

III. FEJEZET

A RENESZÁNSZ

III.1. Bevezető	147
III.2. A commedia dell'arte	159
III.3. <i>Celestina</i>	180
III.4. <i>Rómeó és Júlia</i>	185
III.5. <i>Szentivánéji álom</i>	201
III.6. A pásztorjáték. Balassi Bálint <i>Szép magyar komédiája</i>	224
III.7. <i>Hamlet</i>	230
III.8. Szerepösszevonások	251

III.1. Bevezető

A reneszánsz kezdetén ugyanazzal a kérdéssel szembesülünk, mint a középkor bevezetőjében: a művelődéstörténeti korok között nincs egyértelmű határ. Dante *Isteni színjátéka* egyaránt tekinthető a középkor lezárásának és a reneszánsz kezdetének. (A történeszeknek valamivel könnyebb dolguk van, ők leírhatják, hogy 1991-ben Európa történetében lezárult egy korszak, összeomlottak a kommunista diktatúra által fenntartott rendszerek.)

A határátlépést csak szemléltetni tudjuk, de a határvonalat nem lehet meghúzni. Kövessük nyomon a legnépszerűbb szent, Szűz Mária, Miaszonyunk (*Notre Dame*) művészi ábrázolását. Mária életének fontos mozzanata az angyali üdvözlés (*annuntiatio*). Lukács evangéliuma szerint (1,26–38.) az Úr angyala megjelenik Máriának, közli vele, fiúgyermeket fog szülni. A III. 1. képen megfigyelhető, hogy a reimsi Notre-Dame katedrális középkori (14. századi) építői hogyan örökítették meg a jelenetet.

A szobor még a templom egészének szerves része, fontos funkciója van: a Szűz Máriának szentelt bejáratnál a Máriával való találkozásra készíti fel a templomba lépő hívőt. Az angyal mintha Dante égi paradicsomából érkezne, arca sajátos, nem evilági derűt sugároz.



III. 1. kép. Az angyali üdvözlés a reimsi katedrális főbejárata mellett (14. század)

Mária igazi szent, csendes megadással, rendkívüli belső nyugalommal, derűvel (és magabiztossággal) fogadja a hírt.

A reimsi szobrász kortársa, Pietro Cavallini hasonló módon, a gótika szellemiségéhez hűen ábrázolja a jelenetet:



III. 2. kép. Pietro Cavallini (+1330): *Angyali üdvözlés* (Santa Maria in Trastevere templom, Róma)

Mária kezében a könyv a bölcsességet, mellette a vázában a liliom a szüzességet jelképezi. Az égből Isten tekint alá, egy fénysugáron a szentlélek jelképe, a galamb repül Mária felé. Az aranyozott háttér Isten országa, a végtelen felé nyit, a jelenetet ég és föld érintkezési pontjára helyezte a művész. Mária trónszéke egy, az eget és földet összekapcsoló, templombelsőre emlékeztető építmény fülkájében áll. Ez a háttér teszi hangsúlyossá a földi nő és az égi királynő alakját egyesítő Szűzanya képét.

Száz év múlva egy oltárképen már így látjuk a jelenetet:



III. 3. kép. Robert Campin (†1444): *Angyali üdvözet* (oltárkép)

A festő megőrzi a gótika szimbolikáját. Mária kezében könyv, a vázában a liliom. A háttérben a mosdófülke és a törülköző a tisztaságot jelképezi. A kerek ablakon behatóló fénysugárban Krisztus, kezében kereszttel anyja felé száll, hogy testében megfogadjon:



III. 4. kép. Robert Campin (†1444): *Angyali üdvözet* (oltárkép) – részlet

A gótikus ábrázolás kellékei hiánytalanul megvannak, de a hangsúly a nem evilági szimbolikáról az evilági dolgok valóságú tükrözése felé tolódik el. Máriának nem a bölcsesség, a szüzesség a lényege, hanem a pazar (királynői) vörös ruhája. A bibliai jelenetet a festő beszorította egy előkelő polgári szobába. A lakásban szimbolikus jelentés nélküli használati tárgyak is megjelennek (az asztalon a könyv alatt elegáns női táska, kandalló, gyertyák, karos pad). Az oltár jobb oldali szárnyában József a műhelyében a valóságú ábrázolás igényével jelenik meg. (Ha jól látjuk, egérfogót készít, ebből egy darab az utcára nyíló ablakban eladásra készen várja a vevőt.) Benne már nem a szentet, hanem a gondos mesterembert látjuk. A helyszín megváltoztatása, a jelenet beszorítása egy szobabelsőbe bonyolult technikai kérdések megoldására kényszerítette a művészt. Jól látható a perspektíva szabályainak következetes alkalmazása (lásd a 4. fejezetben Az olasz barokk című részt – 333. oldal), de számunkra sokkal fontosabb az a tény, hogy az alkotó számára már nem az evilági–nem evilági szerves egységét jelentő univerzumba helyezi a jelenetet. Az égből a hátsó ablakon már csak egy kis szelet látszik. A szimbolikus tárgyak megvannak még, de – később látni fogjuk – Mária pompás öltözetű alakja már elmozdult a szenttől a csodálatos földi nő felé.

A két kép és a két művész világa közti lényeges különbséget a Szentlélek eltérő ábrázolásában érhetjük tetten: a középkori művész számára az evilági, látható, érzékelhető, művészi alkotásban megjeleníthető dolgok csakis nem evilági jelentések hordozói lehettek. A galamb a szentlélek jelképe. A poéta számára a leírt szó, a szöveg csakis rejtett üzenetek hordozója lehetett.

Dante az irodalmi művek nyelvéről:

„... az írásműveket legfeljebb négyféle értelemben lehet értelmezni és kell magyarázni.

[1.] Az egyiket **betű szerint**inek hívjuk, ez az a jelentés, amely nem terjed túl a költött szavak betűjén, ez van meg a költők meséiben.

[2.] A másikat **allegorikusnak** nevezzük, s azt a jelentést értjük rajta, amely ezen mesék takarója alatt rejtőzik, valójában szép hazugságba öltöztetett igazság: ilyen értelemben mondja Ovidius, hogy Orpheus citerájával megszelídítette a vadállatokat... ami annyit jelent, hogy a bölcs ember szavának erejével megszelídíti és megalázza a durva szíveket (...)

[3.] A harmadik értelmet **erkölcsinek** nevezzük, és ez az az értelem, amelyet az olvasónak a legjobban szemügyre kell vennie az írásokban saját és tanítványi javára: ezt láthatjuk az *Evangelium*-ban is, amikor Krisztus felmegy a

hegyre, hogy színében elváltozzék, a tizenkét apostol közül csak hármat visz magával, amit erkölcsileg úgy kell értelmezni, hogy a nagyon elrejtett dolgokhoz kis társaságban közeledhetünk.

[4.] A negyedik értelmet **misztikusnak**, vagyis érzékfelettinek nevezzük: s ezt akkor vizsgáljuk, amikor lelkileg magyarázunk egy írást (...)”¹

Dante számára a műalkotás referenciája az érzékelhető valóság fölötti, láthatatlan világszint.

Ezzel szemben a reneszánsz kori művész földi dimenzióban gondolkodik: lemond a jelképről, a galamb alakjában megjelenő Szentlélek helyett egy keresztet hordozó csecsemő repül Mária felé (lélek helyett test!). A műalkotás referenciája a konkrét, látható, tapasztalható anyagi világ, a „valóság”.

Az átfedéseket még az érett reneszánsz korában is láthatjuk. Tiziano képen Mária igazi szent, fekete ruhájával beolvad a sötét háttérbe, testéből csak az arc és a beszédes kezek látszanak. Az égi fénysugár és a liliom itt is látható, de a kép hangsúlyos alakja a bájait mutató vörös ruhás angyal.



III. 5. kép. Tiziano: *Angyali üdvözlés* (1537)

1 Dante Alighieri: *Vendégség*. Második értekezés. Fordította Szabó Mihály. In: *Dante Összes művei*. Magyar Helikon, Budapest, 1962. 185–186.

Tiziano mindössze egy év múlva festi meg az *Urbinoi Vénusz* című képét. Ha a két képet egymás mellé illesztjük, el sem hinnénk, hogy nagyjából azonos időben **ugyanaz** a művész készítette. A kép a női test dicsőségét hirdeti. Jelentése azonos magával a képpel. Az istennő tekintete horizontális vonalat követ: szembenéz velünk, már nem néz ki az evilági térből.



III. 6. kép. Tiziano: *Urbinoi Vénusz* (1538)

A kor gondolkodói sajátos módon magyarázták a vertikális horizontálisra való cserélését, lényegében a dantei összetett világkép földi dimenziókra való szűkítését:

- Isten saját képmására teremtette az embert.
- Az ember tehát Isten képmása, *imago Dei*.
- Ha Isten képmása, akkor az emberi test kultusza, szépségének hű ábrázolása nem bűn, mert a tökéletes testben lényegében Isten tökéletességét csodáljuk.
- Ugyanez érvényes az Isten által teremtett világra is. Aki a természet szépségét csodálja, Isten munkájában gyönyörködik.

A levezetés logikai szempontból elfogadható. (Igaz, nehéz elképzelni, hogy Vénusz istennő szemlélése közben valaki kizárólag Isten tökéletességére gondoljon.)

A középkor elnevezés azt sugallja, hogy az ókor és a reneszánsz közti időszak egyféle hibernálás, fölösleges (káros) intervallum az ó- és az újkor között. A kérdést csak akkor tudjuk a maga összetettségében megközelíteni, ha elismerjük, hogy a reneszánsz – bármilyen csodálatos dolgokat hozott létre – egy dimenzióval szegényebbé tette az új embert. Megfosztotta a belső, végtelen, láthatatlan Isten-központú világtól. A racionálisan értelmezhető (és ábrázolható) anyagi világba próbálta beleerőltetni az anyagtalan égi szférát. (A geometria nyelvén: a négydimenziós, ábrázolhatatlan hipergömböt a háromdimenziós, ábrázolható gömbbel helyettesíti.) Ezt az ellentmondásos állapotot nevezi meg a *duplex veritas* – kettős igazság kifejezés.

Michelangelo *Dávid*-szobra is az isteni tökéletességet sugallja. De, a katedrálisokat díszítő szobrokkal ellentétben, ez a tökéletes ember fájdalmasan, ijesztően egyedül van, már nem szerves része egy nagy egésznek, kiszakadt az isteni gondviselés hatásköréből.



III. 7. kép. Michelangelo: *Dávid* (1504)

A szobor önállósulásának folyamatát, kiszakadását a katedrális testéből Győry János a következőképpen írja le: „A román és a korai gótikus dóm szoboralakjai teljességgel beleolvadnak az épületbe... hátuk az épület falába ékelődik, alakjuk fölveszi a templom magasba szökő vertikális vonalát. (...) Évszázadokba telik, amíg a szobor körüljárhatóvá, modern értelemben vett szoborrá válik, és autonóm embert ábrázol. (...) A gótikus szobortársadalom összefüggő kasztját, amelyben mindenki csak mellékszereplője vagy statisztája a székesegyháznak, áttöri, mindinkább egyénivé válik s valóságos főhős pózát veszi fel.”²

A reimsi katedrális „szobortársadalmában” pontosan meghatározott helye és szerepe van az előbb említett angyali üdvözlletnek (az első két szobor jobbról). Ha gondolatban megpróbáljuk valamelyik szobrot kicserélni Michelangelo *Dávid*jával, megértjük, miről beszél Győry János. Ugyanígy, a templom bármelyik szobra megsemmisülne, erejét vesztené, ha egy köztérre helyeznénk. A templom szobrai az épület „szobortársadalmában” a maguk jól meghatározott helyén jól érzik magukat, míg Dávid mögött (fölött, körül) semmi sincs, végtelen magányában csak önmagára számíthat.



III. 8. kép. A reimsi katedrális „szobortársadalma”

2 Győry János: *A francia dráma kialakulása*. Akadémiai Kiadó, Budapest, 1979. 133.

A reneszánsz kettőssége éppen abban áll, hogy ezt a magányt az ember isteni tökéletességével kompenzálja. A hiányt harmonikus formák mögé tudja rejteni. A reneszánsz kor műalkotásainak látszólagos harmóniája Győry János szerint feszültséget takar.

Csak a kettős igazság állandó szemmel tartásával szabad a reneszánszhoz nyúlni, minden legapróbb jelenséget azzal a tudattal kell vizsgálni, hogy az újkor kezdetének embere a középkor idealizmusa és a felvilágosodás materializmusa közt a **félúton** áll. A teljes ember tehát nem a reneszánsz embere. Ha az lenne, sohasem hozta volna létre az ókor óta szünetelő konfliktus művészi ábrázolását, a tragédiát. Anyagi világ és tudat, értelem és hit, gondolat és érzelem, materiális érték és erkölcsi érték teljes összhangja... csak a középkori és a kelet-ázsiai kultúra emberében van meg. A reneszánsz korával éppen ez az összhang bomlik meg. A reneszánsz embere tehát **nem a teljes ember**, hanem a **megbomlott** világú és tudatú ember.³

Maga Villon, a korai reneszánsz emblematikus alakja is őszintén megéli és megírja ezt a kettősséget. A költőt és társait halálra ítélték, felakasztásukat várják. Villon ezen az éjszakán **két** verset írt. Ahogyan Tiziano két festménye különbözik, a két vers is a kettős igazság egy-egy ellentétes oldalát mutatja. Mintha a két verset két költő írta volna. Az már a mi korunkat minősíti, hogy a két vers közül az első került be a köztudatba:

ÉRTELEM

(Az ember nem több a testénél.)

A felakasztását váró Villon négy sora

Francia vagyok, csak ez kellett,
Páris szült (Ponthoise mellett);
Rőf kötél súgja majd fejemnek,
Hogy mi a súlya fenekemnek.
(Illyés Gyula fordítása)

HIT

(A test halálával az életnek csak a látható dimenziója ér véget. Isten kegyelme végtelen.)

Gyász-irat

Melyet maga s társai számára szerzett a költő, mialatt felakasztásukat várták

Embertestvérek, még élni tudók,
Ne tekintsetek ránk szívtelenül.
Ahogy ti most rajtunk, előbb-utóbb
Rajtatok Isten akként könyörül.
Itt függünk kötéllel nyakunk körül

3 I. m. 60.

*Négysoros vers,
melyet Villon halálítélete szélére írt*

Francia vagyok Párizs városából,
mely lábam alatt a piszkos mélybe vész,
s most méterhosszan lógok egy

nyárfaágról,
és nyakamon érzem, hogy seggem
mily nehéz.

(Faludy György átköltése)

Öten-hatan, s mit jókkal úgy etettünk,
Bomló és búzló lesz a testünk,
Mi meg csont, por és hamu – tréfaszóval
Ki ne gúnyolja senki bajba-estünk,
De kérje Istent, legyen irgalommal.

Ne vessetek meg, bárha volna ok,
Hogy így vesztünk hóhér kezeitül.
Emberek vagyunk, kell hát tudnotok,
Nem mindenkiben jut az ész fölül.
Ejtsetek szót, ha a mi szánk kihül,
A Szüz Fiánál: bármit cselekedtünk,
Adjon kegyesen módot menekednünk,
Ne mennykövével büntessen azonnal.
Meggaltunk, senki se bántsa a lelkünk,
De kérje Istent, legyen irgalommal.
(...)

Ajánlás

Engedd, ó, Jézus, égi fejedelmünk,
Ne kelljen mégse pokolra kerülnünk,
Ha a Trombita számadásra szólal.
S emberfia te, ne mulass felettünk,
De kérjed Istent, legyen irgalommal.
(Illyés Gyula fordítása)

Rabelais leírásában a középkori vallásos passiójáték groteszk fordulattal féktelen dionüsziaába csap át:

(...) egy alkalommal, amikor St. Maixent falujában passiójátékot adtak elő és a térségbe léptem, hol a nézőközönség tartózkodott, rájöttem, hogy ugyanilyen, természetfölötti hatóerő lakozik bennem is. Hirtelen mindenki: a színészek: angyalok, ördögök és ördöglánykák csak úgy, mint a nézőközönség, ellenállhatatlan ingert érzett azonnali szeretkezéshez. A sűgő elhajította a szövegkönyvet. A színész, aki Szent Mihály arkangyalt játszotta, aláereszkedett az égből az emelő-masina oldalán. A szín deszkái alatt elhelyezett pokolból kitortek az ördögök és nekiestek a lányoknak, miközben Lucifer is kivetkezett láncáiból.⁴

4 Rabelais – Faludy: *Pantagruel. I. kötet. Középkori francia vidámságok könyve*. JATE Kiadó, Szeged, 1989. 327–328.

A középkor és a reneszánsz szembeállításakor gyakran elhangzik az a tévhit, miszerint a középkori ember mélyen vallásos, depresszióra hajlamos, önmegtartóztató lett volna, szemben a libertinus, a testnek minden örömet megadó, optimista reneszánsz emberrel. A reneszánsz feszültségeihez hasonló jelenséget Szent Ágoston is leírt a maga idejében:

Szemünk csalogató kísértéseire igen sok dolgot ragasztottak még az emberek: ezernyi művészettel, tömérdek mesterséggel. Ruhák, cipellők, edények és más egyéb, hasonló alkotások. Képek és csecsebecsék rengeteg sora. Túllépik ugyancsak a szükséges és józan használatot s a tárgyak jámbor jelentését is mindezek. A földi hajszában nyomon követik az emberek a maguk csinálta dolgokat, de elhagyják lelkükben Alkotójukat és számúzik az embert is magukból, pedig az Isten emberré teremtette őket.⁵

Az *Isteni színjáték*ban nem egy jelenet bizonyítja, hogy Dante korában sem kívánt minden nő apáca lenni, a firenzeiek különösen nem:

Már szemem előtt látom a jövőt:
nincs messze ám az idő, amikor
a szószékről fogják megtiltani
a szégyentelen firenzei nőknek,
hogy kitett mellbimbóval járjanak!
(Purgatórium, XXIII. 98–102. Nádasy Ádám fordítása)

Bartolomeo Veneto jóval később, úgy kétszáz év múlva festi meg a firenzei nők divatját bemutató *Flóra* istennőt. (III. 9. kép)

Nem a két kor emberei különböztek egymástól. A középkori embertől sem volt idegen az erotika, mint ahogyan a reneszánsz embere is lehetett mélyen vallásos. A lényeges különbség a művészek világszemléletében, az életjelenségek művészi visszatükrözésében rejlik. Dante még szigorúan elítéli a firenzei nőket, a reneszánsz festő képén Flóra istennő a keblét mutatja, de kezében a szüzességet jelképező liliomot (is) tartja.

5 Aurelius Augustinus: *Vallomások*. Fordította Városi István. Gondolat Kiadó, Budapest, 1987. 326. 10. könyv, 34. fejezet.



III. 9. kép. Bartolomeo Veneto: *Flóra* (1525 körül)

Bethlen Miklós 1665-ben, Velencében még találkozik a *duplex veritas* sajátos alkalmazásával:

Azon esküdt az az átkozott Istvándi, hogy az az ő Luciettája néha hajnalban, mikor ő a hasán munkában volt, meghallván az Ave Mariára szokott harangozást, mindjárt kapta feje alól az olvasót, és mondani kezdette; melyről ő, mint igen egybe-illetlen dologról, szitokkal intvén, azt felelte: Láss ahhoz te, én ehhez. (...) Úr Isten, szánd és térítsd, világosítsd őket.⁶

A velencei szépség őrzy a reneszánsz hagyományait. Teste áruba bocsátása és az imádság közt nem lát ellentmondást. A puritánus Bethlen Miklós őszinte felháborodása már a barokk etikát tükrözi.

A korszakváltás a dráma életében is jelentős változásokat hoz.

6 Bethlen Miklós *Őnéletírása*. Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1955. 1. 211.

A reneszánsz kori színjáték sokféleségét Shakespeare a *Hamlet*ben játékosan összegzi. Polonius így mutatja be a Helsingörbe érkező társulatot: „A legjobb játékosok a világon: mindegy nekik, tragédia, komédia, történeti, pásztori, víg-pásztori, historico-pásztori, tragico-historico, tragico-comico-historico-pásztori mű; helyegység vagy korlátlan színváltóság. Seneca nem elég nehéz, Plautus nem elég könnyű nekik. Szereptudásra vagy rögtönzésre páratlanok.”⁷ A rendkívül gazdag kínálatból vizsgáljuk meg előbb a rögtönzés művészetét.

III.2. A commedia dell'arte

Ez a reneszánsz korában virágzó, de a 18. századig élő sajátos színjáték és előadásmód a szövegek központú európai színház történetének eddig egyedülálló fejezete. A commedia dell'arte színháza ugyanis a színészt, a színpadi munkát tekinti elsődlegesnek, erre építi az előadást, a szöveg hagyományos értelemben nem létezik, a színészek – tehetségük, leleményességük, felkészültségük függvényében – rögtönöznek, improvizálnak. Az improvizálást, látni fogjuk, nem a szó mai értelmezése szerint kell elképzelni.⁸ Leírt, rögzített szöveg, dialógusok valóban nincsenek, de a komédia eseménymenetét, a jelenetek sorrendjét, különösen a szereplők ki- és belépését egy forgatókönyv-szerű cselekményvázlat, a *canovaccio* (olasz = rongy, durva vászon), azaz kanavász pontosan meghatározta (használatos volt még a *scenario* vagy a *soggetto* megnevezés is).

A műfaj lényegét jelzik a kezdetben használt megnevezések: *commedia all'improvviso*, *commedia a soggetto* (az a *soggetto* színházi vonatkozású jelentése: rögtönözve, improvizálva), *commedia di zanni*. De találkozhatunk a *commedia all'italiana*, *commedia delle maschere*, vagy a *commedia mimica* megnevezéssel is.

7 *Hamlet*, II./2. Arany János fordítása. William Shakespeare *Összes művei*. 4. Európa Könyvkiadó, Budapest, 2002. 371–372. (A továbbiakban: Shakespeare *Összes*)

8 Vö. Mihai Mălaimare: *Commedia dell'Arte. Clipa astrală a teatrului universal*. Editura Tracus Arte, București, 2011. 65.



III. 10. kép. Commedia dell'arte-előadás.

A függönyön feltehetően a kifüggesztett canovaccio. Valójában a függöny belső oldalán volna a helye.

A *commedia dell'arte* megnevezést később kezdték használni.⁹ Az ókori színháznál említettük, hogy Arisztotelész nem tett különbséget a mester-ségbeli és a művészi tudás, „technika” között. Számára a **poetike tekhné** (latin fordításban: **ars poetica**) = költői mesterség, művészet. A *commedia dell'arte* megnevezés, az ókori hagyományhoz hűen, a színészek mester-ségbeli tudását jelzi. Az igazi komédiás valóban céhbeli „mesterember”, jól képzett, kitűnő technikával rendelkező, professzionális színész volt. A *commedia dell'arte* tehát a színészmesterség ismerőinek, „mesterembereknek” a színjátéka, szó szerint hivatásosok színjátéka, ‘mesterség, hivatás szín-játéka’¹⁰. Láttuk, a középkori színjátékokban alkalmi szereplők, amatőrök, dilettánsok játszottak, ezek közül sok valóban mesterember, kézműves volt (lásd a mesteremberek jelenetét a *Szentivánéji álomban*). Kezdetben a *commedia dell'arte* művész-színészeinek bizonyítaniuk kellett művészetük felsőbbrendűségét a dilettánsokkal szemben. Az *arte* a dilettánsoktól való elhatárolódást is jelentette.

⁹ Szótár, 66.

¹⁰ VIRLEX 2. 306.

A középkor végén a színház életében érdekes folyamatot figyelhetünk meg: ahogyan a liturgikus dráma távolodik a templomtól, azonnal megjelenik és benyomul a játékba a vásári komédia. Jó példája ennek *Az innsbrucki húsvéti játék* szövege (lásd a II. fejezet 4. részét – 139–144. oldal). A feltámadás bibliai eseménysorába beékelődik a kenőcsárus története (amely során a furfangos szolga megszőkteti gazdája feleségét). Kérdés: hol, hogyan élte, vészelt-e át a középkort ez a bejáratott dramaturgiával, pontos szerepkörökkel rendelkező, rendkívül erős vásári színjáték és színjátszás. Tény, hogy a vásári színjátszás már komoly hagyománnyal rendelkezett, amikor a piactérré kikerülő liturgikus dráma megnyitja számára az utat a nagy nyilvánosság felé. A piactéren felállított deszkákra a „benti” (vallásos, templomi) és a „kinti” (a megtúrt, lenézett, olykor üldözött) vásári komédia találkozik, s az utóbbi lesz a továbbjutó. Az 1500-as években, főleg az olasz nyelvterületen felbukkanó commedia dell'arte feltehetően a római színház, a késő római vígjáték élő örökségéből táplálkozik.

A játékok a megszokott mintát követik: adott két fiatal, akik szeretik vagy a színjáték során megszeretik egymást. Egybekelésüket szülői tiltás, rivális megjelenése vagy anyagiak akadályozzák. A fiúnak szolgálója, a lánynak szolgálója van. A furfangos szolgálók hathatós segítségével a fiatalok túljárnak ellenfeleik eszén, és egybekelnek. A történet népszerű változata az öreg, gyanakvó, fukar férj és a fiatal feleség története. Az erényes, de a szerelmi élet börtényére fogott asszonykát meglátja és megszereti egy korban hozzá illő ifjú. Szolga, szolgáló, esetleg kerítőnő segítségével a szerelmes ifjú célba jut, felszarvazza a fukar férjet. A komédia tehát a testi vágyak kielégítésének az örömét hirdeti, ezzel szerzi meg a közönség rokonszenvét, érdeklődését, adakozókedvét.

A rögtönzés mellett az **állandó típusok**, állandó karakterek, *tipi fissi* használata is jellemzi a commedia dell'arte színházát. A *tipi fissi*, más néven a *maszk* egy-egy típust jelenít meg. Egy társulatnak lehetőleg tizenkét maszkra, állandó típust megjelenítő színészre volt szüksége. Egy színész általában egyetlen típust alakított, így a színészi játékot a szerepkörön belül a tökéletességig fejleszthette. A színészi mesterség lehetőleg apáról fiúra szállt, féltett örökségnek számított, de arra vigyáztak, hogy a színész és a maszk (szerep) életkora közti távolság ne legyen zavaró (a fiatal szolgát nyilván nem játszhatta élete végéig a színész).

- Signor *Pantalone*, velencei kereskedő a commedia dell'arte-előadások nélkülözhetetlen típusa. Maszkja, öltözete alapján a közönség azonnal felismerte, tudta róla, hogy fukar, beteges (köhögős), nagyravágyó, fiatal lányokra feni a fogát, szívesen tetszeleg a sikeres hódító szerepében, de

hiszékeny, és végül mindig pórul jár. Előfordul, hogy a fia által szeretett lányra veti ki a hálóját.



III. 11. kép. Pantalone
(horgas orr, vörös nadrág, fekete köpeny)

- Pantalone partnere a bolognai *Dottore*. Jogász, de lehet orvos is. Tudáskereső, beszéde zavaros, mert bolognai tájszólását latin szállóigékkel, pontosabban azok értelmetlen, hibásan idézett töredékeivel keveri. Minél okosabbnak akar látszani, annál jobban derül rajta a közönség. Ha Pantalónénak fia, a Dottorénak lánya van. A fiatalok általában egymásba szeretnek. A doktor szövege egyben a skolasztikus retorika paródiája is. A commedia szereplői rendkívül bőbeszédűek, szövegüket sok mozgással, erőteljes színészi játékkal, gyakran obszcén jelenetekkel fűszerezve adják elő. A jelenet sikerét nem az elmondott szöveg, hanem a színész játéka, leleményessége biztosítja. A tudós Doktor egyik belépője így hangzik:

Firenze – Toszkána fővárosa. Toszkánában született meg az ékesszólás; az ékesszólás királya Cicero volt; Cicero viszont szenátor volt Rómában; Rómában tizenkét cézár uralkodott; tizenkét hónapból áll az év; az év négy évszakra oszlik; négy az elemek száma is: levegő, víz, tűz és föld; a földet bikákkal szántják; a bikán bőr van; a bőrt feldolgozzák; e feldolgozott bőrből készül a lábbeli; a lábbelit a lábra húzzák; a lábak járásra szolgálnak; jár-