

DRASKÓCZY ESZTER

A „LUDO ZANNESCO” ÉS A COMMEDIA DELL'ARTE KÖZÖTT

A VELENCEI GIOVANNI TABARINO ELŐADÁSA
A XVI. SZÁZADI MAGYARORSZÁGON

1. BEVEZETÉS

A commedia dell'arte több műfaj keveredésének eredményeképp alakult ki a XVI. század második felében. Noha a műfaj régóta a színház-történet kutatói figyelmének középpontjában áll, és monográfiák sora foglalkozik a témával, a kezdetek kérdése még mindig vitatott. Általában a művelt komédia (commedia erudita) és a népszerű utcai színjátszás különféle formáinak keveredéseként képzelik el (Povoledo 1975, Apollonio 1930). A commedia eruditáról pontos fogalmat alkothatunk, hiszen számos ilyen dráma maradt fenn – kezdve Machiavelli és Ariosto komédiáitól. Ezzel szemben az utcai színjátszás eredetére vonatkozó dokumentumok meglehetősen szűkösek, és a műfajai közötti határvonalak elmosódtak, nehezen találunk pontosabb fogódzót szilárd behatárolásukhoz. Ismerjük a momarie, a buffoneria, a ludi zanneschi, a farce műfajmegjelöléseket, de egymástól való elkülönítésükhöz, pontos tartalmuk meghatározásához nem áll rendelkezésünkre megfelelő forrás. A két, feltehetően Pozsonyhoz kapcsolható szövegmélték, melyeket a dolgozatomban ismertetek, talán érdekes adalékot szolgáltatathat e műfajok történetéhez.

Az alábbiakban egy érdekes XVI. századi szöveg keletkezését, kontextusát és jelentőségét vizsgálom. A szöveg egyszerre tekinthető hungarikumnak, az adott műfaj egyik korai és egyedi szövegméltékének, de egyúttal a XVI. századi olasz-magyar kapcsolatok fontos dokumentuma is. Dolgozatomban arra teszek kísérletet, hogy meghatározzam a szöveg szerzőjét, igyekszem történeti és irodalmi kontextusban elhelyezni, talán sikerül rávilágítanom írójának szerepkörére. Különösen nehéz feladatot je-

lent a szöveg nyelvezetének vizsgálata, amely véleményem szerint további kutatásokat igényel. A szöveg irodalmi és történeti kontextusának meghatározásához egy másik, szintén az 1560-as, 70-es évek Magyarországáról származó szövegemléket is segítségül hívok. Mind az olasz szövegemlék, mind pedig a párhuzamként idézhető latin leírás megtalálható tanulmányom függelékében pontos átírásban és értelmező fordításban.

2. A FORRÁS

Az Országos Széchényi Könyvtár (OSZK) Kézirattárának egyik vegyes tartalmú kéziratában található egy első ránézésre olasznak látszó rövid szöveg, amely a „Francisci Tabarini Veneti, apud Maximilianum II. Imperatorem olim facetissimi Scurrae dicteria de uarijs hominum generibus” címet viseli.¹ Az adott jelzet, a Fol. Lat 3606. alatt három kötetnyi kéziratot találunk, melyek Istvánffy Miklós címerét viselik, és adatgyűjtést tartalmaznak a legjelentősebb XVI–XVII. századi magyar történetíró főművéhez, a *Historiarum de rebus Ungaricis libri XXXIV*-hez (az OSZK katalógusa is emiatt Istvánffy Miklós *Apparatus historicus*ának nevezi e köteteket). Annak ellenére, hogy a három kézirat külsőre rendkívül hasonló (formátumuk azonos, mindhárom pergamenkötésű és ugyanaz az Istvánffy-címer szerepel rajtuk), minden bizonnyal nem tartoznak egybe, ugyanis gerincükön három különböző, tollal írt jelzet: 142, 143, és 192 olvasható. Ha ezek Istvánffy könyvtárnak egykori jelzetei, akkor a számunkra érdekes harmadik kötet utólag lett a két elsőhöz csatolva, hiszen könyvtárában ötven kötettel arrébb szerepelt.

Istvánffy Miklós legjelentősebb XVI–XVII. századi történetírónk volt (Bartonic 339–403), de ifjúkorában latin nyelvű költészettel is kísérletezett (Istavnfius). 1552-től 1556-ig a padovai egyetemen tanult, Zsámboky János volt a magistere.² Részt vett számos hadi és diplomáciai eseményben, csak néhányat említve: 1556-ban Zrínyihez állt be katonának, 1569-től kancelláriai titkár, 1578-tól királyi tanácsos, 1581-től alnádor volt, harcolt Esztergom 1594-es ostrománál, ahol Balassi életét vesztette. 1551-ben ott volt a Spanyolországból érkező Miksa főherceget üdvözlő magyar nemesi csapatban, 1598-ban tagja volt annak a bizottságnak, amely Rudolf számára

1 OSZK, Fol. lat. 3606/III. f. 63r-64r.

2 A kor padovai magyar diákjairól: JÁSZAY Magda: *Velence és Magyarország. Egy szomszédság küzdelmes története*. Bp. 1990. 262. o.

megszervezte Erdély átvételét. Mikor Báthory István halála után a lengyel trón elnyerésére Miksa főherceg sereggel elindult Lengyelországba, de vetélytársa, Zsigmond svéd herceg – a későbbi II. Zsigmond lengyel király – legyőzte, és Miksa Zsigmond fogságába került, a kiszabadítására küldött császári követek között ott volt Istvánffy Miklós is, aki maga kérte ezt a kényes megbízatást.

Diplomáciai és politikai tevékenysége mellett egész életén át irodalmi tevékenységet is folytatott. Padovából hazatérve Oláh Miklós esztergomi érsek köréhez csatlakozott, aki humanista költői kört gyűjtött maga köré. Itt, Oláh pozsonyi rezidenciájának állandó vendégeként születtek latin nyelvű költeményei 1561 és 1571 között. Főműve a *Historiarum de rebus Ungaricis libri XXXIV*, mely Magyarország történetét tartalmazza Mátyás király halálától, 1490-től 1606-ig, alapvetően a hadtörténetre koncentrálna, de helyet kapnak benne a diplomáciai akciók és országgyűlések leírásai is. Ezenkívül megírta Forgách Ferenc életrajzát; jegyzeteket fűzött Forgách emlékirataihoz és Forgách krónikájához; és rövid értekezést írt a magyar felségjelvényekről (*De sigillis regis Hungariae*).

Az *Apparatus historicus*, melyben szövegünk fennmaradt, valószínűleg nem ő írta saját kezűleg. A három kötet különböző másolók által írt hosszabb-rövidebb szövegek egybekötött gyűjteménye, tartalmaz leveleket, beszámolókat különböző eseményekről, elsősorban latinul, magyarul és olaszul. A köteteket végiglapozva egyetlen szöveget sem találtam, amely a Tabarinóról szóló szöveg írásával egyezett volna. Elképzelhető, hogy másolatként jutott Istvánffyhoz, vagy valakitől kapta ezt a történeti művéhez legfeljebb művelődéstörténeti adalékként használható szöveget.

A leírást bizonyosan nem a címben említett Francesco Tabarino írta, ugyanis a cím róla mint Miksa császár egykori bolondjáról emlékezik meg (*apud Maximilianum II. Imperatorem olim scurrae*), és szemben a szöveg olaszra alapozott, de makaronikus, latint, spanyolt vegyítő nyelvezetével, a cím tiszta latinsággal van megfogalmazva.

3. A SZÖVEG DATÁLÁSA

A legbiztosabb támpontot a szöveg keletkezési korának meghatározásához a címben szereplő II. Miksa császár uralkodása jelenti (1564–1576). A másik támpontot Francesco Tabarino „scurra”, azaz bolond neve jelenti. Az ő azonosításával azonban problémába ütközünk: a császár, aki a spa-

nyolc Habsburgok udvarában nőtt fel, szívesen vette magát körül spanyol és olasz szórakoztatókkal. Az azonosításhoz mégis támpontot nyújthatnak Otto G. Schindler tanulmánya, aki alaposan végigkutatja a Miksa uralkodásához köthető szórakoztatókat, mind az udvari bolondokat, mind pedig a commedia dell'arte színészeket, akik császársága idején tűnnek fel először Itáliától északra.³ 1565-ben a bécsi udvarban tevékenykedett a nyilvánvalóan itáliai származású André Kromppo, akiről először jegyezték fel, hogy „Comedi Spiller”-ként szolgált az udvarban (Schindler³ 151). 1568-ban, a linzi diétán tűnt fel először „Juan Tabarino Comediante”, és 30 tallér jutalmat kapott (Tabarino velencei, és 1568-ban járt Károly főherceg Velencében, lehet, hogy akkor hozta magával – Schindler¹ 433), majd néhány nappal később „Francisco Isabella commediante” 20 tallért kapott jutalmul. Korábban „Francisco Isabellát” tévesen azonosították a kor híres commedia dell'arte színészeivel, Francesco és Isabella Andreinivel, erről azonban Schindler meggyőzően bizonyította, hogy nem lehet helytálló, ugyanis Isabella Andreini a kérdéses évben még csak hat éves volt. A következő év januárjában, mikor az udvar visszatért Linzből Bécsbe, „Flaminia commediante” 30 forintot (fiorini) kapott, Tabarino pedig az elkövetkező két év országgyűlésein mindvégig a császár mellett tartózkodott az udvari számadások szerint. Így szerepelt az 1569. évi pozsonyi és az 1570. évi prágai országgyűlésen is. Minden bizonnyal az 1569. augusztusától októberéig tartó pozsonyi országgyűlésen is gyakran felléptek, ugyanis október 25-én, az országgyűlés végén, „Zuan Thabarino” jelentős összeget, 20 aranyat kapott (Schindler¹ 438). A prágai diéta alkalmával zajlott le II. Miksa legidősebb lányának Annának és II. Fülöp spanyol királynak „per procura” házassága (azaz Fülöp nem volt jelen), amelyet jelentős ünnepek és az itáliai színészek fellépései kísérték. Az egyik lovagi játék, a gyűrűfutás során Juan Tabarino a feleségével együtt lépett fel egy komédiában. A forrásokban említés történik egy bizonyos „Jullio commediante”-ről, aki mögött valószínűleg Giulio

3 Összefoglalóan: SCHINDLER, Otto G.: Zan Tabarino „Spielmann des Kaisers”, Italienische Komödianten des Cinquecento zwischen den Höfen von Wien und Paris. In: Römische historische Mitteilungen, 43. 2001. 411–544. o. és SCHINDLER, Otto G.: „Il famoso Tabarino”: una maschera italiana tra Vienna, Parigi e Napoli, = Commedia dell'Arte e spettacolo in musica tra Sei e Settecento, a cura di Alessandro LATTANZI, Paologiovanni MAIONE. Editoriale Scientifica, Napoli, 2003. 147–163. o. Pandolfi összefoglaló szöveggyűjteményében csak annyit jegyez meg, hogy: „1568–1574- Un »Tabarino« o »Taborino« a Linz o alla corte imperiale di Vienna.” PANDOLFI, II. 250. o.

Pasquati rejtőzik, Pantalone szerepének híres megformálója az elkövetkező évek során (Schindler³ 152). Az év két nevezetes házasságkötése közül a második Speyerben zajlott le, ahová az egész udvar átvonult: egy újabb „per procura” történő házasságban a császár másik lányát, Erzsébetet IX. Károly francia király vette feleségül; erre az alkalomra is rendeztek színházi előadásokat, és a színészek neve között felbukkan Tabarinoé is. November 4-én Erzsébet 1600 lovag kíséretében indult Mézieres-be, a kis franciaországi határvárosba, ahol IX. Károllyal tartották esküvőjüket. A kis város nem volt megfelelő az alkalomhoz illő ünnepségek megtartásához, csak „egy kis tánra”, ahogy egy ferrarai diplomata Borso Trotti írja. Trotti ítélete meglehetősen negatív az esküvőn előadó komédiás társulatról „rosszak, sőt borzasztóak voltak, a Zanni kivételével, aki jól játszott, és annyira tetszett a Királynak, hogy 45 scudóval jutalmazta”. A zanni minden bizonnyal Giovanni Tabarino, mivel ő játszott 1570–71 telén és azt követő nyáron Párizsban zanniként (Schindler³ 154–155). Visszatért egy rövid időre Bécsbe 1571 őszén, és elő is adott II. Károly főherceg és Bajor Mária esküvőjén; de utána Velencébe utazott, és 1572-ben egy hónappal Szent Bertalan éjszaka után, a párizsi udvarban született gyereke, akinek keresztapja maga a király volt, keresztanyja két hercegnő. A Szent Bertalan-éjszakát követően a Ganassaszintársulatról és Tabarino fellépéséről vannak adatok Párizsból. Ez alapján az is feltételezhető, hogy Tabarino Ganassa társulatához tartozott, ám erre nincsen konkrét bizonyíték (uo. 157–158). A következő két évből sem Ganassáról, sem Tabarinoról nem maradtak fenn adatok, 1574-től Ganassa társulata Spanyolországba szerződött, Tabarino pedig 1574 novemberében ismét feltűnt Bécsben, ahol társulatával együtt 100 forintot kapott egy előadásért, amit a császár előtt mutattak be. Tabarinonak ezután ismét nyoma vész, s csak jóval Miksa halála után, 1580-ban bukkan fel ismét a császári udvarban.

Tehát az 1568 és 1574 közötti időszakból feltehetően a leghosszabb bécsi tartózkodása az 1568–69-es periódus lehetett. Istvánffy talán ekkor juthatott hozzá a leíráshoz, talán éppen az 1569. évi országgyűlésen, és ezt megerősítheti az, hogy leírásunk, amint látni fogjuk; nem egy szindarab, commedia, hanem egy magánszám, Tabarino pedig 1574-ben már társulattal adott elő egy commediát Bécsben.

A pontos dátum meghatározásában sajnos nem segítenek Istvánffy Apparatus historicusának kötetei: bár Bartoniek Emma szerint felfedezhe-

tő némi kronológikus sorrend az egybefűzött beszámolók között, ez csak az első két kötetre igaz: az első kötet szövegei főképp az 1590-es évekből származnak, a második kötetéi 1600–1604 körülről, de a harmadik kötetben teljesen vegyes dokumentumok szerepelnek: ugyanúgy vannak 1600-ból, 1602-ből származó iratok, mint V. Károly levelei I. Ferenchez, III. Pál pápához a tridenti zsinat összehívása kapcsán, tehát az 1540-es évekből. Ennek a kötetnek a legvégén található Tabarino szövege, így helyéből nem lehet következtetni keletkezésének idejére.

A legfontosabb probléma Tabarino azonosításában a leírás címében szereplő Franciscus Tabarinus neve: Tabarino Schindler által feltárt életútja során mindenhol Giovanni néven szerepel. Tudunk viszont arról, hogy Miksa legkedvesebb, spanyol származású udvari bolondját Francisco-nak hívták – őt annyira kedvelte a császár, hogy gyakran kártyázott vele, és egyszer 100 aranyat töltött neki egy pástétomba (Schindler¹ 427). Az Istvánffy-kéziratban szereplő „Franciscus Tabarinus” viszont egyértelműen „Venetus”, tehát nem spanyol: elképzelhető, hogy valamilyen módon a bolond és a komédiás alakja összekeveredett a leíró szemében. Egy másik lehetőség lehet az a feltételezés, hogy Tabarino „Zan” nevét szerepéről, a „Zanni”-ről kapta, és ez jelenik meg az összes számadásban és egyéb forrásban, amelyek Zan Tabarino életét úgy-ahogy rekonstruálhatóvá teszik.

4. A SZÖVEG MŰFAJA, NYELVE

Az általam áttekintett szakirodalomban hasonló jellegű szöveget nem találtam. Az alkalmi színelőadás, a buffonék és comicik rögtönzött játéka alapvetően nem írott, hanem élőszóban eljátszott hagyományra épül, ezért nehéz hasonló szöveges emlékeket találni. A commedia dell'arte legfontosabb előzményei közé tartozik a ioculatorok, olaszul giullarik bohócjátéka. A giullari fogalma olasz nyelvterületen egyrészt a zenés vándorelőadókra vonatkozik (Magyarországon is elsősorban ebben az értelemben használatos a ioculatorok fogalma a középkorban), másrészt viszont tréfás jelenetek előadóira. Tito Saffioti giullarikról írt monográfiája és szöveggyűjteménye (Saffioti¹) sokkal korábbi (XII–XIV. századi) szövegemlékeket gyűjt össze, így nem zárható ki, hogy későbbi, hasonló emlékek is találhatóak itáliai levéltárakban. Azonban szövegünk számos eltérést mutat a Saffioti által bemutatott bohóc-giullarik repertorájához képest.

A legfontosabb ezek közül a szöveg nyelve. Az Istvánffy által gyűj-

tött szöveg alapvetően kétnyelvű, inkább olasz, kevésbé latin. A leggyakrabban latinul ragozott vagy egyeztetett olasz szavak szerepelnek, néhány, a velencei dialektusra utaló sajátossággal. Azt hiszem, ez alapján a szöveget nyugodtan lehet makaronikusnak nevezni. A makaróni „evokatív stíluselemek halmozásából létrejött, elsődlegesen ironikus célzatú stílusfajta, amely két vagy több nyelv (nyelvi réteg) elemeinek egy műben való következetes összeötvözését eredményezi.”⁴ Talán első fennmaradt emlékei Ausonius görög-latin versei a IV. századból, és a VI. századi latin-gót gúnyvers a gótok tivornyáiról. Itáliában a középkorban, és különösen a humanisták körében vált rendkívül elterjedtté a latin-olasz keveréknyelv használata. A stílus elnevezése Tifi degli Odasi XV. századi költő nevéhez köthető, és amint Ugo Paoli átfogó monográfiájában bemutatta, igazából nem a mai makarónitésztaéhoz, hanem ahhoz a gombóchoz kapcsolható, amit ma gnocchinak nevezünk, és nem jelent mást, mint butát, tökfilkót (Paoli 3–5). „Si può concludere che il latino maccheronico è un linguaggio errato, i cui errori derivano da non consentite analogie col volgare: analogie di calco, di morfologia, di lessico. È in tutte le sue forme, un linguaggio che rimane mezz’aria fra il latino e il volgare.”

A latin és a népnyelv (az olasz) keveredésének többféle típusát és funkcióját különböztethetjük meg:

I. A nem irodalmi célú makaróni a konyhalatin, a *latinus grossus*, ami Paoli szerint „creazione spontanea dell’ignoranza, da un lato sta al capo opposto a quello in cui si trova il maccheroneo d’arte, e, quindi il folenghiano, che del maccheroneo letterario è l’espressione piú eletta; dell’alto è presupposto di quel latino” (uo. 12).

II. Az irodalmi funkciójú keveredések között több fajtát is megkülönböztethetünk:

1. A dialektusok használata komikus hatás elérésére. Ezt már Arisophanes és Plautus is alkalmazta, és egyik fő komikumforrássá vált a *commedia dell’arte* előadásokban és Goldoni darabjaiban (uo. 23).

4 Világirodalmi Lexikon. VII. 617–619. o.

2. Nem feltétlenül a komikus hatás elérése volt Dante célja, amikor a Pokolban Vergiliust lombardi dialektusban (Inf. XXV. v. 21.), a Purgatóriumban Arnaldo Daniellot provanszálul (Purg. XXVI. v. 140. sgg.), vagy a Paradicsomban a három latin sor (Par. V. 28. sgg.). Vagy Boccaccio híres (VI. 4.) novellájának sora, mellyel Chichibio szól szerelmeséhez: „vui non l'avrí da mi, donna Brunetta”.

3. A többnyelvű versek, mint például a háromnyelvű (ófrancia, latin, olasz), Dantének tulajdonított dal, ahol egy-egy sor egyazon nyelven van, és az egynyelvű sorok rímelnék egymással:

*Ai faux ris, pour quoi traï aves
Oculos meos? Et quid tibi feci,
Che fatta m' hai così spietata fraude?
Iam audivissent verba mea Graeci!
E selonch autres dames vous saves
Che ingannator non è degno di laude.
Tu sai ben come gaude.
Miserum eius cor qui praestolatur:
Je li sper anc, e pas de moi non cure.
Ai Dieus, quante malure
Atque fortuna ruinosa datur
A colui che, aspettando, il tempo perde,
Ne già mai tocca di fioretto di verde (uo. 28).*

4. A makaróni nyelvet, a keveredő nyelvek összeolvadásának mértékétől függően még további altípusokra lehetne bontani; onnan kezdve, amikor tökéletesen szétválik a befogadó és a beépülő nyelv; a „tiszta” makaróniig, amelyben Paoli szavaival élve „non si riesce a stabilire dove una lingua finisca e dove cominci l'altra” (uo. 27).

A makaróniköltészet virágkora épp a XVI. század volt, amikor Teofilo Folengo írta leghíresebb makaróni eposzát, a Baldust. A nyelvkeverésnek azonban Miksa udvarában más funkciója is lehetett: II. Miksa a spanyol udvarban nőtt fel, legjobban spanyolul tudott, emellett beszélt németül, olaszul, és értett latinul. Az amúgyis többnyelvű udvarban különösen komikus hatást fejthetett ki a nyelvek keverése, amely nem lépte át azt a ha-

tárt, amelyet egy átlagosan művelt, olaszul, latinul, spanyolul értő udvaronc felfoghatott. Ha a pozsonyi országgyűlést képzeljük el publikumként, a közönség inkább latinul érthető, de számosan lehettek a nézők soraiban, pl. maga Istvánffy, akik hosszú időt töltöttek Itáliában, és gond nélkül megértették a Tabarino által használt hétköznapi szókincset.

A velencei dialektus jellegzetes példái a szövegben. Gyakori az e hang használata az i helyén: „Desgracziade”, „Segnore” (16); di helyén de: „pensa de far il ricolto” (6), „paio de chalcze” (9). Megjelenik az el névelő (Zamboni 16): „el balanzon” (4); az i ’loro’ értelemben: „quando i tol la moglie” (10); a suo helyett a so (uo. 20): „contentar i soi desiderii” (10). Felismerhető a zöngésedés jelensége (uo. 15): a t helyett d jelenik meg: „fadiga” (13); a c helyén g; „trafigar” (12). Ezen jelenségek felismerhetők XVI-XVII. századi, velencei dialektusban alkotó költők – Giovan Francesco Busenello, Marco Boschini (Brevini 1080–1135), Niccolò Lelio Cosmico (Bruni 274–275) – műveiben is. Az említetteken kívül hasonló alak például: a due helyén Busenello do-t („do spegaze” – Brevini 1080), Tabarino doi-t használ: „doi o tre bordelli” (11). A „balanzon” (4) kifejezetten velencei tájszó, melyet a velencei dialektális szótárban is megtalálunk (Boerio 57). A „zavatinom” (8) a spanyol zapato – ’cipő’ alakhoz áll a legközelebb (olaszul ciabatta).

5. A BUFFONE

5.1. A buffone jellemzése

A buffonék a XVI. században különösen a ferrarai, urbinói, római, mantovai udvarban szolgáló udvari mulattatók, a hivatásos mulattatók elődei, a commedia dell’arte figurák előfutárai. Elváltoztatva külsejüket, eltorzítva arcukat és hangjukat, másokat utánoztak, a becsapás és csúfolódás számos változatát ötlötték ki és adták elő (Nyerges 17, 53). Híres buffonék: Roberto da Bari, a Gonzaga-udvarhoz kötődő buffone; vagy Mattello, Isabella d’Este udvarának egyik bolondja (Luzio-Renier); vagy Atanasio, Guidobaldo II. Della Rovere, urbinói herceg híres komédiása⁵; vagy Pietro Gonnella, aki III. Miklós ferrarai herceg szolgálatában állt, és akiről Bandello is írt: „Ora devete sapere che esso Gonnella avea in sé molte parti che il rendevano mirabilmente meraviglioso; e tra l’altre, ogni volta che voleva,

5 Id. SAFFIOTTI, Tito: „...e il signor Duca ne rise di buona maniera” monográfiáját e témában.

in un batter d'occhio sapeva così mastramente trasformar le fattezze del volto che uomo del mondo non ci era che lo conoscesse e in quella trasformazione saria durato tutto un giorno. Parlava poi ogni linguaggio di tutte le città d'Italia sì naturalment, come se in quelli luoghi fosse nasciuto o stato da fanciullo nodrito.” (Bandello II. 630) Érdekes, hogy nemcsak férfi buffonék szórakoztattak az udvarokban, hanem nők is; mint például Paoletta, aki Nápoly királynőjének buffonája volt a XV. században, vagy Margherita di Valois madamoyselle Savin-je (Taviani 156).

Aretino leírása (Aretino 39–40) egy egyszemélyes buffone-előadásról tudósít, melyet Zuam Polo fia, Cimador adott elő. „Ma is tudnék nevetni egy férfin, akit mint Gianpolo fiát (velencei volt, úgy tudom) kérték, s ki egy ajtó mögé húzódva utánzott mindenféle hangot, egymaga játszott el több személyt. Elkezdte a hordárral, minden bergamói elfogadta volna eredetinek, egy vén nőt szólított le, mintha fiatal Madonna lenne. A nő: »Mit akarsz a madonnától?«, a hordár: beszélni akarok vele, s folytatta, madonna, ó madonna, mímelve a boldogtalant, a tudóm forró, mint a pacal a fazékban, és a többi, siralom következett hordárstílusban, majd mintha fogdosná az asszonyt, s mondta a hozzá illő szöveget, melytől nem lett volna csoda, ha megszegjük az önmegtartóztatást. S míg folyt a párbeszéd, mit persze, ahogy mondtam, egymaga játszott, az asszony férje, totyakos vénember, aki a hordár láttán elkezdett hangoskodni, mint amikor a paraszt tolvajt vesz észre a cseresznyefáján. De a hordár csak mondta, mondta: Uram, Uram, s közben nevetett és bohóckodott. »Részeg disznó vagy, menj isten hírével!« mondta az öreg. Aztán az öreg férj szerepében, miközben a cseléd levetkőztette, törökről, szultánról beszélt a feleségének, a nevetéstől majdnem megpukkadtunk, amikor egy-egy kapocs vagy gomb után fogadkozott, hogy olyasmit többé nem eszik, ami felpuffasztja a hasát, aztán lefeküdt és horkolt, s a hordár szerepébe tért vissza, nyöszörgött madonnájához, aki legvégül kiporoltatta vele a szőrmét.”

5. 2. A buffonék osztályozása

Taviani a buffonékat a „mestieri mostruosi” közt említi. Három tulajdonság alapján válhat valakiből buffone: vagy testi deformitás (pl. törpe, igen gyakori a különböző udvarokban), vagy gyengeelméjűség, vagy az utánzás rendkívüli képessége esetén (Taviani 152–163). Ugyancsak Taviani idézi (159–160) Tommaso Garzoni: La piazza universale di tutte le profes-

sioni del mondo nobili e ignobili. (Zilietti, Venezia, 1584) című művének több részletét, melyben a III. fejezet címe: De buffoni o mimi o istrioni. Itt olvashatjuk: „Újabban nagyon felkapott lett a buffoneria; a signorék asztalai körül egy egész csapat ül, és szellemes bemondásokkal, történetecskékkel szórakoztatnak. És annyi mindent tudnak utánozni úgy, hogy aki nézi, megpukkad a nevetéstől.” Érezhető nemtetszéssel ír arról, hogy milyen vidáman élnek a hercegek és nemes urak nyakán – hiszen a signorék nem élhetnek nélkülük, és ők sem a signorék nélkül –, miközben a tudós költő, az éles elméjű filozófus és az ékesszóló szónok a személyzeti ebédlőben verheti fel tanyáját.

Saffioti megkülönböztet giullari cortesit és popolarit (Saffioti² 25–27), ezek alapján Tabarino giullare cortesének számítható; de korántsem ilyen egyértelmű Camporesi felosztása (99–101): véleménye szerint az éhezéssel született „cultura inferiore” kitermelt egyfajta comico popolare basst, amelynek célja a közönség igényeinek kiszolgálása, és ősi funkciója a kollektív társadalombírálat szatirikus kifejezése. A comico basso bemutatásához Mauron leírását idézi: „fait rire, d'un rire franc et populaire; elle use, à cet effet, des moyens éprouvés que chacun varie à sa guise et selon sa verve; personnages typiques, masques grotesques, clowneries, mimiques, grimaces, lazzis, calembours, tout un gros comique de situations, de gestes et de mots, dans un tonalité copieusement scatologique ou obscène. Les sentiments sont élémentaires, l'intrigue bâtie à la diable: gaité et mouvement emportent tout.” Camporesi ezzel a „cultura aristocratica” comicoját állítja szembe, melynek repertoárja már kibővül a tragikussal, és a hős balsorsának ábrázolásával. Véleményem szerint ez a szembenállás korántsem ennyire éles; ezt látszik cáfolni Tabarino példája is, aki II. Miksa udvari bolondjaként egyértelműen nem a „cultura inferiore” igényeit igyekezett kiszolgálni, előadására mégis tökéletesen ráillik Mauron – mely Camporesi szerint a comico basso – leírása. És az előadásában megjelenő „hősök” balsorsa, mind az előadó szándékában, mind pedig kiváltott hatásában valószínűleg teljes mértékben mellőzte a tragikust mint esztétikai kategóriát.

Tessari megállapítására, miszerint „zárt kapu van a commedia dell'arte és a buffonék művészete között, ami nem csak metaforikus” (Tessari¹ 44), ugyancsak Tabarin működése a cáfolat; hiszen működött buffoneként (II. Miksa udvarában), és fellépett zanniként is.

6. A GIOVANNI TABARINO NÉV

A 'Zane', 'Zan', 'Zani' a Giovanni személynév dialektális változatai; ezt bizonyítja több hasonló között Vittorio Rossi megfigyelése is, miszerint a Vincenzo Fenice *La primavera* című darabjában (Vence, 1549) a névjegyzékben még 'Giovanni bergamasco servidor' nevet viselő szereplőt a darab során 'Zane'-nak szólítják (Nicolini 6–7, Taviani 159). A 'Zan' név használata a zannit játszó színészek körében egyre inkább elterjedt a Cinquecento második felétől kezdve (Nicolini 11–14), ezt legjobban a Vito Pandolfi által összegyűjtött szövegek illusztrálják (Pandolfi¹ I.).

Kevésbé ismertek a Tabarin név eredetével foglalkozó elméletek. A franciában a tabarin főnév az utcai mutatványos szinonimája; Jean Salomon Tabarin (c. 1584–1633) francia utcai színész – aki társával, Mondorral előadott farce-szerű dialógusaival vált híressé – nevéből származó köznevesült változatnak tartják. Cameron Tarabin-Tabarin című tanulmánya a szó etimológiájának kérdését vizsgálva cáfolja, hogy a tabard 'kabát' szóból származna; véleménye szerint a tarabin 'trallala' szóval azonos eredetű. Nicolini monográfiájában felveti a Tabarin név itáliai eredetének kérdését (Nicolini 14), feltevése szerint Arlecchino szinonimájaként, művésznévként használták a Tabarino nevet. Példaként Raparini 1718-as felsorolását hozza – bár már száz évvel korábbról hasonló (a Tabarino nevet tartalmazó) adatokról is tudunk:

*Viva pur con quanti nomi
Per la terra egli si nomi:
Arlichino, Trufaldino,
Sia Pasquino, Tabarrino,
Tortellino, Naccherino,
Gradellino, Mezzettino,
Pompettino, Nespolino,
Bertolino, Fagiuolino,
Trappolino, Zaccagnino,
Trivellino, Traccagnino,
Passerino, Bagattino,
Bagolino, Temellino,
Fagottino, Petrolino,
Fritellino, Tabacchino.*

6 PANDOLFI, I. 286. o. Egy 1617-es, és 349. egy 1613-as felsorolás.

Sem Cameron, sem Nicolini nem ismeri a velencei Giovanni Tabarinót, így az ő szerepét a név elterjedésében nem vizsgálták. Nehéz eldönteni, hogy ez a XVII. századtól a Tabarinók gyakorisága Giovanni Tabarino hírnevének köszönhető, vagy a név elterjedtségével magyarázható. Marino Negro *La pace* című 1561-es velencei komédiája, melyben már szerepel „Tabarin, a bergamói szolga” (Padoan 182), alátámaszthatja, hogy a Tabarin nevet korábban is (vagyis Jean Salomon Tabarin működése előtt) használták zanni-névként; vagy – mivel mind a helyszín, mind időpont lehetővé teszi –, ez a szereplő lehetett Giovanni Tabarino is.

7. A SZÖVEG MINT IRODALMI MŰ

7. 1. A mű mint előadás

Mivel nyilvánvalóan előadott, valószínűleg némajátékkal, mozgással kísért szövegről van szó, ahol talán jóval nagyobb hangsúlyt kapott az arcjáték és a gesztusok, mint maga a szöveg; teljességgel megérteni, rekonstruálni Tabarino játékát nem lehetséges, viszont a színházi, népi hagyomány segítségünkre lehet; gondoljunk Goldoni vagy Dario Fo darabjaira. Azt, hogy mennyit számított az előadásmód, Michele Verino (1469–1487) példája (Saffioti 137) kitűnően illusztrálja: Verinot, amikor élőben hallotta Antonio di Guido énekest, teljesen lenyűgözte az előadó tehetsége, de amikor ugyanazt a művet elolvasta, annyira nyersnek találta, hogy nem hitte el, hogy ugyanarról szól. „Audiui ego quondam Anthonium in vico Martini bella Orlandi canentem tanta eloquentia ut Petrarcham audiri viderer, ut agi non referri bella putares. Legi post carmina eius, inculta et alia crederes.”

7. 2. A szöveg mint irodalmi mű

Ihlethették a korabeli zannik tipikus műfajai:

1. a lamento, melynek ismertebb példái: a *Lamentro della ferrarese cortigiana* di Mastro Andrea Pittore Veneziano (Pandolfi² 47), vagy *Il lamento del buffone Tagliacalze* (Ancilotto–Berti);
2. a *desperata*, például *Desparata di un cestario* (Velece, 1577);
3. maridazo-k és
4. testamentok, vagy
5. a már 12–13. század óta népszerű gúnyversikék; például Cecco d'Ascoli (1269–1327) *Capitolo satirico contro i villani*-ja (Saffioti 472–480).

A Vito Pandolfi által összegyűjtött commedia dell’arte-s szövegek között szerepel a *Maridazo della bella Brunettina* címet viselő, Zan Tabarin Canaia neve alatt jegyzett, 1585-ös, Velencében íródott költemény (Pandolfi I, 215), amely ezen adatok alapján nagy valószínűséggel a mi Tabarinónk műve lehet. Három másik, zannik által írt műben is felbukkan a neve: a *Lacrimoso lamento in morte di Zan Panza di Pegora* (uo. 225) (1585) címűben, és az *Una Caualcata di varij languazi* (uo. 264) -ban (Padova, 1590) „Tabarin canaia”-ként; míg a *Le allegre et ridiculose nozze di Zan Falopa da Bufeto* (uo. I. 233) címűben „Tabari”-ként megnevezve.

A korai commedia dell’arte fő témái a szerelem és az átverés, a póruljárás. A szerelem a mozgatórugó; ez okozza a bonyodalmat, és csak ez hozhat megoldást. Gyakran a szereplőket is ez alapján határozzák meg a szereplőlistán: hogy kibe szerelmes, és hogy viszonzatlanul-e.⁷ A póruljárás a commedia dell’arte darabokban leginkább a zanni szerepkörébe tartozik. Például: gazdája megbotozza, leöntik az éjjeliedény tartalmával (ezt a jelenetet Landshutban a Trausnitz kastély „La scala dei buffoni”-jének egyik festménye is ábrázolja (Vianello 94).

Hasonló témák felbukkanása kortárs szövegekben. A (10.) epizódra emlékeztető *Li tre becchi*⁸ című komédia így zárul: „Faccino scena i Vecchi con dire come avendo preso queste giovane per mogli, si avveddero che queste erano innamorate, e benché l’avessero in casa, non gli avevano però dato l’anello, che vedendole renitenti a pigliarli per marito, procuravano intanto di svolgerle ad effetto di fare le nozze il giorno seguente.” Ugyanez az idős férj-fiatal feleség téma bukkan fel Calmo Potione című darabjában, mely Machiavelli *Mandragolájának* commedia dell’arte-elemekkel színesített (pl. a szereplők dialektusban beszélnek) átdolgozásában (Padoan 177). A *Le tre gravide*⁹ című dráma pedig a (16.) epizód problémakörével foglalkozik; a lányai egészségéért aggódó apa felfedezi, hogy nem másról van szó, mint „egy kis terhességről”.

7 BARTOLI, 1880. 146. A *Li tre becchi* szereplőlistája:
 Pandolfo - vecchio, marito di Lucinda prima donna
 Lucinda - sua moglie, ama Ubaldo, poi contenta Valerio
 Ubaldo - marito d’Ardelia, amante di Lucinda
 Ardelia - sua moglie, amante di Valerio
 Valerio - amante di Lucinda
 Ottavio - amante di Ardelia

8 BARTOLI, 1880. 164-177. *Commedia di N. N.* Idézett rész: 176. „Avvertimento”.

9 BARTOLI, 1880. 150-161. oldal. *Commedia di Francesco Ricciolini.*

A komikum – a leírt szöveg alapján megállapítható – forrásai: elsősorban a nyelv (ld. a dolgozat 3. pontja), és a „büntetések”, illetve a különböző póruljárások, a szereplők szerencsétlenségének okai. Mai szemmel morbidnak tűnik – legjobb esetben feketehumornak –, de a nyilvános kivégzések korában¹⁰, prédikációk elrettentő példáin, pokol-képeken nevelkedett ember számára feltehetően más megítélés alá estek ezek a történetek. Giorgio Trissino 1562-es Poeticája szerint a komédia sajátossága a nevetségesség, például torz dolgok ábrázolása révén, és a nevetségességet a szerelmesek, a kurtizánok és a kerítők kalandjai fokozzák (Nyerges 17).

A szövegben megjelenő szereplők jelentős része – a kereskedő, a dottore (mind a jogi, mind az orvos), a katona, a szerelmesek, a kerítő – a későbbi commedia dell’arte darabok tipikus szereplői, de Tabarino nem a commedia dell’arte-re jellemző tipikus konfliktusokat, karaktereket jeleníti meg. Kétségbevonhatatlanul megjelenik benne az irónia, a Villonra, Angiolieri-re emlékeztető társadalomkritika; hiszen mindenki szerencsétlen: vágyakozzon akár gazdagságra, akár hírnévre, akár szerelemre, vagy végezze becsülettel a munkáját – elégedettségre semmiképp sem számíthat. Az apró történetek nem kínálnak megoldást, céljuk egyedül a szórakoztatás, nélkülöznek mindenféle didaktikus állásfoglalást.

8. JOANNES STABIUS KÖLTEMÉNYE

Azt, hogy valamiképp talán Pozsonyhoz kapcsolhatjuk Tabarin bemutatóját, az is alátámaszthatja, hogy Istvánffy Miklós ifjúságának fő patrónusa, Oláh Miklós környezetéből fennmaradt egy terjedelmes, latin nyelvű, hexameteres költemény, amely a farsangi játékokat átkozza.¹¹ Az egyébként ismeretlen dubnicei Joannes Stabius (talán Oláh gimnáziumának egy hallgatója) oldalakon keresztül ostromozza azokat, akik Krisztus helyett ilyenkor Bacchusnak hódolnak, és össze-vissza ugrándoznak, arcukat feketére festik (bár a Harlequin-jelmez csak későbbről, a XVI. század végétől ismert, ez előzménye lehet!), vagy csúf maszkot húznak arcukra, ezáltal Isten nekik adott képmását csúfítva el. (A szöveget ld. a 3–4. mellékletben.) Bár minden bizonnyal a szöveg korábbi, mint Tabarino fellépése (az Oláh-kódex következő szövege 1564-ből származik), mindenképp érdekes párhuzamul szolgál.

¹⁰ E témában ld. DÜLMEN: A rettenet színháza.

¹¹ ELTE EK ms. H 46 (Oláh-kódex) 144v–147r.

A Joannes Stabius által kritizált előadás műfaja „ludo zannesco” (Nicolini 10–11) lehet; e műfaj a commedia dell'arte „első lépéseinek” idején, az 1560-as, 1570-es években volt igen népszerű, és leggyakrabban két felvonás közötti intermezzoként funkcionált, amelyet azonban időnként jobban vártak a nézők, mint magát az előadást. A ludo zannesco alapja egy improvizált, tréfás dialógus, melyet látványos arcjátékkal, gesztusokkal, ugrásokkal, bukfencekkel, orrabukásokkal és más hasonló mutatványokkal adott elő legtöbbször két, néha három zanni.

Ezt a műfaji meghatározást látszik alátámasztani a szöveg első néhány sora: „Az egyik fürge futással ide-oda mozogva, majd újból visszatérve, nem tud nyugton maradni, mint egykor az őrjöngő Oresztész. A másik változatos mozdulatokat, és istentelen szertartásokat mutat be, a gonosz, látványosságot nyújt a többi népnek, gesztikulál és így kelt nevetést. Ez még nem elég: egy másik csúfosan sötét színnel festve be arcát, a feketeségével a fekete etiópokkal akar versenyre kelni: amott meg egy eltorzult álarccal fedi el teljes arcát”.

9. AZ ELŐADÁSOK ÉS A MASZK ELLENZŐI.

PÁRHUZAMOK JOANNES STABIUS ÉRVEIRE

Már a középkorban is komoly szankciók fenyegették a vándorszórakoztatókat, akár énekkel, akár színészi teljesítményükkel keresték kenyerüket. Az egyik legnevezetesebb ilyen rendelkezés volt VI. Károly francia király 1395-ből származó ediktuma, amelyben megtiltotta, hogy a vándorénekesek vagy énekek szerzői megemlítsék dalaikban akár a királyt, akár a pápát – aki nem engedelmeskedett, két hónap börtönbüntetést kaphatott kenyéren és vízen (Saffioti 102). A hatalom gyakori reakciója volt a felforgatónak vagy merésznek tekintett színelőadások betiltása, így Velencében például 1512-ben tiltotta be a szenátus a momarie (gúnyolódó, részben pantomim jellegű utcai játék, a commedia dell'arte egyik előzménye) előadását (Padoan 44).

A pozsonyi előadásokat bíráló Joannes Stabius de Dubnice is ehhez az elsősorban morális alapon támadó színészetellenes hagyományhoz kapcsolódik. Számos olyan értekezést (discorso, trattato), egyházi beszédet (sermoni), intelmet (parainesi), homéliát (omelie) ismerünk a XVI.–XVII. századból, amelyek részletesen kidolgozott teológiai érvrendszerrel támadják a commedia dell'artét vagy a karneváli szokásokat. A támadásokat

általában hasonló stratégiával folytatják: ezek a színészek a Sátán rabszolgái (schiavi di Satana), (Guglielmo Baldesano, *Stimolo alle virtù*, 1592) (Taviani 97); e látványosságok elfeledtetik Istent a nézőikkel, és az összes főbűnre viszik őket (Francisco Arias, *Profitto spirituale*, 1602) (uo. 128–162); halálos bűn, hogy olyan történeteket mutatnak be, amelyek szerelmesekről, kerítőkről, színleg kötött házasságokról szólnak; a fiatalokat arra biztatják, hogy atyjuk akarata ellenére saját szeszélyük szerint válasszanak házaspartát (Ottonelli, *Della Christiana Moderatione del teatro*, 1652) (uo. 22–23); a prostituáltakhoz hasonlítják a színészeket (Szent Cyprianus alapján), de még azoknál is rosszabbak, hiszen rákényszerítik obszcén gesztusaikat és szavaikat az utca népére (Domenico Gori, *Trattato contro alle commedie lascive*, 1604) (uo. 136–141). Ahogy Arias szerint Szent Ágoston is mondja: könnyebben elviselhető egy baziliszkus sziszegését hallgatni, mint egy éneklő nőt, mert a baziliszkus csak a testet öli meg, míg a nő a pajzán dalaival a lelket. Mert mire voltak jók a tridenti zsinat határozatai arról, hogy az összes pajzán könyvet el kell égetni, ha e komédiák élő hangja sokkal inkább rosszra csábítja a serdülő fiatalokat? (Carlo Borromeo, *Delle omelie recitate*, 1583) (uo. 33).

Azonban Joannes Stabius költeménye nem a fenti érvek mentén támadja az előadásokat, hanem elsősorban arra a gondolatra épül, hogy mivel Isten a maga képére teremtette az embert, ezért halálos bűn az Istentől kapott arcot elleplezni, befesteni, elcsúfítani. Erre az érvelésre is találunk párhuzamot a XVI.–XVII. századi komédiaellenes irodalomban. Egy névtelentől származó Beszéd a karnevál ellen (*Discorso contra il Carnevale*, 1607)¹² egyik alfejezete szól a maszkokról. Eszerint a maszkot a Sátán találta fel, hogy az alá rejtőzhessen, és Joannes Stabiushoz egészen hasonló szavakkal támadja használatukat: „Ó kegyetlen, ó gyűlöletes találmány az Isten különleges kegyéből nekünk adományozott arcot egy másikra változtatni és igen gyakran egy vadállatéra cserélni! De mit mondok vadállatot? Egészen az emberi természet ellenségévé változnak át! Olyan nagy az ember merészsége, hogy Isten képe fölé az Ördögét teszi! De mi ez a merészség, ha ahhoz hasonlítjuk, hogy az álarcos el is követ ördögi dolgokat? Miféle bűnre nem hajlik egy álarcos? Az igazság, az értelem, a val-

12 Anonimo: *Discorso contra il Carnevale*. Dove si tratta delle maschere, et balli, et si dimostra come per interesse di Religione, e beneficio publico delle Città e privato de cittadini, si dovrebbe in tutto estirpare dal comun uso de' Cristiani, 1607. (TAVIANI, 1969, 70–81. o.).

lás mely féke tartóztatja őt, miközben elgondolkodik és megbizonyosodik arról, hogy elleplezve személyét, tettei is el lesznek leplezve?”¹³ Ezekon a napokon elszabadulnak az indulatok, és az éj leple alatt mindenféle bűntényeket követnek el. Maga a Sátán sétál a karnevál maskarája alatt, és diadalmaskodik.

A maszkok alvilági/sátáni eredetével kapcsolatos elképzeléseket örökít meg egy 1585-ös anonim költemény, mely Arlecchinót az Alvilág őrzőjéhez hasonlítja: „A Cerbérus fort tu ressembles / quand tu ioues masque”¹⁴, és Garzoni, aki a maszk első használójaként Lucifert nevezi meg, aki kígyó képében győzte meg Évát. „La prima maschera che mai sia stata al mondo senza alcun dubbio fu l'angelo nero, che sotto il volto di malizioso serpe persuade alla prima madre l'orrido eccesso.”¹⁵

10. ÖSSZEFOGLALÁS

Eddigi kutatásaim alapján ezeket a következtetéseket sikerült levonnom:

Francisco Tabarino – valójában Giovanni Tabarino – velencei komédiás, aki II. Miksa szolgálatában állt 1568–74-ig, és számos nevezetes eseményen előadott; ennek fő dokumentuma az Otto Schindler által feldolgozott II. Miksa udvari kifizetési könyve.

A keresztnév-csere oka az előadás szövege lejegyzőjének vagy másolójának tévedése lehetett; II. Miksa udvarában ebben az időszakban más udvari bolondja is volt; például a spanyol Francisco, akit Schindleren kívül Pandolfi és Hadamowsky is említ művében; talán az ő nevével cserélhette össze a szöveg leírója. A másik lehetőség, hogy a Giovanni nevet a szerepe miatt kapta.

13 „O enpia, o abbominevole introduzzione vedere la faccia propria di alcuno donatali da Dio per special privilegio, alterarsi in un'altra e ben spesso cangiarsi in una di fiera! Ma che dico io di fiera? trasfigurarsi fino in quella del nemico dell'umana natura! Aver tanto ardimento l'uomo di poner sopra l'immagine del grande Iddio l'immagine del Diavolo! Ma che dico io ha ardimento, se mascherato ardisse di commetter cose anco diaboliche? Poiché qual scelerità non presume un mascherato? Qual freno di giustizia, di ragione o religione lo rattiene, mentre fa giudicio e si assicuri che, occulta la persona, sieno occulti li fatti?”

14 Historie plaisante des faicts et gestes de Harlequin, comedien italien. Paris, 1585. Idézi: Fausto NICOLINI: Vita di Arlecchino. Ricciardi, Milano-Napoli, 1958. 112. o. és TESSARI, 1981–1984, 27. o.

15 Tommaso GARZONI: Piazza universale di tutte le professioni. Venezia, 1585. 278. oldal. Idézi: TESSARI, 27. o.

A szöveg datálására ugyan nem találtam döntő bizonyítékot (a szöveg helyéből, Istvánffy Apparatus Historicusából nem lehet kikövetkeztetni) – véleményem szerint az 1569-es országgyűlésen hangozhatott el Tabarino előadása. Ezt látszanak alátámasztani, hogy Tabarino ekkor, 1568–69-ben volt a leghosszabb ideig II. Miksa udvarában; 1570-től szinte egyfolytában úton volt. Istvánffy is itt, Pozsonyban, 1569-ben láthatta, és ekkor kérhette el az ismeretlen lejegyző beszámolóját az előadásról.

SUMMARY

The subject of the essay is a commedia dell'arte by Giovanni Tabarino, an actor of the 16th century, which performance was found by a codex of Miklós Istvánffy's, a Hungarian statesman, and poet of the age. The essay specifies where the work can be found, what it exactly is with background information on the nature of commedia dell'arte, the language and date of the work, as well as specifying major external circumstances. It also specifies person of the author. Appendices contain the work itself in the original and translated into Hungarian.

MELLÉKLETEK

1. MELLÉKLET

TABARINO SZÖVEGÉNEK ÁTÍRÁSA

Francisci Tabarini Veneti, apud Maximilianum II. Imp.^{rem} olim facetissimi Scurrae dicteria de uarijs hominum generibus.

(1.) Disgracziadi sont i doctores de giure, quando dedit consilium credebat habere pecuniam et consultatorem uoltabant chalchagno sine sborssada.

(2.) Desgracziadi sont i doctores fisichali, quando uisitabat infirmus tastabant pulsus, odorabant orinas, et quando i sono nel partirsi gli uien dato pro pagamento, un faremo il debito nostro.

(3.) Desgracziadi sont i reuerendissimi pitochi, quando uerborauit gi-anua, querendo limosina, e famula de domus respondit ille, ite im pacem.

(4.) Desgracziati sont i merchatanti, che dopo i longi trafechi, e i pericolosi uiaggi, quando i uen a far el balanzon i troua il douer dar in gran quantitatem et il douer auer con pochi riceueri.

(5.) Desgracziadi sont i soldati, quando i ambulat a la guerra, credendoui facere botinoni, et quando facere retornatio a domus ueniunt infante nudi, tanquam natura creauit.

(6.) Desgracziadi e i contadini di omnibus genere Rusticorum, quando cultiuaui terram, cum tauris suis et quando pensa de far il ricolto, tempesta dedit ruinam, conquassabit omnia, come sarebo a dir le uesture di le sue usor in medio platea prouindore.

(7.) Disgracziati sont i Ospidi, quando mettebant aquam in uinum pro uendere e la corte i fazzione ambulare per totam ciuitatem com lapidationem sferolam super schenam suam.

(8.) Desgracziadi sont i Chalzolari autem zauatinom quando tirabant cum dente corame et non potest adgiungere ad signum desideratum.

(9.) Desgracziadi sont i sartori quando faciunt paio de chalcze noue o ueste, nichil auanzabat pro uso suo.

(10.) Desgracziadi sont i uechi innamoradi quando i tol la moglie iuuenes in uenus che per non potest contentar i soi desiderii di reserbar super caput illi multitudinem cornuorum.

(11.) Desgracziade e le Illustrissime Cortigianae, che dopo auer saci-

ado doi o tre bordelli et habebant pro fatiga multitudinem morbum Galliarum.

(12.) Desgracziadi sont i Rufiani que dopo trafigar uerbis la sintatis amoris pro meritis suis super Asinus ascendet et pro chaezza la coda in manus tenebant con un quege para le mosche sopra la schena.

(13.) Desgracziadi sont i lader, que post multam Rapinationem¹⁶, forca in auanzabitur pro fadiga suam.

(14.) Desgracziadi sont i sbirri quando i ua pro leuare i prigionii habebant uerberationem baculi, aut lapidationem.

(15.) Disgracziadi e i Gioueni innamoradi che dopo auer sequitadi i giorni, mesi, et i anni spazzigiando tante note al freddo dinanzi la porta dela cosa amata, batendo el son con denti facendo la consonanzia frigida, ueniunt stirpe Ruffianorum et dicit illi ambulate quia non est ordine.

(16.) Desgracziade e le Doncelle que perdendo Vergenitatem suam sotto promessa di Principe e Signore, quando retornant a domus suas ueniunt cum Ventronem gonfiatum, ubi parturino dum que cognominatur mulum.

(17.) Desgracziati sont i Marinari, che facendo Nauigationes & post uiagium suum habebant pro fadiga et merito, multitudinem pediculorum.

2. MELLÉKLET

TABARINO SZÖVEGÉNEK FORDÍTÁSA

(A velencei Francesco Tabarino, II. Miksa egykori, igen szellemes boldogjának mondásai a különféle emberekről.)

Szerencsétlenek a jogi doktorok, mikor tanácsot adnak, azt hívnak, hogy pénzt kapnak érte, ám a tanácskérők fizetség nélkül sarkon fordulnak. Szerencsétlenek az orvosok, mikor beteget látogatnak, pulzust tapintanak, vizeletet szagolnak, és mikor indulnának, fizetségként egy „megadjuk majd a tartozásunkat” kapnak.

Szerencsétlenek a koldus barátok, mikor a kapun dörömbölnek, almisznát kéregetve, és házból a szolgálólány felel: „Menjetekek békével!”

Szerencsétlenek a kereskedők, kik hosszú egyezkedések és veszélyes

16 Javítva Rapidationem-ből.

utazások után mérleget készítenek, és azt találják, hogy a „tartozik”-ból sok van, a „követel”-nél pedig kevés bevétel.

Szerencsétlenek a katonák, kik háborúba mennek, azt hívén, nagy hadizsákmányt szereznek, ám meztelen gyerekekként térnek haza, ahogy a természet teremtette őket.

Szerencsétlenek a földművesek, és a parasztok minden fajtája, akik földet művelnek a marhájukkal, és mikor már az aratáson gondolkodnak, vihar hoz rombolást, mindent feldúl, és ki kell kiáltaniuk¹⁷ és eladniuk a feleségük ruháját az utca közepén.

Szerencsétlenek a vendéglősök, mikor vízzel keverve adják el a bort, és az udvar és a városi tanács arra kényszeríti őket, hogy átgyalogoljanak az egész városon, miközben kavicsokkal dobálják a hátukat.

Szerencsétlenek a cipészek is, mikor a cipőhöz¹⁸ fogukkal húzzák a cserzett bőrt és nem jutnak el a kívánt jelig.

Szerencsétlenek a szabók, mikor egy pár új harisnyát vagy ruhát készítenek, és semmi sem marad belőle a saját használatukra.

Szerencsétlenek a vén szerelmesek, akik fiatal feleséget vesznek el, de mivel Vénuszban nem tudják vágyaikat kielégíteni, szarvak sokaságát őrzik fejükön.

Szerencsétlenek a nagyrabecsült kurtizánok, kik miután végigszolgáltak két vagy három bordélyt, fáradságukért csak nagy adag francúzskórt kapnak.

Szerencsétlenek a szerelmi közvetítők, kiket miután szerelmes szavakkal mesterkedtek¹⁹, érdemeikért számárra ültetnek, és kötőfékűl a farkát tarthatják kezükben, egy... -vel²⁰, a hátán lévő legyek ellen.

Szerencsétlenek a rablók, kiket számos rablás után fáradozásaikért karóba húznak.

Szerencsétlenek a poroszlók, mikor rabokat szabadítanak ki a börtönből; bottal verik meg őket, és kövel dobálják.

Szerencsétlenek az ifjú szerelmesek, akik napokig, hónapokig, sőt évekig rengeteg éjjelt töltenek sétálva a szeretett lény ajtaja előtt, hideg öszhangban vacognak fogaik, és megjelenik a kerítők hada, mondván, men-

17 „come sarebo a dir”

18 „zauatinom” talán a spanyol zapato-ból (amelynek az olasz ciabatta felelne meg)

19 Az olasz szövegben „la sintatis” vagy „lasintatis” szerepel, amit nem tudtam értelmezni.

20 Az olasz szövegben „un quege” szerepel, amit egyelőre nem tudtam értelmezni.

jetek el, mivel nincs rend.

Szerencsétlenek a leányzók, kik hercegek és urak ígéretése miatt veszítik el szüzességüket, mikor domborodó hassal hazatérnek, és ott szülnék gyermeket, akit fattyúnak hívnak majd.

Szerencsétlenek a tengerészek, akik folyton hajóznak, és utazásaik után, érdemeikért és fáradságukért rengeteg bolhát kapnak.

3. MELLÉKLET

JOANNES STABIUS A DUBNICE SZÖVEGÉNEK ÁTÍRÁSA

Joannes Stabius a Dubnice a csehországi Dubnicéből származhatott, nem azonos Johannes Stabiusszal, a híres bécsi (Steyrben született) asztrológussal, térképésszel és matematikussal (1460 k.-1522). ELTE Egyetemi Könyvtár H 46. 144v-147r.

CARMEN GRAPHICUM DE BACCHANALIBUS²¹
[...]
*Hic etenim fugiens nunc illuc praepete cursu,
Et mox hic iterum relegens vestigia, certum
Nescit habere locum, Ceu quondam insanus Orestes.
Ille refert varios motus ritusque nefandos
Improbis, et reliquae praebens spectacula plebi,
Gesticulatur, et hac generat ratione cachinnos.
Nec satis hoc: alius maculans sua turpiter atro
Ora colore, nigros nigredine uincere certat
Atyopas: alius laruis deformibus omnem
velatus faciem, quod tandem nescio monstrum
Apparet, sic nempe colunt tua numina Bacche.
Christus deseritur, pro Christo numina Bacchi.
O infoelices, quid nos, quid quaeso coegit
Tam dirum patrare nefas, tam grande piaculum?
Hem pudet illius vos etquid imaginis, ipse
Quam vobis tribuit Deus et mandavit habere.
Non tenet hac certe quicquam formosius ordo*

21 A VERS ELSŐ FELÉBEN A SZERZŐ ELMESÉLI, HOGY BACCHUS IDEJÉBEN NAGY IVÁSZATOK ZAJLOTTAK, MOST IS, DE EZ ŐRÜLTÉG, MERT RÉSZEGEN SENKI NEM JUTHAT A MENNYORSZÁGBA.

*Immensus rerum: tanto est ornata decore.
Quid si forte suam desideret oro figuram
Omnipotens genitor, qui solus cuncta gubernat
Illáne in vobis posset gaudere reperta?
Quid si forte suo iam nunc vos lumine spectet
An non haec merito fundat de pectore uerba?
„Haecine mortales mea, quam gestatis imago?
Hosne dedi uultus uobis, haec illa figurae
Forma meae? non uos tales mea dextera finxit.
Hic iterum Sathanas, astu molitus iniquo,
Imposuit uobis, quosque in sua retia traxit.
Nubivagis etiam tranantes aera pennis
Agnosco volucres, nec non genus omne ferarum
Agnosco: manuum nam sunt quoque plasma mearum.
At quae sint generis primordia nescio vestri.”
Nonne inquam merito uoces emitteret istas,
Aut non dissimiles picti fabricator Olympi?
Et quid praeterea vesanius obsecro, quam sic
Insanire hominem, quam perdere taliter horas?
An quoque stultitiae tempus dandum esse putamus?
Nam si quis reliquis haec patrare diebus,
Aut nihil est aut modicum mentis uideatur habere.
Cur et nunc igitur tales non tollimus actus,
Quae consueuerunt alias inferre pudorem?
(146r-v)*

Utána: Naeniae in mortem Caesaris Ferdinandi Ad Reuerendum Dominum Nicolaum Olahum... Mathias Ebeczky. (tehát 1564-ből való az utána következő vers).

4. MELLÉKLET

JOANNES STABIUS A DUBNICE SZÖVEGÉNEK FORDÍTÁSA

Az egyik fürge futással ide-oda mozogva, majd újból visszatérve, nem tud nyugton maradni, mint egykor az őrjöngő Oresztész. A másik változatos mozdulatokat, és istentelen szertartásokat mutat be, a gonosz, lát-

ványosságot nyújt a többi népnek, gesztikulál és így kelt nevetést. Ez még nem elég: egy másik csúfosan sötét színnel festve be arcát, a feketeségével a fekete etiópokkal akar versenyre kelni: amott meg egy eltorzult álarcral fedi el teljes arcát, úgyszólván valami szörnynek látszik, – hát így tisztelik istenséged, Bacchus, Krisztust elhagyják, Krisztus helyett Bacchus az isten.

Ó szerencsétlenek, hát mi, kérlek mi készlet titeket ily szörnyű istentelenség elkövetésére, ily nagy gonosztetre? Vajh még azt a képet is szégyellitek, amelyet Isten maga adott nektek, és utasított, hogy őrizzék meg? A dolgok hatalmas rendjében nincs ennél a képnél szebb: oly nagy dísz ékesíti. Mi lenne, ha egyszer saját képét látni kívánná a mindenható teremtető, tudna-e örülni, ha ezt találná rajtatok? Mi lenne, ha már most rátok tekintene szemével, talán nem okkal szólna szívéből ilyen szavakkal:

„Halandók, hát ez az én képem, amit viseltek? Ezt az arcot adtam én nektek, ez az én alakom formája? Jobb kezem nem ilyennek formált titeket. Ismét csak a Sátán, gonosz ravaszságával ármánykodva tette ezt veletek, és hálójába csalt néhányakat. Felismerem a levegőt felhőjáró szárnyaikkal átszelő madarakat, a vadállatok összes faját is felismerem: mert ők is az én kezem művei. De hogy ti honnan származtok, azt nem tudom.”

Hát nem joggal mondaná e szavakat, vagy ehhez hasonlókat a festett Olympos teremtetője? Mert, kérdelem, mi örültebb dolog annál, mint hogy így örjöngjön az ember, így vesztegesse el óráit? Vagy talán az ostobaságra is kell időt szánnunk? Mert ha valaki ilyen dolgokra szánja hátralevő napjait, vagy semmi, vagy igen csekély esze van csak. Miért nem hagyjuk abba most is ezeket az actusokat, amelyek máskor szégyenkezést ébresztenek?

IRODALOM

- ANCILOTTO, Paola-Berti, Luigina: Il lamento del buffone Tagliacalze. In: *Filologia Veneta*: Ruzzante. Editoriale Programma, 1988. 225–258. o.
- APOLLONIO, Mario: *Storia della commedia dell'arte*. Augustea, Roma-Milano, 1930.
- ARETINO, Pietro: Beszélgetések, avagy a Hat nap. Eötvös, Bp. 2002. 39–40. o.
- BANDELLO, Matteo: *Le novelle*, in *Tutte le opera*, a cura di F. Flora. Mondadori, Milano, 1935.
- BARTOLI, Adolfo: *Scenari inediti della commedia dell'arte*. Firenze, 1880.
- BARTONIEK Emma: Fejezetek a XVI-XVII. századi magyarországi történetírás történetéből. Bp. 1975. 339–404. o.
- BOERIO, Giuseppe: *Dizionario del dialetto veneziano*. Giovanni Cecchini editore, Venezia, 1856.
- Borsellino, Nino: Tra testo e gesto. Drammaturgie di fine Cinquecento. In: *Origini della Commedia Improvvisa o dell'Arte*. Edizione Torre d'Orfeo, Roma, 1996.
- BREVINI, Franco: I poeti veneziani del Seicento. In: *La poesia in dialetto. Storia e testi dalle origini al Novecento*. A cura di: Franco Brevini. Mondadori, Milano, 1999. I. 1080–1135. o.
- CAMERON, A. Guyot: Tarabin-Tabarin. *Modern Language Notes*. Vol. 9. No. 1. 1894. 6–10. és 44–49. o.
- CAMPORESI, Piero: *Rustici e buffoni*. Einaudi, Torino, 1991. 91–129. o.
- CORTELAZZO, M. A.–Paccagnella, I.: *Il Veneto*. In: *L'Italiano nelle regioni. Testi e documenti*. A cura di Francesco Bruni. Utet, Torino, 1997.
- DÜLMEN, Richard van: A rettenet színháza. Ítélezési gyakorlat és büntetőrituálék a kora újkorban. Századvég-Hajnal István Kör, Bp. 1990.
- HUTTERER Miklós–Kovács Endre–HERCZEG Gyula: Makaronikus költészet. In: *Világirodalmi Lexikon*. Főszerk.: Király István, Akadémiai, Bp. 1982. VII. 617–619. o.
- KÓSZEGHY Péter: Istvánffy Miklós. In: *Új Magyar Irodalmi Lexikon*. Főszerk.: Péter László, Akadémiai, Bp. 1994. II. 880–881. o.
- LUZIO, A.–Renier, R.: Buffoni, nani e schiavi dei Gonzaga ai tempi d'Isabella d'Este. In: *Nuova Antologia*. s. III. XXXIV. 1891.
- NICOLINI, Fausto: *Vita di Arlecchino*. Ricciardi, Milano-Napoli, 1958.
- NYERGES László: *Az olasz reneszánsz komédia. XV–XVI. század*. Balassi, Bp. 2003.
- PADOAN, Giorgio: *La commedia rinascimentale veneta (1433–1565)* Neri Pozza Editore, Vicenza, 1982.
- PANDOLE¹, Vito: *La Commedia dell'Arte. Storia e testi*. 6. Sansoli, Firenze, 1957–1961.
- PANDOLE², Vito: *Storia universale del teatro drammatico*. 1. Utet, Torino, 1964.
- PAOLI, Ugo Enrico: *Il latino maccheronico*. Felice Le Monnier, Firenze, 1959.

- POVOLEDO, Elena: Buffons et Commedia dell'Arte dans la fête. Venitienne au XVI. siècle. In: Les fetes de la Renaissance. III. Párizs, 1975.
- SAFFIOTI, Tito: „...e il signor Duca ne rise di buona maniera” Vita privata di un buffone di corte nella Urbino del Cinquecento. Vita Felice, Milano, 1997.
- SAFFIOTI, Tito: I giullari in Italia. Lo spettacolo, il pubblico, i testi. Xenia Edizioni, Milano, 1990.
- SCHINDLER¹, Otto G.: Zan Tabarino „Spielmann des Kaisers”. Italienische Komödianten des Cinquecento zwischen den Höfen von Wien und Paris. In: Römische historische Mitteilungen, 43. 2001. 411–544. o.
- SCHINDLER², Otto G.: Commedia dell'Arte e spettacolo in musica tra Sei e Settecento, a cura di Alessandro Lattanzi, Paologiovanni Maione. Editoriale Scientifica, Napoli, 2003, 147–163. o.
- SCHINDLER³, Otto G.: „Il famoso Tabarino”: una maschera italiana tra Vienna, Parigi e Napoli, = Commedia dell'Arte e spettacolo in musica tra Sei e Settecento, a cura di Alessandro Lattanzi, Paologiovanni Maione. Editoriale Scientifica, Napoli, 2003. 147–163. o.
- SPEZZANI¹, Pietro: Dalla commedia dell'arte a Goldoni. Studi linguistici. Esedra editrice, Padova, 1997.
- SPEZZANI², Pietro: L'Arte rappresentativa di Andrea Perrucci e la lingua della Commedia dell'Arte. In: Vanossi-Milani-Tonello-Battaglin-Spezzani: Lingua e strutture del teatro italiano del Rinascimento. Liviana editrice, Padova, 1970.
- TAVIANI, Ferdinando: La Commedia dell'Arte e la società barocca. La fascinazione del teatro. Bulzoni, Roma, 1969.
- TAVIANI, Ferdinando-Schino, Mirella: Il segreto della Commedia dell'Arte. La Memoria delle compagnie italiane del XVI, XVII, XVIII. secolo. La casa Uscher, Firenze, 1982. 152–163. o.
- TESSARI¹, Roberto: Commedia dell'Arte: la Maschera e l'Ombra. Problemi di storia dello spettacolo. Mursia editore, Milano, 1981–1984.
- Tessari², Roberto: La Commedia dell'Arte nel Seicento. „Industria” e „arte giocosa” della civiltà barocca. Leo S. Olschi Editore, Firenze, 1969.
- VIANELLO, Daniele: Comici e buffoni tra Italia e Baviera nel XVI. secolo. In: La commedia dell'arte nella sua dimensione europea. A cura di Erini Papadaki. Istituto Ellenico di Studi Bizantini e Postbizantini di Venezia, 2004.