

CSÖRSZ RUMEN ISTVÁN

Referenciális versformák Balassi Bálint költészetében

Szigeti Csabának,
„atyafiúságban és akaratban,
jó szívvel, lélekkel”

I.

Európa énekelt versformáinak történetét a kezdetektől fogva áthatja az *izometria és heterometria közötti egyensúly keresése*, vagyis az azonos szótagszámú és tőlük eltérő hosszúságú sorok párharca. Mindenütt, ahol a szótagszámlálás vált a strófa elsődleges időbeli szervezőjévé, felbukkannak aszimmetrikus versformák és versalkotó elvek. Ezek hol rögzített poétikai keretek közt élnek, hol spontán hagyományként, s – kiegészülve az adott nyelv és irodalom rímelméleteivel – arra hivatottak, hogy *feloldják a káissor és nagysor közötti karakteres időkülönbséget logikai műveletek* (sorszaporítás, a sorok rímrendszerként való másodlagos értelmezése stb.) *révén*, és főként összehasonlíthatóvá tegyék őket. A folyamat „melléktermékeként” a strófa szintekre tagolódik, és világosan elkülönül a nyitó és a záró egység. Dante ezt a jelenséget – mint Szigeti Csaba kutatásai nyomán közismert – nem sorok, hanem sorkombinációk, az ő terminusával: *lábak* egyensúlyaként, az úgynevezett *frons–cauda-szabályrendszerben* írta le.¹ Ez a verstechnika számtalan lehetőséget rejt.

A referencialitás szó hallatán nyilván olyan strófák jutnak eszünkbe, amelyekben bizonyos szövegrészek szabályos időközönként visszatérnek. Ennek az elvnek világszerte ismert régi megoldása, a *refrén*, csupán egyik lehetséges útja a referencialitásnak. Metrikai értelemben ugyanis minden olyan – versen, illetve versszakon belüli – folyamatot ide sorolhatunk, amelyek *egy konkrét szótagérték, rím vagy dallamsor/félsor visszatéréssel járnak*. Míg a valódi refrén, ami a *poétikai (tartalmi)* referencialitás egyik esete, elég ritka a régi ma-

¹ Legújabban: SZIGETI Csaba, *Magyar versszak*, Budapest, 2005, 42–48, 68–74.

gyar költészetben, a *metrikai* visszatérés középkori eredetű jelenségével lép-ten-nyomon találkozunk. Mivel Balassi kulcsszerepet játszik e strófák hazai recepciójában, illő, hogy ezúttal ebből a szempontból vizsgáljuk meg az általa használt versformákat.

A referenciális strófák irodalmi és zenei értelemben egyaránt *az egész sorok és félsorok közötti időkülönbség* játékára épülnek. Többségük két szintre osztható:

- I. NYITÓSOR(OK)
- II. a) BELSŐ FÉLSOROK
- b) ZÁRÓ SOR VAGY FÉLSOR

Ha szigorúan közelítünk a kérdéshez, kiderül, hogy a sorok párosodásának alapelve az izo-szabály alá tartozik. Valójában az egymást követő, de eltérő szótagszámú sorpárok lépik át a „hetero-határt” (heteromorfia vagy heterometria), a zárósor/félsor pedig a referencialitásért felel: a +1 sor nélkül nincs visszautalás, mivel az még a sorpárok immanens része volna. Ugyancsak a zárósoron keresztül „lélegzik” a középkori trubadúr verselmélet egyik csúcsa, a *timbre*, vagyis a strófák fölötti, *canso* szintű rím.

A referenciális formák általam javasolt csoportosítását itt csak röviden összefoglalom.² Mint tudjuk, *bizonyos soraik vagy félsoraik a versszak későbbi pontján visszatérnek* – akár változatlan formában, akár jellemző szótagszámuk vagy rímük révén, mint afféle metrikai árnyékok. Ha egész sor tér vissza, *da capo*-strófának vagy *repridának* fogom nevezni (XXyyY),³ ha pedig félsor, *ungarescának* (XXyyx/y).⁴ Kiforrott, XVIII. századi példákkal:

² Csörsz Rumen István, *Az ungarasca-forma hátteréről*, in *Az Idő rostájában: Tanulmányok Vargyas Lajos 90. születésnapjára*, szerk. ANDRÁSFALVY Bertalan, DOMOKOS Mária, NAGY Ilona, munkatársak LANDGRAF Ildikó, MIKOS Éva, Budapest, 2004, I, 397–414.

³ A régebben általam is többször használt *rondó* terminus sok főfájást okozott – nemcsak nekem, hanem vitapartnereimnek is. Ezt a kifejezést nem a francia *rondeau* versforma vagy zenei struktúra értelmében használtam. Pontos jelentése tehát: „egész sor-visszatérítő”. A terminust egyébként egy kiváló etnomuzikológus tanulmányából kölcsönöztem: SZOMJAS-SCHIFFERT György, *Az új stílus (rondó forma) kifejlődése a magyar és a cseh-morva népzeneben*, Ethnographia, LXXXIX(1978), 23–91.

⁴ Az ungarasca-formáról és egyéb, átmeneti strófaelvekről l. Csörsz, *i. m.*, ill. Uő., *Az ungarasca-forma irodalmi és zenei háttere*, Budapest, 2003 (doktori disszertáció, kézirat). Az ott külön csoportként tárgyalt *da capo*-forma valójában a reprida egyik változata: azokat a metrumokat jelöli, ahol nem csupán egy sornyi szótagérték tér vissza a strófa végén, hanem pl. egy sorpár (AABBAA). Különösen akkor volt ennek jelentősége, ha a viszonylag rövid sorok hangzottak el eltérő dallammal, így zenei értelemben periodikus visszatérésről beszélhetünk (ABCDAB). A XVIII. századi repertoárból ilyenek pl. a *Víz, víz, nincsen olyan víz*, illetve az *A, B, C, D, vigyázz ide* kezdetű bordalok.

Reprida (AAbbA):

Olyan fürge, mint az ürge, a nyíri dáma,	13 (8+5)	<i>aab</i>	<i>a</i>
Öltözete, viselete feszes, mint ráma.	13 (8+5)	<i>ccb</i>	<i>a</i>
Kantusba, bundába jár,	7	<i>d</i>	<i>b</i>
Akár tél van, akár nyár,	7	<i>d</i>	<i>b</i>
Kantus alatt réz a pendely, csak az a nagy kár.	13 (8+5)	<i>d</i>	<i>b</i>

Ungaresca (AAbba):

Nincs megénkben szebb leányka Örzsikénél,	12 (8+4)	<i>ab</i>	<i>a</i>
Vénus sem szebb alkotmányka termeténél,	12 (8+4)	<i>ab</i>	<i>a</i>
A napfény sem hathatóbb,	7	<i>c</i>	<i>b</i>
A hűs hold sem bájolóbb	7	<i>c</i>	<i>b</i>
Kék szeménél. ⁵	4	<i>b</i>	<i>a</i>

A *nyitósorok* többnyire legalább két félsorra bontható, nagy szótagszámú sorok, amelyek dallama azonos, ritkábban kérdés-felelet motivikájú. Záró ütemükben gyakran ritmikailassulást figyelhetünk meg. A *belső sorok* rövidebbek (6–8 szótagúak), az ungarescákban mindig párosan szerepelnek.⁶ Rímük azonos, de míg az ungarescák esetében többnyire eltér a zárósortétől (*aabba*), a reprimákban inkább megegyezik (*aabbb*). Innen közelítve az ungarescák jobban megfelelnek a referencialitás elvének, hiszen a rímek zárt hálózatot teremtenek a strófa két főpólusa, a *frons* és a *cauda* között.⁷ Az ungarescsca-elv valójában nem más, mint az FC-szabályrendszer közép-európai hagyományhoz alkalmazkodó, egyszerűsített változata, amelyben a caudát a *c* elem helyett egy újabb, rímpárt is tartalmazó sorkombináció (ternáris láb, *xyy*)⁸ teszi érvényessé. Az ún. *imitációs* csoportban új „elemi esemény” helyett az előző sorok variált visszatérése alkotja a strófa „uszályát” (pl. 14, 14, 8, 8, 6), a

⁵ Verseghy Ferenc: *Örzsike*, kiadása: VERSEGHY Ferenc, *Magyar Aglájja, avagy kellemetesen mulató nyájaskodások külömb-féle versnemekben*, Buda, 1806, 167. (1. vsz.)

⁶ A reprimákban ez nem feltétlen előírás; az ún. *Palkó-strófa* középkori gyökerei révén épp abban újszerű, hogy egyetlen, „közvetett” kissor választja el a nagysorokat.

⁷ A kéttömbű strófák szerveződéséről, a referencialitás hazai irodalmi háttérhagyományáról írott, eddigi legnagyobb értekezés: SZIGETI, *i. m.* A *frons*–*cauda* kettősséget leíró, Dante és trubadúr-elődjei keze nyomát viselő FC-szabályrendszerről: 42–48, 68–74.

⁸ A láb kifejezést nem a verstanban megszokott értelemben használom, hanem a Dantétól származó strofikai értelemben, amelynek jelentése: 'a heterorimes szabályoknak megfelelő, érvényes periódus'. A kérdéstről bővebben l. SZIGETI, *i. m.*, 74–76.

*színtetikus*ban pedig egy szabadon odakapcsolódó, független félstrófa (pl. 11, 11, 7, 7, 7); ez utóbbi metrikai előképét nem találjuk meg a korábbi sorokban. A főhangsúlyt én a két félszakasz arányára helyezném. Vargyas Lajos szerint az ungarescában például „lebegő egyensúly” van a két félstrófa között; „két hosszút nem egészen egyenlít ki három rövid (26 szótagot 16), de a kisebb egyenlőtlenséget tovább segíti kiegyenlíteni, hogy kettővel szemben három áll.” Az egyre rövidebb sorokkal „fokozatosan és következetesen haladunk a teljes elhallgatás felé”.⁹

A reprimák időnként felbomlanak: áttekinthetőbb, kissorokból álló versszakokká válnak. Leggyakrabban az utolsó sor esik szét két rövidre, „szétrímlődik”. Az alábbi Faludi-versben a nyitó sorok ríme tér vissza (*aabbaa*), a versforma egyező szótagszámú, énekelt és hangszeres változatában pedig a dallamsorok szintjén figyelhetjük meg ugyanezt.

Királyi multság erdőben sétálni,	12 (6+6)	<i>a</i>
Árnyékos utcáin fel s alá járkálni,	12 (6+6)	<i>a</i>
Fülemile éneklésén,	8	<i>b</i>
Gyöngé szellők legyezésén	8	<i>b</i>
Örömet nevelni,	6	<i>a</i>
Kedve szerint élni! ¹⁰	6	<i>a</i>

Ungarescák felbomlásakor hasonló strófa keletkezhet, amely két nyitó sorból, két belső sorból és egy megismételt záró sorból áll: AAbbcc. Gyakran a szöveg is követi a dallam példáját, s a pusztá ismétlés helyett két félsor nyivá hízik. Az izo-szabálynak engedelmessé váló párrímes (juxtapozíciós) megoldás tehát az egykori összetett, hierarchizált forma romjain visszafordul a referencialitás előtti, lineáris-teraszos kapcsolatrendszer felé.

Olyan formáknál, amelyeket csak egészen kicsi részletek különböztetnek meg az izometrikustól (pl. 5×8), kulcsfontosságú lehet a dallam strukturáló szerepe. *A zenei szöveget az elsődleges stroficitás, vagyis a mikrokozmosz-modell felé törekszik.* A dallamstrófa elhangzása zárt, kerek egész, ellentétben a szöveggel,

⁹ VARGYAS Lajos, *A világosan tagolt forma. Magyarság a népzébenben*, Forrás, 1982, XII, 34–38, itt: 36–37. Vargyas egyébként elfogadja a Kodály Zoltán és Szabolcsi Bence által is hangoztatott nézetet, amely az ungarescá-elvű strófákat a szapphói versszakból eredezteti; ennek lehetséges cáfolatát l. e sorok írójának disszertációjában (*Az ungarescá-forma irodalmi... i. m.*, 24–27).

¹⁰ FALUDI Ferenc: *Tavas*; FALUDI Ferenc, *Fortuna szekerén okosan ül. Versek; Téli éjszakák*, kiad. VARGHA Balázs, Budapest, 1985, 49.

amely végső értelmét gyakran a versszakok logikai kapcsolatából nyeri.¹¹ A referenciális formákat épp az teszi izgalmassá és lendületessé, hogy ellen tudnak állni az izo-szabálynak, s aszimmetriájuk – metrikai eszközökkel – minden egyes szakaszt koherenssé és zárttá tesz: végükre érve az olvasó vagy hallgató magát a versszöveg *strukturáját* is értelmezni kényszerül.

Már említettem, hogy a referencialitás elvét csak részben követik azok a formák, amelyekben a szerkezeti paneleket nem visszatérő szótagértékek töltik ki, hanem „szervetlen” egységek. Ezeket *színtetikus* formáknak nevezük. A metrikai keret ilyenkor sem felel meg a visszautalások törvényének, ám arányaival és dallamával is felidézheti azt.

Ha elmegyek a korcsmába ballagvást,	1	<i>a</i>
Le is ülök a lócára nagy bízvást,	1	<i>a</i>
Ha egy icce bort kérek,	7	<i>b</i>
Másikért megfizetek,	7	<i>b</i>
Úgy iszom én a jó bort. ¹²	7	<i>x</i>

Bevezetőnk végén még egy kiegészítés, ami megkönnyítheti a továbbiak értelmezését. A két alapvető elemzési szempontrendszer, *a referencialitás és a kéttömbűség nem pontosan ugyanazt a halmazt fedi le*. Szigeti Csaba korszakalkotó jelentőségű kutatásai kifejezetten az előbbire vonatkoznak: arra, hogy a középkori kéttömbűség-szabályok (FC) tükrében régi magyar költészetünkől mi sorolható egyáltalán a szabályos strófák csoportjába. Az eredmény egy viszonylag kis csoport, mely a XVI. századból gyakorlatilag semmit sem tartalmaz, s a XVII. századi anyagból is főként Szenci Molnár Albert „franciai

¹¹ Ez különösen a műköltészetre igaz, hiszen a közköltészet „amortizáló” rendszere számos, eredetileg összefüggő, műegésszé szerveződő strófát szétbontott, főként a XIX. század elején. Ekkoriban indult meg a korábbi (viszonylag zárt) műfaji rend felbomlása, s új struktúra helyett a kontaminált strófalánccok máig érvényes hagyománya vált uralkodóvá a közköltészetben és egyúttal a szóbeli folklórban is. Egy XVIII. századi szövegcsalád értelemvesztő variálódását, majd újraépülését egy korábbi cikkemben mutattam be: CSÖRSZ Rumen István, *Vagy egyképpen, vagy másképpen: Egy XVIII–XIX. századi mulatónóta variációs rendszere*, in *Ünnepi kötet Faragó József 80. születésnapjára*, szerk. DEÁKY Zita, Budapest, 2002, 134–174. (A Néprajzi Látóhatár Kiskönyvtára, 8).

¹² *Veress Márton-ék.* (1793, STOLL 419), 71b; kiadása: *Közköltészet*, II, *Társasági és lakodalmi költészet*, s. a. r. CSÖRSZ Rumen István, KÜLLŐS Imola, Budapest, 2006 (Régi Magyar Költők Tára XVIII. Század, VIII), 54. sz. Hasonló szerkezetű: *Sziveket Újító Bokréta* (1770, STOLL 299), LV. sz., kiadása: VERSÉNYI György, *Sziveket újító bokréta: XVIII. évszázbeli dalgyjűtemény*, Budapest, 1914, 112. A vers 8, 8, 6, 6, 6-os sorai *aa* | *bbe* rímekkel állnak. Belső sorai és zárósora egyaránt 3+3-as osztásúak, így valóban *csak* a rím szervezi meg a versszakot.

nóták”-at követő zsolnárait, valamint a katolikus énekgyűjtemények latin és német eredetű himnuszait. Szigeti azonban, lenyűgöző elemzési affinitással tetten érte azokat a szabályokat, melyek a kéttömbűséget *helyettesítik*. Így már könnyebben elemezhetjük a „laikusabb” változatokat is. Ide persze szép számmal tartoznak olyan versformák, amelyek az organikus, belső „nyersanyagú” szerveződés helyett izolált tömbökből, elkülönülő félstrófákból állnak. Balassi olasz dallamokra szerzett, négy nagysorból álló versei (*Nő az én örömem; Keserítette sok bú és bánat; Valaki azt hiszi, Az én jó Istenem*) például meta-izorímeselek, de *c* elemként felfogható belső rímeik révén – akárcsak a Balassi-sor – alkalmilag eljuthatnak a kéttömbűség határáig. Mégsem nevezhetjük őket referenciálisnak, hiszen a strófán belüli párbeszéd- és utaláskészség hiányzik belőlük. Ezt a megoldást szintén az izo-szabály stratégiai győzelmének tarthatjuk, amely azonban megengedi az alárendelt részek heterorímes mikrostruktúráit. Horváth Iván találó kifejezésével: ez a *magyareszék* technika.¹³

A referencialitás közép-európai, strófán *belüli* megjelenései tehát mindeképp az izometriának hódolnak. Az *AAbba* szerkezetű ungarescák például a háromelemű ternáris lábat caudaként értelmezve voltaképp egyetlen vezérrímet visznek végig a strófán (*aaa*) – éppúgy, mint a háromperiódusú Balassi-strófában.¹⁴ A magyar hagyományban tehát a kéttömbűség megfelelőjének nem a heterorímes versformákat tarthatjuk, hanem a *heteromorfiát*. Ezzel legalább egy elem elmozdul az izo-vonzástól; az, amelyikkel a legkönnyebb dolgozni, s amely az időbeliséggel legszorosabb kapcsolatban van. A szótagszámok ciklikus váltakozása valójában *retorikai jellegű* szervezőelem. Ha azonban a metrumot olyannak képzeljük el, mint egy lakást, be kell látnunk, hogy a szótagszámok legkevésbé sem a bútorokhoz hasonlítanak, inkább a szobák falbeosztásához. Mindaddig viszont csupán cezúrákról, ütemekről, sor-szegmensekről beszélhetünk a terpeszkedő nagysorokban, míg a rímek – egy magasabb logika lenyomataként – el nem rendezik őket egy másodlagos, az időbeliség (zenei időélmény) fölötti hálózatban. Szigeti Csabánál épp ezért a rímszerkezet szinte az egyetlen mérőrendszere a strofikának. Úgy vélem azonban, hogy a hazai – a pusztán szótagszámláláson néha túl sem lépő, más hierarchiát nemigen tükröző, az izo-szabállyal viaskodó – heteromorfvérs-

¹³ HORVÁTH Iván, *Magyar ritmus*, Alföld, 2000. február, 3–21 (különösen: 7–10).

¹⁴ Az *aab* rímkombináció középkori gyökereiről és XVI. századi magyar tanulságairól részletesen: SELÁF Levente, *Balassi mint kultúrberosz. Adalékok az aab metrikai modul történetéhez*, in *Balassi Bálint és a reneszánsz kultúra. Fiatal kutatók Balassi-konferenciája, Budapest, 2004. november 8–9.*, szerk. KISS Farkas Gábor, Budapest, 2004, 206–216.

anyag vizsgálatakor nem mondhatunk le a szótagszámokéről sem. Számos olyan formát ismerünk ugyanis a régi magyar irodalomból, melyek eredeti nyelven (latin, német, francia) referenciálisak vagy legalábbis kéttömbűek voltak, magyarul azonban csak a szótagszámuk azonos a forrásukéval.¹⁵

A referencialitás ráadásul nem szükségszerűen a kéttömbűség velejárója. Összesimulásuk a középkori hagyományra vezethető vissza: a kéttömbű, lovagi-udvari versformákat a XII–XIII. századi vágáns költők kezdték ötvözni a latin klerikus strófák referenciális játékaival. Ezek a vívmányok főként a német, majd közép-európai (szláv és magyar) irodalmakban vertek gyökeret, s bár Balassi korában is akadnak képviselői, a formarendszer hazai virágkorának a XVII–XVIII. századot tarthatjuk. Népzében a referencialitás követőit például egyrészt az idegen (szlovák, cseh-morva, lengyel, német, valamint nemzetközi egyházi) eredetű, Bartók által C-osztálynak nevezett dallamtípusokból gyűjthetjük, másrészt a XIX. század első felében kialakuló új stílus (B-osztály) egyik alapelvét fedezhetjük fel benne.

II.

A XVI. századi magyar költészetben még nem volt általános a referenciális formák használata. Balassinak e téren szinte egy személyben kellett behoznia a más irányú, izo-szabálytól áthatott fejlődés lemaradásait. A külföldről érkező (részben korábbi) hatások nem maradtak ugyan visszhangtalanok, ám a nyugati metrumokat többnyire kompromisszumos, átdolgozott formában vettük át, s akarva-akaratlanul hozzáidomítottuk őket a magyar strófa- és rímfelfogáshoz. Balassi lírája nagyon szemléletesen tárja elénk a kísérletezés és vívódás folyamatát, amely egy működő, továbbörökíthető metrikai rendszer megszilárdításához vezetett, s amelynek megoldatlan kérdései még a XVII–XVIII. században is foglalkoztatták a költőket.

Balassi referenciális versformáit az egész- és félsorok visszatérése szerinti csoportosításban mutatom be, vagyis a *reprida-* és az *ungaresca-*elvű metrumok szerint. A refrénes szerkezetek nem jellemzők verseire, sőt, valószínűleg szembe is szegült a forrásként használt formák belső ismétléseivel, például a *Reménségem nincs már nékem*, illetve *Mint sík mezőn csak egy szál fa* kezdetű

¹⁵ Ez figyelhető meg a *Dies est laetitiae* kezdetű karácsonyi ének korai magyar fordításainál (RPHA 0258, 1040).

versben.¹⁶ Elődeihez hasonlóan fontosabbnak ítélte a metrum és a dallam *szillabikus* kereteit, mint a modell-szöveg *tartalmi hierarchiáját* fősorok és ismétlések, illetve teljes értékű sorok és refrén-elemek között. Az *ismétlések differenciálatlan kitöltése* a magyar költészet ekkoriban már elsődleges (sőt, merev) szótagszámláló karakterének győzelmét tanúsítja. Míg tehát költőnket a *metrikai referencialitás* hazai úttörőjeként tisztelhetjük, addig a *metrumon belüli poétikai referencialitás* sokkal kevésbé foglalkoztatta.

Vegyük sorra a metrum-típusokat!

Az AAbBA képletű reprimák a korszak német és cseh, szlovák, lengyel irodalmában igen gyakoriak voltak, s ilyen szerkezetű hangszeres muzsikával számtalan gyűjteményben találkozunk. Ez utóbbiak *allemande*, továbbá *Deutscher* vagy *Polnischer Tanz* néven szerepelnek a forrásokban, s az ezekre szerzett szövegek éneklésekor a zenei és metrikai forma szinte pontosan egybeesett. A gyülekezeti énekek között is akadtak ilyen versformák, például a Balassi 67. zsoltárának forrásszövegét és dallamát kiadó Jakub Lubelczyk lengyel protestáns énekeskönyvében. Ilyen hatások tehát gyakran érhatték a költőt német, cseh vagy lengyel környezetben.

Az ungarésca-formához viszonylag nehéz eljutni a XVI. század szokásos magyar versformáiból anélkül, hogy komolyabb metrikai műtétet hajtánánk végre. A reprimá-elv viszont jóval könnyebben hatást gyakorolhatott az alapformának tekinthető négy soros metrumokra, hiszen *metaszervezetüket nem lépi át!* Ha a harmadik sor első fele is összecseng a véggrimmel, máris létrejött egy alkalmi reprimá, még hozzá a fentebb már látott szétrímelődéssel (AAAA → AAaaA). Már Balassit megelőzően akadnak ilyenek a hazai énekköltészetben, ám nála jóval gyakoribbak. Néhány példa, a teljesség igénye nélkül:

Kiben violáját | kötötte, rózsáját...

Orcád világosságával, | lelked ajándékával...

Csak te valál *nékem* | minden ékességem...

Az így felépített versformák közül első hely illeti a bécsi örömlányokról írt ének metrumát (*Az Zsuzsánna egy szép német leán*). A vers a *Balassa-kódex*ben kettős nótajelzéssel szerepel; sajnos azonban sem a kaj-horvát *Doklei sem se divičicom bila* ("Mikor leány voltam"), sem a lengyel-szlovák *A pod liesem* ("Ott, az erdő alján") folytatását nem ismerjük. Gáldi László tanulmánya alapján valószínű, hogy a konkrét versforma szempontjából inkább az utóbbi forrás-

¹⁶ Csörsz Rumen István, *Vers – dallam – szótagszám. Adalékok Balassi Bálint verstechnikájához*, in *Balassi Bálint és a reneszánsz kultúra...*, i. m., 13–33, itt: 15–16.

vidék fontosabb, hiszen a délszláv hagyományra nem jellemző az effajta heterometria. A 10 szótagú nagysorok (deseterac) azonban akár onnan is származhatnak, Balassi pedig elég szigorúan betartja a szerb és horvát lírában közkedvelt 4+6-os bontást.¹⁷ A strófa 4+2+1 elrendezésű, reprimá-elmű, viszont izorímes. A 10, 10, 10, 10, 6, 6, 10 szótagszámú sorok elrendezése nyomán négy – pontosabban két pár – nyitósorral kell számolnunk. A strófa homlokzatát (frons) ez jóval hosszabbá teszi, mint az uszályát (cauda), hiszen 40 szótag áll szemben 22-vel, míg az alapformának gondolható 10, 10, 6, 6, 10-es szerkezetben ez az arány 20:22, tehát csaknem egyező félstrófákat jelentett, időben pedig akár teljesen azonos egységeket.¹⁸

Vagyon ennek egy szép atyjafia,	10	<i>a</i>
Kinek neve víg Annamária,	10	<i>a</i>
Sok jó úrfi csak azt síja-ríja,	10	<i>a</i>
Mert mint nénje szép, s nincs semmi híja,	10	<i>a</i>
Aranyszínű haja,	6	<i>a</i>
Mint egy gyöngy az foga,	6	<i>a</i>
Tiszta mézzel foly ő édes szava. ¹⁹	10	<i>a</i>

A 10/6-os alapú reprimák hazai fejlődése Balassi után sem állt meg. A XVII. századból három olyan, közköltészeti jellegű alkotást ismerünk, melyek ezt a formát követik. Megőrzik az izorímes kereteket is, emiatt sokkal archaikusabbnak tűnnek, mint az ekkoriban feltalált vagy átvett strófák. A legkorábbi közülük a *Kegyés dolgot hallasz most éntőlem* kezdetű, trágár lakodalmi ének a XVII. század első harmadából. Itt a feltételezhető ősförmában állnak a sorok: 10, 10, 6, 6, 10, szintén izorímekkel, néha egy többletként beszúrt hatos sorocskával.

Kegyés dolgot hallasz most éntőlem,	10	<i>a</i>
Hajtsd le füled, és hallgass meg engem,	10	<i>a</i>
Mert vagyon örömem,	6	<i>a</i>
Kedves egészségem,	6	<i>a</i>
Mert az bánat nem jár most előttem. ²⁰	10	<i>a</i>

¹⁷ GÁLDI László, *Szerb-horvát eredetű tízesünk*, in *Szomszédság és közösség. Délszláv–magyar irodalmi kapcsolatok*, szerk. VUJCSICS D. Sztoján, Budapest, 1972, 285–309. A magyar hagyományban olyan erős modellek őrzik ezt a beosztást, mint pl. az *Angyelnak nagyságos asszonya* (RPHA 0099), a *Seregök között kik vattok hadnagyk* (RPHA 1223) stb.

¹⁸ Vö. a fentebb olvasható Vargyas-idézettel!

¹⁹ 2. vsz. (Az 1. szakaszban a 7. sor cezúrái nem 4+6, hanem 5+5-ös osztás szerint állnak.)

A század végén több kéziratban, a XVIII. században pedig ponyván is felbukkan egy moralizáló ének, *Szerencsével azkinek van frigye* kezdettel. Sor szerkezete eltávolodik a szabályos visszatéréstől, mivel egy kiegészítő elem is belép a folyamatba. A 10, 10, 10, 10, 6, 6, 10-es strófa visszatérő tízese elé beékelődik az *Ej, ej!* réja, melyet talán nem is énekeltek, csak kiáltottak. Ez ugyan érintetlenül hagyja a tízszótagnyi sort, ám annak abszolút hosszúságát mégiscsak 12-re növeli, így viszont a belső hatosok irányából értelmezi és homogenizálja a reprida visszatérő nagysorát.

Szerencsével azkinek van frigye,	10 (4+6)	<i>a</i>
Szaporodik annak az irigye.	10 (4+6)	<i>a</i>
Ezt éntülem bár minden elhiggye,	10 (4+6)	<i>a</i>
Sőt megpróbált igaz gyanánt vegye,	10 (4+6)	<i>a</i>
Minden megengedje,	6	<i>a</i>
Szívében föltegye,	6	<i>a</i>
Ej, ej! szerencsének támad sok irigye. ²¹	12 (2+4+6)	<i>a</i>

Ezt a formát őrzi meg – a nyitó sorpár ismétlése nélkül – egy erdélyi költő, Solymosi N. Mihály a nagyszebeni Franck Bálint névnapjára írt köszöntőjében (1697), amely nótajelzéseként hivatkozik a szerencse-dalra. Ha tehát feltételezzük, hogy a 10, 10, 6, 6, 10-es dallam az ősbibb, Balassi bécsi dalához is használhatunk ilyen jellegű, sorpárral kezdődő dallamot.

Nagyszebenben lévő magyar schola,
Ne szunnyadozz, siess a rythmusra,
Tanítónk jó atyja
S igaz patrónusa
Ej, ej! ma virradott Szent Bálint napjára.²²

A referencialitástól finoman eltérített repridák azt sugallják, hogy a régi magyar versézők részint egyensúlyt keresett a formában, részint erős „stroficitást” tulajdonított neki. A hatos sorok után túl kézenfekvően érkező tízest új, váratlan elem távolítja el a szabályos ismétlődéstől. A visszatérés élményének hasonló késleltetését figyelhetjük meg a következő, XVIII–XIX. századi versformában. A szabályos ungarisca (12, 12, 7, 7, 4) záró sorocská-

²⁰ *Szerelmi és lakodalmi versek*, sajtó alá rend. STOLL Béla, Budapest, 1961, 129. sz., 1. vsz. (Régi Magyar Költők Tára, XVII. század, 3).

²¹ *Énekek és versek (1686–1700)*, sajtó alá rend. JANKOVICS József, Budapest, 1991, 182. sz. (Régi Magyar Költők Tára, XVII. század, 14).

²² *Uo.*, 116/a, 1. vsz.

jába ékelt kurjantás – ha a strófa végétől tekintünk vissza – újból belső kisso-roknak láttatja „vendéglátóit”, s épp az ő hiánya jelöli ki a tényleges zárósort. Ezt a játékot néhány lejegyzés tanúsága szerint nemcsak a szöveg, hanem a dallam is megerősítette (*Hol lakik kend, búgomasszony...*).

Tanuld, asszony, az uradat megbecsülni,
És ővéle mindenekben egyesülni,
Ha korcsmába megy, hallgass,
Ha megnyúz is, se jajgass,
Ha urad ver, ijú,
Ha urad ver, ijú,
Ha urad vér!²³

A 4+6-os alapú reprida ideje apránként lejárt a magyar költészetben. He-lyét a XVII. század közepétől jelen lévő, ám számottevően majd csak Amade László és követői révén elszaporodó, 6+4-es rokona veszi át, ahol a belső sorok a nyitósor első felét idézik. Így sokkal könnyebb volt elszakadni az izorímes vonzástól, amely azonos hosszúságú egységeket (hatosokat) rendelt egymás mellé a régi forma nyitósorainak második felére építve: $\gamma\gamma x \mid \gamma\gamma \mid \gamma x$.

III.

A középkori eredetű *Palkó*-strófa – amely először épp Balassinál található – átmenetet jelent az ungarasca- és a reprida-elv képviselői között. Nevét Ballassi (egyelőre megoldatlan) nótajelzéséből kölcsönöztem: „a Palkó nótájára”.²⁴ Leginkább egy romlott, hiányos 4×12-esre emlékeztet: 12, 12, 6, 12 szótagszámokkal. Mindig izorímes alakban szerepel.²⁵ A 3–4. sor nagysorszerű értelmi kapcsolódása (a semlegesítő, majd újra rímhez segítő nagysor „er-nyőjével”) Balassinál is megfigyelhető:

²³ *Középköltészet*, I, *Mulattatók*, sajtó alá rend. KÜLLÖS Imola, MUNKATÁRS:CSÖRSZ Rumén István, Budapest, 2000, 25/IV. sz., (Régi Magyar Költők Tára, XVIII. század, 4), XIX. század eleji ponyvakiadások nyomán.

²⁴ Első előfordulása a *Balassa-kódex*-ben *Harmadikként* feljegyzett, *Eredj, édes gyűróm...* kezdetű vershez kapcsolódik.

²⁵ E vonásában egyébként elüt a reprida-családtól, ahol a belső félsorok rímfordító szerepűek, legalábbis a későbbi anyagban, tehát pl. *aa* | *bbb* rímcsoportok jönnek létre.

Eredj, édes gyűrőm, majd jutsz asszonyodhoz,
 Ki veszen tégedet csókolni szájához.
 Ó, hogy nekem ahhoz
 Nem szabad most mennem, én vigasztalomhoz.

A belső sor szerepét egyetlen rövid sor játssza, mely a reprimákhoz és a Minnesang kedvelt formáihoz, tehát a középkori világi strofikához hasonlóan megelőlegezi a záróképet, máskor pedig „behozza” a zárórímet. A 4. sor „vakrímes” 1. félsorát mindkét irányból rímes hatosok veszik körül. Az ungarésca-elvvel érdekes egybeesést jelent, hogy a nyitósorokat egy összesen három félsornyi terjedelmű félstrófa követi, s a félsorok alkalmi átrendeződése fölülírhatja az XXxX formát is (XXxxx). Balassinál több olyan *Palkó*-strófát találunk, melyek második fele ungarésca módjára rímelődik szét:

Annak személyének drága ékessége,	12	<i>a</i>
Szabadságomat már magamtól elvette,	12	<i>a</i>
Rabságra vetette,	6	<i>a</i>
Kínlódom érette,	6	<i>a</i>
Vette is eszibe. ²⁶	6	<i>a</i>

A kölcsönhatások vizsgálata arra figyelmeztet, hogy a poétikai rendszer nem szigorúan esik egybe a strófa sugallta keretekkel. Egyetlen adalék az átjárhatóságához: egy XVI. századi lengyel–német tánc típusban nagyon könnyű észrevenni a *Palkó*-strófa középkori alapidallamának (*Depromemus laudes* vagy *Én ma vigasságos örömet hirdetek* kezdettel) nyitását, a folytatás azonban – legalábbis a proporcióban – ungarésca-elvű!²⁷ A *Palkó*-strófa mindenképp megérdemli a későbbi kutatások figyelmét.²⁸

²⁶ Bizonytal esmérem rajtam most erejét... (2. vsz.)

²⁷ Alapváltozata: *Die Megdelein sind von Flandern*. Ammerbach 1571-es tabulatúrájából közli Wilhelm MERIAN, *Der Tanz in den deutschen Tabulaturbüchern mit thematischen Verzeichnissen, Beispielen zur Intavolationspraxis und einer Studie über die Anfänge des Klavierstils*, Leipzig, 1927, 78., illetve Nörmigertől, 1598-ból Uő., 243. Lengyel változata (Polnischen Tantz): *Tańce polskie z tabulatur lutniowych* I., opracowała Zofia STĘSZEWSKA, Kraków, PWM, 1962, I, 16. sz. (Zródła do historii muzyki polskiej, II)

²⁸ Részletes elemzésétől itt terjedelmi okokból eltekintek, de a 2004. novemberi pozsonyi Balassi-ülésszakon elhangzott előadásom anyagát szeretném a jövőben önálló tanulmányként közreadni.

IV.

Balassi egyetlen versformáját, amely korábbi hazai előzmények nyomán viseli a referencialitás jegyeit (jelen esetben az ungarasca-formáét), *Sztárai-strófának* fogom nevezni – első, névvel ismert művelője, Sztárai Mihály iránti tisztelettem jeleként. Fejlődéstörténete a Balassi-strófiával rokon: a kezdetben mindössze három – 13, 13, 19 szótagú – nagysorból összerótt versformát Balassi és követői 13, 13, 6, 6, 7-es változatban, a 6+7-es bontás nyomán rímekkel látták el. Záró periódusa megegyezik a 6+6+7-es cezúrákkal tagolt, de belső rímek nélküli, úgynevezett *Lucretia-sorral*, amely a Balassi-strófa „nyersanyaga” lesz a későbbiekben. Versformánk azonban legalább húsz évvel korábbi (az első kiforrott Lucretia-sort Nagybáncai Mátyás 1560-as *Hunyadi-történetében* találjuk, amely négy ilyenből épül fel). Véleményem szerint tehát nem állják meg a helyüket azok az elméletek, amelyek szerint a Sztárai-strófa egy későbbi, mesterséges hajtása a Balassi-strófiának.²⁹ Ellenkezőleg: inkább az előkészítő folyamatokban játszott fontos szerepet. Balassi szerelmes versein kívül egyébként mindig komoly, epikus témák (pl. bibliai históriák), siralom, könyörgés, temetési ének és zsoldár megverselésére szolgál. Úgy tűnik, ez a forma – műfaji szempontból – nem tartozott a populáris regiszterbe.³⁰

A Sztárai-strófa első előfordulása hazánkban egy 1546-ra datált bibliai história, amely a hitéért megkínzott Eleázár pap történetét beszéli el, s dallammal együtt jelent meg a *Hofgreff-énekeskönyvben* (1551). Szerzőjét nem ismerjük, de többen – épp formai okokból – Sztárai Mihálynak tulajdonítják.³¹ A versforma a 13, 13, 19-es meta-szerkezeten túl több strófaalkotó alapelv közt lavírozik, s olyat is kipróbál, amelyet később, a XVI. század elmúltával már nemigen használnak a költők.³² A leggyakoribb beosztás három nagysorból

²⁹ Emiatt kissé félrevezetőnek érzem Csomasz Tóth Kálmán szavait, aki – a dallamotívumok rokonságai miatt – „redukált Balassi-formá”-nak nevezi. *A XVI. század magyar dallamai*, sajtó alá rend. CSOMASZ TÓTH KÁLMÁN, Budapest, 1958, 434 (Régi Magyar Dallamok Tára, I).

³⁰ A Sztárai-strófiáról a közeljövőben egy önálló tanulmányt szeretnék közreadni; e helyütt csak összefoglalom a XVI. századi adatok tanulságait. A XVII. századiakról I. CSÖRSZ RUMEN ISTVÁN, *Ungarésák a XVII. századi magyar költészetben*, in *A magyar költészet műfajai és formái a 17. században. A Szegeden 2003-ban megrendezett régi magyar irodalmi konferencia előadásai*, szerk. ÖTVÖS PÉTER, PAP BALÁZS, SZILASI LÁSZLÓ, VADAI ISTVÁN, Szeged, 2005, 203–238, itt: 204–208.

³¹ RPHA 1194, Sztárai esetleges szerzeményeként.

³² Az RPHA metrumleírásaiban is több csoportot alkotnak a Sztárai-alkalváltozatok – a többségben lévő altípus szerint.

áll, többnyire *aaa*, ritkábban *aax* rímekkel. Már ebben az ősformában felbukkan viszont néhány izorímes, de már egyértelműen ungaroesca-közeli változat, amelyek a dallam logikájának is megfelelnek (XXxxx). Bár a história 57 szakaszában összesen 6 ilyenrel találkozunk, ezek értékes adatai az imitációs elv csiszolódásának. Jellemző, hogy e strófákban ritkán találunk keresztrímes nyitósorokat, így a cauda kissorai a *nyílt imitáció* szabályai szerint rímelenek, tehát a *b* elem lép elő *diesis*-szerepű, lábváltó rímmé. A mindenható szótagszámlálás átveszi azokat a funkciókat, amelyeket más nyelveken a rím lát el: az izorímes megoldások *egyetlen* koordinátája a dallamhoz tapadó szótagszám.

Egy jeles, bölcs ember a zsidók között vala,	13	<i>a</i>
És az írástudó papok nemzeti vala,	13	<i>a</i>
Régi ember vala,	6	<i>a</i>
Igen jámbor vala,	6	<i>a</i>
Eleázár pap vala. ³³	7	<i>a</i>

Atyámnak törvényt kell oly igen őriznem,	13	<i>a</i>
Az én Istenemnek parancsolatit félnem,	13	<i>a</i>
Semmi félelemért,	6	<i>b</i>
Semmi adományért	6	<i>b</i>
Egyebet nem kell hinnem. ³⁴	7	<i>a</i>

Az *Eleázár*-históriában még a három nagysoros variánst tarthatjuk elsődlegesnek: az összes strófának csaknem kétharmadára jellemző. A szapphikus elvet (13, 13, 12, 7, *aaaa*) a versszakok negyede képviseli, s a maradék egytizednyi (!) felületen osztozik az ungaroesca és a reprida (a *Palkó* mintájára: 13, 13, 6, 13). A referenciális újítások azonban ebből a vékony rétegből nőnek majd ki.

Az ungaroesca-elvű Sztárai-strófák gyarapodása elképzelhetetlen Balassi és követői, az első komolyabb magyar rímrendszer fölállítói nélkül. A 6, 6, 7-es beosztású, *bba* rímelésű záró nagysorban ott villog a Balassi-strófa rímgyakorlata is. Bár továbbra sem szeretnék lándzsát törni egyik modell mellett sem, meg kell jegyeznem, hogy a legkorábbi *xyy* rímű „Balassi”-sorokat éppenséggel nem a *Lucretia*-, hanem a Sztárai-strófák őrizték meg; mai tudásunk szerint az *Eleázár*-história öt szakasza.³⁵ Akárkié is az elsőség: Balassiek érett

³³ *Uo.*, 7. vsz.

³⁴ *Uo.*, 21. vsz.

³⁵ A 21., 25., 28., 38. és 44. strófa.

3×19-ese és átalakult Sztárai-strófája egyaránt visszahatott az ősf ormákra, és mindenütt fölerősítette a referenciális rímhasználatot. Míg azonban a Balassi-strófát teljes joggal tekintik a kutatók quasi-izometrikus, periódus-ismétlő formának, a „szegény rokon”-nak tűnő 13, 13, 19-es – mint láthattuk – a heterometria összes áramlatával hajózni tudott, s végül a *bazai versérzék számára elfogadható, majdnem-kéttömbű szakaszmértéké tudott válni* a manierizmus hajnalára.

A döntő áttörést az jelenti, hogy Balassi elsőként vállalta föl az *aa | bba* rímrendszert következetes, az egész versen keresztül vitt, „kanonizált” formaként. Ez az egységesítő szándék azért fontos, mivel korábban még a három nagysoros ősf orma sem tudott teljesen uralma alá hajtani szövegeket. Vegyes összetételű verse Balassinak is van: a *Vajha én tüzemnek...*³⁶ Itt felerészben három nagysoros, felerészben ungarisca-elvű szakaszokat találunk; többségük *aabba* rímelésű. További, azonos formájú énekeiben³⁷ már nem találkozunk a régies megoldásokkal. Lássunk példát tehát klasszikus és izorímes ungariscaiból:

Térj azért, én lelkem, kegyelmes Istenedhez,
Szép könnyörgésekkel békéljél szent kezéhez,
Mert lám, hozzáfogad,
Csak reá hadd magad,
Igen irgalmas úr ez.³⁸

Árnyéknak tetszik már ez világnak szépsége,
Nálam tekívoled álom gyönyörúsége,
Lelkem könnyebbsége,
Te vagy reménysége,
Választott édessége.³⁹

³⁶ A Julia-ciklus 19. éneke (ami, mint tudjuk, nem utal keletkezésének idejére); RPHA 1453, BALASSI Bálint *Összes versei*, sajtó alá rend. KÖSZEGHY Péter, SZENTMÁRTONI SZABÓ Géza, Budapest, 1993, 43–44. (Régi Magyar Könyvtár, Források).

³⁷ Egy részük sajátos bokrot alkot a *Balassa-kódex*ben, azonos versformájuk miatt. A modern közlés sorrendjében: 17. *Csókolván ez minap az én szép szeretőmet...* (RPHA 0233, BALASSI, *i. m.*, 39–40.); 18. *Szabadsága vagyon már én szegény fejemnek...* (RPHA 1296, BALASSI, *i. m.*, 41–42.); 19. *Vajha én tüzemnek nagy, túrbetetlen volta...*; 33. *Bocsásd meg, Úristen, ifjúságomnak vétékét...* (RPHA 0185, BALASSI, *i. m.*, 66–67.). Hogy valóban korai (1584 előtti) énekeknek kell-e tartanunk őket, mint az RPHA jegyzeteiben olvashatjuk, kérdés, de tény, hogy a forma csak a Balassi házassága előtti epikus idejű versekben használatos.

³⁸ *Bocsásd meg, Úristen...*, 13. vsz.

³⁹ *Csókolván ez minap...*, 9. vsz.

Fontos újításoknak lehetünk tanúi a nyitósorokban. Balassi ugyan nem alkalmaz keresztrímeket, de gyakran két rímes felsorra bontja a 13-asokat:

Bocsásd meg, Úristen, ifjúságomnak vétkét,
Sok hitelenségét,
Undok fertelmességét...

Kegyések, szép szüzek
Reám bár úgy nézzenek,
Valamint akarják, azzal mind egyet érnek...

A keresztrím helyett az ellentétre kihegyezett paralellismusok fűtik át az alábbi strófát:

Szabadsága *vagyon* már én szegény fejemnek,
Szerelemtől *nincsen* bántása én szívemnek,
Vagyok békesseges,
Én elmém már csendes,
Nincs gyötrelme lelkelemnek.

Csak zárójelben: a keresztrím hiányát a XVI. századi magyar költészetben (Balassinál is!) a felaprózódás, az izo-szabály által engedélyezett sor-félsor mozgástér bővülése enyhíti. A szétrímelt, egyenlő hosszúságú darabokra hasadt nagysorban afféle magyar keresztrím-igényt figyelhetünk meg. Szigeti Csaba gondolatmenetét követve: bármilyen furcsa, de a leginkább trubadureszk formának emiatt épp az izorímes *kis-repridát* tarthatjuk, például a *Megcsal az Cupido*⁴⁰ kezdetű verset (6, 6, 6, 6, 6, 6, 6), melyet az ungarésca és a Palkó-elv mentén egyaránt értelmezhetünk.

Balassi nem köti magát a nagysorok 6+7-es értelmi tagolásához: a fél-sorok közti enjambement könnyed retorikáját fölébe emeli a metrikai keretnek:

De ez is, | ez engem éltető, | édes lélek...⁴¹
Hanem mindent, | amit szene gyűjt, | elégeti...⁴²
Szinte mint magától gyúladott fa, | oly vagyok...⁴³

A Sztárai-strófa megerősíti Szigeti megállapítását, amely szerint a Balassisor, vagyis a 19-es nagysor *egy önálló ternáris lábként értelmezhető*. Szinte ez az

⁴⁰ *Szerelmi és lakodalmi versek...*, i. m., 4. sz., 1. vsz.

⁴¹ *Csókolván ez minap...*, 6. vsz.

⁴² *Vajha én tüzzemnek...*, 2. vsz.

⁴³ *Uo.*, 4. vsz.

egyetlen metrum (szórványos, XVII–XVIII. századi példáktól eltekintve), ahol ez a ternáris láb játssza a cauda szerepét. A Balassi-sor így esélyt kap arra, hogy részt vegyen a referencialitás kísérleti folyamataiban, strófaalkotó legyen, s kiemelkedjen a sokféle, de e szempontból alig használható magyar sorfajta közül.

V.

Balassinál s egyben az egész XVI. században egyetlen további helyen találkozunk az ungarésca-elv nyomaival: a Celia-ciklus 10. énekében, „kit egy citerás lengyel lányról szerzett”. A sokat elemzett vershez nem társul nótajelzés, ám nem zárható ki, hogy zenei mintát követ. Az ének két részből áll: egy hosszabb, 7 versszakos egységből, illetve az egy strófányi „latrikánus vers”-ből. Utóbbi 6, 6, 6, 6, 4, 4, 7, 7-es szerkezetű, tehát az izo-szabály hatását mélyebben viseli, mint a kevésbé régies *Szít Zsuzsánna tüzét*.

Friss szép fejr póka,
Édes szűrő móka,
Porcogós Annóka,
Szerelemnek oka.
Mít haragszol?
Hogy nem játszol
Velem, kivel egy fraj szól?
Látd-é, víg, ki-ki táncol!⁴⁴

A sormetszetek a *Szít Zsuzsánna* metrumához hasonlóan rímelnek, de nem kereszt-, hanem bokorrímes módon (*aaaa | bbbb*). Annak rímképlete viszont *abab | cccc*,⁴⁵ ezért Horváth Iván a szabályos *ab*-nyitás első magyarországi megjelenésének tartja. A nyitó sorok ezeket a rímeket sormetszethe helyezték, ám a nagysorok ezúttal nem felaprózott izorímes kisebbekre bomlottak, hanem keresztrímes félsorokra; lásd a keresztírím helyetti aprózásról föntebb írtakat. A vers második felében a rímes kissorok száma megnő, egyre nagyobb feszültség előzi meg a zárósort (a gyermekdalokhoz és láncénekekhez hasonlóan). Az izo-szabálynak megfelelő nyugvópont azonban most sem

⁴⁴ Vö. Himfy-strófa. A félsorok 2, 2, 3, 3, 1, tehát AABBB.

⁴⁵ Az 1. szakasz kivétel; itt *abab | bbbb* rímeket találunk.

lehet más, mint egy-egy nagysor, még hozzá háromtagú, amelyet az echószerű zárósor követ (XXYYy).

Lengyel szép Zsuzsánna	6	<i>a</i>
Vervén citeráját,	6	<i>b</i>
És mondván utána	6	<i>a</i>
Gyönyörű nótáját:	6	<i>b</i>
Eszem vesztve,	4	<i>c</i>
Eltévesztve,	4	<i>c</i>
Szerelmében sillyesztve,	7	<i>c</i>
Felgerjesztve	4	<i>c</i>
És ébresztve,	4	<i>c</i>
Szívemet elrekesztve,	7	<i>c</i>
Belső tűzzel emésztve. ⁴⁶	7	<i>c</i>

Mostani formájában a kétféle nagysorpárt (12, 12, 15, 15) toldalékként követő zárósor nem a referenciális strófákra emlékeztet, hanem a teraszos építkezésű, N+1 elvet követőkre. Ezt a jelenséget *lineáris referencialitásnak* nevezhetnénk. A magyar folklór középkori, nyugat-európai dallamú emlékeiben bősséggel találunk rá példákat, így a *Csordapásztorok* erdélyi változatát, a *Rákóci kocsmába*, illetve a *Vitéz és kegyes* balladáját.⁴⁷ Balassinál a mindent elsöprő rímzuhatag ismét az izo-szabály hatását tükrözi. Talán még azt a gyanút sem kell elvetnünk, hogy az ősforma megfelelt a referencialitás szabályainak, s esetleg hatos zárósora volt. (Ebben az esetben a mintaadó dallamra Balassi „poszt-referenciális” szövegét csak felütéssel vagy szótagszaporítással lehetett énekelni.) Tény, hogy a hatos zárósor „metrikai toposz”-nak számít az ismételt hetes ritkaságához képest.

A metrum általam javasolt értelmezése tehát: AABBB. Szigeti Csaba a kéttömbűségről írott kézikönyvében más periodizálást ad (főként azért, mivel szigorúan betartja és Balassin is számon kéri a trobar rímelméletét, valamint annak periódusalkotó vonásait, a lábak létrejöttét). Értelmezésében a 6, 6, 6, 6, 4, 4, 7, 4, 4, 7, 7 szótag *ababCDE* alakban oszlik meg: az utolsó négy sor párokat alkot, a *Frisz szép fejér póka...* módjára. Ez a megközelítés tehát a genfi zsoltárokban is előforduló, a későbbi Himfy-strófa jellegzetességeként leírt *izorímes zárópanel* felől magyarázza a strófa születését. Azt hiszem, mind-

⁴⁶ 7. vsz.

⁴⁷ *A magyar népdaltípusok katalógusa stílusok szerint rendezve*, I/A–B, bev., jegyz. DOBSZAY László, SZENDREI Janka, Budapest, 1988, III/61/a, III/151 stb.

kettőnk álláspontja elsősorban a zenei összefüggésrendszer kontrolljával volna védhető vagy támadható, ám egyelőre nincs ilyen támpontunk.

A magam beosztásának két, analogikus megtámasztó érvét tudom adni. Az első: egy másik Balassi-vers, a *Nincs már hová lennem* kezdetű istenes ének, mely a *Balassa-kódex*-ben a bizonytalan olvasatú *O, kleines Kind* (vagy *Uns ist ein kleines Kind*) nótajelzéssel szerepel.

Nincs már hová lennem,	6	<i>a</i>
Kegyelmes Istenem,	6	<i>a</i>
Mert körülvett éngem	6	<i>a</i>
Szörnyű veszedelem,	6	<i>a</i>
Segedmem,	4	<i>a</i>
Légy mellettem,	4	<i>a</i>
Ne hágyj megszegyenednem!	7	<i>a</i>

A könyörgés, bármennyire meglepő, a *Friss szép fejér póka...* metrumát követi, a lezáró hetes híján. „Soranyaga” megegyezik a keresztrímes, modernebb Zsuzsánna-verssel, hiszen 6+6-os, illetve 4+4+7-es periódusok variációira épül. Mivel a három, rokon metrumú vers közül egyedül ennek van nótajelzése – bár egyelőre nem tudtuk megfejteni –, úgy vélem, nem zárható ki az istenes ének kronológiai elsősége, s erre utal kísérleti, de óvatos kivitelezése is. Ha pedig így áll a dolog, akkor Balassi ugyanazt az eljárást követte ennek a versformának a magyarázásával, mint a Sztárai-strófával: kiemelte egyházi kontextusából, és megnyitotta a profán témák számára.

A másik érv zenei természetű. A *Szűt Zsuzsánna...* periódusai egy olyan dallam modell-szerepéről tanúskodnak, amelyhez hasonlókat a korszak német, allemande-alapú dalaiból ismerünk (esetleg olasz áttétben?), valamint a lengyel repertoárból. Belső soraik száma négyre nő, a páratlan számúak újbóli aprózódásával. Mielőtt ezt a fantom-képletet elvetnénk, érdemes megjegyezni, hogy rokonát megtaláljuk egy erdélyi szász tabulatúrában,⁴⁸ költőnk tehát akár közvetlen környezetében is hallhatott hasonlót. Pontosán egyező formát viszont még nem találtunk.

⁴⁸ A német dalocska szótagszámai 7+6, 7+6, 4, 4, 7, 7, 7+6, 6, vagyis ez egy záróssal megfejejt reprimó. Ezúton mondok köszönetet Deák Endrének, aki felhívta figyelmemet erre a darabra.



A) Gott wohl ihr Heyl verleihen... (Brassói tabulatúra, 1610 k.).⁴⁹



B) *Bransle de la Royne* (Michael PRAETORIUS, *Terpsichore*, 1612)

⁴⁹ Deák Endre szíves közlése alapján.

VI.

Végezetül lássunk egy kiforratlanabb, kísérleti jellegű reprimát, mely sajátos ötvözetét adja a *Szűt Zsuzsánna* poszt-referenciális formájának és a *Palkó*-elvnek.

Az te nagy nevedért	tarts meg, én Istenem,		6+6
Győzhetetlen erőddel	állj bosszút értem,		7+5
Hallgasd meg már	sok imádságimot,	Uram, énnékem,	4+5+5
Ne feledkezzél	teljességgel így	el énfelőlem,	5+5+5
Bizonyos reménségem,			7
Segélj, most ideje,	légy jelen nékem!		6+5

A strófát egy kéttagú, majd egy háromtagú sorokból álló sorpár nyitja, végül egy félsornyi közbevetés után egy újabb kéttagú egység zárja le. Az izorímek ellenére világosan kirajzolódnak a metrikai szintézis szabályai, amelyeket korábban az olasz mintájú Balassi-versek kapcsán elemeztem.⁵⁰ Ez a metrum tehát elszakad ugyan a referencialitástól, mivel nem egy konkrét szótagérték pontos visszatérésére épül, ám a szerkezeti jegyei világosan ennek képviselőjére utalnak. Talán megér egy kis játékot: hagyjuk el az 5. sorocskát és a 6. sor első felét: ekkor a lengyel Zsuzsánna-vers „+1”-elvét (AABBB) kapjuk, éppúgy nem szabályos ungarasca-keretben, mint amott. Mintha Balassi megelőlegezné a XVII–XVIII. század „szintetikus” reprimáit, melyek a nyitósoroktól eltérő hosszúságú nagysorokkal fejeződnek be, gyakran zenei lassítással.

VII.

A XVI. század versformái jogfolytonosan öröközik át magukat a XVII. századba, s annak első felét is uralmuk alatt tartják. Szenci Molnár Albert metrikai kísérletén kívül jó darabig semmi komoly változást nem figyelhetünk majd meg. A lassú fejlődés érthető: az 1500-as évek során (történelmi okokból) gyakorlatilag új alapokra került az ország, a régió művelődésszerkezete. Anyanyelvű irodalmunknak gyorsított ütemben kellett feltornásznia magát a

⁵⁰ CSÖRSZ, *Vers – dallam...*, i. m.

csíráállapotból a reformáció naprakész, közérthető, közéleti igényeihez. Vele párhuzamosan, Balassi verseivel a késő petrarkista szerelmi líra szókincse és lelkisége is átkerült hozzánk, a tőle telhető legnagyobb formai cizelláltsággal. Ebben a folyamatban az átvételeken és kísérleteken túl a régiesebb strófák megújítása legalább olyan fontos feladat volt.

Mindemellett Horváth Ivánnak igaza van, mikor keserű szájjal összegzi tapasztalatait, amelyeket a reneszánsz metrumok hazai jelenléte utáni nyomozás során szerzett. A referencialitás és a kéttömbű szerkesztés igénye csak halványan dereng ekkoriban, többnyire elrejtve néhány, eltérő versmértékű strófába. Márpedig „A reneszánsz lírai formák legalapvetőbbike [...] mégiscsak valaminő zárt forma lenne. Ehhez persze szimmetriák és aszimmetriák, különféle rendű-rangú visszautalások, hierarchizáltság szükségeltetnék, mindenekfölött pedig olyan versforma, mely eleve meghatározza a mű egész terjedelmét. Arany állandó panasza volt, hogy a régi magyar irodalomban sosem sikerült ezt a szintet elérni. Nem is sikerülhetett. Amíg van izosabály, addig nincs zártság; ezt könnyű belátni.”⁵¹

Elkeseredni azért semmi okunk. Amit irodalmunk ekkoriban elért – költői iskolák nélkül, autodidakta módszerekkel és bátorsággal –, nem kevés. Egy-egy jobban sikerült versszakban már ott felelgetnek a referáló sorocskák, Balassinál szabályos reprimá és ungariscát egyaránt találunk, költőink komoly játékaik pedig apránként rendszerré szerveződnek. Átléphetünk a XVII. századba, egy újabb decentralizált, ösztönösen konzervatív és újító korszakba, ahol továbbra is igény mutatkozott a fenti strófatípusokra és azok összes vívmányára.

⁵¹ HORVÁTH Iván, *Történelmi rétegek a XVI. századi magyar metrumkincsben*, Irodalomtörténeti Közlemények, 1989, 193–205, itt: 203.