 295–340.

Jelen munkánkban éppen erre az utóbbi feladatra törekszünk: a *Comedia* vizsgálata felé Balassi poétikájának, lírai formálódásának jobb megismerése érdekében fordul figyelmünk, túllépve a nyelv- és stílustörténeti megfontolásokon. Következésképpen egyrészt azt kutatjuk, hogy Balassi az *Amarilli* átdolgozásakor miképpen mozgósítja korábbi költői repertoárját, másrészt pedig, hogy Castelletti műve hogyan hat Balassi érett kori költeményeire. Mindkét kérdésre a költő egész irodalmi termésének összefüggéseiben keressük a választ.

## A korábbi költői vívmányok beépülése Balassi fordításába

### *Az első jelenet elemzése*

Az olasz szöveg átdolgozásakor Balassi egyik jellegzetes eljárása, hogy elmélyíti és kiemeli a lírai önkifejezésre alkalmas részeket. Ez az eljárás két – egymással kölcsönösen összefüggő – módon érvényesül: egyrészt – ahol csak az eredeti szöveg erre támpontokat nyújt – a főszereplők boldogtalanságának állandó hangsúlyozása által (Credulus, Júlia és Silvanus fájdalmas viszontagságait Balassi annyira magáévá teszi, hogy sorsuk végül is magának a költőnek a szenvedéseit tolmácsolja), másrészt az olasz minta monológjaiban található efféle helyek egyénítése útján olyannyira, hogy a megegyező passzusok jelentősen kibővülnek Balassi téma-világának kedvelt elemeivel.

Ilyen megoldással találkozunk már az első felvonás első jelenetében, ahol a magyar szöveg az olaszhoz viszonyítva aránytalanul kibővült. Ez a költőnek az átültetés során alkalmazott általános érvényű eljárása. Különlegessé a jelenet azáltal válik, hogy Balassi benne valósággal szintetizálta lírai mondanivalójának legjavát, s ezáltal azt teljesen saját tematikájának hordozójává formálta. Ez is a továbbiakban állandóan követett eljárása a költőnek: miközben Castelletti új képeket és új motívumokat kínál, költőnk zaklatott elméje a magyar változatba beleépíti a már megszerzett költői tapasztalatok összetett, sokrétű és gazdag kincsestárát.

Éppen ezért a jelenet elemzése, terminusainak és motívumainak az értelmezése egyben behatolás is a Balassi-problematikába: a költő világának megismerését jelenti, s elvezet történelmi és alkotói személyiségének teljesebb megértéséhez. Ha figyelmesen olvassuk az első jelenetet, s főként azokra a kifejezésekre és motí-

vumokra ügyelünk, melyek Balassi költői világának elemeit hor-  
dozzák, észreveszünk benne egy csak „elfátyolozottan” érvénye-  
sülő szerkezetet, mely három részre tagolódik. A kezdő rész mint-  
egy elvezeti az olvasót a költő lelkiállapotához; majd egy terjedel-  
mes rész az álom és az éjszakai virrasztás motívumára épül; végül a  
komor színekkel rajzolt zárórészben teljes és megmásíthatatlan  
lesz a költő kiúttalansága.

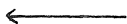
\*

A lelki magáramaradottság élménye szólal meg az első felvonás  
első jelenetében, amelyben *Credulus* monológja valódi költői pró-  
zává oldódik; a pásztorjáték díszletei mögött már kirajzolódik  
magának a költőnek az új magatartása, uralkodóvá válik új, elégi-  
kus életérzése.

Már a bevezető rész is új jelentést hordoz: „Ó, én veszett fe-  
jem, meggyek immár”<sup>1</sup> – summázza kiábrándultságát és a szerel-

<sup>1</sup> A jelenet motívumainak, illetve az általunk feltételezett szerkezetnek a kutatásával párhuzamosan, szükségesnek és gyümölcsözőnek látjuk né-  
hány sajátos kifejezés vizsgálatát. Ezek részletes és pontos elemzése azért  
igen hasznos, mert általa máris pillantást vethetünk Balassi lelki világára és  
témavilágára.

Érdekes például megfigyelni, hogy a „veszett” kifejezést Balassi  
egyáltalán nem esetlegesen, hanem határozott tematikai követelményeinek  
megfelelően használja. Érthető tehát, ha fiatalkori verseiben éppúgy fellel-  
hető: „veszett életemet” (az I. fejezet 24. sz. jegyzetében említett kiadás:  
39. vers, 8. sor. A továbbiakban két arab szám jelöli a vers- és a sorszámot.);  
mint a Júlia-versekben (immár a költő lelkiállapotának állandó kifejezője-  
ként): „de bár vesszen fejem” (45, 17.); „nekem veszettnek” (46, 17.) –  
ahol már a költő belső világát felörlő kínzó düh kifejezője; „az én veszett  
fejmem” (49, 3.) – melynek egyenesen megdőbentő a *Comoedia* I. felvo-  
nása I. jelenetével való hasonlósága, illetve egyezése; ugyanakkor érdemes  
felfigyelnünk arra is, hogy a *Comoediát* jellemző csüggedt, reménytelen  
költői magatartás már jelen van az idézett költemény tökéletesen kiegyen-  
súlyozott, mégis szomorúságot, rezignációt sugalló első strófájában; „ve-  
szettül” (50, 14.) – ahol kifejezésünk határozós alakban szerepel, világosan  
kifejezve a szó lexikális és költői jelentését; „nekem veszettnek” (58, 3.);



„veszett szegén” (60, 6. változat); „veszett nyavolás fejem” (61, 52.) – a versnek ez az utolsó szakasza minden részletében a költő belső világának legpresszimistább színeit hangsúlyozza; ugyanitt, a harmadik strófában, az „elbolondult fejem” kifejezést használja, lelkiállapotának arra az aspektusára utalva, melyet az imént a „veszett” jelzővel jejiöltünk; „így veszett bánkódván” (62, 47.).

De előfordul e kifejezés a Comoediánál későbbi versekben is, tanúsítva, hogy a fordítás jelentős keresztteződési pontnak tekinthető Balassi költészetének végső fejlődési irányai szempontjából: „ilyen veszett szegénre” (67, 4.); „veszett fejemnek” (67, 9.) – ez a kifejezés itt a tenger hullámai között kormányos nélkül hányódó hajó rendkívül pasztikus képéhez kötődik: „. . . mert olyan állapotja, Mint hajónak, kit elvert tenger habja. . .”, egyértelműen utalva a költő állapotára. – Megjegyezzük, hogy e költeményt az akadémiai kiadás az ifjúkori versek közé sorolja, mi azért helyeztük mégis a Comoedia utáni időszakba, mert figyelembe vettük *Klaniczay* ilyen irányú kutatásait (Hozzászólás Balassi és Rimay verseinek kritikai kiadásához. I. OK 1957. XI. 324–327.), aki a vers keletkezésének idejét legalábbis az 1585–86-os évekre helyezte, valamint Balassi műveinek legújabb kiadásait (1968, 1974.), melyek a Júlia-ciklus utáni költemények között közlik, s végül *Eckhardt* megállapítását, aki az 1968-as kiadás utószavában (373.) azt írja, hogy az új kutatások alapján „sok helyen módosítottuk az akadémiai kiadás szövegközlését.” – „veszett állapotja” (67, 19.); „reám is ily veszetre” (67, 40.); „elmém. . . szívem. . . veszett” (70, 3–4.); „mert veszett, alég várja” (72, 38.); „Sámson is csak szép Dalila miatt veszett” (73, 10.).

A kifejezés kiemelkedő fontosságát mutatja az is, hogy elszórtan a Comoediában is mindenfelé előfordul: „Nem veszett volna neked”. . . (I. III.); „. . . hogy Júliára veszett eszed” (II. III.); „Bizon szánom, veszett nyavoládat. . .” (III. I.); „. . . hogy így nyomorogion más mint én, veszett szegén? ” (III. II.); „Csak mint egy kába eszeveszett ember. . .” (IV. IV.); „. . . reá találsz az miattad veszett testemre. . .” (IV. IV.); „Ó veszett s nyomorult fejem. . .” (IV. IV.).

Ugyanez az elterjedtség érvényes a „meggyek” = „mit tegyek” kifejezésre is; megtaláljuk a fiatalkori versekben: „meggyek én immár, ha. . .” (13, 5.); „rabja vagyok; meggyek?” (18, 50.); „magam hova fogjam” (22, 27.) – itt más formában ugyan, de ugyanazt a gondolatot fejezi ki; „meggyek? már nem tudom, . . . Hát meggyek?” (26, 25–28.); „nincs már hova fognom” (29, 2.); majd a Júlia-ciklusban: „Hát meggyek én veszett. . .” (60, 49.); és végül a későbbi versekben: „Meggyek? Hová legyek” (78, 49.); „Meggyek, ha elveszek. . .” (87, 5.); „ó Istenem már meggyek?” (97, 24.); de nem hiányzik a Comoedia további részeiből sem: „Hát meggyek én veszett” (III. II.); „Meggyek? Im ez. . .” (IV. IV.).

mi boldogság keresésének hiábavalóságát a költő, s ezáltal már a kezdő szakasz magában rejti a teljes kudarc tragikumát. Állandó erőfeszítései, hogy életének értelmet adjon, megkeseredetté, levertté és megalázottá teszik; így aztán a folytonos zaklatottság miatt, elcsigázva a remény és a keserű csalódás szüntelen váltakozásától, végül is meg kell adnia magát.

A Hajnalhoz szóló, mélységesen szomorú hangú invokáció is („Ó, szép Hajnal, neked szólok, mert te vagy oka az én fájdalomimnak!”) a reménytelen melankóliába és a keserű fájdalomba torkollik, hiszen új hajnalok sem hoznak többé boldogságot a költőnek. Könnyen észrevehető, hogy ez a komor hangvétel az olasz szövegből teljesen hiányzik:

Ecco, che pur gradisci i miei desiri  
Alba; mentre sorgendo  
Inviti al giogo i buoi, le greggie al pasco.  
Non sì tosto hiersera incominciario  
A 'mbrunirsi le valli. . .

Érthető is ez, hiszen Balassi – az eredeti megtoldása által is – önmagát, a szerelemtől szenvedő költőt akarja ábrázolni. A jelenet elsődleges funkciója tehát az, hogy elégikus hangulatot teremtsen, szemben az *Amarilli* első jelenetével, amelyben a bevezetés nem több, mint a pásztordráma meséjének elmaradhatatlan kelléke.

Ugyanakkor ki kell emelnünk, hogy Castelletti olyan képek és motívumok közvetítője, melyek a sokoldalúan művelt Balassi előtt nem voltak ismeretlenek, minthogy a korabeli tudós műveltségéből fakadtak, s a reneszánsz petrarkista költészet közhelyeire épültek. Itt azonban mindjárt szembeötlik az olasz pásztorjátékkal, közelebről Castelletti művével való találkozásának egy másik aspektusa és másik jelentése is – s a kettő egyaránt fontos. Balassit ugyanis az *Amarilli* lefordítására nem csupán a szerelmi történet ösztönözte, amely nagyszerűen illett személyes élményeire és hozzájárult a képzeletében fokozatosan kialakuló retorikus-

epikus-mitikus kép pontosabb megfogalmazásához és kifejezéséhez, hanem az az egyedülálló lehetőség is, hogy további rejtett inspirációk gazdag forrásából meríthessen és a már korábban kialakított költői eszközök birtoklásában megerősödhessen. E lehetőségek valóra váltására törekedve, a fordítás egyes részeinek szerkezetét annyira átalakította, hogy azok végül is egy teljesen más, sokkal átéltebb és ezért őszintébb lelkiállapot kifejezői lettek.

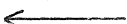
Így például az *Amarillinek* azokat a sorait, amelyek a mindennapi fáradhatatlan munkálkodás, illetve a szokott helyükre útnak induló háziállatok képét idézik, így fordítja a *Szép magyar Comoediában*:

... midőn reggel az embereket dologra s az barmokat munkára s  
egyebféle állatokat is s nyájakat az legellő helyekre széllel fekövő  
helyekből felserkent s felindít!

Balassi itt az emberek és állatok különböző tevékenységeinek bemutatásával elevenebbé teszi a képet, beleszöve a mindennapos ébredés személyes és fájdalmas hangulatát. Nem árt felidézniük, miként szólott költőnk már ifjú éveiben:

Mikor hallok az fecskéknek reggel éneklését,  
Felindítom ottan aval szüvemnek szerelmét.  
Személye mert jut eszemben édes szerelmemnek,  
Kivel újul csak gyötrelme keserves lelkemnek<sup>2</sup> (25, 3–6.)

<sup>2</sup> Ugyanezt a részt idézte *Eckhardt* 1921-ben Valentino Balassi e Petrarca című tanulmányában (65.), hogy kimutassa a petrarkista hatást Balassi költészetében. Sőt, hogy állításának nagyobb nyomatékot adjon, ugyan-ezen a lapon az akkor még csupán töredékként ismert *Credulus* és *Júlia* című pásztordráma egy részének (III. felvonás II. jelenetének eleje – *Silvanus* monológja) olasz nyelvű fordítását is adja. Miután ez a rész rokonságot mutat az I. felvonás I. jelenetének egész problematikájával, érdemes itt teljes egészében közölnünk:



Nappal vagyon az féléken nyulaknak az agarak  
miatt bántások, az halaknak is nappal  
vetik az hálót s a horgot, az szántó barom  
is akkor viseli az igát, de éjjelre kelve, midőn  
az fejr hold kiterjeszti világát, mind nyulak,  
halak, barmok békével nyugosznak. Csak egyedül  
nekem hogy sem éjjel sem nappal nincs semmi  
nyugodalmam, mert mindenkor csak a  
szerelem tüzében égek.

Di giorno le timiede lepri son perseguitate dai  
levrieri, di giorno si tendono le reti e gli ami  
ai pesci, di giorno le bestie da tiro sopportano  
il giogo dell'aratro: ma di notte, quando la luna  
bianca spande la sua luce, le lepri, i pesci,  
le bestie riposan in pace; solo io non ho requie  
né di giorno né di notte, ché ardo continuamente  
nel fuoco dell'amore

(Fest A. fordítása)

Eckhardt akkor még nem tudhatta, hogy a *Credulus* és *Júlia* csak része egy  
olasz pásztorjáték – az *Amarilli* – fordításának. A mű megfelelő helyén  
Castelletti valójában ezt írta:

Mentre risplende il Sole  
Le timidette lepri, e i muti pesci  
Han guerra; quei co' can, questi con l'hamo.  
Portano il giogo i Tori; e sovra il dorso  
Han più d'una percossa.  
Ma qual hor vibra i rai l'argentea luna  
La lepre sta sicura, che non ode

Latrar piu i veltri; e posano  
Ne' freschi herbosi fondi i pesci liberi  
Da fesca, e da le reti, e i Tori tornano  
Sciolti dal giogo al chiuso, e riposare  
Lor lice pur l'affaticato fianco  
Almeno infin che 'l Sol scacci le tenebre.  
So'io momento non ho mai di requie;  
Consumo gli occhi in lagrime  
E 'l cor' ha co' sospir guerra perpetua.

Balassi, mint látjuk, a kényszerű változtatásoktól eltekintve, nem másította  
meg az olasz szöveget, s így a petrarkista hatás itt az olasz pásztorjáték  
közvetítésével jut el Balassihoz, míg fiatalkori költészetében ez a hatás  
közvetlenül jelentkezett.

A *Comoedia* fordítói gyakorlata is hozzájárult azonban ahhoz, hogy e motívum Balassi témavilágában meggyökeresedjék s utolsó alkotói korszakában is ars poeticája állandó eleme maradjon:

Hajnalban szépülnek fák, virágok, füvek

harmaton hogy nap felkél,

Cseng szép madárszózat, vígan sétál sok vad

reggel, hogy elmúlt éfél,

Újul zöld bokor is, de nekem akkor is

gondom csak merő veszél!

(79, 13–18.)

Visszatérve az első felvonás első jelenetére, meg kell jegyeznünk, hogy a darab nyitórészének hangja azért olyan őszinte és patetikus, mert az a belső fejlődés, mely Balassi emberi-érzelmi és költői világában végbement, ekkor és itt éri el csúcspontját. A költő ugyanis éppen *Credulus* viszontagságaiban találta meg saját lelki útjának kiteljesedését, érzelmi kalandjának baljós kimenetelét. Az első jelenet patetikus invokációi mögött az égő szerelmében boldogságot nem találó költő illúziótlan tudatossága áll; s így *Credulus* személyével való azonosulása formális marad, mert sok tekintetben bármennyire hasonlóak Castelletti *Credulójának* szerelmi viszontagságai az övéhez, Balassi szerelmének sorsa különbözik a beteljesüléssel végződő pásztormesétől. A beteljesületlen szerelem és a keserű csalódás gyötrő tudatosodása lírai módon jut kifejezésre, mint ahogy költői formában megy végbe egész érzelmi fejlődése is. Joggal határozta meg a kutatás lírai életrajzként Balassi versgyűjteményét.

A jelenet elemzését folytatva megállapíthatjuk, hogy annak centrális részét az álom és az éjszakai virrasztás motívuma foglalja el. A költő így vezeti be ezt a témát:

Íme csak alig setétülnek vala tegnap az  
odúk, hogy ismég az te világosító piros  
fényedet kívánom vala látni! De nem tudok  
mit tenni, mert magam sem tudom, mint kívánjak:  
az napot avagy étszakát . . .<sup>3</sup>

A tónus, az alig felvázolt, kifejezetten elmosódott színek és a kiábrándult költő lelkiállapota között közvetlen megfelelés van: határozatlansága, belső bizonytalansága itt nem esetleges vonás, hanem az élet normájává emelt megnyilatkozás.

Az egymásba olvadó színek mellett fel kell figyelnünk az éjszaka és nappal plasztikus megformálásának erős fény-árnyék kontrasztjára is. Balassi valósággal játszik a fényeffektusokkal, a fény fokozásában rejlő költői lehetőségekkel. A fényhatásoknak a jeleneten belüli különböző elosztása, eltérő adagolása ugyanis a költő szellemi és lelki karakterének különböző arculatait hivatottak tanúsítani, mintegy fényeszközökkel jellemezve belső világának gazdagságát.

Mindez még jelentősebbé válik, ha tudjuk, hogy az olasz szöveg hasonló megfigyelésre nem ad lehetőséget:

Non sì tosto hiersera incomminciare  
A 'mbrunirsi le valli;  
Che desio del tuo lume al cor mi nacque  
Ma non sò quel, ch'io voglia.  
Tu rinovelli il male . . .

<sup>3</sup> Ugyanez a terminológia, mely Balassi belső világának egy másik összetevőjét, az örök határozatlanságot tükrözi, a fiataalkori versekben is fellelhető: „nem tud szegén mit tenni, Mert. . .” (5, 10–11.); „nem tudok már mit tenni, hova fogjam fejemet. . .” (8, 3.); „nem tudok mit tenni, mint kedvét keresni” (20, 5.); „. . . nincsen hová lennem, Nem tudok mit tennem” (39, 3–4.), és elszórtan a Comoediában is szinte mindenfelé felbukkan ez az elem a legkülönbözőbb formában.

A nyelv és a kifejezés világossága jellemzi az olasz szöveget; mégis mindez hidegebb és a magyar változatnál kevésbé lírai. Hiányzik a költői átélés, s méginkább Balassi szövege sötét és világos színeinek költőileg is jól megoldott, tudatos elosztása.

\*

Érdemes itt megjegyezni, hogy a szerelmi szenvedés fény-árnyékkal való érzékeltetése, az éjszakai sötétség és a nappali világosság hasonló változtatása Balassi képalkotó fantáziája számára a *Comoedia* megírása előtt sem volt már idegen. Sőt, e korábbi eredmények elemzése azért is gyümölcsözőnek ígérkezik, mert nyilvánvalóvá teszi, hogy Balassi költői érlelődésének legszemélyesebb ihletforrásai, melyek előtörnek a legautentikusabb lírai megoldásokban – nem ritkán éppen a *Comoediában* bukkanva fel –, miként változtatják éppen e művet a költő két fő alkotói periódusát összekötő pillanattá.

Ez a fény-árnyékos megoldás már a fiatalkori évek álommotívumra épülő verseiben jelentkezik, így például a *Somnium proponit* és az *In somnium* című versekben.

Az elsóban:

Már csak éjjel hadna énnekem nyugodnom,  
Ha nappal miatta nyughatatlankodom,  
De lám éjjel-nappal érte csak kinlódom,  
Gyakran költ álomból róla való nagy gondom. (11, 1–4.)

És a másodikban:

Kikeletkor, jó pünkesd havában,  
Mikor volnék nyughatatlanságban,  
Szerelem kínjában,

Sokszor vigyázva én megvirradtam,  
Magamban nagy sokot gondolkodtam,  
Hogy ne bánkódhassam? (16, 1–6.)

Már itt jelen van a szerelmi bánatában nyugtalanul virrasztó költő sztereotippá vált képe, mely a korabeli, általánosan elterjedt és elfogadott irodalmi divat konvencionális típuskészletéhez tartozik.<sup>4</sup> Figyeljük meg, hogy a nyitó kép teljesen megegyezik a *Comœdia* első felvonása első jelenetének képével:

Mert éjjel . . . igaz hogy nem alhatom  
akkor, csak nyughatatlankodom . . .<sup>5</sup>

De vizsgáljuk most meg kicsit közelebbről a 16. verset, mert ebből még pontosabban kirajzolódik a gyötrelmes éjszakai virrasztás képe:

Azért mikor egy éjjel mind végig,  
Veszekedtem volna mind virradtig,  
Szép piros hajnalig,

Akarván szüvemet enyhíteni  
Igen reggel menek ki mulatni,  
Tetszem megújulni.

(16, 7–12.)

<sup>4</sup> A *Somnium* proponit „Regnart énekeskönyve egyik darabjának át-költése.” (*Eckhardt*, kritikai kiadás 173.).

<sup>5</sup> Érdekes felfigyelni rá, hogy a nyugtalanság, Balassi költői és emberi magatartásának ez a másik alapvető eleme, amellyel már több versében találkoztunk, szinte egész költői természetét végigkíséri, és nem pusztán a költőség sajátos atmoszféráját megjelenítve, hanem pontos terminológiként is: „Kiért mindenkoron nyughatatlanságban” (5, 5.); „Szüvem nyughatatlan titkon . . .” (18, 21.); „Ó te csalárd világ, nyughatatlan elme” (15, 1.); – „Mint nyughatatlankodtam” (33, 35.) – itt a kifejezés még nagyobb jelentőséget nyer azért, hogy ellentétben áll a következő strofa „életinek nyugalmát” fordulataival, ami a költő soha el nem ért vágyával azonos; „Néki neknek pedig ad csak szörnyű kint nyughatatlansággal –” (57, 20.) – ahol a fájdalom–kín–nyugtalanság együttese, jelzi a költő sajátos helyzetét, miként a *Comœdiában* is; „Júliának dolgán nyughatatlankodván” (61, 49.).

És a *Comoediában*:

... de mindennyi nyughatatlanságomban is ugyan  
bizom azért, hogy holda kelve megláthatom az  
ő áldott személinek dicsőséges fényét,  
sőt remélem is . . .<sup>6</sup>

— ahol a megnyugvást és a régvárt boldogságot hozó új nap eljövete-  
telére, a beléje vetett bizakodásra és reményre esik elsősorban a  
hangsúly. Világos tehát a két rész közti kapcsolat, ami a költőnek  
abban a törekvésében jut kifejezésre, hogy hű maradjon ahhoz a  
megszokott gyakorlathoz, amely az új nap eljövételében a bajok  
megoldásának lehetőségét látja. Ezért ábrázolásában — a nappal  
szerepét átvéve — a gyötrelmes várakozás ideje az éjszaka lesz;  
ezáltal figyelmünket nem a költő szerencsétlen sorsán való szán-  
akozás köti le, hanem az a színpadias látvány, amikor a „szép  
piros hajnal” első sugarai felragyognak. Ahogy a költő sem annyi-  
ra azért virraszt, hogy szomorú állapotán keseregjen: inkább szen-  
vedései megoldására gondol s szebb napok eljövetelén ábrándozik.

De éppen, amikor Balassi belső világának dialektikáját követve,  
az éjszakai sötétséget nappali világosság váltja fel, éppen akkor  
válík nyilvánvalóvá a kétfajta ábrázolásban rejlő ellentmondás, s —  
ennek következtében — a költő belső világában bekövetkezett  
szakadás, törés is.

Korábban ugyanis Balassi pompázatos panorámát tudott feste-  
ni a természetről, mely — jóllehet a költő hagyományos képeket  
használt — élő és rendkívül vonzó volt a reneszánsz ember számá-  
ra:

<sup>6</sup> A szeretett nő látásának ugyanezt: a vágyát már a 25. költemény  
ben is kifejezte, ezekkel a szavakkal: „Mert kívánom őtet látnom, véle  
beszélgetnem” — (25, 7.), vagyis akárcsak a *Comoediában*, itt is egy új nap  
eljövetele társul a vágyhoz, s az egész együtt változik át mindkét helyen  
újabb szenvedésre.

Kimentemben egy csergő patakra  
Találék oly hívesre, tisztára,  
Mint fényes kristálra;

Partja bőves sok gyöngyvirággal,  
Ékes sok jószagú violákkal,  
Két rózsabokorral,

Mellette egy kiterjedt ciprusfa,  
Kinek szép zöld bojtos ágaiba  
Fülemile szóla.<sup>7</sup>

(16, 13–21.)

Credulus viszont, nem tudván egy „mostoha természetet” elképzelni, a természeti elemet – amit az éjszaka és nappal ritmikus váltakozása jelenít meg – olyan jelenségként fogja fel, amely teljes súlyával nehezedik rá, mint mindig újabb és újabb szenvedésnek hordozója.<sup>8</sup>

De milyen is, s miből ered a költő világának már említett belső törése? Időzzünk még egy kicsit az *In somnium* című versnél:

Ott az fa árnyékába leülék,  
Fülemile hogy ott hangoskodnék,  
Szüvem gyönyörködék.

Sok vigyázás és fáradtság után,  
Törtínék, hogy én ott elalunnám,  
Álmomban azt látám.<sup>9</sup>

(16, 22–27.)

<sup>7</sup> A friss vizek partján való álom hasonló képe a későbbiekben is megjelenik: „Híves forrás felett serkenvén álmomból” – (55, 28.).

<sup>8</sup> Arról a gondolatról van szó, mellyel találkoztunk már az idézett 11. versben is; de meg kell jegyeznünk, hogy a Comoediában őszintén átélt, emberi mozzanattá alakult.

<sup>9</sup> Nem véletlenül hasonlítottuk össze fentebb a 11. és 16. sz. költeményt, bennük ugyanis egy másik jelentős analógiára is bukkanunk. A 11. versben ugyanis ez áll:

Ez a részlet a szemlélődő költőt ábrázolja, akinek a természet menedéket jelent, olyan elemet, amely személyiségével a legteljesebb harmóniában van. A reneszánsz eszmevilág két legszembeötlőbb pólusa jut benne kifejezésre: a szerelem s a természetrajongás, a szeretett nő és környezetének képe, ahol ez utóbbit olyan dekoratív jelzők festik, melyek egyúttal az ideális nő kvalitásait is jellemzik. S e játék középpontjában, álombeli dicsfényvel övezve, ott áll Balassi, a reneszánsz ember, aki boldogan merül el ebben az éterikus állapotban. Ezt az eszményi állapotot már csak a szeretett nő látványa tetőzheti be, akit dicséretével gazdagon elhalmozott. A kép tehát tökéletes, arányos, jól tagolt: teljesen harmonikus benyomást tesz.

A költemény megírását követő időszakban azonban ezt a kivételes, kegyes állapotot teljesen feldúlták életének tragikus eseményei, melyek végül is arra kényszerítették a költőt, hogy a *Comœdiát* ilyen hangon kezdje: „Meggyek immár!”

Az álom-motívum, s ezen keresztül a lélek legrejtettebb aspektusainak felmutatása a Júlia-ciklusnak is állandósult jellemzője:

Az sötét éjszakák minden állatoknak  
kedves nyugalmot hoznak,  
Emberek dologtúl, állatok munkátúl  
meg akkoron tágulnak,  
Csak nekem veszettnek, hogy mind napok éjek  
szörnyű kínommal múlnak. (46, 13–18.)

Itt a legkülönbélebb elemek segítik a strófában feszülő ellentétek kiemelését, melyek egyre súlyosabb drámai atmoszférát teremtenek. Az „az sötét éjszakák” kifejezéssel, az éjszakai sötétség nyilvánvaló és szándékos hangsúlyozásával, a költő megnöveli a kiraj-

←

Ez éjszakai sok vigyázásim után,  
Virradta felé szenderedve aluván,  
Szeretöm személyét én álomban látám,  
Megrettenék látván, hogy haragudnék reám.

(11, 5–8.)

zolódó kép komor hangulatát. Az utolsó sor is erős kifejezésekkel terhes, mint például a költő állapotára utaló „veszett” jelző, valamint az e lelkiállapot s az élő természet nyugalma közt feszülő ellentét s végül fény és sötétség erőszakos egymáshoz társítása („mind napok éjek”).

Tanulságos elolvasni az 57. vers két szakaszát:

Akik szeretnek, gyakran szüveket éjjel vigasztalják,  
Mert titkon akkor kedvekre sokszor ők azokat látják,  
Kiktől javokat, boldogságokat remélnik és várják.

Nekem peniglen éjjel is lelkem keservesen óhít,  
Szüvembeli tűz agyamból felüz, házad fele indít,  
Utcádon járok, reád vigyázok, de szemem nem saldít.(57, 25–30.)

A témát itt pontosan, körültekintően tárgyalja a költő, s a két, egymással ellentétbe állított strófa retorikailag is kiemeli azt a különbséget, amely a költő és mások helyzete között fennáll. Az éjszakai nyugtalanságot rendkívül plasztikusan fejezi ki: az ágyából „felüzött” költő képe annak a folyamatnak csúcspontját jelzi, mely már a fiatalkori években, az első éjszakai nyugtalanságot megörökítő versekben kezdődött. Az egész második versszak a drámai feszültség folytonos fokozására épül, mely a nem-látó szem paradoxonával jut el a tetőpontra („de szemem nem saldít”). Az előző strófában olvasható „látják” kifejezés s ez utóbbinak a kontrasztja különösen kiemeli a két szakasz ellentétét.

Eddigi észrevételeink kizárólag Balassi éjszaka-élményére vonatkoztak, holott költőnket a fényhatásokra való érzékenység is jellemzi. Ha ez utóbbival is megismerkedünk, pontosan kirajzolódk elöttünk annak a lelki karakternek a képe, mely a fény-árnyék technikán keresztül fejeződik ki. A Castelletti-sorok költői szépségben gazdagabb magyar fordításának új vonása a festői sfumato-technika iránti fokozottabb érzékenység:

Ma quando poi ti veggio aprir' il cielo  
Al novo giorno, e discacciar le stelle . . .

. . . azonban reggel, midőn te ismét elérkezel, az  
csillagokat lassan lassan elenyésztvén, hogy az  
 eget az setétségnek homályából megtisztítod . . .

Az ilyen ábrázolások jóvoltából Balassi egy új természet- és táj-  
szemlélet megteremtője magyar földön. De talán még ennél is  
fontosabb, hogy a természet mint látvány, s a róla alkotott felfo-  
gás, az életérzés XVI. század végi megváltozása folytán, elkülönült  
egymástól. Balassit személyes élményei is – keserű csalódásai,  
melyek élete harmóniájának keresése közben érték – arra készítet-  
ték, hogy a befelé fordulást hangsúlyozza. Tudjuk, hogy e har-  
mónia megteremtése nemcsak Balassinak, hanem az egész rene-  
szánsz korszaknak nagy álma volt, jóllehet „a valóságban – a kor  
valóságában – az igazi földi harmónia mégis lehetetlen, elérhetet-  
len, megvalósíthatatlan” – miként találóan figyelmeztet rá Klač-  
niczay.<sup>10</sup> Érthető tehát, ha már a 31. vers két remek sorából is  
sejthetők a költő majdani lelkiállapotának körvonalai, pedig a vers  
még nem tartozik érett alkotásai közé:

Árnéknak tetszik már ez világnak szépsége,  
Nálam te kivöled álom gyönyörűsége. (31, 41–42.)

Öntudatos állapotban (a költő valóságos világában), akárcsak az  
öntudatlanban (az álomvilágban), minden árnyékká válik számára,  
hiányzik a fény, eltűnik az élet, ha nem sikerül a nő szépsége és  
szerelme által megteremtenie – önmagában és önmaga körül –  
az oly igen vágyott harmóniát. Minthogy e harmónia megvalósu-  
lásának a záloga csak a költő által el nem ért szerelmi boldogság  
lehetett volna, félelmetes hasadás van keletkezőben a külvilág felé  
való kitárulkozás, az oda való menekülés s az ezzel párhuzamos

<sup>10</sup> Klačniczay Tibor: A szerelem költője. I. OK 1961. XVIII. 215.

töprengő befelé fordulás között, pedig ez az a kettős szint, melyen a költő belső nyugalma megvalósításért küzdött, s melyet eddig merész egyensúlyban tudott tartani. A Balassi-horizonton most már sűrű, sötét felhők kezdenek gyülekezni.

A Balassi-tematika egyik tipikus eleme a szeretett hölgy valóságos és álombeli képének összekapcsolása, ahol az álombeli kép az előbbihez való közeledés eszköze. A két egymást követő kép szoros egységére mutat például a 17. vers:

Fészket vert szüvemben már az ő szerelme,  
Elöttem szüntelen képe, jó termete,  
Ha szinte aluszom is, álmodom vele,  
Mert csak övé vagyok, senkié sem egyebé. (17, 105–108.)

A fentebb idézett 31. versben az „álmom gyönyörűségé”-nek megszerzése még lehetségesnek látszott, következésképpen az asszony és általa a szerelem elérésének lehetősége még nem volt teljesen kizárva. Ezt követően azonban – mint láthattuk – ez a lehetőség elmúlt, és így a versekben a legsötétebb és legkeserűbb színek válnak uralkodóvá. Ez vezeti a költőt az álmom és az éjszaka olyan felfogására, mely szerint ezek csupán eszközei szörnyű nyugtalan-ságának.

A reggeli ébredés problematikájára visszatérve, érdemes kiemel-nünk, hogy a Castellettinél szereplő kép visszatér a későbbi kelet-kezésű Célia-versekben:

Támadtakor napnak, mint holdnak csillagnak  
          hogyan enyészik világa (81, 19–20.)

Itt ismét megjelenik ugyanaz a finom, gyenge fény, melyet ugyanaz a nyelvi árnyalat közvetít, az eredeti ige megőrzésével: előbb „elenyésztvén”, most pedig „enyészik” alakban.<sup>11</sup>

<sup>11</sup> A választékos fényhatások iránti hasonló érzékenységgel találkozunk az 59. költeményben is, jöllehet az „enyészik” ige ezúttal a napra vonatkozik: „kin szüvem vidámsága Azonnal úgy múlik, mint elenyészik felhőben nap világa” (59, 40–42.).

A tudós és raffinált képesség, mellyel nyelvét úgy tudja az ébredő természet különböző megnyilatkozásainak kifejezésére alkalmazni, hogy egyúttal belső világának összetettségét is tükröztesse, Balassit nagy és eredeti költővé emeli. Ő egyszersmind a „hajnal költője” is, hiszen annyiszor és oly sokféle módon festette azt meg.

De e leíró kedvtelés mögött, mely egyre gönygőbb tónusokkal ábrázolja a hajnalt, a költőnek egy meghatározott lelkiállapota rejtőzik: az éjszakai nyugtalanságot a napfény nem csillapítja, sőt, a tétova bizonytalanságnak az érzése, mely a remény valamiféle határozatlan akarásán alapszik, éppen az új nap eljövételével fordul teljes és végérvényes reménytelenségbe. Azt is látjuk, hogy miért: nappal jobban hangsúlyozódik a nő elérhetetlenségének kegyetlen valósága; a szerelmi gyönyört és a belső derűt nappal – mikor pedig cselekvően szembeszállhatna végzetével – sem tudja magának kiküzdeni.

Figyelmeztethetünk arra, hogy az új nap felvirradásakor még inkább növekvő éjjeli-nappali szenvedés motívuma, mely már a 33. versben is felbukkant:

Mint gonosz tömlecben  
Éjjel-nappal volt gondom (33, 9–10.)

– milyen sikerülten erősödik fel a Júlia-ciklusban:

Mindennap jó reggel ezen repültök el  
szóldogálván, darvaim!  
Reátok néztemben hullnak keservemben  
szemeimből könyveim,  
Hogy szép szerelmesem jut eszemben nekem,  
megújulnak kínjaim. (50, 1–6.)

A távoli nő emlékét itt a darvak repülésének megszokott reggeli látványa váltja ki, szinte skandáló ritmusú sorokban, előidézve az

ébredő költő megújuló fájdmát. Hasonló érzést tolmácsol az alábbi sor is:

Azonban az nap esmét feltámad újabb gyötrelmemre. (57, 31.)

Ahhoz a szimmetrikus ellentétéhez, mely e vers már idézett 25–30. soraiban a költő és mások állapota közt feszül, itt az éjszaka és nappal hasonlóan szimmetrikus fény-árnyék kontrasztja kapcsolódik. A motívum további kidolgozására végül a Castelletti művel való találkozás adott alkalmat, amelyben határozott utalás található a nő elérhetetlenségére és a főszereplő Credulo kiábrándultságára:

Ombra, o velo non è che mi contenda  
Lo sguardo minaccioso di costei.  
Tal, che non posso à la mia propria vista  
Inganno far, com'al pensier facea.

Az idézet utolsó sorát Balassi így fordította:

... de mindenképpen megcsalatkozom nappal abban,  
az mit éjjel felőle reméllek.

– s ezzel a kiábrándultság motívumát az éjszaka és nappal ellentétes szembeállítását hangsúlyozó fény-árnyék alkalmazásával, az olasz szöveghez viszonyítva, határozottan új irányba tereli. Az éjszaka hiú reménykedései és a szomorú nappali valósággal való összeütközés: ez az a kettősség, amelyen továbbmozdul és fejlődik Balassi belső világa.

\*

Az első jelenet zárórészét, mely jóllehet szoros logikai és lélektani kapcsolatban áll a bevezető- és középrésszel, az egész szövegben ott vibráló lírai feszültség felerősödése jellemzi. Míg a beveze-

tő rész Balassi lelkiállapotával ismertette meg az olvasót, addig a középső a lelkiállapot érzelmi és pszichológiai összetevőinek feltárásával és néhány jellegzetesen fény-árnyékos kép felvillantásával annak megértését tette lehetővé. Végül az utolsó, befejező rész a költő tragikusan megszenvedett tapasztalatainak részesévé avatja az olvasót. Keserűség, kiábrándultság, kétségbeesés, üres hiábavalóság, türelmetlenség, ezek Balassi további élményei, melyeket e kérdéses részből megismerünk.

Az egész első jelenet a benne lappangó tragikum állandó fokozódására épül és eszerint tagolódik. Ez a tragikum erős fénybeli és lélektani kontraszthatások révén jelenik meg és erősödik fel. Az ezekkel való játék azonban nem öncélú, hanem az olvasót hivatott felkészíteni az új érzelmek egy egészen más együttesének a befogadására, ahol a továbbiakban már nem az ellentétesség lesz a költő gondolkodásának alapvető kategóriája. Most már végérvényesen megszilárdul az új magatartás: míg korábban riadtan ingadozott Balassi a valóságos helyzetébe való egyszerű beletörődés és az illúzióban ringatózás belső kényszere között, addig az első jelenet epilógusa szerint belső gyötrelmei olyan új lelki- és érzelmi valóságba kényszerítették, melynek egy – immár megszilárdult – érzés-tengelye van: a kétségbeesés.

Íme, ebben áll az első jelenet jelentősége; ismerete ezért elengedhetetlen Balassi személyiségének és lélektanának alaposabb és teljesebb megértéséhez. Alakja a korábbiaknál árnyaltabban és teljesebben rajzolódik ki belőle: az embert itt elsősorban a rendkívüli érzékenység és a legbensőbb lelki magatartástípusok jellemzik; a költőt pedig a lírai feszültség egyénitettsége. A jelenetben kifejezésre jutó líraiság már teljes érettségben, a költői fejlődés csúcspontján nyilatkozik meg, nem kevésbé módosítva a Balassi költői világáról eddig kialakult képet.

A jelenet epilógusa a költő lírai formálódásának csúcspontját képviseli, ezért helyénvaló a benne előforduló költői megoldások alaposabb elemzése. Természetesen ezeket a mű egészének, a versgyűjteménynek és az *Amarillinek* az összefüggésében kell megvizs-

gálni, hogy teljes és koncentrált képet adhassunk róluk, a legfontosabb alkotóelemek jellemzésére helyezve a hangsúlyt.

A költő azonnal bevezet bennünket a teljes lelki magáramaradás kétségbeesett érzésvilágába:

Nincs azért immár semmi reménségem,  
kivel csak tengethessem s hitegessen  
is keseredett lélkemet, sőt bűm  
könnyebbségére csak hizelkedni sem tudok  
immár semminemő gondolattal magamnak . . .

E részlet igazolja azt, amit az imént Balassi gondolkodásmódjának megváltozásáról mondtunk. Láttuk, e gondolkodásmód újdonsága abban rejlik, hogy a költő teljesen leszámol az illúzióval, a helyzetével való szembeszegülés gondolatával. A remény és csalódás közti szüntelen váltakozás beletorkollott a tehetetlenség és teljes lemondás érzésébe; a költő egyszer és mindenkorra eljutott saját helyzete kíméletlen felismeréséhez.

A Balassi gondolatvilágában végbemenő fejlődés tetőpontjáról beszéltünk, de valójában, a komor színek alkalmazása és a kifejezetten pesszimista magatartás már a versgyűjteményből is ismert, különösen a „kétségbeesés”, a „remény és orvoslás nélküli helyzet” motívumai köré csoportosulva.<sup>12</sup> Mindez azáltal válik külö-

<sup>12</sup> Balassi már első költői kísérleteiben így nyilatkozik: „Reménségem nincs már nekem ez földén éltemben senki szerelmiben . . .” (13, 1–2.); „Nő az én gyötrelmem az én szerelmemről való gondolkodtomban, Reméntelen vagyok, immár csak kívánok jutni hamar halálban . . .” (21, 1–4.); „Reméntelenségben ne hagyj elsillyednem, Im minden elhagyott, nincsen hová lennem, Nem tudok mit tennem” (39, 2–4.). Ez a motívum behatol a Júlia-ciklusba is: „Ily reméntelenül szép személyed nélkül ne hagy veszni szolgálodat. . .” (62, 33–34.); s a ciklust követően keletkezett versekben szintén megtalálható: „Reméntelen mindeneknél életem, Látván vesztém. . .” (67, 13–14.). Ugyanez a motívum – bár némileg eltérő árnyalatban – pontos képet ad a költő kiuttalanságáról: „Régtől fogva égvén, lassan-lassan elfogyok. . . Mint tűz hévségétől Fa, én is úgy száradok” (32, 16–20.).

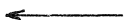
nösen jelentőssé, hogy Balassi nemcsak az említett reménytelen-ségmotívumot, hanem ezt az egész epilógust is teljesen önkénye-sen építette bele a műbe. Castelletti mindössze ennyit mond:

E fallace riman le mia speranza.

Vagyis Balassi szerencsés kézzel fogta meg Castelletti figuráinak semmitmondó kijelentéseit, de ezek indítása nyomán, önmagára és saját élményeire alkalmazta az ebeszélte mese vezérfonalát. Ugyanannyira, hogy a teljesen balassias, személyes hangú lírai monológ így folytatódik, függetlenül immár mintája szövegétől:

. . . én szegén nyavolás, mert látom, hogy  
minden bizodalomom csak heában való, s az  
én véghetetlen szerelmemnek<sup>13</sup> snincs  
orvossága, sehonnan senkitül, semmi jót  
nem tudok várnom, semmi segítséget.

A jelenet tehát a befeléfordulás vázolásával folytatódik, amit a költő olyan sztereotip képek és motívumok sorozatával érzékel-tet, amelyek mind Balassi öntörvényű világának ábrázolását hiva-tottak szolgálni, részletekbe menő pontossággal. Az e sorokra jel-lemző fájdalmas-szomorú hangot Balassi témavilágának jellegzetes



Ugyanakkor azonban azt is meg kell jegyeznünk, hogy ebben az első jelenetben egy helyen összesűrítve, koncentráltan mindazok a motívumok megjelennek, melyekkel később a Comoedia szövegében elszórtan találko-zunk. Olyannyira, hogy a többi részben nem nehéz felfedeznünk az első jelenet alapelemeit. A „reménytelenség-motívum” például – mint látjuk – több más helyen is előfordul: „De igen megcsala az reménség, mert látom, hogy . . .” (II. I.); „De bár reméntelenül haljak meg, ha . . .” (III. I.); „Melly kegyetlenséggel reméntelenségben ejtettél vala felőled. . .” (V. V.).

<sup>13</sup> Ez a „véghetetlen” állapot, a várható szerencsétlenséggel szembeni tehetetlenség motívuma, máshol is felbukkan: „Véghetetlen voltát, semmi változását szerelmemnek hogy látnám. . .” (53, 25–26.).

megfogalmazásai fejezik ki.<sup>14</sup> Önmagát „szegény nyavolás”-nak, vagy „szegény árva”-nak nevezi, e fordulatokat szó szerinti értelmükön túl, egzisztenciális és lélektani kategóriaként is értelmezve. A „szegény árva, szegény rab, szegény nyavolás, szegény szarándok, szegény fej, szegény lélek” kifejezések Balassi összetett lelkiiségének a gondolati kategóriái, amelyek életműve egészében újra meg újra visszatérnek.<sup>15</sup> Ezek most, az első jelenet csúcspontján, megjelennek a fordítás szövegében, növelve annak expresszivitását, és tanúsítva a költő feszültségteremtő erejét.

Ez a lírai feszültség az első jelenet befejező részében, a szív-bemarkolóan szomorú hangú epilógusban éri el tetőpontját: feltárva előttünk a végsőig elkeseredett költő mikrokozmoszának minden jelentős összetevőjét:

Ó keserves gonosz szerencse, ó dicsőült  
szépség, dühölt kegyetlenség, mell igen  
nagy szerencsétlen s igen keseredett te  
miattad az én szarándok árva életem! Ki

<sup>14</sup> E tekintetben igen jelentősek *Komlövski Tibor* kutatásai Balassi költői képeiről és terminológiájáról: „Balassi képeinek, hasonlatainak a jellege pusztán a képek sugallta attitűd költészetének egy érdekes, kissé „rejtett” tulajdonságára vet fényt”; továbbá: „a Balassi kép egyre-másra idézi a világ tárgyi elemeit, de a képek egy részének különös feszültsége a befolyásoló alapélmény hangulatát is”. Majd végül: „önmagát jellemző, sztereotip jelzői is költészetének ezt a „rejtett” tulajdonságát erősítik: árva, keserves, szegény, nyavolás, bús, veszett stb.” (A Balassi-vers jellegéhez, *ItK*, 1968. 636.)

<sup>15</sup> Felismerhetők a 7., 18., 22., 33., 62., 84. költeményekben és a *Comœdia* II. felvonásának I., III., IV. jelenetében. De ami a *Comœdiát* illeti, a „szegény” kifejezés gyakorisága – s most tekintünk el attól, hogy teljesen köznapi vagy pedig sajátosan egyéni értelemben szerepel-e – igen figyelemre méltó, ha arra gondolunk, hogy az olasz szövegből ez teljesen hiányzik. E jelenség igazolja, hogy Balassi fordításában állandó tendenciaként érvényesül az együttérzés az ábrázolt szereplők sorsa iránt, hiszen a költőnek velük való azonosulása egyre nyilvánvalóbbá és teljesebbé válik.

reménten veszélre jutott igyem! Oda  
vagyon immár minden örömem, kedvem! Ó  
átkozott szerelem, szerelem!

Balszerencse; a szeretett asszony szépsége és kegyetlensége (mely két tulajdonság ellentétes párhuzamossága jól érzékelteti a paradox helyzetet, hogy a szeretett nő éppen ezen attributumai folytán alkalmatlan arra, hogy boldoggá tegye a költőt); kilátástalan, otthontalan élete; a reményt már nem ismerő romlás, mely osztályrésze lett; s végül a szerelem, mely számára már csak „átkozott” lehet: ezek Balassi illúziótlan lírájának legfontosabb elemei, és egyben a maga számára kialakított új egzisztenciális valóságnak az összetevői.

Az elkerülhetetlen helyzet tudatos vállalása fokozza Balassi alkotóképességét: az emberrel szemben a költő kerül most előtérbe, hogy kifejezze lelkének legrejtettebb, legtitikosabb rezdüléseit. Az idézett rész prózája nem rejtheti el a lírai feszültséget, amely ott vibrál az egész szövegben, arról tanúskodva, hogy olyan költő önkifejezése, „akinek természetes nyelve a vers”.<sup>16</sup>

Balassi fordítását olvasva nyomát sem találjuk benne annak az atmoszférának, mely az olasz pásztorjáték első jelenetének sajátja; az a benyomásunk, hogy e mű lefordítása csak ürügy a költőnek, hogy más utakra induljon, sokkal átéltebb és őszintébb, tehát igazabb költészetet teremtsen.

### A „bujdosó” motívum

A dolgozatunkban kifejtett koncepció támaszkodik egy sor olyan képre és terminusra is, melyek tanúsítják, hogy Balassi saját költői és személyes világából, s ezen keresztül az eredeti magyar kulturális hagyományból mennyi minden épített bele Castelletti művé-

<sup>16</sup> Klaniczay, i. m. 201.

nek fordításába. Az a tény, hogy az ilyen motívumok pontos megfelelői az *Amarilliből* hiányoznak, még világosabbá teszi számunkra költőnk viszonyát az olasz pásztorjátékhoz: olyan viszonyról és magatartásról van szó, mely kizárja az olasz pastorál-műfaj kínálta megoldások egyszerű átvételét, illetve az azokhoz való szoros alkalmazkodást.

Balassi álláspontja az aktív teremtő költőé, olyannyira, hogy a *Comoediát* szinte átszövik a saját gondolati és költői struktúrát hordozó elemek. Az olasz szöveg és a magyar fordítás egymáshoz való viszonyát tehát az jellemzi, hogy Balassi ez utóbbit saját költői készlettárának felhasználásával gazdagítja. Másrészt pedig – és most az ellenkező eljárást alkalmazva – a fordítás során megismert költői képeket és motívumokat felhasználja az ekkor, illetve a fordítást követően írott versekben. Azoknak az elemeknek a szoros összefonódásából, melyek két, egymástól oly eltérő hagyománnyal rendelkező kulturális területet, az olaszt és a magyart reprezentálják, kialakul így – Balassi munkája jóvoltából – egy harmónikusan kiegyensúlyozott összkép, miközben saját költői világa is tovább gazdagodik a költészet, kultúra és erudíció területén szerzett új tapasztalatokkal.

A *Szép magyar comoedia* figyelmes tanulmányozása tehát arra az eredményre vezet, hogy megismerjük belőle emberi világának belső sokoldalúságát, valamint költői tematikájának széles skáláját. E belső és külső világ összetevőinek elemzése útján egyre teljesebb lesz a Balassi alakjáról kialakult képünk, melyben ember és költő mindinkább azonosul egymással.

Az első kiemelkedően fontos terminus, mellyel az olvasás során találkozunk: a *bujdosó*. Szerepe nem elhanyagolható a *Comoediában*, ahol Balassi életének és költői világának sajátos elemeként jelenik meg.

Valentinus Balassa . . . solus omnino insidens equo  
noctu discessit ex regno isto versus Cracoviam.

Scriptis et mihi se, si tum non morietur, in quattuor  
annis in Hungariam non verturum. Causam peregrinationis suae

ponit Andream Balassa . . . et relictam olim  
Christofori Ugnad quae sibi nubere noluit

— írja Illésházy István 1589. szeptember 29.-én kelt levelében.<sup>1</sup> S ezen a ponton már a költő életét formáló események kellős közepén találjuk magunkat. S ismerjük az említett emigrálás okát is: „Júlia keze valóban az utolsó lehetőséget jelentette számára az országban, de ez szertefoszlott, helyzete teljesen bizonytalan lett, hivatala, szolgálata nincsen”.<sup>2</sup> Így Lengyelországban próbál szerencsét, ahová régi barátai hívják.<sup>3</sup>

1589 volt az az év, amikor lehetősége nyílt az eddig csak költői elemként használt bujdosó-motívumot valóságos, eleven élményként átélnie. Nem hagyhatjuk azonban figyelmen kívül, hogy a bujdosó-motívummal jelzett magatartás, az említett valóságos élményeken túl olyan összetevőkből is formálódott, mint a Petrarca hagyomány, a vallásos érzés és különböző helyi magyar hagyományok. Feladatunkat illetően azonban nem is annyira a motívum kialakulása a fontos, mint inkább a már kialakított és témavilágának állandó elemévé vált motívum találkozása a pásztorjáték fordítása során szerzett ismeretekkel.

A költői magatartás formai oldalán túl életének viszontagságai is arra mutatnak, hogy a szerelem okozta valóságos szenvedések miatt ténylegesen is éreznie kellett a bujdosásba való menekülés igényét.

A menekülés a külvilágba egyike ama szinteknek, amelyeken Balassi mozdulni próbált boldogtalan állapota ellen: láttuk, hogy az éjszakai nyugalom is állandó nyugtalanságra változott, a nappal pedig — reményei ellenére — csak szenvedéseit újította

<sup>1</sup> Az I. fejezet 24. sz. jegyzetében említett kiadás, „Levelek és tanúságok” 90. sz.

<sup>2</sup> *Klaniczay*, i. m. 223.

<sup>3</sup> *Waldapfel József*: Hol bújdosott Balassi? In: *Waldapfel József*: Irodalmi tanulmányok. Bp. 1957. 135–137.

meg, természetes tehát, ha e helyzetének megoldását az örök vándorlásban keresi.

Egyébként már fiatalkori verseiben ezt mondta:

Im minden elhagyott, nincsen hová lennem,  
Nem tudok mit tennem.

(39, 3–4.)

A folytonos nyugtalanságból az örök határozatlanság (nem tudja, mit tegyen) magatartásán át eljut a mindenütt való bujdosásig: ime Balassi pszichológiájának három alapeleme. Veszélyeztetett helyzetéből a *bujdosás* a természetes kivezető út: életének annyira keresett biztonsága nem elérhető számára – vagy legfeljebb léte ama folytonos ideiglenességének és bizonytalanságának a keretében, amit az örök *bujdosó*, mint hányattatásának paradox megoldása jelképez.

De mint már láttuk, Balassinak csak 1589 után kellett ezt a magatartását valóban átélt, igazi élménnyé átfordítania.<sup>4</sup> Mégis azt kell mondanunk, hogy már ezt megelőzően szerzett a való-

<sup>4</sup> Ettől az évtől kezdve a „bujdosó” motívum fokozódásának, súlyosabbá válásának jegeit figyelhetjük meg Balassi verseiben, amiben nem kis szerepe lehetett a Comoedia-fordítás és a Júlia-ciklus szerkesztése során szerzett tapasztalatainak: „Remete módjára havasok aljába élvén. . .” (71, 69–70.); „. . . Tyrsis s ki hazáját elhatta, Azért hogy egy kegyes akihez szerelmes, szerelmét megtagadta” (72, 43–46.) – ahol egy hiteles önéletrajzi utalással találjuk magunkat szemben, minthogy „Tyrsis esete feltűnően hasonlít a szerzőéhez” (*Eckhardt*); s még ugyanebben a versben: „Egy szegény szarándok. . . Kit a nagy hamisság és háladatlanság föld szélére kergettek” (55–60.), „Világ határra való bujdosásra keservesen indulván, Édes hazájából jó akaróitúl sirmalmason búcsúzván” (63–66.); s a 74. versben: „Mert im bujdosni űz nagy bú és szemérem” (10.), „Bujdosó fejemet törödelmességgel” (15.), „Jártamban költömben hogy csak reád nézzek” (17.), „Hogy bujdosásom ideje tölte után Én édes hazámban térjek esmeg vígan” (21–22.); s a továbbiakban: „Átkozott Cupido. . . Hazámbúl kiűzél. . . Dühös, elégedjél az mint kikergettél engemet szép hazámbúl” (78, 13–20.); „Kiáltok, csak bolgok, mint megszállhúdt ember, Mert belől égek mint tűzben száraz kender, Gondom, búm, veszélem véghetetlen tenger” (83, 1–3.)

ságban is ilyen élményeket, de egészen más területen: lelkének belsejében. A bujdosó-motívum ekkor a költő belső lelkiállapotának kifejezője. Lényegében tehát azt mondhatjuk, hogy mielőtt még módjában állt volna személyesen átélt tapasztalatot szerezni a bujdosásról, élt már benne ez a motívum, mint egyéniségének látens eleme.

Nézzük most meg, hogyan jutott ez kifejezésre a korábbi versekben:

Elmém csak téveleg széllel kétségében,  
Mint vasmacska nélkül gálya az tengerben. (15, 29–30.)

Itt a költő csapongó fantáziája a tengeren sodródó gálya expresszív képét idézi. Vagy máshol:

Az én búsult lelkem én nyavalyás testemben  
Tétova bujdosik mint madár nagy szélvészben . . .  
Akar esni kétségben. (35, 5–8.)

Itt pedig a búsult, „kétségben esni akaró” lelket hasonlítja a vad viharban megfélemlített vergődő madárhoz. Hasonló szituációt ábrázol a költemény utolsó strófájában is, ahol ismét a „tétova bujdosván” gondolatát hangsúlyozza. Ugyanezzel az atmoszférával találkozunk egy másik versben is:

Bús fejem egyedül csak bujdosni szeret,  
Mert pokolnak tetszik ez világi élet (38, 20–21.)

– ahol a bujdosás mint egyedüli menedék és menekülés jelenik meg. Mindhárom most idézett versrészletben jelen van és összekapcsolja őket egy azonos vezérgondolat: a bujdosás személyes, lelki karaktere, mely mindig ellentétes viszonyban van az őt körülvevő környezettel – hol úgy mint gálya a tengeren, vagy mint madár a szélvészben vagy pedig mint élet, mely pokolnak tetszik. Nem hagyhatjuk figyelmen kívül azt a tendenciát sem, hogy Ba-

lassi gyakran sötétítve erősíti fel költői képeinek színfoltjait: éjszakai nyugtalanságának a fény-árnyék váltakoztatásával történő leírását életének kétségbeesett pillanataiban a kifejezetten gyászos tónusok váltják fel, jelezve a költőnek a borzasztó és komor felé való vonzódását.

Az elmondottak kronológiai szempontból is fontosak, hiszen éppen ez a belsőleges lelki-gondolati bujdosó-magatartás hatja át a *Szép magyar comoediát*, annál is inkább, mert még a Balassi valószínű bújdosását megelőző időben keletkezett.

Ilyen előzmények után vált lehetővé, hogy Castelletti szövegéhez viszonyítva a pásztorjáték Balassi-féle változatában ezzel a motívummal hangsúlyozott formában találkozunk. Egyébként – mint tudjuk – már maga az olasz darab is „lehetőséget nyújtott rá, hogy a dráma cselekményébe beledalolja saját szerelmi történetét, saját érzéseit és szenvedéseit”.<sup>5</sup> Hiszen már Castelletti *Credulója* is folytonosan bolyong szerelmesét keresve, a magyar költő „Credulus bújdosását ezért rokonnak érezhette a saját sorásával, . . . s ezért átdolgozásában a darabnak ez a fontos motívuma az olasz eredetnél is nagyobb hangsúlyt kap”.<sup>6</sup>

A bújdosás motívumát elszórtan mindenfelé megtaláljuk a *Comedia* I. felvonásában:

Ezt hallván elkeseredém és mint reménten  
eseveszett ember nagy búmban az erdőre futék  
s bújdosni indulék.

(I. II.)

. . . hanem csak itt bújdosom széjjel az erdőben.  
Mindennyi nyavolás életemben is penig, noha már  
tíz esztendeje, az mint mondám, hogy itt bolgok,  
nyomorgok, sem az rút havasokon való keserves  
bújdosás . . .

(I. II.)

<sup>5</sup> *Klaniczay*, i. m. 201.

<sup>6</sup> *Klaniczay*, i. m. 202.

... annak is, hogy onnan enél tovább nem  
bújdostam, hanem ...

(I. II.)

A Balassi-féle változat személyesebb és elevenebb költői koloritja a két szöveg összevetésekor mutatkozik meg igazán. Castelletti *Amarillijében* vagy nem találjuk meg az idézett passzusok pontos megfelelőit, vagy pedig efféle részeket találunk azok helyén:

Onđio per la gran doglia  
Da me diviso, e quasi fatto insano  
Indi mi tolsi, e per incolti boschi,  
Fuor del camino usato il camin presi

vagy:

Né lontananza, né viaggi alpestri,  
Né fame, ò sete omai, né freddo, o caldo  
Mi fecer'obliar la mia Licori

(I. II.)

– ahol a magasfokú nyelvi bravúr és csiszoltság sem tudja feledtetni a csupán közönyt kiváltó udvari konvencionálisitást. Balassi költészetének erénye viszont éppen abban áll, hogy a kristálytiszt költői kép szerencsésen párosul benne a szenvedélyes hangú, de tárgyyszerű lírai kifejezéssel.

A *Comoediában* azonban a bujdosó motívumnak nem csupán pusztá jelenlétével, hanem valóságos elburjánzásával találkozunk; elterjedtsége oly mértékű, hogy a mű egész szerkezetét befolyásolja. Az olasz pásztorjáték műfajának jellegzetes bonyodalma a magyar fordításban annyira a főszereplők bujdosása körül forog, hogy végül is ez válik vezérmotívummá, mely körül az egész történet kibomlik.

Ennek az eljárásnak legszembetűnőbb következménye, hogy a női főszereplőt – akinek neve Amarilliról nem véletlenül Júliára

változik — szintén a bujdosó magatartás jellemzi, a *Comoedia* „summájá”-ban ígértéknek megfelelően:

... mint reménten elkeseredett ember, mindjárt  
elszekék és az erdőkre bujdosék atyja házától . . .

és:

... mert meggyógyulván Angelica, hogy megérté . . .  
és az ő szerelmes Tyrsize elbujdosását, ő is  
menten elszökék . . .

s végül:

Már tíz esztendeje múlik vala az Tyrsis és  
Angelica bujdosásának . . .

Úgy hisszük, hogy a főszereplők közti párhuzamosságot, helyzetük hasonlóságát nem lehet kétségbe vonni; valamint azt sem, hogy költőnk saját lelkiállapotát mindenkire rávetíti, aki a szerelem miatt szenved. Hasonló paralelizmust látunk a *Comoedia* első két felvonása egymással szembeállított első jeleneteiben. Már az előbbieken is rámutattunk arra, hogy miképpen formálta át Balassi az olaszt annak meghosszabbítása által, illetve az olyan részek kiemelésével, mint a monológok, melyek a legalkalmasabban lírai-elégikus átköltésre. Most ehhez hozzá kell fűznünk, hogy e sajátos eljárásban elsősorban saját témavilága legjellegzetesebb elemeinek van fontos szerepe, mint az adott esetben a bujdosó-motívumnak. Innen adódik, hogy az I. felvonás I. jelenetében, *Credulus* monológjában ez áll:

De látván akkor is csak szokása szerint neki  
hozzám kedvetlen voltát, s haraggal reám fordult  
szemeit, nem tudok mit tenni, hanem csak széllel  
bujdosom, sírván s fohászkodván . . .

– a megfelelő olasz szöveg pedig így szól:

Ombra, ò velo non è che mi contenda  
Lo sguardo minaccioso di costei.  
Tal, che non posso à la mia propria vista  
Inganno far, com'al pensier facea . . .

Ez utóbbiban tehát nyomát sem találjuk a bujdosás gondolatának, mint a reménytelen helyzetből való menekülésszerű megoldásnak.

De a fentiek bizonyítására – e példánkkal párhuzamosan – halljuk csak, hogyan panaszkodik a női főszereplő a II. felvonás I. jelenetében:

Én az atyám házától . . . most messze  
kibujdosván, az kietlenben élek s gyászot  
viselek, ágak közé földén, köven hol heverek

– s az olasz szövegben:

Io dal terren paterno . . .  
Lontana vivo in queste selve Thosche,  
Sotto aspre gonne; e sù le verdi fronde . . .

Látjuk tehát, hogy bár a környezet és a helyzet leírásában a két szöveg megegyezik, – az olaszból egyértelműen hiányzik a magányos bolyongásnak, a folytonos bujdosásba való elrejtőzésnek a sajátos karakterisztikuma. De érdemes kiemelnünk a magyar szövegnek az olaszhoz viszonyított egy másik különbségét is; költőnk egymás mellé állítja a bujdosás és a gyász motívumát, amihez máskor is fordult, midőn lelki szenvedéseinek különböző fázisait írta le. Nem nehéz ezért példát idéznünk a fentiekhez hasonló attitűdre életműve egy másik helyéről:

Bujdosom mint árva, idegen országba  
veszettül mint szarándok,

Ruhámban sötét színt, szüvemben szörnyű kínt  
viselek én, úgy gyászlok.

(50, 13–16.)

De térjünk vissza a II. felvonás I. jelenetéhez, ahol a magyar szövegben Júlia az alábbiakat is mondja:

Bizon, hogy minden hitem ez volt, hogy  
nemsokára véget érne az én keserves  
bujdosásomban az nevemnek s állapotomnak  
elváltozása . . .

Itt, „az én bujdosásomban” az olasz „il mio essilio” kifejezés jelentésköréből a bujdosó-jelleget hangsúlyozza:

. . . Io ben pensai . . .

Che questo mio cangiar costumi, e stato,  
E nome terminassero il mio essilio . . .

De míg az imént idézett olasz szövegrészekben Balassi legalább némi indítást találhatott a személyes mozzanat kifejtésére, a jelenet végén ilyesmiről már nincsen szó. Az alábbi olasz sorokat:

Invidia empia, e crudele  
Poiche privasti me d'ogni mio bene  
Dovevi de la vita anco privarmi.  
Che se 'l mio Tirsi avelenata, e morta  
Mi credette, havria almen creduto il vero

Balassi így fordítja magyarra:

Ó kegyetlen, istentelen irégység, ha immár  
minden jómtól . . . s azon való bűában adta  
bujdosásra magát, adtad volna, hitt volna  
bizon dolgot, s holtam volna meg ugyan  
valóban, hogy ok nélkül ne bujdosnék miattam

nyomorultan ez világ kerektségében széllél,  
szegén nyavolás!

Itt újra a már említett, s Balassira jellemző megoldással, a monológok kibővítésével találkozunk. De – ha jól figyelünk – itt, a II. felvonás I. jelenetének ebben a zárórészében teljesen nyilvánvalóvá válik e bővítés oka és célja is: saját témavilága elemeinek az érvényesítése, s ezáltal a prózában írt szöveg líraivá formálása. Ezt mindenkifelett az általa itt használt terminológia igazolja: „nyomorultan ez világ kerektségében széllél, szegén nyavolás”. E kifejezés elemei a „szegén nyavolás” szánalomra méltó alakját határtalanul tágas térbe állítják, s egyre inkább a központi motívum, a bujdosás corolláriumává válnak.

De Balassi térérézése a maga teljességében és líraiságában a *Comoedia* egy másik helyén ragadható meg: az I. felvonás IV. jelenetében, amely – ama sajátsága folytán, hogy verses részletet tartalmaz, s ezért a Júlia-ciklusban is megtalálható – a későbbiekben részletes elemzés tárgya lesz. E helyen elegendő megjegyeznünk, hogy ez a rész, mely Balassi egész költői világának valóságos összefoglalása, szükségszerűen szintén a bujdosó-motívum köré épül. Sőt, ez válik fő motívummá, arról tanúskodva, hogy Balassi magatartásának legalapvetőbb aspektusáról van szó. S miután ez a részlet a Júlia-ciklusban mint annak záróverse szerepel, a lehető legteljesebb képpel szolgálhat Balassi lírájának a kiábrándultság és kínzó mélabú által táplált kifutásáról. Talán éppen ez a rész rejti magában a hiteles Balassi-képet.

Ez a lírai szempontból kulcsfontosságú részlet a *Comoedia* egy másik szereplőjének, *Credulus* ellentétpárjának, *Silvanus*nak a monológjaként szerepel. Ez a sajátság ismét azt példázza, hogy Balassi – ösztönösen – mennyire azonosul valamennyi szereplőjének a szerelmi megpróbáltatásaival. Ő, „a szerelem költője”, mindenki-vel együttérez, aki a szerelem miatt szenved, s őket is megteszi saját szomorú lírája tolmácsának. Így, szerelmének kínzó történetével Balassi maga lesz a *Comoedia* egyetlen igazi főszereplője.

## A „tündér” alakja

A *tündér* szó a második olyan alapvető jelentőségű kulcsterminus, mely a *Comoediában* az *Amarilli*hez viszonyítva új költői elemként jelenik meg. A szó jelentése önmagában is bonyolult, amennyiben mai értelme kétségtelenül eltér a XVI. században divatos használatától, tanúskodva a magyar nyelv történeti fejlődése során végbement jelentésváltozásokról. Vizsgálatunk szempontjából azonban elsősorban azt kell felderítenünk és bebizonyítanunk, hogy költői és művelődési szinten milyen új tartalom hatolt be általa Balassi témavilágába, s következésképpen a pásztorjáték fordításába. „Ezalatt mi es költözünk és . . . könyörögvén az kegyelmes Istennek, hogy az Ő Felsége szívét hajtsa kegyelemre hozzánk, és hazánkból se idegen, se Tündér országba ne űzzön ki. . .” – írja Balassi egyik, 1592. december 27.-én kelt levelében.<sup>1</sup> A költő számára ekkor valójában már egyik itt említett és elkerülni óhajtott tapasztalat sem volt idegen: ismeretesek idegen földön való vándorlásai. Tudjuk, hogy 1589 elején Erdélyben járt, s valószínűleg ekkor írta valamely mennyegző alkalmával az olasz udvari divatot követve a *Szép magyar Comoediát*. Amilyen gazdagon szötte bele művébe a *bujdosó*-motívumot, éppolyan látványosan jelenítette meg benne a *tündér* alakját is, az erdélyi helyi hagyománynak megfelelően.

De miért jelenik meg e motívum Balassi írásaiban, s főként a bennünket elsősorban érdeklő *Comoediában*?

A költői és stilisztikai eszközök biztosabbá válásával és tökéletesedésével párhuzamosan egy másik folyamat is megfigyelhető Balassi költői pályájának érlelődésében: az egyre inkább elérhetetlennek és megközelíthetetlennek tűnő szeretett nő idealizálása és mitizálása. A tündérmotívum jelenlétét a mitikus keret hangsúlyozásának a szándéka magyarázza, értékesítve ezzel egy sajátosan magyar, helyi mitológiai hagyományt.

<sup>1</sup> Az I. fejezet 24. sz. jegyzetében említett kiadás, 103. sz.

A Balassi-tematika mitológiai szálát kell tehát felfejtenünk ahhoz, hogy további adalékkal gazdagítsuk azoknak a sajtóságoknak a számát, amelyek – az olasz eredetihez viszonyítva – atmoszférájában új és eredeti művé avatják a *Comoediát*. Látni fogjuk, hogy e mitológiai elem különböző komponensekből tevődik össze, nevezetesen a klasszikus világ, a vallásos kultúra és a sajátosan magyar hagyomány motívumaiból.

Balassinál a nő idealizálása két különböző síkon valósul meg, de hogy ezeket pontosan meghatározhassuk, utalnunk kell költőnk kulturális és tudós tájékozódásának már megfigyelt rétegződésére, többirányúságára. Az említett két síkon el kell különítenünk egy horizontális és egy vertikális folyamatot. Az elsőt azoknak a stilisztikai eszközöknek a kiválasztása alkotja, amelyek alkalmasak az idealizálás megfelelő fajtájának a megvalósítására; a másodikat pedig Balassi költői világgépének az a diakronikus fejlődése, amely a saját belső ösztönzéseiből és sugallataiból eredő egyre tudatosabb költői célkitűzéseinek köszönhető.

Balassi költészete, különösen fiatalkori termése a Petrarca-mintájú szerelmi poézisnek abba az áramába tartozik, amely – Eckhardt szavaival — „a XVI. században az egész világirodalom szerelmi költészetében . . . uralkodik.”<sup>2</sup> Ugyanis „udvarló színezetűnek lehetne a kor líráját jellemezni: a szerelmes teljesen megálázkodik az imádott nő előtt, akit viszont a legmagasabb polcra emel”.<sup>3</sup>

Balassi hű maradt tehát a „harmónia”, az „euritmia” és a „decorum” akkoriban uralkodó és legfőképpen a nő ideáltípusában tükröződő reneszánsz eszményeihez. Ez az ideáltípus a maga finomságával és raffinált, udvari jellegével ugyanis valóságos megtestesítője, reális képmása az említett ideáloknak. Elég erre idéznünk a 10. sz. verset, ahol

<sup>2</sup> *Eckhardt Sándor*: Balassi Bálint irodalmi mintái. In: *Eckhardt Sándor*: Balassi-tanulmányok. 173.

<sup>3</sup> Uo.

Járásban, ruhában csak ötet szemlélik,  
Módjában asszonyok, lányok ötet nézik,  
Formáját követik,  
Beszédét, erkölcsét mindenek kedvellik.

(21–24.)

Együtt látjuk itt a külsődleges méltóság és illem, vagyis a „decorum” csaknem valamennyi elemét. Sőt, megtalálhatók e témakör Balassi által alkotott alapvető terminusai is, mint a *mód* (maniera), a *forma* (forma) és az *erkölcs*, inkább *szokás* (costume) értelmében.

Mindezt a fordítottja is igazolja, amennyiben a *mód* (maniera) hiánya bizonyos aránytalanságot, a kecsesség és illő tartás nélkülözését hangsúlyozza, mint a 4. költeményben: „Mód nélkül tekint reám, tréfál minduntalan.” Világosan kell azonban látnunk, hogy a nő idealizálására alkalmas efféle stilisztikai eszközökkel párhuzamosan Balassinál a nő felmagasztalásának egy másik folyamatával is találkozhatunk: még pedig egy mitikus és isteni világ felsőbb szférájába való felemelésével. Láthatjuk, amint asszonyát Dianához hasonlítja: „Szép Diana is semmi hozzád magaviselés-sel” (8, 28); vagy Vénushoz: „Két szép társával mint Vénus-asszony tetszik hogy veszteg áll” (3, 5). A nő istenítésének egy különösen nyilvánvaló esetét azonban ezek a sorok mutatják:

Mint csókolni dicsőséges  
szinét mennyei orcának

(19, 39–40.)

A „mennyei orca” kifejezésen túl, mellyel – fontossága miatt – Balassinál később is találkozunk, fel kell itt figyelniük a költő egyik állandó jellegzetességének első jelentkezésére is. Amikor ugyanis azon fáradozik, hogy nőalakját isteni szférába emelje, nem törekszik az ezt elősegítő eszközök egyöntetű, egyértelmű használatára. Költészetében a nőt ugyanis nem csupán a klasszikus-mitológikus ábrázolás jegyeivel, hanem autentikus vallásos attributumokkal is felruházza. Ez azután sajátos vegyületet eredményez, melynek különböző, szétszórt elemei mind hozzájárulnak

egy magasztos és irreális léggör kialakulásához a nő rejtélyessé váló alakja körül.

Ezt tapasztalhatjuk a már említett 19. versben, ahol a 2. strófa klasszikus-mitológikus Vénus–Cupido motívuma mellé, a következő versszakban, a vallásos szemlélet egy tipikus kifejezése járul:

Mint az idvösség semmi nem egyéb az Isten  
színeinek látásánál

és ahol az utolsó szakasz „dicsértessék” szava nem más, mint a liturgia „laudetur”-ja.<sup>4</sup>

Mindez egyébként még a fentebb említett „horizontális sík”-hoz tartozik: a költő fiatalkori termésében az isteni beállítás még a nő földi és formai eszményítésének szolgálatában áll. Balassi számára ekkor az a fontos, hogy a női vonásokat – legyenek azok külsődlegesek, mint a plasztikus szépség, vagy belsőlegesek mint a raffinált báj – az eszményi tökéletesség hagyományos modelljének megfelelően ábrázolja, a reneszánsz felfogás formális harmóniaigényének további bizonyítékaként.

Ezt követően azonban, és nem véletlenül éppen a „Júlia-ciklus”-tól kezdve, idealizálás és mitizálás kapcsolata teljesen megváltozott, minthogy egyidejűleg a költő elméjében elváltozott, módosult némileg a nőről alkotott kép és felfogás.

Mindez, mint mondtuk, nem véletlenül történt; a költő ilyen belső fejlődését erőteljesen elősegítette saját szerelmi élménye. Losonczy Anna elutasító magatartása egyre határozottabbá vált; az oly régóta ostromolt és kívánt asszony egyre távolabb került a költőtől. A már eddig is idealizált nő elérhetetlenné, a költő elmé-

<sup>4</sup> Balassi forrásait kutatva már *Eckhardt* kiemelte (Uo. 193–194.), hogy a Balassi számára mintául szolgáló német dalgyűjteményekben is „különösképpen Isten is szerepel Cupido mellett”. S röviddel ezután hozzáfűzi, hogy ezek a dalok a „humanista költeményektől csak abban különböznek, hogy kevésbé mesterkéltek és hogy a keresztény Isten is szerepel bennük Cupido mellett a sors intézője gyanánt”.

jében pedig az így létrejött távolság spirituálissá vált, e folyamat összes következményeivel együtt. Vagyis, hogy a Balassiban végbemenő pszichológiai folyamat magát a nőt egyre magasabb fokra, a misztikus valóságfelettség szférájába emelte. Ezzel párhuzamosan, a költő viszont egyre jobban megalázkodott, szándékoltan szembeállítva költészetében szorongó kínokkal és nyugtalanságokkal teli saját állapotát a tovatűnő nő megközelíthetetlen – bár egyébként derűs – felsőbbrendűségével.<sup>5</sup>

<sup>5</sup> Úgy véljük, hogy a „vidám” minősítő jelzőnek ilyen értelmet kell tulajdonítanunk. Bárhol fordul ugyanis elő, az a szerepe, hogy – az állandósult ellentét kifejezéseként – kiemelje a két „szereplő” állapota közötti különbséget. (Nem kevésbé jelentős az a tény sem, hogy kifejezésünk igen gyakran felbukkan, de kizárólag a Júlia-ciklus verseiben. Egyetlen kivétel e téren a 33. költemény, ahol azonban nem nőre vonatkozik.) A „vidám” jelző ellentétet sugalló használatát látjuk a 43. költeményben is:

Csak vidám szemeit, lelkem éltetőit  
énreám függesztette,  
De azt sem kegyesen, sőt nagy idegenen. . . (5–6.)

Itt az asszonyi tekintet vidámságának, s ugyanakkor a költő iránti idegenségének durva egymás mellé állítása nyilvánvalóvá teszi az ellentétet. Ez az ellentét azonban nem oldódik fel az iménti jelenetben, hanem – azáltal, hogy a kifejezést az ötödik („vidámság”) és nyolcadik versszakban („vidám, szép Júliának”) is megismétli – az egész versen végighúzódik. – A 45. költeményben ezt találjuk: „Hogy az vidám szemű . . . kegyes rabja nem vagyok”. Itt az ellentét másik eleme a költő állapotát jellemző „rabja” kifejezés (itt ugyanez tagadó formában jelenik meg, jól tudjuk azonban, hogy a valóságos helyzet egészen más). – Az 54. költeményben azt mondja: „Vidám Júliának, kinek víg voltának” (13) – és tökéletes szimmetrikus megfelelésként a 15. verssorban a szerelem bilincseinek képe jelenik meg: „Az kegyes szerelmes, ki miatt vagyon már rajtam bonthatatlan nyűg.” Az 55. költeményben pedig két helyen is előfordul: „Ég olthatatlanul buzgó szerelemben, Bizik csak egyedül egy vidám kegyesben” (19–20.) – ahol ezúttal az ellentétpár második tagját a szerelmi tűz adja. A második kép még erőteljesebben jön elő az utolsó versszakban: „Híves forrás felett serkenvén álmomból, Fordítottam magyarul vidám Júliáról, Mikor lelkem fülne szerelme langjától.” (28–30.) Az ellentét tartalma itt kettős: egyrészt a

Így érthető, hogy a nő, aki történetesen Júlia volt, tökéletesből istenivé változott Balassinál. A viszony teljesen és határozottan átalakult tehát, és – mint látni fogjuk – a külső és formai tökéletességnek a reneszánsz eszménység számára oly kedvelt attributumai ezután ugyanannak a nőnek az isteni „új formá”-ját lesznek hivatottak hangsúlyozni.

Ez a fejlődési folyamat kezdettől fogva csaknem mindenütt felismerhető a Júlia-versekben. Így például a 42. költeményben:

Amhol szép Júlia, anyám helytartója  
ez föld kerekiségében (13–14.)

Erkölcset Diána, elméjét Minerva,  
Merkurios beszédét (25–26.)

Ezekben a sorokban kifejezetten és félreérthetetlenül a klasszikus istenekhez hasonlítja Júliát. Számunkra azonban elsősorban az a fontos, hogy a nő reneszánsz eszményítésének sajátos kellékei



szerelem lángjában égő költő fájdalmát, másrészt pedig az utolsó sorának „láng” s az első sor „forrás” szavai között levő ellentétes kapcsolatot jelzi. (Sőt továbbmenve: az ellentét nem csupán e két szóra épül, hanem két pontosan körülhatárolt szituációra is; az egyikre a „híves” melléknév frisséget, a másikkra pedig a „fűl” ige fullasztó meleget idéző atmoszférája jellemző.) – De ott is, ahol a kapcsolat nem olyan nyilvánvaló, mint az 59. költemény első, illetve a 60. költemény két utolsó szakaszában, a „vidám” jelzőnek a költő iránt elutasító magatartást tanúsító nőhöz való kapcsolása változatlanul a helyzet paradox ellentétét hivatott kiemelni. Ez a szándék még határozottabban jelenik meg a 62. költeményben: „Kegyes vidám szemű, piros rózsza színű én édes fejér hölgyem. . . Nemdenem siralmas kár-é énnekem az, hogy elfeledtél engem?” (1–3.) Itt a költő már a valóság talaján áll. Az asszony elfelejtette őt, s „kegyes, vidám” szemei már nem rá nevetnek. Végül arra is érdemes felfigyelnünk, hogy e jelző, az ellentétes értelmű „kegyetlen” kifejezéssel együtt, találóan jellemzi Losonczy Anna igazi egyéniségét. Nem lehetetlen tehát, hogy Balassi e versben az asszony valódi portréját kívánta megfesteni. (Klaniczay, i. m. 199.)

(melyeket felismertünk már a 10. versben) itt – főként az 5. strófában – klasszikus mitológiai háttérbe ágyazódnak. A nő attributumai ebben a 42. versben azért isteni jellegűek, mert Balassi itt a szeretett nő vonásait mint egy istennő képését jeleníti meg.<sup>5a</sup> A költő egy fantasztikusabb és irreálisabb, megfoghatatlanabb és éteribb világba vezet be, hiszen mialatt az ő valóságos asszonya egyre jobban eltávolodik tőle és elérhetetlen álommá válik számára, annál inkább kezdi végtelen dicsfényt övezni a mítoszba vetített Júlia alakját. Lényegében átmenetről van szó a nő konkrét megjelenítésének, a fiatalkori verseknél tapasztalt objektív ábrázolásmódjáról egy elmosódottabb felidőzésre. Ez az eljárás kölcsönhatásban van azzal a folyamattal, amely a költő lelkivilágában végbement: annál istenibb számára a nő, mennél elérhetőlenebb.

<sup>5a</sup> Ugyanezzel a jelenséggel találkozunk a következő, a 43. költemény 5. strófájában; itt az említett idealizálási folyamat nyilvánvalóan kifejezésre jut a stilisztikai eszközöket illetően is:

Kegyesség, kedvesség, ékesség, édesség  
épen mind benne látszik,  
Tekintet, nyájasság, okosság, vidámság  
rajta nyilván meglátszik,  
Ő szépség formája, illik minden módja,  
mert menybélinek tetszik.

Elégé nyilvánvaló itt a strófaszerkesztés tudatossága. Az első négy sor szemünk előtt sorjázó különféle elemei, melyek monotóniáját a szöveg hangzasképe is hangsúlyozza, az utolsó sorba torkollanak: „mert menybélinek tetszik”. Ezek az elemek önmagukban csak annyiban állnak meg, amennyiben hozzájárulnak az említett emelkedett légkör megteremtéséhez. A költő ugyanis a reneszánsz eszményiség bármely elemét a nő felemelésének a szolgálatába állítja, így pl. a műveltséget és a megfontolt, okos beszédet is: „Ékes szóval tudós, mint az Merkúrios.” (59, 11.) Balassi Júliát végül is olyannyira isteníti, hogy Cupido Vénusszal téveszti össze: „Szép Vénus-anyámnak téged alítalak, biztomban csak úgy menék Te áldott öledben, mint anyám ölében.” (48, 25–27.)

Álláspontunk igazolására azonban a 43. vers szolgáltatja a legfontosabb helyet. A kulturális hagyományoknak az az összevegyülése, melyet Balassi egyik karakterisztikumaként ismertünk fel, itt új oldaláról mutatkozik meg. Lássuk közelebbről:

Egy kegyes képében az gyászöltözetben  
valljon angyal tűnék-é?

Vagy ember magzatja angyalábrázatba  
szemeimnek tetszék-é?

Angyal-é vagy ember az, aki ezen ment el?  
lelkem de immár övé.<sup>6</sup>

(1–6.)

A strófa szerkezetileg az angyal motívumára épül. Az angyalterminusnak a szövegben való uralkodó szerepe pedig Balassinak arról az egyértelmű szándékáról árulkodik, hogy a nőt egy eddig nem alkalmazott új minőség színében láttassa. S ha a *tűnik*<sup>7</sup> ígére gondolunk, mely a látomás váratlan, tűnékeny voltát fejezi ki, a költő víziója irreálissá és misztikussá válik — őt magát is lenyűgözi. A 4. strófában azután a szövevény teljessé válik:

ez bizony inkább tündér,

Vagy vadász Diána, vagy istenasszonya.

(20–21.)

Az asszony itt „tündér”, „vadász Diána”, „istenasszony”. Az első strófa vallásos motívuma (angyal) más kulturális forrásvidékekről eredő elemekkel fonódik most össze: így a klasszikus mitológiából, valamint — Balassi eredeti hozzáadásaként — a magyar hagyo-

<sup>6</sup> Balassi alkotó igyekezetében olyan jelentőssé válik a nő istenné emelésének folyamata, hogy mozgósítja ennek érdekében a műveltsége által kínált lehetőségeket. *Eckhardt* bebizonyította, hogy ennek a szakasznak a gondolatát Enea Silvio Piccolominitől vette át a költő (Balassi Bálint irodalmi mintái, 221.).

<sup>7</sup> Innen származik a tündér kifejezés is. Vö. *Bárczi Géza*: Magyar Szófejtő Szótár. Bp. 1941.

mányból származókkal. Hasonló helyzet ismétlődik meg az utolsó szakaszban is:

Egy kapu között juték eleiben  
vidám szép Júliának,  
Hertelen hogy látám, előszer alítám  
ötet lenni angyalnak,  
Azért ő utába így szólék utána  
mint istenasszonyomnak.

Ezekben a sorokban ismét a különböző elemek együttesét figyelhetjük meg: az angyal és az istenasszony egyesülnek Júlia alakjában.

Említettük, mennyire jelentős ez a költemény; de még inkább annak tekinthetjük, ha melléállítjuk a 47-eset, amelyben a szemünk előtt bontakozik ki az említett folyamat:

Tündérek egyike vevé őt eszébe  
s monda lassú beszédben:  
»Itt a földön angyal mit jár vadászattal,  
ha vagyon helye menyben? « (3–6.)

Ami után a vers a döbrent csodálkozás előbbi tónusán folytatódik:

Kit hogy tündér láta, csak reá ámula,  
így szóla ő magában:  
»Két Diána vagyon talám ez világon?  
Mely hasomló ez hozza!  
Diána módjára megeresztve haja « (11–15.)

A misztérium és irrealitás eddig nem ismert világába kerültünk. Ennek az az oka, hogy a költő mindkét versbe bevezette a *tündér* új motívumát, amely jelentéstartalma révén előidézi a tájnak, a

bonyodalomnak s maguknak a szereplőknek elmosódottabbá, rejtélyesebbé válását.

Igaz, a két szemelvény között nyilvánvaló ellentmondás van: az elsőben a *tündér* azonosul a Júlia természetével összeegyeztethető egyik lehetséges létezőmóddal, míg a másodikban egy olyan teremtménnyel azonos, amely világosan elválik Júlia személyétől, akit a költő ezúttal Dianához és attribútumaihoz hasonlít. Mégis, ami itt új és lényeges, ami új helyzetet teremt, az a „*tündér*” rejtélyes és tűnékeny állapotának Júlia különbözőképpen körvonalazott személyiségével való összekapcsolása – hol lehetséges és indirekt, hol pedig egyértelmű és direkt módon.

Balassi tehát újabb lépést tett előre költői világának kiépítésében, sőt éppen az ezen való munkálkodását figyelhettük meg. Továbbra is megmaradva a nő istenítése folyamatának keretei között, annak egy újabb, különböző és a korábbinál magasabb fázisához érkezett. A nő reneszánsz jellegű formai eszményítésétől eljutott szerelme tárgyának isteni-mitologikus körben való elhelyezéséig, tűnékeny, határozatlan körvonalú teremtményt formálva belőle. Balassi poétikájának, tematikájának és alkotó fantáziájának ezzel a fejlődésvonalával egybevághat a költő lelki alkatának és világnézetének alakulása, amennyiben a kiegyensúlyozott harmónia iránti féktelen vágy az egyre elégikusabb hangon megszólaló befeléfordulásnak adja át helyét, tükrözve az értékek válságának Balassi gondolatvilágában végbemenő folyamatát.

Ilyen összefüggések ismeretében érthetjük meg a *Comoedia* sajátos atmoszféráját. Az új tartalmi elem, a *tündér* pedig a mitizálás új formáját határozza meg a műben. Míg a Júlia-versekben a *tündér*-motívum csupán az irrealitás szálait szötte a szeretett nő alakja köré, addig a *Comoediában* ez az elem elsődleges fontosságúvá lesz: a Castelletti *Amarillije* helyébe lépő komédiabeli Júlia általa nyeri el véglegesen új státusát.

Igaz, a *Comoediából* nem hiányoznak az asszony isten-voltára, vagy legalábbis természetfeletti jellegére utaló jegyek sem, ez azonban megfelel Balassi szokott eljárásának, különböző hagyományokból származó eltérő elemek egyesítésének. Ki kell azon-

ban emelnünk, hogy a rendkívül sokrétű és összetett témavilág egyes motívumai és terminusai eltérő fontossági sorrendben jelentkeznek a különböző időpontokban. Kétségtelen, hogy míg a Júlia-versekben Balassi elsősorban arra törekedett, hogy a nő alakjának mitikus világba helyezését a klasszikus elemeket mozgósítva valósítsa meg, addig a *Comoediában* az arány megváltozik a magyar tradícióból merített új motívum javára.

A *tündér*-motívum hangsúlyozott jelentőségét az öt felvonáson keresztülhúzó mesében csak akkor értjük meg igazán, ha összehasonlítjuk mintájával, az olasz szöveggel. Ez a szembeállítás fogja megmutatni Balassi költői eredetiségét. Lássuk ezért közelebbről magát a művet.

Már az első felvonás első jelenetében, melyet – mint láttuk – Balassi oly gazdagon átszőtt saját költői világának elemeivel, így vezette be a költő az új motívumot: „Mert éjjel (az mikor már nem látom az én kegyetlen tündéraszonyomnak fene ábrázatját) igaz hogy . . .” A *tündér* itt a pásztorjáték jellegzetes figuráját, a nimfát helyettesíti. Castelletti *Amarillijében* ezen a helyen ugyanis ezt olvashatjuk: „Che se notte mi cela il fero volto De falpestra mia Ninfa . . .”

De hogy a motívum jelentőségéről pontos képet alkothassunk, lássunk még néhány példát. Még mindig az I. felvonásban, ezúttal a harmadik jelenetben, *Credulus* így beszélget társával, *Dienessel*: „Mondd meg, ha láttad-é valahol az én tündéraszonyomot, az ki az én szívemet ellopta?” – míg az olasz szövegben csupán a dialógus részét alkotó súlytalan kifejezést találunk: „Deh dimmi s'hai veduta la mia Ninfa.”

Vagy nézzük a II. felvonás IV. jelenetét, ahol a már mitizált *tündér* fogalom összehasonlító alapul szolgál a komédiabeli Júlia szépségének kiemelésére:

Ládd-é, minemők ennek az szereim, s mivel szebb akarmely Tündéraszonnál is, midőn tétova kegyesen dütögeti, mely nagy szerelemmel szikráznak széllel!

Az idézett részben Balassi ismét a „magyar mitológia” szellemében teremti újjá az olasz szöveget. Ezzel szemben az olasz eredeti csupán ennyit mond:

Ciò forse avvenir può con una Ninfa,  
Ch'habbia nel volto suo mortal bellezza;  
Ma non già con costei: perché ella ha gli occhi  
Sopra il corso mortal belli, et ardenti.

A *tündér* terminus jelenlétének okát, a mondottak értelmében, a költőnek a nő mitizálására irányuló törekvésében jelölhetjük tehát meg. Ez a tendencia pedig éppen az olasz szöveg átültetésével egyidőben érkezett el egy magasabb fokra Balassi költői és lelki világában. Időszerű ezért megvizsgálunk, hogy vajon a *tündér* kifejezés szemantikailag is megfelel-e Balassi mitizálási törekvésének. Vagyis tisztáznunk kell, mi a mitológiai tartalma a kérdéses kifejezésnek.

A szó nyelvi eredete és jelentése tekintetében a nyelvészethez kell segítségül fordulnunk. Így megtudjuk, hogy „A Székely Lukács levelebeli adattal kapcsolatban már jeleztem, hogy a magyarság vagy ennek egy része körében 1550 körül ismerhettek egy tündérféle *Szép Ilonát*. Ami pedig a *Szép Ilonát* illeti, arra gondolhatunk, hogy ez egy vagy több olyan prózai vagy verses históriából, esetleg népkönyvből származott, amely a homéroszi hősnő körül alakult ki. Tehát az európai »Szép Heléna« tárgykor kiágazása lehetett a mi *Szép Ilonánk*, valami olyan változat, amelybe varázsos, tündéres indítékok játszottak bele.”<sup>8</sup>

Ugyancsak Pais szerint, aki e ponton Moór Elemér véleményére támaszkodik, a homéroszi témák elterjedése magyar földön a XII. században kezdődött, s erre az időre tehető egy magyar nyelvű Trója-regény keletkezése. De a Pais által Székely Lukács 1554-ben írott leveléből idézett részletében, a levélíró félreérthetetlenül utal „Tendér ország”-ra. Erdély Tündérországkénti értelmezésével

<sup>8</sup> Pais Dezső: A magyar ősvallás nyelvi emlékeiből. Bp. 1975. 236.

kapcsolatban Pais megállapítja: „Az Erdélyre vonatkoztatott *Tündérország* kifejezés használatának körülményeit és okait igen jól megvilágítják Szekfű megjegyzései,<sup>9</sup> amelyekben az országrésznek, majd országnak mint politikai képződménynek a XVI–XVII. század hét-nyolc évtizedén át tanúsított viselkedését jellemzi.”<sup>10</sup> „Ha valami, hát az akkor »varázsló, szemfényvesztő – változó, állhatatlan« értelmű *tündér* szó mindenestre ráillett Erdélyre.”<sup>11</sup> Valóban, hiszen „a *tündér* korai jelentései között ott szerepelt a »változó, átalakuló«, illetőleg a talán még ennél is eredetibb »valaki, akinek sajátja vagy képessége, hogy átváltoztatja magát vagy különböző alakokat ölt – a sámán vagy varázsló bizonyos fajtája«. Egyszersmind természetesen fejlődhetek a *tündér*nek ilyen jelentései: »változó, bizonytalan, nem elég világosan felfogható jelenség« . . .”<sup>12</sup>

A kifejezésre vonatkozó források erdélyi eredete a magyar késő-reneszánsz irodalom egy másik művére irányítja figyelmünket, melynek főszereplője éppen egy *tündér*. Az *Árgirus-széphistóriáról* van szó, s az ezzel való kapcsolat azért is gyümölcsöző, mert „Gyergyai a tőle, mint erdélyitől ismert *Szép Ilonából* is belefoglalt részleteket, mozzanatokot, indítékokat az idegenből átültetett *Árgirus-históriába*. Ezt annál valószínűbbnek ítéelhetjük, mivel a mű számos részéről lerí, hogy nem lehet pusztá fordítás. – Így kerülhetett bele az *Árgirus-históriába* a *Feketeváros* is.”<sup>13</sup> Pais ugyanis, a kérdésre vonatkozó későbbi forrásokat idézve, arra a megállapításra jutott, hogy a *Feketeváros* elnevezés a Gyulafehérvár környéki római romokra vonatkozik.

<sup>9</sup> Szekfű Gyula: Magyar Történet. IV. köt. Bp. 1929.

<sup>10</sup> Pais, i. m. 225. Így kell értelmezni tehát e kifejezést, mely Balassi – általunk fentebb idézett – 1592. december 27-i levelében fordul elő. Eckhardt is figyelmeztetett a kritikai kiadásban erre: „Erdély neve; a tündér szó itt változékonyságot jelent.” (395.)

<sup>11</sup> Pais, i. m. 226.

<sup>12</sup> Uo. 218.

<sup>13</sup> Uo. 244.

Mindebből le lehet vonni – legalábbis feltevésszerűen – azt a következtetést, hogy „a Gyulafehérvártól észak felé elterülő vidék »szász« és francia gyarmatosainak voltak nyugatról hozott »Heléna«-históriáik, s ezeket beolvadásuk révén továbbították a környező magyarsághoz. Így lehetett a magyarság e részének talán a XV. századtól kezdve *Szép Ilonája*, illetőleg *Szép Ilona* története, esetleg története.”<sup>14</sup>

Ami pedig a *tündér* szó etimológiáját és szemantikai értékét illeti, Pais igen világosan fogalmaz: „Így kerülhetett később a *Szép* epitheton ornans helyébe a *Tündér*. A magam részéről nem látok abban sem lehetetlenséget, hogy ebben a felváltásban része lehetett annak is, hogy *Helenának* apjáról való mellékneve *Τυρδαρις* volt, s ezt könnyen helyettesíthették a rokon hangzású – a tárgyilag különben megokolt – *Tündér* szóval, illetőleg névvel *Szép Ilona* vagy *Tündér Ilona* történetéből mese, sőt tündérmese válhatott.”<sup>15</sup>

Ezek tehát azok a megfontolások, melyek lehetővé teszik a *tündér* szóban fellelhető mitológiai elem meghatározását.<sup>16</sup> A

<sup>14</sup> Uo. 243.

<sup>15</sup> Uo. 236.

<sup>16</sup> A *tündér* terminussal kapcsolatos problematikát illetően értékes adatokat és megfontolásokat szolgáltatott a munkám kandidátusi vitáján elhangzott két opponensi jelentés. Célszerű idéznünk itt *Nemeskürty István* azon megjegyzéseit, amelyek a kérdést a Balassi költészetében igen fontos szerelmi motívum szempontjából így közelítették meg: „Mivel a *virág* Balassi és kortársai számára a letéphető, megszerezhető szépséget, a beteljesült szerelmet, a testi gyönyört, az elért boldogságot jelentő, megkapott asszonyt szimbolizálta, s mivel *ezzel szemben* az olasz költészetben Poliziano óta, úgy Castellettinél is, a *ninfa* az elérhetetlen, tűnékeny, tehát *tündér* nőt, az eszményi és eszményített isteni hölgyet jelentette, s mivel 1589-re a hajdan megkapott, *leszakított virág*: Anna-Júlia is ilyen ninfává eszményült, idegenült: meg kellett találni a *ninfának* megfelelő szót az elérhetetlen asszonyra, s így talált rá Balassi a legjobb kifejezésre, az akkor már jelzőként is használt *tündér szóra*.”

Ami viszont a kérdéses szó etimológiáját illeti, igen fontos volt *Bán Imre* hivatkozása *Otrokócsi Főrís Ferenc* *Origines Hungaricae* (1693) című munkájára: „Természetesen Tyndareusnak Helené atyjának nevével hozza

problémánkkal mind tematikai, mind művelődésföldrajzi szempontból összefüggő *Árgirus-história* egyik neves kutatója szintén megállapította, hogy „mind az úgjörög folklórban, mind a románban s egészben véve a balkáni folklórban a tündér jellegű és nevű alakokká éppen a nimfák különféle típusai (κόρραι, παρθένοι) – köztük a Kháriszok is – formálódtak át.”<sup>17</sup> Erdélyben tehát egy klasszikus görög eredetű mitológiai motívummal találkozunk, amely más kulturális környezetbe kerülve természetesen új jelentést és új értelmet vett fel. A mi okfejtésünk szempontjából mind ebből az a lényeges, hogy egy olyan új mítikus elemmel van dolgunk, mely kitűnően értékesíthető annak a számára, aki – mint Balassi – költészetében valamely irreális és isteni jellegű átalakításban munkálkodik.

Kardos Tibor egy másik érdekes gondolatot is felvet: „Balassi mintája, Castelletti műve éppen úgy Velencében látott közönséget, mint ahogy az Árgirus olasz szövegének keletkezési helye, a Terra Ferma környezete is, velencei.”<sup>18</sup> Ami pedig a másik földrajzi környezetet, Erdélyt illeti, Kardos így folytatja: „Hogy is felejtethénk el, miszerint ugyanezen év elején, 1589 telén is fordította Balassi, Erdélyben jártában a *Szép magyar comoediát*,



kapcsolatba, s idézi – »magyarul! – az Árgirus históriát: »A Tündér Országul bőséggel olvastam Olasz Chronicabul kit meg fordítottam«. Ismeri Erdélynek *Tündér Ország* elnevezését, idézi a leánykáknak (puellarum) egy táncdallamát: »Tündérek jövének«, majd – s nekünk ez a fontos! – így ír: »Tündéres vocare et vice versa hos illae«, azaz a szép leányokat nevezi szerelmesük tündéresnek, de a leányok is a legényeket.”

De ami nemcsak Otrokócsi munkáját, hanem általában a *tündér* szót tartalmazó régi forrásokat illeti, *Pais Dezső* már idézett munkájának a *Tündérről* szóló fejezeteire utalunk. (213–249.)

Különösen érdekesek a mi szempontunkból a szóban forgó terminus jelentéstörténetének szentelt oldalak, melyek a kezdetektől a XVIII. századig tekintik át az adatokat.

<sup>17</sup> *Kardos Tibor*: Az Árgirus szép-história. Bp. 1967. 106.

<sup>18</sup> Uo. 247.

hogy a pásztorok álorcás neveivel tulajdon boldogtalan szerelmét és kétségbeesett reményét takarja.”<sup>19</sup>

Utaltunk már arra, hogy a *tündér* uralkodó szerepe mellett jelen vannak az istenítésnek más, ettől eltérő elemei is. Ezeket is regisztráljuk, mert – összefüggésben Balassi korábbi költői repertóriumával – a költőnek az olasz pásztorjáték átdolgozása során érvényesülő aktív költői teremtőerejéről tanúskodnak.

Szinte az összes ilyen mozzanatot együvé csoportosítva találjuk a *Comoedia* egy körülhatárolt helyén, a III. felvonás első jelenetében:

... szép szemeidnek mennyei világosságával  
szívemet, édesem, eltolvajlottad.

Az asszony tekintetének „mennyei világosságá-”ról nincsen szó az olasz szövegben:

... e col bel guardo  
Facesti del mio cor dolce rapina.

Rögtön ezután is hasonló módon fejezi ki magát Balassi:

Ki hinné, fölséges Isten, hogy ilyen angyali szépségben,  
efféle kegyesnek szívében ilyen nagy istentelenség és  
szernyű kegyetlenség uralkodnék?

A nő istenivé emelésének ennyire evidens szándékával ellentétben Castellettinél mindössze ennyit olvashatunk:

Chi crederebbe mai che 'n core humano  
Tanta impietà regnasse?

Hasonló tónusú egy másik hely is, Credulus és Silvanus dialógusában:

<sup>19</sup> Uo. 247.

Miért nem tekintettél máshová? Miért néztél reá?  
Mit álmodtál csudául az ő mennyei ábrázatjára? (IV. I.)

Itt ismét megfigyelhetjük, hogy a nő mitikus-isteni idealizálásának hangsúlyozása érdekében, miként gazdagítja Balassi az olasz szöveget:

Deh perché non volgevi i lumi altrove;  
E li torcevi dal suo vago volto?

Éppen a „mennyei” szó bizonyul tehát Balassi eredeti betoldásának, amivel a semmitmondó „vago” kifejezést helyettesítette.

Fentebb szóltunk már a Balassi korábbi repertóriumához való kapcsolódásokról. A *Comoedia* egészét, de különösen az idézett részeket jellemző mitizálási törekvés szintén megjelenik már az első Júlia-versekben:

Angyali áldott szént, dicsőítető fént (46, 53.)  
Mennybeli szép harmat tégedet mosogat (49, 7.)

Bár ez utóbbi sor nem kifejezetten Júliára vonatkozik, segít álmvilágot fenni köréje.

Hasonló koncepció jelentkezik, immár kiszélesítve, a kései Júlia-versekben is:

... Júlia ahova fordítja  
szemét, mindent jóval áld,  
Csak az igaz bódog, ki kedvében forog,  
menyei jót csak az lát. (59, 33–36.)

Valamint:

... ki egyike annak,  
kiknek hazájok a Men[y] (60, 82–83.)

– ahol az isteni szférába való helyezés már szinte materiálisan is kifejezést nyer.

Az menyei orcát. . .

Angyali ábrázat ha vagyon te rajtad. . .

Menybeliek szerint. . .

Ha az menybeliek. . .

Angyali orcádot mert te megalázod (63, 49–59.)

E sorokban már teljessé válik Júlia istenivé magasztosítása. Ezen nem is csodálkozhatunk, hiszen ez a költemény már a Júlia-ciklus végén foglal helyet, ahol immár végérvényessé válik a nő eltávolodása egy hozzáférhetetlen szférába. Nem kétséges, hogy a mitizálási folyamat egyre erősödik a ciklus folyamán, s éppen ebben a költeményben ér el a csúcsára.

Azt is megfigyelhetjük azonban, hogy ez a tendencia a későbbi versekben is megmarad:

. . . angyali szép szín. . . (70, 7.)

. . . angyalképet . . . szép szüzek (75, 29.)

. . . angyali fént . . . angyali szént (88, 6–7.)

Kézenfekvő ezért, hogy e mitizálásban Balassi poétikájának egyik idővel állandóvá lett elemét jelöljük meg. A *Comoedia* vizsgálata során így ennek a poétikának egy újabb alapvető sajátosságát határozhattuk meg.

De éppen ennek ez utóbbinak a szövegét olvasva bukkanunk olyan további helyekre, melyek újabb bizonyítékuul szolgálnak Balassi eredeti hozzáadásait illetően, különös tekintettel a más-más elemek összevegyítésére:

Ha az Isten mind az mennyei s földi szépségeket  
épen s dicsőségesképpen teremtette. . . (III. I.)

– ahol Isten a Castelletti-féle szöveg *Naturája* helyébe lépett:

Poiché Natura ha nel tuo vago viso  
Tutto il suo bel compitamente accolto. . .

S ehhez hozzávehetjük még a következő passzust is:

. . . de az a nehéz, hogy halálom óráján nincs  
jelen az én istenasszonyom s nem nézi. . . (V. IV.)

– ahol a mitizáló mozzanat az olasz *Ninfa* szót helyettesíti:

Non mi pesa il morir; ma ch'è la morte  
La cruda Ninfa mia, che n'è cagione,  
Non si trova presente. . .

A különböző hagyományoknak ez a keverése jelentkezik akkor is, midőn Balassi a Júlia-ciklusban nyíltan istennőnek nevezi Júliát („Midőn jóvoltától mint istenasszonytól” 46, 75.), de különösen midőn az 56. versben a vallásos és pogány elemek különös elegyét valósítja meg:

A Paradicsomba termett szép új rózsza  
dicsőséges orcája,  
Testszín ruhájába aki ötlet látja,  
szép Vénusnak alítja,  
Új formában illik . . . (56, 25–29.)

Júlia itt egy számára teremtett világban él. A Cupidót karjában tartó Júlia jelenetével azonban már az előző strófa is előkészítette az olvasót a nő földöntúli képének befogadására. Az pedig, hogy kézen fogja Cupidót, Júliának az isteni világgal való meghitt kapcsolatát fejezi ki. Ilyen összefüggésben különösen nagy és új jelentősége van az „új formában illik” kifejezésnek, mert felfedi előttünk, hogy Balassi már az új, isteni világhoz tartozónak tekinti szerelmét. Maga a költő közli itt velünk, hogy a nő számára eszményé változott.

## „Vitéz” és „tömlec”

Az előzőkben meghatároztuk azokat az eljárásmodokat, melyeket Balassi a nő mitizálása érdekében alkalmazott. Láttuk, hogy ez a folyamat, mely már a versekben, s különösen a Júliaciklusban is jelentős fejlettséget ért el, a *Comoediában* tetőpontjához érkezett. Ezen az úton haladva jutottunk el a *tündér* fontos alakjához. E női szereplőnek a *Comoediában* való jelenléte egyenesen megkívánja a férfi főszereplőnek, vagyis *Credulusnak* hasonlóan jelentős átszínezését, mégpedig *vitézzé*.

A *vitéz*: íme Balassinak egy másik új és eredeti motívuma az olasz szöveghez viszonyítva. Ennek vizsgálatával teljessé és minden összetevőjében áttekinthetővé válik számunkra Balassi és Castelletti viszonyának első aspektusa, az olasz és a magyar szöveg összefüggésének egyik, a magyar költő szempontjából aktív oldala.

A *bujdosó* és a *tündér* mellett a *vitéz* motívum megjelenése (és vele együtt az ehhez szorosan kapcsolódó más kifejezéseké) teljessé teszi azt a képet, melyet a Castelletti munkáját átdolgozó Balassi eredetiségéről kívánunk nyújtani.

A Balassi tolla alól kikerült munkából az olasz dráma „pásztori jelleg”-e, a pasztorál képzeletvilága tűnik el, miközben a költő magához, saját élményvilágához hasonlítja az olasz pasztorjáték bonyodalmát. A „happy end”-del végződő olasz dráma szerelmi történetének jellegzetessége költőnk figyelmét saját szerelmi történetére emlékezteti, amely számára a Júliához vezető út kísérletét jelenti. Saját viszontagságainak és élményeinek a *Comoediában* való kivetítése elkerülhetlenné teszi maguknak a szereplőknek az átalakítását: az egyetlen igazi főszereplő maga Balassi lesz összes addigi tapasztalataival és reményeivel. Már Klaniczay is érzékenyen felfigyelt Balassi magatartásának erre az aspektusára: „S hogy a párhuzamosság félreérthetetlen legyen, Amarillit Júliára kereszteli, *Credulo* (nálá *Credulus*) alakját pedig saját maga képére formálja; pásztorból *vitézzé* és költővé változtatja.”<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Klaniczay, i. m. 201.

A *vitéz* szó magyar szövegben való jelenléte, s hiánya a megfelelő olasz részből teljesen megokolttá teszi Júlia szavait:

... mert sok esztendeje vagyon már, az miúta egy ifjú  
Vitéz szerelmében adtam magamat válthatatlanképpen (IV. II.)

– míg Castelletti *Amarillijében* csupán ennyi áll:

E ch'ad uñaltro amante,  
Già son molfanni, il cor mio diedi in dono,  
Inviolabilmente. . .

A költőnek az az eljárása, hogy irodalmi mintáinak egyes elemeit saját, személyes életének motívumaival, illetve – tágabb értelemben – magyar sajtásokkal helyettesítse, nemcsak a *Comoe-diában* szembetűnő, hanem megfigyelhető korábban írt verseiben is. Így „Angerianus »homines«-éből például »vitézek« lesznek nála, s még a mitológiai alakok közé is behatolnak a magyar olvasóhoz közelebb álló »tündér«-ek”.<sup>2</sup>

A *vitéz* tehát, végeredményben, egy olyan további mozzanat, mely lehetővé teszi, hogy Balassi költői világának a valósággal való kapcsolatát hangsúlyozzuk. Ennek szellemében Balassi olyan költői eszközöket alkalmaz az *Amarilli* átdolgozásakor, amelyek pontosan ki tudják fejezni valóságosan átélt és átérzett élményeit. Ezért hiányzik művéből az olasz pasztorál atmoszférája. A *Szép magyar Comoedia* szereplői már nem egy fiktív természeti környezetben mozognak, bennük nem lehet már felismerni a pásztornak öltözött udvari embereket; az udvar légköre, vagyis az olasz pásztorjáték-műfaj elengedhetetlen szociológiai mozzanata, nem lengi többé körül Balassi komédiájának szereplőit.

Mindezt igazolhatjuk az *Amarilli* alább idézett passzusával, melynek nincs megfelelője a magyar szövegben, mert a költő szándékosan teljesen figyelmen kívül hagyta. A III. felvonás harmadik jelenetében ugyanis Castelletti Uraniája így szól:

<sup>2</sup> Uo. 200.

Così tenti bandire  
Da le selve la fé; ch'abbandonando  
I romor de le corti ambitiose,  
Ne famico silentio ricovrossi  
Dèpiù secreti boscherecci horri? (III. III.)

Az olasz udvari világra történő utalás itt félreérthetetlen. Sőt, az olasz pásztorjáték poétikája is kifejezésre jut ezekben a sorokban, minthogy jól megragadható bennük a természetnek (persze csak fiktív alapon) „menedék”-ként való felfogása, valamint az udvari-polgári világból kiszabadulni akarás gondolata. Ezzel szemben Balassi, jellemzően, csupán ennyit mondhat Briszeidával:

Ez-é az igazság? Ez-é az tökéletesség?  
Ha egyet nem nézünk talám ezennel! (III. III.)

Könnyen észrevehetjük, hogy a két szöveg különbözősége nem véletlenszerű, hanem Balassinak azzal az általános költői törekvésével van összhangban, hogy – az olasz mű által kínált adottságokkal szemben – a magyar helyi hagyományból, személyes élményvilágából és saját költői ihletéből származó elemeket illesszen művébe.

E különböző összefüggéseknek az ismerete teszi lehetővé egy másik terminusnak, a *tömlec*nek a megértését. Ez utóbbinak a költeményekben és a *Comoediá*ban való feltűnő jelenléte arra indít bennünket, hogy ezt is beiktassuk a Balassi költői autonómiájáról eddig kialakult kép összetevői közé, teljesebbé és határozottabbá téve annak körvonalait.

A *tömlec* motívum fontosságára a magyarázatot nem a szerelemnek (s olykor a természetnek) abban a szemléletében kell elsősorban keresnünk, mely a gyötrelem forrásaként azt mint az elme és a lélek börtönét fogta fel, bár az efféle szemlélet az egész költői és irodalmi hagyományban, s így Balassi költészetében is jelen

volt,<sup>3</sup> hanem költőnknek abban a törekvésében, hogy e motívumot erős és reális kifejezésekkel és képekkel terhelje meg és tegye súlyosabbá. A kérdéses terminussal ugyanis a következőképpen találkozunk a *Comoediában*:

Ez éles késedet üsd én mellemben  
s vedd ki szívemet, ki téged igazán szeretett,  
s bocsásd ki az sok keserőségből, mint egy  
mél tömlecből, az fájdalmas lelkemet

(V, IV.)

– míg az *Amarilliben* csupán ennyi olvasható:

Cotesto acuto ferro  
Ascondimi nel petto;  
Ch'io lo ti porgo ignudo.  
Aprilo, e trane fuora il core, e l'alma.

Vagyis, az olasz szövegben szó sincs a keserűségbe hullott lélek képének mély tömlöcként való megfogalmazásáról. Balassi színei hangsúlyosabbak, erősebbek, sötétebbek. Ami végül is odavezet, hogy a főszereplő boldogtalan állapotának hangsúlyozása és Castelletti szövegének érezhető kibővítése jóvoltából a dialógus líraisága még inkább elmélyült.

Miként más terminusok esetében is láthattuk, a *tömlec* szónak a *Comoediában* való jelenléte is egy, a korábbi költeményekben már megfigyelhető folyamat betetőzését jelenti. Más szóval, az ilyen megállapítások révén jutunk el a *Comoedia* saját fizionómiájának meghatározásához: nem más e mű, mint a már korábban kialakított poétika és az új irodalmi műfaj termékeny találkozásának az eredménye.

<sup>3</sup> Ennek jellegzetes példáival magában a *Comoediában* is találkozunk: „... hanem végre ugyanazon képtelen szépség, ki engemet rabbá töltt vala, más legénnek is eszét veszté” (I. II.); „... legyenek ottan csak rabod, még élek” (III. I.); „... ha az szerelem rabja vagy, az mint hogy tagadhatatlan dolog...” (IV. I.).

A *tömlec* motívum, elszórtan, a versgyűjtemény számos pontján megtalálható már:

Megszabadult rabhoz hasonló állapotom,  
Mint szinte annak, nekem sem volt szabadságom,  
Én nagy szerelmemben  
Mint gonosz tömlecben  
Éjjel-nappal volt gondom. (33, 6–10.)

Ugyanez a motívum, más nyelvi változatban, így olvasható egy másik helyen:

Te szabad vagy, repülsz, hol akarod, szállsz, ülsz  
nem úgy mint én ez vasban. (49, 17–18.)

„Ez vasban” kifejezéssel Balassi igen erőteljes képpel fejezi ki a szerelmi rabság állapotát, szembeállítva azt a fülemüle szabad szárnyalásának oly hõn óhajtott korlátlan szabadságával.<sup>4</sup>

Az 54. számú költemény ebbõl a szempontból különösen jelentõs, mert ugyanezt a fogalmat három különbözõ módon, más-

<sup>4</sup> A fülemüle az áhitott szabadság jelképe. Ehhez felfogásában és keletkezésében is igen közel áll az 50. versnek az a része, melyben a költõ így beszél a daruhoz: „Szárnyam nincs mint neked, kin mehetnék veled ahhoz, az kit óhaitok. Szárnyad vagyon, repülsz, szintén ott szállsz le, ülsz földében hol akarod” (17–20.). A fülemüle és a daru kiemelésének Balassi szimbolikájában az a szerepe, hogy természetes szabadságukkal a költõ „rab” voltának ellentétét hangsúlyozzák. Ezek a madarak szabadok, „mert a szabadság azt jelenti, hogy ha akarnak elmehetnek Júlia országába, a »paradicsomba« mint itt nevezi, míg õ a rab, a földhözragadt bujdosó hiába vándorol országról országra, sohasem érkezhethet el az »örömem környéké«-re”. (*Klaniczay*, i. m. 209.) Nem sokkal ezután ugyanitt *Klaniczay* a „tömlec” jelentését is pontosabbá teszi azáltal, hogy a bujdosás-élménnyel hozza kapcsolatba: „Bár a bujdosás, az örökös vándorlás logikailag a szabadság fogalmával párosulhatna inkább, a ciklusban mégis a rabság gondolatával jár együtt” (211.), vagyis „a költõ hol bujdosó, hol rab, hol mind a kettõ, s egyszer azért érzi magát tömlõben, mert leigázta Júlia szerelme, máskor pedig azért, mert nem találja õt az általa elérhetõ világban” (211.).

más kifejezésekkel határozza meg, s egyik keményebb és nyersebb mint a másik:

Egy kegyesnek legyen mind fejem s mind lelkem  
maga kottyavetyéje,  
Szép szeme láttára csörögjek vasában,  
legyek kinszenvedője (54, 19–22.)

Az kegyes szerelmes, ki miatt vagyon már  
rajtam bonthatatlan nyűg (29–30.)

Júlia kezében, szörnyű tömlécében  
fejem miképpen esett (31–32.)

E költeménnyel a szerelem mint örök börtön képzete teljes erővel betört a Júlia-ciklus retorikus-mitikus struktúrájába, még pedig úgyis mint terminológia és úgyis mint motívum, ahol az előbbi az utóbbinak a szolgálatában áll. A költő most már nem időzik hosszasan a szerelmi rabság állapotának leírásánál, amit megtett már gyakran korábbi verseiben, s magának az 54. költeménynek a 3. strófájában is, hanem áttér saját helyzetének a festésére szókincsének erős, expresszív és realiztikus kifejezéseivel.<sup>5</sup>

E terminológiai gazdagság a motívumnak a ciklus retorikus keretébe való bevezetését, illetve még inkább az abban való megszilárdítását szolgálja. Azt is hangsúlyoznunk kell, hogy Júlia ostroma során ez a motívum végigkíséri Balassi egész gondolati és érzelmi hányattatását. Vagyis ez a motívum, miként a korábbiak is, irodalmi sablonból a költő élményének és valóságos tapasztala-

<sup>5</sup> A költeményhez írott jegyzetben *Eckhardt* megjegyzi: „Innentől az ének végéig a végbeli katonák életéből veszi képeit a költő: *nyűg* vagyis bilincs rajta a szerelem, a vas *csörög* rajta, a szerelmes *tömlő*cében ül, feje, lelke az *ő kottyavetyéje*, prédája: mindez kijár vagy a magyar vitéznek, ha török kezébe esik, vagy a töröknek, ha a magyar fogja el.” (Kritikai kiadás, 233.) Egyébként *Eckhardt* ugyanúgy nyilatkozott már ezzel a verssel kapcsolatban Balassi-monográfiájában is. (*Eckhardt Sándor*: Balassi Bálint. Bp. 1941. 79.)

tainak a kifejezője lett. Nem véletlen, hogy a leghatásosabban éppen kétségbeesésének tetőpontján, az utolsó Júlia-versek írása-kor jelentkezik, midőn a kiábrándulás érzése a legerőteljesebben tört fel a költőben, az egyre keserűbb valóság kegyetlen felismerésének tanújeleként.

Valójában nem nehéz észrevennünk e motívumnak éppen a ciklus vége felé való gyakoriságát. Találkozunk vele az 58. versben is, midőn a reménykedés és önáltatás egy pillanatában a költő így felelt Cupido hitegetéseire:

Vajha az úgy lenne, ámbár mindent túrnék,  
Égnék, fűlnék, sülnék, tömlecben is ülnék,  
Csak hogy szerelmébe valaha kerülnék. (31–33.)

A „tömlecben is ülnék” fordulat esetében a költő szerepjátszásáról van szó, hiszen valójában börtönben tudta magát, mely bár láthatatlan, nyomasztóan érezhető. A valóság tagadásáról van itt szó, mikor is a költő gondolata, mentalitása fordított módon, a ciklus fejlődésével ellentétes irányban érvényesül: a költemény az illúzió pillanatát, a költőnek a helyzetére való reagálási kísérletét képviseli. Ezután, a *Comoediában* és nemcsak abban, a motívum immár visszavonhatatlanul az örök keserűség és kiábrándulás hordozója lesz:

Nincs oly jeles vitéz, valaki reá néz,  
kit meg nem bír s tömlecöz. (59, 23–24.)

Itt kulcsszavunk igei formában szerepel, mint női – vagy kizárólag Júliához tartozó – képesség és kiváltság a bebörtönzésre, szolgává tevésre, magához kötözésre. Ez a motívum Balassi líraiságának és költői vízióinak csúcspontján azokban a ritka szépségű képekben jelentkezik, melyeket a 62. és 63. költeményekben olvashatunk:

Kerített városok, kertek, mezők, szép tók  
nálad nélkül mind tömlöc,

Mint sólyom kis fiút, bús lelkem magadot  
szerelmében úgy üldöz,  
Jussak már eszedben, láss meg keservemben. . . (62, 19–23.)

Saját szomorú állapotának megállapítása egybeesik itt a tipikusan balassias természeti táj horizontjának kitágulásával; – de rögtön utána a természetet börtönhöz hasonlítja a költő. Íme a természet mostoha, az emberrel szemben barátságtalan. Elérkeztünk a reneszánsz harmónia és egyensúly eszménye hajótörésének kulminációs pontjához: az ember már nem áll bensőséges kapcsolatban a világgal, idegennek érzi magát benne, sőt ellenségesnek érzi azt. A humánus világ, az idill nyugalma, a természet mint az emberi élet igazi kerete: mindez szertefoszlóban van, bánattá, a késő Cinquecento emberének meghiusult álmává alakul. Ez az, amit elsirat Balassi, mégpedig szembeállítva saját boldogtalan státusát, amint azt már máskor is tette, a fülemüle boldog életével: ez utóbbi számára a természet valóban „gyönyörű”, „szép”, „zöld”, míg az ő számára már csak börtön. És nézzük végül a 63. vers utolsó strófáját:

Színed dicsősége most ez új versekre  
elmémet serkentette,  
Képtelen nagy szépség, ki miatt szüvem ég,  
mert már elrekontette,  
Buzgó szerelemben, kiben mint tömlecben  
sírva ezt éneklette. (61–66.)

A versszak általános légköre plasztikusan és metszően tolmácsolja a költő elhagyatottságának végérvényes állapotát. A reményt mindig felváltotta a kiábrándulás: most a kétségbeesés helyt ad a resignációnak. Ember és költő befelé fordulnak, önmagukba zárkoznak a mostohává lett természet világában: ez a lényege és jelentése a két utolsóként idézett versszaknak. Sebesen sietünk olyan új víziók és új érzések felé, melyek már nem tartoznak a reneszánszhoz.

## A Comoedia-átdolgozás hatása Balassi érett költészetére

### *Balassi képköltés a Castelletti-fordítás után*

Balassi és az olasz pasztorál-műfaj találkozásának másik aspektusát kívánjuk az alábbiakban előtérbe állítani a költői képek egy egész sorozatát elemezve. E képek, melyek jól meghatározható emberi érzés-kategóriák szerint csoportosíthatók, párhuzamosan jelen vannak a *Szép magyar Comoediában* és az *Amarilliben*, s egyúttal helyet kapnak a versgyűjtemény egyidejű és későbbi darabjaiban is.

Láttuk, hogy Balassi és az olasz műfaj kapcsolatának első mozzanatát általában a magyar költő eredeti és önálló költői magatartása jellemezte, minek következtében az olasz mese tőle teljesen idegen hagyományelemekkel gazdagodott. Ennek köszönhető, hogy Balassi munkájának szereplői, kifejezéskeincse, realiztikus elemei a magyar olvasóhoz közelebb kerültek.

A két mű viszonya azonban nem egyirányú, mint ahogyan nem egyértelmű Balassi magatartása sem a Castelletti által kínált költői kifejezéskeincsel szemben. A komédiát ugyanis mint olyan művet is szemlélhetjük, ahol Balassi művészete Castelletti költői repertóriumának időtálló elemeivel gazdagodott, elősegítve költői világának – a komédiában, valamint a kései versekben is – sokoldalúbbá, változatosabban tagolttá és végeredményben szuggesztívebbé fejlődését.

Szem előtt kell tehát tartanunk, hogy Balassinak a pasztorál-műfajjal és konkrétan Castelletti művével való találkozása nem maradt nyomtalanul. Nem szabad elfelejtenünk, hogy e kapcsolat jóvoltából Balassi számos kulturális és irodalmi értékkel gyarapodott. Balassi és Castelletti viszonyának vizsgálatakor végered-

ményben két egymástól függő, de önállóan is létező mozzanattól indulunk ki. Kölcsönös függésük az első pillanatra nyilvánvaló a mű egészét tekintve; a két mozzanat, a két irányú mozgás autonómiája azonban arra kellett készítsen minket, hogy külön-külön határozzuk meg őket, és így próbáljunk elemző képet nyújtani Balassinak az *Amarilli*hez való viszonyulásáról.

A két szöveg közti összefüggés egy dialektikus viszony keretében áll előttünk. Előbb azt emeltük ki, hogy Balassi miként szövi bele saját világának autonóm motívumait a komédiába. Most viszont másik, ellentétes irányba mutató cselekvését vizsgáljuk: az olasz mű által kínált, s ösztönzően ható elemek folyamatos befogadását.

Ezek a kölcsönzések a két szövegben egyidejűleg jelenlevő különböző elemek (motívumok, képek, terminológia) tanulmányozása útján határozhatjuk meg. Az azonos elemek egymástól függésének igazolása így elvezet bennünket a Castelletti-hatás világos felismeréséhez.<sup>1</sup>

De lássuk magát a szöveget. A magyar komédia I. felvonásának II. jelenetében Licida így próbálja enyhíteni Credulus kétségbeesését:

Hadjárjon, társ, ne essék kétségben s ne is  
búsull felettéd az te szép szerelmesednek  
kemén természetén. Mi lehet keményebb az  
márvánkőnél, s mi lehet viszont lágyabb  
az víznél, mégis, ládd-é, hogy ugyan végre  
is meglíksztja az kemén márvánkövet az  
lágý víznek gyakorta való csepegése?

<sup>1</sup> Felhívjuk a figyelmet arra, hogy azokat a motívumokat és képeket, amelyeket az alábbiakban elemezni fogunk, Balassi már több más forrásból is ismerhette. Ennek ellenére fontos itt kiemelnünk, hogy éppen e motívumok és képek párhuzamos jelenlétéből szoros összefüggés derül ki az *Amarilli*, a Szép magyar comoedia és a versgyűjtemény kései költeményei között.

A női természet keménységét itt egy természeti elemhez, a márványhoz hasonlítja. Valójában azonban az egész szövegrész két, egymással szembeállított fogalom köré tagolódik, amelyek bármennyire ellentétesek is egymással, kölcsönösen kiegészítik egymást: az egyik éppen a dolgok rendíthetetlensége (mely egyrészt mind a nő hajlíthatatlansága, másrészt mint az idővel nem múló szerelem tartóssága nyilvánul meg),<sup>2</sup> a másik pedig minden emberi és földi dolog esendősége és törékenysége. Balassi és Castelletti találkozása azért szerencsés, mert e mostani példa szerint az *Ama-*

<sup>2</sup> Szerelmének állandóságáról a versgyűjteményben, sőt ezen belül legelső próbálkozásaiban is beszélt már. Miután a szerelem érzését az Etna feltartóztatathatlan kitöréseivel hasonlítja, így folytatja:

Az én szívemnek is, ki nagy szerelemben  
hozzád régen felgyulladt,  
Tüzét meg nem oltja sem bú sem nyavalya,  
sem egyébféle bánat,  
Ha szerelmemért szinte megölsz is engem,  
de ugyan el nem hadhat.  
Én szerelmemnek mert akkor leszen vége,  
mikor a folyó vizek  
Visszafolyók lesznek s mindenfelé hegyek  
árokoka lönni kezdenek,  
Kik, hogy meglegyenek, te magad is jól  
tudod, hogy lehetetlenek. (5, 61–72.)

És még:

Én keserves szívem hozzá oly állandó,  
Mint fenőfa télben nyárban maradandó (20, 21–22.)

A költői gyötrelmek örökkévalóságának a képzete jelenik meg abban a versben is, melyben saját állapotát a fülemüle szabad röpködésével állítja ellentétbe:

Énnekem peniglen mind nyárban mind télben  
versem oka csak panasz,  
.....  
Engemet viszontag örökké való lang  
olthatatlanképpen fűt (49, 21–28.)

*rilli* éppen olyan motívumok hordozója, amelyek költőnk kultúrájától nem voltak idegenek. Balassi figyelmét nem olyasvalami keltette fel, ami teljesen új volt számára, hanem csupán az adott kép gazdagsága, valamint a tónus és a nyelv csiszoltsága – ezek az *Amarillire* oly jellemző tulajdonságok – és ezeknek köszönhető, hogy a *Comoediában* és ennek közvetítésével a versgyűjtemény utolsó darabjaiban létrejöhett saját ars poeticájának újabb gazdagodása és kifinomodása. Nézzük meg, mit mond ugyanezen a helyen Castelletti Ligidája:

Tal durezza, Pastor,<sup>3</sup> non ti sgomenti.  
Qual cosa è dura più del Marmo? o molle  
Qual più de l'acqua? E pur da poca stilla  
Di mol'acqua s'incava il duro marmo.

Miként jól látható, az *Amarilliben* pontosan ugyanaz a kép található, a megegyezés tökéletes. Balassi pontosan visszaadta az olasz szöveg minden részletét, a fordítás a lényegét tekintve teljesen hűséges. De ugyanezt a képet, bár némi átformálással, megtaláljuk a Júlia-ciklus utolsó előtti, a *Comoediával* egyidőben készült versében is. A kérdéses részlet három szakaszra tagolódik, melyek közül az első kettő a „meghajlított keménység” képegyüttese:

Szép sólymok, vad rárók, kiket madarászok  
tanítanak, viselnek,  
Bánással, tartással, szóval, kiáltással  
szelidek, kézre jünek,  
Az erős kősziklák hevétül az Napnak  
romolnak, repedeznek;  
Nincsen olyan erős vas, kit tűzzel jó kovács  
idestova nem hajthat,

<sup>3</sup> E kifejezés a megfelelő magyar szövegből hiányzik; végső soron ez is igazolja korábbi állításunkat, mely szerint a pasztorál-léggör teljesen hiányzik Balassi *Comoediájából*.

Vérrel erős gyémánt, kit az acél sem bánt,  
végre mind elhasadhat,  
A piros márványkő, kit ver gyakor eső,  
csepegéstül lyugadhat

(63, 19–30.)

– míg a harmadik – éppen ellentétesen – a megközelíthetetlen  
nő motívumát tartalmazza:

Téged penig sólymom, én édes vad ráróm,  
az én sok kiáltó szóm  
Kezemre nem híhat, s csak úgy se lágyíthat  
mint vasat tűz, nagy langom,  
Sem mint márványkövet, kit eső csepeget,  
nem hathat könnyhullásom.

(31–36.)

A két utolsó strófában, mint látjuk, egyaránt kiemeli – egymással  
szimmetriába állítva – a víztől megrongált márvány képét, vagyis  
ugyanazt, amely a *Comoediában* is szerepel, ahol ugyanígy az  
aszsonyi hajlíthatatlanság ellentétéként jelenik meg.

Joggal feltételezhető tehát, hogy Castelletti a komédián keresz-  
tül Balassi költeményeire is hatott, különösen a Júlia-ciklus ama  
utolsó darabjaira, melyek az olasz mű fordításával közel egyidejű-  
leg készültek. Vitathatatlan tehát az imént elemzett rész alapvető  
jelentősége, hiszen valóságos vezérfonalat ad a kezünkbe, elősegít-  
ve, hogy meghatározzuk Balassi költői gyakorlatának egy másik  
döntő aspektusát, nevezetesen a fordítás kisugárzását a vele egy-  
idejű és a nála későbbi versekre.

Megjegyzendő egyébként, hogy az oldódó keménység képe,  
mely az olasz pásztordrámában csupán a szerelmi tematika külön-  
böző vonatkozásaival való játékot szolgáltatta (s úgy hisszük a *Co-  
moediában* is erről van szó), a 63. költeményben más, még hoz-  
zá komolyabb és súlyosabb látószögben kap értelmet mint az  
emberi dolgok mulandóságának kifejezője. Ebben a költemény-  
ben Balassi a szokottnál is keserűbb, és még inkább önmagába  
forduló – annak jeléül –, hogy az *Amarilliból* merített különböző

motívumokat a magyar költő tovább gazdagította, és saját költői ihlete jóvoltából líraileg elmélyítette.

Az emberi dolgok mulandóságának érzése már korábban is megjelent, különböző formában, a versgyűjteményben:

De te ne kövessed ez bokréta dolgát,  
Ki noha most ily szép, de estve elhervad,  
Virágja mind elhull, csak a töve marad (12, 17–19.)

De e tekintetben az a rész a legfontosabb, mely a Júlia-ciklus egyik „inventio poetica”-jában szerepel:

Idővel paloták, házak, erős várak,  
városok elromolnak,  
Nagy erő, vastagság, sok kincs, nagy gazdagság  
idővel mind elmúlnak,  
Tavaszi szép rózsák, liliom, violák  
idővel mind elhullnak;

Királi méltóság, tisztesség, nagy jószág  
idővel mind elvesznek,  
Nagy kövek hamuá s hamu kősziklává  
nagy idővel lehetnek;  
Jó hírnév, dicsőség, angyali nagy szépség  
idővel porrá lesznek;

Még az föld is elagg, hegyek fogyatkoznak,  
idővel tenger apad,  
Az ég is béborul, fényes nap setétül,  
mindennek vége szakad,  
Márvánkőben metszett írás kopik, veszhet,  
egy heliben más támad;

Meglágyul keménség, megszűnik irigység,  
jóra fordul gyűlölség,  
Istentül mindenben adatott idővel  
változás s bizonyos vég,  
Csak én szerelmemnek mint pokol tüzének  
nincs vége, mert égeten ég.

(53, 1–24.)

A mulandóság érzése itt már Balassi témavilágának állandó eleme; a költő itt megtalálta számos hitelesen és magasrendűen lírai mozdulatainak egyikét. Az igazi költészet hangján szólalva meg, a természet valamennyi (holt és élő) elemét szintézisbe foglalja a mulandó emberi és földi dolgok közös romlásának kozmikus víziója érdekében. Ennek a résznek a lépésről lépésre fokozódó líraiságát valóságos crescendóvá fejlesztik a különböző költői képek, melyeket szinte refrénszerűen hangsúlyoz a könnyörtelenül ismétlődő „idővel” sorkezdet. E líraiság végül is a mulandó dolgok és a költő olthatatlan szerelme közt feszülő ellentét közvetlenségében és plasztikusságában fejeződik ki. Az pedig, ahogyan a költő négy versszakon át mindig a dolgok ingatagságát hangoztatja, saját állapotát pedig lapidáris és nyers tömörséggel jellemzi, részesévé tesz minket magának Balassinak szerencsétlen elhagyatottságában.

Egy kései költemény utolsó szakaszában viszont nyílt utalást találunk az idő és az élet múltékonyságára, az élet apró örömeinek élvezetére való felszólítással egyetemben:

Ez világ minékünk, kiben mi most élünk,  
vendégfogadó házunk,  
Kiben ha ma lakunk, vagy jót vagy bút látunk,  
de holnap meg kímülünk,  
Azért azon legyünk, az míg tart életünk,  
legyen vig telünk nyarunk!

(80, 25–30.)

A mindent megemésztő és felbomlasztó idő képzetével kapcsolatban – változatlanul az I. felvonás II. jelenetében – egy másik

jelentős és pontos megfelelést is találunk az olasz és magyar szöveg között. A magyar szöveg így hangzik:

Oztán ha ugyan semmi egyéb neked nem használhatna is, csak az idő is, lehetetlen, hogy valamely későre meg nem engesztelné hozzád őtet. Hallottam, hogy idővel ebnek foga kopik, déceg lónak is háta túrósodik.

Ennek olasz eredetije pedig:

E quando fosse

Per tua salute ogn'altra aita esclusa,

Le farà cangiar voglia il tempo stesso.

Non sai che 'l tempo al cane il dente toglie,

Et al destrier superbo il freno impone?

A költőnek az olasz szöveghez való lényegi hűsége nem vonható kétségbe még akkor sem, ha együtt jár egy méltán kiemelkedő nyelvi eredetiséggel. Jeleztük már azt a tényt, hogy a szóban forgó motívum már előzőleg bekerült a Balassi által elsajátított költői repertoárba, amint azt különösen az 53. költemény esetében figyelhettük meg. Valóban, ez utóbbi, valamint a fentebb idézett szöveg között eléggé nyilvánvaló nyelvi megfeleléseket találunk. Így például a *kopik* ige esetében, mely igen szuggesztív fordítása a jelentéstanilag kevésbé gazdag olasz *toglie* szónak. Megállapíthatjuk, hogy Balassi e helyt nem a motívumot vagy a terminológiát, hanem a költői képet kölcsönözte az olasz szövegből.

Végül, az I. felvonás iménti motívumának elemzését lezárva, idézzünk még egy kiemelésre méltó szövegrészt. Továbbra is Licida az, aki beszél:

Se i gran disagi, e se lo star lontano

Raffreddar non potero,

O in parte intepidir famor ardente  
Dopo lungo bollir dentro al tuo core,  
Il dovean far pur gli anni, che volgendo  
Sogliono consumar la pietra, e 'l ferro.

És a magyarban:

Bizon ha sem az nyavolás élet, sem az messze  
távozás nem olthatá, sőt meg sem lágyíthatá  
benned az te nagy buzgó szerelmedet, ennyi  
sok esztendőknék mégis meg kellett volna  
enyhíteni, mert tudó dolog, hogy az esztendők  
még az követ, vasat is elfogyatják.

A dolgok esendőségének Balassinál már különbözőképpen jelen-  
levő, s csúcspontját a már idézett 53. költeményben elértő kép-  
zete találkozott az *Amarilli* hasonló motívumával. Urániának  
Amarillihez intézett szemrehányása így hangzik:

... e la tua speme fondi  
Ne fetà giovanil, nella bellezza.  
Debole fondamento.  
Bellezza è breve ben, fugace, e frale:  
La porta seco, anzi la fura il Tempo.  
Non superbir se ben vincon le guance  
I ligustri, e le rose  
E cedono le nevi al collo, al petto  
Che 'n breve ancor la rosa impallidisce,  
Et i ligustri al primo furor d'Austro  
Caggion languidi, e secchi,  
E la neve dal Sol percossa à pena,  
Che si disface, e strugge.

(II. II.)

Balassi a női szépség hiábavalóságáról mondottakat meglehetősen híven tolmácsolja:

Fellette bízol jó leányom szépségedhez,  
ifjúságodhoz! Nem tudod-e, hogy szépség  
keves ideig tart, s igen mulandó, romlandó  
jőszág az emberben s oly, kit az idő is, nemcsak  
az betegség vagy gondvisetlenség vehet  
el embertől? Ne kételkedjél azért, ha  
szinte oly fejér vagy is mint az hó, s oly  
piros mint az rózsza, mert tudod, az hó is  
hamar elolvad, s az rózsák is hamar elhullnak.<sup>4</sup>

(II. II.)

Az idézett részek azért is tanulságosak számunkra, mert az itt jelentkező általános motívum az egyidejűleg keletkezett versekben is megtalálható. A női szépség mulandóságának imént a komédiában vizsgált képze a Júlia-ciklus egyik kései darabjában is megjelenik:

<sup>4</sup> E rész hangulatilag, de méginkább terminológiája tekintetében az 53. költeményhez áll közel: itt is a „Rózsák elhullnak”, s ezért e vers sajátos és jelentékeny szerepet tölt be Balassi lírai fejlődésében. A költemény nemcsak a Júlia-ciklus mitologikus-retorikus keretében áll központi helyen, hanem centrumát alkotja az egyes versek kompozíciója, az *Amarilli*hez való viszony és annak magyarra való átültetése, továbbá a költeményeknek a ciklus belső fejlődését követő rendben való elosztása által képviselt erővonalaknak. Éppen ezért nagy valószínűséggel éppen ebben a versben érhető tetten a Balassi–Castelletti-kapcsolat elemzésekor kimutatott két mozzanat összekapcsolódása. Az ember földi életének mulandósága, melyhez minduntalan hozzákapcsolódnak a szerelem állandóságának és a dolgok kegyetlenségének a képei, nem új elem Balassi költészetében. Az *Amarilli* olvasása csupán a már ismert tematika felélesztését segítette elő a benne levő képek és motívumok sokasága által, valamint hozzájárult egy, a költő lelkében már amúgyis egyre jobban erősödő érzés felfokozásához. Az 53. költemény alapmotívuma ezért (mely voltaképpen Angerianus egyik epigrammájának témáját követi) központi helyet kap a versgyűjtemény és a Comoedia kölcsönhatásának kronológiailag pontosan nem körülhatárolható zónájában.

Mondhatatlan szépség, kiben hamar lesz vég  
s ki idővel elmúlik.

(61, 19–20.)

Az a csipetnyi szarkazmus, melyet Balassi ezekbe a verssorokba vegyített, arról a távolságtերemtő iróniáról tanúskodik, amelyhez a költő eljutott: e kései szerzeményekben érvényesülő tartózkodó, rezignált, de mégis őszintén átértzett tónus újra csak azt bizonyítja, hogy a Castellettinél szereplő motívumok nála a hiteles költészet szintjére emelkednek.

A *Comoedia* tehát a „mulandóság-motívum” tekintetében is változatosan árnyalt műként jelenik meg. És e téren sokkal inkább a *Comoedia* hat a versgyűjtemény egyidejű darabjaira, mint fordítva. Erre a következtetésre kellett, hogy vezessen minket a víz által megrongált márvány képe (a *Comoediában* és a 63. költeményben), valamint a női szépség veszendőségének hasonlóan érvényes motívuma (a *Comoediában* és a 61. költeményben). Amennyire a kölcsönhatás bonyolultsága lehetővé teszi, figyelemzetni szeretnénk a Castellettinél nem szereplő bizonyos költői szóhasználatra is.

Kétségtelen, hogy Balassi fantáziájára elsősorban az *Amarilli* képeinek gazdagsága és változatossága hatott ösztönzően. A mulandóság témájával összefüggő idézett részekben hű maradt az olasz szöveghez. Két másik részben viszont, ugyanezzel a tárggyal kapcsolatban, a két mű szoros kölcsönhatása állapítható meg.

Castellettinél:

Non vo' però già sbigottirmi punto:  
Ch' al primo colpo la nodosa quercia  
Non cade. . .

(II. II.)

Balassinál:

Eredj, eredj! Nem hadlak, míg megesel,  
mert az sok vágással dől le az nagy fa.

(II. II.)

Egy másik helyen pedig így találkozunk ugyanezzel a gondolattal, vagyis azzal, hogy a nőnek, akárcsak a többi emberi teremtménynek, végül is engednie kell:

Che se vedi talvolta irato il Toro  
Co' torvi occhi, co' mugghi, e con le corna  
Sfidar à cruda guerra  
L'aura, faria, il terrèn, gli sterpi, e l'herbe,  
Il vedrai mansueto in poco d'hora  
Sottometter il collo al grave giogo.  
E' duro ancor il cerro, e la secure  
Pur dopo molti colpi al fin l'atterra,  
E 'l continuo passar de le formiche  
Di minute vestigia i sassi stampa.

(II. IV.)

Ezzel teljesen egybevág a magyar szöveg:

Nem látod-é az tulok is mit mível, mikor  
megszelheszik? Mint rúgkapál, öklel, de  
azért ugyan nemsokára megszelédül s viseli  
az igát. Az régi fenyűfa is elég kemén, de  
azért sok vágással ugyan ledül, sőt még az  
erős kősziklákon is megtetszik néhol az  
hangyanyom is, ahol sok hangyák járnak.

(II. IV.)

A megszelídített tulok, a kivágott fenyő, a hangyanyommal barázdált kőszikla: különböző példák, melyek mind ugyanannak a gondolatnak a kifejezői. Az *Amarilli* lapjain gazdagon jelenik meg ez a tematika; igaz, hogy Balassi kultúrája ezt már korábban is magába szívta, de csupán költői kiindulópont maradt számára. Az olasz pásztorjátékkal való találkozás – kronológiailag is – azt a pillanatot jelzi, melyben tudatossá válik benne nemcsak szerelmének, de egész létezésének boldogtalansága is. A költői magatartás ismét konkrét élettapasztalattá vált: ekkor születtek Balassi költészeté-

nek legszebb darabjai. A lassú, de elkerülhetetlen elmúlás tudatossága, beleértve a nő szépségének elenyészését is, melyre irónikusan figyelmeztet mintegy kontrasztként a teljesen földi szerelmi vágyakozására, mint paradox módon egyetlen kifogyhatatlan erőre: ezek Balassi költői mondanivalójának feszültséggel terhes fővonalai, költői fejlődésének elhatároló jelentőségű, döntő pontján.

Mindaz, ami a Célia-verseket, valamint általában az utolsó szerzeményeket jellemzi, vagyis az ezekben észrevehető új stíluselemek, valamint az őket átható atmoszféra, a *Comoedia* központi szerepét igazolják.<sup>5</sup> Castelletti műve jóvoltából a *Comoedia* tehát jelentékenyen hozzájárult Balassi költészetének átalakulásához. Ennek az új típusú költészetnek pedig az az egyik kiemelkedő jellemvonása, hogy a költői kép, a metafora, vagyis általában a költői dikció és kifejezés bonyolultsága nagyobb fontosságra emelkedik, jobban betölti a verset – vagyis éppen olyan tulajdonság, melynek az *Amarilli* a hordozója, s ahonnan az a *Comoedián*

<sup>5</sup> *Komlowszki Tibor* kitűnően elemezte a lírai kifejezés különféle típusait Balassi verseiben. A kutatásainkat érdeklő kérdésben így nyilatkozik: „A Célia-versekkel azonban módosul Balassi addig uralkodó verstípusa. Ezekben az énekekben figyelhető meg a Balassi-vers művészi, formai fejlődésének végső állomása.” S így határozza meg a változás következményét: „A Célia-versekben ugyanis jóval fontosabb szerepet töltenek be a képek, hasonlatok, jelzők, mint korábbi költészetében, de szóhasználata is finomabb, változatosabb. . .” Majd így folytatja Komlowszki: „A Célia-versek ugyanakkor nemcsak a szövegvers kialakulásának végső szakaszát jelentik Balassi költészetében, de az addig uralkodó verstípus módosulását, átalakulását is jelzik. Addigi költészetében az alkalom, a mitológia vagy az epikus keret kissé belejátszott mindenkor egy-egy vers lírai világába, a Júlia-énekekben pedig a nagyobb egység, a ciklus koncepciója és kompozíciója befolyásolta egy-egy ének jelentését, hangulatát: a Célia-versekben azonban már kevésbé érezzük az ilyen »külső«, nem lírai behatást. A Célia-versek jellege így eltávolodik a korábbi versekétől; határozottabban érvényesül bennük a közvetlen inspiráció, a pillanatnyi hangulat.” S végül erre a következtetésre jut: „Ezért nő meg – s természetszerűleg – oly szembetűnően a nyelvi-stiláris eszközök, különösen a benső zeneiség funkciója. A versek terjedelmének jelentős csökkenése mellett a hasonlatnak, költői képnek juttatott hely viszont megnövekszik.” (*Komlowszki*, i. m. 640.)

keresztül áterjedt a versgyűjteménybe, pontosabban az átdolgozásnál későbbi költeményekbe, illetve a Célia-versekbe. A képek leszármazása az *Amarillitől* a *Comoediáig*, innen pedig a költeményekig nyilvánvaló és vitathatatlan.<sup>6</sup>

Az *Amarilliben* például ezt olvassuk *Credulo* utolsó monológjában:

O, almen, se non potrai me morto scorgere,  
Perché pastor<sup>7</sup> pietoso in terra donimi  
Sepolcro, ò Leon fero entro à le viscere (IV. IV.)

Balassi *Credulusa* pedig így szól:

... s holt testemre se talál, hanem valamely  
ember ásta sír vagy valami vad gyomra legyen  
az én koporsóm. . . (IV. IV.)

Míg viszont az *In laudem confiniorum* című énekben a költő így fejezi ki magát:

Sok vad s madár gyomra gyakran koporsója  
vitézül holt testeknek (66, 47–48.)

Az állatok gyomra, mint az ember koporsója: nagyon nyers és realiztikus kép, s ezért költőileg is igen hatásos. Keménysége kevésbé érezhető az aulikus légkört sugalló csiszolt olasz szövegben, mint a magyarban. Balassinál a jelenet plasztikusabb és nyo-

<sup>6</sup> Felhívjuk a figyelmet arra, hogy azok a képek, melyeket most elemezni fogunk, abban a kronológiai sorrendben következnek, ahogyan a versekben előfordulnak; nem pedig aszerint, ahogyan a két pásztorjátékban szerepelnek. Ez megkönnyíti Balassi formáló készségének nyomon követését.

<sup>7</sup> A „pastore” szót a magyarban itt is az „ember” helyettesíti: az olasz pásztorál-karakter a magyar fordítást tehát nem jellemzi.

matékosabbá válik: a „Leon fero” kifejezést előbb a „valami vad”, majd a „sok vad s madár” fordulatok helyettesítik. Sőt itt a nyersséget már felváltja a hátborzongatónak a keresése, a macabre felé történő elhajlás, midőn a költő a magyar vitézek tetemét pusztító madarakat idézi. Vagyis egy meglehetősen lapos képből, mely az *Amarilli*-ben teljesen konvencionális is, Balassi erőteljes költői képet formált. Jelenléte, az olasz szövegben, már hatásosabb átvitele a fordításba, s végül beillesztése a versgyűjteménybe immár az igazi költészet szintjén: ez a képek fejlődési iránya, költőnk ars poeticája jóvoltából.

De folytassuk az alapvető fontosságú helyek kiemelését.  
Az *Amarilli* IV. felvonásának I. jeleneténél vagyunk:

Il fallir non fu mio, ma fu d'Amore,  
Ch'è cieco, e l'amator fa cieco in modo  
Ch'ei non s'accorge punto  
Del fallo, che commette,  
E non ha alcun riguardo  
Ad amicitia, ò a merito.

(IV. I.)

A magyar *Comoediában* ez így hangzik:

Nám mondom, hogy nem én vétkem, hanem  
az szerelemé, kit magad is jól tudsz,  
hogy vak, s azt is vakká teszi, az kinek  
szívét felgerjeszti, hogy az vétket sem esmeri,  
s az barátságot sem tekint, s az atyafiúságot  
sem becsülli.

(IV. I.)

Végül pedig a *De virgine Margareta* című versben ezt olvassuk:

Már ezután azért ez ez egészségért  
sok jó kópia romol,  
Vitézek homlokán szabla miatt gyakran  
szerelméért vér omol,

Mert ez az a virág, ki miatt barátság  
társok között felbomol.

(71, 61–66.)

Balassi fordítása teljesen hű az olasz eredetihez, ezzel szemben a *Comoedia* és a költemény között már bizonyos távolság figyelhető meg. Ez azonban csak a terminológiára érvényes, mert a gondolat maga nem változik, egybehangzóan az eddig kifejtett álláspontunkkal.

Térjünk ismét vissza az *Amarilli*hez:

Poscia ch'ho già provato ogni rimedio  
Ogn'arte, et ogr'ingegno, e nulla giovane,  
Io son ricorso a morte: ella fia 'l termine  
De' miei dolor, ch'ogni dolore avvanzano.

(IV. IV.)

E részletnek a *Comoediában* az alábbi felel meg:

No hadjárjon; sem az szerelem, sem  
hosszú idő orvosolhatja meg az én lelkem  
fájdalmát. Orvosolja az halál, ki mindennemő  
búban s nyavalyában hamar véget  
szokott érni.

(IV. IV.)

A gondolat lényege: a balsors egyetlen és utolsó orvossága a halál, minden szenvedés benne ér véget. A halál tehát a bajoktól szabadít meg, Balassinál egyenesen orvosság, biztos hatású gyógyszer.<sup>8</sup>

<sup>8</sup> Itt is hagyományosan ismert és elterjedt költői magatartással találkozunk; mint ilyen Balassi egyik fiatalkori versének első strófájában is megtalálható:

Remémtelen vagyok, immar csak kívánok  
jutni hamar halálban,  
Hogy halálom által vég szakadhasson már  
enyi sok nyavalyámban.

(21, 3–6.)

Ugyanez a motívum az *Amarilli* egy másik helyén, az V. felvonásban is megjelenik:

Anzi havrò nuova, e più gioiosa vita,  
Che ben muor, chi morendo esce di doglia. (V. IV.)

A magyar szövegben:

. . . mely nem  
halál, hanem új élet gyanánt esik énnekem,  
miérthogy azt mondják, jó annak az halál,  
az ki bának éri végét azzal! (V. IV.)

Végül, figyeljük meg, hogy ez a Castellettitől átvett motívum hogyan jut el – Balassi drámafordításán át – a Célia-versekbe:

Szerelmesétül vált nem csuda az halált  
hogyha fejére kéri,  
Mert búában halál orvosságot talál,  
fájdalma végét éri,  
De az szörnyű vállás végtelen kínvallás,  
szüvét öröké sérti. (84, 13–18.)

Ebben a költeményben a *Comoediának* egyik, az *Amarilliból* átvett motívuma hiteles költészetté formálva tér vissza. A Célia-versek teljében vagyunk, s e versek mélyebb és teljesebb megértéséhez jutunk közelebb, ha – kutatásainkat követve – tekintetbe vesszük a *Comoediától* való függését.

A halálnak, mint a balsors utolsó orvosságának motívumát, illetve a gondolat elemzését lezárva, vizsgáljunk meg utoljára még egy, nem kevésbé jelentős másik motívumot.



A költő életének további alakulása azonban később megváltoztatta a motívum intenzitását, s az érett költő már egyre jobban valóságos érzésekhez közelítette a motívumot.

A II. felvonás IV. jelenetéről van szó, melynek központi motívuma a szerelmes Credulót eltöltő kétkedő gyanú. Hogy a Castellettitől való leszármazást világosan lássuk, állítsuk ismét egymással szembe a két szöveget. Íme az *Amarilli*:

Dunque per una semplice parola  
D'un sciocco contadin nascer ti puote  
Nel cor si rio sospetto?

– míg a magyar Briszeida a következőképpen beszél (elhagyva jelentőségteljesen a „contadin”-ra való utalást, melyet Balassi egyszerűen „ember”-nek fordít):

Ám lásd, ám, ha illen rossz ember hazugságához  
képest kell kétséget s gyanóságot fejedre  
venned!

Egy kicsit odébb Credulo így válaszol:

Senza cagion non deve altri temere.

– a magyarban:

Ok nélkül bizon igen bolondság, az ki gyanakodik . . .

Urania azonban így erősködik:

Ahi, sospettosa rabbia, ahi come tosto  
Penetra insinà gli ossi il tuo veleno,  
E i cor, ch Amor di dolce ambrosia pasce,  
D' assentio empi, e di fele.

Híven követve az olaszt, Balassi így fordítja:

Ó dühös gyanóság! Melly igen elfolyja  
embernek szívét az te halálos mérged! Im  
mely hamar betöltöd keserő méreggel az olly  
szüveket, az kiket az szerelem gyönyörűséggel  
s édességgel táplál!

Végül Urania így könyörög Credulonak:

Deh, discaccia, ti prego.  
Cotesti tuoi sospetti.

Hasonlóképpen a magyarban:

Istenért, ne bolondoskodjál s vesd ki szüvedből  
ez ok nélkül való hamis gyanóságot.

De még az V. felvonás II. jelenetében is találunk egy utalást  
ugyanerre a motívumra. A dráma tetőpontján vagyunk, amikor a  
két főszereplő – sorsát beteljesítve – már csaknem egymásra is-  
mer. Castelletti Amarillije, miközben Creduloról gondolkodik, így  
beszél magában:

Ah, folle tu t'inganni, anzi tu menti  
Ch'io sia cagion de le tua trista morte,  
E ch'è Selvaggio habbia rivolto il core!  
E ciò crederti fe' falso sospetto!

Ezzel párhuzamosan Balassi Júliája viszont így háborog:

... Hazudsz benne, hitvány ember,  
hogy én volnék oka istentelen halálodnak  
s abban is, hogy én Sylvanust szeretem! De  
erre téged csak az magad hamis gyanúsága  
s tekéletlen kételkedő volta s bolondsága  
vitt!

E motívum a mi szempontunkból azért fontos, mert az olasz pásztorjátékban való gyakori megjelenésénél fogva, olyannyira felkeltette Balassi figyelmét, hogy fordítása nyomán azt a Célia-versekbe is belevitte, tovább gazdagítva ezzel költői repertoárját. Sőt, e motívumnak oly szuggesztív ereje volt, hogy költőnket egy teljes költemény megírására ihlette.

A szóban forgó 86. vers, melyben a költő, miként a költemény argumentuma közli, „A maga ok nélkül való gyanúságában bánkódik”. A vers mindenfelé tele van hintve a kérdéses motívummal:

Ó én bolond eszem, ki ezt cselekszem  
hamis gyanúsággal,  
Kéért méltó volnék, hogy halált kóstolnék,  
ezt mívelvén nagy jómmal.

.....  
Átkozott gyanúság, kétséges bosszúság,  
gyógyíthatatlan méreg,  
Ahova te beférsz, onnan nehezen térsz,  
oda ragadsz mint kéreg,  
Dühöted mérgeiddel, kit szerelem legel,  
a pokolbeli féreg!

(1–12.)

Kétségtelen, a színek itt komorabbak, mint a *Comoediában*, a rímek erősebbek, a költői kifejezés is erőteljesebb és mélyebbre hatoló. Maga a költői kép azonban kevésbé kristályos és kevésbé tömör. Mindez a kifejlesztett új típusú költészet sajátos jegye abban az időszakban, amikor Balassi a Célia-verseket komponálta.

Az olasz pásztorjáték világa nem idegen a versszerzésnek ettől az új fajtájától, Balassinak ettől az új ízlésorientációjától, mely elsősorban a költői kép és metafora szélesebb használatát tartja szem előtt, s amelyet már nem a nyugodt, ragyogó színfoltok keresése jellemez, hanem az erősebben kevert színeké, illetve a gyengéd, szfumátós és fény-árnyékos árnyalatoké. A pásztorjáték

műfaja nem azért állt közel Balassi világához, mintha elsősorban az említett stílusjegyeket kínálta volna, hanem sokkal inkább, mert formájával, szerkezetével, atmoszférájával, alkotóelemei egész együttesével alkalmat nyújtott számára saját költői kifejezőképességének gazdagítására, végső lírai kibontakozására, s ezzel az új típusú, autentikus költészet megteremtésére – túllépve egyúttal a pasztorál-műfaj adta korlátokon.

Ezen a ponton, a *Comoedia* központi szerepének összegező megértése végett, még egy utolsó megjegyzést kell tennünk.

Láttuk, hogy a költő érett korszakának verseit mennyire áthatja az a sokrétű motívumkincs, mely mindkét pasztorjátékban megtalálható. Így nem nehéz a Júlia-ciklust és a Célia-verseket összefüggésbe hoznunk egymással tematikájuk és belső szerkezetük szempontjából. Mindkettő genezisének döntő mozzanatát alkotja az *Amarilli* Balassi-féle átdolgozása, de egy lényeges eltéréssel. Az első ciklus anyaga, vagyis az egyes költemények már megszülettek a költő előzőleg kialakított ars poeticájának a jegyében, még az olasz pasztorjáték iránti érdeklődését megelőzően. Van azonban bizonyos egyidejűség is a Júlia-ciklus utolsó költeményeinek és a pásztordráma-átdolgozásnak a megírása között, olyannyira, hogy a fordítás a Castellettitől eredő képekkel hozzájárult a ciklus motívumkincsének gazdagításához és indítékot adott a költőnek arra, hogy megfelelő mitikus-retorikus keretet formáljon maguknak a költeményeknek a számára is, ciklussá rendezve azokat.

A továbbiakban viszont, a Célia-versek esetében, már azt tapasztaljuk, hogy maguknak az egyes költeményeknek a létrejöttében is benne van már a *Comoedia* kapcsán szerzett tapasztalat hatása. Éppen az *Amarillin* keresztül megismert motívumok alkotják itt a költemények lírai kulcsát. A Célia-versek koncepciója tehát még közvetlenebb függvénye a *Comoedia* kapcsán végzett munkának; annak bizonyítéka, hogy a pasztorjáték mily nagy mértékben járult hozzá Balassi költői-lírai formálódásához.

A kettő közötti különbség, mely – mint azt már jeleztük – az eltérő alkotásmódból fakad, az olasz pasztorjátékból szerzett

tapasztalatban találja meg a maga magyarázatát és igazolását. A pasztorál élménye a döntő pillanat szerepét tölti be, Balassi költői pályafutása két legfontosabb periódusa között az összekötő láncszemet alkotva.

### *Az „Ó nagy kerek kék ég. . .” kezdetű vers elemzése*

Miután megvizsgáltuk annak a kapcsolatnak az alakulását, mely Balassit Castellettihez fűzte és a Comoedia-fordítást elhelyeztük Balassi költői fejlődésének egészében, kötelességszerű, de egyúttal már megkönnyített feladatnak érezzük az *Amarilli* magyar átdolgozása egyik megverselt részletének, elsősorban genezisének a vizsgálatát.

Nem véletlen, hogy éppen egy monológrol, *Credulo* szerelmi riválisának, *Selvaggionak* a szavairól van szó. Ez újabb bizonyság Balassinak a monológok iránti érdeklődésére, hiszen ez utóbbiak kitűnő kiindulópontot szolgáltathattak számára új és autentikus költői alkotások létrehozására. E részlet iránti érdeklődésünket méginkább fokozza az a körülmény, hogy az így keletkezett költemény a Júliának ajánlott versek közé is bekerült, méghozzá mint a ciklus kompozícióját kiemelten szolgáló és erősítő vers. E darab elemzése tehát adatokat szolgáltat a *Comoedia* illetve a Júlia-ciklus keletkezésében betöltött szerepe jelentőségének megvilágításához. Vizsgáljuk meg tehát közelebbről ezt a részletet, mely a *Comoedia* I. felvonása IV. jelenetében található; egyúttal pedig a Júlia-ciklus záró darabját alkotja.

E költemény esetében Balassi költészetének egyik egyedi csúcspontjáról van szó, ahol a stilisztikai tökéletesség és a belső költői ihlet kiteljesedése teljes egységben jelentkezik. Hogy jobban megérthessük ennek a kozmoszhoz intézett magányos éneknek a tökéletességét, ennek az egyetemes panasznak, melyben a költő „*quaestubus miser coelum, terras et maria implet*” a fontosságát, szem előtt kell tartanunk, hogy e költemény magán viseli azoknak a különböző kulturális és művészi alkotóelemeknek a je-

gyeit, melyek a költő gondolatvilágában jelen voltak Castelletti pásztorodramájának fordítása idején. Balassi, mint annyi más helyen, az általa elsajátított széles kultúrát itt is személyes mondanivalója kifejezésére mozgósítja, megvalósítva ezáltal ember és költő teljes azonosulását.

Úgy véljük, a költeményt erőltettség nélkül három négy strófa részre tagolhatjuk, melyek mindegyike egy-egy lírai mozzanatot hivatott körvonalazni.<sup>1</sup>

Az első rész az örökös bolyongásnak, a bujdosásnak Balassinál már alapvető fontosságúnak felismert motívumára épül. Az első, jellegzetesen balassias szakasz a világegyetemhez, vagyis a külső világhoz intézett megszólítás:

Ó nagy kerek kék ég, dicsőség, fényesség,  
csillagok palotája,  
Szép zölddel béborult, virágokkal újult  
jó illatú föld tája,  
Csudákat nevelő gallyákat viselő  
nagy tenger morotvája!<sup>2</sup> (1–6.)

A határtalan tágasság, a végtelen nyugalom képe áll előttünk, mely éppen a határok feloldásával képes kifejezni a költő belső világának végtelenségét. A meghatározatlan tér élményét itt a strófa struktúrája maga sugallja, éreztetve a tér horizontális és vertikális dimenzióit. Egyrészt elénk tárul a természet attributu-

<sup>1</sup> Balassi több versének eltérő belső struktúrájával legutóbb *Varjas Béla*: Balassi és a háropillérű verskompozíció. ItK, 1970. 479–491. és *Komlószi Tibor*: Az ismétlés szimmetriája egy Balassi-versben. Uo., 668–671. foglalkozott, felfedve néhány manierista vonást az egyébként tökéletesen szimmetrikus szerkezetben.

<sup>2</sup> „Nagy tenger morotvája”: ez a részlet Balassi valóban átélt élményére utal. „Danzig körül láthatott ilyen mocsaras tengeröblöket” – mondja *Eckhardt* a kritikai kiadás 242. oldalán; illetve ugyancsak *Eckhardt*: Balassi és Lengyelország című tanulmányában. In: Tanulmányok a lengyel-magyar irodalmi kapcsolatok köréből. Bp. 1969. 161–174.

mainak a leírása, másrészt megjelennek az univerzum alapelemei: ég, föld, tenger.

Ez az esedező megszólítás, melyet Balassi a természet erőihez, viszontagságai érzéketlen szemlélőihez intéz, teljesen új elem az olasz mintához, Selvaggio említett monológjához viszonyítva. „Balassi énekének líraisága valahogy az eredeti szoros követése ellenére is egészen más” – hangsúlyozta már Waldapfel is – „s ezt kivált az intonálás különbsége okozza; ez ad különösen balassias ízt az egésznek, s teszi – a költemény további menetét irányító főminta lágy szentimentalizmusa ellenére – Balassi egyik legférfiasabb szerelmes versévé. Egy versszak áll Selvaggio panaszának fordítása előtt. Átala egészen más lelkület kifejezőjévé válik a panasz, s a magában keveset mondó felkiáltás-sorozat folytán lehet a hangulat-egység megbomlása nélkül határozott búcsúszó ugyanaz az ének, amely panaszolja, hogy nem tudja nem szeretni Júliát.”<sup>3</sup>

A vizsgált strófának ez az olyannyira balassias karaktere első-sorban abból adódik, hogy a költő oly nagy súlyt fektet a természeti leírásra. A természeti környezet már költőnk fiatalkori verseiben is jelen volt, friss líraiságot és a tér iránti érzékenységet kifejezve:

Neked virágoznak bokrok, szép violák,  
Folyó vizek, kutak csak neked tisztulnak,  
Az jó hamar lovak is csak benned vigadnak. (27,7–9.)

Ujul még az föld is mindenütt tetőled,  
Tisztul homályából az ég is teveled,  
Minden teremtett állat megindul tebenned. (19–21.)

Mind meny, föld és vizek, ládd-é, úgy tetszenek  
mintha megújulnának? (28, 11–12.)

<sup>3</sup> Waldapfel, i. m. 126.

E példák esetében a pontos szóhasználat, illetve a láthatár tágassága már előlegezi most elemzett versünk természetszemléletét.

Az első versszak után a költő figyelme azonban a világmindenség feszültségére, s azon belül saját szerencsétlenségére terelődik, hívebben követve immár az olasz eredetűt. Az olasz monológban Selvaggio így panaszodik:

Che mi rileva errar per gli hermi boschi  
Fra rupi, pruni, e sterpi,  
Per erte balze, e dirupati sassi;  
Per gli spechi, et pe' dumi hispidi, e foschi,  
Tane d'Orsi, e di Serpi,  
Dov'huom giamai non mosse ancora i passi.  
Se meco sempre stassi  
Amore, ovunque i' mi rivolga il piede

(I. IV.)

– a magyar Silvanus viszont így folytatja énekét:

Mi haszon énnekem hegyeken völgyeken  
bujdosva nyavalognom,  
Szörnyű havasokon fene párduc módon  
kietlenben bolyognom,  
Tövis közt bokorban, sok esőben, hóban  
holtig csak nyomorognom?

Medvéknek barlangit, vadak lakóhelyit  
mi haszon, hogy bejárom?  
Emberek nem lakta földön ily régóta  
mi jutalmomat várom?  
Ha mindenütt éget szerelem engemet,  
mind bűm, kínom csak károm.

(7–18.)

A végtelen gyötrelmek között bolyongó költő fáradtságának és kiábrándultságának a kifejezései ezek, s egyúttal a bujdosó-állapot haszontalanságának a megállapításai is. Megint csak egy szerencsés

találkozásnak vagyunk tanúi az olasz pásztorjátékból merített motívum és a költő megelőző szó- és képzetkincse között. Miközben nem szabad alábecsülnünk Castelletti művének szerepét, szem előtt kell egyúttal tartanunk, hogy ezek a költői képek és fordulatok már ifjúkori verseiben is megtalálhatók.<sup>4</sup>

De éppen a Balassi természetérzését tükröző kifejezések elemzése vezet el bennünket a költemény másik genetikus jegyének a meghatározásához. A vers ugyanis, 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 Castelletti pásztorjátékával való találkozás hatására keletkeztek. Figyeljük meg, hogy a költeményben felismert térérzékenység miként jelenik meg a *Comoedia* más részeiben is, együttjárva Castelletti természeti horizontjának érezhető kitágításával is. Az *Amarillinek* e következő részlete:

E per compassion gli antri, e le valli  
Piansero meco, et iteraro a gara  
Tutte le voci mie.

(III. I.)

A magyarban például így tér vissza:

... s figyelmetessen hallgatta az én verseimnek  
síralmát, sőt még az erdők, hegyek, völgyek,  
berkek, kövek is hallván az én keserves énekimet,  
mellettem keservesen megzengettek.

(III. I.)

E sorok mély költői átélésből születtek, de művészileg főként az jelent fokozott értéket, hogy a természet maga is osztozik a költő érzéseiben. A természet itt már nem egy tárgyilagosan leírt

<sup>4</sup> A már említett 28. versben ez áll: „Berkek, hegyek, völgyek mindenütt zöngenek sokféle madárszókkal” (5–6), a 29.-ben pedig: „Ti mezők, hegyek, berkek, szép völgyek, kiben gyakran jártam” (17).

jelenség, nem egyszerű szemlélője az emberi viszontagságoknak, hanem közösséget vállal költővel és emberrel. Balassi érzelmeinek kiegyensúlyozatlan és bizonytalan hullámmzása egy bizonytalan és elmosódott körvonalú tájban zajlik. Ha Balassi komédiájában hiteles drámaiságot is igyekszünk felismerni, akkor azt nem annyira a tartalmi elemekben, mint inkább abban a fény-árnyék technikában kell keresnünk, amely megfoghatatlan, de mégis jól érzékelhető tragikummal terheli a mű léggörét.

Mindezt megerősíti Balassinak a „hegyeken, völgyeken” kifejezés iránti előszeretete. Ezt a fordulatot ismételten és tudatosan beleszővi szövegébe az olasz eredetitől függetlenül is, hogy érzelmeinek tág horizontját minél jobban kifejezésre juttathassa. Az olasz munkában a IV. felvonás IV. jelenetében például ezt olvassuk:

Misero, con chi parlo, e mi ramarico?  
Se valli, e selve sol miei versi ascoltano?

A magyar szövegben pedig:

De mit beszélek heában, nyavolás, ha csak az  
hegyek, völgyek hallgatják szómot!

De ugyanezzel a helyzetrajzzal találkozhatunk az V. felvonás V. jelenetében is, mely így szerepel az *Amarilliben*:

Quest'arbori non han sin'hora udite  
Altro che pianto, e strida. . .

A *Comoediában* viszont eképpen:

Ez előtt itt az hegyeken, völgyeken mind  
csak síttam-ríttam. . .<sup>5</sup>

<sup>5</sup> A „hegyeken-völgyeken” kifejezés a kései 95. és 96. versben is feltűnik.

De ez a szóhasználat, mely nemcsak a komédiafordítás hozadékát, hanem a megelőző repertoárt is tükrözi,<sup>6</sup> nem korlátozódik a természet leírására, hanem az önmaga felé forduló költő legkese-rőbb megnyilatkozásait is jól kifejezi. A szerelmi szenvedés és az örökös bújdosás hiábavalóságának a költemény harmadik szakaszában található motívuma sokat köszönhet a IV. felvonás IV. jelenetében olvasható *Credulus*-monológ kidolgozásának. A vers szóban forgó motívumának felerősödéséhez ezek a sorok is hozzájárultak:

Mi szükség énnekem (tudván, hogy Júlia  
mást szeret) tovább ez világban vajudnom?  
Csak mint egy kába eszeveszett ember lecsüggött fővel az embe-  
rek között széllle  
bolognom? Mi jót kell várnom, ha. . .

Ugyanez a felfogás, mely szerint a szerelem mérő gond és kárho-  
zat,<sup>7</sup> a *Comoedia* egy másik helyén, az I. felvonás II. jelenetében  
is felbukkan:

Nekem mindegy volt, akár vesztettem s akár  
nyertem, mert annyi károm volt az nyerésben  
is, mint az vesztésben.

Sőt, a megfelelő olasz szöveghez viszonyítva a gondolat fokozott  
hangsúlyt kap: Castelletti ugyanis megelégedett egy, a kései Cin-  
quecentóra oly jellemző manierisztikus, formai megoldással:

Che nulla il superar, ò 'l restar vinto  
Noia mi dava, che 'l diletto istesso  
Io prendeva perdendo  
C'havea vincendo preso.

<sup>6</sup> A szerelmi szenvedés hiábavalóságának motívuma a 26. versben újra  
megjelenik, s ezt követően a 61., 63. és 78. versben is feltűnik.

<sup>7</sup> Ez a gondolat a 40., 62., 63., 78. versben is megjelenik.

A költemény első része tehát a „bujdosás” alapmotívuma köré épül. De hová mehet, hová szökhet a költő, ha nem tud szerelmi szenvedélyétől szabadulni, ha a szeretett nő alakja mindenhová elkíséri? Balassi a legmélyebben átérzi, mennyire rabja lett az őt megbilincselő szerelemnek. A költemény második része ebből adódóan így következik:

Mert valahol járok s valamit csinállok,  
elmémben mind ott forog  
Júlia szép képe, gyönyörű beszéde,  
lelkem érte forr, buzog,  
Valahova nézek, úgy tetszik szememnek,  
hogy mind előttem mozog.

Noha felmetszette szüvem közepette  
Cupido neki képét  
Gyémánt szép bötűkkel maga két kezivel,  
de mégis szép személét  
Nézni elűz engem, noha nyilván érzem,  
hogy csak vallom gyötrelmét.

(25–36.)

Az olasz eredetiben e szakaszoknak ez a szöveg felel meg:

Che la mia Ninfa schiva  
Vien meco, e siede in mezo del mio petto,  
E sol di lei pensando ho alcun diletto,  
Nè men, perch'elia stia da gli occhi lungi,  
L'amorosa saetta il cor mi punge.

A bolyongó költő a magányos és vad helyeken sincs egyedül, mert „Júlia ígézetétől lehetetlen szabadulni, mert az egész természetet ő tölti be, a költő elméjében is örökké »Júlia szép képe« forog, s szíve közepébe is felmetszette az ő képét Cupido: nemcsak a külső makrokozmosz, hanem a költő belső mikrokozmosza is vele van tele.”<sup>8</sup>

<sup>8</sup> Klaniczay, i. m. 215.

Ez esetben is kiemelhetjük, hogy a hasonló képek, egyező értelemben már a *Comœdiában* is megtalálhatók:

Ó maga az szerelem önnen két kezivel, lelkemnek  
kellő közepette metszette vala bennem. (I. II.)

Vagy a megfelelő olasz szövegben:

Ahi, che contra il lor solito costume  
Di cancellar non hebber mai vigore  
L'immagine scolpita in mezo l'alma. (I. II.)

A költeménynek e most tárgyalt második része költőnk egy másik kedvelt motívumát is előtérbe állítja, nevezetesen Júlia természetfeletti szépségének a leírását:

Azért mert az Isten csodául nagy bölcsen  
csak Júliára éppen  
Minden nagy szépséget ez földön úgy szerzett,  
hogy senki szebb ne legyen. (39–42.)

Nézzük, miképpen olvasható ugyanez a gondolat a *Comœdia* egy másik helyén:

... ki mind szépséggel s mind gyönyörűséggel,  
illendő magaviseléssel, ékességgel, kedvességgel  
az többit naggyal meghaladta volna.<sup>9</sup> (I. II)

<sup>9</sup> Fel kell figyelni azonban arra is, hogy a nő idealizálásának motívuma – külső jegyeivel együtt – Petrarca olvasásának hatására is belekerülhetett Balassi művészi és kulturális élményeinek körébe. Már *Eckhardt* Balassi Bálint és Petrarca című tanulmányában, melyben a petrarcai hatásokat kutatta fel Balassi verseiben, rámutatott néhány jelentős hasonlóságra. Ez a megállapítás azonban nem mond ellent annak, hogy az *Amarilli* különösen és közvetlenül is hatott költőnkre, ha figyelembe vesszük, hogy maga az olasz pasztorál-dráma is az uralkodó petrarkizmus kohójában formálódott ki.

A költő tudatában van annak, hogy szenvedéseiért csak önmagát okolhatja; a szökés, a menekülés utáni vágy jóllehet enyhítheti kínjait, valójában mit sem használ, hiszen terhét mindenhová magával viszi. Éppen a természet világa juttatja mindig eszébe az elérhetetlen asszonyt. Ebből ered, hogy lelkiállapota rapszódikus, és tudja: sorsa kilátástalan.

A vers utolsó része Balassi szerelmi élményének két alapvető elemét foglalja szintézisbe: az őt körülvevő külső világba való menekülést, illetve a teljes befelé fordulást. Mindez a pillangó képe körül forog, mely kiválóan ki tudja fejezni a költő lelkiállapotát.

Mintegy utolsó kísérletet téve, Balassi így próbál szembeszállni a szerelemmel:

Ó én reám dihüdt, elvesztemre esküdt  
igen hamis szerelem!  
Miért nem holdultatsz meg annak, kit jártatsz  
utánam szerelmessen?  
S mire kedvem ellen gyújtasz ahoz engem,  
aki megnyerhetetlen? (43–48.)

Rögtön ezután azonban önmagába vonul vissza, beletörődve szomorú állapotának szükségszerű voltába:

De te törvényidnek, noha csak vesztenek,  
kételen kell engednem (49–50.)

Most is érdemes megjegyezni, hogy a szerelemnek efféle aposztrofálása (támadás-beletörődés) a *Comoediá*ban is jelen van:

Ó te hamis szerelem, miért erőltetsz annak  
szerelmére, az ki illen igen gyüleli szegén  
fejemet? (II. III.)

és

Ó szerelem, szerelem, mikor szegtem meg  
az te törvényedet, hogy ellenem így  
keménited?

(III. I.)

– ahol a szerelem „keménsége” megfelel a költő rezignációjának.

De hogy költeményünkben szintézisbe foglalva jelennek meg mindazok a képek és motívumok, melyek már a *Comoediában* szerepeltek, azt leginkább és legmeggyőzőbb módon a láng körül keringő pillangó, „lepentőcske” képe igazolja. A vers 10. szakaszában olvassuk:

Mint az lepentőcske gyertyaláng közibe  
magát akartva üti,  
Nem gondolván vele, hogy gyertyaláng heve  
meg is égeti, süti,  
Szüvem is ekképen Júlia szénében  
magát örömmel fűti.

(55–60.)

E képet Balassi nem az olasz mű megegyező helyéről, vagyis az I. felvonás IV. jelenetéből vette át, minthogy ott egyáltalán nem szerepel, hanem a II. felvonás IV. jelenetéből. Az *Amarilli* szövege itt így hangzik:

E mentre pure à vagheggiar li torno,  
Del lor lume invaghito,  
Qual semplice farfalla  
Gioir sperando ne l'accessa fiamma.

Balassi ezt a *Comoediában* így tolmácsolta:

Miképpen hogy az lepentőcske az  
gyertyalánghoz való erőmiben az  
gyertyalángban akartva üti magát, én is  
erőmet fűtem az ő kedvéért nagy szerelemben  
lelkemet.

A költemény különböző aspektusai jól megragadhatók tehát a genezis nézőpontjából. A vers mindenekelőtt az *Amarilli* megfelelő részletének egyszerű újraköltése. Ha azonban arra gondolunk, s ezt már módunkban állt kiemelni, hogy Balassi milyen különös figyelmet fordított a monológokra, mint legrejtettebb érzelmi és személyes valóság-élményei kivetítésének különösen alkalmas kereteire, akkor megállapíthatjuk, hogy kitűnő kiindulópontot választott egy igazi költemény megírásához. Az a feszült lelkiállapot, mely a költőt a vers megírására hajtotta, a megfelelő olasz szövegrész átrendezésére indította őt. Meghatároztuk ennek a folyamatnak a következő főelemeit is: egy teljesen új versszaknak (az elsőnek) a beiktatása; a korábbi költői készletből vett stílus-elemek mozgósítása és felhasználása; a *Comodia* különböző helyein előforduló hasonló helyek szintézise.

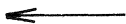
E folyamat végeredménye egy atmoszféráját, valamint líraiságát tekintve teljesen új költemény létrejötte. Nyilván az eredmény eredetiségének a felismerése készítette arra a költőt, hogy önálló költeményként is értékesítse, s a Júlia-ciklusba is beiktassa. Az alkotás egészét átható teljes őszinteség és a szomorú beletörődés kitűnően illett ahhoz a költeményhez, mely Balassi legkínzóbb szerelme keserű hányatottságának lírai történetét volt hivatott lezárni.

### *Az első echós vers elemzése*

A III. felvonás II. jelenete Castelletti *Amarillijének* második olyan része, melyet Balassi versben fordított. Selvaggio monológjának ez az újraköltése – különböző variánsokat eredményező átdolgozások után – végül a *Júlia-ciklusba* is belekerült.<sup>1</sup> Balassi figyelmét

<sup>1</sup> Egy ilyen mű tanulmányozása szövegkritikai problémákat is felvet. Bár ez alkalommal nem akarunk belemélyedni ilyen jellegű kutatásokba, mégis szükséges legalább megemlíteni azokat a kérdéseket, melyek itt felmerülnek. Amint ez ismeretes, négy forrásszövegből ismerjük a vizsgálat alá vett költeményt: a *Balassa-kódexből* (A, 15 versszak), a *Szép magyar Co-*

bizonyára az *echó motívum* ragadta meg e rész fordításakor, még ha ismerte is már ezt a motívumot – miként azt Waldapfel kimutatta<sup>2</sup> – a Castelletti műtől függetlenül is. De – és ezt kell szerintünk kiemelni – Balassi figyelme nem összpontosult csupán erre a motívumra, hanem arra az újfent kínálgzó lehetőségre, hogy sa-



*moedia* nyomtatott töredékéből (B, 6 versszak), a *Fanchali Jób-kódex* pedig két változatban is megőrizte számunkra; a Balassi-versek között (C, 13 versszak) és a *Comoedia* kéziratában (D, 1 versszak) is. Ezek közül B és D bizonyosan töredék. A legjobban érdekel bennünket az alkotás filológiai-esztétikai elemzésekor az a tény, hogy a három forrás négy egymástól eltérő szöveget hagyott ránk, variánsokkal, melyeknek egyike-másika igen elhagyásokkal állunk szemben, hogy azok magának a költeménynek a struktúráját is megváltoztatják. Épp azért meggondolandó, hogy textológiai eszközökkel egyáltalán törekedjünk-e egyetlen „alapszöveg” rekonstrukciójára. Bizonyos jelek arra vallanak, hogy nem zárhatjuk ki több szerzői variáns létezését sem. Az általunk elfogadott hipotézis szerint az első szerzői variáns ( $\alpha$ ) leszármazottja lehet A. Ezzel szemben C – melyet a második szerzői variáns ( $\beta$ ) leszármazottjának tekintünk – strukturális szinten jelentkező változtatásokat mutat. Bizonyos kifejezésbeli változtatásokon túlmenően itt ugyanis egész strófák elhagyásával állunk szemben. A C variáns így elhagyja a 3. versszakot, ami a tulságosan érzékenk gondolt *agy* motívummal áll kapcsolatban. Hogy a C megtisztított alkotás, lemérhető a 7. versszak átalakításából is: *ő fejér mellyében mint szép lágy fészekben* helyett *ilyen szép személlben mint kedves fészekben*. Hasonló indítékot fedezhetünk fel a 12. versszak elhagyásában is. Nincs kizárva, hogy a C – műfajleméleti magyarázatokkal ellátott – hosszú címfelirata is ezzel a megtisztított, elvontabb, részben talán más célú változattal egy időben jött létre. A *Comoediában* szereplő versbetét feltétlenül egy  $\gamma$  szerzői variánsra kell, hogy visszamenjen: ebben  $\alpha$ -tól és  $\beta$ -tól eltérően – dramaturgiai okokból – a versbetét nem kaphatott külön címet. A  $\delta$  variáns sorsa a legmostohább: éppen ez az, amit csak töredékekből (B és D) ismerünk. E két töredék alapján mindenesetre úgy látszik, hogy a lényegében ismeretlen  $\delta$  variáns-lényeges változtatások ellenére – közelebb állhatott  $\alpha$ -hoz, mint  $\beta$ -hoz. (Az *agy* motívum pl. szerepel benne.) Ezért az  $\alpha$  szerzői variánst legjobban megközelítő *Balassa-kódex*beli változatot (A) használtuk (vö. Balassa-kódex. Bevezetéssel és jegyzetekkel közzéteszi *Varjas Béla*. Bp. 1944.), a legújabb kiadás olvasata szerint.

<sup>2</sup> *Waldapfel*, i. m. 123.

ját életének viszontagságait egy nagy lélegzetű monológban, egy sajátosan balassias költői panaszban fejezze ki, amely – mint majd látni fogjuk – félreérthetetlen célzásokat, utalásokat is tartalmaz a költő új lelki és művészi állapotára, olyan elemeket, melyekről úgy gondoljuk, hogy azok a reneszánsz derűjéből a manierizmus nyugtalanságába való átmenet bonyolult, nem szabványos fázisába sorolhatók.

Úgy gondoljuk, hogy mellőzhetjük a szóban forgó versnek az olasz eredetivel való egybevetését, minthogy Balassi ez utóbbit csak kis mértékben vette figyelembe, és a monológ jelentős kiszélesítése révén azt teljesen át is szerkesztette az eredetibb, hitelesebb motívumok kifejezése érdekében. Figyelmünket éppen ezekre a határozottan balassias elemekre szándékozunk összpontosítani, hogy így kiemelhessük a költőnek a Castelletti-hatásokon való túljutását.

A költemény 15 versszakból áll, s három részre tagolható, Balassi lelkiállapota három meghatározó fázisának megfelelően. Már ebben is észrevehetjük, hogy mennyire felülmúlta költőnk – ha talán nem is tudatosan – legalábbis ezen a ponton, az olasz pásztorjátékot. Bizonyos, hogy a részlet magyar változatában is sok mesterkélttség, írói ügyeskedés van, de látni fogjuk, hogy az echóval való beszélgetés-játékból, nem ritkán olyan kifejezések, érzelmek bukkannak elő, melyek Balassi igazi lelkiállapotát fedik fel.

A költemény első része, mely az első öt versszakot foglalja magában, Balassi pszichológiájában a *bizonytalanság-hitetlenség*, illetve a *bizonytalan remény* fázisának felel meg:

Ó magas kősziklák, kietlenben nőtt fák,  
kik nagy szerelmem tüzén  
Igaz bizonságim vattok, mert kínaim  
tudjátok szinte mint én,  
Ki látta éltében, hogy így haljon vesszen,  
más mint én szerelmesén?

Ekhó: Én

Ki felele nekem? Távul az erdőben  
lőn ugyan valami szó,  
Talám egyik tündér jár itt valamiért  
vagy valami nyulászó;  
Ha ló nem nyerített, ki itt csörögetett,  
ha lábain volt békó?

Ekhó: Ekhó

Ekhó, nagy kínomba, kibe szép Julia  
engem vertengeni hágy,  
Mi könnyebbíthet meg s mitűl leszen ésmeg  
kemény szüve hozzám lágy?  
Régi gyötrelmimet mi enyhítheti meg  
s mi az mire szüvem vágy?

Ekhó: Ágy

Ágy, igazán mondád, de mond meg azt is hát,  
ott ki vigasztalhatna?  
Búm helyett örömet, gyönyörű életet  
nekem ott ki adhatna?  
Igazán ki neve, kit jómnak felette  
lelkem oda kívánna?

Ekhó: Anna

Azt bizony megvallom, de jó szolgálatom  
kedves-é neki vagy nem?  
Szép Julia-Annám leszen-é jó hozzám  
s megkegyelmez-é nekem?  
Hogy régen szolgálom, leszen-é jutalmom  
s kell-é jót reménlenem?

Ekhó: Nem

De lényeges kiemelnünk, hogy minden egyes strófa külön-külön is a Balassi-tematika egy-egy jellegzetes motívumát tartalmazza: így az első versszak invokáció a roppant természethez, ami minden Balassi-monológ első, visszatérő eleme. Nincs nagy jelentősége an-

nak a ténynek, hogy egyik-másik vonatkozás megvan az olaszban is, minthogy Balassi gazdagabbá teszi az eredeti kiindulást, egyesítve azt saját személyes hozzájárulásával. Így észrevehető, hogy a természeti elem mennyivel hangsúlyozottabb, erősebb Balassinál, vagyis a magyar költőnél nagyobb tudatosságot tapasztalunk, amikor a természetnek zord, kifürkészhetetlen, titokzatos voltát húzza alá. Ez nem véletlen, hanem szándékos, mert a költő az olvasót egy olyan sajátos természetbe kívánja elvezetni, melynek meghatározó tényezője a *tündér*, amint ezt a második versszakban olvashatjuk. És itt szeretnénk hangsúlyozni, hogy egy ilyen magyar mitikus alaknak a bevezetése a természeti elemnek új, rejtelmesebb, elmosódottabb, titokzatosabb és sejtelmesebb jelleget ad; először „magas kősziklák, kietlenben nőtt fák” tűntek fel; most pedig bizonytalan hang hallatszik az erdőből, homályosan kivehető, zavaros hang, mely egy tündéré, vagy lehet egy ló nyerítése, vagy fák zúgása. Tudatosítani szeretnénk, hogy Balassi ragaszkodik ehhez a titokzatosan különös, szinte a valószínűtlenségig furcsa természethez: azokra a „kietlenben nőtt fák”-ra gondolunk, melyek a maguk abszurdításában költőnknek oly kedves képét fejezik ki: az ember magányát. Lényegében azt látjuk, hogy Balassi személyes, lélektanilag kidolgozott, szubjektív világegyetemben fejezi ki magát, amit a második versszakkal is alátámaszthatunk, melyben a kérdésekhez való folyamodás, a kételkedés, a hitetlenség, bizonytalanság léggömb a költő nagyon is reális lelkiállapotát tükrözi.

És itt megint visszatérünk ennek a lelkiállapotnak legjellemzőbb megnyilatkozásához, ahhoz a kétértelmű képhez, melyet a valóság és az álom, a remény és a csalódás, a küzdés és a teljes lemondás ismételt kinyilvánított pszichológiai váltakozása tár elénk. Ez a költő lelkében mélyen meghúzódó kép, szinte mindenütt jelen van költői ténykedésében, megfigyelhető ennek a műnek a keretében is – pontosabban: felderíthető akár a költemény általános szerkezetében, akár az egyes versszakok belső mondánivalójában. Így például Balassi kísérlete a reménykedésre újra feltűnik a harmadik és negyedik versszakban, ahol – bár érzéki és könnyed mondanivaló keretében – olyan kérdéseket hoz elő,

melyek kétségtelenné teszik a vergődő költő életkörülményeinek ellentmondásosságát. Maguk a kifejezések adják meg az ellentmondásos keretet. A harmadik versszakban a valóság (*kin, verten-geni, gyötrelém*) szemben áll a vágyálommal (*könnyebbíteni, enyhíteni*); a negyedik strófában (*bú-öröm, halál*<sup>3</sup> *élet*) szélsőségeket kifejező, erős szembeállítással találkozunk, mely csak akkor elfogadható, ha ezáltal megértjük azt a sajátos tartást, melyet Balassi szerelmi problémájával szemben felvett: az állandó gyöttrődésnek azt az attitűdjét, mely éppen az egymást nagyon is kizáró két pólus között bontakozik ki, s amely biztosítja a költői műben oly gazdagon jelenlevő lelki hullámmozgások ritmusát.

Olyan tiszta és határozott kontraszt ez, amely következőképpen költőnk egy másik lelki igényéhez vezet: a bizonyosság követelésének az igényéhez. A nyugtalanság állapota Balassinál vagy a jelen reális, vagy a jövő elképzelt dimenziójára vetítődik ki: vagyis egyrészt a kétely, bizonytalanság, határozatlanság mintegy természetes állapotával van dolgunk, amikor a jelenben való felülkerekedés a jövő ígéretesebb zónáiba való kivetítés formájában következik be, másrészt azonban szemben állunk azzal a ténnyel, hogy ezt az új dimenziót is mintegy eltorzítja a kétségnek tipikusan balassias megnyilatkozása, hogy végül aztán vitássá tegeje a reménynek még a képzetét is (5. versszak), melynek kifejezését pedig szükségesnek érezte (3–4. versszak). Mindezzel azt akarjuk mondani, hogy maga a remény Balassi számára a lelkiállapotnak egy közbülső állomása, sőt lehet egy rövid fázis is, amely mint ilyen, alá van rendelve a bizonyosság keresése biztosabb és állandóbb szakaszának.

De visszatérve a költemény általános szerkezetéhez, figyeljük meg, hogyan juttatja kifejezésre annak középső része Balassi lelki világának másik alapvető elemét, melyet a *remény hiábavalóságáról való megbizonyosodás*, illetve az *elszenvedett kín elkerülhetetlenségének megállapítása* képvisel:

<sup>3</sup> A *halál-élet*-et tartalmazó variáns a *Fanchali-Jób-kódex*ben van, a harmadik strófában.

Kegyetlenségiért, túrtém sok kínjáért  
hát még Istentül sem fél?  
Ő fejez mellyében mint szép lágy fészekben  
kegyetlenség hogyhogy él?  
Mert mint nyelved beszél, búmmal én hiszem él,  
ó mely igen nem kémél!  
Ekhó: Él

Ó hova legyek hát túrvén enyi kínját,  
kivel vett körösköröl?  
Nincs út szerelméhez, mert már elvetett ez  
kegyes szemei elől,  
Vetett gyötrelmre s még meg is öl végre  
az mint látom hogy gyűlöl.  
Ekhó: Öl

Már csak mutasd módját, mint olthassam langját  
szerelmemnek ki csak nő,  
Mert hogy így szeretem s jutalmát nem érzem,  
oka talám nem is ő,  
Hanem más gonosz nő, ördögös bűvölő,  
mert kegyes ő semmint kő:  
Ekhó: Ő

Hát meggyek én veszett, kit szerelem éget  
s kit már ő be nem fogad?  
Szüvem régi búmban, mint szép virág nyárban  
szintén igaz úgy hervad;  
Azért adj tanácsot, szánd meg nyavalyámat,  
ha sebemet gyógyíthadd:  
Ekhó: Hadd

Vajha elhagyhatnám, volna mi nyavalyám?  
de la szüvem mint gerjed,  
Ha gyenge orcáján mint pümköst rózsáján  
látom, hogy színe terjed,  
Magad se mondanád elhadni ha látnád,  
nézd meg csak és esmerjed:  
Ekhó: Merjed

A műnek ebben a részében, a benne tárgyalt mondanivalót illetően, szoros összefüggést emelünk ki két egymással váltakozó strófafapár között, nevezetesen a hatodik és a nyolcadik, más részről a hetedik és a kilencedik között, míg a tizedik – ennek a középső résznek lezárásaként – a saját kegyetlen sorsának és az ettől való meg nem szabadulhatásnak a pontos hangsúlyozása. Ez hullámzást, a megénekelte motívumok állandó és ugyanakkor szaggatott ismétlését hozza magával, és ebből következőleg a kontasztoktól jellemzett háttér túlzott rajzát.

Egyébként a hatodik versszak már önmagában is kettős szembeállítást tartalmaz: egyrészt a szeretett nővel való szembehelyezkedést, másrészt a szeretett nő fogalmán belüli ellentmondást. Igaz, hogy az ellentmondásos két szint végül keresztezi egymást, hogy egy általánosabb eredőnek adjon helyet, mely a szerelmi meg nem értéssel lehetne azonos. Meg nem értés egy helyzettel szemben, amit Balassi képtelennek, paradoxonnak tekint. Mindezt nem túlzás állítani, mert ez nem csupán ezen a költeményen, hanem a Balassi költészete egészén végzett megfigyelések eredménye. Itt is, mint annyi más helyen, költőnk a kegyetlen nő paradoxonját hangoztatja, a *kegyetlenség* mozzanatát, mely bizonyos értelemben összezavarja a nőről, mint a szépség és báj szimbólumáról alkotott szokványos képzetet. Ez a helyzet jellemzően kiszélesedik a következő, nyolcadik versszakban, ahol a költő saját szerelmének a nő hidegségével való szembeállítását szinte hitetlenkedő módon fejezi ki. És itt nagyon lényeges megjegyezni, milyen nyelvezettel, milyen jelzőkkel indentifikálja Balassi az asszonyt, aki végtelen kínok okozója: *gonosz nő, ördögös bü-*

völő. Ez a tény jelentős, nemcsak az itt használt beszédmód keménysége, súlya miatt (ami pedig lényeges, mert valóban kifejező és Balassitól előzőleg nem alkalmazott szavakkal állunk szemben), hanem amiatt a fantázia-világ miatt, amelyet jelentéstanilag hatásonként életre keltenek.<sup>4</sup> Mindig szem előtt kell tartanunk, hogy költőnk egyre erősebben azon fáradozik, hogy minél irreálisabbá és rejtelmesebbé tegye azt a környezetet, melybe sorsa viszi, nem különben ez utóbbinak költői kifejezését. Itt tehát a természet új felfogásával, annak új látásmódjával állunk szemben; mindkettő a hagyományos elemek megváltoztatása révén nyer kifejezést. Balassi, az ember, távoli, teljesen maga teremtette környezetébe húzódik vissza, már nem a reális és nyájas természet harmonikus ölének keres magának helyet. Isten jelenléte nem realizálódik többé a költő lelkében, aki számára Isten végül is mérhetetlen távolságba kerül az emberi valóságtól. De a nő is, végezetül, elérhetetlenné vált, tovatűnt: előbb *tündérré*, azután gonosz, démoni asszonnyá, boszorkánnyá lett. Balassi úgy érzi, hogy a nő egyre messzibb kerül, egyre elérhetetlenebbé válik: ami igen jelentős tényező Balassi lelki és költői fejlődésében, mivel – érezvén az Isten messzeségét is – a költő végül mindkettőjüket, a könyörületes Istent és a szeretett nőt száműzi egy olyan távoli helyre, ahonnan az ember ki van rekesztve. Így költőnknek nem marad más, mint elmerülni saját mérhetetlen magányába.

A magány motívuma jól megfigyelhető ebben a költeményben is, éppen abban a hetedik versszakban, amely az elkeseredés kezdetét jelzi a három verssoron át húzódó vissza-visszatéréssel: a

<sup>4</sup> Fentebb idézett munkájában *Waldapfel* (olasz kiadás, 198.) ezzel kapcsolatosan ezt a megfigyelést teszi: „Il fatto in fine che la *stella* dell’Amarilli sia sostituita in Balassi da una *maga indiavolata* si può spiegare pure con l’influsso degli *Intricati* dove l’intrigo viene risolto appunto da una *maga*”. („Végül az a tény, hogy Amarilli *csillagját* Balassi egy *gonosz nővel, ördögös bűvölővel* helyettesíti, az *Intricati* hatásával magyarázható, ahol a bonyodalmat egy boszorkány oldja meg”). Azaz, több forrás lehetősége esetén az a körülmény fontos, hogy Balassi a különböző elemeket egy irreális és fantasztikus atmoszférájú építmény létrehozására fordította.

költő nem talál többé menedéket (*ó, hova legyek hát*), mert nem találja az utat, amely a szerelem boldogságához vezethetné (*nincs út szerelméhez*), annak a szerelméhez, aki őt a kínlódásba hajszolta (*vetett gyötrelemre*). Ugyanez minden szerelmes versre jellemző; ami azonban itt tipikusan balassiasnak tűnik számunkra, az az elégikus hanghoz való ragaszkodás. Ezt a hangvételt, mely különbözik az egész költemény könnyedebb hangjától, annyira felerősödni látjuk a kilencedik strófában, hogy különbözősége még az olaszhoz viszonyítva is észre vehető (*Deh per pietà m'insegna, (Com'io possa addolcir sua tant' asprezza)*). E strófában látjuk ugyanis megformálódni Balassi lelki fejlődését, amint a három verssor logikus egymásutánja fokozatosan felnagyítva e rész érzelmi telítettségét, az olvasót a költő reményvesztettségének bizonyosságához vezeti el. Az első verssorban mindenekelőtt a kiapadhatatlan szerelmi kín motívumával állunk szemben, amit a tűz képével fejez ki. Hozzá kapcsolódik – és ezt különösen figyelemre méltónak tartjuk – a szomorú és keserű beletörődés, hogy a szerelem a költő számára elérhetlenné vált (*s kit ő már be nem fogad*). A második verssor ennek a beletörődéstől áthatott, új lelkiállapotnak a kifejezője, mivel egy olyan metaforát tartalmaz, mely egy ilyen helyzetet tár világosan elénk: a költő szíve a régi bánatban úgy hervad el, mint nyáron a virág. A költő új belső állapotára vonatkozólag talán ez a verssor egyike a legkifejezőbbeknek; a lelki folyamat a legmagasabb pontjához érkezik el, a vereségnek, a keserű lemondásnak, a cselekvés tehetetlenségének a beismeréséhez. És mindez még revelálóbb, ha arra gondolunk, hogy a végső lemondás felé tartó ilyenféle megnyilatkozás Balassi egykorú és az *Amarilli*-átdolgozást követő költői termésében többé-kevésbé mindenütt megfigyelhető. Olyan vonás ez, mely koncentrikusan bontakozik ki a költő körül, egyenletesen árad szét, és észrevehető akár a ciklusok költői fejlődésében, akár az egyes művek kialakulásában, sőt az egyes versszakok, verssorok alakításában is. E tekintetben mintha Balassi egész költői alkotását áthatná az a makacs igyekezet, hogy kifejezze – diakrónikusan és önmagához következetesen – a sietős átmenetet a lelki magány

szférájába, egy csendes, bús, sőt akár keserű békének a szférájába, de legalább végérvényesen eltávolodva az élet immár elviselhetetlen viharaitól.

Nemcsak a felépítés, melyet ebben a költeményben látni vélünk, hanem a versszakok tagolása, egészen a verssorok egymásutánjáig – mind ezt a törekvést segíti elő. Ha eleinte általános motívumok követték is egymást, melyek egy bizonytalan, kétes reménykedés kifejezésétől magának ennek a reménynek hiábavalósága felismeréséig, majd a beletörődő magára-hagyatottság fokáig jutottak el, most értjük meg, hogy a költemény három részét mennyire harmonikusan, organikusan fűzi össze egy folyamatos előretalás, mely az egyik strófából a másikba való átmenetet jelzi, miközben minden egyes versszak a motívumoknak és kifejezéseknek az egyes verssorokon át húzódó tudatos adagolásával kapcsolódik a másikhoz.

Ezért, visszatérve a kilencedik versszakra, a harmadik verssor bizonyos értelemben a költemény utolsó részének mondanivalóját jelzi előre: a költő benne fáradtan fordul az echóhoz, mint egy felsőbb lényhez (miként a következőkben Istennel cselekszi majd!), hogy segítséget kérjen attól, akiben már maga sem hisz (*ha seabemet gyógyíthadd*). A költő már nem reagál, nincsen rá ereje: úgy érzi, hogy át kell adnia magát saját boldogtalansága szemlélésének, várva mégis egy utolsó, nem remélt isteni beavatkozást vagy ennek hiányában – a halált. Ezek azok az elemek, melyeket pontosan a költemény harmadik, utolsó részében találhatunk meg:

Nem merheti lelkem, hanem ha két kezem  
végez ki életembül.  
No törrel, méreggel nagy búmat verem el,  
mert kiesém kedvébül,  
Látom, hogy csak gyűlöl, énnekem nem örül,  
rajtam nem is könyörül.  
Ekhó: Örül

Hogy hihessem én azt, ha ládd-é mint fáraszt  
szántalan sok veszéllel?

Szemeim láttára nagy kegyessen másra  
nézdegel vidám szemmel,  
Énnekem peniglen még szerelmem sem kell,  
veszt, sillyeszt gyötrelmekkel:

Ekhó: Kell

Ó vajha kellene, szerelmébe venne,  
veszne szívem bánatja,  
De nem azt jelenti kemény tekinteti  
s az mint magát mutatja,  
Hogy esmét szeressen, nem adja azt Isten,  
noha lelkem imádja:

Ekhó: Adja

Ha Isten azt adja, lelkem viszont áldja  
nevét minden időben,  
S talám meg is adja és szívét fordítja  
hozzám meg szerelemben  
Vidám Juliának, ki egyike annak,  
kiknek hazájok a Men:

Ekhó: Amen

Megdicsőült színben hogy gerjedt szívemben  
vidám Julia tűnék,  
Egy sűrő erdőben én úton mentemben  
felszóval így éneklék,  
Kérdezkedésemre verseim fejébe  
Ekhótúl ily választ vék.

Ez az utolsó rész (négy versszak, mely a költemény szűkebb értelmében vett testéhez tartozik és egy strófa, az utolsó, a záró

versszak)<sup>5</sup> a költemény alapmotívumának egy felfokozott líraiság irányában való továbbfejlesztését valósítja meg. A költő újra azt állítja, hogy a szeretett nő kegyetlen, meg nem lágyítható; nincs lehetőség isteni segítségre (*nem adja azt Isten* – 13. strófa). Íme, a nő hajthatatlansága erőltetés nélkül kerül az Isten érzéketlensége mellé. Ez a tény pedig elvezet bennünket az utolsó versszakok központi motívumához és egyúttal – joggal mondhatjuk – Balassi költői és lelki fejlődésének utolsó állomásához. Ez a meghatározó motívum a belenyugvó lemondásé, melynek kialakulásához azonban más elemek is hozzájárulnak. Előttünk van a költő reménytelen állapotának kegyetlen sorsa, láttuk az Isten részvétlenségét (13. strófa), most a költemény csúcspontjához érkezvén, mindehhez hozzá kell adnunk a halál keresését (11. strófa) és a nő meg az Isten fogalmának azonosítását (14. strófa).

Álljunk meg e két utóbbi mozzanatnál! A halál-motívum mint az élet bajainak megoldása, nem új Balassi költészetében: több helyen megtalálható érett költői korszakában és ezt megelőzőleg is. De ez a motívum akkor nyer sajátos értéket, ha a vallásos költészet mellé állítjuk. Így a halál keresése új távlatokat nyit, az érett Balassi lelkivilágának egyik komponense lesz. Az irodalom dimenziójából a létezés dimenziójába megy át, az egész költészetben is érezhető következménnyel. Ugyanez történik az istenfoga-

<sup>5</sup> Az utolsó versszak hozzátoldását a Júlia-ciklusba való besorolás körülménye elegendőképpen megmagyarázza. (Ugyanígy járt el az *Ó nagy kerek kék éggel*). De érdekes kiemelni, hogy a versszak a költemény általános motívumaiból való összeállítás, és hogy kézzelfoghatólag érezteti a *Szép magyar comoedia* árny- és fényjátéka hangulatát. A szeretett és istenített nő (*megdicsőült színben*) látványa, a *vidám* jelző, mely még jobban hozzájárul, hogy aláhúzza a szeretett nő és a költő közt levő (boldogság–kín) ellentétet; a *tűnik* ige, mely elmosódottabbá teszi magának a nőnek a körvonalait; a *sűrő erdő* sötétje – a pásztorjáték-műfaj kötött színhelye, átvitt értelemben jelentheti a költő lelkiállapotát, mely a Júliából sugárzó fénnel ellentétben van. A harmadik sorban újra elővett ekhó-téma, amely valamilyen meghatározatlan fuvallattá tompítja az ellentétes hangokat: mindezek az elemek hozzájárulnak egy fantasztikus, álomszerű, irreális atmoszféra kialakításához, mely a költő jellegzetes, belső humanitásának a tartozéka.

lomnak a nőről alkotott fogalommal való azonosításával is. Mit jelent egy ilyen társítás? Itt a tizennegyedik versszakban ennek a folyamatnak a kezdeténél vagyunk. A nő egyrésztől, az Isten, másrésztől Balassi számára annyira megközelíthetlenné válik, hogy az emberi realitástól különböző, nagyon távoli szférába helyezi őket. Hogy a nőnek, a szerelmi szenvedélynek, a gyötrelmet okozó szerelemnek a témáját Balassi Bálint így kezeli, érthető. Kevésbé érthető, első tekintetre, ha a vallási tematikát vizsgáljuk. Annak ellenére, hogy jelen dolgozatunkban nem szándékunk ilyen kérdéssel foglalkozni, kijelentjük, hogy Balassi Istene (ahogy az éppen ebben a költeményben is történik) egyre távolabb kerül a megkínzott ember életétől; a segítség, melyet az ember keres és Istentől vár – annak ellenére, hogy költőnk az utolsó előtti strófában bizalmát fejezi ki, hinni azonban nem hisz benne komolyan, – minthogy epizodikus, pillanatnyi, nem tartós bizalomról van szó – egyre reménytelenebbé válik; az ember végül is egyedül érzi magát problémái közt, magában gyötörődve.

Éppen a magány az, melyhez költőnk is eljut életének utolsó szakaszában. Szubjektív lelki és szellemi magány ez, melyben az életküzdelmeket szenvedőleg fogja fel, melyben a nő iránti szerelmet és az Isten iránti szeretetet higgadtan, de keserűen s távolról szemléli.

# Tartalom

Bevezetés . . . . .	5
A korábbi költői vívmányok beépülése Balassi fordításába . . . . .	25
Az első jelenet elemzése . . . . .	25
A „bujdosó” motívum . . . . .	47
A „tündér” alakja . . . . .	58
„Vitéz” és „tömlec” . . . . .	77
A Comoedia-átdolgozás hatása Balassi érett költészetére . . . . .	85
Balassi képalkotása a Castelletti-fordítás után . . . . .	85
Az „Ó nagy kerek kék ég . . .” kezdetű vers elemzése . . . . .	106
Az első echós vers elemzése . . . . .	117

A kiadásért felelős az Akadémiai Kiadó igazgatója  
Felelős szerkesztő: Katona Ferenc – Műszaki szerkesztő: Érdi Júlia  
A fedélterv Urai Erika munkája  
Terjedelem: 6,6 (A/5) ív – AK 1425 k 7981  
78-1135 – Dabasi Nyomda, Budapest – Dabas  
Felelős vezető: Bálint Csaba igazgató