

ADAMIK TAMÁS

DEÁK-SÁROSI LÁSZLÓ: *A HÁROMSZÓLAMÚ VERS. ÚJ MAGYAR VERSTAN.*
PÉLDATÁRRAL ÉS HANGZÓ PÉLDATÁRRAL

Üveghegy Kiadó, Százhalombatta, 2023. 512 lap

Deák-Sárosi könyve a Köszönetnyilvánításon (11–12) kívül 11 fejezetet foglal magában: 1. Bevezetés (13–15); 2. Gyakorlat és elmélet – a ritmika alapjai (16–88); 3. Hangsúlyos típusú verselések (89–162); 4. Időmértékes verselési típusok (163–232); 5. Szimultán verselés (233–39); 6. Kevert és ötvözött verselés (240–46); 7. Időmértékes és hangsúlyváltó hamis jambus (247–75); 8. Drámai ritmusok (276–81); 9. A rím (282–309); 10. Versszakok, átvett versformák (310–24); 11. Korai ír hangsúlyos verselés néhány fontos tanulsága a magyar verstan szempontjából (325–47). Ezután következik az Irodalom (348–51), a Forrásszövegek jegyzéke (352–5); a Függelék, Bevezetés, A háromszólamú vers – rövid áttekintés (az elmélet színopszisa) (357–62); Példatár 1. rész: 33 vers teljes kikottázott szövege (363–428); Forrásjegyzék a példatár 1. részéhez (429–30). Példatár 2. rész: ismét 33 vers teljes szövege kikottázva (431–80); Forrásjegyzék a példatár 2. részéhez (481–2). A kötetet a Verstani miniciklopédia, Alapfogalmak, rövid elméleti meghatározások című segédanyag zárja le (483–511). A kötet gondolatmenetének tömör összefoglalása a Magyar Nyelvben is megjelent (Deák-Sárosi 2022).¹

Most pedig tekintsük át röviden az egyes fejezetek verstani témáit, kérdéseit! Az *1. fejezetnek*, a *Bevezetésnek* a fő

témája az **értelmi** és a *csupán metrikai* hangsúlyok egyidejű érvényre juttatásának problémája; ez ugyanis mindmáig nincs megoldva. „Ennek egyik fő oka az, hogy a verselés az elmúlt két és fél évszázadban és lényegében már ennek az időszaknak az elején levált a zenéről, elhagyta az énekelt, illetve az előadott (recitált) versek eszköztárát” (13). Ennek következménye a dallamhangsúly mellőzése. Az énekelt vers ugyanis rendelkezett egy plusz nyomatékkal, a **dallamemelkedővel**. Deák-Sárosi verstanának egyik újdonsága az, hogy a dallamhangsúly, a **dallamemelkedő** és a *dallamereszkedő* figyelembevételével ki lehet küszöbölni ezt a problémát, mert a beszédben ezek az **emelkedő** és *ereszkedő* nyomatékok már spontán módon is jelen vannak és „kialakulhatnak annak függvényében, hogy az adott szótag milyen magánhangzót tartalmaz” (14). Az **emelkedő** erősebb hangsúly, mint az *ereszkedő*, és mindkettő dominánsabb, mint a *sim* **hangerőhangsúly**. Mivel a magyar nyelvben a **dallamemelkedőnek** és a *dallamereszkedőnek* nincs jelentésmegkülönböztető szerepe, ezért a dallamhangsúly alkalmazható az **értelmi** és a *csak metrikai* nyomatékok szólamainak íveltetésében. Ez az újításkiegészítés a teljes verstan újragondolására készlet: „Mi történik a dallamhangsúly alkalmazása eredményeként az időmértékes versekben, a hangsúlyosokban,

¹ A kötet ünnepélyes bemutatója 2023. május 18-án volt az Országos Széchényi Könyvtárban.

külön az ütemezőkből, a kevert és ötvözött rendszerűben, a pszeudojambusban (hamis jambusban) és a szimultán versben?” (15.)

A *Gyakorlat és elmélet – a ritmika alapjai* című 2. fejezetben az a kérdés kerül terítékre, hogy a verstan „hatásköre” meddig terjed. Mivel a problémák és az eredmények a hangzó versben nyilvánulnak meg, a verstan szakértőjének ebben is állást kell foglalnia, hiszen „a vers hangzó szövegeként nyeri el végső formáját” (16). Szepes-Szerdahelyi *Verstana* énekelt, recitált és szavalt versekről beszél (1981: 194). Deák-Sárosi tovább árnyalja ezt a felosztást „1. versmondás; 2. szaválás; 3. skandálás; 4. előadás (recitálás); éneklés (16). Akármelyik előadásmódot alkalmazza az előadó, bizonyos szavakat, szókapcsolatokat, verstagokat nagyobb vagy kisebb nyomatókkal adja elő. A nyomatók eszközei az időtartam, a hangerő, a hangmagasság és a hangszín. Ennek megfelelően Deák-Sárosi háromszólamú versről beszél, mert alapvetően három nyomatók vagy nyomatókcsoporthoz tartoznak, amelyek minden versszövegben folyamatosan érvényesülnek, a hangszín csak a rímes versekben lehet rendszeralkotó. A vers háromszólamúsága három különböző módon is megfogalmazható: a három fizikai nyomatók szerint: 1. időtartam, 2. hangerő, 3. hangmagasság; a hangsúlyok típusa szerint: 1. hangerő, 2. emelkedő, 3. ereszkedő; a relatív hangmagassági szintek szerint: 1. magasabb ejtés, 2. mélyebb ejtés, 3. középin-tonáció. Nos, az előadónak ezt a három nyomatót kell összhangba hoznia egymással váltakozva vagy a lehetséges társítások szerint egyszerre, ami a nyelvi és metrikai mesterségbeli elemzés eredménye; az érzelmi-művészi többlet hozzáadása ezt követően történik (40–1).

A *Hangsúlyos típusú verselések* című 3. fejezet elején a szerző helyesen állapítja meg, „hogy a jelenlegi információink alapján a hangsúlyos típusú verselések a gondolatpárhuzamból alakultak ki” (89). A magyar versritmus alapja, állítja elődeit, Négyesy Lászlót és Horváth Jánost is idézve, hogy a különböző szótagszámú szavakat és a szókapcsolatokat (az ő fogalmával: verstagokat) egyazon időtartam alatt ejtjük ki: „Bécs, Berlin, Budapest, Koppenhága, Almásfüzitő.” Miután e megállapítását megindokolja, így kezdi e téma tárgyalását: „Ha történetileg nézzük, akkor a hangsúlyos alapúak közül léteznek régi és népi, illetve archaizáló versek, amelyek a tagoló vers ritmikái elve alapján, a gondolatpárhuzamból eredve szerveződnek (változó szótagszámú verstagok és változó számú verstagok) és újabbak, amelyek esetén állandósul a szótagszám és a tagvagy az ütemszám” (92). Ezután idéz is egy példát a hangsúlyos, az ütemező és azon belül a tagoló magyar versre:

Egy, | megérett a | meggy.
Kettő, | csipkebokor | vessző.
Három, | te leszel a | párom.
Négy, | észnél | légy.
Öt, | érik a | tök.
Hat, | hasad a | pad.
Hét, | süit a | pék.
Nyolc, | üres a | polc.
Kilenc, | kis | Ferenc.
Tíz, | tiszta | víz.

Deák-Sárosi felteszi a kérdést: „Ez a vers hogyan viszonyul a dallamhangsúly-elmélethez?” (95.) A tagolás nem okozott összeütközést az értelmi és a metrikai hangsúlyok között, ezért úgy tűnik, nélkülözhető a dallamhangsúlyok használata. „Van ugyan különbség az egyes hangsúlyok hierarchiája között, tehát

a „megérett” fontosabb mondatrész, mint a „meggy” (ezért is merül fel a második két tag vagy ütem egy ütempárban vagy tagban való egyesítése), de említettem, hogy a rímek leválasztják a második tagról a harmadik tagot. Hogy mégse legyen ennyire kiegyenlített és egyhangú a ritmizálás, ezért érdemes bevonni a dallamhangsúlyt is. Ha a második tag első szótagját is magasabban ejtjük az alapintonációnkhoz képest – nem sokkal, úgy körülbelül egy egész zenei hanggal –, akkor mégiscsak kap kiemelést a második tag, ami a szintagma fontosabb eleme a jelentést tekintve. Ezért a fenti felosztásban jelöltem mindenképpen a magasabban ejtendő szótagokat a második tagban. Az első és harmadik verstag kezdetét továbbra is érdemes dallamemelkedővel kiemelni” (95). Ebben a fejezetben a hangsúlyos típusú verstípusokat bemutatja az archaikus formáktól kezdve a metrumot fellazító, végső soron tagadó szabadversig. Külön alfejezetet szán az oldalágnak és határtarületnek számító hangversnek és a képversnek is.

A 4. fejezetet, amelynek címe *Időmértékes verselési típusok*, nagy kíváncsisággal kezdtem olvasni, hiszen évtizedeken keresztül olvastattam és értelmeztem hallgatóimmal együtt a római költők időmértékes verseit az ELTE BTK Latin Tanszékén. Deák-Sárosi a módszerének ismertetésével kezdi a fejezetet: „Az időmértékes vers legfontosabb jellegzetességeit konkrét verspéldák elemzésén mutatom be, de a korábbi általános és rövid tipológiai összegző után néhány fő elméleti kérdést még részleteznem kell, illetve táblázatban összegzem a legfontosabb verslábak/ütemek és verssorok/kólonok típusait” (163). Miután a beígért tipológiai összegzést elvégzi a 163–5. oldalakon, a klasszikus időmértékes verslábakat egy egész oldalt betöltő

táblázatban mutatja be a következő szempontok szerint: A versláb neve, eredeti jelentése, magyar neve, képlete, példa (166). Ugyanilyen gondosan szemlélteti a legfontosabb klasszikus időmértékes kólonokat, verssorokat. A táblázat elején feltünteti szempontjait: A kólon neve, Ideális képlete, Gyakorlati képlete, Előfordulása (168–9). *A klasszikus időmértékes versek műnem, műfaj és forma szerint* című alfejezetben örömmel fedeztem fel, hogy a legnagyobb római rétor, Marcus Fabius Quintilianus *Szónoklattan* című művéből is idéz a szónok stílusáról (172). Deák-Sárosi alapos felkészültséggel tárgyalja az egyes kólonokat, kiemelten a hexametert és az aiol, úgynevezett lantos verseket. Megközelítésének lényege, és ez újdonság, hogy nem csupán leírást ad az egyes kólonokról, hanem azok zenei értelmezését, a szerkezetükből kiolvasható feltételezett kialakulását tárgyalja. Így például a szapphói kólon nem csupán egy trocheus, egy spondeus, egy félbemetszett daktilus és újabb két trocheus kapcsolata, hanem egy ötlábú/ötütemű, tisztán trochaikus sor továbbfejlesztése. A tisztán trochaikus sor egyhangúságát a középső láb aprózása (a szintén ereszkedő daktilussal való helyettesítése), a középmetesz és a második láb spondeussal való helyettesítésével egy szinkópás hangsúlyeltolódás teszi változatossá. Az egyes kólonokat és versszakokat teljes versek vagy hosszabb versrészletek alapos metrikai elemzésével mutatja be, a szöveget minden esetben ellátva tagolással, az összes szótagot a három hangsúly valamelyikével vagy lehetséges kombinációikkal. Az elemzett versek többsége meg is hallgatható a monográfiához tartozó hangzó Példatárban.

A *Szimultán verselés* című 5. fejezetet így kezdi: „A szimultán verselés jelensé-

gét fokozatosan fedezték fel nagyjából az elmúlt egy évszázad alatt, és a Horváth János által bevezetett fogalom alapján Szuromi Lajos nevezte el ezt a verstípust szimultánnak, és írta meg az elméletét egy terjedelmes monografikus könyvben (Szuromi 1990)” (233). Majd megállapítja, hogy ez a versrendszer valóban létezik, de érvényességi körét ő szűkebben értelmezi, mint Szuromi. A szimultán versnek az lenne az alapfeltétele, hogy egyszerre legyen értelmezhető a hangsúlyos és az időmértékes versrendszer szerint is. Ennek megfelel a korábban már idézett (lásd 226) „*Ha vihar jó a magasból*” Weöres-vers, „mert szabályos hangsúlyos felező nyolcas sorokból áll, egyben hibátlan kis jónikus dimeterekből” (233). De nem felel meg Weöresnek *A tündér* című verse, amelyet a verstani szakirodalomban a szimultán vers mintapéldányának tekintenek. Ezt többek között így indokolja meg Deák-Sárosi: „A vers hangsúly- és időmérték-eloszlásaira nézve nyomban látszik, hogy nincs szinkronban mindig a hangsúlyos és az időmértékes képlet” (234). Jó példaként idézi Csokonai Vitéz Mihály *Az esküvés* című versét (236–7).

A *Kevert és ötvözött verselés* című 6. fejezet első mondatából megtudjuk, hogy nem minden verstan tárgyalja, de Szepes-Szerdahelyi kitér mindkettőre: A bevezető részben még csak általánosan, a kevert típusú verselést határozza meg: „a költők a hosszú szótagokat hangsúlyos rövidekkel pótolják, illetve a hangsúlyos szótag helyén hangsúlytalan hosszú áll” (1981: 24). Később azonban másképpen fogalmaz: ha „a szöveg elejétől végig mindkét versrendszer metrumának egyformán eleget tesz, akkor a szerkezet *szimultán* típusú; ha az egymást követő szövegrészek egyike hangsúlyos, másika időmértékes, akkor *kevert* ritmusú; ha pedig a két

versrendszer elveiből egyaránt merítő metrum keletkezik, akkor ötvözött ritmusú (uó. 147)” (240). A fejezet további részében Deák-Sárosi értelmezi a kevert és ötvözött vers fogalmát, majd Ady Endre *Új magyar bukolika* című versének elemzésével mutatja be az említett verselés egyik változatát. Már a korábbi kutatók ráébredtek arra, hogy Adynak ezt a versét nehéz elemezni. Jambusnak próbálták metrizálni, de a vers ellenáll minden ilyen próbálkozásnak (Szilágyi, 1990: 357). „Nem csupán azért, mert ha időmértékesnek próbáljuk értelmezni, akkor nyomban két trocheussal indít, hanem azért, mert sehogy sem ad olyan tagolást, ami valamiféle képletszerűen ismétlődő időmértékes lüktetést adna. Sok benne a semleges spondeus és a semlegesnek tekintett, de minden ütemező lüktetést többé vagy kevésbé buklató pirrichius” (242).

Az *Időmértékes és hangsúlyváltó hamis jambus* című 7. fejezet témája sok vitát gerjesztett a verstani értekezések szerzői között. A viták gyökerét a jambus okozza, és a magyar nyelv sajátos, hangsúlyosan ereszkedő természete. Olyan neves szerzők érveltek a jambus vagy a jambus túltengése ellen, mint Négyesy László, Torkos László, Horváth János, Vargyas Lajos, Kodály Zoltán. A jambus képlete *ti tá*, tehát időmértékesen emelkedő, a magyar szavak pedig hangsúlyosan ereszkedők, ami nyomatékkapcsolás esetén idegen, emelkedő hangzást eredményez, nyomatékmegosztás esetén túl sok éles ritmust (**ti tá ti tá**), a hangsúly szabad eloszlásával pedig a lüktetés a felismerhetetlenségig fellazulhat; ezenkívül mivel a magyarban nem léteznek hangsúlyosan emelkedő és kupolás szavak, a hangsúlytalan, egy szótagú sorkezdet spontán módon átalakul ütemelőzővé, és a sor ereszke-

dő, trochaikus hangzású lesz. „A magyar kizárólag élhangsúlyos és erősen toldalékoló, míg a többi nyelv, amelynek számottevő műköltészeti versirodalma van, azon belül időmértéken alapuló verselése, és még közelebbi kapcsolatba is kerültünk ezen nyelvek verselésével; azok emelkedők vagy kupolásak, vagyis a hangsúly vagy a szavak utolsó szótagjára esik, vagy többségében a szavak közepére. Ezért van az, hogy az emelkedő lejtés, benne kifejezetten a jambus idegenül hat a magyar nyelvben és a versben, és legfeljebb egy-egy rövid versben valósítható meg ez az emelkedő lejtés, de abban se tökéletesen. Mivel hangsúly szempontjából nem létezik emelkedő lejtésű magyar szó (hangsúly máshol, mint az első szótagon), ezért az emelkedő szó szerkezetek könnyen átminősülnek ütemelőzős/felütéses sorrá, és a sor mégiscsak ereszkedő lesz” (247). Ez pedig nem hangzik jól a magyar ember számára: „Tehát elvileg nem lenne baj a magyar nyelvben, versben a hangsúlyos jambus lüktetésével, mert a dallamhangsúlyok áthidalnak, csak nincsenek pillérek, amelyek megtartják az áthidalókat. A túl sok áthidalás felborítja az egész szöveg lejtését, és jó verstani hangsúlyozás esetén is bántja a nyelvérzékét” (247). Hogy valóban lehet aránylag jó rövid verset jambusban írni, azt Deák-Sárosi a *Magyar ének I.* című saját verssel mutatja be (255). Ám hosszabb vers még Arany Jánosnak is okozhat problémát, például *A walesi bárdok*ban (vö. 261–6), ami harcias, nyomatékmeosztó módon indul (tá tá és ti tá képletekkel, hangsúlyosan ereszkedő spondeussal és nyomatékmeosztó jambussal), de később elerőtlenedik a lüktetés a nyomatékcapcsolás, majd a hangsúlyok egyre szabadabb elhelyezkedése miatt.

A *Drámai ritmusok* című 8. fejezetben a drámai műfajok ritmusait vizsgálja Deák-Sárosi. Rögtön a fejezet elején megállapítja Négyesy Lászlót idézve: „A verses dráma nyelve nálunk, ahogy Európa-szerte minden nyelvterületen a 19–20. század fordulójáig, a jambus volt” (276). Ennek oka abban rejlik, hogy a görögöknél és a rómaiaknál a tragédia és a komédia nyelvének ritmusa gyakran a jambus és a trocheus volt, a középkortól szinte az összes európai nyelvben a jambus került az első helyre. Ennek az a fő oka, hogy ezekben a nyelvekben a jambus állt/áll a legközelebb az élőbeszédhez, és az irodalmi műfajok közül a színművek nyelvezetének kell a legközelebb állnia a mindennapi megszólalásokhoz. A jambusban a legtöbb a szabályos és szabálytalan helyettesítés, megoldás, és a lüktetés olykor annyira eltávolodik a szabályostól, hogy még a szakemberek sem tudják meghatározni a formáját – idézi ez utóbbi megállapítást a görög verstan szerzőjétől (Szepessy 2013, 150). E jelenségnek és folyamatnak az oka maga a jambus – írja Deák-Sárosi, mert „a jambus a legegyszerűbb verslábak közé tartozik, mindössze két szótagból és három morából áll, így épp az egyszerűsége is okozza azt, hogy a túl sok helyettesítés könnyen szétforgácsolja, semlegesíti karakterét” (276–7). Ám azt a kérdést is felteszi Deák-Sárosi, hogy mivel lehetne helyettesíteni a jambust. A jambust „lefordítani” kellene, nem egy az egyben átvenni más nyelvekből, mert a magyarban nem a jambus áll a legközelebb az élőbeszédhez, hanem az ereszkedő lejtésű hangsúlyos és időmértékes formák. Szerinte azt a fajta prózaritmust kellene alkalmazni, amelyet Quintilianus javasol *Szónoklattanában* a szónok számára: „Három verslábánál többet azonban nem szabad figyelembe venni, s ezt is csak akkor, ha

nem három szótagból állnak (természetesen nem lehet itt szó költői kötöttség-ről), sem két lábnál kevesebbet” (9, 4, 95; 636). Időmértékes drámai sortípusra konkrét, saját variációs formát is javasol (279–81).

A *Rím* című 9. fejezet elején Deák-Sárosi felhívja a figyelmet arra, hogy e témáról már három monográfia megjelent: Radó 1921; László 1972; Simon 2014. Mindegyik a teljességre törekszik, de tartalmaznak „olyan leszűkítéseket, amelyek nem engedik egységében és szélesebb összefüggésrendszerében, a formai jellemzők, a szerepek (funkciók), a jelentés, illetve mindezek együtt-hatásaként értelmezni a rím jelenségét” (282). Ugyanakkor tartalmaznak fontos megállapításokat, amelyek segítenek megérteni a rímet. Eredményeiket Deák-Sárosi felhasználja, és hozzájuk adja saját elméletét és gyakorlatát. Szerinte a rím gyűjtőfogalom, és a korábbi kutatóktól eltérően így határozza meg: „Pontosabb lenne, ha úgy fogalmaznánk, hogy a rím azonos vagy hasonló hangok vagy hangcsoportok összecsengése jellemzően azonos szótagszámú vagy szabályozott módon különböző szótagszámú szavakban, amelyek az erős hasonlóság/azonosság mellett erős különbségeket is tartalmaznak. Az illesztési alapelv szerint a formailag jó rím erős hasonlóságokat és egyidejűleg erős különbségeket tartalmaz, ami biztosít egyfajta feszültség-/oldásalapú illesztést és dinamikát” (284). A rím szerepe ritmikai és tagoló: „Az azonos vagy hasonló szavak (szótagok, hangok) ismétlődése olyan lüktetést képes adni a szövegnek, mint a hangsúlyok (hangerőhangsúly, dallamhangsúly) vagy a hanghosszúságok” (286). De a rímek fontos szerepe a kiemelés is. „A hasonló vagy azonos hang, hangcsoport visszatérése tartalmilag és a hangzás

szempontjából is kiemeli a rímelő szavakat a szöveg átlagából, amelyek jobban csillognak, jobban érvényesülnek, mint ha nem csendülének meg újra a közös hangok” (286). Végül a rímnek erős az esztétikai funkciója: hangulatfestő, hangutánzó jellege is van. A rímnek több típusa van: éles rím, tomparím, vágórím, hímrím és nórím, tiszta rím, asszonánc. A rím gyakorlati használatát Deák-Sárosi a *Himnusz haza* című, súlyos mondani-valót közvetítő, formailag bravúros saját versével szemlélteti (297–300). Amit még ki kell emelni, hogy a szerző a vers-tani szakirodalomban először határozza meg tudományos alapokon, a fonetikai csoportokat figyelembe véve és az összes mássalhangzóra kiterjedően az asszonánci csoportokat (294–7).

A *Versszakok, átvett versformák* című 10. fejezetének második bekezdésében ezt a fontos megállapítást teszi: „A közezső és nagyszerkezeti formák minden akadály nélkül átvehetők, legyenek azok akár tercinnak egymásba fonódó végrímjei, a szonett, a ballada, az alexandrin, a stanza, a Chevy Chase-, az Anyegin-versek rím- és strófatagolási módjai vagy a japán haiku” (310). A részletes tárgyalást a szonettel kezdi, majd meghatározza és részletesen kifejti formai követelményeit, végül pedig Shakespeare LXXV. szonettjének magyar fordítását közli és elemzi (313–4). A stanza meghatározását érdemes idézni, mert kevésbé ismeretes: „A stanza olyan, mint egy rövidített szonett. Nyolc sorából az első hat kereszt-rímes, az utolsó kettő pedig páros rímű: a b a b a b c c” (314). Példaként Tóth Árpád *Stanzák egy trafikoslányról* című versének 1. versszakát közli és elemzi. A *ritornellt* így határozza meg: „Ezt a versformát azért idézem, mert egyszerű, mégis van benne dinamizmus, és a lebegő átmeneti formát képviseli. Két

rímelő sor fog közre egy nem rímelőt. Képlete a x, b x, c x c...” (315). Példája Petőfi Sándor *Fresco-ritornell* című verse, melyet gondos elemzés követ. Az Anyegin-strófát ezzel a meghatározással kezdi: „Az Anyegin-strófa közismert, orosz eredetű, hangsúlyváltó, jambikus, 14 soros versszak, amelyet először Puskin használt az *Anyegin* című elbeszélő költeményében” (316). Példaként az első részből közül egy strófát Áprily Lajos fordításában, majd értelmezi, rávilágítva arra, hogy a kiváló magyar nyelvérzékkel bíró költő-műfordító tolla alatt a hangsúlyos magyaros ereszkedő lejtés hogyan veszi vissza a lüktetést az elméletileg érvényesített, időmértékesen emelkedő lejtésű jambustól. A többi versfajtat, a Chevy Chase-versszakot (318–20), a balladást (320–2), a limericket (322–3) és a haikut (323–4) ugyanolyan módszerrel mutatja be, mint az előbbieket.

A könyv utolsó, *11. fejezete* ezt a címet viseli: *A korai ír hangsúlyos verselés néhány fontos tanulsága a magyar verstan szempontjából*. Az olvasóban tüstént felmerül a kérdés: hogy kerül ide az ír verselés? A fejezet bevezetésében kérdésünkre megkapjuk a választ. Az ír nyelvben már a 6. század második felétől maradtak fenn prózai és verses szövegek, sőt verstani leírások is. Továbbá az ír és a magyar nyelv hangzásbeli, részben tipológiai hasonlósága miatt e vizsgálódás gazdagíthatja a magyar verstant. A korai (ó- és középső-) ír nyelv jellegzetességeinek leírása után Deák-Sárosi ismerteti a korai ír hangsúlyos típusú, rímelő verselés főbb szabályait (329–1). Ezután részletesen bemutat egy verstani tankölteményt, amely a 11. századból maradt fenn (331–9). Majd következik egy korai ír vers fonetikai átírása és fordításai (339–42). A vers

egy 9. századi ismeretlen szerző alkotása, két négysoros versszakból áll. Pődör Dóra készítette el fonetikai átírását. Ezt követi a vers angol nyersfordítása és angol műfordítása angol szakemberek tollából, majd Pődör Dóra magyar nyersfordítása és Deák-Sárosi magyar műfordítása. A fejezetet *A fordítás nehézségei; egy 9. századi vers példáján* című alfejezet zárja le (343–7). A vers ismét egy 9. századi ismeretlen szerző műve, és négy négysoros versszakból épül fel. Deák-Sárosi először közli az eredeti szövegét, majd felsorolja a formai jegyeit. Utána a vers angol szerzőktől származó angol nyersfordítása és műfordítása következik, majd Pődör Dóra magyar nyersfordítása, végül pedig a vers három műfordítása. Az 1. Kabdebó Tamásé, a 2. Kovács Gáboré, a 3. pedig Deák-Sárosi Lászlóé. Ismét felmerülhet egy kérdés az olvasóban: miért műfordítja újra Deák-Sárosi a verset, hiszen ketten már előtte lefordították? Azért, mert a korábbi fordítók nem adták vissza a sortagolást és a tiszta rímeket, pedig ezen formai követelményeknek köszönhető a vers varázsa – írja Deák-Sárosi (143). És igaza van. Saját fordítását így indokolja meg: „Nem állítom, hogy a magam fordítása maradéktalanul megfelel az elvárásoknak, és azt sem mondom, hogy a legjobb. Én csupán megpróbáltam valamit visszaadni abból az akusztikai élményből, amit egy ilyen vers meghallgatása adhat” (344).

A fentiek alapján megállapíthatom, hogy Deák-Sárosi László *A háromszólamú vers. Új magyar verstan* című monográfiájában a magyar nyelvű szakirodalom megújítását tűzte ki célul. A vaskos könyv fejezetei sok új meglátással árnyalják a magyar költői mesterség elméletét és gyakorlatát. Ezt az újszerű verstant csak olyan képzett

filológus tudta megírni, aki egy személyben költő és zenész is. A magyar verstani szakirodalmat is ismeri, hivatkozik rá, idézi, olykor elfogadón, olykor vitatkozva. Legfőbb érdeme a dallamhangsúly-elmélet továbbfejlesztése és rendszerszerűvé fejlesztése, kiegészítve László Zsigmond „**áthidaló dallamemelkedő**”-jét az „*áthidaló dallamereszkedő*”-vel. A dallamhangsúly a teljes verstan újragondolását kívánta, ugyanakkor a szerző újításai nem korlátozódnak a dallamhangsúly leágazásainak részletezésére. Ő dolgozta ki az **illesztési alapelvet**, és fejlesztette tovább a ritmus meghatározásának a rész-egész vonatkozását. Újrarendezte és kibővítette a hangsúlyos és az időmértékes versek, illetve átfedéseik tipológiáját, ezenkívül elsőként zenei elemző értelmezést adott az időmértékes sortípusoknak. Új meghatározást és tipológiát adott a rímnek, elsőként dolgozván ki az asszonánci csoportokat a fonetikai kategóriák alapján. Legtöbb vitára a jambus szerepének a meghatározása adhat okot a szakértők részéről. Deák-Sárosi azonban korántsem annyira elutasító a jambussal, mint neves elődei, köztük Négyesy László, Torkos László, Horváth János, Vargyas Lajos, Kodály Zoltán. Bizonyos formáit alkalmazhatónak tartja a magyar verselésben, csak a túltengés ellen fogalmaz meg ellenvéleményt, ebben a kérdésben egyetértve az említett szakértőkkel. Korábban senki se elemelte ilyen mélységben és átfogóan a jambust. Ő azonosította például a **nyomatékmegosztó jambust**, ami hangsúlyosan ereszkedő, időmértékesen emelkedő, és együttesen sajátosan magyar éles ritmust valósít meg (**ti tá tá tá**). A nyomatékmegosztó jambusra olyan példákat idéz és elemez, mint Arany János: *A walesi bárdok*, *V. Lász-*

ló, Vörösmarty Mihály: *Szózat*, Csanády György: *Székelly himnusz*. Egyedülálló újdonsága a kötetnek a példatár két részének összesen 66 gyönyörű verse, amelyeket ismeretlen és ismert nagy magyar költők írtak, és kiváló magyar színészek adnak elő, Deák-Sárosi László háromszólamú verselméletének hangsúlyozását követve (363–480). A hangzó Példatár ingyenesen elérhető a szerző honlapján és az Országos Széchényi Könyvtár lejtárszasi listáján versvideókból feldolgozva. A Kulturális és Innovációs Minisztérium és a magyar nemzeti könyvtár által is támogatott projekt versvideói lehetővé teszik a versek hangsúlyozásának követését a színészi előadásmód hangzó anyagát, illetve a tagolást és a nyomatékmegjelöléseket is tartalmazó szöveg élő összevetésével. A könyv végén, a Függelékben található *Verstani minienciklopédia* igen hasznos fejezet, mert 375 verstani fogalom és terminus tömör, világos értelmezésével, meghatározásával hathatósan segíti a könyv értő olvasását (483–511).

Szakirodalom

Deák-Sárosi László: Dallamhangsúly a magyar versben. *Magyar Nyelvőr* 333–49. <https://doi.org/10.38143/Nyr.2022.3.333>.

Adamik Tamás

klasszika-filológus, professor emeritus
ELTE BTK Klasszika-filológia,
Latin Tanszék

E-mail: adamik.tamas@btk.elte.hu
<https://orcid.org/0009-0005-2224-705X>