

Balassi *Szép magyar komédiája* és Shakespeare drámái

Szerző: Pekár-Bapcsán Botond

Témavezető: Hargittay Emil Professor emeritus

Pázmány Péter Katolikus Egyetem

Lezárva: 2025.01.13.

1. Bevezetés	2
2. Cím értelmezés és szerkezeti felépítés.....	3
3. Bujdosás	7
4. Fény és árnyék viszonyok	11
5. Szépségideál.....	14
6. Nászajándék	18
7. Tündér	20
8. Orvoslat a szerelemre.....	23
9. Baráti viszonyok	25
10. Epilógus	27
11. Bibliográfia	28

1. Bevezetés

Balassi Bálint (1554-1594) és William Shakespeare (1564-1616) bár kortársak voltak, bizonyosan nem olvasták egymás műveit. Shakespeare első művei 1594-től jelentek meg. A Balassiszakirodalomban neve csak elvétve fordul elő, holott a *Szép magyar komédia* sok vonatkozásban közvetlen rokona Shakespeare drámáinak. Dolgozatomban ezt a strukturális hasonlóságot igyekszem bemutatni.

Balassi Bálint fennmaradt drámája egyértelműen az olasz reneszánsz kultúrából táplálkozott, hiszen a *Szép magyar komédia* forrása Cristoforo Castelletti *Amarillije*, amely a saját környezetében és országában nem tartozott a legismertebb és legkiválóbb művek közé.¹

Shakespeare több művénél és a motívumok esetében is kimutatható a humanista és az antik hagyományok ismerete, gondoljunk csak a *Szentivánéji álom*ra, aminek egyik forrása lehetett Ovidius *Metamorphosese*.² Azonban ennél mélyebb szinteken is alkalmazott motívumokat, melyeket valószínűleg az olasz reneszánsz irodalomból ismert meg, mint például a fényekkel való játék, mely Balassinál is használt eszköz és amit később egy fejezetben részletezek is.

Ennél fogva érdemes tehát összehasonlítani a két szerző műveit; én azokon belül is a *Szép magyar komédiában* és Shakespeare drámáiban használt eszközök és motívumok vizsgálatára koncentráltam dolgozatomban. Ezen egyezések kimutatása annál izgalmasabb lehet, mivel elég sok párhuzam figyelhető meg a művek között.

¹ SZEGEDI Eszter, *Olasz pásztorjátékból magyar komédia. Balassi Szép magyar komédiája és Castelletti Amarillijének összehasonlító elemzése* (Budapest: ELTE, 2012), 69.

² Leslie DUNTON-DOWNER és Alan RIDING, *Shakespeare kézikönyve*, ford. BOZAI Ágota, (Magyar Könyvklub, 2004), 198.

2. Cím értelmezés és szerkezeti felépítés

Pirnát Antal tanulmányában olvashatjuk, hogy minden reneszánsz kori magyar dráma címe tartalmazott műfaji megjelölést. Így van ez Balassi Bálint *Szép magyar komédiája* esetében is. Ez a fajta gyakorlat részben szemben állt más országok azonos korú irodalmával, amit tökéletesen megtapasztalhatunk Shakespeare drámáin.³

Alapvetően kétféle műfaj létezik a dráma műnemén belül.⁴ Shakespeare mind a két műfajban alkotott, ezzel szemben Balassi Bálint egyetlen, e műnemben megalkotott írással rendelkezik, aminek műfaja pedig komédia. Magyarországon az alapvető két drámai műfajt Szenci Molnár Albert határozza meg, miszerint a komédia a következő elvárásoknak kell, hogy megfeleljen: „oly játék, amelyben bizonyos személyek ez világon mindenféle rendek erkölcsöket-szokásokat mintegy tükörben előmutatják.”⁵ Arisztotelész definíciója szerint a komédia „A komédia mint mondtuk, silányabbak utánzása ugyan, de nem a hitványság minden értelemben, hanem a rútságé, melynek része a nevettség. A nevetéséges ugyanis nem fájdalmas és nem pusztulást okozó tévedés és rútság, mint például mindjárt a nevetéséges álarc valami rút és torz, de fájdalom nélküli.”⁶ Tehát fájdalmat és kárt nem okozó csúfság. Ezek alapján a *Szép magyar komédiában* arról olvashatunk, milyen a nem követendő példa az életben, azonban itt egy szerelmi problémával szembesülünk. Ennek magyarázata lehet az Aristophanés utáni úgynevezett újkomédia, amely témáját „a magánéletből, szolgák, hetérák és szerelmes ifjak kalandjaiból veszi.”⁷

Shakespeare is használta a dráma alapvető két műfaját, azonban létrehozott egy harmadikat is. A szakirodalom az alábbi három csoportot különbözteti meg a Folio kiadás alapján: Tragedy, Comedy és History.⁸ Azonban egyik drámájának címében sem találjuk a műfajmegjelölésre szolgáló elemet, néhány királydrámáját leszámítva. Ez alapvető különbség a két szerző munkái között.

Szintén Pirnát Antalnál olvashatjuk, hogy minden magyar reneszánsz drámának van prológusa és argumentuma. Gyakori még az epilógus is, bár ez nem kötelező elem.⁹ A *Szép magyar komédia* mind a három, nem a fő tartalmi elemhez kapcsolódó szerkezeti egységgel bír. Shakespeare

³ PIRNÁT Antal, „A magyar reneszánsz dráma poétikája”, *Irodalomtörténeti Közlemények* 73. (1969), 527–555, 528.

⁴ Hozzáférés: 2024. 11. 01, <https://www.arcanum.com/hu/online-kiadvanyok/pannon-pannon-enciklopedia-1/a-magyarsag-kezikonyve-2/nyelv-es-irodalom-1919/szepirodalmi-kozlesformak-mufajok-1C3E/a-dramai-kozlesforma-es-a-dramai-mufajok-1C6D/>

⁵ PIRNÁT Antal, „A magyar reneszánsz...”, 529.

⁶ ARISZTOTELÉSZ, *Poétika*, ford. RITOÓK Zsigmond, 6. Hozzáférés: 2025. 01. 08, http://mmi.elte.hu/szabadbolcseszlet/mmi.elte.hu/szabadbolcseszlet/mediatar/bevezetes_a_gorog_bolcseletbe/arisztotelesz_poetika.pdf

⁷ PIRNÁT Antal, „A magyar reneszánsz...”, 543.

⁸ Hozzáférés: 2024. 11. 01, <https://www.britannica.com/biography/William-Shakespeare/Theatrical-conditions#ref232314>

⁹ PIRNÁT Antal, „A magyar reneszánsz...”, 528.

művei közül, csak a *Rómeó és Júlia*ban találkozhatunk a prológussal, amely azonban az argumentum is lehet. Prológusnak tekinthetjük, amennyiben az antik drámákhoz viszonyítjuk, ugyanis Shakespeare-nél is a kar mondja el és hangulatkeltő, tájékoztató jellegű.¹⁰ Azonban, ha *A magyar reneszánsz dráma poétikája* meghatározását vesszük, akkor argumentum, hiszem a cselekmény rövid összefoglalását olvashatjuk/hallhatjuk.¹¹ Balassihoz képest nemcsak abban van eltérés, hogy nehéz meghatározni, prológusról vagy argumentumról is van szó, hanem abban is, hogy melyik szerkezeti elemet miként ismerjük meg. A *Szép magyar komédia*ban előbb szerepel az argumentum, ami annak rendje és módja szerint a darab cselekményét írja le, sokkal hosszabban és terjengősebben, mint Shakespeare. Ezután, Prológus közvetítésével megismerhetjük Balassi Bálint indítékait és céljait, amiért létrehívta az első magyar komédiát.¹² Megfigyelhetjük, hogy az argumentumot olvasással, míg a szerző szándékait, ami kevésbé tartozik a mű tartalmához, mint a cselekmény rövid összefoglalása, hallás útján ismerhetjük meg, Balassi szándékai szerint. Ennek nyilván az az oka, amit ő maga is leír a prológusban, meg kell értetni az olvasókkal, hogy nem bosszantásról és megbotránkoztatásról van szó, hanem a korabeli társadalom által lekezelt téma bemutatása, és a magyar irodalom gazdagítása a cél.¹³ Shakespeare-nél valószínűleg az is oka annak, hogy az argumentum és a prológus összeolvadt, hogy neki nem kellett moralizálnia műve megírását és a szerelemnek a nyilvánosság elé állítását.

A *Szentivánéji álom* is tartalmaz egy prológust, bár ez nem az előzőekhez hasonlóan kapcsolódik a műhöz, hanem a drámán belül, a mesteremberek beszélnek szükségességéről. A harmadik felvonás első színében olvashatjuk és a tartalma szerint jobban hasonlít Balassi argumentumához, mint prológusához. A prológus szócikkében szereplő három meghatározás közül a hangulatkeltő/tájékoztató jellegű definíció alá illeszkedik a leginkább, amit a szótár egy ebből a jelenetből való idézettel demonstrál is.¹⁴ Tapasztalhatjuk, a prológus fogalma nem egyezett a két szerző irodalmi környezetében.

Hasonló megfigyelést tehetünk az epilógussal kapcsolatban. A *Szép magyar komédia* tartalmazza ezt, a magyar reneszánsz irodalomban kötelező elemet,¹⁵ viszont Shakespeare csak egy drámájához (az általam tanulmányozott művei közül), az *Ahogy tetszik*hez írt, amit külön címmel is ellátott. Balassi erre a tartalmi elemre a „conclusio” szót, Shakespeare pedig az „epilogue” szót használja. Az epilógus egy utóhang, mely a nézők jóindulatába ajánlja a művet, illetve összefoglalja

¹⁰ BÁRCZI Géza és ORSZÁGH László, *A magyar nyelv értelmező szótára*, 5. köt. (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1961), 843.

¹¹ PIRNÁT Antal, „A magyar reneszánsz...”, 528.

¹² BALASSI Bálint, *Szép magyar komédia*, jegyz. ellát. KÖSZEGHY Péter és SZENTMÁRTONI SZABÓ Géza, (Budapest: Osiris Kiadó, 2004), 15.

¹³ Uo., 7.

¹⁴ BENKŐ Loránd, *A magyar nyelv történeti-etimológiai szótára*, 1. köt. (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1967), 776.

¹⁵ PIRNÁT Antal, „A magyar reneszánsz...”, 528.

a mű tanulságát.¹⁶ Ha elolvassuk az *Ahogy tetszik* epilógusát, azt tapasztaljuk, Shakespeare tökéletesen eleget tesz a fogalomnak, hisz Rozalinda arról beszél a nézőknek, mit fogadjanak meg az előadásból. Ehhez képest a conclusio szó magyarázatára azt találjuk, „következtetés egy gondolatmenet végén, zárótétel egy logikai láncban.”¹⁷ Ehhez képest Balassi semmilyen zárótételt vagy következtetést nem tesz Dienes monológjába, helyette inkább kvázi hazaküldi a nézőket, arra hivatkozva, hogy nem férnek be a házba és hozzáteszi, ne váraкоzzanak itt, mert elragadja őket valamilyen vadállat. Azonban Shakespeare egy másik művében is találunk egy epilógus-szerű elemet, aminek azonban nem ad külön címet. Ez a *Szentivánéji álom* volna. Az ötödik felvonás második színe úgy végződik, hogy miután mindenki elhagyta a színpadot, csak Puck marad fent szintén azért, hogy a nézők jóindulatát kieszközölje. Különös, hogy ebben a darabban látszólag nincsen sem prológu, sem epilógus és mégis felfedezhetőek.

Most már látható, hogy míg Balassi tisztán tudja a különbséget a prológu és az argumentum között, addig Shakespeare-t ez nem nagyon érdekli, ő inkább az epilógusra fektet nagyobb hangsúlyt. Az epilógusnál viszont fordul a kocka és Shakespeare ír kifogástalan utóhangokat, míg Balassi inkább csak azért írja meg, hogy eleget tegyen az itthoni formai követelményeknek és hogy kellően egyértelműsítse, a darab véget ért.

Tartalmilag ehhez hasonlóan cselekszik Shakespeare a *Szentivánéji álom* rejtett epilógusában, mert Puckkal ő is hazaküldi a nézőket, illetve megtapsoltatja a színészeket. („Most uraim, jó’tszakát.- / Fel, tapsra hát, ki jó barát.”).¹⁸ Azonban a forma nem meglepő módon eltér; Shakespeare a tőle megszokott módon verses formában írja ezt, az utolsó mozzanatot is, Balassi conclusioja viszont prózai, mint az egész műve. Az *Ahogy tetszik* epilógusa viszont, a *Szép magyar komédiához* hasonlóan prózai szöveg, aminek lehet az a magyarázata, hogy ez már nem a cselekmény szerves része. Tartalmában azonban nem mutat sok hasonlóságot a conclusioval. Sőt, mondanivalójának első felével sokkal jobban hasonlít Balassi prológuához, hiszen itt Shakespeare szól Rozalindán keresztül a nézőkhöz és mentegetőzik, hogy írt epilógust, amit ráadásul egy nővel adat elő, de végül sikerül neki igazolnia tettét, mondván „Mégis használnak a jó borhoz jó cégért, és a jó darab is jobb lesz egy jó zárszótól.”¹⁹ Találunk egy érdekes kritikát is ebben a monológban egy kicsit feljebb; ez a következő: „Szokatlan, hogy a női főszereplő mondja a zárszót; de nem idétlenebb, mint ha a férfi mondja az előbeszédet.”²⁰ Ezek szerint Shakespeare úgy gondolhatta, de legalább is a kor szelleme

¹⁶ BEREI Andor, *Új Magyar Lexikon*, 2. köt. (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1960), 208.

¹⁷ ÁKOS Károly, *Új Magyar Lexikon*, 7. köt. (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1972), 221.

¹⁸ Arany János *Shakespeare-fordítások 1. A szent-iván éji álom*, szerk. PARAIZS Júlia (Budapest: Universitas Kiadó, 2024), 251.

¹⁹ NÁDASDY Ádám, *Shakespeare drámák*, 2. köt. (Budapest: Magvető Kiadó, 2008), 136.

²⁰ Uo.

szerint esetlen ha férfi főszereplő mondja a prológust. Balassi Bálint közönséghez intézett szavait pedig éppen Prologus, a komédiaszerző szószóló férfija ismerteti. Viszont a conclusio is egy férfi nemű szereplőtől, Dienestől hallható és Rozalindán keresztül tudjuk, hogy Shakespeare reneszánsz Angliájában ez volt a divatos. Véletlen egybeesés volna? Minden esetre a reneszánsz kori Magyarországon keletkezett és ránk maradt drámák mindegyikénél megfigyelhetjük, hogy vagy férfi ismerteti, vagy nincsen megjelölve, hogy ki mondja a prológust és az epilógust. Így kijelenthetjük, a reneszánsz magyarországi drámairodalomban nincs olyan eset amikor a női nem tolmácsolásából ismerhetnénk meg ezen szerkezeti elemek tartalmát.

3. Bujdosás

Az *Amarilli* I. felvonásában olvashatjuk a Licida és Credulo között alakuló párbeszédben, hogy Credulo eredeti hazája Candia és még a neve sem az, ahogy szólítják. Később az is kiderül, Credulo szerelmének meggyilkolásától önkívületbe esve letért szokásos útjáról és elbolyongott, bujdosóvá lett.²¹ Már itt, az *Amarilliben* is tapasztalhatjuk, hogy a „veszélyeztetett helyzetből a bujdosás a természetes kivezető út.”²² Amikor Balassi fordította és átdolgozta az *Amarillit*, minden bizonnyal szimpatikus volt neki a bujdosó motívum, mert már a korábbi műveiben is megjelenik. Balassi élethelyzete miatt, a *Szép magyar komédiában* e motívum „Balassi életének és költői világának sajátos elemeként jelenik meg.”²³ A Júliától kapott visszautasítása és szolgálat hiányában 1589-ben szedi a sátorfáját és tovább áll Lengyelországba szerencsét próbálni.²⁴ Látjuk, Balassinak azon felül, hogy a fordítás során alkalmazott egy toposzt, amit már korábban is használt, személyes kapcsolata is volt ezzel a motívummal, mely túlnyomó részben szerelemi életének sikertelenségéből fakadt.

Shakespeare drámáiban is megfigyelhető a bujdosás motívuma. Élete a szerelem terén sikeresebbnek mondható, hiszen 18 éves korában vette feleségül Anne Hathawayt és több gyereke is született tőle.²⁵ Ezért nem lehet kiváltó ok a bujdosás motívum használatához a szerelmi életének minősége. Érdekes ellentét rajzolódik ki, ha megfigyeljük, hogy a drámáiban, főként a komédiákban, de a *Rómeó és Júliában* is azok, akik elbujdosnak, rendszerint a szerelmespárok tagjai. Azonban „a legenda szerint vadorzáson kapták, azért kellett világgá futnia. Valószínűbb, hogy a tehetetlenséget megsokalló tettvágy juttatja elhatározásra”,²⁶ így megtapasztalhatta ő is saját bőrén a bujdosást, míg megtette a közel 200 km-es utat Statford-upon-Avon és London között.

A *Szép magyar komédia* bujdosói Credulus és Júlia. Credulus indítéka az a feltételezés, akárcsak az *Amarilliben*, hogy szerelmét megölték, ezért fájdalmában világgá megy. Júlia története egy kissé szövevényesebb, amit több részletből tudunk meg a V/4-ben. Miután mindenki számára világossá válik, hogy Credulus igazából Thyrsis és Júlia igazából Angelica. Előbb kiderül, hogy nem méreg volt az, amit adott Montan Angelicának, „hanem csak valami oly ital, ki után ember egy napestig mind aludt.”²⁷ Mikor mindenki azt hitte, hogy Angelica meghalt, Montan előállt az

²¹ SZEGEDI Eszter, „*Olasz pásztorjátékból magyar komédia...*”, 133–135.

²² Amedeo Di FRANCESCO, *A pásztorjáték szerepe Balassi Bálint költői fejlődésében* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1979), 48–50.

²³ Amedeo Di FRANCESCO, „*A pásztorjáték szerepe...*”, 48.

²⁴ Amedeo Di FRANCESCO, „*A pásztorjáték szerepe...*” 50.

²⁵ Robert B. NORTON, *The New Encyclopaedia Britannica*, 27. köt. (Chicago: Encyclopaedia Britannica, Inc., 1992), 252.

²⁶ SZERDAHELYI István, *Világirodalmi Lexikon*, 13. köt. (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1992), 12.

²⁷ GYARMATI BALASSI Bálint, *Szép magyar komédia* (Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1990), 74.

ellenszerrel, de cserébe Angelica kezét kérte. Mikor Angelica erre rájött, megszökött és felvette a Júlia nevet. Ezek szerint Angelica indítéka a szökésre egy csel volt, amiben egy tisztességtelen férfi próbálta meg magához kényszeríteni őt.

Shakespeare leghíresebb komédiájában, a *Szentivánéji álomban* hasonló történettel találkozunk, bár ott mérgezés vagy tetszhalál előidézéséről szó sincs; de kényszerházasságról annál inkább. Hermia és Lysander azért szöknek el Athénból, mert Hermia atyja igaz szerelmük útjába akar állni és Demetriushoz adni Hermiát. Hermia és Lysander indítéka a szökésre egészen hasonló Angelica motivációjához. Demetrius és Heléna szökése viszont nem mutat párhuzamot a *Szép magyar komédia* szereplőivel, hacsak nem vesszük figyelembe, hogy Demetrius szerelme után indul, hogy megkeresse, akár csak Angelica.

Az *Ahogy tetszik*ben három bujdosó motívummal is találkozunk. Az egyik az alaphelyzet része: egy testvérek közötti trónviszály következtében a jogos uralkodó öccse által száműzve lett és az ardennei erdőbe bujdos. A másik két motívum sokkal érdekesebb számunkra, mert egyrészt a komédia cselekményének része, másrészt szerelmi szál is található benne. Lássuk előbb Rozalinda és Celia esetét: Fridrik, a trónbitorló testvér, hirtelen felindulásnak álcázott politikai hatalomféltésből száműzi Rozalindát is, mert bátyjának (a száműzött hercegnek) a lánya és egyébként is csak Celia kedvéért engedte meg, hogy az udvarban maradjon. De az eszébe sem jutott Fridriknek, hogy az ő lánya, Celia, annyira szereti és hű unokatestvéréhez, Rozalindához, hogy a bujdosásban vele tart. Celia indítéka tehát az elköteleződés barátnője és rokona iránt. Álruhát öltenek és nevet cserélnek, hogy az úton kevésbé legyenek veszélyben és, hogy létszámuk növeljék, még a bohóc Próbakőt is magukkal viszik. Most lássuk Orlando bujdosásának körülményeit. Először is Rozalinda és Orlando között a szerelem szikrái kezdenek kialakulni, de ez egyik fél bujdosásának sem oka. Orlando azért kényszerül elhagyni hazáját és az ardennei erdőbe kóborolni, mert legyőzte Fridrik bajvívóját és apja a száműzött herceg barátjaként ellensége a bitorló hercegnek. Így megelőzve a bajt, hallgat jóakarója, Le Beau tanácsára és elhagyja az udvart.

A két veronai ifjúban is találkozhatunk a bujdosás motívumával, mégpedig rögtön az I/1-ben, mikor Valentin búcsúzik barátjától Proteustól. Eleinte kissé homályos, hogy Valentin miért és hová távozik, de a dialógus során később egyértelművé válik, hogy tanulni megy Milánóba. A Korban bevett gyakorlat volt, hogy a főnemesi vagy gazdag családok gyermekei életük bizonyos szakaszában tanulmányútra küldetnek. Ez történik itt is, bár az „elküldés” talán túlzó szó, hiszen Valentin, amennyire első monológjából olvashatjuk, abszolút várakozással tekint erre az útra, sőt megveti azokat a kortársait, akik nem tanulnak és csak idétlen lomhasággal töltik a napjukat.²⁸ A I/3-ban már

²⁸ William SHAKESPEARE, *A két veronai ifjú*, ford. ARANY László, tan. CSIKY Gergely (Budapest: Ráth Mór, 1886), 10.

kicsit közelebb áll a cselekmény az „elküldés” szóban megbúvó kényszerítéshez. Antonio és Panthino éppen arról beszélgetnek, hogy Proteus csak lebzsel, ezért Antonio haladéktalanul Valentino után küldi a császárhoz fiát. Proteus hozzáállása a dologhoz eléggé ambivalens, derül ki a szín utolsó sorából és természetesen a korábbi színekből is. Az I/1-ben Proteus felkiált, hogy Valentinóval megy, a I/3 utolsó sorában pedig azt mondja, „eszem mellette szől”.²⁹ Bármennyire is belátja Proteus, hogy neki is az volna a hasznos, ha tanulmányútra mehetne és építhetné a kapcsolatait, „De szívem százszor nem-mel válaszol.”³⁰ Proteusnak így az esze és a szíve, azaz élete két iránya között kell választania, nem csoda hát, ha kényszernek érzi apja kívánságát. Természetesen a dráma nem lenne igazi szerelmi történet, ha Proteus szerelmese, Julia nem szökne szíve választottja után. Julia szökésének körülményei megismerése érdekében a II/7-hez kell lapoznunk. Julia indítékai eléggé egyértelműek: a szerelmem messzire megy, nem látjuk majd sokáig egymást, ami kibíratatlan, hát utána kell mennem. Ami viszont ebben sokkal érdekesebb, hogy a cselekmények láncolata megegyezik a *Szép magyar komédiában* történetekkel. Előbb elhagyja a közös helyszínt Credulus, itt Proteus, és miután a Juliák rájönnek szerelmesük távozására utánuk indulnak megkeresni; ki hamarabb, ki később meg is találja saját férfiúját. A cselekmény tovább bonyolódik Valentino száműzetésével, mert idő közben őt és Silviát is eltalálta Cupido nyila. Miután Valentino szöktetési kísérlete miatt száműzve lett Milánó Hercege, azaz Silvia atyja által, Mantuába ver tábort. A szöktetésre azért van szükség, mert Milánó Hercege Thurióhoz kívánja feleségül adni Silviát, de Silviának nem derogál ez a kényszerházasság. Végző soron ezért is szökik az igaz szerelem, Valentino után, derül ki a IV/3-ban olvasható dialógusokból. Ez az eset is roppant hasonló a *Szép magyar komédia* cselekményéhez, hiszen a Komédiabéli Júliának pontosan ugyan ez a háttértörténete.

A *makrancos hölgyben* is megfigyelhetjük a bujdosás szimbólumát, bár itt nem materializálódik, inkább csak olyan elemek jelennek meg amik köthetőek a bujdosáshoz. Ilyen például a IV/2-ben szereplő kissé naiv vándor, aki eredetileg csak Flroneczából hoz váltót, amit itt, Páduában kell beváltania és Tranio jól átveri; vagy a másik bujdosáshoz kapcsolható motívum, az országút, amit három színnel később az IV/5-ben olvashatunk. Ennek a színnek az országút a díszlete/környezet.

A bujdosás nemcsak komédiák motívuma, univerzális a dráma műfajain belül, egyaránt megjelenik komédiában és tragédiákban is, ezt bizonyítja a *Rómeó és Júlia*. Az itt megjelenő motívum a műfaji sajátosságokból következőleg kissé eltér az előbb taglaltaktól, hiszen tudjuk, a cselekmény nagyon fontos mozzanata történik Rómeó bujdosásában, ami befolyásolja a tragédia végkimenetelét. Rómeó, Mercutio halálából fakadóan hirtelen felindulásból megöli Tybaltot, ezért a herceg száműzi

²⁹ William SHAKESPEARE, „*A két veronai ifjú*”, 23.

³⁰ Uo.

Rómeót. A száműzést Lőrinc barát közli Rómeóval, aki inkább meghalna, minthogy Montovába menjen és itt hagyja Veronában szerelmét, de végül belátja, az lesz a legjobb, ha elmegy. Még a III/3-ban, Júlia a dajkával odaadja Rómeónak a gyűrűjét zálogul, aztán Rómeó és Júlia együtt töltik az éjszakát. Rómeó elbujdosik. Itt Montovában nem sikerül értesíteni Júlia és Lőrinc barát tervéről, amivel a kényszerházasságot akarták kijátszani a tetszhalállal és Rómeó végül úgy tudja, Júlia meghalt, mikor megérkezik a kriptához. Látjuk, ez a bujdosás egészen eltér a fentebb szereplők sajátosságától, ahol a szerelmesek azért adják fejüket bujdosásra, hogy abban újra egymásra találjanak, ezzel vidám véget adva a történeteknek. A történet önmagában hordoz egy másik motívumot, ami más karakterek indítéka volt a szökésre és arra, hogy szerelmesük nyomába eredjenek, de Júliát mégsem riasztotta el annyira a kényszerházasság és Lőrinc barátjának sem forgott annyira az esze, hogy egy második bujdosás motívum is megjelenjen Rómeó és Júlia történetében azzal, hogy Júlia Rómeó után ered, örökre megszakítva szüleivel a kapcsolatot.

A bujdosás motívuma egyaránt előfordul a két drámaíró kultúrájában és mind a ketten saját bőrükön tapasztalták is e motívum sajátosságait. Balassi *Szép magyar komédiájának* bujdosó motívuma és Shakespeare drámáinak motívuma, bár sokféleképpen van ábrázolva, egyáltalán nem különböznek egymástól. Mind a két szerző úgy gondolja, „veszélyeztetett helyzetből a bujdosás a természetes kivezető út”,³¹ legalábbis a komédiák műfajában. Úgy látszik, a bujdosással szorosan összekapcsolódik a kényszerházasság eljárása, még akkor is, ha tragédiáról van szó, éppen csak a rá adott reakció változik meg.

³¹ Amedeo Di FRANCESCO, „A pásztorjáték szerepe...”, 50.

4. Fény és árnyék viszonyok

„Érdemes itt megjegyezni, hogy a szerelmi szenvedés fény-árnyékkal való érzékeltetése, az éjszaka sötéttségét és a nappali világosság hasonló válogatása Balassi képalkotó fantáziája számára a *Comoedia* megírása előtt sem volt már idegen.”³²

A *Szép magyar komédia* Actus I., Scena I. alatt arra vonatkozólag találunk leírást, hogy azoknak a búsulásáról olvasunk, akik sem nappal, sem éjszaka nem tudnak nyugodni a szerelem tüzeitől. Rögtön alatta látjuk, hogy Credulus fogja elmondani a hajnali ég alatt bánatját. Még semmit sem olvasva a *Komédia* tartalmi részéből azzal találkozunk a jelenet címeként használt leírásban, hogy Credulus hajnalban, amikor még nincsen világos se, de már sötéttség sincsen, ekkor fog szerelmi bánatáról beszélni nekünk. Azt mondja, a piros hajnal öregbíti az ő keseredett szívében felgyúló szerelem tüzeit, ezért hibáztatja hát a piros hajnalt, mint minden fájdalmanak oka. Nem tudja mi tévő legyen Credulus, hiszen este a reggelt kívánja, mert nem tud aludni (többek között ez az oka is annak, hogy nem nap közben, hanem hajnalban mondja el bűját), de amint reggel van, az éjszakát kívánja, mert akkor meg, ugyan látja a szép, de igen vad Júliáját, de ő kedvtelenül tekint Credulusra, tehát kénytelen sírva elbujdosni. Éjszaka abban bízik, Holddá változván megtekintheti Júlia dicsőséges fényét, és a hölgy boldogító szemeit a Holdra emelve Credulus megkapja minden boldogságát. A következő sorban érdekes megfigyelést tehetünk az égitestek és az általuk jelzett személyek nevei között. A néphagyományban a Hold a nők jelképe, a Nap pedig a férfiaké.³³ Ehhez képest itt Credulus a Hold és Júlia a Nap, aki felkelvén bekebelezve a csillagokat, megtisztítja az eget. Credulus összegzi érzéseit és azt mondja: „mindenképpen megcsalatosom nappalban, azmit éjjel felőle remélek.”³⁴ Mondandójának időpontja, a hajnalnak oka lehet még az is, hogy az előbbieken tapasztalt kettősség pirkadatkor egyesül és ekkor lehet a legkínzóbb a szerelem tüze. Ilyenkor Credulus, mint a Hold, elvegyül a Nap fényében, amiről tudjuk, hogy Júlia és ekkor lehetne hozzá a legközelebb, de mivel nem égitestek, így az oly nagyon áhított „egyesülés” sohasem következhet be, pusztán a tudat marad meg, a „ha teljesülne” bosszantó kitételével.

Ezt a szimbólumot megközelíthetjük másik irányból is, amely nem ellentmondásos az előbbinek, pusztán csak jobban árnyalja azt. A néphagyománynak ellentétes képhasználat oka lehet az, hogy az új nap a megnyugvást és a boldogságot hozza el. Ezzel Balassi hű marad ahhoz a gyakorlathoz, hogy az új nap eljövetele orvoslát a bajokra. Ebben a helyzetben Credulus allegóriáján

³² Amedeo Di FRANCESCO, „A pásztorjáték szerepe...”³³.

³³ PÁL József és ÚJVÁRI Edit, *Szimbólumtár: Jelképek, motívumok, témák az egyetemes és a magyar kultúrából*, (Budapest: Balassi Kiadó, 1997), 207–335.

³⁴ BALASSI Bálint, *Szép magyar komédia*, tan. KÖSZEGHY Péter és SZENTMÁRTONI SZABÓ Géza, (Budapest: Osiris Kiadó, 2004), 19.

keresztül Balassi nem azért virraszt, hogy a bánata felett keseregjen, hanem azért, hogy megoldást találjon bújára. Credulus azonban, mint reneszánsz ember, aki a természettel harmóniában él, nem tud elképzelni egy mostoha természetet, ezért a nappalok és éjszakák váltakozását egyre újabb szenvedésnek hordozójaként fogja fel.³⁵

Ezen kívül még egyszer találkozunk a szenvedést okozó piros hajnallal az Actus IV., Scena II.-ben, Briseida tolmácsolásában Júliának. Ebben a felállásban egy sokkal pozitívabb szereplő a hajnal, aki a szenvedésen kívül jót is tud okozni, hiszen a bárányok nagyon szeretik a piros hajnal által, harmattal behintett friss füvet, legalább annyira, mint amekkora örömet okoz Credulusnak Júlia pillantása.³⁶

Hasonló motívumhasználattal találkozunk Shakespeare *Rómeó és Júliájának* erkélyjelenetében és környékén. Rómeó a II. felvonás 1. jelenetét azzal nyitja meg, hogy felszólítja a Földet, forduljon a napfény felé, majd nem sokkal később Benvoliotól halljuk, hogy szerelmes, tehát kedves neki az éj. Ha kedves volna az éj Rómeó számára, miért szólítaná fel a Földet, hogy forduljon a fény felé és legyen világos? Bár kétségtelenül bajtársa a sötétség Rómeónak, hiszen enélkül nem igen tudott volna észrevétlen átmászni és bejutni Capuleték gyümölcsöskertjébe. Valószínűleg itt is olyasfajta kettősségről beszélhetünk, mint Credulus esetében, aki szenved éjjel is, nappal is, de kihasználja az időt. A különbség pusztán az, hogy míg Credulus csak gondolkozik (a fentebbi sorok alapján), addig Rómeó a tettelegességig megy és beszökik az ellenséges ház birtokára. Míg barátai gúnyolódnak, majd nyugovóra térnek, addig Rómeó elbújik előlük, minden bizonnyal bentebb hatol a gyümölcsösbe, és már a 2. jelenetben eljut Júlia erkélyéig. Az erkély alatt az első metafora, amellyel él, abban Júliát a Napnak felelteti meg, akárcsak Credulus az ő Júliáját. Ezután a Hold és Nap cselekménye egészen hasonló a *Szép magyar komédiabéli* eseményekhez: a nap felkel és ezzel elnyomja, Shakespeare esetében megöli a Holdat, mert fénye szebb és erősebb nála. Itt is megjelennek a csillagok, de sokkal nagyobb szerephez jutnak oly formán, hogy ők is a metafora és ezáltal Júlia részeivé válnak, mert az ég legszebb két csillagához hasonlóan ragyog Júlia szeme. Ha Júlia fényes arca és csillag szemei, ha az égen világíthatnának a madarak csiripeléssel köszöntenek a hajnalt, olyan fényesen ragyogna Júlia. Sőt, Rómeó tovább is megy, mert azt mondja, Júlia olyan fényesen ragyog az éjben, mint egy angyal és még glória is van a feje fölött. Ez egy sokkal erősebb kép és vizualizáció, mint amivel Credulus él Júliája iránt, mivel, míg a *Szép magyar komédiában* Júlia fényessége a Nap voltára korlátozódik, addig a *Rómeó és Júliában* Júlia fényességére az égi testek mellett egy mennyei jelenséget is alkalmaz Shakespeare. Ezen felül megjelenik még a testiség is és ezt szintén Rómeó

³⁵ Amedeo Di FRANCESCO, „A pásztorjáték szerepe...”, 35–36.

³⁶ BALASSI Bálint, *Szép magyar komédia*, tan. KÖSZEGHY Péter és SZENTMÁRTONI SZABÓ Géza, (Budapest: Osiris Kiadó, 2004), 59–60.

monológiából olvashatjuk, amikor arról elmélkedik, hogy Júlia levette avított-zöld színű, Vesta-szűz-ruháját. Ezután következik e jelenetnek a jól ismert dialógusa a nevekről és a fiatalok szerelméről.

Bár tudjuk, hogy Rómeónak nem az éjszaka volt a legnagyobb ellensége és ő nem újra és újra eljövő szenvedésként fogta fel az éjszakák és nappalok váltakozását, illetve Júlia is viszonzta szerelmét; azért mégis megjelenik a hajnal toposz és annak minden alkotó eleme mind a két műben és még az *Amarilliben* is, igaz ott sokkal nyersebben, mint Balassinál. A *Szép magyar komédiában* is szerepel minden: az égitestek, az áhított nő ragyogása és a Hold, illetve az éjszaka elnyomása a Nap ragyogása által, Shakespeare-nél mégis színesebb és erőteljesebb képeket láthatunk a toposz alkotóelemeivel, mert azok közül mindegyiket szolgálatába állítja, hogy Rómeó megfelelő eszköztárral tudjon minél istenibb képet festeni a vágyott hölgyéről. Ennek oka lehet az is, hogy míg Credulus nem akarta az adott részben meghódítani szerelme szívét, csak a szenvedésén akart könnyíteni azzal, hogy kibeszéli bűját, addig Rómeó pontosan azért ment a Capulet gyümölcsös kertbe, hogy még egy kicsit láthassa Júliáját és elnyerhesse szívét.

5. Szépségideál

Petrarca nagy hagyományt teremtett a reneszánsz irodalom nőábrázolásában. Valószínűleg a kor szépségideáljáról kaphatunk képet amikor a *Laura-verseket* olvassuk. Az ezekben a versekben leírt külső és belső jellemzések egyaránt fontos szerepet játszanak a dolgozatomban, mert mind Balassi, mind Shakespeare nőábrázolása ide mutatnak. Vegyük hát sorra, hogy látta Petrarca szerelmét, Laurát. A haját szőkének írja le,³⁷ szemét egy asszociáción keresztül kéknek, „csodás szemed egében”,³⁸ tehát a világos tónusok uralkodtak Laura külső jegyeiben. Szépsége olyan emberen túli volt, hogy először Petrarca le sem tudta írni.³⁹ Kapcsolatuk azonban nem ideálisan alakult, hiszen a XXI. versében arról ír Petrarca, hogy a szerelme nem kell Laurának, tehát számára elérhetetlenné válik az áhított hölgy.⁴⁰

Magától értetődő, hogy mind a komédiákban, mind a tragédiákban a főszereplők, tehát a szerelmespárok tagjai vonzóak és egyébként a mai korszak szépségideáljának megfelelnek. Dolgozatom témájaként szolgáló irodalmi művek színrevitelénél vagy megfilmesítésénél sincs ez másképpen, még akkor sem, ha a rendezők nem kívánják modernizálni a darabot. Ha modernizálják, akkor pedig hatványozottan érvényes a fentebbi kijelentésem. A nézők vagy olvasók bele sem gondolnak, hogy más-más korokban más-más szépségideálok voltak. Így figyelhető meg, hogy bár egymástól messze élt a két szerző, a kor szelleme mégis hasonló szépségideálokat alakított Európaszerte, aminek irodalmi leképződése is van a petrarkizmus jegyében.⁴¹ Ezen ideák megváltozásáról olvashatunk Shakespeare *127. szonettjében*, ami tömören összefoglalja az előző, Petrarca *Laura-verseiben* leírt és Shakespeare számára, a jelenkor közötti formálódást. Ezek szerint a világos színeket, a haj esetében a szőkét, felváltotta a minél sötétebb, lehetőség szerint fekete szín és a sminkelés terén is a visszafogottság és a természetesség lett a követendő példa. Erre enged következtetni Fazekas Sándor és Győry Vilmos fordítása is. Balassinál is megfigyelhetők ezeknek a toposzoknak változatai, először Júlia elvesztését követően a *Következik más. Zsófia nevére* című versében.⁴² De most vessük össze a két szerző drámáinak hölgy-ábrázolását.

Kiinduló pontként a *Szép magyar komédia* Júliáját vehetjük, Dienes jellemzése szerint, ami inkább a külső tulajdonságokra vonatkozik. Ezek szerint Júlia kövérke, mint egy nyúl mell,⁴³ bőre

³⁷ KARDOS Tibor, *Francesco Petrarca daloskönyve* (Budapest: Európa Kiadó, 1997), 15.

³⁸ Uo., 16.

³⁹ Uo., 528.

⁴⁰ Uo., 25.

⁴¹ FAZEKAS Sándor, *William Shakespeare szonettjei* (Budapest: MMA Kiadó, 2023), 432.

⁴² Uo., 433.

⁴³ BALASSI Bálint, *Szép magyar komédia*, tan. KÖSZEGHY Péter és SZENTMÁRTONI SZABÓ Géza, (Budapest: Osiris Kiadó, 2004), 100.

fehér, a melle gömbölyű, az arca egy parlagi rózsához hasonlít, ajkai cseresznye vörösek, fehér a foga, orra hosszú és vékony, de sajnos a szemére vonatkozó részt nem ismerjük, annak hiánya miatt; bár lehet következtetni a szövegből, ami így fest az általam használt kiadásban: „... szemei, mint az én cickémnek az kemencében.”⁴⁴

A „szemei” elől egy jelző hiányzik, ami olyan, mint a macska szeme a kemencében. Tudjuk, hogy a macskaszem anatómiájának köszönhetően fényvisszaverő hatású,⁴⁵ amit mi, emberek, úgy látunk, mintha világítana a szemük. Mivel a kemencében sötét van és Dienes macskájának szeme látszik a sötétségben, így az csak világos lehet, tehát Júlia szemére valami világossággal kapcsolatos jelzőt használt Balassi. Ezt valószínűsíti még az Actus I., Scena II. is, ahol Credulus Angelica szemeire azt mondja „ő szép, világoskodó szemeit”.⁴⁶ Tehát a Komédia-béli Júlia mind külsőre, mind az elérhetetlenségében megegyezik a Petrarckista nőábrázolással.⁴⁷ Júlia ezt igyekszik is tudatni Credulussal, méghozzá a finomkodás leghalványabb jelei nélkül és Credulus fejéhez vágja, hogy „Azmikor az emberek a juhokot az farkasra bízzák, s azmikor az fülemilék az tengerben szólnak, akkor lések én is kegyes s szerelmes hozzád.”⁴⁸ Mindezek ellenére Credulus kitartóan szerelmes Júliába és megőrzi Júlia azon erényei alapján alkotott képét melyekkel egy korabeli nőnek rendelkeznie kell. Ezeket szintén az Actus I., Scena II-ben olvashatjuk: „láték egy szüzet közöttek, ki mind szépséggel s mind gyönyörűséggel, illendő magaviselettel, ékességgel, kedvességgel az többit naggyal meghaladta volna.”⁴⁹

Az eredeti mű Szegedi Eszter által elkészített nyersfordításában⁵⁰ Dienes, azaz Cavicchio jellemzésében is ugyanilyen leírást olvashatunk Amarilliról. Itt szerencsére megtalálható a szemére vonatkozó részlet is, ezért biztosan kijelenthetjük, hogy világos színű szemekkel rendelkezik. Azonban az Actus I., Scena II.-ben, ahol Balassi azt mondja, Júliának (azaz akkor még Angelicának) világos szemei vannak, csak annyit találhatunk, hogy Amarilli (azaz akkor még Licori) szép szemű. Amarilli elérhetetlensége és Credulo felé tett visszautasítása az Actus III., Scena I.-ben, viszont tartalmilag egyezik Júlia visszautasító monológjával, szóval a főszereplő hölgyek petrarkista lénye külső jegyekben és elérhetetlenségükben is megegyeznek.

A *komédia* másik nagy „dívája” Galatea, akinek az eredeti neve Tirrenia az 1587-es átdolgozásban, éppen Sylvanussal vitatkozik amikor jellemzést ad magáról az Actus II., Scena III.-

⁴⁴ BALASSI Bálint, *Szép magyar komédia...*, 27.

⁴⁵ https://www.pet4you.hu/macska/cikk/A_macska_szemenek_anatomiaja-326 (2024.02.11)

⁴⁶ BALASSI Bálint, *Szép magyar komédia...*, 24.

⁴⁷ https://magyar-irodalom.elte.hu/palimpszeszt/10_szam/09.htm (2024.02.20)

⁴⁸ BALASSI Bálint, *Szép magyar komédia...*, 46.

⁴⁹ Uo., 21.

⁵⁰ SZEGEDI Eszter, *Olasz pásztorjátékból magyar komédia...*, 133–173.

ban. Itt sem tapasztalunk különösebben egybeesést a *127. szonettel*, vagy Balassi verseivel, amiben kimutatható a petrarkista toposzok valamelyike. Galatea idősebb ugyan, mint Júlia, de ugyanúgy a világos színek jellemzőek rá, a petrarkista elérhetetlenség mellett. Casteletti is így jellemzi Tirreniát,⁵¹ tehát Balassi Galatea karakterét is átvette.

Azt azonban észrevehetjük, hogy mind a két nőnek van egy meglepő metaforája a természetből. Júlia személyisége olyan kemény, mint a márvány, Galatea keze pedig olyan, mint az alabástrom. Szegedi Eszter nyersfordításában nem olvashatunk arról a megfelelő helyen, hogy Galatea keze olyan lenne, mint az alabástrom; azt viszont olvashatjuk, hogy Júlia kemény, mint a márvány. Ez a motívum nem volt ismeretlen Balassi számára és a kép gazdagsága miatt adhatta át hűen a kemény márvány, lágy víz metaforát a női jellem és az emberi és földi dolog esendőségére vonatkozólag.⁵²

Shakespeare drámairodalmában is megjelenik a női jellem erősségének jellemzése hasonló eszközökkel. Ő azonban nem közeteket használ ehhez, hanem vasat és acélt. *A két veronai ifjú* Júliája olyan kemény, mint az acél, ezért nem érdemel mást ajándéku, mint egy követ.⁵³ *A makrancos hölgy* Katája is hasonló természetű, de legalább itt ő mondja magára, hogy olyan, mint a vas a kérőknek ellenálló természete miatt.⁵⁴ Az előbb említett, kemény személyiségű két hölgy és a *Szép magyar komédia* Júliájának közös jellemzője, hogy ellenállnak az udvarló férfiaknak. Balassi Júliája akkor adja be a derekát, amikor rájön, Credulus igazából fiatalkori szerelme. *A makrancos hölgy* vas jellemű Katáját az újdonsült férje kemény munkával „betöri” és megnyihíti, *A két veronai ifjú* acélos Júliája könnyebben adja kezét, elég ehhez egy szerelmeslevél és egy jó cseléd, majd titkon megházasodik. Ezek alapján inkább csak Balassi Júliája és Shakespeare Katája felel meg a petrarkista elérhetetlen nő eszménynek, utóbbi Júlia könnyen adta a kezét egy petrarkista, elérhetetlen női ideálhoz képest.

Shakespeare több drámájában is használja női főszerepekre a Júlia keresztnevet. *A két veronai ifjú* Júliája önmagát jellemzi, mikor álruhába bújva beszélget Silviával a IV/4-ben. Ezek szerint Júlia korábban rózsarcú volt és liliumfehér bőré, szőke hajú, kék szemű, magas homlokú; most, hogy eldobta fátylát inkább barna a bőre.⁵⁵ Belső tulajdonságait a kitartó és ravasz jelzőkkel illetném, hiszen nem hagyta el Proteust mikor kiderült számára, hogy már Silviába szerelmes az udvarlója, hanem álruhát öltött és kitalált egy tervet, hogy visszaszerezze szerelme hódolatát. *A Rómeó és Júlia* fiatal főhősnője külső tulajdonságairól a II/2-ben, az erkélyjelenetben olvashatunk. Rómeó kezdő monológjának végén találunk utalást Júlia ragyogó szemére és annyira világos bőrére, hogy a

⁵¹ SZEGEDI Eszter, *Olasz pásztorjátékból magyar komédia...*, 144.

⁵² Amedeo Di FRANCESCO, *A pásztorjáték szerepe Balassi Bálint költői fejlődésében* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1979), 87–88.

⁵³ William SHAKESPEARE, *A két veronai ifjú*, ford. ARANY László, tan. CSIKY Gergely (Budapest: Ráth Mór, 1886), 15.

⁵⁴ William SHAKESPEARE, *A makrancos hölgy*, ford. LÉVAY József, tan. CSIKY Gergely (Budapest: Ráth Mór, 1886), 42.

⁵⁵ William SHAKESPEARE, *A két veronai ifjú...*, 76–77.

csillagok elsápadnának mellette.⁵⁶ A *Szeget szeggel*-ben szereplő Júlia példája egy tisztességtelen szerelemnek. Szerelmével Claudioval nem keltek egybe és teherbe esett. A darabban Claudio és Júlia nem főszereplők, inkább csak okozói a dráma cselekményének, így a jellemzésükre nem is kerül akkora hangsúly, mint az előző darabokban, csak az események elbeszéléséből tudunk következtetni, főként a belső tulajdonságaikra. Mindenesetre a II/3-ban a Herceg úgy szólítja meg Juliát a börtönben, „szép leány”.⁵⁷ Nádasdy Ádám fordításában viszont már nem is Júlia a karakter neve, hanem Giulietta és a Herceg, minden bizonnyal a felelőtlen tette miatt „kislányom”-ként szólítja meg.⁵⁸

Most már látjuk, Shakespeare Júliái egészen eltérőek egymáshoz képest, de külső tulajdonságaikban (világos szem, haj és bőrszín) hasonlítanak, leszámítva a *Szeget szeggel* Júliáját, mert róla nincs kielégítő leírás a darabban. Ezek alapján nagyobb egyezést tudunk kimutatni a Laurához hasonlatos külső jegyeikben Shakespeare Júliái és a *Szép magyar komédia* Júliája között, mint a szintén petrarkista elérhetetlenségben.

⁵⁶ NÁDASDY Ádám, *Shakespeare drámák*, 2. köt. (Budapest: Magvető Kiadó, 2008), 313.

⁵⁷ William SHAKESPEARE, *Szeget szeggel*, ford. GREGUSS Ágost, tan. CSIKY Gergely (Budapest., Ráth Mór, 1886), 42–44.

⁵⁸ NÁDASDY Ádám, *Shakespeare drámák*, 3. köt. (Budapest: Magvető Kiadó, 2018), 354.

6. Nászajándék

A reneszánsz korban „az udvari ünnepségek, s különösen a farsang és a lakodalmak a zenének, táncnak, éneknek, színjátéknak is legfőbb alkalmi.”⁵⁹ Ezért nem meglepő hát, ha az udvari esküvőkre készültek színjátékok. Ez a gyakorlat bevett szokás Európa-szerte és a dolgozatomban vizsgált szerzők, de legalább is Shakespeare biztosan követte ezt a példát.

Legnépszerűbb műve, amelyről biztosan tudjuk, hogy egy főúri esküvőre írta, az a *Szentivánéji álom*. Elképzelhető, hogy ezen az esküvőn megjelent I. Erzsébet is, amely állítást alátámasztani látszik Oberon következő sora: „fair vestal throned by the west.”⁶⁰

Korábbi tanulmányok sokat vizsgált kérdése, hogy Balassi Bálint szánhatta-e „nászajándéknak” a *Szép magyar komédiát*. Ungánd Kristóf halála után Balassi egy nagyszabású hadjáratot indított Losonczy Anna szívéért, amelynek nehézségét a *Júlia-versek* alkották. Ezzel egyidőben, 1588-1589-re datálható a *Komédia* magyarítása is. Köztudomású, hogy ez a hadjárat nem érte el a várt eredményét és Losonczy Anna 1589-ben nőül ment Forgách Zsigmondhoz.⁶¹ Így Balassinak egyel több érve volt, hogy elhagyja az országot és a Zamoyski kancellár által szervezett hadsereghez csatlakozzon.⁶² Hogy ezen cselekvésében milyen érvek, elhatározások motiválták Balassit, azt Varjas Béla tárgyalja *A magyar reneszánsz irodalom társadalmi gyökerei* című könyvében. Ismeretes, hogy a *Júlia-versek* összeírásának időpontját úgy időzítette Balassi, azok arra az évre essenek, mikor Anna és Zsigmond esküvője megtartott.⁶³

Ehhez társul, hogy különösebb nehézségek nélkül is párhuzamot tudunk állítani Credulus és Júlia, illetve Balassi és Anna szerelmének története között, azt leszámítva, hogy míg Credulus és Júlia szerelme beteljesül, Balassinak nem sikerül elhódítania Anna szívét.⁶⁴ Bár a *Szép magyar komédia* nem is végződhetne máshogyan két okból kifolyólag. Az egyik oka a címben is szereplő „komédia” szó, amely egyben műfaji megkötés is, így kötelezve a szerzőt a boldog végre; A másik oka pedig, amennyiben az érzelmi oldaláról közelítjük meg a leírtakat és ezeket Balassi érzelmeinek, vágyainak tekintjük, abban az esetben magától értetődő, hogy végül elnyeri a vágyott hölgy, Anna szerelmét és

⁵⁹ KLANICZAY Tibor, *A magyar irodalom története*, 1. köt. (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1964), 421.

⁶⁰ <https://citeseerx.ist.psu.edu/document?repid=rep1&type=pdf&doi=a26ab6cd18badec17898bcbac44e0e2187495b68>
Hozzáférés: 2024.04.16.

⁶¹ LATZKOVITS Miklós. *A 16. századi magyar dráma*. Hozzáférés: 2024.04.16, <https://f-book.com/mi/index.php?chapter=0607LATZA16S>.

⁶² VARJAS Béla, „A közösségi énekverstől Balassi élménylírájáig” in *A magyar reneszánsz irodalom társadalmi gyökerei* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1982), 339–346.

⁶³ Uo., 344.

⁶⁴ LATZKOVITS Miklós, *A 16. századi magyar dráma...*

a házasság kötelékére léphet vele (amire azért is vágyott, hogy az aggasztó anyagi helyzetéből kijuthasson).⁶⁵

Témáját tekintve is egyértelműen a lakodalmakon kedvelt színjátékokhoz hasonlatos, hiszen ezek rendszerint olyan szerelmi történetet mesélnek el, amelyben a szerelem előbb nem tud kibontakozni a körülmények miatt, majd azok úgy rendeződnek, hogy a szerelmesek kiteljesedhessenek. Igaz, a cselekmény alakulását nem az határozta meg elsősorban, hogy a szerző előbb kétségbe kívánta ejteni a násznépet és a friss házások kedvét lelohasztani, majd a darab végeztével és a boldog véggel mindenkit újra jókedvre deríteni, hanem sokkal inkább a komédia műfaji megkötése.⁶⁶

A fentebb felsorolt érvek (azonos keletkezési idő, párhuzamba állíthatóság és műfaj) alapján tehát, megkockáztatható, hogy Balassi a *Szép magyar komédia* első változatát valóban, a *Júlia-versekkel* együtt „nászajándéknak” szánhatta.⁶⁷ Ennek ellenére, minden bizonnyal nem mutatták be az első magyar szerelmi komédiát Forgách Zsigmond és Losonczy Anna esküvőjén.

Ellenben az átdolgozott verziót már országszerte ismerték az olvasni tudók, akik a társadalom felső rétegéből származtak. Ezt a levelezéseikben idézett Balassi-, és *Szép magyar komédiából* vett sorokból tudjuk. Mivel ismert volt és a témája megfelelt egy főúri lakodalom hangulatának így minden bizonnyal előadták esküvőikön, bár a lakodalmi rendtartásokban nem lelhetünk nyomára ilyen információnak. Egyedül egy feljegyzés látszik alátámasztani ezt az állítást, méghozzá Szenci Molnár Albert naplójának 1612. 09. 22-ei bejegyzése.⁶⁸ Ebben írja le, hogy Erdődy Kristóf és Thurzó Borbála esküvőjének előestéjén komédiát mutattak be.⁶⁹

Végül hozzá kell tennünk, hogy Varjas Béla értelmezése szerint a „nászajándék” a Júlia-verseket tartalmazó kódex lett volna, s épp a Forgách Zsigmonddal való lakodalom idejére készült volna el. Minthogy a versekben megrajzolt szerelmi történet a kor felfogása szerint a hölgy erkölcstelenségét bizonyította volna, ezért Balassi válasza lett volna Losonczy Anna választására. Ezért került a szó idézőjelbe.⁷⁰

⁶⁵ VARJAS Béla, *A közösségi énekverstől...*, 339.

⁶⁶ SZÉKELY György, *Magyar színházművészeti lexikon* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1994)

⁶⁷ LATZKOVITS Miklós. *A 16. századi magyar dráma*. Hozzáférés: 2024.04.16, <https://f-book.com/mi/index.php?chapter=0607LATZA16S>.

⁶⁸ DÉZSI Lajos, szerk., *Szenci Molnár Albert naplója, levelezése és irományai* (Budapest: Magyar Tudományos Akadémia, 1898), 57. SZABÓ András szerk., *Szenci Molnár Albert naplója*, *Historia Litteraria*13, (Budapest: Universitas Kiadó, 2003), 161.

⁶⁹ KÖSZEGHY Péter, *Magyar Amphion* (Budapest: Balassi kiadó, 2014), 407–411.

⁷⁰ VARJAS Béla, „Balassi Nagyciklusa”, *Irodalomtörténeti közlemények* 80 (1976), 611.

7. Tündér

A reneszánsz irodalom egyik közkedvelt alakja a nimfa. Ezek a görög mitológiából kölcsönzött bájos szépségű fiatal nők nem voltak feltétlenül halhatatlanok, de mindenféleképpen természetfölöttiek, hiszen istennőket kísértek és egy-egy természeti helyszínt személyesítettek meg. Alakjukat az antik világban számos helyen ábrázolták, mindig lenge öltözetben kísérve az istennőket, vagy éppen ruházat nélkül fürdőzve.⁷¹ E jelzővel (nimfa) látja el Castelletti Amarillit, Credulo szájából. Balassi viszont ahol Castelletti nimfát ír, oda tündért helyettesít. Így keresi Credulus szerelmét, tündérasszonyát. Ezzel vezette be Balassi az új motívumot, amely nem egyenlő a nimfával, nem is annak helyettesítése, mely a két nyelv vagy kultúra különbségéből adódna, mert annál mélyebb jelentést hordoz magában, nem pusztán Júlia szépségének lefestésére szolgál.

A *Júlia ciklus*ban már megfigyelhető, hogy miközben Losonczy Anna, Balassi felé egyre jobban elutasító, hiába minden udvarlás, aközben a már eddig is idealizált nő egyre csak távolodik az udvarlótól, így személye mindjobban idealizálódik és spirituális távolság jön létre kettejük között; legalábbis Balassi irányából Anna felé. Ennek következtében a Balassiban végbemenő pszichikai folyamatok szerelmét egyre magasabbra emelik a misztikus valóságfeletti szférába. Így változott tökéletesen istenivé Losonczy Anna. „Annál istenibb számára a nő, mennél elérhetetlenebb.”⁷² Erre igazolásul legpontosabban a negyvenharmadik vers szolgál, mely fő motívuma az angyal, ami későbbi strófákban a klasszikus mitológia elemeivel, de még a magyar hagyományokkal is összefonódik, és az utolsó strófában az angyal és istenasszony Júlia alakjában egyesülnek.⁷³ Ugyanilyen „istenítő folyamatnak” lehetünk szemtanúi az *Antonius és Cleopatra*ban, mert Cleopatra az istenek étele, hiszen Antonius minél többet „eszik” belőle, annál inkább vágyja.⁷⁴

Ezek alapján tehát a *Komédiabéli Júliára* használt „tündérasszony” jelző a szépségen túl az elérhetetlenségből táplálkozó természetfelettséget is jelenti, mivel személye azonos a *Júlia ciklus* múzsjával, Losonczy Annával.⁷⁵ E motívumot tovább árnyalja és alátámasztja a „tündér” szó eredeti jelentése: tünemény, jelenés, kísértet, később változékony, mulékony. A tündér alak rendszerint egy fiatal és bájos nő.⁷⁶ Angelica a kényszerházasságra reagálván Júliává változik és eltűnik.

⁷¹ TÓTFALUSI István, *Ki kicsoda az antik mítoszokban* (Budapest: Móra Kiadó, 1993), 175–176.

⁷² Amedeo Di FRANCESCO, „A pásztorjáték szerepe...”, 64.

⁷³ Amedeo Di FRANCESCO, *A pásztorjáték szerepe Balassi Bálint költői fejlődésében* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1979), 61–62.

⁷⁴ Caroline F. E. SPURGEON, *Leading motives in the imagery of Shakespeare's tragedies*, (Great Britain: Hazell, Watson & Viney, Ltd.), 15.

⁷⁵ KLANICZAY Tibor, *A magyar irodalom története*, 1 köt. (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1964), 476.

⁷⁶ <https://www.arcanum.com/hu/online-kiadvanyok/Lexikonok-magyar-etimologiai-szotar-F14D3/t-F4015/tunder-F42E9/> (2024.07.12.)

Múlékonyak is lehetne nevezni, mivel a *Komédia* végén Angelica elmúlik Júliának lenni és visszaváltozik eredeti önmagává.

Thyrsis is végrehajt hasonló átváltozást, mikor felölti Credulus álruháját, illetve mikor ő is visszaváltozik eredeti önmagává és leveti a Credulus-álruhát, de ez azért nem tekinthető a „tündérmotívum” elemének, mert Losonczy Anna nem sóvárgott Balassi után és nem olyan okból nem teljesedhetett ki a szerelmük, melyben esetleg egy harmadik személy állná útját házassággal kettejük együttlétének (leszámítva a házasság aktusát), hanem Losonczy Anna egyszerűen nem kívánt semmilyen viszonyt ápolni a költővel. Tehát Balassi, így Credulus is az istennő által nem kívánatosak közé tartozik, azaz, nem lehetnek egyenrangúak. A rangbéli különbségre a valóságból is hozhatunk bizonyítékot, mivel Balassit ekkoriban, mint azt már korábban olvashattuk, nem vetette fel a pénz;⁷⁷ ezért lehet, hogy bár mind a ketten azonos nemesi címmel bírtak, de a horvát bán felesége, de Anna még özvegy létére is magasabb presztízzsel bírt, mint egy szegény gróf, és valószínűleg a Losonczy és Balassi család közötti rivalizálás is közrejátszhatott Anna elutasításában.⁷⁸

Szerepel egy másik természetfeletti lény is a *Szép magyar komédiában*, Echo karakterében. Őt Balassi teljesen az antik hagyományokból kölcsönözi, ahol visszhanggá változott.⁷⁹ Vele Sylvanus folytat párbeszédet. A szereplők listájában Balassi annak ellenére, hogy Echo az antik kultúrában nimfa, azt írja mellé, hogy tündér, bár azon kívül, hogy Sylvanus versének egyes szavait ismétli vissza Echo, nem használja fel másra Balassi, hű marad az eredeti hagyományokhoz. Azonban Castelletti echós verséhez képest jelentősen átdolgozza és létrehoz vele egy eredetibb verset.⁸⁰

Az angol kultúrában a tündér eltérő jelentéssel és képességekkel bír mint a magyarban, de ott is természetfeletti lényként tartják számon és más hasonlóságok is vannak a két kultúra tündérei között, de még az antik nimfákkal is mutatnak egyezést. Az angol néphagyomány szerint a tündérek olyan varázserővel rendelkező lények, amelyek szép, női alakban öltenek testet és áttetsző ruhákat hordanak. A föld alatt vagy kőhalmokban élnek, de néha beavatkoznak az emberek ügyeibe is, természetesen jó szándékkal, de szeretnek tréfálkozni is.⁸¹

Hozzájuk hasonló tündérekkel találkozhatunk Shakespeare *Szentivánéji álomjában* is, akik két esetben avatkoznak be az emberek életébe. Az egyik esetben a fiatalok szerelmi ügyeiben szeretnének segíteni, ami először rosszul sül el, Puck hibája miatt, de ezt kijavítja Oberon és mindenkinek beteljesedik a szerelme, így Hermia és Lysander, Heléna és Demetrius is egymáséi lehetnek. A másik esetben inkább bevonásra kerül egy ember a tündérek viszályába, semmint segítenek rajta, mivel

⁷⁷ VARJAS Béla, „A közösségi énekverstől...”, 339.

⁷⁸ KÖSZEGHY Péter, *Az 1578-as év Balassi Bálint életében*, In: Rod Balašovcov v 13. až 19. storočí. Zborník z medzinárodnej konferencie Modrý Kameň, jún 2012. Modrý Kameň. SNM, Modry Kamen /Kékkő, pp. 2013, 225-236.

⁷⁹ TÓTFALUSI István, *Ki kicsoda az antik mítoszokban* (Budapest: Móra Kiadó, 1993), 74–75.

⁸⁰ Amedeo Di FRANCESCO, „A pásztorjáték szerepe...”, 119.

⁸¹ <https://www.britannica.com/art/fairy> (2024.07.12)

Zuboly nem szorul segítségre. Puck számárfejet varázsol Zuboly fejének helyére, akibe az ébredő Titánia, a varázsvirág miatt szerelmes lesz. Oberon vet véget Titánia rangon aluli szerelmének is, azzal, hogy feloldja a varázslatot, amit az ébredő Tündérlírálynő rossz álomnak él meg.

Látjuk, hogy a *Szentivánéji álom* tündérei teljesen az angol néphagyományból táplálkoznak, illetve valódi szereplői a komédiának, nem pedig eszményített alakok. Balassiéhoz hasonló eljárásban isteni szintre emelt nőalak Shakespeare-nél inkább a *Rómeó és Júliában* figyelhető meg, az erkély jelenetben.

A jelenetben már kezdetektől fogva térbeli különbség alakul ki a sóvárgó Rómeó és a szobájában öltözködő Júlia között, mivel Júlia szobájának erkélye magasabb szintre emeli az erre kilépő lányt. Az elérhetetlenség a fizikai téren túl is megjelenik a dráma alaphelyzetében, mivel a két család haragban áll egymással, ezért a fiatalok egymásnak elérhetetlenek egy hagyományos udvarlás során és a drámában is csak véletlen, hogy a bálban összefutnak egymással. Ám ez az elérhetetlenség tovább fokozódik a jelenetben Rómeó monológiájában, ahol Júlia szépségét írja le; első felében semmi különös nincsen a fejezet témája szemszögéből, a Naphoz és csillagokhoz hasonlítja Júliát. Azonban miután Júlia kilép az erkélyre, el tudjuk képzelni azt a jelenetet amikor a vágyott fiatal hölgy lenge hálórúhájába öltözve kitarja erkélyének ajtajait és kilép a szabad ég alá, háta mögül ragyogó fény árad ki a szobából és az erkély alól, ahonnan Rómeó mindezt szemléli, még talán egy olyan nézőpontban is elhelyezkedhetett, ahonnan a szoba csillárja éppen Júlia feje fölött látszott, mintegy glóriát képezve. Júlia sóhaja után Rómeó a Mennysország szárnyas hírvivőjének és angyalnak nevezi,⁸² ezzel megerősítve az előbbieken leírt isteni képet.

A lenge öltözetű szép és fiatal Júlia alakja megegyezik az angol néphagyomány által a tündérekről alkotott képpel, amely erős vizualításban egyesül a kereszténység kultúrájából merített angyal-motívummal, hasonlóan Balassi módszeréhez. Shakespeare nem rendelkezett olyan műzsával, akit elérhetetlensége miatt korábbi munkáiban isteni szintre tudott volna emelni, de ennek hiányát ellensúlyozza az a dramaturgiai leleményesség, és színpadtechnika, amivel megjeleníti a két szerelmes közötti szakadékot és amivel az azonos társadalmi helyzetből Júliát kiemelve, Rómeó fölé helyezi, elérhetlenebbé teszi.

Egyaránt megfigyelhető Balassinál és Shakespeare-nél is, hogy felhasználják a tündér motívumot kultúrájuknak híven, amit az *Echos versben* és a *Szentivánéji álomban* láthattuk, és más kultúrákkal, saját intuícióikkal átdolgozva a Júlia karakterek esetében.

⁸² Chancellor PRESS, *The complete illustrated works of William Shakespeare* (London: Bounty Books, 1993), 708.

8. Orvoslat a szerelemre

Szerelmes szereplőink többféle módszerrel próbálják meg orvosolni az elsőre nem sikeres szerelmi életüket. Ezek a módszerek általában radikálisak, csak egy esetben láthatjuk, hogy az egyik félnek van választási lehetősége, amikor Sylvanus visszautasítja Galatea ajándékát. A kiválasztott módszer függ a színművek műfajától és témájától is.

Előbb a *Rómeó és Júliát* vizsgáljuk meg, mert itt csak egy ‘orvoslati módszerrel’ találkozunk. A dráma megállíthatatlan tragikuma akkor kezdődik, amikor a Herceg száműzi Rómeót és a Capulet szülők Párisnak adják lányukat. Lőrinc barát egy nagy kockázatú tervet talál ki, amit nem sikerül végbe vinni, mert nem ér el Rómeóhoz a levél, amiből megtudhatná, hogy Júlia csak tetszhalott az ő főzetétől. Rómeó látszólag beteljesületlen szerelmét az öngyilkossággal próbálja megoldani, de ezzel a megdöntetlen cselekedetével csak még egy élet kioltásáért lesz felelős, Mercutio véletlen okozta halála után. Ehhez eszközül pedig mérget használ.

A *Szentivánéji álomban* két radikális elemet is találunk, amivel a szereplők szerelmi életüket próbálják meg orvosolni. Először is a fiatalok elszöknek Athén városából, hogy ne kelljen a törvényeknek megfelelően kényszerházasságot kötniük. Menekvésük célja pedig az erdő, ahol más törvények uralkodnak, mint a civilizált városokban.⁸³ A másik elem, amivel a szerelmet lehet befolyásolni, az az Oberon által Puckal hozatott varázserejű virág, aminek a levét, ha az alvó ember szemébe csöppentik, abba lesz szerelmes, akit először meglát. E varázsvirágra később gyógynövényként hivatkozik Oberon és még a tündéreknek sincs befolyásuk fölötte, Titániára is ugyanúgy hat, mint a fiatalokra; egyedül csak Oberon tudja megszüntetni hatását a történetben.⁸⁴

A *Szép magyar komédiában* találkozunk az összes elemmel, amit az előző két Shakespeare színműben találhatunk. Először, a *Komédia* cselekménye előtt Montan egy szer segítségével tetszhalálba ejti Angelicát, ezért Thyrsis elmenekül falujából, a civilizált környezetből. Közben Sylvanus és Galatea párhuzamos történetében láthatjuk miként próbálja Galatea visszahódítani régi szeretőjét. Ehhez eszközül egy kosár epret használ, amit a saját kezével szed. Az epret lelki betegségekre gyógynövényként használták és Mária, illetve Krisztus szimbólum, mely így az alázat és a szentháromság jelképe, de szimbolizálja a házasságra való érettséget is.⁸⁵ Tehát Galatea a Dienessel küldetett eper képében nem csak pajzán utalást tesz,⁸⁶ hanem a Sylvanus iránti alázatát és egyben gyógyírt kíván adni volt szeretőjének. Sylvanus azért utasítja vissza ezt a kosarat, mert nem

⁸³ Chancellor PRESS, *The complete illustrated works of William Shakespeare* (London: Bounty Books, 1993), 184.

⁸⁴ Uo., 173.

⁸⁵ DIÓS István, *Magyar Katolikus Lexikon*, (Budapest: Szent István Társulat, 1997), 133, eper.

⁸⁶ KÖSZEGHY Péter, *Magyar Amphion* (Budapest: Balassi kiadó, 2014), 375–376.

kíván kigyógyulni a Júlia iránt érzett szerelméből, hogy újra Galateával alkosson egy párt. A *Komédia* végén pedig Credulus egy, a *Rómeó és Júliából* ismert radikális eszközzel próbálja orvosolni szerelmi bánatát; öngyilkos kíván lenni. Ehhez azonban Credulus nem mérget, hanem kést kívánna használni, de a kísérlet meghiúsul, így nem a szerelmesek halálával végződik a történet, hanem az egymásra ismerésükkel.

Látható, hogy az angol és a magyar reneszánszban is hasonló módszerekkel próbálták meg orvosolni a valami okból be nem teljesülő szerelmet. Ezek a bevett módszerek a valamilyen főzettel való tetszhalál előidézése, az öngyilkosság és a többletjelentéssel vagy varázserővel rendelkező növények voltak. A jelképek használatát befolyásolta az erkölcs, mert a tetszhalállal való megvezetés a *Komédiában* egy gáztett, a *Rómeó és Júliában* pedig egy legitim mód a szerelmesek együttlétének előidézésére, amit az legitimál, hogy egy pap, Isten szolgája javasolja és adja hozzá az eszközöket. A keresztény szellemiség a növényekben is megmutatkozik, mert azon túl, hogy mind a két növény gyógynövény, az eper Krisztus attribútuma is.

9. Baráti viszonyok

Nagy dramaturgiai hasonlóság fedezhető fel Credulus és Sylvanus, illetve Antonius és Enobarbus baráti kapcsolatának alakulásában. Hermia és Heléna barátsága, illetve Valenti és Proteus viszonya is tartalmaz hasonló dramaturgiai elemeket a fentebb említettekéhez.

Hermia és Heléna viszonya a legkidolgozatlanabb, csak a darab közepe felé, miután Lysander és Demetrius átszerettek Helénába egy tőle halott monológból derül ki, hogy gyermekkori barátok Hermiával. Természetesen az ő viszonyukat is megrontják a szeretők, főleg Puck elrontott varázslata után, de a mű végére nem derül ki, hogy rendeződött-e barátságuk, csak kábultan felébrednek és rossz álmokként emlékeznek a történetekre. Ez feltételezi, hogy megenyhült a két lány egymás irányába, de szövegszerű utalást nem találunk rá.

A két veronai ifjú elején Valentin és Proteus barátsága közeli, a búcsúzásukkal kezdődik a darab. Azonban mikor Proteus is tanulmányútra küldetik a császár udvarába, szerelmes lesz Silivába, akinek ekkor már Valentin udvarol. Barátja árulására Valentin csak az utolsó felvonásban jön rá, de még ugyan abban a színben, azaz a negyedikben ki is békülnek és Valentin ismét barátjául fogadja Proteust. Shakespeare ezen komédiájában ez a baráti viszony nincs annyira kidolgozva, mint az *Antonius és Cleopatrán*, mert az árulás felvonásokon keresztül titokban marad, nem is figyel rá az olvasó, aztán egy jeleneten belül megtörténik az összeveszés és kibékülés, illetve Proteus bocsánatkérő monológja sem annyira kidolgozott, inkább csak egy egyszerű bocsánatkérésről van benne szó.

Antonius és Enobarbus viszonya az előbbiekhöz képest már sokkal kidolgozottabb, bár a kettejük közötti barátság megromlásának oka nem a szerelem. Shakespeare már a szereplők listájában is azt írja Enobarbus neve mellé, hogy Antonius barátja, de kapcsolatuk a darab során árnyalódik, végül a IV/6-ban, Enobarbus monológjába foglalt lelkiismeretfurdalás enged következtetni barátságuk fontosságára. Egy színnel korábban derül ki, hogy Enobarbus átállt Caesar oldalára, Antonius ezen meglepődik, de mintha már nem érdekelné, fel sem bosszantja rajta magát, vagy talán akkorát csalódik barátjában, hogy meglepetése nagyobb dühénél. Mindenesetre nagylelkűen utána küldi minden vagyonát Enobarbusnak, amit ott hagyott. A hatodik színben Enobarbus már az első monológjában is szembesíti magát tettével, de miután megkapja minden vagyonát büntudata úrrá lesz rajta, őszintén megbánja az árulását, ezért utolsó útjára indul, amiben minél rosszabb halált keres magának, amellyel vezekelhet tettéért.

Credulus és Sylvanus egymáshoz való viszonyára szintén következtethetünk már a szereplőlistából, ahol is az áll Sylvanus neve mellett „Credulusnak hitves atyjafia”.⁸⁷ Barátságuk mélységét az is árnyalja, hogy Credulus neki beszéli el szerelmét, sőt az Actus IV., Scena I.-ben azt is mondja „Tehozzád én úgy bíztam, mint magamhoz, s ahhoz képest tanácsot is kértem tőled, mint meghitt barátomtól...”.⁸⁸ Ebben a jelenetben össze is vesznek és legközelebb csak az Actus V., Scena I.-ben fognak találkozni, aminek már a címéből kiderül, hogy Sylvanus bocsánatot kér, sőt megakadályozza Credulust az öngyilkosságban. Sylvanus is, Enobarbushoz hasonlóan egy monológban bevallja bűnét amiért Credulus bocsánatát kéri. Végül az Actus V., Scena V.-ben Credulus kimondja a megbocsátását, így helyreáll a béke a *Komédia* minden szereplője között.

Bár *A két veronai ifjú* műfajilag jobban illeszkedik a *Szép magyar komédiához*, a benne lévő baráti viszony alakulásának dramaturgiája még nem annyira kifinomult, mint az *Antonius és Cleopatrában*, ahol a bűnös barát önmagát szembesíti bűne teljes súlyával egy jól kidolgozott monológban. Antonius és Enobarbus, Credulus és Sylvanus baráti kapcsolata a műfaji eltérés miatt végződik másképpen, de láthatjuk, barátságuk hasonlóan alakul; a kezdetektől fogva szoros baráti kötelék van kettejük között, ami valamilyen oknál fogva megromlik, majd monológokban bűnüket elismerik.

⁸⁷ BALASSI Bálint, *Szép magyar komédia*, jegyz. ellát. KÖSZEGHY Péter és SZENTMÁRTONI SZABÓ Géza, (Budapest: Osiris Kiadó, 2004), 12.

⁸⁸ BALASSI Bálint, *Szép magyar komédia...*, 56.

10. Epilógus

Minden korstílus eredménye, hogy egymástól térben elhatárolódva, tehát a közvetlen kapcsolat hiányában azonos eszmények gyakorolnak hatást a kultúrákra, amiknek eredményeként hasonló szellemi termékek jönnek létre. A reneszánsz művészi felfogás közelebb hozta Nagy Britannia és Magyarország különböző kultúráit, amit az azonos szépségideálon kívül jól szemlélhetünk a „tündér” képében. Amíg az angolszász tündér egy varázserővel bíró, természetfeletti lény volt, addig a magyar néphagyományban inkább a szépséget, elérhetetlenséget és kiszámíthatatlanságot szimbolizáló mitikus alakról beszélhetünk és ezek ellenére, a rangbéli különbségek miatt be nem teljesezhető szerelem, vagy a varázserővel bíró gyógynövénnel való orvoslási módszer motívumában és a Júliák alakjában még is közel azonossá válnak a korábban különbözők.

Műveik helyszínei is mind olyanok, amely hazai, személyes környezetből tükrözik a korstílus ideológiáját. A *Szép magyar komédia* Természeti környezetben játszódik (pl. a fára írt verssorok), Shakespeare művei közül pedig több is az erdőben játszódik, hiszen tudjuk, a reneszánsz hangsúlyozta a természettel való összhangot.⁸⁹ Balassi drámáját az erdélyi nemes asszonyoknak ajánlja és a természetben zajlik, így képzeletünk könnyen erdélyi, erdős tájakra helyezni a cselekményt;⁹⁰ Shakespeare műveiben az erdő szerepe pedig valószínűleg a gyermekkorában, családja tulajdonában lévő kisbirtokok, tanyák miatt lehet fontos.⁹¹ Ez is egy olyan újabb motívum, amely a közös kulturális háttértudás mellett személyes tapasztalásból is táplálkozik, a bujdosás motívumával együtt.

William Shakespeare drámáit és Balassi Bálint *Szép magyar komédiáját* egyaránt áthatja a személyes tapasztalás és a reneszánsz szellemi világa és ezeket az új eszményeket, tapasztalásokat és motívumokat, amik valószínűleg az olasz irodalom hatására alakultak ki, úgy építik bele a saját kultúrájukból is táplálkozó műveikbe, hogy a néphagyományokkal tökéletes összhangot alkossanak. Balassit egyéb fennmaradt művei alapján is jogosan tartottuk világirodalmi jelentőséggel bíró költőnek. Dolgozatunk megállapításai ezt erősítik meg a *Szép magyar komédia* vonatkozásában is.

⁸⁹ KLANICZAY Tibor, *A magyar irodalom története*, 1. köt., (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1964), 194.

⁹⁰ BALASSI Bálint, *Szép magyar komédia*, jegyz. ellát. KÖSZEGHY Péter és SZENTMÁRTONI SZABÓ Géza, (Budapest: Osiris Kiadó, 2004), 7.

⁹¹ KIRÁLY István, *Világirodalmi Lexikon*, 13. köt. (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1992), 12.

11. Bibliográfia

1. ADDINGTON SYMONDS, John. *Shakespeare's predecessors in the English drama*. London: Smith, Elder, & co., 1900.
2. ARISZTOTELÉSZ. *Poétika*. ford. RITOÓK Zsigmond. Hozzáférés: 2025. 01. 08., http://mmi.elte.hu/szabadbolcseszett/mmi.elte.hu/szabadbolcseszett/mediatar/bevezetes_a_gorog_bolcseletbe/arisztotelesz_poetika.pdf
3. ÁKOS Károly. *Új Magyar Lexikon*. 7. köt. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1972.
4. Arany János *Shakespeare-fordítások 1. A szent-iván éji álom*. Szerkesztette PARAIZS Júlia. Budapest: Universitas Kiadó, 2024.
5. BALASSI Bálint. *Szép magyar komédia*. Jegyzetekkel ellátta KÖSZEGHY Péter és SZENTMÁRTONI SZABÓ Géza. Budapest: Osiris Kiadó, 2004.
6. BÁRCZI Géza és ORSZÁGH László. *A magyar nyelv értelmező szótára*, 5. köt. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1961.
7. BENKŐ Loránd. *A magyar nyelv történeti-etimológiai szótára*. 1. köt. Budapest: Akadémia Kiadó, 1967.
8. BEREI Andor. *Új Magyar Lexikon*. 2. köt. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1960.
9. DÉZSI Lajos, szerk. *Szenczi Molnár Albert naplója, levelezése és irományai*. Budapest: Magyar Tudományos Akadémia, 1898.
10. DI FRANCESCO, Amedeo. *A pásztorjáték szerepe Balassi Bálint költői fejlődésében*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1979.
11. DIÓS István. *Magyar Katolikus Lexikon*. Budapest: Szent István Társulat, 1997.
12. DUNTON-DOWNER, Leslie és RIDING, Alan. *Shakespeare kézikönyve*. ford. BOZAI Ágota. Magyar Könyvklub, 2004.
13. FAZEKAS Sándor. *William Shakespeare szonettjei*. Budapest: MMA Kiadó, 2023.
14. F. E. SPURGEON, Caroline. *Leading motives in the imagery of Shakespeare's tragedies*. Great Britain: Hazell, Watson & Viney, Ltd.
15. KARDOS Tibor. *Francesco Petrarca daloskönyve*. Budapest: Európa Kiadó, 1997.
16. KIRÁLY István. *Világirodalmi Lexikon*. 13. köt. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1992.
17. KLANICZAY Tibor. *A magyar irodalom története*. 1. köt. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1964.
18. KOROMPAY H. János. *Arany János Shakespeare-fordítások 1. A szent-iván éji álom*. Szerkesztette PARAIZS Júlia. Budapest: Universitas kiadó, 2024.

19. KÖSZEGHY Péter. *Az 1578-as év Balassi Bálint életében*, In: Rod Balašovcov v 13. až 19. storočí. Zborník z medzinárodnej konferencie Modrý Kameň, jún 2012. Modrý Kameň. SNM, Modry Kamen /Kékkő, pp. 2013.
20. KÖSZEGHY Péter. *Magyar Amphion*. Budapest: Balassi kiadó, 2014.
21. LATZKOVITS Miklós. *A 16. századi magyar dráma*. Hozzáférés: 2024.04.16, <https://fbook.com/mi/index.php?chapter=0607LATZA16S>
22. NÁDASDY Ádám. *Shakespeare drámák*. 2. köt. Budapest: Magvető Kiadó, 2008.
23. NÁDASDY Ádám. *Shakespeare drámák*. 3. köt. Budapest: Magvető Kiadó, 2018.
24. NORTON, Robert B. *The New Encyclopaedia Britannica*, 27. köt. Chicago: Encyclopaedia Britannica, Inc., 1992.
25. OSZTOVITS Szabolcs. *Kulturális Enciklopédia*. Hozzáférés: 2024. 11. 01. <http://enciklopedia.fazekas.hu/tree/t187.htm>.
26. PÁL József és ÚJVÁRI Edit. *Szimbólumtár: Jelképek, motívumok, témák az egyetemes és a magyar kultúrából*. Budapest: Balassi Kiadó, 1997.
27. PIRNÁT Antal. „A magyar reneszánsz dráma poétikája”. *Irodalomtörténeti Közlemények* 73. 1969.
28. PRESS, Chancellor. *The complete illustrated works of William Shakespeare*, London, Bounty Books, 1993.
29. SHAKESPEARE, William. *A két veronai ifjú*. ford. ARANY László. tan. CSIKY Gergely. Budapest: Ráth Mór, 1886.
30. SHAKESPEARE, William. *A makrancos hölgy*. ford. LÉVAY József. tan. CSIKY Gergely. Budapest: Ráth Mór, 1886.
31. SHAKESPEARE, William. *Ahogy tetszik*. ford. RÁKOSI Jenő. tan. CSIKY Gergely. Budapest: Ráth Mór, 1886.
32. SHAKESPEARE, William. *Romeo és Júlia*. ford. KOSZTOLÁNYI Dezső, Szentendre: Interpopulart, 1995.
33. SHAKESPEARE, William. *Szeget szeggel*. ford. GREGUSS Ágost. tan. CSIKY Gergely. Budapest: Ráth Mór, 1886.
34. SZABÓ András szerk. *Szenci Molnár Albert naplója*. Historia Litteraria13. Budapest: Universitas Kiadó, 2003.
35. SZEGEDI Eszter. *Olasz pásztorjátékból magyar komédia. Balassi Szép magyar komédiája és Castelletti Amarillijének összehasonlító elemzése*. Budapest: ELTE, 2012.
36. SZÉKELY György. *Magyar színházművészeti lexikon*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1994.
37. TÓTFALUSI István. *Ki kicsoda az antik mítoszokban*. Budapest: Móra Kiadó, 1993.

38. VARJAS Béla. „A közösségi énekverstől Balassi élménylírájáig” In *A magyar reneszánsz irodalom társadalmi gyökerei*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1989.
39. VARJAS Béla. „Balassi Nagyciklusa”. *Irodalomtörténeti Közlemények* 80. 1976, 585-612.
40. Hozzáférés: 2024.02.20. https://magyar-irodalom.elte.hu/palimpszeszt/10_szam/09.htm.
41. Hozzáférés: 2024.02.11.
https://www.pet4you.hu/macska/cikk/A_macska_szemenek_anatomiaja-326.
42. Hozzáférés: 2024.04.16.
<https://citeseerx.ist.psu.edu/document?repid=rep1&type=pdf&doi=a26ab6cd18badec17898bcbae44e0e2187495b68>.
43. Hozzáférés: 2024.07.12. <https://www.britannica.com/art/fairy>.
44. Hozzáférés: 2024. 11. 01. <https://www.britannica.com/biography/William-Shakespeare/Theatrical-conditions#ref232314>.