

Az antik világ emlékezete az itáliai reneszánsz színházban

A dolgozat jeligéje: Rinascimento

Tartalomjegyzék

1. Bevezető.....	3
2. A reneszánsz ünnep és színjátszás.....	4
3. A ferrarai udvar színházi kultúrája.....	5
4. A színházi tér fejlődése.....	7
5. Az antikvitás megjelenése reneszánsz drámai művekben.....	8
5.1 Gasparo Visconti: Pasitea.....	9
5.2 Giangiorgio Trissino: Sofonisba.....	14
5.3 Pietro Aretino: La Orazia.....	19
6. Összegzés.....	24
Bibliográfia.....	25

1. Bevezető

Az itáliai reneszánsz színház jelentősége, hogy összekötő kapocs az antik és a modern színházi kultúra között. Dolgozatom témája az ókori Róma megjelenítése az itáliai reneszánsz színházi kultúrában, azon belül pedig azt vizsgálom, milyen használati lehetőségei mutatkoztak a Róma-toposznak a reneszánsz drámaszövegekben.

A reneszánsz egyik legfontosabb törekvése az antikvitás kulturális, műveltségi modelljének követése volt. „A reneszánsz nem pusztán az antikvitás újrafelfedezése, feltámasztása vagy utánzása volt, hanem a társadalmi fejlődésnek, a társadalmi viszonyok alakulásának szükségszerű velejárója, amely az antikvitásban csak ösztönzést és támaszt keresett saját céljainak megvalósításához. Ilyen értelemben azonban a klasszikus műveltség egyre mélyebb és tudatosabb megismerésének elhatározó szerepe volt az új kultúra kialakításában.”¹ A színház fontos eleme volt az antik civilizációnak, így a reneszánsz korában az antikvitás újjáélesztéséhez a színház újjáépítésére is nagy hangsúlyt fektettek, újjáépítették, újragondolták mind a színházi teret (teatro), mind a színház intézményét. Továbbá újraolvasták a klasszikus műveket, színpadra vitték őket, folytatták a tradíciót azzal, hogy azokat imitálva készítettek új darabokat. A kora-újkori európai színházi kultúrában és az irodalomban az antik dráma az arisztotelészi poétikai elvek normává emelésének köszönhetően jut kulcspozícióba. Arisztotelész művének egyik kulcsfogalma az utánzás, melyet az ember veleszületett tulajdonságának vél. A drámai szövegek is az imitációra épülnek, a különbségek pedig abból adódnak, hogy más lesz az utánzás tárgya. „Ebben különbözik a tragédia is a komédiától: ez hitványabbakat, az meg jobbakat akar utánózni kortársaiknál.”²

Erika Fischer-Lichte *A dráma története* című művében rámutat, hogy a színháznak fontos kultúrantropológiai szerepe is van, hiszen az identitásképzés színtere. Az előadások alkalmasak arra, hogy szembenézessen az ember magával, s idegenként alkossa meg önmaga képét. A színészeket figyelve a néző saját magához jut közelebb, hiszen az identitás változásának egyik alapfeltétele az önmagunktól való távolságtartás, így a színház főleg a közönség tagjainak ad lehetőséget az identitásváltásra. „A nyugati kultúra színházában [...] legtöbbször a színész és a néző is tudatában van annak, hogy a színházi előadásokban az

¹ *A színház világtörténete*, szerk. HONT Ferenc, Budapest, Gondolat Kiadó, 1972, vol. I., p. 146.

² ARISZTOTELÉSZ, *Poétika*, Szeged, Lazi Könyvkiadó, 2004, p. 8.

identitás színreviteléről van szó. Úgy tűnik, ez az egyik paradoxnak tűnő előfeltétele annak, hogy a színház az előadás során a határátlépés terévé változhasson a néző számára.”³

2. A reneszánsz ünnep és színjátszás

A reneszánsz korában az ünnepek adtak alkalmat a színjátszásra (pl.: ünnepi felvonulások, esküvők, fontos személyek érkezése a városba). Ezen eseményeknek elválaszthatatlan része volt a színjátszás, mely során mindig improvizáltak, nem leírt szöveget recitáltak. A különböző ünnepek nagyon fontos szerepet játszottak, hiszen ezeknek köszönhetően az emberek kiléphettek megszokott életükből, elszakadhattak kötelezettségeiktől, részeseivé váltak egy másik világnak. Az udvari szerzőknek írniuk kellett ezekről az alkalmakról, így ezen leírásokból pontos képet kaphatunk a Quattrocento előadásairól. Rögzítették az ünnep apropóját, a történetek menetét, a részt vevő embereket, még az öltözködésüket is.

A XV. század második felében éledt fel újra az érdeklődés a színház iránt. A középkorban az ünnepi látványosságoknak számos formája létezett, ilyen volt a *sacra rappresentazione* és a körmenet. A XV. században a vallásos ünnepeken megmaradtak a szakrális formák, de bizonyos alkalmakon (*carnevale*, városi ünnepek) már sokkal több világi elem kapott szerepet. A különböző felvonulások alkalmával keveredtek az ókori, mitológikus, középkori szakrális és bohózat elemek és az allegória adta meg azt a nyelvet, keretet, melyben ezek az elemek együtt jelenhettek meg. A színház létrejöttének egy fontos állomása volt a Római Akadémia és Pomponius Laetus munkássága, aki rekonstruálta az antik színházat és olyan hely kialakítása volt a célja, ahol létrejöhet az ókori világ mása. Mindenki, aki színházzal foglalkozott arra törekedett, hogy újjáélessze a klasszikus színházat. Először műkedvelők szólaltatták meg latinul a műveket egy kisebb közönség előtt. A humanisták már nem csak antik elemeket jelentettek meg a színjátszásban, hanem az antik színházat kezdték felfedezni és utánozni.

³ FISCHER-LICHTE, Erika, *A dráma története*, Pécs, Jelenkor Kiadó, 2001, p. 13.

3. A ferrarai udvar színházi kultúrája

A reneszánsz színjátszás egyik legfontosabb központja Ercole I d'Este ferrarai udvara volt, ahol ideális környezet alakult ki az udvari színjátszás kibontakozásához. Az udvarok a színház segítségével hatalmukat erősítették és mutatták meg a többi udvarnak, illetve a külvilágnak, hiszen ez is egyfajta propagandaként szolgált, de egyensúlyt is teremtett a különböző társadalmi rétegek között. A hatalom és a kultúra egymás támaszaivá váltak. A város és a színház kapcsolata fokozatosan egyre szorosabbá vált. A polgár saját identitását és a közösséghez való tartozás érzését a városi létezésben találta meg. Először Plautus, Terentius és Seneca műveit fordították népnyelvre és ezeket adták elő. Ebben az időszakban a tragédia nem örvendett nagy népszerűségnek, hiszen a színházi előadás mindig valamilyen örömteli alkalomhoz kötődött.

Az első ferrarai előadásra, melyen Plautus *Manechni*jét adták elő, 1486. január 25-én került sor Ercole I d'Este udvarában. Egész Itáliából jöttek erre az alkalomra hercegek, követek, tudósok, művelt emberek, akiket maga a herceg hívott meg. Ezen, illetve az ezt követő előadásokon az előkelőségeken kívül a város népe is (egyes források szerint körülbelül háromezer, mások szerint akár tízezer fő is) részt vehetett, számukra külön helyet is létrehozta. A *Manechni*t is a herceg választotta, és a Palazzo Ducalében a Cortile Vecchio adott teret az előadásnak. Nagyon fontos mérföldkő volt ez az udvar történetében, hiszen ezzel Ferrara kulturális fölényét jelezték a többi udvar számára és ezt a várost, mint modellt állították a többi elé.

A herceg és lánya, Isabella d'Este választották később is a műveket, melyeket aztán színpadra vittek, kijelölték a színészeket, felügyelték a díszletek megépítését, műveket fordítottak latinról, hogy Ferrara egyre nagyobb hírnévre és egyediségre tegyen szert a népnyelvre fordított darabokkal. Az előadásoknak két típusát lehet elkülöníteni: voltak farsanghoz kapcsolódó előadások, melyek a város teljes lakosságának az ünnepei voltak, valamint olyan előadások, melyek az uralkodó család életéhez, ünnepeihez kapcsolódtak. 1490 után már nem a tereken és a hercegi palota udvarán tartották az előadásokat, hanem zárt, fedett helyeken.

Ercole tanácsadója Pellegrino Prisciani volt, aki emellett politikai és diplomatikai feladatokat is ellátott, latinról fordított műveket, előadásokat szervezett és foglalkozott az antikvitás újraélesztésével. Prisciani *Spectacula* című értekezésében az antik színházat vizsgálja, illetve a legfontosabb műveket, melyek érintik ezeket a témákat (Vitruvius: *De architectura*, Leon Battista Alberti: *De re aedificatoria*, Flavio Biondo: *De Roma instaurata*,

Plinius: *Naturalis Historia*). A *Spectacula* keletkezésének az időpontja bizonytalan, egyesek 1486-ra teszik, mások 1501-re, amikor Prisciani Rómába utazott hercegi követként.⁴ Értekezésének célja az volt, hogy segítségével a herceg bővíthesse tudását az antik színházról, valamint kézikönyvként szolgáljon számára. A *Spectacula* filológiai és nyelvészeti szempontból is fontos, hiszen ebben jelennek meg először építészeti szakszavak népnyelven. Prisciani a klasszikus civilizáció és kultúra mintájának tekintette a színházat. Úgy vélte, hogy a modern várost is az ókori modell alapján kell megépíteni. Idővel egyre inkább a város kerül Prisciani érdeklődésének a középpontjába. A modern terek, illetve a hercegi palota udvara a klasszikus példa nyomán különböző előadások színhelyévé válnak. Priscianinak az volt az elképzelése, hogy a színházi színtérnek és a városnak kölcsönösen tükrözniük és erősíteniük kell egymást, ugyanabból a kulturális közegből kell kialakulniuk. Az ebben az időszakban Ferrarában használt díszleteknek nem maradtak fent reprodukciói. A színpadot és a lépcsőket is minden előadás vagy ünnep után elbontották, csak néhány bonyolultabb színházi gépet használtak több alkalommal is. A különböző leírásokból tudhatjuk, hogy a színpadon díszletként kétemeletes házak voltak, míg a színpad talapzatán a hercegi palotát, mint a hatalom szimbólumát ábrázolták. Ezáltal kapcsolatot teremthettek a színházi és a valós, városi tér között. A közönségnek szánt teret úgy osztották fel, hogy a jelenlévők társadalmi rangjuknak megfelelően kaptak helyet. „*Esser visti*” è importante quanto “*vedere*” e lo spazio riservato al pubblico è certamente gerarchizzato.”⁵

Plautus népnyelvre fordított művei nagy népszerűségnek örvendtek és többször is színre vitték őket nem csak Ferrarában, de Bolognában, Mantovában és Velencében is. Az a szándék, hogy klasszikus színházat teremtsenek különböző akadályokba ütközött, hiszen a színpadra állítás során nem mindig sikerült megtartani a klasszikus formát. A fordítóknak nehézséget okozott, hogy a jelen civilizációjában, kultúrájában megtalálják az antik tárgyak, szokások, kosztümök megfelelőjét.

Azonban nem elégedtek meg a klasszikus művek fordításával, megszülettek a reneszánsz első színpadra szánt művei. A ferrarai udvarban Ercole d’Este halálával a klasszikus művek ismét háttérbe szorultak, hiszen az őt követő Alfonso d’Este már kortárs szerzők műveit adatta elő. Első lépcsőként az udvari szerzők azt a feladatot kapták, hogy a

⁴ SANTORIO, Andrea, *Pellegrino Prisciani e la pratica teatrale alla corte d’Este di Ferrara*

⁵ TORELLO HILL, Giulia, *Gli Spectacula di Pellegrino Prisciani e il revival del teatro classico a Ferrara*
„Ugyanolyan fontos “látszódni” mint “látni”, és a közönség számára fenntartott hely minden bizonnyal hierarchikus módon van felosztva.”

klasszikusokhoz hasonló darabokat írjanak („comedia digna d’antiqui teatri”⁶). A klasszikus dramaturgiai szabályok, Arisztotelész *Poétikájában* megfogalmazott elveknek a követése azonban számos műfaji kötöttséget jelentett: meg kellett tartani az idő és tér egységét, a komédiásoknak azonos díszletben kellett játszaniuk, a dialógusokban háromnál több személy nem vehetett részt, egy szereplő ötnél több alkalommal nem jelenhetett meg a színen, a szöveg nem lehetett túl rövid és osztatlan, tartalmas cselekményt kellett felvázolnia, megfelelő számú szereplőt kellett felvonultatni.

4. A színházi tér fejlődése

A színházi tér, a színpad, a díszletek, a színpadtechnika is fejlődött, átalakult. Az egységes színpadnak egyszerre kellett érzékeltetnie a cselekmény térbeli és időbeli dimenzióit. Vitruvius *De architectura* című műve szolgáltatta az alapot az új színpad, illetve színház megalkotásához. Szélesebb játékteret írt elő, mint ami a görögöknél volt, illetve magasabb pódiumot. A proscénium mögé hatalmas és díszes scenae fronsot tervezett. A színpad falának három típusát különítette el: „az elsőt tragikusnak, a másodikat komikusnak, a harmadikat szatirikusnak nevezik. Ezek díszítése egymástól eltérő és különböző jellegű. A tragikus színt oszlopokkal, oromzatokkal, szobrokkal és más királyi tárgyakkal alakítják, a komikusak képe pedig olyan, mint a magánházaké, erkélyekkel, kiugrásokkal és ablakokkal, amelyeket a közönséges épületek utánzataként szánnak; míg a szatirikus színt fákkal, barlangokkal, hegyekkel s más mezei tárgyakkal díszítik, amelyeket tájkép módjára alakítanak.”⁷ Megjelent, illetve idővel egyre nagyobb teret hódított a perspektivikus ábrázolás a díszletkészítésben. Vitruvius scenae fronsra vonatkozó utasításaiból kiindulva három oldalú, forgatható hasábokból álló fagereteket alkalmaztak, amelyekre perspektivikusan festett vásznakot feszítettek, amelyek a mélység érzetét keltették. A XVI. század elejétől a jeleneteket már nem egymás mellé, hanem időrendben sorakoztatták. A városi környezet, mint a társas élet ideális helye behatolt a színházba, így a reneszánsz színpad uralkodó motívuma a XVI. század végéig a városkép maradt a maga rekonstruált és idealizált formájában.

⁶ *Teatro del Quattrocento – Le corti padane*, ed. BENVENUTI, Antonia Tissoni, MUSSINI SACCHI, Maria Pia, Torino, 1983, p. 19.

⁷ VITRUVIUS, *Tíz könyv az építészetéről*, Budapest, Képzőművészeti Kiadó, 1988, p. 157.

Sebastiano Serlio (1475-1554), aki a reneszánsz scenográfia fejlődését leginkább meghatározta, *I Sette libri dell'architettura* című művében Vitruvius nyomán már elkülöníti a három színpadtípust a három irodalmi műfaj megjelenítéséhez. Teljes mértékben érvényesülnek nála is a klasszikus színház kánonjai: az egységszabályok, a három műfaj felsorolása, a három társadalmi csoport tagjainak szerepeltetése (polgárság, mitológiai és történelmi hősök, pásztorok és erdőlakók). A komédiákhoz a korabeli város rajzát, a tragédiákhoz az antik város idealizált képét, a pásztorjátékokhoz pedig erdős, ligetes környezetet írt elő. A város lett minden gazdasági, politikai, közigazgatási tevékenység központja, így az értekezések fontos tárgyává vált az ideális városkép kidolgozása.

Az itáliai reneszánsz újtói közül kiemelkedik Andrea Palladio alakja, aki már nem színházi szakember, hanem építész volt, antik mintára épített épületeket, hozott létre tereket. Ő alkotta meg a vicensai Teatro Olimpico-t. Vitruvius művére támaszkodott, de csak azt vette át belőle, amit a római színházról írt, amit a görögökről, azt mellőzte. A klasszikus színház és színpadforma egy továbbfejlesztett változatát korszerű perspektivikus ábrázolással kapcsolta össze. Palladio műve az antik példa nyomán kialakult modern keretszínpad megszilárdulását is jelentette. Ettől kezdve a proscéniumfal emlékét őrző kapuzat keretével körülzárt színpad jelenti a cselekmény színhelyét.

5. Az antikvitás megjelenése reneszánsz drámai művekben

Dolgozatomban három művet elemzek, melyek nem részei a mai olasz irodalmi kánonnak, azonban a reneszánsz korában kiemelkedő jelentőségük volt és nagy népszerűségnek örvendtek. Azért ezeket a szövegeket választottam vizsgálatom tárgyának, mert példaként szolgálnak a Róma-toposz különböző megjelenési formáira. Gasparo Visconti *Pasitea* című komédiája, melyet a milánói előd, Caecilius Statius ihletett, a római komédiák hagyományát viszi tovább mind a mű struktúrájában, mind a karakterek osztályozásában. Giangiorgio Trissino *Sofonisba* címmel megjelent tragédiája a Római Birodalmat megszálló, hódító hatalomként mutatja be, ezáltal reflektálva aktuálpolitikai eseményekre. Pietro Aretino *La Orazia* című tragédiájában az ókori Róma erkölcsi mintaként jelenik meg, vizsgálható a Római Birodalomról alkotott kép, a római nép élete, értékrendje. Ez utóbbi már a későbbi klasszicista színház, dráma szerint, az arisztotelészi Poétika uralkodóvá váló értelmezése és alkalmazása szerint működik. Évszázadokon keresztül, a romantika fordulataig, ez a fajta

tragédia lesz a legértékesebbnek tartott színházi, drámai műfaj - nem csak Itáliában, de egész Európában.

5.1 Gasparo Visconti: Pasitea

Az első általam vizsgált mű Gasparo Visconti *Pasitea* című komédiája, melyben több szinten is felfedezhető a római minta hatása. Ezt a komédiát azért írta Visconti, hogy a milánói udvar megmutathassa jelentőségét ezen a téren is és ellensúlyozzák Ercole I d'Este udvarának a színházi kultúra tekintetében meglévő fölényét. Visconti (1461-1499) milánói származású, Ludovico il Moro tanácsadója volt, udvari költő, valamint számos küldöttség tagja és szenátor. Nem maradtak fent dokumentumok arról, hogy *Pasitea* című műve mikor keletkezett és mikor adták elő. A kutatók különbözőképpen vélekednek a komédia keletkezésének dátumáról. Valószínűsítik, hogy az 1490-es években keletkezhetett, hiszen Visconti ekkor került kapcsolatba a ferrarai színházi kultúrával. Hatással lehetett rá, hogy jelen volt az 1491-ben Alfonso d'Este és Anna Sforza házasságkötése alkalmából rendezett ünnepségen Ferrarában, valamint a ferrarai udvar színházi csoportjának látogatása Paviában 1493-ban.⁸ Mivel nincsen forrásunk az előadásról, így a szöveg alapján kell rekonstruálnunk, hogy milyen térben adhatták elő, hogyan nézhetett ki a színpad. A tér, az alkalom, hogy hol és mikor adták elő hatással volt a szövegre is. Az első három felvonás során a színpadon meg kellett jeleníteni Crisalo, Promo, Mastropa és Pasitea házát, míg az utolsó két felvonás színhelye a sötét erdő, sűrű növényzettel, fákkal, bokrokkal. A mű cselekménye egyetlen nap alatt játszódik, délutántól a következő nap reggeléig, tehát a színpadon is viszonylagos sötétnek kellett uralkodnia. Ez könnyíthette is Dioneo és Pasitea halálának az ábrázolását a sűrű erdőben.

A programot adó előszó ekként élteti azt a közeget, közösséget, amely számára megszólal, és persze ekként definiálja saját pozícióját, funkcióját, azt a feladatot, hogy a szórakoztatás mellett a milánói udvar jelentőségét bizonyítsa már pusztán léteével is, azzal, hogy létrejött az előadás, hogy megszületett a szöveg, hogy létezik Milánóban is az újfajta színház:

⁸ *Teatro del Quattrocento – Le corti padane*, ed. BENVENUTI, Antonia Tissoni, MUSSINI SACCHI, Maria Pia, Torino, 1983, pp. 337-341.

«E perché la mia patria è il bon Milano,
Milan, d'ogni paese il più suave,
a Iove, da quel cel che è più soprano,
per crescere il mio ben, non parve grave
per un suo messo farne aperto e piano
che men non ha mia patria che mai have
di ben, di gloria, sotto un Moro a l'ombra
che di sua faram tutto el mondo ingombra.»⁹

A művet Caecilius Statius komédiáíró ihlette, aki maga is milánói származású volt. Viscontinak azonban nem csak a származása miatt jelentett sokat az alakja, hanem munkásságát is tisztelte, hiszen ő maga úgy ír róla, mint „primo poeta tra i comici”¹⁰. Úgy véli, hogy a komédiáírók közül Caecilius az, aki az első helyen említendő, Plautus csak a második. Mivel Caeciliusnak csak néhány műve maradt fent, így Visconti szinte csak a saját elképzeléseire támaszkodhatott, hogy megteremtse Caecilius komédiáinak világát. Mivel munkásságra nagy hatással volt Plautus, így Visconti művében is számos plautusi vonást fedezhetünk fel.

Maga Cecilio jelenik meg a mű prológosában. A közönség ezáltal megéli az antik kultúrával, az antikvítás világával, az aranykorral való találkozást. Ennek politikai jelentősége, hogy ez immár nem csak Rómában, Firenzében, Ferrarában, de Milánóban is megtörténik. Cecilio a Campo Eliseon van, az alvilágnak azon a helyén, ahol az istenek kegyeltjei, tudósok, irodalmárok, hősök élik túlvilági életüket, és Plautusszal, valamint Terentiusszal beszélget itt műveikről. Azonban mikor megkapja Jupiter üzenetét, hogy milyen nagy dicsőségnek örvend szülőföldje, Milánó Ludovico il Moro idején, az a megtiszteltetés éri, hogy bejelentheti ezt a komédiát, melyre ő maga ihlette Viscontit. A prológos és az ezt követő témamegjelölés ugyanazt a funkciót tölti be, mint a klasszikus elődök műveiben. A prológosban ismertetik a nézővel a kiinduló szituációt, körvonalazzák a megoldandó konfliktusokat és kijelölik a cselekmény menetét. A szöveg elején megtudjuk, hogy Crisalo kétségbeesett, mert fia, Dioneo meglopja őt, hogy fedezhesse költekezéseit, francia és spanyol divat szerint készült ruhákat vásárol, hogy a pénz segítségével hódíthassa meg a szeretett

⁹ VISCONTI, Gasparo, *Pasitea*, in: *Teatro del Quattrocento – Le corti padane*, ed. BENVENUTI, Antonia Tissoni, MUSSINI SACCHI, Maria Pia, Torino, 1983, p. 345.

„Miért az én hazám a jó Milánó,/Milánó, mely minden vidéknél kedvesebb/Jupiternek, a legfelsőbb égből/ - hogy boldogságomat növelje, s nem kedve ellen - /egy követe által kinyilatkoztatta nekem, hogy/ hazámnak nem kisebb a dicsősége és a jóléte,/ mint korábban, egy Mór uralkodása alatt,/ akinek a hírneve az egész világot betölti.”

¹⁰ VISCONTI, p. 343. „első a komédiáírók között”

Pasitea szívét. A bonyodalomra, majd az azt követő megoldásra is fény derül: a szerelmesek öngyilkosságot követnek el, de Apolló, akit a természetes gyógymódok isteneként is tisztelnek, egy gyógyító erejű fű segítségével életre kelti őket. További célja, hogy felkeltse a közönség érdeklődését, csendre intse őket.

«Ognun stii attento,
che appresso a questo segue lo argomento.»¹¹

A szöveg követi, imitálja az antik komédiákat a mű struktúrájában, a cselekmény pontos felosztásában felvonásokra. A felvonásokat Visconti latinul jelöli meg, ezzel is közelítve minket művének klasszikus modelljeihez. A szövegben számos latinizmus és a latinra jellemző konstrukció fedezhető fel, de dolgozatomban a mű ezen aspektusával nem foglalkozok.

A *Pasitea* esetében két műfaj keveredéséről van szó. A kezdet a klasszikus, plautusi komédiát idézi, annak minden jegyével, azonban az utolsó két felvonás eltávolít a komédia műfajától és átvezet a mitologikus, szatirikus formába. Plautus műveiben legtöbbször két főszereplő küzd egymással és az győz, aki olyan célokat tűzött ki maga elé, amelyek megfelelnek társadalmi szerepének. A cselekmény általában arra épül, hogy kikezdi az atyai vagy tulajdonosi tekintélyt, az ifjú, illetve az alacsonyabb pozícióban lévő szereplő cselekvésbe lendül, hogy elérhesse céljait. A darab végére azonban helyreáll a stabilitás, a nehézségek eltűnnek és semmi sem akadályozza a boldog végkifejletet. Plautus darabjaiban általában görög szereplőket vonultat fel, de csak azért, hogy a közönség a jellemrajzuk alapján elítélhesse a görög módra élőket, akik olyan életmódot folytatnak, mely nem méltó Róma polgáraihoz. Művei erkölcsi mintával is szolgálnak, megjelennek benne a római nép ideáljai: a szokások, hagyományok és az istenek tisztelete, a család fontos szerepe, megbecsült helyet kivívni a társadalomban, vagyont gyarapítani. Korának jellemző társadalmi problémáira világított rá műveiben, mint például a maradiság, a túlzott babonáság, a harácsolás, a családi kötelékeket is szétszakító zsugoriság.

A karakterek osztályozásának igénye már az antik dramaturgiában felmerült. Plautus volt az, aki munkásságával hozzájárult a jellemtípusok alapos kidolgozásához. A sok különféle típus szerepeltetése újítás volt. A komédia szereplőinek ábrázolását emberi kapcsolatok, foglalkozás és a lelkiállapot változásai határozzák meg. Plautus legfőbb jellemtípusai: a pénzsóvár apa vagy tulajdonos, a pénztelen, szerelmes ifjú, az udvari

¹¹ VISCONTI, p. 346.

„Mindenki figyeljen,/ mert ezután következik a téma megjelölése.”

talpnyaló, aki mindent eltűr és megtesz a jutalomért, a hencegő zsoldos, a ravasz, kéjsóvár szolgálólány, a lenézett, gyáva kerítő, akinek semmi sem szent. A szolgálók csoportja jelentős szerepet kap a cselekményben. Két típusa van a szolgálóknak: a talpraesett, furfangos szolgáló, aki túljár ura eszén és az ostoba, de becsületes szolgáló.

Nagyon fontos szerepet kap a műben Crisalo, Dioneo apja, akiről már a prologusban is megtudjuk, hogy nagyon zavarja fia költekezése, de a jellemét a szöveg még jobban kibontja. Neve beszélő név, a görögből ered, jelentése arany. Plautus *Bacchides* című komédiájában is megjelenik egy Crisalo nevű szolga, aki csellel pénzt csal ki az urától. Visconti ezzel a névvel megidézi a római előd művét és már a szereplő nevével megadja a legfontosabb tulajdonságát is. Crisalót kapzsi, pénzsóvár embernek ismerjük meg, akinek minden gondolata a pénz körül forog. Nem érti meg fia érzéseit, motivációit, haragszik rá, amiért szerelmes. Az udvarlásnak is csak azt az oldalát látja, hogy a lány miatt adja ki az ifjú a pénzt, az fáj neki a legjobban, hogy a szavaknál sokkal drágábbat, pénzt is pazarol rá. A vagyon halmozása teljesen kitölti mindennapjait és gondolatait. A szolgálával, Pseudolóval még azt is leellenőrizteti, hogy mennyi széna van a szamarak előtt, nehogy többet egyenek meg, mint amennyi feltétlenül szükséges. Crisalo a plautusi kapzsi apa vagy tulajdonos alakjának tökéletes mintája.

Plautus komédiáiban fontos szerepet kap az ifjú alakja, aki nemesi családból származik, jó anyagi körülmények között élhet, de neki magának még sincsen anyagi forrása, pénztelen. Másik fontos jellemzője, hogy mindig szerelmes, sóvárog a szeretett hölgye után. A *Pasiteá*ban ennek a típusnak a megtestesítője Dioneo, akit a szerelem fűt és örökös költekezése miatt pénzhiánnyal küszködik, ő helyezkedik szemben Crisalo alakjával, akaratával, egész életmódjával. Bántja és felháborítja, hogy apja nem érti meg érzéseit és elvárna tőle azt is, hogy régi, rongyos ruhákban járjon. Egyetlen vágya, hogy együtt lehessen Pasiteával, akivel hosszas várakozás után meg is tud beszélni hajnalra egy találkozási. Pasitea és szolgálója dialógusában Mastropa viselkedésében megjelennek a klasszikus motívumok. Az idős nő rábeszéli a fiatal lányt, hogy legyen könyörületes a szerelmes ifjúval és ne várassa. Érvként megemlíti saját fiatalságát is, amikor elszalasztotta a lehetőségeket. A jelenben pedig már hiába kesereg, mert nem tudja helyrehozni tévedéseit.

A szereplők egy másik fontos csoportjának a képviselői is megjelennek a műben, mégpedig a szolgálók, akik a plautusi minta alapján parancsra bármit megtesznek, egyetlen motivációjuk azonban a szolgálattal elnyert haszon, a pénzszerzés. Ilyen alak Pseudolo, Crisalo szolgálója, akiről már a mű legelején a szereplők bemutatásánál megtudjuk, hogy mi a legfőbb jellemzője: tele van csalárdsággal. Úgy változik a viselkedése, ahogy azt a szituáció és persze a saját érdeke megkívánja, hozzáállása attól függ, hogy éppen kivel beszél.

Nincsenek elvei, nem tesz igazságot még gondolatban sem az apa és fia között, nem is érdeklik a felek érzései, indítékai. Az alapján dönti el, hogy kinek a pártját fogja, hogy kitől remélhet nagyobb jutalmat. Gazdáját már ismeri, tudja, hogy hiába ígért neki jutalmat azért, hogy megpróbálja lebeszélni a fiát a költekezésről, ígéretét nem fogja betartani.

«Or sopra il ceppo metterei la testa:
se 'l vecchio ancora acontentato fia,
non me darebbe quattro fichi in resta,
non che le calze, per fatica mia.
Ma quel che sopra tutto mi molesta,
e quel che più tormento al cuor me dia,
è ch'ormai troppo a le mie spese imparo
quanto è duro il servire a uno uomo avaro.»¹²

Dioneót szolgálja nem kelti fel a kakas első kukorékolásakor, mivel ő is elalszik, így csak később ér oda az erdőbe. A *Pasiteában* újraéled Pyramus és Thisbe legendája is, akiknek szüleik ellenállása miatt titokban kell találkozniuk. Egy alkalommal Thisbe érkezik meg hamarabb a megbeszélt helyre, ám út közben menekülnie kell egy oroszlán elől, véletlenül elhagyja fátylát, amit az oroszlán összetép és összevérez, így mikor Pyramus megtalálja a fátylat azt hiszi szerelme meghalt és öngyilkosságot követ el. Legendájukat a római aranykor költője, Ovidius írja le *Átváltozásaiban*. Pasitea és Dioneo története hasonló a babiloni ifjakéhoz, így a komédia negyedik és ötödik felvonásában számos idézetet találunk Ovidius művéből. Azonban Visconti komédiájában nem a szerelmesek halálával ér véget a történet, hiszen megjelenik Apolló, aki feltámasztja őket és Crisalóval is szinte csodát tesz, hiszen az apa végül beleegyezését adja a házassághoz.

¹² VISCONTI, p. 353.

„Fejemet tenném rá:/ ha az öreg kedvére tennék,/ nem adna nekem cserébe négy fűgét sem,/ nemhogy harisnyát, fáradozásomért./ De ami leginkább zavar / és ami a legtöbb szenvedést okozza szívemnek, az, / hogy saját bőrömon tanultam meg / mennyire nehéz egy fukar embert szolgálni.”

5.2 Giangiorgio Trissino: Sofonisba

A vicenzai Giangiorgio Trissino (1478-1550) *Sofonisba* címmel írta meg az első itáliai reneszánsz tragédiát. Trissino élete során tanult Bresciában, Milánóban, majd miután Vicenza Velence fennhatósága alá került a ferrarai udvarban élt, Lucrezia Borgia kegyeltjeként. Ferrarából Firenzébe, majd 1514-ben Rómába ment, ahol X. Leó pápa követévé választotta. Trissino Rómában halt meg, miután visszajött németországi útjáról, melynek során találkozni szeretett volna V. Károlyral, hogy neki ajánlja legújabb művét. Korának egyik legjelentősebb irodalmi személyisége volt, aki barátjának tudhatta Pietro Bembót, Giovanni Rucellait és Vittoria Colonnát. Foglalkozott nyelvészettel, részt vett Bembóval a félsziget nyelvéről folytatott vitákban. *Il castellano* című műve egy elképzelt dialógus Rucellai és Filippo Strozzi között, melynek témája egy olyan nyelv megteremtése, mely magába foglalja Itália egész területén élő irodalmárok beszélt nyelveinek a közös vonásait. A *Sofonisbában* kívül írt egy komédiát *I simillimi* címmel, melyet Plautus *Manacchi*-je ihletett. A *L'Italia liberata dai Goti* (1527) címet viselő, huszonhét kötetes munkáját egy történelmi témáról, Arisztotelész és más klasszikus modellek alapján írta, megtartva a cselekmény egységét. A mű jelentősége, hogy az első eposz, amely nem a boiárdói-ariostói lovagi epikus tradíciót követi, hanem az antik eposzt imitálja. Az innovatív korábbi évtizedek után épp Trissinóval kezd normává válni a mind szigorúbb modellkövetés, szabályokba zárkózás paradigmája, azaz Arisztotelész poétikai elgondolásainak kötelező törvényerőre emelkedése - erre lehet visszavezetni azt, hogy a nagyon népszerű komédia-kultúrában ő tragédiát is ír. Az irodalom és a nyelvészet mellett Trissino építészettel is foglalkozott. Andrea Palladiót is pártfogásába vette és vele együtt utazott Rómába, hogy tanulmányozhassa az antik épületeket.

A *Sofonisbát* 1514-1515-ben írta és 1524-ben publikálták Rómában. Trissino volt az újra megjelenő tragikus színház első szerzője. Ez a mű fontos mérföldkő nem csak az olasz, de az európai színház történetében is, hiszen az antikvitás óta ez az első tragédia, nemcsak Itáliában, hanem az egész európai kultúrában. „Il Trissino s'ispirava a un ideale di bellezza semplice e misurata, che s'identificava col suo stesso modo di leggere i grandi modelli greci che volle copiare.”¹³ Először történt meg, hogy egy ókori történetet olyan drámává alakítottak, melyet a színpadra szántak, ezzel is közeledve az antikvitáshoz, visszatekintve az akkori világra. A szerző megtartotta a görög konvenciókat, mint például a cirtai nők kórusának

¹³ *Storia della Letteratura Italiana – Il Cinquecento*, ed. CECCHI, Emilio, SAPEGNO, Natalino, Milano, Graziati, 1976, p. 322. „Trissino egy egyszerű és kimért szépségideálból merített ihletet, mely azonosult azzal a móddal, mellyel a nagy görög modelleket olvasta, melyeket utánozni akart.”

állandó jelenléte, az idő, a hely és a cselekmény egysége. Hű marad a klasszikus görög tragédia felépítéséhez azzal is, hogy megtartja a hosszú narrációkat. Művének témáját azonban a római történelemből választotta. Valószínűleg felesége, Giovanna Trissino nagyon korai halála adta az inspirációt, hogy Sofonisba történetét írja meg. A cselekmény alapját Titus Livius *Ab Urbe condita* című művének harmincadik könyve képezte, de ehhez képest vannak eltérések a tragédia cselekményében. A történetben megjelenő rómaiak viselkedésükkel egy idealizált képet nyújtanak a római népről. A tragédia segítségével vizsgálhatjuk, hogy a reneszánsz korában hogyan képzeltek el és jelenítették meg a színpadon az antik világot, a benne élő embereket. Trissino tragédiáját 1562-ben, Vicenzában mutatták be, melyen részt vett Lombardia egész nemessége, illetve Európából jött követek, akik ekkor a félszigeten tartózkodtak. Az előadást Andrea Palladio és a vicenzai Accademia Olimpica felügyelte.

A mű öt felvonásra van osztva, az egyes felvonások pedig jelenetekre. Visconti *Pasiteájához* hasonlóan ebben a szövegben is számos latin kifejezést, valamint latinos szerkezetet találhatunk. A tragédia félelmet és könyörületet, szánalmat akar kelteni a közönségben azáltal, hogy bemutatja Sofonisba szerencsétlen sorsát. A történet Numídiában, Cirta városában játszódik a második pun háború idején, mellyel Karthágó megpróbálja helyreállítani az első pun háború alatt meggyengült hatalmi helyzetét. Scipione szövetséget köt Sifacéval, Numídia királyával. Ez a szövetség nem bizonyul tartósnak, mert Karthágó a saját oldalára állítja a királyt, azzal, hogy feleségül adják hozzá Sofonisbát, a gyönyörű, karthágói hercegnőt. A Római Birodalom serege győzelmet arat Scipione vezetésével és a numídiai Massinissa segítségével, akit Siface megfosztott a hatalmától. Siface, az ország és Cirta vezetője a rómaiak fogságába kerül. Ez a sors vár feleségére, Sofonisbára is. A tragédia bemutatja hogyan próbál Messinissa segíteni a bajba jutott Sofonisbának, ezzel azonban magára haragítja a szövetségeseit. Mivel gyors házasságukkal sem tudja megakadályozni, hogy elvigyék magukkal a rómaiak, Sofonisba egy méreggel véget vet életének, hogy elkerülje a rabságot. Trissinoval ellentétben Titus Livius művében néhány fejezetben összefoglalja Sofonisba történetét. Másképpen ábrázolja az afrikaiakat is, sokkal harciasabbnak, szenvedélyesebbnek, erőszakosabbnak láttatja őket és velük állítja szembe az erélyes, bölcs, határozott rómaiakat. Trissino nem mutat rá ilyen ellentétre a két nép között. Plusz elem Titus Livius szövegéhez képest az, hogy Sofonisbát, még mielőtt apja, Asdrubale hozzáadta volna Sifacéhoz Messinissának ígérte. Így érthetőbbé válnak Messinissa érzései,

illetve törekvése, hogy megmentse a lányt, és nem pusztán egy hirtelen támadt szenvedély miatt veszi feleségül.¹⁴

A tragédia szövegében végigkövethetjük, hogy az afrikaiak, egy idegen nép hogyan vélekedik Rómáról, a római polgárokról, hadi népről. A legtöbbször Sofonisba beszél róluk a műben, véleménye a rómaiakról pedig egyáltalán nem nevezhető kedvezőnek. Mikor Sofonisba szolgájától megtudja, hogy Siface a rómaiak kezébe került, tudja, hogy rá is fogság vár, hiszen férjével együtt zsákmányként őt is magával viszi az ellenség.

« [...] sarà, ch'io lasci la regale stanza,
e lo nativo mio dolce terreno;
e ch'io trappasse il mare,
e mi convenga stare
in servitù, sotto il superbo freno
di gente aspra e proterva,
nimica natural del mio paese.»¹⁵

A rómaiakat kegyetlen, dőlyfös és beképzelt népnek nevezi, országa régi ellenségének. Véleménye érthető, hiszen ő csak az ellenfelet látja Rómában, a nagyhatalmat, mellyel szülőföldje népe már hosszú ideje hadban áll. Már az első jelenetben, dialógusában Erminiával megemlíti hazája, Karthágó megalapítását, majd elmeséli hogyan keveredtek hatalmi harcba a Római Birodalommal. Felidézi a borzalmas első pun háborút, mely Szicília birtoklásáért folyt és az idegenek győzelmével zárult. Ez után még véresebb harcok következtek a második háború során. Már ekkor megjelenik Scipione alakja, akit Sofonisba csak a gögös rómaiként emleget. Maga Sofonisba sem tud másra gondolni, mint a harcra, vágyik népe győzelmére és fél a szolgaságtól, az aggodalom tölti ki mindennapjait. Szolgálója, Erminia az, aki próbálja megnyugtadni úrnőjét. A római előd szövegéből hiányzik az ő alakja, Trissino viszont fontosnak tartotta, hogy a görög tragédiákhoz hasonlóan a hősnőnek legyen egy bizalmasa, aki támogatja, a pártját fogja. A klasszikus művekben hagyományosan ilyen szerepe van a dajkának. Mivel a rómaiak győzelmet arattak miattuk édes szülőföldjét is el kell hagynia, megalázva, rabként idegenbe kell mennie. Nem vár

¹⁴ *La tragedia classica dalle Origini al Maffei*, ed. GASPARINI, Giammaria, Torino, 1976, pp. 9-11.

¹⁵ TRISSINO, Giangiorgio, *Sofonisba*, in: *La tragedia classica dalle Origini al Maffei*, ed. GASPARINI, Giammaria, Torino, 1976, pp. 62-63.

„ [...] el fogom hagyni a királyi szobát / és édes szülőföldemet; / átkelek a tengeren, / kegyetlen és beképzelt emberek / országom ősi ellenségeinek / gögös rabigája alá.”

könyörületet, megértést, irgalmat a rómaiaktól se magának, se a népének. Ezt bizonyítja beszédével is:

«E non dite, signor, che dai Romani
non deggia dubitar d'alcuno oltraggio;
che per la nimicizia di tant'anni,
ormai ci è noto quanto son crudeli;
e quanto aspro per loro odio si porta,
e al nostro paese, e al nostro sangue:
anzi da lor senz'alcun dubbio aspetto
vergogna e strazio: intolerabil danno;
cosa ch'è da fuggir più che la morte.»¹⁶

Messinissa hiába ígéri meg neki, hogy nem lesz bántódása, ő nem remél semmi jót ellenségeitől, csak szégyent, megaláztatás, sérelmeket. Pont a hatalmi ellentétek, a sok viszály, az elvesztett háború emléke az, amely hatással van arra, hogy hogyan gondolkodik a rómaiakról. Csak a kegyetlen hódítókat látja bennük, egyetlen elismerő szava sincs róluk. Büszkesége és az idegenben való rabságtól való viszolygása annyira meghatározza viselkedését, hogy már ekkor előrevetíti öngyilkossági szándékát, hiszen azt méltóbbnak érzi, mint a szolgaságot. Házassága is a rómaiak miatt lett kötötve, hogy Asdrubale és Siface így pecsételjék meg ellenük kötött szövetségüket. E miatt az idegen hatalom miatt már szinte gyerekként hozzáadták egy királyhoz, elszakították hazájától, családjától. Mikor Messinissa felajánlja neki, hogy feleségül veszi, hogy megmentse a rabságtól Sofonisba így válaszol:

«Se nessun'altra cosa in me si fosse,
che l'esser stata moglie di chi fui,
più tosto vorrei por ne la fede
d'un nostro, nato in Africa, com'io,
che d'un esterno, nato in altra parte.»¹⁷

¹⁶ TRISSINO, *Sofonisba*, p. 70.

„És ne mondd uram, hogy a Rómaiaktól / nem kell sérelmeket várni: / sok évi ellenségeskedéssel / már ismert számunkra mennyire kegyetlenek / és milyen kíméletlenek az utálat miatt, / melyet országunk és vérünk iránt táplálnak; / sőt, tőlük kétség kívül csak / szégyent és gyötrelmet várok: elviselhetetlen fájdalom / amitől jobban menekülök, mint a haláltól.”

¹⁷ TRISSINO, *Sofonisba*, p. 67.

„Ha semmi más nem történt volna, mint / hogy hitvese legyek annak, akié voltam, / inkább bíznám rá magam / egy olyanra, aki Afrikában született, mint én, / mint egy idegenre, aki más földön született.”

Sofonisba idegenként tekint minden rómaira az ellenséges helyzettől függetlenül. Ha választania kell a saját földjének szülötte és egy másik nép fia között, számára egyértelmű a döntés. Ebből a szempontból teljesen mindegy, hogy az idegen épp római vagy egy másik állam tagja, mindegy honnan jön, nem fog benne úgy bízni, mint egy afrikaiban, aki az ismert kultúrából, civilizációból származik. Sofonisba szemében az embert a hazája, szülőföldje, az ott élő közösség határozza meg. Mielőtt bevenné a mérget, mely megmenti a rabságtól Sofonisba hazájáért imádkozik. Azt kéri, hogy védjék az égiek Afrikát, népét, melyet ő elhagy és amely „éhes farkasok” karmai közé került.

A tragédiában nem csak Sofonisba mond ítéletet a római népről, a város asszonyainak kara és Erminia is hasonló véleményen van, mint úrnőjük. Az asszonyok így imádkoznak érte:

«Non far, signor del ciel, non far servire
A gente iniqua una beltà sì rara»¹⁸

A város női méltatlannak érzik rá Rómát, hogy Sofonisba a foglyuk legyen. Az ő szemükben is hatalmas távolság van az idegen nép és úrnőjük között. Azt is látják, hogy Sofonisba nem csak jellemét tekintve áll a rómaiak fölött, de szépsége is egészen kivételes. Ők sem számítanak könyörületre a győztesek részéről, kegyetlennek, erőszakosnak nevezik őket, úgy vélik, hogy csak szégyent és megaláztatást hozhatnak. Csak mint világalomra törekvő, hadakozó népet ismerik őket. Róluk mondott ítéletük érthető, hiszen lehet, hogy a velük vívott harcok során megsebesítették vagy megölték rokonaikat, férjeiket, gyermekeiket vagy egyszerűen csak hazájuk fiait.

Róma népéről nem csak az ellenség elmondása alapján nyerünk képet, hanem meg is jelennek a rómaiak képviselői és szövetségesük a tragédiában. Messinissa szorult helyzetbe kerül, hiszen a győzelemmel a rómaiak adnak újra hatalmat a kezébe, így hálára kötelezik népük és uralkodójuk iránt. A szíve azonban az ellenséghez húz, szereti Sofonisbát, nem csupán irgalmasságból akarja megmenteni őt a rabságtól, hanem magának akarja megmenteni. Ő teljesen más színben tünteti fel a római népet, mint Cirta lakói. Bízik benne, hogy meg tudja őket győzni, nem tartja őket véres, kegyetlen népnek. Bízik intelligenciájukban, jó szívében, ezért is meri feleségül venni a szeretett nőt, kérésével Scipione elé állni és szembeszegülni akarataival. Lelio, Scipione egyik tisztje is megjelenik a tragédiában. A cirtai asszonyok nem ismerik fel, de nevét és tetteit ismerik, nem csak ők, hanem mindenki

¹⁸ TRISSINO, Sofonisba, p. 56.

„Ne hagyj, ég ura, / hogy egy ilyen ritka szépség méltatlan embereknek szolgáljon.”

Egyiptomtól Herkules oszlopaiig (a Gibraltári-szorosig). Lelio mikor meghallja Sofonisba és Messinissa esküvőjének a hírért és a férfi tervét úgy érzi, hogy ezzel a lépéssel Messinissa elárulja a rómaiakat, akik segítették, felemelték. Egy másik római tiszt, Catone megpróbálja elhárítani a viszályt. Messinissa elmondja Scipionénak és társainak, hogy mennyire hálás nekik és mennyire nagyra tartja ezt a népet:

« [...] il maggior premio, ch'io mi possa avere,
è ben servir quest'onorata gente.»¹⁹

Azzal érvel házassága mellett, hogy Asdrubale már korábban, még a Sifacéval kötött egyezség előtt neki ígérte a lányát. Azzal is próbálja meggyőzni a rómaiakat, hogy Sofonisbának semmi köze Sifacéval való háborújukhoz, ezért ne vigyék őt is el hazájából. Scipione meghallgatja Messinissa érveit, de hajthatatlan. Sajnálja Sifacét és Sofonisbát is, ő maga semmi rosszat nem kíván nekik, de teljesítenie kell kötelességét és a legyőzött, ellenséges királyt feleségével együtt Rómába kell vinnie. Nem viselkedik kegyetlenül, nem szomjazik vérre, nem álmodozik bosszúról, csak ragaszkodik a római nép szokásaihoz és igazságosságához. Sifacéről még a láncokat is leveteti és megparancsolja, hogy ne rabként, hanem barátként bánjanak vele. Egyáltalán nem olyannak ismerjük meg a rómaiakat, mint amilyenek Sofonisba vagy szolgálói beszámolóiból tűntek. Nem viselkednek ellenséggként, nem öldökölnek, nem tesznek kárt semmiben és senkiben.

5.3 Pietro Aretino: La Orazia

Pietro Aretino (1492-1556) Arezzóban született, egyszerű szülők gyermekeként. Éppen ezért soha nem használta apjától kapott vezetéknévét, az Aretino névvel illette magát, mellyel városára utalt. Perugiába ment tanulni, ekkor még a festészet érdekelte, később kezdte el irodalmi tanulmányait Rómában. Szatirikus, szabados, erotikus hangvételű szonettjeivel megbotránkoztatta olvasóit és a közvéleményt. Rómát is el kellett hagynia, Velencébe költözött, ahol sokkal szabadabban írhatott. Műveiben korának társadalmát illette kritikával, ezért a társadalom vezető rétege és az értelmiség hol elmarasztalta és üldözte, hol pedig dicsérte. Az elsők között volt, aki az írásból élt anélkül, hogy egy nagyúr szolgálatába állt

¹⁹ TRISSINO, *Sofonisba*, p. 109.

„[...] a legnagyobb jutalom, mely érhet, / hogy egy ilyen nagyra becsült népet szolgáljak.”

volna. Számos műfajban kipróbálta magát: írt komédiákat, tragédiát, szonetteket, episztolákat, lovageposzt. Antiklasszicista író volt, aki nem a klasszikus szerzőket akarta utánozni, hanem újat szeretett volna alkotni és csak a saját tehetségére támaszkodni. A természetből és az életből vette az inspirációt, saját korának problémái jobban érdekelték, mint a múlt.

Éppen ezért különleges helyet foglal el pályájában *La Orazia* című műve, mely az egyetlen tragédia volt, amit írt. 1546-ban adták ki először, mikor Aretino már ismert szerző volt, majd 1549-ben látott napvilágot a második kiadás, kisebb javításokkal az elsőhöz képest. Eredetileg Pier Luigi Farnesének ajánlotta a művet, majd III. Pál pápának, akitől azt remélte, hogy bíborosi címet kap. (Ebben a reményben születtek meg vallásos tartalmú és hagiográfiai írásai is.) A tragédia alapját Titus Livius *Ab Urbe condita* című művének 24-26. könyve képezi, melyben a Kr.e. 219-201. között időszakról ír, a második pun háború végéig. A *La Orazia* cselekménye megegyezik a liviusi szöveggel. Az egyetlen Aretino által hozzáadott elem az utolsó felvonásban megszólaló égi hang, mely próbálja meggyőzni a gyilkos Oraziót, hogy vállalja a felelősséget tettéért és hajtson fejet a büntetés előtt, melyet a nép és a magisztrátusok róttak ki rá. Ez drámai, dramaturgiai elem (*deus ex machina*), mely egyrészt antik imitáció, másrészt a keresztény isteni gondviselés megjelenése is. A kor általános elgondolása szerint a bűnökkel, gyarlósággal teli emberi világ tűnhet bármilyen kaotikusnak, az isteni gondviselés mindig rendet tesz, a bűn elnyeri büntetését, épp ezért a tragédiák végén a klasszikus drámában mindig ott az a felsőbb hatalom, ami igazságot szolgáltat, rendet teremt. A mű öt felvonásból áll, de szerkezetében vannak újítások a klasszikus tragédiákhoz képest: nincsenek benne hosszú monológok, valamint a karnak is csupán átkötő szerepe az egyes felvonások között (*coro di virtù per intermedj*).

A római világ teremti meg a cselekmény alapját. Aretino azzal, hogy Róma történetének egy fontos epizódját választja témaként arra utal, hogy a tragédiában nem csak az egyéni sorsok játszanak szerepet, hanem a nagy Róma sorsa is, ami arra rendeltetett, hogy a birodalom feje legyen. A hazaszeretet egyesül itt a féktelen erőszakkal. Magát a római népet személyesíti meg, mely egyszerre megértő és igazságra szomjazó. A római Orazio család és az Alba városából származó Curaziók ellentéte és harca teremti meg a cselekmény kiindulópontját. Mivel az uralkodó, Tullus nem akarja, hogy sok ember veszítse életét, így a két család párbajával szeretne véget vetni a konfliktusnak. A rómaiak nyernek, de ekkor kezdődik igazán a bonyodalom, hiszen Orazio megöli testvérét, Celiát, mert az siratja meggyilkolt kedvesét, aki az ellenséges Curazio család sarja volt. Tette miatt Oraziót felelősségre vonják és a római nép elítéli (bár büntetése csupán szimbolikus értékű).

A szöveg bevezetőjében Pietro Aretino kitér korának fontos személyiségeire. Megjelenik III. Pál pápa alakja, akit szinte a szentek közé emel, de dicséri az egész Farnese családot, amiből név szerint említi a jó szándékú Pier Luigi Farnesét (III. Pál pápa fia, akit apja Parma és Piacenza élére állított). Meghajol Ferrante Gonzaga és V. Károly előtt, valamint kiemeli a nemes lelkű és keresztény Ercole d'Estét. Már itt, a mű legelején dicséri a szerző Róma városát:

«Saper dovete intanto
Ch'ecco là Roma dove
Or abito, poich'ella
È grande più che mai, più che mai bella»²⁰

Ekkor Aretino saját korának Rómájáról beszél, melyet ő ismer és minden másnál szebbnek tart. Azonban művében az ókori Róma előtt tiszteleg, és erkölcsi modellként állítja közönsége elé.

Az első felvonás legelején megtudjuk, hogy az Oraziók az isteni Romulus dicsőséges törzséből származnak. A rómaiak népüket minden népnél nagyobbaknak, fenségesebbnek vélik, mindenkinél nagyobbra tartják magukat. Spurio ezt így fogalmazza meg:

«Perché dopo il poter dei sommi Dei
Di consenso fatal l'inclita Roma
Debbe esser di fortezza, e di potenza
Superiore a tutte le Nazioni.»²¹

Úgy vélik, hogy a rómaiaknak kell lenniük a legnagyobbaknak és a legerősebbeknek az egész világon. Büszkék származásukra, népükre, nem alaptalanul, hiszen a Római Birodalom egy erős, hódító állam, mely győzelmet győzelemre halmoz. De nem csak a népük erejét dicsérik, hanem a nép nemes lelkét, igazságosságát, a tudományokban elért eredményeiket, értékrendjüket. Publio, Orazio és Celia apja így beszél a rómaiakról:

«Ma se in me, o in la progenie mia
Cosa si vede, che lodar si possa,

²⁰ ARETINO, Pietro, *La Orazia*, p. 17.

„Tudnotok kell azért, / Hogy ez az a Róma, ahol / Most élek, mivel / Nagyobb és szebb, mint valaha.”

²¹ ARETINO, Pietro, *La Orazia*, p. 39.

„Mert szükségszerű, hogy a legfőbb Istenek / Hatalma után a dicső Rómának / Minden Nemzetnél erősebbnek és hatalmasabbnak kell lennie.”

È che ci nasce la Romana prole
Dotata di virtù sole e divine.
Ond'è naturalmente ammaestrata
Di gravi discipline e di severe.»²²

Erényeiket éginek hívja, olyanoknak, melyek csak az istenek sajátjai, mert a világban az erények az isteni rend megjelenései, amelyet a gyarló, bűnös ember mindig megszeg. Publio alakjának legfontosabb jellemvonása a hazaszeretet (ez természetesen nem a mai, a modernitás korának hazaszeretet fogalma). A hazához, azaz a polgár szülőföldjéhez való hűség római etikai parancsa fontos és aktuálissá váló minta ekkor. Kivált abban az Itáliában, amely idegen hatalmak küzdőtere. Publio a hazájához való hűséget mindenek fölöttinek tekinti, teljes odaadással viseltetik iránta és ezt többször is hangsúlyozza. Úgy véli, hogy mindenkinek népe érdekében kell cselekednie, mindig ezt kell szem előtt tartania. Mikor tudomást szerez fia győzelméről boldogság és büszkeség tölti el szívét. A harcban elvesztette két fiát, mégis örül, hiszen az ő vesztesége eltöri Róma sorsa mellett. Orazióra nem csak apaként, hanem római polgárként is büszke. Mikor fia megöli Celiát csalódik benne, boldogságára árnyékot vet ez a szörnyű tett. De a Curaziókon aratott győzelme miatt továbbra is nagyra tartja fiát, a nép megmentőjének, akinek hősiei tettét nem lehet figyelmen kívül hagyni. Kegyelemért könyörög fiának, népére, az igazságos római népre bízva a döntést, egy olyan népre, mely különb mindegyiknél:

«Ma sallo Giove, ch'io non ho fidanza
Dopo quella, che debbo avere in lui,
Se non in te, Popolo mio, che sei
Vario da tutti i Popoli, che sono.»²³

Orazio számára is nagyon fontos Róma, hiszen az életét tette érte kockára. Mindenkitől ezt a viselkedést várná el, ezért nem tudja megérteni testvére, Celia érzéseit, akinek kedvese halála minden életörömét és kedvét elveszi. Ő nem tudja előtérbe helyezni hazája javát, számára szerelme fontosabb. Innen ered a konfliktus közte és bátyja között. Orazio viselkedéséből kiütközik harcos szelleme, hogy hozzá van szokva az erőszakhoz, a

²² ARETINO, *La Orazia*, p. 40.

„De bennem vagy ivadékaikban / Magasztalni lehet valamit, az az, / Hogy Római gyermekeink születnek / Megáldva isteni erényekkel. / És természetesen komoly és szigorú tudományokra / Vannak oktatta.”

²³ ARETINO, *La Orazia*, p. 65.

„Tudd meg Jupiter, hogy rajta kívül / Nincs másban bizodalom, / Csak benned, Népem, mely / Különb vagy minden más néptől.”

vérontáshoz. Hirtelen felindultságában megöli testvérét. Jó hazafiként viselkedik, bosszút áll azon, aki Róma ellenségét siratja, de ezzel egyszersmind bűnt követ el, hiszen akit megöl római polgár, ráadásul családtag, és semmit nem ártott a városnak. Celiával szemben elkövetett szörnyű tette azért is furcsának tűnhet, mert mikor Curaziót megöli, elmondja neki, hogy csupán azért teszi meg, mert ez kötelessége, nem bosszúból vagy haragból.

A hazaszeretet mellett a rómaiak egy másik fontos tulajdonsága is vizsgálható a műben: az igazságosság, az erre való törekvés. Oraziót először ünnepli a város, de a testvérgyilkosságot elítélik és azonnal a magisztrátusok és a nép elé kell állnia. Vitéz tettei ellenére bűnhődnie kell, hiszen a bűn büntetést von maga után és ez alól ő sem lehet kivétel. A magisztrátusok is tudják, hogy mit vár el tőlük az uralkodó és Róma törvényei:

« [...] peró Tullo, il quale
Riguarda il tutto con real giustizia
Vole che noi in Magistrato posti
In viva voce condanniamo Orazio,
Caso, che la Giustizia lo comporti.»²⁴

Az igazság szó a szövegben nagy betűvel van szedve, ezzel is kiemelve a fontosságát. Ez az Igazság az, amely megköveteli, hogy a hős Orazio fedett fővel járjon, elismerve bűnösségét.

A római nép életéről is sok információval szolgál a szöveg. Fontos érték számukra a hit, bíznak az istenek jóindulatában, bajban hozzájuk fordulnak, áldoznak nekik. Jupiterhez imádkoznak akkor is, amikor még nem tudják, hogy milyen eredménnyel zárul a harc. Tőle várják a megoldást problémáikra, a békét. A győzelem hírére aztán az egész város ünnepelni kezd, elrendelik, hogy díszítsék fel a házakat, rendezzenek előadásokat, öltözzenek bíborba. Orazio öröme egyben az egész nép, az egész város öröme. Apja is bíbor ruhát ölt, boldog, annak ellenére, hogy két másik gyermekét elveszítette.

²⁴ ARETINO, *La Orazia*, p.75.

„ [...] de Tullus, aki / Mindent királyi igazsággal felügyel, / Azt akarja, hogy mi, a Magisztrátus tagjai / Nyilvánosan elítéljük Oraziót, amint az Igazság megengedi.”

6. Összegzés

Az itáliai reneszánsz színház jelentősége, hogy újra felfedezték a klasszikus szövegeket, visszatértek az antik mintákhoz, melyeket megpróbáltak imitálni, s ezekből fejlődtek ki újabb formák. Az antik múlttal, az aranykorral kapcsolatot kereső humanista kultúra számára fontos volt, hogy a régi elődökhöz forduljanak, az ókori Róma nagy mestereitől merítsenek ihletet, őket utánozzák, mert ezzel hitelesítették a jelen produktumait. Az színpadon létrejött a tökéletes világ, melynek segítségével a reneszánsz korának közönsége önmagára reflektálhatott, közelebb kerülhetett saját maga megismeréséhez. A klasszikus modell alapján írt művek örök érvényű viselkedési, erkölcsi normákat közvetítettek, valamint rávilágítottak a helytelen magatartásra is, tehát nem csupán a szórakoztatás volt a céljuk. Az általam vizsgált művek is példával szolgálnak erre, hiszen megjelenítik a kötelesség és az emberi érzelmek összeütközését, az idegen hatalmak által megszállt nép helyzetét. Ezek a problémák ugyanúgy érintik, foglalkoztatják a XVI. századi Itália népét, mint az antikvitás emberét.

Bibliográfia:

1. ARISZTOTELÉSZ, *Poétika*, Szeged, Lazi Könyvkiadó, 2004.
2. ATTOLINI, Giovanni, *Teatro e spettacolo nel Rinascimento*, Bari, Editori Laterza, 1997.
3. *A színház világtörténete*, szerk. HONT Ferenc, Budapest, Gondolat Kiadó, 1972, I.
4. CRUCIANI, Fabrizio, *Teatro nel Rinascimento – Roma 1450-1550*, Roma, Bulzoni Editore, 1983.
5. DÉR Katalin, *Plautus világa*, Budapest, Európa Könyvkiadó, 1989.
6. FISCHER-LICHTE, Erika, *A dráma története*, Pécs, Jelenkor Kiadó, 2001.
7. GALLO, Valentina, *Da Trissino a Giraldis: miti e topica tragica*, Manziana, Vecchiarelli, 2005.
8. *Il teatro del Cinquecento – I luoghi, i testi e gli attori*, ed. FERRONE, Siro, ZORZI, Lodovico, INNAMORATI, Giuliano, Perugia, Morlacchi Editore, 2006.
9. *Il teatro italiano nel Rinascimento*, ed. CRUCIANI, Fabrizio, SERAGNOLI, Daniele, Bologna, Il Mulino, 1998.
10. *La tragedia classica dalle Origini al Maffei*, ed. GASPARINI, Giammaria, Torino, 1976.
11. *Letteratura italiana VI. – Teatro, musica, tradizione dei classici*, Torino, Einaudi, 1986.
12. MADARÁSZ Imre, *Az olasz irodalom története*, Budapest, Eötvös József Könyvkiadó, 1998.
13. MADARÁSZ Imre, „Titus íve alatt” – *Az antik Róma öröksége az olasz felvilágosodás és romantika irodalmában*, Budapest, Eötvös József Könyvkiadó, 1998.
14. MASTROCOLA, Paola, *L'idea del tragico: teorie della tragedia nel Cinquecento*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 1998.
15. NYERGES László, *Az olasz reneszánsz komédia XV-XVI. század*, Budapest, Balassi Kiadó, 2003.
16. PUSKÁS István, *Herkules színpadán – Egy humanista, egy fejedelem és a reneszánsz színház születése Itáliában*, Budapest, Hungarovox Kiadó, 2007.
17. SIMHANDL, Peter, *Színháztörténet*, Budapest, 1998.
18. *Storia della Letteratura Italiana – Il Cinquecento*, ed. CECCHI, Emilio, SAPEGNO, Natalino, Milano, Graziati, 1976.

19. *Teatro del Quattrocento – Le corti padane*, ed. BENVENUTI, Antonia Tissoni, MUSSINI SACCHI, Maria Pia, Torino, 1983.
20. VITRUVIUS, *Tíz könyv az építészetről*, Budapest, Képzőművészeti Kiadó, 1988.

Szitográfia:

1. ARETINO, Pietro, *La Orazia*,
http://books.google.hu/books?id=8esZAAAAYAAJ&printsec=frontcover&hl=hu&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false, 2012.11.23.
2. DE AMICIS, Vincenzo, *L'imitazione latina nella commedia italiana del XVI secolo*,
http://books.google.hu/books?id=H5_zAAAAMAAJ&printsec=frontcover&dq=Vincenzo+de+Amicis&hl=hu&sa=X&ei=aHC2UMm0NM7Bswbj3oG4Bw&ved=0CC4Q6AEwAA, 2012.11.20.
3. SANTORIO, Andrea, *Pellegrino Priscani e la pratica teatrale alla corte d'Este di Ferrara*,
http://www.engramma.it/eOS/index.php?id_articolo=578#_ftnref11,
2012.12.01.
4. TORELLO HILL, Giulia, *Gli Spectacula di Pellegrino Prisciani e il revival del teatro classico a Ferrara*,
http://www.engramma.it/eOS/index.php?id_articolo=580,
2012.12.01.