

Konzulensek:

Dr. Szegedi Eszter

Dr. Török Tamara

A Turandot egyes szövegváltozatainak összehasonlító elemzése

Carlo Gozzi, Friedrich Schiller és Andrea Maffei szövegeinek vizsgálata

Turandot története 1712 óta újra és újra visszatérő eleme az európai irodalomnak, színház- és zeneművészetnek. Ez évben fordította franciára Pétis de la Croix azt a perzsa mesegyűjteményt, amelyben már név szerint szerepel a rejtvényeket feladó, kérőit lefejeztető hercegnő, illetve Kalaf, az ismeretlen herceg, aki végül meg tudja oldani a rejtvényt¹. A gyűjteményt sok vita övezte, mivel kiderült, hogy egyes meséit maga de la Croix írta, azonban a *Turandot* egyértelműen valóban eredeti perzsa mese. A francia kiadásban szerkesztőként részt vevő Alain René Lesage közreműködésével a szövegből egyes nevek megváltoztatása mellett vaudeville komédia készült. Tehát a színpadi megvalósítás elképzelése lényegében egyidős a történet európai kultúrába való belépésével.

De la Croix fordítása kezdte el Carlo Gozzit arra inspirálni, hogy olaszra ültesse a mesét.² Az ő 1762-es változatában már jelentős a szövegbővülés, új szereplőket, új jeleneteket told be (a velencei szerző), illetve itt jelenik meg először az a motívum is, miszerint Kalaf is ad egy feladványt az elkeseredett Turandotnak.³ Fél évszázaddal később Goethe hatására Friedrich Schiller (1759-1805) is külföldi színjátékokat kezd tanulmányozni, hogy olyan, lefordítani való művet találjon, melyet alkalmasnak tart a weimari színházi élet felpozsztítására. Gozzi művét

¹Carmina Emma GRIMALDI, *Lungo viaggio di "Turandot"*, in MACRAMÈ. Studi sulla letteratura e le arti, tomo I., a cura di Rosa Giulio, Donato Salvatore, Annamaria Sapienza, Liguori, 302-304

² Javier GUTIÉRREZ CAROU, "Texto crítico italiano, tradución galega, introdución e notas", en Carlo GOZZI, *Turandot*, A Coruña, Universidade da Coruña, Biblioteca-Arquivo Teatral "Francisco Pillado Mayor", vol. 2, 2007 (továbbiakban: GOZZI)

³Lesage és Gozzi darabjáról ld. A. BENISCELLI: *La finzione del fiabesco: studi sul teatro di Carlo Gozzi*, Marietti, 1986, 102-106

megfelelőnek találja, azonban csak jelentős módosítások mellett. Így születik meg 1803-ban az a verzió, ami igazán ismertté teszi a történetet – még ha mára nem is tartjuk számon Schiller legismertebb darabjai között. 1863-ban, Firenzében jelenik meg az a kötet, melyben Andrea Maffei Schiller *Turandot*-ját fordítja le (vissza) olaszra.⁴

Dolgozatomban Gozzi, Schiller és Maffei szövegeit szeretném összehasonlítani tartalmi, poétikai-stilisztikai, strukturális és lexikális szempontból.⁵ Vizsgálom továbbá az átdolgozás és a szó szerinti átvételek arányait a Gozzi-Schiller és a Schiller-Maffei szövegek viszonylatában, hangsúlyt fektetve a két olasz szöveg egymáshoz való viszonyára, ezáltal az olasz nyelvű színházi szövegekben bekövetkező ízlésváltozás nyomon követhetőségére.

Azért tartom fontosnak, hogy e változatokról szövegcentrikus összehasonlító elemzés készüljön, mert a fellelhető tanulmányok általában a Puccini-operát helyezik a középpontba, annak az elődöktől eltérő dramaturgiájával foglalkoznak, a Gozzi-Schiller-Maffei szövegeket mintegy állomásokként említik röviden. Ugyanakkor Puccini levelezéséből egyértelműen kiderül, hogy ő a Maffei-féle fordításban olvasta először a történetet,⁶ majd librettistáival, Renato Simonival és Giuseppe Adamival szinte kizárólag ezt a változatot használták a librettó elkészítéséhez.⁷ Mivel Puccininak köszönhetően a mű világhírűvé vált, úgy gondolom, érdemes a történet alapját képező szövegváltozatokat önmagukban, szövegcentrikusan megvizsgálni. Dolgozatomban nem célom az operalibrettóval foglalkozni, azonban egyes pontok megvilágítása, kontextusba helyezése érdekében időnként röviden kitekintek az opera dramaturgiai kérdéseire.

A könnyebb áttekinthetőség érdekében a primer szövegekből származó példákat szövegközi hivatkozással jelzem, a hosszabbakat viszont a felhasznált irodalomhoz hasonlóan lábjegyzettel.

⁴Macbeth, tragedia di Guglielmo Shakspeare [sic]. Turandot, fola tragicomica di Carlo Gozzi. Imitate da Federico Schiller e tradotte dal cav. Andrea MAFFEI, Le Monnier, Firenze 1863. (Továbbiakban: MAFFEI)

⁵ A dolgozatban és a mellékletben olvasható olasz és német szövegrészletek magyar fordítását én készítettem.

⁶ Giacomo PUCCINI, *Epistolario*, a cura di Giuseppe ADAMI, Mondadori, Milano 1928, n.176, 257.

⁷ Michele BIANCHI, *Dalla Turandot di Gozzi/Schiller/Maffei alla Turandot di Giacomo Puccini*, in *L'Oriente di Giacomo Puccini. Madama Butterfly e Turandot, Atti della Seconda e Terza Giornata Pucciniana*, Promolucca Editrice, Lucca, 2006, 15-30

A Gozzi- és a Schiller-szövegek közti alapvető különbségek

Itt még sokáig nem erről írsz, úgyhogy ezt a mondatot kivenném innen.

Gozzi verses szövegét a második és a harmadik felvonásban egy-egy alkalommal hosszabb, illetve a darab különböző pontjain rövidebb prózai betétek szakítják meg, ahol a Gozzi előtti változatokban még nem szereplő maszkos karakterek a *commedia dell'arte* játékmódjának megfelelően improvizálnak. Ezeken a helyeken a szöveggönyv mindössze egy kanavászt tartalmaz, tehát az elmondandó jelenetek vázlatát, melyek ugyan a témát megadják, de az előadóknak nagy szabadságot engednek, melyben adott esetben a durvább humor is elfogadható, sőt egyenesen elvárás.⁸ Ezek a karakterek mind az improvizációban, mind pedig a megírt jelenetekben velencei dialektusban, illetve kollokvialis olasz nyelvezeten beszélnek (négyük közül mindössze egy karakter kap versebe szedett olasz sorokat is). Megszólalásaik az előbb említett kivételtől eltekintve eltérnek a többi szereplő beszédmódjának stílusrétegétől, nem épülnek be szervesen a történet egészébe – ezt támasztja alá az is, hogy ők maguk velencei olaszként vannak identifikálva a műben, amit bár egy-egy rövid mondatban indokol a szerző,⁹ mégsem illeszkednek meggyőzően a történet kínai kontextusába. Egyebek mellett éppen az ő jelenlétük eredményezi, hogy a Gozzi-szöveg nem ér el tragikus tónust, nem véletlen, hogy a szerző műfaji megjelölése is ez: *Fiaba cinese teatrale tragicomica* ($\approx$ tragikomikus kínai mesejáték).

Carlo Gozzi művének színháztörténeti háttérét szükséges áttekinteni ahhoz, hogy megértsük a maszkok szerepét. A velencei író életében, tehát a 18. században az addig virágzó vásári komédia, a *commedia dell'arte* már elveszítette lendületét. Velencében három színházi szerző kezdett el kiutat keresni, Pietro Chiari, Carlo Goldoni és Carlo Gozzi. Míg Chiari szentimentális tragédiákban látta a színház jövőjét, Goldoni eszköze az improvizációtól való teljes elszakadás, a karakterek sematikusságának egyre életszerűbbé tétele és a polgárság diskurzusba emelése volt, Gozzi pedig, akivel egyfajta riválisok is voltak, mesés, egzotikus, nagy színpadi apparátust igénylő történeteket kezdett írni¹⁰. Gozzi ezzel egyszerre akarta fenntartani a közönségigényt a komédiák felé, és munkát adni *commedia dell'arte* társulatnak. A korban mindhárom szerzőnek megvolt a maga közönsége, érték el sikereket, például éppen a *Turandot* esetében¹¹, azonban

⁸ Két példa a második felvonás második jelenetéből: *Sarebbe stato meglio sacrificare quella porchetta della principessa/Inkább azt a malac hercegnőt kellett volna feláldozni* (Tart85) és *Che el spiega le indovinelle de quella cagna? oh fallada la xe./Persze, majd megfejt ennek a szukának a rejtvényit, jaj, haggyad már!* (Pant89)

⁹Gozzi, II/2, Pant80

¹⁰ 1761 és 1765 között tíz mesét írt, a negyedik ezek közül a *Turandot*, melyeket a *Turandot*-ban is megfigyelhető módon szakítanak meg a *commedia dell'arte*-betétek

¹¹A bemutató a *compagnia Sacchi* szereplésével a San Samuele Színházban 1762. január 22-én volt.

az olasz színháztörténet további alakulása szempontjából Goldoni megoldása bizonyult igazán előremutatónak. Chiari művei teljesen kikoptak a színpadokról, és Gozzi is szinte elfelejtődött.¹² Erről tanúskodik, az is, hogy egy évszázaddal később Andrea Maffei méltatlanul elfeledett szerzőként hivatkozik rá, amikor Schiller *Turandot*-ját fordítja olaszra. Maffei az előszóban és a szereposztás alá írt megjegyzésben egyben magyarázatot is ad arra, hogy miért került ki az olasz köztudatból Gozzi műve: 1867-ben *insopportabile*-ként, tehát egyenesen tűrhetetlennek jellemzi a maszkok szerepeltetését, sőt javasolja nevük (Pantalone, Brighella, Tartaglia és Truffaldino) megváltoztatását egy esetleges színházi előadás esetén,¹³ hogy a közönség egyáltalán elfogadja ezeket a szereplőket. Javasolja ezt annak ellenére, hogy ő a schilleri mű fordítását, nem pedig átdolgozását választotta, az 1863-as szövegben hűen követi a német költőt, tehát a neveket is meghagyja. Ebből világosan látszódik, hogy száz év alatt nem pusztán visszaszorult a Gozzi által proponált színházújítási elképzelés, hanem teljesen megbukott, egyértelműen az ellenkező úton haladt tovább.

Friedrich Schiller fél évszázaddal a Gozzi-darab keltezése után olasz színházi szövegeket kezd tanulmányozni, fordítandó műveket keresve. Ekkor találkozik a *Turandottal*, melyet, ha nem is jó műnek, mindenesetre megfelelő alapanyagnak tart. Theodor Krögerhez írt levelében olvashatunk arról, miért esett erre a választása:

Ami engem motivált, az a színházunk szükséglete: szükségünk van egy új műre, lehetőleg külföldi szerző tollából, és Gozzinak ez a meséje éppen olyan, amilyen nekünk kell. Versben írom meg, és remélem, hogy költői beavatkozással a cselekmény megváltoztatása nélkül tudok az értékén emelni: mindenesetre a mű az ész nevében íródott, de hiányzik belőle a teljesség, nincs benne költői életerő. A figurák marionettbábuknak tűnnek, és az egészet áthatja valamiféle pedáns rigiditás, amit jó lenne megszüntetni.¹⁴

A német verzió tehát megtartja az összes szereplőt, illetve a felvonások és a jelenetek rendszerét, és nem változik a történet sem lényegi elemeiben. Elhagyja azonban az improvizációt, az egykori maszkok nevének megőrzése mellett teljesen átírja a megszólalásaikat. A kanavász utasításaiból mondatokat formál, megszilárdítva így a vaskos tréfákat, melyek ezáltal funkciót váltanak. Feltehetően nemcsak a poetizáló szándék, hanem a német szerző hiányos olasznyelv-ismerete is felelős azért, hogy a dialektális részek sem kapnak megkülönböztető formát az átdolgozásban.¹⁵ A német szöveg tehát nem érzékeltet

¹² PETRONIO, Giuseppe, *Introduzione*, in Carlo Gozzi, *Opere. Teatro e polemiche teatrali*, a cura di Petronio, Giuseppe Rizzoli, Milano 1962, 9-42: 11 és 26.

¹³ Maffei, 165

¹⁴ Levél Theodor Körnerhez 1801. november 16-án, in Friedrich Schiller Web-Archiv, ford.: SZB

¹⁵ Simone BETA – Andrea LANDOLFI, „Tra il folklore e la letteratura: i Rätsel di Friedrich Schiller per la *Turandot* di Carlo Gozzi”, *Enthymema*, XXIII (2019), 401-410: 403,

regiszterváltást a *commedia dell'arte*-karakterek esetén. Túl azon, hogy a változtatások egy sokkal egységesebb művet eredményeznek, vannak olyan hozzáadott vagy épp kihagyott elemek – az említett részek mellett elsősorban Turandot megszólalásaiban –, amelyek tágabb értelemben nem igazolják Schiller állítását, miszerint nem változtat a történeten.

Dramaturgiai változtatások, melyek a történetet is alakítják

Érdekes a dramaturgia kérdését tágabb kontextusban nézni. Az improvizációs részek átírása ugyanis nemcsak színháztechnikai változással járt, az egész darab karakterét módosítja. Míg Gozzinál általuk értelmezhető a tragikomédia kifejezés, ami tradicionálisan nem egyszerűen a boldog véget, hanem a tragikus és a komikus epizódok váltakozását jelentette, az átdolgozott verzióban mindebből csak a boldog végkifejlet marad, és ahogy Simone Beta és Andrea Landolfi rámutat, a maszkok funkciója annak ellenére tűnik el, hogy ők maguk benne maradnak a schilleri szövegben, melyet a szerző Beta és Landolfi? a szöveg egyértelmű pozitívumai mellett hibának lát.¹⁶ Ezt a hibát észleli valószínűleg Puccini – és librettistái – is, hiszen az opera dramaturgiája a három miniszter, Ping, Pang és Pong szerepében névleg megtartja a távolságot a *commedia dell'arte*től, ugyanakkor mégis visszahozza azt a funkciót, melyet a maszkos karakterek képviseltek Gozzi eredetijében.

A mellékletben látható a második felvonást (meg)nyitó maszkos improvizáció, illetve annak német és újrafordított olasz változata. Utóbbi kettő esetében a játékosság megszűnik, a szereplők megszólalásai erkölcsi mérce alá kerülnek, a *commedia dell'arte* „népi” humora vitává, morális kérdéssé alakul.¹⁷

Egy másik hasonlóan fontos – véleményem szerint a történet egészét alakító – változtatás a második felvonás negyedik jelenetében található. Itt olvasható ugyanis a Turandot identitását meghatározó monológ.¹⁸ Míg Gozzinál Turandot egyszerűen, magyarázat nélkül állítja, hogy gyűlöli a férfiakat, ezért nem akar férjhez menni – egy mesében ez működik, az olvasó/hallgató sem vár magyarázatot, így ez az elem illeszkedik a dramaturgiába –, Schiller igyekezett pszichológiai, sőt, már-már feminista útra terelni hősnőjét, az ő Turandotja azért gyűlöli a férfiakat, mert látja a férjes asszonyok sorsát, s igazságtalannak tartja azt. A mű utóélete szempontjából érdekes, hogy Puccini nem elégszik meg ezzel a magyarázattal, librettistáival kihúzatja a Schiller-Maffei-szövegben olvasott indoklást, és újat írat velük: az operában Turandot egy nevesített ősére hivatkozik, akit meggyaláztak és megöltek. Az ő fájdalmát éli

<https://riviste.unimi.it/index.php/enthymema/article/view/11936/11173>, utolsó megtekintés: 2025. 01. 12.

¹⁶BETA-LANDOLFI, uo.

¹⁷ MELLÉKLET – 1

¹⁸ MELLÉKLET – 2

újra, ezért gyűlöli a férfiakat. Ráadásul annak ellenére, hogy egy egészen új elemről van szó, az operában kimondottan meghatározó szerepe van, Turandot első nagyáriájában halljuk ugyanis a magyarázó sorokat.

A rejtvények különbsége is kihat a történet megítélésére. Schiller komolytalannak találta Gozzi feladványait: míg a velencei szerzőnél *a nap, az év* és *Velence városa* a megfejtések, Schillernél, illetve Maffeinél új, sokkal bonyolultabb megfogalmazású kérdések kerülnek a szövegbe, a válaszok pedig *az év, a szem, és az eke*. Itt ismét érdekes megfigyelní, hogy a Puccini-opera újabb változtatással él, esetében az elvontabb kérdésekre *a remény, a vér*, illetve maga *Turandot* a megfejtések.

A három szöveg poétikai-stilisztikai, strukturális és lexikális analízise

Poétikai és stilisztikai áttekintés

Ahogy Schiller fentebb idézett levelében is láthatjuk, a német költő magában a szöveg megformálásában látta Gozzi gyengeségét. Hasonló vélemény bontakozik ki Andrea Maffei soraiból is, mely az 1863-as kiadás előszavában olvasható. Álláspontja szerint Gozzi nehézkes szövege és a német szöveg gördülékeny líraisága teremtték azt a különbséget, mely miatt Gozzi műve nem lett népszerű hazájában, Schilleré viszont a német színpadokon maradt, hosszú időn keresztül fennálló népszerűséggel. Szándékmegjelölése szerint Schilleréhez hasonló líraisággal igyekszik játszhatóvá tenni az elfeledett olasz művet.¹⁹

A metrikai összehasonlításhoz Gozzi esetén különbséget kell tenni az egyes szereplők megszólalásai között.

A rangban magasan állók (Turandot, Kalaf, Altoum, Timur, Adelma) a mű egésze alatt olaszul és endecasillabi sciolti-ban (rímtelen 11 szótagú sorok) beszélnek, a közepes rangúak és rang nélküliek (Barak, Skirina, Zelima, Izmael és a maszkok) között különböző metrika jelenik meg. Míg Barak, Skirina, Zelima, Izmael a magasabb státuszú szereplőkhöz hasonlóan olaszul és endecasillabi sciolti-ban beszélnek, Truffaldino, az eunuchok vezetője csak prózában és csak olaszul beszél, a szolgák vezetője, Brighella és Altoum titkára, Pantalone szintén prózában, de kizárólag velencei dialektusban szólalnak meg, a negyedik maszkos karakter, Tartaglia hol prózában, hol pedig a magasabb rangúakhoz hasonló tizenegy szótagú, rímtelen sorokban beszél.

¹⁹ MAFFEI, 4.

A 18. század során a tragédiák eszköze volt az emelkedett nyelvezet, a rímelő sorok és a magas szintű költői megmunkáltság a szövegekben, míg az olasz komédiák hagyományához hozzátartozott a boccacciói prózai nyelvezet, bár igen messze volt attól a korabeli színházi esztétika, hogy valóban prózában szólaltassa meg szereplőit. A közfelfogás szerint a költészet – így a színházi nyelvezet – dolga a valóság másfajta leképezése. Vagyis, mivel a valóságban prózában beszélünk, a színpad ettől eltérő beszédmódot kíván.²⁰ Így a fentebb vázolt, viszonylag sok szabadságot adó metrikát alkalmazták leginkább a komédiákban, ugyanis egyszerre teremtette meg a folytonosságot az antik görög és római költői, színházi nyelvezettel, és maradt meg természetes karaktere, köszönhetően éppen annak, hogy nem alkalmaz rímes sorokat.²¹

Bár a mű egészére a rímtelenség jellemző, Turandot találóskérdései ABAB ABAB, illetve ABAB ABAB CC és ABAB ABAB CDCD rímképletű sorok, melyekben a tökéletes rímek mellett asszonáncok is találhatók, a második feladvány esetén pedig a 11 szótagtól is eltér Gozzi, ott nyolc szótagú sorokat találunk. Ez utóbbi gyakran köthető a népies költészethez, dalokhoz, mondókákhoz az olasz nyelvű lírában.²²

A schilleri változat, ahogy a szerző előre jelezte, sehol nem tartalmaz prózát, végig versben van írva. A klasszikus olasz 11 szótagú verssorok helyett Schiller az angol és a német nyelvű drámairodalom funkciójában hasonló, a blankverse-höz közel álló sorszerkezetet választott, ahol a jambikus lejtés dominál, és amelyben a szótagok száma 9-10 vagy 11, de Gozzihoz hasonlóan ő sem követ kötött metrumot, ezért szerencsésebb megfogalmazás, hogy a blankverse-höz hasonlító szabad versformát alkalmaz.

Schiller esetében is rímes sorokat kapunk a rejtvényeknél, melyek képlete ABAB, szótagszámuk pedig nyolc.

Mivel az olasz költői nyelvtől a az időmértékes verselés idegen, hiszen nehezen kivitelezhető, Maffei visszatér a rímtelen, 11 szótagú sorokhoz, az első két feladványban pedig 10-re rövidül a szótagok száma, vagyis ezekben a sorokban endecasillabi tronchi-t, tehát csonka sorokat használ. és 7 szótagú rímelő sorok váltakoznak, melyek képlete AABB, majd az utolsóban 14-

²⁰ GRAVINA, Gianvincenzo, *Della tragedia, in Scritti critici e teorici*, szerk.: QUONDAM, Amedeo, Bari, Laterza, 1973, 543. (Ogni simile, perché sia simile, dee ancora esser diverso dalla cosa cui rassomiglia: altrimenti non simile sarebbe, ma l'istesso. [...] E perciò la favella tragica, che come favella poetica è imitativa e deve la vera somigliare, se fosse sciolta dai numeri che dalla prosa la distinguono, più favella simile non sarebbe, ma vera: né quella meraviglia ecciterebbe che eccita la naturalezza impressa nell'armonia, la quale alla favella poetica è come il marmo alla statua.)

²¹VÖ. TRISSINO, Poetica, *La quinta e la sesta divisione della poetica, in Trattati di poetica e retorica del Cinquento*, vol. II, a cura di WEINBERG, Bernard, Bari, Laterza

²² BELTRAMI, PIETRO G. *La metrica italiana*, Il mulino, 2011.

15 szótagúak a sorok, és szintén páros rímeket találunk. Ebben az esetben véleményem szerint alexandrinusokként, tehát dupla settenarióként lehet olvasni a feladványt, melyeket a rímelés végett kétsoronként írt le Maffei

Érdemes megjegyezni, hogy mind Gozzi, mind pedig Maffei illeszkedik abba a tradícióba, mely szerint egy-egy rövidebb megszólalás (pl. felkiáltás) a következő sorral, néhol sorokkal kiegészülve adja ki az endecasillabót²³.

Stilisztikai eltérés bőven olvasható Gozzi nehezkesebb és Schiller könnyedebb szövegei között, Maffei pedig igyekszik a német költő gördülékeny sorait idézni.

Egyes esetekben betoldott félmondatok emelik el a történetet az egyszerű mesés nyelvezettől egyfajta pátosz irányába. Ilyen például az, a Gozzinál nem olvasható felütés, ahogy Barak a Kalaffal való találkozását értékeli: *condotto dal destino/a végzettől vezetve*

Egyes esetekben Schiller megőrzi a Gozzi által használt költői képet, máskor azonban, mint például rögtön az első felvonás első jelenetében, rövidíti, egyszerűsíti azokat. Amikor Barak reagál a Kalaf által elmondott történetre: a fájdalmat a szív szétrepedésével fejezi ki, azonban mind Shillernél, mind Maffeinél rövidebb, tömörebb szöveget kapunk, 7-ről négyre csökken a sorok száma, illetve míg Gozzinál Barak elismétli, amit a herceg mondott, az átdolgozásban és annak fordításában már ennek csak az esszenciáját találjuk.

Maffei, annak érdekében, hogy fordításában a gördülékeny schilleri szöveget minél inkább megőrizze, adott esetben a nevek ortográfiáját Gozzinál sokkal szabadabban kezeli, így gyakori például, hogy míg a megjelölés szerint nála is Barachnak hívják a szereplőt, a szövegben gyakori a *Barako* névváltozat is. Ehhez hasonlóan jelenik meg az eredeti *Cheikobald Kaicobaldo* változata is, illetve a *Zelima-Zelma*, *Timur-Timuro* alakváltozatok. Egy alkalommal Kalaf neve is *Kalafa* változatban olvasható (III/5., Timur). Turandot írásmódja mindkét olasz szerzőnél ingadozik, többször jelenik meg a *Turandotte* változat is.

Az egyes megszólalások nem feltétlenül rövidülnek a német és a második olasz verzióban, előfordul, hogy a drámaiság érzékeltetésére, vagy éppen a gördülékenyebb verselés elérése céljából néhány sorral hosszabbak az eredetinél.

Olyan is előfordul azonban, hogy Schiller megtartja Gozzi szövegét, például *un qualche folle/Irgend ein Geck*, tehát „egynémely bolond” (Kalaf31), Maffei azonban egy ironikusabb megszólalással él: *Il mondo non e scarso dei pazzi/a föld nem szűkölködik bolondokban* - írja. Megfigyelésem szerint gyakori jelenség, hogy a német, és annak nyomán a Maffei-féle verzió több magyarázatot nyújt az egyes apró részletekhez, ezáltal téve koherensebbé, kevésbé

²³ MELLÉKLET – 3

meseivé a szöveget. Erre példa Kalaf búcsúja Baraktól és Skirinától az első felvonásban negyedik jelenetében. Gozzinál megajándékozta a két öreget, elmondja, hogy nincs más vagyona, mint egy kevés pénz az erszényében és a lova. Schiller mindehhez már hozzáteszi, hogy nem lesz már rá szüksége, hiszen vagy császári vagyona lesz a próba után, vagy soha nem tér vissza. Ebben a megszólalásban ráadásul a sors/végzet behozásával is a potenciális tragikum irányába viszi Schiller a történetet (ami Maffeinál is megmarad, majd a Puccini-operában teljeseedik ki), míg Gozzi hőse egyszerűen búcsút véve indul a város felé (I/4. Kalaf61).

Egyes esetekben Maffei még intenzívebben használja a költői képeket, mint Schiller. Altoum monológja (II/2., Altoum79) például a németben nem él erős retorikai eszközökkel, Maffeinél azonban találunk ismétlést (*or, or/most, most*), mely minden bizonnyal elsősorban a 11 szótag elérésére, emellett pedig az érzelmi hatás fokozására szolgál, egy kiazmust (*...una vittima nova e una nova piaga...*), illetve egy metonimikus képet (*ancor bagnate di lagrime ho le ciglia/szempillám még mindig könnyekben ázik*), míg a poézis tekintetében mintaként tekintett német szöveg, sokkal egyszerűbben, egyszerűen a folyik még a könnyünk (*unsre Thränen fließen noch/még midig folyik a könnyem*) kifejezéssel él.

Stilisztikai különbség a tegezés-magázás kérdése is a szövegváltozatokban. Tartaglia, akinek a megszólalásai a leginkább érzelmi töltetűek, a rangbeli jelentős különbség ellenére tegező formátumban beszél Kalaffal, míg a német és a második olasz verzióban a maszkosok magázzák a rangban felettük állókat. Ezzel szemben viszont Altoum és Kalaf vonzatában éppen fordítva olvasható: Gozzi a magázó formát használja, Schillernél és Maffeinél azonban mintegy apa-fiú viszonyt kifejezve tegező formában beszél egymáshoz a két szereplő.

Több esetben az érzelemkifejező felkiáltások érzékeltetik leginkább a három szerző különböző stilisztikai elképzeléseit, és ez hangsúlyosan észrevehető a maszkosok megszólalásaiban, amelyekben, Schiller a teljes átdolgozáshoz nyúl, de Maffei is kevésbé kötötten fordítja őket (még úgy is, hogy strukturálisan követi a német szöveget). Ilyen eset figyelhető meg a jelenetében Pantalone felkiáltásában (III/4. Pant.214) *Oh, velo qua, velo qua per diana! /Óh, ide gyorsan, dianára!* – szól Gozzinál a szöveg, melyet Schiller a következőképpen formál át: *Sieh, sieh! Da ist er ja! Potz Element! / Idenézz, itt van, az ördögbe is!*, Maffei azonban nem valamelyik kézenfekvő olasz megfelelőt használja a fordításában, hanem így ülteti újra olaszra a mondatot: *Toh! toh! toh! Qui, per San Marco, Egli è! /A mindenit, gyertek ide, Szent Márkra, ő az!* Jelen esetben úgy gondolom, a kollokvialis *toh, toh, toh*-val, illetve San Marco által Velence behozásával Maffei a *commedia dell'arte* hangsúlyosan velencei hangulatából akart valamit visszahozni a szövegbe.

A negyedik felvonásban hangsúlyosan észrevehető Schiller törekvése, hogy csökkentse a maszkosok szerepét, emelje közönséges megszólalásaik nyelvezetét. Maffei éppen ezt a

jelenetet emeli ki fordítása utószavában, mint példát arra, hogy Schiller alig változtatott a szövegen, szinte szóról szóra követte a sorokat, mégis szóhasználatával meg tudta emelni annak stílusát. Maffei a szemléltetés érdekében a fordítása végén teljes terjedelmében közli a Gozzi-szöveg negyedik felvonását.

Az ötödik felvonásban viszont a „boldog vég” kifejezését több ponton is erősen megváltoztatja a német költő. Ebben az esetben az alapvetően stilisztikai változások a struktúrára, sőt magára a történet értelmezésére is kihatnak. Adelma szerepe teszi leginkább összetetté a kérdést, hiszen az általa kifejezett érzelmek közt megtalálható az igazságtalanság jogos felvetése, a családja Turandot miatti halála feletti szomorúság és a Kalaf felé meginduló szerelmi érzése, ugyanakkor az őt visszautasító – mindhárom szövegben a tiszta szerelmet képviselő – herceget gondolkodás nélkül árulja el. Öngyilkossági kísérletét és az azt megelőző monológot nem változtatta meg Schiller sem tartalmilag, sem az intenzitás szempontjából. Viszont Kalaf közbeavatkozása, majd az Adelmának szolgáltatott megbocsátás már sokkal távolságtartóbb, letisztultabb módon olvasható a német és a második olasz szövegben. Eltűnik például Kalaf biztatása, mely az emelkedettebb változatba már nem illene: *s'altra donna amar potessi, tua questa destra saria./ha más asszonyt szerethetnék, jobbm a tied lenne!.* (V/2. Kal468)

Strukturális különbségek

A darab dramaturgiai struktúráját tekintve nem találunk jelentős változásokat az eredeti és a schilleri átdolgozás között. A felvonások száma megegyezik, és a bennük található jelenetek száma is csak kevés, és nem is túl fontos ponton különbözik. Ilyen például az első felvonás vége. Gozzinál négy jelenetből áll a felvonás, viszont Schiller, majd a fordításban Maffei is ötödik jelenetként jelölik meg az utolsó három megszólalást. Ennek oka minden bizonnyal abban található, hogy szerzői utasításként már Gozzi is megjelöli e megszólalások előtt, hogy Kalaf a város felé indul, tehát elhagyja a színt, a tradicionális színházi jelenet-definíció szerint azonban ott van a jelenetváltás, ahol a szereplők összetétele, a helyszín vagy az idő megváltozik, tehát Schiller mondhatni csak kijavította Gozzi apró hibáját.

Kisebb strukturális változtatás érhető tetten Adelma monológjában a (III./1), Gozzi ugyanis hallgatóságot rendel a királyi származású rabszolganő mellé (*una Schiava Tartara sua confidente/egy tatár rabszolganő, a bizalmasa*), akinek egy mondatot is ír. Ő az átdolgozásban már nem szerepel, Schillernél és Maffeinél a közönség felé, lényegében Turandotnak címezve hangzik el a monológ.

Újabb, az előbbiekhöz hasonló különbségek a negyedik felvonásban olvashatóak. A jelenetek szereplői, megszólalásaik sorrendje, adott esetben az egyes jelenetekben szereplő karakterek

összetétele teljesen más az átdolgozásban, mint Gozzi eredeti szövegében. Ennek az oka egyrészt ismét az, hogy Gozzi a második és a harmadik jelenet határát pontatlanul húzta meg, melyet Schiller kijavít, illetve a Gozzi-féle negyedik jelenet is kettéválik Schillernél, ezáltal kettővel eltolva a jelenetek számát. Emellett azonban kimarad Gozzi nyolcadik jelenete, mely egy *commedia-dell'arte* improvizáció, így végeredményben tíz jelenetből lesz tizenegy az átdolgozott változat és az olasz nyelvű visszafordítás esetén. E felvonás kapcsán érdekesnek tartom, hogy a Schiller számára leginkább elgondolkodtató részek esetén általában a Puccini-operában további – jellemzően Schillerénél jóval radikálisabb változtatásokat figyelhetünk meg. Ez a felvonás például, mely részletesen kifejti a Kalaf nevének megfejtésére irányuló összes törekvést a szolgálók, a császár, a maszkosok és maga Turandot részéről, az operából teljesen kimaradt – ezt helyettesíti a Puccini által alkotott Liù karakter bátor önfeláldozása (melynek motivikus előzménye e szövegekben elsősorban Barak és Timur személyében, illetve kis mértékben Adelma szerepében található meg.)

Ehhez hasonló az utolsó felvonás is, ahol az irreálisan hosszú második jelenetet Schiller ketté osztja, a pillanat, amikor Kalaf szerelmi győzelme után apját is észreveszi egy harmadik, számozás nélkül, egyszerűen utolsó jelenetként jelenik meg az átdolgozásban, ami ráadásul rövidebb is a Gozzi-féle szövegnél. Az eredeti olasz mesejátékban ugyanis Turandot mintegy nyilvánosan „meggyónja” korábbi mizandriáját, nemcsak Kalafot dicséri, hanem az egész férfinemet, amelyet – szemben, második felvonásbeli állításával – ezúttal állhatatosabbnak, becsületesebbnek tart sajátjánál. *Sappia questo gentil popol de' maschj ch'io gli amo tutti./Tudja meg a férfinép, hogy mindannyiukat szeretem.* – jelenti ki Turandot, miután Adelma árulását hozva példaként az egész női nemre vetíti ki a gyengeség bűnét. Michele Bianchi megfigyelése szerint ez a változtatás egyfajta egyensúlyvesztést teremt a férfi-női szerep megítélésében, azonban tanulmányában azt is megállapítja, hogy Schiller az erőteljesebb érzelmi tartalmú fináléjával, mely Altoum nagylelkűségét (Adelma elbocsátása) és a szerelmesek boldogságát hangsúlyozza ki, ellensúlyozza az egyenlőtlenséget. Emellett véleményem szerint Schiller egyúttal folytonosságot teremt a második felvonásbeli Turandot-monológ feminista olvasatával. Mert míg a Gozzi féle, magyarázat nélküli férfigyűlölet, majd a fináléban olvasható nőkritikus megszólalás összességében érvényteleníti Turandot korábbi álláspontját, a Schiller-szöveg egész női nemre kiterjedő elnyomatás-ellenállás kettőssége azt vonja magával, hogy a főhősnő ne érvénytelenítse saját korábbi szavait, így szükségszerű, hogy férfigyűlöletének elmúlása csak Kalafra vonatkozzon, legalábbis kizárólag az ő viszonylatában kerüljön kifejezésre.

Kisebb, mégis fontos strukturális változtatás figyelhető meg a rejtvények megfejtése utáni részben (II/3.). Az átdolgozott német verzió és az abból alkotott olasz szöveg rövidebbre veszi Turandot, Altoum és Kalaf megszólalásait, illetve innen kimaradnak a maszkosok, akik a Gozzi-szövegben apró megjegyzéseket tesznek a főszereplők közt zajló eseményekre. Összességében az egész jelenet tömörebbé válik, Schiller kevesebb teret ad Turandot újabb rejtvény feladására irányuló könyörgéseinek. Ez a jelenet – a III/2., illetve a IV/1. jelenethez hasonlóan – véleményem szerint sarkalatos a tragikomédia műfaji megjelölés megértése szempontjából, és úgy gondolom, hogy a tömörítés, nyelvi, stilisztikai és regiszterbeli változtatások ellenére is mindhárom szöveg ugyanazoknak a normáknak felel meg: van ugyanis több olyan motívum is, amelyek egyértelműen előrevetítik Kalaf győzelmét – és azok számára, akik Puccini drámái, patetikus Turandotját ismerték meg először, kimondottan érthetetlen dramaturgiai hibáknak tűnhetnek első ránézésre. Egyrészt Turandot, ahogy meglátja a herceget, rögtön kifejezi, hogy valami megmozdult benne: „Zelima, oh Cielo! alcun oggetto, credi, nel Divan non s’è pose, che destasse compassione in questo sen. Costui mi fa pietà/óh, egek, Zelima, itt a díván előtt senki nem keltett bennem ilyen együttérzést még!” (II/5, Tur107) Majd rögtön utána Zelima arra kéri a hercegnőt, hogy könnyű feladványok legyenek, amit bár Turandot elutasít, mégis felveti az olvasóban/nézőben, hogy a hercegnő végül hajlik a szolgáló szavára. A következő felvonás második jelenetében ugyanerre a látszólagos dramaturgiai hibára erősít rá a Turandot-Zelima párbeszéd, melyben a szolgáló hosszan győzködi a megtört hercegnőt arról, hogy ne szégyenkezzen, inkább örüljön a szerencséjének, a negyedik felvonás első jelenetében pedig, amikor Turandot a legközelebb jár a nevek megtudásához, hiszen előtte áll Barak és Timur, újra megjelenik szerzői utasításként az elérékenyülés. E jelenetben is megjelenik mindegyik szövegváltozatban Barak, Timur, illetve Skirina és Zelima félelme a kegyetlen hercegnő büntetésétől. *Pietà in costei!/Benne kegyelem?* – kiált fel elkeseredetten Barak, *Mitleid in dieser Furie!/Ebben a fúriában szánalom? In quella furia, o sire, misericordia? Lo sperate invano!/Kegyelem ebben a fúriában? Hiábavalóan reméli, uram!* – erősíti fel Maffei. De hiába próbál a német és az olasz szöveg drámaibb megfogalmazással élni, az elbizonytalanodott, kétségek közt látható hercegnő nem tud akkora erőt kifejezni, amekkorát a Sturm und Drang preromantikus szellemében Schiller, sikere nyomán pedig Maffei mutatni akarnak. Úgy gondolom, mindez nem Gozzi inkompetenciáját mutatja, hanem műfaji sajátosságot takar. A mesejáték nézői nem is vártak akkora feszültséget a boldog vég előtt, mint amit végül később a Puccini-opera hallgatói kapnak (ott azonban a boldog vég kérdőjeleződik meg²⁴.)

²⁴ Puccini hirtelen halála miatt az opera befejezetlenül maradt. Jegyzetei alapján többen is megírták a finálét, azonban különböző elképzelésekkel. A Magyar Állami Operaház 2024 november 7. és november 29. között előadásában 8 alkalommal játszották Luciano Berio, illetve 2 alkalommal Franco

Bár az előbb felsoroltaknál komolyabb strukturális különbség nincs a Gozzi és a Schiller szövegek között, azonban, ha az előadási hagyományokat nézzük, a struktúrát is érintő különbségeként fogható fel az improvizációs részek átírása is, hiszen a közönség igényének megfelelően a *commedia dell'arte* részek hosszabbá válhattak, ezáltal eltolva az arányokat, és a komikus oldalát kidomborítva a darabnak. Itt érdemes újra röviden kitérni a Puccini-műre, mert míg Schiller nem látta okát a dramaturgia megváltoztatásának, és Maffei is úgy gondolta, hogy a schilleri szöveg olaszra ültetése népszerűvé teheti a művet Itáliában is, Puccini a szöveggel való első találkozása után rögtön a dramaturgia letisztultabbá, egyszerűbbé s egyszersmind sűrűbbé tételét adta ki feladatul librettistáinak. Ennek fényében háromra csökken a felvonások száma, a szereplőké pedig 13-ról 9-re, beleolvastva Barak és Skirina szerepét Timúrba, a maszkos karaktereket pedig a három miniszter formájában újraalkotva, (Ebben a dolgozatban nem térek ki Liù szerepére, akit teljesen Puccini emelt a történetbe, bár egyes motívumokat ő is kap az eredeti történet Adelma-Zelima-Skirina-Barak szerepeiből.)

Tartalmi, lexikális vizsgálat a három mű tekintetében

Ebben a pontban két fő szempont vizsgálatára helyezem a hangsúlyt. Egyrészt a személy-, rang- és földrajzi nevek áttekintésére, másrészt pedig a két olasz szövegben használt kifejezések egymáshoz való viszonyára olyan esetekben, amikor Maffei tudatosan tér el, vagy éppen tér vissza az eredeti olasz szöveg szóhasználatához.

A keleti szavak esetében észrevehető, hogy Schiller, bár nem maradéktalan földrajzi és kulturális akkurátussággal, de egyértelműen nagyobb tudatossággal igyekszik, kontextusba helyezni a kínai, illetve általánosságban a keleti kultúrákhoz köthető szavak használatát, míg Gozzinál azt láthatjuk, hogy lényegében az a fő szempont, hogy „keleties” hangulatot keltsen. Mivel mesejátékról, ráadásul meg nem határozott történelmi időről beszélünk, ez nem róható fel hibaként, azonban mégis a kolonializmus témaköréhez köti a Turandot vizsgálatát, hiszen a pontatlanságokkal akarva-akaratlanul az európai ember megalapozatlan előítéleteit erősíti.

Bár mindegyik változatban fellelhető, érdemes rögtön a jelenetről jelenetre megjelenő *díván* szóra (*divano/divan*), ami a császári tanácsot hivatott kifejezni. Ebben az esetben Schiller sem javított a szövegen, pedig valójában kontextusba nem illő szó: az arab *díván* szó a *davvana* (‘feljegyez’) igéből származik, majd perzsa közvetítéssel jutott az oszmán-törökbe²⁵.

Alfano befejezésével az operát Barta Dóra rendezésében. a Puccini-kortárs Alfano befejezésében Turandot és Kalaf a sorsszerűség pátozával talál egymásra, míg Berio 2001-es, szintén Puccini jegyzetei alapján készült befejezése nyugtalanítóan sejteti, hogy a két karakter a saját harcát harcolja, mindvégig távol maradnak egymástól.

²⁵ Vocabolario Etimologico della Lingua Italiana, <https://www.etimo.it/>

Az egykori birodalom szultáni tanácsát nevezték így. Ehhez hasonló a szintén mindhárom szövegben gyakran szereplő szeráj (*serraglio/serail*) kifejezés is, mely ugyan tartalmi értelemben valóban köthető a kínai kultúrához is, azonban maga az elnevezés az oszmán-török kultúrát idézi²⁶.

Helyiség-, rang- és személynevek esetében a műben vegyesen találhatunk beazonosíthatóakat, a mitikus fikcióhoz tartozókat, illetve olyanokat is, amelyek mindössze a keleties hangulat kialakítását szolgálják.

Bár a főszereplők fiktívek, az általam vizsgált szövegekben nincs eltérés névváltozataik között, néhány mondatban bemutatom rajtuk keresztül a mesei földrajzi-történelmi környezetet. Timúr, Kalaf apja egyesek szerint megfeleltethető a híres 14. századi hódítóval, Timur Lenk-kel, azonban ez nem ad támpontot a hely és idő behatárolásában, ugyanis a Kalaf arab név, a mongol birodalomból nincs információ hasonló nevű történelmi személyről. Turandot pedig a Turán lánya szóösszetételből ered, így bár kínaiként hivatkoznak rá már a Gozzi előtti források is, neve a közép-ázsiai sztyeppékhez köti. Hasonlóan Altoum császár neve sem kötődik történelmi személyhez. Ráadásul több esetben kánként hivatkoznak rá (*Khan/Can/Kan*), máskor pedig vizírként (*Visir*), mely rangmegjelölések szintén a fikatív Kína képét erősíti meg, hiszen nem valódi kínai méltóságokról van szó.

Látható tehát, hogy Ázsia, és főleg Közép-Ázsia kultúrköre egy egységként kap helyet a mű szókincsében, akármelyik változatot is tekintjük. Ugyanakkor úgy gondolom, hogy a Tefflisi Bej (Timur támadója) Maffei szövegében hibásan van Tunisi-ként átültetve. Tefflis Tbilisi ritkább elnevezése, és a másik két szövegváltozathoz hasonlóan a menekülés helyszíne a Kaukázus, tehát Tunézia mindenképp egy nagyon távoli, és a közép-ázsiai kerettörténetből kieső helyszín lenne.

Mindezek mellett Schiller tudatosságát jelzi, hogy esetében Gozzihoz képest – ha nem is tűnnek el, de – jóval kevesebb az ambivalencia, szövegében érezhető a törekvés, hogy minél távolabb kerüljön a sztyepei kultúra szavaitól, és minél több valóban kínai, buddhista kifejezést használjon. Ő használja először a Láma kifejezést: *Beim großen Lama, sprich! / Pel grande Lama, come qui ? A nagy lámára, beszélj, hogyhogy itt vagy?* (I/1). És ez a törekvés érhető tetten Altoum első monológiájában is (II/2, Altoum79), melyben Gozzinál Konfúciusznak mint istenségnek tette le az esküt a kán, mely hibát Schillernél, s nyomán Maffeinél Fohi (Fu-hszi) szerepel, akinek a kultuszára maga Konfuciusz helyezte tanításai egy részét²⁷. Ugyanígy a Fohi-Konfúciusz különbség megjelenik a negyedik felvonás első jelenetében is (Tur289).

²⁶ Vocabolario Etimologico della Lingua Italiana, <https://www.etimo.it/>

²⁷ *Kínai mitológia*. In *Mitológiai enciklopédia* 2. kötet, 385-456. o. Fordította: [Kalmár Éva](#). Budapest: Gondolat Kiadó, 1988. 18-23

A lexikális vizsgálat második szempontja dolgozatomban a két olasz szöveg egymáshoz való viszonya az olyan esetekben, amikor nem ritmikai, prozódiai oka van annak, hogy Maffei a visszafordításnál nem a Gozzi által használt szót alkalmazza. Előfordul, hogy az eredeti, Gozzi által használt szó ugyan ritmikailag és az értelmét tekintve is beleilleszkedne az új olasz szövegbe, azonban Maffei mégis egy szinonimát választ. Ahogy maga Maffei kifejti, Gozzi szövegét igénytelennek, mesterkéltnek, egyes esetekben egyenesen közönségesnek ítéli meg. Érdekesnek találom, hogy a régiességet nem rója fel hibaként, és valóban – bár a vizsgálatom nem tér ki nyelvtörténeti kérdésekre – az egymástól az 1762-es és az 1863-as kiadású olasz szövegek között nem figyeltem meg jelentős nyelvtani vagy ortográfiai változásokat (v.ö.: magyar szövegek esetében a nyelvújítás mozgalma miatt éppen e században olyan nyelvi változások zajlottak, melyek a laikus számára is észrevehető különbségeket eredményeznének két, száz év eltéréssel született szöveg között.)

Ugyanakkor az igényesebbé, sallangmentesebbé tétel Maffei kifejezett célja. Példaként hozható fel a *mirate-guardate* szavak, melyek a „nézd” értelemben jelennek meg (I/3. Bar54). Ritmikai szempontból Maffei használhatta volna az emelkedetebb *mirare* igét, mely nagyjából így fordítható le: csodálattal nézni, azonban a fordító a *guardare* egyszerűbb, hétköznapiabb igét használja *nézni* értelemben.

Más esetben azonban épp fordítva, a semlegesebb Gozzi-szöveg kap hangsúlyt Maffeinél. Ilyen például a *Signor* megszólítás (II/3, Kal92). Gozzi semleges „uram” megszólítása Schillernél egy speciálisabb, inkább „fejedelem”-ként fordítható szóval van kifejezve: *Monarch*. Ezt a markánságot igyekszik Maffei a dantei, boccacciói nyelvezetből ismert *Sire*, szintén „uram” változatával²⁸.

Egyes esetekben a felkiáltó mondatokon figyelhető meg a szerzők által preferált nyelvi rétegbeli különbség. Gozzi *Oh, Dio, che sento mai! Ó, Istenem, mit hallok!* – érzelemdús felkiáltása a németben egyszerűen a *Gott!/Isten!* felkiáltással kerül kifejezésre, Maffei viszont a *Grande Iddio!/Nagy Isten!* kifejezéssel tartalmilag Schillert, érzelmi töltet tekintetében viszont Gozzit követi (I/1. Bar.14).

Milyen mértékben beszélhetünk fordításról, illetve átdolgozásról Andrea Maffei szövegénél?

Míg a schilleri változat egyértelműen átdolgozásként olvasható – az erre vonatkozó fő szempontok a dolgozat 2. pontjában olvashatók, a Maffei-féle szöveg esetén fordításról beszélhetünk, ám éppen azért, mert Maffei igyekszik a schilleri szöveg lendületét, líraiságát

²⁸ <https://www.treccani.it/vocabolario/sire/>

megőrizni, gyakran tér el a szó szerinti fordítástól. Más esetekben nem a szöveg ritmusa kívánja meg a kisebb-nagyobb változtatásokat, azonban Maffei mégis változtatásokkal él.

A II/2. szerzői utasításaiban az eredeti szöveg szerint mindenki kínai ruhában jelenik meg, érdekes, hogy éppen a *commedia dell'arte* karakterek integrálására törekvő Schiller emeli ki, hogy a maszkjuknak megfelelő ruhát viselik, Maffei pedig, aki nem javasolja a maszkosok tradicionális ábrázolását, némileg belenyúl a német szövegbe. Míg Schiller a doktorok és katonák viseletét jellemzi *pedantisch*-ként, Maffei esetében a maszkosok ruházatát írja elő *pedantesco*-ként, kihagyva a karakterhez illő maszk instrukcióját.

Érdekesnek találom Tartaglia azon megszólalását, melyben elmondja Altoumnak (II./2, Tart.82), hogy milyennek látja a herceget. A pozitív jelzők között Gozzinál megjelenik a *ne sono innamorato* kifejezés, melyet Schiller is szó szerint átvesz, *ich bin verliebt*-ként. Mindkét kifejezés egyértelműen a szerelem érzéséhez kapcsolódik, nem találtam példákat, miszerint egyszerűen csodálatot vagy megbecsülést jelentenének. Maffei inkább az *invaghito io ne sono* kifejezést használja, ami viszont sokkal inkább jelenti a csodálat érzését.

Hasonlóképp Schiller őrzi meg a mondatismétlést a második felvonás harmadik jelenetében, Kalaf bemutatkozó mondataiban, Maffei – talán az esztétizáló szándék miatt különböző kifejezésekkel kéri az uralkodót, hogy hadd maradjon titokban a neve (*Concedi che per ora io mi celi; Lascia ch'io non mi nomi.*) Érdekes összevetni a fenti jelenetnek megfelelő operarészletet, melyben ugyan nevének elfedését nem kéri Kalaf, azonban a szó szerinti ismétlés retorikai erősítő hatását Gozzi és Schiller szövegei alapján használja (*Figlio del Cielo! Io chiedo d'affrontar la prova!* – kér engedélyt háromszor egymás után a próbán való szereplésre Kalaf)

A rejtvények kérdését tartalmi szempontból már érintettük, ugyanakkor a fordítás-átdolgozás szempontjából is érdeme rájuk tekinteni (II/5.). Ebből a szempontból Kalaf megszólítása érdekes: Míg Gozzinál már megtalálható a *dimmi stranier!/mondd, idegen!* motívum, Schiller szövegében ez kimarad, a kérdések direkt érkeznek, azonban Maffei némiképp visszanyúl az olasz eredetihez, és nála hallható – Puccini Turandotjának éles, nyugtalanító *straniero, ascolta!* felszólítása.

A korábban már említett Adelma-monológ (III/1.) a német-olasz fordítás tekintetében is érdekes. Bár Schiller szövegében is sok indulatkifejező szót találhatunk (*den glühnden Haß/égető gyűlölet; Verhaßte/gyűlölt; süße Rache üb' ich/édes bocsút állok; Die meines Falles blut'ge Ursach ist/ő az én bukásom véres oka*), Maffei azonban még tovább fokozza az

indulatkifejező szavak, mondatok sorolását. Fordításában felkiáltásként szerepelnek az úrnő felé érzett gyűlölet szavai (*Perversa!/kegyetlen; Empia!/aljas; o, cieca!/ó, te vak; Serpe!/kígyó*). Szintén szenvedélyes, a németben nem metaforával kifejezett kép az *il calice della vendetta/a bosszú pohara* is.

Apró eltérés olvasható a IV/1. jelenetben, ahol Gozzinál a meglepett Skirina kiált fel: *Che sento! Un Re ridotto a tali estremi?/Mit hallok, egy király ilyen nyomorúságos körülmények között?* (Schir299). Schiller szinte szó szerint fordítja le a mondatot, majd Zelima szájába adja a következő felkiáltást: *Allgerechte Götter!/Mindenható istenek!*. Maffeinél valamiért Skirina és Zelima megszólalásai felcserélődnek. Mivel nincs semmi jelentősége a két mondatnak (Gozzinál Zelima meg sem szólal), elképzelhető, hogy egyszerűen figyelmetlenségből adódik a különbség.

Maffei megjegyzése a Gozzi-Schiller különbségekhez

A dolgozat zárásaként Maffei firenzei kiadású Turandot-fordításában olvasható előszóra szeretnék kitérni. Ebben ugyanis az olasz fordító sajátos irodalmi és történelmi kontextusba helyezi Gozzi művét egyszerre dicsérve és bírálva azt. Meglátása szerint Gozzi bizonyos értelemben olyan fokú újítást volt képes az olasz drámába hozni, amit az angoloknál Shakespeare, a németeknél pedig Goethe, Lessing és Schiller, azonban mivel a kivitelezéshez nem volt meg a nyelvi eszköze – itt Gozzi az itáliai színházi hagyományt élesen bírálja és felelőssé teszi az elmaradásért –, hazájában nem válhatott elismertté. Ezzel szemben azokban az országokban, ahol tehetséges fordítók a maguk hagyományának kifinomultabb nyelvezetén szólaltathatták meg, sikerre is tudták vinni. E folyamatot ahhoz hasonlítja, mint amikor Ariosto nemes irodalmat teremtett „Boiardo triviális hőseiből”.²⁹

Önmaga munkáját így értékeli:

Nekem elég, ha sikerült rámutatnom, hogy a formai hibák volt a fő okai annak, hogy egy olasz író a külföldiek oly nagyra értékelték, míg a sajátjai oly kevésbé. (...) Amennyire a két nyelv különbözősége megengedte,

²⁹ MAFFEI, 2-5

igyekeztem felszínre hozni az új, stílusbeli szépségeket, amelyekkel a Wallenstein és a Stuart szerzője oly bőségesen elhalmozta.³⁰

Elsődleges források:

³⁰ „A me basta aver dimostrato che il difetto di forma fu la causa principale per cui uno scrittore italiano venne tanto apprezzato dagli stranieri, e così poco dai suoi (...) e tenendomi nella traduzione strettamente fedele, per quanto l' indole varia delle due lingue m'elo permise, tentai di farne spiccare le nuove bellezze di stile che a piene mani vi ha profuso l'autore del Wallenstein e della Stuarda.”

1. GOZZI, Carlo. *Turandot*, kiad., bev., jegyzetek Javier GUTIÉRREZ CAROU, Universidade da Coruña, Biblioteca-Arquivo Teatral „Francisco Pillado Mayor”, A Coruña, 2. kötet, 2007.
https://ruc.udc.es/dspace/bitstream/handle/2183/31347/Gozzi_Carlo_2022_Turandot_II.pdf utolsó megtekintés: 2025. 01. 12.
2. SCHILLER, Friedrich. *Turandot*, Project Gutenberg, 2006.
<https://www.gutenberg.org/cache/epub/6505/pg6505-images.html>. utolsó megtekintés: 2025. 01. 12.
3. MAFFEI, Andrea. *Macbeth, tragedia di Guglielmo Shakspeare [sic]. Turandot, fola tragicomica di Carlo Gozzi. Imitate da Federico Schiller e tradotte*, Le Monnier, Firenze, 1863

Felhasznált irodalom:

1. BELTRAMI, PIETRO G. *La metrica italiana*, Il mulino, 2011.
2. BETA, Simone – Andrea LANDOLFI. „Tra il folklore e la letteratura: i Rätsel di Friedrich Schiller per la *Turandot* di Carlo Gozzi”, *ENTHYMEMA*, 23, 2019, 401–410
3. BIANCHI, Michele. „Dalla *Turandot* di Gozzi/Schiller/Maffei alla *Turandot* di Giacomo Puccini.” In *L’Oriente di Giacomo Puccini. Madama Butterfly e Turandot*, Atti della Seconda e Terza Giornata Pucciniana, Promolucca Editrice, Lucca, 2006, 15-30.
4. GRAVINA, Gianvincenzo. *Della tragedia*, in *Scritti critici e teorici*, a cura di Amedeo QUONDAM, Bari, Laterza, 1973.
5. GRIMALDI, Carmina Emma. „Lungo viaggio di 'Turandot'” In *MACRAMÈ. Studi sulla letteratura e le arti*, 1. kötet., szerk. GIULIO Rosa, SALVATORE Donato, SAPIENZA Annamaria, Liguori, 302-304.
6. Gutiérrez Carou, Javier. "Texto crítico italiano, tradución galega, introdución e notas." In Carlo GOZZI, *Turandot*, A Coruña, Universidade da Coruña, Biblioteca-Arquivo Teatral „Francisco Pillado Mayor”, 2. kötet, 2007.
7. MACIOCE, Mario. „La metrica italiana.” www.accademia-alfieri.it, utolsó megtekintés: 2025. 01. 12.

8. MAFFEI, Andrea. *Macbeth, tragedia di Guglielmo Shakspeare [sic]. Turandot, fola tragicomica di Carlo Gozzi. Imitate da Federico Schiller e tradotte*, Le Monnier, Firenze, 1863. (előszó)
 9. PETRONIO, Giuseppe. *Introduzione*, in: Carlo Gozzi, *Opere. Teatro e polemiche teatrali*, a cura di Giuseppe Petronio, Rizzoli, Milano, 1962.
 10. PUCCINI, Giacomo. *Epistolario*, a cura di Giuseppe ADAMI, Mondadori, Milano, 1928, 176.
 11. TRISSINO, Giovanni. *Poetica, La quinta e la sesta divisione della poetica*, in *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, 2. kötet, szerk., Bernard WEINBERG, Bari, Laterza.
 12. Turandot. „Kínai mitológia.” In *Mitológiai enciklopédia* 2. kötet, Fordította: KALMÁR Éva. Budapest: Gondolat Kiadó, 1988. 385-456.
 13. Vocabolario Etimologico della Lingua Italiana. Treccani, <https://www.treccani.it/vocabolario/sire/>. utolsó megtekintés: 2025. 01. 15.
 14. Vocabolario Etimologico della Lingua Italiana. Etimo, <https://www.etimo.it/>.
 15. WEINBERG, Bernard, *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, 2. kötet Bari, Laterza.
-