

HANKISS JÁNOS

ZRÍNYI MIKLÓS AZ OPERA BÖLCSŐJÉNÉL

Derényi Mária¹ nagyon valószínűvé tette, hogy Zrínyi *Arianna sírása* c. költeményének közvetlen mintája Scipione (H)Errico messinai papköltő *L'Arianna* c. „idillje”, mely a korában jól ismert poéta főművének, a *Babilonia distrutta*-nak függelékeként ott szerepelt Zrínyi könyvtárának — azóta elveszett — egyik könyvében². Zrínyi Errico „hőskölteményét” („poema eroico”) olvasta és felhasználta;³ ez emeli a Derényi Mária által felhozott analógiák értékét és bizonyító erejét is.

„Ariadne panasza” az antik irodalom közhelye⁴ és nehéz megállapítani, melyik feldolgozásának maradt nyoma a további feldolgozóban. Inkább az apró részletek elbeszélése lehet döntő. Derényi Mária párhuzamai közül a realista leírásokra és a ritka „conchetto”-kra vonatkozók a legmeggyőzőbbek. Az előbbiek közé tartozik az, hogy a Tézeuszról elhagyott Ariadne „körörmzseli körmével ... orcáját” („Squarcia in viso le guancie”); az utóbbiak közé az, hogy az elárvult leány keservéből szélvész támadhat és felkavarhatja a tengert Tézeusz futó hajója körül.

Az elsőre azt lehetne mondani, hogy a dinamikus Zrínyi mindenképpen hajlik az érzés konkrét és anyagi jeleinek minél erőteljesebb kifejezésére; — ebben egyébként kora gyermeke —;⁵ a másodikra azt, hogy a Marino-féle „conchetti” divatjából még a *Szigeti veszedelem*ben sem szabadult egészen;⁶ de a párhuzamok együtt s a „Lerombolt Babilon” társaságában mégis meggyőzőek.

Fogadjuk el, hogy az „Arianna sírása” ősi témáját saját szerelmi élményei mellett Errico olvasása tette aktuálissá Zrínyi számára. De azután vonatkozzunk el az apró részletektől s ismerjük el, hogy az *Arianna sírása* sokkal erőteljesebb, lélekbemarkolóbb, *drámaibb*, mint a mérsékelt marinista költő „idillio”-ja, és hogy hangulati alapját szélesebb keretben kell keresnünk. Ilyenkor szélesebb keret persze költőnk hatalmas egyénisége és környezete: hősi kor, melyben az ember élete nem a legnagyobb tét: népek, kultúrák, tömegek sorsa függ attól, aki vállalja a felelősséget.

De ezenkívül szélesebbnek érezzük azt a művészi vagy, ha úgy tetszik, „műfaji” keretet is, amelyben Ariadne kétségbeesett panasza hangzik.

A XVII. század első harmadának legnagyobb feltűnést keltő műfaji újítása az o p e r a. Irodalom és zene határán születik rajongó humanisták úgyszólván laboratóriumi kísérleteként, akik — s ezt jó lesz itt hangsúlyoznunk — az irodalom kedvéért vállalkoznak zenés experimentumukra: az antik tragédiát szeretnék feltámasztani vagy utánozni s úgy tudják, hogy annak

¹ A *Zrínyiász Alderánja*. EPhK 1940. év 235–242. l.

² Ha a Kende-antikvárium Zrínyi-katalógusában említett kiadás csakugyan az 1635. évi, messinai kiadás volt, amely a függelékverseket tartalmazta. Az *Enciclopedia Italiana* szerint ugyanis az idillek ebben a kiadásban találhatóak: az első, velencei kiadással (1634), valamint a második, rómaival (1636) kapcsolatban nem említi őket. De Derényi Mária Mongitorera (*Biblioteca Sicula*, Palermo, 1708) hivatkozik s így föltehető, hogy pontos adatai vannak. Emeljük még meg, hogy az Encicl. Ital. cikkirója — Antonio Eelloni — szerint a velencei kiadás évszáma nem 1634, hanem 1624.

³ Vö. még: Kardos Tibor: *Zrínyi a XVII. század világában*. ITK, 1932. év 158 ssk., 261 ssk. I. és Kjaniczay Tibor: *Zrínyi Miklós*. Bp., Akad. Kiadó, 1954. 52 ssk. I.

⁴ Ovidius egy heroidájával („Ariadne Theseushoz”) és Catullus „Peléus és Thetis lakodalma” egy részletével, mely az előbbinek forrása, Loász István hasonlítja össze Zrínyi „Arianna”-ját (*Arianna sírása*. EPhK 1892: 717–724. l.).

⁵ Hasonlítsuk össze például a magyar Elektra Bornemisza Péterével.

⁶ Ime Delimán levélkéje (miniatűr heroidája) Cumillához:

„Látom, igazán szolgáltam istenemet,
Hogy ma megláthatom én jobbik lelkemet,
Meggyőzetett győzte győzödméseket,
Azért én elődben viszem rab fejemet.” (XII. ének 46. versszak.)

Vö. még *Orpheus Plutónál*, végső versszak: „Szabad lesz hát ennek, Az kiben nincs lélek, Poklokban is eljünni.”

előadását (elsősorban vokális) zene színezte. Hamarosan kiderül, hogy a zene, az éneklő deklamálás nagyon meglassítja az előadást s így szó sem lehet egész tragédiák megzenésítéséről: meg kell elégedni ismert drámai helyzetek egymás mellé sorakoztatásával: a tragédia „lírai helyzetdalaival”. A firenzei Bardi-szalomból lassan tovább terjed a kísérletezés láza kis fejedelmek udvaraiba és 1608-ban, fejedelmi nász alkalmára Ottavio Rinuccini a „Naxosi Ariadne” (*Arianna a Nasso*) mondáját vonja össze néhány jelenetbe, amelyekhez a kor lánglelkű drámai zeneszerzője, Claudio Monteverdi ír muzsikát. Természetes, hogy a nász alkalmá kedvező kimenetelt követel s így Rinuccini nem áll meg a mondában ott, ahol Ariadne Naxos partjain reménytelenül néz a hűtlen Tézeusz után,⁷ hanem a Bacchus istentől megvigasztalt Ariadnéval fejezi be zenedrámáját.

De Monteverdi muzikájából mégis csak az a — ma világhírű — darab maradt ránk, amelynek címe *Il Lamento di Arianna*. Ária a hozzátartozó drámai recitatívóval; mély és szinte verista módon megrázó fájdalom és antik (vagy operai?) főnség egyesül benne. A komponista külön is kiadta ezt a kedvenc darabját; madrigálnak és egyházi éneknek (Mária-siralomnak) is feldolgozta.

Ezt a *Lamentot* Zrínyi minden valószínűség szerint ismerte. Külön kiadása Velencében jelent meg, ahol a maestro 1636-tól haláláig, 1643-ig lakik s a San-Marco karnagya. Így nem volt szükséges, hogy Zrínyi első olaszországi útján (1636) lássa-hallja Monteverdi Ariannáját: „Arianna sírása” önállóan is megjelent s szélében-hosszában énekeltek.

De ha az első állandó színház éppen Zrínyi távozása után nyílt meg Velencében (a San Cassiano, F. Manelli da Tivoli *Andromedájával*), amelynek szövegét B. Ferrari, a színikdirektor írta, 1637), az ilyen eseménynek feltétlenül vannak előzményei: magánszínpadokon előadott operák s az új műfajról folyó beszélgetések és viták. Hiszen 1637 után kirobbanásszerű az opera fejlődése a lagunák városában: 1649-ben két színház is nyílik (a San Giovanni e Paoloról és a San Moseról) elnevezettek; emebben éppen Monteverdi *Ariannájával* nyitnak), 1641-től 1700-ig újabb tizenegy; ez összesen 14-et tesz ki: a század folyamán 72 szerző 356 operáját adják Velencében: óriási szám, ami óriási közönséget és óriási lelkesedést is föltételez. A szerzők közül Monteverdi, Cavalli és Cesti a legnagyobbak; a darabok történeti és mitológiai drámák, kevesebb tragikomédiával és vígoperával.⁸

Az opera olyan irodalmi műfaj, amelyről ekkor aligha mondhat le költő; még Errico is ír egy *Deidamia* című operaszöveget s ezt többi művével együtt adja ki. Tudjuk, ő is megjárta Velencét s ott nem hagyhatta érintetlenül az újítás izgalma és népszerűsége. S éppúgy nem kerülhette el figyelmét Monteverdi dicsősége, mint ahogy tudomást kellett vennie a Campaniléről vagy a velenceiek olthatatlan szórakozássonjomjáról.

A Velencébe mint rokonai, ősei székhelyére érkező ifjú magyarral szem történhetett ez másképp. Hogy a gondolások — talán „Arianna keserve” mellett — Tasso eposzának első sorait vagy más részleteit énekeltek, nem ő figyelte meg először és utoljára.⁹ Ez kikerülhetetlen és ingyen élő reklámja volt a nagy műnek, mely az efféle „népdalokban” mintegy operaáriákká töredezett. Tasso nemcsak az epikának, hanem az operának is dús és kedvelt forrása: ő az a modern szerző, akit egyenrangúnak tekintettek az antik klasszikusokkal és operatémát kértek tőle. Ha Zrínyinknek oly sok köze van Tassóhoz, hogy Arany János terjedelmes tanulmányt írhatott kapcsolatukról, nehéz elképzelni, hogy ne tudott volna a nagy Monteverdi „kísoperájáról”: „Tankréd és Clorinda harcá”-ról (*Combattimento di Tancredi e di Clorinda*)¹⁰ és *Armidájáról*.¹¹ Az egyikhez a csatafestőnek lesz sok köze, a másik az eposz szerkesztőjét érdekelheti (Cumilla úgy köti le Delimánt, mint Armida Rinaldót). S az elégikusra hangolt nagy ferrarai mester kapatja rá az olasz komponistákat az áriára, amely előtt megállnak az események,¹² hogy időt engedjenek a megható helyzet panaszos esetelésére...

⁷ Később abban a szöveggönyvben, amelyet Catulle Mendès, a költő ír Massenet-nek (*Ariane*, 1905), Ariadne öngyilkos lesz.

⁸ Jósika Miklós *Zrínyi, a kőtő c.* regényében viszonylag sok szó esik a velencei színházokról. Szereplői közül Fioretta táncosnő, Anetta énekesnő. Az egész regényen meglátszik a XIX. század ötvenes éveiben oly sok port fölvert „nagy opera” inspirációja.

⁹ Liszt levele Mme d'Agoult-hoz 1839. okt. 25-én elbeszéli, hogy egy velencei gondolat, aki Byront is szállította, Tassót énekelte rekedt és tört hangján (*Correspondance de Liszt et de la Comtesse d'Agoult*, publ. p. D. Ollivier, Paris, Grasset, 1933. I. köt. 267. l.). „L'air ressemble beaucoup à celui que j'ai transcrit.”

— Vö. Arany János nyilatkozatával a *Gerusalemme liberátó* éneklő olasz matrózról (levele Petőfi-hez, 1947 febr. 28. *Arany J. válog. munkái*. Magyar Klasszikusok. Sajtó alá rendezte Barta János. Bp., Akad. Kiadó, 1953. 354. l.).

¹⁰ Madrigáljainak gyűjteményében maradt ránk a *Ballo delle Ingrateval* együtt. 1624-ben mutatta be Velencében, Monteverdi mecénása, Mocenigo szenátor házában a város legelőkelőbb polgárai előtt. — Jósika regényében (Zrínyi a költő) a jeles velencei családot sorában ott szerepelnek a Foscarini(ni), Dandolo, Partecipazi, Cornaro, Malipieri családok.

¹¹ Van *Lamento d'Armidá* című zenei elégiája is, mint *Lamento d'Ariannája* és *Lamento d'Apolloja*.

¹² Ábrándos, eszmélkedő természetén kívül azért is, mert az ostrom is lassan halad, a keresztény sereg „vesztéget” Jeruzsálem falai alatt; mindenkinek van ideje, a főcselekvény helyén lassan virágznak az epizódok.

Maga Monteverdi 1636-ban, mikor először jár Velencében, tiszteletre méltó aggastyán. Csaknem hetven év van már mögötte (1567-ben született Cremonában) s csak hét előtte. De még megírja a római történelemből vett operáját, a *L'Incoronazione di Poppea* (1642), amely már igazi történeti dráma: a démoni, Carmen-szerű hősnő és Nero, akivel elvéteti magát, modern operába illő alakok.

Zrínyi a társaságban sokat hallhat róla; valószínűleg meg is mutatják neki: a népes Velence szűk területe zsúfolja össze az életet; talán beszél is vele. Ha igen, Monteverdi bizonyosan megfogalja előtte vesszőparipáját: a „stile concitato”-t, az „izgatott” vagy szünet nélküli stílus követelését, amelyről madrigáljainak¹³ előszavában oly korszakalkotó szavakat ír. Platonra hivatkozik, aki már tud az „izgatott stílusról („stile agitato”) (Köz-társaság, III. könyv), és leírja „azt a fajta harmóniát, mely alkalmasan utánozza a harcba induló bátor ember hangját és hanghordozását” (akcentusait).

Ha véletlenül több ideje volt a lelkes fiatalember számára, talán részletekbe is bocsátkozott. Az öregek gondolatköre összeszűkül. Monteverdi is sokszor visszatérhetett „fölfedezésére” s a gyors tempó, az izgalmat kifejező tremoló, a fegyvercsörgést programzeneszerűen utánzó pizzicato tudatos használatáról beszélt neki. S valószínű, hogy Zrínyinek mindez eszébe jött akkor is, mikor a „Szegedi veszedelem” formái és stílusa kialakultak benne. Akik úgy érzik, hogy alapeszméje, epikai ihlete, jellemző és alakító ereje nagy epikusá avatják, de „kár, hogy stílusa és verselése nincs ezen a színvonalon”, — néha úgy egyeztetik az ellentétet, hogy művének nyelvi formáját „fegyverzörgéshez” hasonlítják, ami talán nem harmonikus, de stílusosan alkalmazkodik a tárgyhoz. Stílusa a Monteverdi „stile concitato”-ja, amely az agg mester szerint is *ellentétekre* épült. Nemcsak olyan tárgyi ellentétekre kell gondolni, amilyenekre Tasso is sokszor nyújthatott példát: a keresztény és muzulmán hősök lelki ellentétere, a férfinőhöz öltözött nő feszélyezettségére, Cumilla vívódásának két pólusára s sok másra, — hanem például a tremoló sebességében versengő hangszer és énekhang egyenletlen harcára, szándékos *disszonanciákra*, amiket a kor nyersnek és durvának érezhetett, mint Zrínyi némely jelzőjét, igéjét vagy vesszőjét, de mégis drámainak. Zrínyi művészetének egyetemleges értékelését nagyon megkönnyíti az, hogy ismerhette Monteverdi „recitativikus monódiáját”. Míg a szépen pergő verselés az áriára emlékezteti az embert, a drámaibb versbeszéd, melynek minden sora hangsúlyos és súlyos, a korai barokk opera recitativóit juttatja eszünkbe.¹⁴

„Megfigyeltem, hogy az ellentétek kavargják fel a lelkünket s az effajta felkavarás minden jó zenének a célja”: csak így valósíthatjuk meg Boëthius mondását: „a zene azért adta nekünk, hogy megtisztítsa vagy lealacsonyítsa magatartásunkat”. Ime a katharsisz a zenés tragédiában és konkrét eszköze: a konkrét ösztönös lemondás arról, ami simán és kerekén szép, ami simogató ahelyett, hogy felindítana, ami inkább költői mint emberi, inkább harmonikus mint harcos, inkább epikus, mint igazán drámai.

Nem fontos, hogy a Szent-Márk-téren vagy a Canal-Grande valamelyik palotájában, talán éppen Mocenigoéknál elhangzott-e ilyenféle beszélgetés.¹⁵ Zrínyinek sok más módja volt, hogy ilyesmire halljon, olvasson, vitatkozzék. És amúgysem hisszük, hogy Monteverdi és a velencei opera hatása több lett volna, mint az, hogy megvilágosítsa Zrínyiben a maga költői természetét: hogy támaszra lelt egy kemény és vakmerő újítóbán, aki szakítani mert a tudós harmonizálás hagyományával, de ugyanakkor ellen tudott állni a könnyed dallamot ismétlő madrigál és a kialakulófélben levő, zárt áriaforma csábjának is, hogy viharos és erőteljes lelki tartalmak kifejezését semmivel se gátoltassa, dinamizmusát se a múlt, se a jövő nyugodt szatirikájához ne kösse.

Az operatörténet ismerői azon is le tudják mérni Monteverdi heroikus erőfeszítését, ami utána következik. A nagy újító kevesen s rövid ideig követik nehéz útján és az opera hamarosan az lesz, aminek a XVII. és XVIII. század Európája ismeri: áriák gyöngysora, amelyek mellett a hangszeres kíséret és a recitativ alig több, mint felfűző fonál. Ha az opera iránt fogékony költő 1650 körül és például Nápolyban került volna kapcsolatba az új műfajjal, az inkább fékezte, mint fokozta volna dinamizmusát s a „bel canto” édes és cifra művészete a marinói stílus virtuóz mutatványait ajánlotta volna figyelmébe.

Maga Monteverdi is közeledeft kései műveiben az áriákból és együttesekből álló „számopera” válfajához s korai operáiban is vannak „szatikus számok”, amilyen az említett

¹³ *Madrigali guerrieri ed amorosi* (1638): „harc (háborús) és szerelmi madrigálok”. Vö. a Zrínyiász kezdetével és lírai függelékével.

¹⁴ Viszont Hammerschlag János szerint (*Monteverdi-bemutató Budapestén*, Muzsika 1929 júl. — aug. sz. 37. s. 11.) „Monteverdi ideális recitálása valósággal a recitativó „bel-canto-ja!”

¹⁵ F. Werfel „Verdi”-jében (*Verdi. Roman der Oper*, Berlin, Zsolnay 1925. 353–372. l.) is rögtönöz beszélgetéseket az öreg Monteverdi és az ifjú velencei opera képviselői közt. De konklúziója az, hogy az agg mester belátja, hogy az élet és a művészet jelszava a „Synergismus” és az ő kísérlete csak „finom szellemek tévedése” volt. Érdekes volna megvilágítani, Zrínyi mennyire igazolja vagy cáfolja ezt a véleményét.

„Lamento” egy része is. De törekvésének java mégis a drámai erő irányába tolul: ez a legfeltűnőbb, mert a legmeggrázóbb hatású, a legközvetlenebbül meggyőző. Goep¹⁶ Monteverdi hajdani híreről írva megemlíti, hogy „Monteverdi produced a marvellous *furore* with his new *tremolo* and *pizzicato* of strings”. Eza „*furore*” az antik klasszikus művészetnek éppoly jellegzetes aspektusa, mint az annyit emlegetett arány és harmónia. A „*furor vaticus*” a nagy költő jellemző lelkiállapota: a köznapi halandó számára elérhetetlen, dinamikus ihletettség. „Negat sine *furore* Democritus poeta¹⁷ magnum esse” — állítja Tacitus. S ha a poeta egyúttal hős is, tudnia kell, mit tehet a „bellandi furor”, a „*furor Teutonicus*” vagy a „*furia francese*” — a Zrínyi-korabeli olaszoknál bizonyos értelemben elismerő megállapítás a francia vitézekről.¹⁷ Nemes szenvedély, ihletes révület, amelybe nemcsak a költő s a katona, de a szerelmes is beleeshetik, ha szerelme egy nagy lélek eluralkodó szenvedélye: ezért válhatik eposz hőisévé az „Örjöngő Roland” — Ariosto „*Orlando furioso*”-ja (a mű végleges kiadása 1532-ből való). Mindezt Zrínyibe Itália és az olasz könyvek óhatatlanul beoltották: a nemes szenvedély és a dinamikus költészet idilljeit is jellemzi és nagyszerűen beleillik eposztervébe is.

*

Az *Arianna sírása* szerzője valószínűleg ismerte a Monteverdi-féle *Lamento d'Arianná*-t. Még nehezebben utasíthatjuk el ezt a föltevést, ha melléje állítjuk Zrínyi másik „lamento”-ját, az *Orpheus keserve* címűt. Külön valószínűségi számítások nélkül is jellemzőnek kell találnunk, hogy két mitológiai elégiájának tárgya éppen a velencei mester legismertebb két operájának témája. Mert ha *Arianna* panaszdala a legnépszerűbb Monteverdi-ária, az *Orfeo* viszont eddig az időpontig a mester legnépszerűbb operája.

Népszerűvé tehetette az is, hogy Orfeusz az operaművészet jelképe lehet: költő és zenész egy személyben, aki kettős művészetével az élő természetet s a holtak birodalmát egyaránt megindítja. De talán még inkább azt szerették benne a hallgatók, hogy sírni is, örülni is lehetett általa; a nagy ember harca tragikus sorsával itt — az 1607-iki mantovai ünnep kedvéért — szerencsésen végződik.

Vergilius „*Georgicon*”-jának IV. könyvéből Angiolo Poliziano 1480-ban Mantuában *Fabula d'Orfeo* címen rövid verses drámát írt, amely maga is csupa zene. Erre építi „favola in musicá”-ját a szintén mantuai Monteverdi, ill. szövegírója, az ifjabb Alessandro Striggio.

Operájukat egészen beleágyazzák a szabad természetbe, a *pásztori* hagyományba.¹⁸ Orfeuszt a *Zene prólogusa* („*prospopoeia*”) után pásztori karok veszik körül,¹⁹ s üde és határtalan jóérzés igézetét törli meg a Hírnökönő vészhiere és Silvía elbeszélése: Euridikét²⁰ virágos réten megmarta egy kígyó. Itt kezdődik „*Orfeusz keserve*” (a), amely azonban közvetlen cselekvésre ösztönzi (b):

(a) „*Tu se' morta, se' morta, mia vita,
ed io respiro?
Tu se' da me partita, se' da me partita
per mai più, mai più tornare,
ed io rimango?*”

b) *No, non, ché, se i versi alcuna cosa ponno,
n'andrò sicuro a' più profondi abissi,
e, intenerito il cor del Re de l'ombre,
meco trarroti a riveder le stelle;*²¹

¹⁶ Phil. H. Goep: *Great Works of Music*. NewYork, Garden City Publ., 1925. II. köt. 405. I. V. ö. még III. köt. 208. — Az *Orfeo* finom elemzése: Henri PRUNIÈRES: *Monteverdi Orfeo-jának szöveggönyvé-ről*. Muzsika, 1929 április.

¹⁷ G. Ronchetti: *Dizionario illustrato dei Simboli*. Manuali Hoepli. Milano, Hoepli, 1922. 433 sk. I. és K. E. Georges: *Ausführliches lateinisch-deutsches Handwörterbuch*. . . 9. Aufl. Basel, Schwabe, 1951. I. Bd. 2887 sk. hasáb. Értelmezései közül ezeket kell kiemelnünk: „Raseréi des Begeisterten, Verzückung, Begeisterung”; — „Wut des K mpfenden” stb.

¹⁸ Ez az operától függetlenül élte többezeréves életét, de sohasem volt egészen független a zenétől (pásztorok kara, akik tánchoz daloltak; pásztorsíp, hangszeres hagyomány). S attól kezdve, hogy az opera föllelte benne természetes szövetségesét, a pásztori poézis egyre jobban összeforrt az operával. Ennek az egybeforrásnak csúcspontja talán Metastasio „*Pásztor-király*”-a (*Il Re pastore*; ezt annyi más szerző mellett Mozart is megzenésítette) s még inkább az Orfeusz-téma, mely önkénytelenül is azt a halvány reményt kelti bennünk, hogy ha az ember szíve és művészete le tudja nyugózni a természetet, a természet is visszaadja a kölcsönt: megenyhíti és megvigasztalja az embert.

¹⁹ A pásztori inspiráció mindenütt ott van Zrínyi képzeletében és művében (*Tityrus és Viola*, a magyar „*Magall*”: *A vadász és Echo*; a *Vénusz*nak — Delimán miatt — durcásan panaszkodó Cupido a Zrínyiasz XII. énekének 2 sk. versszakában. „Ül vala egykoron harmatos hajnalban Egy igen szép dombon és szellős árnyékban. Eleiben tűnék Cupido haragban, S ily haragos szókat beszéle magában. . . : •Venus, megkíszebedett-é az én hatalmam?” stb.

²⁰ Szépségének leírását Striggio a pásztorok karára bízta: vö. Zrínyi 6., 21. vssz.

²¹ Gyönyörű sor, amelyben dinamikus túlfeszültség (magammal vonszollak) és éteri, könnyed emelkedettség (hogy újra lásd a csillagokat) tartja egymást egyensúlyban.

*o se ciò negherammi empio destino,
rimarrò teo in compagnia di morte.
Addio, terra. Addio, cielo! e sole, addio!"*

Zrínyinél :

*„Megholt Euridice,²² az én szép virágom ;
Eltávozott tüllem az én vigaságom.
De én mégis élek ezen a világon,
Világtalan világon, veszett világon.”²³*

(8. versszak.)

*„Bizony megkereslek sötét Acheronban ;
Engedelmet találok talán Plutóban.
De ha reménségem elvész Phlegetonban,
Euridice mellett maradok poklokban.”*

(20. versszak.)

Orfeusz így könyörög Charonnak :

*„Possente spirito e formidabil nume,
senza cui far passaggio a l'altra riva
alma da corpo sciolta invan presume,
a mia sposa me 'n vo per l'aer cieco
all'inferno non già ch'ovunque stassi
tanta bellezza in paradiso ha seco.”²⁴*

Zrínyinél ez az őszintén érzett, formájában barokkos érv így hangzik :

*„A szerelem nékem szép paradicsomnak
Tetszik, örvendetes mennyei országnak,
Nagy gyönyörűségnek és Elisiumnak,
Tündöklő napfénynek és szép csillagoknak.”*

Az a verses „jelenet”, amelynek *Orpheus Plutónál* címet adtak, nincs meg Striggio-Monteverti operájában (Glucknál meglesz); itt Orfeusz Charonnak panaszkodik, nem a Hades fejedelmének. De Proserpina szerelmével érvel, mint Zrínyi is :

*„Lám szép Proserpináért ő is gyötrődött ;
Lám, jég-hideg szüve, mint szalma, úgy égett.”
(Orpheus keserve, 25. versszak.)*

Monteverdinél maga Proserpina, aki Orfeuszt támogatja, érvel ezzel férjénél :

*„Deh, se da queste luci amorosa dolceza (így!)
unqua traesti,
se ti piacque il seren di questa fronte
che tu chiami tuo cielo,
onde mi giuri di non invidiar sua sorte a Giove,
pregoti per quel foco con cui già la grand'alma t'accesi,
fa ch'Euridice torni a goder di quei giorni
che trar soleva vivendo in festa e incanto,
e del misero Orfeo consola il pianto.”*

²² Olaszos írásmód és szótagszámolás.

²³ Szép, szinte Adyt előlegező sor. Versbeli „billenését” a mai fül inkább élvezi, mint bírálja. Egészen megmagyarázza a zenei beszéd érdeke („parlar cantando” : ez Monteverti célja).

²⁴ Orfeusz siralma verstanilag is érdekes. Van gyorsabb része is :

*„Così vuol empia sorte
ch'in uesti orror di morte,
da te, mio cor lontano,
chiami il tuo nome invano,
e pregando e piangendo
io mi consumi.
||: Rendetemi il mio ben :||
tartarei numi. . .”*

Ilyen gyors része a „lamento”-nak a magyar szerző művében az „Orpheus Plutónál”. Rövidsorú, sokrímú, zenélő ária. — Egyébként az alvilágba a Remény vezeti Orfeuszt, mint Vergilius Dantét.

Az *Orfeo* zenéje a maga egészében ránk maradt. Alvilági kórusának drámaisága — ha Zrínyi hallhatta valahol — eposza utolsó énekének is adhatott át valamit viszonylag dús hangszerfestésének erőteljesebb színeiből.²⁵

*

Az efféle s hasonló párhuzamok, egyezések jelentőségét nem szeretnők túlbecsülni. A „műfaji atmoszféra” hatásának csak tünetei ezek, nem alapvető tényezői.

Az újfajta művészet jellemző jegyei ezek:

1. a zene és a költészet szövetsége a költészet érdekében.

Határozott zenei vonatkozásuk van Zrínyi életművében a *pásztori* verseknek,²⁶ a török kobzos gyermek énekének,²⁷ amely hangszerrel kísért ária, s az angyali karoknak, amelyeket Dávid király hárfája támaszt alá.²⁸

„Meggzámíthatatlan dücsőséges lölkök
Dücsőséget előtte szépen énekelnek;
Zsidó poetának untalan az versek
Királyi formára hárfájával mennek.

Égi muzsikának gyönyörű szózatja
Szép Echonak²⁹ választját megváltoztatja
»Szent, szent, szent mindenható Isten, Jehova,«
Egész mennyei sereg vígan kiáltja.”

(Zrínyiász, XV. ének 20–21. vssz.)

Később, az ének végén az angyali kar újra felharsan (XV : 107–108. vssz.):

„Angyali legio ott azonnal leszáll,
Dicsérik az istent hangos musikával...

...Egész angyali kar szép musikát kezdett,
És nekem meghagyák, szóznak tegyek véget.”³⁰

A Zrínyiász két utolsó éneke egyébként is nagyon hasonlít opera-*finálé*hoz. Az angyalok karával szemben a démonok sötét kórusa áll, élén Alderánnal, a pokoli karmesterrel, aki türelmetlenül üti lábával a földet,³¹ „Tizifone fuj iszony kürtben”, a vihar tombol, s a gonoszok munkájának nyomán emberi jajgatás — harmadik kórusrészlet — és fegyvercsörgés támad, kiegészítve a fortissimóra hangolt zenét. A végső jelenet „tutti“-ja ez, az erők utolsó „koncentrálása”.

2. Rövidség okaért itt említsük meg, hogy az opera eget-földet és a föld gyomrát átfogó *nagyvonalúsága* a fináléban ér csúcst. Az eposz végén Zrínyi szokatlanul sok gondot fordít a csak operaszínpadon megvalósítható *díszletezésre*,³² mert az opera a „pièce à grand spectacle”, a „gépezetes színjáték” és vége a cselekvényt vágyainknak megfelelően befejező „deus ex

²⁵ Az alvilági lelkek bánatát tükrözi a *Ballo delle Ingrate* c. balett-féle is (Venezia, 1608).

²⁶ L. fenn.

²⁷ III. ének 32 ssk. versszakok.

²⁸ XV. ének 20–21., ill. 107–108. versszak.

²⁹ Vö. *A vadász és Echo* c. verssel is.

³⁰ Kardos Tibor id. tan. Marino hasonló helyeire utal: a *Strage degl' Innocenti*ben Dávid király a gyermek vértanúk dicsőségét zengi s a *Gerusalemme distruttában* az egek és szférák „cori”, „balli” és „canti”-járól van szó.

³¹ XV: 30–31. vssz.:

„Kegyetlenül üti lábával az földet.

Üti kegyetlenül az földet lábával,
Iszonyúan rikolt haragos szájával”

és XV : 52. vssz.:

„Hallgat az föld, de amaz veri lábával.”

Vö. még:

„Nagyot ordít(,) az föld ily parancsolatban” stb.

³² Az égi „Hunok csatájá”-nak hamar vége szakad, mint a Lisztének, akit Kaulbach festménye ihletett:

„Igy hagyák ördögök világos világot,
És noha még szintén meg nem hajnalodott,
De szép harmatosan sötétből hasadott
Szép hajnal, és mindent jóra batorított.” (XV : 53. vssz.)

Zrínyi kirohanása színpadias képek forrása és egy sokat játszott, népszerű színmű is.

machina”³³. Isten eldönti az ostrom sorsát, személyesen szórja szét a démonok hadát s szerzi meg hősnéek az erkölcsi diadalt.³⁴

Eközben még a „teatrum” szót is említi a költő: Alderán

„Az nagy teatrumon csak magát szemlélé”...³⁵

3. De a kórusok az olasz operában hamar visszaszorultak a *monódiával* szemben: egyetlen szereplő énekbeszédében látták a szerzők a költészet és a zene szövetségének legzavartalanabb formáját, ill. formáit, mert a *recitativo* és az *arioso* kezdettől fogva elég élesen szétvált.

A kettő között nemcsak abban van a különbség, hogy az „arioso”, ill. az „ária” strofikus jellegű, kerek formára irányul, míg a recitativo előre viszi a cselekvényt: sodra van (drámai), míg az ária megállapodik és kiszélesedik, mint hegyi patak, ha síkra ér (lírai). Úgy szólván minden ária többé-kevésbé *sztatikus*: egy lelki *helyzet* részletezése, elmélyítése, lassú átültetése a célja, míg a recitativ *dinamikus*an haladó *vonaldarab*.

Ez az oka annak, hogy a drámai³⁶ életfelfogású, dinamikus egyéniségek — Zrínyi és Monteverdi jellegzetesen ilyenek — művészetében több a „recitativ”, mint az „ária”: a folyó rohan, nem természete a vesztleges. A zene természete viszont mégis megővja az áriát: a barokk lelkesedése és láza is épületbe, szoborba, képbe, helyzetdalba meredül. Így nemcsak Monteverdi ír „lamento”-kat, hanem Zrínyi is sokszor „énekeltet” hőseivel a barokk-opera értelmében vett „arioso”-kat, érzelmes vagy szenvedélyes helyzetdalokat — hallható zene nélkül.³⁷

Tegyük hozzá, hogy az antik irodalomban oly kedvelt fiktív *szónoklatok* a barokk eposzban éltek tovább s olyanféle szerepet játszottak benne, mint operában az *áriák*. Már nem szónoklat-minták, a helyes beszéd, a hathatós meggyőzés mintái, hanem egy-egy lelkiállapot megindító részletezései.

A sok példa közül említsük meg Delimán „arioso”-ját, mellyel magamagát bátorítja s amelynek nem egy sora oly operaszerű:

„... O, szüvem, állj elő, o, én vitézségem”³⁸ ...

Farkasics, aki — mint majdan Petőfi — „csak azon törődik, hogy ágyon halna meg”³⁹ halalos ágyán intéz beszédet társaihoz: „áriája”, mint a haldokló Gildéé, valószínűtlenül kerek és szép, témája pedig igazi operai elégiáé: „Hej, hej, én fátumom, mely igen kegyetlen” stb. És ilyen Zrínyi válasza is⁴⁰. Mind a két „lamento” végül a remény hangulatába torkollik.

Hasonló témáról zeng, de inkább vígoperai hangulatban, a III. ének „szép török gyermekének” dala⁴¹. Ez szemelláthatóan megállapodás, pihenés, szieszta, melynek külső körülményeit is leírja a költő („Vánkosokra ketten ottan leülének” stb.)⁴²

³³ A „machina” legtöbbször díszes szekér-féle, például Phoebus napszekeré. Zrínyinél a „Göncös szekere” fegyverszállító szekér: „Mennyei serégnek könnyebbíti terhét” (XV. ének 36. versszak).

³⁴ Itt is a földi élet árán, mint annyi operában — Monteverdi *Orfeuszában* is, ahol a hősné már nincs mit keresnie a világon, az égbe emelkedik s ott Eurydikéjével együtt csillagként fénylik, például az utókörmak.

³⁵ XIV. ének 21. vssz. — Az élet és a színpad rokonságáról l. Szabolcsi Bence: *Európai virradat*. A klasszikus zene kialakulása Vivalditől Mozartig. Bp., Új Idők, 1949. 15. l. — Bizonyára másoknak is feltűnt, hogy költőnk leggyakrabban használt eredeti képe, a „fölyhő” ebben az énekben is szerepel. Felhők tartakák el a gépezetes színpad felső részét, ahol a napszeker, a megoldást hozó csoda várta jelenetét.

³⁶ Ennek egyik szimptomája az önmagához vagy távollevőhöz forduló megszólítás („apostrophé”), az operáriákra is sokszor jellemző fogás: „Jobb lett volna néked, Arszlán, vesztég lenned” (tragikus antipációval, Zrínyiasz III. ének 6. vssz.), vagy (II : 12. vssz.): „Az szép piros hajnal azor ban eljöv, Harmattal s világgal földet ékesít, Szép gazdagságával mindent örvendite; Csak tégedet, Arszlán, megkedvetlenite.” Vö. Orfeo és Arcetro panasztát Peri operájában („O mia cara Euridice”, ill. „Ahi mort’ inuid’ e ria”). — Dinamikus jelenség Zrínyinél bizonyos tartalmak vagy formák ismételtetése — legtöbbször csak párhuzamok, variánsok alakjában. Mintha az „ostinato” megfelelője lenne, amit Szabolcsi Bence (i. m. 35. l.) mint Velence régi hagyományát tárgyal.

³⁷ Énekelni zene nélkül nem nehezebb, mint beszélni szavak nélkül. Dinamikus tartalmak átadása pusztá akarrattal is történhetik (XV. ének 33. vssz.): „Igy monda, de nem nyelvvel és szózattal, Hanem tündöklő isteni akarrattal: Értik az angyalok, mert nagy boldogsággal Egyeznek az Isten nagy akarrattal”. Érdekes idézet, mert analógiájára föltehetjük, hogy Zrínyi, a költő zenekart és operaszínpadot, dalmű-hangulatot szuggerálhat nekünk erős akarrattal.

³⁸ XV. ének 80–82. vssz.

³⁹ VII. ének 29. skk. vssz.

⁴⁰ VII. ének 30–36., ill. 38–48. vssz.

⁴¹ 32–39. strofa.

⁴² V. ö. még Deli Vid látomását és „lamento”-ját két barátjának megsejtett halála fölött (IX. ének 80–95. vssz.). A szellemjelenés kedvenc eszköze lesz az operának, amely ezt a klasszikus tragédia prologusaitól örökölte.

Ária-forma az ima⁴³ és Zrínyi imája⁴⁴ közeli rokonságot tart kora egyházi ének-művészetével; tárgya az oly makacsul aktuális magyar elégia. Mindazáltal nem áriaszzerű; ha felhozzuk, azért tesszük, mert alkalmasan illusztrálja, hogy az ariózus eposzi részletek rendszerint valami *magatartást* fejeznek vagy alakítanak ki és így „sztatikus” voltak a duzzasztómedencéé és nem a mocsáré: dinamikai fokozások lehetősége szunnyad és alakul benne. Az ária így olyan helyzetdal, amelyre dinamikus költők is nyugodtan vállalkozhatnak.

Számolnunk kell azzal az ellenvetéssel, hogy a tett és a pihenés ideje az „életben” is így változik. De az életben a tett a fontos; a pihenést, eszmélődést, tervezést a tette készülõ ember erõgyûjtésének tekintjük, míg az operai életformában a cselekvényt vivõ recitativo a megállapodást jelentõ ária felé siet s mintegy „érte van”.

De tovább kell mennünk egy lépéssel, hogy több lényegyet lássunk. Az opera-struktúra fölöttébb alkalmas forma az olyan heroikus lelkeknek⁴⁵, amilyen Zrínyi, — akik a cselekvés rohamában nem vetik meg a tettek lépcsõzetének széles pihenõit, ahonnan a díszes lépcsõház egy-egy szakaszát jól át lehet tekinteni s amelyek néha gigászi szobortalapzatoknak látszanak. Akik valamely világnézet hősei akarnak lenni, mint Zrínyi, különösen szeretik a cselekvény és az „ária”, a dráma és a pátosz ilyen váltakozását. A szigetvári hős életét olyanféle apoteózisért, megdicsõülésért adja, amilyen a XV. énekben éppúgy „kijár” neki, mint Orfeusznek Monteverdi zenedrámájában.

Az opera világképe — kezdeti fokán — főképp ebben és ilyesmiben válik el a klasszikus tragédia világképétõl. Amint külsõleg mindig egy kissé tündérvilág, vágyvilág akar lenni, tartalmában, hangulatában is nehezen bírja el a hős tragikus bukását vagy tragikus vétkét. A zene „bûvös hangjai” mintha mindig a menekvés harangszavát jelentenék, mint a „Faust” záróképében.

Ezzel válik végérvényesen szélessé az a műfaji alap, amelyrõl tanulmányunk elején beszéltünk.

*

Nem állítjuk és nem is tartjuk fontosnak, hogy Zrínyi elégikus helyzetdalainak és eposzának egyes soraiiban Monteverdi és az olasz operaszövegek hatását minden kétséget kizárólag kimutassuk. Mindig lehetséges, hogy valaki — ismeretlen körülmények folytán — nem olvassa korának azokat a műveit, amelyeket az irodalomtörténet századok múltán kikerülhetetlen hatású környezeteknek jelent ki.

Könyvek hatását ki lehet kerülni, *atmoszféráét* nem. Lehetetlen, hogy Zrínyi olaszországi útján vagy útjain⁴⁶ ne merült volna el a nagy újdonság, a művészi „szenzáció” sokirányú hatásában: ne érezte volna, ha öntudatlanul is, hogy mennyire rokon ez természetével, mennyire erősítheti feszültségét és szilárdságát, kifejezőerejét és világnézetét. Olyan hatás volt ez, amely egyéniségére nem súlyosodhatik gátlóan, hiszen a műfajnak még nem alakult ki szabálya vagy tekintélye, — hanem a művészetek együttes erejével zengeti meg azt, amire benne korának, népének s a maga hivatástudatának leginkább szüksége van.

⁴³ Ha a nézőrõl van szó, heroizmusra *vágyó*, az operahóssel azonosuló lelkekrõl van szó. — A korai opera is sokat foglalkozik a hős kötelességének gondolatával, de — mint Tézeusz esetében — a szenvedély nemegyszer diadalmaskodik rajta. A Metastasio-féle librettók már inkább a „római jellem” eszményének irányában kiélezõdõ erkölcsi leckék („Regulus”-a ennek leghíresebb példája). Tasso Rinaldója nagynehezen s kislõ erkölcsi segítséggel viszi diadalra sokáig hanyagolt kötelességét: „az õ nyomdokain jár Delimán, a „Szigeti veszedelem” Achillese, aki metastasioi hõst elõlegez.

„Mit csináljon tatár? Ide vonsz tisztesség,
Óda Cumilláért, mint kénki, szíve ég:
Óberne hadakozik két nagy ellenség,
Mellyek között győzõ végre az tisztesség.” (XII: 89. vssz.)

⁴⁴ Zrínyi 1645 õszén felajánlotta szolgálatait Velencének (Klaniczav i. m. 43 sk. I.). Nem szemé-lyesen ment, de ez a lépése is valószínűvé teszi, hogy — valószínűleg személyes — kapcsolatai Velencével állandóak voltak. Jósika idézett regényében a császár követeként küldi Zrínyit Velencébe. Velence érdeklõdése a törökverõ hõs iránt állandó és fokozódó. L. Klaniczav 508. l. stb. Bin Imre rámutat arra a fontos körülményre is, hogy Zrínyi könyveit velencei könyvkereskedõk szállítják — így nyilván tudomást szerez a fontosabb velencei kulturális eseményekrõl is. Buccariból, a Zrínyiek kikötõjébõl az út Velencéig igazán csak egy ugrás.

⁴⁵ L. Cumilla ima-áriáját furcsa görög-római mitológiai emlékeivel (XII: 103. vssz.). — Méregtõl hal majd meg, mint Adrienne Lecouvreur vagy Lakmé.

⁴⁶ II. ének 65—77. vssz.