

Máthé Dénes

**A költői kép szemiotikai és irányzati
vizsgálata a két világháború közti
magyar költészetben**

**Erdélyi Tudományos Füzetek
252**



**Az Erdélyi Múzeum-Egyesület Kiadása
Kolozsvár, 2005**

Megjelent



**a Nemzeti Kulturális Örökség Minisztériuma
támogatásával**

**Felelős kiadó
Sipos Gábor**

ISBN 973-8231-46-9

TARTALOM

Előszó

Bevezetés

- A tanulmány tárgya és célja
- A vizsgálat történetéből
- Elméleti alapoás
- A vizsgálat módszeréről
- A kötet szerkezete

I. A költői kép fogalma

1. Eltérések a képfogalom értelmezésében. Általános helyzetrajz
2. Trópus és figura
 - 2.1. Általános összehasonlítás
 - 2.2. A szóképek és az alakzat elhatárolási kísérletei
3. A metafora. Névátvitel és/vagy azonosítás
 - 3.1. A metafora mint átvitel
 - 3.2. A metafora mint azonosítás
4. Metafora és hasonlat

II. Nyelvészeti képelméletek

1. Strukturalista képelmélet
2. Generatív grammatikai képelmélet
3. Szemiotikai képelmélet
4. Szövegtani képelmélet
5. Kognitív nyelvészeti képelmélet
6. Összegzés
 - 6.1. A kép terminus jelentései
 - 6.2. A képfogalom fontosabb szemiotikai vetületei
 - 6.3. Tudati művelet és nyelvi forma viszonya szemiotikai szempontból. A referenciális kép

III. Költői képstruktúrák irányzati vizsgálata a két világháború közti magyar költészetben

1. Az irányzatosság alapkérdései
2. Az avantgárd költészet képi vizsgálatának általános kerete
3. Az expresszionizmus
 - 3.1. Irányzati sajátosságok és költői képkalkotás
 - 3.2. Barta Sándor: Az univerzum dicsérete. Egy expresszionista vers képi szerveződésének áttekintése
 - 3.3. Expresszionista költői képi struktúrák
4. A szürrealizmus
 - 4.1. Irányzati sajátosságok és képkalkotási technika
 - 4.2. A szürrealizmus és a nyelv
 - 4.3. Szürrealizmus – valóság – metafizika
 - 4.4. József Attila: Én dobtam. Egy szürrealista vers képi szerveződésének áttekintése
 - 4.5. A szürrealista kép és a szabad képzetársítás
 - 4.6. Szürrealista képi struktúrák
5. A Tárgyas-intellektuális irányzat
 - 5.1. Irányzati sajátosságok és költői képkalkotás
 - 5.2. József Attila: Határ. Egy tárgyas-intellektuális stílusú vers képi szerveződésének áttekintése
 - 5.3. Az irányzat képtipológiájának alapelvei
 - 5.4. A tárgyas-intellektuális irányzat költői képi struktúrái

IV. Összefoglalás. Kitekintés

Szakirodalom

Előszó

Ez a tanulmány doktori értekezésem átdolgozott változata. A módosítás során arra törekedtem, hogy kérdéskezelésem nyíltabb, világosabb, szabatosabb legyen. A javítási próbálkozást részben a disszertáció megvédése óta eltelt bő esztendő, részben az új kommunikációs helyzet tette lehetővé, melyben a korábban is érzékelt, körvonalazott, de félig-meddig homályban hagyott kérdések élesebb felvetésének kockázata egyedül engem érint. Vagyis: inkább a helyzetem változott meg, s nem a témához való viszonyulásom. Maga az átdolgozás a képelméleti tájékozódás tanulságainak egyértelműbb megfogalmazását, tárgyyszerűbb elhelyezését és az ehhez szükséges átszerkesztést, az irányzati képtipológiák pontosítását, valamint a korábbi szöveg helyenkénti stilizálását jelenti. Tehát nem változtat elméleti alapállásomon, hanem kifejtettebbé teszi. Mivel a disszertációmban arra vállalkoztam, hogy a költői képet szemiotikai szempontból és irányzati keretben vizsgálom, s ehhez ki volt jelölve irodalom- és stílustörténetünk egyik korszaka is, nem lett volna célszerű, szakszerű még kevésbé, hogy a nyomdai előkészítéshez egy nem-szemiotikai vagy irányzat-tagadó megközelítést válasszak. Inkább arra törekedtem, hogy az adott keretet rugalmasabbá tegyem, s ehhez argumentumként felhasználható újabb összefüggéseket keressek.

Doktori dolgozatom címét 1992-ben így fogalmaztuk meg: *Költői képi struktúrák szemiotikai vizsgálata a két világháború közti magyar irodalomban*. A vizsgálat anyaga tehát az eredeti elképzelés szerint az említett korszak teljes magyar irodalmát magában foglalta. Néhány év múlva azonban be kellett látni, hogy ez jóval túllépi egy disszertáció kereteit. 1996-ban a jelenlegi szférára, a korszak magyar *költészetére* csökkentettük a korpuszt, de a kutatás során ez is túl átfogónak, feldolgozhatatlannak bizonyult. A nehézség ez esetben is részben az anyag mennyiségével függött össze, ennél azonban számomra fontosabbak voltak azok a teoretikus kérdések, amelyek a képelméletre, a szemiotikára, a (stílus)irányzatra vonatkoztak. A két első kérdés-csoporttal a későbbiekben alaposabban foglalkozom, ezért itt csak azt említem meg, hogy az irányzatiság problémáját az 1950-1960-as években kikristályosodott irodalomtörténeti, s az erre épülő stílustörténeti szemlélet részben vitatható tudományelméleti előfeltevések alapján kezeli, ezt az alapállást tehát csak fenntartásokkal vállalhattam. Az ezzel összefüggő dilemmák alapos kritikai megközelítése pedig súlyánál és bonyolultságánál fogva sem tartozhatott (és most sem tartozik) disszertációm feladatai közé. Ezek készítettek arra, hogy a kijelölt időszak költészetéből az irányzatilag viszonylag körülhatárolható expresszionizmusra és szürrealizmusra, valamint az értekezésem tudományos irányítója, Szabó Zoltán (1970, 1980, 1982) által kidolgozott tárgyas-intellektuális stílusirányzatra korlátozzam a vizsgáldást.

Másfajta nehézséget jelentett témám másik alapelemének, a *struktúra* fogalmának értelmezése. Eredetileg, a tárgy körvonalazásának, a cím megfogalmazásának periódusában úgy látszott, hogy a struktúra ebben a közegben a szintaktikai (predikatív, jelzői, határozói stb.) szerkezettel azonos, s hogy a költői kép tagolása eszerint végzendő el. Ezt a szintagmakeretet azonban a későbbiekben fel kellett adnom, mert túlságosan általános és egyoldalú volt ahhoz, hogy a vizsgálat tekintettel lehessen az egyes irányzatok speciális strukturális sajátosságaira. Ennek a szempontnak az érvényesítéséhez a tárgyalt irányzatok szemiotikai jellemzőiben és összefüggéseiben találtam meg a címhez is találó és módszertanilag is alkalmas(nak tűnő) alapot. Ez azt jelentette, hogy nemcsak a szintaktikai, hanem ezzel összefüggésben – az egyes irányzatok sajátosságainak figyelembe vételével – a szemantikai-pragmatikai szempont-együttes vált a strukturális leírás alapjává.

Az, hogy egy szemiotikai vizsgálathoz végül is szemiotikai alapot sikerül kidolgozni vagy megtalálni, természetesnek, a róla való beszéd pedig feleslegesnek vagy tautologikusnak

mondható. A helyzet azonban nem ennyire egyszerű. A szemiotikai szempont érvényesítése ugyanis legáltalánosabban azt jelenti, hogy a jelből, a jelfogalomból indulunk ki, s hogy vizsgálódásunk tárgyát jelnek tekintjük. De már e néhány utalás is számos értelmezési kérdést vet föl, s köztudott, hogy e kérdésekre a tudománytörténet során eltérő válaszok születtek. A gyakorlatban pedig az ún. szemiotikai vizsgálódás gyakran a formális-látványos terminológia használatban merült ki.

Tanulmányomban nem az elvont jelből, hanem a *nyelvi jelviszonyból* indultam ki, mert ez a mindenkori jelhasználó szerepét is fontosnak tartja, s a nyitottság és a folyamatosság elvére épül. A jel ebben az összefüggésben olyan társadalmi-művelődési képződmény, amely a nyelvhasználatban formálódik, differenciálódik, s benne tudat és tárgyszerűség ötvöződik.

Kolozsvár, 2005. március–április.

Bevezetés

A tanulmány tárgya és célja

A kutatás tárgyát a költői kép szemiotikája alkotja a két világháború közti magyar költészet említett irodalmi, illetve stílusirányzataiban. Ez a tárgykör átfogó lebontásban két kérdéscsoportra osztható. A *képelmélet* problémakörébe a költői/nyelvi kép fogalmával és a különféle képelméletekkel kapcsolatos kérdések sorolhatók, valamint azok, amelyek egy szemiotikai képelmélet sajátosságaira és kompetenciájára vonatkoznak. Ezekhez *irányzattörténeti* problémák kapcsolódnak: a két világháború közti magyar líra költői képeinek, képszerkezetének az (elvont) irányzatisággal és az egyes irányzatokkal összefüggő kérdései. Stílustörténeti megközelítésben ez a periódus irodalmunknak a Nyugat stílusforradalmától számított korszakához tartozik. A húszas években – főként az évtized első két harmadában – az avantgárd irányzatok (a magyar irodalomban elsősorban az expresszionizmus és a szürrealizmus), a húszas évek végétől a második világháborúig a tárgyias-intellektuális stílustendencia, valamint a népies irányzatok tekinthetők meghatározó jelentőségűnek (Szabó 1998: 33; 200–237). Tanulmányomban a korábban említett megfontolások miatt csak az expresszionizmussal, a szürrealizmussal és a tárgyias-intellektuális irányzattal foglalkozom.

Kutatási céljaim a tárgy rövid körvonalazása alapján nagy általánosságban így foglalhatók össze: a különféle képelméletek alapelveinek (névátvitel, hasonlóság, azonosság, érintkezés stb.) szembesítő átgondolása, a képfogalom összetevőinek számbavétele, a nem szemiotikai és szemiotikai képelméletek felvázolása és összegző párhuzamba állítása, valamint a két világháború közti magyar költészet képi struktúráinak sajátosan szemiotikai vizsgálata irányzattörténeti anyagon és keretben. E megállapításokból csak közvetve tűnhet ki, ezért szó szerint is megemlítem: célom nem az, hogy a két világháború közti magyar líra költői képeit mennyiségi szempontok alapján csoportosítsam, sem az, hogy az irányzatiságot statisztikai módszerekkel közelítsem meg, bár kétségtelen, hogy ezek is fontos szempontok lehetnek egy másféle kutatásban. Először azonban a képelméletek alapelveinek részben közismert, de többnyire figyelmen kívül hagyott, részben csak sejtett ellentmondásosságát kell, amennyire lehet, tisztázni, vagy legalábbis körvonalazni, és a nyelvi képek *integrált* szemiotikai vizsgálatának elméleti és módszertani lehetőségeit kell felmérni (l. pl. Culler 1981, Scholes 1982, Eco 1984, Eco 1996, Eco 1999), s csupán ezt követően érdemes – ha ezt valaki fontosnak tartja – mennyiségi, statisztikai kérdésekkel foglalkozni. Egyrészt: a képelméleti és tipológiai alapelvek tisztázása hiányában érvényes vagy legalább használható statisztika nem készíthető. Másrészt: egy húszéves periódus költői termésének ilyen igényű felmérése messze meghaladja egy disszertáció kereteit.

Külön meg szeretném említeni, hogy elsőrendű célnak tartom annak felmérését és átgondolását, hogy a szemiotika elméleti és módszertani lehetőségei mennyiben felelnek meg nemcsak az itt vázolt feladatoknak, hanem azoknak az elvárásoknak is, amelyek körülbelül az 1970-es évektől új paradigmaként érvényesülnek, szemben egyebek közt a *korabeli* szemiotikával is. Ez egyben azt is jelenti, hogy számba kell venni a szemiotikai képvizsgálatnak azokat a sajátosságait és *lehetőségeit* is, amelyek eltérnek ezektől az elvárásoktól, sőt ütköznek velük, de amelyek helyessége ennek ellenére érvekkel igazolható. Ez a feladat alapvetőnek tekinthető, mert szemiotikai szempontú vizsgálódást végezni a recepcióesztétika, a hermeneutika és a kognitív szemantika dominanciájának korszakában többszörösen is kockázatos vállalkozás. Ennek több oka, összetevője van, melyek közül most csak azt

említem meg, hogy tanulmányom legfontosabb célkitűzése a költői képeknek, azaz egy olyan kérdéskörnek a szemiotikai vizsgálata, amely elszakíthatatlan a nyelv, az irodalmiság, a műalkotás, a szöveg és más olyan fogalmaktól, amelyek kritikai újragondolása és dekonstrukciója a nyugati kultúrákban *már* több mint három évtizede elkezdődött – abban a korszakban tehát, amelyben a strukturalizmust magyar nyelvterületen *még* ellenségesen fogadták, de itt nem az említett kritikai szempontok, hanem marxista ideológiai megfontolások alapján (Kelemen 1984: 7), és idő kellett, amíg megkésve s legalább bizonyos mértékig meggyökerezhetett (l. pl. Szabó 1977: 9).

A XXI. század elején a szemiotikai szempontú vizsgálódást részben tehát az az episztémikus kontextus is megnehezíti, amely a befogadóközpontúság jegyében kritikailag szemléli, sőt elutasítja mindazokat a teóriákat és szemléletmódokat, amelyeknek súlypontja a befogadón kívül van. A szemiotikai vizsgálódás problematikusságát másrészt magának a diszciplínának a belső helyzete, állapota okozza. Ma is érvényes az a megállapítás, amely a szemiotikának a nyugati kultúrában már korábban megkezdődött s az 1980-as években megerősödő válsága nyomán fogalmazódott meg: „Azt sem tudjuk teljes bizonyossággal, mi egy specifikusan szemiotikai elmélet, illetve mik a *specifikusan* szemiotikai elméletképzés feltételei” (Kelemen 1987: 108). Ezzel a bizonytalansággal függnek össze – részben ebből erednek, részben ezt táplálják – a szemiotika státusával, tárgyával, kompetenciájával kapcsolatos véleménykülönbségek is. A következőkben nem a külső bírálók, hanem szemiotikusok álláspontját sorolom fel:

a) a szemiotika „tulajdonképpen társadalomtudomány, de módszerét tekintve objektív vizsgálatra, kvantitatív módszerekre törekszik, és – főként az információelmélet összefüggéseinek felhasználásával – azt is megkísérli, hogy a természettudományos egzaktságot képviselje” (Horányi – Szépe 1975: 9);

b) a következő álláspont az előbbivel szemben a szemiotika filozófiai jellegét és funkcióját hangsúlyozza: „a szemiotika igényeinek érvényesítéséhez azt kell megmutatni, hogy segítségével valóban új tudáshoz jutunk. Azt kell tehát megmutatni, hogy amikor a jelrendszerek terminusaiban írjuk le (vagy írjuk újra) a különböző diszciplínák által régóta tanulmányozott jelenségeket, akkor nem egyszerűen egy sajátos új terminológiát vezetünk be, hanem a szóban forgó jelenségek jobb megértését, új tények és összefüggések felfedezését tesszük lehetővé” (Kelemen 1987: 109);

c) végül csupán utalok arra, hogy Petőfi S. János (1990, 1991, 1992 stb.) a szemiotikai textológia kidolgozásával a szemiotikát a filozófiával, a nyelvtudománnyal és az irodalomtudománnyal ötvözte egybe, anélkül azonban, hogy a képelmélettel, képtipológiával elmélyültebben foglalkozott volna.

Ezek az álláspontok a szemiotika művelésének különféle módozatait jelentik, s ez önmagában is ennek a stúdiumban a belső differenciáltságára utal. Ennek a helyzetnek két megfontolandó aspektusa van: a jel tudomány elméleti ellentmondásossága, valamint módszertani merevsége (Scholes 1982: 17–36). Ezek több vonatkozásban is tetten érhetők. Elsőként említem a szemiotikának a szemantikára, jobbik esetben a szintaktikára és szemantikára való korlátozását, s a pragmatika teljes mellőzését, illetve pusztán megemlítését vagy bármiféle elméleti integrálás nélküli odahelyezését a két másik aspektus mellé; másodikként a torzóban maradt irodalomszemiotikát; harmadikként a költői képeknek a *szövegre* összpontosító szemiotikák általi elhanyagolását.

Külön kell szólni két olyan, komplementárisnak tekintett alapelvről, amelyek egyes vélemények szerint a különféle szemiotikai irányzatok közös jellemzői: „közös alapelvnek tekinthető – az önmeghatározás szintjén – a tudatos elhatárolódás az intuícóra hagyatkozó irodalomtudománytól, s ezzel szemben olyan rendszerek kidolgozásának igénye”, amelyek az

irodalmi jelenségeket a természettudományos módszertanhoz hasonlóan kívánják modellálni (Pála 1990: 50). Mindkét alapelv többször is megfogalmazódott a szemiotikai vagy az ezt alkalmazó szakirodalomban, s vélhetőleg éppen ez az egyik oka a szemiotika térvesztésének, az irodalomszemiotika említett torzóban maradásának. Az első elv ugyanis *contradictio in adiect*-ot tartalmaz. Egyedül az intuícióra ugyanis nem lehet semmiféle *tudományt* építeni. A tézis nem azt mondja, hogy az irodalomtudomány az intellektus, a műveltség és egyebek mellett az intuícióra is épít, hanem kizárólag az intuícioról beszél, mint amelyre minden egyebek és átmenet nélkül irodalomtudományt lehet építeni. A második, általánosnak mondott szemiotikai alapelv a XX. század közepének természettudományi optimizmusából ered. Ha ehhez hozzávesszük a reál- és a humántudományok egységesítésének pozitív (jó értelmű) szándékát, akkor – ezekből a szempontokból – megérthetjük az *akkori* alapállást. De: a gondolkodástörténet motivációinak csupán egyike az optimizmus és a szándék. S a folyamatok későbbi szakaszában elavultnak tűnhet az, ami korábban mértékadó akart lenni.

A vizsgálat történetéből

A két világháború közti magyar líra költői képeinek *átfogó, irányzati* keretű s egyben *szemiotikai* vizsgálatával eddig még nem foglalkoztak. Részleges vizsgálatokban sem bővelkedünk, ami annak is tulajdonítható, hogy a strukturalizmussal együtt a hatvanas évek második felében meghonosodó szemiotika az irodalomtudományban, stilisztikában csak részben gyökerezett meg. E részleges vizsgálatok közül elsőként és illusztratív célzattal az MTA Stilisztikai és Verstani Munkabizottságának 1968-as verselemző vitaülését említem meg, melynek tárgya Kassák Lajos *A ló meghal a madarak kirepülnek* című poémájának, valamint Babits Mihály *Ősz és tavasz között* című költeményének az elemzése volt. A konferencia anyaga 1971-ben jelent meg, melyből most Kanyó Zoltán *Irodalmi művek szemiotikai elemzéséről* című írását mutatom be röviden (l. még Murvai 1979: 130–138). Kanyó Zoltán (1971: 501) tudományelméleti és módszertani alapeszméjét mint általános szemiotikai elvet a fentiekben már érintettük: „Az egzaktság a tudományos munkának a tudomány lényegéből fakadó előfeltétele, igénye és követelménye. Az egzaktság igénye különösen élesen jelentkezik az irodalomtudományban, ahol a szellemtudományok metodológiai különállásáról vallott nézet hosszan tartó uralma után éppen napjainkban indult meg átfogó méretekben a természettudományos, matematikai gondolkodás eredményeinek és módszereinek adaptálása.” Ezeknek a módszereknek az irodalomtudományi felhasználása – mondja Kanyó – már korábban is eredményesnek bizonyult, főként a művek *formai* (metrikai, nyelvtatisztikai stb.) kérdéseinek a vizsgálatában; a szellemtudományi megközelítésmóddal szemben újabb előrelépés a strukturalista módszerek bevezetése, melyek a műalkotások grammatikai struktúrájának a leírására alkalmasak, a grammatikai struktúra pedig a szerző szerint a korábban említett s többnyire külsődleges összetevőkhöz képest „a tartalom konkrét megjelenési formája”. Kanyó azonban nem tartja elégségesnek a grammatikalitás fokozatait mérő strukturalista módszerességet, s felveti a kérdést, hogy nem lenne-e célravezetőbb az irodalmi elemzések szempontjából a speciális grammatikai szintaxis helyett inkább a gondolatközlés általános, univerzális szintaktikai-logikai törvényszerűségeit figyelembe venni. A következőkben ezen az általános szinten közelít tárgyához, s úgy próbálja ezt megfoghatóbbá tenni, hogy kijelenti: „nyelv és nyelvhasználat általános törvényszerűségeivel a szemiotika foglalkozik” (Kanyó 1971: 502).

A műalkotás szemiotikai analízisét Kanyó Zoltán kettős differenciálásban végzi el. Az első lépést a szemiotika Charles Morris (1938/1975: 43–92) nyomán történő lebontása jelenti szintaktikára, szemantikára és pragmatikára. Ez azért fontos még formálisan is, mert így a mű nem valami homogén közegként, hanem strukturált jelként tételveződik. Ez a konkrétabbá

tevés jelenti az elméleti kiindulópontot a második lépéshez: a műalkotás szemiotikai elemzéséhez. Ezt a műveletet Kanyó Zoltán a pragmatikai oldalról kezdi: „a legbonyolultabb pragmatikai összefüggéseknél kezdve először különválasztjuk az irodalmi közlést kiváltó társadalmi és szubjektív indítóokokat, célokat, a szöveg mögött meghúzódó, azzal sajátos viszonyban levő írói magatartást (pl. irónia, elidegenítés bizonyos formái) és a közvetlenül pragmatikáinak minősülő nyelvi szerkezeteket (pl. felszólító mondatokat).” Az elemzésnek ezt az első fázisát a szöveg pragmatikai vonatkozásaitól való elvonatkoztatás követi; ez úgy történik, „hogy a szöveget eggyel alacsonyabb szinten újrafogalmazzuk. A vers [Babits: *Ősz és tavasz között*] első két szakaszában két pragmatikai jellegű mondat van: ‘Nem tudjuk már magunkat megcsalni’ és ‘Oh jaj, meg kell halni’. Az utóbbi például így fogalmazható át: ‘meg fogunk halni’. Hasonló módon járunk el a szemantikai és szintaktikai szint szétválasztásánál: szemantikai elemzés segítségével *kiküszöböljük* a metaforákat, hasonlatokat stb., a szövegösszefüggés alapján szemantikailag és szintaktikailag *teljes értékű* mondatokat hozunk létre” (Kanyó 1971: 504; kiemelések tőlem – M. D.).

Ezt az elvi-elméleti programot a szerző (Kanyó 1971: 503-504) a következő példákkal illusztrálja:

– ha a ‘Lúdbőrzik az agyagos domb bőre’ metaforikus szerkezetet transzformáljuk, a következő teljes értékű mondatot kapjuk: ‘a domb talaja felázott, a domb agyagos’;

– példa nagyobb szövegrész átírására: „A Babits-vers első két szakasza pl. a következőképpen jelenhet meg az említett elemi szinten. { [Az ének elzengett (az ének őszi az ének ‘boros’)] ^ [A levegő a pincében megfüledt (a levegő a pincében előzőleg hűvös volt)] ^ [szél csap a szőlőtőre (a szőlőtő csupasz)] ^ [víz csap a szőlőtőre (a szőlőtő csupasz)] [a talaj felázott (a talaj a dombé ^ a domb agyagos)] [a talaj elomlik] ^ [a talaj sárrá rothad (a sár puha)] ^ [este van] ^ [az esték elmúlnak]} mi meg fogunk halni”.

E szimplifikáló megjelentetéshez a szerző hozzáfűzi, hogy a versnek ez a két szakasza logikai implikációként, az implikáció pedig következtetésként fogható fel, amelynek előtagját a komponensek konjunkciója alkotja, utótagja pedig a konklúzió. Az elsődleges formalizálás kimutatja, hogy az utótag bizonyos elemei (‘mi’, ‘halni’) hiányoznak az előtagból, a költői következtetés tehát inkonzekvens; ezt az inkonzekvenciát az elemi szint fölötti rétegekben levő *szemantikai* [sic!] relációk (hasonlatok, metaforák stb.) teszik elfogadhatóvá. Kanyó úgy látja, hogy ennek az összefüggésrendszernek a szabatos és pontos leírása nemcsak a vers gondolati szerkezetét adná meg, hanem körvonalozná az ún. asszociatív gondolkodás mechanizmusát is. Ennek az érdekes és valóban fontos összefüggésnek a tárgyalására azonban a megemlétesen túl nem szán több időt. Elemzésének a képekre vonatkozó konklúziója: „Látnivaló tehát, hogy a sajátosan irodalmi szóképek végső soron egyrészt matematikai logikai, ill. *szemiotikai* [sic!] fogalmakra (hasonlóság, reláció), másrészt az egocentricitás [B. Russell: ‘egocentrikus szavak’] révén ismeretelméleti problematikára vezethetők vissza” (Kanyó 1971: 507).

Kanyó Zoltán általános képszemiotikai és módszertani kérdéseket érintő írása után tekintsük át röviden P. Dombi Erzsébet (1974) tanulmányát, amelyben a szerző a Nyugat lírájának szinesztéziáit vizsgálja szemiotikai szempontból. Tárgyából és szemiotikai megközelítéséből következően ez a felmérés igen szoros kapcsolatban áll doktori dolgozatom világával. Egyrészt azért, mert a megvizsgált életművek – Ady Endre pályájának kivételével – az első világháború után teljesedtek ki, illetve legtöbbjüknek a két világháború közti periódusban zárultak le. Másrészt azért, mert P. Dombi Erzsébet a szinesztézia elemzését a metaforával általában a költői képpel foglalkozó szakirodalom bevonásával végzi el, és ebben az elméleti kontextusban irányítja a figyelmet ennek a képtípusnak a konkrét világára.

A szinesztézia fogalmának árnyalt és pontos behatárolása (1974: 9–15) után, mely elsősorban szemantikai alapon történik, a szinesztézia jelentéstani struktúrájának kérdéseit taglalja (1974: 42–85, főként 50–54), majd ezt követően szintaktikai szerkezetének a leírását végzi el (1974: 85–127). Vizsgálati alapelvei közül kiemelendő, hogy P. Dombi Erzsébet különbséget tesz a *szinesztézis* és a *szinesztézia* között, s ezzel egy olyan szemiotikai tételt érvényesít, amely egyedül alkalmas arra, hogy a tudományos kutatásban különbséget tehessünk belső élmény és nyelvi struktúra között. Jezry Pelc (1961/1970) metafora-tagolása nyomán a szinesztézia három elemét különbözteti meg: az elsődleges és a másodlagos érzet nevét, valamint az ezek társításából létrejövő egységet: magát a szinesztéziát. Ezeket az elemeket négy szempontból: a forma, a jelölt (az ő szóhasználatában deszignátum), az alapjelentés (denotátum) és a mellékjelentések (konnotációk) szempontjából vonatkoztatja egymásra (P. Dombi 1974: 51). A szinesztéziához mint egészhez viszonyítva a két érzetnév részleges formai és jelölésbeli egyezéssel jellemezhető: mindkét érzetnév része az egésznek (részleges formai megfelelés), valamely jelöltjüknek közös tulajdonsága van, vagy érintkezik a szinesztézikus kép jelöltjével; alapjelentésük szemantikai összeférhetetlenségben áll egymással, mellékjelentéseik is teljesen különböznek, de mindkét név főfogalma az *érzékelési terület*.

A szemantikai kérdéseket követi a szinesztézia alaki sajátosságainak, grammatikai formáinak: szintaktikai jellemzőinek a számbavétele az egyes mondattani funkciók és szintagmatikus szerkezetek alapján. Tudományos szemlélete, teoretikus irányultsága alapján az mondható el erről a vizsgálatról, hogy a strukturális szemiotika elméleti és módszertani sajátosságai szerint készült, mely a költői képet szintaktikai függőségben álló, szemantikailag összeférhetetlen nyelvi elemek viszonyrendszerének tekinti. Végül azt is meg kell említenem, hogy P. Dombi Erzsébet a strukturális irányzatok elvárásainak megfelelően a statisztikai módszert használta a szinesztézia szemantikai-szintaktikai sajátosságainak számbavételéhez, az arányok életművek szerinti feltérképezéséhez, valamint e képtípus stilisztikai funkcióinak a szófaji megoszlás alapján történő bemutatásához.

Szabó Zoltán (1977: 51–94) az 1970-es évek stilisztikája nyelvelméleti alapjainak a felmérésekor a strukturalizmussal, a szemantikával, a matematikai nyelvészettel, a generatív grammatikával és a szövegnyelvészettel együtt a szemiotikát is a források közé sorolta. Könyvében a jelek sokféleségének és a nyelvi jel szemiotikájának a rövid felvillantása után az irodalomszemiotika forrását, sajátosságait ismerteti. Eszerint az irodalomszemiotika a hatvanas években fejlődött ki; forrásai a strukturalista irodalomelméleti és poétikai iskolák, az orosz formalizmus, az angol új kritika, a fenomenológiai irodalomszemlélet, a cseh strukturalizmus. „Ezekből a hagyományokból származnak az irodalomszemiotika főbb elvei: az irodalmi alkotás zárt, autonóm jelenség, rendszert alkot, struktúra és egyben modell, többértelmű jel. Mindez könnyen társult a jelelmélettel. Ebből a gazdagító tendenciájú társulásból fakad az irodalomszemiotika legfőbb tétele, az, hogy az irodalmi mű jel, tehát szemiotikai tény ugyanúgy, mint általában minden más műalkotás” (Szabó 1977: 56). Itt megjegyzendő, hogy az itt leírt irodalomszemiotika (azaz: nem az irodalomszemiotika, hanem ennek *egyik* változata) zárt műalkotás-felfogását és absztrakt jelfogalmát a strukturalizmust bíráló recepcióesztétika, hermeneutika, kognitív irodalomelmélet olyan megfontolások alapján utasítja el, amelyek átfogóan pragmatikai megfontolásoknak tekinthetők, vagyis természetes összetevői egy olyan szemiotikai koncepciónak, amelyik a jel és a jelhasználó viszonyának és az eleven szemiózishoz is megadja a neki kijáró tudományelméleti státust és fontosságot.

Az, hogy minden más művészeti alkotáshoz hasonlóan az irodalmi mű is jel, a formalista-strukturalista paradigmában Lotman azt szerint jelentette, hogy „megvannak benne a jelekre általában jellemző közös vonások. Persze ezek mellett sajátos vonásokat is magáénak mondhat. Épp e sajátos vonásai miatt bonyolultabb, mint sok más köznapi jel, hisz egy egészen

összetett szemiotikai rendszert alkot”; ezt az összetettséget a szerző a következőképpen strukturálta: „a műalkotás egyrészt a megismerés egyik formája, a valóság sajátos modellje, másrészt az emberek közötti kommunikáció meghatározott jelrendszere. (...) A modellálás azt jelenti, hogy mint minden jel, az irodalmi mű is jelöl valamit, és kapcsolatban van a jelölt dologgal. Tulajdonképpen helyettesítő jel, más névvel: jel-modell. Helyettesíti ugyanis a tőle jelölt valóságrészt. (...) Az irodalmi alkotásnak mint jelnek a második funkciója a közlés. A jellel ábrázolt valóságrész egy valamilyen gondolatot, érzelmet fejez ki, és ezt a mű egy kisebb-nagyobb közösség számára közli, azaz közvetítőül szolgál egy közösség tagjai között” (idézi Szabó 1977: 60–61).

Az irodalmi mű ebben a felfogásban másodlagos modelláló rendszer. A „természetes, valóságos nyelv alkotja a jelmű elsődleges rendszerét. De az a tartalom, amelyet a nyelv jelöl, szintén jelölő. A nyelvre tehát ráépül egy másodlagos rendszer. Így például József Attila *Nyár* című versének nyelvi formája (jelölő) egy nyári tájképet (jelölt) jelenít meg. Ez a nyári tájkép azonban maga is jelölő: a forradalom érlelődését fejezi ki. A jelölt tehát jelölő is” (Szabó 1977: 61–62). A szerző egyik későbbi tanulmányában (Szabó 1988) ennek a koncepciónak egy továbbfejlesztett és alkalmazott változatával találkozhatunk; eszerint a szemiózisban a műalkotás nyelvi formája: a stílus a *jelölő* szerepét tölti be, és a megjelenítő valóságra referál; ez utóbbi a műalkotás szövegének középső rétegeként kettős arculatú, kettős funkciót tölt be: egyrészt jelöltként, a nyelvi forma, a stílus jelöltjeként működik, de a jelfolyamat következő fázisában maga is jelölőként nyilvánul meg, s a megjelenített valóságra, e struktúra második jelöltjére vonatkozik (Szabó 1988: 107).

E rövid előretekintés után térjünk vissza a *Nyár* című vershez, mert vázlatosan ismertetett elemzésében a szemiotikai megközelítés mellett egy olyan értelmezésmozzanattal is találkozhatunk, amelyik megvilágítja, egyértelműbbé teszi azt a Kanyó-idézetet, amelyben a költői képek *kiküszöbölése* nyomán létrehozott teljes értékű mondatokról volt szó. A *Nyár* című költemény kifejtett és kifejtetlen ellentéteit vizsgálva Szabó Zoltán (1988: 226) megállapítja, hogy ha az ellentét (s általában bármilyen költői kijelentés) kifejtetlen, akkor ezt „át kell fogalmaznunk, a távolról sem explicit ellentétet *ki kell teljesítenünk*: a rózsza mérges, de még meghajol; egyre több a buggyanás, de még lágy a buggyanás; a kalász zizzen(ne), de még bóbiskol; a vihar kitörni készül, de még gubbaszt” (kiemelés tőlem – M. D.). Ez az egyértelműsítés azért fontos, mert így világossá válik, hogy ez a Kanyó-értelmezésű s igencsak vitatható *kiteljesítés* voltaképpen nem más, mint egy hiányos mondat explicitté tévése, illetve a költői kijelentés többértelműségének a megszüntetése. Míg tehát Kanyó a szintaktikai és szemantikai teljes értékűség nevében, sok korabeli kutatóhoz hasonlóan leértékeli a nyelvi képeket, addig Szabó Zoltán nem veszi át a hatvanas évek logikai szemantikai/grammatikai szemléletének ezt az elvét, amely a képet anomáliának tartja, hanem egy olyan nyelvi jelenségnek tekinti, amelyet a megértés érdekében explicitté kell tenni, ki kell fejteni, azaz *ilyen értelemben* teljessé kell tenni. (Itt azt sem érdektelen megjegyezni, hogy Szabó Zoltán nem használja az *érték* kifejezést, hanem átfogalmazásról, *kiteljesítésről*, *explicitté tévésről* beszél, s ezzel elkerüli azt az egyoldalúságot, amely a grammatikalitás logikai normái alapján csak azt tartja teljes értékűnek, ami e normáknak eleget tesz, s elmarasztal bármilyen természetes vagy költői nyelvi megnyilatkozást, amely eltér ettől a normától.)

Nemcsak a műalkotás általános leírása, tárgyalásmódja, hanem Szabó Zoltán stílustörténeti elemzései (1982a, 1982b, 1985a, 1985b, 1988) is – a korábban felsorolt nyelvelméleti alapokkal együtt – az általános szemiotikai vizsgálódás eredményei. Egy példa Csokonai *Tartózkodó kérelem* című versének elemzéséből: „Az érzetek szemiotikailag és ezen belül szemantikailag egy eléggé átfogó kettősséget, a jelölőnek megfelelő konkrét és a jelöltnak megfelelő elvont jelentés ellentétét alkotják” (Szabó 1988: 181). Ennél a formálisan explicit, a

szemiotikai terminusokat felhasználó leírásnál azonban gyakoribb a Szabó Zoltán-i elemzésekben az implicit szemiotikai tárgyalásmód, amely azt jelenti, hogy a szerző a műalkotás tagolását, elemzését a szemiotikai nézőpont bevonásával, a szemiotikai előfeltevések kifejtetlen alkalmazásával végzi, anélkül, hogy foglalkozna a jeltudomány elméleti kérdéseivel.

Elméleti alapo

Disszertációm címe szerint a költői képet szemiotikai szempontból kellett vizsgálnom, tanulmányaim során azonban azt tapasztaltam, hogy az általános szemiotika az absztrahálásnak olyan magaslatáról szemléli tárgyát, hogy ezt a költészetre és a költői képre aligha célszerű alkalmazni. Emiatt a *nyelvszemiotikában* jelöltem meg vizsgálódásom elméleti alapját, hogy ezzel legalább jelezzem a konkrétabb közegnek s a tárgy elevenségének eszméjét. Ehhez a téma egyik lehetséges értelmezéséből, természetéből is adódóan a *textológiai stílustörténet-elméletet* társítottam, melynek alapjellemzője az, hogy a konkrét műalkotást (jelen esetben: költeményt) és az irodalmi és/vagy stílusirányzatot egymásra vetítve közelíti meg. Ezt azért kell nyomatékosítani, mert ennek az összefüggésnek a középpontba állításával el próbáltam kerülni azt az ellentmondást, amely a szövegközpontúság és az irányzatközpontúság elvének egyidejű és/de külön-külön érvényesítéséből ered.

Ahhoz, hogy itt röviden kifejtthessem, mit értek nyelv

Tanulmányomban egyiket sem tehetem meg elméleti alapnak, mert mindkét stúdium a szövegre irányul, értekezésemben viszont *irányzati* keretben vizsgálom a költői képeket, az irányzat *szöveg feletti kategória* (Szabó 1998: 17), ez pedig önmagában is kizárja a szövegközpontúság elvének egyedüli alkalmazását. A szövegközpontúság és a szövegtan ugyan nem egymást fedő kategóriák, mégis indokolt az előbbi megállapítás, mert az irányzatisággal sem a nyelv

Másodiknak Petőfi S. János tanulmányaira (1990, 1991, 1992, 1993a, 1993b, 1999) hivatkozom, miközben fel próbálom vázolni – egyik lehetséges megközelítésként – a vizsgált kérdés szakirodalmi/elméleti összefüggéseinek néhány mozzanatát. Petőfi S. János szemio-

itikai textológiája a századforduló legátgondoltabb és legkomplexebb szemiotikai szöveg-tanának tekinthető, de – akárcsak Voigt írása esetében – ebben sincs szó irányzatiságról. Petőfi S. János (1991: 14) a szöveg értelmezésének két fázisát: az első fokú és a második fokú interpretációt különíti el, s e két fokozat közé helyezi az ún. *figuratív hozzárendelést*, amely értelemszerűen, illetve a szövegösszefüggésből következtethetően a nyelvi képek interpretációját jelenti. A figuratív értelmezés modellbeli elhelyezésének ezt a beékelő gesztusát és sajátos megnevezését az magyarázhatja, hogy a képek a szövegnek csupán alkotórészei, azaz miközben az első és második fokú értelmezés a szöveg egészére irányul, addig a szöveg képi összetevőinek a vizsgálata ennél szűkebb körű. Mivel azonban Petőfi S. János nem egy előre megállapított képtipológia, nem egy előre felállított képrendszer alapján vizsgálja a nyelvi képeket, hanem a szintaktikai-szemantikai ismeretek és képi ismérvek *ad hoc* jellegű alkalmazása során, ezért ezt a megközelítést egymagában nem alkalmazhatom. Petőfi S. János *jelmodellje* azonban, amely a formai felépítés mellett a jel rendszerszerű és kontextuális jelentésével egyaránt foglalkozik, s ezek viszonylatában a felidézett valóságelemnek a jelhasználó tudatában megjelenő mentális képét, élménykeltő erejét stb. is bevonja a szignifikáció és a referálás jelviszonyába, dolgozatom elméleti alapjának, előfeltevéseinek egyik fontos eleme.

A fentiek nyomán elmondható, hogy azért indokolt a nyelvsemiotika és a textológiai stílustörténet-elmélet kijelölése e dolgozat tárgyának a vizsgálati alapjává, mert a feladat az, hogy ne általánosságban a jelekkel vagy a képekkel, hanem a nyelvi jelekkel és a nyelvi képekkel foglalkozzam, s ezeket ne pusztán szövegtani, hanem irányzattörténeti keretben mutassam be. Ugyanakkor az is megemlíteném ezen a helyen, hogy a nyelvsemiotika melletti döntést annak a *pragmatikai* ténynek a belátása is befolyásolta, hogy a kép, a műalkotás, az irányzat létezése és működése végső soron a nyelvtől és a valamilyen nyelven beszélő emberektől függ.

Céлом tehát az, hogy az implicit vagy explicit állításként felfogott költői képet az erre a célra alkalmazott nyelvsemiotika néhány relevánsnak gondolt tétele alapján közelítsem meg, s ezt a konkrét kutatás és leírás során összekapcsoljam az irányzati jelleggel. Ezeknek a nyelvsemiotikai alapelveknek a kontextusa a következő:

a) a nyelvi jel struktúra (s a szemiotika nézőpontjából a nyelvi kép jel). Ez így, a *komplex* jelző nélkül is azt jelenti, hogy a jel nem redukálható a formára vagy valamiféle formális struktúrára, és/de nem tekinthető egyoldalúan szemantikai jelenségnek sem. Azaz: a jel a *signans* és a *signatum* viszonya, nem zárt, hanem nyitott egysége. Azért indokolt a latin terminusok használata, mert a *signatum* több összetevőből áll, illetve több folyamatból/cselekvésből szerveződik. Tehát sem a *jelentés*, sem a *jelölt* terminus nem tekinthető egymagában a *signatum* szinonimájának (vö. Petőfi S. 1991: 7–15; Kálmán C. 1992: 204–207);

b) Gottlob Frege (1892/1980: 156) különbséget tett a *jelentés* és a *jelöllet* között. Ismeretes, hogy Frege értelmezői eltérő módon határozzák meg ezt a két fogalmat. Ez a nemcsak tudománytörténeti jelentőségű, hanem ma is tisztázatlan és megoldatlan probléma dolgozatom egyik alapkérdése, melyet a következőkben többször is érinteni fogok. Annyi azonban itt is megjegyzendő, hogy – ha Frege terminusait a *signatum*ra vonatkoztatjuk – az újabb magyar nyelvű terminológia és a szakirodalmi értelmezés szerint a *signatum* *jelentés*-aspektusa a *fogalommal* állítandó valamilyen formában párhuzamba, a *jelölt* pedig a más szóval *referens*nek nevezett dolognak a neve. Az, hogy a *jelöllet* és a *jelölt* nem fedi egymást, most azért nem releváns, mert itt Frege kérdéskezelésének a differenciáltsága a figyelemre és követésre méltó, szemben azzal a nálunk is meghonosodott későbbi szemlélettel, amely a *signatumot* egynemű dolognak tekinti. Ennek a homogenizálásnak legalább három aspektusa van: azonosítja a jelentést és a jelöltet; figyelmen kívül hagyja a szótári és a kontextuális

jelentés kettősségét; a jelentésképződés folyamatából kiiktatja az értelmezői jelentésadás mozzanatát.

Petőfi S. János (1990: 8–49; 1991: 7–37) jelmodellje a fregei tagolásnál árnyaltabban jeleníti meg a vonatkozó összefüggéseket. Külön foglalkozik a formai felépítéssel, a szemantikai felépítéssel, a kettő közti viszsonnyal, valamint a jel referenciájával (mint funkcióval). Ezek az alapviszonyok és szempontok a nyelvi képek szemiotikai és irányzati vizsgálatában is érvényesítendőek;

c) mind az elvont jelstruktúrával, mind a jel funkcióival, komponenseivel és ezek összefüggéseivel kapcsolatos szempontok több szállal kapcsolódnak a pragmatikához. Ezt domborítja ki az az elvárás, hogy a jeleket az előbbieken felvázolt nyitott viszonyhálózatukkal együtt ismerni kell ahhoz, hogy használhassuk. A jel használatának, a jellel való élésnek az olvasás (a kommunikáció egyik formája) az egyik módozata. A jel ismerése vagy nem ismerése nem a jel tartozéka, hanem viszonyfüggő jelenség, s a befogadásban nyilvánul meg. Konkrétabban: a jel ismerése vagy nem ismerése az olvasó tudásának a része vagy hiányossága, s emiatt, bár a jelhasználat viszonyfüggő jelenség, a jel hiányos ismeretéből eredő kommunikációs zavar nem a jel rovására írandó.

Látható, hogy ezek az alapelvek nemcsak a szintaktikai és a szemantikai, hanem – egyelőre csak tételesen s az alapviszonyokra utalva – a pragmatikai szempontokat is tartalmazzák. Számomra a szemiotikai nézőpont e hármas aspektus közös érvényesítését jelenti. Tanulmányomban ezt a nyelvsemiotikai alapvetést összekapcsolom Szabó Zoltán szövegnyelvészeti stílustörténet-elméletével (1995: 68–80; 1996: 224–247; 1998: 11–39), mert ebben a modellben a szövegelmélet az irányzatiság történeti felfogásával alkot rendszert.

A vizsgálat módszeréről

A metodológiai szempontok és eljárások kijelölését illetően két felfogás ismeretes. Az egyik szoros összefüggést, hierarchikus viszonyt feltételez teória és módszertan között. Eszerint a módszertani elvek kiválasztását nem a rendelkezésre álló vagy lehetséges metodológiák, hanem az adott tárgy értelmezésének elméleti premisszái határozzák meg. A másik felfogás szerint a módszertani szempontok és eljárások kijelölése részben a metodológiáknak, részben a tárgyértelmezés elméleti szempontjainak a függvénye. Dolgozatomban ezt az utóbbi utat választottam, mert ez tűnt nyitottabbnak, rugalmasabbnak. Itt kell megjegyezni azt is, hogy tanulmányomnak mind az elméleti, mind a ‘gyakorlati’ fejezeteiben a problémátlanító kérdéskezeléssel szemben a problémafelvetést részesítettem előnyben, s ebből az alapállásból próbáltam alkalmazni a textológiai stílustörténet módszertanát.

A módszertani kérdések és eljárások az elsődleges és a másodlagos források kezelésére egyaránt vonatkoznak. Dolgozatomban mind a műalkotások s a képszerkezetek vizsgálata, mind a szakirodalom feldolgozása során az előbbieken vázolt szemiotikai alapállást alkalmaztam. Ez az utóbbi esetben azt is jelenti, hogy forrásmunkáim *megértéséhez* tudomásul vettem azokat az episztémikus kereteket s ezek elveit, fogalmait, módszertanát, amelyek között s amelyek szellemében e munkák létrejöttek (vö. Petőfi S. 1995: 218). Ez a módszertani álláspont ugyanis az egyik alapfeltétele a másfajta kérdéskezelés megértésének. S bár a megértés nem jelent egyetértést, az idézett forrásmunkák bemutatása helyenként mégis azt a látszatot keltheti, mintha a már meghaladott kérdéseket és módszereket akarnám feltámasztani. Nem erről van szó, hanem arról, hogy vizsgálódásomban szükségszerűen kellett szembesülnöm a XX. század szakirodalmával, s úgy láttam helyesnek, hogy a problémákat sem elhallgatni, sem leinteni nem kell egy másfajta szemlélet értéktudatában, hanem meg kell vizsgálni őket, lehetőleg tárgyilagosan, és – amennyire ez lehetséges – érvekkel kell kimutatni értékeiket és hiányosságaikat.

Az elsődleges forrásoknak – konkrétan: az egyes műalkotásoknak és képeknek, képhálózataiknak – a szemiotikai vizsgálatokból indultam ki, hogy a képek szintaktikai-szemantikai leírásához az irányzatiságon kívül azért sem elegendő a szövegközpontúság elve, mert ez a befogadó nyelv- és világismeretei, egyszóval: jelismeretei, szemiotikai érzéke és hozzáértése nélkül nem működik. S nem elegendő önmagában a szintaktikai-szemantikai szempont sem, mert a képek egyik része nem a szemantikai inkompatibilitás, hanem a művészi referencia alapján azonosítható.

Külön kell megvizsgálni az ún. egységesség kritériumának a kérdését. A szakirodalomban *egységességen* rendszerint *általános elfogadottságot* ('egységes terminushasználat', 'egységes nézőpont/módszer' stb.) értenek. Nevezzük ezt *kvantitatív*, illetve *formális egységességgnek*. A *kvantitatív* szó arra utal, hogy nemcsak egy személy vagy munkacsoport él a módszerrel, hanem a szakterület/diszciplína nagy részében vagy egészében alkalmazzák; a *formális* pedig arra, hogy az egységességgnek ez a felfogása külsőleges és absztrakt, nincs tekintettel az elv/elmélet/módszer *logikai minőségére: átgondoltságára*. Az egységesség kvantitatív-formális felfogása helyett értekezésemben a minőségi egységességre törekszem. Ez azt jelenti, hogy a vizsgálat a) ne épüljön lebontatlan általánosságokra, s eredménye ne merüljön ki elvont általánosságokban; b) ne tartalmazzon egymásnak ellentmondó premisszákat és zavaros konklúziókat; c) legyen képes arra, hogy a tárgyhöz tartozó jelenségeket átfogó elv alapján tudja kezelni, akkor is, ha ezt az elvet a jelenségek tipizálása során át kell fogalmaznia. Más szóval: az ugyanabba a kategóriába, de más-más típusba tartozó jelenségek minősítéséhez és besorolásához ne típusok szerinti, egymással nem egyeztetett, s így tisztázatlan és részleges szempontjai legyenek, hanem a teoretikus és empirikus vizsgálódás folyamatában kialakított egységes, közös alapelve, kritériuma legyen, amely a tipológia felállítása során szűkebb érvényű elvekre, ismérvekre bontható.

A kötet szerkezete

Egy kérdéstömb tagolása elsősorban attól függ, hogy a kutató milyennek tartja az objektum és a szubjektum közötti viszonyt, s hogy a deklarációkon túl képes-e az általa feltételezett viszonyt saját vizsgálatában is érvényesnek tartani és alkalmazni. A téma lebontását befolyásoló másik tényező összefügg az előbbivel, s abban foglalható össze, hogy a kutatónak milyen a gondolkodói alkata és magatartás-potenciálja, s milyen minőségű ismeretekkel rendelkezik általában és a vizsgált tárgyra vonatkozóan. Ezeknek a szempontoknak a nyomatékosítása azonban nem jelentheti a tárgy felszámolását, üresen virtuális voltának tételezését az értelmezői szabadság vagy önkény kizárólagossága szellemében, mert ez a szemlélet éppen annyira tarthatatlan, mint egy heterogén tárgy homogénre sematizált fogalmának objektív és hiteles leképezésként való beállítása.

Dolgozatom beosztását illetően az látszott logikusnak, ha először a képelméletek néhány általános kérdésével foglalkozom, mivel az egyes koncepciók, amint erre a későbbiekben részletesebben is ki fogok térni, más-más előfeltevésekből indulnak ki (névátvitel, hasonlítás, azonosítás, szemantikai összeférhetetlenség stb.), s ez eltérő képfogalmakat eredményez. Ezeket a kérdéseket tartalmazza az első fejezet, néhány képelméleti alapviszony szerinti tagolásban (trópus és figura, a metafora struktúrája, a metafora és a hasonlat viszonya). Közismert, hogy a szakirodalomban, valamint a didaktikai célzatú írásokban a *szókép* és az *alakzat* fogalmat megkülönböztetik egymástól, s talán az is, hogy - főként az utóbbi évtizedben - a két terminust szinonimaként is használják. Ez a helyzet motiválta azt, hogy elsőként a trópus és a figura viszonyát próbáljam taglalni, azzal a céllal, hogy a két kategóriát el lehessen választani egymástól. Ezt követi a metaforával kapcsolatos kérdés-labirintus bejárás kísérlete. Ezt a hirtelennek tűnő beszűkítést részben az motiválta, hogy a magyar s főként a nyugati szakirodalom egyik részében a *metafora* a *nyelvi kép*

szinonimája, s így az, ami általános képelméleti kérdés, tulajdonképpen a metaforával kapcsolatos kérdésként tételeződik. Másrészt pedig az, hogy a nyelvi képek egyik típusaként felfogott metafora értelmezésében is lényeges eltérések vannak, s ezek nemcsak a metaforát, hanem más képtípusokat is érintenek. Vizsgálatomnak ezek függvényében az a célja, hogy szembesítse egymással a névátvitel, illetve az azonosság vagy hasonlóság elvére épülő felfogást, elemezze tüzetesebben, hogy az azonosítás fogalma miként értelmezhető, milyen viszonyban áll a hasonlóság elvével, s mindezek alapján milyen konklúziók vonhatók le. Akár a metaforából, akár a szókép és az alakzat viszonyából indulunk ki, felmerül a metafora és a hasonlat összefüggésének a kérdése is. Az első fejezetet ennek megfelelően e két képfajta összehasonlító vizsgálata zárja.

A második fejezetben a költői kép értelmezésének problematikáját a XX. század néhány fontosabb képelméletének a közegében vizsgálom tovább. A strukturalista, a generatív grammatikai, a szemiotikai, a szövegtani és a kognitív nyelvészeti képfogalom ismertetési sorrendje egyfajta időrendiséget próbál követni. A fejezet utolsó, összegző részében a költői kép nyelv-szemiotikai vizsgálatának azokat szempontjait próbálom összefoglalni és kifejteni, amelyeket az előző fejezetek anyaga alapján elfogadhatónak tartok, s amelyek alapján a két világháború közti magyar líra költői képszerkezeteinek a vizsgálatát elvégzem.

A képelméleti kérdésekkel foglalkozó két fejezet után következik értekezésemnek az irányzatiság szempontjából törzsanyagnak tekinthető része. A harmadik fejezet bevezető része az *irányzatiság* problematikájának rövid felvázolását tartalmazza. Ennek alapeszméje az, hogy ha az irányzat szöveg feletti kategória, akkor elvonatkoztatás eredménye, tehát nyitottan és rugalmasan kezelendő, mert az ilyen típusú absztrakciók nem véglegesek, folyamatosan újrafogalmazandók. A fogalom modellként való kezelését, vagyis azt a természettudományos eljárást, hogy a tárgy hiányában a modellen mutassuk be a (feltételezett, kikövetkeztetett, konstruált) tárgyat, a szépirodalom esetében a művekkel és a kérdésekkel való folyamatos szembesüléssel kell kiegészíteni, adott esetben helyettesíteni. Az egyes irányzatokról alkotott fogalmat szakmai párbeszédben s a konkrét műalkotások megújuló vizsgálata alapján kell pontosítani. Kérdés-kezelésem módozatát itt az a belátás határozta meg, hogy az *irányzattörténeti* szempont bevezetése tagolja és ilyen értelemben konkrétabbá teszi a vizsgálatra kijelölt korszakot, de egyben olyan kérdéseket is megidéz, amelyekre nemcsak az alkalmazó/továbbfejlesztő, hanem az ezt bíráló paradigma képviselői is választ adtak. Ma tehát e kérdések és válaszok ellentmondásos együttese is dolgozatom tárgyának az egyik részét képezi.

Az irányzatiság problematikájának bemutatása után az értekezés címében megjelölt korszaknak, az 1920-as és 1930-as évek magyar költészetének képi szempontú vizsgálata következik szemiotikai keretben. Az, hogy az 1910-es évek fordulójától, a következő évtized elejétől két avantgárd irányzat, az expresszionizmus és a szürrealizmus markáns jelenléte határozta meg költészetünket, szükségessé tette néhány olyan kérdésnek a felvetését is, amelyek az izmusok egymás közti viszonyára, illetve az avantgárd általános jellemzőire vonatkoznak. Ez egyben előrevetíti az expresszionizmus és a szürrealizmus szembesítő bemutatását. A költői képek irányzati keretben folyó, szemiotikai vizsgálata pedig azt tette szükségessé, hogy a képtípusok számbavételéhez idézzük fel a konkrét szövegekben kifejeződő vagy ezekből elvont irányzatok fontosabb formai és eszmei, szemantikai jellemzőit, a pragmatikai szempont fogalom-árnyaló, differenciáló jellegét sem tévesztve szem előtt. Ez után először az irodalmi/költői expresszionizmusnak a képszerkezetek irányzati betájoltságára összpontosító bemutatása, majd egy expresszionista költemény képvilágának elemzése következik, s ezekre az előzményekre épül az irányzat képtipológiája. Alapszerkezetét tekintve a szürrealizmust bemutató fejezet is így szerveződik. A különbség annyi, hogy a sajátosan szürrealista kép behatárolásához az expresszionizmus és a szürrealizmus összehasonlítását választottam módszerként, ami egyben azt is jelenti, hogy a szürrealizmussal foglalkozó fejezet nemcsak visszaüt a megelőzőre, hanem ki is egészíti am azt.

A két avantgárd izmus után az 1920-as évek második felétől kiteljesedő tárgyas-intellektuális stílusirányzat képszerkezeteit vizsgálom, az előzőkhez hasonló fejezet-tagolásban. Mint az előző két alfejezetben, itt is az irányzati sajátosságok olyan tömörítése jelenti a próbakövet, amely lehetővé teszi a tárgyas-intellektuális irányzatra jellemző képstruktúrák behatárolását.

A dolgozat befejező részében röviden összefoglalom a tárgyalt kérdéseket, következtetéseket, s az ezekkel kapcsolatos további teendőket próbálom számba venni.

A bevezetés lezárásaként itt szeretnék köszönetet mondani dr. Szabó Zoltán professor emeritusnak, dolgozatom tudományos irányítójának azért a segítségért, amelyet e hosszúra nyúlt munka folyamán tőle kaptam.

I. A költői kép fogalma

1. Eltérések a képfogalom értelmezésében. Általános helyzetrajz

A szakirodalomban a nyelvi képek értelmezésében számos olyan eltérés van, amelyek szembesítő átgondolása remélhetőleg közelebb visz egy, a Bevezetésben körvonalazott nyelv-szemiotikai képelmélet kidolgozásához, akkor is, ha e különbségek közül csak néhányat idézünk ide. Thomka Beáta (1994: 205) hat típusba sorolja a metaforaelméleteket: „1. Komparatív elmélet (metafora–hasonlat viszony); 2. szubsztitúciós elmélet (metafora mint helyettesítés); 3. kondenzációs elmélet (metafora mint sűrítmény); 4. interakciós elmélet (metafora mint kölcsönhatás); 5. logikai, grammatikai elmélet (metafora mint kijelentés); 6. kontextuális elmélet (metafora mint szövegdarab).” Kemény Gábor (1993: 31) úgy látja, hogy „akármilyen sokfélék is a képbefogadási elméletek (Max Black és van Dijk három-három, Beardsley és Shibbes négy-négy típusukat különbözteti meg, melyek csak részben fedik át egymást, s mindegyik típuson belül van jó néhány eltérő arculatú elmélet), végső soron mindegyikük besorolható a két fő felfogás: a klasszikus behelyettesítési és az újabb keletű kölcsönhatási hipotézis valamelyike alá”; Kemény újabb könyvében is (2002: 42) ugyanezt a képelmélet-tipológiai alapállást tartja érvényesnek, azzal a további kiegészítéssel, hogy az említett kutatók mellett Stambovsky (1988) hét, Fónagy Iván (1999) pedig „tízegynehány” képelméletfajtát tart számon. Ha ezekből az utalásokból csupán azt az általánosságot vesszük figyelembe, hogy ahány kutató, annyi tipológia, akkor is érzékelhető e tudományos mező kuszasága. Így ebben a dolgozatban, amelynek nem a képelméletek monografikus leírása, hanem az ún. szemiotikai képelmélet alkalmazása lenne a dolga, kiindulásként célszerűbb egy élesebben meghúzott vonalat követni. Az említettek közül Kemény Gábor alapállása tekinthető ilyennek.

Az arisztotelészi hagyományt folytató képelméletek szerint a kép névátvitel, más szóval helyettesítés. I. A. Richards (1936) ezzel szemben a költői kép két eleme, az általa *tenor*-nak és *vehicle*-nek nevezett összetevők közti kölcsönhatás eredményének tekinti a nyelvi képet. Látható, hogy az első esetben a kép *létrehozása* a definíció alapja, a másodikban inkább a kép *befogadása*. Az ebben az alapviszonyban feltehető kérdések közül most azokat fogalmazom meg, amelyek értekezésem szempontjából már az indulásnál fontosak:

a) szó-e a szókép vagy szókapcsolat? Milyen következményei vannak, ha e két lehetőség közül vagy az egyik, vagy a másik mellett kötelezzük el magunkat? Hogyan határolható el egymástól a szókapcsolatként felfogott költői kép és az alakzat?

b) névátvitel-e a metafora vagy azonosítás? Milyen viszony van az azonosság és a hasonlóság, a hasonlóság és az érintkezés között? Milyen a viszony az azonosítás és a minősítés, valamint az állítás között?

c) metaforikus-e a nyelv? Létezik-e képes nyelv, s ha igen, milyen viszonyban áll a természetes nyelvvel?

d) műszavak-e az itt felsorolt kifejezések és társaik, vagy metaforák?

Ezzel a felsorolással nem a soron következő vizsgálódás menetét akartam jelezni, hanem olyan kérdéskomplexumok előzetes megfogalmazása volt a célom, amelyek mérlegelésétől akkor sem tekinthetünk el, ha némelyikükre érvényes választ ajánl a szakirodalom.

2. Trópus és figura

2.1. Általános összehasonlítás

Az említett kérdések közül tárgyam szempontjából a legáltalánosabb problémát a szókép és az alakzat viszonya jelenti. Itt előrebocsátandó, hogy a 'trópus' terminus egyaránt vonatkoztatható a köznyelvi képre (halott metaforára, exmetaforára) is, és a kettős képzetet felvillantó költői képre is. Ezt a szakirodalmi gyakorlatot itt egyrészt azért követem, mert a fogalmi elhatárolhatóság ellenére az egyes példák besorolása korántsem egyértelmű. Másrészt pedig a szakirodalmi műszóhasználat is azt bizonyítja, hogy a 'szókép' terminus nemcsak egyedi szóra, hanem szavak költői kép értékű szerveződésére is utalhat. Az ide tartozó elméleti kérdéseket azért ajánlatos szembesítő s egyben történeti keretben vizsgálni, mert a különféle, egymást kiegészítő vagy egymással rivalizáló elképzelések megértésére tett erőfeszítés szükséges, vagy legalábbis kedvező előfeltétele annak, hogy a szemiotikai képvizsgálatot körültekintőbben végezhessük el. A történeti keretre való hivatkozás azonban nem azt jelenti, hogy a képzelméletek történetének a felvázolása fog itt következni, hanem csupán azt, hogy egy-két gépiessé vált képzelméleti alapismeret s kövületszerű tétel alakulástörténetének néhány mozzanatát is bevonom a kérdések tárgyalásába, s ezzel egy olyan induktív közeget hozok létre, amely része lehet a későbbi következtetések tárgyi alapjának.

A szókép és alakzat viszonyának szemiotikai tisztázására azért van szükség, mert a formai és a szemantikai szempont különválasztásából, s a pragmatikai vonatkozások elhanyagolásából csakis egyoldalú eredmények születhettek. Magának a szemiotikai nézőpontnak különben is azt kellene jelentenie, hogy a jelviszony, a szemiózis minden alaptényezőjére, illetve ezek viszonyhálózatára egyaránt tekintettel legyünk. A szókép és az alakzat viszonyának tisztázási kísérlete konkrétabban azért is indokolt, mert egyes vélemények szerint „a modern elmélet fő hozzájárulása ahhoz, hogy megértsük a metaforát, (...) abban áll, hogy felfedezte a metafora predikatív természetét és struktúráját (Beardsley 1979; Black 1962, 1988; Searle 1988)” (Rozik 1994: 49). De mivel nemcsak a metafora, hanem az alakzatok egyik része is predikatív természetű és struktúrájú, ezért is meg kell vizsgálni a közöttük levő viszonyt. A fenti definíció ugyanis a metafora korábbi meghatározásaihoz képest jelent újat, de nincs tekintettel a trópus és a figura viszonyára. A soron következő tisztázási kísérletnek mégsem az a feladata vagy célja, hogy az alakzatokkal is behatóbban foglalkozzon, hanem az, hogy a szóképekről, pontosabban a költői képekről az alakzatokkal összefüggésben alkosson pontosabb fogalmat. E néhány jegy és igény előzetes megemlítése talán elég nyomós érv annak alátámasztásához, hogy a képfogalommal kapcsolatos kérdések soron következő boncolgatása nem öncél, nem holt anyagon végzett egykedvű művelet, hanem kísérlet arra, hogy a különféle alapelvek egymáshoz is viszonyított megértése nyomán, s a részben egyénien értelmezett nyelvszemiotika szempontjából alkossak fogalmat az elméleti kérdésekről, s a *textológiai stílustörténet* alapján nyújtsak képet a konkrét vizsgálatokról.

Ezeknek az általános elveknek a megfogalmazása után vizsgáljuk meg közelebbről a trópus és a figura viszonyának néhány korábbi értelmezését. Megjegyzendő, hogy nem Arisztotelész, hanem Quintilianus használta elsőként ezt az elkülönítést, mely a retorikai-stilisztikai szakirodalomban mindmáig érvényben van. A *trópus* megnevezés „kissé félrevezető” (Szegedy-M. 1992: 121) magyar megfelelője – a *szókép* – önmagában is azt jelzi, hogy a mögötte rejlő felfogás szerint bizonyos körülmények folytán az *egyedi* szó tesz szert képi értékre/funkcióra. Az említett félrevezetésnek az egyik nyoma az, hogy sok esetben a *szókép* terminust használjuk akkor is, ha nem osztjuk a szókép szóra-korlátozottságának a gondolatát, vagy hogy *képről* beszélünk abban az esetben is, ha az összekapcsolt fogalmak vagy dolgok viszonya nem a vizualitásra épül, hanem más érzékterületeket mozgósít. Ezzel szemben az

alakzat – a *figura* magyar megfelelője – az egyedi szón valamiképp túlmutató nyelvi szerkezetre utal.

Ez a külsődleges elhatárolás nem tisztázza az alakzat és a trópus közti mélyebb különbséget. Todorov (1977: 32) például azért bírálja Fontanier figuraelméletét, mert túl szigorúan követi a maga rendszerező elveit, anélkül, hogy törődne a rendszerezendő „jelenségek belső [!] értékével. Fő megkülönböztetése például tisztán taxonomikus szellemben különválasztja a trópusokon belül az egy szóban megvalósuló figurákat a több szóra kiterjedőktől. Így a megszemélyesítés a több szóból álló figurák közé kerül (‘az erény beéri önmagával és kevésből is megél’), míg a metafora az egy szóból álló figurák közt marad (‘az idő nagy vigasztaló’). Ez a tévedés igen jellemző Fontanier írásainak formalista szellemére”, mondja Tvetan Todorov.

Mivel „az alakzatok és a szóképek közötti különbségtétel elméleti síkon nem tisztázódott soha megnyugtatóan” (Bencze 1996: 234), szükség van egy szabatosabb elhatárolásra, vagy a két kategória elhatároltságának a megszüntetésére. De nem pusztán a terminológiában, amint ez a *trópus* és a *figura* szinonim használatában a XX. század második felében részben már megtörtént, sem úgy, hogy a szóképeket bármilyen megkülönböztetés nélkül alakzatnak nevezzük, s esetleg az egyiket gondolatalakzatnak, a másikat szóalakzatnak mondjuk, hanem érvek motiváló kontextusában. A helyzet ugyanis az, hogy ma is használjuk az egykori terminusokat, de ezekhez az időközben többször is megváltozott szemlélet szellemében kialakított, eltérő jelentéseket kapcsolunk. Figyeljük meg ennek néhány következményét.

a) Ha a szóképet pusztán névátvitelnek, helyettesítésnek tekintjük, könnyebben elhatárolhatjuk az alakzattól, akkor is, ha az ókori felfogás nyomán a trópuszt a figura egyik típusaként fogjuk fel. Ennek azonban olyan következményei lesznek, amelyek ellentmondásban állnak a szókép azonosításként, hasonlósággént való felfogásával. Külön említendő ellentmondás az, amely a névátvitel (helyettesítés) elve és a kölcsönhatási (interakciós) hipotézis között jönne létre, ha az előbbi mellett köteleznénk el magunkat (l. Dubois et al. 1977: 42–44).

b) Másfajta nehézségek merülnek fel, ha a szókép egyik típusát azonosításként fogjuk fel; (azért csak az egyik típusát, mert például a metonímiát *nem szokták* azonosításnak mondani). A már érintett alapkérdés ebben a viszonylatban az, hogy ha a szókép nem egyetlen szóból álló szerkezet, hanem komplex függőségben álló morféimák, lexémák viszonyában jön létre, akkor milyen kritériumok alapján lehet elkülöníteni a szintén szavak szerveződésekként definiált alakzattól.

c) A szóképeket a stilisztikákban közismerten a hasonlóság és az érintkezés elve szerint szokták két nagyobb osztályba sorolni. Mindkét alapelv bonyolult absztrakció. Az *érintkezés* terminus olyan komplex, szaknyelvi metafora, amelynek pusztán használata is bonyodalmak forrása, talán éppen azért, mert nem tisztázták metaforikus természetét, hanem bevett módon alkalmazták. Pedig a fizikai érintkezés és például az oksági *érintkezés* között olyan különbség van, amely ugyan nem teszi lehetetlenné e terminus használatát, de arra kötelezi használóját, hogy azonos névvel illetett különemű: *képi és nem képi* fogalmait ne csak egymáshoz, hanem elnevezésükhöz s ennek esetenkénti metaforikusságához is viszonyítsa. (Zárójelben megjegyzem: ebben a dolgozatban nem célok ennek a végső soron filozófiai kérdésnek a boncolgatása, megemléstől azonban nem tekinthettem el, mert a szakirodalomban lépten-nyomon találkozhatunk vele, anélkül azonban, hogy a most felvetett nyilvánvaló különbség mélyebb értelméről is szó esne). De nemcsak az *érintkezés*, hanem a *hasonlóság* sem egyértelmű műszó. Használatának legközvetlenebb következménye az, hogy tisztázni kell, milyen viszony van az azonosság és a hasonlóság között. Ugyanis ellentmondásosnak tűnik az a szakirodalmi gyakorlat, hogy a metaforát azonosításnak tartó szemlélet végső soron a hasonlóságot teszi meg e képtípus elhatárolási elvének.

Ezeknek a kérdéseknek számos, korántsem egyértelmű vagy tisztázott aspektusa van, melyek közül – az előbbieket tovább mélyítve – most csak azokat érintem, amelyek a metafora két alaptípusának, valamint a metaforának és a hasonlatnak a viszonyára utalnak. Ha a szóképet egyetlen szóból álló (szemantikai) szerkezetnek tekintjük, akkor a *teljes metafora* kategóriáról le kell mondanunk. De: felfogás, előfeltevés függvénye, s nem tényszerűen adott, hogy a metaforának ebben a bevett típusában valóban jelen van-e mind az azonosított, mind az azonos. Vagy másként és továbbgondolva: az azonosítás és az állítás egymást fedő, egyenértékű kategóriák-e, vagy az állítás az a fölöttes kategória, amelyik magában foglalja az azonosítást, hasonlítást, birtoklást, minősítést, cselekvéssel való jellemzést stb.). Közismert az a dilemma is, amely a szókép és az alakzat viszonylatában a hasonlat besorolhatóságát megnehezíti. A szakirodalomban sokan nem is tekintik szóképeknek a hasonlatot, anélkül, hogy ezt megnyugtató érvekkel motiválnák. És nemcsak az összetett mondat formájú hasonlat okoz gondot, hanem az is, amelyik határozóragos főnévként, mondatrészként jelenik meg az egyszerű mondatnyi kijelentésben.

Ha tehát a szóképet névátvitelnek tekintjük, akkor a teljes metaforával együtt a hasonlatot sem sorolhatjuk a szóképek közé. De az alakzatok közé sem, mert léteznek metaforikus hasonlatok is. Ezek a hasonlatok legfeljebb a szókép és az alakzat kereszteződésének mondhatók, amivel akár egyet is lehetne érteni, ha ez a jelenség egyedül terhelne a képelméletet. A helyzet azonban más. Ezt ez a néhány típusjelenség is igazolja. S a képelméletnek is az a dolga, hogy változatos tárgyait egységes, átfogó kritériumok alapján rendszerezze, és arra törekedjék, hogy megoldását minél kevesebb ellentmondás terhelje.

2.2. A szókép és az alakzat elhatárolási kísérletei

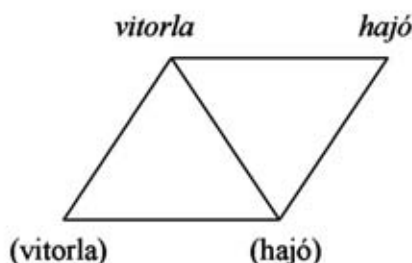
Tekintsük meg a szókép és az alakzat elhatárolásának egy ókori és egy modern próbálkozását. Quintilianus szerint az alakzat abban különbözik a szóképtől, hogy nem átvitel, hanem „a szófüzésnek bizonyos átalakítása, mely eltér a rendes és önként kínálkozó beszédmódtól” (idézi Zlinszky 1928: 77). Bencze Lóránt (1996: 234) nem az átvitelhez viszonyítja az alakzatot, hanem a nyelvi forma és a gondolattartalom viszonyában ad alkalmi meghatározást: „az alakzatnál elsődlegesen a nyelvi forma változik, s ez a változás kiegészíti, bővíti, elmélyíti a közlendő gondolattartalmat. A szóképeknél a nyelvi forma megváltoztatásával eleve a közlendő gondolattartalom is alapvetően megváltozik”. Mindkét meghatározás a szókép és az alakzat párhuzamba állításából indul ki, képelméleti premisszájuk azonban különbözik. Quintilianus a szóképet átvitelnek tekinti, ez nála világos szempont, ehhez képest viszont az alakzat meghatározásában csak az a bizonyos, hogy nem szókép (azt ugyanis, hogy mi a rendes és önként kínálkozó beszédmód, nehéz volna egyértelműen meghatározni). Bencze Lóránt a XX. században közhasználatúvá vált *nyelvi forma* és *gondolattartalom* viszonylatában próbálja elhatárolni a két szóban forgó fogalmat. Ha viszont megkérdezzük, hogy ez a nyelvi forma mihez képest változik meg, akkor Quintilianusszal kell válaszolnunk: a rendes és önként kínálkozó beszédmódhoz képest – azaz a XX. században *köznyelvnek*, *mindennapi nyelvnek* nevezett képződményhez/folyamathoz képest, amely az ókortól kezdve, s részben napjainkig tartóan közismertnek, problémátlanak, logikusnak, homogénnek tételeződik a nyelv- és irodalomtudomány egyik XX. századi paradigmájában (vö. Kálmán C. 1992: 206–207). Pedig nem az. S mivel az idézett elhatárolások egyike sem meggyőző, és számos kérdést vet fel, a tájékozódó vizsgálódást tovább kell folytatnunk.

Azt a gondolatot, hogy a szókép névátvitel, Arisztotelész fogalmazta meg elsőként, mégis hadd idézzük most Quintilianusnak a meghatározását, aki szerint „a *beszédkép* vagy tropus valamely szónak vagy kifejezésnek eredeti jelentésből más jelentésbe átvitt ügyes alkalmazása” (idézi Zlinszky 1928: 77). E retorikai-stilisztikai nézet szerint – általánosított felvázolásban – szóképek kétféleképpen keletkezhetnek: a) a beszélő – stílusa élénkítése érdekében vagy

valamilyen más meggondolásból – egy ismert dolog nevét valamilyen külső vagy belső motiváltság alapján egy másik dolog megnevezésére is felhasználja, alkalmi vagy állandósuló érvennyel; (nevezhetjük ezt stilisztikai szóképnak, díszítő célzatú/funkciójú nyelvhasználat eredményének is, de ezt csakis akkor tehetjük meg, ha a stílus élénkítésével kapcsolatos szándékra szűkítjük a jelenség forrását, józanul felmértén és belátván, hogy ezzel korántsem merítjük ki vagy fedjük le azokat a tudatos/szándékos vagy tudattalan funkciókat, amelyek a képi gondolkodást, a képes nyelvhasználatot áthatják); b) a beszélő(közösség) – ha megnevezetlen, újonnan tapasztalt vagy létrehozott dolognak próbál nevet adni – a vele kapcsolatban álló vagy kapcsolatba hozható másik dolog nevét használja fel a szókincsbeli hiány/szükség pótlására, kielégítésére. (Ezt a típust a szakirodalom legtöbbször *katakrézis* néven tartja számon, de ezt a kifejezést a képzavar jelölésére is használják, ami olyan bonyo-dalmaknak lett az elindítója és tartósítója, hogy ezt a kérdést is csak jelezni lehet ezen a helyen.)

Az így felfogott szókép tehát a *szókincs* két – mondatrész funkciót betölthető – eleme és két dolog, a katakrézis esetében pedig egyetlen szó és két dolog közötti viszonyban jön létre, melyet a referensek reális vagy feltételezett összefüggése motivál. A *trópus* esetében a helyettesített szó csak a hiányával van jelen, s maga a kép a hagyomány, illetőleg a szövegösszefüggés vagy a beszédhelyzet alapján azonosítható. A *katakrézis* esetében – ha csupán a köznyelvi példákra gondolunk – majdnem ugyanez a helyzet: itt a megszokottság gyakran el is fedi a képi jelleget, de a szövegösszefüggés, amely leggyakrabban szóösszetétel formájában jelentkezik, ez esetben is segítségünkre lehet, egyszerű szavak katakretikus használatakor pedig főként a beszédhelyzet. Ezek a viszonyhálózatok az *átvitel* felismerésében segítenek. Ha eltekintünk ezektől az összefüggésektől, az előbbi értelemben felfogott szókép végeredményben egyetlen, átvitt használatú vagy képes értelmű szóra korlátozódik. A szónak és az alakzatnak az egyetlen szóból álló szóképtől való elhatárolása részben e szempontok alapján végezhető el. A szóképnak ez a felfogása tehát – bizonyos megszorításokkal mondván – a *létrejövés* szemszögéből vizsgálja a képet. Nem kijelentésbeli, hanem implicit viszonynak tekinti, és ezen az alapon határolja el a figurától.

Ennél bonyolultabb az a képelméleti elképzelés, amelyet Tzvetan Todorov (1977: 30–40) elemzett; szerinte a XVIII. századi s a XIX. század eleji francia retorikusok egy olyan technikát használtak a figurák felfedezésére és körülhatárolására, amelyet a modern nyelvészetben *kommutációnak* neveznek. A figura leírása az említett retorikusoknál abban állt, hogy a mondat egy részét egy másik kifejezéssel helyettesítették, úgy, hogy a mondat értelme – ha ez lehetséges – változatlan maradjon. Mivel azonban nem határozták meg pontosan, hogy mi az, ami nem változik meg, Todorov szerint két különböző fajta kommutációról beszélhetünk, „amelyek egyike a jelentésen, másika pedig a formán alapul. Vegyük például azt a figurát, amikor a *vitrola* szó áll *hajó* helyett:



Két kommutációs lehetőség van tehát. Vagy a *vitrola* szót tekintjük változatlannak, és két jelentése, a *vitrola* és a *hajó* jelentés közti távolságot mérjük (1. háromszög), vagy a *hajó* jelentést (a dolgot) tekintjük változatlannak, és az ezt jelölő *vitrola* és *hajó* szavakat hasonlítjuk össze (2. háromszög). Ezt a különbséget a retorikusok nem fogalmazták meg világosan, s felváltva éltek a két lehetőséggel: így például a metaforák esetében mindig egy szó különféle

jelentéseit hasonlítják össze (poliszémikus vizsgálat), míg a metonímiáknál és a szinekdochéknál a két szó viszonyát határozzák meg, s úgy igyekeznek osztályozni őket (szinonimikus vizsgálat). Az első módszer alkalmazási területe mindenesetre szűkebb, hiszen csak az olyan figuráknál lehetséges, amelyeknél jelentésváltozás megy végbe (ezek a trópusok), míg a második valamennyire nézve érvényes” (Todorov 1977: 34). Annak ellenére, hogy Todorov gondolatvezetése több ponton is kifogásolható (a jelentést a tárggyal azonosítja, a szót egyszerűen formának tekinti), mégis el kell ismernünk, hogy a poliszémikus és a szinonimikus vizsgálat kettősségének és/de összekeverésének a kimutatása a képzelméletek számára szemantikai szempontból igen jelentős.

Todorov elemzésének abban áll a másik eredménye és konklúziója, hogy a retorikai hagyomány szerint a trópus a figurának az a típusa, amelyik *jelentésváltozással* jár. Ebből logikusan az következik, hogy a figura másik típusa (a tulajdonképpeni, szűkebb értelemben vett figura) nem jár jelentésváltozással, hanem valami egyébbel. Ennek azonosítása során Todorov (1977: 38) megpróbálkozik azzal, hogy a klasszikusok beosztásánál logikusabban, elfogadhatóbban rendszerezze a figurákat. Ennek alapelvét az ő számára nem az általában vett jelentésváltozás, hanem az *anomália elve* jelenti. Ebből a szempontból két nagy csoportot különböztet meg: az egyikbe azokat a figurákat sorolja, amelyek valamilyen nyelvi *anomáliával* járnak – ezek a trópusok, a másikba pedig azokat, amelyekből hiányzik az anomália – ezek a szűkebb értelemben vett *figurák*. Mindkét csoporton belül négy alosztályt különít el, aszerint, hogy a vizsgált jelenségek milyen nyelvi szinten helyezkednek el: 1) a hang–jelentés összefüggés szintjén, 2) a szintaktikai, 3) a szemantikai szinten, 4) a jel és a referens viszonyában. (Képzelmélet-történeti szempontból nem érdektelen megjegyezni, hogy a liege-i neoretorikusok 1970-ben megjelent *Általános retorikájában* a szerzők ugyan továbbgondolják Todorov 1967-ben publikált tanulmányának problematikáját, de lényegében ugyanúgy tagolják tárgyukat: „metaplazmának nevezték a hang, illetve a szövegkép, metataxisoknak a mondatfölépítés alakzatait, metaszemémáknak a szókicseréléseket, végül metalogizmusoknak a mondat logikai értékét módosító alakzatokat” Szegedy-M 1992: 121.)

Arra a viszonyra való tekintettel, melyben Todorov a nyelvi jel és a referens viszonyát elemzi, már most meg szeretném említeni, előre jelezve a későbbiekben felvázolandó szemiotikai képzelmélet egyik aspektusát, illetve a költői képek egyik típusát, hogy az irodalmi nyelv legfontosabb jellemzője a szerző szerint az, hogy a dolgok e nyelvben nem léteznek, a szavaknak nincs referensük (denotátumuk), hanem kizárólag egy „képzeltbeli referenciájuk”. A köznyelv egyetlen referenciájához képest – amely egyszerre a kijelentés aktusáé és a kijelentése – a költői nyelvben ez a két referencia különválik. A kijelentés referenciáját fantáziája segítségével az olvasónak magának kell pótolnia.

Azt, hogy az olvasó hogyan oldja meg ezt a rá testált feladatot, Todorov (1977: 40) egy Maurice Blanchot-idézettel világítja meg: az irodalom olvasója számára „a szavak jelentése valami lényegi hiányosságban szenved, s [az olvasó] ahelyett, hogy lemondana minden konkrét referenciáról arra vonatkozólag, amit a szó jelöl, mint a megszokott viszonyok közt, inkább igazolást keres, olyan tárgyat vagy pontos tudást igyekszik előhívni, amely megerősíti annak tartalmát”. Ez a lényegi hiányosság az irodalomban a reális referens hiánya. Ez arra készíti az olvasót, hogy ellensúlyozására még erőteljesebben felidézze a képzeltbeli referenciát, a szavak elvont jelentésének a rovására. A köznyelvben ugyanis Todorov szerint is a szavak elvont jelentése uralkodik, de itt a referens jelenléte mentesíti a beszélőket a tárgyak megjelenítésére irányuló erőfeszítéstől.

Összegezve: Todorov az anomália alapján határolja el a figura kategóriáján belül a trópuszt a szűkebb értelemben vett figurától. Ha most eltekintünk az anomália-elméletben rejlő negatív szemlélettől, azt mondhatjuk, hogy Todorov figuraértelmezésének kettős érdeme van: tárgyát formai és szemantikai jelenségnek tekinti, s ugyanakkor számol a képek képzeltbeli

referenciájával is. Szemiotikai szempontból ez az értelmezés teljesebb a korábban érintett álláspontoknál. A fentiek alapján a költői képről összegzésként a következők mondhatók el: a köznyelviesült, halott képhez képest a költői képben két képzet kapcsolódik össze, ezért a költői kép jelentése dinamikus, eleven (Ricoeur 1984). A költői kép esetében tehát nem egyszerű jelentéskiterjesztésről van szó, amely általános elterjedtségénél fogva szótározható, hanem olyan jelentésképződésről, amely szavak viszonyában jön létre, s mindig magán hordozza az új, szokatlan társításból fakadó alkalmi jelleget is. Esztétikai hatásának ez a jelentésvibrálás az egyik forrása. A költői kép ugyanakkor olyan új jelentésviszonyt hoz létre, amelynek nem pusztán szemantikai, hanem művészi értelemben vett referenciális következményei is vannak: a költői képnek mint viszonynak nincs ugyan közvetlen, valóságos tárgyi megfelelője, de a lehetséges világok közegeiben olyan dolgokra, minőségekre, cselekvésekre utal, amelyek a fantázia és a tárgyszerűség – pontosabban a képzetszerűség jegyeit egyaránt magukon viselhetik. A költői kép működése nyomán megvalósuló jelentésképződés ugyanakkor befolyásolhatja az adott beszélő közösség világlátását, s így a valóságos tárgyak olyan jelentésszerűségekké ruházódhatnak fel, amelyekkel korábban nem rendelkeztek.

3. A metafora. Névátvitel és/vagy azonosítás

3.1. A metafora mint átvitel

Szűkítsük most a vizsgálódást a metaforára, hiszen az eddig felsorolt összes dilemmát tartalmazza vagy tartalmazhatja az az egyszerűnek tűnő és skolasztikusnak bélyegezhető kérdés, hogy mi a metafora. Közismert, hogy a (nyugati) szakirodalom jelentős részében a költői képet – különféle nyelvi formáira való tekintet nélkül – a metaforával azonosítják. Ezt sokan kifogásolják, mások viszont ironikus többértelműséggel úgy magyarázzák, hogy a metaforának, a nyelv eme ünnepének és őseréjének a minden képre való kiterjesztése voltaképpen a XIX. század óta mostohán kezelt retorika becsületének a megmentési, helyreállítási kísérlete. Pedig talán egyszerűen arról van szó, hogy azok, akik a költői képeket a metaforában összesítik, komolyan veszik Arisztotelész (1969: 71) definícióját: „Metafora a szó más jelentésre való áttétele, mégpedig vagy a nemről a fajra, vagy a fajról a nemre, vagy a fajról a fajra, vagy pedig analógia alapján.” Arisztotelész metafora-definíciójáról a XX. században többen is megállapították (pl. Zlinszky 1928: 79, Eco 1984: 99–100), hogy nemcsak a mi fogalmaink szerinti metaforára, hanem a már Quintilianusnál külön szóképként tárgyalt metonímiára és szinekdochéra is vonatkozik. Vagyis: Arisztotelész szerint a kép átvitel – a kép *metafora*.

Az ókori szerző meghatározását nem csak többértelműsége miatt kellett idéznem, hanem azért is, mert a hagyományos retorikai-stilisztikai nézettől eltérően a XX. században kialakult egy olyan vélemény is, amely szerint a metafora létrejöttében nem a *tertium comparationis*nak, hanem a *genus proximum*nak van meghatározó szerepe. Harald Weinrich (1968; l. Petőfi S. 1969: 190) úgy véli, hogy azok a metaforák a leghatásosabbak, melyeknek elemei jelentésben közel állnak egymáshoz. Ez szerinte azt jelenti, hogy ugyanahhoz a *genus proximum*hoz tartoznak. Petőfi S. János említett tanulmányában átveszi ezt a gondolatot, s illusztrálására a szinesztéziát elemzi, e képfajta elemeinek *genus proximuma* ugyanis az *érzékterület*, az általánosságnak ezen a szintjén tehát alátámasztható vele Weinrich tétele.

Ha most felidézzük azt, amit Todorov a vitorla–hajó viszonyában felvetett, hogy ti. milyen különbség van vagy lehet a *névátvitel* szinonimikus vagy poliszémikus értelmezésében, kétféle megoldási lehetőséggel kell számolnunk. Kiindulhatunk a dologból, s mondhatjuk, hogy valamely dolog megnevezésére nem a saját nevét, hanem egy más dolognak a nevét használjuk. A viszony természetéből adódóan azonban nemcsak a dologból, hanem a névből is

kiindulhatunk, úgy, amint ezt a *névátvitel* műszó etimológiai jelentése sugallja: a metafora valamely szó más jelentésben való használata. Látható, hogy a *névátvitel* etimológiájához ez utóbbi megközelítés áll közelebb. E kettős megközelíthetőség fókuszba állítása azért fontos, mert így világosabban látható, hogy Arisztotelész voltaképpen az utóbbi lehetőségben gondolkodott. Ez azt jelenti, hogy nem a dolgokból, hanem a nyelvből, a szavakból indult ki, s a metaforát, pontosabban ennek mai fogalmaink szerinti egyik fajtáját szóhelyettesítésnek tekintette. Ezt a feltételezést Arisztotelésznek (1969: 71) a saját metaforadefiníciójához fűzött magyarázata, főként ennek második része is megerősíti: „Nemről fajra való áttételnek nevezem például ezt: ‘itt állt meg a hajóm’, mert lehorgonyozni annyi, mint valamit megállítani. A fajról nemre való átvitel példája: ‘Odüsszeusz valóban tízezer kiváló tettet hajtott végre’, mert a tízezer általában sokat jelent, és *ezt használta* a költő a ‘sok’ helyett. Fajról a fajra például: ‘érccel elrabolva lelkét’, vagy ‘levágva hosszúélű ércel’; itt ugyanis az elrablásnak levágás, a levágásnak pedig elrablás a jelentése, és mind a kettő elvételt fejez ki” (kiemelés tőlem – M. D.).

Ez a definíció érthetővé teheti azt is, hogy vallói miért utasítják el a metafora azonosításként való felfogását (bár nyilvánvaló az is, – legalábbis a magyar fordítás szövege szerint – hogy Arisztotelész meghatározásában az azonosítás elve is megfogalmazódik: ‘lehorgonyozni *annyi*, mint megállítani’). A mindennapi vagy a költői beszédben ugyanis dolgokat/fogalmakat szoktunk azonosítani egymással, a *névátvitel* pedig közvetlenebbül *nyelvi* művelet, *szóhasználati* sajátosság: egy szónak nem a saját, hanem egy más szó jelentésére, illetve más jelentésre vagy más dologra való vonatkoztatása.

Ezzel együtt az is fontos szempont, hogy e nyelvhasználati módozatnak (a *névátvitelnek*/metaforának) a tipológiája *taxonomikus*, és hogy az arisztotelészi fogalomalkotás három alapviszonya szerint alkotható meg, mert ez áll összhangban a nyelvi, szóhasználati kiindulóponttal. A taxonómia ugyanis tudományos rendszerezés eredménye. Azért van ennek megkülönböztetett jelentősége, mert ez a rendszerezés nem vagy nem csak az empiriára támaszkodik, hanem racionálisan kialakított elvekre, – ami nem feltétlenül azonos az empiriában érvényesülő, racionálisan megragadható törvényszerűnek a megfogalmazásával – éppen úgy, ahogy a *névátvitel* sem dolog-centrikusság, hanem szó-centrikusság.

Összegzőként: a metafora *névátviteles* magyarázata esetében inkább a szavak világában vagyunk. A szavak és a nekik megfeleltetett dolgok viszonyát a szójelentéseknek vagy a szavak referenciális használatának a megváltoztatásával rendezzük át.

3.2. A metafora mint azonosítás

A retorikában, stilisztikában a *névátvitelre*, szóhelyettesítésre építő szemlélettel szemben áll az a felfogás, amely szerint a metafora azonosságot, azonosítást fejez ki. Ha feltesszük, hogy valami csak önmagával lehet azonos, akkor két (önálló) dolog azonosságáról nem beszélhetünk. Ez itt logikai evidencia, de a felismerést köznap gondolkodásunk közmondásokban is régóta számon tartja. Ebből a nézőpontból a metaforikus beszédet – vagy legalábbis a metafora egyik típusának a használatát – az teszi lehetővé, hogy a tények világában nincs és nem is lehet azonosság két dolog között. A metaforaalkotásban tehát e felfogás szerint a dolgok közötti valóságos/lehetséges *viszonyokra* tevődik a hangsúly, nem az önmagukban vett, elszigetelt dolgokra, és nem a szavak közötti viszonyra.

Itt kell felvetni azt a kérdést, hogy a metaforában *dolgokat*, vagy a dolgokról alkotott *fogalmainkat* azonosítjuk-e egymással. A szakirodalom egyik része nem tartja relevánsnak ezt a megfontolást, s a két terminust felváltva használja, mintha valamely dolog és a róla alkotott fogalom – bizonyos megfeleléseken kívül – csakugyan azonos volna egymással. Ezt a szóközpontú/szemantikai szemlélet hívei megengedhetetlennek tartják, arra hivatkozva, hogy a

fogalomnak olyan (jelentés)aspektusai is lehetnek, amelyek kulturálisan tartoznak ide, a megfelelő empirikus dolog tulajdonságai közül viszont hiányoznak. A dologközpontú (pragmatikai) álláspont vallói a másik oldalról utasítják el a dolog és a róla alkotott fogalom azonosítását; ők abból indulnak ki, hogy a dolog konkrét komplexitásával az absztrahálás során létrejövő fogalom korántsem versenyezhet; ráadásul a dolgok jelentéktelennek vélt tulajdonságai valamely viszonyban fontosabbakká válhatnak a fogalmilag lényeges tulajdonságoknál.

Akár az egyik, akár a másik megközelítést fogadjuk el, szembesülnünk kell azzal a kérdéssel is, hogy voltaképpen mi az azonosítás. S ha az azonosítás annyira fontos, akkor a képek tipológiájának az alapelvét az *érintkezés* mellett – amint ezt már említettem – miért a *hasonlításban* s nem az azonosításban határozták meg egyes képelméletekben? Erre az utóbbi kérdésre a válasz látszólag könnyűszerrel megadható: azért, mert két dolog nem lehet azonos, csak *azonosítható* egymással – valamilyen egyezés alapján.

Mivel két dolog egyezése csak részleges lehet, az azonosítás nem más, mint valamely dolognak saját vélt vagy valós tulajdonságai egyikével való *jellemzése* egy másik dolog bevonásával, amelyik szintén rendelkezik ezzel a tulajdonsággal, adott esetben az előbbi dolognál fokozottabb mértékben. (Ez a fokozott mértékűség lehet a forrása annak az álláspontnak, amely szerint az *azonos* vagy a *hasonló* érzékletesebb, szemléletesebb, hangulatosabb, mint az *azonosított* vagy a *hasonlított*. Holott nem erről van szó, hanem az egyik elfogadható nézőpont szerint arról, hogy valamely *tulajdonság* szempontjából az egyik dolog reprezentatívabb, mint a másik, akár tényszerűen, akár kulturális konvencióként.)

Összegzésként az mondható el, hogy miközben a metafora névátvitelként való felfogása esetében inkább a szavak, a nyelv világába, a metafora megszületésének a mozzanatába helyezzük a vizsgálódást, addig az azonosítás gesztusa inkább a tények, a dolgok közé visz: a metafora létrehozójának vagy értelmezőjének a mentális művelete két dologra vagy valamilyen absztrakt létezőként kezelt minőségekre irányul.

A magyar nyelvű stilisztikákban mindkét megközelítésre találhatunk példát. Zlinszky Aladár például az azonosításban látja a metafora lényegét. Gombocz Zoltán (1999: 60; első kiadás 1926) összekapcsolja az azonosság és a névátvitel elvét: a nyelvi képeket a jelentésváltozások közé sorolja, egyik típusukat a *tárgyképek* hasonlósága alapján létrejövő névátvitelnek tekinti; ide utalja a metaforát is, amely esetében „lélektani szempontból AZONOSÍTÁSSAL, a külső nyelvi változást tekintve NÉVÁTVITELLEL van dolgunk.” Zlinszky Aladár metafora-definíciója (1928: 78) a magyar nyelvű stilisztikában ma is érvényben van: a metafora *alakja* szerint kétféle: „a *teljes*, mikor ki van téve az is, amit azonosítunk, meg az is, amivel azonosítjuk. (...) A másik, *egyszerű* alakjában csak az van kitéve, amivel azonosítunk; az azonosított pedig csak hozzáértendő. Ez a gyakoribb; amaz még közel áll a hasonlathoz.” Látható, hogy Zlinszky a metaforának csupán az *alakjára* vonatkoztatja a *teljes* és az *egyszerű* jelzőt. A későbbi stilisztikai irodalomban ezt kiterjesztették magára a metaforára, vagy talán a rövidség kedvéért a *teljes alakú metafora* helyett a *teljes metafora* szintagmát kezdték használni – metonimikusan. Aki azonban *nem képi* értelemben, hanem szó szerint fogta fel ezt a *szakkifejezést*, a szakszerű terminus-használat szempontjából méltán emelt kifogást az ellen, hogy *egyszerű*nek minősítsük az implicitiségüknél fogva rejtélyesebb, komplexebb képeket az ún. teljes metaforánál. (Képelmélet-történeti szempontból azt kell megjegyeznem, hogy Zlinszky Négyesy László stilisztikájára hivatkozik, amikor a teljes alakú metaforáról beszél, s azt nevezi teljesnek, amit az idézett szerző *nyílnak* mond.)

Mivel a teljes metaforában a szemantikai össze nem illés a szintagmatikus síkon, a kijelentés két eleme között jön létre, s főként mivel az *entitások képzetszerűségével* idézhető fel az, amit a két nyelvi elem jelöl, megerősíthető – de nem szükségképpen – hogy itt két dolog azonosításáról s

valamiféle azonosságról van szó. Zlinszky Aladárnak a metafora alakjára vonatkozó felfogását később kiterjesztették az általában vett nyelvi képre. A magyar nyelvű szakirodalomban e törekvés egyik legújabb és legátgondoltabb realizációja Kemény Gábor nevéhez fűződik. Kemény (1993: 33) aszerint, hogy a kép két főeleme – az azonosított/hasonlított és az azonos/hasonló – közül mindkettő vagy csak az egyik van-e jelen a nyelvi szerkezetben, explicit és implicit képtípusokat különít el: „**Explicit** képnek nevezzük a nyelvi képnek azt a válfaját, melyben két szemantikailag inhomogén (izotóp, ill. allotóp) szövegelem bizonyos nyelvtanilag is többé-kevésbé pontosan meghatározható és tipizálható szerkezetek alakjában van azonosítva vagy összehasonlítva egymással, s ennél fogva az egyik (az alapizotópiába bele nem illő, allotóp, impertinens) elem, az ún. képi elem a vele összekapcsolt – tehát a szövegben explicit módon jelen lévő – másik elemnek, a hozzá hasonlítható vagy vele azonosítható tárgynak a minősítője, jellemzője; az ilyen kép leírható pusztán a szintagmatikus síkon.” Kétségtelen, hogy ez a definíció világosan és pontosan utal minden olyan képi sajátosságra, amellyel az explicitnek tekintett azonosítás vagy hasonlítás minősíthető. És ilyen az ezt követő, az implicit képre vonatkozó meghatározás is: „**Implicit** viszont a kép, ha az allotóp (a képi) elem nem a vele szintaktikai összeköttetésben lévő izotóp szövegelemmel áll tárgy-kép viszonyban, hanem valamely rejtett, a szövegben nyelvi jellel nem képviselt, de abban impliciten benne rejlő és a paradigmikus összefüggések síkján kisebb vagy nagyobb valószínűséggel azonosítható jelentettel (jeltárggyal, fogalommal); az ilyen kép csak a két dimenzió (a szintagmatikus és az asszociatív viszonyok) egyidejű figyelembevételével értelmezhető helyesen.” Ez a meghatározás is világos, bár elvontabb, sematikusabb az előbbinél, de ez az implicit kép fogalmának az explicitnél bonyolultabb jellegével magyarázható. A sematikusabb jelzővel arra utalok, hogy a szerző a paradigmikus összefüggések absztrakt dimenziójában ragadja meg azt is, ami a metaforikus *referencia* révén a szemantikai vonatkozásokon túlmutat. A szükséges konkretizációt azonban a kötet következő fejezetei pótolják, a meghatározásban pedig a *jeltárgy* terminus tölti be ezt a funkciót, jelezvén, hogy itt a (művészi) *referencia* elve is része (lehet) a kép fogalmának.

4. Metafora és hasonlat

A költői képek tipológiájának legátfogóbb alaptétele az analógia és az érintkezés szerinti elhatárolás. Az analógiának legalább három módozata, aspektusa van: az arisztotelészi értelemben vett arány, az azonosság és a hasonlóság. A képelméletek az arány elvét valami miatt mellőzik, az azonosság és a hasonlóság viszonyában pedig nem tudnak megállapodni. Ennek egyik oka az lehet, hogy a leíró (tipológiai) szempontot a történeti (genetikai) szemponttal, s ezt a képek esztétikai értékének, hatásosságának a fokozataival együtt próbálják érvényesíteni, vagy az, hogy nem tisztázzák nézőpontjaikat. Így abból a kérdésből, hogy a metafora azonosítás-e vagy hasonlítás, két másik származik, aszerint, hogy melyik képet tartjuk elsődlegesnek. Összevont hasonlat-e a metafora? Vagy: hasonlító formájú metafora-e a hasonlat? E párhuzamnak a másik, konkrétabb aspektusa azzal a dilemmával szembesíti a kutatót, hogy – elfogadva a szigorú kikötést, miszerint a hasonlat nem azonos a hasonlító (mellék)mondattal – mit tegyen a nem metaforikus és/de hasonlító mondat formájú (homéroszi) hasonlattal, ha nem akar megelégedni sem a puszta felsorolással, sem az ellentmondásos megalapozású taxonómiákkal.

Arisztotelész (1999:156) metaforának tekintette a hasonlatot: „A hasonlat is metafora, és csak a megjelenítés módjában különbözik attól; éppen emiatt kevésbé kellemes, hiszen hosszabb. És nem jelenti ki azt, hogy ez azonos azzal, emiatt lelkünk nem is vizsgálja tovább.” Az ókori szerző (1999: 146) a hasonlat és a metafora egyezését és eltérését a következő példával illusztrálja: „amikor a költő azt mondja Akhilleuszról, ‘miként egy oroszlán, előretört’ – ez

hasonlat, amikor pedig azt: ‘az oroszán előretört’ – metafora. Mivel mindketten bátrak, névátvitellel oroszánnak nevezte Akhilleuszt.” Quintilianus ezzel szemben rövidített hasonlatnak tekintette a metaforát. Felfogását – vagy inkább definiálási módját, a megfogalmazás nyelvi formáját – Arisztotelész sajátos (vagy rosszul lefordított) szóhasználatával is magyarázhatjuk, amely szerint a hasonlat *hosszabb* a metaforánál. Úgy tűnik, Quintilianus ezt egyszerűen megfordította, s ennek lett az eredménye az a későbbiekben rengeteg gondot okozó formula, amely szerint a metafora *rövidebb* a hasonlatnál, a metafora rövid hasonlat (metaphora brevior similitudo – idézi Weinrich 1979: 102). Arisztotelész (1999: 147), miután néhány példát idéz a hasonlatra, a következő megjegyzést teszi: „A fenti kifejezéseket egyaránt lehet hasonlat és metafora formájában mondani.” Vagyis a görög szerző a két képet lényegében egyenértékűnek tekinti. Formálisan tehát mindegy, hogy melyikből indulunk ki, s azt mondjuk-e, hogy a metafora rövid hasonlat, vagy a hasonlat hosszú metafora, ha egyszer az alaptétel az, hogy a kettő egyenértékű, s mindkettő *átvitel*. Mivel azonban a gondolkodás nem elégszik meg ennyivel, előbb-utóbb elvált a két kép útja, sőt a hasonlat kiszorult a képek közül, aztán minden képek ősevé vált, majd megint háttérbe került, a XX. század utolsó harmadában pedig többen is kísérletet tettek arra, hogy visszavegyék a teljes jogú képek közé.

Az ókoriakkal szemben Zlinszky Aladár (1928: 77–82) szerint a metafora, noha „jelentésbeli hasonlóságon alapuló szókép”, nem tekinthető rövidített hasonlatnak, „mert sok hasonlatot nem lehetne metaforává rövidíteni, és sok metaforát hasonlattá kiszélesíteni.” Figyelemre méltó, hogy Zlinszky itt nyelvi-transzformációs, és ilyen értelemben jelhasználati/pragmatikai érvet állít szembe az Arisztotelész óta érvényben levő metaforaértelmezéssel. Álláspontjának másik premisszája viszont elvi: nem ért egyet azzal a nyelvtörténeti hipotézissel, mely szerint a nyelvben először hasonlatok léteztek, s ezek a későbbi nyelvhasználatban metaforává rövidültek. A genézis és a szerkezet szempontját egyesíti, s majdnem szó szerint idézve Arisztotelészt, a következőket mondja: „a metafora abban különbözik a hasonlattól, hogy nem azt mondja, hogy valami *olyan*, hanem hogy *az*, vagyis az egyezést nem hasonlat, hanem *azonosítás* alakjában fejezi ki. A metafora tehát rövidebb és nyomatékosabb a hasonlatnál” (Zlinszky 1928: 78). Röviden: Zlinszky abban tér el Arisztotelész felfogásától, hogy szerinte a metafora nem névátvitel; abban pedig egyezik vele, hogy a metafora jelentésbeli *hasonlóságon* alapuló szókép, de az egyezést *azonosítás alakjában* fejezi ki. Figyelemre méltó viszont, hogy Arisztotelész meghatározásában, – ahogyan ezt korábban említettem – ott van az *azonosság* gondolata is, s az ő felfogásában ez nincs ellentétben a *névátvitellel*. Zlinszky azonban nagyobb távolságot lát a metafora és a hasonlat között, mint Arisztotelész, sőt a megfogalmazása alapján úgy tűnik, hogy tudatosan, szó szerint tagadja, amit Arisztotelész a metaforák hasonlattá alakíthatóságáról mond. Ezt a kettősséget s a két tétel más-más megalapozottságát nem vonhatjuk kétségbe, hanem részben az ókori és a XX. századi metaforák közötti eltérésekkel, részben a két korszak (képeleméleti) gondolkodásbeli különbözőségeivel magyarázhatjuk. Végül az is figyelemre méltó Zlinszky felfogásában, hogy a metaforában egymáshoz viszonyított két dolog/fogalom kapcsán ő még egyezésről, s nem különbségről beszél, mint oly sokan a XX. század későbbi metaforakutatói közül, bár nem határozza meg, mik között áll fenn és miben áll ez az egyezés.

A Zlinszkyéhoz hasonló álláspontot képvisel Harald Weinrich (1979: 102) is, aki azért bírálja Quintilianust, mert a metafora rövid hasonlatként való definiálása félremagyarázza a metafora eredetét. Weinrich ugyanakkor a modern nyelvelméleti, igazságelméleti próbálkozások némelyikére utalva némi iróniával kényelmesnek is tartja ezt az álláspontot, mondván, hogy a „logikai iskola erre támaszkodva különösebb nehézség nélkül kezelte a metafora kérdését: ha elfogadták, hogy a metafora rövidített hasonlat, akkor a metaforikus mondat igazságtartalmát már nem kellett vizsgálni.” Ehhez még hozzátehető, hogy Zlinszky Aladár (1928: 78) szerint az

általa ritkábbnak tekintett teljes metafora „még közel áll a hasonlathoz”, nyilvánvalóan abban az értelemben, hogy a hasonlatban is mindkét viszonyított elem „ki van téve”.

Az eddigiekből is látható, hogy a hasonlatnak és a teljes metaforának a párhuzamba állítása a képelméletek egyik alapjellemzője, s ebből következően is a képelméletek dilemmáinak az egyik fő forrása. Szathmári István a hasonlatot nem sorolja a szóképek közé, hanem a szóképekhez csatlakozó stíluseszközök közt tartja számon. Szerinte „a hasonlat (similitudo) két különböző, de egymással bizonyos pontban érintkező fogalom egymás mellé állítása abból a célból, hogy az egyiket a vele párhuzamba állított másikkal, illetve a kiemelt közös vonással [!] szemléltesse, elképzeltesse, nyomatékosabbá tegye, vagy – asszociációk révén – bizonyos, hangulatot ébresszen” (Szathmári 1958: 113). Ez a meghatározás szemantikai és metaforikus. Szemantikai, mert semmit sem mond a hasonlat nyelvi-szintaktikai formájáról. Metaforikus jegyei pedig félreértésekre adnak okot: a) bizonyos pontban *érintkező* fogalmakról beszél, s ezzel akarva-akaratlanul a képtipológiának a hasonlóság melletti másik alapelvének: az *érintkezésnek* a fogalmát idézi fel; b) két fogalom *párhuzamba* állításáról beszél, ezzel felidézi a párhuzam (gondolat)alakzatának különben is rendszerint tautologikus definícióját, ami újabb műszóhasználati többértelműség.

J. Nagy Mária (1968: 106) a hasonlatot a képfajták közt elsőként említi, de nem tartja szóképnek; szerinte a hasonlat „közel áll a szóképekhez, szerepében megegyezik velük, csak létrejöttében különbözik tőlük. A hasonlóságot ugyanis nem azonosítással fejezi ki, mint például a metafora, hanem oldottabb nyelvi formával. A hasonlatban vagy szimilitudóban két különböző, egymással néhány vonásban mégis egyező fogalmat állítunk egymás mellé azért, hogy az egyiket a másik jelentésével erősítsük, szemléltessük, elképzeltessek vagy nyomatékosabbá tegyük.” Ez a korábbiakat összegző hasonlat-meghatározás kissé konkrétabb a Szathmári Istvánénál, részben azért, mert az azonosításra hivatkozva elhatárolja a hasonlatot a metaforától, de úgy, hogy eljárása a fordítottja annak, amit Zlinszky Aladár esetében láttunk. Egy olyan fogalmi jegyre utal ezzel, amely a XX. század első felének magyar nyelvű stilisztikai irodalmában folyamatosan a metafora definiálásának alapszempontja volt. Másrészt pedig azért konkrétabb, mert elkerüli az „érintkezés” és a „párhuzam” használatával járó többértelműséget.

A hasonlat szerkezete Szathmári István szerint mindig két tagból: a hasonlítottból és a hasonlóból áll. Ezt az absztrakt szerkezetsémát azonban, amely jóval elvontabb J. Nagy Mária három, illetve négy elemű sémájánál, ő a hasonlat alakjáról mondottakkal egészíti ki; eszerint „a hasonlítás legáltalánosabban **kötőszóval** történik (*mint, valamint, mintegy, mintha, miként*, ritkán *akár*), s szerepelhet rámutató szó is (*úgy, oly, olyan, azonképp*). (...) A hasonlat létrejöhet **ragos** (*-ként, -képpen*; ritkán *-ul, -ül, -nál, -nél*) vagy **névutós** (*gyanánt*) határozóval, s *-szerű* képzővel is. Ez utóbbiak a tömörebbek. (...) Végül kifejezhető még a hasonlat bizonyos hasonlítást, elképzelést jelentő igékkel: ‘Azt *hinné* az ember...’” (Szathmári 1958: 116–117). Külön megjegyzendő, hogy a hasonlatnak ezt a legutolsó formáját Zalabai Zsigmond (1981: 91) nem hasonlatnak, hanem kiszólásos metaforának, Kemény Gábor (1993: 27) pedig jelölt, azaz valamilyen modalizátort is tartalmazó képtípusnak tekinti, amely hasonlatként, máskor viszont teljes metaforaként realizálódhat.

J. Nagy Mária (1968: 107) szerint „a hasonlat legáltalánosabb nyelvi formája az összetett mondat”, a hasonlat fogalma pedig három tagból: a *hasonlítottból*, a *hasonlóból* és a stilisztikában tertium comparationisnak nevezett *hasonlóságból* áll. A hasonlatnak ezt a tagolását a szerző a későbbiekben (1968: 111) a metafora meghatározása kapcsán a következőképpen egészíti ki: „A teljes metafora közel áll a hasonlathoz. Csak abban különbözik tőle, hogy a hasonlatban még egy harmadik tag is szerepelni szokott. A teljes metafora tehát nyelvileg tömörebb, mint a hasonlat, ezért szokták összevont hasonlatnak nevezni. Rendszerint át is alakítható hasonlattá.” E leírás alapján feltételezhető, hogy itt nem a szerző által korábban említett tertium comparationisról, hanem a hasonlítást jelöltté és explicitté tevő nyelvi

elemekről (lásd fentebb Szathmári István felsorolását) van szó. Ez azt jelenti, hogy – amint erre már utaltam – J. Nagy Mária – önmagának bizonyos értelemben ellentmondva – a hasonlatnak nem három, hanem négy elemével számol, melyek közül az egyik a hasonlítást explicitté teszi. Ezzel teljes mértékben egyet lehet érteni, mert valójában ez felel meg a hasonlat nyelvi-szemiotikai struktúrájának.

Zalabai Zsigmond a hasonlatot vissza akarja emelni a teljes jogú szóképek közé, és úgy látja, hogy Szathmári István hasonlat-meghatározása közel áll a saját metafora-meghatározásához. Ezt a közelséget arra használja fel, hogy majdnem azonos formában definiálja a két képfajtát: „*A metafora kettőskép: két – más-más mezőösszefüggéshez tartozó explicit vagy implicit – jel (fogalom, jelenség) kölcsönviszonya, melyet részben a szemantikai összeférhetetlenség, részben pedig a szemantikai összeférhetőség határoz meg, létrehozva a két jel között az analogikus vonásokat tartalmazó ikont*” (Zalabai 1981: 104). Mivel szerzőnknek az a célja, hogy a két képtípus szoros rokonságát, a közöttük levő egyezéseket állítsa a tropológia középpontjába, – minden jel szerint így vélte elérhetőnek a hasonlat költői képi rangjának a visszaállítását – saját hasonlat-meghatározását a metaforához igazítja: „*a hasonlat: kettőskép; két – más-más mezőösszefüggéshez tartozó – jel (fogalom, jelenség) kölcsönviszonya, melyet részben a szemantikai összeférhetetlenség, részben pedig a szemantikai összeférhetőség határoz meg, létrehozva a két jel között az analogikus vonásokat, illetőleg a logikai vagy az érzelmi-hangulati információt tartalmazó ikont*” (Zalabai 1981: 125). Az egyezések Zalabai hasonlat- és metafora-definíciójának, valamint Szathmári metafora-meghatározásának összevetése nyomán valóban felismerhetők. Ezt azzal a megjegyzéssel kell kiegészítenünk, hogy Zalabai Zsigmond a maga definícióiban – az *ikon* kivételével – elkerüli a metaforikus szóhasználat pontatlanságait, s szó szerint is jelzi a hasonlat két pólusa közti *szemantikai* feszültséget. Másrészt azt kell megjegyezni, hogy Zalabai meghatározásaiban – a Szathmári Istvánétól eltérően – alig van különbség a metafora és a hasonlat között. Ez megegyezik ugyan a szerző szándékával, de olyan következményei vannak, amelyek ellentétben állnak az általa használt szemiotikai terminológiával, vagy legalábbis a szemiotikai szemléletnek azzal az alapelvével, hogy a jeleknek nem csak a *jelentés* és a *jelölt*, hanem a *jelölő* aspektusával is számolni kell. Ez azt jelenti, hogy szemiotikai szempontból – a jel differenciált egysége, a jelstruktúra alapján – különbséget kell tenni a hasonlat és a metafora között.

Ehhez a kérdéshez kapcsolódik annak a koncepciónak a rövid érintése is, amelyik a képek tipológiájában az ún. *jelöletlen hasonlat* létezésével is számol. Török Gábor a metafora és a hasonlat, sőt a trópus és az alakzat közti rokonságot egyebek közt ebben a képfajtában látja. A kötőszóelhagyás kapcsán a következőket írja (1968: 67): „A népdalok gondolatritmusa, paralellizmusa gyakran takar *jelöletlen hasonlatot*:

*Megyen már a hajnalcsillag lefelé,
Az én édes galambom most megyen hazafelé.*”

Török ezt a párhuzamot (jelölt) hasonlattá alakítja át: „az én édes galambom úgy megy haza, mint ahogy a hajnalcsillag megy az égen lefelé”. További példáiból és kommentárjaiból az is kitűnik, hogy egy-egy kötőszó-elhagyásos költői szemelvény nemcsak jelöletlen hasonlatnak, hanem „laza metaforának is felfogható”; ennek megfelelően József Attila „Jön a vihar, tajtékja ében, / haragos bírák feketében” sorait a következőképpen alakítja át (jelölt) hasonlattá, illetve metaforává: „az ébenfekete tajtékú vihar úgy közeledik, mint haragos, fekete taláros bírák”; „a közeledő vihar ébenfekete tajtékú felhői feketébe öltözött haragos bírák”.

Török Gábor gondolatvezetésében az a meglepő, hogy nem az adott struktúrájú költői képet, hanem saját transzformációit minősíti egyszer hasonlatnak, máskor metaforának, aszerint, hogy ő személyesen milyen szerkezetbe írja át a forrásszöveget. Emellett: különbséget tesz a két képfajta között, de egyben érzékelteti rokonságukat is. Bizonyos esetekben lehetségesnek tartja,

hogy egy párhuzam mindkét képpé átírható, máskor viszont szigorúbban fogalmaz: „De ebben a példánkban már valóban jelöletlen hasonlatot alkalmaz a költő:

A rengő lomb virágban ég,
és készül a gyümölcsre,
a nyílt utcára lép a nép,
hogy végzetét betöltse.

Vagyis: ‘a nyílt utcára úgy lép a sorsát kiteljesítő nép, mint ahogy a rengő lomb virágba borul, és gyümölcsözésre készül.’ Hasonló és hasonlított közt a mondattan formálisan kapcsolatos mellérendelést állapít meg; valójában, tartalmilag valamiféle módhatározói alárendelés rejlik benne” (Török 1968: 69). A szerzőnek ez a legutóbbi mondata derít fény arra, hogy részben a mondattani forma és a tartalom szembeállításával, részben a tartalom elsődlegességének az elve alapján jutott el a *jelöletlen hasonlat* tételezéséig. Ez azonban akkor is indokolatlan, ha egy műalkotás vagy egy költői kép kapcsán pusztán a tartalom és a forma kettősségében gondolkodunk. A Török Gábor-i álláspont ugyanis azt jelenti, hogy a formát, jelen esetben a mondattani formát jellegtelen és jelentéktelen valaminek tekinthetjük, amelynek semmilyen szerepe sincs a tartalom alakításában. Ezt az álláspontot azonban azzal sem lehet alátámasztani, hogy létezik grammatikai szinonímia, vagy hogy ugyanazt a gondolatot különféle képpen is el lehet mondani. Mert a különféle formák mögötti *lényegében* azonos tartalom feltételezése éppúgy nem totalizálható, mint ennek az ellenkezője.

Az előbbi elméleti engedményeket annak a tudatában tettem, hogy Török Gábor elképzelése a saját világképén belül is tarthatatlan. Ha a tartalom annyira *egyöntetű* volna, amennyire azt a szerző feltételezi, álláspontja akkor is a mondattani forma lebecsülése, semmibevétele volna. De a tartalom, valamely műalkotás tartalma nem egyértelmű, ezt Török ideológiai tónusú értelmezései is tanúsítják. Sőt maga is a „többértelműség haszná”-ról beszél. Ha viszont a tartalom *különféle képpen* rekonstruálható, akkor nem szabad *egyedüli* képbesorolási alapnak megtenni, mert így – a látszattal, sőt Török Gábor elvi-filozófiai alapállásával és szándékával ellentétben – vagy az abszolút, rögzített műjelentést, vagy a befogadót tekintjük alaptényezőnek, s nem a hitelesen tükrözendő valóságot. S mivel a valóság hiteles művészi tükrözése a szerző esztétikai felfogásának az alapelve, belső ellentmondás alakul ki a szintaktikai forma lebecsülése, a tartalom középpontba állítása, a többértelműség meg a valóság viszonya, s mindezek esztétikai egymásra vonatkoztatásának az elve között.

A hasonlat elemzett felfogásának a forrásait keresve Tamás Attila egyik írása lehet az eligazítónk, amely szerint a hasonlat „két jelenség közötti hasonlóság” kimondása (Tamás 1964: 17). A *hasonlóság* tehát adott, megfelelő formájú kimondása pedig *hasonlatot* eredményez. Ez a kimondás azonban, érvel Tamás, egy bensőséges közösségben nem szükséges; elégséges az egyszerű párhuzamba állítás is, hiszen a párhuzamba állított jelenségek egységének a tudata eleve benne él ebben a közösségben. Úgy tűnik, Török Gábort a hasonlatnak ez a felfogása (is) befolyásolhatta a *jelöletlen hasonlat* képtípus megalkotásában. A párhuzam alakzata ilyen hasonlatnak tekinthető. De ha elfogadjuk ezt az alapállást, akkor nemcsak a párhuzam alakzata tekinthető hasonlatnak, s a hasonlat a maga rendjén metaforának, hanem az is mondható, hogy az ellentét alakzata is jelöletlen hasonlat – ellentétes tartalmú, jelöletlen hasonlat. Így viszont aligha van értelme az említett alakzatokról és költői képekről beszélni; elég, ha a hasonlóság ilyen vagy olyan nyelvi megnyilvánulása s ennek kontextusa alapján körülírással formában írjuk le azt, amiről éppen szó van.

A *jelöletlen hasonlat* terminust Gilicze Gábor (1976: 32) is használja. A hasonlat nyelvtani szerkezetét illetően megállapítja, hogy „a hasonlatnak többféle nyelvi kifejezőeszköze lehetséges. E kifejezőeszközök három fő típusa: 1. határozós szerkezetek; 2. valamilyen mondatrészt kifejtő, hasonlító mellékértelmű mellékmondatok; 3. jelöletlen vagy értelmi

hasonlatok.” A szerző nem határozza meg pontosan, hogy mi értendő a hasonlat harmadik típusán. Miután jellemzi a hasonlat két első típusának nyelvtani (szintaktikai) szerkezeteit, kijelenti, hogy „a jelöletlen vagy értelmi hasonlatot az előbbieken felsorolt formai jegyek hiánya jellemzi” (Gilicze 1976: 35). E formális meghatározás után Zrínyitől hoz példát a jelöletlen vagy értelmi hasonlatra:

Láttad-é ledülni régen nevelt tölgyfát,
Kit erős kötéssel borostyán lehuzhat?
Igy fekszik Radovan holtan pogány alatt.

E példa alapján arra a következtetésre juthatunk, hogy Gilicze Gábor harmadik hasonlattípusa nem azonos Török Gábor jelöletlen hasonlatával. Török a párhuzamot tekintti jelöletlen hasonlatnak, Gilicze példájában azonban ott van a hasonlító jelentésű, névmási értékű határozószó.

Összegzőként: a *jelöletlen hasonlat* kategória elfogadhatatlan, mert mellőzi a hasonlat szintaktikai-morfológiai szerkezetét és funkcionális összetételét, s nem is csak a szemantikai összefüggésekre van tekintettel, hanem inkább a beszélő és/vagy a befogadó értelmi műveletére, amely a két dolog közötti *hasonlóság*, *egyezés* felismerésében nyilvánul meg. Ezzel az állásponttal szemben a hasonlat vagy bármelyik nyelvi kép definiálásakor a formát, nevezetesen a mondattani (morfo-szintaktikai) formát nemhogy nem hagyhatjuk figyelmen kívül, hanem olyan tényezőnek kell tekintenünk, amelyik a különféleképpen értelmezhető tartalommal, pontosabban a többértelműséggel ellentétben viszonylag biztos alapot nyújt a nyelvi képek tipológiájához. Úgy, amint P. Dombi Erzsébet (1974: 16) a szinesztéziát elhatárolja a szinesztézistől, azaz különbséget tesz a lélektani-élettani jelenség és a nyelvi kifejezés között, nemcsak célszerű, hanem tárgyszerűen s főként szemiotikailag is indokolt, hogy különbséget tegyünk a *hasonlítás* és a *hasonlat* között.

Ilyen konklúzióra juthatunk abban az esetben is, ha az azonosítás működését vizsgáljuk meg. Az azonosítás voltaképpen bizonyos vélt vagy valós tulajdonságok vagy szemantikai jegyek egyezése alapján végezhető el két dolog, illetve fogalom között. Vagyis az azonosítás háttérében tulajdonképpen hasonlítás, illetve minősítés áll. Ebből logikai szükségszerűséggel következik, hogy csupán a nyelvi forma alapján tehetünk különbséget a metafora és hasonlat között. Így fokozottan megnő azoknak a nyelvi elemeknek a jelentősége, amelyek ezt lehetővé teszik. A hasonlítást kifejező nyelvi elem külön számbavétele ebben a viszonyban tehát azért alapvetően fontos, mert a metafora szerkezetében az *azonosított* és az *azonos* mellett az *azonosítást* lehetővé tevő *közös* vagy *hasonló* vonásokat szokták harmadik összetevőként számításba venni. Vagyis ha ebben a három tagú kompozícióban maradunk, akkor nem tehetünk különbséget a metafora és a hasonlat között. Ahhoz, hogy különbséget tehessünk, az szükséges, hogy a *tertium comparationis* mellett, amelynek nem kell szükségképpen explicitnek lennie, legyen ott a hasonlat szintagmatikus struktúrájában a hasonlítást hordozó nyelvi elem *is*. Ez utóbbi a hasonlat hasonlat-jellegének *nyelvi* feltétele, s nem pusztán az elvont hasonlítás mint *tudati* művelet.

A metaforában ezzel szemben nincs szükség az azonosítást explicit formában is nyilvánvalóvá tevő nyelvi elemre. Azok a metaforák, amelyekben ott van ez az elem, a metafora egyik típusának, az előbbieken szerint a kiszólásos metaforának a csoportjába tartoznak. A hasonlat és a metafora esetében tehát a modalizátor (a hasonlítást és az azonosítást jelző nyelvi elem) státusa nem egyenrangú. A hasonlatban nélkülözhetetlen, a metaforában viszont nem, sőt redundáns. Ezek alapján az az általános képelméleti következtetés vonható le, hogy a modalizátor csak akkor tekinthető az elvont képfogalom elemének, ha a nyelvi képeket egy olyan teoretikusan létrehozott képséma (elvontság) realizációinak tekintjük, amely a különféle elemi képek minden szükséges (lehetséges és reális) összetevőjét tartalmazza. Ekkor azonban kérdésessé válik, hogy

ebben az elméleti keretben lehet-e használni azokat a kategóriákat, azokat a terminus technicusokat, amelyeknek fogalmi tartalma lényegesen más elméleti premisszáik alapján fogalmazódott meg. A mi esetünkben ez azzal egészül ki, hogy szemiotikai nézőpontból miként viszonyulhatunk ehhez az alapálláshoz, ha számunkra a jel, a jelviszony és a befogadó kapcsolata képezi a kiindulópontot.

II. Nyelvészeti képelméletek

Az előző fejezetben a költői kép működését, fogalmának különféle értelmezéseit, struktúráját, típusait, szükséges összetevőit próbáltam számba venni. Ezt részben külsődlegesen: a képnek az alakzattól való szemantikai-referenciális elhatárolásával, részben a képeket létrehozó tudati műveletek (párhuzamba állítás, hasonlítás, azonosítás), valamint a hagyományosan számon tartott legfontosabb képtípusok szintaktikai összetevőinek és ezek konstellációjának a figyelembe vételével végeztem el.

Ebben a fejezetben arra teszek kísérletet, hogy a XX. század néhány reprezentatív, főként nyelvészeti indíttatású, de esetenként (nyelv)filozófiai alapállású képelméletét mutassam be, azzal a céllal, hogy a megvizsgált felfogások teoretikus összefüggésrendszerében is megfigyelhessük a képeknek a helyét, szerepét, működését. A bemutatandó képelméletek sorrendje az időbeliséget próbálja követni, bár ez esetben is nyilvánvaló az egyes elképzelések bizonyos fokú történeti párhuzamossága. A BEVEZETÉS-ben már érintettem azt, hogy a képes beszéd kutatása összefüggésben áll a nyelv és a gondolkodás viszonyának, valamint – e tág horizontot kissé témámhoz szűkítve – az irodalmiság kérdésének taglalásával. Vizsgálatomat ezért nem korlátozhatom a képelmélet általános kérdéseinek az elemzésére vagy az önmagában vett költői kép jeleméleti megközelítésére, hanem szembesülnöm kell legalább néhány nem szemiotikai problémafelvetéssel és megoldással is, hogy így világosabban körvonalazhassam a szemiotikai leírás specifikumát. Ez egyrészt azt jelenti, hogy fel kell mérni a szemiotikai és a nem szemiotikai képelméletek viszonyát, másrészt pedig azt, hogy konkrétan is ki kell jelölni a szemiotikai spektrumban azt a nézőpontot és területet, amely e mostani vizsgálat érdekeltségének a leginkább megfelel. Az ugyanis a saját kutatásom során is nyilvánvalóvá vált, hogy belülről a szemiotika is éppen annyira differenciált, mint bármelyik szóba jöhető teoretikus irányzat. Másrészt azért is szükség van a legjelentősebb nyelvelméleti irányzatok képfelfogásának a rekonstruálására, mert a XX. századi szemiotika összefonódott velük. Emiatt szükségesnek látszik annak áttekintése is, hogy ezek az irányzatok milyen elméleti premisszákból és módszertani alapelvekből indulnak ki a nyelvi kép mibenlétének, szerkezetének, típusainak, hatásának az elemzésekor.

A XX. század nyelvelméleti irányzatai közül a strukturalizmus, a generatív grammatika, a szemiotika, a textológia és a kognitív nyelvészet képelméletének néhány vonását ismertetem, tudván tudva, hogy az egyes szerzők és tanulmányaik besorolása valamelyik irányzatba az elméleti irodalomban is problematikus. E nehézség részben abból adódik, hogy a különféle irányzatok között átfedések is vannak, akkor is, ha adott esetben paradigmatisztikus különbségek választják el őket; részben abból, hogy a teoretikus irányzatok is csupán kívülről tűnnek egységeseknek, belülről viszont legalább olyan mértékben tagoltak, mint például valamelyik természetes nyelv; harmadrészt pedig abból, hogy a legtöbb gondolkodó pályája során nem egyetlen, hanem különféle irányzatok szellemében alkotott, s így más-más elméleti iskolákhoz sorolható. Roman Jakobson például a formalizmus elveire is épülő strukturalista kommunikációelmélet és poétika, s egy ilyen koncepciójú szemiotika és tropológia művelője, Roland Barthes strukturalista *szemiotológus*, George Lakoff kezdetben generatív grammatikát művel, innen jut el a kognitív nyelvészethez, Petőfi S. János a szövegközpontú strukturalizmust s egy ezzel ötvözőtt generatív grammatikai szemléletet meghaladva egy olyan szemiotikai textológiát dolgoz ki, amely a *szöveginheritencia* korábbi elve helyett a *befogadói hozzárendelést* tekinti alapelvnek stb.

Az alábbi alfejezetek tagolása részben e jelenségek figyelembe vételével történik.

1. Strukturalista képelmélet

A XX. század hatvanas éveitől a strukturalizmus és a generatív grammatika az irodalomelmélet, stilisztika egyes művelőinek a munkásságában annyira összefonódott, hogy szétválasztásuk aligha járhat sikerrel. Ez a helyzet a két irányzat képelméletének bemutatását is befolyásolja. A kérdéskezelésre hatással levő tényezők közül külön említendő a strukturalizmus és a generatív grammatika belső tagoltsága. Ebből kiindulva nem elvont fogalmi összegzésre törekedtem, hanem néhány általánosság felvázolása után az időbeliségben is fogant változatosság érzékeltetésével próbálkoztam meg, melynek rendező elvét az indukció, illetve a dedukció kettőssége jelentette. A strukturalista és a generatív grammatikai tropológia közti átfedést Kemény Gábor deduktív rendszerű képelmélete példázza.

A strukturalizmusban a vizsgált tárgyat összefüggések rendszerének: struktúrának tekintik, a „struktúrákat a világ tulajdonságaiként” fogják fel (Wunderlich 1988: 21). A világ strukturalitásának feltételezése egyrészt olyan módszertani eljárások kidolgozását motiválja, amelyeket szintén a szabályelvűség jellemzi; másrészt a világ szisztematikus megismerésére törekvő tudományok olyan elméleteket építenek fel, melyeknek egyik alapvonása a strukturalitás. Így a *struktúra* kifejezés nemcsak a világ említett tulajdonságaira, hanem ezeknek a teóriáknak és módszertanoknak az egyik sajátosságára, komponensére is utal. A strukturalista szemlélet e hármas aspektusa az irányzat képviselői szerint lehetővé teszi, hogy „viszonylag komplex és áttekinthetetlen jelenségeket mégiscsak tagoltan és összefüggően jellemezhetünk” (Wunderlich 1988: 20).

Témám szempontjából most e hármas aspektusnak az első összetevőjét kell közelebbről is szemügyre venni. Ha elfogadjuk azt a tételt, hogy a világ struktúrákkal jellemezhető, vagy – kissé élesebben fogalmazva – hogy „minden folyamat mögött valamilyen rendszert kell találnunk” (Louis Hjelmslevtől idézi Vigh 1973: 123), akkor ebből az is következik, hogy valamely struktúra kétféleképpen vizsgálható: önmagában, összefüggések belső rendszereként vagy más struktúrákkal való kapcsolatában. E kijelentések az irányzat képviselői szerint a költői kép vizsgálatára is érvényesek. A költői kép struktúra, mely elemeinek viszonyrendszereként a maga differenciáltságában és típusaiban elszigetelten is megközelíthető, de leírható a műalkotás kontextusában is.

Értekezésemben mindkét megközelítési módot bemutatom röviden, előbb azonban néhány strukturalista alapelvet, kritikai szempontot szeretnék felidézni. A strukturalisták elvetik az általuk hagyományosnak tekintett képelemzési technikákat, kategóriákat. *Hagyományosan* általánosságban azokat a korábbi és kortársi megközelítéseket értik, amelyek nem strukturalista szemléletűek. Mindenekelőtt az egyoldalúan tartalom-centrikus elemzéseket bírálják, amelyek abból az alaptételből indulnak ki, hogy a képek elemzése és osztályozása a két fő alkotóelem tartalmi leírása alapján végezhető el, úgy, hogy azokat a forrásokat, valóságmezőket kell megvizsgálni, amelyekből az író képeinek az anyagát veszi, és azokat a témákat kell elemezni, amelyeket az író a képek révén kíván megjeleníteni. A hasonlított/azonosított denotátumát képező tárgyak, jelenségek, élőlények bemutatásával – a strukturalisták által bírált hagyományos megközelítések szerint – megismerhetjük az író világszemléletében fontos helyet elfoglaló fogalmakat, a hasonló/azonos eredetének a feltárása pedig az író érdeklődési körébe, léttapasztalata lényeges mozzanataiba vezet be, amely által a vizsgált szerző témaválasztási motivációira deríthetünk fényt. A strukturalisták elismerik ugyan, hogy ezzel a módszerrel közelebb lehet kerülni valamely alkotó személyiségéhez, élményvilágához, alkotási technikájához, s ezeken keresztül életművének a tárgyyszerűbb megismeréséhez, de először is azt kifogásolják, hogy az így szerzett ismeretek nem általánosíthatók, s érvényük emiatt pusztán a vizsgált életműre szűkül. Ezen túlmenően

az elemzésnek ez a fajtája azért sem tesz eleget a strukturalista elvárásoknak, mert rendszerint kimarad belőle a költői kép két fő elemének az egymásra vonatkoztatása. Holott „egy esetleges tartalmi elemzés szintjén is a két egymásra vonatkoztatott fogalom, illetve denotátum *viszonyának* tekintetbevétele” a helyes alapállás (Vigh 1973: 121). Továbbmenően: a tartalom-centrikus képtipológiákban az egyes képtípusokat elsősorban a hasonló/azonos jelentéskörének a tagolása alapján szokták elhatárolni, abból a feltevésből kiindulva, hogy a képnek ez az összetevője nagyobb szemléleti, hangulati értékkel rendelkezik, mint a másik főelem. A strukturalista kritika szerint az ilyen külsődleges, a képelemek szempontjából egyoldalú és tematikus leltározás a végtelenségig folytatható.

Ez a kritika a bírált szemlélet másfajta következményeit sem hagyja figyelmen kívül. A képeknek a tartalom alapján történő osztályozása ugyanis egyes strukturalista kutatókat arra az ellenlépésre ösztönözte, hogy a tartalom rovására a forma fontosságát hangsúlyozzák túl, s így olyan vélemények is megfogalmazódtak a forma rehabilitálása kapcsán, hogy „a kép szintaxis, nem pedig a valóság tükré” (H. Meschonnic-tól idézi Vigh 1973: 121). Ez a szemlélet, bár a strukturalizmus jegyében fogant, nem elégti ki azokat a kutatókat, akik a struktúrát s így a költői képet is olyan összefüggérendszerként fogják fel, amelynek vizsgálatából és magyarázatából sem a szemantika, sem a valóság nem hagyható ki. És az sem kielégítő e kritika szerint, ahogyan a tartalomra és a formára is tekintettel levő leírásokban a forma elemzését végzik: „a hasonlat szerkezeti, formális elemzése helyén például hiányos grammatikai megjegyzéseket találunk, amelyek jobbára a hasonlat legkevésbé informatív elemének, a hasonlító kötőszónak, névutónak, igének (Gérard Genette nyomán: *modalizátornak*) különféle megjelenési formáival foglalkoztak” (Vigh 1973: 120).

E strukturalista alapelvek után, melyek a nem strukturalista képelméleti gondolkodás néhány szempontjával és módszertanával szemben emeltek kifogást, vizsgáljuk meg néhány reprezentatív példán a strukturalista képelmélet sajátosságait. Jan Mukarovsky (1970) a strukturalista szemlélet jegyében a *költői* kifejezőmódot és névadást a *közlő* kifejezőmóddal és névadással állítja negatív párhuzamba. A közlő beszédmód legszélsőségesebb képződménye szerinte a tudományos nyelv, mert – a költői szóval ellentétben – pontosan körülhatárolt jelentésre törekszik. A két beszédmód közti különbség nem a képszerű és a képszerűtlen, az átvitt és a közvetlen ellentétében áll: „a költői és a közlő névadás különbségét a költészetnek mint művészetnek a specifikus funkciója, vagyis az esztétikai funkció határozza meg: a költői névadásnál figyelmünk magára a jelre összpontosul, s ezért az egyes szavaknak a szöveg környező összefüggéséhez való jelentésviszonya lép előtérbe, míg a közlő névadásnál a hangsúly a szónak a dologhoz, tárgyhoz fűződő viszonyán van, melyet az illető szó közvetlenül célba vesz, vagyis az úgynevezett tárgyi viszonyon” (Mukarovsky 1970: 339).

A költészetben a közvetlen jelentésben használt szavak is képszerűen hatnak, mégis különbség van e képszerűség és a valódi képszerű névadás között. Ebből az elhatárolásból az szűrhető le, hogy Mukarovsky képszerűségen olyan szövegbeliséget ért, amelyben a szavak, kijelentések tárgyi (referenciális) viszonya háttérbe szorul, s ehelyett a szavak és kijelentések szövegbeli jelentésviszonyaira terelődik a figyelem. A költői nyelvben az egyes szavak tárgyi viszonyánál fontosabb az, hogy valamely szó egy adott szöveghez tartozik. E szembeállítás alapján azt lehetne feltételezni, hogy Mukarovsky a művészet szempontjából irrelevánsnak tekinti a tárgyi viszonyt. Ez azonban elhamarkodott, hibás konklúzió. A belső kontextus előtérbe állítása Mukarovskynál sem a tárgyi viszony lebecsülését jelenti, hanem a műjelszerűségének a kidomborítását. Az, hogy a tárgyi viszony a cseh strukturalista szerző szerint is mennyire fontos a költészetben, bizonyítja a következő gondolatsor: a tudományos nyelvtől eltérően, mely egyértelműsége törekszik, a költői nyelv a fantázia asszociációit, az érzelmek, az akarati mozgások bonyolult folyamatait is bevonja a jelentésalkotásba. „Ezeknek

a közvetlenül ki nem mondott jelentéseknek a segítségével képes tárgyi viszonyt kialakítani olyan dolgokkal, olyan tárgyakkal is, melyek az adott jelentésösszefüggés szűk ösvényén kívül esnek” (Mukarovsky 1970: 339).

Mukarovsky a metaforát a *képszerű elnevezések* legfontosabb kategóriájának tekinti, melynek vizsgálatát szerinte az akadályozza, hogy a *közvetlen* és az *átvitt* jelentés területeit igen nehéz pontosan elhatárolni egymástól. Azt, hogy Mukarovsky itt nem formálisan kezeli a kérdést – hiszen ezen a szinten akár tautologikus, akár korrelacionális formában ez az elhatárolás viszonylag könnyen megoldható – az bizonyítja, hogy a *közvetlen* és az *átvitt* elvontságának a metaforikus névadás és a szinonímia viszonyában ad konkrétabb formát. Ebben a bonyolult, dinamikus közegben kénytelen azonban megállapítani, hogy „a képszerű és a nem képszerű névadási módok közötti határ oly mértékben elmosódó, hogy olyan nézet is hangot kaphatott, mely lényegében azonosnak tartja őket. Winkler ugyanis a stilisztikáról szóló könyvében kijelenti, hogy a névadás, mely mindig a dolog, a tárgy bizonyos túlnyomó, túlsúlyba került attribútumát fejezi ki, alkalmazható bármelyik olyan tárgyra, amely ezzel a domináns tulajdonsággal rendelkezik, s így tehát nincs különbség aközött, ha például a *rózsa* szót a virágra vagy az emberi arc színére használjuk” (Mukarovsky 1970: 340). Winkler érvelése meggondolkoztató, Mukarovsky mégis azt mondja, hogy könnyű lenne kimutatni ennek az elméletnek a helytelenségét. De sajnos nem teszi ezt meg, hanem megelégszik azzal, hogy kijelentse: magának e (megcáfolható) felfogásnak a pusztta léte is annak a nehézségnek a jele, amellyel a stilisztikának kell szembesülnie a képes és a nem képszerű névadás elhatárolásakor.

Winkler álláspontja azért figyelemre méltó, mert a megnevezésben a tárgyak domináns attribútumát tekinti meghatározónak, s ez a mindennapi nyelvhasználatában valóban gyakran így (is) történik, attól függetlenül, hogy ezt a folyamatot valamely szó(jelentés) metaforikus kiterjesztésének nevezzük-e a dolgok strukturális hasonlósága alapján (Szilágyi N. 1996: 46), vagy azt állítjuk, hogy a szóhasználat bizonyos formái, melyek a kívülálló recepciójában metaforikusnak tűnnek, a beszédközösség tagjai számára természetesek, közvetlen jelenségek, köznyelvek (Bezeczky 1992: 20). Mukarovskynak azonban – e tények és a korábban említett elméleti nehézség ellenére – mégis igaza van abban, hogy a képes beszéd elhatárolható a nem képszerűtől. (Álláspontját azért is támogatnom kell, mert különben e tanulmány témáját semmisnek kellene nyilvánítanom). Elismeri, hogy a mindennapi vagy a költői szóhasználatban, értelmezésben a képszerű és a közvetlen névadás egymásba folyik, de épp ennyire evidensnek tartja, hogy tiszta formáikban bizonyíthatóan különböznek egymástól. Ezt a kettősséget úgy lehet szerinte áthidalni, ha a két névadási módozat „viszonyát dialektikus antinómiának fogjuk fel, mely minden egyes névadási, elnevezési aktusnál hat”; abban az esetben, ha a névadás a képszerűség pólusa felé közeledik, ezt a műveletet egyrészt az az érzés fogja kísélni, hogy az adott módon elnevezett tárgyat még másként is lehetne hívni, másrészt pedig az, hogy az adott elnevezés még „sok más tárgyat is jelenthetne”. A képszerű elnevezés nem a dolgot mint tulajdonságok összességét fejezi ki, hanem ennek csak bizonyos aspektusát, tulajdonságát emeli ki, melyet ezzel a gesztussal dominánssá tesz. A nem képszerű elnevezésre általában az jellemző, hogy a beszélő nem kerül előtérbe. A képszerű névadásra ennek az ellenkezője érvényes: „a körülményektől függően erős hangsúlyt kap, s nagymértékben érzékelhetővé válik a szubjektum *szóválasztásának* a mozzanata” (Mukarovsky 1970: 341).

Mukarovsky különbséget tesz a valóban (vagy inkább: szélsőségesen) emocionális szóhasználat és a költői kifejezés között. A költői kifejezésmód csupán az automatizálódott szóhasználattal (például a nyugodt, felindultság nélküli köznapi beszéddel) összehasonlítva minősül szubjektívnek, de a spontán érzelmnyilvánításhoz képest sokkal kevésbé személyes. „A maga közvetlen érzését kifejező szubjektum mindig csak önmaga nevében beszél, esetleg

a hallgatóra egyáltalán ügyet sem vetve. A költő azonban önmaga és az olvasó nevében is szól; műve jel, s kifejezésmódjának egyszerre van szubjektív és objektív érvényessége” (Mukarovský 1970: 341–42).

A strukturalizmus fentebb vázolt típusában a költői kép a szintaktikai-szemantikai felépítés és a funkcionálás egységeként vizsgálendő. „A struktúra egésze több és más is, mint az alkotóelemek összege. Az egész nem vezethető le a részek pusztá halmazából. Az egészet, a ‘totalitás’-t az alkotóelemek belső összefüggésrendszere, struktúrája hozza létre” (Szabó 1977: 18). Természetéből következően tehát a költői kép a szövegkontextustól függetlenül is vizsgálható. Ennek az általában vett, zárt rendszernek tekinthető költői képnek az elemzése mind az induktív, mind a deduktív módszer segítségével elvégezhető. Az első esetben az alábbi kérdés merül fel: „mennyiben van lehetőség arra, hogy egy adott számú képből az általában vett költői kép struktúráját és törvényeit elvonatkoztassuk, ami természetesen magába foglalja azt a *hipotézist*, hogy ilyen struktúra *létezik* (az ellenkezőjét feltételezni ugyanis abszurdum)” (Vigh 1973: 120). Az induktív megközelítésnek tehát egyebek közt a mennyiségi szempont figyelembevételével kell szembesülnie, s ez a strukturalizmus képviselőinél is dilemmákra, vitákra adott alkalmat. És ez természetes, hiszen az egyes esetek megfigyelésére épülő konklúziók adekvátsága kapcsán az első kérdés az, hogy a vizsgált anyag nyílt vagy zárt rendszert képez-e, azaz végtelen-e vagy véges az adott minőségű elemek száma, ha pedig nyílt rendszerben folyik a felmérés, akkor milyen szempontok alapján lehet kiválasztani a reprezentatívnak tekinthető anyagot, s az ehhez szükséges mennyiségi kritériumokat milyen viszonyrendszerben lehet vagy kell felállítani.

Talán nem kétséges, hogy ez a kérdéscsoport egyértelműen megválaszolhatatlan. Többek közt azért, mert az elemek azonosításakor – a valóságos nyelvi képek komplexitása miatt is – rendszerint eltérő szempontok érvényesülnek, azaz végső soron valamely teoretikus szempontnak az elfogadásától vagy elutasításától függ, hogy milyen és hány elem kerül az egyik vagy a másik kategóriába. A képvizsgálat statisztikai módszere ezért kezelendő óvatosan (vö. Bezecsky 1992: 19-20). A kérdés megoldásának, illetve egyértelmű megoldhatóságának ilyen átfogó szempontú bírálata azonban mégsem jelentheti a végső szót. Vlagyimir Propp (1975) például az orosz népmesék strukturális vizsgálatában az alapmotívumok ismétlődése alapján elméletileg indokoltnak tartja azt, hogy korlátozott számú mese analízisével állapítson meg a mesére általában érvényes következtetéseket. Ez a hozzáállás a költői képek vizsgálatában is célszerű, s a proppi értelemben szakszerű lehet.

A deduktív képvizsgálat egyik példaként Kemény Gábor tipológiája hozható fel, melyet a szerző különféle irányzatokhoz sorolható szakirodalomra támaszkodva, de elsősorban a strukturalista G. Genette nyomán állított fel (Kemény 1993: 23–27). Ez az eljárás azért tekinthető deduktívnak, mert a képtipológia alapját nem valóságos képek, hanem egy elvont séma alkotja. Az általában vett nyelvi kép struktúráját a szerző – Genette-et követve – úgy alkotja meg, hogy a valóságos képfajták (metafora, hasonlat stb.) egyes elemeit kiemeli adott viszonyrendszerükből, egymás mellé állítja őket, s így egy olyan elemsor, illetve szerkezet jön létre, amely a nyelvi kép mélystruktúrájaként is felfogható. Ez a séma négy összetevőből: tárgyi elemből, képi elemből, motívumból (= *tertium comparationis*) és modalizátorból áll. Modalizátoron azok a nyelvi elemek értendők, amelyek az összehasonlítást/azonosítást jelzik (Kemény 1993: 25). Amit tehát a strukturalista Vigh Árpád a hasonlat legkevésbé informatív elemének tekint, s vizsgálatát nem tartja relevánsnak, azt a szintén strukturalista Gérard Genette s a generatív nyelvészet szempontjait is integráló Kemény Gábor – teljes joggal – a nyelvi kép egyik elemének tart. Ez azt jelenti, hogy számára nemcsak a szemantikum, hanem a képi elemek szintaktikai szerkezete is a képtipológia meghatározó ismérvei közé tartozik.

2. Generatív grammatikai képelmélet

A strukturalizmus és a generatív grammatika viszonyát részben az ellentét, részben az (egymást kiegészítő) összefüggés jellemzi. Ezt a kettősséget egyebek közt a struktúra fogalmának a használatában is megfigyelhetjük: „a generatív grammatika Ferdinand de Saussure strukturalista nyelvészetének a meghaladását jelentette, de nem a tagadás, hanem a struktúra integrálása, vagyis egy dialektikus jegy asszimilálása révén” (Mihai Nadin 1972: 148). Ha ez így van, s ha a költői képet – a szóban forgó irányzatok szellemében – szintaktikai-szemantikai struktúraként fogjuk fel, akkor e két irányzat képelméleti felfogását nem határolhatjuk el élesen egymástól. E logikai megfontolás mellett az is indokolja a két fejezetet átfedő, összekapcsoló bemutatást, hogy az egyes életművekben, sőt az egyes tanulmányokban is sokszor szétválaszthatatlanul ötvöződnék egymással a strukturalista és a generatív grammatikai szemléletmódok elvei és szempontjai. Bizonyosság erre éppen Kemény Gábor képelmélete, amelyben a szerző a képek alapelemeiből egy olyan sémát állít fel, amely – amint ezt már megemlítettem – a nyelvi kép mélystruktúrájaként is felfogható, bár maga nem használja ebben a viszonylatban ezt a terminust.

Kemény alapvetőnek tartja, hogy a nyelvi kép a négy alapelem közül a képi elemet minden esetben tartalmazza. A többi összetevőt illetően az alábbi három kérdést teszi fel:

- a) Jelölve van-e a viszonyított (kifejezendő, tárgyi, izotóp, hasonlított, azonosított) elem? Eszerint a kép vagy explicit, vagy implicit;
- b) Jelölve van-e a közös tulajdonság (a hasonlítás, ill. azonosítás alapja, a motívum)? Eszerint a kép vagy motivált, vagy motiválatlan;
- c) Jelölve van-e a tárgyi és a képi elem (nem) azonossága valamilyen modalizátorral? Eszerint a kép vagy jelölt, vagy jelöletlen (Kemény 1993: 27).

A felsorolt szempontok logikai szembesítése alapján s a képszerűség alapkritériumának eleget nem tevő elvi lehetőségek kizárása nyomán Kemény Gábor nyolc képtípust különít el:

1. Jelölt, motivált, explicit kép. (Az elemi képstruktúrának mind a négy összetevőjét tartalmazza).
2. Jelölt, motivált, implicit kép. (Hiányzik belőle a kép tárgyi eleme.)
3. Jelölt, motiválatlan, implicit kép. (Hiányzik belőle a motívum vagy tertium comparativum és a tárgyi elem.)
4. Jelöletlen, motiválatlan, implicit kép. (A modalizátor, a motívum és a tárgyi elem hiányzik belőle.)
5. Jelölt, motiválatlan, explicit kép. (Csak a motívum hiányzik.)
6. Jelöletlen, motivált, explicit kép. (Hiányzik a modalizátor.)
7. Jelöletlen, motiválatlan, explicit kép. (Hiányzik belőle a modalizátor és a motívum.)
8. Jelöletlen, motivált, implicit kép (nincs benne modalizátor és tárgyi elem) (Kemény 1993: 26).

Kemény Gábor szerint tehát elvileg bármelyik elem hiányozhat a konkrét képből, de mivel a képszerűség hordozója és megvalósítója szerinte természetszerűen a *képi* elem, ezért ennek az elemnek a meglétét a kép *sine qua non* feltételének tekinti. Így a másik három összetevőre való tekintettel e képelméletében a motiváltság, a jelöltség és az explicitség képezi a tipológia alapelvét, s talán nem tévedés azt állítani, hogy e három szempont közül Kemény ez utóbbit

tartja a legfontosabbnak, éppen azért, mert ez vonatkozik a kép két főelemére. Ebből a szempontból aszerint csoportosíthatók a képek, hogy a két főelem – az azonosított/hasonlított és az azonos/hasonló – közül mindkettő vagy csak az egyik van-e jelen a kijelentésben.

Kemény Gábor képeleméletehez hasonlóan Petőfi S. János (1967, 1969) strukturalista indíttatású, de generatív grammatikai elemekkel társított szöveggrammatikai képfelfogását is ebben a fejezetben ismertetem. Petőfi S. János (1969: 191) a kép, trópus, metafora, beszédalakzat stb. fogalmának zavarossága miatt a *grammatikailag generált kép* terminust vezeti be. E kissé körülményesnek mondható megnevezéssel a szerző egyrészt pontosítani akarja vizsgálatának tárgyát, másrészt – felmérve a nyelvtani elemzés korlátozottságát – világosan behatárolja módszerének lehetőségeit. Szükség van erre az elkülönítésre, különben a végletek kísértésébe eshet a kutató: a grammatikai módszert totális érvényűnek tekintheti, de a nem grammatikai formájú nyelvi képek láttán e módszer használhatatlanságát is állíthatja.

Petőfi S. János tehát már a hatvanas évek végén (felismerte és) alkalmazta azt a szempontot, hogy „a képes beszéd különféle formákban nyilvánulhat meg. Egyik megjelenési formájában grammatikai sajátosságokkal rendelkezik, másokban viszont nem. A bevezetett képfogalom (notion of image) az előbbire vonatkozik. Ez az a típus, amely nyelvészeti elemzéssel megközelíthető”; grammatikailag generált képnek tekinthető „bármely szövegrész, amely legalább két, szintaktikailag összekapcsolt, de szemantikailag inkompatibilis elemből áll” (Petőfi S. 1969: 191). A szintaktikai kapcsolat a szöveg három szintjén valósulhat meg: az elsőt a szavak szintje, az ún. mikroszintaxis jelenti, ahol a toldalékolt (derived) és az összetett szavak elemei között jön létre szintaktikai viszony. A második szintet a szövegegység/közlésegység képviseli, amely megközelítőleg mondat nagyságú szövegrész. Harmadikként a szerző a közlésegységeknél nagyobb szövegrészeket említi. Ezen a szinten a bekezdésnek (paragraph) nevezett komponens szerinte leírható a grammatika eszközeivel, ahhoz viszont, hogy az ezeknél nagyobb szövegegységek struktúráit elemezni lehessen, szükség van a különféle szómezők (fields of words) ismeretére, egy ún. *thesaurus* felépítésére. Ezeknek a vizsgálati módszere azonban még nincsen kifejlesztve (Petőfi S. 1969: 192). (A különféle próbálkozások ellenére ez azóta sem sikerült, részben annak a belátásnak/ténynek a folyományaként, hogy a szöveg létrehozása és befogadása egyedül grammatikai módszerekkel nem modellálható.)

A szintaktikai szintek és viszonyok problematikájának elvi-hipotetikus megoldásához hasonlóan Petőfi S. János a szemantikai összeférhetetlenség kérdését is formális tétel-szerűséggel vázolja fel. Eszerint az inkompatibilitás leírásához két dolog szükséges: a szavak intenzionális funkciójuktól elvonatkoztatott szemantikai jellemzése, és egy olyan szabály-rendszer létrehozása, amely alkalmas arra, hogy segítségével le lehessen mérni az egymással szintaktikai viszonyba kerülő szóelemek, szavak szemantikai sajátosságainak összeférhetőségét vagy ennek az ellenkezőjét.

Az eddigiekből talán nem tűnt ki elég világosan az, hogy Petőfi S. János a képek grammatikai vizsgálatát nem elszigetelten, a szövegen kívül végzi, hanem a műalkotás szövegközpontú elemzésének a részeként határozza meg. Az általa „kifejlesztett műközpontú elemzés nem tesz különbséget a képek és a nem képszerű struktúraegységek elemzése között” (Petőfi S. 1969: 192). Ez a módszertani elv logikusan következik a szerző szöveggrammatikai szemléletéből, sőt már a költői kép szűkítő megnevezése is ezt sugallja. A kép ilyen felfogása ugyanis arra az alapelvre épül, hogy mindkét kategóriában: a képi és a nem képi szövegrészletekben egyaránt ugyanazok a szintaktikai szabályok érvényesülnek, s e keretben végső soron a szemantikai összeférhetőség meglétének vagy hiányának a felismerése jelenti a képek elhatárolását a nem képi szegmentumoktól. Műközpontú képelemzéséhez a szerző a műalkotást két alapstruktúrára osztja: a grammatikaira és a szöveg hangzásstruktúrájára (soundtextural structure; Petőfi 1969: 192-193; egyik korábbi, magyar nyelvű munkájában –

Petőfi S. 1967: 86 – e két komponenst egyszerűen *nyelvinek*, illetve *zeneinek* nevezi, és a zenei struktúrában a szöveg metrikai-ritmikai és fonetikai jellemzőinek a rendszerét foglalja össze).

A szöveg grammatikai komponensének elemzése Petőfi S. Jánosnak ebben a régibb keletű felfogásában két fázisból áll. Az első fázis főbb műveletei a következők: a) a szöveg szegmentálása – a közlésegségek elhatárolása. A „nyelvi közlésegség a mondat analogonja”, de nem azonos az író mondataival; úgy kapjuk meg, hogy „a mű szövegében adott nyelvi elemek egymásutánjából a sorrend betartásával a ‘mondat-szerűséghez’ minimálisan szükségeseket foglaljuk egységbe” (Petőfi S. 1967: 86); b) az elhatárolt közlésegségek analízise: mélystruktúrájuk megtalálása, szemantikai interpretációja, a közlésegséget alkotó nyelvi elemek viszonyának szintaktikai és szemantikai jellemzése; c) a közlésegségek elemzését a szöveg nagyobb kompozíciós egységeinek az elhatárolása és elemzése követi. A grammatikai vizsgálódás második szakaszában az ismétlődések (repetitive returns) számbavételére kerül sor: a szöveg linearitásában felfedjük a képek közti, valamint a képek és nem képek közti nyelvi kapcsolatok jellegét.

A műalkotás másik komponensének, a hangzásstruktúrának a szegmentálása és elemzése az előbbiéhez hasonlítható; a „zenei struktúra-komponens egysége metrikai-ritmikai szempontból a sor vagy periódus” (Petőfi S. 1967: 86). A hangzásstruktúra elemzésének az eredményeit rávetítjük a grammatikai viszonyhálózatra, s megállapítjuk, hogy a szöveg zenei szerkezete milyen új, korábban fel nem ismert szintaktikai-szemantikai kapcsolatokat fed fel (főként) azok között a struktúraegységek között, amelyek nincsenek közvetlen (mondat) grammatikai kapcsolatban egymással.

A grammatikailag generált kép vizsgálatához Petőfi S. János nem állít fel semmilyen előzetes képtipológiát. Itt egyúttal fel kell idéznünk azt az alapelvét is, hogy előzetesen nem tesz különbséget kép és nem kép között sem, mert ezek felfedését a konkrét elemzésre bízta. A képeknek egy adott rendszer kategóriáiba való besorolásáról az a véleménye, hogy ez a módszer nem használható eredményesen, mert a valóságban nagyon kevés az olyan kép, amely tiszta képtípust reprezentál. Szerinte az előregyártott tipológiák s a predeterminált tipologizálás helyett olyan átfogó tulajdonságokat kell figyelembe venni, amelyek rugalmas keretet biztosítanak a képek jellemzéséhez. Három ilyen tulajdonságot jelöl meg: a) az *általános* tulajdonságok a nyelvi rendszerből adódnak; b) az *egyedi* tulajdonságok az adott műalkotás struktúrájából következnek; mindkét tulajdonságosztály szintaktikai és szemantikai komponensekre oszlik; c) a *kiegészítő* tulajdonságok közé olyanok tartoznak, amelyeket a másodlagos (poétikai, esztétikai, ideológiai) s az ennél is átfogóbb struktúrák elemzése során állapíthatunk meg, s részben általánosoknak, részben egyedieknek tekinthetők az előbbi értelemben (Petőfi S. 1969: 193–195).

R. J. Matthews (1971: 413) úgy véli, hogy a generatív grammatikai metaforaelméletnek két alapkövetelményt kell teljesítenie: tartalmaznia kell azokat a feltételeket, amelyek alapján a metafora megkülönböztethető a nem metaforától, és alkalmasnak kell lennie arra, hogy megmagyarázza: hogyan érti meg, és hogyan interpretálja a beszélő a metaforát nyelvi kompetenciája segítségével (idézi Kemény 1993: 7). Matthews elsőként említett elvárása annyira általános, hogy nemcsak a generatív, hanem bármelyik képelméletre érvényes. A második követelmény ennél valamivel konkrétabb. De ezt a programot a generativisták is eltérő módon próbálták megoldani. Chomsky (1957; 1965) a *szintaktikai* mélystruktúra elsődlegességéből indul ki. Ezen az állásponton van Katz és Fodor (1964) is. Teun A. van Dijk (1972: 243) is úgy látja – és a szemantika szemszögéből bírálja – hogy az említett generativisták számára „az alapszabályok értelmében generált szintaktikai struktúrák képezik a bemenetet a szemantikai komponenshez”, vagyis hogy valamely mondat szemantikai szerkezete a mondat szintaxisa alapján rekonstruálandó. Harald Weinrich (l. Petőfi S. 1969:

190) abból kiindulva, hogy ha össze próbáljuk hasonlítani a metaforát a nem metaforikus beszéddel, az összevetést nem végezhetjük egyetlen izolált egyszerű szón, hanem csakis szintaktikai függőségben levő szavakon, szintén arra a konklúzióra jut, hogy a szintaxis irányítja a szemantikát. Ugyanez az álláspont fogalmazódik meg Weinrichnek egy másik, 1979-ben magyar nyelven kiadott írásában is. Maga a gondolat, hogy a szavak szemantikája szintaktikai viszonyokban vizsgálendő, Petőfi S. János idézett tanulmánya szerint egyetemesen érvényesnek s többnyire elfogadottnak mondható.

E szintaktikai alapozású generatív szemlélettel ellentétben Van Dijk (1972) a *szemantikai* komponens elsőbbségét hangsúlyozza. Kifogásolja, hogy Katz és Fodor, valamint Chomsky nem adnak explicit szabályokat a sajátyszerűen szemantikai struktúrák vizsgálatához, s így azt a látszatot keltik, mintha a szintaktikai struktúrák modellálnák a szemantikákat. Úgy véli, hogy egy sajátos területet nem lehet egy másik terület szabályszerűségei szerint vizsgálni, s ezért szerinte fel kell állítani a szemantikai struktúrák *sui generis* formációs szabályait. „Egy szemantikaelméletnek a szemantikai viszonyokat és teóriaegységeket a saját illetékességi körében kell meghatározni oly módon, hogy a szemantikai struktúrákba és interpretációkba adekvát bepillantást nyerhessünk” (Van Dijk 1972: 245). Úgy véli, hogy a szintaktikai struktúrákkal való viszonyt tisztázni kell, de ez csak akkor oldható meg, ha először tisztázzuk magának a szemantikának a kérdéseit.

Látható, hogy Van Dijk itt a szemantika autonómiájának az elvi-elméleti megalapozására törekszik. Ebből pedig egyenesen következik, hogy számára a metafora nem szintaktikai keretű, hanem egyszerűen szemantikai struktúra (Van Dijk 1972: 240–241). A metaforák létrejöttét ő a szójelentések megváltozásával magyarázza. Szerinte a nyelvi változások egyik részét, ahová a metafora is tartozik, a szókincs lexémáinak a belső struktúrájában bekövetkező mutációk leírásával kell a szemantikaelméletnek megmagyaráznia. Elismeri, hogy a történeti és a szociokulturális tényezők szerepe meghatározó e változások létrejöttében, s így a szelekciós szabályok működésében is, de ezeket a szempontokat mégis figyelmen kívül hagyja, mivel az a célja, hogy szinkronikusan írja le a szókincs jelentéstani változásainak természetét (Van Dijk 1972: 248).

A metaforizációt köznapi példán is bemutatja: My brother devoured three books this morning (Ma reggel a testvérem felfalt három könyvet). A mondat *szemantikai* szerkezetére figyelve Van Dijk először a *grammatikai* rosszul formáltságnál (ungrammatical) [azaz a szemantikai összeférhetetlenséget grammatikai rosszul formáltságnak nevezi/minősíti] állapotodik meg. Kijelenti, hogy a fenti mondat azért agrammatikális, mert a *könyv* nem rendelkezik az *élelmiszer* tulajdonságjeggyel, de kontextuálisan a *felfal/habzsol* ige ez utóbbit írja elő. Ennek ellenére – mondja a szerző – a szókincs (lexicon) nemcsak az evéssel kapcsolja össze ezt az igét, hanem az olvasással is, s így jelentése kompatibilis a *könyv* szóval is. E kettősség azonban azzal a kérdéssel szembesít, hogy homonimákról van-e itt szó, vagy egyetlen lexéma kétféle olvasatáról (readings). Van Dijk az utóbbi lehetőséget választja, mert csak így igazolhatja azt a feltevését, hogy a *felfal* két olvasata között nem véletlenszerű, hanem szisztematikus kapcsolat van. Ellenkező esetben ugyanis – mondja Teun A. van Dijk – el kellene fogadnunk a transzformációs grammatikának azt a tételét, hogy a szókincs nyelvi szabálytalanságok sorozata (1972: 248).

E tétel ellenében a szerző kimutatja, hogy reálisan létező, szabályos viszony van a *felfal* olvasatai között. Minősítésében a *szabályos* jelzőre kell elsősorban figyelnünk, ugyanis ebben ismerhető fel az a generatív grammatika némely képviselője által vallott elv, amely szerint a metafora felszíni szerkezetének (látszólagos) szabálytalanságai mögött szemantikai-mélyszerkezeti szabályosságok vannak. Például: a *felfal* gyors és intenzív cselekvésre utal; az *eszik* és az *olvas* egyaránt olyan cselekvés, amely valamilyen tárgyra irányul, s amelyet – a kettejük közti összefüggést véve alapul – ember végez. Ezek a közös tulajdonságjegyek

lehetővé teszik, hogy az igét olyan kontextusban is használjuk, amely szigorúan véve kizárná ezt a lehetőséget. A köznyelvi metaforizációban a gyakori használat következményeként a metaforikusan kiterjesztett jelentésű szó új olvasata állandósul, úgyhogy a metafora érzékelése kitörlődik, azaz a „lexémák metaforikus kiterjesztése szabályos olvasatként interpretálódik” (Van Dijk 1972: 249).

Bár a metaforizáció a természetes nyelvek gyakori jelensége, s bár a szépirodalmi nyelvben is hasonló szabályok szerint működik, mégis tudomásul kell venni azt a különbséget is, amely a nem konvencionális, nem lexikalizálódott lexéma-kiterjesztést jellemzi. Az egyik eltérést Van Dijk a metaforizáció leírásának a státusában látja: a természetes nyelvben csak utólag lehet leírni és értelmezni a metaforizáció eseteit – ami a lexikalizálódottság kritériumából önként adódik – míg a (modern) költészetre vonatkozóan a folyamat előírható egy szabály segítségével, mely kimondja, hogy „bármelyik lexémaváltozás az irodalmi nyelv grammatikájához tartozik, ha a mélystruktúra-koherencia adott minimális feltételeinek eleget tesz” (1972: 249). Ezzel Van Dijk kizárja a szépirodalomból a *bármit lehet mondani* elvet, s a szavak használatát egy minimális szemantikai indokoltságnak rendeli alá. Az irodalmi metaforizáció jellemzésében Van Dijk a lexémára korlátozott vizsgálatot kiterjeszti a mondatra, illetve a szövegösszefüggésre, s ezzel a metafora szavak közti viszonyjellegét hangsúlyozza. Erre épül definíciója is: a metafora „egy grammatikailag rosszul formált viszony két vagy több lexéma között” (1972: 250). Ez a rosszul formáltság azonban formális és felszíni, s a mélyszerkezetben levő szemantikai egyezéseken nyugszik. Ezért mihelyt a metaforizáció szabályait sikerül beépíteni a grammatikába, a nyelv szemantikailag helyes használatát kodifikáló szabályok rendszerébe, a szerző szerint helytelen továbbra is rosszul formáltaknak nevezni az e szabályok révén létrehozott metaforikus struktúrákat.

Az előbbieket abban összegezhetjük és építhetjük tovább, hogy Van Dijk nem tekinti anomáliának a metaforát, hanem elhatárolja az értelmetlen kijelentéstől. A felszíni struktúra rosszul formáltsága miatt azonban mégsem sorolja a teljes érvényű mondatok, hanem csak az ún. fél-mondatok (semi-sentences) közé, bár jól formált szemantikai mélystruktúrával rendelkezik, s így interpretálható. Ha ez utóbbi feltétel hiányzik, akkor az adott megnyilatkozás a metafora külső határát jelentő nonszensz-láncolatok (non-sense strings) osztályába küldendő. E megnevezés egyben azt is jelzi, hogy ez utóbbiakat a szerző nem tekinti sem mondatoknak, sem fél-mondatoknak.

3. Szemiotikai képelmélet

A Bevezetésben már többször is érintettem szemiotikai kérdéseket. Most néhány jelfogalom, illetve a jelfogalom néhány értelmezése segítségével próbálom konkrétabbá tenni a szemiotikai képelméletek problematikáját. A XIX. század végén, a XX. század elején három olyan jelkoncepció született – F. de Saussure, G. Frege és Ch. S. Peirce felfogásáról van szó – amelyek mindmáig befolyásolják a szemiotikai gondolkodást. Ezek a jelfogalom értelmezésével, a jel szerkezetével kapcsolatos modern elképzelések szorosan összefüggnek a nyelvi képek szerkezetére vonatkozó kérdésekkel. E kapcsolódások közül az a legelvontabb, tehát egyben a legalapvetőbb gondolat, hogy a költői kép jel. Ennek az általánosságnak úgy adhatunk konkrétabb tartalmat, ha röviden felvázoljuk az említett, ma is ható jelkoncepciókat.

Saussure képletében (1916; magyarul 1967: 91) a jel két összetevőnek: a jelölőnek és a jelöltnek az egysége. Ezek az elemek csak kölcsönösségben, egymást feltételezve léteznek a jelölés viszonylatában. Mentális, virtuális entitások, vagyis nincsenek semmilyen anyagi szubsztanciához rögzítve. Mivel tiszta szemiotikai kategóriák, bármilyen konkrét jelrendszerre alkalmazhatók, nemcsak a verbális nyelvre. Ha ebből a szemiotikai általánosságból a

nyelv viszonylatába helyezzük a jelet, első tételként azt mondhatjuk, hogy a jel a virtuális, társadalmi kódhoz: a langue-hoz tartozik, s nem köthető – ezen az elvont szinten – az anyagsághoz, az anyagszerűség ugyanis a nyelvhasználat (a parole) sajátossága. Ebből az következik, hogy a jelölő szubsztanciája véletlenszerűen az, ami, és ez a kötetlenség, meghatározatlanság teszi lehetővé, hogy az egyik szubsztanciát adott esetben egy másikkal cseréljük fel: például a hangot a vizuális írással vagy másféle anyagi közeggel (Engler 1986; I. Sebeok [gen. ed.] 1986: 951–953).

Saussure, amikor a jelről beszél, nem foglalkozik a nyelvhasználattal; a jel anyagi és pragmatikai vonatkozásait nem tartja a szemiotikai (az elméleti) vizsgáldás részének; jelfelfogása ezért egyrészt pszichológistának, másrészt absztraktnak és statikusnak tekinthető (Kocsány 1981: 68–69). Az ő számára a *jelölés* nem egy jel és valamely tárgy, hanem a jel két absztrakt komponense közötti viszony. Ezért meg kell különböztetni attól a jelfelfogástól és terminushasználatától, amelyik a *signatumot* vagy *significatumot* *jelentésre* és *jelöltre* osztja.

Gottlob Frege (1892; magyarul 1980) jelfogalma triadikus: a jelölő a jelentéssel és a jelöléssel alkot viszonyrendszert. Frege különbséget tett a szavak szokásos és közvetett használata között; ha valamely kifejezést közvetett értelemben használunk, akkor a szó jelölete megegyezik a szokásos használat szerinti jelentéssel; a jelöllet azonos a kifejezés/kijelentés igazságértékével (1980: 156). A Sinn és a Bedeutung elhatárolásával Frege már a XIX. század végén felismerte, hogy különbség van a *jelenteni* és a *jelölni* között, azaz hogy ezekben a cselekvésekben – későbbi műszóval – más-más jelfunkció testesül meg. Megjegyzendő, hogy ez a szemlélet kissé más formában már az ókorban is létezett: „A római Sextus Empiricus (i. sz. 200 körül) tudósít Adversus mathematicos című írásában a sztoikus filozófia/nyelvészet jelentős felismeréséről: a jelölt, a jelölő és a jel tárgya, a denotátum hármasságának viszonyáról” (Gecső 2001: 274). Zsilka János (1993: 10) ugyanezt a viszonyt a *fogalom*, a *hangkép* és a *jeltárgy* terminusok segítségével ragadja meg a sztoikusok felfogásának ismertetésekor.

A jelnek ez a fregei sémája – amelynek az előbbieik tanúsága szerint ókori előzményei is ismeretesek – kétségtelenül egyik alapja lehet a nyelvi képek szemiotikai elméletének, mert feloldja, kinyitja Saussure zárt és merev rendszerét, s elméletileg lehetővé teszi, hogy a képek befogadási folyamatába a reális tapasztalatokat, a világra vonatkozó ismereteket is bevonhassuk. Ezzel a szemiotika legnehezebben kezelhető dimenziójának: a pragmatika elméletének a kidolgozásához szolgáltatathatunk egy figyelemre méltó szempontot és érvet.

Ch. S. Peirce (1975: 19–41) jelfogalma szintén három elemből tevődik össze, akárcsak Frege képlete, de ebben az esetben a jelölő–jelölt páros az *értelmezővel* áll kapcsolatban. Peirce terminológiájában ennek az *interpretant* felel meg, és az értelmező személy (az *interpreter*) által használt jelre utal. Ezt, bár közismert és nyilvánvaló, azért kell megemlíteni, mert egyes magyar nyelvű munkákban e két kategória egymásba folyik, pontosabban az *interpretant* terminuson nem az értelmező *jelet*, hanem az értelmező *személyt* értik, ezzel azonban felszámolják Peirce szemiotikájának egyik attribútumát, azt ti., hogy e jelfogalomnak *két jel* viszonya a bázisa, s e viszony végső soron a jelhasználóhoz van kötve, ami eleve kizárja annak lehetőségét, hogy *jelen* olyan absztrakciót értsünk, mint például Saussure (a magyar szaknyelv mind az *interpretant*, mind az *interpreter* visszaadására az *értelmező* szót használja; ez lehet a fő forrása ennek a szótévesztésnek, ami azonban – szaknyelvről lévén szó – tárgymásítást is jelent). Peirce jelfogalmának, akárcsak Frege koncepciójának, azért van különleges jelentősége a költői képek szemiotikai vizsgálatában, mert a pragmatikai szempontot már önmagában is tartalmazza, s így belső érvként használható fel az ezt is szükségesnek tartó koncepció kidolgozásához.

E három jelkoncepció ismertetése után abban összegezzük *a nyelvi kép jel* alaptételt konkrétabbá tevő fogalomtörténeti vázlat konklúzióját, hogy a jelként felfogott költői kép olyan formai, jelentő és jelölő struktúra, amely átfogóbb jelstruktúrák részeleme, s folyamat-szerű kölcsönös függőségben áll velük és a jelhasználókkal.

Lényegében ezzel az általános nyelvsemiotikai meghatározással állítható párhuzamba Charles Morris felfogása a szemiotika tanulmánytípusairól s ezek tárgyáról és funkciójáról. *A jelelmélet megalapozása* című munkájának a megjelenése óta (1938; l. Horányi–Szépe 1975: 43–92), mely a szemiotika tudományát első ízben bontotta részelemeire, közhelyszerűvé vált, hogy a szemiotika három tanulmányterületből áll, s ennek megfelelően szintaktikai, szemantikai és pragmatikai szempontból vizsgálja a jelrendszereket vagy a szemiózis folyamatába több-kevesebb rendszerességgel bevont dolgokat. Elvileg ezzel a tagolással ért egyet a generatív szemantika egyik legtudatosabb képviselője, Van Dijk (1972: 16) is, aki nem tartja ellentmondásosnak, hogy szűkebb célkitűzése: a generatív szemantika autonómiájának elméleti megalapozása mellett kijelentse: „közismert, bár a kurrens generatív írások zömében mellőzött tény az, hogy egy természetes vagy formális nyelv teoretikus leírása, mint bármelyik szemiotikai elmélet, szintaktikából, szemantikából és pragmatikából áll.”

Georg Klaus (1963) szerint „a jelet egy háromváltozós reláció határozza meg. A szintaktikailag helyes jelviszony így hangzik: \underline{x} jele \underline{y} -nak a \underline{z} nyelvi rendszerben” (idézi Kanyó 1990: 49). A jel szemantikai oldalának vizsgálata Klaus felfogásában „feltételezi a szintaktikai kapcsolatokat, de elvonatkoztat a jelhasználó szerepétől, vagyis a jel és az ember kapcsolatától” (idézi Kanyó 1990: 50). A szemantika egyik alapproblémája a jelentés és a jelölés viszonya, elhatárolhatósága. Figyeljük meg ehhez a következő gondolatvezetést: „A jelentés-relációt el kell határolnunk a jelölés relációjától: ez utóbbi esetben a jel olyan tulajdonságáról van szó, hogy az egy valós tárgyra, tényállásra stb. utal, az előző reláció esetén viszont nem jel és tárgy stb., hanem a jel és egy tárgy stb. gondolati képe áll egymással összefüggésben. A tárgy és képe közötti kapcsolat vizsgálata a visszatükrözési elmélet területére tartozik, amelynek eredményei – így például, hogy a fenti relációban a valós tárgy, nem pedig a gondolati kép a meghatározó – alapvető jelentőségűek a szemiotika materialista fölfogása számára. A szemiotikában ezt az alapvető viszonyt az bonyolítja, hogy (...) ebben a viszonyban a jel is alkotóelemként tételeződik. A jel bevonása természetesen egyáltalán nem változtatja meg a visszatükrözési viszony jellegét; azáltal azonban, hogy itt a jel problémája lép előtérbe, a vizsgálat során a jelből, nem pedig a tárgyból indulunk ki” (Kanyó 1990: 50).

Kanyó Zoltán hosszasan idézett tanulmányrészletéből két gondolatot kell kiemelnem: a) a jelentést el kell határolni a jelöléstől, mert az egyik egy jel s a neki megfelelő fogalom (gondolati kép), a másik egy jel s a vele jelölt dolog közti viszony (annak boncolgatása, hogy ez az állítás, főként az első része, miért és hogyan vitatható, mellékútra terelné az aktuális kérdéskezelést, most tehát eltekintek tőle); b) a szemiotikai vizsgálatban nem a tárgyból, hanem a jelből kell kiindulni. Mindkét tétel fontos, értekezésem jelenlegi stádiumában mégis a második a fontosabb, nemcsak (akkori) ismeretelméleti merészsége miatt, hanem főként azért, mert a költői képek vizsgálatához nem a visszatükrözési elméletet ajánlja alapnak, hanem ennek az ellenkezőjét: azt, hogy a szemiotika nem a valóságból, hanem a jelből indul ki, amikor valamit vizsgál. Ehhez kapcsolható a konkretizálás: „Bár a jelnek mindig van jelentése, de nem mindig utal valóban létező tárgyakra, illetve tényállásokra. Ezt a tényt igazolják pl. a következő nyelvi jelek: *kentaur*, *angyal*, *ördög* stb.” (Kanyó 1990: 50). Kiegészíthetjük: nemcsak a hasonló típusú szavak, hanem a költői képek sem mindig valóban létező tárgyakra/tényállásokra utalnak, s nem rendelkeznek tárgyi megfelelővel. De ez nem azt jelenti, hogy ne beszélhetnénk, sem azt, hogy nem kellene beszélnünk képzeletbeli referenciáról (Todorov 1977), vagy a lehetséges világokban érvényes referenciáról (Csúri 1987).

Ezekkel a kérdésekkel elérkeztünk a szemiotika pragmatikai tanulmánytípusába. S talán nem kétséges, hogy a szemiotika számára a legnehezebb problémát éppen a jel pragmatikai oldalának a vizsgálata jelenti, mivel a szemiotika hármass felosztása s a jel három aspektusának az elhatárolása olyan teoretikus megoldás, amely együvé tartozó dolgokat, aspektusokat önállósít, s így azt a látszatot sugallja, hogy ezek a dolgok, aspektusok egymástól függetlenül is tárgyalhatók. Ezzel szemben nyilvánvaló tény, hogy a kommunikációban – az irodalmi kommunikációban is – a jel szintaktikai–szemantikai–pragmatikai oldalai közösen érvényesülnek. Tehát bármelyik oldal mellőzése vagy szerepének eltűlése olyan modell eredményez, amely a szemiotikai vizsgálatot hiányossá teszi.

A pragmatikának ebben a hármass konstellációban azért van kitüntetett szerepe, mert a beszélő emberre, a jelhasználóra irányítja a figyelmet. „A jelfunkció [...] nem csupán két tárgyat előfeltételez, amelyek közül az egyik a tárgy, a másik e tárgy jele, hanem feltételez egy megismerő szubjektumot is, aki a tárgy és a jel közötti kapcsolatot gondolatilag képes előállítani és használni tudja; valódi értelemben csak ekkor beszélhetünk »jelekről«” (Reznaykovtől [1968] idézi Kanyó 1990: 51).

4. Szövegtani képelmélet

A textológiában a nyelvi képet szövegdarabnak tekintik. Ez a tétel logikusan következik a szövegtanok elméleti premisszáiból, módszertanából, tárgyából (l. pl. Szabó 1992: 195–197). A kutatás, mely ezt az általánosan elfogadott gondolatot eredményezte, a szószemantika és a mondatszemantika ellentmondásokkal terhes világán át vezetett a textológiai gondolkodáshoz (Cs. Gyimesi 1975: 143–156), amely maga sem egységes sem tudományelméleti, sem terminológiai értelemben (Szabó 1988: 5–41; Petőfi S. 1993: 9–19).

A szójelentést illetően a túlzó kontextualisták és az antikontextualisták egyoldalú, végletes nézeteivel szemben már az 1970-es évek elején megszülettek olyan álláspontok is, amelyek a szó és kontextusa szemantikai metszéspontjában találták meg a megoldást (Van Dijk 1972: l. még Szabó 1988: 83). Ennek a lényege abban foglalható össze, hogy valamely (művészi) szövegben a szó lexikológiai jelentése nem marad érintetlen, hanem kapcsolatba kerül a környezetében levő nyelvi elemek, kijelentések jelentésével. A szövegjelentés átszínezi, konkretizálja a szójelentést, olyan jelentésjegyeket emel ki a belőle, amelyeket a szövegösszefüggés megkíván. Ezek a gondolatok egybehangzanak Petőfi S. János szemiotikai szövegtani jelfogalmának a tartalmával is (l. pl. 1990: 23–46; 1993: 24), amelyben a jel jelentésösszetevője rendszerszerű és kontextuális értelemből áll. Az előbbi nagyjából azonos a szó szótári jelentésével, az utóbbi pedig a szöveggörnyezet szemantikai viszonyhálózatának a függvénye és eredménye, a megfelelő pragmatikai jelentéstényezőket is ide számítva. Ezen az állásponton van Harald Weinrich is (1979: 103), aki abból a tapasztalati tényből indul ki, hogy a nyelvtudásunk gazdagabb a szótári jelentések ismereténél, s „a szavak jelentésköre gyakran sokkal tágabb, mint a szóegyedek jelentése. (...) A szó csak a szóosztályt jelöli, de nem szemlélteti azt a tárgyat, amelyet megnevez.”

Abból, hogy a beszéd vagy a szöveg szavait nem elszigetelten kell vizsgálnunk, hanem összefüggésükben, mert a szavak egy ilyen konstellációban kölcsönösen meghatározzák egymást, az következik, hogy a képek esetében sem járhatunk el másként. Ezzel a koncepcióval áll kapcsolatban Schmidt javaslata, aki szükségesnek tartja az ún. kontextuális megkülönböztető jegyek bevezetését a metaforának mint szövegalkotó elemnek a szemantikai elemzésébe. „Ez nála azt jelenti, ki kell mutatni, hogy a kontextus hogyan hat a metafora szemantikai értékeinek aktivizálására és megvalósítására” (Szabó 1988: 85). A szavak jelentésének szövegbeli egymásra hatását Weinrich *kontextuális determinálásnak* nevezi. A

metaforikus viszony azt jelenti, hogy valamely szó olyan szövegösszefüggésben jelenik meg, amelyik valamilyen szempontból ellentétes a szó megszokott kontextusaival, általános használatával. Azt, hogy a szó egy ilyen nem várt kontextusba kerül, s a szójelentések ebben az összefüggésben hatnak egymásra, Weinrich *ellendeterminálás*nak nevezi.

A szövegtanokban a nyelvi képek reprezentánsaként és szövegdarabként kezelt metaforát kétféleképpen vizsgálják és írják le: szintagmatikusan és paradigmaticusan, vagy más műszavakkal: a vízszintes és a függőleges irányú jelentéskiterjedés mentén (Szabó 1988: 87). A vízszintes jelentéskiterjedés általánosságban azt jelenti, hogy a mondat- és szövegszintaktikai kapcsolatokban jelen levő nyelvi elemek jelentése kimozdul szótári elvontságából, és ezek a dinamizált jelentések kölcsönösen befolyásolják egymást. E gondolat képelméleti alkalmazásának egyik konkrét példája Harald Weinrich (1979: 104) felfogása: „Metaforán minden olyan nyelvi képet értek, amely szavakból épül fel, a mindennapi metaforáktól a költői szimbólumig. (...) A metafora a szóegyedekhez képest semmiképpen sem ragadható ki a szövegösszefüggésből. Ha ezt tennők, megszüntetnők a metaforát. Egy metafora tehát sohasem egyszerű szó, hanem egyúttal szövegdarab. (...) A szó és a kontextus együtt eredményezi a metaforát”. A paradigmaticus vagy függőleges jelentéskiterjedés gondolatát a generatív szemléletű grammatikusok, textológusok dolgozták ki. Ez a szövegtani képelmélet a metaforát hasonlítás eredményének tekinti, de nem a klasszikus értelemben, hanem generatív grammatikai alapon. Van Dijk (1972: 251) szerint a kijelentés felszíni szerkezetében levő metafora egy olyan mélyszerkezeti struktúrából generálható, amelynek alapsémáját egy hasonlítás képezi. A metaforát eredményező transzformációk tulajdonképpen törlések, az alapviszony bizonyos elemeinek a kiiktatásai a hasonlításból, amelyek közt ebből a szempontból a legfontosabb éppen a hasonlítási funkció törlése a mélyszerkezeti struktúrából. Megjegyzendő, hogy Van Dijk nemcsak a hasonlítást explicitté tevő nyelvi elemeket, hanem a metafora nem képi elemét: az *azonosítottat* is törli a mélystruktúra és a felszíni struktúra viszonyának, illetve a transzformációs lépéseknek a modellálásakor, s így egy egyszavas felszíni szerkezethez jut, amelyet a képelméletben a *liège-i* neoretorikusok *in absentia* (Dubois et al. 1977: 55) mások *implicit* (Kemény 1993: 33; uő 2002: 44), illetve *egyszerű alakú* (Zlinszky 1928: 78) vagy *csonka* (Zalabai 1981: 83) metaforának neveznek. Nála azonban ez a megoldás nem a szószemantikai álláspont felvállalását jelenti, hanem a strukturális-generatív szempontú szöveggrammatika szemantikai megalapozásának a kísérletéből következik.

A szöveg és a kép viszonyának sajátos megközelítését adja Murvai Olga (1980), aki a szöveget képalkotási módozatként, a képet szövegszervező elvként mutatja be. A *kép* műsót nyelvészeti-stilisztikai értelemben használja, s Hankiss Elemér (1969: 13) nyomán elemi képről és komplex képről beszél. A szépirodalmat az epika és a líra kettősségében tagolva a következő megállapítást teszi: „Az epikus művek szerkezetének leírásakor szokatlan a szóképek kompozicionális szerepével foglalkozni. A szókép mint szerkezeti elem a líra sajátja, és prózában valóban lírai elemként jelentkezik” (Murvai 1980: 143–144). A kép és a líra korrelatív felfogása azzal az előfeltevéssel áll kapcsolatban, hogy a kép nem egyebet, hanem az élmény hangulatát továbbítja. Szövegnyelvészeti kontextusban ez úgy fogalmazódik meg, hogy „ami a narrátor–olvasó és a szereplő–szerző perspektíva sajátos kapcsolódása folytán a szerzőnek/szereplőnek átélt élmény, az a narrátornak/olvasónak rendszerint kép, amellyel az élményt igyekszik többé-kevésbé biztosan vagy bizonytalanul körülhatárolni” (Murvai 1980: 144).

A metafora szövegtani fogalmát mint lehetséges felfogást Thomka Beáta is számon tartja (1994: 205) az általa felsorolt hat metaforaelmélet között. A kontextuális képelméletnek ebben a típusában – amelyet Thomka Beáta a felsoroltak közt a legelfogadhatóbbnak tart – a metafora nem hasonlításaként vagy helyettesítésként, s nem sűrítmenyként vagy (interaktív elemekből álló) kijelentésként, hanem szövegdarabként: olyan nyelvi szerveződés-ként

tételeződik, amelynek szemantikáját a szövegjelentés befolyásolja. Ebből a felsorolásból az is látható, hogy a Thomka szerinti hat metaforaelmélet közül a metafora szövegtani felfogásához a logikai/grammatikai elképzelés áll a legközelebb, az ti., hogy a metafora, illetve az általánosságban felfogott nyelvi/költői kép nem önálló szó, hanem kijelentés. Ettől már csak egy lépés kell ahhoz, hogy a képet szövegjelenséggént tartsuk számon. Nem áll ellentétben ezzel Rozik véleménye (1994: 49), aki a metafora szemiózist vizsgálva arra az álláspontra jutott, hogy a modern elméletek egyik legfontosabb felismerése az, hogy a metafora nem szó, hanem kijelentés, pontosabban predikatív természetű nyelvi jelenség.

Az, hogy a külön tárgyalt képelméletek közt néhány elég szoros kapcsolatban áll egymással, az eddigiekből is nyilvánvaló. Petőfi S. János már ismertetett (1967; 1969) grammatikailag-generált-kép fogalma részben strukturalista, részben generatív grammatikai elgondolásokból született meg, s az életpálya későbbi szakaszában szemiotikai textológiaivá vált (1991: 7–37). P. Dombi Erzsébet szinesztézia-fogalma (l. főként 1974: 15, 49, 51–54, 145–157) szövegsemantikai és szemiotikai megalapozású. Kemény Gábor képelmélete (1993, 2002) is sok tekintetben szövegtaninak tekinthető; az ő rendszere is a strukturális-generatív, valamint a szemiotikai nyelvelméletek koncepciójának ismeretében és integrálásában született meg.

Szabó Zoltán textológiai kép-fogalma (1988: 82–92) a szöveg struktúráként való felfogásából nőtt ki a hetvenes évek modern nyelvelméletei alapján (Szabó 1977). Ennek a modellnek az az alaptétele, hogy a szöveg különféle összetevőkből szerveződő strukturált egész, s ennek egyik komponense a nyelvi/költői kép is. Az a megállapítás, hogy „A textológusok eléggé egybehangzó véleménye szerint az egy vagy több szóból álló képek nem elszigetelt szójelentések” (Szabó 1988: 84), vagy hogy „A szó stiláris értékű jelentésárnyalatai jórészt a szövegjelentésből fakadnak” (Szabó 1988: 82), a szó- és a mondatjelentést integráló szövegsemantika közegében kap konkrét értelmet.

5. Kognitív nyelvészeti képelmélet

Noha megállapíthatók bizonyos párhuzamosságok az előbb ismertetett irányzatok és a kognitív szemléletű képelméletek között, induljunk ki abból a különbségből, hogy a kognitív szemantika nem logikai igazságfeltételekre alapozza a maga vizsgálódását, hanem az ember kognitív képességeire és az ezek birtokában végrehajtható műveletekre (Tolcsvai N. 1996: 223–224).

Mivel a jelentések nem a beszélőtől/hallgatótól függetlenül léteznek, a kognitív nyelvtanban nem is tárgyalják függetlenként, de ez nem jelenti a rendszerezés, s az ebből következő távolítás hiányát. „A szemantikai struktúrák (melyeket predikációknak nevezek) kognitív tartományok viszonyában írhatók le, ahol egy tartomány bármilyen fajta konceptualizáció lehet: preceptuális tapasztalat/kísérlet, fogalom, összetett fogalom, kidolgozott tudásrendszer stb. (...) Így a konceptuális komplexitás hierarchiáit állíthatjuk föl, ahol az adott szinten a struktúrák az alacsonyabb struktúrák szintjén végrehajtott kognitív műveletek által jönnek létre” (Langacker 1991: 3; idézi Tolcsvai N. 1996: 224).

Langacker szemantikájában különbséget tesz egyrészt a dolgokat, másrészt a viszonyokat megnevező szavak között. A főnév a dolgokat jelölő kifejezések tipikus példája. A viszonyokat jelölő szavak között az időbeliség szempontjából az igéket, atemporálisan pedig a melléknéveket és a határozókat tekinti tipikus eseteknek. A szavaknak ez a két átfogó kategóriája a szemantikai szerkezet szempontjából is különbözik egymástól. A főnevek jelentésmátrixa elemi tapasztalatok bázistartományaiból áll. A bázistartományok „a konceptuális potenciálnak kognitív szempontból tovább nem redukálható reprezentációs terei” (Langacker 1991: 4). Ezek között megemlíthető példaként az idő tapasztalata, amely e

felfogás szerint az az emberi képesség, hogy két- vagy háromdimenziós térbeli dolgokkal különféle műveleteket végezhetünk el. A különféle érzékterületeken belül is léteznek bázistartományok: a színérzékelések alkotják a szín terét, mely az általában vett vizuális mezővel áll kapcsolatban; a magasságérzékelés a térérzékelés egyik bázistartománya stb.

A viszonyjelölő szavak (igék, melléknevek, határozók) elemzésekor Langacker a viszony elemi formáját az *alap* – *profil* kettősségben határozza meg, s ezen belül az *álló* és a *mozgó* jelentésszerep-párhuzamot különíti el. A szavaknak ebben a kategóriájában tehát ezek a jegyek képviselik a tovább nem redukálható bázistartományokat. Például a mozgást kifejező igék jelentésszerkezetének alapviszonya abban áll, hogy a mozgó és az álló szomszédsági viszonya megváltozik. Ez az átfogó jellemzés az egyes igék elemzésekor természetesen konkrét, specifikus formát nyer a vélt vagy valós tulajdonságok szerint. Itt megjegyzendő, hogy a kognitív nyelvtanban, pontosabban ennek egyik irányzatában nem tesznek merev különbséget a dolgok (és tulajdonságaik), valamint a jelentések (és elemeik) között, mivel „a dolgok (például vizuális) észlelése vagy elképzelése és nyelvi említése hasonló elemi kognitív műveletekkel és a hozzájuk kapcsolódó tulajdonságokkal, észleletekkel történik” (Tolcsvai N. 1996: 232; kiemelés tőlem – M. D.).

Részben legalábbis ezzel függhet össze, hogy a kognitív nyelvészet amerikai, de a magyar kultúrában is meghonosodott irányzatában – főként Lakoff nyomán – a metaforát nem annyira nyelvi, hanem inkább fogalmi jelenségnek tekintik; eszerint a metafora helye nem a nyelvben van, hanem a fogalmi rendszerben vagy gondolkodásban. Így az is érthető, hogy ebben a felfogásban nem a kijelentés, hanem az ismeret minősül metaforikusnak.

Ennél árnyaltabb az a felfogás, amely szerint „a metaforák áthatják a hétköznapi nyelvhasználatot és gondolkodást is. Egy fogalom másik fogalmon keresztüli megértése nem korlátozódik az új vagy költői vagy nem konvencionális nyelvhasználatra, sőt az új elmélet szerint elsősorban nem is annak sajátja. Absztrakt fogalmaink ugyanolyan alapvetőek hétköznapi életünkben és nyelvhasználatunkban, mint konkrét fogalmaink, éppen ezért itt is ugyanúgy használjuk a fogalmi metaforákat, mint bármely más »emelkedettebb« szférában” (Kövecses 1998: 54).

A fenti érvelésből kitűnik, hogy a kognitív nyelvészet elsősorban a hétköznapi nyelvhasználat és gondolkodás metaforikus jellegére összpontosít. Feltehetőleg azért, mert a XX. század néhány nyelvelmélete homogenizálta és logikusnak tekintette a köznyelvet, ezt tette meg minden más nyelvváltozat normájává, és ennek alapján minősítette szemantikai anomáliának a metaforizáció minden formáját; és megemlíthető az is, hogy a generatív grammatika az ideális beszélő kompetenciája és performanciája iránt érdeklődött, vagyis figyelmen kívül hagyta a valóságos, hétköznapi beszélőt és gondolkodót.

A kognitív metaforaelmélet szépirodalmi alkalmazhatóságát illetően Kövecses Zoltán (1998: 78–79) Lakoff és Turner (1989) tanulmányára hivatkozik, amelyben a szerzők feltárták a kognitív nyelvészetben rejlő lehetőségeket a költői nyelv tanulmányozásához. Szerintük a költői metaforák a legtöbb esetben hétköznapi fogalmi metaforák újszerű használatai. Turner (1991) ezenkívül bemutatja, hogyan kell változnia az irodalom tanulmányozásának az új metaforaelmélet és a megismeréstudomány eredményeinek tükrében, Gibbs (1994) pedig a pszicholingvisztika eszköztárával tárja elénk a költői nyelv komplexitását és szépségét – ugyancsak a fogalmi metaforák vizsgálatán keresztül.

A kognitív nyelvészet értékelése szerint a metafora nem tekintendő hibának, tévedésnek, helytelen nyelvhasználatnak, ugyanis különféle tudásfajták és kognitív képességek összegződnek benne. A metafora nem helyettesítés, hanem hasonlításra alapuló művelet, illetve ennek eredménye. „Megértése abból a konceptuális tudásból ered, hogy két diszparát dolgot egy időben észben tudunk tartani” (Mac Cormack 1985: 35; idézi Tolcsvai 1996: 232).

Mivel e folyamatok a szubjektumban, illetve a szubjektumok közti kommunikációban játszódnak le, nem lehet olyan külsődleges feltételeket megszabni, amelyek alapján abszolút érvénnyel lehetne jellemezni a metaforát. Valamely kifejezés metaforikus státuszát tehát „nem lehet a nyelv mindenkre vonatkozó szabályaiból levezetni. Számít az is, hogy az egyes beszélők mit gondolnak a világról” (Bezeczky 1992: 17). Ha elfogadjuk, hogy „a metafora világnézet-függő jelenség, akkor csak felsorolni lehet azokat a kifejezéseket, melyeket az elemző metaforának ért, de abban nem lehet bízni, hogy mindenki ugyanazokat a kifejezéseket fogja metaforaként azonosítani” (Bezeczky 1992: 20).

A mit gondolnak a világról és a világnézet fenti azonosítását, illetve általánosságát Max Black (1990) két aspektusra bontja, elhatárolva a világra vonatkozó tényszerűbb ismereteket a transzcendenciával szorosabban összefüggő világnézettől. Thomas Hobbes „Homo homini lupus est” tételét „Man is a wolf”-ra egyszerűsíti, és abból indul ki, hogy „normális esetben az a beszélő, aki »farkast« mond, valamilyen értelemben a vadságra, a ragadozó és veszedelmes természetire utal. (...) Amikor valaki (metaforikusan) farkasnak nevez egy embert, ezzel felidézi a farkas-közhelyek egész rendszerét. Ha az ember farkas, akkor más állatok prédájára éhes, vad, vérszomjas, dögevő stb. (...) Egy farkas (a konvenciók szerint) gyűlöletes és riasztó lény; így amikor egy embert farkasnak nevezünk, akkor arra is utalunk, hogy ő is gyűlöletes és riasztó jelenség” (Black 1990: 442–443).

Black szerint tehát normális esetben, azaz a konvenciók szerinti beszédhelyzetekben a farkast hallomásból vagy valóságosan is ismerők beszédében ezek a jelentésjegyek idéződnek fel, melyeket ő együttesen asszociált közhelyek rendszerének nevez. Mi történik azonban akkor, ha a beszédpartner nem ismeri ezeket a közhelyeket, vagy ha másféle közhelyeket társít a metaforikusnak szánt kijelentéshez? Black mindkét esetet figyelembe véve vizsgálja ezt a gyakran kommunikációs zavarokat előidéző jelenséget: „egy olyan olvasónak, aki farkasok dolgában eléggé járatlan, a kérdéses metaforikus mondat nem azt jelentené, ami a beszélő szándéka volt; (...) némelyik metafora hatásos lehet egy bizonyos társadalomban, de a másokban visszásnak tetszhet. Azok például, akik azt tartják, hogy a farkasok halott emberek reinkarnációi, az itt felvázolttól lényegesen eltérő módon fogják értelmezni ‘az ember farkas’ mondatot” (Black 1990: 442). Látható, hogy az első esethez képest az utóbbiban nem egyszerűen tájékozatlanságról, ismerethiányról, hanem egy másfajta kultúra másfajta világnézetéről, s ennek értelmezést befolyásoló szerepéről van szó.

A XX. században több filozófus is megfogalmazta, hogy kijelentéseink háttérében (valamilyen) hit áll. Ha elfogadjuk ezt a gondolatot, akkor is fel kell tennünk, hogy ennek a hitnek a tartalma, mozgatója és irányultsága nem azonos a tényítéletek és a transzcendenciával kapcsolatos kijelentések esetében. Ha például azt mondjuk, hogy *ez a fa almafa*, vagy azt, hogy *a farkas reinkarnálódott ember*, két eltérő típusú hit nyilvánul meg kijelentéseinkben. Ezért értek egyet Black gondolatvezetésével, aki a metaforikus kijelentések homályosságát, érthetlenségét vagy másként értését először a kijelentésben szereplő fogalmak nem ismerésével hozza összefüggésbe, s csak ezt követően utal a világnézeti különbségekből s ezek nem ismeréséből eredő értelmezési eltérésekre. De a kommunikációs zavaroknak ez a fajtája nemcsak a metaforák, hanem a szó szerinti kijelentések esetében is előállhat, mert a beszédpartner ismeretei ilyen értelemben is hiányosak lehetnek. Ami pedig a világnézeti különbségből fakadó értelmezési eltéréseket illeti, talán ezek is feloldhatók a szükséges ismeretek birtokában. (Bár valaminek a tudása nem azonos a meggyőződés belső működésével. De itt megértésről, s nem azonosulásról van szó.)

A világról való gondolkodás általánosságát az előbbiek miatt indokolt a black-i értelemben differenciálni a metaforák vizsgálatában is. *Az Ég halott* metafora (Mallarmé: *L’Azur*) és társai értelmezésekor csak így érthetjük meg a feltételezett beszédszándék szerinti vagy – ha ettől eltekintünk – a kulturálisan, világnézetileg is árnyalt eszmeiséget, amellyel a

befogadónak nem kell sem feltétlenül, sem feltételesen egyet értenie, de értelmezésében ettől függetlenül lehetséges tartalomelemként számba veheti.

E rövid kitérő után folytassuk azzal a költői képek kognitív értelmezésének bemutatásával, hogy e szemléletmód amerikai eredetű változatában nem annyira a nyelvi struktúra, az egyes képfajták nyelvi komponenseinek egymáshoz való viszonya, a képek nyelvi realizációja a fontos, hanem inkább az, hogy a képi gondolkodás során mi történik a különféle képességekkel és ismeretekkel rendelkező egyén tudatában. Talán ezzel hozható összefüggésbe az, hogy – ismereteim szerint – a kognitív képelméletnek ebben a válfajában nem tesznek különbséget a nyelvi megformáltság alapján a képek között, hanem általában a képiségről, s konkrétan a metaforáról beszélnek. (Igaz, hogy ez nem csupán ennek az irányzatnak a sajátossága, tehát a kognitív szempont önmagában nem magyarázza ezt a differenciálatlan képfelfogást.) A képiség „nem kizárólag vizualitást jelöl, hanem általában az információbevitel, -tárolás és -aktivizálás egyik leglényegesebb módját, amely nem a logikai következtetés, hanem a mindig újraépített vagy szerkezetében fölsimított elrendezés lehetőségeire épít, vagyis az elemi érzékelési formák rendszerében valamely alszerkezetet hoz létre. A világról való tudás és a nyelvről való tudás, ill. a szemantikai és a vizuális reprezentáció nem külön autonóm reprezentáció a kognitív folyamatokban” (Tolcsvai N. 1996: 224). Ha ez így van, akkor a költői képek retorikai-stilisztikai vagy másféle, mondjuk kognitív osztályozására nincs is szükség, s nem jelent problémát az a más nézőpontból alapvetőnek tartott kérdés, hogy a hasonlatot hogyan lehet elkülöníteni a metaforától. Azért említem ezt a példát, mert a kognitív szemléletben a metafora, sok más művelettel együtt a hasonlításra alapul, mely az egyezések és az eltérések párhuzamos felismerésére, észlelésére épül. Tehát a hasonlítás egy olyan kognitív megnyilatkozás, amely alapján nem csupán egyetlen kép vagy alakzat – mondjuk a hasonlat – jellemezhető, hanem amely számos nyelvi művelet bázisát képezi. Ha azonban a kognitív folyamatok nyelvi realizációit is figyelembe vesszük, azaz ha e kettős jelenségnek mindkét aspektusára tekintettel vagyunk, akkor a nyelvi jellemzőkről is adekvátabb megfigyeléseket tehetünk. Mert a világról való tudás és a nyelvről való tudás ugyan nem külön autonóm szférája a kognitív folyamatoknak, de egyfajta kettősséggel mégiscsak számolnunk kell. *Különböztetendőt kellene állítanunk, hogy minden esetben azt mondjuk, amit észlelünk, vagy amit gondolunk/érezünk.* Ezt a kettősséget nem feltétlenül bipolárisan, dichotomikusan kell elképzelnünk, hanem olyannak, amelyben a két aspektus kölcsönös összefüggésben áll egymással. És éppen az erre a kölcsönösségre való tekintettel indokolt különbséget tenni a dolgok kognitív észlelése és nyelvi észlelése között (Szilágyi N. 1996: 45). Ez a kétfajta észlelés adott esetben fedheti egymást, de nem szükségszerűen. Ha azt vizsgáljuk, hogy a nyelvi kifejezésekben hogyan viselkednek az egyes szavak, azaz milyen jelentésű szavakkal kapcsolódnak össze, milyen metaforikus használatuk van, milyen összetételekben jelennek meg (Szilágyi N. 1996: 11), azt tapasztalhatjuk, hogy a kogníciónak a nyelvhasználatban való testet öltése a nyelvben is nyomot hagy, s ez visszahat – történeti folyamatként szemlélve e jelenséget – a kognitív folyamatokra is.

Dolgozatom témája szempontjából a nyelvi nyomok a fontosabbak, ugyanis az az egyik alapkérdés, hogy a nyelvben milyen változások történhetnek az említett folyamatok eredményeként, s ezen belül hogyan értelmezendők a képi gondolkodás nyelvi realizációi s ezek jellemzői. Ha két különböző dolgot ugyanazzal a szóval nevezhetünk meg, akkor indokoltan feltételezhetjük, hogy az adott szó jelentésszerkezete ennek függvényében módosul. A jelentésszerkezet megváltozása pedig maga után vonja azt, hogy a szó a nyelvhasználatban olyan szavak társaságában is megjelenhet, amelyekkel korábban összeférhetetlennek bizonyult. Kérdés azonban, hogy minek alapján nevezhetünk meg két dolgot ugyanazzal a kifejezéssel. Erre az egyik lehetséges válasz az, hogy a beszélő felismeri a két dolog közti strukturális hasonlóságot, s ennek alapján az egyik dolog nevét a másik

dolog megnevezésére is felhasználja. Így az adott szó jelentésszerkezete két komponensűvé válik: „megjelenik benne egy központi rész, az **alappjelentés**, és egy periferikus rész, a **metaforikus jelentés**. (...) A metaforának pontosan ez a lényege: ha egy **A** és egy **B** dolog között strukturális hasonlóságot észlelünk (vagyis észrevesszük, hogy bizonyos észlelési feltételek közösek), akkor a **B**-re is az **A** nevét alkalmazzuk, ami a kategorizáció szempontjából azt jelenti, hogy magát az **A** által kijelölt kategóriát is megváltoztatjuk, mind a hozzá sorolt dolgok, mind a kategória belső szerkezete tekintetében. A kategorizáció ilyenfajta módosulását a kategória **metaforikus kiterjesztésének** nevezzük, jelezve ezzel, hogy a kiterjesztés a strukturális hasonlóság alapján történik” (Szilágyi N. 1996: 46).

A metafora sajátosan nyelvi természetének a hangsúlyozása azért fontos, mert a metaforáknak a fenti értelemben: a strukturális hasonlóság alapján motiváltnak tekinthető típusa mellett a modern (például a szürrealista) költészetben olyan képekkel is szembesülhetünk, amelyek értelmezése másfajta nehézségek elé állíthatja a kutatót.

6. Összegzés

6.1. A *kép* terminus jelentései

Az előző fejezetekben a nyelvi képfogalom elméleti, szakirodalmi kontextusának néhány premisszáját, alapelvét próbáltam problematizálni, s felvázoltam a fontosabb XX. századi nyelvészeti irányzatok képeleméletét. Most egy olyan aspektusát szeretném felvetni ennek a kérdéskomplexumnak, amelyet eddig nem érintettem, de amelyik esztétikai vonatkozásainál fogva egyik háttérét képezi e dolgozat tárgyának és metodológiájának.

Az már az eddigi tájékozódásból is kitűnt, hogy a szakirodalomban a *kép* terminust sokféle értelemben használják (a helyzetet aprólékosan ismerteti Kemény 1993: 7–23). Ehhez e mostani nézőpontból azt fűzhetjük hozzá, hogy tág értelemben képnek tekinthető bármely *ábrázoló* jellegű kijelentés vagy valamelyik ilyen minőségű eleme. Példaként említem a számos felhozható eset közül Borisz Uszpenszkij felfogását (1984: 227), aki a *kép* kifejezést nem a metaforának és társainak a megnevezésére, hanem *valóságkép* értelemben használja. A mű vizsgálatában fontosnak tartja azt, hogy a kutató jelezze a határt „a jelek világa és a valódi világ között”; a *kép* ennek a valódi világnak a műbe emelt reprezentánsa. Vajda András (1998) vitába száll ezzel az állásponttal. Szerinte „nem lehet a kép kritériuma a *vizualitás*, vagyis alkotóelemeinek látható, illetve vizuálisan elképzelhető volta; ellenkező esetben ugyanis a legegyszerűbb köznyelvi mondatok igen tekintélyes részét is képnek kellene minősítenünk, ami annyit tesz, hogy a fogalom poétikai alkalmazása teljesen értelmét veszítené” (Vajda 1998: 202). Megjegyzendő, hogy a szerző itt az *érzéketesség* helyett a vizualításban jelöli meg e bírált képfogalom alapját, ez viszont nem helytálló, mert ebben a megközelítésben nem kizárólag a látványról, hanem a többi érzetről s ezek struktúráiról van szó. A kép pusztán tárgyas felfogását elutasító álláspontjával azonban egyet kell értenünk, mert tanulmányunk tárgya nem a fizikai kép, hanem egy sajátos művészi szerveződés, amelyet eddig nyelvi vagy költői kép néven emlegettem.

Vajda kikötését szem előtt tartva idézzük fel Szabédi László (1969: 7) álláspontját, aki arra a kérdésre keresi a választ, hogy „a költői kép a valóság milyen jelenségeit milyen anyag felhasználásával reprodukálja.” Vagyis Szabédi László, bár nem az előbbi fizikai vonatkozásban, szintén a *valóság képe/reprodukciója* értelemben használja a *(költői) kép* terminust, s ennek megerősítésére Belinszkijt idézi (bibliográfiai forrásjelölés nélkül): „A filozófus szillogizmusokban fejezi ki magát, a költő képekben, de mindketten ugyanazt

mondják. (...) A költő a valóság tiszta és eleven *képével* fegyverzi fel magát, hű képen megmutatja, s így befolyásolja olvasói fantáziáját” (Szabédi 1969: 7).

Ezzel a művészetfilozófiai felfogással áll összefüggésben az a képelméleti kategorizáció, amely különbséget tesz az esztétikai és a stilisztikai képfogalom között. Erre egyik példa éppen Szabédi László idézett munkája, amelyben a szerző hierarchikus viszonyban tárgyalja a művészi (költői) kép és a nyelvi kép kapcsolatát. Szerinte a nyelvi képek a művészi kép elemei. A művészi kép az egyszerű és az összetett képek nagyobb egységgé szervezése révén keletkezik. A művészi kép közlésforma: a költő a valóság képével a saját, világról alkotott nézeteit, eszméit akarja másokkal közölni. Csak az eszmét tartalmazó képet lehet művészi képnek tekinteni, de például az anatómiai illusztrációt nem. J. Nagy Mária (1968: 98) Szabédi Lászlóhoz hasonlóan elhatárolja egymástól a stilisztikai képfogalmat és a költői kép tágabb körű esztétikai fogalmát. Szerinte „a stilisztikai képfogalom nem több egy analógia nyelvi kifejezésénél”; ehhez képest az esztétikai képfogalomnak nem csupán ilyen (nyelvi) ismérvei vannak; az esztétikában és az irodalomtudományban ugyanis a *kép* vagy *költői kép* műszónak a használata „az irodalmi ábrázolás, megjelenítés önálló egészét alkotó formáira érvényes. (...) A nyelvi kép (metafora, hasonlat stb.) szerves része a bonyolultabb művészi funkciókat betöltő egésznek, az irodalmi képnek.” J. Nagy Mária műszóhasználatában tehát a *költői kép* az *irodalmi kép* szinonimája, a *nyelvi kép* pedig a *stilisztikai kép* megfelelője. Ebben a megközelítésben a költői kép áll a hierarchia csúcsán, ez alatt van a nyelvi kép, mely a szerző szerint az átvitelen alapuló köznyelvi és művészi szóképeket, valamint azokat a nyelvi képeket tartalmazza, amelyekben nincsen átvitel. Ha elfogadjuk ezt a műszóhasználatot, akkor stilisztikai képnek tekinthető Petőfi S. János (1969: 191) korábban tárgyalt grammatikailag generált képe, s Harald Weinrich (1979: 104) szövegtani metaforafogalma is ilyen képekre vonatkozik. És ide sorolható P. Dombi Erzsébet (1974: 9–15) színesztézia-fogalma, Murvai Olga (1980: 143–155) és Zalabai Zsigmond (1981: 61–62) képfogalma, Kemény Gábor (1993: 25–50; 2002: 33–55) képelmélete, Szabó Zoltán (2001: 253–261) stílustörténeti metaforaelmélete stb.

Dolgozatomban, ha most engedek az ún. rendszerkényszernek, én is inkább *stilisztikai kép* értelemben fogom fel a költői vagy nyelvi képet. Ez azonban nem jelenti azt, hogy mellőzni kellene a képek művészi referenciájának a problematikáját, vagy hogy a képek tömbösödéséről, nagyobb komplexumokká szerveződéséről ne beszélhetnénk. Másfelől az is megjegyzendő, hogy csak akkor célszerű az említett megszorítással élni, ha képfogalmunkat el akarjuk határolni az 1950–1960-as évek tükrözéselméletének esztétikum-szemléletétől. Más elméleti kontextusban erre a megszorításra nincsen szükségünk, tehát a költői kép terminust az említett korlátozás nélkül használhatjuk.

A stilisztikai-poétikai gondolkozásban az esztétikai képfogalommal párhuzamosan – talán a szövegközpontú irodalomszemlélet, az empirizmustól tartózkodó strukturalizmus hatására – a hatvanas évektől kialakult az elemi kép kategóriája mellett a komplex kép fogalma is (Ullmann 1961/1964 – l. ehhez Petőfi 1969: 189; Hankiss 1969: 13), amely legalább két elemi kép szerveződését, illetve több kép együttesét jelenti. Ez a koncepció – mutatis mutandis – a XX. század utolsó negyedének a stilisztikai szemléletét is megtermékenyítette; Kemény Gábor azokat a nyelvi képeket tekinti eleminek, amelyek egyetlen összehasonlításon vagy azonosításon alapulnak; úgy pontosítja a komplex kép korábbi fogalmát, hogy bevezeti a *továbbszőtt kép* kategóriáját. Komplex képen „olyan nyelvi képet ért, amely két vagy több különböző – azaz nem ugyanazon az összehasonlításon vagy azonosításon alapuló – elemi képnek az egymásra hatásából, összefonódásából, majd együvé olvadásából jön létre” (Kemény 1993: 113). Ehhez képest a *továbbszőtt kép* lazább együttes; két vagy több elemi kép az említett ismérvek híján nem áll össze egységes, szerves alakulattá, hanem csak megindul ezen az úton. Ezeket a kategóriákat ebben a szemiotikai tanulmányban úgy

alkalmazhatjuk, ha a konkrét jelkapcsolatokat vesszük figyelembe, vagyis ha nem a tudati műveletekből, hanem a jelviszonyokból indulunk ki.

6.2. A képfogalom fontosabb szemiotikai vetületei

A stilisztikai képelméletekről általában az mondható el, hogy a képek összetevőit rangsorolják: két *főelem*ről esik szó bennük és kevésbé fontos összetevőkről: *járadékos* részekről. Feltételezhető, hogy ez a megkülönböztetés a grammatikai funkciók szerinti besorolás átvitele a képelméletbe. De ezzel együtt az is belátható, hogy a fő mondatrészek és bővítmények hierarchiája (elsősorban) szintaktikai szempontú. A szintaktikai struktúra kizárólagos alkalmazása azonban szemiotikailag egyoldalú, s emiatt ebben a felfogásban és formában önmagában itt nem alkalmazható. Továbbmenően: a grammatikai megközelítés mondattani funkciókban: fő mondatrészek és bővítmények szerinti lebontásban gondolkodik. Egyes szerzők ehhez igazodva különböztetnek meg elsődleges, másodlagos stb. metaforákat. A *tertium comparationis* ebben a megközelítésben másodlagos metafora, ennek bővítménye pedig – a szükséges szemantikai kritériumok megléte esetén – harmadlagos metaforának minősül. Ez a megközelítés a képek fragmentálása, leírásuk felesleges bonyolítása, a grammatikai szempont merev alkalmazása miatt nehézkes, s emiatt nem követendő.

Az első fejezet képelméleti vizsgálódásai alapján azt mondhatom, hogy szemiotikai szempontból a négy elemű képséma tekinthető alapstruktúrának, azzal a kiegészítéssel, hogy a kép négy eleme elvileg egyenrangú egymással, akkor is, ha a könnyebb tájékozódás kedvéért – és a szemiotikai nézőpont jelentésmódosító jellegével számolva – adott helyzetben a struktúra fő vagy mellékelemeiről esik szó. Az a tény, hogy egy négy elemű alapstruktúrával operálunk, nem azt jelenti, hogy a konkrét képek besorolásakor mind a négy elemet számon kérjük a szóban forgó képen. A négy elem tulajdonképpen négy olyan funkciót jelent, melyek a nyelvben és a grammatikában is léteznek. De nem pusztán meglétük teszi képpé a nyelvi alakulatot, hanem szerveződésük, viszonyhálózatuk s az ebben a helyzetben létrejövő szemantikai és/vagy referenciális többlet.

A szemiotikai megközelítésnek másrészt abból kell kiindulnia, hogy a jeleknek nemcsak *jelentésük* és *jelöltjük*, hanem *jelölő* összetevőjük is van. Azaz: a kép éppúgy nem tiszta szemantikum, mint ahogy nem tiszta forma, hanem szintaktikai viszonyban álló szavak/morfémák szemantikai/referenciális feszültségű struktúrája, melynek képi minősége megfelelő pragmatikai összefüggésrendszerben mutatkozik meg. Mindehhez azt is hozzá kell tenni, hogy a kép a nyelvi jeleknek a kommunikáció során dinamizálódó viszonyhálózatában aktivizálódik.

A következőkben e képstruktúra elemeit veszem röviden szemügyre. Gérard Genette és Kemény Gábor nyomán *motívumnak* nevezem a képi kijelentésben egymáshoz viszonyított dolgok/fogalmak összevetését lehetővé tevő lexémát, s *modalizátornak* a viszonyítás tényét kifejező nyelvi elemet.

a) E négy összetevő közül strukturálisan a *motívum* kezelhetősége tűnik a legegyszerűbbnek. Dolgozatom tárgyából adódóan a nyelvi kép alapsémájának ezzel a szegmentumával kapcsolatban, – amelyről kijelenthető, hogy a klasszikus retorika *tertium comparationis* fogalmával egyenértékű, bár ezzel nem mondtunk semmit a fogalom tartalmáról – az a kérdés fogalmazható meg, hogy a hasonlítás/azonosítás alapjául szolgáló tulajdonság milyen funkciókban és szerkezetekben fejeződik ki, s ezek a funkciók és szerkezetek milyen viszonyban állnak egymással. Ha az elvont motívumfogalmat e fenti szempontok szerint tesszük konkrétabbá, s továbbmenően irodalmi szövegek kijelentéseiben próbáljuk azonosítani az adott vagy feltételezhető motívumokat, akkor feltehető az a kérdés is, hogy van-e valamilyen összefüggés a motívum jelöltsége/jelöletlensége (megjegyzendő,

hogya a képnek *ez* a motiváltsága vagy motiválatlansága, teljességgel különbözik attól, amit Teun A. van Dijk ért a szemantikai motiváltságon, vagy ennek a hiányán), illetve a jelölt motívumok szintaktikai funkciók és grammatikai szerkezetek szerinti megoszlása, valamint *az irányzatiság* között. Az erre a kérdésre adott válasz alapján a vizsgált irányzatok nyelvi jellemzőiről is határozottabb képet alkothatunk. Ehhez azonban statisztikai felmérésre van szükség, de ez nem tartozik dolgozatom feladatai közé.

b) Az absztrakcióként felfogott nyelvi kép tehát négy összetevőből áll. A közöttük létrejövő interaktív viszony szempontjából, de az azonosság és a hasonlóság alapján is ezek közül kettő *főelem*nek tekinthető. (Itt azonban legalább meg kell említeni, hogy a metonímiát és a szinekdochét a szakirodalom egyelemű képként kezeli, ami azt jelenti, hogy a négy elemű képsémában ezeknek az implicit képtípusok között van a helye). Ezt a két főelemet a szakirodalomban különféle elnevezésekkel illetik, de megjegyzendő, hogy az egyes terminuspárok nem egyenértékűek, nem azonos képszemlélet reprezentánsai, amint ezt a következő példák önmagukban is igazolják: *res – similitudo*; *sens propre – sens figuré*; *idea – image*; *literal meaning – metaphorical (figurative) meaning*; *tenor – vehicle*; *megvilágítandó – megvilágító*; *comparé – comparant*; *viszonyított – viszonyító*; *tárgyi elem – képi elem*.

E terminuspárokat Kemény Gábortól (1993: 25; 2002: 121) kölcsönöztem, aki az utóbbit használja, de képtipológiája egyik alapelvét a *viszonyított* (s értelemszerűen a *viszonyító*) terminus segítségével fogalmazza meg: „Jelölve van-e a viszonyított (kifejezendő, tárgyi, izotóp, hasonlított, azonosított) elem?” (Kemény 1993: 27; 2002: 121). Ezek alapján az a következtetés vonható le, hogy az általánosabb *viszonyított–viszonyító* terminuspár használata pontosabb és szakszerűbb, mert így nemcsak az azonosításon vagy a hasonlításra, hanem az érintkezésen alapuló képek vizsgálata is eszerint történhet – definíciószerűen is.

c) A másik kérdés a négy elemű képsémának a negyedik elemével: a modalizátorral, valamint Kemény Gábor képtipológiájának a harmadik alapelvével kapcsolatos. A szerző korábbi munkájában (Kemény 1993: 27) a „(nem) azonosság” jelölésében határozta meg a modalizátor szerepét. Ezt újabb könyvében (Kemény 2002: 130) – saját rendszerének logikáját explicit formában is kifejezve – a harmadik alapelv megfogalmazásakor kiegészítette az összehasonlítás elvével. Ez azért fontos, mert így a képtipológia három alapelve azonos kritériumok alapján fogalmazódik meg, tehát a logikai minőség szempontjából ez a viszonyrendszer így egységes. De gyakorlatilag is értékelendő ez a kiegészítő gesztus, mert bár képi példákkal (tényekkel) és érvekkel is igazolható, hogy a metafora és hasonlat rokonságban áll egymással, ez azonban mégsem számolja fel a két kategória közti strukturális (és egyéb) eltéréseket.

A kép összetevőinek számbavétele után arra is ki kell térni, hogy jelentéstanilag milyen szempontok alapján vizsgáljuk a képelemek közti viszonyt. Általánosan elfogadott az a gondolat, hogy a képek érzékelésének, befogadásának folyamata az egymással szintaktikai függőségben levő nyelvi elemek közti szemantikai inkompatibilitás felismerése alapján indul meg, illetve történik. Ennek az alapállásnak azért van fokozott jelentősége ebben a dolgozatban, mert itt a szemiotikai megközelítés egyenesen azt követeli meg, hogy – amint erre már többször is utaltam – a jelviszonyokból induljunk ki. Ebben az értelemben tehát elfogadható a jelentések és jelentésjegyek szembesítésének strukturális módszere vagy ennek oldottabb változata. „A modern strukturális nyelvészet elméleti szempontból egyik legfontosabb eredménye annak a lehetőségnek a feltárása volt, hogy a nyelv leírható az univerzális bináris megkülönböztető jegyek terminusaival. [...] az angol *cow* ‘tehén’ szó például az [+élő, -ember, +nőnemű] ismérvekkel rendelkezik” (Ivanov 1984: 48). A nyelv leírhatóságának ezzel a tételével – más lehetőségek tudomásul vétele mellett – elvileg egyet lehet érteni, ebben a dolgozatban azonban mégsem kizárólag ennek a módszernek az apparátusát használom, hanem csak az alapszempontokat, a költői képek vizsgálatában szemiotikailag

szükségesnek mutatózó szemikus viszonyokat. Ezt egyebek mellett az is indokolja, hogy egy jelentéskomplexum szemákra való lebontása történetileg is kapcsolatba hozható a kép interaktív felfogásával, illetve a szemantikai összeférhetetlenség fogalmával.

Kemény Gábor a nyelvi kép befogadásának a mechanizmusát a klasszikus behelyettesítés és a kölcsönhatás elvének az alapján vizsgálja meg, és kimutatja, hogy mind az explicit, mind az implicit kép esetében a kölcsönhatási elmélet bizonyul elfogadhatóbb magyarázási modellnek (Kemény 1993: 31–51). Hivatkozásai közül Mary Hesse és R. J. Matthews álláspontját idézem. Mary Hesse szerint a képek elemei között háromfajta analógia ismerhető fel: a) pozitív: az értelmező szerinti közös jegy(ek); b) negatív: a kép egyik eleme olyan jelentésjegy(ek)et tartalmaz, amely(ek) összeférhetetlenek a másik elem jegyeivel; c) semleges: a kép elemei olyan szemantikai jegyekkel is rendelkeznek, amelyekről a befogadó nem tudja, hogy közösek-e vagy sem. A kép befogadása e három aspektusnak megfelelően három szakaszból áll. A közös jegyek objektivitása nem szükségszerű; affektív vagy kognitív forrásokból is eredhetnek. Egymást kizáró szemantikai jegyek nélkül Mary Hesse szerint nincs metafora, mivel a kép az azonosság és a különbözőség feszültségében gyökerezik. A semleges analógia jelentésjegyeinek az átgondolása a metafora működésének lényegi mozzanata; e művelet során ugyanis kiderülhet, hogy a semlegesnek tűnő jelentésjegyek voltaképpen közösek, s ez a próbaköve a metafora produktivitásának, szemantikai gazdagságának, kimeríthetetlenségének. A generativista R. J. Matthews a komponenciális szemantika alapján mutatja be a képi elemek interakcióját (ismerteti Kemény 1993 : 38–39). A nyelvi képeket reprezentáló metaforát a szavak használatát irányító szelekciós korlátozások megsértésének tekinti. Külön-külön számba veszi az *ember farkas* metafora összetevőinek a szemantikai jegyeit. A szelekciós korlátozást e jegyek közül a +ember/-ember szembenállás, az e jegyekkel rendelkező szemémák szintaktikai viszonyba állítása sérti meg. Ennek érzékelése nyomán a metafora befogadása két egymásba játszó folyamat révén megy végbe: semlegesítődnek a kontextusba nem illő szemák, és kiválasztódnak a kontextusba találó jelentésjegyek.

A komponenciális elemzésnek ehhez a módszeréhez hozzátehető az esztétika ide vágó alapelve is. J. Nagy Mária (1968: 97) például a képek jellemzéséhez abból a tételtől indul ki, hogy „a szépirodalom lényegi vonása az érzékletes megjelenítés”. Látható, hogy ez a megközelítés a képiséget a megérzékítéssel kapcsolja össze. Így érthető, hogy a probléma tagolásának a fő szempontját a *konkrét* és az *elvont* viszonya alkotja; az ebből adódó négy lehetőség (konkrét–konkrét, konkrét–elvont, elvont–konkrét, elvont–elvont) közül azonban csak kettő tekinthető megérzékítésnek, ezért a funkciók szempontjából a kiinduló tételt szükségszerűen ki kell egészíteni: „Mint elvontságok nem érzékelhetik meg a konkrét fogalmakat, de odakölesönzik a saját jelentésükhöz tapadó hangulati árnyalatokat” (1968: 101). Az elvont–elvont viszony kapcsán pedig annak is meg kell fogalmazódnia, hogy „valójában ebből a viszonyból nem sarjad a szó szoros értelmében vett kép” (1968: 102); azaz két elvont dolog hangulatiságának a kereszteződése önmagában nem elegendő a *kép* megszületéséhez.

Ez a koncepció tehát azt a gondolatot tartalmazza, hogy a képiség alapismérve nem általában és elvontan a szemantikai inkompatibilitás, hanem a megérzékítés, vagy valami érzékelhetőnek az érzékletesebbé tévése. Úgy gondolom, hogy ez a két szempont nem áll ellentétben, hanem kiegészíti egymást. De az interakció és a megérzékítés elve mellett tekintetbe kell vennünk még egy olyan szempontot is, amely a költői képben kifejeződő *értékeléssel* kapcsolatos, s amely a szemiotika pragmatikai oldalához tartozik. S mivel meglátásom szerint a szemiotika pragmatikai vetületének igen szoros kapcsolata van a kognitív nyelvészettel azzal a válfajával, amelyet Szilágyi N. Sándor dolgozott ki, a képi gondolkodásban s konkrétan a képekben megnyilvánuló értékeléssel kapcsolatban az ő

álláspontját idézem: „Értékjelentésen a szójelentésnek azt az összetevőjét értjük, amelyben kifejeződik a beszélőközösségnek a jel tárgyához való (kissé leegyszerűsítve: pozitív vagy negatív) értékelő viszonyulása. Például a *virág* szó jelentéséhez hozzátartozik a pozitív értékelés, a *patkány*-éhoz pedig a negatív. Az értékjelentést esetleg a denotatív jelentés egyik szemantikai jegyeként is fel lehetne fogni, célszerűbbnek látszik azonban külön jelentéskomponensként számon tartani, mert a nyelvben ennek alapján olyan struktúrák szerveződnek, amelyek jellegükben és „logikájukban” meglehetősen eltérnek a denotatív jelentések összefüggésein alapuló struktúráktól. Mivel mind a denotatív, mind az értékjelentésben a jelnek a jeltárgyra való vonatkozása fejeződik ki, ez a kettő szoros kapcsolatban áll egymással. Hogy ezeket mégis két külön jelentésfajtaként tartjuk számon, azzal azt is érzékel-tetjük, hogy az ember a világ dolgaihoz egyszerre viszonyul megismerőleg („racionálisan”) is meg értékelőleg is” (Szilágyi 1996: 11).

Összegzésként elmondható, hogy a jelhasználó részben nyelvi-kulturális befolyás alatt, részben egyéni értékvilága alapján él a nyelv és a kommunikáció adta lehetőségekkel. Ennek a figyelembe vétele azért fontos, mert így elkerülhető az a tipológiai egyenmősítés, amely a világ tudományos rendszerezése s a képelemek komponenciális szemantikai szembesítése alapján azonos osztályba sorol két olyan metaforát (például a *gyöngy* és a *porszem* köznyelvi metaforát), amelyek szembenálló értékítéleteket fejeznek ki.

6.3. Tudati művelet és nyelvi forma viszonya szemiotikai szempontból. A referenciális kép

A képstruktúra összetevőivel kapcsolatos megjegyzésekből néhány olyan szemiotikai konklúzió adódik, amelyeket külön is meg kell fogalmazni, azokra a konkrétabb képtípusokra, képviszonyokra való tekintettel is, amelyeket korábban is felvetettem.

Ha különbséget teszünk a metafora és a hasonlat között, – márpedig ha a *nyelvi formát* is tekintetbe vesszük a képfajták azonosításakor, akkor meg kell tennünk ezt a különbséget – ebből logikusan következik, hogy a *jelöletlen hasonlat*, illetve a vele jelölt képforma nem helyezhető el ebben a rendszerben, mert mellözi a hasonlat morfoszintaktikai szerkezetét. S nem is a szemantikai összefüggésekre van tekintettel, hanem a beszélőnek vagy a befogadónak arra az értelmi műveletére, amely két dolog hasonlóságának a felismerésében nyilvánul meg. Attól azonban eltekint, hogy ez a felismerés milyen konkrét nyelvi/képi formában fejeződik ki. Mivel valamely költői kijelentés explicitté tévése ritkán egyértelmű, ezért *a jelek valamely kijelentésben vagy szövegben való tényleges jelenlétét szemiotikai szempontból alapfontosságúnak kell tekintenünk*. Ez nemcsak az ún. főelemekre érvényes, hanem a képstruktúra minden lehetséges komponensére. Ebből a szemiotikai alapelvből következik az a fentebb megfogalmazott tétel, amely szerint a kép összetevői elvileg egyenrangúak egymással. Ezért a hasonlat vagy bármelyik nyelvi kép definiálásakor a formát, nevezetesen a mondattani formát nemhogy nem hagyhatjuk figyelmen kívül, hanem az egyik alaptényezőnek kell tekintenünk.

Ennek az általános nyelvszemiotikai elvnek az alapján kimondható, hogy a *hasonlítást* kifejező nyelvi elem figyelembe vétele azért alapvetően fontos, mert a metafora szerkezetében az *azonosított* és az *azonos* mellett az *azonosítást* lehetővé tevő *közös* (vagy *hasonló*) vonásokat hordozó morfémat szokták harmadik összetevőként számításba venni. Vagyis ha egy olyan három tagú kompozícióban maradunk, amely a viszonyított, a viszonyító és a viszonyítás alapját kifejező szavakból áll, akkor nem határolhatjuk el egymástól a metaforát és a hasonlatot. Ahhoz tehát, hogy strukturálisan különbséget tehessünk a metafora és a hasonlat között, négy elemű sémában kell gondolkodnunk. Ebből azonban nem következhet az, hogy ezt a négy összetevőt a metafora szerkezetében is ki kell mutatnunk. Az, hogy az

egyes (konkrét) metaforákban néha olyan nyelvi elem is megjelenik, amelyik az azonosítás tényét teszi explicit formában világossá, (s ez formálisan, de nem szükségszerűen egyenértékűsíthető a hasonlítást kifejező nyelvi elemmel) nem jelenti azt, hogy a metafora és a hasonlat alapstruktúrája azonos. Ami a metafora esetében irreleváns és nélkülözhető, az a hasonlatban nélkülözhetetlen.

A metafora és a hasonlat elhatárolásának szemiotikai alapelvét követően egy olyan képelméleti problémát is érinteni kell, amelynek szemiotikai megközelítéséből ezúttal is sajátos konklúziók vonhatók le. A képstruktúra főelemeinek a megnevezését szolgáló, fentebb idézett terminuspárok bármelyikének a használata azt az előfeltevést tartalmazza, hogy a metafora azonosítás. Ha tekintetbe vesszük, hogy az azonosítás tudati művelet, s azt, hogy a szemiotikának a jel–jelviszony–jelhasználó összefüggéshálózatából kell kiindulnia, akkor ebben a dolgozatban, amelyben az a feladatom, hogy tárgyammat a jeltudomány szempontjából közelítsem meg, a költői képet nem azonosításnak, hanem szemiotikai struktúrájának kell tekintenem, – olyan szemiotikai struktúrájának, amely létrehozásában, értelmezésében az azonosításnak is szerepe lehet. Emellett azt is mérlegelni kell, hogy a szakirodalom egyik része nem ért egyet az azonosítás-elvű képelméletekkel. G. N. Leech (1969: 151) például a „metaforaszabály” lényegét abban az állításban látja, hogy *F* figuratív jelentés olyan, mint *L* literális jelentés; azonosságról azonban szerintem nem lehet szó, mert a metafora költői család; I. A. Richards úgy látja, hogy a metaforában a két dolog közti különbözőség legalább annyira fontos, mint a hasonlóság (idézi Zalabai 1981: 95). E vélemények nyilvánvaló helyességének az elismerése azonban nem az azonosítás-elvű képelmélet közvetett cáfolatát jelenti, hanem annak belátását és szorgalmazását, hogy a különféle képelméleteket kritikailag kell átgondolni, és szembesíteni kell egymással. Ennek a feladatnak a monografikus elvégzése nem tartozik értekezésem célkitűzései közé, rövid számbavételét mégis szükségessé tette a képek szemiotikai, azaz speciális megközelítésének vállalt kötelezettsége.

Ennek az átfogó problematikának mégis van egy olyan szemiotikai összetevője, amelyet már most érintenem kell. A modern szemiotika a nyelvi képet predikatív természetűnek tekinti (Rozik 1994: 49). Ha ezt elfogadjuk, akkor feltehető a kérdés, hogy az igei és a névszói (s ezen belül a főnévi és nem főnévi) predikatív viszony között képelméletileg milyen összefüggésekkel lehet számolni – milyen különbségek és/vagy megfelelések lehetségesek ebben a viszonylatban. Az köztudott, hogy az azonosítás-elvű képelméletek egyik részében a képek explicitiségét, teljes alakúságát a főnév–főnév szerkezetben megvalósuló entitásviszonyra korlátozzák, melynek szintagmatikusan különféle formái lehetnek. A képek implicit jellegét, csonka mivoltát pedig egy entitás és valamely minőség egymásra vonatkoztatásával hozzák kapcsolatba, amelynek egyik szintagmatikus formája az igei predikáció. A szemiotika ezzel szemben a jelviszonyból indul ki, s ez részben a kérdésfelvetést is módosítja, ami azt jelenti, hogy explicitég–implicitég problematikája itt szükségképpen másként jelentkezik. E kettősség rövid bemutatásához, s a felmerülő kérdések egyik részének szemiotikai szempontú megválaszolásához induljunk ki Fónagy Iván (é. n. [1999] 430) következő megállapításából: „Arisztotelész nyomán a klasszikus retorika eleinte az *onomára*, az időre való utalást nem tartalmazó névszóra vonatkoztatta csak a metaforát; később terjesztette ki az igére, igei szerkezetekre.” Azzal a pontosítással, hogy Arisztotelész – korábban idézett metafora-meghatározása tanúsága szerint – *nem korlátozta* az entításokra utaló *onomára* a metaforát, elfogadhatjuk Fónagy megállapításának a többi részét. Tehát: az említett időeltolódásból, illetve egy adott fogalom későbbi kitérítéséből származik az a képelméleti elv, hogy explicit kép, ami gyakorlatilag a teljes metaforával (s esetleg a hasonlattal) esik egybe, csak főnév–főnév viszonyban jöhet létre. S minden olyan kép, amelyben a szemantikai inkompatibilitás a szintagmatikus síkon érzékelhető, de nem főnév–főnév kapcsolat alkotja a főelemek viszonyát, implicitnek tekintendő.

Ezzel szemben ha nem az azonosításból mint tudati műveletből, hanem a strukturális szemiotika nézőpontját alkalmazva a *szemantikai össze nem illés* elvéből/tényéből indulunk ki, s ha a viszonyított–viszonyító általánosságában gondolkodunk, akkor azt kell mondanunk, hogy a képiség jele mind a főnévi, mind az igei predikációban éppen a jelentésbeli összeférhetetlenség. Úgy tűnik, hogy ebből a kiindulópontból egyértelműbben megoldható a képelemeknek az a törekvése, hogy logikailag egységes, közös elvi alapról vizsgáljuk a nyelvi képeket. Nem arról van szó, hogy el kellene tekinteni az entitások és a minőségek közti nyilvánvaló különbségtől, hanem arról, hogy – e kereten belül – felül kell vizsgálni az ige szimplifikáló jelentéstanát. Ezt egyebek mellett az a felismerés is indokolja, hogy „a metaforikus igék [...] több más igéből alakítják ki a tartalmukat – integrációk során” (Zsilka János 1993: 214). Vagyis: noha igaz az, hogy a főnevek tulajdonságkomplexumokra (entitásokra) vonatkoznak, de az is igaz, hogy az igék jelentése sem egysíkúan homogén, hanem különféle jelentésjegyekből szerveződő összetettség. Tanulságos ennek a komplexitásnak az illusztrálására nézve az, ahogyan „A mélyben, lent, zajgó zenére / *Vad dalokat örvénylenek*” Heine-idézet kurzivált részét Fónagy Iván (é. n. [1999] 430) elemzi: „A tárgyasan használt igét korrigálva jutunk el az első üzenethez: ‘a hullámok örvénylenek’; ezután a tárgyhöz kell megfelelő tárgyas igét találnunk: ‘vad dalokat zengenek’.” Vagyis: a *dalokat örvénylenek* igei metaforában (s most erre az aspektusára s nem a tárgyítás tényére összpontosítom a figyelmet) a szemantikai összeférhetetlenség feloldása, a képelemek interakciójának leírása a szintagmatikus sík és a paradigmatiszikus sík összefonódottságának az alapján történik. Ehhez pragmatikai ismeretekre van szükség: a hullámokról szoktuk azt mondani, hogy örvénylenek. Az emberi tudat működésének sajátosságaiból következően ez a vizuális élmény jelenhet meg akkor is, amikor valakik vad dalokat zengenek vagy hallanak. Ez a példa azt a feltevést támasztja alá, hogy nemcsak a főnév, hanem az ige jelentése is több szemantikai jegyből épül fel. Példánkban ugyanakkor egy vizuális és egy auditív élmény kapcsolódik össze, azaz ebből a nézőpontból szinesztézikus metaforával van dolgunk: *dalokat örvénylenek* – *a dalok örvénylenek*.

Ha mind a főnév, mind az ige szemakomplexum, s ha a képet a szemantikai impertinencia alapján érzékeljük, akkor az explicitég fogalmának a terjedelme is újragondolandó ebből a szempontból. Talán képelemeti ellentmondásokat szüntetnénk meg, ha az explicitéget a szemantikai inkompatibilitással kapcsolnánk össze, s ezen belül megkülönböztetnők a főnévi, az igei és más metaforikus szerkezeteket.

A soron következő, irányzati keretben végzendő vizsgálódás során erre teszünk kísérletet, anélkül azonban, hogy ezt a szempontot és módszert kizárólagossá tenném. Ha ugyanis az explicitég egyedüli kritériumának a szemantikai összeférhetetlenséget tesszük meg, akkor csak azokat a képeket tekinthetjük implicit képeknek, amelyek szemantikailag ellentmondásmentesek, feszültségnélküliek, vagyis amelyek képi jellege csupán a tágabb szövegösszefüggés és/vagy a művészi referencia alapján azonosítható. Ez azonban a mai felfogástól lényegesen különbözne, ami a megfelelő szakirodalom felhasználhatóságát nehezítené meg, tenné kérdésessé. Így célszerűbbnek látszik az azonosítás/összehasonlítás, valamint az érintkezés elvét egyesíteni azzal az elméleti alapállással, amely a képiséget nem az említett mentális műveletekkel, hanem egy szemiotikai elvvel kapcsolja össze; e szemiotikai alapelv szerint a képfogalom meghatározásában s a kép működésében a kép nyelvi szerkezetét is figyelembe kell venni, nemcsak a feltételezhető nyelvi-gondolati műveleteket. Ebből a nézőpontból nem a kijelentés valamely eleme, hanem maga a kijelentés és nyelvi összetevőinek szintaktikai–szemantikai–pragmatikai viszonyhálózata minősül a kép megvalósulási közegének.

A képelemeti kérdések szemiotikai vetületei közül végül az alap- és a mellékmorféma, illetve toldalék funkciójú szó viszonyában létrejövő képi szerkezetekkel kapcsolatos kérdésekre is ki

kell térni ebben a dolgozatban, elsősorban az expresszionizmus sajátos nyelvhasználatára való tekintettel. Fónagy Iván nemcsak a névszós és az igés szerkezeteket tekinti metaforának, azaz nyelvi képnek, hanem azokat a szokatlan nyelvi struktúrákat is, amelyeket Szabó Zoltán (1982: 302) a *nyelvtani korlátdöntés eredményeinek, grammatikai eszközöknek*, újabban a *kifejezés dinamizálásának* (1998: 204), *grammatikai összeférhetetlenségnek* (1998: 209) nevez. Fónagy Iván szerint (é.n. [1999] 430–431) „a grammatikai elemek – igeikötő, viszonyzó, személyrag, birtokjel, esetrag, igeidő, igemód – átviteles használatát a legutóbbi időig nem tekintette metaforának a poétika. A »metaforá«-nak a grammatikai elemekre való kiterjesztése nem metafora. Nincsen okunk (jogunk) arra, hogy az átvitel (epiphora, metaphora) fogalmát a lexikális elemekre korlátozzuk. A grammatikai metafora dinamikus szerkezete és funkciója nem különbözik a lexikális elemekétől. A metaforikus folyamatot ezúttal is téves kijelentés indítja el; a tévedés ezúttal is indokolt, jelentős; a metafora jelentése ezúttal is a »szemantikai térben« befutott úttal azonos; a grammatikai metafora is »nyitott«, többértelmű, s ezért az olvasó értelmezése inherens eleme a metaforának. Bármely grammatikai kategórián belül létrejöhet kifejező szerepcsere. Így minden nyelv annyiféle grammatikai metaforára nyújt lehetőséget, ahány grammatikai kategóriával rendelkezik.”

Fónagy Iván az említett grammatikai elemek segítségével létrehozott szerkezeteket *grammatikai képnek* nevezi. Ez a név azonban zavart keltő, egyebek közt azért, mert összetéveszthető Petőfi S. János (1969) *grammatikailag generált kép* terminusával s a vele jelölt fogalommal; Petőfi S. János ugyanis a szintaktikai kapcsolatban álló, szemantikailag inkompatibilis szavak viszonyát tekinti grammatikailag generált képnek. Fónagy Iván szóhasználatuk különben is azt az elterjedt gyakorlatot követi, amelyik a *morfo-szintaktikai* terminus szinonimájaként használja a *grammatikai* kifejezést. Helyesebb azonban, ha e két terminust nem tekintjük rokon értelmű szavaknak, s a szóban forgó képtípust *nyelvtani korlátdöntésnek* (Szabó 1982) vagy *morfo-szintaktikai képnek* nevezzük.

Fónagy Iván szerint e kifejező szabályáthágások közt a vonzattévesztés s ezen belül a tárgyatlan igék tárgyas használata az egyik leggyakoribb és legnagyobb múlttal rendelkező eljárás, melyet már a klasszikus retorika is számon tartott *antiptózis* néven, néhány más grammatikai metaforatípus mellett. Szabó Zoltán stílustörténetében egy egész sor nyelvi jelenséget sorol ide, melyeket majd az expresszionizmus tárgyalásakor veszek számba.

Ezekről a kérdésekről Vajda András (1998: 203) is hasonló módon gondolkodik: „Bizonyos, hogy egy kép létrejöttéhez legalább két nyelvi elem szükséges. Azért mondunk nyelvi elemet, nem pedig szót, mert igen ritkán ugyan, de előfordul, hogy a két elem egyike csupán morféma [sic!] értékű. [...] Weöres Sándor *Grádicsok éneke* című ciklusának ‘Arcom az arcán’ kezdetű V. darabjában fordul elő a következő sor:

arcodom arcomod –

ahol mindkét szó önmagában is képi értékű, s ezt kizárólag a mondatra átirható sajátos morféma-képzés biztosítja. Bizonyos egyúttal az is, hogy mindkét elem nem lehet ilyen értelemben elvont jellegű, legalább egyiküknek konkrét, tárgyi jelentéssel kell rendelkeznie.”

Összegzésként: ebben a dolgozatban a szemiotikai szempontnak megfelelően úgy próbálok egyesíteni néhány képelméleti alapelvet, hogy a) a szintagmatikai tengelyen érzékelhető szemantikai inkompatibilitásból indulok ki, b) a grammatikában közhasználatú szó szerkezet típusokat tekintem az elemi képek szintaktikai keretének; c) a szövegösszefüggést tekintem a költői kép tágabb keretének, s így lehetővé válik azoknak a költői képeknek az elkülönítése is, *amelyek nem tartalmazzak szemantikai inkompatibilitást*. Ezeknek az azonosítása a szövegkontextus és/vagy a művészi referencia segítségével történhet.

Ez a korábban nem tárgyalt jelenség arra késztet, hogy különbséget tegyünk a szemantikai összeférhetetlenséget tartalmazó és nem tartalmazó képfajta között. Az utóbbi csoportba tartozó képeket az ismert képelméletek nem sorolják külön típusba. Ennek az az oka, hogy a képet szemantikai jelenségnek tekintik, és nem foglalkoznak a művészi referenciával. Az a szemiotikai képelmélet azonban, amely a jelnek nemcsak a jelentésével, hanem referenciális funkciójával is számol, szükségszerűen jut arra a konklúzióra, hogy a szemantikai feszültséget nem tartalmazó képletes kijelentést *referenciális képnek* nevezze. E szemiotikai megalapozottság mellett általános tudományelméleti megfontolásból is kijelenthető, hogy mivel a *költői kép* nemcsak a műalkotásban, hanem a teóriában is kontextuális jelenség, a szemantikai összeférhetetlenséget tartalmazó képtípust nevezzük *szemantikai*, a jelentés és a lehetséges világbeli tárgy közötti viszonyban képletesnek minősülő kijelentést pedig *referenciális képnek*. Így a terminológiában is elhatárolható egymástól a jelentésbeli összeférhetetlenség szempontjából kétféleképpen minősíthető képtípus.

Ennek az elhatárolásnak s a referenciális kép fogalmának a bevezetését motiválja egy másik szemiotikai alapelv is, amely a költői képet nem valamely elszigetelt vagy kiragadott nyelvi elemmel, hanem az *állítással* kapcsolja össze. De Kemény Gábor (1993) problémakezelése is tartalmaz egy olyan mozzanatot, – bár ott nincs szó erről a képfajtáról – amellyel szintén alátámasztható e műszó s a vele jelölt fogalom használata. Kemény Gábor elsősorban a *kontextus* szerepét emeli ki az „amott ül egy tűzok magában”-típusú metaforák felismerésében, mert – amint megállapítja – a szövegösszefüggés ismerete nélkül azt sem tudhatjuk biztosan, hogy ezekben az esetekben képpel van-e dolgunk, vagy reális kijelentéssel. Szerinte Arany János idézetét „metaforává a szövegelőzmény teszi, amelyből tudjuk, hogy a *tűzok* megjelölés korreferens Toldi Miklóssal” (Kemény 1993: 21). Tehát Kemény Gábornak a *korreferenciával* kapcsolatos megállapítása is megerősíti azt, hogy ezeket a nyelvi képeket *referenciális* képeknek nevezzük. Végül azt is meg kell jegyeznem, hogy szemantika-elméleti alapon, nevezetesen a szinonímia és a korreferencia viszonylatában is meg lehet erősíteni érvelésemet. Arany János idézetében ugyanis nem szokványos sem a szinonímia, sem a korreferencia, mert a két megjelölés között metaforikus viszony van: az idézet azt az implikációt tartalmazza, hogy „Toldi Miklós tűzok”.

A referenciális képről mondottak után térjünk vissza a vizsgálati alapelvek felvázolásához. A fenti rendszerezéshez a korábban előre jelzett szempontoknak megfelelően társítom szükség szerint, a konkrét irányzati sajátosságokhoz is mérten a következő jelentéstani szempontokat:

- a) az *elvont–konkrét*, *konkrét–elvont* képi viszonyon belül a *megérezkítő*, illetve az *absztraháló* társítások/minőségek szem előtt tartásával jellemzem a képeket;
- b) a *konkrét–konkrét* viszonyon belül a költői képek vizsgálatában relevánsabbnak tekinthető *élő–élettelen* oppozíció szerinti minősítést veszem alapul, – figyelembe véve a fokozatiséget is – a következő pólusok szerint: *megelevenítő*, *megszemélyesítő*, illetve a *személytelenítő*, *tárgyasító*, *dologiasító* műveletek/minőségek;
- c) végül kiegészítem a vizsgálatot a képi viszonyításban megnyilvánuló értékelés, értékjelentés szerint, amely a denotatív jelentéssel együtt szintén része a nyelvi kép jelentésrendszerének, illetve a művészi referenciának.

III. Költői képstruktúrák irányzati vizsgálata a két világháború közti magyar költészetben

1. Az irányzatiság alapkérdései

Az alkotói vagy egyéni stílushoz képest „egy fokozattal még elvontabb azonosságok-rokonságok alapján beszélhetünk az *irányzati stílus*ról, amely több – egyazon stílusirányzat törekvéseit magukénak valló – művész alkotásait jellemezheti. Az effajta *irányzatokat* (szemben a tartalmi, ideológiai-politikai törekvések jegyében fellépő irányzatokkal, *mozgal-makkal*) gyakran valamiféle formaújítás lehetőségeinek kiaknázása-propagálása vezeti, s innen érthető, hogy a *stílusirányzatokon* belül igen eltérő eszmeiségű alkotókat találhatunk” (Szerdahelyi 1995: 260). Ez a definíció – rendeltetése szerint – az irányzati stílusra összpontosít, de nem a stíluselemek közti viszonyokra reflektál, hanem a formaközpontúság hangsúlyozásával az eszmeiség heterogenitásával állítja szembe különféle műalkotások stílári azonosságait, rokon vonásait. Ez a megközelítés, amely tehát nem számol az irányzat struktúrajellegével (Szabó 1998: 21), abból a szempontból bírálható, hogy a stílusjelenségek felszínén marad, figyelmen kívül hagyja a közöttük levő összefüggéseket. Ettől a megközelítéstől eltérően Szathmári István (1998) a stílusirányzat fogalmát a korstílusával együtt vázolja fel. Szerinte az új korstílus és stílusirányzat úgy jön létre, hogy a gazdasági-társadalmi viszonyok változásai, valamint az általuk is meghatározott magatartás, szemlélet, közízlés, hangulat hatására a korábbi stílus átalakul; valamely korban több stílusirányzat is élhet egymás mellett; sem a korstílus, sem a stílusirányzat nem pontosan körülhatárolható zárt rendszer. „Mindkettő egyéni alkotásokban létezik. Valójában ezekből csak utólag vonhatjuk el – nemegyszer bonyolult elemző eljárásokkal – a jellemző sajátásaikat. [...] A stilisztika szemszögéből az a legfontosabb, hogy a korstílus és a stílusirányzat – leegyszerűsítve – végső soron [...] a nyelvi-stilisztikai eszközök közötti válogatás eredménye, és hogy végeredményben – a forma felől nézve – azok meghatározott arányban történő felhasználása jellemzi őket” (Szathmári 1998: 18).

Az eddigiekből azt kell kiemelnem, hogy akár az alkotóművész, akár a befogadó szakember oldaláról közelítünk a kérdéshez, arra a megállapításra jutunk, hogy az irányzat a műalkotásnál elvontabb kategória, ahhoz képest egyfajta általánosság. Ennél jóval fontosabb az, ami ebből következik: az irányzat nem valamiféle *a priori* entitás, tárgyyszerűen megragadható dolog, hanem az elsődleges és a másodlagos források tanulmányozása során *létrehozott* teoretikus struktúra. Ennek szükségszerű folyamánya az, hogy az irányzati szempontú vizsgálatok nem elégedhetnek meg valamely iskola felfogásának a gépies alkalmazásával, hanem műalkotás, teória és befogadás összefüggéseire kell épülniük. Elsődleges források a műalkotások, köztük az *ars poeticák* is, valamint a teljes életművek. Másodlagos források a konkrét művekre, az egyéni életművekre, az irányzatiságra reflektáló (szak)tanulmányok, s általában mindazok a nem irodalmi célzatú és funkciójú írások, amelyek tárgyát az elsődleges források képezik. Ide tartoznak köztes kategóriaként a programnyilatkozatok, kiáltványok is; ezek azonban nem a műalkotásokra irányuló reflexiók, hanem az irányzatok esztétikájának, világnézetének, művészi vagy művészetellenes célkitűzéseinek többnyire esszéisztikus megfogalmazásai.

Az irányzat jellegével kapcsolatos fenti megállapítások elvileg általánosan elfogadottak. Mégis szükség van arra, hogy egymást kiegészítő gondolatokat állítsunk egymás mellé, s

ezeket a kérdéskezelés során alkalmazzuk is. Ha ugyanis csak azt mondjuk, hogy „az irányzattal kapcsolatos alapkérdés mindig az marad, hogy milyen viszonyban áll az irányzat az irányzatot alkotó művekkel” (Bojtár 1977: 12), akkor figyelmen kívül hagyjuk az *egyéni stílust* mint valamely életmű valamely szakaszát vagy egészét jellemző, a műalkotás stílusánál elvontabb kategóriát (Szerdahelyi 1995: 260; Szabó 1982: 11). De e fokozatokat szem előtt tartva számolnunk kell azzal is, hogy az irányzat mibenlétének a vizsgálata bizonytalan területre viszi a kutatót, mert „az irodalomtudomány egyetlen vitathatatlan tényét: az irodalmi művet elhagyva fokozódik a ködös spekulációk, az irodalomidegenség veszélye” (Bojtár 1977: 9). Ebben a helyzetben a strukturális szemlélet annyiban segíthet, hogy nem elszigetelt elemeket, hanem összefüggéseket vizsgál. Az *irodalmi irányzat* meghatározásában ezen az állásponton van például Henryk Markiewicz (1968), Bojtár Endre (1975), Vajda György Mihály (1978), a *stílusirányzat* vagy *stílusfejlődési tendencia* meghatározásában Szabó Zoltán (1998), Szathmári István (1998). Álljon itt egyetlen definíció: a stílusirányzat „alkotóelemei stílári sajátosságok (pl. egyszerű, díszített, statikus, dinamikus, élőnyelvi, tárgyas) és az ezeket alakító stíluseszközök (pl. zenei és verstani elemek, az igék vagy a névszók túlsúlya, képfajták, rövid vagy hosszú vagy bővítő mondat- és szövegszerkezetek), illetőleg eljárások (pl. tömörítés, nyomatekösítés, halmozás, szépítés). Alkotóelemei szoros egységet alkotnak, a stílusfejlődési tendencia egységes egész, teljesség és szerves összetettség: struktúra” (Szabó 1998: 22).

A költői képek irányzati keretben történő vizsgálata az előbbieket szerint legalább két, egymással összefüggő kérdést vet fel. Az egyik így hangzik: milyen kritériumok alapján lehet azonosítani valamely irányzat (sajátos) képszerkezeteit. A másik ennek a fordítottja: a képi sajátosságok felhasználhatók-e valamely irányzat behatárolásához. Ezekhez az irányzatok közti viszonyra való tekintettel a következő kérdés csatolandó: milyen kritériumok alapján lehet elhatárolni egymástól az egyes irányzatok képszerkezeteit.

Ebben a dolgozatban nem az a dolgom, hogy a tárgyalandó irányzatokról új képet alkossak, sem az, hogy a műalkotás-stílus, illetve az egyéni és az irányzati stílus összefüggéseinek kérdéseit vizsgáljam, hanem az, hogy a fentebb jelzett módon: mű és szakirodalom viszonylatában foglaljam össze a legfontosabb irányzati sajátosságokat az első világháborút követő másfél évtized magyar költészetére vonatkozóan. A költői képeknek mint alkotóelemeknek a vizsgálata tehát alárendelődik az egyes irányzati sajátosságoknak. Mivel azonban nem a *teljes* irányzati struktúra, hanem a kijelölt irányzatok *képszerkezeteinek* a feltérképezése a feladatom, ezért szükségszerűen el kell tekintenem más nyelvi-formai jellemzők és a képi struktúrák közti viszony tárgyalásától is. Az irányzatok képszerkezeteire való összpontosítás maga után vonja azt, hogy a vizsgálatot az egyes irányzatok művészi sajátosságai alapján végezzük. Ez a helyzet egy már korábban érintett kérdést idéz fel, amely sarkítva így hangzik: az egyes irányzatok képstruktúrái miben és mennyiben különböznek egymástól?

E kérdés megválaszolásához Markiewicz (1968: 161) álláspontjából indulok ki, aki szerint valamely irányzat „sajátossága, megismételhetetlensége rendszerint nem egyes elemeiben rejlik, mert azokat felfedezhetjük korábbi és párhuzamos irányzatokban is, hanem e jegyek mennyiségi túltengésében, valamint az általuk alkotott egész belső rendjében”. Ebből a meghatározásból az következik, hogy a *képszerkezetek* mint az egyes irányzatokhoz tartozó műalkotások, illetve a szöveg feletti egységekként működő irányzatok *részösszetevei* nem abszolút értelemben, hanem elsősorban mennyiségileg és strukturális összefüggéseikben különböztethetők meg más irányzatok bizonyos jegyekben hasonló képszerkezeteitől. Ez főként az egymással közös vagy rokon vonásokkal rendelkező irányzatok viszonylatában figyelhető meg. Ilyenek például a két világháború közti magyar költészetben az avantgárd irányzatok, s köztük is az itt vizsgált expresszionizmus és szürrealizmus. És ilyennek tekinthető az avantgárd irányzatok egyikének, a konstruktivizmusnak, valamint az avantgárd-modernséget felváltó

korszak egyik domináns irányzatának: a tárgyas-intellektuális stílusnak a kapcsolata is (Szabó 1998: 200–206; 208–211; 219–234). Ez korántsem azt jelenti, hogy ezeket az irányzatokat s a rájuk jellemző képi struktúrákat nem lehet valamiképp elhatárolni, megkülönböztetni egymástól, hanem azt, hogy közöttük érintkezések is léteznek, s ez a képszerkezetekre is érvényes. Ezt a *struktúra-nyitó* alapállást erősíti meg a fentiek mellett az is, hogy szemiotikai szempontú vizsgálatot végzek, tehát néhány közös alapelvet is fel kell használnom az egymással érintkező, de alapvonásaikban különböző irányzatok képszerkezeteinek a számbavételekor.

Összegzésként az irányzatok képszerkezeteinek tárgyalásmódjáról a következőket kell elmondanom: a) mivel az első világháborút követő évtized első felében az expresszionizmus és a szürrealizmus tekinthető költészetünk legerőteljesebb irányzatainak, indokolt néhány olyan kérdésnek a megfogalmazása is, amelyek e két irányzat, valamint az izmusok *fölötti* problémákat érintik, vagyis az általános avantgárd-törekvésekkel s a köztük levő viszonyokkal kapcsolatosak; b) az egyes irányzatok képi struktúráinak a számbavételét legalább két alfejezet előzi meg. Először a tárgyalt irányzat sajátosságait tekintem át, a képstruktúrák szervezőelveire figyelve. Noha ez az áttekintés problémafelvetéssel párosul, mégis inkább deduktívnek tekinthető, mert már ismert, részben tételes anyagra épül. Ezért indokolt, hogy a következő alfejezetben valamely műalkotás képszerkezeteit mutassam be, mert ez bizonyos fokig induktív jellegű, így módszertanilag is kiegészíti a megelőzőt, s tárgyalásmódjában egyben előlegezi a következő alfejezet képtipológiai premisszáit; c) ez után következik egyfajta szintézisként a tárgyalt irányzat képi struktúráit bemutató fejezetrész.

2. Az avantgárd költészet képi vizsgálatának általános kerete

Közismert tétel, a kutatás folyamatában mégis mindegyre föleszméltető tapasztalat, hogy miközben a műalkotások és a szakirodalom alapján fogalmat próbálunk alkotni az avantgádról, olyan tényekkel találjuk szemben magunkat, amelyek e kategória komplex ellentmondásosságát domborítják ki. Ennek az izmusok sokféle átfedése, szintézise, pluralizmusa mellett az is az okozója, hogy a vizsgálódási szempontok és értékítéletek a kutatástörténet során többször változtak, és esetenként ma is lényegesen különböznek egymástól. Az alábbiakban nem e paradigmatiszós különbségeket fogom bemutatni, hanem az izmusokat történetiségükben megragadó munkák egymást kiegészítő eredményeire figyelek.

Az 1910-es években a futurizmus, az expresszionizmus, aktivizmus, dadaizmus szorosan összefonódott egymással. Ennek egyik következménye s egyben jelzője az, hogy a szakirodalomban néha azonosítják az expresszionizmust és az aktivizmust, a szélsőséges futurizmust vagy a groteszkbe merülő expresszionizmust pedig a dadaizmussal kapcsolják össze. Ha most eltekintünk az utóbbiak párhuzamától, azt mondhatjuk, hogy a XX. század második évtizedében az expresszionizmusnak egy aktivista és egy nem aktivista vonulata élt (Deréky 1998: 26–27; Szabó 1982: 303; uő 1998: 204). Általánosságban pedig az mondható, hogy 1919 nyaráig az aktivizmus az avantgárd stílusok alapja és éltetője volt, ideértve az expresszionizmust is. De ezzel együtt azt sem hagyhatjuk figyelmen kívül, hogy Babits Mihály vagy Szabó Dezső és mások is írtak expresszionista műveket, anélkül azonban, hogy ezeket az alkotásokat aktivistának nevezhetnénk. Az expresszionizmus és az aktivizmus s általában az izmusok viszonyának tisztázásakor számolnunk kell tehát a szóban forgó művészeti folyamatok valamely aspektusát kiemelő kettős, sőt többféle megközelítéssel és megnevezéssel, illetve ezeknek az aspektusoknak az eltérő megítélésével. Elfogadható az az álláspont, amely szerint az aktivizmus „elsősorban egy tudatosan vállalt programhoz igazodó új szemlélet és művészi magatartás. (...) Programjára, szemléletére nagyfokú cselekvéskészség jellemző. Képviselői közvetlenül nemcsak az olvasóra, hanem a kor egész társadalmi életére, a zajló eseményekre is hatni akartak. Számukra az élet, a tett a fontos. Irányzatukat

nem pusztán művészetnek, hanem aktív mozgalomnak, az életet átalakító programnak tekintik” (Szabó 1982: 297).

Történetileg is, másként is különösnek tetszhet, hogy az 1920-as évek elején, a bécsi emigráció éveiben az osztrák expresszionista és aktivista lapokban nem Kassáknak és körének az írásai, hanem Ady- és Kosztolányi-versek fordításai jelentek meg. Deréky Pál ezt annak a jelének tartja, hogy az osztrák expresszionisták az említett magyar költők művészetét a magukéhoz közelebb állónak tekintették azokénál, akiket a később megszilárduló kánon alapján expresszionistáknak tartunk: a bécsi emigrációban élő Kassákat és körét, valamint a szélsőbaloldal képviselőit, s akiket Barta Sándor *akasztott embere*, Kassák *esztétikát kukorékoló jaguárjai* s az ezekhez hasonló képek és művek reprezentáltak. Ez a jelenség másfelől azzal is indokolható, hogy az avantgárd irányzatok közül az expresszionizmus állt a legközelebb a Nyugat irányzataihoz (Szabó 1982: 299), a húszas évek osztrák expresszionistái így valóban közelinek tekinthették a nyugatosok első nemzedékének írásművészetét. Ez az ellentmondásosság, illetve többrétű átfedés tehát történeti és – ezzel összefüggően – értelmezésszerű okokra vezethető vissza. Ennek egyik jellemző esete a következő: a XX. század második felében megerősödött az a szemlélet, amely szerint a dadaizmust a szándékos értelmetlenség, a véletlennek és az esetlegesnek a tudatos, ironikus célzatú keresése jellemzi. Ezzel a szemlélettel szemben a korabeli általános nézet és szóhasználat szerint „a ‘régi, dekadens’ művészet ‘halála’ után új, friss, erős, közösségi-haladó művészetként fog újjászületni”, s ez az új művészet – Hevesy Iván szerint – a dadaizmus (Deréky 1998: 42). Az irányzat-értelmezések és értékelések közti ellentmondásossággal párhuzamosan az egyes műalkotásokban az izmusok interferenciája figyelhető meg. Például Kassák Lajos *A ló meghal a madarak kirepülnek* című verse „tárgyát illetően fiatalkori európai csavargásának állít emléket, oly módon, hogy az epikus perspektíva felgyűjti az avantgárd csaknem minden lényeges vívmányát, s a vándorlás hangulatváltásaitól a költeményben változik az egyes izmusok meghatározó hangütése is. Hol expresszionistává hevül, hol dadaista módon fintorgó, hol pedig realista módon leíró a költői hangvétel, miközben az élményanyag fölött egy motívumokban és szimbólumokban gazdag szürrealista világot lebegtet” (Utasi 2000: 96). A szűkítésekkel és extrapolációkkal, valamint az egybefonódó avantgárd pluralizmussal tehát reális tényként kell szembenéznünk. Ennek két vonatkozásban van igen fontos elvi és gyakorlati jelentősége: az egyes irányzatok elhatárolásában, valamint a különféle izmusokat szintetizáló művek képeinek vizsgálatában. Ezt az igényt hitelesíti a fentiek mellett Reiter Róbert 1979 körüli visszaemlékezése is, aki szerint „a konstruktivizmus, a szürrealizmus, a Bauhaus vagy a dada akkoriban mind-mind izgató formanyelv volt a számunkra az új stílus megalkotása érdekében kifejtett munkánk során” (idézi Deréky 1998: 32).

Összegzésként és továbblépésként az mondható el, hogy a magyar irodalomban „az avantgarde-nak 1919-ig tartó első, az aktivizmussal jellemezhető szakaszában két stílus, az expresszionizmus és a futurizmus honosodott meg. (...) A húszas évek végéig tartó második fejlődési szakaszban a művészeti forradalom eszméje és igénye továbbra is hatóerő maradt. De az új irányzatok alapja most már kevésbé volt mozgalomszerű. A megelőző szakasz expresszionizmusa továbbra is eleven. Mellette új irányzatként bontakozott ki a szürrealizmus. A tiszta formában csak szórványosan jelentkező konstruktivizmus (Kassák, József Attila) később a korszak legjelentősebb irányzatába, a tárgyis-intellektuális stílusba torkollott bele” (Szabó 1982: 297–298; uő: 1998: 200). Ezek a folyamatok indokolják, hogy értekezésemben a két világháború közti korszak magyar költészetében az expresszionizmus, a szürrealizmus, valamint a tárgyias-intellektuális stílustendenciához sorolható lírai művek költői képeit vizsgáljam, mert – az itt nem tárgyalt futurizmus, valamint a népies irányzatok mellett – ezek tartoznak a periódus fő irányzataihoz.

Stílustörténeti szempontból az avantgárd stílusforradalmat nagyfokú formabontás jellemzi. „Az avantgárd stílusok formái jellegű irányzatok” (Szabó 1998: 202). Ez a formára összpontosító szemlélet egyebek közt azzal támasztható alá, hogy Kassák – köztudottan – nem közölt lapjaiban rímes költeményt, csak szabad verset. Ellensúlyozásként, kiegészítésként mégis érdemes idézni Kandinszkij (1964: 140-141) véleményét: „az abszolútum nem a formában (materializmus) kell keresnünk. A forma mindig időhöz kötött, relatív, mert nem egyéb ama szükséges eszköznél, melyben a mai kinyilatkoztatás megcsendül, hírt ad magáról. (...) A forma a belső tartalom külső kifejezése. Ezért nem szabad a formából istent csinálni. (...) Mivel a forma a tartalom kifejezése, és a tartalom minden művésznél más, világos, hogy ugyanabban az időben sok különböző forma lehetséges”. A forma fontosságára, az izmusok formabontó jellegére vonatkozó utalásnak tehát diakronikusan van igazán értelme. A századforduló s a XX. század első évtizedének modern magyar irodalma a szecesszió, az impresszionizmus, a szimbolizmus jegyében fejlesztette tovább azt, ami a XIX. század második felében elkezdődött. Az avantgárd azonban ezt a modernséget mint hagyományt elvetette, és ez a művészetszemléleti radikalizmuson belül a műformára, a stílusra is vonatkozott. A műfaji határok egybemosódása, a funkcionálisan sokat gazdagodó belső monológ, idősíkváltás és szabad vers mellett dolgozatomban szempontjából nagyobb jelentőségű az a megállapítás, hogy „az újítások, változások általánosabb érvényű, maradandóbb eredményei közül mindenekelőtt azt kell kiemelnünk, hogy a kép jelentősége megnőtt, sok esetben egyeduralkodóvá vált” (Szabó 1982: 299).

A kép fontosságának itt jelzett megnövekedése felveti azt a kérdést, hogy hogyan értelmezhető ez a jelenség az avantgárd általánosságában, valamint az egyes izmusok, nevezetesen az expresszionizmus és a szürrealizmus viszonylatában. A *kép* fogalma azonos-e itt a *költői kép* fogalmával? Van-e különbség az expresszionista és a szürrealista kép között? Ha nincs, melyek azok a kritériumok, amelyek alapján ez a két irányzat elhatárolható egymástól, illetve milyen jogon beszélünk külön expresszionista és a külön szürrealista képről? S ha van különbség e két irányzat képi szerkezetei között, akkor miben/mikben állnak ezek az eltérések? Ezt a képre és elméleti kontextusára vonatkozó kérdésfelvetést részben az motiválja, hogy a kép fokozott jelenléte az avantgárd irodalomban bizonyos értelemben ellentétben áll J. M. Lotman (1973: 265–356) teoretikus elgondolásával, aki a *szemiotizált-ság–deszemiotizáció* oppozíció szerint végezte el a kultúra tipologizálását. Lotman szerint a szemiotizált kultúrában „a dolgok értéke szemiotikus, mert az értéket nem a dolgok saját értéke adja meg, hanem annak a jelentőségteljes volta, amit a dolgok képviselnek.” A deszemiotizált kultúrában ez a helyzet megfordul: „A dolgok világa a reális, a jelek, a szociális viszonylatok világa pedig a hazug civilizáció teremtménye. Csak az létezik, ami önmaga; minden, ami valami mást képvisel, fikció. Ezért csak a közvetlen reáliák értékesek és valódiak: az ember a maga antropológiai lényegében, a fizikai boldogság, a munka, a táplálék, a meghatározott biológiai folyamatként felfogott élet” (idézi Bojtár 1977: 23). Lotmannak ezt a tételét Bojtár Endre alkalmasnak találta arra, hogy segítségével az avantgárd és a nem avantgárd művészet közti különbségeket modellálja. Eszerint az avantgárd művészetre a deszemiotizáció: a jel ellenében a tárgy, a művészet ellenében a valóság értékelése és középpontba állítása a jellemző.

Kérdésem tehát szükségszerű: ha az avantgárd elutasítja a jelet, s helyette a tárgyat helyezi a középpontba, akkor megnövelheti-e a *kép* fontosságát, s ha igen, milyen értelemben teszi ezt? Ez az egyszerűnek látszó kérdés végtelenül bonyolult. Továbbgondolásának keretéként itt csak megemlítem, hogy nemcsak az avantgárd, hanem a szimbolizmus is kép-centrikus irányzat. A szimbolista és az avantgárd képiség között azonban lényeges különbségeket kell feltételeznünk. E külsődlegesség mellett az előbbi kérdésre adható válasz – egyebek mellett – részben a *jel*, részben a *kép* értelmezésében rejlik. A *jel* saussure-i felfogásában jelölő és jelölt

kapcsolata önkényes. Mivel azonban a *jelölt* fogalmát – Saussure-tól eltérően – később összekapcsolták a nyelven kívüli tárgyi valósággal, a szemiotikában az lett ennek a következménye, hogy a *jelet* az önkényesség elve alapján valamiféle valóság-idegen, mesterséges dolognak, illetve absztrakciónak fogták fel, szemben a *képpel*, amelyen viszont nem a trópus, hanem valamilyen érzéki dolognak a nyelvi megjelenítését értették (l. pl. Epstein 1979: 247–261). Úgy vélem, az a tény, hogy az avantgárd irodalomban megnőtt a *kép* jelentősége, az előbbieket szerint úgy értelmezendő, hogy elsődlegesen a műbe emelt tárgyiasságok szerepe növekedett meg. Ez összefügg azzal az állásponttal, hogy „az avantgarde művészei dologpártiak voltak. Ők, az ‘anyag gyermekei’ a József Attila-i ‘való világot’ választották. Számukra a beszéd ‘a jól úszó szélhámosok vize’ (Tamkó Sirató Károly: *Dadaista szerenád*). A magyar avantgarde vezére, Kassák Lajos e tekintetben is pontosan fogalmaz: ‘az ige meghalt, s most a tények és tárgyak demonstrációja következik (22. vers)’ (Bojtár 1977: 23).

Ez a demonstráció természetesen csakis a nyelvi jelek segítségével valósulhatott meg, így a *jel* és *kép* fogalmának merev kettőssége helyett célszerűbb a két kategória közelítése egymáshoz, legalábbis akkor, amikor a *kép* terminus eltérő szakirodalmi használatait próbáljuk értelmezni. Ebben a viszonylatban figyelemre méltó a következő kettősség: az elvontságok szempontjából a *kép* a *megérzékítés* egyik módozata, – a pusztá tárgyyszerűség, a közvetlen referencia oldaláról nézve pedig *elvonatkoztatást* jelent. A költői képben tehát a művészi tárgyyszerűség és absztrahálás egysége valósul meg. S a képi gondolkodás elvontsága és konkrétsága az avantgárd költészetben is a művészség egyik forrása.

3. Az expresszionizmus

3.1. Irányzati sajátosságok és költői képalkotás

Az expresszionizmus – főként német hatásra – az 1910-es évek elején alakult ki és terjedt el a magyar irodalomban. Kassák Lajos és *A Tett*, majd a *Ma* köré csoportosuló alkotók (Barta Sándor, György Mátyás, Komját Aladár, Lengyel József, Mácza János, Reiter Róbert stb.) mellett Szabó Dezső prózájában is erőteljesen jelen volt már az évtized elejétől. Az első világháború, majd az ezt követő forradalmak idején Babits Mihály, Füst Milán, Tóth Árpád is írt néhány olyan verset, amelyben expresszionista stílusjegyek figyelhetők meg. A prózaírók közül az expresszionizmus szórványosan jelentkezett Móricz Zsigmond, Nagy Lajos, s főként a pályakezdő Déry Tibor művészetében. Az 1920-as években induló fiatal művészek (Szabó Lőrinc, József Attila, Illyés Gyula, Radnóti Miklós) költői világa részben az expresszionizmus szellemében bontakozott ki. Külön figyelmet érdemel, hogy Kosztolányi Dezső 1928-ban megjelent kötetében néhány olyan költemény található, amely *par excellence* expresszionistának tekinthető. Ez és más hasonló jelenségek arra figyelmeztetnek, hogy az 1920-as évek második felében, az avantgárd alkonya után is számolhatunk az expresszionizmus és más izmusok szórványos jelenlétével.

„Az expresszionisták az avantgarde formabontását, a szabad nyelvkezelés sokat hangoztatott elvét úgy hasznosították, hogy merész és feltűnően egyéni stílusformáikkal minél inkább eleget tudjanak tenni az erőteljes hatású expresszivitás, a túlkialtás igényének” (Szabó 1982: 302). Ha az expresszionizmus költői képeinek a vizsgálatához ebből a megállapításból indulunk ki, akkor az olyan általános avantgárd tulajdonságoknak, mint amilyen a formabontás és a szabad nyelvkezelés, úgy adhatunk konkrétabb tartalmat, vagyis úgy határolhatjuk be a szóban forgó irányzatot, ha az *erőteljes hatású* expresszivitás és a *túlkialtás* (Németh G.: 1978: 680) nyelvi tényeire figyelünk. Mivel azonban expresszivitás nélkül nincs művészet, meg kell keresni azokat a jellegzetességeket, amelyek szorosabban összefüggnek az expresszionizmusnak nevezett

irányzattal. De mindez csak a probléma egyik, inkább formai oldala. Szükség van ezért az irányzati jelentésképződésre vonatkozó kérdések felvetésére is, hiszen diszciplinánkban forma és szemantikum komplementáris fogalmak. De a pragmatikai nézőpont is megköveteli a művészi jelentésvilág figyelembe vételét, mert az olvasó a legöncélúbb formához, az expresszionista/dadaista hangkölteményekhez is rendelhet valamiféle értelmet. Az irányzaton belüli formai sokszínűség mellett tehát azt is meg kell vizsgálni, hogy az expresszionista költészet tartalmi-szemantikai oldalának melyek az alapvető sajátosságai, *minek* az expresszivitása ez az irányzattörténetileg behatárolható korpusz, *mit* kiált világgá az expresszionista költő.

E tekintetben kiemelendő az a sajátosság, amelyet nemcsak az első világháborút megelőző évek, hanem a háborús esztendőök expresszionista költészetének egyik vonulatában is optimista művészi látásmódként értékelnek a korszak irodalomtörténészei: „Kibontakozásának éveiben [...] akárcsak egyik elődjük, Walt Whitman, az expresszionista költők is a duzzadó, világhódító erőt, ember és mindenség összhangját, kozmosszal ölelkező szerelmét éneklik, a szimbolizmus túlszigázott spiritualizmusa után valami üdvözült materializmussal hirdetve, hogy a valóság önmagában és anyagságában szép és poétikus” (Láng 1997: 15). Ebbe az általános rajzba jól beleillik Kassák Lajos művészetszemlélete, aki az *új irodalom* sajátosságaival, szerepével kapcsolatos 1915-ös programjában *őszövségi* motívummal fejezi ki ezt az elhivatottságot, emelkedettséget, s az expresszionista művészet eszményét fennkölt absztrakciók sorozatában foglalja össze: „Az új irodalomnak a kor lelkéből lelkezett tűzoszlopnak kell lennie! Az új irodalom témája a kozmosz teljessége. Az új irodalom hangja a magukra eszmélt erők éneke! Az új irodalom glorifikált ideálja a végtelenbe derülő Ember!” (Kassák 1964: 158). Ezeknek az eszményeknek és céloknak a szellemében Kassák Lajos „az értékes életjelenségek tudatos szintetizálóinak” nevezi a maga körének alkotóit (idézi Ferenczi 1990: 202). A képstruktúrák szemantikai szerkezetére nézve ez azt jelenti, hogy a műalkotásban megjelenített világfragmentumok a valóságban távol állhatnak egymástól, de az expresszionista (érték)szemlélet eltünteti ezt a távolságot. Így az expresszionista műben szereplő világelemek a „szoros mindenhez tartozást” valló szintetikus szemléletben értékesnek minősülnek. Itt tehát nem pusztán logikai-szemantikai, hanem a művészi-ideológiai értékszemléletet is tekintetbe véve juthatunk közelebb az irányzat nyelvi képeinek világához.

Az expresszionizmus másik sajátossága, amely alapján szintén elhatárolhatónak tűnik a korszak többi irányzatától, köztük a szürrealizmustól is, a világ lényegének, az igazságnak, a dolgok lelkének a keresése, s – optimális esetben – az ezzel való azonosulás. Ennek a törekvésnek legalább két aspektusa van. Az egyik összefonódik az expresszionista irodalom szimultanista technikájával. Béládi Miklós úgy látja, hogy „a szimultanizmus Kassáknál nem egyszerűen egyik formai lehetősége a modern lírának, hanem életlátásának, életérzésének szerves kifejezése. Kifejezése a világ dolgaival, tárgyaival való együttlétezésének, együttélésének – panteista és szociális értelemben egyaránt” (idézi Aczél 1988: 28). A világ lényegével való azonosulási törekvés másik aspektusa az expresszionista költő közérzetével hozható összefüggésbe: „A világgal azonosulás expresszionista gesztusának egyik feltétele (ha nem alapfeltétele) a hit a költészet megismerő erejében. Köznapian szólva: azonosulni csak azzal a világgal lehet, amely maga is azonos önmagával, s azonosságának titkait testvéri otthonossággal tárja a költő elé” (Láng 1997: 16).

Az expresszionizmus kezdeti optimizmusát a világháború eseményei törik össze. Az expresszionista művész ezt követően a megbomlott összhang, a válságban vergődő humánus megszólaltatója lesz. A világ megismerésére tett erőfeszítés így a visszajára fordul, mert a költő a megismert valósággal már nem tud azonosulni. A korábbi optimista hitet a polgári kultúra teljes összeomlásába vetett expresszionista válsághit váltja fel (Derék 1998: 42). E léttapasztalati, világszemléleti polarizálódás mellett figyelembe kell vennünk azt az expresszionista művészi magatartást is, amely az alkotó belső erejének a kivetítésére, dinamikus megjelenítésére törekszik. „A korábbi irányzatokban kívülről szemlélt valóságot az expresszionisták belülről akarják átélni,

így lett náluk sajátos elvvé a 'belső erő'. Bahr szerint az expresszionisták 'az ember belső erejével akarnak erőszakot tenni a külső világon' [...]. Ez a belső erő az író szemléletének mély és feszült tartalmiságából fakad. És a kifejezés módja is eszköze lehet a belső erővel való ráhatásnak, emiatt nagyon hatásosnak, feltűnőnek, minden korábbi irányzat stílusánál 'expresszívebb'-nek kell lennie" (Szabó 1998: 203). Nálunk leginkább Kassák Lajos képviseli ezt az álláspontot, aki szerint az *újművész* „nem az 'anyagban rejlő isteni szellem' kifejtésén dolgozik [...], hanem az ellenállással telített anyagba bele akarja erőszakolni tulajdon életének egy esszenciális csöppjét” (idézi Derék 1998: 36).

Az expresszionizmus költői képeinek sajátosságait e röviden számba vett jellegzetességek viszonylatában kell keresnünk, a nyelvi kép ugyanis a jelviszonynak és jelhasználatnak ebben az összefüggésrendszerében működik. Az expresszionista tagadás, a korábbi költői formák program szerint teljes, gyakorlatilag részleges elvetése nemcsak az esztétika és a poétika, hanem a nyelv és a nyelvhasználat szabályait is sok tekintetben felfüggesztette. Ennek megfelelően két expresszionista sajátosság került előtérbe: „a nyelv szabályainak, szokott rendszerének áttörése, erőszakos megváltoztatása úgy, hogy az igék száma megnövekszik, minden szó igei szerepben állhat – s másrésről, hogy az önálló névszók szaporodnak el. A szaggatott világ visszaadása, úgy tűnik, szaggatott nyelvszerkezetet követel. Az expresszionista legtöbbször a lényegyet keresi, az ábrázolás középpontjába absztrakt fogalmak kerülnek, a lírában is elszaporodnak az elvont fogalmakat jelölő igéből képzett szavak, és egyedül magukra hagyva állnak a szövegben. S mint minden akaratlagos stílus, amely elrugaszkodni vágyik a felszíntől, az expresszionizmus is kedveli a képeket: a metaforák valóságos özöne önti el a verset” (Szabolcsi 1977: 238).

A sajátos ige- és névszóhasználat, a töredezettség, a lényegkereső absztrahálás mellett azonban a konkrétumok kedvelését is meg kell említenünk az expresszionista képsajátosságok között. A harsányság, a túldimenzionált, kozmikus távlatú asszociációk valóban a mimetikus elv kiküszöbölését jelentették, de ezzel párhuzamosan a valóság lényegének művészi megragadása is érdekelte az expresszionista alkotót. Az irányzat képalkotási technikájának a forrásai között e kettősség párhuzamát kell mindenek előtt számon tartanunk. Jellemző példa erre Kassák Lajos képtechnikája: „versnyelvteremtő eljárásának lényege, a digitális-analógiás képalkotás. A minden addigi deszemiotizáló eljárása során alkalmazottnál kisebb darabokra bontott, majd analógiás úton 'téglákká' (Kassák) összegyúrt valóságtöredék segítségével olyan építkezésmód vált lehetővé, amely semmi akadályt nem gördített a diszharmonia műbe foglalása elé” (Derék 1998: 28). Az említett valóságtöredékeknek a műbe emelése azonban korántsem valamiféle realista esztétika, valóságutánozó tárgyszerűség szerint történt, hanem a korábban idézett mimetikus elv feladásával, amely nemcsak az expresszionista absztrakciók, hanem a konkretizációk körében is meghatározó szerepet kapott. Pszichológiai és jelentéstani szempontból ennek a sajátos eljárásnak az eredményeként létrejövő nyelvi képek „*merész társítások* eredményei. (...) A képek alapja, forrása a belső erővel közvetlenül összefüggő *vízió*. A merész képek a látomásban gyökereznek. Az expresszionista belső látás víziók formájában realizálódik. Ez teszi lehetővé az expresszionisták számára, hogy a tények mögé tudjanak nyúlni, hogy a külső jelenségekből a lényegyet ki tudják szűrni” (Szabó 1998: 203–204).

Az expresszionista asszociációs bátorság nyelvi-grammatikai megnyilvánulásaként a *nyelvtani korlátdöntés* különféle formáit tartja számon a stílustörténet. Ezek közt a legfontosabbak: a tárgyatlan igék tárgyas használata, szokatlan ige- és névszóképzés (főként a névszók igésítése), szokatlan igekötős összetételek, felnagyítások, túlzások, melyek igen gyakran metonimikus, színekdochikus szerkezetekben fogalmazódnak meg, és a pozitív–negatív értékskála mentén csoportosíthatók. Az erős hangadást kifejező igék az expresszionista harsányság mellett rendszerint a megelevenítés és megszemélyesítés hordozói. Külön említendő a képekbe beépülő hangfestő és hangutánozó szavak expresszionista célzatossága: az irányzat képviselője nem annyira az ősi szóteremtő energiát, hanem „a jelölő és a jelölt egykori egységét igyekezett életre keltetni.

Lényegközpontú elmélete szerint a dolgok lényegét mindig egyetlen szó fejezi ki. Ezt az egyszerű kapcsolatot kell létrehozni az intuíciónak villámfényénél dolgozó modern prófeta-költőnek. Innen a hangutánzó és a hangfestő szavak nagy száma, ahol nyilvánvaló a jelölő és a jelölt egymásra találása” (Bojtár 1977: 141).

Az expresszionista sajátosságok e rövid számba vétele után, a műalkotásokban megfigyelt jellemzők alapján két vizsgálati alapelvet szeretnék megfogalmazni:

a) mivel az *irányzat* szöveg feletti kategória, az expresszionistaként kanonizált *műalkotások* képeiről, verstechnikájáról, stílusjegyeiről nem mondható el általánosságban, hogy azok egytől-egyig expresszionista sajátosságok hordozói. Sok köztük az általános nyelvhasználati művelet, a köznyelvben is működő sajátosság. Vagyis: egy expresszionistának tekintett vers mindenik vagy bármelyik képi jegye nem minősíthető expresszionistának csupán azért, mert az adott költemény egyik összetevője. Témám szempontjából tehát azt kell megfigyelni, hogy az általánosságokon túl mi jellemzi az expresszionista művekben megfigyelhető képalkotó eljárásokat.

b) azt, hogy egy irányzat, jelen esetben az expresszionizmus nyelvi képeinek a vizsgálata nem kizárólagosan egy elvont képséma alapján végzendő, egyrészt a konkrét szöveg- és képelemző gyakorlat, másrészt a szakirodalom is megerősíti: „A képelemek szerepkörét, stilisztikai funkcióját valójában csak a *tágabb szövegösszefüggés* jelöli ki egyértelműen. (...) Tehát ebben az elméleti keretben is beigazolódik az a régebbi keletű, az igényesebb képelméletekben mindig is hangot kapó nézet, hogy a képet csak a szöveg összefüggésében, *a kontextus felől* lehet megbízhatóan felismerni és helyesen értelmezni” (Kemény 1993: 20).

Ezek után az előbbieken számba vett irányzati ismérvek s a velük összefüggő képi jellegzetességek alapján az expresszionista képalkotás sajátosságainak közvetlenebb megtekintéséhez vizsgáljuk meg az alábbi költeményt.

3.2. Barta Sándor: *Az univerzum dicsérete*. Egy expresszionista vers képi szerveződésének áttekintése

A púpos herceg is így kajabál:

Evoe! Élet!

A szélekről illatosodik a langyos trágya

S parlament – korzó – koncerttermek

Nekünk szaggá preparálják.

Hát nem evoe?

Evoe! Evoe! Evoe!

Korcsmákban pedig lavórokban rakásoz a pörkölt

és kese fogaikkal csámcsognak a kistestvérekem,

de most az ivarzás a nagy író familiában is –

ezért hát én is dicsérlek és köszönöm,

hogy feltakarítod fogataid elől az elroskadt fuvaroslovakat

s az emberkéekkel is végigvisíttatod

a döbbenetet fáklyázó mentőautókat,

ha széttornázzák karjaikat a rinák mentén

a petróleumbús lépcsőházakban

vagy akár a vásárcsarnokok paradicsomszagú parasztjai körül.

De evoe továbbá azért is
mert iskoláidba revolverezed a világra kínlódott kölykeinket
hogy sima könyveidben betűt rónázzanak
sápadt ujjaikból profitot préselsz
körutaidon pedig márványba emeletezed a cégéres eszűket.
Tehát megint Evoe!

Továbbá tied a szabad tenger,
hogy bordélyházaid lépcsőit mosogassa,
a hozzávaló asszonyok,
kiket szobrászaid a kararát belü Szcíliából
faragnak a napra
és megverik velük az ágybatehénkedett anyákat,
hogy márványhúsúaknak sikítsák Őket életre.
Talán ezért nem evoe?
Evoe! Evoe! Evoe!

Minket pedig különbe fogsz a többi ökröktől,
mert tudod, hogy szombat estig
már 6×24 órája nem láttuk nappal az eget
s ezért beültetsz bennünket
a drótpályák vasládikjaiba
és 1000 méter mély völgyek felett
(fejünk fölött szirénáznak a csigák)
most már kirakhatjuk a párkányra a koponyáinkat,
és mákoskaláccsal meg különböző húsokkal
(lőhús, csibehús, asszonyhús)
vasárnaponként elégedettre zabáljuk az életet.
Hát nem evoe?
Evoe! Evoe! Evoe!

Továbbá – te ki mindent tudsz –
tudod, hogy mi olyan ökrök is szeretnének lenni,
akik a higiénikus istállóban
tovább elcsámcsognak a hordóhasú kazánok szügyeinél
és tudod, hogy esténként belénkcibálnak a bikabús keresztutcák
s megéhült falkákban átcsörtetünk
a körutak fényhidai alatt –
ilyenkor velünk van a parázsfejű diák
a ciszternás munkás
a kárpitoslegény
s addig a tehénke asszonykák is kibődülnek a kapuk elé
és kancsalra kapják a sleppjüket.
De mi hiába csüngünk az elhízott tomporaikon
ők még a nagy, a szent, a harapós nekifohászkodásban is
izzadságszagú nikkellabrákot röfögtetnek.
Hát nem evoe?
Evoe! Evoe! Evoe!

És a színházak, a könyvek, a levegő!
 Héj! hová? hová?
 Gyárakat falvakat bürokat magam mögé gyűrtem,
 de ha ti azt hiszitek valahol nem ő az oxigén
 csak loholjatok ki az ívlámpás estékbe
 vagy az 5000 holdas határokig.
 De evoe mégis, mert tudod,
 hogy ma még csak veszettül gyűlölünk
 te pedig ésszel verekszel elibénk
 s ezért mindenha bírod a gyűlöletünk antitoxinjait.
 És most mégsem evoe!
 Mienk a nincsen!!!
 (tied az arzenálok? Kevés! Kevés!)
 mert a nincsen az erő, a düh és a téboly ifjító méhe
 s holnap talán már előmerészkednek a mi „gazembereink” is,
 – akik ugyan nem rágsáló tudósocskák,
 szociáldemokraták és morális prostituáltak –
 s akik már tudják, hogy miért akarnak és hogyan lehet
 kétszer olyan keveset erényeskedni a munka körül
 – Ó Munka! –
 Munka, mint eddig.

Az expresszionista irányzat szövegpéldájaként kiválasztott verset fabulaként is olvashatjuk, itt azonban mégsem erről, hanem tágabb értelemben vett allegorizáló paraboláról van szó, amelyik eszmeileg/ideológiailag a mozgalmi aktivizmushoz sorolható. A verskezdő sorokból máris tapasztalható, hogy a szöveg ironiája a fennköltséget árasztó címnek negatív jelentést kölcsönöz. Így műfajilag – az előbb említettekén kívül – ironikus panegirisznek tekinthetjük a költeményt, amely az olvasóban *A balgaság dicséretét* idézheti fel. Ebben az összefüggésben a cím allúzióként értelmezhető.

Az ironikus célzás mindenre irányul, ami a vers folyamán konkrétan, ténylegesen és metaforikusan szóba kerül a címbeli univerzum *jelöltjeként*, s ami a vers során egy társadalmi-politikai cezúra egyik oldalán tömbösödik, a mozgalmi aktivizmus szellemében. A cím erre a társadalmi-politikai univerzumra vonatkoztatható. Különleges jelentőségűek tehát azok a *képformáló valóságselemek*, amelyek ezt a Barta szerinti univerzumot reprezentálják. A versfelütés ironiája az expresszionista magatartást és beszédmódot is célba veszi, amit a *kajabál* szóalak is kifejez (vö. *a kiáltás, túlkiáltás művészete*). A *púpos hercegről* a szövegből nem derül ki semmi közelebbi, de azt tudjuk, hogy az ún. ikonikus figurák szerepeltetése az expresszionista írásművészet egyik sajátossága. Az intertextualitásnak ez az újabb allúzív példája ebben az összefüggésben körvonalazza a *púpos herceg* jelöltjét (a *Máglyák énekelnek* című művében Kassák Lajos a Szakállas Ember mellett a *Púpos Diákot* szerepelteti; l. Deréky 1998: 27).

A *trágya* képisége többsíkú. Részként a címbeli *univerzum* szinekdochéja, tehát a pusztá szövegközpontú szemléletben az *egész* egyik reprezentánsaként fogható fel. Metaforikus referenciaként ugyanakkor valami közönségesen taszítónak, kellemetlennek a vehiculuma a richardsi értelemben. A trágya bűzének *nekünk*i szaggá preparálását végző, illatosító intézmények (parlament, korzó, koncerttermek) a hatalom és nagyvilági társadalom reprezentánsai. Ezeket követi a versben a *korcsma*, az ott *csámcsogó kistestvérkéim* és az *ivarzó nagy író familia* intézménye, mindahány a közönségesítés, a groteszk látásmód, az expresszionista ironia és önironia kifejezőjeként. A lírai én a valóság itt említett tényeiért és

állapotaiért dicséri az implicit megszólítottat. Megköszöni neki, hogy feltakarítja fogatai elől a kidőlt lovakat, s azt, hogy az emberkéekkel is végigvisíttatja a döbbenetet fáklázó mentőautókat. A megszólítottat ezen kívül azért is evoé illeti, mert iskoláiba kényszeríti a narrátor és társai gyerekeit, s azért is, mert ujjáikból profitot présel, és márványba emeletezi a cégéres eszűket. Ezeket a részben világos, részben sejtető vagy homályos képes kijelentéseket keserűbbek és szemrehányóbbak követik: a megszólított univerzumé a szabad tenger, de ennek az a rendeltetése, hogy bordélyházainak lépcsőit mosogassa. E házak lakói, a *hozzávaló* asszonyok különös szobrok. Az univerzum szobrászai faragják, s megverik velük az ágybathéknedett anyákat, hogy márványhúsúaknak sikítsák *Őket* életre. Ezt a könyörtelen költői képsort a heti robotot követő zsongító és rémítő kikapcsolódásnak a rajza folytatja. Az ökörlét-tudat itt is ironikus képeket sorjáztat. A vasárnapi ló-, csibe- és asszonyhús étrenden a férfiak elégedettre zabálhatják magukat, következhetnek tehát a higiénikus istállók mívésnapjai, az esti bikabús kószálások s az otthoni izzadságszagú nekifohászkodások.

Az *univerzum* egyetlen, irónia nélkül bemutatott szegmentuma – úgy tűnik – a *levegőt, oxigént* jelentő, s a színházakkal és könyvekkel reprezentált kultúra. A hiányosan felvillantott beszédhelyzet s az elliptikus mondszerkesztés nehezíti az értelmezést, de a szövegelmények s a külső kontextussal kapcsolatos ismereteink alapján megkockáztatható az a feltételezés, hogy a *színházak, a könyvek, a levegő!* [...] *ő az oxigén* sorozatban appozíciós azonosítással van dolgunk. A narrátor itt feltehetőleg nem az eddigi megszólítottához: a fényűző társadalom és a hatalom univerzumához beszél, hanem azokhoz, akikkel együtt ökörsorson él.

E (retorikai) kitérés után a lírai én ismét a korábbi megszólítottához fordul, akiről közvetve, de most már világosan kideríthetjük, hogy kicsoda: *ma még csak veszettül gyűlölünk / te pedig ésszel verekszel elibénk / s ezért mindenha bírod a gyűlöletünk antitoxinjait*. Ennek kimondásával a lírai én visszavonja szó szerint is a vers folyamán többször, de ironikus elkiáltott evoét, az expresszionista versek eme sajátos kellékét. A *nincsen* és az *arsenálók* szembeállítás metaforikus tartalmat ad a különben leíró jellegű kijelentéseknek, melyekből egy igazi expresszionista kép születik: *a nincsen az erő, a düh és a téboly ifjító méhe*. A vers képi lendülete itt megtörik; a *gazemberek, a rágszáló tudósocskák* és a *morális prostituáltak* az aktivista szellem képi jellegű termékei. Ennél intellektuálisabb a kijelentő, formálisan igenlő, valójában azonban *nemet* implikáló, vagy arra ingerlő befejezés.

E sommázás után a korábban megfogalmazott alapelvek szellemében a képeket az irányzatiság figyelembe vételével kontextuálisan, s ezen belül a különféle *szintaktikai viszonyokban álló morfémák közti szemantikai összeférhetetlenség* tényéből kiindulva csoportosítom, s ezt az általános szempontot a grammatikai kategóriák segítségével teszem konkrétabbá. Külön csoportba sorolom az ún. *referenciális képeket*: ezekben – az előzőektől eltérően – nincs szemantikai feszültség.

Előzetesen meg szeretném említeni a következőket:

a) A szövegszerűség, a képek beszerkesztettsége adott esetben szükségessé teszi a képes kijelentések kontextuális átírását. Példa:

„a szélekről illatosodik a langyos trágya
s parlament – korzó – koncerttermek
nekünk szaggá preparálják”.

Átírva: ‘a parlament, korzó, koncerttermek a trágyát nekünk szaggá preparálják’. Az átírásból látható, hogy itt a szövegelményekből, – máshol szükség szerint a szövegfolytatás alapján – próbálom egyetlen mondatba foglalni azokat a nyelvi elemeket, amelyek nem mondat-szintaktikai, hanem (rugalmasan felfogott) szöveggrammatikai viszonyokban állnak egy-

mással. Átírás közben arra törekszem, hogy a képi jellegben lehetőleg ne essen csorba. Azaz: nem általában vett szemantikai, hanem *képi parafrázisok* kialakítása a célom.

b) Ez a vizsgálati módozat részben feloldja, de nem szünteti meg a teljes és az egyszerű metafora, valamint az azonosításon/hasonlításra és az érintkezéssel alapuló képfajták (metonímia, szinekdoché) közti különbségeket. A *parlament a trágyát nekünk szaggá preparálja* szerkezetben például nyilvánvaló, hogy a *parlament preparálja* elemi képben a szintagma alanya metonímia. A *trágya szaggá preparálása* szerkezetben bonyolultabb ez a képi viszony: az adott dolog (trágya) és a rá jellemző tulajdonság (szag) viszonylatában a képet metonimikusnak (ok-okozat), de szinekdochikusnak is (egész-rész) minősíthetjük. Még sokrétűbb képszerkezet az *ujjaikból profitot préselsz* kijelentés, mert ez két képi értékű szintagmából áll: 1) a határozói szószerkezet – *ujjaikból préselsz* – vagy metonimikus, vagy szinekdochikus értékű. Ha ugyanis arra gondolunk, hogy itt a *kézzel* végzett munkáról van szó, akkor kiindulhatunk abból, hogy a kéz a munkaeszközzel érintkezik, s e munka nyomán termelődik a profit. De abból is kiindulhatunk, hogy a kéz testrész, a képben tehát részként képviseli az egészet, vagyis szinekdoché; 2) a tárgyias szintagma ugyanezt a kettősséget mutatja, ami a maga rendjén szintén tovább konkretizálható. A *profitot préselsz* állítás metaforikus, ha a hangsúlyt az állítmányra helyezzük, s metonimikus vagy szinekdochikus, ha a pénzzel *érintkező* vagy ennek részét képező *profitból* indulunk ki. Ezek a szövegdarabok tehát komplex képnek tekinthetők, ha ezen legalább két elemi kép együttesét értjük. Az a tény azonban, hogy a képazonosítási szempontok nem rögzíthetők végérvényesen, csak megállapodás szerint, gyakorlatilag lehetetlenné teszi a képek megszámlálását, s egyben talán szükségtelemmé is. Így ennek az analitikus módszernek az egyik következménye az, hogy valamely szerkezet több képtípusban is szerepelni fog. Ennek következetes végigvitele nem célja ennek a dolgozatnak, szemléltetésként azonban nem haszontalan.

E gondolatok és példák előrebocsátása után vegyük szemügyre a vers költői képi szerkezeteit. Általánosságban az mondható el, hogy a versben az iróniával átszínezett erőteljes szemantikai feszültség és a képi értékű, sajátos igehasználat a legszembevetőbb. A szemantikai különlegesség itt nem annyira a megszemélyesítésből, ellenkezőleg: a személyek tárgyiasításából, dologiasításából ered. Az értékek szempontjából ez a narrátornak és közösségének a lefokozottságra utal. A gyakran használt *evae* szintén hozzájárul a szemantikai feszültség kialakításához, de itt elsősorban az irónia kifejezője, és az expresszionista „hangosság” közvetett hordozója.

Barta Sándor versének igei fókuszú képi szerkezetei, mint általában az expresszionista versek képstruktúrái, többnyire legalább két elemi kép szerveződésének, azaz komplex képeknek tekinthetők. A versmondatok szerkezetét a felemás dialógus, a vádbeszéd határozza meg: a lírai én az *univerzumnak* mondja el róla alkotott kritikai megjegyzéseit. Így ezekben a mondatokban leggyakrabban éppen a megszólított az alany. Emiatt ezek a megszemélyesítési igei állítmányok implicit metaforáknak, illetve referenciális képeknek tekinthetők (e két műszó jelentése csak részben fedi egymást), mert a versben az *univerzum* a hatalmat és a nagyvilági társadalmat reprezentálja, azaz a beszélő valami elvontságot egy másik elvontsággént kezel, ez utóbbit pedig igék segítségével személyesíti meg. Példák: az emberkével is végigvisíttatod a mentőautókat; iskoláidba revolverezed kölykeinket; ujjaidból profitot préselsz; márványba emeletezed eszűket. Ezek a példák a sajátos expresszionista jegyek tekinthető képi értékű igeképzést is szemléltetnek: *revolverezed*, *emeletezed*. A következő példák az expresszionista képszerkesztés elvontabb szemantikai jellemzőire derítenek fényt: itt is felfüggesztődik a tárgyi világ működésének a logikája, de hiányzik belőlük a szurrealista képek egy fokkal erősebb irracionizmusa: a szabad tenger a bordélyházak lépcsőit mosogatja; a bordélyházi asszonyokat az univerzum szobrászai faragják (a napra) a kararát belül Szicíliából; a szobrászok a bordélyházi asszonyokkal verik meg az ágybategykedett

anyákat; az ágybatehénkedett anyák életre sikítják a bordélyházi nőket; márványhúsúaknak sikítsák őket [a bordélyháziakat] életre; (fejünk fölött) szirénáznak a csigák; kirakhatjuk a párkányra a koponyáinkat; különböző húsokkal (lőhús, csibehús, asszonyhús) elégedettre zabáljuk az életet; az asszonyok nikkellabrákat rőfögtetnek.

Barta Sándor versében két képi értékű nominális proposíció található: 1) a *mienk a nincsen* kijelentésben a *nincsen* ige főnevesül, absztrahálódik, a hiányok összefoglalója, elvont tárgyiasítója lesz, s egyben a minimális vagy tágabb kontextus képteremtő lehetőségeire, tényére figyelmeztet. Bár általános, mégis konkrétabb a *semmi*-nél, mert a szükséges dolgok hiányára utal – ezeknek a metaforikus foglalatára; 2) a *nincsen az erő, a düh és a téboly ifjító méhe* kijelentésben explicit azonosítással van dolgunk; az *ifjító* jelző a hagyományos retorika szerint talán tertium comparationisnak, az újabb terminológia nyomán motívumnak minősíthető, s ha az *újjaszületés* jelentésére gondolunk, akkor ezt a magyarázatot elfogadhatjuk. A *jelzős képi struktúrák* többsége sajátos expresszionista társítást hordoz: rágcsló tudósok; petróleumbús lépcsőházak; döbbenetet fáklyázó mentőautók (önmagában a *fáklyázó* jelző csak mai szemmel tekinthető metaforikusnak); izzadságszagú nikkellabrák; parázsfejű diák; tehénke asszonyok; bikabús keresztutcák; ágybatehénkedett anyák; cégéres ész. Külön kell megemlíteni a „gyűlöletünk *antitoxinjai*” szerkezetet, mely genitivus explicativusnak tekinthető, s a „gyűlöletünk antitoxinok” főnév–főnév struktúrájú teljes metaforává transzformálható. Itt egyben elvont–konkrét viszonyról is szó van, ez tehát tárgyiasítás, egy elvont dolognak konkréttal való azonosítása. A *képi értékű összetett szavak* többnyire jelzőként szerepelnek egy újabb kép egyik elemeként: petróleumbús; nikkellabrák; fényhíd; parázsfejű; hordóhas; bikabús, márványhúsúak; ágybatehénkedett.

A referenciális képek, amint a korábbi definícióból kiderült, nem tartalmazznak szemantikai inkompatibilitást, de a kontextus alapján vagy az olvasó feltételezése nyomán megállapítható, hogy olyan dologra vagy tényállásra utalnak, amelynek viszonylatában a kijelentés képnek tekinthető. Ide kell sorolnunk azokat megszemélyesítéseket – az egyes szám második személyű igei és névszói állítmányokat, illetve névmásokat, birtokos személyjeles szavakat – amelyek a *megszólított*ra vonatkoznak, a megszólított ugyanis nem személy. Ezekben az esetekben nem szemantikai, hanem referenciális összeférhetetlenségről van szó: az össze nem illés nem valamely kijelentés két morféma vagy lexéma között jön létre, hanem a szó és a közvetlenül vagy közvetve referált dolog viszonyában. Ezek tehát olyan megszemélyesítések, amelyek a liege-i neoretorikusok s a Kemény Gábor által is elfogadott megközelítésben a szöveg izotóp síkjába tartoznak. Ennek ellenére mégis képeknek kell tekintenünk, mert egy megszólított/megszemélyesített absztrakcióra utalnak. Az ebbe a csoportba sorolható nyelvi képek ismételt felsorolása helyett csupán hivatkozom a *feltakarítod fogataid elől az elroksadt fuvaroslovakat* kijelentésre, és külön megemlítem a *szobrászaid* kifejezést, amely két szempontból is metaforának minősíthető: először is olyan szobrászokról van itt szó, akik bordélyházi asszonyokat faragnak; másodszor: ezek a szobrászok az említett *univerzum*nak, azaz valami elvontságnak a szobrászai. Végül referenciális képnek tekinthetők a metonímiák, szinekdochék egyik része is. Így az *5000 holdas határok* az általánosabb, elvontabb *nagybirtok* fogalmával állítható kapcsolatba, és – nézőponttól függően – metonímiának vagy szinekdochének nevezhető. Ugyanez érvényes a *holnapra* is, amely a *jövővel* áll szemantikai (szinonim, helyettesítő), illetve referenciális viszonyban. Ezek a képek egyben azt a nehézséget is példázzák, amely e két hagyományos képfajta elhatárolását terheli. Megjegyzendő ugyanakkor az is, hogy a kettős besorolhatóság abban az esetben érvényes, ha a költői képet olyan szemantikai és/vagy referenciális *viszornak* tekintjük, amelyben az összetevő elemek kapcsolata, összefüggése a fontosabbik tényező. Vagyis: ha a nyelvi viszony a kép közege, s nem a viszonyból kiemelt szó.

Végül vizsgáljuk meg a képi gondolkodásban kifejeződő értékszemlélet versbeli sajátosságait. A bordélyházzal szólva a szöveg „*hozzávaló asszonyok*”-at említ, akiket a megszólított univerzum szobrászai a kararát belü Szicíliából *faragnak* a napra. A szobrászok ugyanakkor ezekkel a bordélyházi asszonyokkal *verik meg* az ágybatehénkedett anyákat, akik *márványhúsúaknak* sikítják amazokat életre. Az univerzum *márványba* emeletezi a gyermekek cégéres *eszét*. A munkás a vasárnapi kikapcsolódásban *kirakhatja* a *koponyáját* a drótpályák vasladikjának a párkányára, s különböző húsokkal (lőhús, csibehús, asszonyhús) elégedettre zabálhatja az életet. Az *asszonyhúsról* megállapítható ugyan, hogy szinekdoché, de itt a hús–asszonyhús viszony, s ezzel párhuzamosan a dologiasító felsorolás képezi e kép negatív értékjelentésének a forrását. A „*hordóhasú kazánok*” szerkezetben a jelző funkciójú összetétel első tagja dologiasításként, maga a jelzős szerkezet pedig megelevenítésként vizsgálható, akárcsak a *kazánok szügyei* szintagma; a „*parázsfejű diák*” kifejezésben a tárgyiasítás mögött a nyelvhasználatban már kodifikált pozitív értékelő gesztus húzódik. Hasonló értékelés fejeződik ki abban a szövegszintaktikailag behatárolható értelmezői szerkezetben, amely az oxigénnel azonosítja a *színházakat*, a *könyveket*, s melyek a maguk rendjén – nézőponttól függően – metonímiának vagy szinekdochénak minősíthetők.

Összegezve: a vers költői képi rétegében az igei és a jelzői képszerkezetek dominálnak; többségükben az összetevők közti szemantikai feszültség figyelhető meg, de a képi viszony nemcsak a szemantikai, hanem a referenciális funkció, a művészi referencia nyomán is létrejön. Az élettelen dolgok megelevenítése, megszemélyesítése, valamint az élőlények s főként az ember tárgyiasítása, dologiasítása egyaránt jellemzi a képalkotást, de az utóbbi dominálja a vers egészét, ami az ember dologias létezőmódjának expresszionista leképezéseként értelmezhető.

3.3. Expresszionista költői képi struktúrák

Az expresszionista szövegalkotásban erőteljesen megnyilvánul az alkotónak a világhoz, a nyelvhez és az olvasóhoz való cselekvő viszonyulása. A világra és az olvasóra irányuló hatni akarás a nyelvhasználatban is megmutatkozik. Ha az expresszionista cselekvésigényt a nyelvhasználati sajátosságokon belül a képalkotásban akarjuk megfigyelni, akkor ezen a szinten is először azt állapíthatjuk meg, hogy a dinamikus tenni akarás és művészi formabontás többféleképpen ölt testet. Szabó Zoltán (1982: 302; 1998: 203–206) az expresszionista nyelvhasználat jellemzőit a *nyelvtani korlátdöntés*, a *grammatikai összeférhetetlenség* fogalmában foglalja össze, Fónagy Iván (é.n. [1999] 430–431) pedig ezeket a szerkezeteket *grammatikai képeknek* nevezi.

A nyelvtani korlátdöntés legsajátosabban expresszionista eljárásának a *metaforikus értékű igésítés/igeképzés* tekinthető. Ez képi értelemben összefügg azzal, hogy a szakirodalomban az expresszionizmust az *igét előnyben részesítő* (Koczogh 1964: 78) irányzatnak, vagy egyenesen *igestílusnak* nevezik (Szabó 1998: 205). Ezzel a sajátossággal állnak szoros kapcsolatban az erőteljes hangadást kifejező *igés és jelzős képszerkezetek*, valamint a *tárgyas szerkezetekben* megfigyelhető expresszionista képi sajátosságok is. Ezt követően említhetők a látomásban gyökerező és gyakoriságánál fogva is kiemelt jelentőségű *megelevenítés*, *megszemélyesítés*, valamint az ezzel ellentétes *személytelenítés*, *tárgyiasítás*, *dologiasítás* képszerkezetei.

3.3.1. Metaforikus értékű igeképzés

Vizsgáljuk meg a következő példát: „*költők árbocolnak*” (Barta Sándor: *Ave mameluk!*). Első pillantásra is sejthető, hogy az igei állítmány akkor is metaforikus jelentésű, ha eltekintünk attól, hogy *kik* árbocolnak. A metaforikus érték ebben az esetben nem két lexéma, hanem egy szótó és egy képző viszonyában jön létre. Az *árbocol* ige alaktani struktúrájának köznyelvi

analógiájaként figyeljük meg a következő eseteket: *sí – síel, por – porol, rajz – rajzol, szó – szól* stb. A morfológiai azonossággal szemben az *árbocol* jelentésstruktúrája különbözik a szótári példák jelentésstruktúrájától, bár az *-l* képző szemantikai funkciójának szórtsága ez utóbbiak esetében jól észrevehető. De ezek jelentésétől eltérően az 'árboccal valamilyen műveletet végez' parafrázis csakis metaforikus jelentésüként fogható fel, fogadható el. Nem közvetlen praxisra, s nem is emberfeletti teljesítményre, hanem az árboc konkrét, reális funkcióival összhangban valami pozitív értékjelentésű, metaforikus cselekvésre utal, amelyet bárki – egy matróz is – végezhet, azzal a megszorítással, hogy ne az árboccal végezze ezt a műveletet.

Ez a képtípus, bár elszórtan más irányzathoz sorolható műalkotásokban is előfordul, sajátosan expresszionistának tekinthető. Nemcsak azért, mert a denominális igeképzés az expresszionizmus egyik kedvelt eljárása volt, hanem mert képalkotó módozatként is az irányzat produktív sajátosságaihoz tartozott.

Más példák:

- „a zsalugáterek *kiszomjasodnak* a részek csengő tenorjára” (Mihályi Ödön: *Márciusi tribün* 2.);
- „szegény csavargók kiket *összecsordázott* a rend” (Kassák: *A ló meghal és a madarak kiröpülnek*);
- „aluszékonyan *vízalattozott* álmainkhoz a parti harangszó” (Németh A.: *Elégia*).

3.3.2. Erőtéljes hangadást kifejező predikatív és jelzős képszerkezetek

E szerkezetek többségének jelentését a megelevenítés, megszemélyesítés, illetve az élők, konkrétan az emberre jellemző tulajdonságoknak valamilyen tárgyi vagy elvont dologgal, fogalommal való *explicit* összekapcsolása alakítja. Mivel az expresszionizmusra a világ látomásos megjelenítése s ezzel összefüggésben az élettelen dolgok élőként való láttatása jellemző, ezeket a képeket a megelevenítés, megszemélyesítés egyik eseteként is be lehetne mutatni. Külön tárgyalásuk mégis indokolt, mert így jobban megfigyelhető az irányzatnak a kiáltásban, illetve a *túlkiáltásban* megjelölt minősége. Az, hogy ennek az alfejezetnek a címében mégsem *kiáltásról*, hanem *erőtéljes hangadásról* van szó, azzal támasztható alá, hogy nemcsak az élettelen tárgyak megelevenítő „hangosítása”, hanem természeti-fizikai hangjelenségek képi értékű kifejezése is jellemzi az irányzatot. Ezek a párhuzamosságok olykor egymás kontextusában is megfigyelhetők: „mikor a kék odvasságban számlálatlanul *összekongatnak az órák* / a ti megcsikart füleitekben *felzokog* az ólomnyelvű *csönd*” (Kassák: *Boldog köszöntés*).

Az erőteljes hangadás kifejezése lehet közvetlen vagy közvetett. A közvetlenség ebben az esetben azt jelenti, hogy a nyelvi képek anyagában jelen vannak a hangadást jelölő szavak: „*fölnevetnek az ájult körutak*”; „*zengjete föl számkivetett költők*”; „reggel pedig kutya-kölykösen *ráviczorogtok* a rendbe pocakosodott apátokra” (Kassák: *Boldog köszöntés*). Ezzel együtt gyakoriak azok az expresszionista képek is, amelyekben a hangadás körülírással, és ilyen értelemben közvetett: „szónokaitokból *extatikus patakokban hullámszik ki az igazság lelke*”; „*megfeszített dobok, aranyhangú kürtök és ti felcsiklandozott hegedűk* / bíbor örömtüzeket *játsszatok ma* a vérszegény kották fölött” (Kassák Lajos: *Boldog köszöntés*).

A fentiek alapján az expresszionista képeknek ezt a típusát a következő lebontásban célszerű tárgyalni:

- a) A megelevenítő/megszemélyesítő, a hangadást *közvetlenül kifejező* ígés szerkezetekben valamilyen konkrét vagy elvont dologhoz előre jellemző, illetve az élőhöz emberre jellemző tulajdonság rendelődik:

– „pengék énekelnek megváltók szívében” (Barta Sándor: *Ave mameluk!*);

– „a setét föld felrikolta / Örök dacát a titkos végtelenbe: // Ó, élet, élet, élet, Március!” (Tóth Árpád: *Március*);

b) A megelevenítő/megszemélyesítő, a hangadást közvetve kifejező ígés szerkezetekből hiányoznak a „kiáltó” igék:

– „az ellanyhult szellem már nem forrong, nem tombol új megnyilatkozások felé”; (Bartalis János: *Az új művészet elé*);

– „a szél fehér trombitákkal menetel alatta” (Barta Sándor: *Akasztott ember*).

c) Megelevenítő/megszemélyesítő, a hangadást közvetlenül kifejező jelzős szerkezetek:

– „a nagy individuumok társtalan, mély, kiverő búgással állottak az egyedüliségben” (Bartalis János: *Az új művészet elé*);

– „vidáman rőfögő autók” (Szabó Lőrinc: *Minden szent fények elbúcsúznak*);

d) Megelevenítő/megszemélyesítő, a hangadást közvetve kifejező jelzős szerkezetek:

– „akadályozza a szabad szó kirepülését” (Bartalis János: *Az új művészet elé*);

– „mit akar ez az emberi fürgeteg” (Kosztolányi Dezső: *Tömeg*).

e) Fizikai hangokat visszaadó, képi értékű szerkezetek:

– „Nem én kiáltok, a föld dübörög” (József Attila: *Nem én kiáltok*);

– „Mért hallom az ágyból a fiatal fákat suttogva beszélni, / nyújtózva ropogni minden éjszaka zárt ablakaim mögött, / mint löporos tornyok vidám robbanását?” (Kosztolányi Dezső: *Repülő ifjúság*).

3.3.3. A tárgyra irányultság képszerkezetei

Ennek a szerkezetnek szintaktikailag két alaptípusa létezik: normál-formájú és rendhagyó. Az előbbiben a tárgyas szószerkezet összetevői között jelentésbeli összeférhetlenség érzékelhető, az utóbbiban a tárgyatlan ige tárgyassá változik, s ehhez adódik a szintagma két eleme közti szemantikai inkompatibilitás.

Figyeljük meg a következő példákat: „rothadó virágokat imád” (Márai Sándor: *A kokainárus*); „új világrend új hite fáklyázza az embereket” (Bartalis János: *Az új művészet elé*). Ezek a példák a fent említett szerkezet típusokat reprezentálják. Az elsőben a tárgyas szintagma két eleme között szemantikai összeférhetlenség feszül, de szintaktikai szempontból normál-formájú; a másodikban a szokatlan ige képzés mellett a tárgyatlan ige tárgyiasítása figyelhető meg.

Vegyük sorra ezeket a képtípusokat.

3.3.3.1. Képi értékű tárgyas szerkezetek

Ebben a struktúrában tárgyas ígéhez olyan tárgy kapcsolódik, amelyik szemantikailag összeférhetetlen vele: „A megtúrosodott időt az ő értelmetlen öt ujja piszkálja helyre” (Németh Andor: *A paraszt*); „a világok ékköveit csiszolgatjuk” (József Attila: *Ekrasztömeg*). Ez a két példa a most tárgyalt képtípus két konkrét alfaját reprezentálja. Ezen az alapon általánosságban kijelenthető, hogy a képi viszony létrejöttének a szempontjából *elemi*, valamint *átszövődésszerű tárgyas képszerkezeteket* különíthetünk el annak megfelelően, hogy a tárgyas szintagmán belül, vagy a szintagma közvetlen kontextuális kapcsolatában jön-e létre a kép.

a) *Elemi tárgyas képszerkezetek*

A *helyreépítség* az időt szerkezet szintaktikailag normál-formájának tekinthető, szemantikailag azonban összeférhetetlen elemeket kapcsol össze; az *idő* egyúttal materializálódik, amit nemcsak az állítmány, hanem a *megtúrósodott* jelző is hordoz. Ebben a példában a képi viszony a tárgyas szintagma elemei között jön létre.

Ehhez a típushoz olyan példák is sorolhatók, amelyekben az alapviszony másfajta képaspéktusokkal egészül ki. Lássunk néhányat:

- „testemről leaggatta a sebeket” (Déry Tibor: *Anyám*);
- „köpd ki magadból a langyos területeket” (Kassák L.: *Számozott költemények 2.*);
- „tüdejükben magukkal hordták őseik és ivadékaik sikolyait” (Márai S.: *Kisfiúk*);
- „én a testem vöröshitű zászlóját lengetem” (Reiter Róbert: *Tavaszi ének*).

b) *Átszövődéses tárgyas képszerkezetek*

A „világok ékköveit csiszolgatjuk” kijelentésben a képi viszony a tárgyas szintagma és egy másik szószerkezet metszéspontján jön létre. Szintaktikailag a birtokos jelző a tárgynak a bővítménye, a tárgy pedig az állítmánynak az alárendeltje; a kép szemantikai szerkezetét tekintve azonban a *világok ékköveit* szintagmából kell kiindulnunk, mert ennek metaforikája sugárzik át a tulajdonképpeni tárgyas szintagmára. Az *ékköveit csiszolgatjuk* jelentése önmagában természetesen nem metaforikus, a kettős szerkezet mégis az, mert a cselekvés nem fizikai dolgokra, hanem a *világok ékköveire* irányul.

Ezek után figyeljük meg a következő képet, amelyben határozós szószerkezet tölti be azt a funkciót, amelyet az előbbiben a birtokos jelzős szószerkezet: „szemeikben már kigyújtotta valaki a lámpákat” (Barta Sándor: *Akasztott ember*). Ha eltekintünk a *szemeikben* határozótól, a kijelentés másik részében megszűnik a szemantikai impertinencia: lámpákat bárki gyújthat bárhol, ha megvannak ehhez a reális feltételek. Tehát azért mondható ez a határozói szintagma s vele együtt a teljes kijelentés metaforikusnak, mert a *szemeikben kigyújtotta* szószerkezet alapján válik nyilvánvalóvá, hogy a cselekvés – s nyomában a tárgy – is metaforikus. Különös módon e felismerés nyomán átrendeződik a kijelentés szemantikai viszonyrendszere, s – ebben a konkrét példában – éppen annak a nyelvi elemnek a metaforikus jelentése látszik csorbát szenvedni, amelyik a különben nem képi szerkezetet képletes jelentésűvé változtatta, mihelyt kapcsolatba került vele. Ez azonban – részben legalábbis – annak a következménye, hogy a *szemek* metonímia már köznyelviesült. Ezeket a megállapításokat igazolják a következő példák is, melyekben a határozó metaforikus jelentése nem szűnik meg az integrálás után sem:

- „vonjátok fel a horgonyt isten tenyeréről” (Déry Tibor: *Az átokfutó*);
- „eljöttem sánta planétákkal a szemeimben / most 24 fiatal lány meszeli bennem tisztára a falakat” (Kassák: *Számozott költemények 1.*).

3.3.3.2. *A tárgyatlan ige tárgyasítása*

Az ige tranzitívra tétele önmagában nem hoz létre nyelvi képet – ehhez szemantikai összeférhetetlenség szükségeltetik. Az expresszionizmusról lévén szó, a képek tipologizálásakor az említett feltételek megléte mellett azzal is számolhatunk, hogy az ige alkalmi (s ilyen értelemben rendhagyó) képzésű is lehet, azaz nem szótározódott, mint például a *turbékol*, hanem szokatlan, mint a *torkozom*. Ha ezeket az ismérveket tekintetbe vesszük, akkor ennél a típusnál is megkülönböztethetünk két altípust: a) tárgyatlan ige tárgyasítása, s a tárgyas szintagma két eleme közti jelentésbeli feszültség; b) morfológiai szerkezete alapján képi értékre szert tevő ige, s a tárgyas szószerkezet két összetevője közti szemantikai

összeférhetetlenség. (Itt egy további lebontásban számolhatunk az intranszitiv ige tárgyassá változtatásával, illetve ennek elmaradásával is.)

a) Tárgyatlan ige képi értékű tárgyasítása

Vizsgáljuk meg a következő példát: „municiógyáros *páfrányt turbékol* asszonyok kádjában” (Barta Sándor: *Akasztott ember*). Ebben az esetben a tárgyatlan igehez tárgy kapcsolódik, s a szintagma képi értéke nem függ, csak átszíneződik a kontextustól. A szemantikai összeférhetetlenség tehát az igei állítmány és a tárgy között jön létre, és független az alanytól: képi értékű volna akkor is, ha nem fegyvergyárosról, hanem galambról állítanók ugyanezt. Ezt az alaptényt nem változtatja meg, csak módosítja az, hogy a *galamb páfrányt turbékol* jelentése újabb metaforikus jelentésréteggel egészül ki a *municiógyáros páfrányt turbékol* kijelentésben.

Más példák:

– „a nap fekete tárnákat röhögött az égen”; „patakok zöld tenyereiken luftballon-könnyű hullákat haboznak” (Barta Sándor: *Akasztott ember*);

– „kúszom a térkép véredényeit” (Déry Tibor: *Az ámokfutó*);

– „halljuk az esztétikát kukorékoló jaguárokat” (Kassák: *Számozott költemények I.*);

– „harangok fehér liliumokat imádkozzatok” (Kassák: *Boldog köszöntés*).

Ezek alapján az állapítható meg, hogy a tárgyatlan igei tárgyas használata s a szintagmát alkotó két elem szemantikai összeférhetetlensége olyan képszerző egységet alkot, amely szükségtelenné teszi a kontextus metaforizációs hatását. Ez azonban nemcsak e képtípus, hanem általában a két nyelvi elemből kiteljesülő és ilyen értelemben *zárt*nak nevezhető képstruktúrák sajátja. Ide tartoznak azok a normál-formájú tárgyas szerkezetek is, amelyek képi minősége a kontextus nélkül is bizonyítható: a „napot gurít a mezők felett” (Mihályi Ödön: *Törvény*) kijelentésben például a tárgyas szó szerkezet önmagában is elégséges a kép létrejöttéhez; sem a helyhatározó, sem az alany nem változtat lényegbevágóan ezen a minőségen.

b) Képi értékű intranszitiv ige tárgyas használata

Ismét hangsúlyozni kell, hogy ebben a képtípusban az ige képi értéke nem *szóképszerű*. Azaz nem az önmagában vett lexémának a képletes jelentéséről van szó, hanem arról, hogy a képzett vagy továbbképzett igékben, az alap- és mellékmorféma *viszonyában* képi érték születhet. A morfológiai tagoltságnak ez a módozata tehát alkalmas arra, hogy a megfelelő szemantikai és referenciális feltételek mellett az adott szóalak képként hasson. A következő példák ezeket a jegyeket mutatják:

– „kék papagájokat *hókusz-pókuszozott* ki a száján” (Barta Sándor: *Akasztott ember*);

– „őszi kiáltásokat *torkozom* a szabad reggelbe” (Bartalis János: *Az új művészet elé*).

3.3.4. Megelevenítés és megszemélyesítés

Az expresszionista létszemlélet egyik alapelve, amint ezt Kassák Lajos (1964: 158) *Programjából* is láthattuk, a világnak, a világ tárgyainak, dolgainak a figyelem, sőt: a költői kommunikáció középpontjába való állítása. Ebből következően az expresszionizmus egyik kedvelt művészi gesztusa a dolgok megelevenítése, illetve megszemélyesítése. Az expresszionista szövegekben előforduló predikatív szerkezetek jelentős része megszemélyesítéses metafora; az igei állítmány képszerző funkcióját legerőteljesebben az expresszionizmus használta ki. Szintaxisukat tekintve a megszemélyesítéses képek másik jelentős csoportját a jelzős szerkezetek alkotják; a műbe emelt világelemek dinamizálásának hatékony módozata a dolgok konkretizálását, élesebb kontúrozását szolgáló melléknévhasználat is. Ugyanakkor a predikatív és a jelzős szerkezet gyakran egymásba épülve hoz létre továbbcsúszott képet. Mindez összhangban áll, illetve megerősíti korábbi

ismereteinket erről az irányzatról (l. Koczogh 1964; Szabó 1982: 300–306). Az ide sorolható képeket a megelevenítés, illetve a megszemélyesítés szerint csoportosítom, s ezen belül hozok példát a predikatív és a jelzői szerkezetekre.

a) A megelevenítő, predikatív szerkezetekben az élettelen entitásra utaló alanyhoz növényi vagy állati cselekvést kifejező igei állítmány társul:

– „a tűz kanóca bimbózott” (Barta Sándor: *Akasztott ember*);

– „a Nap is vonított, az Ég cselédje” (Déry Tibor: *Az ámokfutó*);

– „S a bútorok éjjel vigyáztak rá, ha aludt, / A lámpa s a karosszék, mint egy figyelmes kutya” (Márai Sándor: *A fiatal lány*).

A megelevenítő, jelzős szerkezetek alárendelt eleme olyan minőségre utal, amely növényekre vagy állatokra jellemző. A képi viszony úgy jön létre, hogy ez a minőség valamely élettelen dolognak tulajdonítódik. Az „izzadt örömmel” szerkezet (Kosztolányi Dezső: *Tömeg*) azért sorolható ide, mert az izzadás *életműködés*. (A köznap nyelvhasználat szerint az ablak is megizzadhat, de ez már metaforikus gondolkodásra vall.) Ugyanez a helyzet a „döglött dárdák” (Barta Sándor: *Akasztott ember*) szintagma esetében is: csak az lehet *döglött*, ami korábban *élő* volt.

Külön figyelmet érdemel a következő, ezúttal birtokos jelzős szó szerkezet: „fémjelzett szónokok beoitanak az igazság fullánkjaival” (Kassák Lajos: *Számozott költemények 2.*). A köznyelvi szóhasználat szerint a méhnek is, a kígyónak is fullánkja van. Az előbbihez a szorgalom értékjelentése társul, az utóbbi a bibliai teremtetés-történet szerint a megtestesült gonosz. Kassák kijelentésében a második jelentéslehetőséggel kell számolnunk, s így nemcsak a háromszorosan ironikus *fémjelzett szónokok beoitanak* propozíció, hanem az *igazság* szó értékjelentése is – részben legalább – a visszajára fordul. Feltételezhető, hogy ez nem véletlen. A programadó Kassák ószövegségi motívumot használ fel, s az *igazság fullánkjaiban* is ezt érezzük erőteljesebben. A jó és a rossz tudásának fájához, s az ilyen értelemben vett igazsághoz a kígyó vezette az embert.

b) Az expresszionista *megszemélyesítés* nem a szintaxis, hanem inkább az összekapcsolt elemek közti szemantikai távolság szempontjából különbözik más irányzatok megszemélyesítéseitől. A lényeg itt is az, hogy a költői képben emberre jellemző cselekvéseket és minőségeket tulajdonítunk valamilyen nem emberi létezőnek:

– „fölköztünk hosszú ujjakkal horgolt az éjszaka”; „csend állt őrt, mint egy kampós óriás a föld szélén / és tenyerével hessegette el a légydöngést és a szitakötőszárnyú zajokat” (Déry Tibor: *Barátom nálam aludt*);

– „Nap, [...] hörpentsd ki a szemeimet!”; „érlelj meg, lelkes Realitás!”; (Szabó Lőrinc: *Nap, idd ki a szemeimet*);

– „a tárgyak beleszóltak és jajongtak” (Márai Sándor: *Liliput*).

Az ide sorolható jelzős szerkezetekben – az igei predikációhoz hasonlóan – a nem emberi létezők s a nekik tulajdonított emberi minőségek között erőteljesebb a szemantikai feszültség, mint más irányzatok hasonló típusú képeinél:

– örvongó haj; az éjfél süket partján; kiabáló kétségbeesés (Kosztolányi D.: *Tömeg*);

– terhes idők; ujjongó, mélyszenvédélyű, exaltált dallam; titánkodó művészet; vadcsókú táj; (Bartalis János: *Az új művészet elé*);

– „az űr krákogó torka csillagokat hány” (Déry Tibor: *Az ámokfutó*).

A megelevenítést, illetve megszemélyesítést tartalmazó predikatív és jelzős képszerkezetek bemutatásának lezárásaként egy-egy olyan példát említek, amelyekben a két struktúra

szerveződése alkot komplex képet: a) megelevenítés: „vérző hajnalok sarjadnak”; b) megszemélyesítés: „fölnevetnek az ájult körutak” (Kassák: *Boldog köszöntés*).

3.3.5. Személytelenítés, tárgyasítás, dologiasítás

Személytelenítésre a már említett példák közül a *municiógyáros turbékol* emelhető ki Barta Sándortól. Noha a köznapi nyelvhasználatban, illetve kulturális értékrendszerünk szerint a galamb képzetéhez pozitív értékelés társul, a versbeli cselekvés mégis negatív konnotációjú.

A tárgyasítást azért indokolt elhatárolni a dologiasítástól, mert az előbbi nem feltétlenül leértékelést fejez ki. A *ragyogás* például elsősorban a tárgyak tulajdonsága, de pozitív jelentésű: „Asszony és Férfi! hol, hol ragyogtok?” (Déry). A ragyogás képze egy másik Déry-idézetben – „vonalak mögött *ünnepély fénylik*” – egy elvontság megérzésként szolgál példaként, s a két képelem pozitív tartalma fölerősíti egymást. A fényhez kapcsolódó érték szemlélet azonban nem ennyire homogén. Figyeljük meg a következő példát: „Az ég a föld negyedik dimenziója. Az angyalok egysíkban mozognak, ők a földi emberek fényoldalai” (Déry: *Párizs! Néhány strófa az üvegfejú borbély életéből*). Itt ugyan az angyal az ember fényoldala, de mivel egyetlen síkban mozog, kötöttebb létformájú, tehát kiszolgáltatottabb a több dimenzióban élő embernél.

A dologiasításban egyértelmű az élőnek vagy az embernek a leértékelése. Kassák Lajos egyik versében a narrátor az egyik személyről azt mondja, hogy az Úr megajándékozta vele a bolondokat. A dologiasításra Barta Sándor *Az univerzum dicsérete* című, korábban elemzett verse szolgáltat számos példát, de a legtöbb expresszionista írás bővelkedik ezekben a gyakran groteszk színezetű pejoratív minősítésekben: „nincs-e mögöttük a férjük, / ki régen föld már a temetőben”; „Nincs senki, csupán az éj meg a harc / meg a pénz meg az ököl, / az ifjúság, mely előre száguld, vak diadallal. Hallani / vad szívdobogását. / Látni százezer koponyát, melyre közöny borul, sok raga- / dozó körmöt” (Kosztolányi Dezső: *Tömeg*).

Külön kell szólni arról, hogy az expresszionizmusban nemcsak az entitások és a minőségek, hanem a cselekvések közegeiben is megfigyelhető a tárgyasítás és a dologiasítás. Ezekre közös példa: „ki tehet róla, hogy (...) úgy hiszik: gyilkolok?” (Déry Tibor: *Az ámokfutó*). E mondat jelentésviszonyai alapján feltételezhetjük, hogy a kérdésben valamely implicit cselekvés áll ellentétben vagy párhuzamban a *gyilkolokkal*. Ha ez utóbbit szó szerint vesszük, akkor egyszerű másság vagy pusztán ellentét állhat a *gyilkolok* és a vele a paradigmaticai síkon kapcsolatba hozható ige jelentése között. Ha pedig metaforikus jelentést társítunk hozzá – és ez a valószínűbb –, akkor olyan egyszerű metaforával van dolgunk, amely – igei szerkezetként – nem tartalmaz szemantikai inkompatibilitást. Ebben az esetben a *gyilkolok* ige metaforikus *jelentése* és az így megnevezett reális cselekvés *ténye* között jön létre referenciális metaforikus viszony. Ezt az *úgy hiszik* propozíció jelzi, amely egyben azt az állítást is implikálja, hogy: *úgy hiszik, de én nem gyilkolok*; vagy: *úgy hiszik, gyilkolok, de én mást teszek*.

Kétségtelen, hogy nemcsak a költői nyelvben általában, hanem a sajátos nyelvhasználatáról különösebb nehézség nélkül felismerhető expresszionista szövegben is viszonylag kis számban fordulnak elő a fentihez hasonló képletes jelentésű igei állítmányú szerkezetek, amelyekben a *látszatszelekvés* és a valóságos *cselekvés* szembenállását külön szó jelzi. Az, hogy ennek ellenére mégis találunk rá példát, azért figyelemre méltó, mert ezzel az igehasználattal különféle rendhagyó módozataiban bővelkedő expresszionista stílus újabb aspektusa mutatható ki.

A kontextusban metaforikus jelentésűvé váló, tárgyasító állítmány példaként figyeljük meg Bartalis János következő hasonlatát: *a művész lelkében hordja ennek az Embernek a képét, benne lélegzik, mint az anya testében a csecsemő*; átírva-tömörítve: *a művész az Emberben lélegzik, mint az anya testében a csecsemő*. A *lélegzik*, mely mindkét cselekvőre érvényes, egyik esetben sem tényleges, hanem metaforikus cselekvésre utal. Ennek tisztázásához azonban nem a négy alapösszetevő, hanem kontextusuk szemantikája alapján juthatunk el. (Ehhez meg kell említeni azt, hogy a kontextus jelentéspontosító szerepére ebben a konkrét példában a *magzat* és a

csecsemő szinonimikus kezelése miatt volt szükség, s hivatkozásaimat is ez motiválja; a *magzat* jelentése ugyanis implikálja az *anya testében* jelentést, nem igényel tehát helyhatározót; a *csecsemő* szövegkörnyezetében azonban szükség van a helymegjelölésre. A költői nyelvhasználat redundanciáját tehát adott esetben a szinonímia vagy a szótévesztés is szükségessé teheti.)

3.3.6. Referenciális költői képek

Az expresszionizmus képtipológiai áttekintését ennek a képfajtának a bemutatásával és példázásával zárom. Azért maradt az utolsó helyre, mert az ismert képelméletekben az ide sorolható képeket nem tárgyalják külön típusként. Igaz, hogy ezek a képek a kontextus alapján is felismerhetők, de legalább ennyire fontos, hogy a kép alkotóelemei közti jelentésbeli feszültség hiányában a *művészi referencia* az a jelfunkció, illetve viszony, amely a kép működésében megnyilatkozik.

A *referenciális kép* expresszionista példázására figyeljük meg Barta Sándor *Az univerzum dicsérete* című versének néhány kijelentését. A *feltakarítod fogataid elől az elroskadt fuvaroslovakat* ténykijelentésnek tekinthető egy olyan szövegben, amelyben a megszólított egy fuvarozó cégnek a vezetője. *Az univerzum dicséretében* azonban referenciális képi értékre tesz szert: valamilyen embertelen nehézségre s ennek gondos eltüntetésére vonatkozik. Noha nincs benne szemantikai feszültség, mégis képszerű célzást vélünk benne felfedezni: az elroskadt fuvaroslovak a túlzott megerőltetésben dőltek ki, s ez párhuzamba állítható a versnek azokkal a kijelentéseivel, amelyekben a lírai énnek és társainak az ökörlétéről, higiénikus istállókról stb. van szó.

A *minket pedig különbe fogsz a többi ökröktől* kijelentés akkor tekinthető referenciális feszültséget keltő, s ezzel összefüggésben szemantikai összeférhetetlenséget tartalmazó struktúrának, ha a lírai ént vagy narrátort személynek tekintjük, s a *minket* személyes névmást s vele együtt a *többi ökrök* szintagmát is személyekre vonatkoztatjuk. És mivel kétségtelen, hogy így kell eljárnunk, kijelenthető, hogy itt nem állatmesei megszemélyesítésről, hanem referenciális képről van szó. Ha tehát a verset nem fabulaként olvassuk, hanem szereplőit személyeknek vesszük, akkor az itt vizsgált kijelentések képi értéke a kijelentés és/vagy a megmegnevezés, valamint a referencia viszonyában jön létre.

Hasonló a helyzet a *nagy*, a *szent*, a *harapós nekifoházkodás* szerkezet jelentéstani és referenciális vizsgálatával is. A *szent nekifoházkodás* értelmezése nem okoz különösebb gondot, bár az igekötő-használat szokatlansága a *foházkodást* kissé gyanússá teheti. A *harapós nekifoházkodás* szemantikája azonban már a szintagmán belül is ellentmondásos. Az a sejtésünk, hogy a pusztán jelentéstani vizsgálat ebben az esetben sem kielégítő, a szövegösszefüggés alapján válik megalapozottá. A szerkezet bővebb kontextusa: *De mi hiába csüngünk az [asszonyaink] elhízott tomporaikon / ők még a nagy, a szent, a harapós nekifoházkodásban is / izzadságszagú nikkellabrákat röfögtetnek*. Az a feszültség, ami ennek az expresszionista, vaskos célzásnak a jelöltje (*szeretkezés*), illetve a *szent (neki)foházkodás* jelentése között van, arra figyelmeztet, hogy a jelentést nem lehet sem azonosítani, sem összemosni a referenciával. Ez a különbség, valamint a két pólust összekötő viszony teszi indokolttá a „referenciális kép” elhatárolását a szemantikai összeférhetetlenség alapján azonosítható képektől.

4. A szürrealizmus

4.1. Irányzati sajátosságok és képzalkotási technika

A szürrealizmus az expresszionizmus mellett a vizsgált korszak magyar irodalmának másik reprezentatív avantgárd irányzata. Esztétikai sajátosságaira való tekintettel a szürrealizmus esetében is felvethető a kérdés, hogy „örök-e”, azaz végigkíséri-e ilyen vagy olyan intenzitással a művészettörténetet, vagy indokoltabb, ha ehelyett „történelmi szürrealizmusról” beszélünk (Karafiáth 1999: 5–6). Értekezésemben a stílustörténeti alapállásból következően a dilemma utóbbi alternatíváját fogadom el, annak belátásával együtt, hogy a művészettörténet különböző korszakaiban és alkotóinál világosan kimutathatók a szürrealista látásmód jellegzetességei; André Breton például (1968: 175–176) Dantétól Shakespeare-en, Swiften át Reverdyig számos alkotót szürrealistának tart. Ezek a tények azonban nem zárják ki a történeti szemlélet helyességét, amelynek alaptétele az, hogy valamely korszakban bizonyos művészi sajátosságok annyira elterjedtté, dominánssá válnak, hogy indokolt korhoz kötött irányzatról beszélni, számolva egyben ennek előzményeivel, valamint későbbi kiújulásaival is. Ezek alapján azt mondhatjuk, hogy a szürrealizmus jelentkezésével az 1910-es évek végétől, a 20-as évek elejétől számolhatunk a magyar irodalomban is, még mielőtt programnyilatkozatok fogalmazták volna meg lényeges vonásait. Legjelentősebb képviselői a két világháború közti időszakban: Kassák Lajos, Illyés Gyula, József Attila, Németh Andor, Déry Tibor, Radnóti Miklós, Tamkó Sirató Károly, Gelléri Andor Endre; ezeken kívül a lírában külön megemlíthető Sinka István mágikus, népies szürrealizmusa.

A szürrealista mű létrejöttét az automatikus írásmóddal s a szabad képzettársítással szokták összekapcsolni (Bajomi 1968: 34; Szabó 1982: 310; Bori 1985: 41). Ez az alkotáslélektani magyarázat azzal egészíthető ki, hogy a módszer önmagában nem biztosítéka az esztétikai érték létrejöttének. Azt is fontolóra kell venni, hogy „a szürrealista szöveg *alapja* nagyon is fontos dolog, mert ez az *alap* ad a feltárásnak értékes jelleget. Ha a szürrealista módszert követve szomorú hülyeségeket írtok le, az még szomorú hülyeség marad ... És különösen akkor, ha azoknak az egyszerű alakoknak a fajtájához tartoztok, akik nem ismerik a szavak értelmét, nagyon is lehetséges, hogy a szürrealizmus gyakorlata nem mutat ki mást, csak vaskos tudatlanságokat” (Louis Aragontól idézi Láng 1993: 132; l. még Bajomi 1968: 38).

Aragon kritikai álláspontja a szürrealista alkotási módszer dilettáns alkalmazóival szemben, valamint az, amit az alapról, a feltárásról és az értékes jellegről mond, szükségessé teszi, hogy az esztétikai nézőpontot is bevonjuk a vizsgálódásba. Ugyanakkor az irányzatok elhatárolása s a szemiotika is arra készíttet, hogy a jelhasználó ember jelenlétével is számoljunk, s a szürrealista kép tágabb kontextusával is foglalkozzunk. Végül: az esztétikummal kapcsolatos nézetek a képelméletekkel közelebbről is összefüggésbe hozhatók, s ez szintén indokoltá teszi azt, hogy felidézzük a szürrealisták esztétikai felfogásának néhány jellemzőjét.

A szürrealista szépségeszmény lényegesen különbözött nemcsak a szecesszió, impresszionizmus, szimbolizmus, hanem az expresszionizmus esztétikumfelfogásától is. Művészei gyakran hivatkoztak Lautreamont szállóigévé vált hasonlatára, mely szerint Mervyn, a tizenhat éves szőke angol fiú olyan „szép, mint a varrógép és az esernyő véletlen találkozása a boncasztalon” (idézi Kemény 2002: 90; l. még Bajomi 1968: 17–18; Láng 1993: 133; Karafiáth 1999: 87). Max Ernst a következőképpen értelmezi ezt a hasonlatot: „Egy tökéletes dolog, melyről úgy érezzük, hogy egyszerű rendeltetése örökre meghatározott (az esernyő), hirtelen egy másik, meglehetősen eltérő ... dolog közelébe kerül (varrógép) egy olyan helyen, ahol mindkettő *oda nem tartozónak* érezheti magát (műtőasztal) – ebben a helyzetben

elhagyják eredeti rendeltetésüket és azonosságukat; hamis lényegüket egy relatív fordulat hatására új, igazi és költői lényegre váltják át... A teljes átváltozás... adott tényeket vált ki: *két, látszatra összeférhetetlen dolog párosítását olyan helyen, mely látszólag nem alkalmas számukra*” (idézi Láng 1993: 133).

Nyomatékosítani kell, hogy Max Ernst a szokatlan képzettársításban s az így létrejövő szürrealista képben feltáruló *új, igaz és költői lényegről* beszél. Mindenik jelzője különlegesen fontos, mert a szürrealisták *ezt* a lényegét állították szembe az általuk hamisnak tartott hagyományos lényegfogalommal, illetve a dolgok eredeti rendeltetését és azonosságát a maguk nézőpontjából hamisnak tekintették. Ami pedig az esztétikai szempontot illeti, megjegyzendő, hogy azt a lényegfeltáró erőt, mely a szóban s a szavak között levő/létrejövő rejtett jelentéslehetőségek felvillantásában mutatkozik meg, Láng Gusztáv a *szürrealista kép* egyik értékismérvének tekinti. A másik értékismérv szerint abban áll, hogy a kép jelentését nem külső logikai analógiák, hanem a szójelentések kontextuális összefüggései alapján rekonstruálhatjuk (Láng 1993: 133–134). Ez a két értékismérv a maga nemében koherens egésznek alkot, s bár néhány olyan vonást is tartalmaz, amely pragmatikainak tekinthető, mégis elsősorban a szemantikai szemlélet hordozója. Ez másrészt azt is jelenti, hogy Láng Gusztáv a szürrealista kép lényegfeltáró erejének nem ontológiai, hanem szemantikai jelentőséget tulajdonít, ami problémaként is fontos, hiszen a képi gondolkodásnak a megismerésben elfoglalt helyét érinti. Válasza azért tekinthető szemantikainak, mert nem arra utal, hogy a költői kép a *dolgok* világának eddig még feltáratlan viszonyaira világít rá, hanem a szövegben megnyilvánuló rejtett szójelentés-lehetőségekre és az ezek révén kialakuló új szinonimasorokra vonatkozik, amelyek jelentése gyakran igen eltávolodik az adott szó szótári szinonimáinak jelentésétől.

A szürrealista alkotástechnikára és szépségeszményre való rövid hivatkozás után vizsgáljuk meg, hogy az *écriture automatique* alkalmazása milyen premisszákra épült ebben az irányzatban. Ehhez legalább két dolgot kell leszögezni: a) Louis Aragon idézetéből az derül ki, hogy az automatikus írásmód önmagában nem biztosítja a *feltárás* értékét. A módszert tehát nem kell fetisizálni, mert a feltárás értéke a szürrealista szöveg *alapjától* függ. Ezzel egyetérthetünk, de azt is hozzá kell tennünk, hogy a módszert nem kell lebecsülni sem, mert ha megfelelő, akkor része lehet abban, hogy programunkat, célunkat megközelítsük; b) A tudattartalmak milyenségére, a szabad képzettársításra, a költői tehetségre (Bajomi 1968: 34–38) és egyebekre való hivatkozást ki kell egészítenünk az irányzat céljának a fokozott figyelembevételével. Nem azért, mert a programnyilatkozatokban tételesen is megfogalmazódik az, amelynek költőibb kifejtésére korábban s az izmusok után is inkább az *ars poeticák* vállalkoztak, hanem mert ezek a nyilatkozatok a konkrét művek ideológiai, eszmei, elméleti kontextusaiként jó irányban befolyásolhatják mind a művek, mind az irányzat jobb megértését. Összegezve: bár a módszer csupán eszköz, a cél és az eszköz *együttése* azonban olyan jegy, amely az irányzat karakterét egyedülállóvá teszi.

Nietzsche morálfilozófiájának, a freudizmusnak és Bergson intuíciónak a hatására a szürrealisták tudatos programszerűséggel vállalták a tudattalan Én elfojtott erőinek a szabad megnyilatkozását. André Breton (1968: 174–175) szerint a szürrealizmus „a léleknek olyan zavartalan önműködése, melynek célja szóban, írásban vagy bármi más módon kifejezni a gondolkodás valódi működését. Tollbamondott gondolat, függetlenül az értelem bármiféle ellenőrzésétől s minden esztétikai vagy erkölcsi törekvéstől [sic!]”. A logika felfüggesztésével együtt ez egyben azt is jelentette, hogy a szürrealisták egy új költői gyakorlatot akartak meghonosítani. Élet és művészet viszonyát túlságosan közvetlennek érezték, s ezt a szerintük mesterkélt és hamis költői praxist akarták a maguk számára megszüntetni. „Breton már a mozgalom korai szakaszában kijelentette (...), hogy egy olyan gyakorlattal akarnak szakítani, amely a közönség elé bizonyos létforma irodalmi lecsapódását tálalja” (Benjamin 1995: 303).

Az irodalom tehát bizonyos emberi létforma művészi lecsapódása is lehet, illetve ennek is tekinthető. A szürrealista költő tartózkodik az effajta külsődlegességtől. Ő nem létformában gondolkodik, nem valamilyen élettapasztalatot akar megírni, hanem arra tesz kísérletet, hogy amikor alkot, minden külső és belső korlátot félreállítson tudata/tudatalattija útjából. Ha ezt megfontoljuk, akkor válik érthetővé az erkölcsi és esztétikai törekvéseket egyaránt elutasító, fentebb idézett program, s egyben az erre épülő szélsőséges álláspont is, amely szerint a kritikus számára „nincs bocsánat, ha a legfelületesebb látszat szerint ‘művészinak’, ‘költőinek’ tartja a [szürrealista] mozgalmat” (Benjamin 1995: 303).

A külsődlegességtől való elfordulás konkrétabban azt jelenti, hogy a költő „témáját most már nem kívülről kapja, nem ennek vagy amannak az egyes dolognak nyomán támadt érzéseit fogja kifejezni akarni az újbán, hanem egész érző lényét, melyben a számára létező összes dolog benne van” (Gáspár Endre Kassák-értelmezéséből idézi Bori 1971: 206).

4.2. A szürrealizmus és a nyelv

A szürrealista költő tehát elfordul a külvilágtól, lemond saját létezésének költészetté transzponálásától is, s ezek helyett saját gondolkodó és érző lényére összpontosít. Ez azonban elégtelen volna a megszólaláshoz. *Nyelv* nélkül ugyanis nem lehet beszélni. Nélküle nincsen sem irányzat, sem műalkotás, sem költői kép. A szürrealizmus esetében azonban nem állhatunk meg ennél az általánosságnál, hanem külön is nyomatékosítani kell a nyelv fontosságát, sőt a nyelv viszonylagos elsődlegességét, mert a nyelv eszközszerűségének a gondolata ennek az irányzatnak a vizsgálatában a legtarthatatlanabb. Egyben az is megjegyzendő, hogy itt nem a saussure-i értelemben vett *langue*-ről, hanem a gyakorlatban működő nyelvről van szó.

André Breton az ébrenlétből a (tudatos) álomba való átjutás tűzpróbája előtt maga elé engedi a nyelvet. Ezt írja: „Csöndesen. Oda igyekszem átjutni, ahová még senki sem jutott át, csöndesen! Csak Ön után, kedves nyelv!” A szöveget idéző Walter Benjamin (1995: 304–305) ebből logikusan – hiszen nem tehet másként – azt a következtetést vonja le, hogy a szürrealizmusban a nyelvnek van előnye nemcsak az értelemmel, hanem az énnel szemben is. Breton tehát maga előtt engedi a nyelvet, hogy követhesse. Hagyja, hogy a nyelv beszéljen. Ő csupán lejegyzí, amit a nyelv mond. Ebből az alapállásból olyan következmények adódnak, amelyeket nem hallgathatjuk el, ha a szürrealizmus bevett fogalmán áthatolva közelebb akarunk kerülni ennek az irányzatnak a lényegéhez. Mindenek előtt azt kell megismételnünk és belátnunk, hogy az a nyelv, amelyre Breton hivatkozik, nem csak valami általánosság, s egyáltalán nem valami elvont rendszer, hanem a különféle közösségekben élő egyén saját nyelve. Az a nyelv, amelyet az általánosságból az egyén megtanult, megtapasztalt, kipróbált, s amennyire lehetett, élményszerűen és/vagy logikusan átgondolt, s a kommunikáció különféle helyzeteiben a beszédközösségek nyelvszokásaitól, normáitól is befolyásoltan, és a konkrét körülményektől is függően évek/évtizedek során használt – pontosabban: élt vele.

Ha kissé szemügyre vesszük az itt felsorolt nyelvi, gondolkodásbeli, nyelvhasználati cselekvéseket, akkor a szabad képzettársítás és az automatikus írásmód elvének kizárólagosságán enyhítenünk kell. „Az igazi önműködő írás ugyanis teljes mértékben sohasem valósulhat meg, a „szabad” képzettársítás sohasem teljesen az. A tudat teljes kikapcsolása egyenlő az ember szellemi tevékenységének teljes felfüggesztésével, ez viszont csak az eszméletlenség vagy a mély alvás állapotában lehetséges” (Bajomi 1968: 68–69). A szürrealisták azonban el próbálták tekinteni ettől a ténytől; szerintük az automatikus írásmód egyebek közt azt jelentette, hogy „az ébrenlét és álom közti küszöböt mindenki kitaposták a tömegesen oda és vissza áramló képek lépései; a nyelv csak úgy tűnt igazán önmagának, ha hang és kép, kép és hang automatikus pontossággal úgy folytak boldogan egymásba, hogy az ‘értelem’

fillérjei számára semmi hézagot nem hagytak szabadon” (Benjamin 1995: 304). Ez az álláspont újfent megerősíti azt, amiről már korábban is szó volt, hogy ti. az automatikus írásmódban, a szürrealista műalkotásban az értelemnek nincs helye, a logika felfüggesztődik – programszerűen. De éppen a nyelv elsajátításával és használatával kapcsolatos cselekvéssorozatban rejlik az a tény, amelyik a szürrealizmusnak ezt a sokat hangoztatott értelem- és logikaellenességét részben legalábbis kérdésessé teszi. A nyelv működése értelemellenes? Louis Aragon következő véleménye – értékszempléletétől most eltekintve – nem kizárólag az értelemellenesség elvét erősíti meg: „megesik, hogy az, aki elszántan hátat fordít a világnak, elszigeteli magát, s csak a tudatalatti tollbamondására ügyel, elvetve az ész és az ízlés minden kontrollját, megesik, hogy ez az ember az alvás csodájának legközepén, amikor úgy hiszi, beszéde nem szól már se másnak, se saját magának, hirtelen olyan szónoki hangot üt meg, mint soha tiszta öntudattal, úgy ír, ahogy csak beszélni, s úgy beszél, ahogy csak írni szoktak, s produkálja a szónokok minden rossz szokását, nyelvezetét, bősztítő fordulatait” (idézi Garaudy 1968: 257).

Az, hogy egy természetes nyelv *nem* a formális logika homogén szabályai szerint működik, kétségtelen. De ez nem jelentheti azt, hogy a nyelv működése egyszerűen csak értelemellenes. Ha az volna, semmi esélyünk sem volna a *kommunikációra*. Az elfogadható, hogy a szürrealista költő nem a világról és nem önmagáról beszél, azaz művével nem kommunikálni akar sem köznyelvi, sem hagyományosan költői értelemben, hanem bármiféle korlátozottság nélkül akarja papírra vetni azt, ami tudata felszínére emelkedik. De tudomásul kell vennie neki is, hogy mindez a fentebbi módon leírt nyelven történik vele és formálódó szövegével. A nyelv és a gondolkodás nem külsődlegesség, s nem benső, de értelmetlen és összefüggéstelen jelek sokaságának örvénylése. A gondolkodás nem állítható szembe az értelemmel.

Ezek alapján kritikai élel fogalmazható meg, hogy a szürrealizmus *tételes* értelemellenessége mintapéldája a formális logikai gondolkodásnak. Ez esetben is a polemizáló beszédmódnak az a sajátossága figyelhető meg, hogy a vitatkozó felek egyike ugyanazt a modalitást használja fel *eszközként*, amelyet a másik fél gondolkodásmódjában kifogásol, amelynek leleplezését és megcáfolását *célként* állítja maga elé, s amelynek ellenében a saját gondolkodásmódját újnak és igazinak tekinti. Ezt talán öntudatlanul, de mindenképpen meggondolatlanul és értelemellenesen teszi. Emiatt fenntartással kell fogadnunk a szürrealizmus egykori ideológusainak, rajongóinak azóta klisévé kövült kijelentéseit. Az értelemnek a teljes kizárása nemcsak ellentmondásos, amint erre rá próbáltam mutatni, s a nonszensz/halandzsa produkciók kivételével nemcsak költészeti képtelenség, hanem olyan törekvés, amelyet a szürrealista költők egyik része kritikailag kezelt, s amire példaként éppen Louis Aragonnak a szürrealista szöveg *alapja* és a szürrealizmus gyakorlata viszonyára vonatkozó, korábban idézett sorai hozhatók.

Ebben az idézetben azonban nem pusztán a szürrealista szöveg alapjáról van szó, amelynek hiányában a módszer üres marad, hanem a nyelvről és a nyelvben gondolkodó emberről is. A szavaknak *értelme* van, mondja Aragon, s a szavaknak az értelmét ismerni kell. Különbözik mód arra, hogy a „feltárás”, a „gondolkodás valódi működésének” a feltárása, vagy legalább a kísérlete eredményes legyen. Az, aki úgy használja a szürrealista írásmódot, hogy nem ismeri a szavak értelmét, legfőképpen a saját *tudatlanságát* fogja a felszínre engedni. Ha Aragon gondolatainak e parafrázisát megfigyeljük, s összevetjük a korábban elmondottakkal, akkor azt kell mondanunk, hogy az irányzat ars poeticája önellentmondásos. Aragon a szavak értelméről beszél, ennek ismeretétől teszi függővé a szürrealista feltárás sikerét, Breton ugyanakkor az értelem bármiféle ellenőrzésétől független, tollba mondott *gondolatnak* tekinti a szavak értelmének birtoklásában és spontán érvényesítésében létrejövő szöveget. Ha ezt az ellentmondást komolyan vesszük, le kell mondanunk az előbbi, bizonyos értelemben formális kritikai megközelítésről, s különbséget kell tennünk értelem és értelem között. Erre kényszerít

a szürrealizmus programalkotóinak és magyarázóinak ellentmondásos terminus- és fogalomhasználata. Először is: az értelem ellenőrzésének a felfüggesztése nem jelent szükségszerűen értelmellenességet, értelemnélküliséget, értelmetlenséget; ezek a szavak nem szükségszerűen szinonim jelentésűek. Másodszor: általában sem szabad ezeknek a kategóriáknak/terminusoknak abszolút jelentést tulajdonítani, hanem a teoretikus gondolkodásban is kontextuálisan kell értelmezni őket (a kontextuális jelentésre való hivatkozásom nem azt jelenti, hogy a szónak nincsen önálló jelentése – ezt még a szürrealista gondolkodók sem vallották, sőt ennek az ellenkezőjét hangsúlyozták – hanem azt, hogy mivel a szó jelentése sok elemű és bonyolult összefüggésrendszer, mindig nyitott arra, hogy új jelentésvizonyokat indítson meg, más és más szókapcsolatokban vegyen részt. Ezt az értekező műfajok redukálni próbálják, de nem szüntethetik meg teljesen). Harmadszor: az értelem szürrealista felfüggesztését nem lehet *általában* sem a logika, sem az öntudat hiányával azonosítani. Ellenkezőleg: kapcsolat feltételezhető a szürrealizmus szemantikai világa és az emberi gondolkodás és öntudat között (Bori 1970: 121). Ha viszont úgy véljük, hogy a logika ellentmondásmentességet jelent, akkor be kell látnunk, hogy nemcsak a szürrealista vers, hanem a legnagyobb gonddal és a legzseniálisabb intellektus birtokában megírt tanulmány is csak bizonyos mértékig tekinthető logikusnak. Ha meg azt tartjuk logikusnak, ami törvényszerű, akkor például nemcsak a naprendszer működését vagy a légzésünket, hanem a gondolkodásunkat is logikusnak kell tartanunk, ide értve a szürrealista gondolkodást is, sőt főként ezt, mert ennek volt a célja a gondolkodás valódi működésének a felmutatása.

4.3. Szürrealizmus – valóság – metafizika

Tekintetbe vehetjük e dilemma értelmezésében az „érzelmi logika” és a „racionális logika” (Utasi 1985: 109) közti különbségtevést is, amely egyfajta magyarázó elvként szolgált a szürrealista szövegek irracionálisitásának a megközelítésében, ennél azonban e rövid eszmefuttatásban talán eredményesebb, ha a szürrealizmusnak a valósághoz való viszonyulását fogjuk vallatónak. Példa értékű lehet Breton (1968: 153) következő kijelentése: „Mielőtt elkezdenők a realista magatartás perének tárgyalását, perbe kell fogunk a materialista magatartást”. E kijelentés alapján is az látszik helyesebbnek, vagy legalábbis célravezetőbbnek, ha nem a köznapi vagy másféle logika szemszögéből közelítünk a szürrealizmushoz, hanem megvizsgáljuk, hogy milyen a viszonya a *valósághoz*.

A szürrealizmus egyik előfutárának tartott Rimbaud azt írta könyve lapszélére a „tengerek és arktikus virágok selymén” sor mellé, hogy „Elles n'existent pas”. Walter Benjamin (1995: 304) nagyon fontosnak tartja, de nem kommentálja ezt a megjegyzést, így arra vagyunk utalva, hogy összekapcsoljuk Rimbaud tagadó kijelentését néhány ide illő, fentebb már részben említett gondolattal, s ezek viszonylatában néhány következtetést vonjunk le.

Az, hogy arktikus virágok vannak-e, vagy nem léteznek, vagy hogy a virágoknak selyme *van*, önmagában nem tartalmaz semmi szürrealisztikusot, hiszen egyetlen költői képnek sincsen – nem lehet *fizikai* értelemben valóságos megfelelője. Éppen ebből a lehetetlenségből ered a költői képek létezése. Ezt az ontológiai szempontot a szemiotika referencia-elvevel kell kiegészítenünk, mert bár igaz, hogy az állításként felfogott költői képnek nincsen valóságos megfelelője, az is igaz, hogy ez a kép referál valamire. Ez a gondolat képelméleti kérdések kapcsán már többször is megfogalmazódott (l. pl. Todorov 1977; Kemény 1993). Azt, hogy a referálás közvetlen-e vagy áttételes, s azt, hogy a valóságos és a lehetséges világok hogyan viszonyíthatók egymáshoz, most nem szükséges elemezni. Elég, ha figyelembe vesszük azt a fogódzót, amit a művészi referencia elve és lehetősége jelent.

A szürrealizmus esetében ennek az elvnek egy olyan sajátos elméleti és művészi közege van, amelyre külön rá kell világítani. Itt nemcsak arról van szó, hogy a költői képnek nincsen

valóságos megfelelője, vagy hogy a metaforikus referencia hogyan értelmezendő, hanem inkább arról, hogy ennek a (művészi) szemléletmódnak az irodalmi irányzatok többségével ellentétben – szigorúan szólva és *homogenizálva* a szürrealizmus *világnézeti sokszínűségét* – nincsen metafizikája. Ez tág értelemben azt jelenti, hogy a szürrealista költő nem valami érzékelhető/átélhető valóságra figyel költőien, vagy érzékelhetetlen, a dolgok mögött létező lényeket, titkokat, törvényt keres és vél megtalálni, hanem azt, hogy amennyire csak lehetséges, el próbál tekinteni *ettől* a valóságtól, s a nyelvre és önmagára összpontosítva ír. Ezt a művészetfilozófiai feltételezést/következtetést a *szürrealizmus* elnevezésnek az etimológiai jelentése is alátámasztja, amely a valóságfelettségre utal: „Hiszek benne, hogy eljön az idő, mikor az álom és a valóság, ez a két, látszatra oly nagyon ellentétes állapot összeolvad valamilyen tökéletes valóságfelettségben, *superrealitás*ban, ha szabad így mondanom” (Breton 1968: 162). És ezt az érvet erősíti meg Bretonnak az a korábban idézett gondolata is, amely szerint a szürrealista költő tudatosan tartózkodik attól, hogy költészete egy létforma irodalmi lecsapódása legyen. A szürrealista költő tehát elsősorban az említett valóságtól, azaz végeredményben a valóság egyik szférájától akar eltekinteni. Nem követi a *valóságos események, történések* logikáját.

A szürrealista programalkotó, költő és kritikus a *racionalista logika* mellett elsősorban ezt vagy ehhez hasonlót értett a logika felfüggesztésén, s nem a *logika* felfüggesztését. Vagyis: a társadalmi cselekvések bejáratottságát, ellenőrzöttségét, tudatos irányítottságát, a józan beszéd kliséit és megfontolt szabatoságát, az ünnepnapokon is működtetett mindennapiságot akarta elkerülni. A szürrealista alkotásmódon pedig ennek az ellenkezőjét: a tapasztalatok öntörvényű, spontán, és ilyen értelemben *álomszerű* megjelenítését értette. Azaz a művészi megjelenítésnek *nem* azt a fajtáját, amelyben a résztvevő kívülállóvá távolítja önmagát, s helyszíni megfigyelőként költőien mindennapi pontossággal leírja azt, amit észlel és gondol. Nem azt mondja tehát, hogy „álomban élő volt a holt, ... s Mária szolgálónk, a néma, hirtelen, hars nótákat dalolt”, hanem hagyja, hogy az írás/alkotás közben nyelvbe pattanó események, történések, képek szabadon sorjázzanak, önmaguk beszéljenek. Nem engedi, hogy az éber ember kopár realitásérzéke, gyakorlatias kimértsége és kishitúsége, a fizikai törvényszerűségek *szigora* s a tények kérlelhetetlenségének *tudata* befolyásolja a gondolkodását, hanem mindezekről a nehezekektől meg kíván szabadulni – a kötetlenséget választja. Nem engedi, hogy a determinista ráció, a merev és egyirányú okozatiság törvénye uralja a gondolkodását, hanem *más módon kíván gondolkozni*. André Breton ezt a következőképpen fogalmazza meg: „A szürrealizmus minden eszközt megragad, (...) hogy leküzdje a leküzdhetetlennek tartott, s az évszázadok során sajnos még tovább mélyített ellentéteket, szenvedéseink tulajdonképpen forrásait: az örület ellentétét az állítólagos „józan ésszel”, amely mindenestül elutasítja az irracionálist; az álom ellentétét a „cselekvéssel”, amely az álmot a hiábavalóság vádjával sújtja; a képzelet ellentétét a fizikai érzékeléssel, melyek mindegyike egy eredendően egységes emberi képesség bomlásterméke” (idézi Garaudy 1968: 254).

A szürrealizmus tehát nem a külső világ, de nem is csak a belső világ költészete. S noha a világnak ez az éles kettéhasítása figyelmen kívül hagyja a nyelvet, mely a szürrealizmusban André Breton szerint megelőzi az egyént és az értelmet, mégsem mondhatjuk azt sem, hogy ez az irányzat a nyelv költészete, mert a nyelv nem létezhet a beszélők nélkül. A beszéd jelszerűségében pedig ott van valamiképp a külsőt és a belsőt integráló kultúra.

A szürrealizmus irányzati sajátosságainak számba vétele után vizsgáljuk meg egy szürrealista vers képi összefüggéseit.

4.4. József Attila: *Én dobtam*. Egy szürrealista vers képi szerveződésének áttekintése

Én dobtam ide magamat, szivünkben vakok topog-
nak, de szándékunk egyet jelent a rádiummal.
Maholnap Jehovák leszünk, hogy emberré terem-
sük magunkat újra.
Ez a szerelem s a patakhúrú ének, mely most
kinyújtózkodik, hogy fölérjen valahogy kedvesem
bokájáig.
A lélek hullámhossza éppen a magasságom, ezért
van az, hogy csóknak mondjuk a szédítő
naprendszereket,
forognak és zengő fekete hajuk alatt szelíden
mosolyognak az imádságok.
Nehéz álomban hervadnak az órák,
de violakert úszik belőlünk arasznyira a város fölé,
odaindul a vonat s a könnyek árnyékában odasikoltanak
a karcsú tornyok.
Hát gondolatok a hárfaszemű fiatalokra; szegények,
nincs, aki friss, tiszta vízzel borulna ártatlan életükre.

A vers néhány összefüggését Láng Gusztáv e fejezetben már idézett (1993: 132-135) írásában elemezte, sajátos (didaktikus) beszédhelyzetben mutatva példát arra, hogy egy szürrealista szöveg értelmezésekor milyen szempontokkal kell számolni. Kiindulásként ennek az írásnak szeretném összegezni azokat a gondolatait, amelyek szorosabban kötődnek a képelmélethez, illetve amelyekről még nem esett szó. A költői képalkotás egyik alaptörvénye Láng Gusztáv szerint abban áll, hogy a képben a szó bizonyos fokig elveszti eredeti jelentését, és olyan szókapcsolatokba lép, melyek a köznapi beszédből hiányoznak, vagy ellenkeznek a köznapi funkcionális beszédmóddal. A szürrealista szélsőségesség tehát ebben a viszonylatban azt jelenti, hogy a szó eredeti jelentésének az elvesztése itt még nagyobb mértékű, s a szónak a szürrealista szövegben kialakuló kapcsolatai a köznapi beszédhez képest még szokatlanabbak, mint az általában vett költészetben. A modern költészet s ezen belül a szürrealista kép másik sajátossága Láng szerint az, hogy külső analógiák nem támogatják az értelmezését, s így csak a szövegösszefüggésre hagyatkozhatunk. A szövegösszefüggés egyfajta lényegfeltáró forrás: a szavak rejtett, szótárban megtalálhatatlan jelentéslehetőségeinek szokatlan, merész és váratlan aspektusai villannak fel benne és általa. Néhány kép rejtettebb jelentés-összefüggésének a megvilágítása után Láng (1993: 134-135) azzal egészíti ki elemzését, hogy „a vers egész értelmének feltárulásában szerepe van annak is, hogy József Attila szövegében jó néhány, a költői nyelvhasználatban régen jelképes jelentést is nyert szó fordul elő. (Ezeket nevezi a modern stilisztika *szimbólumnak*, *emblémának*, *archetípusnak* – egységes terminológia még nem alakult ki e tekintetben.)” Láng Gusztáv tehát – bár a szövegösszefüggés központi szerepét hangsúlyozza – a költői beszéd kodifikált elemeinek a bevonásával a szemantikai vizsgálódást külső tényezővel, nyelvi és pragmatikai vonatkozásokkal bővíti ki. Végző konklúziója: „A szürrealista vers tehát *lényegében* nem tér el a költői képalkotás évezredek törvényeitől – csak annak koronként változó *normáitól*, *konvencióitól*. A társítások lélektani útjának [!] felderítése ahhoz segíti hozzá az olvasót, hogy megértse az ősi költői törvényeket megvalósító új normákat” (Láng 1993: 135).

Ez a megközelítés néhány megjegyzéssel kiegészítendő. A szövegközpontúság elve az értelmező befogadó világismeretei, kulturális, valamint nyelvhasználati ismeretei nélkül nem működtethető. Külső analógiák bevonása nélkül egyszerűen nem lehet irodalmi szöveget

olvasni, mert ezek az analógiák a tudat természetes működéséhez tartoznak. A pragmatikai nézőpont fontosságának az elismerése az 1980-as években általánossá vált: „A szövegpragmatikába a közlési körülmények, helyzetek (szituációk) vizsgálata tartozik mind a szövegalkotás, mind pedig a szövegbefogadás szintjén” (Szabó 1988: 17).

Mindezeket figyelembe véve kövessük nyomon József Attila versének képalkotási folyamatát. A verskezdő kijelentés, az „én dobtam ide magamat” jelentése akkor érthető meg pontosabban, ha párhuzamba állítjuk a *sors dobott ide* közhelyszerű fordulattal. Így az állapítható meg, hogy öntudat, függetlenség, önállóság fejeződik ki benne: engem nem a sors dobott ide, hanem én dobtam ide magamat. A vers első kijelentése tehát máris arra késztet, hogy a szövegközpontúságot feladjuk, s helyette nyelvismeretünkre támaszkodjunk, ami ebben az esetben elszakíthatatlan ide kapcsolódó kulturális ismereteinktől, sőt tapasztalatunktól is. A mondat folytatásában levő mellérendelés alapviszonya a *vakok* és a *rádium* (jelentés)ellentéte, ami a sötétség és a fény ellentétének félig-meddig modern realizációja. Ha tudjuk, mi a rádium, könnyebb helyzetben vagyunk. De a rádium nem ismerése sem okoz különösebb gondot, ha kihasználjuk azt a *következtetési* lehetőséget, amely konvencionálisan a *de* kötőszóban rejlik. Itt tehát nemcsak lexikális tudásunk vagy világismeretünk, hanem szorosabban a *nyelv, a nyelvhasználat logikája* alapján is megfejtethetjük a jelentést, hiszen a vakokról tett kijelentést követő *de* a vakság ellentétét: a látás, a fény szömezejét mozgósíthatja a tudatunkban, a *rádium* szótól függetlenül is. Emellett egy másik ellentétet is tartalmaz a kép: a szív és a szándék, az érzelem és a tudat, mégpedig a jövőre irányuló tudat ellentétét, ami az érzelem és a ráció, valamint a jelen és a jövő általánosabb és közhelyszerűbb viszonyának a költőibb formája. De természetesen nem arról van szó, hogy a szív és a szándék, az érzelem és a ráció, a jelen és a jövő általában is ellentétben állna egymással. Ezért meg kell említenem, hogy itt és máshol is a kontextualitás által behatárolt kettősségekről beszélek; jelen esetben tehát a *vakság* mint jelenbeli tény áll ellentétben a *szándék* szerinti *rádiummal*. A szív az érzelem szimbóluma, ezért a *vakság* az érzelmekre utal, a *látás* pedig a fényhez, rádiumhoz kapcsolódik. S mivel a szándék a jövővel hozható összefüggésbe, itt a jelen és a jövő szembenállásáról beszélhetünk.

A következő, emblematis komplex kép megértéséhez – *maholnap Jehovák leszünk...* – nem elegendő a frazeológia s a nyelvi logika ismerete és alkalmazása, mert intertextuális, kulturális, szorosabban: bibliai információkat, utalásokat tartalmaz. A megfelelő bibliai helyen a következő szöveg olvasható: „Akkor ezt mondta Isten: Alkossunk embert a képmásunkra, hozzánk hasonlónak (...). Megteremtette Isten az embert a maga képmására, Isten képmására teremtette, férfivá és nővé teremtette őket” (I.Móz 1: 26–27). Az első mondatban szereplő *szándék* és a második mondat jövő ideje közti megfelelés kapcsolatot teremt a két, látszatra indokolatlanul egymás után tett kijelentés között. Az egyéni öntudat (*én dobtam ide magam*) a *mi* öntudatába torkollik, de ezzel együtt azt az ideológiai tartalmat is hordozhatja, hogy nem Jehova, hanem mi teremthetjük magunkat emberré, Jehovákká válunk, hogy megismételjük/megismételhessük az ember megteremtését; képesek vagyunk arra, hogy Jehovákká váljunk, s ha erre igen, akkor arra is, hogy magunkat emberré teremtsük.

Nem vagyunk emberek? A szívünkben vakok topognak. Itt az expresszionizmus embereszmeje, vagy talán az izmusok forradalmi embereszmenye fejeződik ki képi formában. De hibát követnénk el, ha ezt a lehetségeséget abszolutizálnánk. Mert a következő képsorban szó szerint is megjelenik a *szerелеm*, a *kedvesem bokájáig nyújtózkodó patakúrú ének*, s ez visszautal a teremtéstörténet himnikus részletére: a férfivá és nővé teremtettségéből fakadó öröme. A jehovaság tehát az ember biblikus eszmeiségű és egyben tényleges, szerelemmel átélt nemző-szülő képességére, lehetőségére, s ennek vállalására is vonatkozhat, sőt kontextuálisan ez a motiváltabb. De ehhez társítandó a *magunk emberré teremtése* erkölcsi parancs is.

Láng Gusztáv (1993: 133–34) szerint a „‘bokáig érő ének’ önmagában abszurd szókapcsolat, értelmezi azonban a ‘patakhúrú ének’ jelzős szerkezet.(...) A *patak* szó az *énekekre* vonatkoztatva a csobogó derű és a tisztaság képzetét hordozza”. Láng e viszony kapcsán a szövegben kialakuló új szinonimasorokra hivatkozik: „A *patak* szó eredetileg az *ér*, *csermely* szavakkal alkot szinonimasort, a versben azonban a *derű* és *öröm*, másrészt az *érzelmi tisztaság*, *őszinteség*, harmadsorban a *becézés*, *gyöngédség* szinonimasorába illeszkedik be.(...) A ‘felérjen... bokájáig’ szókapcsolatra vonatkoztatva azonban egy másik jelentéslehetőség kerül előtérbe; a patak sekély, bokáig ér, hűsíti a belegázoló embert, tehát ‘gyöngéd’ hozzá, ahogy becéző-gyöngéd érzéseket fejezhet ki a szerelmes ének”.

A következő mondat a *hullámhossz* és a *magasság* azonosításával szójátékszerűen állítja azt, hogy a beszélő számára a lélek a mérce. A „lélek hullámhossza éppen a magasságom” mondat *grammatikai szerkezete* viszont annyira kiegyensúlyozott, hogy nehéz eldönteni, melyik az állítmány, és melyik az alany. Úgy tűnik mégis, hogy a nyomátéktalan szórendű nominális mondatoktól eltérően itt a *lélek hullámhossza* az állítmány, s ebben nem az alaptag, hanem ennek birtokos jelzője a lényeges: a *lélek hullámhosszáról* van szó, s nem például az irigység vagy a gyűlölet hullámhosszáról. (Zárójelben az is megemlíthető, hogy a *hullámhossz* a rádió-technika akkor modern szókincséből átvett kifejezés, s József Attilának ez a szóválasztási gesztusa is figyelemre méltó; de ennek a technikai metaforának sem önmagában, hanem kontextuálisan és stílustörténetileg van jelentősége, akárcsak a *rádiumnak*)

Első pillantásra az előbbi idézet szintaktikai szerkezetéhez hasonló kettősséget hordoz a mondatot folytató *ezért* is. Okhatározó, célhatározó? Nem mindegy, mert a szubjektum szempontjából az ok perifériusabb a célnál. De ha egyszer a *lélek hullámhossza* a beszélő magassága, akkor *ebből* következően mondja csóknak azt, ami nem csók, hanem szédítő naprendszer. Figyelemre méltó azonban, hogy a metaforikus tényből (újabb) nyelvi tény következik, melynek világ-meghatározó következményei lesznek: ha például a félelem vagy a haláltudat hullámhossza volna a beszélő magassága, akkor másként nevezné, (mert) másnak tekintené a naprendszereket. De mivel csóknak nevezi, a naprendszerek zengő fekete haját növesztenek, és forognak, mint a boldog szerelmesek, s a közben elsuttogott imádság sem komor, hanem szelíden mosolyog. Nem lehet tudni, elnéző-e, szégyenlős-e ez a szelídség, vagy az ima is zavarában mosolyog, hiszen még őt is meglepte, amit különben sejtett és akart. Az, hogy *szándék szerint* ennyire teljes lehet a világ.

A versben most szünet következik. József Attila itt nem mondja ki, hogy *világosodik lassacskán az elmém*, hanem a káprázat formájában jelenbe hozott jövő és a valóságos jelen közé egy sornyi hallgatást helyez. Majd ezt mondja: „Nehéz álomban hervadnak az órák.”

Az álom itt vajon csupán szürrealista kellék? De ha az, mi értendő rajta? Adynál tiszta ágyat és tiszta asszonyt, több bért és tisztességet álmodik a nyomor, s a gyármarta bús alvó urabbnak tetszik a királynál a maga nehéz álmában. József Attila nehéz álma talán nem ilyen realista vágyálom. A *hervadnak* kellemetlen közérzetről vall, így a kijelentés kritikai minősítője lehet a jelenből nézett, szándék szerinti jövőnek, pontosabban e jövő jelenbeni: pusztán eszmei és eszményített létmódjának. Bárhogy is legyen, ez a kijelentés inkább a jelenre vonatkozik, éppúgy, mint a *szívünkben vakok topognak*. A *hervadnak az órák* a konkrét idő: a jelen terméketlenségét és pusztulását ragadja meg a metaforikus virághullásban.

Ezzel a szakaszkezdő, józan és/vagy józanító kijelentéssel szemben áll egy más, ám ezúttal nem szándék szerinti, hanem jelenbeli világ: *violakert úszik belőlünk arasnyira a város fölé*. Valamiért fontos ez a hely, mert a vonat is a város fölé indul, s a könnyek árnyékában feszengő tornyok is odasikoltanak. Abban, hogy a karcsú tornyok sikolya a város fölé emelkedik, nincs semmi szürrealisztikus, inkább expresszionista kép ez, valamiféle szörnyűséget, kétségbeesést, rettenetet sugall. De ez a rettenet mégiscsak a város *fölött* jelenik meg sikoltás

képében, éppen úgy, mint a gépvilág áldásait és átkait egyaránt magával vonszoló vonat, s az egyértelműen szerelem-szimbolikus violakert. A szürrealizmus egyik alapmotívumának tekinthető *fenn*, illetve a *valóságfelettség* elvének költői alkalmazása mellett azért lehet a város fölött ez a különös gyülekezőhely, mert a város embere ide néz(het) fel.

A *fenn* értékben különbözik attól, ami lent van, ha másként nem, reménységben. A felnézés olyan ősi és egyetemes emberi gesztus, amely a szabad képzettársítás és automatikus írásmód közegében is megnyilatkozik. Sőt talán ebben nyilatkozhat meg a leginkább. Ebben az összefüggésben érthető meg közelebbről is, hogy mit kell értenünk a szürrealizmus értelemellenességén. A szürrealista a valóság fölé akar emelkedni. Ez az értékhordozó metafora akkor mondhat többet, ha tekintetbe vesszük, hogy nemcsak emelkedni, hanem ereszkedni, sőt süllyedni is lehet. A szürrealista emelkedni akar, így próbál eltávolodni attól a valóságtól, amelyben a kisszerű vagy az általa annak tekintett ráció uralja a gyakorlatot. De ez a ráció nem *a* ráció, mert a ráció lehet nagyszerű is, s ez már annak tudásában és a választásban is megmutatkozik, hogy nemcsak süllyedni, hanem emelkedni is lehet.

Ami a város fölött van, az ugyan különbözik, de csak részben különbözik attól, ami lent van. A violakert belőlünk úszik oda, olvashatjuk, de a karcsú tornyok sikoltása is a mi sikoltásunk. Ez a kettős párhuzam indokolhatja a verset záró kérést:

Hát gondolatok a hárfaszemű fiatalokra; szegények,
nincs, aki friss, tiszta vízzel borulna ártatlan életükre.

„A *lant*, a *hárf*a ősidőktől a költészet jelképe, s mert erre utalt a *patakhúrú* összetétel utótagja is (a *húr* az említett hangszerek része), tudatunk azonnal kapcsolatot érez a *patakhúrú* és a *hárfaszemű* között. Az első, láttuk, az érzelmi harmónia állapotához társult; a *hárfaszemű*be beleérezzük ugyanezt a harmóniát, vagy annak vágyát. S a költészet képzetét is; minden fiatalban ott él a költészet, sugallja ez a fura jelző” (Láng 1993: 135).

Összegezve: József Attila expresszionista képeket is tartalmazó szürrealista versének képi szemantikája nyitó perspektívájú olvasásban összefüggő, az összekapcsolt valóságelemek szempontjából viszont heterogén világ. Nem a logika hiányzik tehát a szürrealista versből, hanem inkább az alternatívák közül mindig csak egyetlen lehetőséget megvalósító, s ezt kényszerűen/szükségszerűen *tevő*, máskor s gyakrabban így *történő* világ *anyagi tényyszerűsége*. A szürrealista szöveg ezt a fizikai tényyszerűséget függeszti fel a spontaneitás, a fantázia, a nyelvi szabadság szellemében. Ez azonban nem jelent teljes szemantikai kötetlenséget, különben semmi esélyünk sem lehetett volna az itt bemutatott elemzés elvégzésére.

A szemantikai inkompatibilitást tartalmazó predikatív képi struktúrák közt többségben vannak az igei predikációt tartalmazó kijelentések; a nyolc szerkezet közül négy vagy öt megszemélyesítést, illetve megelevenítést fejez ki; a hagyományos grammatikai szemlélet szellemében ezek ugyanakkor megérzékítések is, lévén, hogy az ének, a naprendszerek, az imádságok, az órák nem konkrét, hanem elvont főnevek: (a patakhúrú ének) kinyújtózkodik, hogy fölérjen valahogy kedvesem bokájáig; (a naprendszerek) forognak, és zengő fekete hajuk alatt szelíden mosolyognak az imádságok; nehéz álomban hervadnak az órák. Az utóbbi kivételével a megérzékítéshez (tárgyasításához) és a megszemélyesítéshez pozitív érték-jelentés társul. Ezzel szemben a *violakert úszik*, valamint a *Jehovák leszünk* más-más fokozatú absztrahálásnak, az értékjelentés szempontjából pedig kodifikáltan pozitív tartalmúnak tekinthető.

A névszói predikáció főnévi szerkezetei (– melléknévi és számnévi példák e versben nincsenek –) a következők: *ez [a teremtés] a szerelem s a patakhúrú ének; a lélek hullám-hossza éppen a magasságom*. Bár szintagmatikusan nem ide sorolandók, itt is megemlítem a

következő eseteket: *szándékunk egyet jelent a rádiummal; csóknak mondjuk a szédítő naprendszereket*. A modalizátor jelöltsége (az azonosítás explicitsége) szempontjából ezek Kemény Gábor terminológiája szerint jelölt képek, Zalabai Zsigmond szóhasználatában kiszó-
lósos metaforák.

József Attila versében nincs szigorúan vett értelmezői képi struktúra. Képi értékű minősítő jelzői szintagmák: *patakhúrú ének; szédítő naprendszerek; zengő fekete hajuk; nehéz álom; hárfaszemű fiatalok*. Birtokos jelzői szintagmák: *a lélek hullámhossza; a könnyek árnyékában*. Határozós képi struktúrák: *szívünkben vakok topognak; szándékunk egyet jelent a rádiummal; emberré teremtsük magunkat újra; csóknak mondjuk a szédítő naprendszereket; violakert úszik belőlünk arasnyira a város fölé, odaindul a vonat s a könnyek árnyékában oda-sikoltanak a karcsú tornyok*. Tárgyas képi struktúrák: *én dobtam ide magamat; csóknak mondjuk a szédítő naprendszereket*. Összetételek: *patakhúrú, violakert, hárfaszemű*.

A versben nincs a *nyelvtani korlátdöntés*re példa. Referenciális kép sem található benne, mert egy olyan szövegben, amely felfüggeszti a valóságot és/vagy nincs költői metafizikája, referenciális képről sem beszélhetünk.

4.5. A szürrealista kép és a szabad képzettársítás

A szürrealista kép vizsgálatakor az értelmező paradoxális helyzetben van, mert az interpretáció szükségszerűen együtt jár egy bizonyos fokú racionalizálással, s láttuk, a szürrealizmus képviselői programszerűen elutasították a racionális gondolkodást. Így nemcsak az értelmező van paradoxális helyzetben, hanem a maga során erre kényszeríti a szürrealista képet is. A vizsgálat stílustörténeti alaptétele ez esetben is az, hogy a szürrealista kép körülhatárolásához és bemutatásához olyan szempontokat és ismérveket kell keresni, amelyek lehetőleg csak erre az irányzatra jellemzőek. Mivel a korábban említett *lényegfeltáró erő* nem pusztán a szürrealista kép sajátossága, kijelenthető, hogy ezen az alapon nem lehet ezt a képtípust azonosítani. Ugyanezt kell elmondani a *szokatlanul merész társítás, részleges jelen-téselvesztés* stb. minősítésekről is, mert az első általános avantgárd tulajdonság, a második pedig – potenciálisan – általános (irodalmi) szövegsajátosság. Ehelyett a racionalista logika és a valóságos események, történések logikájának korábban elemzett hiányában, illetve az álomszerű fantáziában kell kijelölni a szürrealizmus általános képszervező elvét. A szürrealista felfogás szerint ugyanis a képben „nem valamiféle realitás érzékelhető vagy elgondolható látszatáról van szó, az észlelés, az álom vagy az intellektus pszichológiájának értelmében. Nem is a metaforáról vagy a metonímiáról, amelyek csupán kifejezésformák [sic!]. A szürrealista kép különféle lelkiállapotok – szavak, ábrázolások, tárgyak – irracionális ütközése, vagyis olyan „lelemény”, amely magát a szubjektumot is megdöbbeníti” (Passeron 1983: 300).

Látható itt az éles elhatárolás a szürrealista kép és a puszta kifejezésformaként kezelt metafora, metonímia között. Ez – részben legalábbis – azzal magyarázható, hogy ezeket az ókor óta számon tartott képtípusokat azokkal a példákkal, a képi gondolkodásnak azokkal a nyelvi-szemantikai formáival azonosítja másokkal együtt Passeron is, amelyek viszonylag közel állnak a köznapi nyelvhasználathoz vagy a hagyományos költészethez, s amelyek elsődleges funkciója – a retorika didakticimusa szerint – a szemléltetés, érzékletesebbé tevés. Ebben a klasszikus elvi-elméleti kontextusban elfogadható, hogy a metafora és a hasonlat történetében „egészen a szimbolizmusig a különböző dolgok, illetve összehasonlított elemek közös vonásának kiemelésén volt a hangsúly” (Bajomi 1968: 39). Ezzel szemben már a szimbolista költészetben az összehasonlított, azonosított dolgok egyre távolabbi valóság-szférákból kerülnek egymás mellé. A szürrealizmus pedig a szimbolizmust meghaladó expresszionista képalkotási technikákat is túllicitálja az automatikus írásmóddal és a szabad

képzettársítással. Ennek eredményét, a szürrealista képet „nem a grammatikai, hanem a szemantikai összeférhetetlenség jellemzi. A képeket alkotó fogalmak, a kapcsolódások tagjai egymástól egészen távoli és eltérő tartalmú jelentéskörbe tartoznak” (Szabó 1982: 310).

A meghökkentésen túl ennek a képalkotási technikának s a szürrealista képnek a megismerésben, a korabeli ember világképének a megváltoztatásában is szerepet szántak a szürrealizmus egyes képviselői: Aragon mellett, hogy a képet tartja mindenféle megismerés útjának, egyben kábítószernek, s a szürrealizmust olyan káros szenvedélynek nevezi, amely ennek a kábítószernek a „megrögzött és túlhajtott élvezete, pontosabban a kép gátlástalan előidézése önmagáért és azokért a kiszámíthatatlan zavarokért és elváltozásokért, amelyeket a képzetalkotás terén előidéz” (idézi Bajomi 1968: 40). A képnek ez a gátlástalan előidézése, a képzetalkotás kulturálisan meghatározott, bevett formáinak összezavarása és megváltoztatása olyan *tudatosan* vállalt szürrealista szándék, amely az automatikus írással együtt a szürrealista képnek sajátos jelleget ad. Valamely műalkotás kontextusában ez azt jelenti, hogy a nagyfokú szemantikai összeférhetetlenséget sugárzó képek sorozata rendkívül tarka, kavalkádszerű. Ez már az összetett mondat nagyságrendű szövegrészekben is megfigyelhető, s a szöveg egészében még fokozottabb. Ennek az a következménye, hogy az olvasót az avantgárd beszédművek közül a szürrealista szöveg készíti a leginkább arra, hogy feladja a mimetikus olvasást. A szöveg összképének megragadásához azonban nem csak nem mondhat le a szövegbe emelt világelemek áttekintéséről, azaz a mimetikus olvasásnak erről az összetevőjéről, hanem egyenesen szüksége van rá a szürrealista vers esetében is, mégha ez az összkép jóval töredezettebb is az expresszionista szöveg képanyagánál. A töredezettség abból ered, hogy míg „a szürrealizmus előtti költészetnek a képei általában egy gondolatot kísérnek: az irodalmi kép – hasonlat vagy metafora – két hasonlót köt össze vagy egyenesen azonosít” (Szávai 1968: 131), addig a szürrealista költő tartózkodik a gondolatok átgondoltságától és a dolgok közti reális, lényegi viszonyok költői leképezésétől, a fogalmak, minőségek, cselekvések összekapcsolásának szemantikai motiváltságától. Az expresszionista látomásossággal szemben, mely a szövegnek mégiscsak biztosít egyfajta képanyagbeli koherenciát (Szabó 1982: 304) is, a szürrealisták a *tiszta képet* akarták megteremteni. Szerintük „a kép a szellem salaktalan terméke. Nem születhet hasonlatból, hanem két többé-kevésbé távoli valóság kapcsolatából. Minél távolibb és igazabb a két kapcsolatba hozott valóság viszonya, annál frappánsabb a kép – annál nagyobb lesz felrázó ereje és lírai valósága” (Pierre Reverdy-től idézi Breton 1968: 170; l. még Karafiáth 1999: 85).

Ebből az alapállásból ered az a gondolat, hogy a szürrealista írás(művészet) és képalkotás legáltalánosabb jellemzője a *szabad képzettársítás* (Bajomi 1968: 34; Szabó 1970: 277). E fogalom meghatározásai, vagy inkább értelmező körülírásai azonban csak hozzávetőlegesek, márcsak azért is, mert a művészetben s ezen belül az irodalomban, vagy tovább szűkítve a kört: a költészetben a *szabadság* meghatározása a lehető legnehezebb elméleti feladat. A *szabad képzettársítás* fogalmának teoretikus felhasználhatóságát a szürrealizmus képvilágának a vizsgálatához emellett az is megnehezíti, hogy ez az alkotói módszer nem csupán erre az irányzatra, hanem a dadaizmusra s bizonyos értelemben az expresszionizmusra is jellemző. Filozófiai bonyolultsága és avantgárd-érvényessége ellenére most mégis a szabad képzettársításból indulok ki, mert korábbi okfejtéseim alapján a szürrealista képalkotási technikának ez a megnevezése és fogalma jobban megfelel az irányzati sajátosságoknak, mint az automatikus írásmód. Meg kell ugyanakkor említeni azt is, hogy a szabad képzettársítás értelmezése és alkalmazása a szürrealistáknál sem volt egyértelmű. Ezt bizonyítják a szürrealista kép már idézett definíciói: Passeron (1983: 300) a képet élesen szembeállítja mind az érzékelhető, mind az elgondolható valóság látszatával; különféle lelkiállapotok ütközésének tekinti, és elhatárolja a hagyományos képtípusoktól. Reverdy azt a felfogást utasítja el, hogy a kép hasonlatból, pontosabban: összehasonlításból (*comparaison*; l. Kemény

2002: 89) születne. Ő azonban nem különféle lelkiállapotok irracionális ütközésének véli a képet, hanem távoli valóságok telibe találó egymásra vonatkoztatásának. A *távolság* mellett tehát a költői képnek egy másik ismervét is megemlíti: azt, hogy az összekapcsolt elemek összefüggése *igaz* legyen; szerinte ettől a két kritériumtól függ a kép érzelmi hatásfoka és költői valóságtartalma (l. Karafiáth 1999: 85). Vagyis Reverdy, akit az irodalomtörténet a szürrealizmus egyik előfutáraként, szellemi atyjaként tart számon, a *juste* (= igaz, helyes, igazi, jogos, találó, helyénvaló) kritériumát is nélkülözhetetlennek tartja a jó kép megszületéséhez. „Maga a szürrealista irányzat (és különösen az irodalmi közvélemény) azonban a *minél távolabbi*-t hallotta és jegyezte meg. Ennek az lett a következménye, hogy a költők egy ideig arra törekedtek (Franciaországban is, másutt is), hogy képeik szemantikai „feszítávolsága” a lehető legnagyobb legyen” (Kemény 2002: 89). André Breton például (1968: 189–190), bár kiáltványában Reverdy 1918-ban írt sorait idézi, az *igazság* kritériumát elhallgatja, nem tekinti a szürrealista kép releváns jegyének. Ő a kép értékét az önkényességtől teszi függővé, s az önkényességet a költői merészséggel azonosítja.

Kétségtelen, hogy ebben a szürrealista képalkotási alapelvben az a kritika is találhat bírálni vagy elutasítani valót, amely különben az irányzat megértésére törekszik. De azt is be kell látnunk, hogy ez a kritika *más* alapelvek szerint ítéli meg a szürrealista képalkotást. Fogalomértelmezése, értékítélete tehát szükségszerűen fog különbözni az irányzat teoretikusainak, reprezentatív költőinek felfogásától. Ezzel a kettősséggel számolva idézem a következő megállapítást: „a merészséget nem lehet a metafora elemei közti reális, denotatíven értelmezett szakadék fokozásával mérni – éppen ellenkezőleg: bizonyos összetartó erő kell ahhoz, hogy metafora legyen, hogy még metafora legyen és ne szándékos abszurdítás vagy feloldhatatlan és ezzel a valódiból egy „más”, különállását hangsúlyozni kívánó (költői?) világba átcsúszó már-nem-metafora” (Kocsány 1981: 71). E megszorítás racionális indokoltsága ellenére mégis tudomásul kell vennünk, hogy például André Breton másként gondolkodott a kép értékéről, mint ahogy azt a koherencia-elvű kritika teszi. Az ő tételeken és elvontan logikaellenes, az álmot és a képzeletet magasztaló felfogásában a legértékesebb kép az, amelyet „a legnehezebb lefordítani a gyakorlati nyelvre.” Vagyis: a kép parafrázis-hatóságának a kérdését veti fel, s a legkevésbé vagy legnehezebben átfogalmazható képet tekinti a legönkényesebbnek. *Alkalmi szürrealista képtipológiáját* is erre az elvre alapozza. Különös (?) azonban az, hogy ebben a tipológiában nem a kép lefordíthatóságának nehézségi fokozatait sorakoztatja fel, hanem egyszerűen néhány stilisztikai, szemantikai képszerző elvet említ meg különösebb rendszerező szándék nélkül, s ezekhez egy-egy példát is rendel. Eszerint a képet azért nehéz lefordítani a mindennapi nyelvre, mert:

- 1) „roppant adag látszat-ellentmondás rejlik benne” – pl. *a pezsgő rubintja* (Lautréamont);
- 2) „az egyik elem különösen rejtélyes” – pl. *Szép, mint a mellkasfejlődés megszűnésének a törvénye, azoknál a felnőtteknél, akiknek a növekedési hajlama nem arányos a szervezetük által asszimilált molekulák mennyiségével* (Lautréamont);
- 3) „bár szenzációsan ígérkezik, látszólag csak gyengén csattan (hirtelen zárja össze a körző két szárát)” – pl. *Feltűnt a templom, ragyogóan, mint egy harang* (Ph. Soupault);
- 4) „nevetséges és formális önindoklásra támaszkodik” – pl. *Nembánom Rozi álmában törpét látott, kútból jött akár a mozi* (Robert Desnos);
- 5) „a hallucinációval rokon” – pl. *A hídon ringott a macskafejű harmat* (A. Breton);
- 6) „nagyon természetesen ölti fel elvont mivoltában a kézzelfogható álarcát” – pl. *Kissé arrább balra, sejtelmem egén, feltűnik – de minden bizonynyal csupán vér- és gyilokpára – szabadságzavarok tompa ragyogása* (Aragon);

7) „vagy, megfordítva, valamilyen elemi fizikai tulajdonság tagadásával jár” – pl. *Kigyúlt erdőben / Üde oroszlánok* (Roger Vitrac);

8) „kacajt fakaszt” – pl. *Egy nő harisnyájának nem mindig olyan a színe, mint a szemének, ezért mondotta egy bölcs, akit felesleges megneveznünk: „A fejlábúaknak több okuk van gyűlölni a fejlődést, mint a négykezűeknek* (Max Morise) (Breton 1968: 189–190; a szerző az idézett helyen először felsorolja az általam nyolc pontba szedett önkényességi, illetve lefordíthatósági feltételeket, majd ezekhez utólag, a felsorolás sorrendjében egy-egy példát rendel; én az egyes feltételekhez közvetlenül társítottam a Breton által megadott példát).

Látható, hogy ennek a képtipológiának a premisszái többnyire általános szempontokra: a látszatellentmondás (homályos) fogalmára, a rejtélyességre, a képek által kiváltott hatásra, illetve a konkrét–elvonat viszonyra épülnek, s nincsenek tekintettel a képek formai szerkezetére.

A fentieket szem előtt tartva a következőkben arra teszek kísérletet, hogy a *szabad képzettársítás* fogalmát, melyet az idézett képdefiníciókkal konkrétabbá próbáltam tenni, újabb szürrealista sajátosságok kontextusába helyezzem, hogy el lehessen határolni az expresszionizmus részben más típusú szabad képzettársításától (a dadaizmussal ebben a dolgozatban nem foglalkozom). Az így közelebb hozott fogalomból kiindulva néhány olyan képsajátosság állapítható meg, amelyek alapján a szürrealizmus képszerkezeti típusokba sorolhatók. Három olyan viszonyítási pontot veszek figyelembe, amelyek nyomán – a szabad képzettársítás minőségére figyelve – az expresszionizmus és a szürrealizmus elhatárolhatónak látszik egymástól. Ezek: az értelemhez, a valósághoz és a nyelvhez való művészi viszonyulás.

a. A szürrealistákat a tudat–tudatalatti valódi működése érdekelte. Gondolkodásukat az emberi kultúrtörténet során kialakult beidegződésektől akarták megtisztítani, s ezt az értelem ellenőrzésének a felfüggesztésével próbálták elérni. Az expresszionisták ezzel szemben az intellektuális intuícióra (Husserl) építették művészetüket (Koczogh 1964: 34).

b. A szürrealisták elutasították a valóság művészi leképezését. Ezzel szemben az expresszionizmus „a manipulált (‘elidegenített’) valóság újfajta nézőpontból láttatásával a valóság ‘tulajdonképpen’ aspektusait akarta feltárni” (Derék 1992: 46).

c. A szürrealista költő álma eléréséhez nem egyszerűen a nyelv útját választotta, hanem a maga módján a nyelvet tekintette a legfőbb mércének. Ezzel szemben az expresszionisták a nyelvet a művésznak rendelték alá.

A fentebb megfogalmazott szempontokkal együtt e három minőség alapján konkrétabb tartalmat tulajdoníthatunk – kétféle értelemben is – a szabad képzettársítás fogalmának. A tárgyalt irányzatban – a korábban elmondottak összegzéseként – a következő jellemzőit sorolhatjuk fel:

– a szürrealista szabad képzettársítás azt jelenti, hogy a költő nem követi a külvilág eseményeinek, történéseinek logikáját, a realitások törvényszerűségeit, hanem hagyja, hogy a dolgok, események a spontán gondolkodás és a fantázia szimbiózisában, szabad ötletek formájában sorjázzanak;

– személyes élményeinek, tapasztalatainak a műbe foglalását úgy függeszti fel, hogy a világ-fragmentumok galaxisaiba szórja ezeket, és így hozza létre a szürrealista szöveget, melyet – ellentmondásosságára való tekintettel – szójátékszerűen a mikro- és makrokozmosz káoszának nevezhetünk;

– mindez a nyelvben való elmerüléssel valósul meg. A szürrealista költő engedi, hogy írásában elsajátított nyelve nyilvánuljon meg minél kötetlenebbül. Ez szabad *szótársítások* formájában valósul meg – a szintaktika szabályainak tiszteletben tartásával.

Ezekből a *szabad képzettársítás* szürrealista fogalmában összegzett (művészi-emberi) magatartásformákból néhány irányzati szövegsajátosság adódik, s ezek befolyásolják a képalkotási technikát is: 1) a mikro- és makrovilág közti szabad átjárás (a tudat térszerű, a tér tudatszerű kezelése, a tér virtuálissá tévése); 2) az okozatiság, 3) a célszerűség, 4) az időbeliség felfüggesztése; 5) szélsőséges szemantikai inkongruencia. Külön kell megemlíteni egy olyan sajátosságot, amely nincs összefüggésben az előbb felsoroltakkal, de amely szintén hozzásegíthet a szürrealizmusnak a többi izmustól való elhatárolásához. Ez a nyelv szintaktikai szabályainak a tiszteletben tartása. Az, hogy *a szürrealista szintaxis szabálykövető*, olyan minőség, amely az avantgárd irányzatok között egyedül a szürrealizmusról mondható el.

Ezek a minőségek a szürrealista képszerkezetek vizsgálatában egy sajátos paradoxonhoz vezetnek. Az irányzat szélsőséges szemantikája és/de szabálykövető szintaxisa a szürrealista képvizsgálatot dilemma elé állítja. Egyrészt be kell látnunk, hogy szemantikájuk alapján az elemi képeket legtöbbször valóban az értelmetlenség körébe lehet utalni. Az elemi képek vizsgálata helyett tehát szemantikai szempontból indokoltabb a nagyobb képegységek vizsgálata, mert a szövegösszefüggés az önmagában abszurd jelentésű elemi képet az értelemképződés folyamatába/konstellációjába emelheti. Másrészt azonban az elemi képek szintaktikai hibátlansága lehetővé tenné a képek szintagmatikus leírását is. A szürrealizmus szintaxisa tehát megengedi, hogy a szintagmát tekintsük az elemi kép megvalósulási közegének, szemantikája pedig arra készlet, hogy e képeket nagyobb szövegdarabok kontextusában vizsgáljuk. Így a szürrealizmus esetében is a szintaktikai keretű szemantikai inkompatibilitásból indulhatunk ki, s szükség és lehetőség szerint a nagyobb szöveg-egységben, több elemi egység viszonyhálójában figyeljük meg a képi értelemképződés módozatait. Külön említendő, hogy a szürrealizmus és a valóság fentebb vázolt viszonyára, a metafizika hiányára való tekintettel ennél az irányzatnál az átfogó tipológiából ki kell hagyni a referenciális képet. Szövegen belüli képi referenciáról azonban a szürrealizmus esetében is beszélhetünk. Ez tulajdonképpen nem más, mint a kontextuális értelemképződés egyik forrása.

Figyeljük meg ezeknek a képvizsgálati szempontoknak a gyakorlati alkalmazásához a következő szövegrészt: „Hajnalban kilép a tükörből. Szárnyai harmatosak. Pillantása törekeny. Nehezen ébred realitásának tudatára. A metróban már felöltötte harmadik dimenzióját. Nevetséges, mint aki szabónál új kabátot próbál a gyűrött nadrághoz. Az állomások függőkertjei ragyogva hullanak kivilágított fejébe. Madársivítás” (Déry Tibor: *Párizs! Néhány strófa az üvegfejű borbély életéből*). Ha pusztán ezt a mondatsort olvassuk, az egyes szám harmadik személyű utalások ellenére sem tudjuk pontosan megállapítani, hogy itt személyről vagy valami egyébről van-e szó. A *metró* – a világvárosi civilizáció jele – alapján valószínűsíthető, hogy ez a realitásának tudatára mégoly nehezen ébredő, kivilágított fejű ő inkább személy, noha szárnyai is vannak, s dimenzióit is váltogathatja-fokozhatja, mert a lapos létforma után harmadik dimenzióját is magára öltheti. S a szövegelőzményből valóban az derül ki, hogy ezek a kijelentések egy borbélyról, pontosabban: az üvegfejű borbélyról, annak munkanapjáról szólnak. A szemelvény szemantikai rétege, tárgyi világa tehát ellentmondásos, abszurd, szürrealisztikus, de szintaktikája kifogástalanul szabálykövető. Ennek a szintaktikai jólformáltságnak és szemantikai kuszaságnak az egysége azonban nem teszi lehetővé, hogy itt a hagyományos módon tagoljuk a nyelvi képeket. Ennek ellenére, ahol csak lehet, meg kell próbálkoznunk ezzel a szegmentálással. Az első mondatban például a *tükörből* grammatikailag képes helyhatározónak minősíthető. Mivel a metaforikus jelentés a *kilép a tükörből* szintagmában születik meg, a kijelentés határozói képi szerkezetnek tekinthető. Ettől a képszerkezettől alapvetően különbözik a *szárnyai harmatosak* predikatív szószerkezet; ennek jelentése ugyanis akkor válik metaforikussá, amikor *eldöntjük*, hogy itt nem madárról,

hanem személyről van szó. Ilyen helyzetben a kutató, bár szürrealista szövegről van szó, nem mondhat le a szimbolikus megközelítés lehetőségeiről sem: a *szárny* – kulturálisan kódolt jelentésként – a repülést, a szabadság eszméjét hordozza. Az, hogy a *szárny* szó itteni használatában iróniát sejtethünk, a közvetlen kontextuson kívül alátámasztható azzal is, amit a szürrealista narrátor néhány mondattal később – egy realista hasonlatban – a bemutatott személy nevetségességéről állít, s azzal is, hogy a folytatásban nem akármilyen, hanem az állomások függőkertjeiről beszél. Ezzel akarva-akaratlanul felidézi az ókor csodáinak egyikét: Szemiramisz függőkertjeit, és ezt a fantáziaképet ragyogtatja és hullatja az üvegfejű borbély kivilágított fejébe.

Abszurd, képtelen képek ezek valóban (vö. Kemény 2002: 88–92), de a szürrealista irodalomban ezek a jellegzetesek. Ha arra a kérdésre, hogy „hogyan adhatjuk meg, egyáltalán megadhatjuk-e a vázolt elméletben azokat a kritériumokat, amelyek a metaforát elválasztják a pusztán értelmetlenséget eredményező szemantikai inkongruenciától” (Kocsány 1981: 63), azt válaszoljuk, hogy ilyen kritériumok nincsenek, akkor sem mondhatunk le a szürrealizmus képeinek vizsgálatáról, egyrészt azért, mert ha lemondanánk, akkor kizárnánk a vizsgálatból egy olyan korpuszt, amely szintén része a képi gondolkodásnak, másrészt pedig azért, mert adott esetben éppen az lehet a feladatunk, hogy a szürrealista képi gondolkodást vessük bonckés alá.

A Déry-idézet képszemantikai-szintaktikai áttekintése után következzen József Attila *A bőr alatt halovány árnyék* című verse (megjegyzendő, hogy Karafiáth Judit könyvében – 1999: 6 – ezzel a címmel szerepel a vers, máshol viszont a verskezdő sor első szintagmáját – (*Egy átlátszó oroszlán*) – jelöli ki címmek a szerkesztő). Célunk most az, hogy egy teljes költői szövegben vizsgáljuk meg a szürrealista képalkotást befolyásoló irányzati sajátosságok működését:

Egy átlátszó oroszlán él fekete falak között,
szívemben kivasalt ruhát hordok amikor megszólítlak
nem szabad hogy rád gondoljak munkám kell elvégezniem,
te táncolsz,
nincsen betevő kenyérem és még sokáig fogok élni,
5 hete, hogy nem tudom mi van veled
az idő elrohant vérvörös falábakon
az utak összebújnak a hó alatt,
nem tudom, hogy szerethet-e téged az ember?
néma négerrek sakkoznak régen elcsendült szavaidért.

József Attilának erről a költeményéről Karafiáth Judit (1999: 6) azt állítja, hogy „magyarul és később franciául is megírta azt a verset, mely életművében egyértelműen szürrealistának mondható”. Ha ezt elfogadjuk, a szabad ötletek spontán, sornyi sorjázása ellenére és a szövegszintaktikai koherenciától függetlenül is azt mondhatjuk, hogy a költemény tematikailag is, szemantikailag is viszonylag egységes. A beszédhelyzetről könnyen megállapítható, hogy a lírai én magányban és egyedülletben mondja kedveséhez intézett, kapkodó monológját, s közben a szerelmi költemények közismert kellékeivel él. Ez ellentmond annak, hogy a szürrealista költő tartózkodik saját élete, tapasztalata költészetté transzponálásától. És az sem szürrealista sajátosság, hogy a vers néhány kijelentése nemcsak reális, hanem egyenesen hétköznapi. S végül: néhány olyan képet is találunk benne, melyek inkább expresszionistának vagy szimbolistának tekinthetők. Az *átlátszó oroszlán* a lírai én metaforája lehet, a *fekete falak* a magányba zártság sötétségét szimbolizálhatják. Az, hogy az idő *vérvörös* falábakon rohant el, általános és/vagy személyes sebzettségre utalhat, de politikai tartalmú is lehet: a (proletár)forradalmak *utáni* baloldali rezignáció kifejeződését is sejtethetjük, főként ha arra gondolunk, hogy az 1920-as évek magyar irodalmában milyen gyakori a *vörös*

emlegetése. Az utolsó képben a *hó* inkább a kietlenség szimbóluma (s nem a tisztaságé); az *utak* megszemélyesítése, összebújása a bensőségesség utáni vágyat sugallja.

Ha ezeket a közvetlen és képes kijelentéseket kiszűrjük a versből, a címmel együtt mindössze három képszerkezet marad, amely szürrealistának tekinthető egy olyan költeményben, amelyet a szakértők egyöntetűen a szürrealizmushoz sorolnak: a) kettő közülük a külső és a belső világ közti közvetlen átjárhatóság szürrealista hitét példázza: „a bőr alatt halovány árnyék”; „szívemben kivasalt ruhát hordok amikor megszólítlak”; b) egyetlen kép tartalmaz olyan állítást, melyet – szürrealista értelemben – groteszknak, abszurdnak minősíthetünk: „néma négerek sakkoznak régen elcsendült szavaidért”. Ha ezt a sakkozást mint értelmetlenséget (közvetett) jelentésként fogjuk fel (vö. Kocsány 1981: 65), azt mondhatjuk, hogy a vers utolsó mondata is integráns része a szövegnek: a szorongó vágyódás, mely az egész költeményt áthatja, az értelmetlenséget sugalló képpel keserű beletörődésbe és öniróniába torkollik.

4.6. Szürrealista képi struktúrák

E tájékozódó szemléltetés után a korábban vázolt szürrealista sajátosságok szerint próbáljuk csoportosítani az irányzat képeit. Ezt a már ismertetett szempontok szerint végezzük. Az avantgárd irányzatok közti összehasonlító vizsgálat alapján az tűnik helyesebbnek, ha nem egyszerűen a szélsőséges szemantikai összeférhetlenséget, hanem a külső és a belső közti különbségtevés, a makro- és mikrokozmosz elhatárolásának hiányát tekintjük a legsajátosabb szürrealista képszervező elvnek. Az előbbi ugyanis az expresszionizmusban is határozottan jelen van, az utóbbi pedig ehhez képest szorosabban szürrealista jellegzetesség. Ehhez társítható az okozatiság, a célszerűség és az időbeliség felfüggesztésének szürrealista gyakorlata. Az irányzati képtipológia kritériumai közt utolsóként említem a szélsőséges szemantikai inkongruenciát.

Külön kell szólni a szürrealizmus szintakszisáról mint lehetséges képszervező elvről. A fentebb leírtak kiegészítéseként megjegyzendő, hogy a szabálykövető szintaxist akkor lehetne bevenni a képszervező elvek közé, ha a szürrealizmust az avantgárd izmusok kontextusában vizsgálónk, ezen az alapon ugyanis könnyűszerrel el lehetne határolni a dadaizmustól és az expresszionizmustól. Értekezésemben azonban nemcsak az avantgárddal, hanem az avantgárd ellenhatásaként kialakult tárgyias intellektuális irányzattal is foglalkozom, amelynek a mondattana éppúgy szabálykövető, mint a szürrealizmus vagy mint a legtöbb stílustörténeti irányzat. Ebből a megfontolásból ez a szürrealista nyelvhasználati sajátosság nem sorolható a képszervező princípiumok közé. Ez a konklúzió a maga nyilvánvalóságával egyben arra is figyelmeztethet, hogy képtipológiai alapelveinknek csupán megfelelő teoretikus összefüggés-hálózatban, valamint a vizsgált korpusz függvényében van magyarázó értéke, érvényük tehát viszonylagos. (Ez a tudományelméleti megállapítás természetesen nemcsak a képtipológiai tételekre érvényes.)

4.6.1. A külső és a belső közti szabad átmenet képi struktúrái

A tér virtuális kezelése mint szürrealista képszervező sajátosság azt jelenti, hogy a spontán gondolkodás, mondat- és szövegalkotás folyamatában a szürrealista cselekvések és tények költői konstellációiban a tér valószerűtlenül homogenizálódik. Figyeljük meg a József Attilától már idézett képet: „a bőr alatt halovány árnyék”; ez az elliptikus kijelentés egyszerű szürrealista metaforának tekinthető, mert tapasztalataink szerint az, ami a bőr alatt van, nem lehet árnyék. A vers másik kijelentésében – feltételezhetően – valamilyen külső tény és a vágy ellentéte fejeződik ki: „szívemben kivasalt ruhát hordok amikor megszólítlak”. Ez a mondat azt jelentheti, hogy a gyűrött ruhájú lírai én kivasalt ruhában szeretne kedvese elé állni. Erre nincs lehetősége, ezért érzelmeivel, vágyaival segít a helyzeten: olyan ruhába képzelettel magát,

amelyben nem érzi félszégét, s amely illő a kedvesével való találkozáshoz. Erről a képszerkezet-típusról, a gyakoriságot is szem előtt tartva megjegyzendő, hogy nemcsak a szürrealista, hanem elszórtan például a tárgyias-intellektuális irányzathoz sorolható versekben is találkozhatunk vele; ilyen példa József Attila *Anyám* című költeményéből a következő: „álmában tiszta kötényt hordott, / a postás olyankor köszönt néki”; ebben a kijelentésben az igével kifejezett cselekvés érdekes módon nem a megszólítás realitásában, hanem álomban történik.

Más példák a szürrealista költészetből a külső és a belső világszféra összekapcsoltságára: „Betűs mondataidon át lelkedből szelek fűjnek el hozzám, / meleg viharok, / de én / letördelem a lombokat, amiket megzengetnének / és felhasogatom a vitorlákat, ahova belekaphatnának” (Tamkó Sirató Károly: *Nem kellesz*); ez a kép valamely külső tény s a rá adott magatartásbeli válasz kapcsolatát jeleníti meg; a valóságos térbeliség felfüggesztése mellett egyben szimbolista jelentésszínezetű: a szárazföldet idéző *lombokat* azért tördeli le s a tengert idéző *vitorlákat* azért hasogatja fel a lírai én, hogy légüres teret teremtsen, mert *mondataid* így maradhatnak némák, hatástalanok. Hasonló konnotációkat fedezhetünk fel Tamkó Sirató Károly „a csókok feketében járnak hozzám és szomorúság az uszályuk” sorában is, amely a szimbolista Ady Léda-élményének szürrealista parafrázisaként fogható fel.

A következő képek szintagma-nagyságúak, vagy közös elemű szószerkezetek kapcsolatából szervezőnek nagyobb egységgé (csak a kiemelt képek tartoznak a most tárgyalt típusba):

- „az áloé másodpercenként virágzik álmainkban” (József A.: *Esti felhőkön*);
- „rólad cigarettáznék szobámban hajnalig” (Tamkó Sirató Károly: *Nem kellesz*);
- „Csak a szívükből zuhanó szelek lengetnek fölfoghatatlan villamosságot” (József A.: *A fergeteg ormán*);
- „Az asztal alól fölnyúlnak emlékeim”; „Kedvesemben a lányok, asszonyok összebúznak és dideregnek”; „A föld meleg arcával simogatott, behunyt szemmel fekszem a szemében, vele látok”; „valaki elszéled szívemből, rossz ő nagyon” (József A.: *Rossz volt, elszéledt szívemből*);
- „Ívlámpák vagyunk egymás szívei fölött”; „az elaludt aknák pacsirtákként emelkednek szívünkbe és szelíden fölrobbannak csókjainkban”; „Szemünkben rejtőzik a torony, melyről beláthatjuk ismeretlen hazánk vidékeit” (József A.: *Érik a fény*);
- „Néha szigetek buknak föl fejünkben”; „arcom átlátszó, mögötte virágok röpködnek”; (József A.: *Keserű*);
- „Minden villám feléd cikáz és benned hal meg” (József Attila: *Acélgömb föl, föl! Emelkedj!*);
- „fehér pelyhek hullanak ki fekete szemeidből” (Kassák Lajos: *Számozott költemények* 56.);
- „a gondolat egy késszúrás itt”; „a meghasonlás keserű vize”; (Kassák L.: *Számozott költemények* 63.);
- „a tőr mely az estből hullt szívedbe”; „álmaid horgonya micsoda tetemeket szed föl / kapitány!” (Illyés Gyula: *Száműzetésem első keserű éneke*);
- „lángoló harisnyáidra lyukakat kopott az unalmam” (Tamkó Sirató Károly: *Nem kellesz*);
- „humora pislákoló fényénél holdszeleteket vacsorázik” (Déry Tibor: *Párizs! Néhány strófa az üvegfejű borbély életéből*).

Ezekhez a képekhez képest a következő szerkezet kiszólásos vagy jelölt metaforának tekinthető: a hasonlítás/azonosítás tényét kifejező, Kemény Gábor által modalizátornak nevezett képelemet is tartalmazza: „Tegnap *azt hittem*, körtefa vagyok s még ma is jönnek hozzám kisgyerekek / Csókolnak és megrázzák bennem a roskadó körtefákat” (József A.: *Néha szigetek*); szemantikai szempontból ez a kijelentés annyiban különbözik a hagyományos költészet formailag hasonló képeitől (pl. „Azt hinné az ember: élő tilalomfa”), hogy a hit itt szürrealista-csodás módon csakugyan realizálódik.

Szürrealista hasonlatokban a megvizsgált korpuszból főként Déry Tibor írásai bővelkednek: „21 év gyült össze homloka mögött, mint 21 sötét rózsza”; „A találkozás gyors és tragikus, mint egy pillanatfelvétel”; „Az ár fölött mint egy mentőöv kering az egyszeregy színtelen szalagja”; az üvegfejű borbély „végigég, mint egy orosz cigaretta”; „A hangulat mint egy bőregér függve maradt a tapéták rajzában”; „A fejnek külön fénye van. Nő és fogy, mint a nap”; „Megbotlik egy sószelemen, mely fehérebb a szentháromság galambjainál”; „Az új legenda leperog a késhegyről, erős, mint az oxigén”; „FEBRUÁR 30-ÁN született. Február 30-án fog meghalni. Élete rövid, mint az örökkévalóság”; „Egy ló tintát nyal a kövezetről. Megfeketedik, mint egy rossz vers” (Déry: *Párizs! Néhány strófa az üvegfejű borbély életéből*).

4.6.2. Az okozatiságot felfüggesztő képszerkezetek

Az avantgárd szövegek összevető olvasása alapján elmondható, hogy a szürrealizmusban az oksági viszonyok figyelmen kívül hagyása szélsőséges formákban jelentkezik, de ezek közt a motiváltság szempontjából fokozatok állapíthatók meg. Az, hogy a kérdéskezelésbe a motiváltságot is bevonom, bizonyos értelemben ellentmondásosnak látszik. De a nyelv és a nyelvhasználat jellemzői alapján mégis indokolt ez a nézőpont, mivel ebben a közegben nem a formális logika, hanem a nyelvnek és a nyelvi gondolkodásnak a logikája érvényesül.

Vizsgáljuk meg a következő példákat:

„Ha eszébe jutnak gyerekevei, sántít” (Déry Tibor: *Párizs! Néhány strófa az üvegfejű borbély életéből*). Normális körülmények között az emlékezés nem lehet a sántítás előidézője. Ez a cselekvés azonban mégis bizonyos fokig motiválttá válhat, ha feltételezzük, hogy valakiben nagyon mély nyomot hagyott egy gyermekkori lábtörés.

Ehhez képest a következő kép elemeinek a viszonyában nagyobb fokú és más típusú az önkényesség: „Ha szemem behunynom, az eroplánok lezuhannak és azok is / Melyek belőlem szállnak föl naponta” (József Attila: *Keserű*). Itt a látás hiányából eredő bizonytalanság, a világ elsötétítése/sötétsége a forrása a repülőgépek tragédiájának. Vagyis nem egy, az előbbihez hasonló konkrét múltbeli vagy jelenbeli dolog, illetve ennek pszichikai következménye motiválja a vele okozati viszonyba hozott cselekvést, történést, állapotot, hanem inkább egy archetipikus emberi sajátosság: a sötétségtől való félelem.

Az előbbi példákhoz viszonyítva a következőben a legkevésbé motivált a két állítmány feltételes összekapcsolása: „A gyémántból jó, meleg dalok nőnek, ha elültetjük a szívünk alá” (József Attila: *József Attila*). E kép rejtélye úgy oldható meg, ha a *szív* szóhoz társított szimbolikus jelentésre figyelünk.

4.6.3. A célszerűséget felfüggesztő képszerkezetek

Vizsgáljuk meg a következő kijelentést: „Néma négerek sakkoznak régen elcsendült szavaidért” (József Attila: *A bőr alatt halovány árnyék*). Ez a kép nem azért tekinthető szürrealistának, mert a jelenben valakik valami visszahozhatatlanért tesznek valamit, vagy mert a képletes kijelentés a jelen és a múlt között levő irreális kapcsolatról azt állítja, hogy az reális. Erre ugyanis például Ady szimbolista költészetéből is könnyűszerrel idézhetünk

teljesen ide illő költői képeket: „Régmúlt virágok illata / Bódít szerelmesen” (*A magyar Ugaron*); „Vak ügetését hallani / Eltévedt, hajdani lovasnak, / Volt erdők és ó-nádasok / Láncolt lelkei riadoznak” (*Az eltévedt lovas*). József Attila költői képe ezektől eltérően azért minősíthető szürrealistának, mert az emberi cselekvés köznap logikája és célszerűsége felfüggesztődik benne. Valakik e kijelentés szerint olyasmit tesznek, amelynek nincsen, nem lehet kapcsolata az adott cselekvés céljával, tárgyával: *sakkoznak* egy másik személy tavalyi szavaiért. Ebbe a képtelen viszonyba újabb szálként szövődik be az, hogy négerek sakkoznak a kedves *szavaiért*, akik ráadásul *némák*.

Az „én is lefekszem tibennetek, hogy reggel kéznél legyenek majd kedvelt, acélhomlokú szerszámaim” (József Attila: *Néha szigetek*) kijelentésben, mely egyben a szürrealista térkezelés példája is, a képletes indoklást – *azért fekszem le bennetek, hogy...* – groteszknek, abszurdnak minősíthetjük.

4.6.4. Az időbeliséget felfüggesztő képszerkezetek

Vizsgáljuk meg a következő többszörösen komplex képet:

„Más nem vette észre feje fölött a virágokat
Pedig én láttam, hallottam is, színes harangokat dobálnak jobbra-balra
Belőlük mosolyognak föl jövőbeli gyerekei
Közöttük jár, nagy gonddal ügyel rájuk, de erről sem tud
Azt hiszi ilyenkor, hogy takarít, vagy, hogy engem kínál meg vacsorával”
(József Attila: *Riának hívom*).

Ebben a képsorban, azon kívül, hogy a lírai én olyasmit érzékel, amit más nem vesz észre, az a fontos, hogy ugyanez a narrátor a múltbeli/jelenbeli cselekvésekben a jövőt szemléli: Ria takarít, vacsorát főz, a lírai én szerint viszont eljövendő gyermekei között jár és vigyáz rájuk. Az, hogy ez sejtés-e vagy remény, nem merül fel. Talán azért, mert e pszichikai megnyilatkozásoknál a narrátor számára lényegesebb a jövő. A Ria hite szerinti valóság is fontos ugyan, de ennél fontosabb a tényként látott jövő, amelyhez képest másodlagos, sőt csak hitbeli látszat az, ami most történik. Abból, hogy a narrátor Ria gondoskodását a (kapcsolatukból születő) gyermekekre irányuló gondoskodásként *szemléli*, az vonható le, hogy számára a jelennél valóságosabb, mert értékesebb a jövő.

A képsor másik szürrealista különlegessége, hogy itt nem entitások, hanem cselekvések és idősíkok kettőződnek meg. Ebből a szempontból tehát ezek a képek olyan teljes metaforák, amelyekben nem főnév–főnév, hanem ige–ige áll egymással azonossági viszonyban. Ez természetesen entitások bevonását is igényli, ami azonban nem változtat az előbbi tényen. Ezen az alapon kijelenthető, hogy a szürrealizmus megtalálta a módját annak, hogy a valósággal ellentétben, amely az alternatívák közül mindig csak az egyik realizálódását teszi lehetővé, a cselekvésbeli, sőt létezésbeli alternatívákat az idősíkok párhuzamában juttassa érvényre. Ez tehát nem a már ismert szimultaneizmus, hanem az előzményben a következő-ménynek a szemlélése, az adottban a megvalósult reménynek a meglátása. Képi vonatkozásban ennek a szemléletmódnak az a sajátosság és újdonsága, hogy a teljes metafora nemcsak entitások, hanem cselekvések azonosításával is működtethető.

A következő szemelvényben a nominális, metaforikus kijelentések sorozatát egy olyan predikatív szintagma követi, amelynek metaforikus jelentése a szövegelőzményekből ered: „A bolt az álom kulcsa. A szappan illata pálmalevél. A borotvakés egy felhő. A felhő végigszalad az orr hegysége alatt. A száj az igazság forrása. Az áll egy pad az igazság kataraktái fölött. Eltéved a tájban. A kliens szót emel” (Déry: *Párizs! Néhány strófa az üvegfejű borbély életéből*). Az első kijelentésben az *álom* szó – a kontextusból kikövetkeztethetően – a *fantáziálás* szinonimája. A borbélyüzlet (a *bolt*) kellékei és a kliens arcának részei e

fantáziálás nyomán természeti tárgyakká, jelenségekké minősülnek át. S közben – talán a borotváló testtartás vagy az elszenderedés jelzéseként – „megfordul” a világ: az áll a száj fölé kerül. Ez a helyzet rekonstruálható a szövegrészt alakító feltételes viszonyból: ha „a száj az igazság forrása”, s ha – standard testhelyzetben – az áll a száj alatt van, akkor „az áll egy pad az igazság kataraktái *fölött*” azt jelenti, hogy a borbély szemében tótágast áll a világ. E külső és belső történésfolyamat következő szakaszában a képi gondolkodás viszonylag ritka jelenségét figyelhetjük meg: a rejtett alanyú mondat (*Eltéved a tájban*) önmagában nem tartalmaz szemantikai inkompatibilitást, kontextuálisan azonban metaforikus a jelentése. Szemantikailag a *tájban* szó használatát a vele azonos szómezőhöz tartozó *hegység, forrás, katarakta* motiválja. Mivel ezek a szavak e szövegrészben metaforikus jelentésre tesznek szert, a *tájban* jelentése is e konstelláció vonzáskörébe kerül. Így az *eltéved* szó szerinti jelentése is metaforikussá válik. Itt tehát a kijelentés nem az alkotóelemei közti szemantikai viszonyban válik képletes jelentésűvé, hanem a szövegelőzmény továbbadott metaforikája alapján. Ezt azonban csak a mondat végén álló és *szó szerinti* értelmű kijelentés nyomán ismerjük fel: *a kliens szót emel* – mert az üvegfejű borbély eltévedt a tájban, azaz talán belevágott a kliens állába.

4.6.5. A szélsőséges szemantikai összeférhetlenség képszerkezetei

A szürrealista képszerkezetek egyik jellemző érzelmi-szemantikai összetevője a humor, az irónia. Figyeljük meg a következő példát: „Az üv.f.b. egy késhegyen sétál. Szél fúj, a mikrokozmosz csodáin álmélkodik. A kés élén találkozik családjával. Az egyensúly felborul, valamennyien lezuhannak a négyszobás udvari lakásba” (Déry Tibor: *Párizs! Néhány strófa az üvegfejű borbély életéből*). Könnyűszerrel megállapítható, hogy ebben a képsorban a szürrealizmus ironikus derűje fejeződik ki többszörösen is: először is a *fent* eszméjét érinti, mely a szövegben az egyedüllét és a méléző töprengés nagyszerűségének gondolatát hordozza; másodsorban abban az implikációban fejeződik ki ez az irónia, hogy az álmélkodás élményét a kés hegyén is átélheti az ember; végül ehhez képest is fokozásnak tekinthető az, hogy a késhegyen sétáló borbélyt a családjával való találkozás kibillenti az egyensúlyából, és lezuhantatja a valóságba.

A következő szövegrész képi jelentésvilága nem annyira az irónia, mint inkább a groteszkre hangolt tragikus létérzékelés következményeit viseli magán. Ez a szemelvény is Déry Tibor idézett szabad verséből való, ennek egyik „strófája”. Itt megjegyzendő, hogy a poémában az egyes strófák nagybetűs címmel ellátott tematikus szekvenciák. Az alábbi címe:

TALÁLKOZÁS A GALAMBBAL

„Az üv.f.b. St. Cloud felé sétál. A levegőben találkozik egy galambbal. A hideg égővre való tekintettel olajfaág / helyett az egyszeregyet tartja csőrében. Magnéziumfény. A találkozás gyors és tragikus, mint egy / pillanatfelvétel. / Az ár apad? / Nem! / Az olajfa / elpusztul / a sarkfényben. / Megöli a galambot. Egyedül marad Suresnes kéményei között. A bárka állatai elmerülnek a ködben. Egyedül / marad. Az ár fölött mint egy mentőöv kering az egyszeregy színtelen szalagja. Talán lehet az ár / FÖLÖTT / élni?”

Az özönvíz történetét felidéző képsor jelentésvilága legáltalánosabban az idill és a valóság keserű tapasztalatának viszonyában ragadható meg. A bibliai leírásban az ár ugyan még nem húzódott vissza, de a galamb ezúttal már olajfaggal tért vissza, jelezvén a part közelségét. A versbeli történés azonban nem boldog Ararát közelében, hanem a hideg égövön meg végbe – emiatt van a galamb csőrében az egyszeregy. Ha ezt a képet a szorzótábla szinekdochéjának tekintjük, s ha ehhez hozzávesszük az „úgy vágta, mint az egyszeregyet” szóláshasonlatot, akkor ez a kifejezés valami gépiességnek lehet a képi hordozója. Ebben az esetben nem annyira a bibliai történet, hanem inkább a *jelenbeni* helyzet s a vele összefüggő beidegződöttségek ironizálásával lehet dolgunk, s ez megfelel a szürrealizmus eszmeiségének.

Megjegyzendő az is, hogy ez a hideg égövi színhely ezúttal nem Pannónia hűvös rögeire, hanem – a cím szerint – Párizsra és/vagy az általa képviselt világra utal. Így a humor, amely a *St. Cloud* pseudo-helységnevén és az ezt motiváló *levegő*, illetve az ott sétáló Déry-alteregő viszonylatában fejeződik ki (vö. „levegőben, felhők között jár” = álmodozik), olyan ironiával egészül ki, amely arra a világra irányul, amelyben az üvegfejű borbély él (egyszeregy és felhőkakukkvár). Ez az ironia végül tragikumba csap át: az olajfa elpusztul, és a galambot valószínűleg az üvegfejű borbély öli meg. Marad az ár, s a fölötté lengő, mentőövhöz hasonlító egyszeregy. És a kérdés is megmarad, s azt sugallja, hogy az ár fölött nem lehet – az árral vagy az árban kell élni.

E szemelvény kapcsán a szürrealista szövegépítés egy másik sajátosságára is ráfigyelhetünk. Ismert, beidegződött történetről van szó, amely azonban nem az áthagyományozott, idilli formájában megy végbe a lírai én jelenében, hanem tragikusan fejeződik be, s ezt az emberi létezésre vonatkozó költői kérdés is megerősíti. De az özönvíz története mégiscsak általánosan ismert, ezért a narrátornak az elbeszélés explicitségére nem kell különösebb gondot fordítania (ez újabb alkalmat szolgáltathat arra, hogy a szürrealista költő önironiával szemlélhesse saját esztétikai felfogását és írói gyakorlatát). A beszélőnek emiatt nem kell azzal törődnie, hogy a *találkozik* állítmány után a *tartja a csőrében* a borbélyra vagy a galambra vonatkozik-e. A vonzat ugyanis madarat idéz fel, s a borbély nem madár. De arra a szürrealista alkotó nem gondol, mert ő csak szabad ötleteivel törődik, hogy a levegőben sétáló borbély az olvasó szemszögéből akár madárnak is tekinthető.

A szürrealista képek szintaxisáról befejezésként az mondható el, hogy az avantgárd irányzatok többségére érvényes *nyelvtani korlátdöntés* s ennek képi értékű nyelvi szerkezetei a megvizsgált szürrealista költeményekből teljességgel hiányoznak. Ez megerősíti azt a gondolatot, hogy a szürrealista vers szintaxisa, konkrét mondatszerkezetei hagyománykövetőek, szabályszerűek.

5. A Tárgyas-intellektuális irányzat

5.1. Irányzati sajátosságok és költői képalkotás

A műszót és a vele jelölt irányzatot Szabó Zoltán (1970: 288–306) vezette be a magyar stílustörténetbe. Korábbi tanulmányaiban ez a kifejezés még nem fordul elő, bár olyan stílusminőségeket is vizsgál akkor is, amelyeket később, más minőségekkel együtt a tárgyas-intellektuális irányzat fogalmában összegez. Bartalis János stílusát elemezve *értelmi sűrítésről* és *konkrétságról* beszél (Szabó 1960: 165–169); hasonló stílusjegyeket állapít meg József Attila költészetében is: a költő a *való élet tapasztalatait és megfigyeléseit* egy átfogó gondolatrendszerben, egy intellektuális jellegű koncepcióban foglalja össze; költeményeinek legátfogóbb stílusjegye „az intellektuális lírai előadásmódot leginkább biztosító tömörség, sűrítettség”, valamint a „tudományosan tárgyszerű nyelvhasználat” és az „elvontságok tárgyasítása” (Szabó 1966: 31–43). Amint látható, ez a stílusjellemzés olyan elemeket tartalmaz, amelyek a későbbben kialakított műszót s fogalmi tartalmát vetítik előre, de megjegyzendő, hogy a szerző ekkor még – irodalomtörténeti források alapján – „újszerű klasszicizmus”-nak nevezi József Attila különféle törekvéseket szintetizáló stílusát (Szabó 1966: 42). A *tárgyas-intellektuális stílus* terminus s az így megnevezett irányzat a *magyar irodalmi nyelv* történetének a korszakolásáról szóló tanulmányában sem szerepel (Szabó 1967). Ez részben azzal a különbségtévéssel indokolható, hogy az irodalmi nyelv története nem azonos a stílustörténettel, részben pedig azzal a fenti módon rekonstruált ténnyel, hogy

ez a terminus technicus még nem született meg, vagy nem jutott nyilvánosságra, bár a *Kis magyar stílustörténet* anyaga ekkor már formálódóban lehetett.

Végül megjegyzendő, hogy az 1960-as évek magyar irodalomtörténeti és stilisztikai tanulmányai (ez utóbbiakhoz l. pl. P. Dombi 1968, Cs. Gyimesi 1970) sem tartalmazzák ezt az irányzati műszót, bár a XX. század első felének s főként a két világháború közti irodalmunknak, illetve egyes képviselőinek a bemutatásakor olyan minősítéseket használnak, amelyek arra utalnak, hogy a kutatók kimondatlanul az irodalomtörténetben is számolnak egy tárgyias, intellektuális tendenciával. Néhány példa: Szerb Antal (1946: 200) szerint „Babits Mihály fiatalságának tanulékony és szomjaolthatatlan intellektualitásával küzdött a ‘nehéz’ angol költők, Browning és Swinburne új dalaival”; Rába György is (1965: 245) hasonló minősítést használ Babits írásművészetére: „stiláris és formai virtuozitásának gyökerénél is egy filozofikus elmének a megismerésre irányuló szakadatlan keresését fedezhetjük fel”; az ilyen típusú művészi megismerésnek az érvényét Kenyeres Zoltán (1974: 91) a megkövült gondolkodói magatartás bírálataivá általánosítja, miközben Illyés Gyuláról állítja, hogy „éppen a racionalizmus nevében utasít el mindennemű dogmatizmust is. A gondolkodás ellenségét nem az érzelmekben, hanem a holtta merevedő doktrínárságban tudja”. A stílussajátosságok világnézeti vonatkozásainak a jelzésére Komlós Aladár (1961: 57–58) azt írja, hogy olyan költők, mint Brecht vagy József Attila „intellektuális pontosságra hajló aszkétikus stílusban utasítják el a világot”, stílusformájuk „tudományosan pontos nyelvből lebeg fel”. És végül: Rába György szerint (1966: 448) Szabó Lőrinc pályájának 1926–1943 közötti éveit „a világ tárgyi leírására épült, intellektuális líra korszakát” alkotják. A felsorolt idézetek közül az utóbbi tartalmazza a legközvetlenebbül a „tárgyias-intellektuális stílus” terminus nyelvi-fogalmi építőköveit. Az előbbi szakirodalmi kitekintés alapján azt mondhatjuk, hogy maga a műszó s a vele jelölt fogalom első megszövegezése 1970-ben látott nyomdafestéket. Ezt a konklúziót erősíti meg Cs. Gyimesi Éva is korabeli tanulmányában (1972: 202): „Az a történeti kategória tehát, amelyet a magyar líra stílusának alakulásában legelőször Szabó Zoltán különít el és tárgyjal érdemben: a *tárgyias-intellektuális stílus*, nemcsak a költői nyelvet gazdagító és megújító értékekben, hanem időben is kiemelkedő – talán csak az impresszionizmussal mérhető – fontosságú fejezete a magyar stílustörténetnek.” Ebből a helyzetből természetesen következik, hogy az irányzat soron következő bemutatása elsősorban Szabó Zoltán tanulmányainak a felhasználásával történik.

A tárgyias-intellektuális stílusirányzat az avantgárd izmusokra való ellenhatásként az 1920-as évek második felében bontakozott ki, a következő évtizedben vált domináns irányzattá (Szabó 1982: 328). Legfontosabb képviselői: Babits Mihály, József Attila, Illyés Gyula, Szabó Lőrinc, Németh László, Radnóti Miklós, majd a Nyugat harmadik nemzedékének legtöbb képviselője: Jékely Zoltán, Képes Géza, Vas István, Weöres Sándor, Márai Sándor (vö. Thomka 1992: 111–121). Az 1940-es években is hatott, mások mellett az Újhold költőinek (Pilinszky János, Nemes Nagy Ágnes, Somlyó György) körében is, egészen a proletárdiktatúra korszakáig. E korszak politikájának bizonyos fokú megváltozása után, az 1950-es évek fordulójától ismét megfigyelhetők az irányzat főbb sajátosságai, főként az első Forrás-nemzedék képviselőinél: Szilágyi Domokos, Páskándi Géza, Lászlóffy Aladár stb. költészetében (Szabó 1998: 220).

Mind a tárgyiasság, mind az intellektualitás az irodalmi szöveg minőségei közé tartozik. Sőt e két kategória ennél még tágabb körben, elvontan is megfogalmazható: tiszta tárgyiaszágon olyan stílus vagy nyelvhasználat értendő, amely „teljesen személytelen, objektív, egyértelmű”; a tiszta intellektualitást hasonlóképpen lehet jellemezni, itt azonban a tárgy elvont jellegéből az következik, hogy a személytelen, objektív, egyértelmű témakifejtés az elvont fogalmiság szintjén történik (Cs. Gyimesi 1978: 20–21). A tárgyiasság és az intellektualitás *történeti* és *irányzati* megközelítése ennél az elvont leírásnál jóval pontosabb és körül-

határoltabb. Ez a megközelítésmód is elismeri, hogy az említett minőségek a költőiség, a stílus régi sajátosságai. A magyar stílustörténetben is számolunk jelenlétükkel a kezdetektől fogva. Ezen belül példaként kiemelhetjük a reneszánsz költészet szabatos formatechnikáját, tárgyiasságát, a barokk próza Pázmány Péter-i intellektualitását, a klasszicizmus normakövető racionalitását, Arany János költészetének visszafogott személyességét, a preszimbolisták fogalmi beszédét stb. A tárgyiasság és az intellektualitás azonban az 1920-as években „hangsúlyozottabb, erőteljesebb lett, és – ami ennél is fontosabb – egymással összefonódva, egymás jellegét és funkcióit kiegészítve önálló egységet alkotó stílusiránnyá fejlődött” (Szabó 1982: 331).

Ennek a folyamatnak természetesen megvoltak az előzményei is. Ezek pontos számbavétele (Szabó 1982: 328–330) egy átfogó jellemzéssel egészíthető ki: „az a költő, aki az *élet* fogalmaiban ragadja meg alanyiságát, állandóan ítéletet is kell mondjon, mert ez az általánosság további felosztást és meghatározást már nem tűr, jelzőkkel lehet csak ékesíteni és szentenciákba meg gyakorlati maximákba foglalni” (Egyed Péter 1980: 7). Ezzel a reflexivitással és intellektualitással függ össze az, amit az említett korszakban Szabó Lőrinc (1921) fejtett ki az Ady-epigonok bírálata során, illetve a költői példaképekhez való viszonyulás lehetőségein töprengve: „vannak a legnagyobbak közt, akikről nem lehet tanulni, akiknek hatása megemészthetetlen: Ady ezek közé tartozik, Petőfi is: az ő színeik mindig átsütnek az új fátylakon; – és vannak az ösztönnél az intellektushoz közelebb álló költők, akiknek nem kevésbé értékes egyénisége oldható anyagból áll: Arany és Babits. Akik az előbbiek ‘iskolájába’ kerültek, azok számára nincs remény; az utóbbiak termékenyítőleg hatnak, vagy legalábbis hathatnak” (idézi Kabdebó 1968: 668). Az ösztönhöz, illetve az intellektushoz közelebb vagy távolabb álló költők közti különbségtételhez hasonlóan Szabó Lőrinc elhatárolta egymástól a dekadencia *érzelmi és értelmi* pesszimizmusát is. Ezek a megkülönböztetések szerzőjük költészetszemléletének azokat az aspektusait villantják fel, amelyek az intellektualitás és az objektivitás irányába mutatnak. Ezt erősíti meg Szabó Lőrincnek a „költői örületről” és az „ihletről” való vélekedése is: „Az egész ‘költői örület’ egyszerűen közkeletű tévedés. Még az ‘ihlet’ szóval is nagyon visszaéltek a nagyképeük. Ilyesmi van ugyan, de ezt úgy is mondhatnánk, hogy az ember egyszerűen ‘meg tudja írni, amit akar’” (idézi Kabdebó 1968: 662–663).

Ez a költői magatartás az 1920-as évek második felétől egyre általánosabbá vált. Babits Mihály (1927/1938: 317) a költő kötelességéről elmélkedve a tudás mellett a lelkiismeretre hivatkozik: „Mi kötelessége lehet az írónak, azonkívül, hogy írja legjobb tudása és lelkiismerete szerint azt, amit az Ihlet ajkára ad?” Ez az álláspont, pontosabban ennek itt ki nem fejthető háttere különbözik ugyan attól, amit Szabó Lőrinc vallott a költői alkotás és alkotó viszonyáról, de az ihlettel kapcsolatban idézett reflexiók is részei annak a komplexitásnak, amit *költői öntudatosságnak* nevezhetünk, s a tárgyi-as-intellektuális irodalom egyebek mellett az öntudatosságban is különbözik a spontán irodalomtól (Horváth Iván 1985: 564).

Ezt az általános kérdésfelvetést követően vizsgáljuk meg közelebbről is a tárgyi-as-intellektuális irányzat két alapkategóriáját és a közöttük levő viszonyt. Általánosságban elmondható, hogy „a két háború közötti időszakot az alapvető nyelvi funkciók egyensúlya jellemzi. Fokozatos eltávolodás következik be az érzelmközpontú, a személyesség elsőbbségét érvényesítő lírai formanyelvtől és közeledés a tárgyi-as közléshez, mely új retorikát és szemantikát igényel” (Thomka 1992: 121). Ebben a megközelítésben az áramlat intellektuális jellege közvetve, az oppozíció másik oldalának a kiemelésével fogalmazódik meg. Ez a szembesítő szemlélet a korábbi érzelmközpontúságot, a személyesség elsőbbségét emeli ki, mely részben az avantgárdra, részben az 1920-as években is továbbélő esztétizáló modernségre vonatkoztatható. Ezzel szemben az általános egyszerűsödési folyamatokkal s a szűkebb körű klasszicizálódással összhangban a tárgyi-as-intellektuális irányzat képviselői a

tények, a társadalomontológiai és általános lételméleti törvényszerűségek, valamint a szürrealizmus által kitagadott ráció világában körvonalazzák írásművészetük tárgyát.

„A tárgyiasságnak a kifejezés módját meghatározó szerepe abban áll, hogy az író a közlést a tárgyas tényekre bízta. A tárgyi világ jelenségei nem funkció nélküli elemek, nem díszletek, hanem a közlés elsődleges értékű elemei. Elsősorban nem társításos alapon fejeznek ki gondolatokat, hanem önállóan, és így önmagukban sugározzák saját költőiségüket” (Szabó 1998: 222). A világnak, a valóságnak „a vershelyzetben nem az a szerepe, hogy a lírai megnyilatkozás külső indítékeként szerepeljen. Önállósága ellenére is *jel*, jelzés akar lenni a belső világról” (Török 1983: 285). Hasonlóképpen vélekednek az angolszász újkritikusok is a költészet jellegéről. Eszerint „a jó költészet tárgyasítja az érzéseket, s a dolgok leírásán keresztül fejezi ki azokat – a „tárgyi megfelelő” révén. [...] A jó költészet továbbá gondolati költészet” (Robey 1999: 91). Az említett fogalmi minőségek mellett „a tárgyiasság objektivitást, tárgyilagosságot is jelent, hisz a tények gondolatokat, érzelmeket objektívizálnak. Az író a különböző tartalmakat kifejező tárgyakat élményétől és érzékelésétől független jelenségnek tekinti. [...] Az így felfogott tárgyiasságban látja a költő az intellektualitást biztosító általánosítások, törvényszerűségek tükröződését. A tényekkel való gondolkodtatás, tudatosítás révén kapcsolódik össze a tárgyiasság az intellektualitással” (Szabó 1998: 223).

Ezek a gondolatok lényeges elemekkel egészítik ki az előbbieket. Közülük most csupán azt emelem ki, hogy valamely tárgyiasság nemcsak a saját költőiségét sugározhatja, hanem általánosításokat, törvényszerűségeket is tükrözhet. A költőiség esztétikai oldalához itt tehát ismeretelméleti, sőt ontológiai vonatkozások is kapcsolódnak. Ezt azért szükséges megemlíteni, mert Szabó Zoltán értelmezésében az irányzat másik alapkategóriája, az intellektualitás „nem elvont, nem filozófiai témát jelent, ami a hagyományos gondolati, filozófiai költészetnek is sajátja, hanem értelmességet, ami a tartalom szintjén elsősorban abban nyilvánul meg, hogy az író a tárgyiasságokkal kifejezett tények közötti összefüggések magyarázatára, gondolati általánosításra, törvényszerűségek felfedezésére törekszik olyanszerűen, mint a maga területén a tudós és még inkább a filozófus” (Szabó 1998: 223). Az intellektualitás tehát nem filozófiai tematikát jelent, ebből azonban nem az következik, hogy nincsenek filozófiai vonatkozásai. Ellenkezőleg: a törvényszerűségek költői keresése részben a tudós, részben a filozófus tevékenységéhez közelíti az irányzat művészt, aki a létezés, az élet, a társadalom, az egyén viszonylatában vetett fel és válaszolt meg kérdéseket. Ennek egyik vonatkozása a „te meg a világ” problematikájában fogalmazódott meg. Az 1930-as évek európai közhangulatában a korszak jelentős alkotóinak többsége „a közvetlen érzékelés és a bölcseléstől irányított ‘lét-mélységű’ kutatás szintjein” mérte fel az emberi személyiség létezésének megmaradó esélyeit” (Tamás Attila 1992: 17). Az intellektualitás költői racionalitást jelent, azt, hogy a költő az értelem fényében akarja látni a világot. „Így lett maga a gondolkodás az igazi, a legbensőbb élmény, és a gondolatiság a mű középponti része, döntő tényezője” (Szabó 1998: 223). A költői racionalitásnak ez a típusa – szintén az alkotó szempontjából – azt jelenti, hogy az irányzat képviselői „a gondolkodó, tudatos művészet” hívei, „az okos értelemnek és világos gondolatnak alávetett alkotásmód vonzza” őket, „de az élettelen szabályok, a megmerevedett formák taszítják” (Kenyeres 1974: 91). A költői intellektualitásnak, illetve egyik vetületének: a filozófiai fogalmaknak és kérdéseknek a kor költészetében való fokozott jelenléte annak a jele, hogy „maga az irodalom is keresi a választ az élet nagy kérdéseire” (Köpeczi 1979: 47). A tárgyas-intellektuális irányzat racionalitása a befogadó szempontjából azt jelenti, hogy „a világosság és közérthetőség elve [...] nem az első hallásra, iskolázatlan füllel történő megértést igényli, hanem a megértés lehetőségét, a gondolat, ha mégoly fáradtságos munkával is föllelhető kemény héjú magját” (Kenyeres 1974: 91).

Ezek a megállapítások a költői képek vizsgálatában azt a előfeltételezést erősítik meg, hogy a tárgyi-as-intellektuális stílusirányzat egyik fontos részeként kell vizsgálni a *gondolatiságban* fogant képeket. Az intellektualitás említett minőségei mellett maga a *meditáció* is a fogalmi jegyek közé tartozik. Az intellektualitás tehát „nem mindig csak a felfedett általánost és a törvényszerűt jelenti, hanem olykor magát az ehhez vezető folyamatot is: a meditációt. Ez különösen ott feltűnő, ahol a reflexió erőteljesebb töprengés, esetleg az író környezetének vagy énjének belső viaskodással telített elemzése” (Szabó 1998: 223).

Összegzésként: mind a tárgyiasság, mind az intellektualitás, mind kettejük egysége alapvető stíluszervező tényező ebben az irányzatban. „Az így felfogott stílusfejlődési tendencia szervező, rendező elve a szerkesztettség, az, hogy a szerkezet elsődleges közlő funkcióra tesz szert, és ez megnyilvánul a szemantikai egységek összekapcsolásában, az ezzel összefüggő takarékosági elvben, a tömörítő stílusformákban, továbbá a grammatikai stíluseszközök túlsúlyában” (Szabó 1998: 224). S nemcsak ezekben, hanem a költői képi struktúrák jellegében, szervezettségében is.

Az irányzat képstruktúráinak szervező elve a tárgyiasság és az intellektualitás viszonya. A konkrét képek vizsgálatában ennek megfelelően azokat a szerkezeteket tekinthetjük a legtipikusabbaknak, amelyekben valamely tárgyiassághoz elvontság kapcsolódik. Ezt a típust egy hasonlattal példázom: „Szaporodik fogamban / az idegen *anyag* / mint szívemben a *halál*” (József Attila: *Levegőt!*). Ehhez áll közel a viszonyt alkotó elemek fordított sorrendjéből létrejövő képtípus: „a *veszély*, mint *zápor* megered” (Illyés Gyula: *Ozorai példa*). Már itt megjegyzendő, hogy a konkrét példákban a két típust nem lehet mindig egyértelműen elhatárolni: pl. „a *kecs* puha *bolyha*” (József Attila: *Reggeli fény*). A két típus megkülönböztetése mégis indokolt. E két képtípuson kívül nem csak logikai meggondolásból, hanem inkább a tárgyi-as-intellektuális irányzat belső strukturáltságára való tekintettel számolni lehet – legalább hipotetikusan – a konkrét–konkrét és az elvont–elvont kapcsolatból létrejövő képtípusokkal is, mert az irányzat két alapminősége külön-külön is differenciálódhat, s emiatt nemcsak a tárgyiast az intellektuálissal, a konkrétat az elvonttal szintetizáló, hanem homogén (azonos minőségű) elemek szerveződéséből is kialakulhatnak az irányzatra jellemző képi értékű szerkezetek. Az elsőre példa: „a harctér nászi ág” (József Attila: *Amit szivedbe rejtessz*); a másodikra: „szent zsugoriság: dicsőség vágya: gyönyörű éhség” (Illyés Gyula: *Szegénység, örökös éhség*). Az irányzat képeinek strukturálásához végül azt kell előzetesen megemlíteni, hogy a fenti alapviszonyokat a tárgyi-as-intellektuális irányzat költői világképének alapján nemcsak az entitások, hanem a minőségek és a cselekvések szerint is differenciáljuk.

A tárgyi-as-intellektuális stílusirányzatnak, valamint képtípusainak rövid jellemzése, bemutatása után tekintsük át először egy, a vizsgált irányzathoz sorolható költeménynek a képi összefüggésrendszerét.

5.2. József Attila: *Határ*. Egy tárgyi-as-intellektuális stílusú vers képi szerveződésének áttekintése

Dongó ödöng az erdő szélénél.
Harkály kopog, gyík ragyog. Marha bög.
S tovaringatja fodrosan a szél
a tűnődve zümmögő időt.

Gyűrt, sárga táj, az égi mellig ér,
muharmező, kemény kötény, nehéz –
mi van benne? Amott fut egy kis ér
s itt ház ül. Kisfia, az ól, idenéz.

Poros a víz, nincs kedve kéklenni.
Zörrenő fák közt pikkelylik az út –
és gomolygón új korunk vénjei,
kik elhagyták az omladó falut.

Hátha kenyér nő idegen igán.
Lassan ügetnek, barnák s csontosak.
Csöpp cókómkjuk gunnyaszt a taligán.
Fönn felhők lágy batyui bomlanak.

S sziszeg a por, rájuk locsog a sár –
na, ki ád nektek munkát, kenyeret?...
Tétova szűnyog sír és a határ
száraz szemekkel magába mered.

Az *ődöng* igét a beszélt nyelvben főként személyek céltalan ide-oda járására, a téblábolásra, ögyelgésre, ténfergésre szoktuk vonatkoztatni. A *dongó ődöng* kijelentés tehát megszemélyesítéses metafora. A rovar céltalan röpködésére utaló *ődöng* azonban a *dongó* szót és a jelölt rovar „hangját” is visszhangozza, és ezzel újabb metaforikus jelentésárnyalatot nyer. Ha tehát e két szóból álló predikatív szintagma hangzástilára figyelünk, s ha az *ődöngben* a *dongó* szóra való hangzásbeli utalást fedezünk fel, és ha e fizikai közvetlenséggel és egyezéssel együtt a szemantikai feszültségre is tekintettel vagyunk, akkor az *ődöng* szót nemcsak a térbeliséget hangsúlyozó *ide-oda röpköd*, hanem a statikusabb, de nyilvánvalóbban hangutánzó *zümög*, *zúg*, *zönög*, *dong* igékkel is metaforikus kapcsolatba hozhatjuk a paradigmikus tengelyen. Azt, hogy mennyire a hangzásra épül az első strófa szerkesztése, a második sor hangutánzó igéi mellett a tömondatok szaggatott sorjázása is érzékelteti; a *Harkály kopog*, *gyík ragyog*. *Marha bög* kijelentéseknek azonban nincs költői képi értékük; közülük csupán a *gyík ragyog* tekinthető kissé különlegesnek, nemcsak közbeékeltségében, cezúra-szerepében s a másik kettőtől való eltérésében, hanem önmagában is.

A határ konkrét, fizikai világának tárgyi és költői képei után a tárgyias-intellektuális stílusra s József Attila számos versének az építkezésére jellemző módon az elvontságok szemantikai síkja következik. Az *idő* azonban annyi konkrét tulajdonságot kap ebben a kontextusban, hogy már-már a létezés minden szintjét egyesítő mitológiai lénynek érzékeljük. Ha ennek a sokrétű jelentésvilágnak a szétbontásához az alany (*szél*) és a tárgy (*idő*) viszonyából indulunk ki, akkor az *idő* elvontságához elsődlegesen nem a szárnynak vagy a repülésnek, hanem az ennél személytelenebb, elemibb és általánosabb *mozgásnak* a képzele s egyben a szél hangjának az érzete kapcsolódik. (A *szél* főnevet nyelvtanaink talán nem sorolják a konkrét főnevek közé, a szél azonban érzékelhető jelenség. Nemcsak légmozgásként, tapintási érzetként, hanem hanghatásként is – ezt jelzi nagyon világosan a *szél* szó hangutánzó éle is.) Amit a szél elröpíthet, az konkrétum akkor is, ha illat: a legszellemibb érzet. Az *idő* tehát ezzel a cselekvéssel is újabb konkrét jegyet nyer a széllal való kapcsolatából. A versbeli szél ráadásul jóval töményebb a valóságos szélnél: nem elfújja, mint a pelyhet, hanem *tovaringatja* az időt, akár a csónakot a tenger. És *fodrosan* ringatja tova, s ez is újabb konkrét tulajdonságot jelöl, amely a széltre is, az időre is vonatkoztatható.

E tárgyi tulajdonságok mellett, melyeket a széllal való viszonyából nyert, az idő két saját minőséggel is rendelkezik. Az, hogy *zümög*, a *dongóval* rokonítja, s az, hogy *tűnődik*, emberiesíti. Az előbbi konkrét, érzékelhető tulajdonság, illetve cselekvés; az utóbbi, mivel tudati tett, elvontnak, nem érzékinek tekinthető. A *tűnődve zümögő* szintagmában ugyanakkor enyhén groteszk jelentésárnyalatot (*emberies bogárlét*) sejtethetünk, s ez a versfolyamatban valóban igazolódik, bár itt még belesimul a kezdő strófa rusztikusan költői világába.

Az első versszak jelentésvonala a határ parányi létezőjétől: a dongótól eljutott a többszörösen is megérezkített és megszemélyesített, de elvontságát így is részben megőrző időig. A második szakasz jelentésvilága ehhez képest a konkrétumok, a festői konkrétumok között marad. Ennek első jele a *gyúrt, sárga táj* homogén, mégis feszültséget hordozó panorámája. A papír, a ruha, az arc szokott gyűrött lenni, a sárga pedig nemcsak melegséget, hanem kiégettséget, betegséget is jelenthet. Mindkét jelentéslehetőség megvalósul a szöveg linearitásában sorjázó képekben. A *kötény* metafora inkább a népies, a vidéki ember szemléletmódjának a jele. A mező kötényként látásának s a vele kapcsolatos *mi van benne* kérdésnek a háttérében az a kedveskedő szokás áll, hogy az anya vagy még inkább a nagymama valami apróságot, rendszerint gyümölcsöt hoz a kötényében, s a kisgyermeket a „találd ki, mi van a kötényben” kéréssel, megszólítással teszi kíváncsivá. A versbeli gyúrt, sárga tájban, az égi mellig érő muharmezőben, e *kemény kötényben* egy kis ér, egy ház és kistábla: az ól látható. *Nehéz* ez a kötény, de súlyossága csak első pillantásra utal a kötényben levő dolgok fizikai súlyára. A fokozatosan kibomló költői leírásban a tárgyi valósággal összefüggő, de ennél elvontabb, az emberi léttapasztalatokban megmutatkozó taszító világ képe körvonalazódik.

Elsőként azt tudjuk meg, hogy a víz poros, és rossz a közérzete: nincs kedve kéklenni. Az aszály a poros vízfelületen kívül a fák hangján s az út állagán is megmutatkozik. A fák zörrenése a kiszáradásnak, az élet visszaszorulásának, a dologiasodásnak a jele. Az út *pikkelylése* ezzel szemben látszatra egy ellentétes értékorientáltaságú kép, mivel a dologias, tárgyszerű *utat* az élővilághoz közelíti, a halak egyik tulajdonságával ruházza fel. Csakhogy amikor a hal pikkelylik, akkor már régóta kikerült éltető közegéből, s hosszú ideje van a szárazon. Tehát ez a kép is negatív jelentésű, annak ellenére, hogy formálisan a *megelevenítés* viszonylatába helyezhető.

A vers következő mondatának nincs explicit állítmánya. A szövegösszefüggésből viszont arra következtethetünk, hogy a *pikkelylik* egyben ennek az elliptikus mondatnak is az állítmánya: *pikkelylenek új korunk vénjei*. Ebben a metaforikus kijelentésben először is egy groteszk színezetű személytelenítés fedezhető fel (itt is megjegyzendő, hogy ez a művelet nem jelent eleve leértékelést: vö. *bogaram, galambom* stb.). A negatív értékítélet jelen esetben az ige imént vázolt referenciális jelentésével áll összefüggésben. De e jelentés mellett egy másikkal, egy metaforikussal is számolhatunk: a *pikkelylés* arra a fény-árnyék remegésre is vonatkozhat, amelyet a lombok közt átható sugár kelt az úton s az ott menő embereken. Ez a derűború a költemény kontextusában a remény és a bizonytalanság képi hordozója lesz. Ezekkel a képekkel közös értékjelentésű az *omladó falu* jelzős szerkezet is, melyben az a különleges, hogy a *falu* szóhoz a település fizikai oldalára vonatkozó, pontosabban a falut *épületként* láttató tulajdonságnév kapcsolódik, ami metaforikusan a leépülésre, tönkrementésre utal. Képi értelemben ennek az a következménye, hogy itt a *falu* nem a megszokott módon, a lakosságra utalva („kicsődült az egész falu”) kap metonimikus jelleget, hanem abból, hogy az *omladó* melléknévvel való interakciójából eredően a település tárgyi részére vonatkozik.

A harmadik strófa első sora az egyetlen a versben, amely megindokolja – szabad függő beszédszerűen – a falu elhagyását, s kissé kételkedve a munkakeresésre indulók célját-reményét fogalmazza meg. A *kenyér nő* metafora jelentésszerkezetét az határozza meg, hogy a *kenyér* az *étel* metonímiája, az *étel* pedig az *élet* metonímiája vagy metaforája. Ehhez a biblikus, köznyelvi képhez egy olyan ige társul, amely azzal, hogy a növekedésre utal, itt a kedvező megélhetés reményét fejezi ki metaforikusan. Ennek értékét azonban az *iga* jelentése árnyékolja be, melyet tovább mélyít az otthontalanságra utaló *idegen* jelző. A *kenyér*hez hasonlóan az *iga* is biblikus (ószövetségi) eredetű kép: az (idegen) hatalom előtti alattvalói behódolásnak, az erőszak kényszerű elfogadásának, vagy pozitívabb értelemben az isteni hatalom előtti meghajlásnak a metaforája. Egykori jelentése a magyar köznyelvben az *állati*

sors metaforájává változott. Ezzel függ össze a versben az *ügetnek* állítmány, az emberi létezés lefokozottságának, értékvesztésének kifejezőjeként.

A tekintet az ügetőkről a poggyászukra villan: a *gunnyaszt* állítmányban rejlő pejorációt (vö. „Gunnyaszt, vagy dög is már? lássuk, fölrepül-e?”) itt nem is annyira a megelevenítés/megszemélyesítés, hanem inkább a bensőségességet, kedvességet árasztó *csöpp* jelző s maga a familiáris stílusárnyalatú *cókmók* szó jelentése csökkenti. Ez motiválja rokonértelmű párjának: a *batyu* szónak a használatát, amely azonban már nem közvetlen, hanem metaforikus jelentésű. A szemantikai síkváltásnak ezen kívül újabb metafora az eredménye: a „Fönn felhők lágy batyui bomlanak” olyan metaforikus referenciájú kijelentésnek tekinthető, amely az eső megeredésére utal.

Ezt a békés hangulatú, ártatlan képet a rosszkor jött eső keltette keserűség, a kiszolgáltatottságból eredő megaláztatás képei követik az utolsó strófában. Mérges kígyók sziszegését, óbégatók vagy kárörvendők locsogását a por sziszegésében s a sár locsogásában hallják jelszószerűen tárgyias, emberi nyelven a munkakeresők. A kilátástalanságot bizonygató kérdésre – *na, ki ád nektek munkát, kenyeret?...–* nem annyira az irányzati tárgyias-ságnak, hanem inkább az intellektualitásnak köszönhetően nincs közvetlen, csak képletes válasz. De ez a közvetett válasz tárgyiasságokban fogalmazódik meg. Az elhallgatás bölcsessége, illetve a feleletnek ez a tárgyias leírásba rejtett módja újabb jele az irányzat képi sajátosságainak. Az, hogy *sír a szűnyog*, köznyelviesült megszemélyesítésnek tekinthető, a határ megszemélyesítése viszont költői telitalálat: akinek száraz a szeme, annak már nincsenek könnyei, s aki így mered magába, azt tragédiák edzették befelé fordulóra.

A költemény képi rétegének, a jelentéslehetőségek szerveződésének áttekintése után első képelméleti tanulásként itt is megfogalmazható, hogy a metafora és a metonímia, illetve az itt nem említett szinekdoché viszonya nem objektíve adott, hanem részben attól az elmélettől függ, amely a maga alapelvei szerint tagolja tárgyat, s ehhez mérten definiálja az egyes képfajtákat. De egy átgondolt elméletben lenniük kell olyan érveknek is, amelyek az adott elméleten kívül is érvényesek. Főként ezeknek a számbavétele szükséges egy logikailag minél sűrűbb szövésű, terjedelmében pedig általánosabb érvényű képelmélet kidolgozásához.

A tárgyias-ságot illetően a *dongó ödöng* kijelentésben nemcsak szemantikai, hanem hangzásbeli metaforikus viszonyt is azonosítottunk, s ezzel példát találtunk a fonetikai metafora típusára. Szintén a tárgyias-ság szempontjából fontos az a konklúzió, hogy a képek túlnyomó többsége a konkrét–konkrét viszony mentén szerveződik: *dongó ödöng*; *tovaringatja fodrosan a szél*; *gyűrt táj*; *muharmező – kemény, nehéz kötény*; *amott fut egy kis ér s itt ház ül*. *Kisfia*, *az ól*, *idenéz*; *zörrenő fák közt pikkelylik az út s gomolygón új korunk vénjei*; *omladó falu*; *hátha kenyér nő idegen igán*; *[az emberek] lassan ügetnek*; *cókmókjuk gunnyaszt*; *felhők lágy batyui*; *sziszeg a por*; *rájuk locsog a sár*; *tétova szűnyog sír*; *a határ száraz szemekkel (magába mered)*. E konkrét–konkrét elemeket összekapcsoló képeknek több mint a fele – vagyis a tisztán tárgyias képek többsége – megszemélyesítéses metafora. Ez valószínűleg nem irányzati sajátosság, hanem inkább József Attila költői szemléletére valló jegy.

Az, hogy ennek a tárgyias-intellektuális stílushoz tartozó költeménynek (Szabó 1988: 230–245) a képei többségükben a konkrét–konkrét alapviszonyhoz tartoznak, az irányzat kép-típusainak a felvázolásakor tett hipotetikus megjegyzésemet erősíti meg. Ezen az alapon azt a következtetést vonhatjuk le, hogy ezt a képszerző viszonyt az irányzat képszerkezeteinek a tárgyalásakor is figyelembe kell venni. Ugyanakkor azt is belátom, hogy mostani érvelésem formálisan szembeállítható azzal az okfejtéssel, amelyet egy szürrealista vers (József Attila: *A bőr alatt halovány árnyék*) képeinek a csoportosításakor használtam. Ott arról volt szó, hogy az elemzett költeményben mindössze néhány szürrealista kép található a többségükben expresszionista, szimbolikus árnyalatú, sőt köznyelvi képek és kijelentések kontextusában.

Ráadásul az expresszionista képszerkezetek vizsgálatakor is azt az alapelvet fogalmaztam meg, hogy valamely költői kép nem tekintendő expresszionistának csak azért, mert egy expresszionista költeménynek a része. Ez a két korábbi helyzet azonban sok tekintetben különbözik a mostanítól. Ott a stíluspluralizmus esete állt fenn, itt pedig a tárgyas-intellektuális irányzat egyik komponensének: a tárgyiasságnak a dominanciájával van dolgunk.

Ezek után vegyük számba a költeménynek azokat a képszerkezeteit, illetve ezek képi parafrázisát, amelyek a tárgyas-intellektuális irányzat legsajátosabb viszonyának, a konkrét–elvont kapcsolatnak a letéteményesei: tovaringatja fodrosan a szél a tűnődve zümmögő időt; a sárga táj az *égi mellig* ér; a víznek nincs kedve kékleni; a határ magába mered. Láttuk, hogy az első költői kijelentés több összetevőre bontható; ezek közt az alapviszony a konkrét *szél* és az elvont *idő* közt jön létre, de a nagyobb egység a konkrét–konkrét és elvont–elvont elemeket (*tűnődő idő*) összekapcsoló képek többségéből áll össze; ezen az egységen belül csak a *zümmögő idő* jelzős szerkezet tartozik a konkrét–elvont vagy elvont–konkrét (megérzéskítő) típusú képekhez. A *víznek nincs kedve kékleni* metafora olyan megszemélyesítés, amelyben a belső történet, a hangulat vagy az állapot dominál, ezért tekinthető a konkrétat (*víz*) elvonttal (*lelkiállapot*) összekapcsoló metaforának. Hasonló szemantikájú a *magába meredő határ* képe is, ez viszont vizuálisabb, testtartáshoz és mimikához kötöttebb, mint a belső állapotot csak az ábrázaton láttató kedvetlenség.

A *Határ* című vers költői képeinek értékvilágáról az áttekintés során leírtak kiegészítéseként mondható el, hogy a táj elemeinek a megszemélyesítésével az emberek személytelenítésedologiasítása állítható szembe. Az előbbi inkább József Attila költői létszemléletéből ered, az utóbbi az omladó falut elhagyó személyek élethelyzetének empatikus felmérésével, költőien racionális átélésével függ össze. Ebben a képi megformálásban a fentebb elmondottak mellett nemcsak a *pikkelylés* és az *ügetés*, hanem a felhő-létformát idéző és a tétovaságra, megbomlottságra utaló *gomolygás* is jellemzője a versbe emelt személyek létezőmódjának. A tárgyas-intellektuális irányzat képviselői hasonló szemszögből, hasonló értékítéssel közelítettek ehhez a kérdéshez, így ez a sajátosság nemcsak József Attila költészetének, hanem magának az irányzatnak, sőt a kornak is jellemzője, világnézeti–gondolati szférájának tartozéka.

5.3. Az irányzat képtipológiájának alapelvei

A tárgyas-intellektuális irányzat legátfogóbb viszonya, amint erről az előbbieken szó esett, a tárgyiasság és az intellektualitás kapcsolata. Ez megfelel a konkrét és az elvont fogalmak közötti viszonyoknak (Szabó 1982: 329). A képek anyagát ennek megfelelően a konkrét tárgyiasságok és az elvont entitások, valamint mindkét kategóriában s a közöttük levő viszonyban a minőségek és a cselekvések világa szolgáltatja. Ezek az összefüggések bonyolult struktúrát alkotnak, melynek a legfontosabb jellemzőit és viszonyait az alábbiakban próbálom számba venni.

a) Az egyik kérdés magával a szemantikai-stilisztikai komplexitással kapcsolatos. A tárgyas-intellektuális irányzat képszerkezeteiben az elemek között nagyobb a szemantikai távolság és erőteljesebb a konkrét és elvont szemantikai jelentéstartalom feszültsége, mint például a XIX. századi irányzatokban. Módszertanilag azt kell megfontolni, hogy az irányzatokat lehet-e egy-egy stílárius sajátossággal vagy egyetlen rendező elvvel jellemezni. Az egysíkú szemlélettel szemben az irányzat struktúráként való felfogása azt jelenti, hogy nem redukálható valamiféle végső sajátosságra, sem valami homogén sajátosság- és viszonyrendszerre. Az európai filozófiai hagyomány egyik értékének kell tekintenünk azt az elvet, hogy valamely struktúrában ellentétes, heterogén elemek jelenlétével is kell számolnunk, ha nem akarunk a sematizáló, uniformizáló gondolkodás hibájába esni.

b) Ha ebből indulunk ki a tárgyas-intellektuális irányzat képeinek rendszerezésekor, akkor először is azt kell megállapítanunk, hogy a képek működésének *egyetlen* alapelve nem lehet a megérzékítés vagy érzékletessé tevés, sem az általánosságban kezelt konkrét–elvont viszony. Ebből a két tételből szükségszerűen következik az a különben önmagában is logikus gondolat, hogy tárgyas fogalmat nem tehet érzékletesebbé a hozzá kapcsolt elvont fogalom. Figyeljük meg József Attila hasonlatát: „Tündöklék, mint a gondolat maga, / a téli éjszaka”. Ebben a képben a *téli éjszakát* nem teszi tárgyiassá a *gondolat*. Vagy ha például a *képzet* fogalmában rejlő lehetőségekre apellálva úgy véljük, hogy mégiscsak konkrétabbá teheti, akkor ki kell fejteni, hogy miként és milyen értelemben. Ebből az is következik, hogy a tárgyalt irányzatban az intellektualitásnak, a gondolatiságnak is más a súlya, mint egyéb irányzatokban. Vizsgáljuk meg a következő költői kijelentést: „Az igazság idegállapot vagy megfogalmazás” (Szabó Lőrinc: *Az Egy álmai*). Ebben a szentenciaszerű teljes metaforában (metonímiában?) mind az azonosított, mind az azonos elvont fogalom. Szemantikailag hasonló szerkezetű, de talán költőibb, mert a tudományos vagy filozófiai ízű irodalmi kijelentésektől határozottabban megkülönböztethető a következő példa: „Úr a lelkem” (József Attila: *Költőnk és kora*); itt is mindkét képösszetevő elvont dolog, a kijelentés metaforikus jellege mégis vitathatatlan. Képelméletileg ebből az a konklúzió vonható le, hogy a metaforikus vagy általánosabban: a képi jelleg és az érzékletesség fogalma nem szükségképpen fedi egymást. Határozottabban: a képiség és az érzékletesség elhatárolandó egymástól.

Tehát ebben az irányzatban olyan képi értékű kijelentésekkel is számolnunk kell, amelyek mindkét eleme elvont entitásra utal. Ez azzal függ össze, amit a gondolatiságról, értelmességről, intellektualitásról mondtunk. S ha elfogadjuk ennek a viszonynak a képalkotó lehetőségét, akkor ebből kiindulva is alátámaszthatjuk azt a korábban már megerősített hipotézist, hogy a tárgyas-intellektuális irányzatban a konkrét–konkrét reláció költői képeit is számba kell vennünk. Ha ugyanis számolunk az elvontságok viszonyának képi értékével, ennél sokkal több okunk van a konkrétumok képszerkezeteinek számba vételére.

c) A tárgyas-intellektuális stílus képszerkezeteinek a vizsgálatokor nem tekinthetünk el azoktól az ellentmondásoktól, amelyek a *konkrét* és az *elvont* fogalmának eltérő értelmezéséből erednek. Ha átgondoljuk a megérzékítéssel kapcsolatos álláspontokat, különös ellentmondást fedezhetünk fel abban, hogy a konkrétumok világát többnyire nem az *érzékelhetőséggel*, hanem a *tárgyi létezőmóddal* kapcsolják össze, sőt ezzel azonosítják. Ez a hagyományos empirikus látásmód szemszögéből annyiban indokolható, hogy a tárgyiasságok könnyebben behatárolhatók, létezőmódjukat is egyfajta izoláltság, különállóság, egyediség jellemzi. És az érzékelhetőség is szolgáltatathat érvet az empirizmus számára, mert a tárgyiasságokhoz képest az érzékelhetőség kategóriája a tárgyiasságok és az absztrakciók világa között helyezhető el, s bizonyos értelemben egyfajta átmenetnek tekinthető. Ezen az alapon azonban ez a kérdéskomplexum nem oldható meg egyértelműen. A színek például a tárgyak érzékelhető tulajdonságai (itt nem a színek fizikai létezőmódját tárgyalom, hanem az érzékelhetőség problematikáját akarom felvillantani, egyebek közt arra való tekintettel, ahogyan az általam ismert nyelvtanokban a konkrét és az elvont főnevek elhatárolása történik); a színesztézia vizsgálatában ennek megfelelően a színnevek konkrét érzet-jelölők. A színnevekből képzett *pirosság* típusú főnevek azonban a köznevek elvont kategóriájába sorolhatók. Ez rendjén is van, de a *sötét, sötétség, fény, éjszaka, csend, szó, vonal, égbolt, világ, háború, alkony* stb. szavak esetében (vagyis az érzékekkel valamilyen módon kapcsolatban levő dolgok világában) – úgy tűnik – nincs ilyen egyértelmű fogódzónk. Ezekhez képest a *szabadság* valóban elvont fogalom, mégis beszélünk – gyakorlatilag teljes joggal – a szabadság *képzetéről* is, mert a szabadságot számos konkrét, tárgyas létező dologgal hozhatjuk kapcsolatba.

A létezés és a megismerés természetét és viszonyát érintő kérdés a konkrétumoknak az elvontságoktól való megkülönböztetését illetően a névszókkal jelölhető dolgok világában definíciószerű ellentmondásokat hoz létre, melyeket értekezésemnek ebben a fejezetében sem tudok elkerülni. A névszók között természetesen különbséget kell tenni képelméletileg is a főnévvel kifejezhető fogalmak/entitások (komplexumok), és a melléknévvel (s esetleg számnévvel) kifejezhető minőségek között. Ha az entitások között bizonytalanok vagyunk a konkrét és az elvont közti megkülönböztetést illetően, a minőségek és a cselekvések világában az a premissza tűnik szükségesnek és magyarázó értékűnek, amely alapján a *tudati cselekvéseket* elhatárolhatjuk a *fizikailag kivitelezett*, illetve *érzékelhető, tárgyas* cselekvésektől és történésektől. Az előbbiek elvont, az utóbbiak konkrét minőségeknek, cselekvéseknek tekinthetők.

d) A tárgyas-intellektuális stílus képszerkezeteinek a vizsgálatában ezek a tételek azt jelentik, hogy a tárgyiasság és az intellektualitás kapcsolatát tartjuk alapviszonynak, s ezt az általános viszonyt a konkrét–elvont és az elvont–konkrét kapcsolatra bontva strukturáljuk. S mivel ebben az irányzatban a tárgyiasságnak és a gondolatiságnak, az *értelmességnek* igen nagy a súlya és szerepe, indokolt, ha külön-külön megvizsgáljuk a konkrétumok közti, valamint az elvont–elvont viszonyban fogant képeket is. Kontextuálisan ezek az alapelvek azt is jelentik, hogy tekintettel leszünk a konkrét és az elvont szemantikai síkváltásokra, illetve ezek komplexebb képi szintézisére. Ez egyben – bizonyos megszorításokkal – az ún. ismeretelméleti hármasság elvének az alkalmazását is jelenti: „konkrétum (egy egyéni látvány, élmény) – általánosítás, elvonatkoztatás – átfogó, sokoldalú konkrétum (rendszerint a társadalmi kör)” (Szabó 1998: 225).

e) Ezzel az absztrahálási tendenciával, illetve magával az értelmességgel (Szabó Zoltán szóhasználatával) függ össze a tárgyas-intellektuális stílus képi szemantikájának a *tudatossággal* való kapcsolata. A megszemélyesítés általánosságán belül ez azt jelenti, hogy a tárgyas-intellektuális irányzat képszerkezeteinek a számba vételekor csak azokra a megszemélyesítésekre figyelünk, amelyekben a tudatosságnak van kiemelt szerepe (ebből az alapállásból az következik, hogy az irányzathoz sorolt versekben található megszemélyesítéseknek a tételen kívül eső csoportja nem tartozik az irányzathoz). Például a „fölte egy kis faldarab azon tűnődik, hulljon-e” (József Attila: *Külvárosi éj*) kijelentésben nem egyszerű megszemélyesítéssel van dolgunk, hanem olyanval, amely a gondolkodással, a reflektálással, az intellektussal van közelebbi kapcsolatban.

f) Külön kell beszélni arról a szempontról, amely alapján entitások, minőségek és cselekvések szerint tagolom tovább a tárgyas-intellektuális irányzatnak a konkrét–elvont alapviszonyban s ennek differenciálásában megragadott képi világát. Ennek a kérdéskörnek most csupán egyik szegmentumát szeretném tárgyalni. Hasonlítsuk össze ehhez József Attila fent elemzett költői képét a „nem vadak – elmék vagyunk” (József Attila: *Levegőt!*) kijelentéssel. Induljunk ki abból, hogy „a faldarab tűnődik” szintagmában igei állítmány jelzi a metaforát. Ez strukturálisan azért fontos, mert kijelenthetjük, hogy itt a *faldarab* konkrétumhoz egy elvont: tudati *cselekvés* kapcsolódik. Ezzel szemben a másik, rejtett alanyú, de konkrétumra: *ránk* vonatkozó kijelentésben nem igei, hanem igei-névszói állítmány van. Mivel ebben a szerkezetben a névszói rész dominál, a copula szerepe ugyanis a létezés állítására szorítkozik, megállapítható az a különben közismert, de a képelméletekben ellentmondásosan kezelt tény, hogy példánkban *két entitás*: egy konkrét és egy elvont dolog azonosítódik egymással: *mi elmék vagyunk*. Következtetésünk: mindkét példa a konkrét–elvont viszonyú képtípusba tartozik, szintaktikai tagolásban azonban különböznek egymástól, és ennek olyan szemiotikai következményei vannak, amelyek eltérnek a stilisztikai képelméletek tárgyalásmódjától. Első példánkat a magyar stilisztika az implicit képek közé, a másodikat az explicit képek közé sorolja (vö. Kemény 2002: 44, 121–123). Eszerint az első egyszerű metafora, ami azt jelenti,

hogy a *tűnődik* nem a *faldarab*bal, hanem egy olyan igével áll metaforikus viszonyban, amelyik a szövegből hiányzik. Ezzel szemben a szemiotikai megközelítés magát a kijelentést tekinti metaforikusnak. A stilsztika szerint a második példa teljes metafora, mivel mind az azonosított, mind az azonos jelen van a szintagmatikus tengelyen. A szemiotika nem az azonosítás tényéből, hanem a jelviszonyból indul ki, s így konklúziói is különbözni fognak. A magyar stilsztika (többnyire) csak a főnév–főnév viszonyra kifejezett, *entitás*ok közötti azonosítást tekinti teljes metaforának. A szemiotika az egymással (szöveg)szintaktikai kapcsolatban álló morféma-k szemantikai viszonyának feszültségétől teszi függővé a képi minőséget.

g) Látható tehát, hogy ezeknek a formai/szerkezeti sajátosságoknak, illetve a két példa közti jelentéktelennek tűnő eltérésnek számos képelméleti következménye van. Emiatt és a tárgyas-intellektuális irányzat sajátosságaira való tekintettel, célszerű különbséget tenni *entitás*ok, *minőségek* és *cselekvések* között. Erre van szükségünk ugyanakkor ahhoz is, hogy szemiotikailag az *elemi képi struktúrákat* szabatosabban el tudjuk határolni egymástól. Ezt követi – illetve ahol szükségesnek mutatkozik, ezzel párhuzamos – a *képátszövődések* és a két vagy több elemi képből álló *komplex képi struktúrák* vizsgálata. Az ezzel kapcsolatos, korábban ismertetett álláspontok kiegészítéseként meg kell említenem, hogy a komplex képek kérdésének egyik sajátos megközelítését nyújtja Thomka Beáta, aki szerint a két világháború közti korszak második részének magyar irodalmában a költői képet, – az ő szóhasználatában a metaforát – nem szövegdarabként, hanem inkább szövegszervező elvként kell kezelni: „A legkülönösebb és a legbonyolultabb kétségtelenül a metafora jelensége, amely mindinkább *forma*elvként és nem a trópusok egyikeként, behatárolható *szövegdarab*ként, ‘képszerű’ mozzanatként jelentkezik. A metafora mind kevésbé egyszerűsíthető a szóalakzatra, trópusokra, s hogy egész szerkezeteket működtethet, arra a lírán kívül számos példát találhatunk a prózaepikában is. Kosztolányi miniatűrjei [*Negyven pillanatkép. Útirajzok*] rendszerint *komplex metaforikus együttesek*, ahol még a cím és a szöveg viszonyát is a kapcsolatoknak ez a típusa határozza meg. [...] E miniatűrök egésze a metaforára vezethető vissza, sőt esetenként nem is a szöveg és a verscím viszonya metaforikus, hanem a szöveg és a cím együtt metaforái bizonyos tartalmaknak” (Thomka 1992: 114–116). E gondolatok számon tartása azért fontos, mert így az elemi kép, illetve az egész szöveget szervező kép kettősségében és párhuzamában gondolkodhatunk, és ez jobban megfelel mind a tágabb kontextusából kiszakított kép vizsgálatának, mind a szövegrész vagy szövegegész szemiotikailag megalapozott képi elemzésének.

5.4. A tárgyas-intellektuális irányzat költői képi struktúrái

Ezek után vegyük szemügyre az alapviszonyok (konkrét–elvont, elvont–konkrét) és a hipotetikus felvett, járulékosnak tekintett viszonyok (konkrét–konkrét, elvont– elvont) szerint az irányzat elemi képszerűségeit és nagyobb képszerűségeit. Itt is megjegyzendő, hogy az egyes viszonyokat az entitások, minőségek és cselekvések szerint strukturáljuk.

5.4.1. A konkrét–elvont viszony képszerűségei

A fentiek szerint a tárgyas-intellektuális irányzat többi képszerűségi viszonyához hasonlóan ezt az alapviszonyt a következőképpen tagolom: a) konkrét entitás – elvont entitás; b) konkrét entitás – elvont minőség; c) konkrét entitás – elvont cselekvés.

a) Konkrét entitás – elvont entitás

„Ez a madár a vágy, halk vágyunk, kedvesem;
megúnta itt magát és átmegy csöndesen” (Babits Mihály: *Ablaknégyes*).

Ebben a metaforában egy konkrétum azonosítódik egy elvontsággal. Ez azonban csak akkor ilyen egyértelmű, ha e kiszakított szövegdarabra vagyunk tekintettel. A tágabb szövegösszefüggés szerint ugyanis a vágy az elsődleges, és ennek *tárgyi megfelelője* a madár a T. S. Eliot-i értelemben. Babits ezt a vers adott pontján explicit formában fogalmazza meg, s ezzel mintegy megfordítja az azonosítás korábbi irányát.

Más példák:

– „Milyen tűzvész, miféle kivont kardok
káprázata volt, ami visszatartott”
(József Attila: *Elmaradt ölelés miatt*).

A *tűzvész káprázata* és a *kivont kardok káprázata* szerkezet genitivus explicativus, azaz nem birtokviszonyt, hanem egyfajta azonosítást fejez ki: *a tűzvész káprázat, a kivont kard káprázat*. Ez a káprázat (mint pszichikai tény/élmény/működés) azonban valóságos dologként nyilvánult meg: *visszatartott* valamitől. Az a kijelentés, hogy *a káprázat visszatartott valamitől*, szintén képi értékű, de már köznyelviesült, s szemantikailag inkább elvont–elvont szerkezetű. A káprázat ugyanakkor mindig egy szubjektum káprázata, tehát van benne valami személyesség, s ez mind a dolgoknak (tűzvész, kivont kardok), mind a káprázatnak mint elvontságnak egyfajta személyességet kölcsönöz.

– „Óh, hát miféle anyag vagyok én,
hogyan pillantásod metsz és alakít?
Miféle lélek és miféle fény
s ámulatra méltó tünemény,
hogyan bejárhatom a semmiség kódán
termékeny tested lankás tájait?

S mint megnyílt értelemben az ige,
alászállhatok rejtelseibe!...”
(József Attila: *Óda*).

Ebben a komplex képben egyfelől az *én*, az *anyag*, másfelől a *lélek*, a *tünemény* azonosítása alkot konkrét és elvont entitásokat összekapcsoló képet. A hasonlat ugyanehhez az alapviszonyhoz tartozik: ‘tested rejtelseibe úgy szállhatok alá, mint megnyílt értelemben az ige’. (Erről a költőiség-törő képi parafrázisról az eljárás indoklása érdekében állapítható meg, hogy olyan képi viszonyokra is fényt derít – pl. a *tested rejtelseibe* – amelyeket a szövegszintaxis bizonyos fokig elrejt.)

– „Itt a glóbus, a meleg szigetke /
s lélekágya szent Európának.”
(Babits Mihály: *Hazám. Epilóg*).

Ebből a képszerkezetből a *glóbus lélekágy* azonosítás tartozik az itt tárgyalt képtípusba. A *lélekágy* ugyan képi értelemben nem tiszta elvontság, hiszen egy elvont és egy konkrét entitás kapcsolatából áll, a kijelentés mégis konkrét–elvont entítások képi értékű viszonyának tekinthető, mert az összetétel *jelentése* teljességgel szellemi, bár maga a szó a földgömbre referál, a glóbust *jelöli*.

Hasonlatok:

– „Édes burgonyát föld darabos talaj,
Téged is így földött a gond meg a baj”
(József Attila: *Arany*).

– „A táj, a városok, a zsarnokok szobrai –
Oly esendő volt mindez s nyúló, mint ostoba álom!”
(Illyés Gy.: *Oly időben éltem*).

– „A tyúkok hunyt szemén a hártya oly fehér,
mint most e délután”
(Radnóti Miklós: *Hőség*).

b) Konkrét entitás – elvont minőség

A „nem oly becses az irhám” (József Attila: *Levegőt!*) nyelvi képben az eredetileg konkrét jelentésű *irhám* szóhoz egy elvont jelentésű minőségjelző kapcsolódik, állítmányi funkcióban; megjegyzendő ugyanakkor, hogy a szerkezet alánya köznyelviesült metafora, ebből a szempontból tehát nem elemi képről, hanem képátszövődésről van itt szó.

Más példák:

– „Igen, a nép, a szépszavú, / daltermő, munkás, harcias” (Illyés Gyula: *Elégia*).

Itt a képbesorolás előfeltevése: a *nép* gyűjtőnév, azaz konkrét főnév, ilyen értelemben konkrét entitásra utal, a hozzákapcsolt minőségek pedig inkább elvontak.

– „Nem bírok már *bolond* / *szövevényben* lenni szál” (Szabó Lőrinc: *Az Egy álmai*).

– „árva kürt” (Szeplér Ferenc: *Októberi délután*).

– „árva csillag tündöklík”; „nézem ezt a bús csillagot” (Szabédi László: *Árva csillag*)

– „a vén nap telhetetlen lángja” (Babits Mihály: *A gonosz hortenziák*)

– „Hisz a te *szent gégedet* is / kések nyiszálták” (Babits Mihály: *Balázsolás*);

– „nyájás zöldje közt a tenger akácának” (Babits Mihály: *Hazám. A város*)

Az előbbi példákban közvetlen szintaktikai kapcsolat van a képszerkezet két összetevője között. Vannak azonban olyan esetek is, amelyekben a minőség közvetett viszonyban áll a minősített entitással. Példa: a csillag „*haragosan tündöklík az ég alján*” (Szabédi László: *Árva csillag*); ebben a szerkezetben a *haragosan* hordozza a minőséget, de nem közvetlen szintaktikai viszonyban áll a *csillaggal*, hanem a *tündöklík* állítmány mód- és állapotjelzőjeként. Ehhez hasonló az „anyám *háza ...merengve* hallgat” (Tompai László: *Kiáltás*) szerkezet is, amelyben szintén az állítmány bővítménye hordozza az alanyra utaló minőséget.

c) Konkrét entitás – elvont cselekvés

„Vezekeljetek helyettem, / hervadó hortenziák!” (Babits M.: *A gonosz hortenziák*).

Ez a viszony azt jelenti, hogy valamely képzeletbeli vagy valóságos dolognak, személynek olyan elvont, azaz szellemi cselekvést tulajdonítunk, mely kapcsolatból költői kép születik. Babits idézetében a lírai én a hortenziákat kéri arra, hogy helyette vezekeljenek. A belső cselekvés szempontjából ilyen a József Attilától már idézett: „egy kis faldarab azon tűnődik, hulljon-e”, s a „határ magába mered” megszemélyesítés is (bár ehhez már határozottabb vizuális képzetszerűség kapcsolódik).

Újabb példák:

– „Rügyre gondolnak mormolva e fák” (József Attila: *Fák*).

A versben ezen a sajátosan tárgyas-intellektuális színezetű képen kívül a vidéki őszt néhány jellegzetes tárgyi elemének (friss szántás, köd, sárga levél, páralecsapódás, gyors alkony, borongó varjú a gyümölcs helyén, mállo talaj, reggeli fagy) melankolikus, elégikus megszemélyesítését figyelhetjük meg. A következő komplex képben, Kosztolányi Dezső *Útirajzok* című ciklusának egyik darabjában a cím és a szövegtest viszonyában jön létre a metaforizáció:

Öreg fa a Hyde parkban

Aggastyán bölcs, csak áll majd ezer éve,
mint egy fakír, lélekzetet se véve.

Nem is mozdul már rajta a levél,
nem is beszél a többi fákhoz itt.

Él.

Gondolkozik.

Az alapkép két konkrét entitást (*az öreg fa aggastyán bölcs*) kapcsol össze, amennyiben a *bölcs* nem pusztán minőséget, hanem konkrét személyt jelöl. A *fára* vonatkoztatott *aggastyán* jelző konkrét entitáshoz elvont minőség társítására példa; a *fa – bölcs (ember) – fakír* hármast összefogó hasonlat ismét konkrét entitások képi megjelenítése. Ezekhez képest a *lélekzetet se véve* meglevenítést, a *nem is beszél* megszemélyesítést fejez ki, s az alapkép továbbszövésének a példája. A vers utolsó kijelentése – *ő (a fa) gondolkozik* – konkrét entitáshoz elvont cselekvést társít. Ez a képfajta a tárgyas-intellektuális stílusban azért ritka, mert a cselekvésnek ez a típusa inkább a kivetített látomásosságban vagy a befelé fordulás műveleteiben figyelhető meg. Az irányzat korábban vázolt sajátosságai azonban nem egyeztethetők össze sem a pszichikai folyamatokat, állapotokat kivetítő, dolgokra ruházó, s ilyen értelemben megszemélyesítő, sem az introvertáltsággal összefüggő igei, igenévi tartalmakra épülő költőiséggel.

5.4.2. Az elvont–konkrét viszony képszerkezetei

Az elvont–konkrét viszony az előbbinek a fordítottja. Itt elvont entitáshoz konkrét entitás, minőség, cselekvés társul. Meg kell azonban jegyezni, hogy ennek a két alapviszonynak az iránya gyakran meghatározhatatlan, eldönthetetlen akkor is, ha a kontextus segítségével próbáljuk ezt az elhatárolást megtenni.

a) Elvont entitás – konkrét entitás

Az ide sorolható képek egyik részében a viszonyban álló kategóriák egyértelműen elhatárolhatók egymástól. Példák:

– „A távolságot, mint üveg- / golyót megkapod” (József Attila: *Altató*);

– „úgy kell a boldogság, / mint egy falat kenyér” (József A.: *Amit szivedbe rejtessz*);

– „a veszély, mint zápor megered” (Illyés Gyula: *Ozori példa*);

Ezekhez az elemi képekhez képest a következő idézet metaforákban összegzett homéroszi hasonlatot tartalmaz:

„Akkoriban én úgy képzeltem az időt,
mint egy hosszú mezőt [...]

S ott a hegyek mögött, ott volt az év vége:

iszonyú szakadék zuzmorával, jéggel, –

így képzeltem nyáron ...és hittem előre,

hogy ott feljutok majd valami tetőre

s megláthatom onnan, a havas táj fölött,

reményeink honát, azt a híres jövőt,
mit el sosem értem.
Szép ligetnek véltem”
(Illyés Gyula: *Újév napján írtam*).

Illyés Gyula komplex képet tartalmazó versrészletében az idő, a képzelet, a hit, valamint a konkrét földrajzi tér elemei állnak költői képi viszonyban egymással. A konkrétumok itt valódiak, az érzékletesség testes, erőteljesen körvonalazott, a tér földi, nem olyan megfoghatatlan, mint a csillagközi űrben:

„Úgy szállong a semmi benne,
mint valami: a világ
a táguló űrben lengve
jövőjének nekivág;
ahogy zúg a lomb, a tenger,
ahogy vonítanak éjjel
a kutyák...”

(József Attila: „*Költőnk és kora*”).

Az előző példák, melyeket ez esetben is különféle szerkezetű és fajtájú, nagy számú képhalmazból válogattam ki, többnyire hasonlatok. Ez az analitikus képtípus jól beleillik a tárgyias-intellektuális irányzatról alkotott képbe. Hipotetikusán megállapítható: a hasonlatok gyakorisága azt is példázza, hogy az elvont–konkrét entitásokat egyesítő képi viszony kevésbé alkalmas a metaforák működtetésére. Ez azonban nem jelenti azt, hogy ez a képfajta hiányzik a tárgyalt viszonyból. Példák a metaforára:

– „homokot kötöttél, a futó időt” (József Attila: *Arany*).

Ez az appozíciós szerkezet azért különleges, mert József Attila az időt azonosítja a homokkal, de a szokványos, didaktikus sorrendet megfordítja: előbb mondja ki a viszonyítót (az azonost, a megnevezőt, a képi elemet) s csak ez után a viszonyítottat (az azonosítottat, a megnevezendőt, a tárgyi elemet).

– „Az én álmom sohse legyen róka!” (Babits Mihály: *Hazám. Az igazi ország*).

Ez a kép a szimbolikus látásmód felé viszi a képalkotást, így a *róka* elsősorban a ravaszságra utal, bár konkrétságát nem veszíti el.

A fenti képek világos körvonalazottságához viszonyítva figyeljük meg a következő szemelvényt:

„A kínhoz kötnek kemény kötelek,
be vagyok fonva minden oldalon
és nem lelem a csomót, amelyet
egy rántással meg kéne oldanom”
(József Attila: *A kínhoz kötnek kemény kötelek*).

Itt a *kín* és *kötél*, valamint a kint elszenvető személy viszonylatában beszélhetünk metaforáról, s a *kötél*, a *csomó* és a *befonság* azok a (konkrét és elvont) tények, amelyek a képi-séget hordozzák. Azt, hogy ezek kapcsán valójában mire gondolhatunk, vagyis hogy a szintagmatikus kapcsolatokban levő képekhez a paradigmatiszóna mely szavak társíthatók, nehéz eldönteni. Kinyithatatlan ejtőernyőt is sejthetünk a képes értelmű leírás mögött, s egyben elképzelhetjük a zuhanó személy állapotát, közérzetét is. Thomka Beáta (1992: 116) úgy látja, hogy „a megváltatlanság/megváltathatlanság felismerésének döbbenete egyetlen, anyagiságának durvasága révén ható tárgyi elembe projektálódik József Attila egyik utolsó töredékében. A *kötél* s a *csomó* metaforája minden képszerűségtől eltávolodva sugallja a

tökéletes reményfosztottság és kiszolgáltatottság egzisztenciális tapasztalatát.” Mindezt megfontolva megerősíthetjük azt a kiinduló feltételezést, hogy József Attila soraiban az elvont *kín* és a konkrét *kötél* kapcsolata mentén szerveződik a kép. Ehhez a József Attila-i képszerkesztéshez áll közelebb Szabó Lőrinc következő képének alapelve is: „ketten vagyunk, én és a világ, / ketrebben a rab” (*Az Egy álmai*) Ebben a lírai én és a világ *viszonyát*, azaz egy elvontságot egy negatív értéktöltetű konkrét analógia világít meg. Ezért a képszerkezet alapviszonya az *elvont* – *konkrét*, noha a *világ* kivételével, amelynek konkrét vagy elvont jellege vitatható, a többi entitás a konkrétumokhoz tartozik.

b) Elvont entitás – konkrét minőség

A „markos hideg s házkutató nyomor” (Illyés Gyula: *Galamb utca*) kijelentés első szó-szerkezetét csak akkor sorolhatjuk ide, ha a *hideget* elvontságnak tekintjük; nyelvi érdekesség, hogy itt a *hideg* főnévről s nem a *hideg* melléknévről van szó, tehát a képnek mégiscsak ebben a típusban van a helye, mert elvont entitáshoz emberre, főként férfira jellemző tulajdonságot (*markos*) társít.

A „holt csillagvilág” (József Attila: *Elmaradt ölelés miatt*) képben a *holt* múlt idejű melléknévi igenév önmagában konkrét létező tulajdonságára utal, a kép emiatt szerepelhet ebben a típusban; itt azonban az elvont létezőnek tekinthető *csillagvilág*ra vonatkozik, azt minősíti. Az ilyen és hasonló minőségjelzős képi szerkezeteknek a jelentését abból az előfeltevésekből kiindulva szokták magyarázni, hogy csak olyasmiről lehet tulajdonképpen értelemben azt állítani, hogy halott, ami azelőtt élő volt. A képi érték így abból fakad, hogy a csillagvilág élettelen és elvont entitás, s ezt minősítjük egy olyan tulajdonsággal, amely közvetve előre utal.

Más példák:

- „hars erények” (József Attila: *Majd emlékezni jó lesz*);
- „ködlő bosszúvág” (Illyés Gyula: *Külváros*);
- „a hajló nyárban” (Radnóti Miklós: *Henri Barbusse meghalt*);
- „Óh, ne bánd *csúf gondatlanságom*” (Babits Mihály: *Balázsolás*).
- „ősz hajú, de gyermekarcú bánat” (Babits Mihály: *Hazám. A ház*)
- „szép erejük hová lett” (Szabédi László: *Belézülettem*);
- „métélyes, csúf korban élt” (Tompai László: *Emlék*);
- „fényes gondolat”; „gyönyörű éhség” (Illyés Gyula: *Szegénység, örökös éhség*).
- „galamb álom” (Babits Mihály: *Hazám. Az igazi ország*).

A fenti képekben az entitás és a minőség között szintaktikailag közvetlen a viszony. A kapcsolat azonban közvetve is megvalósulhat. Ilyen példa: „szirmokban hull a vaksötét” (Radnóti Miklós: *Sötétedik*). Ebben a szerkezetben a *vaksötét*nek mint elvontságnak (?) a konkrét minőségére a *szirmokban hull* szintagma határozója utal, vagyis a minőség közvetett kapcsolatban áll a minősítéssel.

c) Elvont entitás – konkrét cselekvés

A „makacs elmúlás tolja a világot” (József Attila: *Elmaradt ölelés miatt*) kijelentésben az elmúláshoz mint elvont entitáshoz konkrét igei állítmány kapcsolódik. A „tolja a világot” külön képnek tekinthető, és ebben is konkrétum és elvontság áll szemantikailag inkompatibilis viszonyban egymással, de a viszony *irányának* az eldönthetősége már nem egyértelmű.

Más példák:

– a „búja lépcsőkön felbuzog” (József Attila: *Külvárosi éj*) kijelentésben az elvontság megérzékítését egy fokkal még erőteljesebbé teszi a *lépcsőkön* helyhatározó. Szintaktikailag hasonló alapszerkezetűek a következő képek is:

– „*az értelem szökik, / de magára festi .../ a látszat rácsait*” (Szabó L.: *Az Egy álmai*);

– „*A szerelem meggyújtott, / ...és elfutott*” (Babits Mihály: *A szökevény szerelem*);

– „*pólyában lélegzik az újuló világ*” (Radnóti Miklós: *Henri Barbusse meghalt*).

A következő képszerkezetben a képtípus rendező elve nem predikatív viszonyban, hanem tárgyas szintagmában realizálódik: konkrét cselekvés elvont tárgyra irányul:

– „*ne vakítsd meg a lelkemet*” (József Attila: *Nem emel föl*);

– „*méri magán [...] a bünt, a büzt, az undort*” (Illyés Gyula: *Külváros*).

A „Jöjj el, szabadság! Te szülj nekem rendet” (József A.: *Levegőt!*) szerkezetben e két előbbi alapstruktúra szerveződik nagyobb egységgé: a képben az elvont *szabadság* a *te szülj* állítmánnyal való kapcsolatában kap konkrét jegyet, s ez a cselekvés egy elvontságra, az eredménytárgy státusú *rendre* vonatkozik.

Hasonlatok:

– „*kijöttem, hogy erőm összeszedje,
mint néni a gallyat, a bánat*” (József Attila: *Bánat*).

Ez a szerkezet, mely egy metaforát és egy hasonlatot tartalmaz, képátszövődésnek tekinthető; az *összeszedje* egyszerre metaforikus és nem metaforikus jelentésű a két alannal való kapcsolatában.

– „*A tömeggel alkudni ha kell,
az igaz, mint hamu porlik el*” (Szabó Lőrinc: *Az Egy álmai*);

– „*Forog az idő, mint az örvény*” (Szabédi László: *Válassz*).

E képsorok után a kontextualitás szerepének s az irányzatisággal összefüggő egyik kérdésnek a szemléltetéseként figyeljük meg a következő szerkezetet: „a szétterült ütem hálójában remegtél” (József A.: *Elmaradt ölelés miatt*). A költeményben a zömében tárgyas-intellektuális képek mellett néhány expresszionisztikus-szürrealisztikus képszerkezetet is találunk. Ezek egyike az idézett kép is: a szeretett és vágyott, de e vonzódást nem viszonzó nő fölbámészkodik a dobogóra, s a szétterült ütem hálójában remeg. Az, hogy *fölbámészkodik a dobogóra*, szó szerint is vehető, de lehet referenciális kép is: a szóban forgó személy a szereplés és a tapsoló ünneplés káprázatában él – jelentheti az idézet. Ezt a hagyományos vagy köznyelvi struktúrájú képet egy rendhagyó szerkezetű követi: az elvont jelentésű *ütem* főnévhez konkrét melléknév kapcsolódik (*szétterült*), s ez a kettős jelentésmező-törés felerősíti a két szó közti szemantikai összeférhetetlenséget. Az *ütem* újabb tárgyiasításaként egy genitivus explicativus-os szerkezet – *az ütem hálója* – is részét képezi a nagyobb képegységnek, amit azonosításként szoktak parafrázálni: *az ütem* (melyet metonimikusan-szinekdochikusan a zene képi megjelenítőjének tekinthetjük) *háló*. Ha ez a háló halásháló, akkor az, aki benne remeg, a kifogott halhoz hasonló. S általánosságban is: a háló a fogságnak, a kiszolgáltatottságnak a kulturálisan kódolt, köznyelviesült szimbóluma. Itt azonban egy másik értelme is lehetséges: a háló az akrobaták számára biztonságot szolgáltat. A (magasból vagy a dobogóról lezuhant) kötélátkaos remegése így a kockázatot túlélő ember ijedt-boldog remegése is lehet. E jelentések nagy íve, és a jelentéslehetőségek ellentétessége alapján mondhatjuk, hogy expresszionisztikus-szürrealisztikus komplex képpel van itt dolgunk, mely azonban egy tárgyas-intellektuális stílusú költeménynek a része.

5.4.3. A konkrét–konkrét viszony képszerkezetei

Az elvont–konkrét viszony az alapproblémája a megérezkítés, a konkrét–konkrét kapcsolatnak az érzékletesebbé tévé. Ha ez így van, akkor ennek a kapcsolatnak a tárgyalásánál a legindokoltabb azt mondani, hogy „a kép, ez az átvitt értelmű látvány, a költői szöveg legmerészebb, legnagyobb nyújtózása az érzékelhető felé. [...] a kép mégiscsak a szóbeli művészetek kockázatosan előretolt limesze a szó és a tárgy között” (Nemes Nagy: 1982: 19).

A konkrét–konkrét viszony mindenek előtt azt jelenti, hogy a kép alapelemei a tárgyiasságok világából származnak. Bizonyos szempontból úgy tűnhet, hogy ennek a megkettőzött költői empiriának a jelenléte mérsékeli a művészséget. Másrészt az lehet a látszat, hogy ez a tömény érzékletesség nem lehet a tárgyiasságot az intellektuálissal ötvöző irányzat jellemzője. Ezzel a látszattal ellentétben az elsődleges és a másodlagos források tanulmányozása arról győzhet meg, hogy éppen a konkrét–konkrét viszonyra a legérvényesebb az az álláspont, amely szerint „az író a közlést tárgyas tényekre bizza. A tárgyi világ jelenségei [...] nem társításos alapon fejeznek ki gondolatokat, hanem önállóan, s így önmagukban sugározzák saját ‘költőiségüket’” (Szabó 1982: 333). Vagyis itt nem költőietlenségről, hanem egy bizonyos fajta költőiségtől való különbözésről van szó. Vizsgáljuk meg a tárgyas-intellektuális irányzat költői képszerkezeteinek ezt a csoportját is az entitások, a minőségek és a cselekvések viszonyhálózatai szerint.

a) Konkrét entitás – konkrét entitás

Explicit képek: teljes metaforák, hasonlatok tartoznak ebbe a csoportba. Egyik részük tömondatnyi azonosítás: „harangjuk kolomp” (József Attila: *Majd emlékezni jó lesz*); „a harctér nászi ágy” (József Attila: *Amit szívedbe rejtessz*). Az utóbbi példában az ágy jelzője motívumnak is felfogható, a Kemény Gábor-i értelemben; tény, hogy a pusztaság azonosítást konkrétabbá teszi, de a saját jelentését a kontextus megváltoztatja: a nászi ebben a szövegösszefüggésben közvetve a halállal való egyesülést fejezi ki.

Az azonosításon vagy hasonlításra, a névszói állításra túl azonban gyakoribb a továbbcsúszott kép: „minden szervem óra, mely csillagokhoz igazítva jár” (József A.: *Majd emlékezni jó lesz*). A csillag égi tárgy, értéktelített, átszemélyesített objektum, jel. Ez a képi kapcsolat azt is jelzi, hogy a tárgyiasságok világa nem szükségszerűen azonos a kopár empiriával, hanem ugyanígy összekapcsolható az ember derűjével, hitével, reményével, méltóságtudatával is. Ilyen példák: „tudod, szívem mily kisgyerek” (József Attila: *Amit szívedbe rejtessz*); „a gyepre éppen langy sötétség szállott, mint bársony-permeteg”; „lélek vagy agyag még nem vagyok” (József A.: *Levegőt!*).

Szintaktikailag külön csoportot alkotnak az appozíciós szerkezetek: „Köt a karcsú füst is, e szelíd virág” (József A.: *Majd emlékezni jó lesz*); „Hadd csellengünk hozzád, vagyonos Atyánk!” (József Attila: *Arany*); „magát-tépő hazám: Európa” (Babits Mihály: *Hazám. Európa*). Sajátos szerkezetű e viszonyon belül a következő kép:

– „Mily kicsiny a föld! Mily csöpp melegség
fészke a zord Űrben! [...]
Szigete a tér Robinsonának!”
(Babits Mihály: *Hazám. A glóbus*).

Hasonlatok:

– „Úgy vártalak, mint a vacsorát este” (József Attila). Azok közé a társítások közé tartozik, amelyek annak ellenére, hogy személyhez tárgyat mérnek, mégsem negatív, hanem pozitív

értékítéletet fejeznek ki. Ezzel ellentétes előjelű a szintén József Attilától származó hasonlat: „a holt csillagvilággal, esengve, / csak szálltam tehetlen, mint a kövek”;

– „a falvak [...] lehulltak, mint itt e levelek” (József A.: *Levegőt!*);

– „mert ha elalszol, ugrál majd az ágy,
mint a csikó, hogy a hámot levesse” (József Attila: *Majd megöregszel*)

– „Számban tartalak, mint kutya a kölykét” (József Attila: *Gyermekké tettél*);

– „Elnyúlva hosszan, fal mellé lapult / testtel kushad már, lesi a kaput / a régi friss tömeg, / mely egykor ugrott ... hogyha most harap: / dühét vinnyogva csak magába kap, / mint bolhamarta eb” (Illyés Gyula: *Galamb utca*).

b) Konkrét entitás – konkrét minőség

„Majd a kiontott vértócsa fakó lesz” (József A.: *Majd emlékezni jó lesz*); ez a kijelentés azért tekinthető képi értékűnek, mert a vértócsa nem fakó. Ehhez az empirikus megközelítéshez hozzá kell tenni a jelen és a jövő közti mondatbeli feszültséget, a mostani és a jövőbeni állapot közti kettősséget is, amely az időbeliség szempontjából polarizálja a jelentéseket, s a jövőbeli állapottal, „színnel” közvetve a jelen másságára: a vértócsa pirosságára utal.

Más példák:

– „langy sötétség”; „sovány levelek”; „törékeny falvak”; (József A.: *Levegőt!*)

– „borzas fák” (Babits Mihály: *Borús nap; de kezd már kiderülni*)

– „tömzsi prэшáz”; „halk selyempók” (Babits Mihály: *Hazám*);

– „Dobd el a rémes újságot, vidám / fehér felhőt lenget a Notre-Dame.” (Radnóti Miklós: *Place de la Notre-Dame*).

A következő komplex kép legtöbb elemi képe konkrét entitáshoz konkrét minőséget társít:

„Piros levéltől vérző venyigék,

A sárga csöndbe lázas vallomások.

Szavak. Kiáltó, lángoló igék.” (Kosztolányi Dezső: *Októberi táj. /Negyven pillanatkép 15./*)

Szabó Lőrinc költészetében gyakran találunk olyan szemelvényeket, amelyek a maguk *érzéki* képvilágával kétszeresen is tipikus példái a konkrét–konkrét entitásokat, minőségeket, cselekvéseket összekapcsoló képtípusnak. Példa:

„öledet is megízleltette már

az az egy kézcsók, egész bőrödöt

fölvonultatta ajkamon, s örök

gyönyörűségre vágyott ez a perc.” (Szabó Lőrinc *Meg fogok halni*)

c) Konkrét entitás – konkrét cselekvés

Olyan predikatív vagy igeneves szintagmában realizálódik ez a viszony, amelyben a cselekvés fizikailag kivitelezett, érzékelhető cselekvés: „*hadart s hazudott az óra*” (József Attila: *Elmaradt ölelés miatt*).

Más példák:

– „Fürkészve, körben guggoltak a bokrok”; „Az őszi szél köztük vigyázva botlott. / A hűvös televény / a lámpák felé lesett gyanakvóan”; „a falvak [...] az eleven jog fájáról lehulltak”; „s ha rájuk [a falvakra] hág a felnőtt balszerencse, / mind megcsörren, hogy nyomorát jelentse / s elporlik, szétpereg”; „és lábom alatt álmatlan forogtak, / ütött gyermekként csendesen *morogtak / a sovány levelek*” (József A.: *Levegőt!*). Az utóbbiban szigorúan véve csak a *morogtak a levelek* proposíció tartozik ehhez a képtípushoz; ezt a megszemélyesítést konkretizálja tovább az *álmatlan* és a *sovány* jelző; és ezt a folyamatot mélyíti el a hasonlat is: *a levelek ütött gyermekként morognak*. Ez a hasonlat azonban két konkrét entitást viszonyít egymáshoz.

A „Rimánkodik az éghez sok bolond” (József Attila: *Majd emlékezni jó lesz*) képes kijelentésben olyan sajátosságok figyelhetők meg, amelyek kapcsán néhány kérdés fogalmazható meg a képek befogadását illetően. Ha a *bolond* és a *ég* szavak jelentését szó szerint vesszük, akkor tényként is elfogadhatjuk, hogy a bolond az éghez rimánkodik, mert a fűszálhoz, a pillangóhoz is rimánkodhatna. Itt azonban mind a *bolond*, mind az *ég* köznyelvi metafora. Az *ég* ebben a kontextusban a *mennyország* szinonimája (a szövegmagyarázók ezt gyakran nem veszik figyelembe, s az eget a mennybolttal azonosítják), a *bolond* pedig elmarasztalást fejez ki, mint általában, de itt konkrétan olyan személyre utal, aki tétlenül várja, hogy erényessé váljék. Ezek a bolondok azért imádkoznak, hogy „bujjanak beléjük hars erények. / De ők alattomosak és szerények, / suttyomban élnek, harangjuk kolomp”. Azt, hogy a lírai én nem a hitet, hanem a passzivitást, a kisszerűséget, a birkalétet utasítja el, bizonyítja a következő sor, melyben a *gyermek* szó nem csak a naivitásra, infantilizmusra, hanem a keresztyén gyermek-eszmére, az Atya–gyermek viszonyra is vonatkoztatható: „Én ilyen gyermek nem vagyok”.

Más példák:

– „Lombozott a por még, ám elült a zaj, / elfult a homokban a sziklamoraj”; „a hős el van vetve, teremni muszáj”; „míg szél nyalta, tépte a rét bokrait” (József A.: *Arany*);

– „a kényes őszi szél dorombol” (József A.: *Kirakják a fát*);

A következő idézetben a konkrét–konkrét kapcsolatú elemi képek komplex együttessé állnak össze:

– „Hogy röpültem egykor! Tornyok szálltak,
Montblanc süllyedt, narancsfák kínáltak, [...]
és Avignon nevetett, mint Tolna,
vígán fürdött egyazon sugárban.” (Babits Mihály: *Hazám. Európa*)

5.4.4. Az elvont – elvont viszony képszerkezetei

Az elvontságokat összekapcsoló viszonyt, amint ezt már bővebben kifejtettem, bizonyos fenntartásokkal szintén képalkotó lehetőségeknek tekinthetjük. Bemutatásukhoz abból az általános érvényű kijelentésből indulhatunk ki, hogy a vizsgált korszak költészetében a szimbolizmushoz, impresszionizmushoz, valamint az avantgárdhoz képest is „szembetűnő a látványszerű megérzékítés jelentőségének csökkenése, és a földiség, az utalásosság szerepének növekedése. [...] a kifejezés fokozatosan kijelentéssé, megnevezéssé transzformálódik, s egy-egy életművön belül is élesen kirajzolódik az érzéki telítettségéből származó képi zsúfoltság visszahúzódása, a nyelv és közlés egyszerűsödése, köznapibbá, dísztelenebbé válása. [...] A metafora a tapasztalati világból távozóban fénycsóvaként világít rá arra a döbbenetre, mely a kor költőjének ontológiai helyzettudatát meghatározza” (Thomka 1992: 116–117). Az elvont–elvont kapcsolatból hiányoznak a fizikai létezés, a tárgyszerűség jellemzői, ezért az ide tartozó szerkezeteknek a *megérzékítés* szempontjából nincsen képi értéke, mint ahogy a konkrétumhoz elvontságot kapcsoló viszonynak sincs. De a két fogalom

közi szemantikai összeférhetetlenség, s az összetevőkhöz és viszonyukhoz társuló konnotációk intellektuális, valamint hangulatiságban gyökerező képiséget jeleznek. A képszerző alapviszonyokhoz hasonlóan ebben az esetben is az entitások, a minőségek és a cselekvések szerint csoportosítom a képszerkezeteket.

a) Elvont entitás – elvont entitás

Képi jellegét tekintve *fogalmilag* méltán gyanúsítható ez a viszony. Ez azonban nem szükségszerűen megalapozott. Tény, hogy e homogénnek gondolható kapcsolaton belül fokozati eltérések vannak, amint ezt a következőkben próbálom illusztrálni. Az „*úr a lelkem*” (József Attila: „*Költőnk és kora*”) kijelentésben két elvont entitás kapcsolódik össze, explicit, jelöletlen és motiválatlan képet, teljes metaforát alkotva. Az ugyaninnen idézett „*Jöjj barátom, jöjj és nézz szét. / E világban dolgozol / s benned dolgozik a részvét*” szövegrészben csupán az utolsó kijelentés tekinthető képi értékűnek. De az is mondható, hogy a „*dolgozik a részvét*” metonímia annyira közel áll a köznyelvi képekhez, hogy már alig tekinthető költőinek. Tény azonban, hogy a *részvét* elvontsága a *dolgozik* általánosságát szellemibbé, a *dolgozik* fogalomhoz kapcsolódó képzetek konkrétsága pedig a *részvét* elvontságát konkrétabbá teszi, az interakció elvének megfelelően. Vagyis: ebben a képben e gondolatvezetés szerint több konkrétum van, mint az *úr a lelkem* költői kijelentésben. A vers következő elvont–elvont jelentésszerkezetű kijelentésében még erőteljesebb a fizikai konkrétum jelenléte: „*a világ a táguló úrben lengve jövőjének nekivág*”; itt a *világ – jövő* birtokos szerkezetben mindkét elem elvont fogalom (ha a *világ* jelöltjét ilyennek tekintjük). De a *lengve* módhatározó a fátyol áttetsző vagy a szövet töményebb konkrétságával ruhazza fel ezt a végtelen, vulgarizálható, de mégis tündéri: megragadhatatlan *világ*ot. S ez a tárgyiasság fizikaibb a *dolgozik* szóval kifejezett cselekvés képzettől függő testszerűségénél.

Ha tehát kontextuálisan vizsgáljuk a képeket, vagy ha nem csak képi értékű, azonosító funkciójú tömondatokat vizsgálunk, akkor a tiszta vagy bizonyos konkrétumokkal színezett elvontsághoz a legtöbb esetben tárgyasító elem is kapcsolódik, a még tágabb szövegösszefüggésben pedig a tárgyiasságok révén az egyszerű és elvont képek képátszövődéssé, illetve komplex képpé strukturálódnak. Figyeljük meg ezt a folyamatot az idézett példák szövegfeldolgozásában:

„*Úr a lelkem. Az anyához,
a nagy Úrhöz szállna, fönn.
Mint léggömböt kosarához,
a testemhez kötözöm.
Nem való ez, nem is álom,
úgy nevezik, szublimálom
ösztönöm...*”

Az *úr – anya – Űr* összefüggés képátszövődésnek tekinthető, mert a szemantikai viszony azonos fogalomkörben marad, de az egyszerű párhuzamot egy appozíciós szerkezet kettőzi meg és alakítja képi értékűvé. Az *úr*nek az anyával való azonosítása egyszerre tárgyasítja és megszemélyesíti az előbbi. A hasonlat azonban új, más szemantikai mezőből eredő s egyben tárgyas képet kapcsol az előbbihez. Az így létrejövő nagyobb struktúrát emiatt – mivel legalább két egyszerű képből áll – komplex képnek nevezhetjük.

Szabó Lőrincnél (*Az Egy álmai*) abszurd módon a lélek, az értelem a külső világból szökik a *bent*be, mert „*bent egy, ami kint ezer darab*”, s mert „*bennünk, bent, nincs részlet s határ, / nincs semmi tilos*”. Erre az eszményi tagolatlanságra s a belőle következő határtalanságra és tilalomhiányra való sóvárgás mondhatja a költővel azt, hogy „*Rejtőzz mélyre, magadba! Ott / még rémlik valami elhagyott / nagy és szabad álom, ahogy / anyánk, a végtelen / tenger, emlékként, könnyeink / s vérünk savában megjelen.*” A szemelvény első részében a *benső* mint elvont,

virtuális hely, az itt való *elrejtőzés* és az *álmom* között van szemantikai viszony, tehát a szerkezet jelentésvilága az elvont–elvont tengely mentén formálódik. Ezt az elvontságot a hasonlatban levő *könnyeink és vérünk sava* materializálja, de csak analógiaként, s ráadásul nem is a tényszerűség erejével, hanem felemás elvontsággént: az őstenger könnyeinkben és vérünkben *emlékként* van jelen. Így a „Tengerbe, magunkba vissza” appozíciós szerkezet konkrétuma sem valóságos konkrétum, hanem belső tenger és korlátlanúság. Ugyanilyen, vagy még elvontabb viszony van a tilalmakkal szabdaltságot és korlátozott külvilágban levő Sok és a belső Egy között is. Ide tartozik a versből „az igazság idegállapot / vagy megfogalmazás” teljes metafora, valamint a másságot formálisan ellentétező „te ilyen vagy s ők olyanok” kijelentés is. A költeményben maga a cím is két elvontságot kapcsol össze; ezt fogalmazza újra tautologikus formában a verszáró mondat: „álmodjuk hát, ha még lehet, / az Egynek álmait”.

Más példák:

- „Szegények szenvedélye, sarkaló önzés”; „szent zsugoriság: dicsőség vágya: gyönyörű éhség” (Illyés Gyula: *Szegénység, örökös éhség*);
- „Ki volt ez? Micsoda boldogtalan lélek, / micsoda testté lett / szimbólum, sejtelem? – mily haragos isten / megtestesült átka” (Illyés Gyula: *Reggeli meditáció*);
- „az életed optikai csalódás” (Szabédi László: *Optikai csalódás*);
- „Álmodj, lelkem, álmodjad hazámat,
mely nem szorul fegyverre, se vértre,
mert nem holt rög, hanem élő lélek” (Babits M.: *Hazám. Az igazi ország*)

b) Elvont entitás – elvont minőség

Szintaktikailag érthető módon főként jelzős szerkezetek sorolhatók ide. De mivel sem az értelmező jelzős szerkezet, sem a melléknévvvel kifejezett névszói predikáció nem jellemzi a tárgyias-intellektuális stílust, ebből a képfajtából viszonylag kevés található a megvizsgált korpuszban.

Példák:

- „sarkaló önzés”, „szent zsugoriság” (Illyés Gyula: *Szegénység, örökös éhség*); „haragos isten” (Illyés Gyula: *Reggeli meditáció*);
- „lebeg átkozott középén”; (Szabédi László: *Árva csillag*);
- „Mondják, itt erősek a példák”; „a kiindulópont hamis” (Szabédi L.: *Belézülettem*);
- „felnőtt balszerencse” (József Attila: *Levegőt!*)
- „odu-féltő, kapzsi szenvedélyek” (Babits Mihály: *Hazám. Az igazi ország*);
- „Mily kicsiny a Föld! Mily csöpp melegség

fészke a zord Ürben! Bús kerektség!” (Babits Mihály: *Hazám. A glóbus*); ez egy újabb példa arra, hogy a képek a szövegösszefüggésben átminősülnek. A *bús kerektség* önmagában olyan kép, amely egy elvont entitáshoz emberre jellemző belső tulajdonságot, lelkiállapotot társít. A kontextusban azonban a *Föld* és a *bús kerektség* közt áll fenn metaforikus viszony, így ez a költői kép a konkrét entitást elvont entitással összekapcsoló képtípusba tartozik.

c) Elvont entitás – elvont cselekvés

Az 1930-as években a költészetben is teret kapó *kognitív disszonancia*, mely a tárgyias-intellektuális irányzat reflexív jellegével áll kapcsolatban, „különösen azokban a határhelyzetekben válik érzékelhetővé, melyekben a lét/nemlét kérdéseivel, a megszólalás kínjaival, a betegség, a kínok, a pusztulás, a téboly kíméletlen valóságával kell a költőknek számot vetniük”

(Thomka 1992: 116). Ebben a költői alapállásban a hagyományos metafora-modell érzéki/konkrét elemének a helyét egy ellentmondásos viszony foglalja el: a költői létszemléletben a tárgyiasítás és az elvonatkoztatás ötvözése teremt újfajta képiséget. Thomka Beáta két idézettel példázta ezt:

– „S a tág ég tiszta, nagy –
reggel az erkölcs hűvös, kék vasát
megvillantja a fagy.” (József Attila: *Fák*).

– „A bölcsesség
nehéz aranymezébe öltözöm
s minden szavam mosolygás és közöny. (Kosztolányi Dezső: *Szeptember elején*).

Thomka (1992: 117) szerint „sem a kék, sem az arany nem ellensúlyozza a metaforák által sugallt értelemtartalmak evidenciáinak súlyosságát. Mindkét esetben szembetűnő kontrasztos helyzetük: a két absztrakt fogalom még távolabbra lökődik az elvontságba, s csupán tartalmaik negatív konnotációi válnak megfoghatóbbá”, vagyis a képekben érzékelhető tapasztalatiság a minimálisra csökken. Noha pontosak és helyénvalóak ezek a megfigyelések, a fentebb idézett képekre mégsem a teljes elvontság jellemző. Ha elvont cselekvésen az emberre jellemző tudati cselekvést értjük, vagyis olyan cselekvést, amelynek nincsen közvetlenül érzékelhető, fizikai oldala, akkor a következő képi értékű szerkezetek képviselik ezt a típust:

„Megszokták? – *nyilalt belém* ekkor *a múlt* fagyasztó étellel, gúnyosan” (Illyés Gyula: *Nem menekülhetsz*).

E kép külön nyelvi érdekessége, hogy a „*belém nyilall*” még jelzi azt az empirikus tapasztalatot, hogy ami nyílként ér, az kívülről jön. A *múlt* azonban csak emlékekben, vagy valamilyen közvetettségben érintheti az embert, ezért itt valóban elvontságok kapcsolódnak össze.

Más példák:

– „Soká *hitette velem valami*,
hogy küldetés az én megszületésem” (Szabédi László: *Külön kerék*);

– „*de szellemed* is biztatón *igéz*” (Tompai László: *Az örömszimfónia*);

– „*a félelem tűnődik, nem a vágy*”; „*elfárad bennem a fájdalom*” (József Attila: *Majd megöregszel*);

– „*gond érleli* termőn a puszta fiát” (József A.: *Arany*);

– „*azt gondolom, hogy a világ is meggyógyul*” (Babits M.: *Karácsonyi lábadozás*).

Vitatható, hogy mindenik felsorolt kép elvontságokat kapcsol-e össze. *Igézni* szemmel szoktak, de ez fizikai értelemben érzékelhetetlen; *érlelni* a fény szokott, de a *gond érlelése* metaforikus, mert a tárgyiasulás és a tárgy nem azonos egymással stb.

Az utolsónak említett példa, *a világ is meggyógyul* kijelentés néhány olyan kérdést indít el, amelyekkel ismét példázható a konkrétumok és az elvontságok között meghúzható vonal bizonytalansága. Ha szigorúan ragaszkodunk e képtipológia előfeltevéseihez, akkor kijelenthető, hogy ez a kép csak akkor sorolható ide, ha a világot elvontságnak tekintjük. Ez viszont kétségsbe vonható, mert tapasztalati tény, hogy a világ fizikai s bizonyos fokig érzékelhető dolog. De nemcsak ez a kettősség befolyásolja a kép besorolását, hanem az a tudáselem is, hogy a *világ* ebben a szövegösszefüggésben metonímia: az emberiségre utal. Ez azonban újabb dilemma, mert el kell dönteni, hogy az emberiséget fizikai, érzékelhető dolognak, konkrétumnak vagy elvontságnak fogjuk-e fel. És továbbmenően: a *meggyógyul* sem homogén jelentésű szó, mert az, hogy valaki vagy valami meggyógyul, fizikailag is érzékelhető. E felsorolt szempontok további elemzése helyett levonható az a konklúzió, hogy többértelműsége, ellentmondásossága ellenére az

adott vers kontextusában a *világ meggyógyul* nem testi dologra utaló, fizikai értelmű kijelentés, hanem inkább az emberiség erkölcsi, szellemi felépülésére vonatkozik.

5.4.5. Referenciális költői képek a tárgyas-intellektuális stílusban

A tárgyas-intellektuális irányzatnak az előbbi fejezetekben bemutatott képtípusai, képszerkezetei a szemantikai összeférhetetlenség jegyében működnek. Ezeken kívül az ehhez az irányzathoz sorolható költeményekben nagyon sok az olyan költői kijelentés is, amelyek nem tartalmaznak szemantikai összeférhetetlenséget, mégis – a korábban kifejtett értelemben, a *lehetséges világok tényeivel* való viszonylatukban – nyelvi képeknek minősíthetők. Ezek a *referenciális képek*.

Vizsgáljuk meg a következő kijelentést: „Az én tanyám’ magassága védje!” (Babits Mihály: *Hazám. Az igazi ország*). Nincs benne szemantikai feszültség, önmagában szó szerinti kijelentésnek is vehető, de a vers kontextusában egyértelműen az erkölcsi és szellemi értékre, méltóságra utal. A kontextuson kívül az is segítségünkre van a képi jelleg felismerésében, hogy a *magasság* kifejezéshez az *erkölcsi-szellemi kiválóság* jelentés is társul. Ez a kijelentés tehát azért tekinthető referenciális képnek, mert jelentése (méret) és referenciája (jellem) között nyilvánvaló különbség van. Szemiotikailag megfogalmazva: a referenciális kép nem azt jelenti, amit jelöl. Ha erre a kettősségre figyelünk, akkor elkerülhető a közvetlennek tűnő (költői) kijelentések triviális értelmezése. A szószerintiség ugyanis olyan jelet takarhat, amely a konvencionális jelentéssel együtt közvetve referál valamilyen elvont tartalomra. A szószerinti kijelentésben levő *fizikai* képszerűség így *költői képi* értéket kaphat.

Más példák:

- „Szaporodik fogamban az idegen anyag” (József A.: *Levegőt!*);
- „De majd fölállok s zúgom nemsokára” (József A.: *Majd emlékezni jó lesz*);
- „örül, hogy lát ma itt / fehérek közt egy európaít” (József A.: *Thomas Mann üdvözlése*);
- „lassan lépve hoztad komoly ökreid” (József A.: *Arany*);
- „belenehezültem a sárba” (József A.: *Nem emel föl*);
- „megérteni és tisztelni az őrt”; „nyílik a zár” (Szabó Lőrinc: *Az Egy álmai*);
- „Elég volt járni, elég volt keresni,
két oldalt lándsás kapukon belesni,
záporral csorgani.
Száraz tetőnk alá ma behúzódva
az ablakon berémlő vert bozótba
új bajra ki ne szökj...” (Babits Mihály: *Józanság*).

Babits idézett versében a lírai narrátor a saját lelkét fizikai személyként tárgyasítja, először távolságtartó harmadik személyben beszél róla, aztán megszólítja, s a józanság nevében próbálja lebeszélni a „furcsa úton”, „bizonytalan ösvényen” való „bódult bolyongásról”. Ezek után következik a versben az idézett strófa, amely referenciális képeket tartalmaz. E megnyilatkozások jelentése és referenciája különbözik, képkonkrétumaik elvontságokat hordoznak, testesítenek meg T. S. Eliot *objective correlative* terminusának értelmében. Noha részben kulturálisan kodifikáltak, s ez a vonásuk szemantikai jellegüket domborítja ki, a jelentésbeli összeférhetetlenséget tartalmazó képekhez viszonyítva mégis referenciális képeknek tekinthetők.

IV. Összefoglalás. Kitekintés

Értekezésemben a költői képszerkezetek szemiotikai vizsgálatát végeztem el irányzati keretben. A vizsgálat tárgyát tehát három összetevő egymásra és egymásba épülő együttese képezte: szemiotikai tájékozódás, eligazodás a képelméletek heterogén világában, s ezzel párhuzamosan a kijelölt irodalmi irányzatok képszerkezeteinek szemiotikai tipologizálása. A következőkben az ezekkel kapcsolatos legfontosabb alapelveket és eredményeket foglalom össze, s néhány olyan teendőt vázlok fel, amelyek e munka folytatásának irányát jelzik.

1. A szemiotikai szakirodalomban való tájékozódás arról győzött meg, hogy ez a tanulmányterület sem egységes, tehát választás elé állítja, és különféle teóriákból való építkezésre készíti a kutatót. A dolgozatomban alkalmazott szemiotikai felfogásnak lényegében két fontos alapelve van. Az egyik abban áll, hogy nem az elvont jelfogalomból, hanem a jelviszonyból kell kiindulni. Ennek két aspektusa van: nem az elszigetelt vagy kontextusából kiragadott nyelvi jelet, hanem jelek viszonyát vizsgáljuk; nemcsak a jelek közti, hanem a jelek és a jelhasználók közti viszonyt is tekintetbe vesszük. Az előbbi azt jelenti, hogy a nyelvi jeleket nem laboratóriumi környezetben, hanem természetes közegükben vizsgáljuk. Az utóbbi pedig azt, hogy elkerüljük a jelnek és fogalmi tartalmának a kimerevítését, mert a jelhasználót nem pusztán alapelvnek, elvontságnak, hanem élő személynek tekintjük. Ebből az alapállásból a jelviszony újragondolásának az elve és gyakorlata következik. A szemiotikai koncepció másik alapelve az, hogy a nyelvi jelnek nem egy, hanem két funkciójával kell számolni: a jelentéssel és a jelöléssel. Ezzel elkerülhető az a gyakorlat, amelyik a szintaktika és a szemantika párosára korlátozza a szemiotikát, és nem foglalkozik pragmatikai vetületével, vagyis a jelhasználó kizárását a jelölés és a jelen kívüli jelölt figyelmen kívül hagyásával tetézi.

E problémakezelés tudománytörténeti áttekintése alapján bizonyos értelemben elfogadhatónak tűnik az a lehetséges magyarázat, hogy a szemiotikának ezt a korlátozását az empirizmustól való tartózkodás motiválta. Ez azonban nem a kérdés megoldását, hanem elkendőzését eredményezte, s olyan dilemmákat termelt, amelyek azóta is befolyásolják a jeltudományi gondolkodást. Ezek közül a legszembevetőbb a jelentésnek a jelölt dologgal való azonosítása, amelyből logikusan következett a valóság tükrözéseként felfogott fogalomnak a valósággal, vagyis a tükörképnek a tükrözött tárggyal való azonosítása. Ezzel szemben a jel két funkciójának: a jelentésnek és a jelölésnek a párhuzamos számontartása elkerülhetővé teszi mind a valóság fényképszerű lemerevítését, mint a gondolkodás formalizmusát.

2. A szemiotikához hasonlóan a képelméleti tájékozódás is azt a felismerést erősítette meg, hogy ezen a területen sincs egység sem az alapelvek és alapfogalmak, sem a módszertan tekintetében. A Bevezetésben bővebben kifejtettem, hogy egységen nem egyformaságot, hanem átgondoltságot és szakmai kommunikációra való hajlandóságot értek. Ezek hiányából erednek a következő tényállások: jelentős eltérés van a képi gondolkodás és a konkrét képszerkezetek viszonyának a megítélésében, a képtipológiák felépítésében, az egyes képfajták azonosítási, elhatárolási módjában; a tudati művelet és a nyelvi forma közti különbségtevés hiánya lehetetlenné teszi a trópus és az alakzat, valamint az egyes képfajták megkülönböztetését; a szó jelentéstana, a mondatsemantika és a szövegsemantika viszonyának tisztázatlansága azt eredményezi, hogy a képtípusok elkülönítésében különféle és ellentmondásos szempontok érvényesülnek; a képvizsgálat szemantikai alapelveinek a tisztázatlansága lehetetlenné teszi a képzavar definiálását; a *katakrézis* terminus használatát esetlegessé teszi a különféle értelmezések közti különbség figyelmen kívül hagyása stb.

3. Ha a szemiotikai és a képelméleti felmérés tanulságait egymásra vetítjük, akkor a következő konklúziók vonhatók le. A fenti módon megalapozott szemiotikai képelméletben nem a szavak, s nem a szó és a tárgy, hanem a kontextuális kijelentés elemei, valamint a kijelentés és valamely lehetséges világbeli tényállás közti viszony tekintendő alapviszonynak. Ez az alapviszony egységbe foglalja egyrészt a szavakat szembesítő, másrészt a tárgyakat összehasonlító képelméleteket. Ez konkrétabban a következőket jelenti: a) abból az alapelvből, hogy nem az elszigetelt jelből, hanem a jelviszonyból indulunk ki, az következik, hogy a trópus, a szóképet nem egyetlen szóból álló képnek, hanem viszonynak, kijelentésnek tekintjük; b) abból az alapelvből, hogy a jelhasználó nem absztrakció, hanem élő személy, az következik, hogy a jelet nem zárt, hanem értelmezhető entitásnak fogjuk fel; c) az az alapelv, hogy a jelnek két funkcióját tartjuk számon, azt eredményezi, hogy a költői képet nemcsak a jelentés, hanem a jelölés szempontjából is megvizsgáljuk.

4. Az utóbbi szempontnak legalább két következménye van: az egyik az, hogy a szemantika-központú szemiotikától eltérően számolunk a költői kép referenciájával is. Ez nem empirikus utalást, dologi irányultságot jelent, hanem azt, hogy a költői kép mint a jelölő és a feltételezett jelentés szerveződése nem önmagába zárt egység, hanem vonatkozik is valamire. Ez a vonatkozás, illetve vonatkozathatóság több irányú lehet: a) utalhat a költői kép saját szövegvilága valamely elemére; b) utalhat intertextuálisan valamely másik szöveg adott elemére, szövegen értve a világról vagy valamely részéről való gondolkodás mediális megjelenítéseit; c) s utalhat végül valamilyen lehetséges világbeli tényállásra is. S mivel a jelhasználat a szemiotika pragmatikai oldalához tartozik, a valamire való referálás kapcsán azt is el kell mondani, hogy a jelhasználaton nemcsak a beszélő, hanem a befogadó is értendő, és kettejük viszonya is hozzátartozik a vizsgálati szempontokhoz. Ez következik abból is, hogy a szöveget vagy a beszédművet valamilyen értelemben kommunikációs jelenségnek fogjuk fel.

A jel kettős funkciójának az érvényesítése képtipológiai következményekkel is jár. A referencia elvének az érvényesítése a képszemantikai szempont pragmatikai kiegészítését jelenti. Ennek a műveletnek a következő összefüggéshálózat a közege: ha a képet a szintaktikai függőségben levő nyelvi elemek szemantikai összeférhetlenségeként fogjuk fel, akkor ez az egyedüli kritérium a képek azonosításához. De a jelölés bevonása a vizsgálatba a szintaktikai-szemantikai szempont mellett azt is megköveteli, hogy a képeket a potenciális jelölőre való tekintettel is szemügyre vegyük.

5. E szemiotika-elméleti és módszertani szükségszerűség mellett van egy másféle, az előbbi kiegészítő indoklása is annak, hogy a referencia szempontját be kell vonni a képek vizsgálatába. A képelméletek s a konkrét műalkotás- és képvizsgálatok ugyanis azt bizonyítják, hogy vannak olyan képek is, amelyekben nincsen jelentésbeli inkongruencia. Ezek a képek ugyan kontextuálisan is azonosíthatók és értelmezhetők, de mivel referencia-függőségük erőteljesebb a szemantikai inkompatibilitást hordozó képekénél, indokolt ha ebben az összefüggésben *referenciális képeknek* nevezzük őket. A referenciális kép fogalmának ez az átfogó jellege megegyezik a képelméleteknek azzal az alapelvével, hogy a nyelvi képek szemantikája nem pusztán fogalmakat, hanem fogalom és tárgy viszonyát is érinti.

6. Ennek a szemiotikai és képelméleti tájékozódásnak az eredményeit a két világháború közti magyar líra költői képszerkezeteinek irányzati keretű vizsgálatában alkalmaztam. A kijelölt korszakban három irányzat képi struktúráinak a tipológiáját próbáltam felállítani az egyes irányzatok művészi (formai, szemantikai és referenciális) jellemzői alapján, melyeket az elsődleges és a másodlagos irodalom párhuzamos feldolgozása során rekonstruáltam. Az expresszionizmus és a szürrealizmus tárgyalása szükségessé tette egyrészt az általános avantgárd sajátosságok számba vételét, másrészt a két izmus szembesítő vizsgálatát. Az ebből levonható következtetések az irányzati képtipológiák belső szerkezetében, illetve ezek

párhuzamában figyelhetők meg. Mivel ezeket a kérdéseket tanulmányom során bőven kifejtettem, itt csak röviden utaluk rájuk.

7. Az expresszionizmusban a formabontás és a szabad nyelvkezelés erőteljes világra irányultsággal párosul. A nyelvtani szabályoknak s a jelenségek törvényszerűségeinek a viszonylagos felfüggesztése vagy figyelmen kívül hagyása az irányzat képalkotási technikájában is megfigyelhető.

8. A szürrealizmus képtípusainak a felvázolásakor az expresszionizmussal való összehasonlítás nyomán a szabad képzettársítás irányzati jegyeiből indultam ki. Ennek a viszonyításnak s az irányzat belső jellemzőire való figyelésnek az eredménye a szürrealista gondolkodási módot leképező képtipológia.

9. A két világháború közti korszak harmadik reprezentatív irányzataként a tárgyiasság-intellektuális stílus képszerkezeteinek a tipológiáját állítottam össze. A tárgyiasságnak megfelelő konkrét, illetve az intellektualitásnak megfelelő elvont kategóriák viszonyából indultam ki. Ennek a viszonynak a realitása, képekkel történő igazolhatósága azt jelenti, hogy fel kell adni, pontosabban ki kell egészíteni azt a képelméleti elvet, amely a költői kép funkcióját a megérzékítésre és az érzékletesebbé tevésre redukálja. Ezt a konkrét–elvont alapviszonyt nem pusztán a logikai lehetőségek, hanem a szemiotikai szempont, valamint a vizsgált anyag természete szerint tagoltam a tárgyalt módon. Az elvont–konkrét kapcsolatban létrejövő képek típusa tehát nem egyszerű sorrendcsere, hanem az ide sorolható költeményekben található képi értékű kijelentések szemantikai struktúrájának a leképezése. Ez a képtípus az egyetlen, amelyik a képi megérzékítés elvét támasztja alá. A konkrét–konkrét elemeket párosító képtípust hipotetikus érvénnyel, s abból a megfontolásból vettem be a tárgyiasság-intellektuális irányzat tipológiájába, mert az az elv, hogy a tárgyiasságok a saját költőiségüket sugározzák, ebben a képtípusban a legnyilvánvalóbb, ugyanis ez kapcsol össze két tárgyiasságot. Ezzel függ össze az a motiváló szempont is, hogy a képeknek ez a típusa szolgáltatja azokat a példákat, amelyek az érzékletesebbé tevés elvét igazolják. Az irányzati sajátosságokhoz alkalmazott jelviszony figyelembe vételével, a gondolatiság és értelmesség képalakító szerepének a szem előtt tartásával vettem számba az elvont–elvont viszonyban összesíthető képeket. Ennek a képtípusnak az a sajátossága, hogy az elvontságokhoz kapcsolódó képzetek jellege, minősége szerint – hipotetikus érvénnyel, s néhány példa bizonyító erejéig – fokozatok állíthatók fel. Ahhoz, hogy az ezzel járó esetlegességet csökkentsük, viszonylag biztos keretként alkalmazható az entitások, a minőségek és a cselekvések közti különbségtevés.

10. Értekezésem tárgyának fő összetevőire (szemiotikai, képelméleti, irányzati vizsgálat) való tekintettel a legfontosabb tennivalók a következők.

Tagoltabban ki kell fejteni, hogy miben áll egy olyan szemiotikai koncepció, amely a jel, a nyelvi jel és jelviszony még mindig túlságosan absztrakt alapelvét úgy kapcsolja össze a jelhasználó szempontjával, hogy ebből egy heterogén elemeket egybefogó, s ilyen értelemben kiegyensúlyozottnak tekinthető elmélet szülessen. Ez voltaképpen nem más, mint a szemiotika pragmatikai oldalának a gondolkodástörténet mai elvárásai szerinti újragondolása, s a szemiotika másik két szférájával való összekapcsolása, a három tanulmányterület integrálása.

A képelméletben alaposabban fel kell mérni, hogy a kognitív nyelvészet képfelfogása miben különbözik és miben hasonlít a XX. századnak az ókori retorikáktól örökölt, de különféle koncepciók szerint továbbgondolt nyelvészeti képelméleteihez. Ez azért fontos, mert a kognitív nyelvészet elsősorban a köznyelvben kodifikált metaforikus gondolkodás vizsgálatával foglalkozik, ha tehát a költői nyelvet másodlagos modelláló jelrendszernek tekintjük, akkor a költői képi gondolkodás megértéséhez szükségünk van az elsődleges

modelláló jelrendszerben működő képi gondolkodás ismeretére is. A kognitív nyelvészet képelméleti kutatásainak és eredményeinek a szemiotikai szemponttal való összevetése természetesen akkor is szükséges, ha a nyelvet és az irodalmat nem a modelláló rendszerek teóriájának a szemszögéből vizsgáljuk.

Az irányzatiságnak s ezen belül az egyes irányzatok elhatárolásának és egymáshoz való viszonyításának a továbbgondolása ugyanabból az érdeklődésből és nyitottságból ered, amelynek a szellemében a fenti teendőket megfogalmaztam. Azt jelenti, hogy a művek és a szakirodalom tanulmányozásában, a különféle vizsgálati szempontok és paradigmák összehasonlításában, valamint az így levonható elméleti következtetésekben az érvelő gondolkodásra és a szakmai párbeszédre kell építeni.

Szakirodalom

- Aczél Géza, 1988, *Termő avantgarde*. Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest.
- Antal László, 1978, *A jelentés világa*. Magvető Kiadó, Budapest.
- Arisztotelész, 1969, *Poétika*. Irodalmi Könyvkiadó, Bukarest.
- Arisztotelész, 1999, *Rétorika*. Télosz Kiadó, Budapest.
- Babits Mihály, 1910/1938, Irodalmi nevelés. Uő, *Írás és olvasás*. Tanulmányok. Athenaeum, Budapest, 3–17.
- Babits Mihály, 1927/1938, A kettészakadt irodalom. Uő, *Írás és olvasás*. Tanulmányok. Athenaeum, Budapest, 309–324.
- Bajomi Lázár Endre (szerk.), 1968, *A szürrealizmus*. Gondolat, Budapest.
- Balotă, Nicolae, 1979, *Abszurd irodalom*. Gondolat, Budapest.
- Béládi Miklós–Pomogáts Béla, 1988, *Jelzés a világba*. (A magyar irodalmi avantgarde válogatott dokumentumai) Budapest, Magvető Kiadó.
- Bencze Lóránt, 1996, *Mikor, miért, kinek, hogyan 1–2*. Corvinus Kiadó.
- Bencze Lóránt, 1996, A trópusok, az alakzatok és a metaforaalkotás. Szathmári István (szerk.), *Hol tart ma a stilisztika?* Stíluselméleti tanulmányok. Nemzeti Tankönyvkiadó, Budapest, 234–309.
- Benjamin, Walter, 1969, Allegória és szimbólum. A műalkotás a technikai sokszorosíthatóság korszakában. Uő: *Kommentár és prófécia*. Budapest, 127–162; 301–334.
- Benjamin, Walter, 1995, A szürrealizmus. Bacsó Béla (szerk.): *Az esztétika vége – vagy se vége, se hossza?* Ikon Kiadó, Budapest, 303–318.
- Bergmann, Morris, 1988, Metafora és formális szemantika. Kanyó Zoltán és Síklaki István (szerk.), *Tanulmányok az irodalomtudomány köréből*. Tankönyvkiadó, 168–187.
- Bezeczy Gábor, 1992, Metafora és elbeszélés. *Literatura*, 1, 3–25.
- Black, Max, 1990, A metafora. *Helikon*, 4, 432–447.
- Blanchot, Maurice, 1968, A tűz része. Hajnal Gábor (szerk.), *A líra ma*. Budapest, 45–46.
- Bojtár Endre, 1975, Az irodalmi irányzat. *Literatura*, 3–4, 29–42.
- Bojtár Endre, 1977, *A kelet-európai avantgarde irodalom*. Budapest.
- Bókay Antal, 1990, Megjegyzések az irodalom folyamatszerűségének hermeneutikai alapjairól (Az irodalomtörténet mint interpretációs jelenség). *Studia Poetica* 9, 1990, 23–56.
- Borcilă, Mircea, 1997, The Metaphoric Model in Poetic Texts. Péntek János (szerk.), *Szöveg és stílus. Szabó Zoltán köszöntése*. Kolozsvári Egyetemi Nyomda, 97–104.
- Bori Imre, 1970, *A szürrealizmus ideje*. Forum, Újvidék.
- Bori Imre, 1971, *Az avantgarde apostolai*. Forum, Újvidék.
- Bori Imre, 1985, Adalékok a magyar szürrealista líra képvilágának tanulmányozásához. Gerold László (szerk.). *A magyar irodalmi avantgardról*. Értekezések, monográfiák 10., Újvidék, 41–45.

- Breton, André, 1968, A szürrealizmus kiáltványa. Bajomi Lázár Endre (szerk.), *A szürrealizmus*. Gondolat, Budapest, 149–178.
- Breton, André, 1968, A szürrealista varázsművészet titkai. Bajomi Lázár Endre (szerk.), *A szürrealizmus*. Gondolat, Budapest, 179–198.
- Büky László, 1989, *Képalkotás és képrendszer Füst Milán és Karinthy Frigyes költői nyelvében*. Akadémiai Kiadó, Budapest.
- Chomsky, Noam, 1957, *Syntactic Structures*. Mouton, The Hague.
- Chomsky, Noam, 1965, *Aspects of a Theory of Syntax*. Cambridge, Mass. M.I.T. Press.
- Chomsky, Noam, 1995, *Mondattani szerkezetek. Nyelv és elme*. Osiris–Századvég, Budapest.
- Culler, Jonathan, 1981, *The Pursuit of Signs. Semiotics, Literature, Deconstruction*. Cornell Univ. Press, Ithaca, New York.
- Culler, Jonathan, 1997, *Dekonstrukció. Elmélet és kritika a strukturalizmus után*. Osiris Kiadó, Budapest.
- Cohen, Jean, 1996, Alakzatelmélet. Thomka Beáta (szerk.), *Az irodalom elméletei I.*, Pécs, Jelenkor.
- Csúri Károly, 1987, *Lehetséges világok*. Tanulmányok az irodalmi műértelmezés témaköréből. Tankönyvkiadó, Budapest.
- Danto, A., é. n., Metafora, kifejezés és stílus. Bacsó Béla (szerk.), *Szöveg és interpretáció*. Cserépfalvi Kiadó, 129–167.
- Danyi Magdolna, 1997, Egy metaforikus versmodell jelentéstani elemzése. Péntek János (szerk.), *Szöveg és stílus. Szabó Zoltán köszöntése*. Kolozsvári Egyetemi Nyomda, 113–117.
- Derék Pál, 1992, *A vasbetontorony költői*. Argumentum Kiadó, Budapest.
- Derék Pál, 1998, A magyar avantgárd irodalom (bevezetés). Derék Pál (szerk.): *A magyar avantgárd irodalom (1915–1930) olvasókönyve*. Argumentum, 21–46.
- Derék Pál (szerk.), 1998, *A magyar avantgárd irodalom (1915–1930) olvasókönyve*. Argumentum Kiadó.
- P. Dombi Erzsébet, 1968, Az intellektuális stílus néhány eszköze Szabó Lőrinc „A huszonhatodik év” című versciklusában. *Nyelv- és Irodalomtudományi Közlemények*, 1, 67–76.
- P. Dombi Erzsébet, 1974, *Öt érzék ezer muzsikája*. (A szinesztézia a Nyugat lírájában) Kriterion Könyvkiadó, Bukarest.
- P. Dombi Erzsébet, 1997, Szövegszerkezet és szinesztézia. Péntek János (szerk.): *Szöveg és stílus. Szabó Zoltán köszöntése*. Kolozsvár, 138–147.
- Dubois, J.–Edeline, F.–Klinkenberg, J.M.–Minguet, P.–Pire, F.–Trinon, H., 1974, *Retorica generală*. Editura Univers, București.
- Dubois, J.–Edeline, F. – Klinkenberg, J.M. – Minguet, P. – Pire, F. – Trinon, H., 1977, A metaszemémák [részlet az 1970-ben megjelent *Rhétorique générale* c. kötetből]. *Helikon*, 1, 41–59.
- Dubois, J.–Edeline, F. – Klinkenberg, J.M. – Minguet, 1997, *Retorica poeziei*. Editura Univers, București.
- Eco, Umberto, 1979, *A Theory of Semiotics*. Indiana University Press, Bloomington.

- Eco, Umberto, 1984, *Semiotics and the Philosophy of Language*. The Macmillan Press LTD.
- Eco, Umberto, 1996, *Limitele interpretării*. Editura Pontica, Constanța.
- Eco, Umberto, 1999, *Kant és a kacsacsőrű emlős*. Európa Könyvkiadó, Budapest.
- Egyed Péter, 1980, *A szenvedés kritikája*. Facla Könyvkiadó, Temesvár.
- Epstejn, M. N., 1979, A jel és a kép dialektikája Alekszandr Blok költői műveiben. J. J. Barabás–J. M. Meletyinszkij–Nyíró Lajos–Szabolcsi Miklós (szerk.): *Szemiotika és művészet*. Akadémiai Kiadó, Budapest, 247–261.
- Fábián Pál, Szathmári István, Terestyéni Ferenc, 1958, *A magyar stilisztika vázlata*. Tankönyvkiadó, Budapest.
- Fehér Erzsébet, 1995, Változatok a hasonlatra. *Emlékkönyv Szathmári István hetvenedik születésnapjára*. Budapest, 140–147.
- Ferenczi László, 1990, Kassák és Ady. *Literatura* 2, 191–206.
- Fodor, Jerry A.,–Katz, Jerrold J. (eds), 1964, *The Structure of Language*. Readings in the Philosophy of Language. New Jersey.
- Fónagy Iván, [1999], *A költői nyelvről*. Corvina.
- Frege, Gottlob, 1892/1980, Jelentés és jelölet. Ruzsa Imre (szerk.), Gottlob Frege: *Logika, szemantika, matematika*. Gondolat, Budapest, 1980, 156–190.
- Garaudy, Roger, 1968, A szürrealizmus válaszüton. Bajomi Lázár Endre (szerk.), 1968, *A szürrealizmus*. Gondolat, Budapest, 249–263.
- Gecső Tamás és Spannraft Marcellina (szerk.), 1998, *A szinonimitásról*. Tinta Könyvkiadó.
- Gecső Tamás (szerk.), 1999, *Poliszémia, homonímia*. Tinta Könyvkiadó.
- Gecső Tamás, 2001, Szükség van-e a filológiára? *Magyar Nyelvőr* 3, 269–281.
- Genette, Gérard, 1970/1977, A leszűkülő retorika. *Helikon* 1, 60–71.
- Gilicze Gábor, 1976, A Szigeti veszedelem hasonlatai. Nagy Ferenc (szerk.): *Stilisztikai elemzések* (Eötvös Loránd Tudományegyetem, Nyelvtudományi Dolgozatok, 18.) Budapest, 31–50.
- Gombocz Zoltán 1926/1999, *A magyar történeti nyelvtan vázlata. IV. Jelentéstan*. Nap Kiadó, h. n. [Budapest]
- Cs. Gyimesi Éva, 1970, A képek funkcióváltása és az intellektualizálódás József Attila stílusában. *Nyelv- és Irodalomtudományi Közlemények*, 1, 141–149.
- Cs. Gyimesi Éva, 1972, Szempontok a tárgy-as-intellektuális stílus vizsgálatához. *Nyelv- és Irodalomtudományi Közlemények*, 2, 199–210.
- Cs. Gyimesi Éva, 1975, A magyar mondatstilisztika elvi kérdéseiről. *Magyar Nyelvőr*, 2, 143–156.
- Cs. Gyimesi Éva, 1978, *Találkozás az egyszerűvel*. Kriterion Könyvkiadó, Bukarest.
- Cs. Gyimesi Éva, 1983, *Teremtett világ*. (Rendhagyó bevezetés az irodalomba.) Kriterion Könyvkiadó, Bukarest.
- Hankiss Elemér, 1969, József Attila komplex képei. Uő: *A népdaltól az abszurd drámáig*. Tanulmányok. Magvető Kiadó, Budapest, 9–40.
- Hankiss Elemér (szerk.), 1971, *Formateremtő elvek a költői műalkotásban*. Budapest,

- Hankiss Elemér (szerk.), é. n. [1971], *Strukturalizmus I–II*. Európa Könyvkiadó.
- Hegyi Lóránd, é. n., *Utak az avantgárdból*. Jelenkor Irodalmi és Művészeti Kiadó, Pécs.
- Hermann István et al., 1983, *A magyar filozófiai gondolkodás a két világháború között*. (Összeállította az ELTE BTK filozófiatörténeti tanszékének munkaközössége.) Budapest.
- Hesse, Mary, 1970, *Models and Analogies in Science*. Univ. of Notre Dame Press.
- Hoppál Mihály, 1988, A szemiotika és a hermeneutika között. *Valóság* 2, 71–83.
- Horányi Özséb, 1975, *Jel, jelentés, információ*. Magvető Kiadó, Budapest.
- Horányi Özséb és Szépe György (szerk.), 1975, *A jel tudománya*, Gondolat, Budapest.
- Horváth Iván, 1985, Névvvarázs. *Irodalomtörténeti Közlemények* 4–5, 559–570.
- Horváth Márta, 1997, A lehetséges világok elméletének szemiotikai, szövegnyelvészeti és világszemantikai alapjai Tomás Albaladejonál. *Helikon*, 4, 475–480.
- Ivanov, Vjacseszlav, 1984, *Nyelv, mítosz, kultúra*. Gondolat, Budapest.
- Jakobson, Roman, 1969, *Hang – jel – vers*. Gondolat, Budapest.
- Jakobson, Roman, 1977, A nyelv két aspektusa és az afáziás zavarok két típusa. *Helikon*, 1, 129–134 (eredetije 1955).
- Jánosi János, 1956, Esztétikai tudományunk néhány kérdéséről. *Igaz Szó* 10, 1501–1520.
- Jefferson, Ann–Robey, David (szerk.), 1999, *Bevezetés a modern irodalomelméletbe*. Osiris Kiadó, Budapest.
- Kabdebó Lóránt, 1968, Szabó Lőrinc, a Nyugat kritikusa (1920–1922). *Irodalomtörténeti Közlemények*, 6. sz., 659–671.
- Kabdebó Lóránt–Kulcsár Szabó Ernő (szerk.), 1992, „*de nem felelnek, úgy felelnek*”. *A magyar líra a húszas-harmincas évek fordulóján*. Pécs, Janus Pannonius Egyetemi Kiadó.
- Kálmán C. György, 1992, A beszédaktus-elmélet és az irodalomelmélet. Szili József (szerk.), *A strukturalizmus után*. Akadémiai Kiadó, Budapest, 199–238.
- Kandinszkij, Vaszilij, 1912/1964, A formakérdésről. Koczogh Ákos (szerk.): *Az expresszionizmus*. Gondolat, Budapest, 140–144.
- Kanyó Zoltán, 1971, Irodalmi művek szemiotikai elemzéséről. Hankiss Elemér (szerk.), *Formateremtő elvek a költői műalkotásban*. Budapest, 501–509. (L. még Murvai /szerk./, 1979, *Irodalomszemiotikai tanulmányok*. Kriterion, Bukarest, 130–138).
- Kanyó Zoltán, 1990, *Szemiotika és irodalomtudomány*. Válogatott tanulmányok. JATE Kiadó, Szeged.
- Kaposi Márton, 1979, A tartalom és a forma értelmezése Croce esztétikájában. *Filológiai Közöny*, 22–39.
- Karafiáth Judit, 1999, *Szürrealizmus* (Matúra. Izmusok). Raabe Klett Kiadó, Budapest.
- Karafiáth Judit, 1999, Béládi Miklós és a szürrealizmus. *Magyar Napló*, XI. évf., január, 44–46.
- Kassák Lajos, 1972, *Az izmusok története*. Budapest, Magvető.
- Kassák Lajos, 1964, Program. Koczogh Ákos (szerk.): *Az expresszionizmus*. Gondolat, Budapest, 155–159.

- Kelemen János, 1984, „*A nemes hölgy és a szolgálóleány*”. Tanulmányok. Gondolat, Budapest.
- Kelemen János, 1987, Válság és kiútkeresés a szemiotikában. *Valóság*, 3, 108–112.
- Kemény Gábor, 1993, *Képekbe menekülő élet*. Krúdy Gyula képalkotásáról és a nyelvi kép stilisztikájáról. Balassi Kiadó, Budapest.
- Kemény Gábor (szerk.), 2001, *A metafora grammatikája és stilisztikája*. Tinta Könyvkiadó.
- Kemény Gábor, 2002, *Bevezetés a nyelvi kép stilisztikájába*. Tinta Könyvkiadó, Budapest.
- Kenyeres Zoltán, 1974, *Gondolkodó irodalom*. Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest.
- Klaus, Georg, 1963, *Semiotik und Erkenntnistheorie*. Berlin.
- Koczogh Ákos (szerk.): *Az expresszionizmus*. Gondolat, Budapest.
- Kocsány Piroska, 1981, Jelentéstan és metafora. *Magyar Nyelv* 1, 59–72.
- Kocsány Piroska, 1983, Metafora és szemantikai illeszkedés. *Magyar Nyelvjárások XXV.*, 133–139, Debrecen.
- Kocsány Piroska, 1995, A metafora célja. *Emlékkönyv Szathmári István hetvenedik születésnapjára*. Budapest, 242–248.
- Komlós Aladár, 1961, *A líra műhelyében*. Budapest.
- Köpeczi Béla, 1979, Jel, értelem, irodalom. J. J. Barabás–J. M. Meletyinszkij–Nyíró Lajos–Szabolcsi Miklós (szerk.), *Szemiotika és művészet*. Akadémiai, Budapest, 36–48.
- Kövecses Zoltán, 1998, A metafora a kognitív nyelvészetben. Pléh Csaba és Győri Miklós (szerk.), *A kognitív szemlélet és a nyelv kutatása*. Pólya Kiadó, Budapest, 50–82.
- Kulcsár Szabó Ernő, 1992, A kettévált modernség nyomában. Kabdebó Lóránt – Kulcsár Szabó Ernő (szerk.): „*de nem felelnek, úgy felelnek*”. *A magyar líra a húszas-harmincas évek fordulóján*. Pécs, 21–52.
- Kulcsár Szabó Ernő (szerk.), 1993, „*Szintézis nélküli évek*”. *Nyelv, elbeszélés és világkép a harmincas évek epikájában*. Pécs, Janus Pannonius Egyetemi Kiadó.
- Kulcsár Szabó Ernő, 1996, *Beszédmód és horizont*. Argumentum.
- Langacker, Ronald W., 1991, *Concept, Image, Symbol: the Cognitive Basis of Grammar*. Mouton de Gruyter. Berlin, New York.
- Lakoff, George–Johnson, Mark, 1980, *Metaphors We Live By*. The University of Chicago Press, Chicago and London.
- Láng Gusztáv és Szabó Zoltán (szerk.), *Irodalomtudományi és stilisztikai tanulmányok*. Kriterion, Bukarest.
- Láng Gusztáv, 1993, *Kiskatedra*. Komp-Press, Kolozsvár.
- Láng Gusztáv, 1997, *A lázadás közjátéka*. Dsida-tanulmányok. Stúdium, Kolozsvár.
- Leech, G.N., 1969, *A Linguistic Guide to English Poetry*. Longman.
- Lendvai Ildikó, 1984, Irodalom és/vagy filozófia. A két világháború közti magyar filozófiai gondolkodás lehetőségeiről. *Irodalomtörténet* 4, 889–904.
- Lengyel Ferenc, 1981, Világnézet és világkép (Előfeltevések Radnóti Miklós költői világképének elemzéséhez). Láng Gusztáv és Szabó Zoltán (szerk.), *Irodalomtudományi és stilisztikai tanulmányok*. Kriterion, Bukarest, 164–174.

- Lotman, J. M., 1973, *Szöveg – modell – típus*. Gondolat Kiadó, Budapest.
- Lotman, J. M., 1973a, A jel problémája a művészetben. *Helikon*, 2–3.
- Mac Cormack, Earl R., 1985, *A Cognitive Theory of Metaphor*. MIT Press.
- Markiewicz, Henryk, 1968, *Az irodalomtudomány fő kérdései*. Budapest.
- Matthews, Robert J., 1971, Concerning a 'Linguistic Theory' of Metaphor. *Foundations of Language*, vol. 7, 413–425.
- Mininni, Giuseppe, 1989, Metaphor as polilogic semiosis. *Semiotica*, 3–4, 233–247.
- Morris, Ch. W., 1975, A jelelmélet megalapozása. A jelelmélet alapfogalmai. Horányi Özséb és Szépe György (szerk.), *A jel tudománya*, Gondolat, Budapest, 43–105.
- Mukarovsky, Jan, 1970, A költői kép szemantikájához. *Helikon*, 3–4, 339–343.
- Mukarovsky, Jan, 1973, A művészet mint szemiológiai tény. *Helikon* 1973, 2–3, 338–342.
- Mukarovsky, Jan, 1977, *Structure, Sign, and Function*. Selected Essays. New Haven and London, Yale Univ. Press.
- Murvai Olga (szerk.), 1976, *Stilisztikai tanulmányok*. Kriterion Könyvkiadó, Bukarest.
- Murvai Olga (szerk.), 1979, *Irodalomszemiotikai tanulmányok*. Kriterion, Bukarest.
- Murvai Olga, 1980, *Szöveg és jelentés*. A szabad függő beszéd szövegnyelvészeti vizsgálata. Kriterion Könyvkiadó, Bukarest.
- Murvai Olga, 1992, A szöveg szintaktikai és szemantikai dimenziójáról. Petőfi – Békési – Vass (szerk.): *Szemiotikai szövegtan* 5. JGYTF, Szeged, 167–170.
- Murvai Olga, 1997, Absztrakt entitások szükségessége a szöveg szemantikai elemzésében. Péntek János (szerk.), *Szöveg és stílus. Szabó Zoltán köszöntése*. Kolozsvári Egyetemi Nyomda, 303–307.
- Murvai Olga, 2002, Poeticitás és ikonicitás. Murvai Olga és Balázs Géza, *A szöveg szövésmintái*. Stúdium Kiadó, Kolozsvár, 10–24.
- Nadin, Mihai, 1972, Estetică generativă. Mașek, V. E. (ed.): *Estetică, informație, programare*. Editura Științifică, București.
- J. Nagy Mária, 1968, A képek. A képek stilisztikai jellemzése. A képfajták. Szabó Zoltán (szerk.), *Kis magyar stilisztika*. Irodalmi Könyvkiadó, Bukarest, 97–121.
- J. Nagy Mária, 1971, A tudomány a költő eszközeiről. *Korunk*, 1482–1488.
- J. Nagy Mária, 1974, A szó poétizációja Vajda János lírájában. Imre S.–Szathmári I.–Szűts L. (szerk.), *Jelentéstan és stilisztika*. A magyar nyelvészek II. nemzetközi kongresszusának előadásai. Budapest, Akadémiai Kiadó, 405–413.
- J. Nagy Mária, 1974a, A melléknév poétizációja Vajda János lírájában. *Nyelv- és Irodalomtudományi Közlemények*, 103–110.
- J. Nagy Mária, 1975, *A szó művészete*. (Bevezetés a stíluselemzésbe), Tudományos és Enciklopédiai Könyvkiadó, Bukarest.
- J. Nagy Mária, 1981, Stílus – egyéni stílus – szóhasználat. Láng Gusztáv és Szabó Zoltán (szerk.), *Irodalomtudományi és stilisztikai tanulmányok*. Kriterion Könyvkiadó, Bukarest, 186–196.

- J. Nagy Mária, 1992, A kijelentés-metafora fogalmáról. Szabó Zoltán (szerk.), *Tanulmányok nyelvről, irodalomról*. BBTE, Magyar Filológiai Tanszék, 65–82.
- Négyesy László, 1908, *Stiliztika* (Középiskolák IV. osztálya számára). Budapest (hatodik kiadás).
- Nemes Nagy Ágnes, 1982, A költői kép. Uő: *Metszetek*. Magvető, Budapest, 18–93.
- Németh G. Béla, 1978, Expresszionisztikus jegyek Ady kései költészetében. *Irodalomtörténet* 3, 674–685.
- Oltean, Ștefan, 1996, *Ficțiunea, lumile posibile și discursul indirect liber*. Editura Studium, Cluj-Napoca.
- Oltean, Ștefan, 1997, Possible World Semantics and Truth in Fiction. Péntek János (szerk.), *Szöveg és stílus. Szabó Zoltán köszöntése*. Kolozsvári Egyetemi Nyomda, 317–329.
- Osztovits Szabolcs–Turcsányi Márta (szerk.), 1998, *Az avantgárd*. (Válogatás a klasszikus avantgárd dokumentumaiból és irodalmi alkotásaiból.) Európa, Budapest.
- Pála Károly, 1990, A szemiotikai elemzés kérdései. Petőfi Sándor: *Befordultam a konyhára*. Sipos Lajos (szerk.), *Műelemzés – műértés*. Sport, Budapest, 48–63.
- Passeron, René, 1975/1983, *A szürrealizmus enciklopédiája*. Corvina Kiadó.
- Peirce, Ch. S., 1975, A jelek felosztása. Horányi Özséb és Szépe György (szerk.): *A jel tudománya*. Gondolat, Budapest.
- Pelc, Jezry, 1961, Semantic Functions as Applied to the Analysis of the Concept of Metaphor. *Poetics*, 305–339.
- Péntek János (szerk.), 1997, *Szöveg és stílus. Szabó Zoltán köszöntése*. Kolozsvári Egyetemi Nyomda.
- Petőfi S. János, 1967, Szóképek, képek és az irodalmi művek nyelvi elemzésének néhány kérdése. *Irodalmi és Nyelvi Közlemények* 2, 71–101.
- Petőfi S. János, 1969, On the Structural Analysis and Typology of Poetic Images. Kiefer F. (ed.), *Studies in Syntax and Semantics*. D. Reidel Publishing Company, Dordrecht – Holland, 187–230.
- Petőfi S. János, 1976, Műelemzés – strukturalizmus – nyelvi struktúra. Murvai Olga (szerk.), *Stiliztikai tanulmányok*. Kriterion, Bukarest, 166–188.
- Petőfi S. János, 1990, *Szöveg, szövegtan, műelemzés*. (Textológiai tanulmányok) Országos Pedagógiai Intézet, Budapest.
- Petőfi S. János, 1991, *A humán kommunikáció szemiotikai elmélete felé* (Szövegnyelvészet – szemiotikai textológia). *Towards a Semiotic Theory of the Human Communication* (Text Linguistics – Semiotic Textology). Szeged.
- Petőfi S. János, 1991a, A szövegszignifikáció aspektusai és azok szemiotikai textológiai tárgyalása. Petőfi S. J. és Békési I. (szerk.), *Szemiotikai szövegtan* 2., JGYTF, Szeged.
- Petőfi S. János–Benkes Zsuzsa, 1992, *Elkallódni megkerülni*. Versek kreatív megközelítése szövegtani keretben. OTTÉV, Veszprém.
- Petőfi S. János, 1993, A szövegtani kutatás alapkérdései. A mondatgrammatikától a szemiotikai textológiáig. Petőfi S.–Bácsi–Benkes–Vass (szerk.): *Szövegtan és verselemzés*. Budapest, 9–38.

- Petőfi S. János–Bácsi János–Benkes Zsuzsa–Vass László (szerk.), 1993a, *Szövegtan és verselemzés*. Budapest.
- Petőfi S. János, 1994, *A jelentés értelmezéséről és vizsgálatáról. A mondatszemiotikától a szövegsemiotikáig* (Tanulmányok). Magyar Műhely. Párizs–Bécs–Budapest.
- Petőfi S. János, 1997, Néhány szó a szemiotikai textológia és a szövegstilisztika kapcsolatáról. Péntek János (szerk.), *Szöveg és stílus. Szabó Zoltán köszöntése*. Kolozsvári Egyetemi Nyomda, 353–361.
- Petőfi S. János, 1999, Adalékok a szó- és gondolatalkzatok szemiotikai textológiai keretű általános elméletéhez, különös tekintettel a metaforakutatásra. *Szemiotikai szövegtan*, 12, JGYF Kiadó, Szeged, 110–135.
- Pléh Csaba és Győri Miklós (szerk.), 1998, *A kognitív szemlélet és a nyelv kutatása*. Pólya Kiadó, Budapest.
- Pomogáts Béla, 1981, *A tárgyas költészettől a mitologizmusig. A népi líra irányzatai a két világháború között*. Akadémiai Kiadó, Budapest.
- Pór Péter: A korstílusok fogalmi és gyakorlati modellje. *Literatura*, 1975, 3–4, 14–28.
- Propp, Vlagyimir, 1975, *A mese morfológiája*. Budapest (második kiadás 1994).
- Pusztai Ferenc, 1993, A színesztézia holdudvara. *Emlékkönyv Fábán Pál hetvenedik születésnapjára*. Budapest, 245–249.
- Rába György, 1966, Szabó Lőrinc. Szabolcsi Miklós (szerk.), *A magyar irodalom története 1919-től napjainkig*. Akadémiai Kiadó, Budapest, 440–460.
- Richards, I. A., 1936/1965, *The Philosophy of Rhetoric*. New York: Oxford University Pr.
- Richards, I. A., 1936/1977, A metafora. *Helikon*, 120–128.
- Ricoeur, Paul, 1984, *Metafora vie*. Bucuresti.
- Ricoeur, Paul, é.n., Metafora és filozófia-diskurzus. Bacsó Béla (szerk.), *Szöveg és interpretáció*. Cserépfalvi Kiadó, 65–96 (részlet a szerző *La métaphore vive* c. könyvéből).
- Riffaterre, Michael, 1978, *Semiotics of Poetry*. Bloomington, Indiana Univ. Press.
- Robey, David, 1999, Angolszász újkritika. Ann Jefferson és David Robey (szerk.): *Bevezetés a modern irodalomelméletbe*. (Összehasonlító áttekintés) Osiris, Budapest, 83–104.
- Rónay György, 1971, *Kassák Lajos alkotásai és vallomásai tükrében*. Szépirodalmi, Bp.
- Rozik, Eli, 1994, Poetic metaphor. *Semiotica* 1–2, 49–69.
- Saussure, Ferdinand de, 1967, *Bevezetés az általános nyelvészetbe*. Gondolat, Budapest.
- Schmidt, Siegfried J., 1973, *Texttheorie: Probleme einer Linguistik der sprachlichen Kommunikation*. München.
- Scholes, Robert, 1982, *Semiotics and Interpretation*. New Haven and London. Yale University Press.
- Sebeok, Thomas A. (gen. ed.), 1986, *Encyclopedic Dictionary of Semiotics I–III*. Berlin – New York – Amsterdam.
- Sík Csaba, é. n., *Művészet és forradalom*. Helikon Kiadó.
- Sós Vilmos, 1978, *Modern igazságelméletek*. Gondolat, Budapest.

- Sőni Pál, 1973, *Avantgarde-sugárzás*. (Modern törekvések a romániai magyar irodalomban) Kriterion Könyvkiadó, Bukarest.
- Szabédi László, 1955, A költői képről. *Igaz Szó*, 5.
- Szabédi László, 1956, *Nyelv is irodalom*. Állami Irodalmi és Művészeti Kiadó, Bukarest.
- Szabédi László, 1969, *Kép és forma*. Esztétikai és verstani tanulmányok. (Sajtó alá rendezte Csehi Gyula.) Irodalmi Könyvkiadó, Bukarest.
- Szabolcsi Miklós, 1971, *Jel és kiáltás*. (Az avantgarde és neoavantgarde kérdéseihöz) Gondolat, Budapest.
- Szabolcsi Miklós, 1987, *Világirodalom a 20. században. Főbb áramlatok*. Gondolat, Budapest.
- Szabó Zoltán, 1960, Bartalis János költői stílusáról. *Magyar Nyelvőr* 165–169.
- Szabó Zoltán, 1966, Megjegyzések József Attila stílusáról. *Nyelv- és Irodalomtudományi Közlemények*, 31–43.
- Szabó Zoltán, 1967, A magyar irodalmi nyelv történetének korszakolásáról. *Nyelv- és Irodalomtudományi Közlemények* 225–233.
- Szabó Zoltán (szerk.), 1968, *Kis magyar stilisztika*. Irodalmi Könyvkiadó, Bukarest.
- Szabó Zoltán, 1970, *Kis magyar stílustörténet*. Kriterion Könyvkiadó, Bukarest.
- Szabó Zoltán, 1977, A szövegszemantika stilisztikai jelentősége. *Magyar Nyelvőr* 4, 468–481.
- Szabó Zoltán, 1977a, *A mai stilisztika nyelvelméleti alapjai*. Dacia Kiadó, Kolozsvár-Napoca.
- Szabó Zoltán, 1980, Gondolatok a tárgyas-intellektuális stílusról. *Magyar Nyelvőr*, 3, 300–315.
- Szabó Zoltán, 1982, *Kis magyar stílustörténet* (második, átdolgozott és bővített kiadás). Tankönyvkiadó, Budapest.
- Szabó Zoltán, 1982a, Szövegnyelvészet és a stilisztikai elemzés (József Attila: *Favágó*). *Magyar Nyelvőr* 1, 62–73.
- Szabó Zoltán, 1982b, A konstruktivista versszerkezet utóélete (József Attila egy versszerkezet-típusáról). *Irodalomtörténet* 4, 806–818.
- Szabó Zoltán, 1982c, A szövegnyelvészet stilisztikai jelentősége. Uő (szerk.), *A szövegvizsgálat új útjai*. Tanulmányok. Kriterion Könyvkiadó, Bukarest, 84–147.
- Szabó Zoltán, 1983, A szövegpragmatika stilisztikai jelentősége. *Magyar Nyelvőr* 2, 207–219.
- Szabó Zoltán, 1985, József Attila: *Határ*. Stilisztikai elemzés szövegnyelvészeti alapon. *Irodalomtörténet* 4, 916–931.
- Szabó Zoltán, 1985a, Szövegkohézió és a globális stilisztikai elemzés. *Magyar Nyelvőr* 4, 479–491.
- Szabó Zoltán, 1985b, Új tudomány: az interdiszciplináris szövegnyelvészet. *Korunk* 44, 10, 757–760.
- Szabó Zoltán, 1988, *Szövegnyelvészet és stilisztika*. Tankönyvkiadó, Budapest.
- Szabó Zoltán, 1991, A stilisztikai elemzés szövegszemiotikai megközelítésben. *Magyar Nyelvőr*, 1, 92–106.
- Szabó Zoltán, 1991a, Az irodalmi mű stílusa mint szövegiség. *Literatura* 2, 173–183.

- Szabó Zoltán, 1992, A szöveg történetisége. Petőfi S. János – Békési Imre (szerk.): *Szemiotikai szövegtan* 4. JGYTF, Szeged, 34–39.
- Szabó Zoltán, 1992a, A szövegsemiotika időszerű kérdései és megoldásra váró kérdései. Petőfi–Békési–Vass (szerk.): *Szemiotikai szövegtan* 5. JGYTF, Szeged, 199–210.
- Szabó Zoltán, 1992b, Szempontok a stílustörténeti elemzéshez. Szabó Zoltán (szerk.): *Tanulmányok nyelvről, irodalomról*. BBTE, Filológiai Kar, Kolozsvár, 192–222.
- Szabó Zoltán, 1995, A stílustörténet egy szövegnyelvészeti modellje. *Magyar Nyelvőr*, 1, 68–80.
- Szabó Zoltán, 1996, Lehető változásmagyarázatok a stílustörténetben (Egy textológiai stílustörténet-elmélet nagy és nyitott kérdése). Petőfi –Békési – Vass (szerk.): *Szemiotikai szövegtan* 9, JGYTF Kiadó, Szeged, 224–247.
- Szabó Zoltán, 1998, *A magyar szépirói stílus történetének fő irányai*. Corvina, Budapest.
- Szabó Zoltán, 1999, A stílustörténet egy belső összefüggéséről. *Magyar Nyelv* 3, 257–266.
- Szabó Zoltán, 2001, Metaforák stílustörténeti megközelítésben. Kemény Gábor (szerk.): *A metafora grammatikája és stilisztikája*. Tinta Könyvkiadó, Budapest, 253–261.
- Szathmári István, 1958, A szó jelentésének stilisztikai vizsgálata. Fábián Pál, Szathmári István, Terestyéni Ferenc, *A magyar stilisztika vázlatja*, Tankönyvkiadó, Bp., 65–148.
- Szathmári István, 1983, Beszélhetünk-e szövegstilisztikáról? Rácz–Szathmári (szerk.): *Tanulmányok a mai magyar nyelv szövegtana köréből*. Budapest, 320–355.
- Szathmári István, 1983a, A szövegstilisztika tárgyköréről. *Magyar Nyelv* 2, 149–162.
- Szathmári István (ismertetés), 1992, Török Gábor: *Pontok és kérdőjelek az általános stíluselméletben*. Petőfi S. János–Békési Imre (szerk.), *Szemiotikai szövegtan*, 4, JGYTF, Szeged, 160–166.
- Szathmári István, 1994, *Stílusról, stilisztikáról napjainkban*. Nemzeti Tankönyvkiadó, Budapest (második kiadás 1998).
- Szathmári István, 1998, Stíloselemzés és stílusirányzat. Szathmári István (szerk.): *Stilisztika és gyakorlat*. Nemzeti Tankönyvkiadó, Budapest, 15–32.
- Szávai János, 1968, A szürrealizmus esztétikájához. Bajomi Lázár Endre (szerk.): *A szürrealizmus*. Gondolat, Budapest, 116–146.
- Szegedy-Maszák Mihály, 1971, Szintakszis, metafora és zeneiség Kassák költeményében [*A ló meghal és a madarak kiröpülnek*]. Hankiss Elemér (szerk.), *Formateremtő elvek a költői alkotásban*. Akadémiai Kiadó, Budapest, 419–437.
- Szegedy-Maszák Mihály, 1980, *Világkép és stílus*. Budapest.
- Szegedy-Maszák Mihály, 1990, Az irodalmi mű alaktani hatáselméletéről. *Literatura*, 1, 30–76.
- Szegedy-Maszák Mihály, 1992, A retorikai alakzatok mibenléte: tudománytörténeti kitekintés. Morfológiai és szintaktikai alakzatok. Szemantikai alakzatok. Szili József (szerk.), *A strukturalizmus után*. Akadémiai Kiadó, Budapest, 119–134.
- Szegedy-Maszák Mihály, 1998, *Irodalmi kánonok*. Csokonai Kiadó.
- Szende Tamás, 1996, *A jelentés alapvonalai* (A jelentés a nyelvi kommunikációban). Corvinus Kiadó, Zsámbék.

- Szerb Antal, 1946, Az intellektuális költő. Uő, *Gondolatok a könyvtárban*. Magvető Könyvkiadó, Budapest, 200–221.
- Szerdahelyi István, 1995, *Irodalomelméleti enciklopédia*. Eötvös József Könyvkiadó, Budapest.
- Szilágyi N. Sándor, 1996, *Hogyan teremtsünk világot?* Rávezetés a nyelvi világ vizsgálatára. Erdélyi Tankönyvtanács, Kolozsvár.
- Szili József (szerk.), 1992, *A strukturalizmus után*. (Érték, vers, hatás, történet, nyelv az irodalomelméletben) Akadémiai Kiadó, Budapest.
- Sztyepanov, Ju. Sz., 1976, *Szemiotika*. Akadémiai Kiadó, Budapest.
- Tamás Attila, 1964, *Költői világképek fejlődése Arany Jánostól József Attiláig*. Irodalomtörténeti Füzetek, 43. sz., Akadémiai Kiadó, Budapest.
- Tamás Attila, 1991, Egy stílustörténeti vizsgálódás néhány tanulsága (A XX. század első fele magyar költészeti termésének áttekintése alapján). *Irodalomtörténeti Közlemények*, 3, 252–265.
- Tamás Attila, 1992, Úttévesztés vagy útra találás? Kabdebó Lóránt–Kulcsár Szabó Ernő (szerk.): „*de nem felelnek, úgy felelnek*”. *A magyar líra a húszas-harmincas évek fordulóján*. Pécs, 11–19.
- Thomka Beáta, 1992, A húszas-harmincas évek költészetének domináns poétikai, retorikai alakzatai. Kabdebó Lóránt–Kulcsár Szabó Ernő (szerk.): „*de nem felelnek, úgy felelnek*”. *A magyar líra a húszas-harmincas évek fordulóján*. Pécs, 11–21.
- Thomka Beáta, 1994, Metafora, interpretáció, teória. *Literatura* 2, 204–212.
- Todorov, Tzvetan, 1977, Trópusok és figurák. *Helikon*, 1, 30–40.
- Todorov, Tzvetan, 1979, Szinekdoché. Murvai Olga (szerk.), *Irodalomszemiotikai tanulmányok*. Kriterion Könyvkiadó, Bukarest, 118–129.
- Tolcsvai Nagy Gábor, 1996, *A magyar nyelv stilisztikája*. Nemzeti Tankönyvkiadó, Bp.
- Tolcsvai Nagy Gábor, 1997, A stílus történetisége. Péntek János (szerk.), *Szöveg és stílus. Szabó Zoltán köszöntése*. Kolozsvári Egyetemi Nyomda, 414–418.
- Török Gábor, 1968, *A líra: logika (József Attila költői nyelve)*. Magvető – Tiszatáj, Budapest.
- Török Gábor, 1983, *A pecsétek feltörése*. Magvető Könyvkiadó, Budapest.
- Török Gábor, 1990, *Pontok és kérdőjelek az általános stíluselméletben*. Tankönyvkiadó, Budapest.
- Ullmann, St., 1964, The Nature of Imagery. Ullmann, St., *Language and Style*. Oxford, 174–201.
- Utasi Csaba, 1985, Az „érzelmi” és a „racionális” logika kölcsönössége Déry Tibor szürrealista költészetében. Gerold László (szerk.). *A magyar irodalmi avantgardról. Értekezések, monográfiák* 10., Újvidék, 109–114.
- Utasi Csaba, 2000, Az avantgárd lírafordulattól máig. Kassák Lajos költészete egy új monográfia tükrében. Faragó Kornélia (szerk.), *Tanulmányok* (különszám), Újvidék, 91–100.
- Vajda András, 1998, *Költészet és retorika*. Tanulmányok. Universitas Kiadó, Budapest.
- Vajda György Mihály, 1978, *Összefüggések* (Világirodalmi tanulmányok). Magvető, Bp.

- Van Dijk, Teun A., 1972, *Some Aspects of Text Grammar*. A Study in Theoretical Linguistics and Poetics. Mouton, The Hague–Paris.
- Vanszlov, V. V.–Kolpinszkij, J. D., 1975, *A modernizmus*. (A fő irányzatok elemzése és kritikája) Kossuth Könyvkiadó, Budapest.
- Veress Károly, 1999, *Filozófiai szemiotika*. Stúdium Kiadó, Kolozsvár.
- Vianu, Tudor, 1967, *A metafora kérdéseiről és egyéb tanulmányok*. Ifjúsági Könyvkiadó, Bukarest.
- Vigh Árpád, 1973, A költői kép strukturális elemzésének francia módszere. *Helikon* 1, 115–125.
- Voigt Vilmos, 1977, *Bevezetés a szemiotikába*. Gondolat, Budapest.
- Voigt Vilmos, 1991, Szövegsemiotika és/vagy szemiotikai szövegtan. Petőfi S. János és Békési Imre (szerk.), *Szemiotikai szövegtan* 3., JGYTF Kiadó, Szeged, 7–12.
- Weinrich, Harald, 1979, A metafora jelentéstana. Murvai Olga (szerk.), *Irodalomsemiotikai tanulmányok*, Kriterion Könyvkiadó, Bukarest, 102–117.
- Weisgerber, Jean, 1973, Hogyan írható le az irodalomtörténeti változás? *Helikon* 1, 9–16.
- Wunderlich, Dieter, 1988, A struktúra fogalma. Kanyó Zoltán–Síklaki István (szerk.), *Tanulmányok az irodalomtudomány köréből*. Tankönyvkiadó, Budapest, 20–57.
- Zalabai Zsigmond, 1981, *Tűnődés a trópusokon*. Madách Kiadó, Bratislava.
- Zlinszky Aladár, 1928, Néhány stilisztikai fogalom értelmezése. *Magyar Nyelv*, XXIV., 73–82; 232–238; 301–307.
- Zsilka János, 1991, A Trinitas nyelvi szubsztrátuma. Balázs Géza (szerk.), *Hagyomány és újítás a mai magyar nyelvi kutatásban*. ELTE, Nyelvtudományi Dolgozatok 38., Budapest, 101–124.
- Zsilka János, 1993, *Szemantika*. Nemzeti Tankönyvkiadó, Budapest.
- Zsilka János, 1994, *Szintaxis*. Nemzeti Tankönyvkiadó, Budapest.
- Zsilka János, 1995, Allegória. *Emlékkönyv Szathmári István hetvenedik születésnapjára*. Budapest, 408–420.