

Kemény Gábor

## Régi kérdések és újabb válaszok a nyelvi kép témakörében <sup>1</sup>

1. Ahhoz, hogy meg tudjuk mondani: „Mi a kép?“, tehát hogy definiálni tudjuk, előbb erre a kérdésre kell megfelelnünk: „Mi kép?“, illetve „Mi nem kép?“, vagyis különbséget kell tudnunk tenni kép és nem kép között. Ezt a gyakorlatban megvalósítani sokkal könnyebb, mint utólag megmagyarázni, **hogyan** csináltuk, és főleg hogy **miért** is voltunk erre képesek.

Tegyünk próbát egy irodalmi szöveggel! A részlet Krúdy Gyula Az útitárs című kisregényének első fejezetéből való. A szövegben *dőlt szedéssel* emeltem ki azokat a szegmentumokat, amelyeket képnek tartok:

„Holdfényben utaztunk, *a fák megannyi szoknyás kísértetek*, a világos mezőkön azok a láthatatlanná válott rókák ügetnek, amelyek valamely rejtély folytán örökre eltűnnek a vadász szeme elől, egy *ezüst sóhajtasos tónál* vadludak szálltak nagy messziségben, a vasúti töltés mellett futó szürke országútról az volt gondolható, hogy rajta boldogtalan emberek mendegélnek a fák *lassú szívverés módjára ingó*

---

<sup>1</sup> Az előadás szövege a szerző Bevezetés a nyelvi kép stilisztikájába című könyvének (Tinta Könyvkiadó. Budapest 2002) „A nyelvi kép meghatározása a szöveg és a befogadó szempontjából” című fejezetén alapul.

*árnyékaiban, olykor kis fehér házak tűntek fel, mint heverő kutyák, egy falevélnyi ablak mögött mécses égett, tán most gyilkolnak meg valakit, vagy utolsókat hörög egy haldokló vén paraszt; utolért az eső, mint a bánat, és az elsötétedett éjszakából könnyeket vert a részvétlen ablakra; – vajon mit csinálnak azok, akiket szeretek? – gondoltam magamban fázósan, mintha soha többé nem hallhatnám kedves *szájak* kedves, tetszetős beszédét, és csak az útitárs szomorú szavai hangzanak fejem körül, *mintha a halál a bibliát olvasná*” (Ú. 7–8).*

Amikor most utólag megpróbálom tudatosítani, mire támaszkodtam a képek megkülönböztetésében, először is arra a „stilisztikai kompetenciá”-ra hivatkozhatom (vö. Szabó 1977: 163–168), amellyel kisebb vagy nagyobb mértékben minden anyanyelvi beszélő rendelkezik. E túlnyomórészt spontánul működő kompetencia a beszélő anyanyelvi műveltségéből, szépirodalmi olvasottságából és az adott szövegre, íróra, korszakra stb. vonatkozó szakirodalmi ismereteiből tevődik össze. (A stilisztikai kompetenciának ez utóbbi része sem korlátozódik a szakmabeliekre, mivel stilisztikai tudnivalókat az iskolai anyanyelv- és idegennyelv-oktatás is közvetít bizonyos mértékig.)

Ez azonban a dolognak csak az egyik, a szubjektív oldala. Ahhoz, hogy egy befogadó – mint most ennek az előadásnak a szerzője – stilisztikai kompetenciáját mozgósítva több-kevesebb biztonsággal különbséget tudjon tenni kép és nem kép, „stiléma” és „kontextus” között, fenn kell állnia egy másik, jóval fontosabb, mert objektív természetű feltételnek is: annak ti., hogy a

szemügyre vett nyelvi korpusz egyes elemei, elemcsoportjai rendelkezzenek olyan sajátossággal (sajátosságokkal), mely(ek)re támaszkodva az elemző ezeket a szegmentumokat el tudja különíteni a szöveg többi részétől, attól, ami „nem kép”.

Nos, ezek a sajátosságok kétségtelenül megvannak, mert ha nem volnának meg, semmiféle „stilisztikai kompetencia” sem lett volna képes a bemutatott Krúdy-részletből vagy bármi másból képeket elkülöníteni. Tehát az idézett szöveg ebből a szempontból **objektíve is inhomogén**, azaz koherens folytonosságán belül megszakítottságot is tartalmaz.

1. 1. A nyelvi közlemények (különösen pedig az irodalmi művek) effajta inhomogenitásának a rétorok, esztéták, irodalmárok mindig is tudatában voltak, s metaforikusan utaltak is rá. Gaston Bachelard szerint például a költői kép „kiemelkedik” a nyelvből, egy kissé fölötte lebeg a „pragmatikus” nyelvhasználatnak (Bachelard 1957: 10). Sőt már a 18. századi francia klasszicista retorika (pl. Du Marsais: *Traité des tropes*, 1730) is különbséget tesz „természetes” és „képletes” nyelv között. Az alakzat (figure) sajátos rajzolatként jelenik meg a tisztán referenciális (informatív) természetű közleménynek az áttetsző felületén, ám ezzel nemcsak saját magának mint alakzatnak, hanem az őt hordozó szövegnek mint szövegnek (sajátosan szervezett nyelvi jelsornak) a létezését is tudatosítja. Valójában éppen az alakzatok (jelentésalakzatok, nyelvi képek) teszik lehetővé számunkra, hogy a szöveget ne csupán valamely információ közvetítőjeként, hanem önmagában és önmagáért, nyelvi műalkotásként is érzékeljük (vö.

Todorov 1977: 36). Íme, a nyelv „átlátszatlaná válásának”, a közlemény önmagára koncentrálódásának eszméje – több mint kétszáz évvel Roman Jakobson kommunikációs modelljének poétikai funkciója előtt!

De hát miben is rejlik voltaképp a különbség a szövegből ily módon „kiemelkedő” nyelvi szegmentum (a kép) és a szöveg többi része, a kontextus között?

Vannak olyan hipotézisek, amelyek szerint az egymáshoz képest heterogénnek érzett szövegdarabok abban térnek el egymástól, hogy különbözően viszonyulnak a nyelven kívüli valósághoz. Voigt Vilmos például az Ősz és tavasz között című Babits- és A ló meghal, a madarak kirepülnek című Kassák-vers egybevetésekor abból a feltevésből indul ki, hogy az irodalmi mű kétféle típusú kijelentésekből tevődik össze:

a) **reális** kijelentések (ezek közvetlenül vonatkoznak a valóságra, pl. Babits versében „sietnek az esték” vagy Kassáknál: „Bécsben három napig az utcán aludtunk”);

b) **kvázi-kijelentések** (azaz a reális kijelentésekre vonatkozó poétikai relációkijelentések, amelyeknek nincs közvetlen valóságtartalmuk, hanem pusztán költői fikcióként fordulnak elő, pl. metaforák, megszemélyesítések, hasonlatok: „sietnek az esték, / álnokul *mint a tolvaj öregség*”, ill. Kassák poémájában: „a hajó pedig döcögött velünk / *mint a terhes asszony*”).

Vagyis a nyelvi kép ebben a megközelítésben **kvázi-kijelentés**-nek minősül, amely azáltal „emelkedik ki” környezetéből, hogy azzal ellentétben nem közvetlenül vonatkozik a szövegen kívüli objektív valóságra, hanem csak közvetve, azoknak a reális kijelentéseknek a

közvetítésével, amelyekről mint poétikai fikció elkülönül (Voigt 1971).

Akármilyen jó fogódzót kínál is azonban számunkra a nyelvi képek azonosításában az eltérő valóság-vonatkozású: reális, ill. kvázi-szintű szövegdarabok megkülönböztetése, nem hallgathatjuk el azt az észrevételünket, hogy a két fokozat közti különbség sokszor nagyon is viszonylagos, ami óhatatlanul szubjektív elemeket vegyít bele az értékelésbe. Az, hogy egy szövegrészletet reális kijelentésnek minősítke-e vagy kvázinak, számos körülménytől függ:

a) Függ attól, hogy szinkrón metszetben vagy diakrón folyamatként vizsgálom-e. A *sietnek az esték* tagmondatot Voigt Vilmos a reális kijelentés egyik példájaként említi, jóllehet ez is metafora (megszemélyesítés), ha némiképp már ex- is (vö. ÉrtSz.: *sietnek az évek*). Azaz csak a szinkrónia szempontjából reális, történetileg inkább kvázi típusú.

b) Függ attól, ami a kérdéses kijelentés előtt áll, meg attól is, ami követi – tehát a szűkebb kontextustól. Voigt Vilmos, amikor a kvázi-szint többlépcsőségére hoz példát, alapszintnek (reális kijelentésnek) minősíti ezt: *olvadok a hóval*, s ehhez képest 1. kvázi-szintnek: *mely elfoly...*, ill. *mely elszáll...*, és 2. kvázi-szintnek: *mint könny*, ill. *mint sóhaj* (i. m. 346). Csakhogy valójában ez az *olvadok a hóval* is kvázi-szintű kijelentés, mert kibontása, továbbszövése ennek a metaforának: *Pehely vagyok...* Tehát míg az utána következő hasonlító mellékmondatokhoz képest csakugyan inkább reális ez a kijelentés, addig az előzményéhez viszonyítva (pontosabban: ahhoz kapcsolódva) inkább kvázi-

c) Függ végül attól is a „reális”, ill. „kvázi-” minősítés, hogy a szöveg milyen műfajú (tehát a tágabb kontextustól, műfaji kontextustól).

A mindennapi, gyakorlati célú kommunikációban nyilván helytelenek szemantikailag ezek a mondatok (idézi Kiefer é. n.: 18):

*A szék azzal vádolta az asztalt, hogy összeesett.*

*A kutya azzal vádolta a macskát, hogy tejet lopott.*

Egy mesében viszont – a műfaj normájának megfelelően – teljesen rendjén való, reális kijelentések volnának. Ahogy Andersen meséjében (A rendíthetetlen ólomkatona) sem kvázi-kijelentés, megszemélyesítés, ha a féllábú ólomkatona *hall, gondol, szemügyre vesz* valamit (Andersen 1967: 5 kk.), vagy amikor azt írja Andersen egy másik meséjében a tűzre vetett karácsonyfáról, hogy „egy-egy *sóhaj volt* minden roppanása” (uo. 18). Ugyanis a meseszöveg, ill. általában a műfaj egészében tényként fogadjuk el azt a fikciót, hogy állatok, növények, tárgyak emberi lény módjára éreznek, beszélnek, gondolkodnak.

1. 2. Mielőtt továbbhaladnánk, foglaljuk össze, mit tud mondani az ismertetett hipotézis a kép és az azt magában foglaló szövegekörnyezet (a „nem kép”) közti különbségről!

A hipotézis szerint az egymáshoz képest inhomogénnak érzékelt szövegelemek különbözőségét az okozza, hogy eltérően viszonyulnak a szövegen kívüli valósághoz: a kijelentések egyik része (többsége) közvetlenül utal rá (ezek az ún. reális kijelentések), másik része viszont csak közvetve (ezek a kvázi-kijelentések). A nyelvi kép mint kijelentés – hiszen vagy

már eleve az (pl. Radnóti: ÖVM. 210: „A hegyről hűvös éj *csorog*”), vagy azzá alakítható (pl. Krúdy: ASZN. 169: „őszülő erdei út” „az erdei út *őszül*”) – e szerint a kettéosztás szerint az utóbbi típusba, a kvázi-kijelentések típusába tartozik. (Nem közvetlenül, hanem valamely reális kijelentéshez viszonyított poétikai relációkijelentésként vonatkozik referensére, a nyelven kívüli valóságra.)

A reális–kvázi különbségtétel azonban, mint láthatuk, meglehetősen viszonylagos, sőt felvetődhet az az ellenérv is, hogy az irodalmi szöveg a maga egészében fikció, amely sem egészében, sem bizonyos részleteiben nem vonatkozik közvetlenül a valóságra (vö.: Richards 1959: 456–457; Ingarden 1977: 166–188).

Kívánatosnak látszik tehát másféleképp is megalapozni a kép és a nem kép közötti megkülönböztetést. Ehhez induljunk ki abból a triviálisnak látszó megállapításból, hogy a kép mindig valami többlettel, valamilyen külső elemmel járul hozzá a mű jelkészletéhez, életanyagához: „a kép olyan konkrét elem, melyre az író az általa előadott témán kívül tesz szert, hogy megvilágítsa vele valamilyen közlését, vagy hozzáférjen az olvasó érzékenységéhez a képzelet közvetítésével” (Le Guern 1969: 3). Vagyis a kép egy külső elemet hoz magával a szövegbe.

Egy későbbi munkájában – nem zárható ki, hogy az időközben megjelent nagy hatású Általános retorika (Rhétorique générale, 1970) nyomán is – a szerző már ezzel a megváltoztatott terminológiával fejtí ki a gondolatot: „a kép a közvetlen kontextus izotópiájába bele nem illő lexéma használata” (Le Guern 1973: 53).

Az *izotópia* fogalma, ill. az erre épülő szemantikai izotópieelmélet az eddigieknél alkalmasabb elméleti keretet kínál a nyelvi kép megkülönböztetéséhez s ezen alapuló meghatározásához.

Az *izotóp*, mint köztudomású, eredetileg a fizikának a szakkifejezése: ott valamely elem atomjainak azonos magtöltésű (rendszerű) s így a Mengyelejev-féle periódusos rendszerben ugyanarra a helyre eső, de egymástól tömegükben, azaz a neutronok számában különböző változatait nevezik *izotópok*-nak.

A nyelvészetben az *izotópia* fogalmát Greimas (1966: 70) kezdte használni, 'homogén jelentéssík' értelemben. Az Általános retorika szerzői következő művekben, A költészet retorikájában (Rhétorique de la poésie, 1977) valóságos költészetsemantikát építettek az izotópia kategóriájára. Ez a mű így határozza meg az *izotópiá*-t: „jelentésegységek adott halmazának olyan sajátossága, amelyet azonos szémák nyilvánvaló ismétlődése jellemez, és amelyben egymást kizáró szémák nem fordulnak elő szintaktikailag függő helyzetben” (i. m. 41; a magyar fordítást l. Vigh 1980: 331). Tehát például A víz folyik kijelentés izotóp, A hó fekete viszont nem az. Hadd szemléltesse ezt Vigh Árpád két köznyelvi példáján kívül két, csaknem megegyező tartalmú költői nyelvi kijelentés is: „A Duna csak folyt” (József A.: ÖV. 329), ill. „Bivaly-fekete a hó” (Ady: ÖV. 2: 236).

A továbbiakban ezt a reálisabbnak és nyelvészetileg is konkrétabbnak látszó izotópiaértelmezést fogadjuk el és használjuk. Vagyis az izotópiát a következőképpen definiáljuk: klasszémák (osztályszémák) olyan ismétlő-



dése, amely egy szöveg egyneműségét, jelentésbeli egységét megteremti és fenntartja. Egy minimális szövegegység létrejöttéhez az szükséges, hogy egy klasszéma legalább egyszer megismétlődjék. Fontos feltétele még a szemantikai egyneműségnek, hogy egymást kizáró szemák ne kerüljenek szintaktikailag függő helyzetbe (determináns–determinált, pl. alany–állítmány vagy jelző–jelzett szó viszonyba).

Minden szövegnek van egy bizonyos izotopikus folytonossága. Enélkül nem is létezhetne (nem volna szöveg), ugyanis többek között ez az izotopikus folytonosság biztosítja szemantikai kohézióját és pragmatikai koherenciáját. Az izotopikus folytonosság alkotja a mondatnál nagyobb szövegegységeknek azt a normáját, amelytől a nyelvi kép eltér, s ezzel kiválik környezetéből, felhívja magára figyelmünket. Például az előadásunk elején bemutatott Krúdy-leírásban az

„*a fák megannyi szoknyás kísértetek*”

állítás azzal tér el a szöveg normájától, azáltal „emelkedik ki” az elbeszélés alapizotópiájából, hogy az éjszakai vonatút leírásának szokványos jelkészletéhez (*holdfény, utazik, a vonat ablakából látott fák*) hozzákapcsol egy váratlan, szemantikailag „oda nem illő” elemet, a *szoknyás kísértetek* szerkezetes névszói állítmányt.

A reális szintről a kvázi-szintre való átlendülést, szemantikai ugrást „impertinencia” (jelentésbeli inadekvátság, az adott homogén jelentéssíkba, izotópiába való bele nem illés) jelzi. Az Általános retorika egy későbbi kiadásához hozzákapcsolt függelék szavaival: „A trópust [illetőleg, tehetjük hozzá, általában a nyelvi

képet] mindig egy impertinenciából kiindulva észleljük” (207).

Ezt az „impertinenciát”, szemantikai összeférhetetlenséget az okozza, hogy a közlésben olyan jelek kerülnek kapcsolatba egymással, melyeknek klasszémái ellenkező előjelűek. Az előbb idézett Krúdy-mondatban például a [–emberi] klasszéma a [+emberi]-vel, a [+reális] a [–reális]-sal van szembeállítva.

Az izotopikus folytonosságba bele nem illő, azt mintegy „megtörő” nyelvi elemek meglepetésként hatnak a befogadóra. Ezt a meglepetésfaktort, „váratlansági effektust” aknázza ki Krúdy, amikor műveinek szövegébe nyelvi képeket iktat, s ezáltal különböző valóság tartományokat kapcsol össze és vonatkoztat egymásra. Az idézet ezúttal a Nagy kópé című regényből (1921) való: „A negyedik szerelem a késő őszi napokban a Svábhegy *aranylevellel* behintett útjain kívánta ernyője hegyére tűzni *Alvinczi szívét*” (NK. 277).

A nem túl eredeti, de a köznyelvi *sárga* (esetleg *aranyszínű*) *falevelek* megjelölésnél mégis sokkal expresszívebb *aranylevelék* említése azt a várákozást kelti az olvasóban, hogy az *ernyője hegyére tűzni* szókapcsolat után valami ilyesmi fog következni: *a leveleket, az aranysárga faleveleket*. Ehelyett azonban a svábhegyi hölgy *Alvinczi szívét* kívánja feltűzni ernyőjének hegyére, vagyis az író egy alacsony követési valószínűségű – s ezért nagy entrópiájú – elemet fűzött hozzá a szövegelményhez. Az érintkezési ponton egy pillanatra megugrik a jelentésfeszültség a [+konkrét] és a [–konkrét], illetve a [–emberi] és a [+emberi]

klasszémák között, aztán a befogadó átvált a reális szintről a kvázira: képletesen, kvázi-kijelentésként értelmezi az író közlését.

E síkváltás közben azonban valami egyéb is megvillan(hat) a tudatában: az tudniillik, hogy amit olvas, az irodalom. A félig öntudatlanul átélt szemantikai folyamat (1. várakozásának megghiúsulása; 2. az izotópiatörés észlelése; 3. az izotopikus folytonosságnak átértelmezés útján való helyreállítása) egy kis időre „átlátszatlaná” tette számára a szöveget: a közlemény saját magára mint nyelvi képződményre, műalkotásra irányította a figyelmét.

A képelemek szerepkörét, stilisztikai funkcióját valójában csak a tágabb szövegösszefüggés jelöli ki egyértelműen:

– amelyik képelem beleillik a szöveg izotopikus folytonosságába (amelyik **izotóp**), az minősül **tárgyi** elemnek;

– amelyik viszont nem illik bele (**allotóp**), az lesz a **képi** elem.

Tehát ebben az elméleti keretben is beigazolódnak 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. (Vö.: Szathmári 1994: 46–49; Szikszainé 1994: 110–128; Szerdahelyi 1995: 277–285; Tolcsvai Nagy 1996: 223–238; Fónagy 1999: 127–221.)

A kontextus ismerete nélkül némelykor még azt sem tudhatjuk bizonyosan, hogy képpel van-e dolgunk egyáltalán. Szemléltesse ezt a következő három példa!

– Az

*Egy vitorlát látott*

mondat csak akkor tartalmaz trópust, ha a kontextus kötelezővé teszi az 'Egy *hajót* látott' olvasatot. Megfelelő beszédhelyzetben a *vitorlát* tárgy szó szerinti értelemben is vehető (pl. ha egy hajózási felszereléseket árusító üzletben látta a mondat alanya a vitorlát). Ekkor nyilván nem kép, nem „rész az egész helyett” típusú szinechó a *vitorla*. – Arany János Toldijának ezt a verssorát (III. 3.; Arany: ÖK. 2: 110):

„*Hé fiúk! amott ül egy tűzok magában*”,

az egyszerű metafora példajaként szokták idézni, pedig így, külön ez voltaképpen nem is kép (lehetne ugyanis reális kijelentés is, pl. egy iskolai kiránduláson a tanár részéről). Metaforává a szövegelőzmény teszi, amelyből tudjuk, hogy a *tűzok* megjelölés Toldi Miklóssal koreferens. – Még

*A hó fekete*

is lehet nem allotóp (nem kvázi-) kijelentés, ha a kontextus igazolja: „A hó alkalmanként fekete is lehet, ha (...) a szövegbeli előzményekből kitűnik, hogy (...) a hóval borított mezőt a szomszédos gyár füstje bemocskolja, ami az előbbi kijelentést *hic et nunc* a kontextus ismerője számára izotóppá teszi” (Vígh 1980: 332). Képes értelmet nyer viszont ebben a – más összefüggésben már idézett – Ady-példában:

„*Bivaly-fekete a hó*”.

A képek tehát nemcsak elkülönülnek szöveggörnyezetüktől („kiemelkedvén” abból), hanem szorosán bele is épülnek abba, **csak ahhoz képest azok, amik.**

1. 3. Mielőtt kísérletet tennénk a nyelvi kép fogalmának ideiglenes, egyelőre csupán ontológiai szempontból való meghatározására („*Mi a kép?*”), tekintsük át nagy vonásokban, amit kép és kontextus viszonyáról az eddigiek alapján megállapíthatunk.

E viszony egyik oldala – mint láthattuk – az elkülönülés, a kép elemei közötti jelentésbeli összeegyeztethetlenség. Ahhoz, hogy egy kifejezés metafora legyen, az kell, hogy az egymáshoz viszonyított elemek szemantikailag össze nem illők (inkompatibilisak) legyenek (vö. Tamine 1979: 80). Ahhoz azonban, hogy ezekből a diszparát jellegű szövegelemekből nyelvi kép legyen, valaminek össze is kell fognia őket. Tehát a kép–kontextus viszony másik oldala az inkompatibilitással dialektikus ellentmondásban levő összekapcsoltság, egybeszerkesztettség. (Azért dialektikus – egymással ellentétes, ugyanakkor egymást fel is tételező – ennek a két tényezőnek a viszonya, mert az inhomogenitás csak az összekapcsolódottság révén tudatosul, összekapcsolni viszont inhomogéneket kell ahhoz, hogy nyelvi képet nyerjünk.)

E szembeeszköz ellentmondás – az tudniillik, hogy a kép tartalmilag össze nem illő elemeket illeszt össze formailag – természetesen nem kerülte el a nyelvi képpel elméletileg foglalkozók figyelmét sem, sőt tengelyébe került a legkülönfélébb képmeghatározásoknak. Az alábbiakban négy ilyen képdefiníciót idézek (ezek az elsőt kivéve nem általában a nyelvi képre, hanem annak egy bizonyos fajtájára, a metaforára vonatkoznak, de úgy gondolom, mutatis mutandis érvényesek egy átfogóbb kép kategóriára is):

Ezra Pound 1918-ban: „diszparát fogalmak egyesítése” (idézi Wellek–Warren 1972: 278);

I. A. Richards 1924-ben: „össze nem illő dolgok összekapcsolása” (Richards 1971: 82);

Ju. M. Lotman 1970-ben: „szemantikailag összekapcsolhatatlan elemek összekapcsolása” (Lotman 1973: 67);

J. Tamine 1979-ben: „két összeférhetetlen nyelvi elem találkozása egy sajátos konfigurációban” (Tamine 1979: 78).

De mit is értsünk pontosabban ezen a „sajátos konfiguráció”-n?

Nos, az idézett szerzőnél „a képet a szintaxis hordozza: szintaxis nélkül nincs metafora” (Tamine 1979: 80). Eszerint nyilván a **szintaktikai kapcsolatot** tekinti annak a keretnek, amely a széttartó jelentésű szövegdaraboknak formát tud adni. Ugyanez volt a véleménye tíz évvel azelőtt Petőfi S. Jánosnak is, aki így határozta meg a „nyelvtanilag generált” – s ezért nyelvészeti elemzéssel is megközelíthető – képet (image): „bármely szövegrész, amely legalább két szintaktikailag összekapcsolt, de szemantikailag összeférhetetlen elemből áll” (Petőfi S. J. 1969: 191).

Tisztázandó azonban: mit jelent ez a „szintaktikai összekapcsoltság”? Mennyire szoros, ill. laza ez a kapcsolat? Következésképp: hol húzhatjuk meg a kép határát?

Greimas (1966: 72) szerint a **szintagma** tekinthető annak a minimális kontextusnak, amely egy izotópia megállapítását lehetővé teszi. A Rhétorique de la poésie izotópiadefiníciójának (41) is az volt a második

kritériuma, hogy „egymást kizáró szemák ne kerüljenek szintaktikailag függő helyzetbe” (az eredetiben: „en position syntaxique de *détermination*”; én emeltem ki – K. G.), amiből indirekt módon az következik, hogy az izotópia megtörésének, a klasszematikus össze nem illésnek a determináns–determinált viszony, vagyis az alárendelő szintagma a szintaktikai formája, színtere. S ebből már bizvást levonhatjuk azt a következtetést, hogy ebben az elméleti keretben a kép elemeinek **szintaktikai** kapcsolata **szintagmatikus** összefüggést kell, hogy jelentsen.

Mindenesetre célszerű volna minél tágabb, rugalmasabb szintagmameghatározást választani. Ilyen például a Jurij Leviné (Levin 1971: 175): „közvetlen alárendelési viszonyban lévő szavakból álló szópár (beleértve az alany–állítmány viszonyt is)”. Sőt Saussure-nél még ennél is általánosabb szintagmadefiniációt találunk (Saussure 1967: 156), amely a szóösszetételtől a predikatív viszonyon át egészen a tagmondat–tagmondat (pontosabban: főmondat–mellékmondat) kapcsolatig terjed. Ebbe tehát még a hasonlat is belefér.

Megjegyzendő azonban, hogy A költészet retorikája szerint az izotópia nem a szintagmának, hanem a „beszédláncolatnak” a tulajdonsága, vagyis olyan halmazoké, amelyek túl is terjedhetnek a szintagmán (i. h. 44).

Mégsem a szintagma tehát a felső (szélső) határa a nyelvi képnek? Jól egybevág ez azzal a gyakorlati tapasztalatunkkal, hogy vannak ennél lazább nyelvtani szerkezetű képek is, melyeknek elemei nincsenek

egymással szintagmatikus viszonyban – még a terminus legtágabb, saussure-i értelmében sem! (Ilyenek többek közt a teljes metafora oldottabb válfajai.)

Jobb lenne tehát a *kép*-et formailag tágabban értelmezni. Ezt teszi például Petőfi S. János (1967: 90), aki elismeri több közlésegségből álló költői képek meglétét is. Ez persze nem jelenti azt, hogy a kép fogalmán belül ne tekinthetnénk a szintagma alakú (szintagmatikus keretű, szerkezetű) képeket külön típusnak, sőt – alaki feszességük okán – akár még valaminő „normálformá”-nak is.

Általánosságban azonban – tehát nemcsak a „normálformát” véve tekintetbe – a nyelvi kép így határozható meg a közlemény felől, vagyis ontológiai szempontból: **olyan kijelentés (vagy arra visszavezethető szókapcsolat), amely különböző valóság-síkokhoz (izotópiákhoz) tartozó és emiatt egymáshoz képest szemantikailag inhomogén nyelvi elemeket (jeleket vagy jelcsoportokat) hoz egymással többékevésbé szoros szintaktikai összeköttetésbe azzal a céllal, hogy e diszparát jelentéssíkok, illetőleg nyelvi elemek összekapcsolásával, egymásra vonatkoztatásával kényszerítsen formába egy olyan érzelmi és/vagy gondolati tartalmat, amely más úton-módon (közvetlenül) megfogalmazhatatlannak bizonyulna.**

2. A nyelvi képet azonban nem csupán a szöveg, hanem a befogadó szempontjából is meg kell határozni, hiszen a kép – mint bármely más nyelvi jelenség – valójában a közlő és a befogadó közötti kommunikáció formájában létezik. A kép igazában azáltal jön létre, hogy valaki (a közlő, az író) annak szánja és akként



alkotja meg, egyszersmind pedig egy másik valaki (a befogadó, az olvasó) képként fogja fel, kép gyanánt értelmezi. Viszonylagosan is teljes értékű definíciót tehát csak akkor tudunk adni a nyelvi képről, ha nemcsak a szöveg felől, hanem a befogadó felől is megkíséreljük meghatározni. Erre tesztek kísérletet előadásomnak most következő második részében.

Akármilyen sokfélék is a képbefogadási elméletek (Max Black és van Dijk három-három, Beardsley és Shibles négy-négy, Stambovsky hét, Fónagy Iván pedig „tízegynehány” típusukat különbözteti meg), végső soron mindegyikük besorolható a két fő felfogás: a klasszikus behelyettesítési és a viszonylag újabb keletű kölcsönhatási hipotézis valamelyike alá.

A **behelyettesítési** modell Arisztotelésztől egészen a 20. század elejéig úgyszólván egyeduralkodó volt az európai retorikai és poétikai gondolkodásban. E szerint a hagyományos felfogás szerint

a) a metafora csak egyetlen, kontextusától elszigetelt szóra korlátozódik;

b) a szavaknak kétféle értelmük lehet: tulajdonképpeni értelmük (*sens propre*), amely közvetlenül adott és általánosan ismert, valamint átvitt vagy képes értelmük (*sens figuré*), mely az előbbihez képest másodlagos, ritkább;

c) a metafora lényege a behelyettesítés: a tulajdonképpeni elnevezés (*terme propre*) helyébe egy ugyanarra az entitásra vonatkozó képes kifejezés (*terme figuré*) kerül; ha a kép egy olyan tulajdonképpeni elnevezést helyettesít, amely már korábban is megvolt,

*metaforá-ról*, ha olyat, amely hiányzik a nyelvből, *katakrézis-ről* beszélünk;

d) a helyettesítés a két szó, ill. fogalom hasonlóságán alapul; e hasonlóság éppúgy lehet objektív (ténylegesen fennálló), mint szubjektív (azonos benyomások keltésében megnyilvánuló);

e) a tulajdonképpeni és a képes megjelölés között kognitív egyenértékűség áll fenn: az értelmük ugyanaz; képi (figuratív) és érzelmi (affektív) szempontból viszont nincs azonosság a kétféle megjelölés között: a trópus „több előkelőséget, méltóságot, tömörséget, energiát, világosságot és kellemességet kölcsönöz a nyelvzetnek”, hangoztatta Fontanier 1818-ban (újra publikálva: 1968: 167), vagyis lényegében a díszítmény funkcióját tölti be.

Ezzel szemben a **kölcsönhatási** vagy **interakciós** képértelmezés szerint (mely csak a 20. század tízes éveitől kezd kialakulni, elsősorban az angolszász „új kritika” képviselőinél):

a) a metafora nem korlátozódik egyetlen szóra: bár gócpontja (tengelye) egy vagy több szó, a kijelentés egészére vonatkozik; a kép határa a mondattól (állítástól) a bekezdésen és szövegen át egészen a pragmatikai kontextusig terjedhet;

b) a szavaknak és kijelentéseknek nincs egyszer s mindenkorra meghatározott és a képes értelemről gyökeresen különböző „tulajdonképpeni” értelmük; a szójelentés kontextuális, s emiatt a szavak több-, ill. bizonytalan értelműek; a metafora csupán különös esete ennek az általános helyzetnek;

c) a metafora nem behelyettesítés, hanem kölcsönhatás (feszültség); nem a „tulajdonképpeni” kifejezés áll szemben a „képletes” kifejezéssel, hanem ez utóbbi a kontextus összes többi elemével;

d) e kölcsönhatás nem valamely ismert hasonlóságon alapul, hanem kapcsolatot, viszonyt (relation) állapít meg  $N_1$  és  $N_2$  között (e kapcsolat lehet hasonlósági, analogikus vagy bármilyen más természetű); a metafora a véletlennek vagy az intuíciónak a szülötte: a kapcsolatot nem feltételezi, hanem létrehozza;

e) a metafora egyszerre emotív, deskriptív és kognitív értékű: módosítja a világról addig szerzett tudásunkat; a „térbeli” látásmód révén – azáltal, hogy egy pillantással egyszerre kétféle dolgot fogunk át – újra leírjuk a világot, új ismeretekre teszünk szert; a metafora valami újat tár fel a valóság (és a mi saját lényünk) szerkezetéből, ill. a valósághoz való viszonyunkból, az emberi mikrokozmosznak a világmindenség makrokozmoszához való viszonyából.

Az appercepciók mechanizmus megértése szempontjából különösen nagy jelentősége van az explicit és az implicit képek közötti különbségtételnek (vö.: Zalabai 1986: 45; Fónagy 1999: 141–145).

**Explicit** képnek nevezzük a nyelvi képnek azt a válfaját, melyben két szemantikailag inhomogén (egy izotóp és egy 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 hasonlító vagy vele azonosítható tárgynak a minősítője, jellemzője; az ilyen kép leírható pusztán a szintagmatikus síkon.

**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 implicite benne rejlő és a paradigmaticus 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.

Az **explicit** kép befogadásának négy egymást követő (és egymásból is következő) mozzanatát lehet megkülönböztetni:

1. az össze nem illés észlelése, az egyik szövegelem allotópiájának (impertinenciájának) tudatosulása;
2. a befogadói tudat ingadozása a tárgyi és a képi sík között (az izotóp és az allotóp képelemek kölcsönhatása);
3. a közös jelentésjegy(ek) felismerése;
4. e közös tulajdonság(ok) kiterjesztése mindkét jelre és a jeleknek ezen alapuló azonosítása – a viszonylagos különállás fenntartásával.

A hasonlat befogadásakor csak az első három fázis zajlik le (mert itt a képelemeket nem azonosítjuk, hanem csupán összehasonlítjuk), a többi explicit képben mind a négy.

A befogadási folyamat azonban **nem zárul le** a 4. számú stádiummal. Erre tehát még vissza kell térnünk.

Az **implicit** metaforák egyszerre két különböző referenciatartományt aktivizálnak a befogadóban, s a nyelvi kép igazi jelentése éppen az „a szemantikai térben megtett út” (Fónagy 1999: 130), melynek bejárásával, a rajta való oda-vissza mozgással az olvasó megpróbálja áthidalni a kód szerint oda nem illő jelnek és kontextusának nyilvánvaló ellentmondását. Ennek az ingázásnak az eredményeként a befogadó rálel – vagy legalábbis rálelni vél – egy mögöttes jelre, s igyekszik kipuhatolni ennek a hipotetikus jelnek a szövegbeli „inadekvát” jellel való kapcsolatát (Fónagy 1978: 79). A két elemnek ez a tudati kölcsönhatása vezet (ideiglenes, szubjektív) azonosításukhoz.

E folyamatnak négy fázisát már felvázoltuk az előbbieken. Ami ott helytállóan bizonyult az explicit képekre nézve, az mutatis mutandis vonatkoztatható az implicitekre, ill. általában a nyelvi képre is. Valójában azonban nem négy, hanem több fázis van, mert a mozzanatok körforgásszerűen ismétlődnek:

1. a szemantikai inhomogenitás (izotópiatörés) észlelése: klasszematikus összeférhetetlenség;
2. az inkompatibilis elemek kölcsönhatásba lépnek egymással;
3. a közös jegyek kiemelődnek;
4. szemantikai kiegyenlítődésként: új kongruencia alakul ki;
5. de ez nyomban fel is bomlik (a nem azonosság érzetének újbóli felülkerekedése (vö. 1.);

6. az elkülönülő elemek újból kölcsönhatásba lépnek egymással (vö. 2.), és így tovább...

A kép befogadása (a folyamat „szubjektív” oldala), ill. működése (az „objektív” oldal) ezek szerint nem egyéb, mint azonosság és nem azonosság pulzálása. A költői kép szüntelenül keletkezik, mivel struktúrája éppen a jel keletkezésének – a dolgok „elnevezésének” – folyamatát képezi le (Fónagy 1978: 79; Fónagy 1999: 211–214). E folyamat megállás nélkül zajlik, egészen addig, amíg a kép ki nem merül. Amikor a kettősség („azonosság a különbözőségben”) tudata kialszik, a kétpólusúság megszűnik, a percepció ingamozgás leáll: a kép „meghal”.

Mindezek alapján a nyelvi képet másodsor, ezúttal a befogadó felől, tehát ismeretelméleti, megismerés-tudományi, végső soron kognitív szempontból a következőképpen határozhatjuk meg (kiegészítve ezzel a korábban adott, ontológiai jellegű definíciót): **szemantikailag inhomogén, de szintaktikailag egymással többé-kevésbé szorosan összekapcsolt nyelvi jelek vagy jelcsoportok közti kölcsönhatás (pontosabban: állandó oda-vissza kapcsolás a tárgyi és a képi, a reális és a kvázi-szint, ill. az izotóp és az allotóp szövegelemek között).**

### Források

Ady Endre összes versei. I–II. Szépirodalmi Könyvkiadó. Budapest 1962.

Andersen, [Hans Christian] legszebb meséi. Válogatta és a gyerekeknek átdolgozta Rab Zsuzsa. Móra Könyvkiadó. Budapest 1967.

Arany János összes költeményei. I–II. Szépirodalmi Könyvkiadó. Budapest 1978.

József Attila összes versei. Magyar Helikon, Szépirodalmi Könyvkiadó. Budapest 1965.

Krúdy Gyula: Aranykéz utcai szép napok. Szépirodalmi Könyvkiadó. Budapest 1958. [= ASZN.]

Krúdy Gyula: Nagy kópé (– Rezeda Kázmér szép élete – Az utolsó gavallér). Szépirodalmi Könyvkiadó. Budapest 1957. [= NK.]

Krúdy Gyula: Az útitárs (– N. N.). Szépirodalmi Könyvkiadó. Budapest 1959. [= Ú.]

Radnóti Miklós összes versei és műfordításai. Szépirodalmi Könyvkiadó. Budapest 1965.

### Szakirodalom

Bachelard, Gaston 1957. *La poétique de l'espace*. Presses Universitaires de France. Paris.

Dubois, Jacques–Edeline, Francis–Klinkenberg, Jean-Marie–Minguet, Philippe–Pire, François–Trinon, Hadelin (Groupe  $\mu$ ) 1970. *Rhétorique générale*. Larousse, Paris. (2. kiadása: Seuil. Paris 1982.)

Dubois, Jacques–Edeline, Francis–Klinkenberg, Jean-Marie–Minguet, Philippe (Groupe  $\mu$ ) 1977. *Rhétorique de la poésie. Lecture linéaire, lecture tabulaire*. Complexe. Bruxelles.

Fónagy Iván 1978. *Nyelvek a nyelvben. Általános nyelvészeti tanulmányok*. Akadémiai Kiadó. Budapest. 12: 61–105.

Fónagy Iván é. n. [1999.] *A költői nyelvről*. Corvina. Budapest.

Fontanier, Pierre 1968. *Les figures du discours*. Flammarion. Paris.

Greimas, A.[lgirdas]-J.[ulien] 1966. *Sémantique structurale. Recherche de méthode*. Larousse. Paris.

Ingarden, Roman 1977. *Az irodalmi műalkotás*. Ford. Bonyhai Gábor. Gondolat. Budapest. (Eredetije: 1931.)

Kiefer Ferenc é. n. *A szemantikai jegyek kérdéséhez*. [Kézirat.]

Le Guern, Michel 1969. *L'image dans l'oeuvre de Pascal*. A. Colin. Paris.

Le Guern, Michel 1973. *Sémantique de la métaphore et de la métonymie*. Larousse. Paris.

Levin, Ju.[rij] 1971. *Az orosz metafora struktúrája*. In: *Strukturalizmus. I-II.* Szerk. Hankiss Elemér. Európa Könyvkiadó. Budapest. 2: 173–182. (Eredetije: 1965.)

Lotman, Ju.[rij] M.[ihajlovics] 1973. *A szöveg konstrukciós elvei*. In: Lotman, Ju. M.: *Szöveg, modell, típus*. Gondolat Kiadó. Budapest. 65–88. (Eredetije: 1970.)

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*. In: *Studies in syntax and semantics*. Szerk. Kiefer, Ferenc. D. Reidel. Dordrecht-Holland. 187–230.

Richards, I.[vor] A.[rmstrong] 1959. *Science and poetry*. In: *Problems in aesthetics. An introductory book of readings*. Szerk. Weitz, Morris, Macmillan. New York. 455–457. (Először: 1926.)



Richards, I.[vor] A.[rmstrong] 1971. A képzelet. In: *Strukturalizmus. I–II.* Szerk. Hankiss Elemér. Európa Könyvkiadó. Budapest. 1: 82–93. (Eredetije: 1924.)

Saussure, Ferdinand de 1967. Bevezetés az általános nyelvészetbe. Ford. B. Lőrinczy Éva. Gondolat. Budapest. (Eredetije: 1916.)

Szabó Zoltán 1977. A mai stilisztika nyelvelméleti alapjai. Dacia Könyvkiadó. Kolozsvár-Napoca.

Szathmári István 1994. Stílusról, stilisztikáról napjainkban. Nemzeti Tankönyvkiadó. Budapest.

Szerdahelyi István 1995. Irodalomelméleti enciklopédia. Eötvös József Könyvkiadó. Budapest.

Szikszainé Nagy Irma 1994. *Stilisztika.* Trezor Kiadó. Budapest.

Tamine, Joëlle 1979. *Métaphore et syntaxe.* Langages 54: 65–81.

Todorov, Tzvetan 1977. Trópusok és figurák. *Helikon* 30–40. (Eredetije: 1967.)

Tolcsvai Nagy Gábor 1996. A magyar nyelv stilisztikája. Nemzeti Tankönyvkiadó. Budapest.

Vígh Árpád 1980. A második liège-i retorika. *Helikon* 329–337.

Voigt Vilmos 1971. Kísérlet a két vers [Babits: *Ősz és tavasz között*; Kassák: *A ló meghal, a madarak kirepülnek*] összehasonlító-tartalmi elemzésére. In: *Formateremtő elvek a költői alkotásban.* Szerk. Hankiss Elemér. Akadémiai Kiadó. Budapest. 339–355.

Wellek, René–Warren, Austin 1972. Az irodalom elmélete. Ford. Szili József. Gondolat Kiadó. Budapest. (Eredetije: 1949.)

Zalabai Zsigmond 1986. Tűnődés a trópusokon. Szépirodalmi Könyvkiadó. Budapest. (Első kiadása: Madách. Bratislava 1981.)