

KEMÉNY GÁBOR

KÉPEKBE
MENEKÜLŐ
ÉLET

Krúdy Gyula képalkotásáról
és a nyelvi kép stilisztikájáról



BALASSI KIADÓ
BUDAPEST 1993

Készült
a Magyar Könyvalapítvány
támogatásával

ISBN 963 7873 42 2

© Kemény Gábor
© Balassi Kiadó

KEMÉNY GÁBOR

KÉPEKBE MENEKÜLŐ ÉLET

Krúdy Gyula képkötéséről és a nyelvi kép stilsztikájáról

Dicsőíteni a képek kultuszát
(nagy, egyetlen, őseredeti szenvedélyem).
Baudelaire: Meztelen szívem 38.
(Rónay György fordítása)

Összevetni, egymás mellé tenni,
azonosítani és szétválasztani,
ezek a mankóink.
Mészöly Miklós: A tágasság iskolája

I. A NYELVI KÉP MIBENLÉTE ÉS BEFOGADÁSÁNAK MECHANIZMUSA AZ ÚJABB STILISZTIKAI ELMÉLETEK TÜKRÉBEN

1. Bevezető. Miért *nyelvi kép*?

„Különféle szerzők, műfajok, korszakok képeiről (*images*) már számtalan tanulmány született; ami azonban még mindig hiányzik, az a szóképek (*tropes*) meghatározása, osztályozása, elmélete. Amikor azt mondom, »hiányzik«, ez azt jelenti, hogy van belőle vagy ötven.”

Pierre Guiraud közel negyven évvel ezelőtt írta le a fenti sorokat a stilisztikáról szóló könyvecskéjének a kifejezés szemantikájával foglalkozó fejezetében (1954: 63). Ha akkor félszáz körül járt a képelméletek száma, vajon mekkora lehet most? Az amerikai W. A. Shibles 1971-ben kiadott bibliográfiájában, amely csak az egyik képtípusnak – igaz, a legnépszerűbbnek: a metaforának – a szakirodalmát gyűjtötte össze, csaknem 300 sűrű szedésű oldalon sorjáznak a metaforával foglalkozó monográfiák, tanulmányok, cikkek könyvészeti adatai (1971a: 23–318). Azóta több mint két évtized telt el, s a metafora iránti érdeklődés nemhogy csökkent volna, hanem talán még fokozódott is. Egymást érik, különösen angol nyelvterületen, de másutt is, a metafora kérdéseit boncolgató tudományos vitaülések, szimpozionok (vö. többek között: Ortony 1980; Sacks 1980; Culler 1981: 5), rendszeresen jelennek meg a metaforának szentelt folyóiratszámok (pl. *Poetics* 14–15, 1975; *Langages* 54, 1979). Ha nem is ilyen ütemben, de folyamatosan gyarapodik a többi képfajtának, különösen a Roman Jakobson afázia-tanulmánya óta felértékelődött metonímiának és a belga–francia neoretorikában az alapszókép rangjára emelkedett szinekdochének az irodalma is.

Joggal vetődik tehát fel a kérdés: érdemes-e egyáltalán megpróbálkozni a nyelvi képszerűség elméleti alapjainak tisztázásával, ill. ami ennek előfeltétele: az immár könyvtárníra duzzadt hazai és nemzetközi szakirodalomnak a jelzett körülmények folytán szükségképpen hiányos és vázlatos áttekintésével?

A válasz – legalábbis az én számomra – egyértelműen igenlő. Meg vagyok ugyanis győződve arról, hogy semmiféle stílusjellemezés sem végezhető el sikeresen anélkül, hogy a kutató előbb fel ne vázolná azt az elméleti horizontot, amely előtt tárgyát elhelyezi és szemléli. Rugalmas elméleti keret híján ugyanis könnyen megrekedhet a pusztá taxonómiában, a nyelvi részjelenségek, adatok rendszerezésében.

*

R. J. Matthews amerikai generativista szerint egy adekvát metaforaelméletnek két minimális követelménynek kell eleget tennie:

(1) állapítsa meg a szükséges és elégséges feltételeket a metaforának a nem metaforától való megkülönböztetéséhez;

(2) adjon számot arról, hogyan érti meg és interpretálja a beszélő a metaforát nyelvi kompetenciája segítségével (1971: 413; ismerteti és kommentálja Delas 1978: 76–83).

Úgy gondolom, hogy ez a két kritérium alkalmazható általában a nyelvi képre is. Ezért ebben a bevezető tanulmányban először azzal foglalkozom, hogyan tudjuk megkülönböztetni a képet a szöveg többi részétől, majd azt vizsgálom, hogyan fogja fel a befogadó ezt a szövegrészletet mint nyelvi képet. Mivel azonban ez utóbbi folyamat bemutatásához okvetlenül szükséges az ún. képelemek ismerete, e közé a két rész közé beiktatok egy fejezetet a nyelvi kép alkotóelemeiről és az ezek lehetséges kombinációiból adódó képtípusokról.

Mielőtt azonban minderre sort kerítenénk, szükségesnek látszik néhány előzetes megjegyzést tenni a könyvben alkalmazott terminológia magyarázatául és védelmében.

*

Munkám során mindvégig égető szükségem volt – legalább annyira gyakorlati, mint elméleti okokból – egy olyan összefoglaló kategóriára, rugalmas gyűjtőfogalomra, amely egyaránt magában foglalja a nálunk hagyományosan *szókép*-nek nevezett képfajtákat (metafora, metonímia, szinekdoché, szinesztézia stb.), a hasonlatot, valamint az ezekből összetevődő nagyobb terjedelmű képszerzeteket.

Mint ez már könyvem címéből és alcíméből is kiviláglik, végül is úgy döntöttem, hogy az itt tárgyalandó jelenségcsoportot *nyelvi kép*-nek vagy röviden *kép*-nek fogom nevezni. Emellett szólt ennek az elnevezésnek a rövidege, hajlékonysága és széles körű elterjedtsége a nemzetközi és a magyar szakirodalomban.

A **rövidség** ebben az esetben azért különösen előnyös tulajdonság, mert a vele jelölt fogalom állandóan ismétlődik a szövegben, némelyik oldalon tízszer-tizenötyszer is előfordulhat.

A **hajlékonyság** azt jelenti, hogy könnyen lehet belőle további származékokat alkotni, akár szóképzéssel (*képi, képes, képszerű* stb.), akár összetétellel (*képkalkotás, képszerkezet, képzavar*, ill. *alapkép, részkép* stb.).

Ami **elterjedtségét** illeti: szórványos ókori előzmények után (pl. Arisztotelész Rétorikájában az analógián alapuló hasonlatnak volt a neve), századunk elejétől mindegyik nagy kultúrnyelvben általánossá válik a használata. A francia stilisztikába az iskolássá merevült retorikai nomenklatúrától szabadulni igyekvő Charles Bally vezette be (1909/51: I, 190–202), s ettől kezdve – részben talán a szürrealisták képkultuszától és Valéry elméleti írásaitól is támogatva – az *image* (*littéraire* vagy *poétique*) kifejezés egészen a hatvanas évek elejéig közkeletű maradt (vö.: Bruneau 1951; Antoine 1961; Ullmann 1961; részletesebben l. Vigh Á. 1973). Az angolszász irodalomkritikában és stílus kutatásban, ha lehet, még nagyobb jelentőségre tett szert az *image* fogalma (pl. Wells 1924; Spurgeon 1935; Ullmann 1957: 189–262; uő 1960; uő 1964: 174–201), sőt a New Criticism képviselőinél az *imagery* tanulmányozása vált a stílusvizsgálat fő területévé (vö. Weimann 1962/65: 199–255). De nem sokkal kevésbé kiterjedt szakirodalom foglalkozik a német *Bild* (vö.: Pongs 1927, 1939, 1969, 1973; Clemen 1936), az orosz, ill. cseh *obraz* (vö.: Vinogradov 1963: 94–129, ill. Mukařovský 1946/70) és a magyar *kép, költői kép* stilisztikájával sem (ez utóbbinak most csak az 1945 utáni irodalmából szemelgetve: Eckhardt 1948; Herczeg

1958; T. Lovas 1959; uő 1960; J. Soltész 1965: 262–93; J. Nagy–Szabó Z. 1968; Molnár 1981; stb.).

Ez azonban csak az egyik oldala volt az éremnek. Igen megfontolandó érvek szólnak ugyanis az ellen is, hogy a *kép* kifejezést válasszuk erre a célra, a képszerűség nyelvi eszközeinek gyűjtőnévéül. Elsősorban az, hogy szemantikailag túl van terhelve, zavaróan sokértelmű. I. A. Richards már 1936-ban „különösképpen félrevezető”-nek minősíti, mert hol a tartalom (tenor) és a hordozó (vehicle) egységét jelenti, hol csak az utóbbit, a képi elemet. Ezenkívül a *kép* műszó óhatatlanul vizuálisitást sugall, holott a költői beszédalakzat nem azonos a tudatunkbeli vizuális képpel, képzettel (Richards 1936/77: 124; tovább bonyolítja a dolgot, hogy az angol *image* szó ’mentális képzet’-et is jelent, vö. Preminger 1965: 363). Emiatt Richards a *kép* elnevezés mellőzésére szólított fel, ez azonban akkor nem talált meghallgatásra. Sőt éppen az ő pályatársai és állítólagos követői voltak azok, akik az *imagery* fogalmát oly parttalaná tágították, hogy végül már szinte mindent „kép”-nek tekintettek, ami figyelmüket magára vonta. Ez természetesen a *kép*, *képiség* inflálódásához, majd diszkreditálódásához vezetett (vö. Weimann 1962/65: 201–8).

Sok tekintetben hasonló pályát futott be a szovjet stilsztika *obraz*-kategóriája is. Ennek bizonytalan értelműségére, tartalmatlanságára a „Szó és kép” vita résztvevői mutattak rá a 60-as évek elején (vö. Nyíró L. 1960).

A legradikálisabban azonban a franciák számoltak le az *image* fogalmával. A komoly szakirodalom ’nyelvi kép’ értelemben már a 60-as évek közepétől szívesebben használja a *figure* elnevezést, mint az *image*-t (vö.: Genette 1966, 1969, 1972; Todorov 1967: 91–118; stb.), miközben ez utóbbinak a jelentése mindinkább a ’vizuális kép’-re korlátozódik (vö.: Barthes 1964; Thibault-Laulan 1972). Gérard Genette A leszűkült retorika című fontos tanulmányában azt rója fel az *image* hibájául, hogy „valamilyen analogikus, sőt mimetikus viszony hatását kelti”, s ezáltal metaforicitást konnotál, ami alkalmatlanná teszi a nem hasonlóságon alapuló alakzatok jelölésére (1970/77: 69). Úgy látszik, francia nyelvterületen is végbement a *kép* műszónak az a semmitmondóvá hígulása, amelyről angol és orosz vonatkozásban már megemlékeztünk. Mi más indokolhatná ugyanis azt a már nem is érvelő, ingerült hanghordozást, amellyel Meschonnic (1970: 101–2; idézi Moreau 1982: 13) és Henry (1971: 73) kiutasítja a poétikai, ill. stilsztikai terminológiából?

Mindez arra késztetett, hogy alaposan megfontoljam: nem kellene-e mégis valamilyen egyéb megoldáshoz folyamodni a (*nyelvi*) *kép* elnevezés helyett? Sorra vettem hát mindazokat a részben hagyományos, részben újabb alkotású szakszavakat, amelyek gyűjtőnévként egyáltalán számításba jöhettek.

a) *Trópus* vagy *szókép*. – A *trópus* név bizonyos tekintetben túlságosan is tág volna: a retorikai hagyomány Quintilianust követve számos nem képszerű lexikális kifejezőeszközt is a trópusok közé sorolt. Quintilianus tizennégy trópusfajtája közül például nem igazán kép ez a három: hyperbaton, onomatopoeia, ironia. Aligha véletlen, hogy a Rhétorique générale (1970; a továbbiakban: RG) metabola-táblázatában az elsőt a metataxis, a harmadikkal pedig a metalogizmus oszlopában találkozhatunk (i. m. 49); a hangfestésnek talán a metaplazmusok között lehetne helyet szorítani – mindenesetre egyikük sem metaszeméma!

Más szempontból viszont jóval szűkebb ez az ókori *trópus*, mint a mi (*nyelvi kép*-fogalmunk: kirekesztődik ugyanis belőle minden olyan kép, amely nem névátvitelen alapul (vö. Quintilianusnak ezt a meghatározását: a *trópus* a kifejezésnek a természetes és eredeti jelentésből más jelentésbe átvitt módja, az egyik dologra saját jelentésben használt kifejezésnek más dologra való átvitele, de már nem saját jelentésben; i. sz. I. sz./1921: 175). E szerint a meghatározás szerint nem minősíthető trópusnak egyetlen explicit kép sem: nemcsak a hasonlat reked kívül rajta, hanem még a teljes metafora és – ha van ilyen – a teljes metonímia, szinekdoché, szinesztézia stb. is. Nem is beszélve a több elemi képből álló összetett képegyüttesekről (vö. uo.: „a trópusokban *szavakat* használunk más *szavak* helyett” – én emeltem ki, K. G.). Ennélfogva a *trópus* (legalábbis ebben az antik formájában) nem alkalmas a gyűjtőfogalom szerepének betöltésére. Ezenkívül számolnunk kell a *trópus* szó köznyelvi ’forró égőv’ jelentésének zavaró hatásával is.

A *szókép* elnevezést a klasszikus *trópus* magyar egyenértékesekeként szokták alkalmazni (vö.: Szathmári 1958: 77; uő 1961: 528; J. Nagy 1968: 99), pedig e két kategóriának nem teljesen azonos a terjedelme, gondoljunk csak az előbb említett nem képszerű trópusokra! Ez azonban a mi szempontunkból inkább előnyére válik a *szókép*-nek, mint hátrányára. Ami miatt mégsem felel meg céljainknak, az az, hogy ez sem foglalja magában se a hasonlatot, se az összetett (komplex és továbbfejlesztett) képeket. Sőt ha a róla adott definíciókat (pl. Szathmári 1958: 77; Zsilka T. 1977: 224) szó szerint vennők, még az explicit képeket (teljes metaforát stb.) sem!

Megjegyezzük, hogy vannak olyan szakmunkák, amelyek beleértik a hasonlatot a szókép fogalmába (vö.: Horváth M. 1961: 374–84; Gáldi 1969: 77–8; újabban fenntartásainak ad hangot a hasonlatnak a szóképek közül való kirekesztésével szemben Török 1979: 431), ezek azonban kisebbségi vélemények, amelyek nem ingatták meg a közép- és felsőfokú stilisztikatanítás által is fenntartott szókép–hasonlat elkülönítés egyeduralmát (vö.: Szathmári 1958: 112 kk.; uő 1961: 443–4; J. Nagy 1968: 106–8). Ezért a *szókép* kifejezést sem használhatjuk ’kép, nyelvi kép’ értelemben, gyűjtőfogalomként, pedig máskülönben a Török Gábor által felvázolt *szókép*-kategória (i. h. 430) gyakorlatilag egybeesik a mi (*elemi kép*-fogalmunkkal.

b) *Figura* vagy *alakzat*. – Kaphatná ezt a nevet is a nyelvi képek, hiszen a trópusokat már a klasszikus retorikák is általában a figurák egyik válfajaként, jelentésváltozással járó alakzatként tartották számon (vö.: Lanham 1969: 101; Ducrot–Todorov 1972: 351). Gerber (1873: II, 13) a művészi tudatosságon alapuló trópusok (*Bild-Figuren*) és az alakzatok (pl. paradigma, hasonlat, parabola) közös nevéül az *esztétikai figura* elnevezést vezeti be. A figurák közé sorolja a trópuszt számos korunkbeli retorikai kézikönyv is: Gero von Wilperté (1959) a *szóalakzatok* (511–2), a Preminger-enciklopédia (1965) a *gondolatalakzatok* (273), Dubois-ék nyelvészeti lexikona (1973) a *jelentésalakzatok* (214), a Shapiro házaspár kismonográfiája (1976) a *beszédalakzatok* közé (1). Genette (1966: 209) is olyan meghatározást ad a *figure*-ről („a jel és az értelem közötti eltérés mint a nyelvezet belső tere”), amelybe befér a hagyományos *trópus*-fogalom, sőt aránylag még arra illik rá a legjobban. Bonheim (1975/77: 72) pedig már mindenben egyenlőségjelet tesz *trópus* és *alakzat* közé.

Ám ha jobban megnézzük az ókori forrásokat, azt láthatjuk, hogy éppen a legnagyobb hatású rétornak, Quintilianusnak a szónoklattanában külön könyvben vannak tárgyalva a trópusok és a figurák (VIII. 6., ill. IX. 1–3.), azaz ónála a *trópus* nem alosztálya a *figurá*-nak (nem az Lausbergnél sem: 1960: I, 282–307, ill. 308–455). A klasszikus – elsősorban a római – retorikán alapuló magyar iskolai hagyományban (összegezi: Szathmári 1961: 528–30, ill. 418) is külön, egymásnak alá nem rendelt csoportozatot alkotnak a szóképek és az alakzatok. Tehát ha *alakzat*-nak neveznék a nyelvi képeket, egy meglehetősen szilárd és elterjedt terminológiai konvencióval találnánk szembe magunkat, amely ilyen jelenségeket társít az *alakzat (figura)* fogalmához: szóismétlés, halmozás, fokozás, szókihagyás, szórendváltoztatás (szóalakzatok), ill. felkiáltás, megszólítás, kérdés, párhuzam, ellentét, nagyítás, látomás, irónia, szójáték (gondolatalakzatok; I. Szathmári: i. h. 418).

De még ha arra az álláspontra helyezkedünk is, hogy a kép besorolható az alakzatok közé, s így nevezhető *alakzat*-nak, akkor sem volna szerencsés ez a szóválasztás, oly sok mindent foglal magában az *alakzat* elnevezés. Nem véletlen, hogy például Vigh Árpád az *alakzat*-ot az RG terminusai közül a legátfogóbbal, a *metabolá*-val azonosítja (1981: 430, 488; 1982: 299). Ez sokkal tágabb, sokkal gazdagabb tartalmú kategória, mint az, amelynek mi itt nevet keresünk. Így hát elesik az *alakzat* vagy a *figura* elnevezés is (egyébként se többi jelentésük, se szóhangulatuk nem kellemes, és továbbképzésre vagy összetételre is kevésbé alkalmasak, mint a *kép*).

c) *Kettőskép*. – Zalabai Zsigmond csehszlovákiai magyar író és kritikus a nyelvi képeken „tűnődő” kismonográfiájában a *kép*, *szókép*, *trópus* megnevezéseket szinonimákként használja, de nincsen velük megelégedve: egyaránt elveti mind a terminológiai „agyonterhel” *kép*-et, mind az – egyébként vitathatóan – semmitmondónak minősített *szókép*-et (1981: 25–37). Helyettesítésükre neologizmust alkot, a *kettőskép* kifejezést, melyet így határoz meg: „önmagára + rejtvényyszerűen valami másra is utaló kép” (35; már itt megjegyezném, hogy nem világos, hogyan *utalhat* valami saját magára).

Zalabai a *kettőskép*-et a továbbiakban gyűjtőnévként alkalmazza, jóllehet az a fenti definíció szerint legfeljebb az egyszerű metaforára (esetleg még a szinekdochéra) vonatkozhatna. Később ad egy másik meghatározást is a *kettősképről*: „két jel szemantikai kölcsönviszonya” (54), ami ellentmond a korábbi definíciónak. Az csak az implicit szóképekre illett rá, ez pedig épp azokra nem érvényes (ugyanis a „két jel”-en Zalabai a szövegelőzményből kivehetően a nyelvi kép két főelemét, „tag”-ját érti, azok közül pedig implicit kép esetén csak az egyik van jellel képviselve).

Végeredményben azonban mind a két értelmezésében tautologikus ez a *kettőskép* elnevezés, hiszen a *kettős* látás, kétféle szempontból való ábrázolás mindenfajta nyelvi képek definíciószerű sajátága. Tehát nemcsak a „költői metaforára” igaz, hogy „két jelentés, két valóságvonatkozás, két tárgykép [= denotátum] hat [benne] egyszerre (53), hanem a többi képtípusra is, mindre! Hisz éppen ez a lényege a „képszerű”, „képletés”, azaz közvetett, *kettős* fénytörésben való megjelenítésnek, ettől kép a kép. Vagyis az olyan nyelvi-stilisztikai *kép*, amely nem „*kettős*”, nem is kép igazából, hanem csak szótarilag előírt megjelölés.

Ezenkívül nehézkes is ez a Zalabai javasolta megnevezés, különösen származékaiban: *kettősképszerűség*, *kettősképköltés*, *kettősképzavar*?! Egyszóval semmiképp sem olyan terminológiai lelemény, amelynek kedvéért érdemes volna lemondani a rövid és jól ismert *kép*-ről!

d) *Metaszeméma*. – Tartalmilag ez a kategória, a metabolák (vö.: Víg Á. 1981: 502; uő 1982: 299) négy válfajának egyike (meghatározását l.: RG 34; Víg Á. 1981: 504; uő 1982: 340) áll legközelebb ahhoz az átfogó, rugalmas *kép*-fogalomhoz, melynek elnevezéséről a fentiekben szó volt. Mégsem vállalkozhattam arra, hogy átvegyem a liège-i μ -csoportnak ezt a neologizmusát, mert hosszú és rugalmatlan, s egyelőre különösebb hagyománya sincs.

Végül is tehát meg kellett maradnom a *nyelvi kép* (sokszor elég ennyi is: *kép*) elnevezés mellett. Ehhez némi bátorítást nyújtott a francia szakirodalom (Morier 1981; Moreau 1982; Bonnefoy 1983), amely, úgy látszik, ismét használni kezdi a korábban elvetett *image (littéraire)* kifejezést (illetőleg Morier nem is vetette el, hanem megtartotta 1961-es lexikonának újabb, 1975-i és 81-i kiadásában is). A *kép* ellen felhozható két fő érvet pedig – azt ti., hogy túl sok a jelentése, ill. hogy vizualitást sugall – azzal verhetjük vissza, hogy pontosan definiáljuk (erre a bevezetés 2. és 4. részének végén teszek kísérletet), és a jól meghatározott terminus technicust mindvégig következetesen használjuk. (A műszóalkotás kritériumairól vö.: Grétsy 1961: 6–7; Kovalovszky 1977: 50–1; Pusztai I. 1982; Szépe 1982: 136–7.)

2. A kép a közlemény felől: a megkülönböztetés szemantikai kritériumai

Ahhoz, hogy meg tudjuk mondani: „Mi a kép?“, tehát hogy definiálni tudjuk, előbb arra 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.

Tegyük próbát egy irodalmi szöveggel! A részlet Krúdy Gyula Az útitárs című kisregényének első fejezetéből való. A szövegben *dőlt betűvel* emelem ki és a későbbi hivatkozás megkönnyítésére (1)-től (10)-ig beszámozom azokat a szegmentumokat, melyeket képnek tartok:

„Holdfényben utaztunk, (1) a *fák megannyi szoknyás kísértetek*, a világos mezőkön azok a láthatatlanná váltott rókák ügetnek, amelyek valamely rejtély folytán örökre eltűnnek a vadász szeme elől, egy (2) *ezüst sóhajátós tónál* vadludak szálltak nagy messziségben, a vasúti töltés mellett futó szürke országútról az volt gondolható, hogy rajta boldogtalan emberek menedélnék a fák (3) *lassú szívverés módjára ingó árnyékaiban*, olykor (4) *kis fehér házak tűntek fel, mint heverő kutyák*, egy (5) *falevelnyi ablak mögött mécses égett*. tán most gyilkolnak meg valakit, vagy utolsókat hörög egy haldokló vén paraszt; (6) *utoléri az eső, mint a bánat*, és az elsötétedett éjszakából (7) *könnyeket vert a (8) részvéitlen ablakra*; – vajon mit csinálnak azok, akiket szeretek? – gondoltam magamban fázósan, mintha soha többé nem hallhatnám kedves (9) *szájak* kedves, tetszetős beszédét, és csak az útitárs szomorú szavai hangzanak fejem körül, (10) *mintha a halál a bibliát olvasná.*” (Ú. 7–8)*

* A rövidítések feloldását l. a függelékben.

Amikor most utólag megpróbálom tudatosítani, mire támaszkodtam a képek megkülönböztetésében, először is arra a „stilisztikai kompetenciá”-ra hivatkozhatom (vö. Szabó Z. 1977: 163–8), amellyel kisebb vagy nagyobb mértékben minden anyanyelvi beszélő rendelkezik. E túlnyomórészt spontánul működő kompetencia a beszélő anyanyelvi műveltségéből, szépirodalmi olvasottságából és a vonatkozó másodlagos irodalom (szakirodalom) ismeretéből tevődik össze. (Ez utóbbi 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 – jelen esetben ennek az értekezésnek 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 bármilyen másból képeket elkülöníteni. Tehát az idézett szöveg ebből a szempontból objektíve is inhomogén, azaz koherens folytonosságán belül megszakítotttságot is tartalmaz.

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 (1957: 10; idézi Bouverot 1969: 235, 41. j.). Sőt már a XVIII. századi francia klasszicista retorika, így Du Marsais-nak a trópusokról írott nagyszabású kézikönyve (1730) is különbséget tesz „természetes” és „képletes” nyelv között, az előbbi, az alakzatok nélküli szöveg teljeseen átlátszó, s emiatt mint szöveg tulajdonképpen nem is létezik. Az alakzat (*figure*) sajátos rajzolatként jelenik meg ezen az áttetsző felületen, kiemelkedik belőle, fölébe kerekedik, de épp ezáltal tudatosítja bennünk nemcsak saját magának, hanem az alapjául, környezetéül szolgáló szövegnek a meglétét is. Az alakzat – így többek közt a jelentésalakzat, a nyelvi kép – teszi lehetővé számunkra, hogy a szöveget ne csupán a jelentés közvetítőjeként, hanem önmagában is érzékeljük (l. Todorov 1967/77: 36; vö. még Rákos P. 1971: 189). Íme, a nyelv „átlátszatlaná válásának”, a közlemény önmagára koncentrációjának eszméje több mint kétszáz évvel Jakobson előtt! Igen fontos mozzanat (tudománytörténetileg is), hogy Du Marsais és követői felfogása szerint éppen az alakzat az, ami lehetővé teszi a művészi, ill. szónoki szöveg sajátos voltának – a stílusnak – a megragadását. (Ebből is érthető, miért foglalt el a képek tanulmányozása oly jelentős helyet a francia klasszicista retorikában, amely a kor „parole-nyelvészeteként” az aktualizált nyelvvel, a nyelvhasználatot foglalkozott, szemben a nyelv elvont szabályrendszerét rögzítő grammatikával.)

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 (1971: 341 kk.) abból a feltevésből indul ki, hogy az irodalmi mű kétféle típusú kijelentések-
ből tevődik össze:

a) **reális** kijelentések (ezek közvetlenül vonatkoznak a valóságra, pl. Babits versében „sietnek az esték”, vagy Kassáknál: „Bécsben 3 napig az utcán aludtunk”);

b) **kvázi-kijelentések** (azaz a reális kijelentésekre vonatkozó poétikai reláció-kijelentések, 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 dőcögött 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.

A Voigt Vilmos-féle kvázi-kijelentés fogalma tehát nem azonos Roman Ingarden *kvázi-ítélet* kategóriájával, amely az irodalmi műnek minden egyes kijelentő mondatát magában foglalja (vö. Ingarden 1931/77: 166–88). Ingarden szerint az irodalmi művekben szereplő állító mondatok – ellentétben például a tudomány állításaiival – nem tekinthetők valódi ítéletmondatoknak: az olvasónak nem jut eszébe, hogy az illető mondatok igazsága vagy hamissága felől érdeklődjék (i. m. 172–3). A költészetben ábrázolt tárgyak nem hasonmásai a költőin kívüli valóságnak; „hűségük” ennél fogva nem erény, „pontatlanságuk” nem hiba. A mű nem az íróról vagy környezetéről szóló „igazságok” gyűjteménye, nem eszköz, amelynek segítségével bepillantást nyerhetünk az író életébe, vagy tájékoztatást kaphatunk arról a világról, amelyben élt. Az irodalmi műnek nem lényeges funkciója az olvasóra gyakorolt erkölcsi hatás. (L. uó 1961/68: 48, 50.)

Ugyancsak különbözik a kvázi-kijelentés az I. A. Richards-féle álkijelentéstől (*pseudo-statement*-től), amely szintén mindegyik állítására vonatkozik a nyelvi műalkotásnak: a költemény Richards szerint szavakból álló forma, amelyet kizárólag az a hatása igazol, melyet impulzusaink és attitűdjeink felszabadításával és megszervezésével miránk, befogadókra gyakorol. Ezzel szemben a tudomány valódi kijelentéseit (*statement*-jeit) a logikai igazságuk igazolja, azaz megfelelésük azzal a ténnyel, melyre rámutatnak (I. A. Richards 1926/59: 456–7; az elméletre vonatkozó bőseges kritikái visszhangból vö.: Markiewicz 1966/68: 103–4; Hester 1967: 15; Szili 1967: 9; uó 1970: 245; Rákos P. 1971: 41; Zalabai 1981: 202; Cs. Gyimesi 1983: 22).

Találkozunk azonban számos olyan szakirodalmi adalékkal is, amely részben előzményeül, részben megerősítéséül szolgálhat a kvázi-kijelentés Voigt Vilmos bevezette kategóriájának. A svéd Lars Gustafsson (1968) például különbséget tesz *asszertórikus* (valamit tényként állító) és *pszeudo-asszertórikus* („ál-állító”, képletes, áttételes) kijelentések között (magyarul ismerteti Kanyó 1970: 412–3). Az asszertórikus kijelentés szerzője azzal az elvárással él, hogy kijelentését igaznak, meggyőződé-

kifejeződésének fogják fel (vö.: Markiewicz 1966/68: 114–5; Kelemen P. 1981: 240; Cs. Gyimesi 1983: 22). A pseudo-asszertórikus kijelentés viszont logikailag se nem igaz, se nem hamis, nem is tart igényt ilyenfajta verifikációra. E fiktív jellegű mondatfajta különösen a metaforákban gazdag, lírai szövegekben fordul elő.

Hasonló különbséget lát a szöveg egésze és a benne fellelhető jelentésalakzatok (metaszemémák) között a Rhétorique générale (RG). A metaszeméma mindig „ájkijelentés” (*pseudo-proposition*), mert olyan ellentmondást tartalmaz, amelyet a logika elvet, a retorika viszont elfogad. A predikatív alakú vagy ilyen alakra visszavezetett metaszeméma oly módon használja a kopulát, hogy az egyszersmind önmaga ellentétét is jelenti (RG 131).

A hazai szakirodalomból megemlíthetjük itt Szegedy-Maszák Mihály Krúdy-elemzését (1971: 65 kk.), amely az Utolsó szivar az Arabs Szürkénél című elbeszélés szövegében a valóságvonatkozás szempontjából megkülönböztet egy *betű szerinti* és egy *metaforikus* szintet. Az előbbihez tartozó kijelentéseket gyakorlatilag szó szerint veheti az olvasó, ezzel szemben a metaforikus szint elemei képes, képletes értelműek. Krúdy időnként „átkapcsol” egyik szintről a másikra, s ez az oda-vissza váltás poétikai rendező elvévé válik a novellának (i. h. 66). Végül megjegyezzük, hogy használja a kvázi-kijelentés fogalmát Kosztolányi-könyvében Kelemen Péter is (1981: 240), bár Voigt Vilmosnál valamivel tágabb értelemben: ő ugyanis olyan nem-asszertórikus kijelentéseket is kvázi-kijelentésnek nevez, amelyek nem trópusok, pl. „Kacagunk, ha szívünkbe szűrnak”. Nem világos azonban a kritérium, amelynek alapján ez a kijelentés nem-asszertórikusnak, ill. kvázinak minősül.

Akármilyen jó fogódzót kínál is azonban számunkra a nyelvi képek azonosításában az eltérő valóságvonatkozású: 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 minősítsek-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. V, 1192: *sietnek az évek*). Azaz csak a szinkronia 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 többlépcsőségre hoz példát – alapszintnek (reális kijelentésnek) minősíti ezt (i. h. 346):

„olvadok a hóval”,

s ehhez képest 1. kvázi szint: *mely elfoly...*, ill.
mely elszáll...;

2. kvázi-szint: *mint könny*, ill.
mint sóhaj.

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) Függetlenül 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 legszebb meséi. Bp. 1967. Vál. és átdolg. Rab Zsuzsa, 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. (Mukařovský az ilyen „megszemélyesítést” motívum értékűnek nevezi, megkülönböztetésül a valódi, szemantikai megszemélyesítéstől; vö. Zalabai 1981: 166; ugyanerről l. még Cohen 1966: 117–8; Eco 1972/76: 347–8; Kocsány 1981: 66.)

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 inhomogénnek 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 az utóbbi típusba tartozik, sőt gyakorlatilag azonos vele.

A reális–kvázi különbségtétel azonban, mint láthattuk, meglehetősen viszonylagos, sőt felvetődhet az az ellenérv is, hogy az irodalmi szöveg a maga egészében fikció (kvázi-ítéletek, ál-állítások sorozata, ahogyan Ingarden, ill. I. A. Richards véli), amely sem egészében, sem bizonyos részleteiben nem vonatkozik közvetlenül a valóságra.

Kíváncsún 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. Ezt Michel Le Guern úgy fogalmazza meg Pascal költői képeiről szóló monográfiájában, hogy „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” (1969: 3; idézi Moreau 1982: 14). Vagyis a kép egy külső elemet hoz magával a

szövegbe. Négy évvel később (talán az időközben megjelent liège-i retorika hatására) Le Guern már lényegesen korszerűbb terminológiával fejt ki ugyanezt a gondolatot: „a kép a közvetlen kontextus izotópiájába bele nem illő lexéma használata” (1973: 53; idézi Moreau: i. h.). Egyébként Le Guern úgy véli, hogy ez a meghatározás nem illik rá a metonímiák többségére, mivel a metonímia általában a kontextusnak az izotópiájához tartozik (i. m. 16, 104). Ebben valószínűleg téved, hiszen az RG egyetlen valamirevaló metonímia-példájában („Vegyétek elő a *Caesarotokat!*”, értsd: a Caesar-köteteket; i. m. 118) az állítmány és tárgy közötti szemantikai inkongruencia folytán éppúgy megvan a definícióbeli „bele nem illés”, mint akármelyik „igazi” költői képből.

Ennél a részletkérdésnél azonban sokkal fontosabb most a számunkra az *izotópia* fogalma, ill. az erre épülő szemantikai izotópiaelmélet, amely az eddigieknél alkalmasabb elméleti keretet kínál a nyelvi kép megkülönböztetéséhez.

Az izotópiaelméletet A.-J. Greimas kezdeményezése (1966: 69–101) nyomán a liège-i μ -csoport dolgozta ki RG (1970) és *Rhétorique de la poésie* (1977; a továbbiakban: RP) című művében. A magyarországi stilisztikakutatásban az elmélet Vigh Árpád tanulmányai, szemlecekkei révén vált ismertté (1976, 1977, 1979, 1980, 1981: 428–38, 487–514 passim; az utóbbi helyen a szerző kísérletet tesz az izotópiaelmélet gyakorlati, műelemzésbeli alkalmazására is: 435–7).

Az *izotóp*, mint köztudomású, eredetileg a fizikának a szakkifejezése: ott valamely elem atomjainak azonos magtöltésű (rendszámú) s így a Mengyelejev-féle periódusos rendszerben ugyanarra a helyre eső, de egymástól tömegükben, azaz a neutronok számában különböző változatait nevezik *izotópok*-nak (vö.: ÚjMLex. III, 464; IdSzKSz. 390).

A nyelvészetben az *izotópia* fogalmát Greimas kezdte használni, 'homogén jelentéssík' értelemben (1966: 70). E homogén jelentéssíkot Greimas szerint az osztályszémák (klasszémák) ismétlődése hozza létre: egy üzenet vagy bárminő beszédszakvencia csak akkor tekinthető izotópnak, ha egy vagy több közös klasszémával rendelkezik (i. m. 53). A *klasszéma* fogalmát – ahogyan már a *széma*-ét is – Bernard Pottier-től vette át Greimas (vö. uo.). Pottier a szemémának generikus, azaz egy általános osztályhoz (pl. „anyagi” vagy „megszakított”) való tartozást kifejező szémák alkotta részét nevezi *klasszémá*-nak (1964; 1967: 27; 1974: 30, 321). Greimasnál a klasszéma a nukleáris szémával (magszémával, „szémikus mag”-gal) szembeállított tulajdonképpeni kontextuális szémának (kontextusszémának) válik a szinonimájává, ill. genus proximumává (1966: 53).

Jóval tágabban, „egy nyelvi egység bármilyen ismétlődése”-ként határozza meg az izotópiát François Rastier francia szemiotikus (1972: 82), aki ennek megfelelően nemcsak a szemantikai, hanem a fonetikai, prozódiai és szintaktikai szint izotópiáit is tekintetbe veszi Mallarmé *Salut* (Weöres Sándor fordításában: Köszöntő) című versének elemzésében (uo. 80–106; az elemzésről vö.: Vigh Á. 1977: 148; Rzszevszkaja 1979: 69–72).

Ezzel szemben a liège-i neoretorikusok lényegében hűek maradtak az izotópia korábbi, jelentéstani értelmezéséhez, sőt az RP-ben egész költészetsemantikát építettek rá. Ez a mű így határozza meg az *izotópia* fogalmát: „jelentésegységek adott

halmazának olyan sajátossága, amelyet azonos szemák nyilvánvaló ismétlődése jellemez, és amelyben egymást kizáró szemák nem fordulnak elő szintaktikailag függő helyzetben” (RP 41; a magyar fordítást l. Vigh Á. 1980: 331). Tehát pl. *A víz folyik* kijelentés izotóp, *A hó fekete* viszont nem az, hanem allotóp. Hadd szemléltesse ugyanezt Vigh Árpád két köznyelvi példáján kívül két, csaknem megegyező tartalmú költői nyelvi kijelentés is: „A Duna csak folyt” (József Attila: A Dunánál), ill. „Bivaly-fekete a hó / Fehér a szurok korma” (Ady: A Nincsen himnusza).

A továbbiakban mi is ezt a reálisabbnak és nyelvészetiileg konkrétabbnak látszó izotópia-értelmezést fogadjuk el és használjuk. Vagyis az izotópiát az RP és Vigh Árpád (különösen 1981: 499–500) nyomán a következőképpen definiáljuk: jelentésszáltyok (osztályszemák, klasszémák) olyan ismétlődése, amely egy szöveg egyneműségét, jelentésbeli egységét megteremti és fenntartja. Egy minimális szöveg-egység létrejöttéhez az szükséges, hogy egy klasszéma legalább egyszer megismétlődjék. Fontos feltétele még a szemantikai egyneműségnek, hogy egymást kizáró szemák ne kerüljenek szintaktikailag függő helyzetbe (értsd: 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 koherenciáját (vö.: Greimas 1966: 69 kk.; van Dijk 1970: 76; Vigh Á. 1977: 148).

Az izotopikus folytonosság alkotja a mondatnál nagyobb szövegegységeknek azt a normáját, amelytől a nyelvi kép eltér (vö.: RG 37; RP 31; Vigh Á. 1980: 331), s ezzel kiválik környezetéből, felhívja magára figyelmünket. Pl. a fejezet elején bemutatott Krúdy-leírásban az

(1) *a fák megannyi szoknyás kísértetek*

állítás azzal tér el a szöveg normájától, azáltal „emelkedik ki” az elbeszélés alapizotópiájából, hogy az éjszakai vonatút leírásának szokványos jelkésztetéhez (*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 RG új kiadásához hozzákapcsolt, a 70-es évek vége felé írt függelék szavaival: „A trópust [illetőleg, tehetjük hozzá, általában a nyelvi képet!] mindig egy impertinenciából kiindulva észleljük” (RG 207).

Ezt az „impertinenciát”, szemantikai összeférhetetlenséget az okozza, hogy a közlésben olyan jelek kerülnek kapcsolatba egymással, melyeknek klasszémái ellenkező előjelűek. Tehát az impertinencia mindig klasszematikus eredetű (vö. Ph. Dubois 1975: 207). Az (1)-ben 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. C. E. Shannon (1951), F. Goldmann Eisler (1958) és mások kutatásaiból elég régóta tudjuk, hogy a szavaknak van egy bizonyos, relatív gyakoriságukon és frazeológiai kötöttségeiken alapuló szemantikai

átmenet-valószínűségük, megjósolhatóságuk (*predictability*). Az olvasó vagy hallgató szubjektív várakozása ehhez az objektív átmeneti valószínűséghez igazodik (l. Fónagy 1960: 78). Ámde a költők újítoékedve folytonosan rácafol a nyelvi valószínűségekre, meghiúsítja az olvasói várakozást. A befogadónak ez a „meghiúsult várakozása” (*frustrated expectation, defeated expectation*) fontos tényezőjévé válhat az esztétikai élménynek (Jakobson 1960/72: 250–1). Már E. A. Poe is épített a várt helyett kapott váratlan örömeinek természetes emberi érzésére (vö. Jakobson i. m. 251), s nagy fontosságot tulajdonít a meglepetés mozzanatának a korszerű stilsztika is. Michael Riffaterre szerint a stílushatás a szövegelőzmény adta kontextushoz képest megjósolhatatlan, csekély valószínűségű elemnek és a kontextusnak (*pattern*-nek) a kontrasztjából jön létre (1961/71: 137), Harald Weinrich pedig a metafora meghatározó sajátosságának tekinti a meglepetést, a kép és a szövegösszefüggés összeegyeztethetlenségéből eredő feszültséget (1967/79: 105; uő 1968; ismerteti Petőfi S. J. 1969: 190).

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 kiemelés itt és a továbbiakban is mindig a dolgozat írójától származik).

A nem túl eredeti, de a köznyelvi *sárga* (esetleg *aranyszínű*) *falevelek* megjelölésnél mégis sokkal expresszívebb *aranylevellek* említése azt a várakozást 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 szövegelőzményhez. Az érintkezési ponton egy pillanatra megugrik a jelentésfeszültség a [+konkrét] és a [–konkrét] klasszémák között, aztán a befogadó átvált a reális szintről a kvázira: képletesen 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 – várakozásának meghiúsulása, az izotópiatörés észlelése, majd az izotopikus folytonosságának átértelmezés útján való helyreállítása – egy kis időre „átlátszatlanná” tette számára a szöveget: a közlemény önmagára mint nyelvi képződményre, műalkotásra irányította a figyelmét (l. Jakobsonnak a poétikai funkcióról adott meghatározását: i. m. 239).

Az inhomogén jelkapcsolatok tagjainak nincs abszolút értékük, hanem csak helyi értékük van (vö. Fónagy 1984: 43). A szó szoros értelmében nem is „tárgyak”, ill. „képek” ezek az egymáshoz viszonyítva szemantikailag különmű nyelvi szegmentumok, hanem csupán tárgyi vagy képi **elemei** egy őket magában foglaló és meghatározó magasabb rendű összefüggésrendszernek: a közlésnek mint aktualizált szövegnek. Hogy egy impertinens nyelvielem-kapcsolatnak melyik tagja a tárgy, s melyik a kép, az önmagában sokszor nem is dönthető el megnyugtatóan. Pl. Robert Desnos *une neige de seins* metaforája lehet ’hókebel’, de ’kebelfehér hó’ is aszerint,

hogy a *havat* értelmezem-e képnek és a *keblet* tárgynak, vagy megfordítva (a példát és elemzését l. Ph. Dubois 1975: 204).

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.

Más terminológiával, de lényegében ugyanezt állítja szöveggrammatikájában T. A. van Dijk (1972: 261), aki szerint a szöveg, a kontextus vagy a szituáció dönti el, melyik elem a **topic** (az azonosított, a tárgy), és melyik a metaforikus **comment** (az azonos, 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.

E kontextuális szemléletet igen régóta és igen következetesen képviseli Michael Riffaterre amerikai stíluskutató (1959, 1960; franciául: 1971). Riffaterre a stíluséneket – köztük természetesen a nyelvi képet is – a szövegelőzménytől, az ún. stilisztikai kontextustól mint normától való eltérésként határozza meg (azaz a definiálhatatlanságuk miatt használhatatlanná vált külső normákat – például a köznyelvet vagy a tudományos nyelvet – egy belső normával, a szöveg saját normájával váltja fel). Ami ezt a stilisztikai kontextust (nyelvi mintát, *pattern*-t) megtöri, ami ettől a kontextuális normától eltér, azt minősíti Riffaterre stilisztikumnak, „stilisztikai inger”-nek. Megjegyzendő azonban, hogy Riffaterre szerint nincs állandó kontextus, s a mű egésze nem alkot kontextust (ahogy a szöveg idiolektusa sem alkot normát). (Vö. 1971: 57, 64 kk., 89; a riffaterre-i stilisztika értékeléséhez vö. Hardy 1969.)

A kontextuális képfelfogás alapjára helyezkednek Riffaterre-en kívül:

– Max Black, aki a metaforát a szó szerintiség kontextusától való eltérésként értelmezi (1962: 27–8; ismerteti és kommentálja Shibbes 1971: 153–4; Zalabai 1981: 82, 100–1);

– Harald Weinrich, aki szerint a metafora sohasem csupán egyszerű szó, hanem egyúttal szövegdarab is, olyan nyelvi szegmentum, amelynek szövegjelentését a kontextus határozza meg; a metaforát nem szabad – de nem is lehet – kiragadni szövegösszefüggéséből, mert azon kívül megszűnik metafora lenni (1967/79: 104–5);

– Umberto Eco, aki a metafora esztétikai jellegét a szövegösszefüggés elemeiből eredezteti (1972/76: 324);

– Georges Lüdi (1973) és az RP (47, 15. j.), akik szerint a trópus kontextuálisan határozódik meg;

– Schofer és Rice, akik kontextuson kívül semmiféle szónak sem tulajdonítanak szóképi értéket, minthogy egy kép kép mivoltát – hogy ti. izotópiaváltást reprezentál-e – csak a tágabb kontextusból lehet megítélni (1977: 135);

– végül Joëlle Tamine (1979: 79), aki tagadja a létezését bárminő kontextuson kívüli képnek (*figure*), amely szinonimaként kapcsolódna egy tulajdonképpeni értelmű kifejezéshez (*terme propre*).

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

Egy vitorlát látott

mondat csak akkor tartalmaz trópus, ha a kontextus kötelezővé teszi az 'Egy hajót látott' olvasatot (RG 209). 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 színekdoché a *vitorla*. – Arany János Toldijának ezt a verssorát (III. 3.):

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!). Metaforává a szövegelőzmény teszi, amelyből tudjuk, hogy a *tűzok* megjelölés koreferens Toldi Miklóssal. – 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 Á. 1980: 332). Képes értelmet nyer viszont ebben a – más összefüggésben már idézett – Ady-példában:

Bivaly-fekete a hó

Fehér a szurok korma...

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

Ezért nincs és nem is lehet metafora a szótárakban (vö. Ricoeur 1975: 217). Még az írói szótárak is csak abban az esetben vállalkozhatnának a siker reményében a képalkotás megragadására, ha Solomon Marcus útmutatását követve hajlandók volnának átalakulni „a kontextusok leltárává” (1972/77: 142).

Mielőtt kísérletet tennénk a nyelvi kép fogalmának ideiglenes, egyelőre csupán lételméleti 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, más szóval jelentésbeli összeegyeztethetetlenség. Ahhoz, hogy egy kifejezés metafora legyen – szögezi le például Joëlle Tamine a metafora szintaxisáról szóló fontos tanulmányában –, az kell, hogy az összehasonlított elemek („*les termes rapprochés*”) egymáshoz képest inkompatibilisak legyenek (1979: 80). E kritérium azonban már jó két évtizeddel korábban is megfogalmazódik Monroe C. Beardsleynél (1958: 140), majd az ő nyomán Mihaela Mancaşnál (1970: 118–9), aki a „centrum” (a kifejezendő tárgy) és a „modifikátor” (az azt kifejező nyelvi kép) jegyeinek a szemantikai mátrix egy bizonyos szintjén jelentkező inkompatibilitását a költői kijelentés (*séquence*) egyik legfontosabb formai megkülönböztető jegyének minősíti. S. R. Levin is terjedelmes fejezetet szentel a metafora jelentéséről írott könyvében az inkompatibilitásnak (1977: 33–77), melyet

szemantikai markerekkel igyekszik explicitté tenni („A kő meghalt”). A hazai szakirodalomban Török Gábor szókép-meghatározása mutat rá a leghatározottabban, hogy a szókép jelentéspólusainak a színezetlen közlés (a „zéró stilisztikumú” beszéd) szintjén vannak összeférhetetlen jelentésjegyeik is (1979: 430).

Ahhoz azonban, hogy a diszparát jellegű szövegelemekből 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, viszont összekapcsolni inhomogéneket kell ahhoz, hogy nyelvi képet nyerjünk.)

E szembeszőkő ellentmondás – az tudniillik, hogy a kép tartalmilag össze nem illő elemeket illeszt össze formailag – természetesen nem kerülte el az elméletírók figyelmét sem, sőt tengelyébe került a legkülönbözőbb képmeghatározásoknak, lettek legyen azok szerzői akár költők, akár irodalomkritikusok, akár nyelvészek. Az alábbiakban négy ilyen képdefiníciót idézek (ezek az elsőt kivéve nem általában a nyelvi képre, hanem egy bizonyos képfajtára, a metaforára vonatkoznak, de úgy gondolom, mutatis mutandis érvényesek egy átfogóbb kép kategóriára is):

– Ezra Pound 1918-ban: „diszparát fogalmak egyesítése” (idézi Wellek–Warren 1949/72: 278);

– I. A. Richards 1924-ben: „össze nem illő dolgok összekapcsolása” (1924/71: 82);

– J. M. Lotman 1970-ben: „szemantikailag összekapcsolhatatlan elemek összekapcsolása” (1970/73: 67);

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

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

Nos, őnála „a képet a szintaxis hordozza: szintaxis nélkül nincs metafora” (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” (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 szerint a **szintagma** tekinthető annak a minimális kontextusnak, amely egy izotópia megállapítását lehetővé teszi (1966: 72). Az RP izotópia-definíciójának (41) is az volt a második kritériuma, hogy „egymást kizáró szemák ne kerüljenek szintaktikailag függő helyzetbe” (az eredetiben: „en position syntaxique de *détermination*” – a kiemelés itt éntőlem való 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. (Megjegyezzük, hogy éppen így, sajátos szintagmaként definiálja a költői képet az egészen más elméleti premisszákból kiinduló Benkő László is, vö. 1968: 434.)

Mindenesetre célszerű volna minél tágabb, rugalmasabb szintagma-meghatározást választani. Ilyen például a Jurij Leviné (1965/71: 175): „közvetlen alárendelési viszonyban lévő szavakból álló szópár (beleértve az alany–állítmány viszonyt is)”. Sőt Saussure-nél még ennél is általánosabb szintagma-definíciót találunk (1916/67: 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 az izotópiának szintagmatikus jelleget tulajdonító Rastier-val szemben éppen az RP képviseli azt az álláspontot, hogy az izotópia nem a szintagmának, hanem a beszédláncolatnak (*chaîne discursive*) a tulajdonsága, olyan halmazoké, amelyek éppúgy túlterjedhetnek a szintagmán, mint maradhatnak azon innen (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 (vö. Kemény 1980: 463–5).

Jobb lenne tehát a *kép*-et formailag kissé szélesebben értelmezni. Ezt teszi például Petőfi S. János (1967: 90), aki elismeri több közlésegyeségből (KE) 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 „normálformának” is (így járunk majd el a Krúdy teljes metaforáival foglalkozó fejezetben [II. 2. B]), a részleteket l. ott!).

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 többé-kevésbé szoros szintaktikai összeköttetésbe azzal a céllal, hogy e diszparát jelentéssíkok, ill. nyelvi elemek összekapcsolásával, egymásra vonatkoztatásával kényszerítsen formába egy olyan érzelmi és/vagy gondolati tartalmat, amely más úton-módon (közvetlenül) megfogalmazhatatlannak bizonyulna.

3. Képelemek – képtípusok

Egy képelmélet adekvátságának, ahogyan erre már ennek a résznek a bevezetőjében is utaltunk, két kritériuma van: legyen képes az elmélet (1) különbséget tenni kép és nem kép között; (2) megmagyarázni, hogyan zajlik le az appercepció folyamata, miért és hogyan tud a befogadó nyelvi képeket interpretálni (vö. Matthews 1971).

Az első, ontológiai jellegű követelménynek az előző fejezetben megkíséreltünk eleget tenni. Mielőtt azonban rátérhetnénk a második, az ismeretelméleti természetű kritériumra, szét kell bontanunk alkotóelemeire a nyelvi képet, hogy ennek alapján a 4. fejezetben közelebről is szemügyre vehessük: hogyan kötődnek egymáshoz, milyen viszonylatokba lépnek egymással a képelemek, s ezáltal hogyan „működik” a kép, ill. – az olvasó szempontjából – a befogadás mechanizmusa?

Ezt természetesen nem úgy kell érteni, hogy először vannak az „alkatrészek”, majd ezekből rakódik, szerelődik össze a mechanizmus, amely működik. Hisz maguknak az elemeknek a létezéséről is csak a befogadási folyamat során szerezhettünk tudomást: a szöveg keltette összbenyomásból vonjuk el az alkotóelemekre vonatkozó ismereteinket. Tehát ilyen értelemben nincsenek külön, egymástól függetlenül létező képelemek, **illetve** appercepciós folyamat.

Ám az elemzés szüksége megköveteli ezt a mesterséges elválasztást: ahhoz hogy egy struktúrát leírassunk, izolálni kell egyes alkotóelemeit, jóllehet ezek az elemek csak a struktúrában és annak természetes „életműködése” által azok, amik (a „strukturált elem” problematikájához vö. Vígh Á. 1973: 123). E nélkül az elkülönítés nélkül egyáltalán nem tudnánk a hitelesség igényével vizsgálni műalkotásokat, művészi szövegeket. Tehát a környezetből való átmeneti „kiszakításra” módszertanilag okvetlenül szükség van (erről bővebben I. Török 1974: 5–7; Kemény 1980a: 33).

Ez után a kis elméleti kitérő után vegyük is nyomban számba, milyen elemekből tevődik össze egy kép!

A nyelvi kép egyik főeleme (mint ezt az előző fejezetben is láthattuk) az, ami beleillik a szöveg izotopikus folytonosságába; amit valamihez hasonlítanak, viszonyítanak, ill. valamivel azonosítanak; amit ki kell fejezni, meg kell világítani.

A másik főelem az, ami nem illik bele a szemantikai alapsíkba; ami hasonló valamihez vagy azonos valamivel; ami kifejez, megvilágít valamit; ami valami máshoz viszonyul.

E két főelemet az elmúlt kétezer év retorikai és stilisztikai szakmunkái igen sokféle elnevezés alatt tartják számon: Quintilianusnál *res – similitudo* (Inst. or. VIII, 3, 77; idézi Adamik 1978: 114); a XVIII–XIX. századi francia retorikusoknál és követőiknél *sens propre – sens figuré* (vö.: Ricoeur 1975: 65; Ph. Dubois 1975: 203); az angolszász terminológiában *subject (matter) – analogue* (Preminger 1965: 365), *idea – image; metaphorical* vagy *figurative meaning – literal meaning* (uo. 492), *meaning – picture; thing meant – thing said; major term – minor term* (uo. 845); a wundtiánus Stählin metafora-lélektanában *Sachgegenstand – Bildgegenstand* (említi Zlinszky 1918/61: 250; vö. Kelemen P. 1981: 237); az újkritikus I. A. Richardsnál *tenor – vehicle* (1936/77: 124 kk.); a neoretorika olyik képviselőjénél, így Cohennél (1968: 44) és Genette-nél (1970/77: 66) *comparé – comparant*; az RG-ben *départ – arrivée* (108–9; vö.: Ph. Dubois 1975: 202–3; Schofer–Rice 1977: 147, 13. j.); Philippe Dubois-nál *opérande – opéré* (i. h. 203); végül az újabb magyar stilisztikai munkákban *megvilágítandó – megvilágító* (Török 1979: 430) és *viszonyított – viszonyító* (Zalabai 1981: 82). Jómagam a *tárgy (tárgyi elem)*, ill. *kép (képi elem)* elnevezéseket fogom használni ebben az értelemben, mivel egyaránt ráillenek mind az összehasonlításra, mind az azonosításra alapuló képek elemeire, míg a Cohennél és Genette-nél – de

számos hazai kutatónál is – előforduló *hasonlított* – *hasonló* fogalompár inkább csak a hasonlatéira.

Némelyik kép tartalmazza azt a közös tulajdonságot (hasonlóságot, ill. azonoságot) is, amely a kép két főelemének, a tárgyi és a képi elemnek egymásra vonatkoztatását (összehasonlítását vagy azonosítását) indokolja. Ennek a képelemnek, a hasonlítás, ill. azonosítás alapjának a klasszikus retorikában *tertium comparationis* volt a neve; I. A. Richardsnál *ground* vagy *base*, Cohennél a közös jegy(ek)re utaló *predikátum*, Genette-nél *motívum*, Dubois-nál *opératif*, az RG-ben *intermédiaire*, Schofer–Rice-nál *intermediary* (i. h. 136), Zalabainál (i. m. 110) *köztesképzet* vagy *ikon* néven szerepel. (Ez utóbbi, bár rövid és kifejező, mégsem igazán szerencsés megoldás, mert azonos a Peirce–Morris-féle jeltipológia első jeltípusának az elnevezésével, sőt magánál Zalabainál is az egyik képfajtának, a hasonlóságon alapuló képnek a nevével; vö. i. m. 107, 163 kk., 190 kk.) A továbbiakban – Genette-et követve – a *motívum* terminust fogom erre a képelemre alkalmazni.

Végül pedig előfordulhatnak a képben olyan nyelvtani eszközök (kötőszók, utalószók, megfelelő jelentésű igék, melléknevek, melléknévi igenevek) is, amelyek formálisan is jelzik s ezzel mintegy nyomatékosítják az összehasonlítás vagy (jóval ritkábban) az azonosítás tényét: ezek Cohennél a *comparatif*, Genette-nél a *modalisateur*, Zalabainál az *indikátor* (i. m. 136) nevet kapják. Mi, Genette szóhasználatát átvéve, a *modalizátor* elnevezést tesszük magunkévá (Cohené ugyanis túl szűk, csak a hasonlatra utal, Zalabaié viszont túl tág és emiatt gyakorlatilag semmitmondó).

Röviden összegezve a fentieket, a nyelvi kép négy alkotóelemből áll:

1. **tárgy** vagy **tárgyi elem** (T);
2. **kép** vagy **képi elem** (K);
3. **motívum** (Mot);
4. **modalizátor** (Mod).

Ez azonban nem egyéb elvont sémánál: a valóságban ugyanis nem mindegyik nyelvi kép tartalmazza mind a négy elemet. Sőt azok a képek vannak többségben, melyekben egy vagy több képelem csak \emptyset fokon fordul elő, azaz nincs explicit nyelvi jellel képviselve.

Elvben a képnek bármelyik alkotórésze hiányozhat, tehát a képi elem is. Hajlok azonban arra, hogy ennek az elemnek a meglétét nélkülözhetetlennek tartsam ahhoz, hogy egyáltalán képről, nyelvi képről beszélhessünk.

Így van-e ez csakugyan? Nincsenek-e mégis olyan „képek”, melyekben épp a K elem van \emptyset fokon?

Jean Cohennek a költői hasonlat típusait rendszerező tanulmányában (1968: 44) valóban feltűnik ez az „elliptikus” szerkezetű példa: „A Föld kerek, mint...”. Genette táblázata is magában foglal két ilyen, „nem kanonikus” formát: „Szerelmem úgy lángol, mint...”; „Szerelmem olyan, mint...” (1970/77: 67). E „félbeharapott” hasonlatok azonban nem tekinthetők valóságos költői képnek, mivel a másik pólus hiánya folytán nem indulhat meg bennük szemantikai kölcsönhatás (vö. Zalabai 1981: 142). Még ennyire sem képek Radnótinak ezek a sorai:

Oly szép vagy és oly fiatal!;

Hallgatom, úgy teli zajjal az erdő, itt a tavasz már!,

melyeket Nemes István „féloldalas hasonlatok”-nak vél (1979: 230), holott nem egyebek elragadtatott felkiáltásoknál, s így nem is kell mögöttük semmiféle elhallgatott hasonlót feltételezni.

Azt hiszem, éppen a bemutatott példák tanúskodnak a leghatározottabban az ellen, hogy ezeket az állítólagos „kép nélküli képeket” is besoroljuk az írói képalkotás nyelvi eszközei közé. A képi elemet nem tartalmazó kijelentések valójában a legkevésbé sem képek, ennélfogva figyelmen kívül hagyhatók a képtípusok megállapításakor. A továbbiakban ennek megfelelően fogunk eljárni, vagyis eleve adottnak vesszük a K elem (+) értékét.

A fennmaradó három képelem (T, Mot, Mod) lehetséges kombinációi szerint – tehát aszerint, hogy hány és melyik összetevő van jelen a képben, ill. marad realizálatlanul – a nyelvi képnek nyolc válfaját különböztethetjük meg:

A képtípus						
sor-száma	alkotóelemei				elnevezése	példái
	Mod	Mot	T	K		
1.	+	+	+	+	Jelölt, motivált, explicit kép	Krúdy (3), (4), (6), (10)
2.	+	+	-	+	Jelölt, motivált, implicit kép	... <i>lángoló, mint a tűz</i> (Genette 1970/77: 67)
3.	+	-	-	+	Jelölt, motiválatlan, implicit kép	... <i>mint a tűz</i> (uo.)
4.	-	-	-	+	Jelöletlen, motiválatlan, implicit kép	Krúdy (7), (8), (9)
5.	+	-	+	+	Jelölt, motiválatlan, explicit kép	Krúdy (5)
6.	-	+	+	+	Jelöletlen, motivált, explicit kép	„Az álmod sáros gyöngyeit szorítsd, ki ünöd a valót” (Babits)
7.	-	-	+	+	Jelöletlen, motiválatlan, explicit kép	Krúdy (1)
8.	-	+	-	+	Jelöletlen, motivált, implicit kép	„Elmúlt az arany tó az égről” (Tóth Á.)

Egyébként nem mindegyik típus valósul meg egyforma mértékben a nyelvi gyakorlatban. A 2–3. számúak (a hasonlított nélküli hasonlatok) például alig többek elméleti lehetőségnél; nem is találtam rájuk más példát, mint amit Genette ad meg táblázatában. E táblázat, mint jeleztük, két típussal bővebb a mienknél, azzal a kettővel, melyben a K elem \emptyset fokú („motivált hasonlat hasonló nélkül”, ill. „nem motivált hasonlat hasonló nélkül”, i. h.). A genette-i típusok közül csak a hat

„kanonikus”-at (nálunk: 1., 4–8.) tünteti fel Schofer–Rice (1977: 137), kissé módosított (és emiatt valamivel kevésbé pontos) elnevezések alatt.

A képek osztályozása – ahogyan ezt táblázatunk is szemlélteti – három szempontból történhet:

1. Jelölve van-e a viszonyított (kifejezendő, tárgyi, izotóp, hasonlított, azonosított) elem? Eszerint a kép vagy **explicit**, vagy **implicit**.

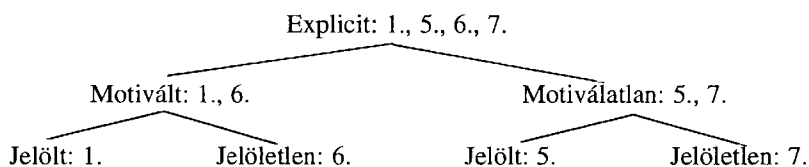
2. Jelölve van-e a közös tulajdonság (a hasonlítás, ill. azonosítás alapja, a motívum)? Eszerint a kép vagy **motivált**, vagy **motiválatlan**.

3. Jelölve van-e a tárgyi és a képi elem (nem) azonossága valamilyen modalizátorral? Eszerint a kép vagy **jelölt**, vagy **jelöletlen**. A jelöltség csak tendenciaszerűen esik egybe a hasonlító, a jelöletlenség pedig az azonosító jelleggel, mert vannak jelöletlen hasonlatok (l.: Török 1968: 66–70; uő 1971: 318; Kemény 1974: 33) és jelölt metaforák is, például az ún. kifejtett metaforák (vö.: J. Soltész 1959: 184; Kemény 1974: 12–3; uő 1980: 461–2), melyeket újabban Zalabai (1981: 91) „kiszó-lásos típus” néven tárgyal.

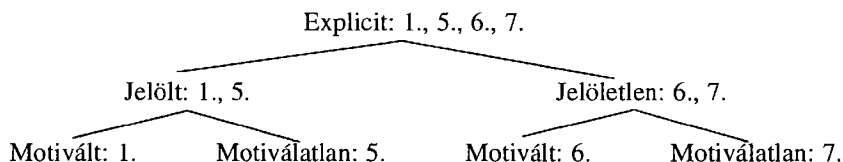
A három osztályozási szempontnak megfelelően a nyolc képtípus három oppozíció mentén rendezhető el:

Explicit	←————→	Implicit
1., 5., 6., 7.		2., 3., 4., 8.
Motivált	←————→	Motiválatlan
1., 2., 6., 8.		3., 4., 5., 7.
Jelölt	←————→	Jelöletlen
1., 2., 3., 5.		4., 6., 7., 8.

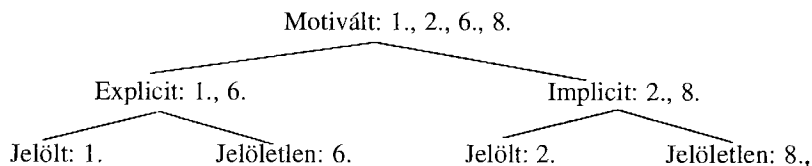
A hat tulajdonság egymáshoz való viszonyáról a fenti összeállítás annyit árul el, hogy mindegyik kizáró ellentétben van **egy** másikkal, a többi négygel viszont se fel nem tételezik, se ki nem zárják egymást (indifferensek egymással szemben). Tehát bármelyik tulajdonságból eljuthatunk bináris osztások egymásutánjával bármelyik más, nem inkompatibilis tulajdonsághoz. Pl.:



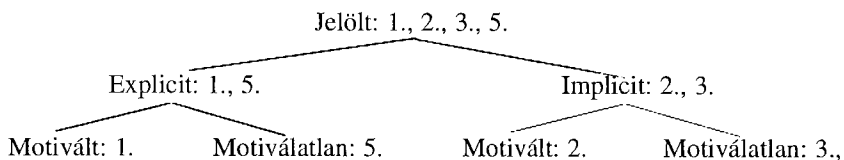
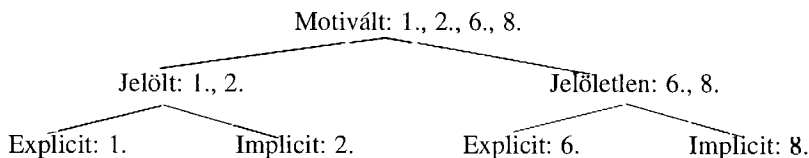
Más sorrendben:



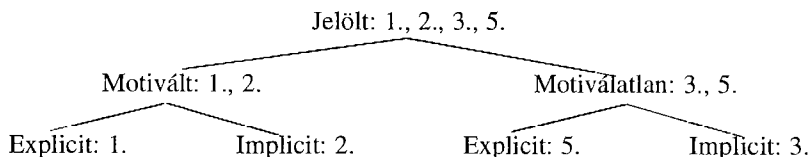
Vagy más tulajdonságból kiindulva ugyanígy:



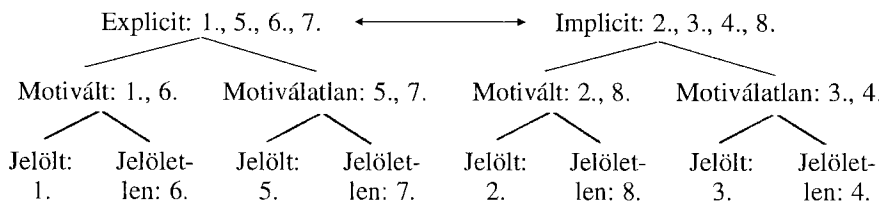
ill.



ill.



Ugyanígy fel lehetne írni a képtulajdonságok ágrajzszerű viszonyát a másik három tulajdonságból (implicitás, motiválatlanság, jelöletlenség) kiindulva is, kiindulópontként kétféle, összesen tehát hatféle módon (aszerint, hogy melyik „irányban” kezdjük a kettéosztást):



és í. t.

A nyelvi kép négy alkotóelemének (K, T, Mot, Mod), a három változó értékű képelem ($\pm T, \pm \text{Mot}, \pm \text{Mod}$) lehetséges kombinációi alapján megkülönböztethető nyolc képtípusnak és e képtípusok egymáshoz való viszonyának bemutatásával lényegében elvégeztük azt az alapfogalom-tisztázó munkát, mely ennek a rövid fejezetnek kizárólagos feladata volt. Mielőtt azonban továbbhaladnánk, szükségét érzem, hogy néhány észrevételt tegyek arról, hogyan viszonylik a képfajtáknak ez a hazai viszonylatban újszerűnek mondható felosztása a hagyományos felosztáshoz (hasonlat, metafora, azon belül egyszerű és teljes, metonímia, szinekdoché, szinesztézia, esetleg allegória és szimbólum is).

1. A fentiekben adott vázlatos tipizálás nem lép fel azzal az igénnyel, hogy helyébe lépjen a hagyományos felosztásnak. Nem tükrözi ugyanis a tárgyi és a képi elem közti szemantikai viszony jellegét, vagyis azt, hogy a két főelem között hasonlóság, logikai, ill. anyagi alá-fölrendeltség vagy együttes bennfoglaltság áll-e fenn. Ezért továbbra is szükség van a jól bevált és közismert metafora – szinekdoché – metonímia stb. megkülönböztetésre mint **keresztező** felosztási szempontra. (Én magam is alkalmazom ezt a felosztást és terminológiát, amikor ennek a könyvnek a II. 2. fejezetében Krúdy szinekdochéit, teljes metaforáit és hasonlatait veszem bonckés alá.)

2. Az új felosztás számol **motivált metaforák** létezésének lehetőségével is (ez következik ugyanis abból, hogy a jelöletlenség nem zárja ki a motiváltságot, l. a 6. és a 8. típust).

Ezzel alighanem elveszítettünk egy hagyományos kritériumot a metafora és a hasonlat megkülönböztetésére (vö.: J. Soltész 1959: 183, 190; uő 1965: 273; Kemény 1974: 32, 49; Adamik 1978: 118; Zalabai 1981: 113, 147; Fónagy 1982: 304; a nem magyar szakirodalomból: Henle 1959: 177–8; Leech 1969: 151; RG 108).

E kritérium azonban ez ideig sem állt valami biztos lábon, ti. féloldalas volt, hisz motiválatlan a hasonlat is lehet. S most íme kiderült: a metafora is lehet motivált.

Genette két sápadt, pleonazmus ízű példájánál („Szerelmem *égő tűz*”; „*Égő* tüzem”, értsd: 'szerelmem') jobban meggyőzhet bennünket arról az a Babits-, ill. Tóth Árpád-idézet, melyet táblázatunk megfelelő rovatában helyeztünk el. A Babits-metafora két főelemét, az *álmok* tárgyat és a *gyöngyök* képet a *síkos* melléknév kapcsolja motívumként egymáshoz. Ez reprezentálja azokat a közös jegyeket (tűnékenység, elérhetetlenség, megfoghatatlanság stb.), melyek az álom és a gyöngy azonosítását lehetővé teszik. Tóth Árpád verssorában hasonló funkciót tölt be az *arany* jelző: a kifejtetlen tárgynak – a lenyugvó nap visszfényének – és az azt kifejező képnek a közös tulajdonságára utal. (További költői nyelvi példák a motivált metaforára: Mancaş 1970: 115; Morier 1975: 654; Kocsány 1981: 67–8.)

Valójában explicit motívumnak tekinthető a teljes metafora képi eleméhez igazodó állítmányok egy része is: „*Megtaposott a sors fekete bikája*” (BÚ. 479); „felemelte a szempilláit, hogy kés-szeme *kivillant*” (N. 383). Egyébként ilyen képekkel nemcsak Krúdynál találkozhatunk, hanem a mai esszéstílusban is: „milyen gondolatkeselyűk *tépték* a magyar Prométheusz szenvedő lelkét” – kérdezi Szabad György egy Széchenyiről szóló újságcikkében (Magyar Nemzet, 1985. ápr. 4. 15).

Erről a jelenségről – a teljes metaforának a mondatkörnyezetbe való beépüléséről – a II. rész 2. B) fejezetében szólnak majd bővebben.

3. A motivált metafora típusának felvétele lehetővé teszi a megnyugtatóbb besorolását egy olyan képtípusnak, amely eddig sehová sem illett be igazán, ezért sokszor körülírásnak minősítették, pedig nem az.

Ebbe a típusba olyan különféle eredetű és stiláris hangulatú képek tartoznak, mint az óizlandi és óangol költészet sajátos metaforikus szóalakzatai, kenningjei (vö.: Welles–Warren 1949/72: 293; Caillois 1959/66: 171–4; Brodeur 1969; Marold 1983), a XVII. századi francia précieuse-ök körülíró képei (vö.: Des Granges 1937: 321–3; Vianu 1957/67: 65–6; Ráth-Végh 1959: 201–8; Morier 1961: 300; Gáldi 1969: 82–3), régebbi és XX. századi költői képek, sőt a sajtónyelv némelyik állandó szókapcsolata, közhelye is.

A szakirodalomban a képtípus számos különböző néven szerepel (már ez is sejtet némi bizonytalanságot!): Arisztotelész Poétikája a *metafora* negyedik válfajaként („analógia szerinti” metaforaként, aránytrópusként) tartja számon (i. e. IV. sz./1974: 48–9); Jurij Levin tanulmányában *kéttagú rejtvény-metafora* (1965/71: 177), az RG-ben *helyesbített metafora* (109–11) a neve; én a *körülíró metafora* elnevezést ajánlottam rá Krúdy-könyvemben (1974: 16–8).

Alakjukra, nyelvtani szerkezetükre nézve háromfélék szoktak lenni ezek a képek:

a) **Birtokos szerkezetűek:** *a nappal öregsége* (= este; Arisztotelész. i. h.); *a sivatag hajója* (= teve; S. R. Levin 1977: 93); *az ég drágaköve* (= Nap; uo.); *a száj bútorzata* (= fogak; Somaize szótára alapján Des Granges i. m. 322 és Ráth-Végh i. m. 202); *a tél szőnyege* (= hó; Ju. Levin i. h.); *a bolygó pörsenése* (= hegy; Eco 1972/76: 348);

b) **Összetett szavak:** *bálna-út* (= tenger; Wilpert 1959: 283); *hattyú-út* (= ua.; Welles–Warren i. h.); *csont-ház* (= test; uo.); *szó-raktár* (= száj; uo.); *gyászhuszár, borvirág* (a köznyelvből);

c) **Minőségjelzős szerkezetek:** *fekete gyémánt* (= szén), *fehér szén* (= vízenenergia), *fekete arany* (= kőolaj), *kék arany* (= földgáz; valamennyi a sajtónyelvből); *égi flanel* (Babitstól idézi J. Soltész 1965: 274); *fütyös, barna szörnyeteg* (Adytól idézi Zsilka T. 1977: 149); *Az ember ... gondolkodó nádszál* (Pascal; vö. RG 110); *A rákok, sétáló kavicsok* (Jules Renard; elemzi Vigh Á. 1974: 657).

Lényegi vonásuk az ilyen képeknek, hogy mindegyikükben van motívum (ezt rendre a bővítmény: a birtokos jelző, az előtag, a minőségjelző fejt ki), ámde ez a motívum **negatív** motívum, mert nem a közös, hanem az eltérő jelentésjegy(ek)re mutat rá. Például *a száj bútorzata* kifejezés ezt állítja a fogakról: „bútorzat, de a szájé”; vagy amikor Babits a mennybolt puha, ködös szürkességét a *flanell* képével érzékelteti, elébe „helyesbítő” jelzőt, negatív motívumot iktat: „flanell, de égi”. A „helyesbítés” mindig a tárgyi síkhoz, a szöveg alapizotópiájához tartozik.

E sajátos, „visszajáról való” motiváció ellenére ezek a képek véleményem szerint jól besorolhatók a 6., ill. a 8. típusba, aszerint, hogy fel van-e bennük tüntetve a tárgyi elem. Általában nincs, hiszen ennek a képfajtának van valami rejtvényjellege – ne feledjük, hogy a kenningek sokszor találós kérdések (is) voltak! –, ezért jobbra a „jelöletlen, motivált, implicit kép” típusát gyarapítják. De mint a Pascal- és a Jules Renard-példa is mutatja, jut belőlük a 6., az explicit típusba is.

4. A kép az olvasó felől: a befogadás mechanizmusa

Daniel Delas egy 1978-ban publikált szemlecikkében megjegyzi (66), hogy a generatív grammatikai kiindulási képelméletek (Bickerton, Matthews, Gläser, S. R. Levin) nyelvi képen (*figure*) gyakorlatilag metaforát értenek, más képfajtákról, így metonímiáról vagy szinekdochéről szó sem esik bennük.

Ez az egyoldalúság azonban nemcsak az említett szerzőket jellemzi, hanem általában jellemző a kérdés szakirodalmára. Különösen így van ez a képbefogadási elméletek terén: az általam ismert ilyen elméletek (ismertetésüket és csoportosításukat l. Black 1954–55; uő 1962: 35–47; Beardsley 1958: 134–47, 159–62; uő 1962: 73–4; Shibles 1971: 63–74, 100–1; van Dijk 1975: 179) egytől egyig metaforaelméletek. Vagyis a kép appercepciójának vizsgálatát illetően nem is annyira metaforaközpontúságról, mint inkább a metafora egyeduralmáról kellene beszélnünk. Így hát, jobb híján, ezekre az előzményekre vagyunk kénytelenek támaszkodni, extrapolálva állításait a *kép*-kategória egészére, amikor most – igyekeztvén eleget tenni Matthews második kritériumának is – arra térünk rá, mi módon fogja fel a képet a nyelvi közlés címzettje. Az appercepció mechanizmusának mint szubjektív oldalnak a feltárása egyszersmind fényt vethet a másik, az objektív oldalra: a kép „működésére” is. (Bár itt az *objektív* és a *szubjektív* jelzőt inkább csak idézőjelben volna szabad használnunk, mert valójában ugyanannak a folyamatnak két különböző aspektusáról van szó.)

Anélkül, hogy a szükségből erényt akarnék csinálni, meg kell jegyezmem, hogy az ezután következő Krúdy-elemzések szempontjából az elméleti megalapozásnak ez a metaforacentrikussága kevésbé zavaró, mint általában, tekintve, hogy az ő stílusában a hasonlóságon alapuló képek (metafora, hasonlat) igen nagy szám- és jelentőségbeli fölényben vannak az érintkezésen alapulókkal szemben. Azaz Krúdy prózája a jakobsoni tipológia (l. Jakobson 1956/77: 130–4) szerint igazából nem is próza, hanem a lírához áll közel. Az érintkezési eredetű képek közül csak a rész–egész szinekdoché számottevő nála, de mint rövidesen, a II. rész 2. A) fejezetében látni fogjuk, ennek is inkább hasonlóságra utaló, ill. a lényeges vonás(ok) kiemelésével jellemző, tehát a metaforáéra, sőt a szimbóluméra emlékeztető funkciója van. (A „romantikus költészet” és a „realista próza” ilyen szembeállítását, különösen pedig ennek a metaforikus, ill. a metonimikus pólus túlsúlyára való visszavezetését egyébként nem mindenki fogadja el; Henry pl. történetietlennek bélyegzi az egész jakobsoni elgondolást, vö. Henry 1971: 47–50.)

Akármilyen sokfélék is a képbefogadási elméletek (Max Black és van Dijk három-három, Beardsley és Shibles 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.

Az appercepcióelméleteknek ezt a két alaptípusát Paul Ricoeur (1975: 65–6, ill. 100–16) nyomán a következőképpen jellemzi a *Langages* metafora-számának bevezető tanulmánya (Molino–Soublin–Tamine 1979: 21–3):

A **behelyettesítési** modell Arisztotelésztől egészen századunk 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 olyant, 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 nyelvezetnek (Fontanier 1968: 167), vagyis lényegében a díszítmény funkcióját tölti be.

Ezzel szemben a **kölcsönhatási** vagy **interakciós** képértelmezés szerint (mely csak e 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 értelemtől 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 „képletessé” 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 szempillantással 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 appercepció mechanizmus megértése szempontjából különösen nagy a jelentősége az explicit és az implicit képek közötti különbségtételnek (vö.: Morier 1975: 675; Zalabai 1981: 43; Fónagy 1982: 305 kk.).

Már az előző fejezetben, a képek osztályozásakor is kimondtuk: ha a tárgyi elem (az azonosított, hasonlított, viszonyított stb.) is jelölve van, a kép explicit; ha

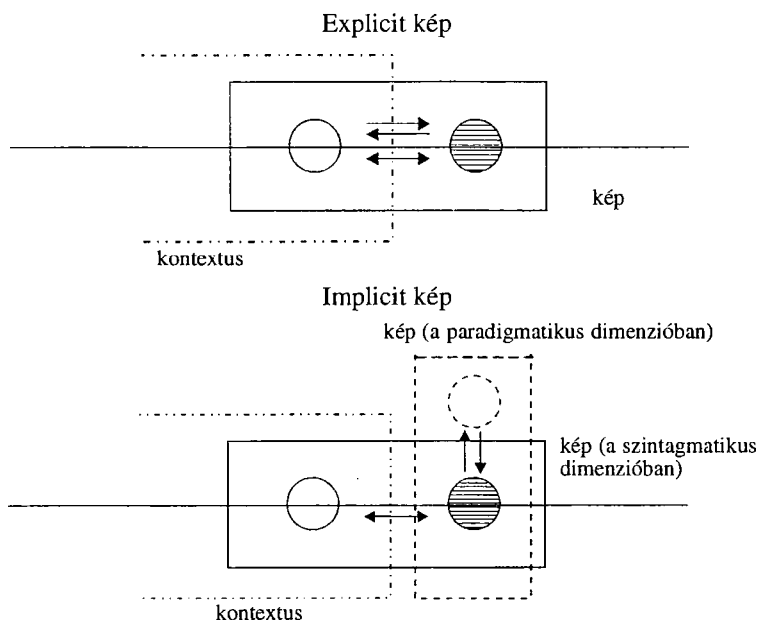
viszont nincs jelölve, ha csak a képi elem (az azonos, a hasonló, a viszonyító) van nyelvi jellel képviselve a felszíni struktúrában, akkor a kép implicit.

Most kiegészítjük néhány vonatkozással ezt a vázlatos definíciót, s ezzel remélhetőleg pontosabbá is tesszük:

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 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 impliciten benne rejlő és a paradigmatisms 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.

Ábrával szemléltetve:

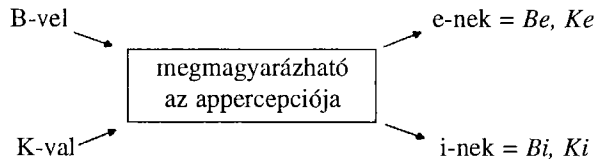


Jelmagyarázat:

- | | | | |
|-------|--|---|----------------------|
| ————— | = szintaktikai kapcsolat | ○ | = izotóp szövegelem |
| ————— | = szemantikailag inhomogenitás | ⊖ | = allotóp szövegelem |
| ⇔ | = kép–tárgy viszony (egymásra vonatkoztatás) | ○ | = implicit jelentett |

Milyen viszonyban vannak egymással a két képtípus (az explicit és az implicit), ill. a két elmélet (a behelyettesítési és a kölcsönhatási)? Melyik hipotézis alkalmas(abb) a nyelvi kép befogadási folyamatának modellálására?

Ideális esetben mind a két hipotézissel meg lehet magyarázni mind a két képfajta appercepcióját. Jelöljük ezt kezdőbetűik egymás mellé írásával! Tehát:



Elvben a fenti állítások mindegyike lehet igaz is, hamis is. (Egyik sem tételezi fel vagy zárja ki bármelyik másik igazságát vagy hamisságát.)

Ha az igazságértékek (igaz = +; hamis = -) eloszlását, lehetséges kombinációit négyoszlopos mátrix alakjában írjuk fel, ez $2^4 = 16$ soros lesz, azaz 16-féle válasz adható arra a kérdésre, melyik hipotézis alkalmas a kép befogadási mechanizmusának ábrázolására.

	Be	Bi	Ke	Ki
1.	+	+	+	+
2.	-	+	+	+
3.	+	-	+	+
4.	+	+	-	+
5.	+	+	+	-
6.	+	+	-	-
7.	+	-	+	-
8.	-	+	+	-
9.	+	-	-	+
10.	-	+	-	+
11.	-	-	+	+
12.	-	-	-	+
13.	-	-	+	-
14.	-	+	-	-
15.	+	-	-	-
16.	-	-	-	-

Vagyis a lehetséges kombinációk:

- a) mind a két hipotézis alkalmazható mind a két képtípusra (1.);
- b) az egyikkel mind a kettőt le lehet írni, a másikkal csak a két típus egyikét (2–5.);
- c) az egyikkel mindkettőt le lehet, a másikkal egyiket sem; vagyis az egyik adekvát, a másik téves (6., 11.);
- d) az egyik típust mind a két fajta hipotézissel lehet ábrázolni, a másikat egyikkel sem (7., 10.);

e) az egyik képtípust az egyik hipotézissel, a másikat a másikkal lehet jobban értelmezni (8., 9.);

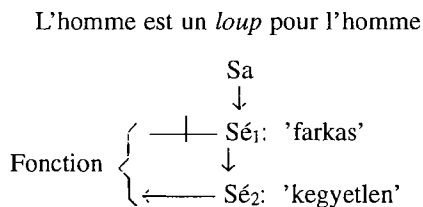
f) az egyik típus leírható a hipotézisek egyikével, a másik egyikkel sem (12–15.);

g) egyik hipotézis sem alkalmas egyik képtípusra sem, azaz mindkettő téves (16.).

Melyik a helyes ezek közül a válaszok közül? Könnyen megtudhatjuk, ha mindkét képtípuson kipróbáljuk mind a két hipotézist, s így egymás után kizárhatjuk a tévesnek bizonyult kombinációkat, míg végül eljutunk az egyedüli helyeshez.

A) Az explicit kép apperceptiója a behelyettesítési hipotézis alapján

Ezt a lehetőséget már elméletileg is kizárhatjuk, mivel a hagyományosabbik képelmélet szerint a „nem tulajdonképpeni” értelmében álló szó átvitt vagy képes jelentését (azonosítottját, tárgyát) a szöveg összefüggéséből kell kikövetkeztetni, mint egy rejtvénynek a megfejtését, míg az explicit képben az előbb adott meghatározás szerint nemcsak a képi, hanem a tárgyi pólus is képviselve van nyelvi jellel (épp ezért *explicit* a neve ennek a képfajtának): az allotóp (a képi) elem egy vele szintagmatikus vagy lazább összeköttetésben lévő izotóp szövegelemmel van azonosítva mint tárgyával, s ezen keresztül kapcsolódik bele a szöveg izotopikus folytonosságába. Tehát a behelyettesítési hipotézist csak azon az áron alkalmazhatnánk explicit képekre, ha a képtípusnak épp a definíció szerinti lényegét adnánk fel. Ahhoz ugyanis, hogy ez a hipotézis ilyen anyagon is be tudja tölteni a magyarázó elv funkcióját, a vizsgált képet eleve implicit jellegűnek kellene tekintenünk. Így jár el például Jean Cohen, akinek elemzése a klasszikus „Ember embernek farkasa” metaforáról (1966: 113–5) azon az előfeltevésen alapul, hogy a kép–tárgy viszony a *farkas* és a *kegyetlen* közt áll fenn, nem pedig az *ember* és a *farkas* között (az elemzést bírálta, de nem ebből a szempontból Henry 1971: 74–5):



Vagyis a kód szerinti 'farkas' jelentés érvényesülését a szövegösszefüggés „meggátolja” – ezt jelzi Cohen a Sé₁, az elsődleges jelentett és a funkció közti vízszintes vonal áthúzásával –, ezért a befogadás során ezt el kell távolítani (*écarter*), hogy a másodlagos, metaforikus jelentett (Sé₂) elfoglalhassa a helyét.

Ebből az elemzésből nem is derül ki igazán, mennyire nem járható ez az út az explicit képek működésének leírásában. A kiválasztott példa ugyanis nem költői kép, hanem csak afféle toposz, többé-kevésbé lexikalizálódott értelmű kifejezés, melybe valóban könnyűszerrel beiktathatjuk a *farkas* helyére a *kegyetlen*-t. (Bár még itt is felvethető az a kérdés, hogyan lehet egy főnévi metaforának melléknévi szófajú

„megfejtése”). Egy elevebb jelentéstartalmú képbe (például Krúdynam ebbe a már többször is idézett explicit metaforájába: „A fák megannyi szoknyás kísértetek”) már aligha lehetne bármit ilyen könnyen „behelyettesíteni” tárgy gyanánt.

Míthogy a behelyettesítési hipotézis nem bizonyult alkalmasnak az explicit kép befogadásának modellálására, mátrixunkból kiesik minden olyan sor, amely az első (Be) oszlopban (+) előjelet tartalmaz (1., 3–7., 9., 15.). Ezzel máris a felére (16-ról 8-ra) csökkentettük a lehetséges válaszok számát.

Mindebből két további, egyelőre bizonyításra szoruló feltevés adódik:

(1) a behelyettesítési elmélettel csak az implicit képek appercepcióját lehet megmagyarázni;

(2) az explicit képek befogadási folyamata csak a kölcsönhatási hipotézis figyelembevételével ábrázolható hitelesen.

Vizsgáljuk meg előbb a (2) alatti feltevést!

B) Az explicit kép appercepciója a kölcsönhatási hipotézis szerint

A kölcsönhatási (interakciós) képbefogadási elmélet megalapozása, mint ismeretes, I. A. Richards angol költő és kritikus nevéhez fűződik. (Poétikai nézeteiről vö. Molino 1984.)

Richards és az ő nyomán általában az angol–amerikai „új kritika” rendkívül nagy jelentőséget tulajdonított a képnek, ugyanis abban, pontosabban az annak elemei közötti feszültségben (*tension*) vélte felismerni a költőiség alapját.

Az újkritikus elméletfrók (Richards, A. Tate, J. C. Ransom és mások) szerint a költői nyelv sajátos tulajdonságai – gazdagság, többértelműség, irónia, paradoxitás stb. – főleg abból a feszültségből fakadnak, amely a költői képben (*figure*) jön létre a tartalom és azok között az emocionális, érzéki és/vagy fogalmi mellékértelmek, járulékos értelmek, „felhangok” (*overtones*) között, melyeket a tartalmat hordozó nyelvi anyag hoz magával a műalkotásba (vö. Preminger 1965: 845–7).

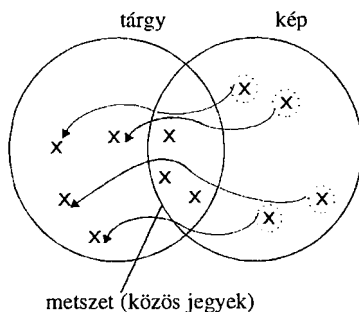
E feszültség azt az érzést kelti a befogadóban, hogy a kép két alkotóeleme: a *tenor* (alapeszme vagy főtárgy) és a *vehikulum* (hordozóeszköz, annak az útja-módja, hogy egy dolgot valami másnak a közvetítésével fejezzünk ki) az appercepciósi folyamat során mintegy kölcsönhatásba lépnek egymással (vö.: Richards 1936: 97–8, 121, 132–3 stb.; Weimann 1962/65: 222; Shibles 1971: 136–7). Például ebben a metaforában:

Az ember nádszál

az *ember* tartalmat a *nádszál* képe hordozza, az ember nádszál alakjában van megjelenítve (és ezáltal természetesen minősítve is: „nádszályszerű”, azaz gyenge, törékeny, esetleg hajlékony lényként). Ám a két képelem közötti kölcsönhatás folytán bizonyos mértékig a tartalom is hordozóvá válik: nemcsak az embert látjuk nádszálnak, hanem a nádszálat is embernek („emberszerű nádszál”). Tartalom és hordozója kölcsönösen jellemzik egymást, gazdagítják, árnyalják egymás jelentését. Ami szó szerinti értelmű (*literal*) az egyik oldalról, az metaforikus a másiktól. (A példa

egyébként nem Richardstól való, hanem az elméletet ismertető W. A. Shiblestől, ennek azonban gondolatmenetünk szempontjából nincs semmi jelentősége.)

Láthattuk ebből az elemzésből, hogy a richardsi vehikulum nem pusztán a tenorok közötti kölcsönhatás a tartalom és az azt hordozó nyelvi kifejezés között, hanem a tenorral nem azonos! – jelentést eredményez, amelyet másképpen, e nélkül az interakció nélkül nem lehetett volna kifejezni (vö. Preminger 1965: 845–6). Vagyis Richardsnak az a felfogása, hogy a kép teljes jelentése (*total meaning*) az elemek egymást metszéséből (*intersection*) születik meg. Ezt Morier (1975: 707–8) nyomán így szemléltethetjük:



Az ábra jól mutatja, hogy a nem közös jegyek, elemek, jelentés-mozzanatok is rávetülnek a kifejezendőre, kapcsolatba lépnek annak metszeten kívüli elemeivel, és ezáltal azoknak is képi megfelelőivé, kifejezőivé válnak.

I. A. Richardshoz hasonlóan kölcsönhatásként értelmezi az explicit kép működését Max Black (1962: 38–47).

Black képfelfogása kontextuális: a képes értelmű szó (a *fókusz*) a mondat többi részéhez, a tulajdonképpeni jelentésű szavakból álló *keret*-hez (frame) képet metaforikus. E kontextus azonban nemcsak keretül szolgál a fókuszba helyezett szónak, hanem ki is tágítja annak jelentését: a régi és az új jelentés együtt hat, a két összekapcsolódott gondolat együttműködik és kölcsönösen megvilágítja egymást. Vagyis a Black-féle appercepcióelmélet egyúttal dinamikus is. (Értékeléséhez vö.: Shibles 1971: 151–4; Ricoeur 1975: 111; Schofer–Rice 1977: 147, 11. j.; Zalabai 1981: 100–1.)

Az amerikai tudós ezt az egy metaforát elemzi tüzetesen (39–41):

Man is a wolf

(= Ember embernek farkasa; szó szerint: „Az ember farkas”; megjegyezzük, hogy ugyanezt a klasszikus példát tíz éven belül további három fontos könyv, ill. tanulmány is bonckés alá veszi: a Cohené, az Henryé és a Matthewsé; ezekről a maguk helyén szoltunk, ill. szólunk). Az elemzésből kitűnik, hogy nemcsak a kontextus hat a fókuszra, hanem ez utóbbi is visszahat szöveggörnyezetére: a *farkas* kép bizonyos részleteket kiemel, másokat viszont elmos az *ember* szemantikai spektrumában. A képi elem: szűrő, amely a főtárgyat (*principal subject*; esetünkben az „ember”-t) a melléktárgy (*subsidiary subject*; a „farkas”) szűrőjén keresztül látatja. A metafora ily módon meg- és átszervezi a befogadó emberképét (41).

A kölcsönhatási hipotézis alapjára helyezkedik Mary Hesse (1970) is, akinek felfogását a Langages szemlecikke (Molino–Soublin–Tamine 1979: 30) alapján ismertetjük. Az amerikai kutatónak az a véleménye, hogy a képelemek között – pontosabban: mindegyik képnek az elemei között – háromfajta analógia fedezhető fel:

- a) Pozitív: az interpretátor ismeretei szerinti közös jegy(ek);
- b) Negatív: az egyik terminus olyan jegy(ek)et tartalmaz, amely(ek) inkompatibilis(ek) a másik terminus jegyeivel;
- c) Semleges: olyan jegyek, amelyekről nem tudjuk, közösek-e vagy sem.

A kép appercepciója e szerint az elgondolás szerint három fázisból áll:

a) A **közös** jegy feltárása és meghatározása: például az „E férfi (valóságos) oroszlán” metaforában a 'bátor' jegyé. E pozitív analógia nem kötelezően objektív: alapulhat pusztán szubjektív (affektív vagy kognitív típusú) párhuzamosságon is. Az analógiának mindig egy olyan kontinuum van a háttérében, amely az objektív pólustól a szubjektív felé tart. Az analógiák többsége e kétfajta analógia különböző arányú keveréke (vö. Molino stb. 1979: 34).

b) A **semleges** analógiához tartozó jegyek végigbongészése – ez a metaforikus stratégia lényegi mozzanata! A befogadó szisztematikusan „letapogatja” mindkét képelem neutrális szemantikai jegyeit, hogy megállapítsa, vannak-e köztük még további közösek. E kölcsönhatás eredményeként új analógiák tárul(hat)nak fel a két – metaforikusan azonosított, ill. társított – terminus között, s épp ebben rejlik a metafora produktivitása. Az igazi költői kép szinte végtelen számú lehetőséget nyújt újabb közös jegyek fellelésére.

c) Végül nem hagyható figyelmen kívül a harmadik analógiatípus, a **negatív** (tehát az ellentétes, egymást kizáró szemantikai jegyek megléte) sem, hiszen ezek nélkül nincs metafora, amely – mint Arisztotelész óta tudjuk – az azonosság és a különbözőség dinamizmusából fakad.

Más irányból, a komponenciális szemantika felől jut el az interakciós képbe fogadás-elmélethez R. J. Matthews (1971). Generativista lévén, Matthews a metaforát a szelekciós korlátozások megsértésének speciális eseteként kezeli. A példa, melyet elemez (420–2), ugyanaz, mint Blacké és Cohené (a mondat két főrésze alatt feltüntetjük az általa megadott szemantikai jegyeket is):

<i>(The) man</i>	<i>is</i>	<i>(a) wolf</i>
<ul style="list-style-type: none"> + meghatározott + megszámlálható + élő + emlős + ember + felnőt + férfi (hímnemű) + nyelvvvel bíró + kétlábú 		<ul style="list-style-type: none"> + megszámlálható + élő + emlős + kutyaféle (–ember) + négy lábú + farkkal bíró + szőrös + éjszakakedvelő + rosszindulatú + ragadozó + emberkerülő

A szelekciós korlátozást a [+ember]/[-ember] szembenállás, ill. az ezekkel a jelentésjegyekkel rendelkező szemémák szintagmatikus összekapcsolása sérti meg. Az ehhez társuló – pontosabban: ebből következő – további szemantikai szabályszegések azt részletezik, miben is áll pontosan a [+ember]/[-ember] „szabálytalanság”: [+kétlábú]/[-kétlábú]; [+nyelvvél bíró]/[-nyelvvél bíró]; [+farokkal ellátott]/[-farokkal ellátott] stb.

A metafora megértése szempontjából azok a szemantikai jegyek a fontosabbak (ti. azok „szervezik” az azonosítottról kialakuló képünket), amelyek kevésbé közvetlenül függenek össze a szabálysértéssel; tehát a *farkas*-ból nem a [+farka van], [+szőrös], [+négylábú] jegyek, hanem a [+rosszindulatú], [+ragadozó], [+éjszakakedvelő].

A szelekciós kikötéseket megszegő állítás tudati feldolgozása két egyidejű, sőt konvergens folyamatból tevődik össze:

a) a kontextusba bele nem illő (inadekvát, inkompatibilis) szemák semlegesítődése;

b) a kontextusba beilleszthető (kontextuálisan adekvát, pertinens) szemák aktualizálódása.

Vagyis a szemantikai összekapcsolhatóságot közvetlenül veszélyeztető jegyek, mint a [+farka van] vagy a [+négylábú] elhomályosulnak és végeredményben kiiktatódnak a befogadó látószögéből; ezzel szemben fölerősödnek az effajta másodlagos, nem kirívóan vagy egyáltalán nem inkompatibilis jegyek: [+rosszindulatú], [+ragadozó természetű], [+emberkerülő] stb.

Azáltal, hogy a befogadó keresi ezeket a közös, de legalábbis összeegyeztethető szemákat, az explicit kép két főeleme között kölcsönhatás indul meg, s ennek következtében jelentésük, ha csak átmenetileg is, erőteljesen közeledik egymáshoz. Ezért a nyelvi képet ebben a szemléleti keretben úgy is meghatározhatjuk, mint szemák újraelosztásának interakciós folyamatát (vö. van Dijk 1970: 88 kk.).

Közeli rokonságot tartanak a kölcsönhatási elméletekkel a kiegyenlítődési (szinkretizmus-) elméletek. Ezeknek prototípusa Karl Bühler Sprachtheorie-jának az a részlete, mely a binokuláris látáshoz hasonlítja a metaforaalkotást és -befogadást (vö. Bühler 1934: 345; ismerteti és kommentálja Konrad 1939/58: 31–2).

Két szemmel való látáskor a tudatunkban kialakuló háromdimenziós kép két egymásra helyeződő részképnek, a jobb, ill. a bal szem által felfogott és továbbított kétdimenziós képnek az eredője. E részképek zavaró mozzanatai teljesen kiküszöbölődnek, mégpedig mindkét oldalon azonos módon.

Ennek mintájára a metaforikus látást is jellemezhetjük „térben való, sztereoszkopikus látás”-ként (vö.: Stanford 1936: 105; Konrad 1939/58: 40–1; Shibbes 1971: 68; Zalabai 1981: 100). Hiszen a nyelvi kép befogadásakor is elvonatkoztatunk a két összetevő nem közös tulajdonságaitól: egyfelől a képes értelemben használt kifejezés „tulajdonképpen” jelentésének a kép szempontjából indifferens jegyeitől, másfelől az azonosítottnak (a tárgyi elemnek) azoktól a vonásaitól, amelyek nem vágnak egybe a képi eleméivel. Például a *Hölzlekönig* metafora utótagjának, a 'király' jelentésű képi elemnek számos tulajdonságától elvonatkoztatunk: a *király* itt nem jogart és bíborpalástot viselő uralkodó, hanem bármilyen hatalmas és méltóságteljes lény; a *fa* minősítettnek is főleg a nagyságára gondolunk, nem pedig többi tulajdonságára, vagyis

ezen az oldalon is absztrakció megy végbe. A *fa* és a *király* képzetének vegyítéséből így keletkezik egy egységes képzet: „a szférák koktélja”.

A Bühler-féle szinkretizmus elméleti gyökerei – Emil Winkler (1929) közvetítésével – egészen Wundt néplélektanáig (1900) nyúlnak vissza (l. Konrad: i. h.). Ám nemcsak előzményei vannak ennek a képfelfogásnak, hanem örökösei, továbbfejlesztői is, különösen a romániai nyelvészetben (vö. Toma Pavel 1962: 188–94; ismerteti J. Nagy 1971: 1487–8; Diaconescu–Mancaş 1969: 126 kk.; Mancaş 1970: 118–20).

E román szinkretizmus-tanulmányok közül hely hiányában most csak a legutóbbiról tudunk megemlékezni.

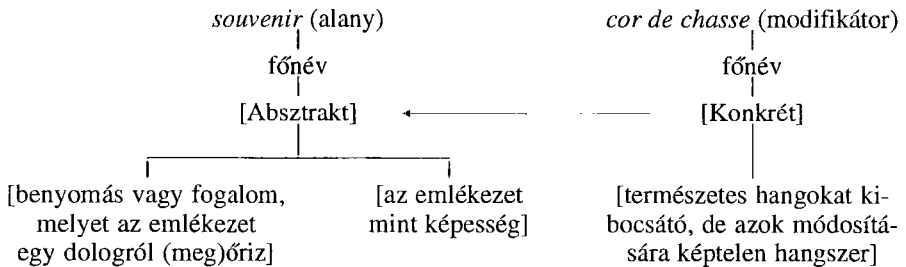
Mihaela Mancaş (1970: 120) szerint a költői metafora szemantikai szempontból úgy határozható meg, mint az alany (a centrum) mátrixa egy szemantikai jegyének egy olyan szemantikai jegy általi helyettesítése, amely a modifikátor mátrixának megfelelő szintjén helyezkedik el (feltéve, hogy a két jegy inkompatibilis).

E tartalmas metafora- (bár valójában inkább kép-) definíciót a román szerző többek között ezeknek az Apollinaire-soroknak az elemzéséből vonja el:

Les souvenirs sont cors de chasse
Dont meurt le bruit parmi le vent

(Rónay György fordításában: „Riadó vadászkiürt az emlék / Elviszi a szél a szavát”).

A két képelem között nem történhet meg az egybeolvadás (*amalgamation*), mert az [Absztrakt], ill. [Konkrét] szemantikai jegyek összeegyeztethetetlenek egymással. Ezért a befogadó tudatában [Konkrét] → [Absztrakt] „jegyhelyettesítésre” kerül sor (i. h. 118):



Anélkül, hogy részletekbe bocsátkoznék, hadd jegyezzek meg két dolgot:

a) az *inkompatibilitás* kritériuma jó fogódzót nyújt a metafora, ill. általában a nyelvi kép megkülönböztetéséhez (vö. 2. fejezetünket), mert valamelyik szinten – akár egészen „alul” – végül is megjelenik a ± különbség (Harald Weinrich egyébként azokat tartja igazán „merész” metaforáknak, amelyek nagyon közelieket társítanak, pl. „a négyszög háromszöge”; vö. Weinrich 1967/79: 114);

b) a *szémahelyettesítés* műszó használata azt a látszatot kelti, mintha a kiegyenlítődség úgy zajlana le, hogy az elvont tárgy teljesen konkretizálódik; valójában azonban nem ez történik, hanem kölcsönhatás indul be a két képsík között az inkompatibilis szinten, s ennek az asszociációs ingamozgásnak a következtében az *emlék* egy kissé konkrétabbá, a *vadászkiürt* pedig elvontabbá válik; valahol a kettő

között, a közös jegyek metszetében rögzül a kép mint konkrét és elvont sajátos, dinamikus szintézise.

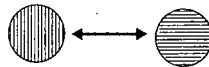
A kiegyenlítődési elméletnek, mint a fentiekből is kitűnik, az a fő gyengéje a többi kölcsönhatási jellegű hipotézissel szemben, hogy statikus, nem tudja modellálni a kép működésének dinamizmusát. Ezt fel is rója Bühlernek az RP (64), nem mulasztva el szónvá tenni azt sem, hogy a Sprachtheorie egy helyütt metaforával jellemzi a metaforát, amikor a térlátás analógiájához folyamodik (uo.). Rövidesen látni fogjuk: a liège-i neoretorikusok appercepcióos modellje korántsem áll oly távol a bühleri és az egyéb szinkretista elgondolásoktól, mint ennek a bírálóknak a szigorúságából hihetnők.

*

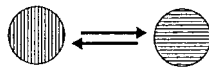
Miután kipróbáltuk mind a két fő hipotézist az explicit képeken, foglaljuk össze, amit ennek a képtípusnak a befogadási mechanizmusáról megtudtunk!

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

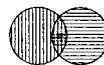
1. az össze nem illés észlelése, az egyik szövegelem allotópiájának (impertinenciájának) tudatosulása;



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

Az RG ezek közül a mozzanatok közül a két utóbbival foglalkozik részletesebben (107):

- a metszetbeli közös jegyek kiemelődnek a többi jelentésjegy rovására (vö. 3.);
- és elborítják mindkét egymásra csúsztatott szemikus mezőt; így jön létre a részleges azonosság (azonosság és különbözőség egyidejű fennállta) alapján a teljes azonosítás (vö. 4.).

Erről a felfogásról jegyeztem meg az előbb, hogy nem is esik olyan messzire a szinkretizmustól. Kár, hogy az utolsó fázist szemléltető ábra a magyar fordításban nem pontos (J. Dubois stb. 1970/77: 51); lényeges ugyanis, hogy a körök egymást nem fedő részének is ugyanolyan legyen az árnyalása, mint a metszetnek, ahogyan ez az eredeti ábrán (RG 107) látható is.

Nyitott kérdés viszont, hogy mindezt nem csupán az „in absentia” (= implicit) metaforáról állítják-e az RG szerzői, akik egy kissé kétértelmű viszonyban vannak az

„in praesentia” (vagyis az explicit) metaforával: a metabolák táblázatába (49) felveszik ugyan mind a két fajta metaforát, de a „Metafora” fejezetcím mellett álló C.3.1. megjelölés már csak az in absentia metaforának a rubrikájára utal (106), s a fejezet vége felé nyíltan ki is mondják: „az igazi metafora *in absentia*” (111). Valószínűleg ennek a tisztázatlanságnak a számlájára írható, hogy az explicit metafora jó néhány jellegzetes típusával a hasonlat fejezetében kell találkozunk, pl.: „Templom a természet” (Baudelaire); „Az unalom, e kiszúrt szemű sas” (A. Bernier); „Rózsacsokor, a szája” (E. Signoret); „A hidak nyája béget” (Apollinaire; a példák a mű 115–6. lapjáról valók).

Ismeretes, hogy az RG a metaforát a szinekdochéra vezeti vissza. Azt készséggel elismerjük, hogy a közös szemákat, ill. részeket tartalmazó metszet felfogható a két képelem szinekdochéjának s így a metafora kettős szinekdochének, két ellenkező irányultságú szinekdoché származékának. Ez azonban a létrejövetelnek a szempontja, nem pedig a befogadásé, amelyet itt alapul vettünk. A befogadó nem érzel semmiféle szinekdochét. (Megjegyezzük, hogy Fónagy Iván – 1982: 318 – szerint a trópusok ontogenezisének is ellentmond a metaforát a szinekdochéból eredeztetni!)

Schofer és Rice (1977: 147, 13. j.) viszont amiatt marasztalja el az RG-t, hogy az köztesképzetként csak egy szót enged meg (kissé pontosabban: a metszetet egy közös jegyre vagy részre korlátozza), s ezáltal közvetve tagadja a lehetséges jelentések többszörösségét. Őnek ezzel szemben az a véleményük, hogy a két képelem metszetében egynél több közös szemantikai jegy is előfordulhat, vagyis a metaforának egyszerűen többféle motivációja is lehet.

Mindebben Schoferéknek tökéletesen igazuk – volna, ti. akkor, ha az RG írói csakugyan azt hinnék, hogy például a *nyírfa* és a *fiatal leány* közt mindössze az az egy közös tulajdonság van, a *hajlékony*, amelyet táblázatukban feltüntetnek (109). Ennél azonban sokkal valószínűbb, hogy csak a szemléltetés kedvéért egyszerűsítették így le az azonosított és az azonos szemantikai viszonyát. Hiszen másutt ők is közös szemákról, ill. részekről írnak, többes számban (107–8).

Sokkal fontosabb ezeknél a részletkérdések körül folyó vitáknál az a tény, hogy a befogadási folyamat valójában **nem is zárul le** a 4. számú stádiummal. Erre tehát még vissza kell térnünk.

Addig is érjük be annyival, hogy az explicit képek appercepcióját aránylag jól meg tudtuk magyarázni a kölcsönhatási elmélettel, s így kiestek a mátrix Ke oszlopában mínuszt tartalmazó sorok közül még meglevők: a 10., a 12., a 14. és a 16. Ezzel a lehetséges kombinációk számát ismét sikerült a felére, 8-ról 4-re csökkenteni.

*

Most pedig kísérreljük meg igazolni az (1) alatti feltevésünket, amely szerint a behelyettesítési hipotézissel kielégítően le lehet írni az implicit kép befogadásának mechanizmusát!

C) Az implicit kép befogadása a behelyettesítési hipotézis alapján

A klasszikus behelyettesítési hipotézis tudomásom szerint Jean Cohennek A költői szóalakzat elmélete című tanulmányában (1970) nyerte el mindmostanáig legígéretesebb (mert legrugalmasabb) alakját.

E munkájában Cohen többek között implicit képeket is vizsgál; figyeljük meg, hogyan válik be ezen a másféle terepen annak a szubsztitúciós módszernek a továbbfejlesztett változata, amely – mint ezt az A) pontból is láthattuk – az explicit kép esetében nem bizonyult sikeresnek.

A példa, melynek elemzését (Cohen 1970: 8–9) bemutatjuk, Mallarmétól való:

Az Ég halott (L'Azur).

A predikatív szintagma két eleme inkompatibilis egymáshoz képest. Ezt az okozza, hogy a két összekapcsolt tagnak ellentétesek a preszuppozíciói: [+élettelen] ↔ [-élettelen], azaz [+élő].

Miért [+élő] az előfeltevése a *halott* állítmánynak? Mert *halott* csak olyasvalaki lehet, aki azelőtt életben volt. Ezért ha ezt elvont fogalomról vagy élettelen tárgyról állítjuk, a befogadó izotópiatorést, nyelvi képet fog érzékelni. Mint ebben a másik Mallarmé-idézetben: „A *Pénultima* halott” (Az analógia démona című prózaversből) vagy abban a példában, melyet S. R. Levin oly kimerítően taglal a könyvében: „A *kő* meghalt” (1977: 33 kk.). Ezek is metaforák, mert alanyuk [-élő].

Cohen szerint a trópus dekódolása két egymást követő fázisra tagolódik:

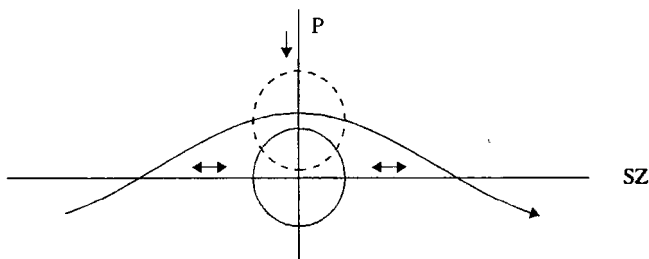
- (1) az anomália észlelése;
- (2) az anomália korrekciója.

Ez utóbbit azt kell érteni, hogy a befogadó a paradigmikus összefüggések (hasonlóság, érintkezés stb.) kiaknázása révén felfed egy olyan jelentettet, amely képes elfogadható szemantikai interpretációját nyújtani a kijelentésnek (*énoncé*). Ha ilyent nem lehet találni, a kijelentés abszurdnak minősül.

Végeredményben a költői szóalakzat (*figure*) olyan kéttengelyű szerzetként írható le, amelyet két egymásra merőleges tengely tagol:

- a **szintagmatikus** tengely, amelyen az eltérést (ti. a jelentésbeli összeférhetlenséget) észleljük;
- és a **paradigmatikus** tengely, amelyen azt jelentésváltozás által megszüntetjük (i. h. 22).

Az appercepciónak ezt a Jean Cohen feltételezte folyamatát saját szerkesztésű ábrával így szemléltethetjük:



Vagyis a képes értelmű terminus (ezt jelöltük folytonos körrel) egy a kontextusból hiányzó „tulajdonképpen” terminusnak (szaggatott kör) a képviselője. A befogadási folyamat eredményeként ez a megtalált aktuális jelentés a paradigmaticus dimenzióból behelyettesítődik a szöveg síkjába (az eltérés megszüntetése jelentésváltozás útján).

Ellene szól a fenti hipotézisnek, hogy implicit kép esetén sem indokolt „jelentésváltozásról” beszélni: a képi elem ugyanis nem **jelenti** tárgyát (vö. Ricoeur: „A szótárakban nincs metafora”). Nem véletlen, hogy a költők mindig is a leghatározottabban tiltakoztak minden ilyen magyarázat (összerintük: belemagyarázás) ellen. André Breton például így fakad ki Saint-Pol-Roux képeinek szentségtörő „lefordítása” miatt (idézve RG 210): „Akadt valaki, aki elég tisztességtelen volt ahhoz, hogy egyszer, egy antológiajegyzetben táblázatot állítson össze egyik legnagyobb élő költőnk képeiről; ott olvastuk, hogy a *hernyómásnap báliruhában* pillangót jelent [*veut dire*], a *kristályemlő* pedig üveget. Nem, uram, Saint-Pol-Roux nem akar ilyesmit mondani [*ne veut pas dire*]. Tegye vissza a pillangóját az üvegébe. Legyen nyugodt afelől, hogy Saint-Pol-Roux azt mondta, amit mondani akart.” Vagyis az ismertetett koncepció alkotáslélektanilag sem adekvát. (Ugyanez a véleménye Weinrichnek [1967/79: 110] és Todorovnak [1970/73: 278–9] is.)

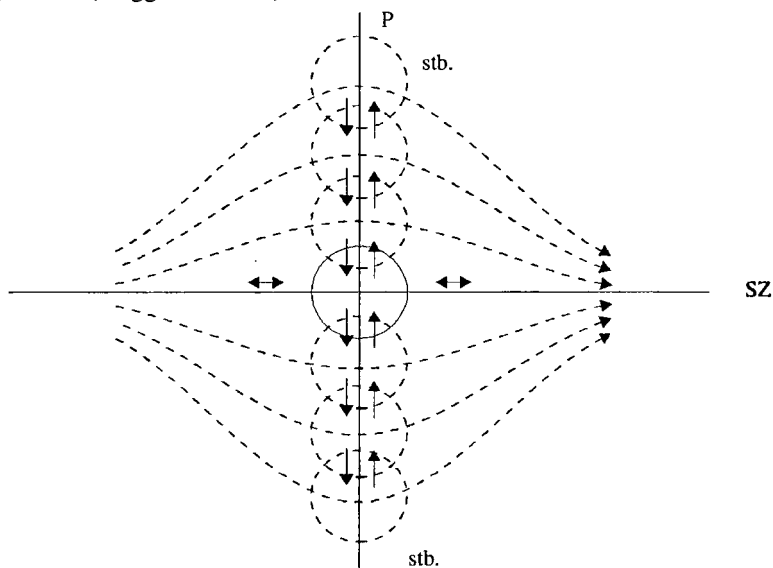
Miben rejlik az oka ennek a tiltakozásnak? Feltehetőleg abban, hogy a behelyettesítési felfogás alapján véve meglehetősen alárendelt funkcióra kárhóztatja a képet (olyasmi, ami valami más helyett áll ott, a lényegi információt hordozó tulajdonképpen kifejezés expresszívabb szinonimájaként – azaz megint csak a „díszítmény” problémája vetődik fel). Sőt azzal, hogy az üzenetet a jakobsoni értelemben „átlátszóvá” teszi, a magyarázat a képet valójában még kép mivoltától is megfosztja, hiszen a kép éppen attól kép, hogy egyszerre több jelentésszám tartására készíti a befogadót, hogy önmaga is, meg ugyanakkor valami más is. A valóságban a képes értelem nem szorítja ki helyéből az eredeti jelentést, hanem a két jelentés együtt, egymást gerjesztve hat (vö.: Henry 1971: 74–5; uő 1980: 92; Ricoeur 1980: 156; de már Fónagy 1960: 92; Papp I. 1942: 187; Stählin 1913: 28; sőt Fontanier 1818 is, l. Todorov 1967/77: 38).

Az aktuális (képes) értelem annál is kevésbé „helyettesíthető be”, mivel sokszor egyáltalán nem koherens (különösen a huszadik századi lírában). A szintagmatikus szintű elem ugyanis nem csupán **egy** paradigmaticussal áll szemben (ill. koegzisztál vele), hanem egy egész hullámmó, vibráló, szüntelen mozgásban lévő implicit jelkészlettel, asszociációhálózattal. Ez az oka annak, hogy a költői kép tartalma rendszerint csak durva leegyszerűsítés árán, komoly jelentésvesztéssel (*loss of meaning*) fordítható le fogalmi nyelvre, azaz helyettesíthető betű szerinti értelmű (*literal*) kifejezéssel (vö. Shibles 1971: 66).

Mindebből, azt hiszem, bizvást levonhatjuk a következtetést, hogy a behelyettesítési hipotézis ez esetben sem bizonyult helytállóknak. Ugyanis az implicit képben sem az történik, hogy egy jelet egy másik jellel – ill. a befogadó oldaláról: egy jelentést egy másik jelentéssel – helyettesítünk (ezt elveti D. Mack 1975: 235 és az RP is: 64), hanem az, hogy a környezetéhez képest szemantikailag inadekvát (allotóp) szövegelemet a paradigmaticus dimenzióban egy egész sor szóba jöhető, virtuális egyen-

értékessel (vele hasonlósági és/vagy érintkezési – nem–faj, ill. rész–egész – viszonyba vagy bármilyen egyéb asszociatív kapcsolatba hozható nyelvi elemekkel) konfrontáljuk, s ezeknek **kölcsönhatásából** igyekszünk kikövetkeztetni az adott kijelentés, ill. a beléje foglalt nyelvi kép aktuális jelentését, „helyi értékét” (vö. Fónagy 1984: 43). Ez vonatkozik a szinekdochéra – a pars pro toto ilyen példáit I. a II. 2. A) pontban –, sőt talán a metonímiára is (másképpen: Le Guern 1973: 16, 104; Schofer–Rice 1977: 137–42; vö. még: Ricoeur 1975: 228–38; Moreau 1982: 65–81).

Igen, „kölcsönhatásából”! Tehát az implicit kép befogadásában is van szerepe a kölcsönhatásnak: figyeljük meg az ábrán, hogyan lép interakcióba a szintagmatikus síkon lévő, explicit jel (folytonos kör) a néki a paradigmátikus szinten megfelelő, implicit jelekkel (szaggatott körök)!



Így hát a létrehozást és az izolált jelet szem előtt tartó behelyettesítési elméletnél e képtípus elemzésében is több hasznát vehetjük a befogadásra és a kontextusra is tekintettel levő kölcsönhatási típusú elméletnek. Következésképp mátrixunk Bi oszlopába is (–) előjelnek kell kerülnie, vagyis kiesnek azok a még érvényben volt sorok, melyek ezen a helyen (+)-t tüntetnek fel: a 2. és a 8. Így mindössze két lehetséges variáció marad:

	Be	Bi	Ke	Ki
11.	-	-	+	+
13.	-	-	+	-

Hogy e kettő közül melyik felel meg a nyelvi tényeknek, ezt úgy tudjuk eldönteni, hogy befejezésül azt is megvizsgáljuk: valóban alkalmas-e a kölcsönhatási hipotézis

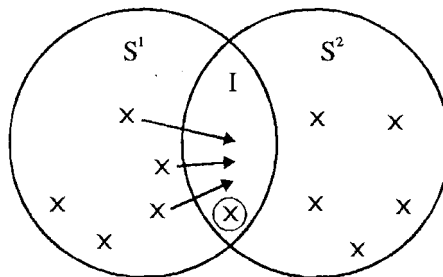
az implicit képek befogadási mechanizmusának ábrázolására is? Ha igen, akkor a 11., ha nem, akkor a 13. számú kombináció adja meg a választ a fejezetünk elején feltett kérdésre.

D) Az implicit kép befogadása a kölcsönhatási hipotézis szerint

Az implicit kép működését kölcsönhatásként értelmező elméleteknek két alaptípusát ismerem: az egyik a kölcsönhatást az explicit jel (a képi elem) és paradigmatis megfelelője (ill. megfelelői) között tételezi fel (ebből a felfogásból adtunk némi ízelítőt az előző pontban), a másik a kijelentés elemei, tehát explicit jelek közt is.

Az elsőként említett típusnak jellegzetes és értékes képviselője az amerikai Schofer és Rice tanulmánya, amely a francia újretorika eredményeinek alapos ismeretéről tanúskodik, sőt továbbfejlesztésüket is megkísérli.

Schofer és Rice (1977: 134) a képfolyamatot (*tropic process*), azaz a képalkotás és -befogadás egységét a szemantikai jegyek, kontextusok és referensek **interakció-jára** vezeti vissza. Például a metaforikus eljárás során (ezen itt természetesen implicit metaforát kell értenünk) az „in praesentia” jel (S^1) néhány nem azonos szemantikai jegye a köztesképzet (*intermediary*) részévé válik, és kölcsönhatásba lépve az „in absentia” jel (S^2) számáival, módosítja annak jelentését (uo. 136):



Ilyen kölcsönhatásnak lehetünk tanúi, amikor – Schofer és Rice példájával élve – Balzacnak Az ismeretlen remekmű című elbeszélésében Frenhofer, a zseniális, de mint idővel kiderül, nem teljesen épelméjű öreg festő többek között ezeket mondja a művészi alkotómunkáról Porbus festőnek és a fiatal Poussinnek:

La véritable lutte est là!

(Le chef-d’oeuvre inconnu. 1612. In: L’oeuvre de Balzac XII. Paris 1964, 164; Réz Ádám fordításában: „Ez aztán az igazi küzdelem!” – Az ismeretlen remekmű. Bp. 1977, 18);

ce n’est qu’après de longs combats qu’on peut la contraindre à se montrer sous son véritable aspect

(„csak hosszas küzdelmek árán lehet rákényszeríteni [ti. a Formát], hogy megmutassa igazi arculatát”);

ce n’est pas ainsi qu’agissent les victorieux lutteurs!

(„nem így küzdenek ám a győzelmes harcosok!”).

E szövegösszefüggésben a 'küzdelem, harc, ütközet, csata, tusa' stb. jelentésű *lutte* és *combat(s)* főnevek a 'festés' fogalmának metaforikus kifejezőivé válnak. Ennek az átértelmeződésnek a folyamán és következtében a másodlagos jelölt (a 'festés') fölveszi az elsődleges, a kód szerinti jelöltnek (a 'harc'-nak) számos további, referenciálisan inadekvát jegyét is (i. h. 135). Emiatt a *festés* műveletét a *harc* lencséjén (vö. Black 1962: 236) vagy szűrőjén (uo. 39) keresztül látjuk.

A magyar fordítás egyébként csak a küzdelem → harcos → háború asszociációs sort hozza mozgásba az olvasóban, míg az eredetiben a *lutte*, *lutteur* ezenkívül azt a szüntelen *birkózás*-t, *viaskodás*-t is sugallja, melyet a művész „a Forma Proteusával” a szépség titkának megragadásáért folytat.

A lényeg azonban az – s ez éppúgy vonatkozik a fordításra, mint az eredetire –, hogy az implicit metaforák egyszerre két különböző referenciatartományt aktívizálnak a befogadóban, s a nyelvi kép igazi jelentése éppen az „a szemantikai térben megtett út” (Fónagy 1982: 310), 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 „ingázás”-nak 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 (uő 1978: 79). A két elemnek ez a tudati kölcsönhatása vezet (ideiglenes, szubjektív) azonosításukhoz.

Említettük, hogy vannak az implicit kép befogadásának olyan kölcsönhatási típusú ábrázolásai is, melyek a szintagmatikus síkon, tehát az explicit jelek között is feltételeznek kölcsönhatást. Uriel Weinreich szemantikaelméletében (1966; ismerteti Petőfi S. J. 1967a: 83–99) a metaforikus állítmány és mondatszintű bővítményei (alany és/vagy tárgy és/vagy határozó) közötti szemantikai inkongruencia az ige szelekciós jegyeinek a nominális elemekre való átvitelével oldódik fel (429–32). E műveletet a Langages metafora-számának cikkírói szembeállítják a kölcsönhatással (vö.: Molino stb. 1979: 24; Tamine 1979: 70), pedíg valójában ilyenkor is ennek egy bizonyos válfaja figyelhető meg a képből.

Vegyük szemügyre, hogyan is zajlik le ez, mondjuk, alany–állítmány viszonylatban! Például Radnótinak ebben a vesszősében:

A hegyről hűvös éj csorog (Naptár; Május)

a [+konkrét, +reális, –szerves,* +cseppfolyós] alanyt feltételező *csorog* állítmány a jegyátvitel révén materializálja alanyát, a [–konkrét] *éj*-t; ugyanakkor az, hogy az alany elvont fogalom, az állítmánynak metaforikus jelleget ad.

Vagy egy másik példa, melyben az állítmánynak határozója is van:

Az őszi szél belelapoz a parton felejtett újságokba.

A fenti mondat tartalmazza a két argumentumú *belelapoz* predikátumot (a *belelapoz* relációt). Szemantikai struktúrája tehát így írható fel:

belelapoz (szél, újságok).

* A [+szerves] minősítést itt nem kémiai, hanem biológiai értelemben használjuk: szerves tehát az, aminek élő szervezete van (vö. A hasonlat tartalma című fejezetet és az ott bemutatott ágrajzot).

(Az egynél több argumentumú szemantikai jegyekről – az ún. relációs jegyekről – vö. Kiefer é. n.: 6.)

A *belelapoz* igenek olyan szelekciós korlátozásai vannak, hogy egyik argumentuma (alanya) csak élő személy ([+ember]), másik argumentuma (hely-, ill. állandó határozója) pedig csak élettelen dolog ([-élő]) lehet. Az előbbi kikötés megsértése folytán az idézett mondat állítmánya metaforikussá válik, de egyszerismind – a [+ember] szelekciós jegynek az alanyra való átvitelével – megszemélyesítés is létrejön: az őszi szelet egy pillanatra emberszerű lénynek látjuk.

Ugyanez természetesen az ellenkező irányban is lejátszódhat (bár ez a kép valamivel „merészebb”):

A főnök épp csak belelapozott a vendégekbe, s már rohant is tovább.

A 2. számú argumentum, a *vendégek* a kód megkívánta [-élő] helyett [+élő], s ez metaforikussá teszi a *belelapoz* predikátumot; viszont az ige [-élő] szelekciós jegyének (ti. hogy vonzata csak élettelen lehet) a bővítményre való átvitele azt ironikusan elszemélyteleníti, tárgyiasítja.

Az ilyen típusú kép igen alkalmas a cselekvő jellemzésére, ill. az írói (narrátori) megítélés, nézőpont érzékeltetésére. A fenti példa is sokat elárul arról, mi(lyen)nek látja vendégeit a mondat alanya; de egyúttal arról is, hogy őrá mi a véleménye a beszélőnek.

Végeredményben e szerint az elgondolás szerint az implicit kép appercepciója a következőképpen folyik le: 1. a szelekciós korlátozás megsértése; 2. értelmezés a szelekciós jegy átvitelével – kölcsönhatás a kijelentés elemei között; 3. jelentésbeli kiegyenlítődé (szinkretizmus): a képi elem jelentése közeledik a többiekéhez – így legutóbbi példánkban a *belelapoz* ige szert tehet egy effajta metaforikus értelemre: '(csak) futólag, felületesen ismerkedik, beszélget, foglalkozik velük' –, de ugyanakkor azokra is átsugároz valamit a maga szemléletmódjából, magához hasonítja, képszerűséggel itatja át őket.

*

Mínthogy a kölcsönhatási hipotézis az implicit típusú képek befogadásának jellemzésére is alkalmasabbnak találtatott a behelyettesítésinél, a még függőben levő két lehetőség közül a 13-as esik ki.

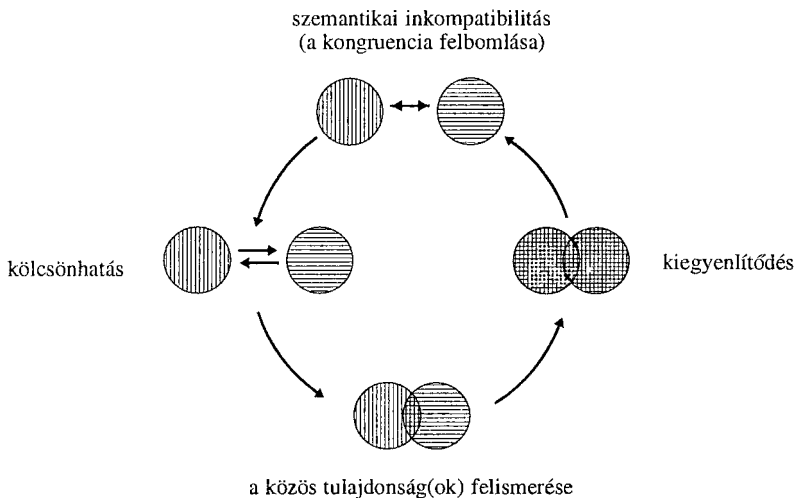
Helyesnek tehát a 11. számú válasz bizonyult, amely szerint mind a két fajta nyelvi kép (explicit és implicit) appercepciójának mechanizmusát a kölcsönhatási hipotézissel lehet adekvát módon magyarázni, míg a behelyettesítési hipotézis lényegében mindkét esetben kudarcot vallott.

Ezek után foglaljuk össze, mit tudunk a befogadás mechanizmusáról, ill. a kép „működéséről”!

E folyamatnak négy fázisát már felvázoltuk a B) pont vége felé. Ami ott helytállónak 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 (vö. I/2. fejezet);
2. az inkompatibilis elemek kölcsönhatásba lépnek egymással;
3. a közös jegyek kiemelődnek;
4. szemantikai kiegyenlítődé: új kongruencia alakul ki (vö. Ricoeur 1980: 156);
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.

Ábrával szemléltetve:



A kép befogadása (a folyamat „szubjektív” oldala), ill. működése (az „objektív” oldal) ezek szerint nem egyéb, mint azonosság és nem azonosság pulzálása („lassú szívverés módjára”, ahogyan az árnyékok is inganak az Ú. elejéről idézett leírásban; e pulzálás nyilvánvalóan beletartozik a Hankiss Eleméértől feltárt szemantikai-poétikai mikrodinamizmusok egyikének, az ún. oszcillálásnak a jelenségkörébe; vö. Hankiss 1969/85; 1970/85). A költői kép szüntelenül keletkezik, mivel struktúrája éppen a jel keletkezésének – a dolgok „elnevezésének” – folyamatát képezi le (Fónagy 1978: 79).

E folyamat megállás nélkül zajlik – akár csak egy atomórában –, 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”. (Az „image morte” fogalmáról vö.: Bally 1909/51: I, 128 kk., 195 kk.; Nyrop 1913: IV, 242; Konrad 1939/58: 33; Ullmann 1961: 45; a költői és a köznyelvi kép közötti különbségről, ill. a képélesség fokozatairól: Le Guern 1973: 82–9; Moreau 1982: 91–6; Kemény 1985: 123–5.)

Mindezek alapján a nyelvi képet másodsor, ezúttal a befogadó felől, tehát ismeretelméleti szempontból a következőképpen határozhatjuk meg (kiegészítve ezzel a 2. fejezet végén 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).

II. „KÉPEKBE MENEKÜLŐ ÉLET”

(A nyelvi kép mint stíluseszköz Krúdy Gyula prózájában)

1. Lexikális jelentés – kontextuális jelentés – írói jelentés

(Megfigyelések a nyelvi kép jelentéséről)

I.

1. A költői képek vizsgálatában egészen a múlt század végéig a klasszikus retorikák és poétikák szemléletmódja érvényesült. A trópusokat logikai műveletek (jelentéssűrítés és -tágítás, átvitel stb.) eredményének tekintették, és formális kritériumok alapján csoportosították. A századfordulón az újgrammatikusok pszichologizmusa és Wundt néplektana a szóképek elemzése terén is a lélektani módszert tette egyeduralgolóvá. A kutatók figyelme csak később, a Charles Bally nevével fémjelzhető, szigorúan nyelvészeti eszközökkel dolgozó stilisztikának a térnyerése nyomán fordult a képkalkuláció **jelentéstani** oldala felé.

E szemantikai érdeklődés többek között annak tudható be, hogy a stilisztikának ez a megújulása szorosan összefüggött a jelentéstannak mint nyelvtudományi diszciplínának egykorú fellendülésével (Jaberg 1901; Erdmann 1901; Oertel 1902), valamint Ferdinand de Saussure-nek a szemantikát is forradalmasító általános nyelvészeti előadásával. A Bally-féle stilisztikának ez a hagyománya tovább él a tanítványok (Marouzeau, Cressot, Devoto és mások) funkcionalizmusában. A képvizsgálat szemantikai megalapozását sürgeti a modern jelentéstani kutatásoknak az utóbbi időben bekövetkezett, látványosnak is mondható előretörése is (erről l. az I.4. pontot).

2. Eközben végbement bizonyos hangsúlyeltolódás a szemantikai indíttatású képelemző eljárások körén belül is. A még a New Criticism gyakorlatában is központi szerepet játszó tematikus módszer régebbi változatai (a képsugalló területek, ill. a képanyag tartalmi csoportosítása) kissé háttérbe szorultak. A saussure-i elvekből kiinduló strukturalista iskolák a nyelven mint makrostruktúrán belül az egyes műalkotást öntörvényű, zárt rendszernek fogják fel, s mint ilyent bontják összetevőire, elkülönítve szavait, szókapcsolatait (szintagmáit), mondatait, ill. a mondatnál is nagyobb egységeit (megnyilatkozásait), majd feltárják ezen alkotóelemek jelentéseinek rendszerszerű összefüggését.

3. E hipotézisek sorában megkülönböztetett figyelmet érdemelnek azok a kezdeményezések, amelyek a költői képben összekapcsolódó valóságsegmentumok logikai-szemantikai viszonyának felmérésén alapulnak. A képekben egymásra vonatkoztatott fogalmak (hasonlított és hasonló, jelölt és jelölő, determinált és determináló) módszeres egybevetésével, úgy vélem, az eddigieknél messzebbre juthatunk a „síkváltás” jelenségének tudományos interpretálásában: lehetővé válik a műalkotások „legirracionalisabb” mozzanatának, a különböző lét- és tudatszíkok asszociatív „egyberántásának”, ill. a síkok közötti „vibrálásnak” formális szimbólumok és kétértékű megkülönböztető jegyek segítségével történő, szabatos leírása (a „síkváltás” fogalmáról vö. Hankiss 1985: 497–520).

Az első lépés minden bizonnyal a képben társult nyelvi elemek jelentéstani minősítése, azaz szemantikai jelölők halmazává való átírása. A köztük levő heteroge-

nitás mértékét megállapítva számszerűen is kifejezhetjük a kapcsolás újszerűségének, váratlanságának fokát. A kvantitatív szemantikának ezek a kísérletei a különböző irodalmi alkotások egzakt összemérésének lehetőségével kecsegtetnek (vö.: Marcus 1970: 158–74; J. Nagy 1971: 1488; Szabó Z. 1977: 116–21). Megemlítendő még Greimas (1966) és Osgood (1957) kutatásai, akik véges számú oppozícióval (ellentéppárral) kísérelték meg leírni a szójelentést. A szemantikai jelölők rendezett sorozatának egybevetésével azután több-kevesebb biztonsággal el lehet dönteni, hogy az adott beszédhelyzetben megvalósulhat-e annak a két nyelvi elemnek az összekapcsolódása.

A képhatás vizsgálatában kevésbé kipróbált, de hatékony eszköznek tekinthető továbbá bizonyos információelméleti szempontoknak az érvényesítése. Igen fontos lenne például rugalmas kvantitatív eljárásokat kidolgozni a szemantikai átmenet-valószínűség („transition-probability”) és az entrópia-redundancia arány mérésére, melyek révén új fogódzókra tehetnénk szert a megjósolhatóság („predictability”) fokának, vagyis az egymásra következő közléselemek (el)várhatóságának, ill. váratlanságának a meghatározásában. Meg kell azonban jegyezni, hogy az ilyen, kvantitatív szemantikai és/vagy információelméleti jellegű megközelítések a nyelvi anyagnak rendszerint csak a csoportosítására, nem pedig a minősítésére valók, azaz inkább stíluspótló jellegűek, mintsem értékelméleti irányban biztatnak sikerrel.

4. A stilisztikai kutatások eddig alig hasznosították a nyelvészeti strukturalizmus újabb eredményeit, a Noam Chomsky generatív szintaxisára épülő szemantika-elméletek poétikai-esztétikai tanulságait. Pedig a költői nyelv kutatóit is érdekelheti például a szemantikai értelmetlenség problémája. A Chomsky utáni amerikai nyelvészetben a jelentéstaniilag inkompatibilis elemek grammatikailag kifogástalanul megszerkesztett kapcsolatát értelmetlen mondatnak minősítik. Kérdés, hogy a szemantikai inkompatibilitás kellő egzaktságú fogalom-e, s mennyiben alkalmazható a költészet és a széppróza terén. Meggondolandó, hogy Chomsky példája a szemantikai értelmetlenségre, a híres „Colorless green ideas sleep furiously” (Jakobson 1972: 159) semmivel sem tartalmaz merészebb kapcsolatokat, mint egy átlagos szürrealista vers századunk húszas éveiből.

A modern strukturális szemantikákban ún. szelekciós szabályok segítségével dönthető el két szó összeférhetősége vagy inkompatibilitása (vö. Máthé J. 1971: 1478). Katz és Fodor dolgozatában szelekciós feltételek (szelektív restriktív szabályok) korlátozzák a többjelentésű szavak mondatbeli összekapcsolását (bővebben l.: Kiefer 1966; Petőfi S. J. 1967: 72–82; Zsilka J. 1971: 33–7). Fontos jelentéstani szempont lehetne az írói képalkotás vizsgálatában annak felderítése, vajon meddig tágítható a köznyelvi kompatibilitás fogalma a szépprózában, a versben. Nyilvánvaló, hogy például a metaforikus szintagmák a köznyelv felől nézve nem mások, mint szemantikailag összeférhetetlen elemek szintaktikai kapcsolatai. Ez a „jelentésbeli inkompatibilitás” a költészetben feloldódik, elfogadhatóvá válik. Ennek feltétele alighanem a tárgyi és a képi elem azonosításának, ill. egymáshoz rendelésének szubjektív hitelessége. (A szemantikai összeférhetetlenség formális és szubsztanciális oldaláról vö. Greimas 1966: 111–2.)

II.

1. A jelentéstani szempontú képvizsgálatnak a műalkotásstruktúra elemzésére, elsősorban a szöveg jelentésszerkezetének minél tüzetesebb leírására kell épülnie. E jelentésszerkezet feltérázásakor a műben előforduló egyes szavak jelentéséből indulhatunk ki, elhatárolva e szójelentések különböző aspektusait, úgymint: *a)* a jelentés magvát, a **lexikális** vagy szótári jelentést; *b)* ennek a bázisjelentésnek az aktualizálódását-konkretizálódását-módosulását az adott környezet(ek)ben, az ún. **kontextuális** jelentést; *c)* s ily módon végül arra a kérdésre is választ kap(hat)unk: van-e külön, csak az illető írónál megfigyelhető, sajátos, egyéni-egyedi **írói** jelentése bizonyos szavaknak.

2. A nyelvi elemek jelentésének alapja a lexikális jelentés. A szavak jelentése azonban szövegösszefüggésen kívül sem vizsgálható elszigetelten, önmagában: a szótári jelentést számos tényező színezi, módosítja.

Már Wilhelm von Humboldt, a huszadik századi nyelvtudomány zseniális előfutára felvetette a szemantikai mezőösszefüggések kérdését (erről vö.: Porzig 1950: 71–4; Ullmann 1952: 303–9; Károly 1970: 60–2, 335–45). A mező bármely elemének jelentésváltozása az összes többi elem eltolódásával, szemantikai átértékelődésével járhat.

A lexikális jelentést a kontextustól függetlenül is befolyásoló tényezők sorában kiemelkedő jelentőségük van a Saussure leírta asszociatív viszonyoknak is (1967: 156–7, 160). Az egyes szavakhoz a beszélő tudatában, az asszociatív vagy memoriális síkon más nyelvi elemek társulnak. Ezek az asszociációk alapulhatnak a tő vagy a képző azonosságán (paradigmatikus, ill. grammatikai asszociációk), valamint a jelentéstartalom hasonlóságán (szemantikai vagy szinonimikus képzetársítások). A saussure-i memoriális síkon a nyelvi közlésben részt vevő szavakhoz asszociatív más szavak rendelődnek hozzá, pontosabban a beszélő egy ilyen alakcsoportból választja ki az éppen szükségeset.

Saussure vizsgálódásainak természetéből következik, hogy ezen a ponton nem halad tovább: nem veti fel azt a kérdést, hogy mennyiben módosítják az asszociatív felidéződő, ill. felidézhető más nyelvi elemek (szinonimák, antonimák, homonimák, paronimák, azonos tövű vagy képzőjű szók stb.) a konkrétan jelen levő szó jelentését vagy hangulatát. A köznyelvi beszéd folyamatban, melyet a genfi mester vizsgált, ennek a problémának nincs is különösebb gyakorlati jelentősége. Annál inkább a költői alkotásban, ahol az egyes nyelvi elemek nemcsak egymással függenek össze, hanem meg nem valósult alternatíváikkal is. A szavak asszociatív környezetének jelentésmódosító hatása itt kétszeresen jelentkezik: először az író tudatában, a mű megalkotásakor, másodsor pedig a befogadóéban, a vers vagy próza olvasásakor.

A kérdésre a szemantikai mezőösszefüggések és az asszociatív viszonyok elméletének kidolgozása csak részben adott választ. A jelentéstani és a költői nyelv kutatói előtt álló feladat voltaképpen kettős: egyrészt meg kell határozni valamennyi szónak a helyét a szemantikai térben, másrészt fel kell mérni, hogyan befolyásolják ezek a szavak egymás jelentését, hogyan tolódnak el egymás hatására.

3. A költészet és a széppróza szemantikai interpretálása azonban nem érheti be a konvencionalizálódott szótári jelentések tanulmányozásával, hiszen a „poétikus

beszédnek” éppen az a célja, hogy „feltámassza”, megújítsa a szavakat, a szó-jelentéseket.

A futurizmussal meginduló avantgardista mozgalmakban, valamint az orosz formalisták és a prágai strukturalisták elméleti téziseiben egyre-másra találkozunk az elgépiesedett köznyelvi kifejezésformák „deformálásának”, „deautomatizálásának” gondolatával. A Majakovszkij körül csoportosuló szovjet futuristák „a szavak igazi értékének helyreállítására” törekednek; Sklovszkij és Tinyanov a költői nyelv eljárásait élesen szembeállítja a hétköznapi nyelvvel. Még a formalista iskolát bíráló Spet és Grifcov is hangoztatja, hogy a stílusztika lényege a szavak nominatív (denotatív) és költői (képi) jelentése közt fennálló viszony természetének tisztázása. (Az orosz formalistákról l. bővebben: Grebenickova 1966: 70–8; Nyíró 1966, 1970; Gránicz 1970: 450; Peytard 1971: 74–7; Bojtár 1978: 9–43.)

Maga az alapgondolat persze korántsem új. Már Horatius is rámutatott a szavak újszerű, hatásos, egyéni felhasználásának, összefűzésének fontosságára (Ars poetica 47–8), Mallarmé pedig éppenséggel elsőrendű feladatnak tartja, hogy az igazi költő „tisztább értelmet adjon a tömeg szavainak” („Donner un sens plus pur aux mots de la tribu”; Weöres Sándor fordításában: „Kitől a nép tisztább értelmű szót veszen” – Edgar Poe síremléke).

Ennek a „feltámasztásnak”, a „tisztább értelem” visszaadásának mindenkor a kontextus volt és maradt a legfőbb forrása. A szöveggörnyezet az elkopottnak látszó nyelvi klisé, a szót mindig új és új oldaláról villantja fel: a sajátos nyelvi környezetben sajátos, új, **kontextuális** jelentések vagy jelentésárnyalatok keletkeznek.

A lexikális és a kontextuális jelentések síkját a választás mozzanata, a konkrét, egyedi felhasználás ténye köti össze és vonatkoztatja egymásra. A stílus művészete épp ezért nem kis mértékben a választás művészete is. A nyelv csaknem minden esetben többféle kifejezési lehetőséget tartogat a beszélő számára, aki a nyelvi eszközök megválogatásával adhat egyéni színezetet a mondanivalójának. A tudatosság magasabb fokán lényegében ugyanez a folyamat megy végbe a művészi alkotómunkában is, ahol az adott szövegszituáció, az írói közlés speciális igénye határozza meg, hogy a szótári jelentések virtuális szinonimasorából (a *szinonimá*-t itt egészen tágan értve!) melyik elemet választja ki a szerző. Ezzel a választással kerül a nyelvi jelentésegység, a szó vagy szó szerkezet a lexikális jelentés(rendszer) szintjéről a nyelvi közlemény, a szöveg, azaz a kontextuális jelentés(rendszer) síkjára, ahol is a szótári jelentést számtalan konkrét jelentésmódosító tényező színezi, árnyalja.

4. A *kontextualitás* fogalma a századvég nyelvtudományában merült fel először, a „szokásos” és az „alkalmi” jelentés problémája kapcsán. Hermann Paul és az újgrammatikusok döntő fontosságot tulajdonítanak a szöveggörnyezetnek: Paul szerint a szó mindig csak alkalmi jelentésben fordul elő a mondatban; ugyanígy vélekedik nálunk Csúry Bálint (vö.: Paul 1898: 68; Csúry 1910: 68).

A kontextus és a jelentés viszonyáról a továbbiakban két ellentétes nézet alakult ki: a kutatók egy kisebb csoportja (az ún. autonomisták) elvetette az okkasionális jelentésről szóló Hermann Paul-i tanítást, s a kontextuális jelentés vizsgálatát szubjektív beleérzésnek, vagyis a tudományos megismerés szempontjából haszontalannak minősítette. A szójelentésnek ezt a merev, izoláló értelmezését nálunk Antal László (1963,

1966, 1978) képviselte a leghatározottabban. Antal az általános jeleméletre (szemiotikára), közelebbről az amerikai Charles Morris logikai szemantikájára támaszkodva a jelentést a jel alkalmazási szabályának tekinti, s ily módon elválasztja a nyelvi környezettől. E felfogás szerint alkalmi jelentésről soha nem beszélhetünk, mivel a jelentéshez csak az tartozik hozzá, ami az egyes felhasználásokban állandó és közös. Ennélfogva a jelentések homogének, a szójelentésnek nincsenek aspektusai (Antal 1966: 305–8). Antal Lászlónak e vitatható nézeteit már kevésbé publikálásuk után is jó néhány éles bírálat érte (Herman 1965: 252–4; Károly S. 1966: 336–9; Kovács F. 1970: 53–6).

A másik irányzat legszélsőségesebb képviselői, a túlzó kontextualisták viszont eljutottak a szöveggörnyezettől független szótári jelentés meglétének tagadásáig, kétségbe vonván a lexikális jelentés fogalmának realitását. Hjelmlev nyelvelméletében például a szójelentés már kizárólag a kontextus függvénye. Minden jelentés egy adott kontextusból ered, s a szövegösszefüggésből kiragadott nyelvi elemnek nem is lehet jelentése. A szótári jelentés nem egyéb, mint mesterségesen elszigetelt és körülírt kontextuális jelentés (Hjelmlev 1968: 67). A kontextuális szemlélet abszolutizálását később számos kritika éri, amelyek rámutatnak, hogy éppenséggel a szótári jelentés az, amely bizonyos fokig meghatározza a szöveggörnyezetet, pontosabban a szavak összekapcsolhatóságát. Minden szójelentéshez hozzátartozik ugyanis egy tényleges vagy virtuális kontextustípus, mely tulajdonképpen része a lexikális jelentésnek. A szó nominatív funkciója valóban csak a közlési folyamatban konkretizálódik, de oly módon, hogy a szótári jelentés átsugározza az aktuális jelentést (O. Nagy 1973). A kontextuális jelentés a lexikális jelentés valamelyik mozzanatának az aktualizálódása, s ezért a kontextusban sem lehet a szónak olyan jelentése, amely a langue-ban mint lexikális jelentés ne volna meg, legalábbis rejtetten, implicite (vö. Schmidt 1963: 24 kk.). Még a metaforikus képekben is megőrződik valamilyen módon a szavak tulajdonképpeni jelentése, mivel az átvitt értelmű szó magával hozza eredeti környezetének légkörét (Porzic 1950: 35–6, 70–1).

Ebben a kérdésben valószínűleg Stephen Ullmann jár a legközelebb az igazsághoz, aki egyrészt elismeri, hogy a szavak jelentése nem homogén, hogy a különböző kontextusok a szónak más és más jelentésárnyalatát aktualizálhatják, másrészt viszont abszurdumnak minősíti a szótári jelentés létezését kétségbe vonó „ultrakontextualista” nézeteket (1952: 94–100). Ullmann véleményét a lexikográfia oldaláról támasztja alá a szótárszerkesztő Benkő Lászlónak az a megfigyelése, hogy a kontextus nem határozza meg a szójelentést, s a szavaknak a szövegösszefüggésen kívül is van jelentésük, ugyanakkor azonban a minden kultúrnyelvben többségben levő többjelentésű (poliszém) szavak jelentéseinek pontos, világos értelmezése szinte soha nem lehetséges a kontextus(ok) figyelembevétel nélkül (1971: 10).

Láttuk, ezek a kritikák a lexikális és kontextuális jelentés kettősségének talajáról bírálták a szélsőségesen egyoldalú autonomista, ill. kontextualista elméleteket. Tudomásul vették mindkét jelentésaspektus meglétét, és figyelmüket főleg ezeknek egymáshoz való viszonya, szótári és aktuális jelentés dialektikus kölcsönhatása kötötte le.

Új szempontokat hozott ezzel szemben Károly Sándor Általános és magyar jelentéstana, amely a kétféle jelentés immár hagyományosnak mondható megkülönböz-

etését nem fogadja el. Károly szerint „a jelnek nincs külön *szótári* és külön *kontextuális* jelentése” (1970: 181; ugyanígy: 24). Bár tételét nem fejtí ki bővebben, gondolatmenete az elszórt utalásokból is rekonstruálható. Mindenekelőtt azt kell leszögeznünk, hogy Károly Sándor nem vonja kétségbe a kontextusnak a szójelentést befolyásoló hatását, elismeri, hogy a jelentés környezethez kötött, hogy a jel jelentése nem választható el kontextusbeli szerepétől, végül hogy az önmagában szükségképpen elvont jelentés a közlésfolyamatban aktualizálódik (vö. uo. 24, 63). Ugyanakkor „a szótári jelentés a kontextusok alapján áll elő” (181), s „A jelnek annyi jelentése van, ahány környezet-típusa lehetséges a szövegben” (24). A jelentésnek ez a felfogása a kontextusbeli árnyalatok, egyéni „újítások” sajátos értelmezéséhez vezet: „Ha a kontextusban olyan jelentéssel találkozunk, amelyet addig nem tartottunk számon, akkor a számbavétellel volt hiba, amelyet sürgősen korrigálni kell, vagy pedig újítással állunk szemben, s ez azt jelenti, hogy ezentúl számolni kell az új jelentéssel is” (uo.): „A jelentésbeli **újítás** vagy az újításra alkalmas kontextus aktuálisan vagy potenciálisan új, szótári jelentést eredményez, először csak a beszélő és a hallgató szótárában, később egy csoport vagy az egész nyelvközösség szótárában” (181). Tehát a szótári jelentés egyenlő a kontextuális jelentések összegével, ill. ami ebből logikusan következik: minden aktuális (kontextuális) jelentés (potenciális) szótári jelentésnek tekintendő.

Akármilyen meggyőző is azonban Károly Sándornak ez az érvelése, a stilisztika, úgy gondolom, továbbra sem mondhat le a szótári és az aktuális jelentésaspektusnak a megkülönböztetéséről. Itt ugyanis nem volna célszerű, és elvileg sem volna helyes a kontextusban jelentkező valamennyi „újítást”, e gyakran egyedi-egyszeri, hapax legomenon jellegű, egyéni szóhasználatokat a parole szintjéről a langue síkjára átemelve **új jelentésként** nyilvántartani. Ezek az alkalmi jelentések, jelentésárnyalatok ugyanis *a)* többnyire nem terjednek el, nem válnak szociális érvényűvé, a nyelvközösség tudatának integráns részévé; *b)* ráadásul a szépirodalmi szövegekben, különösen a költői képekben nem is annyira új jelentésről, mint inkább a környezet jelentésmódosító-színező hatásáról, ill. a szokásos és az alkalmi (képszerű, pl. metaforikus) jelentés közti ingadozásról, villódzásról van szó, ami aligha minősíthető jelentésváltozásnak (vö. II. 5. pont). Következésképp a lexikális és a kontextuális jelentés eddigi kettősségére igenis szükség van, legalábbis a szépirodalmi nyelv és képalkotás jelentéstani szempontú tárgyalásában.

5. A szépprózában és a versben az alkalmi jelentés természetesen jóval messzebb kerülhet a szótáritól, mint a köznyelvi kommunikációban: az irodalmi mű kontextusa nagymértékben módosíthatja a szó jelentését. Megkülönböztetett figyelmet érdemel e tekintetben a költői kép szemantikai mechanizmusa, a konkrét és átvitt jelentés síkja közti tudati oszcilláció. Papp István a metaforikus megnevezés azonosító jellegéről írva megállapítja, hogy az átvitt értelemben, alkalmi jelentésben használt kifejezés egyszerre két képet idéz fel az olvasó tudatában, a szokásos és az aktuális jelentés denotátumát. A nyelvtudat szembesíti e kettőt, s a felismert közös szemák alapján behelyettesíti a régi jelentés helyébe az újat, az alkalmi. A kép felmerülését Papp István szimultán folyamatnak tartja: az aktuális jelentésre töprengés nélkül, szinte automatikusan jön rá a befogadó. „Eltévesztené szerepét az a metafora, amelynek értelmén külön törni kellene a fejünket” (Papp I. 1942: 186–7).

Papp István gondolatmenetét két ponton érzem vitathatónak:

a) számos költői képből a metaforikus értelmű szó lexikális és alkalmi jelentése között oly nagy a szemantikai távolság, hogy a két denotátum egyidejű felmerüléséről szó sem lehet; ezeknek a képeknek a jelentését néha megfeszített szellemi munkával kell „megfejtünk”, szinte részt kérve az alkotás folyamatából, mintegy a költő, író „társ szerzőjeként”. Az ilyen képek sem „tévesztik el a szerepüket”, éppen ellenkezőleg: a Mallarméval kezdődő modern líra varázsa nem kis mértékben épp e költői „rejtvényekből” táplálkozik.

b) A metafora „működése” korántsem zárul le a felismert új jelentés „behelyettesítésével” (magát a *behelyettesítés* szót sem tartom különösebben találónak). A szó-tári jelentés nem tűnik el egészen, nem adja át a helyét teljesen az átvitt értelemnek. A névátvitel eredményeként megszülető kép stílushatásának, frissességének éppen az a titka, hogy egyszerre két vagy több síkban mozgatja a tudatot, az eredeti és az alkalmi jelentés(ek) síkjában, s e jelentésszférák között szüntelen átvibrálás, villódzás, feszültség van. A „kihozták a *postát*”-féle exmetonímiákat azért nem tartom szóképeknek, mert bennük már nincs meg a jelentéssíkoknak ez a kettőssége (többszörössége): ezekben a kifejezésekben az alkalmi jelentés lexikalizálódott, s ami ezzel egyet jelent, a kép eltűnt.

Olykor azonban az átvitt használattal együtt járó képi háttérből, színből, hangulatból több-kevesebb azután is megmarad, hogy a szóképek általánosan elterjedtté, köznyelvvé vált. Az ilyen, állandósult stílusérték mintegy lexikalizálódik, a szójelentés szerves részeként rögződik meg a nyelvi tudatban és az ezt kodifikáló értelmező szótárak stílusminősítéseiben (Szathmári 1967: 37–8).

6. Azt hiszem, az eddigiek is hathatósan bizonyítják, hogy a stíluselmélet soha nem vonatkoztathat el az esztétikailag releváns nyelvi jelenségek, stíliumok konkrét kontextusától. A stíluselméletnek, mint Szathmári István is hangsúlyozza, a szavakat parole-jelenségként, azaz felhasználás közben, az adott szöveggörnyezetben kell vizsgálnia. A beszédhelyzet, a kontextus módosulása a jelentéskör hullámzásával jár együtt, ami stílushatást, stílusjelenséget, újabb jelentést eredményez (MStiIV. 74). Ezt az „újabb jelentést” nevezem én **kontextuális** jelentésnek, ezt tekintem a szó-tári mellett a szavak második megkülönböztetett jelentésaspektusának.

Az irodalmi műalkotások képszerkezetének ilyen szempontú vizsgálatát célszerű a szűkebb szöveggörnyezet jelentésmódosító hatásának felmérésével kezdeni. A „mikrokontextuális” jelentés keletkezésének színtere a szövegrészlet, vagyis a mondat, a tagmondat vagy még kisebb egység. Kiindulásul ennek szintaktikai (szintagmatikus) szerkezetét kell tisztázni. A jelentésmódosító mikrokontextusnak tekinthető szintagmák elhatárolása után következhet a képek és a szószerkezetek viszonyának feltérképezése, a mondat vagy a tagmondat formastruktúrájának szemantikai-poétikai interpretálása.

A *szintagma* fogalmát a magyar leíró nyelv-tanok felfogásánál valamivel tágabban értelmezem, szószerkezetnek minősítve az összetett szót és a predikatív viszonyt is. Ebben tulajdonképpen Saussure-t követem, aki előadásában a következő példákat hozta fel a szintagmára: *re-lire; contre tous; la vie humaine; Dieu est bon; s'il fait beau temps, nous sortirons* (1967: 156). Megjegyzendő, hogy a mi akadémiai leíró nyelv-

tanunk szó szerkezet-definíciójának (MMNyR. II, 66) e példák közül csak a harmadik, a *la vie humaine* minőségjelzős szintagma felel meg. Az egyetemi tankönyv viszont, ha némi megszorításokkal is, már elismeri az alany-állítmányi szerkezet szintagma voltát (MMNy. 262–3). Hasonlóképpen vélekedik Jurij Levin is (1971: 175), az ő szintagram meghatározása azonban elfogadhatatlanul leszűkített, mivel csak az alárendelési viszonyban levő szópárokat tekinti szó szerkezetnek (uo.).

A saussure-i értelemben vett szintagmatikus síkon mozogva elsősorban azt kell megvizsgálunk, hogyan módosul a szó szerkezetben (metaforikus szintagmában, képben) az alkotóelemek jelentése, hogyan épül bele a szó(jelentés) az írói közlés (a szöveg) mechanizmusába. Megfigyeléseink szerint a költői vagy írói képstruktúrákban összekapcsolódó valóságmozzanatok, nyelvi jelek kölcsönösen áthatják egymást; szemantikai kölcsönhatásuk sajátos „szintagmatikus jelentéseket” eredményez, ami lényegét tekintve nem más, mint a kontextuális jelentés megjelenési formája, külső burka.

A kép összetevőinek jelentéseltolódása, a képben lezajló jelentésváltozás szorosan összefügg azokkal az oppozíciókkal, melyek a kép nyelvtani vázának, a szó szerkezetnek tagjait összekötik. Már Saussure felismerte, hogy egy szintagmába helyezett elemnek csak azért van értéke, mert oppozícióban áll azzal, ami megelőzi, vagy azzal, ami követi, illetőleg mindkettővel (Saussure 1967: 156). A legegyszerűbb felépítésű, mindössze két elemből álló szó szerkezetben is legalább hatféle szemantikai összefüggéssel kell számolnunk, melyeknek mindegyike motiválja, színezi az egyes szerkezettagok jelentését. Egy (x—y) szintagmában például az alábbi hatások tételezhetők fel (a szintagmatikus kapcsolatot folytonos vonallal, a hatás irányát pedig szaggatott nyállal jelezve): 1. x — — → y; 2. y — — → x; 3. x — — → (x—y); 4. (x—y) — — → x; 5. y — — → (x—y); 6. (x—y) — — → y.

Lássunk néhány példát ennek a sémának a konkrét megnyilvánulásaira. Négy Krúdy-metaforát vizsgálok meg ebből a szempontból, mindegyik két tagból álló szó szerkezet.

Az *örömpiros* metaforikus összetételben („örömpiros ablak”, ASZN. 72) a szerkezettagok kapcsolata oly szoros, hogy jelentésük kölcsönösen áthatja egymást, elválaszthatatlanul összeolvad. Hol a szín, hol pedig az érzelem képzetét véljük erősebbnek: a kép intenzív tudatáramot indukál a vizuális és a gondolati sík között. Az ilyen összetételek tömörségük révén hatásosabbak, mint a lazább felépítésű, pl. jelzős szerkezetek; Krúdy *örömpiros* szava erősebben hat ránk, mint Ady „piros, tartós öröm”-e (Új s új lovat).

A *lelked fehér inge* birtokos jelzős szintagmában, mely a birtok minőségjelzőjét nem tekintve ugyancsak kéttagú („Hát mit akarsz, Eszténa? ... a lelked fehér inge összegyűrődik”, Ú. 70), a két összetevő jelentésbeli azonosulása, összefonódása nem éri el az előző metafora szintjét. A kép stílushatását szintagmán kívüli tényező, a tagmondat igei állítmánya biztosítja. Krúdy a remek érzékkel megválasztott *összegyűrődik* igével egyrészt elfogadhatja a merész *ing* – *lélek* képzetársítást, másrészt plasztikus, érzékletes képet fest. A szó szerkezetten kívülről jövő szemantikai hatás folytán az olvasó egy *összegyűrődött lélek* képét apperpciálja. Az *ing* és a *lélek* egy pillanatra helyet cserél, metaforikus azonosulásuk bizonyosságaképp.

Harmadik példánk metaforikus értelmező (értelmezői metafora): „Az út göröngyei, századok jobbágylelkei akaszknak a kocsi kerekeibe” (N. 427). A mondat alanyát (*göröngy*), ezt a konkrét, tárgyszerű fogalmat elvont értelmezővel (*jobbágylelke*) determinálja Krúdy. Kedvelt képszerkesztési eljárása ez, a konkrét absztrakttal való „szemléltetése”. A két elem szemantikai kölcsönhatása révén a tárgyi realitás légiiesen könnyűvé finomul, az elvontság viszont kézzelfoghatóvá, szinte tapinthatóvá súlyosodik. A konkrét – absztrakt síkváltások, összekapcsolások miatt érezzük Krúdy világát álomszerűnek és mégis valódinak.

Befejezésül, a teljes metafora negyedik válfajaként egy predikatív, tehát alany–állítmány szerkezetű azonosítást mutatok be: „Az álmok: vércseppek” (ASZN. 127). A tárgyi és a képi elem identifikációja ebben a típusban a legfrappánsabb, legkihívóbb. A szószerkezet jelentésviszonyainak elemzése igazolni látszik Osgood hipotézisét: valahányszor két jelet összekapcsol egy állítás, mindkettőnek a jelentése eltolódik a másikkal való összhang irányába (1971: 57). Feltevésem szerint minden kép kölcsönhatás. Az ilyen predikatív metaforák nagyon alkalmasak ennek bemutatására: Krúdy fenti mondatában minden bizonyos nemcsak az álmok válnak vércseppekké, de a vércseppek is álmokká (vö. Török 1971: 311).

A szintagmatikus keretekben létrejött speciális jelentésárnyalatok idővel beleépülhetnek a szótári jelentésbe. Ilyenkor a szószerkezet a maga egészében mint jelentéstani-frazeológiai egység lexikalizálódik. Megfelelő kontextusba helyezve azonban az ilyen megszilárdult szókapcsolatok elemei közti szemantikai viszonyok is átrendeződnek. Az exmetaforák megelevenedése arra enged következtetni, hogy a szintagmatikus viszonystruktúrát a lexikonon kívül a kontextus is befolyásolja, s a kettő között divergencia lehet. Kiegészítő köznyelvi metaforák megújítására Krúdy műveiből is számos példát idézhetünk. E megújított képek stílushatása azon alapul, hogy a szöveggörnyezetnek valamelyik eleme sajátos jelentéstartalma révén mintegy „feléleszt” a megkopott köznyelvi képet, amely e szemantikai kölcsönhatás áramkörében visszanyeri egykori szemléletességét: „céltalan életemre gondoltam, amely *egér* módjára bújt el most e kisvárosi *lyukban*” (Ú. 56); „*akasztófavirágok nyílnak* a lábaidnál” (N. 418). A réges-rég csak emberre vonatkoztatva használt *akasztófavirág* szónak a *nyílik* igével való összekapcsolás egy pillanatra visszaadja eredeti, konkrét jelentését.

Elemzéseinket összegezve elmondhatjuk: a kontextus jelentésmódosító hatásából kiinduló vizsgálatoknak végső soron mindig az a céljuk, hogy tetten érjék a jelentésstruktúrájában bekövetkezett változásokat, elmozdulásokat – egyszóval a stilsztikum forrásait (vö. Martinkó 1956: 199).

7. Említettük, hogy a szószerkezetet, ill. a mondatot tekintjük a képi síkon lezajló jelentésváltozások, jelentésmódosulások mikrokontextusának. A költői képnek azonban makrokontextusa is van, s ez nem egyéb, mint maga a mű, sőt az egész életmű. A képstruktúrák jelentésviszonyainak boncolgatása során nem feledkezhetünk meg a szó vagy a kép korábbi és későbbi előfordulásairól, a párhuzamos helyekről, a más szöveggörnyezetben visszatérő azonos fordulatokról.

E strukturális megfelelések tanulmányozása a harmincas évektől számos kutató figyelmét irányította rá az irodalmi művek létezőmódjának egy addig teljesen elhanyagolt aspektusára: e műalkotások „térbeliségére”. Az európai esztétikai gondol-

kodásban Lessing Laokoónja óta elevenen élt a térbeli és időbeli művészetek megkülönböztetésének hagyománya. Az egyidejűség elvén alapuló képzőművészetet és építészetet élesen szembeállították a szukcesszív folyamatként értelmezett irodalommal és zenével. Az irodalmi műveket egy irányban lefutó, lineáris jelsornak tekintették, és alkotórészeik egymásutánjában vizsgálták. Az angol G. W. Knight tanulmányaiban bukkan fel az a gondolat, hogy a mű igazi jelentését nem a cselekmény, hanem az egymással összefüggő képek, motívumok, a költemény vagy a dráma „térbeli struktúrája” hordozza. Knight ezt az utóbbi jelentést *imaginatív*-nak nevezi, és határozottan elkülöníti a műalkotás felületi történéseiből kikövetkeztethető *morális* jelentéstől. Elméletének gyakorlati használhatóságáról I. Robert Weimann kissé egyoldalú, somlósan elmarasztaló bírálatát (1965: 166 kk.).

A műelemzésnek ez a módja a francia strukturalista irodalomkritikában is élt: Roland Barthes például az írott szöveg „egyidejű, terjedelmes és sztereografikus” jellegét hangsúlyozta (Barthes 1970: 369). Az irodalmi alkotásokat térbeli szerkezetként leíró eljárások „oldalági leszármazottja” Roman Jakobsonnak a párhuzamosságok és opozíciók kiemelésén alapuló módszere (1972: 399 kk.), valamint Hankiss Elemér megfigyelései az ismétlődésről mint a szépirodalmi kifejezésforma alapkategóriájáról (1985: 523 kk.). A 70-es évek magyar stilisztikájában Bernáth Árpád tanulmányai képviselték az analízisnek ezt a típusát. A mű közlésegyeségei Bernáth szerint elsősorban egymásra vonatkoznak, egymást magyarázzák. Szimbolikus értékűnek és a mű értelmezése szempontjából kulcsfontosságúnak tekinti azokat az azonos vagy azonosítható szegmentumokat, melyek különböző kontextusokban ismétlődnek, ill. azokat a megkülönböztetett szövegrészeket, amelyek azonos környezetben fordulnak elő. A műnek ezeket az elemeit *motívumok*-nak nevezi. Különös figyelmet szentel a művön kívüli makrokontextusban ismétlődő fordulatoknak, az ún. *emlékmák*-nak is (1971: 439–40). Bár a szegmentálás és főleg az azonosítás kritériumai olykor vitathatók, a módszer később több ízben is gyümölcsözőnek bizonyult (Bernáth 1973; Csúri 1975, 1978; stb.). Természetesen nem szabad másodlagosnak vélni, vagy éppenséggel figyelmen kívül hagyni a mű idődimenzióját sem, vagyis azt a „triviális” tényt, hogy a műben egyes elemek előbb, mások pedig később jelennek meg. A széppróza vagy a vers ebben a tekintetben igenis egy pontból kiinduló, egy irányban előrehaladó, folytonos jelsor, ahol a jelek meghatározott, egyáltalán nem véletlen sorrendben következnek egymás után. A lineáris képstruktúra kutatásának éppúgy megvan a létjogosultsága, mint a mű „tér szerkezetét” leíró vizsgálódásoknak, amilyenek például Török Gábor megállapításai József Attila verseinek időbeli és térbeli képrendezéséről (1968: 152–66, 177). Minden írói mű a linearitás és a sztereografikusság dialektikus egységében létezik. A nyelvi műalkotás térbeliségének és folyamatszerűségének antinómiája Einsteinnek arra a paradoxonára emlékeztet, hogy az univerzum határtalan, mégsem végtelen. Ilyen önmagába záruló, „görbült” tér-idő kontinuum a műalkotás mikrokozmosza is.

8. Ha elemzésünk tárgyát, az elbeszélő művek szövegét valóban „több kiterjedésben” fennállónak ismerjük el, s az egyidejűség és egymásutániség tényezőjének együttes figyelembevételével fogjuk vallatóra, számos olyan összefüggést tapinthatunk ki, amelyet a hagyományosabb módszerekkel élő kutatás nem vett észre, vagy nem hangsúlyozott kellően. Így például fény derül arra, hogy egyes szavakat az írók

következéskén a köznyelvtől eltérő jelentésben vagy eltérő hangulati értékkel használnak. (Váltaképpen ez utóbbit is jelentésváltozatnak kell tekintenünk, hiszen a szóhangulat szerves tartozéka a szó jelentésének, vö.: MStilV. 149; MStilÚ. 520; MMNy. 545.) Minden írónak van néhány kedves szava. Ezek a kulcsszók sajátos konnotációs szubsztrátummal rendelkeznek, s az életmű összefüggésében speciális jelentés(ek)re tehetnek szert, pl. József Attilánál a *rend*, a *törvény* vagy a *háló* (a kulcsszavakról l. Guiraud 1954a: 64–6, 100–5).

A tágabb szövegösszefüggés által meghatározott különleges szójelentést a továbbiakban **írói jelentésnek** nevezem. Az irodalmi műalkotásokat felépítő szavaknak, pontosabban: e szavak egy részének ez a harmadik jelentésaspektusa. A bevezetett új fogalom pontosabb meghatározása előtt néhány sorban utalnom kell Jean Cohennek, a neves francia strukturalista kutatónak „La comparaison poétique” című tanulmányára. A költői hasonlatok sajátosságait számba vevő elemzés végén Cohen azt a termékenynek látszó gondolatot veti fel, hogy a költői műben minden szónak tulajdonképpen kettős jelentése van, s ez a két jelentés lényegi természetét tekintve heterogén. Az első jelentés a **fogalmi** vagy **denotatív**, a második az **affektív** vagy **konnotatív** (1968: 50–1). A másodlagos vagy konnotatív jelentés(ek) egyszerre van(nak) jelen az elsőlegessel (vö. Kelemen János 1971: 299).

Az életmű makrokontextusában egyes szavak konnotatív jelentései bizonyos fokú állandóságot, megállapodottságot mutatnak: ha vannak is eltérések, ezek viszonylag szűk határok közt mozognak. Ennélfogva az *írói jelentés* legjobb meghatározásának a következő bizonyult: konvergens szubjektív konnotációk állandósulása.

9. A három jelentésaspektusról mondottakat tételszerűen az alábbiakban foglalhatjuk össze: a nyelvi műalkotás jelentésszerkezetének váza s egyúttal esztétikai hatékonyságának egyik fő biztosítóka: alkotóelemei lexikális, kontextuális és írói jelentéseinek egymást kölcsönösen átszövő és átható, rendszerszerű összefüggése.

III.

1. A fenti hipotézisnek a műelemzés gyakorlatában való teljes értékű alkalmazásához, sőt tulajdonképpen egzakt bizonyításához a megvizsgálandó szöveg alapos gépi feldolgozására, pl. gyakorisági szótárának elkészítésére volna szükség. Tisztázni kellene, hogy a textus hány és milyen különböző szót (*type*) tartalmaz, egy szó hányszor és hol fordul elő. A relatív gyakorisági adatokat egybe kellene vetni a köznyelvi frekvenciával (a magyar köznyelv gyakorisági szótárának még csak az előmunkálatai indultak meg). Számba kellene venni a különböző kontextusokban szereplő nyelvi jelek jelentéseltolódásait; megvizsgálandó, hogy az egyes szavak hogyan viselkednek képen kívül és kép elemeként. Ki kellene szűrni a tipikus koegzisztenciákat: névszó és ige, melléknév és főnév leggyakoribb együtt-előfordulásait, a jellegzetes halmozásokat. Meg kellene számolni, hogy egy szó egy másik szóval hány és milyen szintagmát alkot a szövegben, meg kellene határozni az egyes struktúratényezőket követési és átmenetvalószínűségét stb., stb.

Ilyen mérések és vizsgálatok csak számítógéppel végezhetők. Ennek hiányában be kell érünk néhány részletmegfigyeléssel, melyek legfeljebb a három jelentésaspektus összefüggésének bonyolultságát szemléltetik, de nem nyújtanak semmiféle

ezektől támpontot a felvetődő alapkérdések megválaszolásához. Az alábbiakban egyetlen példán mutatjuk be ezt a sokféleséget.

2. Az útitárs című Krúdy-kisregény második fejezetében Pálfi Pál, a történetet elbeszélő állástalan és haszontalan utazó lakást keres X. városában. Alkalmos szobát találva rövid beszélgetés után elcsábítja szállásadó nőjét, Hartvigné Gábrit Szidóniát, majd némi lelkiismeret-furdalással eltávozik ebédelni a városka egyetlen, Arany Csillagnak nevezett vendéglőjébe.

Már a regény első olvasásakor feltűnt, hogy a 14–20. oldalon nem kevesebb, mint ötször bukkan fel a *lepke* motívum, s ebből háromszor a 14. oldalon. A lakásba belépő férfit megpillantva az asszony „megröppent, mint egy fehér *pille*” (Ú. 14). A szobában, ahol leülnek beszélgetni, „A függőlámpás *pillangós* porcelánernyőjén rózsaszínű tüll van” (uo.). „A fehér porcelánkályhában oly pirosan lobogtak a hasábfák lángjai, mint a *lepkék*” (uo.). A karácsonyfán lógó „színes cukorkák felrepülni látszottak, mint játékos *lepkék*” (Ú. 18). Végül Pálfi Pál így foglalja össze a történet tanulságát: „megvártam, hogy az alkalom letelepedjék elém, mint egy delelő *lepke*, amelyet kalapommal leboríthatok” (Ú. 20).

Mivel magyarázható a lepke-utalások megszaporodása a Hartvigné-epizód körül, ami annál is feltűnőbb, mert a kisregény további 57 oldalán összesen egyetlenegyszer fordul elő a *lepke* szó? Az ismétlődés aligha a véletlen műve, s nem pongyolaságból, az író gondatlanságából ered: az egyébként valóban gyorsan és szinte javítás nélkül dolgozó Krúdy stílusában teljesen ismeretlenek a bántó szóismétlések! Éppen ellenkezőleg, nagyon is tudatosnak látszik a lepke-vonatkozások halmozása.

Mi lehet ez? Előreutalás vagy szimbólum? Sem a szótári (ÉrtSz. IV, 750), sem a kontextuális jelentés nem nyújtott segítséget e képek jelentéstartalmának és funkciójának megfejtéséhez. Mint említettem, a regény szövegében még egyszer megjelenik egy lepke-hasonlat. Nos, ettől sem lettem okosabb. A váratlanul és látszólag teljesen indokolatlanul felbukkanó lepke-utalás csak még homályosabbá tette az amúgy is áttekinthetetlen képet: „Hosszan megpihentek rajtam a baljóslatú szemek, mintha a *lepkét* néznék, amelynek szárnyacskáit világosan éreztem a homlokomon” (Ú. 41). A „baljóslatú szemek” Eszténának, egy fekete hajú szűzlánynak a szemei, az idegennel való megismerkedés pillanatában.

Be kellett látnom, hogy e képek értelmezéséhez túl kell lépnem az adott mű határain, az immanens elemzés szempontjaival nem juthatok tovább. Rendszeresen gyűjteni kezdtem hát a *lepke*, *pillangó* stb. szót tartalmazó idézeteket Krúdy többi munkájából is. Az adatok összesítésekor meglepve tapasztaltam, hogy a Hartvigné szobájában levő „*pillangós* porcelánernyő” kivételével valamennyi *lepke* a cselekmény „kvázi-szintjén” fordul elő, tehát hasonlatok tárgyaként vagy metaforák képi elemeként (a „kvázi-szint” fogalmáról vö. Voigt 1971: 341 kk.).

A kiegészítő gyűjtés során talált négy lepke-hasonlatból kettő párhuzamos volt Az útitárs egy-egy hasonlatával: „a fogadóné felállott ülőhelyéről, és a vidéki ügyvédhez röppent, mint valami terjedelmes *lepke*” (ÉÁ. 120, vö. Ú. 14); „Csak csendesen – ismételte, mintha delelő *lepkéhez* közeledne a kalapjával” (N. 462, vö. Ú. 20), de ezek sem magyaráztak meg semmit, miként a másik két hasonlat sem: „fekete hajára *lepke módjára* röppent egy-egy sugár a borongós őszi délutánból”

(ASZN. 9); „az álom csöndesen szállong az ágy felett, mint egy fáradt, pihenésre térő *lepke*” (SZ. 104).

Azon, hogy a hasonlatok nem nyújtottak bővebb felvilágosítást, tulajdonképpen nem is lehetett csodálkozni. A hasonlatban ugyanis lényegében érintetlen marad a hasonló – jelen esetben a *lepke* – lexikális jelentése, legfeljebb a környezet a szónak más-más vonását (szémáját) emeli ki, hangsúlyozza. Nincs névátvitel, ill. jelentésváltozás, még kontextuális jelentésről is csak erős megszorításokkal beszélhetünk.

Több információt reméltem az összegyűjtött metaforaanyagtól, s ebben a várakozásomban nem is kellett csalódnom. Természetesen akadtak olyan divergens jelentésváltozatok, amelyek semmivel sem vittek közelebb a megfejtéshez, pl. *téli lepkék 'hóhelyek'* (ASZN. 130); *fehér lepkécskék 'ua.'* (SZ. 131). Viszont hét olyan metaforát találtam (s ami nem mellékes körülmény, nagyjából egy időből, az 1915 és 1918 közti évek terméséből!), amelyekben a *lepke* szónak szervesen összefüggő és Az útitárs *lepké*-it kitűnően megvilágító kontextuális jelentése volt. Ezek a metaforák a következők:

„engedelmesen várja az álom *lepkéit*, amint hosszú szempilláira telepednek” (ÖA. 145); „az asszonyi álom ... *lepkéje*” (ASZN. 72); „a magános *ábrándozgatásoknak lepképora*”(N. 416); „mily szív-zsibbasztó a gondolat, hogy e helyen a férfiakból s a nőkből igazi imádság bontakozik ki, és mint láthatatlan *sóhajlepkék* elfödtek már gombostűhegynyire a boltzatokat, oszlopokat; éjjelente az örökmécs lángjánál tán megelevenednek az *imádság-lepkék*, és furcsa, színes levegőként lengenek, szállidosnak a magasból a földig, mint valamely különös hősés, amelyet csillogó színekkel megvilágít a mécses. ... denevér-szárnyakon suhan ... az aggszüek, epekedő vénlányok bolondos, fantáziás, olykor perzsaszőnyeg lágyaságú imádsága, hisz a pártában maradt lányok álmodnak legszebben az ismeretlen férfiakról: mint éji *lepkék* selymes, szakállas, hímporos, lágy szárnyalása a gondolat, amely hajadon, érett nők szívében ellebeg a férfiakról” (SZ. 354); „A gondolatom néha játszi *lepke* ... egy napon ismét fiatal lettem, és egy fehér *lepke* szálldosott a képzeletemben” (ÉZ. 241); „Az asszonyi álom, a hazugság, a bűbáj, a kacérság színes *lepkéje* felé boldogan emeltük homlokunkat. Ide szállj, szép *pillangó*, a szememre, az eszemre, a lélkemre, az emlékezetemre... ... A *lepke* zizegve leereszkedett, mialatt a kis hegedűst a sarokból elemelte valaki” (ASZN. 71–2; vö. Mikszáthnál: az *érezések színes pillangói*, idézi Rubinyi 1910: 95); „Az *utolsó szerelem* természetesen boldogabb az elsőnél. ... ő a levegő, a tükör, a rugalmassága a lábaknak, vállaknak, hangulatoknak. ... *Lepke*, amely rizsporos szárnyait a homlokomon pihenteti. ... Maradj, kedves *lepke*. ... nincs addig semmi baj, amíg a *lepke* a homlokomon üldögél. Rozáli reggelenként sokáig és elgondolkozva nézte kezítükrében a *lepke* helyét homlokán” (ASZN. 163–4).

Ezek a jelentések, pontosabban konvergens konnotációk rátapadnak a *lepke* szóra, s fokozatosan kialakítanak egy nehezen, nem egészen egyértelműen körvonalazható, de azért mégis megfogható írói jelentést.

A párhuzamos helyek segítségével Az útitárs „rejtélyes” képi asszociációi kitűnően értelmezhetők. Szó szerinti egyezések – pl. „Az *utolsó szerelem* ... *Lepke*, amely rizsporos szárnyait a *homlokomon pihenteti*. ... nincs addig semmi baj, amíg a *lepke* a *homlokomon üldögél*. Rozáli ... elgondolkozva nézte kezítükrében a *lepke* helyét *homlokán*” (ASZN. 163–4); „Az asszonyi álom, a hazugság, a bűbáj, a kacérság színes *lepkéje* felé boldogan emeltük *homlokunkat*” (ASZN. 71); „Hosszan megpihentek rajtam a baljóslatú szemek, mintha a *lepkét* néznék, amelynek szárnyacskaít világosan éreztem a *homlokomon*” (Ú. 41) – bátorítanak arra a merész feltételezésre, hogy Az útitárs *lepkéit* az *utolsó szerelem* szimbólumának tekintsem.

A lepke-képek kétszer jelennek meg a regény szövegében: először a 14. oldalon (első találkozás Hartvignével), utoljára a 41.-en (első találkozás Eszténával). Hartvigné és Eszténa álmait, vágyait, „perzsaszőnyeg lágyságú imádságait” jelentik ezek a lepkék. Ábrándos kacérságot, pajzán gondolatokat. És az utolsó szerelem kétségbeesett vakmerőségét. Krúdy nagyanyjának, Radics Máriának álmofejtéseiben a lepke „elcsábítást ígér” (Á. 195); ez a lepke szimbólum és egyben jóslat, amely kegyetlenül beteljesedik. Az ifjúságától búcsúzó Hartvignének éppúgy utolsó szerelme ez, mint a szinte még gyermek Eszténának.

Egy korai Szindbád-novellában így írja le Krúdy a virágáruslány öngyilkosságát: „A szürke felhők alól, a hideg magasságból egy fehér *lepke* szálldosott lefelé. ... A virágárusnő volt, aki levetette magát a ház harmadik emeletéről” (SZ. 74). Éppilyen lepke-módra száll ki Eszténa is a „rosszhírű ház” ablakán; hosszú, fehér ingében, a szégyentől és a félelemtől megzavarodva a befagyott folyó felé rohan, s a lékbe öli magát.

A visszatérő, ismétlődő képek konnotációi, a szavak megsejthető írói jelentése így motiválja, így készíti elő a cselekmény logikájából folyó, szükségszerű végkifejletet.

2. Krúdy Gyula képkalkotásának legfontosabb stílusesszközei

A) A pars pro toto típusú színekdoché

Az érintkezési képzettársításon alapuló nyelvi képeket: a metonímiát és a színekdochét a metaforára összpontosító stilisztikai kutatás meglehetősen elhanyagolta (vö. Jakobson 1956/77: 134). Ez részben annak is tulajdonítható, hogy a metonímia és a színekdoché stílusértéke általában közelebb áll a köznyelvi képekéhez, mint a metaforáé vagy a megszemélyesítésé. Az érintkezési átvitelek közül sokkal kevesebb marad eleven, mivel ebben a képtípusban az összetevők gyorsabban olvadnak eggyé. A köztük levő kapcsolat szükségszerű (faj–nem; rész–egész; ok–okozat; tartalmazó–tartalom; stb.), míg a metaforában ez az összefüggés lazább, s inkább a költő egyéni leleményének, semmint a valóságban adott objektív viszonyoknak a terméke (vö. Bally 1909/51: I, 192).

Még olyan jelentős stíluskutató is akadt, aki az érintkezési képeket „a stilisztika történeti emlékei közé” kívánta száműzni: a hagyományos stílustanítás érintkezési névátviteleit tapadással, túlzással vagy szimbólummal magyarázta, s csak a költői metaforák (képek) művészi értékét ismerte el (Zlinszky 1911/61: 244–6).

Az érintkezésen alapuló képek tekintélyét csak Roman Jakobson nevezetes afázia-tanulmánya állította helyre azáltal, hogy a nyelv metonimikus pólusát a metaforikussal egyenértékűnek minősítette (1956/77: 130–4). Ám az ő kétpólusú konstrukciójában a metonímia teljesen magába olvasztotta a színekdochét (vö. uo. 133: „Uspenszkijben megvolt a metonímiára való erős hajlam, még hozzá különösen a színekdochét kedvelte”). Így a színekdoché továbbra is Hamupipókéje maradt a nyelvi képek családjának. A megbízhatóbb stilisztikai kézikönyvek, lexikonok sem igen tesznek különbséget metonímia és színekdoché között, ill. ez utóbbit a metonímia egyik aleseteként tartják számon (vö.: Szathmári 1958: 111; uő 1961: 518; Morier 1961: 439; Preminger 1965: 840; J. Nagy 1968: 121; Gáldi 1969: 82).

A szinekdochének a metonímiától való határozott és következetes megkülönböztetése, ill. ami ennek előfeltétele volt: annak a felismerése, hogy itt két egymástól teljesen független képtípusról van szó, voltaképpen csak a liège-i Általános retorikában következett be. E kézikönyv nyomán így határozhatjuk meg őket (vö. RG 102–6, 117–20):

a **szinekdoché** valamely nyelvi jelnek egy másik nyelvi jel helyett (vagy igen ritkán: mellett) való használata azon az alapon, hogy az egyik jel jelentette fogalmilag (konceptuálisan) vagy fizikailag (referenciálisan) része a másik jel jelentettjének, vagy ugyanilyen módon tartalmazza azt;

a **metonímia** ezzel szemben azon alapul, hogy mind a két jelnek a jelentette ugyanannak a nagyobb, átfogó halmaznak a része (közös bennfoglaltság, érintkezés).

A metonímia két alkotóeleme: a kifejezendő (az azonosított) és a kifejező (az azonos) egyaránt szinekdochéja – rész az egész helyett – annak a köztesképzetnek, mely mindkettőjüket magában foglalja. Ezért a metonímiát tekinthetjük **kettős szinekdochének**, két szinekdoché összegeződése termékének is (vö. RG 117–8, 205). Sőt maga a központi alakzat, az alakzatok „királyának” számító metafora sem egyéb, mint kettős szinekdoché, mert két ellenkező irányultságú szinekdochének az egyesülése hozza létre (uo. 108–9, 205). Vagyis a szinekdoché az az alapszókép, melyből a másik két képfajta levezethető (vö. RP 90 is): „Akárcsak a tündérmesékben vagy a Lear királyban, ahol a hosszú ideig megvetett harmadik leányról a végén derül ki, hogy ő a legszebb vagy legokosabb, Szinekdoché – akit nővérei, Metafora és Metonímia miatt sokáig úgy elhanyagoltak, hogy még a létezéséről sem vettek tudomást – ma úgy jelenik meg előttünk, mint a központi alakzat” (Todorov 1970/73: 273).

A szinekdoché fajtáit (a négy „alaptrópus”-t) a liège-i újretorikusok az alábbi táblázatban foglalják össze:*

	Π	Σ
A	$Sg\Pi$	$Sp\Sigma$
S	$Sp\Pi$	$Sg\Sigma$

ahol A = hozzáadás (*adjonction*); S = elhagyás (*suppression*); a szinekdochéfajták pedig a következők:

1. $Sg\Pi$ = referenciális általánosító szinekdoché (részek hozzáadása)
2. $Sp\Sigma$ = konceptuális egyedítő szinekdoché (szémák hozzáadása)
3. $Sp\Pi$ = referenciális egyedítő szinekdoché (részek elhagyása)
4. $Sg\Sigma$ = konceptuális általánosító szinekdoché (szémák elhagyása)

Krúdynál a négy szinekdochéfajta közül csak az $Sp\Pi$ igazán gyakori (és ennek folytán stílusjellemző). Ezt a régebbi stilisztika *pars pro toto*-nak (rész az egész helyett) nevezte. A továbbiakban *szinekdoché*-n mindig ilyen típusú szinekdochét értünk.

Krúdy szinekdochéi tartalmi és funkcionális szempontból egyaránt két, viszonylag könnyen elhatárolható csoportra oszlanak.

* L. Poétique, nr 29 (1977): 5. majd RG² Függ. 204 (1982); közölte már az RP (1977) is a 48. lapon, de sajtóhibával: a Σ oszlop két sora ott fel van cserélődve!

A korai művekben a szinekdoché nem eszköze a jellemzésnek, hanem pótléka, körülbelül úgy, mint a még Krúdynál is gyakori „beszélő” nevek. Az író kiemel egy fontosnak vagy érdekesnek vélt karaktervonást, s ezt aránytalanul megnöveli. A szereplőből többnyire egy furcsa ruhadarabot, egy testrészt vagy egy gesztust látunk meg először, s rendszerint továbbra is ez a kiragadott részlet köti le a fiatal Krúdy figyelmét: a bonyolult egész azonosul a feltűnő részlettel, az árnyaltabb jellemfestést a kuriózum vissza-visszatérő emlegetése helyettesíti.

Az ilyen típusú szinekdoché a XIX. századi anekdotázó prózastílus öröksége. A Mikszáth-hatást még erőteljesen őrző Régi szélkakasok között című kisregényben van egy fejezet, amely teljes egészében az ismétlődő szinekdochékra épül (RSZK. 84–93). Az Angelo cukrászdában haditanácsot tartó három öregurat: Bükkfalvi Tamás nyugalmazott kapitányt, Szentlőrinczi bácsit, a nagyszakállú 48-as hadfit és a fontoskodó ügyvédet mindvégig a szelíd irónia nagyítóüvegén át nézzük, s ennek az iróniának az apró részletek kiemelése és eltúlzása, a szinekdoché a fő eszköze. Az ügyvéd alakja egyetlen mozzanatba, a gesztikuláló mutatóujj képébe sűrűsödik. Nem ő, hanem ez a megszemélyesített, önálló személyiséggel felruházott testrész magyaráz és érvel, vitatkozik és töpreng:

„az ügyvédi mutatóujj ... tanácstalanul mozgott ide-oda az asztal márványlapján, hogy aztán hirtelen fölemelkedjen, és a legnagyobb heveséssel írjon le egy kört a levegőben. – Én bizonyos vagyok benne, ...” (RSZK. 91); „Az ügyvédi mutatóujj erre ugyancsak megmozdult, és szinte átfúrni látszott a kapitány viharvert kabátját. – Nos? Halljuk!” (RSZK. 91); „Akkor is itt vagyunk mi – mondta az ügyvédi mutatóujj, de a többszám alatt is csak önmagát értette” (RSZK. 93); „Mire való az a friss levegő? – kérdezte az ügyvédi mutatóujja” (RSZK. 90).

Egyébként nem is volna olyan rossz ötlet ez a „kinagyítás”, de a túl gyakori ismétlődés tönkreteszi a hatását. A Szentlőrinczi bácsit képviselő bozontos szakáll kevesebbszer fordul elő, s így a képnek is nagyobb a helyzeti energiája: „A nagy szakáll erre már nem felelt semmit, mert visszatért előbbi helyére: félig eltűnt az asztal alatt” (RSZK. 92).

A jellemző indítékú vagy inkább jellemzéspótló szinekdoché a mikszáthos korszak elmúltával háttérbe szorul. Az érett periódusban már csak elvétve találkozunk vele, például a Valakit elvisz az ördög (1928) váltóhamisító, mihaszna dzsentrijének, Pthrügyi Pálnak bemutatásában, akinek fertelmesen rút, hatalmas arcát naturalista gonddal írja le Krúdy (VEÖ. 688–9).

A tízes évek novelláiban és a Szindbád-elbeszélésekkel párhuzamosan megjelenő nagy sikerű regényekben megváltozik a funkciója a szinekdochének. Az impresszionista művész a szemléleti egész helyett részletbenyomásokat rögzít, színfoltokra és árnyalatokra bontja a látványt. Valami ilyesmire törekszik az igazi hangját végre megtaláló Krúdy is, s ennek az érzékeny és gyöngéd pointillizmusnak pompás kifejezője lesz a tartalmában és célzatában megújított szinekdoché. A nagy tablók kép- és jelzőhalmazása, a személy- és tájleírások élményszerű frissessége Seurat Grande Jatte-ját idézi: „a piacok üde zölde, a kakasok piros feje, a húsok rózsaszíne himbálódzik a vesszőkosarakban” (Ú. 13). (Krúdy „pointillizmusá”-ról vö.: Herczeg 1975: 112; Cushing 1980: 80.)

Az érett, kiforrott Krúdy-próza szinekdochéit csaknem kivétel nélkül az a közös sajátosság jellemzi, hogy a cselekmény emberi szereplőit mutatják be képszerűen, mégpedig oly módon, hogy *a)* valamelyik **testrészüket** vagy *b)* valamelyik **ruhadarabjukat** nevezik meg az egész helyett (vö. Molnár Z. 1973: 47–8). Az utóbbi szinekdochétípus, mivel az élő élettelennel helyettesíti, némiképp dezantropomorfizáló jellegű.

a) Néhány példa az előbbi változatra (az első két mondatban a szinekdochét kifejező főnév birtokos személyragja utal a részképzettel megjelenített egészre):

„[Hartvigné] gondterheltnék látott *háta* ... elfelejtette velem [a nők kíméletlenségét]” (Ú. 25); „[az ezredes] Őszülő *bajuszának* egykedvűen köszönt a hentesné” (ÉÁ. 42); „a jelenben egyetlen *bajusz*, sem *szakáll* nem látszik a kis szív tükörén” (SZ. 150).

Az ember → testrész névátvitelre épülő szinekdoché nemritkán közel kerül a szimbólumhoz. A szinekdochikus alany igei állítmánya egyúttal megszemélyesítés is. Az összefonódó szóképek stflushatása egymást erősíti: „[a halottasházban megtalált öngyilkos Leonóra] A hátán feküdt; *homloka*, amelyről hátra volt simítva csapzott haja, egyenesen, nyíltan, szinte bűnbánat nélkül tündökölt a magasság felé ... egyenes, nemes metszésű *orra* ... gögösnek, bátornak, sőt megvetőnek látszott, akár a mártíroké ... Nem lehetett másképpen tenni – mondotta az *orr*. – De nem is akartam mást tenni – tette hozzá. – Ha bűnös vagyok, bűnhődjek; ha ártatlan vagyok, nyerjem el az ártatlanok jutalmát” (HB. 179–80).

Az emberi testrészek közül különösen kettő ragadja meg Krúdy fantáziáját: a szem és a láb. Az igazi Krúdy-hős lépteit *leskelődő szemek* követik (Ú. 67); a színházban *nagy, élveteg szemek* tapadnak rá a páholsorból (ASZN. 8); a templomban *reménytelen, üres tekintetű szemek* veszik el kedvét végképpen a másvilágtól (Ú. 35). Ha új (női) szereplő kapcsolódik be a cselekménybe, egészen biztos, hogy először a szemét pillantjuk meg:

„Egy kis szökés-barnás fejnek póksárga *szeme* villant rám hosszú pillák alól” (Ú. 37); „Már elmenőben voltam, amikor egy kíváncsi, szinte ágaskodó, kígyóvonalú *szempár* állított meg” (Ú. 37–8); „Hosszan megpihentek rajtam a baljóslatú *szemek* ... Mély, szenvedélyes, csalfa, mocsárvirág-élnépszerű *szemek* voltak, amelyektől mindig félttem, s amelyek után mindig futottam” (Ú. 41).

A szem-szimbolika – valószínűleg Ady-hatásra is – erősen áthatotta a korszak irodalmát. A „Leány-szemek, Sorsom szemei” gondolat (A Kalota partján) Krúdytól sem idegen. A néhány évtizeddel később induló Németh László merőben más mondanivalójú, de nem kevésbé szuggesztív képrendszert épít ki a *szem* fogalma köré: „Mosolygott is az a *szem*, meg komoly is volt”; „akkor fogtam föl, honnét ismerem én ezt a diónyi, meleg lében forgó *szemet*”; „A Sanyi cigányosan kedveskedő *szeme* meg éppen mintha olvadt magja lett volna ennek a párolgó tömegnek” (vö.: Jánosik 1971: 71; K. Szoboszlai 1972: 46).

A női szemek leírását általában a lábé követi. A szerelmesére várakozó férfi gondolataiban vagy az asszonyok életéről szóló elmélkedésben a részképzet azonosul az egészszel, a női láb a nővel:

„Megnézegtettem az órámat, s nem gondoltam arra, hogy már hányszor figyeltem a mutató közömbös sétáját, midőn női *lábak* kopogtak felém a messzeségből ... Nem jutott eszembe, hogy minden *láb*

megérkezik, amelyet a sors erre az útjára küld” (Ú. 47); „A legszorgalmasabb *lábak* sem látogathatják eleget a templom kockaköveit ... A *lábak* élete csaknem ugyanazon ösvényen múlik el. Végül mindegy, hogy intéztek-e hozzájuk szép szavakat a férfiak, kalandos utazók vagy táborozó katonatisztek – vagy csak lustaságukat szidták a türelmetlen férjek. A szegény *lábak* kiszolgálják a maguk éveit, aztán megtörnek gondban, hasogatásban, penitenciás kőszvényben” (Ú. 15).

A férfilábak szinekdochés szerepeltetése másfajta, ironikus, ill. groteszk hangulatú képet eredményez: „a kikoptatott köveken manapság is járnak, totyognak, bokáznak, tántorognak emberi *lábak*, amelyek éjfélkor azt gondolják magukban, hogy királyokat vagy főkapitányokat, költőket vagy boldog embereket visznek hazafelé, a budai borok elfogyasztása után” (SZ. 374–5).

b) A „dezantropomorfizáló” szinekdoché, a szereplőnek ruhadarabjával való megnevezése már Mikszáthnak is kedvelt stílusfordulata. Írói ars poeticáját például a következőképpen fogalmazta meg: „Én a *ködmönöknek* írok” (idézi Rubinyi 1910: 79). Természetesnek kell hát tartanunk, hogy az 1911 előtti Krúdy-írásokban szép számmal akadunk ilyen „mikszáthos” szinekdochékre: „az ajtóban egy ódivatú, végiggombolt *kabát*, egy furfangos külsejű pár *csizma* ..., valamint egy csontfogantyús *sétabot* jelent meg” (RSZK. 86–7).

A regényes alakmások, Szindbád vagy Pálfi Pál figyelmét már inkább a női öltözetek, kalapok, szoknyák, ruhafodrok, kesztyűk vonzzák magukra: „a nők, akikből egy *kalapka* vagy egy *fogolyszárnyacska* látszott a kórus mellvédjei mögött, akkor sem énekelhettek volna csengőbb lelkesedéssel, ha maga a kassai püspök szolgálja az oltárnál az Urat” (Ú. 35–6); „gondtalanul sétáltam a piacon, a falusi menyecskek *szoknyái* között” (Ú. 30–1); „Szindbád ... hirtelen ellustult, ha arra került a sor, hogy valamely csipkés *szoknyafodrocská* után Budáról Pestre menjen” (SZ. 174).

Különös gonddal írja le a női cipőket, melyeknek szabásából, alakjából viselőjük sorsát olvassa ki:

„Egy falusi *nőcipő* ... magos sarokkal ellátva, mint a nagyravágyás, és gombocskákkal, mint a cifra élet utáni kívánság ... mendegélt át a kerten” (ASZN. 139); „A *ropogós regatták* vagy a *cugos éberlasztingok* az élet pallóin, lépcsőin, pincéin átbortorkálnak, egész addig az utcáig, ahol hegynek kanyarodik vagy völgybe hajlik a gyalogjáró” (Ú. 15).

Természetesen férfiszereplőket is azonosít (és ezáltal jellemez) Krúdy egy-egy jól megválasztott részlettel: a dragonyost fehér köpenyével és sarkantyúival, a cukrászdába betoppanó vendéget kockás télikabátjával, a bőbeszédű ebédelőt paradicsomfoltos asztalkendőjével:

„Az aranyművésnének egy dragonyos csapta a szelet, fehér *köpenye* gyakran surrant ki esténként az aranyművésék házából, és a *sarkantyúinak* pengése lassan távolodott az Aranykéz utca néma házai alatt” (ASZN. 23); „Rövid idő múlva egy barna, kockás *kabát* imbolygott el a cukrászbolt ablakai előtt. ... A *kabát* gallérja föl volt gyűrve, és miután alaposan megfigyelte a cukrászbolt belsejét, az aranybetűs ajtón betologott” (ÉZ. 127); „A *paradicsomfoltos asztalkendő* nem fejezhette be szavait (pedig bizonyára lett volna még némi mondanivalója)” (ÉÁ. 247).

A szinekdochének ez a válfaja többnyire kissé gunyoros, elidegenítő jellegű. Ilyenek a Kőhádi Zsolt (1971: 51) idézte Németh László-példák is: „nyakba takart *sálak* korcsolyáztak”; „egy-egy hatalmas *ernyő* sietett”; „egy babos *kendő* ... toltta előre-hátra a lapátot”; „Kigyújtsak? – ül föl hirtelen egy derengő *hálórékli*”.

A pointillista képtechnika felsoroló, egymás mellé rakó természetéből fakad, hogy Krúdy gyakran halmozza a színekdochékat: „e karokról, lábokról, szakállakról egykor, porráválásuk után a történetíró fecseg” (Ú. 10); „eszébe jutottak hajak, szemek, vállak és karok, amelyek az övéi voltak” (SZ. 128); „mennyi piros orrot, bibircsókos arcot, bortól elgyengült agyvelőt hordtak ki a Kerepesi úti temetőbe a nők miatt!” (HB. 127).

A nagy terjedelmű felsorolásokban rendszerint keveredik a kétféle, az *a*), ill. *b*) típusú színekdoché:

„A pesti hölgy fehér blúza és az utazónő zöld szoknyája, olcsó cipőcskéje a hivatalnoknőnek és a fodrásznő fekete köténye, nagy tollai a negyvenéves dámának és az ápolónő fehér ruhája, a budai elszegényedett grófnő fekete nyakkendője és a színésznő irikónadrágja, a páholyban a gyöngyházlátszóvet tartó asszonykéz és a társaskocsi magas hágcsőjára felkapaszkodó nő láb, zsidónők turbékoló kacagása és az áhítatosan meghajló fehér nyak a szent budai templomokban: ő, sokat foglalkoztatták Szindbádót, amíg élt...” (SZ. 17); „A hatványak, a drágalátos száj, a hosszú szempilla: mind nem tudják e pillanatban, hogy a homokórán szalad az idő. A finom cipőbe bújtatott láb, az olvadékony harisnya és a szív felett pihegő kis amulett azt hiszik, hogy először fordul elő a földön szerelem, midőn is oly nagyfontosságúak lettek ők. A vállnak gyengéd hajlásai, a kamak tüneményes vonaljai, a csípőnek csodálatos formái: dehogyan is gondolnak arra, hogy egykor a sírgödör nedves mélyében és végtelen egyedülvalóságában fognak feküdni, nem dicséri senki többé őket” (N. 450–1); „A szőke és barna kontyok, a hullámos hajak, a szívben repdeső jókedvek, a pajkosodó nyelvek, a játékos szemek, a bérmálás tömjénillatát őrző fehér harisnyák, vállalkozó kis cipők, felhevült szalagok, pontosan illeszkedő harisnyakötők, álmok, szerelmek, ismeretségek, találkák és rügyező vágyak eljöttek a Fácán ódon udvarára, végigjárták a bolthajtásos folyosókat, felszaladtak a ropogó lépcsőkön, belenéztek a kopott aranyozású tükrökbe, amelyekben régi dámák arcai rejtőznek, mint a folyam mélyében az eldobott gyűrűk, amuletek...” (NK. 221–2).

A legutóbbi példában a nő → testrésze és a nő → ruhadarabja pars pro toto módon kívül a halmozott alanyok sorában vannak más típusú színekdochék (a tulajdonság, lelki jelenség neve annak hordozója helyett, pl.: repdeső jókedvek, rügyező vágyak), metonímiák (ismeretségek, találkák), valamint olyan, érintkezési képzettársításon alapuló képek is, melyek a két utóbbi kategória határmezsgyéjén állnak (álmok, szerelmek). A minőségjelzők némelyike (vállalkozó kis cipők, felhevült szalagok) és a főmondat négy állítmánya (eljöttek, végigjárták, felszaladtak, belenéztek) a teljes képzetre: a zugligeti majálisra érkező fiatal lányokra vonatkozik, s ezzel megerősíti a tesztreszek, ruhadarabok és lelki események képes (színekdochikus) értelmét. Mivel azonban rendre részképzetek mellé kerülnek, egyúttal megszemélyesítészerű funkcióra is szert tesznek (vö. Herczeg 1975: 114).

A színekdochéra különösen érvényes az, amit Mukařovský a képszerű (átvitt) névadásról ír, megállapítva, hogy a költői elnevezés a tárgyat, dolgot nem mint tulajdonságok összességét ábrázolja, hanem kiemeli a tárgy egyik jellegzetességét, s ezt a mozzanatot teszi uralkodóvá az összes többi fölött (vö. Mukařovský 1946/70: 341). A színekdoché eszközhöz folyamodó író a látvány egészéről egy szuggesztív részletre irányítja figyelmünket, úgy, hogy az összképzetet a leginkább kiemelkedő eleme képviselje (Shapiro–Shapiro 1976: 11).

Valójában persze minden szépirodalmi alkotásnak van egy bizonyos színekdochéjellege, hiszen a mű az ábrázolt valóságnak csak egy meghatározott részét, aspektusát tudja átfogni, a többi befogadó fantáziájára bízva, hogy az egészítse ki a kiragadott részletet – a teljesség színekdochéját – azokkal a mozzanatokkal, melyeket

az író nem tartott szükségesnek megemlíteni (vö.: Török 1974a: 57–8; Zsilka T. 1977: 222).

A képszerű kifejezés szempontjából a lényeges és felidéző erejű részlet megeléje és felmutatása fontosabb, mint az alkotóelemek mechanikus összegezése. A költői szemlélet a dolgokat lényegükben igyekszik megragadni. Következésképp a metafora mellett talán a szinekdoché az a szókép, amely a legpontosabban tükrözi az író valóságlátásának jellegét. Az, hogy például Krúdy egy bizonyos összképzetet milyen részlettel helyettesít, megbízható információnak tekinthető arról, hogy az illető dolgot milyen nézőpontból látta, mit tartott benne fontosnak, és mit nem. A szinekdochéknak lényegsűrítő, lényegfelidéző erejük van, miáltal jellegük és funkciójuk gyakran közel áll a szimbóluméhoz (vö.: Morier 1961: 440; uő 1975: 1071).

Nincsenek áttörhetetlen válaszfalak szinekdoché és metafora, tehát érintkezési és hasonlósági képzettársítás között sem. Figyeljük meg például a következő Krúdy-mondatok szinekdochéit:

„Nem vigasztalt meg, hogy most olcsó *kiscipők* keresik errefelé az utat a külváros havában. Minek mennek azok a *lábak*? Miért lobognak az új *cipőszalagok*?” (Ú. 68).

A kisregény hősnőjének szalagos cipője nemcsak – a szó szoros értelmében vett – érintkezési vagy egész → rész kapcsolatban van a leánnyal, hanem – egyszerű kedvességükben, naivitásukban – hasonlítanak is egymásra. Roman Jakobson szerint minden metonímiában van valami metaforikus (1960/72: 262), s valóban: már maga a szekvencia (az érintkezés) is sugall némi hasonlóságot. Eszténa és cipőcskéje (az egész és a rész, a hasonlított és a hasonló) úgyszólván átsugároznak egymásra bizonyos hangulatot, amelynek légkörében a szinekdochésan hangsúlyozott részlet metaforikus jelölőként funkcionál.

Összefoglalva: Krúdynál a szinekdochénak elsősorban nem a tárgyak, dolgok, jelenségek, képzetek érintkezését felvillantó oldala, hanem lényegsűrítő, lényegkiemelő, valamint hasonlóságot sejtető funkciója domborodik ki. Nagy gyakorisága épp ezért nem mond ellent a Krúdy-próza alapvetően metaforikus jellegének, nem cáfolja meg Krúdynak a jakobsoni lírai-romantikus stílusnembe való besorolását.

B) Nyelvtani és képi determináció a teljes metaforában

I.

1. A költőiség grammatikai alapjainak vizsgálata, vagyis a poétika és a grammatika viszonyának tudományos igényű feltérképezése hosszú ideig elhanyagolt kutatási téma volt (vö. Szegedy-Maszák 1970: 424–6, 442–3). Ezt az érdektelenséget annak tudhatjuk be, hogy e kérdések a nyelv- és az irodalomtudomány határterületein helyezkednek el, s emiatt mindkét stúdium hallgatólagosan a másikra hátrította át a velük való foglalkozást. Így a költői képalkotás problematikájának nyelvtani jellegű megközelítése is sokáig háttérbe szorult a másfajta – főként tartalmi-logikai szempontokat érvényesítő – elemzésekhez képest. Csak az 1950-es évek végétől, a 60-as évek elejétől mutatkozik némi fellendülés e tekintetben. A szemléletbeli változást két munka hatásának tulajdoníthatjuk: az egyik Christine Brooke-Rose igényes kísérlete a meta-

forák grammatikai osztályozására (1958; továbbfejleszti: Henel 1968), a másik Roman Jakobson előadása az 1960. augusztusi varsói poétikai világtalálkozón a grammatika költészetéről és a költészet grammatikájáról (1961/72).

Jakobson a hagyományos stilisztikánál tágabban értelmezi a *képalkotás*, *képszerűség* fogalmát, s idevonja mindazokat a nyelvtani kifejezőeszközöket is, amelyekkel az író a tartalomnak esztétikai értelemben vett megformálását, azaz művészi szöveggé váló megszerveződését elősegíti. Jakobson szerint képek nélküli költemény tulajdonképpen nincsen, mivel ott, ahol a lexikális trópusok hiányoznak, rendszerint megtalálhatók az ezeket helyettesítő „grammatikai képek” (i. m. 286). Amíg tehát Brooke-Rose a poétikai jelenségeket mint grammatikai alakzatokat fogja fel, addig Jakobson, éppen megfordítva, a grammatikai alakzatokat mint poétikai jelenségeket tanulmányozza. Kíváncsnak látszik, hogy a jövőben – a fenti két megközelítési mód összehangolásával és meghaladásával – a kutatók figyelme a poétikai és a grammatikai mikrostruktúráknak elsősorban viszonyára, összefüggésük és kölcsönhatásuk mikéntjére irányuljon.

Az ilyenfajta interpretációt az teszi lehetővé, hogy a poétikai struktúra (a kép) egyúttal természetesen grammatikai struktúra is, illetőleg egy ilyenre épül rá; ugyanakkor a költői szöveg kontextusában a grammatikai struktúrák is egyfajta (másodlagos) poétikai struktúrákként funkcionálnak, melyek kiegészítik és ellenpontosítják az elsődleges poétikai struktúrák (a képek) stílushatását.

A nyelvtani és képi szerkezetek egymásra vetítésén alapuló módszer a régi típusú feldolgozásoknál nemcsak teljesebb, de időszerűbb is lenne, mivel a XX. századi szépirodalomban az esztétikai funkció a nyelvnek egyre mélyebb, egyre kötelezőbb érvényű viszonyait hatja és szervezi át, s ily módon a „szemantikai stilisztikum” rovására fokozatosan megnő a „grammatikai-szintaktikai stilisztikum” jelentősége (vö. Vajda A. 1974: 635). Különösen fontossá vált tehát, hogy minél alaposabban feltárjuk az egyes grammatikai struktúrák poétikai relevanciáját, s a lehetőségig pontos ismereteket szerezzünk a poétikum grammatikalitásának mértékéről és jellegéről. Az itt következő fejtegetés ehhez a munkához kíván hozzájárulni néhány adalékkal.

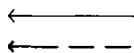
2. A költői képekben egymásra rétegződő nyelvtani és poétikai struktúrák hol erősítik, hol ellensúlyozzák egymást. A grammatikai alaprajzot kitöltő szemantikai-képi kapcsolatok a képek egy részében párhuzamosak az alapjukul szolgáló nyelvtani kapcsolatokkal. A grammatikai (szintaktikai-szintagmatikus) viszonyok egybeesnek a jelentésviszonyokkal. Ez a megfeleltethetőség azonban nem szükségszerű. A képek másik válfajában a nyelvtani és képi erővonalak nem nyomatékosítják, hanem keresztezik egymást. (Pl. a birtokos és értelmező jelzői, valamint a szóösszetétellel kifejezett teljes metaforában a két tag között nyelvtanilag minősítés, képileg viszont azonosítás van; ezzel szemben az alany-állítmányi szerkezetű teljes metafora grammatikai formáját tekintve is azonosítás.)

3. A grammatikai és a poétikai struktúrák összefüggésének szemléltetésére egyetlen részletkérdést vizsgálunk meg: a nyelvtani és képi determináció viszonyát.

4. **Nyelvtani** determináción, mint ez köztudomású, egymással szintagmatikus kapcsolatban álló mondatrészek kölcsönös alá- és fölérendeltségét értjük (vö.: Szabó D. 1958: 278; MMNyR. II, 70; MMNy. 258). A **képi** determináció lényegében nem

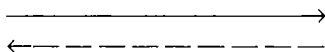
más, mint egy szókép tárgyi elemének képszerű megjelenítése a képi összetevő által. (Persze mivel a költői kép a gyakorlatban a tárgyi és a képi sík közötti kölcsönhatás formájában funkcionál, egy kicsit tárgy is és kép is mindkét komponens. Mindazonáltal ennek a dialektikus ellentmondásnak van meghatározó oldala, a kölcsönhatáson belül megállapítható az erősebb irány, s ennek alapján az egyik tényezőt azonosítottunk, a másikat pedig azonosnak vesszük.) A bővítmény nyelvtanilag determinálja az alaptagot, az azonos képileg determinálja az azonosítottat. Tóth Árpádnak ebben a szép, hangulatos metaforájában: „Szállj, dal, esti fecske, suhanj / A vak tavak fölött” (idézi Szathmári 1958: 94) a metaforikus értelmező (*esti fecske*) nyelvtanilag is, képileg is meghatározza alaptagját, a *dal*-t. A grammatikai minősítést folytonos, a képit szaggatott nyíljal jelölve a két összetevő viszonya a következőképpen ábrázolható:

„Szállj, *dal*, esti *fecske*”



Csokonai gyakran idézett, plasztikus képében: „A napnak hanyatlik tündöklő hintaja” (Az estve; Csokonai Vitéz Mihály összes versei. Bp. 1967. I, 214) a *nap* mint birtokos jelző nyelvtanilag determinánsa, képileg viszont meghatározottja a *hintó*-nak, a metafora képi elemének:

„A *napnak* hanyatlik tündöklő *hintaja*”



5. A nyelvtani determináció tehát egy alárendelő szószerkezet két tagja közti viszony. Épp ezért a nyelvtani és a képi determináció összefüggéseit csak olyan szóképeken tanulmányozhatjuk, amelyek grammatikai felépítésükre nézve alárendelő szintagmák. Választásunk a teljes metaforára esett (meghatározását l. Zlinszky 1914/61: 199; uő 1928: 78–9; Szathmári 1958: 94; uő 1961: 481; J. Soltész 1959: 182–3; uő 1965: 109, 273; J. Nagy 1968: 110; K. Szoboszlai 1972: 15; Kemény 1974: 12; uő 1980: 457; Zsilka T. 1977: 177; Nemes 1979: 175; Zalabai 1981: 87). A vizsgálat természetéből adódott, hogy ezúttal ki kellett rekesztenünk mindazokat a teljesmetafora-szerű alakulatokat, amelyekben a tárgy és a kép nyelvi jele nem alkotnak egymással szószerkezetet. Így jutottunk el a teljes metafora ún. normálformájához, melynek két fő kritériumát állapítottuk meg: *a*) a két nyelvi jel tárgy–kép viszonya (szemantikai kritérium); *b*) a két nyelvi jel közvetlen szintagmatikus kapcsolata (grammatikai kritérium). Kizáró körülménynek számított tehát *a*) a tárgy–kép viszony (az azonosítás) hiánya (ez természetes); *b*) valamelyik képelem hiánya (a tárgyé is, noha ez az előzményből többnyire odaérthető); *c*) a közvetlen szintagmatikus kapcsolat hiánya (ugyanis ha a kép és a tárgy nyelvi jele közt közvetlen szintagmatikus viszony van, a képi és a nyelvtani determináció iránya vagy megegyezik, vagy ellentétes egymással, de mindenképpen összefügg, s ez stilisztikai hatás forrása lehet; ha viszont e két nyelvi jel nem alkot szintagmát, a kétféle determináció viszonya közömbös, véletlenszerű; emiatt el kellett tekintenünk a lazább, kötetlenebb formák elcmzésétől; ezekről vö. Kemény 1980: 463–5).

Az esetleges félreértések elkerülése végett már itt jelezzük, hogy a *szintagma* fogalmát a műszó eredeti, saussure-i jelentésében használjuk, azaz olyan szókapcsolatot értünk rajta, amely a kiterjedésen alapul, és mindig két vagy több egymásra következő egységből áll (Saussure 1916/67: 156). Eszerint tehát a predikatív viszony, sőt az összetett szó is szintagma. A fogalomnak ezzel az általánosabb, lazább értelmezésével találkozunk Saussure tanítványánál, Charles Ballynál is, aki a szintagmát olyan kölcsönös grammatikai függőségi viszony termékeként határozza meg, amely viszony két, egymást kölcsönösen kiegészítő kategóriába tartozó lexéma között létesül (Bally 1932/44: 102–3; idézi Balázs J. 1963: 45). Újabban a hazai szakirodalomban is jelentkezik, ha szórványosan is, a szintagmának ez a tágabb, rugalmasabb felfogása. Hadrovics László szerint a szintagma olyan kételemű viszony, amelynek tagjai egymással kölcsönhatásban vannak, s amelynek az a funkciója, hogy a fogalmakat megjelenítse, és kapcsolatukat a beszélő számára tudatosítsa (1969: 9, 20). Hasonló jellegű definíciót ad Mondatszerkezeti sajátosságok gyakorisági vizsgálata című munkájában Deme László: a „szintagma ... egymással grammatikai viszonyban álló tagokból szerkesztett egység” (1971: 42). Meg kell azonban jegyeznünk, hogy a mai magyar nyelvtani terminológiában a *szintagma* kifejezés a fentieknél jóval szűkebb és konkrétabb értelemben használatos (vö.: MMNyR. II, 66; MMNy. 257; stb.)

6. A teljes metafora normálformájának grammatikailag négy fő megjelenési módja van: a) birtokos jelzős; b) értelmezői; c) alany–állítmányi szószerkezet; d) összetett szó (vö.: Szathmári 1958: 95; J. Soltész 1959: 183–4; uő 1965: 274; J. Nagy 1968: 111; K. Szoboszlai 1972: 16–21; Kemény 1974: 13; uő 1980: 458; Zalabai 1981: 87–91; Fónagy 1982: 305–6).

Szóba jöhetne még ötödik altípusként a minőségjelzős szerkezet is (vö.: J. Soltész 1965: 274–5; K. Szoboszlai 1972: 17–8; Kemény 1980: 462–3; Zalabai 1981: 88), ez azonban egyrészt sokkal ritkábban fordul elő, másrészt példáinak nagy többsége minősíthető szinekdochének (a főnévi minőségjelzős *sáska nép*, *dajka föld*, *puli pillanat* stb. típus; vö.: RG 104; Károly S. 1970: 202), ill. motivált implicit metaforának is (pl. „A csupaszfák csúcsa mint tű hegye bök be / az égi *flanellba*”; vö.: I. fej., 3. pont). Ezért ezt a grammatikai lehetőséget itt nem fogjuk figyelembe venni.

Adódik egy pár leíró nyelvtani nehézség is, melyeknek ismertetésére röviden ki kell térnünk, noha ez nem tartozik hozzá tulajdonképpeni mondanivalónkhoz.

a) Megoszlanak a vélemények a tekintetben, hogy az **értelmezős** szerkezetek besorolhatók-e a jelzői alárendelés esetei közé, vagyis hogy az értelmezői szintagmák alárendelők-e vagy sem. Néhány nyelvtaníró az *értelmező jelző* fogalmát kereken elutasítja: Szabó Dénes például egyetemi jegyzetében az értelmezői viszonyt számos logikai és alaki érvre támaszkodva élesen megkülönbözteti a jelzőitől, s az értelmezős szószerkezetet mellérendelőnek tekinti (1958: 284). Benkő László a melléknévi értelmezőt („Veszek neki *csizmát, pirosat*”) kiemeli, és *hátravetett jelző* néven a jelzői alárendelés expresszív változataként tárgyalja; ezzel szemben a főnévi azonosító értelmezőt – s a stilisztika számára ez a típus a fontosabb, hiszen a metaforikus értelmező mindig főnévi szófaját – ő is a mellérendelő szintagmák közé osztja be (1958: 307–8). Vitatható felfogás ez. A MMNyR. (II, 87) és a MMNy. (259) nem is fogadta el, igaz, tárgyyszerű cáfolatára sem vállalkozott. Ezek a kézikönyvek az értelmezői

szerkezeteket gyakorlatilag beolvasztják a jelzős (attributív) alárendelő szintagmák közé, bár az akadémiai leíró nyelvtan azért megjegyzi, hogy az ilyen szó szerkezetek olykor érintkeznek a mellérendelő szó szerkezet némelyik fájával. Az értelmezőnek erre az átmeneti jellegére figyelmeztet Elekfi László is, aki szerint az értelmezős szerkezet „nem tartozik sem a jelzős, sem a predikatív, sem a mellérendelő szerkezetek közé, hanem mindegyikkel több-kevesebb rokonságot mutató, de mindegyiktől különböző jelenség, mely talán mégis a jelzős szerkezethez áll legközelebb, a jelzős szerkezet után, ahhoz kapcsolva tárgyalható, de nem azon belül” (1956: 365). Balázs Piri Aladár (1972) a jelző kategóriájából az értelmezők közül csak az azonosítókat rekeszti ki, megállapítva róluk, hogy mindig ugyanolyan mondatrészfunkciót töltenek be a mondatban, mint a velük értelmezett szó. Van tehát értelmező alany (alanyt értelmez, és maga is alany), értelmező állítmány (állítmányt értelmez, és maga is állítmány), értelmező tárgy (tárgyat értelmez, és maga is tárgy), értelmező határozó (határozót értelmez, és maga is határozó), értelmező jelző (jelzót értelmez, és maga is jelző). Szófajilag az azonosító értelmező ennek megfelelően nemcsak főnév, hanem ige, melléknév, számnév is lehet. Az értelmezett mondatrész felől nézve kettős szerepet játszik: *a*) identifikál (fogalmilag); *b*) determinál (szemantikailag). Ez a funkcionális kettősség az azonosító értelmezőt teljesen különálló, sajátos mondatrészfajtvá teszi, amely nem helyezhető el sem a jelző, sem a többi „hagyományos” mondatrész kategóriájában. Az azonosító értelmezős szó szerkezet két tagjának, az értelmezettnek és az értelmezőnek egymáshoz való viszonya sem nem tisztán alá-fölrendeltségi, sem nem tisztán mellérendeléses: ez a típus mintegy átmeneti pozíciót foglal el az alárendelő és a mellérendelő szintagmák között. Ez is az azonosító értelmezőnek már említett kettős mondatbeli szerepével függ össze.

Az értelmező valóban kétarcú nyelvtani jelenség; a rendszerezésnek ezt a kétarcúságot nem elkendőznie, hanem éppenséggel hangsúlyoznia kell. Számunkra épp ezért a Károly Sándor javasolta megoldás a legrokonszenvesebb. Eszerint az azonosító értelmező a fogalmi viszony – Károly Sándor terminológiájával: a valóságábrázolás – oldaláról (tartalmilag-logikailag) mellé van rendelve az értelmezett szónak, egyenrangú vele; de a mondatfunkció oldaláról (nyelvtanilag) alá van rendelve az értelmezettnek, azaz a fölrendelt – kapcsoló – tagnak, amelyet determinál, s amelynek révén beleilleszkedik a mondat grammatikai szerkezetébe (1958: 20). A nyelvtani determináció szempontjából tehát az értelmezős szintagmák alárendelőnek tekinthetők. (E véleményét Károly Sándor később, a Jakab Istvánnal folytatott vita során is fenntartotta; vö. Károly 1978, ill. Jakab 1977, 1978.)

b) A **predikatív viszonyt** a nyelvészeknek túlnyomó többsége – részben a miénknél jóval szűkebb szintagma-definíció alapján is! – valamiféle szó szerkezetnek minősíti (vö.: MMNyR. II, 67–8; MMNy. 262; Károly S. 1956: 344; uő 1958: 5; Berrár 1957: 71 kk.; uő 1965: 19; uő 1977: 83; Balázs J. 1965: 27; uő 1966: 89–90; J. Soltész 1965: 274; Hadrovics 1969: 20). Ami viszont az alany–állítmányi szintagmának jellegét illeti, már egyáltalán nem ilyen egységes a felfogás.

A MMNyR. (II, 67–8) és ennek nyomán – bár fenntartásokkal – a MMNy. (262) a predikatív szó szerkezetet különleges, „bipoláris” szintagmaként írja le, amelynek két eleme, az alany és az állítmány egymással lényegében egyenrangúak, tehát a szerkezet

nem alárendelő, de nem is mellérendelő, mivel a szintagmatagok nem egyneműek, és nincsenek közösen alárendelve egy harmadik, följük rendelt mondatrésznek. A hazai szakirodalomban ez a nézet van a leginkább elterjedve, bár Deme László igen plauzibilis ellenérveket hoz fel a mondat „kétsarkúságá”-val, ill. az alany és az állítmány egyenrangú voltával szemben (1971: 59; hasonló szellemben tárgyalja a kérdést már Tesnière – 1959: 103–5 – is).

Károly Sándor szerint a valóságábrázolás szempontjából, azaz a fogalmi viszonyok felől nézve „a kutya ugat”, „a fű zöld” típusú, érintkezést kifejező alany–állítmányi szerkezetek alárendelők (az állítmány feltételezi az alanyt), míg az „István az öcsém” típusúak, tehát azok, amelyek azonosságot fejeznek ki, mellérendelők. A mondatfunkció szempontjából viszont mindkét fajta alany–állítmányi szó szerkezet mellérendelő jellegű. Vagyis az azonosító predikatív viszony – NB. az alany–állítmányi szerkezetű teljes metafora mindig ilyen! – mind fogalmi, mind mondatfunkciós szempontból: mellérendelés (1958: 74).

Szabó Dénes az igei állítmány és az alany kapcsolatát alárendelő szó szerkezetnek tartja (1958: 288). Felfogáshoz ez a nézet áll a legközelebb, sőt érvényességi körét kiterjeszthetőnek vélem az alany és a névszói állítmány viszonyára is, hiszen ez utóbbi csak annyiban különbözik az igei állítmánytól, hogy benne az igei rész (az igei jelleg) \emptyset fokozatban van. Megerősített ebben az elgondolásomban a már említett Tesnière (i. m. 102–7) és Deme (i. m. 46–7), akik szerint az alany és az állítmány alá-fölérendeltségi viszonyban vannak: Deménél a mondat szintjén, Tesnière-nél pedig a konnexióban.

Kérdés mármint, hogy ha a predikatív szintagmát alárendelőnek minősítjük, melyik elemet tartjuk benne alaptagnak, melyiket determinánsnak. Mivel a közlés magva az állítmány, célszerű lesz ezt, a mondat nélkülözhetetlen alkatrészét tekinteni a szó szerkezet alaptagjának is, az alanyt pedig az állítmány bővítményének, nominatívusi kiegészítőnek (ugyanígy: Szabó D. i. m. 288; Deme i. m. 46–7; Török 1974: 15, 17–8; Tesnière-nél az alany mint az *actant*-ok [i. m. 102] egyike alá van rendelve az állítmánynak, a *regens*-nek [uo. 13]; Tesnière strukturális szintaxisának értékeléséhez l. még: Zsilka J. 1973: 31–8).

Az azonosító predikatív viszonyban néha elég nehéz eldönteni, melyik szintagmatag az alany és melyik az állítmány. A kétséges esetekben Károly Sándor módszeréhez folyamodtam, vagyis az igei rész szórendjének, a hangsúlynak és esetleg az *-e* kérdőszócscsa helyének figyelembevételével állapítottam meg a mondat, ill. a szó szerkezet főrészeit (vö.: Károly S. 1952: 108; uő 1964; másképpen: MMNyR. II, 125; MMNy. 245–7).

c) A magyar leíró nyelvtani hagyománytól eltérve a metaforikus **szóösszetételeket** sajátos szintagmafajtaként tárgyalom. Emellett szól ez összetételeknek laza, alkalmi, egyedi-egyszeri jellege (ezt elég gyakran a kötőjeles írásmóddal is jelzi az író). Egyébként az összetétel, pontosabban: az igezőtő és az ige kapcsolata (pl. *re-lire*) – ahogy erre korábban már utaltam – Saussure rendszerében is a szintagmák között foglal helyet (i. m. 156). Az összetett szó formájában kifejezett teljes metafora olyan alárendelő szó szerkezet, amelynek mindkét tagja főnév, s az előtag az utótagnak minőségjelző bővítménye, determinánsa (vö. MMNy. 155).

7. A kétféle – nyelvtani és képi – determináció kapcsolatát Krúdy Gyula teljes metaforáin mutatom be. Az anyaggyűjtés során az írónak öt regényét (A vörös postaköcsi, Napraforgó, Asszonyosságok díja, Mit látott Vak Béla szerelemben és bánatban, Boldogult úrfikoromban) teljes egészében feldolgoztam, összesen mintegy 1200 oldal terjedelemben. Számos példát merítettem ezenkívül Krúdynamak egyéb műveiből is (a források jegyzékét I. a függelékben).

A Krúdy-metaforák vizsgálatát három síkon kísérlem meg elvégezni, összhangban azzal, amit Albert Henry a stilisztikai kutatás három szintjéről ír: „az elemzésnek ... főleg három irányban kellene végbemennie: meghatározni a közvetlen expresszív-táshoz kapcsolódó személyes funkciót; pontosítani a szerepet és a hierarchiában elfoglalt helyet, amikor retorikai kombinációról van szó ...; sorozatok esetében vagy egy általános fejlődés síkján pedig felfedni a domináns elemeket. Összesen tehát három sík van: az alakzat önmagában; az alakzat egy esetleges helyi struktúrában; az alakzat egy műalkotás egészében” (1971: 49). A három szint tehát a következő: *a*) az egyes kép (lexikológiai sík); *b*) a kép a közvetlen kontextusban (szintaktikai sík); *c*) a kép egy nagyobb összefüggésben, a mű vagy az életmű makrokontextusában (textuális sík). Más szavakkal: a leírásnak három fő szintje van, a szintagma, a mondat és a szöveg. Az elemzésnek ki kell terjednie mind a háromra: a szöveggörnyezetükből kiemelt nyelvi mikrostruktúrák boncolgatásának, az ún. izoláló módszernek éppúgy megvan a maga létjogosultsága, mint a nagyobb terjedelmű, lezárt, kerek egészek tanulmányozásának, hiszen a részeknek is van önértéke, nemcsak az egésznek (vö. Török 1974: 5–7). Érdeemes azonban – az elemzés teljesebbé tétele érdekében – azt is felderíteni, hogyan épül bele a nyelvi részstruktúra, az egyes nyelvi elem (pl. egy metafora) a műalkotásnak szűkebb és tágabb összefüggéseibe. A III. és a IV. részben – mintegy kitekintésül – megpróbálkozunk majd ezzel is, a „kontextuális” vagy „globális” szemléletmód és stílusfelfogás alapján.

II.

1. A tárgyának és a képnek (az azonosítottnak és az azonosnak) nyelvtani és képi viszonyát az alábbiakban típusonként vizsgáljuk meg. Az egyes metaforafajták bemutatása során nem fogunk takarékoskodni a példákkal, mégpedig főleg azért nem, mert tudomásunk szerint Krúdy teljes metaforáival ilyen szempontból még senki sem foglalkozott behatóbban. A teljes metaforát nemigen szokták az író sajátos nyelvi kifejezőeszközei (többszörös mondatösszetételek, hasonlatok, régi és ritka szavak kedvelése, archaizálás, zeneiség stb.) közé számítani, pedig elég gyakran előfordul, és fontos tényezője a jellegzetes Krúdy-stílusnak. Az idevágó kutatások hézagossága miatt ennek az áttekintésnek az elemzésen kívül, vagy inkább az előtt az adatközlés funkcióját is be kell töltenie. Mivel azonban nem akarunk megrekedni a „taxatív” stilisztika szintjén (ennek elégtelenségéről vö. Szathmári 1970: 67–8), nem érjük be a példák mechanikus felsorakoztatásával, hanem arra törekszünk, hogy a funkcionális szemlélet jegyében, a nyelvi formák rendeltetését szem előtt tartva adjunk választ a felmerülő kérdésekre, például: Hogyan befolyásolja a nyelvtani és a képi determináció viszonya az illető képűpus stílárís jellegét, stílusértékét? vagy: Mennyiben releváns a

stiliztikai minősítés szempontjából, hogy egy adott képben a kétféle meghatározottság iránya azonos-e vagy ellentétes? stb.

2. A **birtokos jelzős** szintagmában mindig a birtokos jelző az azonosított (a kép tárgyi eleme), s a jelzett szó, a birtok az azonos (a képi elem). Ez a sorrend nem fordítható meg (vö. J. Soltész 1965: 236). Következésképp a nyelvtani és képi determináció iránya ebben a típusban mindig ellentétes:

érintetlen hajadonok borízú almája (N. 496); *életem almafája* (N. 491); *a nyár aranygyepe* (ŐU. 215); *a magosság arany-tengere* (N. 307); *a boldogtalanság baglya* (AD. 265); *a mutatók bajuszai* (N. 310); *a bánatok banyakemencéje* (VB. 424); *a törvénykönyv beretvaéle* (VB. 375); *a sors fekete bikája* (BÜ. 479); *a liget faleveleinek csipkefátyola* (AD. 106); *a dudvák dárdája* (N. 482); *az élet nagy éjszakája* (N. 440); *a bűnök vagy bánatok ólmos esője* (N. 483); *a barátnők irigy falanxa* (AD. 129); *a megalázkodás, engedelmesség, odaadás nárszi fátyola* (VB. 267–8); *daluk tündéri fátyola* (AD. 264); *boldogságok tűnő felhői* (N. 316–7); *a forró szavak felhőszakadása* (N. 430); *a bánat fellege* (VP. 179); *a leheletek kábító füstje* (N. 496); *a fájdalom és kín gőze, füstje* (AD. 16); *a valóságos élet gránitkövei* (VB. 263); *a halál gyorsvonata* (N. 343); *a délutáni újság gyufalobbanása* (AD. 91); *a sarlós hold hajólámpása* (AD. 130); *egy céltalan, vak, vakondok élet hamva* (N. 491); *a hangok harangjátéka* (N. 496); *az édes ábrándozás hímpora* (N. 335–6); *a szavak jégzajlása* (N. 395); *a gyönyörök kalitkája* (VB. 424); *a higgadság, meggondoltság karosszéke* (P. 1915. 128); *a beszéd kárpitja* (N. 441); *az éjszaka setét kárpitja* (N. 306); *az élet kártyajátéka* (N. 334); *az udvariasság, a kedveskedés és a szélhámosság fehér kesztyűje* (N. 441); *a szemrehányó lelkiismeret gyóntató ketrece* (N. 440); *az öröm klarinéthangja* (VB. 262); *a bánat komondora* (VB. 446); *a szemérem köténye* (N. 474); *az álom kútja* (AD. 96); *a női szenvedések labirintusa* (AD. 179); *érzelmeid látványa* (N. 411); *a vallás fekete lepkei* (P. 1915. 162); *az élet új lisztje* (AD. 200); *a magányosság büszke lovagsisakja* (VB. 434); *a nyugodalom néma madara* (N. 341); *a vallomás gyöngye mécsé* (N. 492); *a suttyóságok méze* (N. 496); *az álmok mezőse* (N. 474); *a hazugság színes mezőse* (SZ. 201); *a halál napja* (VP. 57); *a boldogtalanság ólomnehézekei* (VB. 260); *az almafüvirágok nőies öle* (N. 482); *az élet pallói, lépcsői, pincéi* (Ú. 15); *a hazugság paripája* (BÜ. 438); *az élet parkettje* (VP. 163); *rejtett üdvök tarka pázsitja és jószágú rizspporral behintett ösvénye* (ŐU. 207); *a kultúra pezsgője* (AD. 62); *lelkük pincéje* (N. 442); *a halál csúf fekete pókja* (N. 482); *a hó préme* (ÉZ. 154); *az élet promenádja* (BÜ. 365); *az igazság rétye* (SZ. 201); *a gond és bánat rőzsekötege* (AD. 265); *foglalkozásunk fekete ruhája* (AD. 79); *a kis fekete kottajegyek sövénye* (N. 287); *a regénykönyvek szénaboglyás sűrűsége* (AD. 62); *az éj szelindekei* (N. 280); *a kőnök szurokja és tolla* (N. 469); *a férfiflász sarkantyús taréja* (AD. 77); *az élet tornya* (N. 496); *a vágyak piroskalapos ürpéi* (VB. 268); *az éjszaka kormos tűzhelye* (N. 396); *a lélek csendes tűzhelye* (VP. 80); *a szél szeszélyes ujjai* (N. 312); *a mámor úszálya* (AD. 167); *a vész, a bánat, a nyugtalanság üszke* (VP. 80); *a sírás üvegharangja* (VB. 262); *a szerelem vadásztarisznyája* (N. 431); *az élet vására* (N. 496); *érzékiségünk virágorzói* (VB. 434); *a titoktartás völgye* (VB. 414); *a vágyak habzó zuhataga* (VB. 272).

Ezekben a birtokos jelzős szintagmákban a grammatikai struktúra gyakorlatilag tükörképe a szemantikainak, azaz úgy esik egybe vele, hogy miközben egyrészt formát ad neki, másrészt magával e létrehozó formával tagadja a létrehozottat, a nyelvtani szerkezetben tartalmazott szemantikai-képi mondanivalót. Ebben a képtípusban a tárgyi valóság reális elemei (a kifejezendők) a nyelvtanilag alárendelt tagban fogalmazódnak meg, míg a szerkezet alaptagja, a metaforikus birtokszó szemantikailag a kvázi-szintre kerül. Ez a diszkrepancia poétikailag rendkívül értékes. A kiváló cseh strukturalista, Jan Mukařovský már a húszas évek végén észrevette, hogy Mácha Május című poémájának birtokos jelzős szintagmáiban a jelentés lényege a meghatározottról (a birtokról) a meghatározóra (a birtokos jelzőre) csúszik át. Mivel azonban hozzá vagyunk szokva, hogy a szintagmának a meghatározott a jelentéstani magva, ily módon a mellékes, a járulékos emelődik ki (vö. Sziklay 1963: 52). Persze ami szemantikailag mellékes, járulékos, éppen az a releváns – poétikailag! Vagyis a költő a poétikailag

releváns elemeket szintaktikailag releváns helyre állítja, s ezzel kiemeli jelentőségüket, nyomatékossítja őket a köznyelvi információcsere szemszögéből fontosabb elemekkel szemben. Ez utóbbiakat viszont szintaktikailag kevésbé exponált helyre, pozicionálisan másodlagos helyzetbe emeli át, azaz megbontja a nem-költői nyelvi közegben hagyományosan kialakult erőviszonyokat. Azáltal, hogy a szó szerkezet jelentéstartalma a jelentés magvát hordozni hivatott meghatározotról áttolódik az eredetileg járulékos jelentésű meghatározóra, a logikai-szemantikai struktúráját és értékrendjét egy sajátos, poétikai struktúra és értékrend váltja fel.

3. A teljes metafora normálformájának másik változatában a képet **értelmezős** szó szerkezet fejt ki. Az értelmezői metaforának két fő típusa van.

a) Az egyikben a tárgyat a főnévi alaptag nevezi meg, s ehhez csatlakozik a metaforikus kép, értelmezői bővítmény gyanánt. Az ilyen szintagmában a nyelvtani és a képi determináció iránya mindig egybeesik. A szerkezet második tagja kétszeresen is meghatározza az első tagot: egyrészt mint értelmező az értelmezettet (nyelvtanilag), másrészt mint azonos az azonosítottat (képileg):

„Bonifác Béla hírlápiró és Danton és Robespierre meghatalmazottja a dunai tartomány igazgató-sára, egy napon a legnagyobb nehézségek árán tudott Budáról Pestre jutni” (VP. 112); „mintha fürge légi-omnibuszokból repdestek volna ki a fecskék, ezek a fehérszalkendős zárdanövendékek, kik a nyárra szabadságot kaptak” (N. 446); „Rigó Jancsi pályájától megkergült cigányprímás, ez a kiviaszkolt bajszú körúti trubadúr vonta Budapest szentimentális dalait” (AD. 63); „Én megszabadítom öntől ezt a vidéket, mint egy kellemetlen személyiségtől, az erkölcsök Rózsa Sándorától” (N. 391); „Az elnök ezalatt tanácskérő pillantásokat vetett asztaltársaira, már csak azért is, hogy közben egy alattomos tekintetet (»röppentyűt«, mint később mondogatta) vethessen Vilma kisasszonyra a szomszéd szobába” (BÚ. 386); „a színésznők, ifjú, rózsaszínű, piszén mosolygó kis báránykák szűk nadrágocskát szerettek a színpadra öltetni, akár volt erre ok, akár nem” (VP. 38); „És az ifjú három keblet, három jószágú rózsát számolt meg azon percek alatt, amíg ajkai oly hévvel jártak a tapintás és érzés csodálataiban, mint egy törleszkedő kecskéé...” (VB. 272); „Menj már, Stranzki, az esti sörözéseiddel, ezekkel a hasznóvesztő szerekkel, amelyek előbb-utóbb okozói lesznek mindenféle betegségnck” (BÚ. 489); „Jöjj asszonyhazugság, drága tünemény, aranyat vérző napszállati felhő, kabult zeneszáma amorettes muzsikáló órának, sárga selyemfüggönyökön átszűrődő hajnalcsillag sugára, boldogan epedett öngyilkos halál és virággal beültetett, női könnyel öntözött, regényes, magányos sírhalom az erdőszélen...” (ASZN. 72); „megmondott már róla mindent az én szomszédom, az én Zrínyi Miklósom” (VP. 142); „A szerelmese, ezek a furcsa filkók az élet kártyajátékában, voltaképpen minden más férfit alsónak néznek” (N. 334); „Négylábón szaladt itt a férfi, a teremtés díszé, és sárban fetrengett a nő, az élet virága” (AD. 114); „utoljára vallom be önnek mindazon gyengéd tiszteleteket: szívemnek vadrózsáit; a libegő hangulatokat: elmúlt életem légkarikáit; a trillázó elgondolkozásokat: a homlokom körül repkedő lepkéket ... amelyek úgy szálladoztak le és fel napjaimban, mint a kötélhintán két szerelmesek” (N. 491); „a nők, ezek a született szabók, a menyasszony ruháját egyetlen pillantással töviről hegyére áttekintették” (AD. 40); „A bús kezek, fáradt lábak, fájós gerincek, tavaszamúlt térdek, a vének fűtőanyaga: kökörösineket nevel a temető körül” (N. 505).

Mivel ebben a képfajtában a tárgyi komponens megelőzi a képit, ill. – a másik oldalról nézve – a metaforikus elem utólag kapcsolódik hozzá a kifejezendő, megjele-nítendő fogalomhoz, a teljes metaforának ez a válfaja elsősorban díszítő jellegű, vagyis az a feladata, hogy az olvasót gyönyörködtesse, s ugyanakkor a cselekmény síkján felbukkanó élőlényt, tárgyat vagy elvontságot szemléletessé, elképzelhetővé, emocio-nálisan és intellektuálisan átélhetőbbé tegye. A jó metafora persze nemcsak gyönyör-ködtet, hanem a képpel jellemzi és elemzi is a bemutatott valóságdarabot: kibontja belső lényegét, feltárja rejtett összefüggéseit, rávillant valódi arculatára. Az ilyenfajta

képek túlzott használatának megvan az a veszélye, hogy a díszítés díszítgetésbe, az aprólékos boncolgatás öncélú dekorativitásba torkollik.

b) A másik főtípusban a kép áll az első helyen, s ezt követi a tárgyat megjelölő, magyarázatszerű értelmező. Ilyenkor ellentétes a nyelvtani és a képi determináció, hiszen az értelmező, amely a föléje rendelt tagot grammatikailag bővíti, a kép struktúrájában az azonosított szerepét tölti be, vagyis meghatározott elem, amelyet a képi összetevő (az azonos) minősít:

„Az óra hörgő köhögéssel jutott el *kis állomásaira, a negyedóraóra*” (VP. 31); „a megaláztatás *kis házikóba, a magányba búvik*” (AD. 62); „A szem sötétjében apró kis úszkáló pontok tűnedeznek fel, amelyek a partról az öreg nagy hajóra szállítják búsképű hajósok a poggyászt és az utazót, a *búcsúzó élelet*” (N. 287); „Még *rabszolgájával, mindennapi sörével* is ugyanilyen bánásmódot akar tanúsítani Straszki úr” (BÚ. 472); „Vajon mit mondhatna *barátom, a lámpás jótanácsként, hogy nyugodalmas éjszakám legyen?*” (P. 1915. 57); „A bécsi gyorsvonat ... olyan fontoskodó lihegéssel szalad be a pesti állomásra, mintha *előkelő távoli rokonát, a pétervár–nizzai expresszvonatot* őhajtana utánozni” (VP. 124); „Nem hallod az *arc nélküli pajzsos embert, a szorongó félelmet*, amely megvasalt lábaival már nyomakodik felfelé a lépcsőn, és fegyverzetét felakasztja a kamarában?” (Ú. 72); „az elesett költőt *börtönőrei: a vénség és szegénység* biztosan fogva tartották” (ŐU. 208); „Összes *hiteleződ: a magányos bánat, az ereszek mentén melletted kullogó gond, a fal mellett lapuló aggodalom, a sarokról utánad kiálló gyávaóság, a mindenkor beléd búvó félsz: most valahol haditanácsot tartanak*” (VB. 380); „Ármánykodva sántikálnak elő életed *koldusai; a betegségek, fogfájások, fejszagatások, idegfájdalmak, torzarcú lázak, néma hideglelések*, amelyek a hitelezők gyűlésén szintén szót kérnek...” (VB. 380); „Pest csillaga, az *éjféli üstökös: Karola Cecília* a Beliczay szeparejében nem találta meg kezításkába zárt ékszerreit” (BÚ. 365); „*társnői, szerencsétlen nővérei: a Jobb és a Bal Kebel* bejártak minden tájat, ahol könny és szenvedés, öröm és szenvedély lakik” (VB. 369); „miért törte ide a nyakát *evvel a hallat, néma barátjával?*” (AD. 92); „Az *áldás, a májusi eső* hullott odakint a nagy éjszakában” (N. 505); „örökös folydogálásban tartják az *élet lisztjét, a pénzt, az élet borát: az örömet, bánatot, szerelmet, az élet salakját: a gondot és verejtéket*” (VB. 413); „A *tatárkán: Alvinczi Eduárd* most száll a követség előtt szánjába” (VP. 76); „Az egyik szeme *bandzsított, mintha ott kiáltoznának vasrácsos ablakaik mögül a halálraítélt foglyok: szerelem, ifjúság, dal és könnyelműség*” (N. 338); „a homlokra szeges *vascszimájában* tapos a *láthatatlan arcú vasvitéz, a végzet*” (AD. 226); „Bánnám is én, hogy mit mond a *vén hetéra, Urbanovicsné!*” (VP. 27–8); „*Drágálatos, izletes körtve: édes szerelem*, amelynek nincs szüksége arra, hogy a lehunyt szemek más nők alakjait varázsolják az eleven helyébe” (N. 302).

Az ilyen felépítésű teljes metaforát úgy is felfoghatjuk, mint egy olyan egyszerű metaforát, amelyhez utólag hozzátették a kép jelöltjét, a képszerűen feldolgozott tárgyat. Nem véletlen, hogy ennek a metaforatípusnak csaknem mindig van egy bizonyos magyarázó-magyarázkodó mellékíze, s ez néha levon a kép értékéből. Ez azonban nem szükségszerű; olykor az értelmezőben rejlő rámutató mozzanat éppenséggel katartikus hatású is lehet: az író a tárgy megnevezésével a képet mintegy „dekódolja”, s ez az olvasót a ráismerés, a „beavatottá válás” esztétikai örömeivel tölti el. Persze azért csínján kell bánni az ilyen képekkel, mert ha a kelletténél gyakrabban folyamodnak hozzájuk, túlmagyarázóvá, didaktikussá válhat tőlük a stílus. Krúdyt ez a veszély nemigen fenyegeti: az ő teljes metaforái úgy fejtik meg a képeket, hogy ugyanakkor zártságukból, „rejtélyességükből” is mindig meghagynak valamit.

Ha az a) és b) típust abból a szempontból hasonlítjuk össze, hogy melyiknek nagyobb a poétikai hírértéke, a két képelem szörendje alapján viszonylag könnyen megállapíthatjuk az entrópia–redundancia arányt az egyes képfajtákban. E tekintetben a második csoportba tartozó metaforák kapnának jobb minősítést: ezeknek nagyobb az információtartalmuk, mivel bennük a kép a tárgy előtt áll, vagyis a „rejtvény” megelőzi

a „megfejtést”, s ezzel a befogadót, ha csak egy századmásodpercre is, valóban fejtőre készíti. Az *a*) típusban viszont előbb kapjuk a fogalmi megjelölést, mint a képszerű ábrázolást, s emiatt itt ez a szellemi feszültség egy pillanatra sem jöhet létre. Persze a nagyobb entrópia nem jelent automatikusan nagyobb stílushatást is, hiszen a kép hatékonyságát számtalan egyéb tényező is befolyásolja. J. Soltész Katalin (1965: 229) mindenestre úgy véli, hogy annak a változatnak erőteljesebb a képszerűsége, amelyben a képet az értelmezett nevezi meg, a kifejezendő tárgyat pedig az értelmező fűzi ehhez hozzá, vagyis a mi *b*) típusunknak. (A tárgy–kép és a kép–tárgy sorrendű értelmezői metaforák stiláris különbségeiről vö. még Morier 1975: 677–8.)

Nem akármilyen értelmező lehet a teljes metafora nyelvtani formája: míg a főnévi azonosító értelmező lehet teljes metafora, addig a melléknévi értelmező (vagy ahogy Benkő László nevezi, a „hátravetett jelző”) nem. Néhányan mégis a melléknévi értelmezőnek tulajdonítanak expresszív többletértéket a főnévvel szemben (vö.: Benkő László 1958: 308; J. Soltész 1965: 227). Ezt legfeljebb a köznyelvre nézve fogadhatjuk el, arra is csak megszorításokkal. Krúdynál a főnévi értelmezők stílusértéke sokkal nagyobb, mint a melléknévié, s ez főként az értelmezői teljes metaforáknak köszönhető.

4. A **predikatív** szó szerkezettel kifejezett teljes metaforában a tárgyat rendszerint az alany, a képet pedig az állítmány nevezi meg: „Az álmok: vércseppek” (ASZN. 127). A nyelvtani és a képi determináció iránya ebben a képtípusban mindig ellentétes, ugyanis nyelvtanilag az alany determinálja az állítmányt, képileg viszont az állítmány (= a kép) az alanyt (= a tárgyat).

Ha azonban az alany a kép és az állítmány a tárgy, a kétféle determináció egybeesik, pl.: „Ez avarral borított, elhagyott kert volt számára a megváltás és megtisztulás” (N. 317). A két alany (*megváltás*, *megtisztulás*) nyelvtanilag is, képileg is meghatározza a tárgyat, amelyet egyébként névszó-igei összetett állítmány („ez [a] kert volt”) fejt ki.

Az előbbi változat – ahol az állítmány tartalmazza a képet – nagy számbeli túlsúlyban van: ez nyilván az állítmánynak eredendően újat közlő (rheumatikus) alkatával függ össze. Ha ez a természetesnek mondható viszony megfordul, s az állítmány nem a képet, hanem ellenkezőleg: a tárgyat jelöli meg, ez az appercepcióban feszültséget okoz. Ilyenkor a metafora jellege is megváltozik: az elsőként említett, gyakoribb típus szemléltető, jellemző, ábrázoló funkciójával szemben itt a megfejtő, feloldó, a dolgokat a nevükön nevező mozzanat kerül előtérbe.

A predikatív szerkezetű teljes metaforában a szórendnek különleges szerepe, jelentősége van, mivel az alanyi és az állítmányi rész felcserélhető. A másik három fajtában ez a lehetőség vagy nincs meg (összetett szó), vagy jóval korlátozottabb és/vagy ritkább. Az értelmező bizonyos esetekben az értelmezett elé kerülhet (vö.: Herczeg 1956: 56–7; uő 1975: 78–9; Károly S. 1958: 40; J. Soltész 1965: 232; Török 1974: 134; Bíró Á. 1977: 45–6), de Krúdynál egyetlen példát sem találtam erre a jelenségre. Szokásosabb, olykor a köznyelvben is előfordul, hogy a birtokos jelzőt hátravetik a birtokszó mögé, Krúdy nyelvében azonban ez sem gyakori (vö. mégis: „Könnyű lett volna elképzelni a ... harisnya lehúzása közben éji pille módjára szállongó gondolatokat, homlokra hintett *húmporát az édes ábrándozásnak*”; N. 335–6).

A predikatív szintagmákban viszont egészen magától értetődik, hogy az állítmány megelőzheti az alanyt. Emiatt tulajdonképpen nem is két, hanem négy altípussal kell számolnunk. Ezek a következők (ha tárgy = T; kép = K; alany = A; állítmány = Á): a) T(A) – K(Á); b) K(Á) – T(A); c) K(A) – T(Á); d) T(Á) – K(A). Vegyük őket szemügyre egyenként, néhány példával illusztrálva a róluk mondottakat!

a) T(A) – K(Á): ezzel a megoldással találkozunk a leggyakrabban; az író a tárgy mellé egy képet helyez, s a kettőt azonosítja egymással, hogy ily módon kidomborítsa a tárgynak, a metafora képi determináltjának valamilyen tulajdonságát vagy funkcióját:

„Az olvasók, még a legműveltebbek is, szeretnek a történet kellős közepébe ugrani; ... Az »előhang« vagy az »előszó« az ő szemükben tétlen időöltés; megállapítás, mielőtt elindultunk volna; korhelyek és lusták keresztútja, amelynél üres tanakodással és fecsegéssel töltik a drága jó időt; vádoltak padja a bíróság előszobájában, ahol a tettes kihallgatása előtt azon töri fejét, mit hallgat el vallomásából” (VB. 245); „A feleség fénylő rendjelcsillag a diplomatafrakkon, eltűnése hamarosan észrevehető. De a szerető csak egy kedves kis zsuzsu az óraláncon, sokáig járkalhatunk, s nem jut eszünkbe, hol vesztettük el” (VP. 85); „Mindegyik esőszem egy csöpp pólyásbaba, amelyből holnapra, nyárra embrenyi ember növekedik” (N. 505); „Élete Rozálinak – egy sóhajzás volt” (ASZN. 175); „Az aranyozott diók, a péppel ragasztott színes papírláncok, a narancsok, fűgék, apró viaszgyertyák, mandulák és préselt szőlők, valamennyien kis búvszerek voltak, amelyek az asszony szépségét emelték, és a bennem halkán dobogó kívánságot fokozták” (Ú. 18); „A lámpások fehér hullák voltak az elfehéredett utcán” (AD. 165); „a hangom bánsági földbirtok, amelyen aranybúza terem” (VP. 44); „Estella csupán egy furcsa figura a bábszínházból” (VP. 181); „A szerelem valami igen neveléses és gyermeces játékszer, amíg az másokat mulattat vagy gyötör. Bohóc-púder felebarátaink arcán. Hosszú fűcántoll, amit féleszüek a kalapjuk mellé tűznek. Lyukas mogyoró, amellyel a gyermekek és öregek durákat játszanak” (N. 334); „A mezei virágok megannyi menyasszonyok, az akácfaik völgyének” (Ú. 33); „Minden falusi ember Cicero Magyarországon” (N. 389); „Az egész Pest egy nagy nyilvánosház” (VP. 172); „A háború egy nagy gyári üzem” (P. 1915. 154); „Az élet barátságatlan és hűvös, régi színdarab” (uo.); „a sustorgó villámok földet rendítő fénykévéje csupán egy gyufaszál lobbanása” (AD. 264); „Madame Louise ... Sévigné asszony volt pompás leveleiben, ... máskor George Sand volt, amint férfias kalapban és lovagcsizmában a vígadóbeli álarcosbálba ment, míg otthon Madame Pompadour volt – sajnos, a jó Lajos már nem élt ez idő tájt” (VP. 81); „Rezeda úr ... éjjel, ágyában a legelszántabb kékszakáll volt, minden nőismerősét meztelenre vetkőztette, és még a torkukat is megcsókolta harapós csókkal” (VP. 135); „A lakodalmom az életnek tavasza, az örömöknek teli zacskója, rejtetten bujdoskló jókedveknek a csapja” (AD. 38); „A pezsgő az éjszaka reményteljes gyermeke, aki ártatlanul, egy másik világból jön erre a világra” (AD. 112); „A karnagy ... megelevenedett Szent György volt, aki litánia után lábainál marasztja a noviciát az elcsendesült templomban” (VB. 263–4); „apácázárdák éjszakájában volt ő églepke, amely az alvó szüzek fekhelye körül susogja kábító dalát...” (VB. 264); „A bús nagyvárosban csak szállodai vendég vagy, aki többnyire unatkozva nézi a jövő-menő embereket” (N. 277); „[a szerető szobájában] Bálkirály vagy, bár nem tudsz táncolni, költő vagy, bár a verseket nem ismered; bölcs ember vagy és jó férj...” (VB. 380); „Én szent Ágoston vagyok – szólt a fiatalember abban a szobában, ahová a temetésrendező Alom társaságában bekukucsált” (AD. 103); „Talán egy nőtelen hőrcsög vagyok vagy egy búsongó vak varjú az erdőszélen?” (N. 417); „Én csak egy útszéli fa vagyok az életedben, aki hűsen legyezgeti az arcod, amíg alatta egyet szundítasz” (N. 411).

b) K(Á) – T(A): az előző típus fordítottja, de valamivel expresszívebb annál. Ti. a kép előbb hangzik el, mint a tárgy, ennél fogva kevésbé redundáns, nagyobb a hírértéke:

„élveteg mosoly, fénylő, meleg szem, ringató illat a bálterem” (N. N. 127); „Messzire látó, okos embernek lugas az élete, ahol kedves szellők között, jóillatú szőlőlevelek társaságában ... lehet eltölteni az életet” (N. 383); „Nagy álarcosbál az élet” (N. 383); „zászló a menyasszonycsokor, amelyre rá lehet vetni az égő, könnyes szemet” (AD. 35); „Alamizsna volt a tekintete, amelyet szórakozottan végigjártatott Pistoli úron” (N. 458); „Korán megvénült délceg dalia volt ez a fa, aki gyorsan, az örömök teljében kezdi hullongatni

zöld ifjúságát” (AD. 157); „*Vén diófa ő már*, akinek szüksége van támasztékra” (AD. 206); „[a ráknak] Valóságos *buzogány a farka*” (É.Á. 56); „*Én már annyit szenvedtem a világban, hogy akár ezüstlakodalmat tarthatnék. Vagy húsz esztendeje hívestársam a gond és az életunalom*” (AD. 213); „Hartvigné után vágyakoztam még abból az időből, midőn gyermek voltam, s az első örömhölgygel megismerkedtem ... *Ő volt a Hartvigné, az első csók szende szemérme, szégyenkező szava, tudatlan ügyefogyottsága után vágyva vágyott második csók a nyitott szemmel, a fül és a tapintás felkészültségével. Ifjúság volt. A kakas és a bika tánca volt*” (Ú. 23).

c) $K(A) - T(\hat{A})$: az állítmány az azonosítottat emeli ki, ezért az ilyen metafora nem annyira a képpel jellemzi a tárgyat, mint inkább a tárggyal fejt meg, oldja fel a képet. Ez a szórend különben nagyon ritka: több mint ezer oldalon mindössze három példát találtam rá:

„Ez a magános, késői és korai *nyárfa én voltam*” (AD. 156); „a sohasem látott *vándorló legények* ... hajnal jöttével ... *magános fák lesznek a keresztúton*” (N. 283); „*a napnyugta is ön volt, öregember dúdolgatása régi boldog szerelmi emlékein*” (N. 491).

d) $T(\hat{A}) - K(A)$: körülbelül úgy viszonylik a c)-hez, mint a b) az a)-hoz; egy kissé gyakoribb az előzőnél, de azért ez sem fordul elő sűrűn. Mivel a tárgy azon kívül, hogy állítmány, tehát a közleménynek legnyomatékosabb része, ráadásul a mondat elejére is kerül, ez a típus a leginkább didaktikus, a legdirektebben rámutató jellegű:

„*A temető a mi színházunk, társas összejövetelünk, multságunk*” (Ú. 50); „*A káröröm a szépítőszertük, a mások bánata az egészségük, a mások szomorúsága a jókedvük*” (VB. 400); „*a fazekak, lábosok, portörölők, seprők voltak a barátóid*” (VB. 439); „*Én leszek a tücsök a házadnál, aki magánosságban neked hegedülget*” (N. 419); „*Már sokszor mondtad, hogy én vagyok a legritkább pipád a csibuk-gyűjteményedben. Én vagyok az a sétatálcá, amely még az öreg Vidlicskay gyűjtéséből is hiányzik*” (N. 482); „[a fiatal vidéki hírlapíróknak] *A mellbetegség, vérbaj, lelki abnormitások a cimboráik*” (Ú. 43); „*távolabb egy másik lámpás a szövetségese, aki azt ígéri sugározásával, hogy holnapra egészséges leszek*” (P. 1915. 50); „*M. úrhölgy abban az állapotban van, amikor a nők krétát esznek, esetleg megkívánják a falról lekapart fehér vakolatot. ... Jelen esetben én volnék az a krétadarab, amelyet a kisasszony megkívánt*” (N. 489); „*Én vagyok a pillanat és az öröklét, én vagyok a megnyugvás a boldogtalan lelkekben*” (VB. 331); „*Stranzki megitta a jókedvét mindenkinek. ... Ő volt a balsors, a bánat, a kiábrándulás*” (BÚ. 473); „*A bácsikám volt az én boldog ifjúkorom*” (VB. 427).

5. Nyelvtanilag a teljes metafora a fentiekén kívül még **összetett szó** is lehet. A metaforikus összetétel a szintagma határeseté (vö. I. 5.); két változata van: az egyikben az előtag a képet, az utótag pedig a tárgyat jelöli: *bazár-szentalizmus* (AD. 146); *csipkeujjak* (N. 399); *földrengés-léptek* (P. 1915. 160); *hótenyér* (ÖA. 150); *hó-ujjak* (N. 271); *hóemberkocsis* (AD. 175); *kagylóajak* (VP. 37); *kapafog* (N. 371); *kés-szem* (N. 383); *liliomkéz* (VB. 278); *mohszakáll* (N. 362); *operettlikedv* (N. 397); *papucs-bácsi* (VB. 378); *pengeszem* (N. 386); *pipaszárléptek* (AD. 9); *szélvészláb* (VB. 262); *szívarc* (Ú. 40); *szonett-hang* (N. 305); *vándorlelkek* (ASZN. 51); *vizslaélet* (VB. 379). A nyelvtani és a képi determináció ennek megfelelően egyirányú: az előtag az utótagnak egyrészt minőségjelzői bővítménye (ez a grammatikai oldal), másrészt képi meghatározója (ez a szemantikai-képi oldal).

A másik típusban az összetétel első tagja a tárgy, második tagja a kép, pl.: *kísértet-barátok* (N. 441); *butélia-batéria* (BÚ. 374); *kíncsapatok* (AD. 225); *felhő-damasztok* (AD. 264); *gondolat-felhők* (ASZN. 20); *mesefelhők* (P. 1915. 213);

kaviárgyöngyök (BÚ. 387); *hanghegedű* (BÚ. 387); *hókabátok* (N. 270); *jégkísértetek* (HB. 241); *álomköpönyeg* (N. 520); *ábránd-lovagok* (N. 277); *bánatország* (VP. 151); *szakállprém* (VB. 248); *hórongyok* (VP. 31); *gondolatröppentyű* (VP. 77); *ikra-sapka* (BÚ. 428); *vicc-srapnel* (VP. 47); *lőversenyváros* (VP. 131); *jégtábla-vendégek* (BÚ. 278). A nyelvtani és a képi determináció itt ellensúlyozzák egymást: az-előbbi előlről hátulra, a minőségjelzőről a jelzett szóra, az utóbbi hátulról előre, az azonosról az azonosítottra (a képről a tárgyra) irányul.

Felmerülhet a kérdés, hogy vajon az összetett szóval kifejezett teljes metaforának melyik válfaja a hatásosabb, melyiknek nagyobb az esztétikai hatékonysága. J. Soltész Katalin szerint azok a metaforikus összetételek a képszerűbbek, amelyekben az utótag a kép, tehát ahol a nyelvtani és képi determináció iránya ellentétes. Az összetett szó két eleme közül az utótag a fontosabb, a hangsúlyosabb, mivel ez a jelzős összetétel alaptagja, az összetett szó jelentésének fő hordozója (többek között ez szabja meg szófaji jellegét is). Ezen át kapcsolódik bele a tárgyi előtag a mondat struktúrájába, ehhez igazodik szemantikailag a mondat többi része (vö. J. Soltész 1965: 162; Pilinszky János *plakátmagány* szavának elemzése nyomán ugyanerre a következtetésre jut Vajda András – 1974: 639 – is). Ellenérvként megemlíthetjük, hogy 1. kép; 2. tárgy sorrend esetén a kép hírértéke valamivel nagyobb, a „megfejtés” ugyanis csak a „rejtvény” után hangzik el!

6. Miután felvázoltuk a nyelvtani és a képi determináció viszonyát a teljes metafora normálformájának négy fő változatában, röviden szólunk kell arról is: Mennyiben befolyásolja ez a viszony az egyes metaforatípusok stílusértékét? Hogyan viszonylanak egymáshoz a stilisztikai hatás szempontjából a leggyakoribb teljes-metafora-fajták, s ha valóban van ilyen rangsor köztük, mennyiben tulajdonítható ez a grammatikai és a poétikai rendező elvek típusonként eltérő jellegű kapcsolatának?

Induljunk ki egy eléggé közhelyszerű, de eddig még meg nem cáfolt állításból. Eszerint a stílus: választás, azaz a művészi alkotótevékenység lényege vagy legalábbis igen jelentős mozzanata az egyes nyelvi lehetőségek közti válogatás (vö.: Marouzeau 1940/46: 10–1; Cressot 1947/59: 9–12; Ullmann 1952: 45–6, 148, 192; uő 1963; uő 1964: 102–10, 132–53; Guiraud 1954: 65, 109; Riesel 1954: 41–51; Szathmári 1958: 133; uő 1967: 35; Szabó Z. 1968: 30–1; Enkvist 1973: 49–50, 106–7; Turner 1973: 21–4, 238–9). Meglehet, hogy ez az elképzelés alkotáslélektanilag nem adekvát (vö. Szegedy-Maszák 1970: 427; uo. további bőséges irodalom), az azonban kétségtelen, hogy a szépirodalmi műben valamennyi realizálódott, vagyis a szövegben expliciten jelen levő nyelvi elem opozícióban van meg nem valósult alternatíváival (vö. Lotman 1964/70: 385). Tehát nyilván annak a képfajtának a legkisebb a hírértéke, az a legkevésbé informatív, amelyet a legkisebb számú alternatíva közül választottak ki, amellyel mint nyelvi ténnyel a legkevésbé potenciális választási lehetőség áll szemben – és viszont.

E tekintetben a birtokos jelzős metaforák vannak a leghátrányosabb helyzetben, mivel itt nincs ilyen választási lehetőség, alternatíva, s következésképp szembenállás, stílári feszültség sincsen. A birtokos jelző csak tárgy, a jelzett szó csak kép, a nyelvtani és képi determináció csak ellentétes lehet.

Ezzel szemben pl. az értelmezői teljes metafora két eleme: a képpel minősített tárgy és a tárgyat minősítő kép egyaránt lehet értelmezett is, értelmező is. Azaz egy ilyen metaforával: „Bizonyára sokan gondolunk meghatottsággal ... ifjúságunkra, egy elmerült szép szigetre” (VP. 37) potenciálisan szemben áll egy másik szórendi variáció: *egy elmerült szép szigetre, ifjúságunkra, ahol a képelemek helyet cserélnek, s ezáltal létrejön egy hangulatában és stílusértékében teljesen különböző másik szókép.

Ugyanez a transzformáció az ellenkező irányban is elvégezhető. Ha a szövegben ezzel a metaforával találkozunk: „Az alvók között bóbiskolva virraszt a vezérgúnár, az öreg férfi” (N. 484), tudnunk kell, hogy ez is állhatna a helyén: *az öreg férfi, a vezérgúnár, ami megint csak más egy kissé!

Az összetett szóval kifejezett teljes metaforák egy részében is meglelt volna a mód arra, hogy az író a fordított megoldást válassza; tehát pl. e helyett: „A mohszakáll odasimult a dércsüpte leányarchoz” (N. 362) ezt: *A szakállmoha odasimult; vagy ahelyett, hogy „[Maszkerádi kisasszony] megejtően nézett két pengeszemével a férfiú szemébe” (N. 386), ezt: *A két szempenge rávillant a férfiúra (esetleg: belemélyedt a férfiú szemébe; itt a képpel együtt a szöveggörnyezetnek is meg kellene változnia, mivel az eredeti mondatkontextus az átalakítást nem engedi meg).

A transzformációt természetesen akkor is végrehajthatjuk, ha az összetételben a tárgy áll az első helyen: „a ... felhődamasztokon ... halkán könyököl a Lélek” (AD. 264) → *A damasztfelhőkön...; „[Ferenc József sapkája alatt] évről évre kisebb ... a fehér szakállprémmel övezett, téglapiros arc” (VB. 248) → *fehér prémszakállal övezett stb.

Az alany–állítmányi metaforában pedig éppenséggel négy változat kínálkozik az írónak. Tehát pl. „Az álmok: vércseppek” [T(A) – K(Á)] metafora mögött ott állnak – mint nem aktualizálódott, de elméletileg lehetséges alternatívák – az alábbi mondatok: *Vércseppek az álmok [K(Á) – T(A)]; *A vércseppek álmok [K(A) – T(Á)]; *Álmok a vércseppek [T(Á) – K(A)].

A birtokos jelzői teljes metaforában nincsenek ilyen gazdag variációs lehetőségeink: pl. az imádságok szénaboglyája (Ü. 36) nem helyettesíthető egy potenciálisan adott *a szénaboglya imádságai (vagy inkább: *a szénaboglyák imádsága) megoldással. Emiatt a birtokos jelzős szóképeknek lényegesen kisebb az entrópiájuk, mint a teljes metafora másik három válfajának, sőt ebből a szempontból a birtokos jelzősek voltaképpen külön csoportot alkotnak a másik hárommal szemben.

Nem tartozik szorosan ide, de azért érdemes megemlíteni, hogy akkor is hasonló sorrendet kapnánk (pontosabban: a birtokos jelzős típus akkor is az utolsó helyre kerülne), ha a teljes metafora egyes fajtáinak értéksorrendjét tömörségük, sűrítettségük alapján állapítanánk meg, feltételezve, hogy egy képnek annál nagyobb a stílusértéke, mennél kevésbé bőbeszédű, mennél tömörebb, azaz: mennél szétválaszthatatlanabb egységbe sűrűsödik, kovácsolódik össze benne kép és tárgy, jelölt és jelölő. E kritérium szerint a birtokos jelzői metafora lenne a legkevésbé releváns, mivel ez a legkevésbé tömör, ezt követné az értelmezői, majd a predikatív típus, végül – mint legtömörebb változat – az összetett szó következne.

Nem hallgathatjuk el azonban néhány aggályunkat és ellentetésünket az ilyenféle ranglisták felállításával szemben:

a) a konkrét nyelvi anyagtól elvonatkoztatva ezek a megállapítások túlságosan spekulatívnak, elméletieskedőnek tűnnek (a bizonytalanságot a homlokegyenest szembenálló értékelések is jelzik: pl. Szathmári István – 1958: 95 – úgy látja, hogy a teljes metafora állítmányi szerepben a legnyomatékosabb, tehát egyúttal a leghatásosabb is; Rác Endre – 1973: 159 – szerint viszont épp ez a grammatikai forma a legkevésbé expresszív);

b) nem szabad megfeleledkeznünk arról, hogy végső soron minden a költői eszköznek, ill. eszköztípusnak a felhasználásától, e felhasználás módjától, színvonalától (egyszóval: az író leleményességétől) függ;

c) végül pedig soha nem lehet teljesen eltekinteni a mindenkori tényleges szövegösszefüggéstől (kontextustól) sem.

7. A párhuzamos és ellentétes grammatikai és jelentésviszonyok egymásra vetítése a költői képek vizsgálatának új, termékeny szempontja lehet. A kutatásnak fel kell figyelnie arra, hogy a metaforában centrifugális és centripetális erők feszülnek, s e tényezők dinamikus egyensúlya a kép esztétikai hatékonyságának egyik fő eleme.

A „centrifugális” mozzanatok legfontosabbika a metaforikus viszonyban levő nyelvi jelek szemantikai összeférhetetlensége. Már I. A. Richards is kiemeli a *Principles of Literary Criticism*-nek a képzeletről szóló fejezetében, hogy a költői metafora a legfőbb eszköz az össze nem illő és korábban egymáshoz nem társított dolgok összehozására (1924/71: 82). Monroe Beardsley pedig egyenesen a képhatás alapjának tartja a kép tagjai közt fennálló jelentésbeli összeférhetetlenséget (1958: 138–44, 161–2).

Az alkotóelemek diszparát jellege azonban önmagában még nem magyaráz meg semmit a jól sikerült metaforák stílushatásából. A költői invenciónak ugyanis éppen az a lényege, hogy a különmemű alkatrészeket szoros és meggyőző kapcsolatba hozza, időálló szintézisben egyesíti. E szintézis nyelvi burka a fogalmilag-szemantikailag heterogén részek szintagmatikus összeköttetése, amely centripetális erőként ellensúlyozza az egymást kizárni látszó jelentések „széthúzó” hatását. Az ellentétek költői egysége a szószerkezeti tagok kölcsönös függőségén, kohézióján alapul. A teljes metafora ebből a nézőpontból úgy határozható meg, mint szemantikailag inkompatibilis nyelvi jelek grammatikailag jól megformált szintaktikai kapcsolata.

III.

1. A nyelvtani és a képi determináció közti összefüggést ebben a fejezetben a mondat szintjén vizsgálom meg, vagyis azt próbálom meg felderíteni, hogyan illeszkedik bele a teljes metafora a mondat szerkezetébe, miként funkcionálnak és tágulnak ki a mondategészben az előzőleg szintagmatikus síkon leírt elemi grammatikai és képi struktúrák. Ahhoz, hogy a fenti kérdésekre választ tudjunk adni, mindenekelőtt tisztán kell látnunk a metaforikus szószerkezet viszonyát a mondatnak egyetlen kizárólagosan fölérendelt, központi tagjához, az állítmányhoz. Az elemzés során ebből a problémából fogunk kiindulni. A példákat főleg a birtokos jelzős típusból vesszük, mintegy „jóvátételül” azért, hogy az előző részben mondatkörnyezetük nélkül voltunk kénytelenek bemutatni őket. Ott ez a tárgyalási forma – terjedelmi okokból – szükségszerű volt; itt azonban már tovább kell lépniünk a magasabb nyelvi szintek, s ami ezzel együtt jár: a bonyolultabb, többretű nyelvtani és poétikai struktúrák felé.

2. A metaforikus birtokszó (a teljes metaforát kifejtő szintagma alaptagja) az állítmánynak *a)* alanya; *b)* tárgya; és *c)* határozója lehet. Mindhárom esetben azt tapasztaljuk, hogy a mondat állítmánya szemantikailag a szóképnek második, **képi** elemével van összhangban:

a) „A boldogtalanság baglya *huhog* éjszaka a háztető felett” (AD. 265); „a mutatók bajuszai *lekonyultak*” (N. 310); „*megtaposott* a sors fekete bikája” (BÚ. 479); „Hallottam ... lelki pincékről, amelyekben imbolyogva *világított* néha a vallomás gyöngé mécsse” (N. 492); „a vágyak piroskalapos törpéi hosszú ugrásokkal *menekültek vissza* a szerűskert sarkaiba” (VB. 268); „A megalázkodás, engedelmesség, odaadás nászi fátyola *meghasadt*, mint a jeruzsálemi templomban a függöny” (VB. 267–8);

b) „Mancinak nagy erőfeszítésébe kerül, amíg *áttöri* a barátnők irigy falanxát a gazdag koporsós Weisznéig” (AD. 129); „[Pistoli úr] agyaras módjára *túrta* az álmok mezőségét” (N. 474); „az Andrássy úti trafikos ... lovaglóhelyzetben ült a széken, és minden mondatánál egyet emelkedett, mintha a hazugság paripáját *sarkantyúzná* maga alatt” (BÚ. 438); „május van és nagyon csodálkozna a legöregebb asszony is, ha vetkezéskor a halál csúf fekete pókját *fogná meg* a pendelyében” (N. 482); „Míg napközben szomorú, ünnepélyes s meghatott orcával *viseltük* foglalkozásunk fekete ruháját, ... éjjel, loppal, egy másvilági (tehát való) életünkben csak olyanok voltunk, mint a fekete nyakkendő kanverebek a tűzfal csúcsán” (AD. 79); „A vész, a bánat, a nyugtalanság üszkét *dobom* lelke csendes tűzhelyébe” (VP. 80); „[Pistoli úr] darab időre padlásra *akasztotta* a szerelem vadásztarisznyáját, amelynek karikáira annyi buta seregélyt és ijedt víziyútkot hurkolt” (N. 431);

c) „a magosság arany-tengerében úgy *úszik* párja után a madár, mint egy bús aggódó hattyú” (N. 307); „Az emberek napsütéses életből való árnyai *tovaillannak* a nyár aranygyepén” (ÓU. 215); „Szeréna szinte aléltan *zuhant* a valóságos élet gránitköveire” (VB. 263); „Kövi Dinkához rendszeren akkor vetődött már, mikor ... egy tucát nő kinevette, homlokon rúgta, megcsalta, kigúnyolta, a kínok szurokjában és tollában *meghempergette*” (N. 469); „Mennyi bárgyúság történt körülötte, amíg az élet vásárában *őgyelgett*, lacikonyhák és fehér lábú nőszemélyek mögött szaglászódott!” (N. 496); „ugyancsak *bele kellett kapaszkodnom* a megmaradt kevés mámor uszályába, hogy ne ordítsak fel boldogtalanul, undorodva, jajgatva, mint egy póruljárt gyerek!” (AD. 167); „[a női cipők] az élet pallóin, lépcsőin, pincéin *ábtorkálnak*, egész addig az utcáig, ahol hegynek kanyarodik vagy völgybe hajlik a gyalogjáró” (Ú. 15).

A birtokos jelzős teljes metafora tehát úgy nő bele a mondatba, hogy az állítmány mindig ugyanahhoz a mondatrészhez igazodik szemantikailag (képileg), mint amelyekkel nyelvtanilag közvetlen szintagmatikus kapcsolatban van. Azaz a mondat szintjén a nyelvtani és a képi struktúrák **fedik egymást**.

3. Hogyan alakul az állítmány és a teljes metafora viszonya ott, ahol nem az alaptag, hanem a determináns a kép? Ha szemügyre vesszük pl. *a)* az értelmezői és *b)* az összetett szóval kifejezett teljes metaforának azt a változatát, amelyben a tárgyat az értelmezett szó, ill. az utótag, a képet pedig az értelmező, ill. az előtag képviseli, azt látjuk, hogy az állítmány szemantikailag itt is többnyire a **kép**hez alkalmazkodik, nyelvtanilag viszont nem ehhez, hanem a szintagma alaptagjához, a tárgyhoz (a mondat alanyához) kapcsolódik közvetlenül, ez utóbbival lép determináns – determinált viszonyba:

a) „Valószínűleg élnek rejtélyek körülöttünk, bennünk, ismeretlen gonosz lények, kárörvendő rossz szellemek, aljas gnómok, hálójukban leleskedő veresszemű, feketehasú pókok, amelyek gyenge perceinkben hurkot vetnek a nyakunk köré” (AD. 173); „A szót a lelkiismeret, ez a habzósájú demagóg viszi” (VB. 380); „itt aztán te vagy Egyetlen, az Isten: bármily magányos szenvedélyek, társtalan vágyakozások, párijkát soha fel nem találó érzéki-madarak *lakjanak* benned odakünn a nagyvilágban” (VB. 382); „egy darabig azt akartam hinni, hogy egy nőnek a szíve hasonló az én szívemhez ... és a gondolatok, ezek a furcsa felhők, *egyalakúak* az én gondolatommal” (ASZN. 20); „Az álmok, e drága szélhámosok a falusi téli estéket éppen úgy *szeretik látogatni*, mint a városi vizitszobák kályháinak pirosló vasajtáját” (ASZN. 38); „Az út göröngyei, századok jobbágyelkei *akaszkodnak* a kocsi kerekeibe” (N. 427); „És a szél, ez a láthatatlan madár, amelynek szárnycsapásait látni a nyulak országútján, a bozontos sűrűségeken ... vajon szem nélkül *találná meg* az utat az ablakhasadékokra, betört ablakokon?” (VB. 257);

b) „a mindennapi vizslaélet *eltévesztette* nyomodat” (VB. 379); „Vadludak szálltak a Duna felett éjszaka, és a kiáltásuk a magasból a földre hallatszott, mintha vándorlelkek *utaznának* Budapest mellett, és egymástól a város nevezetéseit tudakolnák” (ASZN. 51); „[Maszkerádi kisasszony] felemelte a szempilláit, hogy kés-szeme *kivillant* penge módjára s megakadt Pistoli úr fehér mellényén” (N. 383).

Ezek a képfajták tehát úgy épülnek bele a mondatba, hogy a mondat szintjén a nyelvtani és a képi struktúrák között **diszkrepancia van**.

4. Ha mármost emlékezetünkbe idézzük azt a korábban már részletesen kifejtett összefüggést, hogy abban a képtípusban, ahol a szószerkezetnek alaptagja a kép, szintagmatikus síkon a nyelvtani és a képi determináció mindig ellentétes irányú, míg viszont ahol a nyelvtani determináns a kép, ott a kétféle determináció egybeesik, rögtön szemünkbe tűnik, hogy az a képfajta, amelyben szintagmatikus szinten (a mondatkörnyezettől elvonatkoztatva) a nyelvtani és a képi determináció ellentétesek egymással, úgy kapcsolódik be a mondat szerkezetébe, hogy ott, mondatszinten a kétféle struktúra fedi egymást, ezzel szemben azok a képek, amelyekben a szószerkezet síkján a nyelvtani és a képi determináció összhangban van (egyirányú), úgy illeszkednek bele a közvetlen kontextusba, a mondatba, hogy a grammatikai és a szemantikai struktúrák között divergencia jön létre. Vagyis a szintagmatikus síkon meglévő harmóniát a mondat szintjén fennálló diszharmónia, a szószerkezetben megfigyelhető diszharmóniát pedig a mondatszinten uralkodó harmónia egyenlíti ki. Ily módon a nyelvtani és a képi determináció a nyelvi közleményben (pontosabban ennek legkisebb kerek, lezárt közlésegségében, a mondatban) dialektikus ellentmondásban és egységben vannak egymással. Tárgynak és képnek, alaptagnak és determinánsnak, szintagmának és mondatnak, végül pedig az önmagában vett és a kontextusban funkcionáló képnek ez a dinamikus egyensúlya, egymást kiegyenlítő és ellenpontoszó feszültsége fontos, sőt talán elengedhetetlen nyelvi feltétele a stilisztikum és ezen keresztül az esztétikum megteremtésének.

5. Ezt az állításunkat indirekt módon bizonyítja az a tény, hogy a 3. pontban idézett példáknál sokkal kevésbé hatásosak azok a mondatok, amelyekben a nyelvtani

és képi struktúrák szintagmatikus szintű harmóniáját nem ellensúlyozza mondatszintű diszkrpanciájuk, vagyis ahol a mondat állítmánya szemantikailag is a metaforikus szó szerkezet alaptagjához (az értelmezett szóhoz, ill. az utótaghoz, egyszóval: a tárgyhoz) igazodik, s emiatt a mondat síkján is párhuzamosan helyezkednek el a nyelvtani és a képi erővonalak:

a) „Pápai, a sűgő (barátom, egykor titkárom, kutyám, ócska csizmám) *értesített*” (SZ. 96); „[Kálmán elhatározta, hogy] *kibékül* nagybátyjával, egy falusi sündisznóval” (N. 340); „Az angol lányok, megannyi angóramacsok, pedánsan és jól betanítva *végezték tennivalójukat* a színpadon” (AD. 156);

b) „Talán papucs-bácsit *öljék meg* a harmadik emeleten, aki öt esztendeje karosszékben ül?” (VB. 378); „a koporsókban és kriptákban halk mosollyal nyugvó nők ... gyöngéden *megsimogatnák* liliomkezűkkel leboruló homlokát” (VB. 278); „a különböző nemzetek bajnokai földrengés-léptekkel ... a viadalhoz *felvonulnak*” (P. 1915. 160).

IV.

1. A **szó szerkezet** és a **mondat** szintje után befejezésül a **szöveg** szintjén, tehát egyrészt néhány jellegzetes Krúdy-regényben, másrészt pedig, ezekre támaszkodva, az egész életműben mérjük fel a teljes metafora szerepét és jelentőségét, illetőleg a nyelvtani és a képi determináció viszonyát. Statisztikai módszerrel dolgozunk, vagyis megállapítjuk az egyes képfajták előfordulási gyakoriságát öt (reprezentatívnek tekintett) műben, s az így kapott mennyiségi adatokból egypár stilisztikai és stílustörténeti következtetést vonunk le. A számadatok összehasonlíthatósága érdekében a vizsgálatot egyenlő nagyságú korpuszokon végeztük el: a 194 lap terjedelmű Vörös postakocsinak [= VP.] teljes szövegét, a másik négy regénynek (Napraforgó [= N.], Asszonyok díja [= AD.], Mit látott Vak Béla szerelemben és bánatban [= VB.], Boldogult úrfikoromban [= BÚ.]) pedig első 200–200 oldalát vettük figyelembe a teljes metaforák összeszámlálásakor.

2. Az általunk feldolgozott öt Krúdy-szövegben a normálforma négy változatának (birtokos jelzős; értelmezői; alany-állítmányi; összetett szó) abszolút gyakorisága a következőképpen alakult:

A mű címe	A teljes metafora nyelvtani szerkezete				Összesen
	birtokos jelzős	értelmezői	alany-állítmányi	összetett szó	
VP. (1913)	16	12	27	7	62
N. (1918)	66	32	79	16	193
AD. (1919)	32	22	36	3	93
VB. (1921)	48	34	52	6	140
BÚ. (1929)	11	7	3	5	26
Összesen	173	107	197	37	514

Ami az egyes művek képtelítettségének mértékét illeti, ez a kis statisztika is szemléletesen tanúsítja azt az egyébként általánosan ismert tényt, hogy a tízes évek végén és a húszas évek legelején ugrásszerűen megnő a teljes metafora (s általában a képek) száma Krúdy prózájában. A csúcspontot e tekintetben az 1918-ban keletkezett N. jelenti. Ebben a regényben az író valóságos kép-orgiát rendez: a könyv első kétszáz oldalán nem kevesebb, mint 193 (!) teljes metaforát zúdít az olvasóra, vagyis csaknem oldalanként egyet. Az ellenkező véletet a kései remekmű, a BÚ. képviseli, amelyben mindössze 26 teljes metaforát tudunk találni. Puritán, dísztelen, szinte eszköztelen stílus ez, amelyből kiszorulnak a nyelvnek látványosabb, feltűnőbb ékítőményei, így pl. a költői képek is. A VP.-nek, Krúdy első és lényegében egyetlen regényszerűnek átlagos a képsűrűsége; a teljes metaforák sem tűnnek ki túlzott gyakoriságukkal. Erről a fokról meredeken szökik fel a frekvenciagörbe az N. szintjére, majd az AD.-ban, amely pedig szintén igen sok képet tartalmaz, a teljesmetafora-adatok száma – meglepő módon – eléggé jelentősen visszaesik, kb. a felére. Ennek a könyvnek, úgy látszik, nem a teljes, hanem az egyszerű metafora a jellemző képtípusa (Molnár Zoltán [1972] számítása szerint az AD. metaforáinak több mint kétharmada, pontosan 68,4%-a egyszerű), esetleg a hasonlattal együtt. A VB.-ben az adatok mennyisége újból erőteljesen megnő, és megközelíti az N. telítettségét, noha attól végül is alaposan elmarad. (Ez különben egy kissé váratlan volt, mert olvasói benyomásaim alapján arra számítottam, hogy a VB. bizonyul majd Krúdy képekben leginkább gazdag művének; persze lehet, hogy itt is arról van szó, mint az AD.-nál, hogy ti. nem ez a képfajta uralkodik a regény stílusvilágában.)

Ha összehasonlítjuk egymással az egyes képtípusok előfordulási gyakoriságát, az első, ami feltűnik, hogy a másik három változathoz képest az összetett szó igen-igen ritka. Ezen nem is csodálkozhatunk, hiszen a metaforikus szóösszetétel par excellence lírai kifejezőeszköz, amelyet a prózaíró inkább csak színezésként, elvétve szokott alkalmazni. A többi metaforafajta közül az alany–állítmányi áll az élen, nem sokkal előzve meg a birtokos jelzőt (ez a kettő kb. egyformán gyakori és fontos Krúdy stílusában). A harmadik helyet az értelmezői teljes metaforák foglalják el, erősen lemaradva, de azért még mindig jelentős számú adattal.

A formai típusok az egyes regényekben meglehetősen egységesen oszlanak el: a BÚ.-t leszámítva valamennyi feldolgozott műben ugyanazt a gyakorisági rangsort kapjuk: 1. alany–állítmányi; 2. birtokos jelzős; 3. értelmezős; 4. összetett szó. Ez a sorrend tehát állandó; ám ezen belül a képtípusok közti különbség mértéke eléggé ingadozik. Ha megnézzük, mekkora az eltérés az első három „helyezett” között, ezt látjuk: VP.: 11 – 4; N.: 13 – 34; AD.: 4 – 10; VB.: 4 – 14. Amiből kitűnik, hogy a képfajta megoszlása az AD.-ban a legegyszerűsebb (kicsik a különbségek, az előfordulások száma sorrendben: 36 – 32 – 22), és az N.-ben a legpolarizáltabb (nagyok a különbségek, az előfordulások száma sorrendben: 79 – 66 – 32). Érdekes, hogy míg a VP.-ben az 1. és a 2. helyezett között levő eltérés nagyobb, mint a 2. és a 3. közötti, addig a másik három regényben az 1. helyért folyó küzdelem a szorosabb: a predikatív szerkezetű metaforák itt jóval kisebb különbséggel utasítják maguk mögé a birtokos jelzőseket, mint ez utóbbiak az értelmezőieket.

A BÚ. nemcsak a teljes metaforák kis száma, hanem ezeknek típusonkénti megoszlása miatt is elkülönül a többitől. Itt ugyanis teljesen a feje tetejére áll a másik négy regényben tapasztalható sorrend: az alany-állítmányiakat nemcsak a birtokos jelzősek előzik meg, hanem az értelmezőiek, sőt még az összetett szósak (!) is. Tehát az abszolút első helyezett itt az utolsó helyre kerül. Úgy látszik, ezen a képfajtán mérhető le a legjobban az öregedő Krúdy elfordulása a képekben tobzódó, metaforikus-áttételes stílustól: a VB.-ben (1921-ben) még 52 predikatív teljes metaforát használt, a BÚ.-ban (1929-ben) már beérte mindössze három ilyen képpel.

3. Az öt szöveg statisztikai felmérése alapján az alábbi táblázatban foglalhatjuk össze a nyelvtani és a képi determináció viszonyát a teljes metafora normálformájában, ill. ennek tipikus eseteiben:

A teljes metafora nyelvtani szerkezete	A nyelvtani és képi determináció iránya		Összesen
	megegyezik	ellentétes	
birtokos jelzős	–	173	173
értelmezői	57	50	107
alany-állítmányi	44	153	197
összetett szó	19	18	37
Összesen	120	394	514

A táblázatból kiderül, hogy a kétféle determináció iránya több mint háromszor gyakrabban ellentétes, mint azonos: a teljes metaforáknak majdnem 80%-ában a grammatikai és a szemantikai struktúrák szószerkezeti síkon ellenpontosozzák egymást. Ez az arány annak tudható be, hogy a két legfontosabb, legsűrűbben előforduló képtípusban, az alany-állítmányi és a birtokos jelzős változatban a nyelvtani és a képi determináció rendszerint ellentétes. Pontosabban: a birtokos jelzőseknél kivétel nélkül mindig, a predikatív szerkezetűeknél pedig kb. 75%-ban az. Az értelmezőiekben az arány nagyjából 1:1, bár valamivel többször az értelmező a metafora. Az összetételeknél csaknem azonos számban jelentkeznek a metaforikus elő- és utótagú típusok.

4. Ha ugyanezt a számítást külön-külön az egyes korpuszokra is elvégezzük, a következő eredményeket kapjuk:

A vörös postakocsi

A teljes metafora nyelvtani szerkezete	A nyelvtani és képi determináció iránya		Összesen
	megegyezik	ellentétes	
birtokos jelzős	–	16	16
értelmezői	7	5	12
alany-állítmányi	4	23	27
összetett szó	1	6	7
Összesen	12	50	62

Napraforgó

A teljes metafora nyelvtani szerkezete	A nyelvtani és képi determináció iránya		Összesen
	megegyezik	ellentétes	
birtokos jelzős	–	66	66
értelmezői	19	13	32
alany–állítmányi	9	70	79
összetett szó	11	5	16
Összesen	39	154	193

Asszonyosságok díja

A teljes metafora nyelvtani szerkezete	A nyelvtani és képi determináció iránya		Összesen
	megegyezik	ellentétes	
birtokos jelzős	–	32	32
értelmezői	17	5	22
alany–állítmányi	8	28	36
összetett szó	3	–	3
Összesen	28	65	93

Mit látott Vak Béla szerelemben és bánatban

A teljes metafora nyelvtani szerkezete	A nyelvtani és képi determináció iránya		Összesen
	megegyezik	ellentétes	
birtokos jelzős	–	48	48
értelmezői	12	22	34
alany–állítmányi	20	32	52
összetett szó	4	2	6
Összesen	36	104	140

Boldogult úrfikoromban

A teljes metafora nyelvtani szerkezete	A nyelvtani és képi determináció iránya		Összesen
	megegyezik	ellentétes	
birtokos jelzős	–	11	11
értelmezői	2	5	7
alany–állítmányi	3	–	3
összetett szó	–	5	5
Összesen	5	21	26

A táblázatokat nézegetve képtípusonként néhány megjegyzést vetünk papírra, természetesen nem a teljesség és a végleges magyarázat igényével, inkább csak vitaindítól és ösztönzésül a további kutatás számára.

a) **Értelmezői** metafora: az első három műben (VP., N., AD.) a tárgy-kép sorrend van fölényben (még hozzá egyre nagyobb fölényben!) a kép-tárgy sorrenddel szemben (a különbség a VP.-ben 2, az N.-ben 6, az AD.-ban 12). A húszas évek fordulóján a két típus viszonya megváltozik: az ezután keletkezett két regényben (VB., BÚ.) az értelmezőnek az a válfaja kerül előtérbe, amelyben a kép jön előbb, s ezt követi a tárgy megnevezése.

b) **Alany-állítmányi** metafora: az utolsó szöveget (a BÚ.-t) kivéve mindenütt azok a predikatív szerkezetű teljes metaforák vannak többségben, amelyekben a nyelvtani és képi determináció ellentétes, vagyis ahol az alany a tárgy és az állítmány a kép. Érdekes és fontos viszont, hogy a BÚ.-ban, amelyben meglepően kevés, csupán három alany-állítmányi metaforát találtunk, mindhárom adat a jóval ritkábbik típusból kerül ki (ezekben az alany a képet, az állítmány pedig a tárgyat jelöli, s ennek folytán a metafora egy kissé didaktikus jellegű lesz). Ez önmagában még nem mondana sokat, de ha összevetjük azzal, amit az értelmezőiekről állapítottunk meg (a rámutató típus előretörése 1920 után), a két tendencia feltűnően egybevág: úgy látszik, Krúdy képei a húszas években – azonkívül, hogy tartalmukban reálisabbá, valóság- és emberközelibbé, konkrétabbá váltak – egy kissé eltolódtak a képet megfejtő, megmagyarázó, „öreges” pedantéria (persze szinte mindig: ironikus és önironikus, az olvasóval összekacsintó pedantéria!) felé. Ezt a változást (így is mondhatnánk: a köztismert stílusfordulatnak ezt az oldalát) jelzi az is, hogy már a VB.-ben, sőt az AD.-ban is csökken a gyakoribb, az állítmánnyal a képet kifejező megoldás túlsúlya a másik, feltáró-kifejtő változattal szemben (bár ezekben a regényekben ez utóbbi még kisebbségben van). A két képfajta aránya a ritkább típus szempontjából: VP.: 1:5,75; N.: 1:7,77; AD.: 1:3,5; VB.: 1:1,6; tehát az AD.-tól kezdve viszonyuk a kiegyenlítődség felé halad, sőt – mint láttuk – a BÚ.-ban át is csap az ellenkező végletbe.

c) **Összetett szós** metafora: itt az az érdekesség, hogy míg a pálya kezdetén és végén, a VP.-ben és a BÚ.-ban a képi utótagúak vannak (möglegyően nagy) fölényben, addig a másik három műben (1918–21 körül) a tárgyi utótagúak gyakoribbak. Ebből azonban nem merünk messzemenő következtetéseket levonni (az adatok kis száma miatt). Legfeljebb annyit kockáztathatunk meg: a BÚ. szinte minden tekintetben eltér a tízes évek végének nagy regényeitől, stílárisan pedig valósággal ellentéte ezeknek (különösen az N.-nek).

5. A teljes metaforák jellegének, valamint a nyelvtani és a képi determináció kapcsolatának a regényegészek (szövegek) szintjén való tanulmányozása, főként e vizsgálódásoknak statisztikai vetülete – úgy tűnik – néhány figyelemre méltó adatot szolgáltathat a Krúdy-stílus történetéhez.

C) A hasonlat tartalma

1. Az írói képalkotás vizsgálatának hagyományos módja a kép összetevőinek tartalmi szempontú elemzése. A magyar stilisztikai irodalomban Kulcsár Endre alkalmazta először, aki a hasonlítást az „összerakó beszédalakok” sorában tárgyalta.

A hasonlatokat aszerint csoportosította, hogy mihez történik a hasonlítás, vagyis a hasonlatok tárgyát (a hasonlót) vette alapul osztályozásában (1896: 141–9). Ugyanehhez a módszerhez folyamodott úttörő jelentőségű Mikszáth-stílusmonográfiájában Rubinyi Mózes (1910: 70–7), valamint Veres Péter mondatfűzéséről szóló értekezésében Benkő László (1962: 78–88). A tárgyi felosztás természetesen másképpen is elvégezhető. Herczeg Gyula például alanyaik (hasonlítottjaik) tematikus csoportosításából kiindulva mutatta be Krúdy hasonlatait (1959: 42 kk.).

E korábbi tanulmányok ismertetése és elemző bírálata ezúttal nem lehet feladatunk; néhány módszertani jellegű megjegyzés azonban elengedhetetlennek látszik. A tárgyi-logikai felosztáson nyugvó elemzésnek két buktatója is van: az egyik a tematikus csoportosítás túlzásbavitele, a másik a vizsgálat nézőpontjának megválasztásából eredő egyoldalúság.

Az előbbinek klasszikus példájaként Rubinyi könyvére kell utalnunk. Rubinyi a következőképpen osztotta fel Mikszáth hasonlatait: 1. Emlősállatokhoz s részeikhez; 2. Madarakhoz s részeikhez; 3. Egyéb állatokhoz; 4. Növényekhez s részeikhez; 5. Hasonlatok a természet egyéb köreiből; 6. Tárgyakhoz, dolgokhoz; 7. Emberekhez, személyekhez kapcsolódók. A gyakorlati felhasználás során ez a csoportosítás mechanikusnak, merevnek bizonyul. Vegyük például Krúdynak ezt a két hasonlatát: „[az asszony] megröppent, mint egy fehér *pille*” (Ú. 14); „a fogadósné felállott ülőhelyéről és a vidéki ügyvédhez röppent, mint valami terjedelmes *lepke*” (ÉÁ. 120). Rubinyinál mindkét hasonlat a harmadik csoportba kerülne („hasonlítás egyéb állatokhoz”), pedig hangulatuk, céljuk merőben eltérő. Az első hasonlat idillikus-erotikus légkört teremt, funkciója amelioratív. A második az elbeszélő iróniáját, csendes humorát közvetíti a pompásan eltalált *terjedelmes* jelző révén. Azonos hasonló tehát nem mindig jár együtt azonos stílushatással. Bonyolítja a kérdést, és csökkenti a tárgyi felosztás alkalmazhatóságát, hogy a fenti tételnek a fordítottja is igaz: különböző hasonlóak is előidézhetik ugyanazt a hatást. Lássunk erre is néhány példát: „Mózel úr olyan tündöklő arculattal jött a szerkesztő tiszteletére, mint egy kövér *malac*, amelyet az imént forráztak le a konyhában, hogy felesleges szörzetétől megszabadítsák” (ÉÁ. 149); „Az arca ... leginkább egy szomorú *rákéhez* hasonlított, amelyet magára hagytak társai a csaláiban, ők pedig elmentek pirosodni mindenféle levesekbe” (ÉÁ. 77). Ebben a két hasonlatban nem az a fontos, ami különbözik bennük, vagyis hogy az elsőnek emlősállat a tárgya (első típus), a másodiké pedig „egyéb állat” (harmadik típus), hanem az, ami a kettőt szorosan összeköti: a vaskos, egészséges, enyhén groteszk humor s ennek eszközeként az ember → állat hasonlítás.

Ugyanígy eredményre jutnánk, ha a következő hasonlatpárt szeretnénk Rubinyi sémájával elkülöníteni: „Evelin Végsőhelyi előtt térdepelt, mint *báránka*, amely szelíden hajtja fejét a juhász ölébe” (N. 462); „Fácántollas kalapkája alatt oly megadással hajtotta oldalvást a fejét, mint egy *madár*, amelyet énekelni tanítanak” (N. 450). A helyes, értelmes csoportosításnál nem az a másodlagos tényező kerül előtérbe, hogy az első hasonlatban a hasonló emlősállat, a másodikban viszont madár, hanem az a hangulati hatás, az a légkör, amely azonos bennük. Rubinyi felosztása szerint két külön típusban, egymástól elszakítva szerepelnének, ami lehetetlenné tenné stílushatásuk, esztétikai funkciójuk azonosságának felismerését.

Milyen tanulságokat vonhatunk le a magunk számára az eddig elmondottakból? Semmiképpen sem azt, hogy a tematikus osztályozás módszere elavult, s helyette más, „modernebb” eljárásokat kell keresnünk! Ebben az esetben a réginek nem elvetésére, hanem megújítására, helyes alkalmazására van szükség. A hasonlatok logikai csoportosítását nem szabad mereven, aprólékosan, kicsinyes pontoskodással végrehajtani. Nem szabad túl szűken megvonni egy-egy logikai-szemantikai osztály határait. Végül pedig figyelembe kell venni más szempontokat is, melyek a hasonlat jellegét legalább annyira befolyásolják, mint a hasonlított és a hasonló logikai viszonya. Gondolunk itt a hasonlat hangulatára, céljára, stílushatására. Így kerülhetjük el azt a hibát, hogy összetartozó jelenségeket választunk el egymástól, ill. alapvetően eltérőeket kényszerítünk együvé mechanikusan értelmezett, formális kritériumok alapján.

A logikai és jelentéstani szempontok rugalmasabb alkalmazása az utóbbi évtizedekben lehetővé tette a már-már elavultnak látszó tematikus képvizsgálat újjászületését. A kutatás az addig egymástól elszigetelten szemlélt tényezők (képsugalló mozzanatok és képanyag) összefüggésének, kölcsönhatásának, röviden: alany és tárgy, hasonlított és hasonló viszonyának feltárása irányában haladt tovább (vö. Vigh Á. 1973: 121). Ullmann például négy relációtípust különített el a költői képből összekapcsolt fogalmak logikai-szemantikai értékelése alapján: konkrét → konkrét, konkrét → elvont, elvont → konkrét, elvont → elvont (1964: 189–90). E négy típusból Gáldi (1969: 79–80) csak az első hármat tartja meg, mivel az elvont fogalmat elvonttal „szemléltető” képből nincs sem tényleges, sem másodlagos (átsugárzó) képszerűsége (ez utóbbiról a konkrét → elvont hasonlatok kapcsán írunk bővebben).

2. A fentieknek mintegy zárójelben való előrebocsátása után rátérek saját vizsgálódásaim ismertetésére.

Krúdy hasonlatainak tartalmi analízisében Ullmann és Gáldi eredményeiből indultam ki. Kezdetől fogva nyilvánvaló volt, hogy a konkrét → konkrét típus nem homogén. Alosztályainak elkülönítésével lehetővé vált, hogy a „modernizált” tartalmi elemzési módszer ne csak egzaktabb, de részletesebb, változatosabb is legyen a Rubinyi munkájával példázható régebbi kísérleteknél. Bízom benne, hogy az alábbiakban ismertetett kutatási eredmények megcáfolják Rieselt az állítását, hogy a hasonlat ellenáll minden rendszerezésnek (Riesel 1954: 162; ugyanígy Horváth M. 1961: 377).

A hasonlatokban összekapcsolt alany- és tárgyfogalmak általánossága, konkrét-ságuk vagy elvontságuk foka többé-kevésbé egzakttul leírható. A képből egymásra vonatkoztatott szavak fogalmi tartalmának értékelése lehetővé teszi

a) a köztük fennálló heterogenitás mértékének megállapítását, ami a stílushatás intenzitásának bizonyos fokú kvantifikálhatóságát eredményezi;

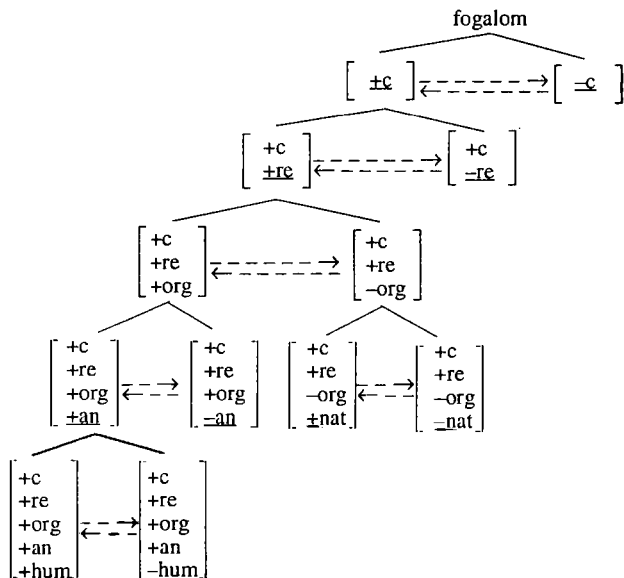
b) a legnagyobb „megterheltségű” hasonlattípusok kiemelését, miáltal az írói képlátás egyéni és korhoz kötött jellegzetességei pontosabban meghatározhatók;

c) az egyes hasonlattípusok világnézeti háttérének, filozófiai „üzenetének” megfejtését, képvilág és világkép bonyolult összefüggésrendszerének feltárását.

Ebben a fejezetben csak a két előbbi kérdéssel nézhetünk szembe; a harmadiknak a kifejtését l. Kemény 1974: 96–101.

Az anyag feldolgozásában az alábbi eljárást követtem: a vizsgált hasonlat alanyát és tárgyát beírtam egy dichotomikus fogalmi lebontási osztály ágrajzának

megfelelő helyére, oly módon, hogy mind a hasonlított, mind a hasonló státusát kétértékű megkülönböztető jegyek hierarchikus sora jellemezze (a szemantikai jegyekről vö.: Károly 1970: 205; Kassai Gy. 1974: 57; Kiefer 1975: 370–4; uő é. n.; Nida 1975: 32–67, 84–98, 175–89; Szabó Z. 1977: 116–21).



Jelmagyarázat:

+c = konkrét; -c = elvont; +re = reális; -re = irreális; +org = szerves; -org = szervetlen;
 +an = lélekkel bíró; -an = lélek nélküli; +nat = természetes; -nat = mesterséges;
 +hum = emberi; -hum = nem emberi.

A fenti ágrajz készítésekor figyelembe vettem Bickerton (1969: 43, 44, 47), Petőfi S. János (1969: 197), Diaconescu-Mancaş (1969: 114 kk.), Ionescu (1970: 101), Mancaş (1970: 117–9), Gläser (1971; ismerteti Delas 1978: 86), J. Nagy Mária (1974: 408; 1974a: 106) és S. R. Levin (1977: 40) elgondolásait, de elsősorban Solomon Marcus *Poetica matematică* című munkájára támaszkodtam. Az abban található lebontási sémát (1970: 160) azonban több helyütt is módosítottam és szemantikai jelölőkkel (markerekkel) láttam el. A főbb változtatások ezek voltak:

1. Mivel az *elvont* → *elvont* relációval nem foglalkozom (erről l. fentebb), az *elvont*-at nem bontottam tovább. Az elvont fogalmak logikai osztályozása amúgy is megoldatlan kérdés. Marcus felosztása (*fogalmi* – *nem fogalmi*; *érzéki* – *nem érzéki*) nem éppen meggyőző.

2. A *földi* – *földön túli* kifejezéseket a kézzelfoghatóbb *reális* – *irreális* megkülönböztetéssel helyettesítettem.

3. A hagyományos *élő–élettelen* felosztást ellentmondásossága miatt töröltem. (Egy aranyesőbokr pl. nyilván élettelen a parkban sétáló emberekhez képest, de élő a kavicshoz viszonyítva, mely a sétányt borítja.)

4. Hasonlóképpen elhagytam a nem egyértelmű *egyszerű – összetett (egyenemű – különemű?)* megkülönböztetést.

5. Új felosztási szempontokat vezettem be. A *szerves – szervesetlen* nem kémiai, hanem biológiai distinkció: szerves az, aminek élő szervezete van. Így a szén, az olaj stb. természetesen *szervesetlen* minősítést kapna. A *lélekkel bíró, lélek nélküli* kifejezésekben a *lélek* szó – metaforikusan – idegrendszert, tudatot, a környezettől elkülönült létezés tudatát jelenti. E terminológiának már van némi hagyománya a stilsztikai irodalomban (vö. Bally 1909/51: I, 187: Conception *animée* de la nature et personnification).

Az ilyen sémák általában nem esnek egybe semmilyen tudományos világfelosztással (vö. RG 102), de erre nem is szükséges törekedni, hiszen a szépirodalmi nyelv – sőt bármely természetes nyelv – szemantikája nem logikai-tudományos, hanem szubjektív-intuitív rendszerezésen alapul. Ezért a stíluselemzés céljának jól megfelel „egyfajta naiv rendszerezés” is (uo.). Egy bizonyos mélységi fok alatt amúgy is a rendszerezőnek kell eldöntenie (és ez a döntés már nem lehet mentes szubjektív mozzanatoktól!), milyen jegy szerint folytatja a ketté- vagy akár többfelé osztást: minél lejjebb haladunk az ágrajzon, annál nyilvánvalóbbá válik a felosztás önkényessége (vö. Delas 1978: 71). Már csak ezért sem érdemes nagyon részletező, túl finom kategóriákat alkalmazni; többet érnek az általánosabb, elvontabb kategóriák, mert ezek a képeknek egy-egy logikai-szemantikai osztályát képesek megragadni, míg az előbbiek inkább csak az egyes képek leírására alkalmazhatók (vö. Enkvist 1973: 86). Az általunk felvázolt ágrajz is csak a [±emberi]-ig bontja le a fogalmakat, óvakodva minden olyan túlrészletezettségtől, mint amilyent Rubinyinál – és azóta persze másoknál is – láthattunk.

Az anyag rendezésekor a következő relációk adódtak (az ágrajzon alulról fölfelé haladva, hasonlított és hasonló növekvő heterogenitásának sorrendjében, a hasonlítás irányát nyíllal jelezve):

A. **Homogén hasonlatok:** [+hum] → [+hum]; [+nat] → [+nat]; [-nat] → [-nat];

B. **Heterogén hasonlatok:** [+hum] → [-hum]; [-hum] → [+hum]; [+an] → [-an]; [-an] → [+an]; [+org] → [-org]; [-org] → [+org]; [+re] → [-re]; [-re] → [+re]; [-c] → [+c]; [+c] → [-c].

Mielőtt továbbhaladnánk, és részletesebben is ismertetnénk a fenti hasonlat-típusokat, néhány szóval tisztáznunk kell a *heterogenitás* műszó tartalmát. Marcus rendszerében azok a fogalmak számítnak heterogénnek, melyek az ágrajzon nem azonos csúcs alá tartoznak (vö.: J. Nagy 1971: 1488; Marcus 1973/77: 262–3). Gáldi László a lelki jelenséget konkrétumhoz, az élettelen élőhöz, valamint az élő élettelenhez hasonlító képeket sorolja a heterogén hasonlatok közé (1969: 77–8). Jómagam azokat a hasonlatokat minősítettem – Gáldi elnevezését átvéve – *heterogén* hasonlatnak, melyekben a hasonlítás alanya és tárgya között szemantikai síkváltás megy végbe, azaz a hasonlított és a hasonló legalább egy szemantikai jelölőben (pontosabban: ennek előjelében) különbözik.

Most már rátérhetünk az egyes hasonlattípusok tárgyalására. Felsorolásukat az egyszerűség kedvéért a homogénnel kezdtük, most mégis a heterogéneket vesszük

előre, mivel ezeknek lényegesen nagyobb stílusértéket tulajdonítunk. (Heterogenitás, szemantikai távolság és esztétikai érték viszonyáról l. a 4. pontot.)

a) [+hum] → [-hum] Mint már említettük, a heterogén hasonlatok stílushatásának alapja az alanyuk és tárgyuk közt levő jelentésbeli heterogenitás. Ez a stílushatás azonban típusonként eltérő jellegű. Az ember → állat szerkezetű hasonlatok többnyire az író utólagos kritikai elkülönülését, ironiáját, elidegenítő szándékát jelzik. A hasonlat „teszi igazán a helyére” az eseményt, ez fejezi ki az elbeszélő, az író állásfoglalását. Egyik hősnőjének izgatott, kapkodó beszédét pl. a következő hasonlattal jellemzi: „kotkodácsolts ... a hangja, mint egy megriasztott baromfié” (Ú. 27). Női szereplőt másutt is gyakran hasonlítja háziszárnyashoz, baromfihoz, ugyanilyen elidegenítő, ironikus célzattal:

„Olga oly vidor volt, mint egy csirke” (Ú. 39); „Gyöngyűk módjára rikoltott a leány” (Ú. 40); „Úgy kapkodott a szavak után, mint a csirke az árpaszemek után” (Ú. 77); „Csak a nők tudnak úgy tipegni, topogni, bukdácsolni és a pocsolásban is guszussal élni, mint a kacsák” (ÉÁ. 91).

Néhány hasonlatában ez az ironia nem annyira a szerző, inkább valamelyik szereplő véleményét, értékítéletét tükrözi:

„Nagybotos a leány vállára hajtotta a fejét, és odavetőleg megsimogatta az arcát, mint vén, hű lovat megsimogatnak” (ASZN. 102); „A vendég tetőtől talpig végigmustrálta Magánost, mint egy tulkot” (ÖA. 146); „a ... szobaasszonyok végigmérték az utazót, mint a bornyút” (Ú. 12); „nagszokta szemügyre venni a férfiakat olyanformán, mint a gúnárokat vagy a kakasokat – csak éppen meg nem emelte őket” (ÉÁ. 96).

A költői képeknek ezt a típusát Molnár Zoltán (1972) logikai inverzióval keletkezett képeknek nevezi és a „szerkesztéses képek” egyik alfajaként tárgyalja. Az ilyen hasonlatok valamiképpen összefüggnek az ún. szabad függő beszéd problémájával is (vö.: Herczeg 1951; 1961: 240–91; 1975: 13–53; 1982: 68–125; Murvai 1980; Kemény 1982).

A kései Krúdy-novellákban az ember → állat típusú hasonlatok funkcióváltására figyelhetünk fel; elidegenítő effektusok, ironikus közbevetések helyett Krúdy inkább humoros hatásukat aknázza ki: „a veres orrú pincér ... olyan szőkére volt beretválva, mint az imént leforrázott malac” (USZ. 31); „[a fogadósné] igen nagy melegséggel hajolt előre a sündiszóként húzódozó ügynök felé” (ÉÁ. 112); „a falusi asszonyok ... látszólag olyan ügyetlenül járnak-kelnek a fővárosi trotoáron, mint a vízimadár töntrög a mezőn” (ÉÁ. 110); „Az arca ... leginkább egy szomorú rákéhoz hasonlított, amelyet magára hagytak társai a csalánban, ők pedig elmentek pirosodni mindenféle levesekbe” (ÉÁ. 77).

Nagynéha viszont ellenkező hatású az ilyen [+hum] → [-hum] felépítésű hasonlat: az író rokonszenvét közvetíti, idilli légkört teremt a szereplő – majdnem mindig női szereplő – alakja körül: „[az asszony] megröppent, mint egy fehér pille” (Ú. 14); „Eszténa ... úgy repült be a híd sötétségébe, mint egy itt felejtett fecske” (Ú. 49); „Fácántollas kalapkája alatt oly megadással hajtotta oldalvást a fejét, mint egy madár, amelyet énekelni tanítanak” (N. 450). Érdekes, hogy mindhárom példa az 1918-as év terméséből való.

b) [-hum] → [+hum] Lényegesen ritkább az előző típusnál. Hangulatkeltő, antropomorfizáló jellege van: „A vadludak leguggoltak a nádasban, mint rokonaik, a

vándorcigánylányok” (N. 446); „A róka csendesen üget rejtélyes útján, mint egy vén vándorlegény” (N. 279); „A nappali tarka szarkák felülnek a sövényre és köszöngetnek, mint pletykahordó öregasszonyok fejkötőikben” (N. 426). Néha vaskos humor van az ilyen hasonlatban, mivel – a hasonlat kölcsönhatás lévén – nemcsak az állati szférát viszonyítjuk az emberhez, hanem ez utóbbit is közelítjük az állathoz: „[a sárga kanca] Rövidre nyírt farkával úgy játszadozott, mint egy nő a legyezőjével” (N. 454).

c) [+an] → [-an] Ebbe a kategóriába többnyire embert növényvel (fával, virággal, levéllel stb.) társító hasonlatok tartoznak. Utolsó példánk egyúttal megszemélyesítés is, mivel a főmondati állítmányok csak metaforikusan vonatkoztathatók a hasonlat tárgyára: „Eszténa ... levélke módjára megremegett” (Ú. 60); „[Zsófia ajkai] Hasonlatosak voltak ama egzotikus virág kelyhéhez, amely elnyeli a beléje tévedő legyet” (HB. 224–5); „repkény módjára körülfogta a férfi alakját” (HB. 233); „Féltékeny és bánatos volt, mint egy vén ecetfa, amely elől elveszi a napot a tűzfal” (N. 446).

d) [-an] → [+an] Krúdy változatos hasonlattechnikája olykor emberi vonásokkal ruhazza fel regényeinek és novelláinak flóráját; a megelevenítés valamivel kisebb fokú, mint a szervetlen → szerves típusban. A hasonlat gyakran metaforával fonódik össze, ami nem kis mértékben fokozza expresszivitását: „A kopár nyírfák, mint fázékony zárdaszüzek remegnek a tájon, és az élet elviselhetetlenségét kiáltják lesóványodott karjaikkal” (N. 427); „az ecetfák oly várakozólag állongtak piros díszükben, mint megannyi udvari testőrök” (SZ. 374); „Egy komor ciprus, fekete-fehér ruhájában úgy borongott ki a hajnalból, mint egy hazatérő kártyás” (N. 272); „a hársak összehajolnak, mint a szabadságharc tábornokai” (N. 449).

e) [-org] → [+org] Az élettelen élővel szemléltető Krúdy-hasonlatok elsődleges célja a látvány megelevenítése. Rendszerint egyúttal megszemélyesítést is sugallnak. Változó hangulatúak, stílushatásúak, többnyire antropomorfizálják a természet dolgait, a cselekmény tárgyi világát:

„az írósvaj nevet, mint egy kövér lány a szülőlevelek közül” (Ú. 13); „a mozdonynak olyan kürtöje van, mint egy adóhivatalnoknak újév napján, midőn főnökéhez tisztelegni megy” (SZ. 188); „Tizenkét óra felé járt az idő, az óramutatók nemsokára egymáshoz érnek, mint a jegyesek” (ÖA. 143); „a nagybőgő helyeslőleg mormog, mint egy romlott öreg ember” (ASZN. 134); „a piactéri házak ... úgy bezárkóztak, s oly mélyen hallgatnak, mint az utazó nő a postakocsi sarkában” (U. 24); „a hosszú, földszintes ház francia tetőjével úgy állott, mint egy öreg asszonyka, aki a családi ezüstöt őrzi” (N. 271); „vidoran integetnek messzi tájak, mint a karínges pap karzati hallgatói” (Ú. 33); „A hegyek már aluszékonyan üldögéltek közel és távol, mint a beborozott piros öregember álmában” (ASZN. 145); „A partok lámpásai itt-ott felragyogtak, és mint álmélkodó szemek néztek a szürke tükörbe, amely nem tükrözte többé vissza ifjúságukat” (HB. 216).

Némelyik ilyen hasonlat már-már vízióvá tágul: „A Nyírség apránként magára húzogatta álmokdös kendőjét, mint egy beteges úrhölgy, aki délutáni ábrándozások után, alkonyattal megállapítja magában, hogy mégiscsak egyedül kell tovább élni” (N. 424). A Napraforgó egyébként is bővelkedik antropomorfizáló hasonlat-látomásokban: „Barna, indás árkok terpeszkednek, guggolnak az utak mentén, mint betegségtől elcsúfított arcú emberek, akiknek csak alkonyattal és a föld alatt szabad tovább folytatni az életet” (N. 427).

Viszonylag ritkán találkozunk megelevenítő, de nem antropomorf hasonlatokkal: „Egy fekete, nyurga híd, mint valami hosszúlábú bogár állott a folyó vizében”

(SZ. 53); „A hölgy nyakán igazgyöngyök fehérlettek, mint a távoli felhős, nyugati égen eltűnő kócsagmadarak” (ÉZ. 154).

f) [+org] → [-org] Ha élő hasonlít élettelenhez, ez utóbbival rendszerint tárgyiasítja, elidegeníti tőlünk az előbbit. Az író fölénye gyakran groteszk stílushatású képzetársítások formájában jelentkezik: „a nők úgy török fel a férfiakat, mint a mogyorót” (Ú. 25). Krúdynek ezeket a dezantropomorfizáló hasonlatait olvasva néha úgy érezzük, mintha marionettbábok zsinórját rángatná, mondjuk a Napraforgó Evelin–Álmos Andor–Végsőhelyi Kálmán–Pistoli négyeséét ... Ilyen hasonlatokra gondolok:

„a szíved poros, mint egy régi mézeskalács, amit a hajdon először kapott ajándékba” (OA. 151); „A szenvedélyeket elriasztotta a világoskék szem, mint mozdulatlan madárijesztő a seregélyeket” (Ú. 17); „Az ezredes ... legfeljebb annyit szokott gondolkozni az élet és halál dolgai felett, mint egy bástya a sakkjátékban” (ÉÁ. 42); „én még ma agyonlövök egy embert, akit sohase láttam, akit nem ismerek, akit élembe állítanak, mint egy sajbát a katonaságnál” (ÉÁ. 45); „Komor és bánatos volt, mint egy viaszfigura a panorámában” (N. 452).

Olykor csak a kifejezés expresszivitását fokozza efféle hasonlattal: „úgy robbantam a szerelemtől, mint a dinamit a kőbányában” (Ú. 8); „[a pesti delnő] az operai páholyban ragyog, mint egy nyakék” (ÖA. 145).

Néha viszont közelebb hozza, bensőségesebbé, hangulatosabbá teszi a hasonlítottat azzal, hogy élettellel, rendszerint természeti jelenséggel kapcsolja össze: „A szeme sugárzott, mint a télies nap a fenyők zuzmaráján” (SZ. 371); „Olyan sötét volt a szeme, mint borult ég alatt a tó tükre” (Ú. 30); „Frissen, vígan, hintálva jött az úrhölgy, mint az áprilisi eső” (N. 454); „Nyugodtan nézett, mint az alkony a tájra” (N. 274–5).

Török Gábor közvetett megszemélyesítésnek tartja az ilyen hasonlatot, melyben szerinte a hasonlított megeleveníti a hasonlót. Az író valamilyen élőlényt, embert, esetleg éppen önmagát tárgyhoz, dologhoz hasonlítja, s ezáltal ez utóbbi megelevenedik, humanizálódik, megszemélyesítődik (1968: 125).

Kétségtelen, hogy az ilyen típusú hasonlatokban is számolnunk kell az alannak a tárgyra irányuló szemantikai kisugárzásával; ez azonban még nem jelenti azt, hogy e hasonlatokat a megszemélyesítés sajátos válfajának kell tekintenünk. Annál kevésbé, mivel funkciójuk éppen ellenkező: elidegenítés, tárgyiasítás, dezantropomorfizáció. Én az ilyen jellegű hasonlatokban nem annyira a tárgyi szféra humanizálódását, mint inkább az emberi eltárgyasulását látom – hiszen azért a hasonlatban mindig a hasonló, a képi elem hatása az erőteljesebb. József Attilának ebben a képében: „Szeretlek, ... mint mélyüket a hallgatag vermek” (Óda) számomra nem válnak szerelmes férfivá e „hallgatag vermek”, sokkal inkább néma, homályos, önmagába mélyedő és önmaga mélységébe szerelmes üreggé maga a költő. Bármennyire is dialektikusan, kölcsönhatásnak fogom fel a hasonlatot, azért ennek a dialektikus ellentmondásnak rendszerint a hasonlat tárgya a meghatározó oldala.

Természetesen az ilyen finom árnyalatok megítélésében mindig lesz különbség az elemzők között, nemegyszer éppen az elemzett műalkotásnak és szerzőjének hatására. (József Attila költői eszköztárában a megszemélyesítés sokkal nagyobb szerepet játszik, mint Krúdy stílusában, nincs hát mit csodálkoznunk azon, hogy Török Gábor olyannyira a perszonalifikációra „állította be magát”, hogy ott is megszemélyesítést lát, ahol inkább személytelenítésről kellene beszélni.)

g) [+re] → [-re] A reális → irreális hasonlattípus mesei hangulatot idéz, az álomszerűség fantasztikumában oldja fel a valóságot. Ugyanakkor ez a fantasztikum, ez az elmosódottság konkrét, reális cselekménymozzanatokból villan elő, melyek mintegy valóságfedezetéül szolgálnak: „A Duna fölött szürke fátyolukat húzták a másvilágról hazatérő leányok. Egy sirály, mint egy kősa lélek, amely az éjjel haldokló gyónását hallgatta, elkeseredve repült Pest felé” (SZ. 203); „a Dunán a hajók úgy tülkölnek, mint eltévedt kísértetek, akik éjszaka nem tudtak hazatalálni” (ASZN. 55); „a leveleken, mint kis lelkek csónakáznak piros vitorlával a csillogó harmatcseppek” (ASZN. 125); „elhagyatott fatetőkről vércse vijjog, mint egy világból kivert boszorkány” (N. 427).

h) [-re] → [+re] Érdekes és Krúdyra fölöttébb jellemző, hogy a képzeletbelit valódival szemléltető, közelebb hozó hasonlat szinte ismeretlen nála; ami kevés van, az is érintkezik a szimbólummal, s inkább ott tárgyalandó, pl. különleges halálfigurái kapcsán: „[a halál] haja sima, mint a kutya szőre ... piros zsebkendővel letakart kalitkát visz a kezében. Abban hordja el a lelkeket, mint a cinkéket!” (Ú. 54); „a halál, mint egy nagycsizmás vén paraszt, bandukol a fagyos, sáros országúton...” (ASZN. 32).

i) [-c] → [+c] Gyakrabban találkozunk Krúdy műveiben olyan hasonlatokkal, melyek elvont fogalmat konkrétummal társítanak. E hasonlatok részben tárgyiasító, részben megelevenítő jellegűek, a tárgy jelentéstartalmának megfelelően. Néhány példa az előbbi funkcióra: „egy-egy ábrándot dobott a lángok közé, mint egy megunt fátyolt” (Ú. 24); „Lomicz belsejében úgy áradt a bánat, mint a Poprád sötét vize tavasszal” (ÉZ. 166); „az idő csendesen összezavarodik, mint a homok” (SZ. 201).

A megelevenítő célzatú hasonlatok egyik csoportja antropomorfizálja, de – hogy ez egyszer szójátékkal is éljünk – aligha humanizálja az elvont fogalmat: „ismét belém gázolt ... a durva, utált, megvetett élet, amellyel úgy nem akartam sohasem barátkozni, mint akár egy rossz szagú kupeccel a vonaton” (Ú. 61); „Furkósbottal ront ki barlangjából a magánakvalóság, mint a remete, akit álmában megzavartak” (N. 286); „Az öngyilkosság meztelán haladt a havon, csavargott [Pistoli] háza körül, mint egy tolakodó kéregető” (N. 453); „A mulandóság összeomló öreg cseléd módjára guggol az ágy lábánál” (N. 280).

Humoros, groteszk hatások, elidegenítő effektusok jellemzik az állathasonlatok egy részét; más állat- és növényhasonlatokban viszont a hangulati motiváció uralkodik. A két típus határvonala nehezen húzható meg, sok az átmeneti jellegű, villódzó, oszcilláló stílushatású hasonlat. Épp ezért minden további osztályozás nélkül idézek belőlük, legfeljebb sorrendjükkel jelzem, hogy a két szélső pólushoz viszonyítva körülbelül hol helyezkednek el:

„céltnan életem gondoltam, amely egér módjára búj el most e kisvárosi lyukban” (Ú. 56); „golya módjára kelepelő jókedv” (U. 41); „[szemében ismét] előbújt a bánat, mint kis fekete kutya a házikójából” (Ú. 32–3); „megvártam, hogy az alkalom letelepedjék elém, mint egy delelő lepke, amelyet kalapommal leboríthatok” (Ú. 20); „A szomorúság úgy keringett körülöttem, mint a varjak az imént a torony körül” (Ú. 48); „a gondolatok, mint búcsúzó vándornadarak, mind ritkábban, mind messzebbre szállongtak körülöttem” (SZ. 149); „csak néha suhogott el a felszélben hintázó sirályként egy-egy emlékezés az ifjúra, aki önkezével akart véget vetni életének” (N. 269); „Az életem minden ábrándossága elszállott belőlem, mint valami hervadt virágból az illat” (Ú. 68); „[a csendes, hosszú élet] úgy hajlik lefelé, mint a kőrtefa, amely túlélte korát” (ÖA. 149).

j) [+c] → [-c] Talán kevésbé gyakori, mégis jellemzőbb Krúdy stílusára a fenti hasonlattípus fordítottja, melyben konkrét tárgyat, dolgot, élőlényt, személyt hasonlít elvont fogalmakhoz.

A konkrét → elvont hasonlatok minden eddigénél határozottabban vetik fel statisztikai dominancia és stilisztikai relevancia viszonyának kérdését, amit egyszerűbben így fogalmazhatnánk meg: nem mindig az a jellemző, ami gyakori; néha jellemzőbb lehet egy viszonylag ritka jelenség, mely a tanulmányozott író műveiben sem fordul elő sokszor, de mégis sokkal többször, mint más szerzők írásaiban. (Pl. a vallási és a szerelmi motivika összefonódása az angol metafizikus költőknél vagy az isteni–nem isteni képek Emily Dickinsonnál; I. Wellek–Warren 1949/72: 312–3; ill. Enkvist 1973: 85.)

Ennek igazolására tegyünk egy kis stílustörténeti kitérőt! Mint köztudomású, a képszerű megjelenítésnek a költészetben, szépprózában kettős funkciója van: a megérezkítés és a hangulatkeltés (J. Nagy 1968: 103–4). Petőfi és Arany lírai realizmusára elsősorban a konkrét → konkrét és az elvont → konkrét képtípus jellemző, a megérezkítő aspektus túlsúlyának megfelelően. Bár a konkrétumot elvonttal, pontosabban megszemélyesített elvont fogalommal „szemléltető” hasonlatok már Mikszáthnál is megjelennek (vö. Rubinyi 1910: 78), a konkrét → elvont hasonlatok és metaforák Krúdy stílusában sokasodnak meg igazán, a hangulatteremtő funkció primátusának jegyében. A Krúdy utáni nemzedék íróinál ismét megcsappan a számuk az ilyen típusú képeknek: Németh László és Veres Péter írásaiban csak elvétve találkozunk velük (vö.: K. Szoboszlai 1972: 53; Benkő 1962: 83).

Figyelemre méltó viszont, hogy Krúdy hasonlattechnikájának ez a sajátja, az elvont hasonló kedvelése fellelhető Proust stílusában is. Az eddigi felületes, esszéisztikus Krúdy–Proust-párhuzamokat ezen a területen lehetne a leginkább konkretizálni. Számos vonatkozásban Krúdyra is ráillik Egri Péter remek jellemzése Proust hasonlatairól: „A hagyományos gyakorlattal szemben ... gyakran nem az elvontabbat, a szellemibbet hasonlítja a konkrétabbhoz, a kézzelfoghatóbbhoz, hanem a konkrétabbat, a kézzelfoghatóbbat az elvontabbhoz, a szellemibbhez. ... A hasonlításnak ebben a formájában egyrészt a konkrétabb jelenség stílushatásához hozzáadódik az elvontabb jelenség stílushatása, másrészt az elvontabb a kézzelfoghatóbbat a hétköznapi valóságtól elválasztja, statikussá teszi, szellemibbé finomítja, s az időn felül állónak felfogott művészet és tudomány segítségével az örökkévalóságba emeli. A hasonlatépítésnek ez az iránya egyben az írónak a világhoz való elvontabb, szellemibb viszonyát is kifejezi, hiszen a művészhez szükségképpen az a jelenség áll közelebb, amelyhez a másikat hasonlítja, és nem az, amelyet a másikkal hasonlít” (1969: 171–2). Ennek következtében a hasonlatok **tárgya** sokkal többet árul el az író lelkivilágáról, mint a hasonlított, amely szépprózai hasonlatban amúgy is a cselekmény függvénye. Minden hasonlat megalkotása voltaképpen egy-egy új ismeret elhelyezése tudatunkban a régiék közé, azok segítségével és mintájára. Az új fogalmat (a hasonlítottat) a képi elem (a hasonlító) szelídíti számunkra valóvá (Deme 1953: 186). Többek között ezért is érzem vitathatónak a Krúdy-hasonlatok **alanyuk szerinti** tematikus csoportosítását (Herczeg 1959).

Bevezetésnek ennyi, azt hiszem, bőven elég. Lássunk hát egy csokorra való Krúdy [+c] → [-c] típusú hasonlataiból:

„Fenn, messze a nádasok felett, ahol oly üres a levegő, mint a világ végén, egymagában mereng egy ismeretlen madár, mint a földi élet céltalansága” (N. 427); „Úgy topogott a tél, mint az örökkévalóság” (PN. 137); „az enyhe délutáni szél újra játszadozott a lehullott levelekkel, mint a gondolat, amely az elmúlt ifjúságot körülborongja” (ASZN. 157); „A Lánchídon hidegen fúj a szél, mint a halottak átka” (PN. 130); „A szűk, pinceszagú utcán még egyszer végighangzott, mint egy fiatalkori hangulat: – Eszténa!” (Ú. 40); „utolért az eső, mint a bánat” (Ú. 8); „galambok bukfenceztek az udvarház felett, mint messzire elmúlt ifjúkori tavaszok emlékei” (N. 446); „a levegőben valami párázat úszik, amely megfojtogatja a szívben az örömet, mint a futóbetyár magános dalgatása” (N. 427–8); „Csak a mi kályhánkban piroslik egy parázs, mint az emlékezet” (ASZN. 36); „egy fekete nyúl ... felugrik valahol a mezőn, mint Amadé balsorsa” (ÖA. 155).

A szó hagyományos értelmében nem is hasonlatok ezek, inkább bizarr asszociációk. Krúdynak e hasonlatai az egyeditől az általános, a szemléletitől a hangulati irányába vezetnek. A hasonló visszahat a hasonlítottra, elmossa konkrétságát, valódiságát: „a hasonlat kedvéért feltámadt halottak hatására csodás hangulatú lesz s körvonalaiiban elmosódik az élők világa” (Szauder 1948: 84).

A „közvetett megszemélyesítés” problémája kapcsán utaltunk rá, miképpen befolyásolhatja az elemzőt az elemzett mű(vek) stílusvilága. Talán ilyesminek tudható be az a többeknél is megfigyelhető törekvés is, hogy a konkrét → elvont felépítésű hasonlatot mintegy „fordított hasonlítás”-ként értelmezzék, feltételezván, hogy az illető szerző valójában nem is a [+c]-t hasonlítja a [-c]-hez, hanem a [-c]-t a [+c]-hez, éppúgy, mint hasonlatainak nagy többségében (vö.: J. Soltész 1965: 272; K. Szoboszlai 1972: 55; Fónagy 1975: 266).

Elfogadhatjuk-e ezt az okfejtést, mely szerint az író – a hasonlítás irányának megfordítása ellenére – ezekben a hasonlatokban is az absztraktumot szemlélteti a konkrétummal, a hasonlót a hasonlítottal? E magyarázat alighanem túloz, bár részben valós tényekre épül. A konkrét → elvont szerkezetű hasonlatokban tagadhatatlanul számolnunk kell bizonyos fokú másodlagos – a hasonlítottól átsugárzó – képszerűséggel, ez azonban nem kívánja meg az elemzőtől, hogy hasonlított és hasonló, alany és tárgy szemantikai-esztétikai funkcióját „megfordítottan”, feje tetejére állítva interpretálja.

Befejezésül megemlíjtük, hogy néhány esetben Krúdy ösztönösen-tudatosan megválasztott minőségjelzővel enyhíti a [+c] → [-c] hasonlat bizarrságát. Az elvont fogalmat determináló, gyakran metaforikus jelentésárnyalatú jelző konkrétabbá, megfoghatóbbá, plasztikusabbá teszi alaptagját, szinte „magyarázza” a merész hasonlatot: „Magas romfal állott előttük, amely túlért a fákon, mint egy *kőben maradt* imádság” (HB. 225); „A faluban egy csárdásné volt. Göndör hajú és piros arcú, mint a *megelevenedett népdal*” (ASZN. 136).

Csodálatra méltó, hányféle jelzővel illeti az *élet* fogalmát, melyhez szívesen hasonlít konkrét dolgokat. A változatos jelzők minden hasonlatban új és új oldaláról világitják meg ezt a triviális s mégis oly megfoghatatlan absztraktumot:

„szekerek zörögtek a kiugró köveken, mint a *vásáros élet*” (Ú. 20); „Az erdei úton messziről hangzott a kerékpörgés, mint az *útra kelő élet*” (N. N. 151); „Az óramutató fáradtan közeledett éjjel felé, mint egy *hegyre kapaszkodó élet*” (N. 269); „a nyíri téli pusztaság úgy tűnt el a messziségben az ólmos ég alatt, mint a *megfejthetetlen élet*” (ÉZ. 139); „Egy oszlopos, szolidan megépített és jól fűtött falusi kúriában úgy hangzik a reggeli férfiköhögés, mint a *megnyugtató élet*” (ÖA. 148); „a tarka mellényes cinke vidáman ugrándozik a drecsípte eperfán, mint az *újra kezdődő, múltját megbocsátott, elfelejtett élet*...” (Ú. 13).

3. A legfontosabb skváltásos hasonlatformák vázlatos áttekintése után röviden érintenünk kell az ún. **homogén** hasonlatok problémáját is.

A homogén hasonlatok logikailag-szemantikailag egyneműeket hasonlítanak össze, esztétikai hatékonyságuk ennek megfelelően korlátozott. Többnyire szemléltető célzatúak, az eddig tárgyaltaknál kevésbé mozgatóják meg az olvasó fantáziáját. Appercipiálásuk nem igényel semmiféle szellemi erőfeszítést.

Olykor természeti tárgyakat, jelenségeket mérnek össze ([+nat] → [+nat]): „Az ember az arc mellé képzeli ... a len hosszú szálát, mint a pókfonalat” (Ú. 17), másszor a hősök mesterséges környezetéből kerül ki a homogén hasonlat alanya és tárgya ([–nat] → [–nat]): „a kecses francia sarkok ... talán csak azért vannak, hogy otthonában mulattassák az asszonyt, mint a hímzés az ingen, vagy a fodor az alsószoknyán” (Ú. 16); „az asztaltársasági jelvényeket úgy őrzik, mint fétiseket” (Ú. 12). A kései Krúdy-novellák puritán, fanyar, illúziótlan hangvételéhez jól illenek az enyhén groteszk stílushatású homogén hasonlatok: „A kacsacombról levagdalt húsdarabokat ... visszahelyezte a tálba, mint valamely Wertheim-szekrénybe, ahol majd a falatok kamatoznak” (ÉÁ. 83).

Természetes és mesterséges tárgyak egybevetésénél jóval gyakoribb, fontosabb is az embert emberrel összehasonlító ([+hum] → [+hum] típusú) hasonlat, melyet egy kis terminológiai újítással **szerephasonlat**nak nevezek.

A homogén hasonlat többi válfajával viszonylag ritkán találkozunk Krúdy írásaiban; annál gyakrabban bukkanunk rá elemi szerkezetű vagy bonyolultabb felépítésű szerephasonlatokra. Könnyen lehetséges, hogy e stílus eszköz kedvelése mélyebb világnézeti-filozófiai tartalmakban gyökerezik: Krúdy világszemléletének egyik kulcskérdése ember és szerep, arc és álarc kettősségének problémája. A kérdés bővebb tárgyalására ezúttal nem térhetünk ki. Nyelvészeti vizsgálódásaink szempontjából fontosabb a szerephasonlatok összetételének megvilágítása, a formatípusok elkülönítése.

A [+hum] → [+hum] hasonlatok elemi típusában a főmondati állítmányt követő hasonlító mellékmondat felépítése rendszerint igen egyszerű: a *mint* kötőszó után álló főnév + annak esetleges jelzői vagy határozói bővítménye. Néhány példa: „Lakást kerestem, mint egy diák” (Ú. 13); „kalandot kerestem ... , mint egy unatkozó vigéc” (Ú. 11); „Zavartan megállt, mint színpadon a kezdő színész” (Ú. 40); „fodros gallérjába burkolózott, mint egy vándorcirkusz lovarnője” (Ú. 40); „Olyan türelmetlen voltam, mint egy vőlegény” (Ú. 47).

Krúdy gyakran halmozza is az ilyen hasonlatot: „olyan jellemtelen volt, mint egy cigányzenész Szalonikiben, olyan bölcs volt, mint egy vén remete, aki fagyökéren él az erdőben, és olyan szerelmes volt, mint egy borbélylegény vagy egy költő” (ASZN. 86). Kedveli a többmozzanató, miniatűr életképet felvillantó szerephasonlatokat: „[Szindbád] összes hazugságait elövette, mint a vásári árus kirakja csillogó üvegjeit” (SZ. 356); „úgy gyűlölte a szerelmet és a nőt, mint öreg nyugdíjas tanítók az iskolát” (ASZN. 46); „a tiroli ... a sarokból elővette gyaluját, mint hárfáját az énekes, mielőtt szerepét elkezdené” (ÉÁ. 116); „Mint a messzi tengereket bejárt hajós, nem találván többé ismeretlen országokat: kifeszíti vitorláját, hogy hazájába visszatérjen – úgy indult el Szindbád keresni az ifjúkori emlékeit” (SZ. 46).

Néha továbbfejleszti, önálló kis képpé bővíti a hasonlót; ilyenkor a hasonlító mellékmondathoz további alárendelt tagmondatokat kapcsol:

„Elvesztem, gondoltam magamban, mint a cirkuszi művész, midőn szédülni kezd a trapézon” (ASZN. 19); „Nyugodtság áramlott ebből az asszonyból, mint egy német nevelőnőből, aki tudja, hogy egész életén át dolgozni kell, nem szabad megszeretni a fekhelyét, mert holnap új tanyát kell keresnie” (Ú. 17); „Pistoli bőgni szeretett volna elkeseredésében, mint egy vén cigány, akivel kölykei csillagot rúgattak” (N. 447); „Olyan volt, mint egy ezüstlakodalmas, hiszékeny asszony, aki egy napon kóbor cigánylányok szalmáját leli az ő tiszteltre méltó férfיא vállán” (N. 446–7); „Rizujlett olyan tanácstalanul állott a küszöbön, mint egy nő, aki petróleummal leöntötte a szoknyáját, de nem talál gyufát, amellyel lángra lobbantsa ruháját” (N. 421); „Fridolin ... mindig mondogatta magában, hogy délután az órát fel kell húzni, mint az öreg balerínák ismételnék magukban egy dalt, hogy a taktusból ne essenek ki akkor sem, amikor hátul állnak a színpadon és várják, hogy mikor kerül rájuk a sor az előtáncolásban” (ÉÁ. 73); „Gúnyosan nézegetett a nők szemébe, mert mindegyikről feltételezte, hogy magzatgyilkos, míg szája oly udvariasan és finomkodva ejtette ki a lekötelező szavakat, mint az abbék szólanak a szentéletű, idős lorettékhez, kik ékszereiket a kolostornak óhajtják hagyományozni” (SZ. 371).

Krúdynak e továbbfejlesztett hasonlatai fontos stílusesszervezői a dimenziótágításnak vagy -sokszorozásnak (vö. Kemény 1974: 80–1; uő 1981: 443–9).

A szerephasonlatokat gyakran irodalmi reminiscenciák szövik át. Felvonulnak a múlt századi romantika hagyományos rekvizitumai: a szomorú vándor (Ú. 73), a máglyára lépő mártír (Ú. 66), a hajótörött (Ú. 70), az elátkozottak (Ú. 73), a féleszű lovag (Ú. 40), az asszonyszöktető (Ú. 23), a halálos párbajára készülődő testőr (N. 285). Krúdy stílróniájának, a cselekménytől elidegenítő funkciójú nyelvi játékosságának telitalálatai ezek az irodalmi „rájátszások” („phraseologische Anspielung”, vö. Riesel 1954: 239); zenei párhuzamként Bartók Concertójának második és negyedik tételére, a „Giuoco delle coppie” és az „Intermezzo interrotto” romantikus idézeteire utalhatunk.

Az irodalmi utánérzések, burkolt párhuzamok gyakran explicit formában, nyílt utalásként jelentkeznek Krúdy hasonlataiban. Már a szerephasonlatok egyikében-másikában felbukkan egy-egy író neve; „Álmos úr estétől reggelig hegedült a pulpitus előtt, mint egy *Bessenyei*-korabeli testőr, aki halálos párbajára készülődik” (N. 285); „Annak örültem, ha az út jó részét tengelyen, őszi esőzésben, boldogtalanná ázott köpenyegben kellett megtenni, mint Petőfi idejében utaztak a völegények” (Ú. 8). A jellegzetes **irodalmi hasonlatokat** azonban külön típusként kell megvizsgálnunk, mivel szemantikai felépítésük gyakran eltér a szerephasonlatokétól.

Tartalmi szempontból az irodalmi hasonlat kétféle lehet: vagy csak általános-ságban hivatkozik valamilyen műfajra, vagy konkrétan megjelöli a hasonlat tárgyának szereplő művet, illetőleg szerzőt. Az előbbi típusba tartozó Krúdy-hasonlatok majdnem mindig regényre (regényfajtára) utalnak:

„a mezőkön méla csend, mint a legszebb regényekben” (ÖA. 76); „[a bolthajtásos, félhomályos szoba] valóban olyan volt, amint az olcsó regényekben a hasonló szobákat leírták. ... elvonult előttem ennek a szobának a története, mint valamely szomorú életrajz, amelyet gyermekkorunkban egy erkölcsnemesítő regényben olvastunk” (Ú. 68); „Egy zöld kerítéses kiskorcsmát láttam valahol, ahol az udvaron cölöpön lámpás égett, mint a rémregényekben” (SZ. 201); „a kemények a háztetőn szinte féloldalra dőltek, mint a történelmi regényekben” (ASZN. 39); „Könnyű homokfutó kanyarodott az udvarra, mint egy gentry-regényben, ahol mindig mulatnak és sohasem élnek” (N. 415).

Ennél a típusnál jóval gyakoribb a konkrét műre, szereplőre, íróra való utalás. E sztereotip hasonlatokban makacsul vissza-visszatérnek az ifjúkori kedvenc olvasmányok: az Ezeregyéjszaka, Andersen, Shakespeare és mindenekelőtt az orosz irodalom. Krúdy irodalmi hasonlatainak összesítése alapján megbízhatóan feltérképezhetnénk vonzalmait és ellenszenveit, műveltségének jellegét és korlátait (vö. Kemény 1975: 437).

Érdekes, hogy a magyar irodalomra viszonylag ritkán utal; mindössze két idevágó példát találtam: „A nagy Dunán sikongó éji kísérteteket kergetett a szélvész, mint Jósika Miklós Abafijában” (ASZN. 13); „Köpönyegét összevonta nyakán, mint az országúton vándorló Petőfi, kalapját szemére húzta, mint Komócsy József, amikor vidéki városokban tart felolvasó körutat” (HB. 112; ráadásul ez utóbbi hasonlatban aligha Petőfin van a hangsúly, inkább az ironikus párhuzamon a zseni és a fűzfapoéta között!).

A világirodalmi hivatkozások pontosan meghúzható körön belül mozognak: „a hajósok oly egyhangúan kiáltottak, mint az Ali baba meséjében az öszvérhajcsárok” (ASZN. 25); „A fehér kályhában, mint egy Andersen-mese, pittegett-pattogott a tűz” (ASZN. 10); „Megindult alattunk a folyam, mint Shakespeare-ben az erdő” (HB. 245); „Olivérnek hívták, mint a Scott-féle regényekben a hősoket” (ASZN. 176); „Olyan bajusza volt, mint a muskétásnak lehetett a Dumas regényében” (ASZN. 29).

Különösen kitűnnek gyakoriságukkal az orosz írókra vonatkozó hasonlatok:

„Hosszú bundában, muszka sapkában, mint egy regényhősnő, a ház felől Angyalka sietett” (ASZN. 138); „a füstbe bámulva, orosz regényhős módjára, végiggondolt életén” (ASZN. 32); „a loppal jövő elérzékenyülés ... sétálni vitt a Duna-partra, mint egykor Eugént Moszkvában” (ASZN. 22); „csak fiatalkoromban szerettem a vidéki vendégfogadók életét, amely véleményem szerint hasonlíthat ama orosz postaállomások miliójéhez, amelyekről *Turgenyevben* vagy *Tolsztojban* olvashattunk” (Ú. 11); „együtt ügetnek a nyárfa-sorban, mint ez a Tavaszi hullámok-ban olvasható” (ASZN. 138).

A Krúdyt ért Turgenyev-hatásról Diószegi András is megemlékezik az orosz író „magyar követőt” számba vevő alapos tanulmányában (1961: 110–37).

Az irodalmi hasonlatok már az egészen fiatal Krúdy novelláiban is megjelennek (vö. Katona B. 1971: 107–8); a mikszáthos korszakban megcsappan a számuk, majd a tízes évek közepén élük virágkorukat (nem egészen véletlen, hogy tizenhét példánkából tíz az Aranykéz utcai szép napokból való). Az esztétizáló hajlamú, stílusbravúrokra törekvő fiatal Krúdy szinte igazolni látszik Oscar Wilde tételét, amely szerint nem az irodalom utánozza az életet, hanem az élet az irodalmat. Az 1918 körüli stílusváltás után viszont csaknem teljesen eltűnnek Krúdy műveiből az irodalmi utalások, legfeljebb a témájával is ide kapcsolódó Hét Bagolyban fordul elő egy-két elszigetelt példa.

A stílustörténeti tények vallomása tehát nem támasztja alá Hevesi András hipotézisét (1936), amely Krúdy „regényességét” és az életmű többi uralkodó vonását az ifjúkori romantikus olvasmányok hatásával magyarázza. Mint láttuk, ez a hatás erős, de nem folytonos; motiváló, de nem meghatározó. Hevesi koncepciójának egyes elemeit a modern Krúdy-kutatás sem nélkülözheti, gondolatmenetének egészét azonban meg kell kérdőjeleznünk (vö. Nagy M. 1970: 112).

4. Heterogenitás, szemantikai távolság, esztétikai érték

Kiindulásul emlékeztetnék egy korábbi mondatomra: „A képben egymásra vonatkoztatott szavak fogalmi tartalmának értékelése lehetővé teszi a köztük fennálló heterogenitás mértékének megállapítását, ami a stílushatás intenzitásának bizonyos fokú kvantifikálhatóságát eredményezi.”

E kijelentés igazolásához három kérdésre kell megfelelnünk: *a)* Megmérhető-e kellő egzaktsággal a kép (hasonlat) összetevőinek heterogenitása? *b)* Azonos-e a különeműség foka a tényezők szemantikai távolságával? *c)* Egyenes arányban áll-e egy kép stílushatása, esztétikai súlya a komponensei közt levő szemantikai „feszítávolsággal”?

Mielőtt ezekre a kérdésekre választ adnék, röviden ismertetem Solomon Marcus álláspontját, az első átfogó kísérletet a problémakör tisztázására. Marcus szerint, mint említettük, azok a fogalmak tekinthetők heterogénnek, melyek az ágrajzon nem azonos csúcs alá tartoznak. A kép elemei közt levő távolság heterogenitásuk fokával, vagyis a csúcsok számával mérhető. A distancia megállapítása után a költői kép stílusértéke számszerűen is kifejezhető, s így összehasonlítható más szerzők és művek képeivel.

Marcus gondolatmenetének kiindulópontjával, azt hiszem, teljesen egyetérthetünk: a hasonlat alanya és tárgya közti logikai-szemantikai különeműség mértéke pontosan meghatározható, ha nem is egészen úgy, ahogy a *Poetica mathematica* szerzője feltételezi. Ha a heterogenitás ismérvéül elfogadjuk legalább egy szemantikai marker előjelkülönbségét, akkor a különeműség fokának mérésére a következő képletet állíthatjuk fel:

$$H = \frac{1}{n},$$

ahol n = az eltérő megkülönböztető jegy szintje. Lássunk egy példát a számítás elvégzésére:

„az *írósvaj* nevet, mint egy kövér *lány* a szőlőlevelek közül” (Ú. 13).

$$\left[\begin{array}{l} +c \\ +re \\ -org \end{array} \right] \longrightarrow \left[\begin{array}{l} +c \\ +re \\ +org \end{array} \right]$$

Az eltérés a harmadik szemantikai jegyben van, tehát $H = 1/3$.

Ezzel azonban alig jutottunk közelebb a probléma megoldásához. A H nagyságára ugyanis mindössze ötféle értéket ($1/5$, $1/4$, $1/3$, $1/2$, 1) kaphatunk, ami nagyon kevés azokhoz a finom árnyalatokhoz képest, melyeknek megkülönböztetésére a stílselemzés során szükség van.

Ráadásul nagyon is kérdéses, vajon ez a H azonos-e hasonlított és hasonló szemantikai távolságával. A kérdés bonyolultságát néhány példával fogom szemléltetni. Vegyük szemügyre Krúdynek ezt a két hasonlatát: „Egy fekete, nyurga híd, mint valami hosszúlábú bogár állott a folyó vizében” (SZ. 53); „a hölgy nyakán igazgyöngyök fehérlettek, mint a távoli felhős, nyugati égen eltűnő kócsagmadarak” (ÉZ. 154).

Mindkettő a [-org] → [+org] típus nem antropomorf alosztályába tartozik, H -értékük = $1/3$. Nem kell azonban különösebb esztétikai „vájtfülűség” ahhoz, hogy észrevegyük: a második hasonlat elemeit jóval nagyobb szemantikai távolságra választja el, sokkal kevésbé kitaposott az asszociációs pálya alany és tárgy között, mint az elsőben. Másik példa: „A partok lámpásai itt-ott felragyogtak, és mint álmélkodó szemek néztek a szürke tükörbe” (HB. 216); „vidoran integetnek messzi tájak, mint a karínges pap karzati hallgatói” (Ú. 33). A heterogenitás foka mindkét hasonlatban $1/3$, ám az utóbbiban lényegesen nagyobb a hasonlított és hasonló közti táv: szokatlanabb az összehasonlítás. Be kell tehát látnunk, hogy a H értéke és a szemantikai távolság nagysága összefügg ugyan, de nem azonosítható, mivel az utóbbi számos egyéb tényezőtől is függ, pl. a képzetársítás megszokottságától vagy szokatlanságától – a kép újszerűségétől.

Ezek után most már rátérhetünk a harmadik kérdésre, arra ti., hogy van-e összefüggés, s ha igen, milyen természetű, a D (= távolság) és a stílusérték között. Mindenekelőtt le kell szögeznünk: a hasonlat tényezőinek szemantikai távolsága **befolyásolja** az illető kép stílusát, esztétikai hatékonyságának fokát. Különösen a huszadik századi költészetben vált íratlan szabállyá – gondoljunk csak az expresszionizmusnak vagy a szürrealizmusnak az esztétikájára! – a **mennél távolabbi** valóság-elemek összekapcsolásának követelménye mint a modernségnek, ill. az ezzel azonosított esztétikai értéknek a kritériuma (vö.: de Micheli 1959/65: 212; Caillois 1959/66: 163; Cohen 1970: 25; Henry 1971: 71; Morier 1975: 680–1; Molino–Soublin–Tamine 1979: 16–7; valamint az idevágó magyar esszé- és tanulmányirodalomból: Balázs B. 1919: 404–5, 408; Zolnai B. 1927/57: 142; Füst M. 1947: 82; Bányai J. 1970: 25).

Nem szabad azonban azt hinni, leegyszerűsítve a két tényező bonyolult összefüggését, hogy valamiféle „egyenes arányosság” van köztük, hogy mennél távolabbi valóságsegmentumokat fűz össze a kép, annál nagyobb a stílushatása. A D és az érték közti korreláció ennél a primitív aránypárnál jóval komplikáltabb. Lássunk ismét néhány példát: „Féltem az oltárképektől, mint a halottak országától” (Ú. 34); „Magános ... éppen arra utazott, mint egy kósza lélek” (ÖA. 144); „Megcsókolt, és lassan visszament a városba, mint egy fantom az éjszakában” (Ú. 77) – „a hársak összehajolnak, mint a szabadságharc tábornokai” (N. 449). Az első három hasonlat valódi hasonlított képzetbelihez ([+re] → [-re]), H -értékük $1/2$, tehát csaknem maximális, szemantikai távolságuk igen nagy. A negyedik hasonlat [-an] → [+an] felépítésű, H -ja $1/4$, D -je jóval kisebb. Ha mindezek figyelembevételével arra a kérdésre kellene válaszolnunk, melyik hasonlatot tartjuk a legfrissebbnek, leghatásosabbnak, művészileg legértékesebbnek, gondolom valamennyien – a negyediket választanánk ... Mi lehet ennek az oka? Talán az, hogy néha a látszólag nagyobb szemantikai távolságot, sík-különbséget a gyakori együttes használat megszünteti, ami szinte kioltja a hasonlat hatását. Krúdy az idézett első három hasonlatban szinte köznyelvivé vált, „konvencionálizálódott” hasonlóval próbálkozik, méghozzá olyan kontextusban – „féltem ... utazott ... visszament” –, mely a hasonlatok tárgyának maradék irrealitását is eloszlatja, vö. a köznyelvi *máskál, mint az elátkozott lélek; járkál, mint az Orbán lelke* stb. kifejezésekkel. A szöveggörnyezet fontosságát mutatja, hogy ugyanez a hasonlított (*kósza lélek*) más kontextusban nagyon is hatásos lehet: „egy sirály, mint egy

kósa lélek, amely az éjjel haldokló gyónását hallgatta, elkeseredve repült Pest felé” (SZ. 203).

Érvelésünk cáfolatául most valaki arra hivatkozhatna, hogy az idézett [+re] → [-re] hasonlatokban az eredetileg nagy szemantikai távolság időközben megszűnt, így hatástalanságuk nem dönti meg a *D* és a stílusérték közti arányosság tételét. Erre az ellenvetésre újabb idézetekkel válaszolhatunk, mégpedig oly módon, hogy az előbbi oppozíció második, hatékonyabbnak bizonyult elemét változatlanul hagyjuk: „A liget fáirol úgy hullott a hó, mint az emlékezet” (ÉZ. 169); „A dunaparti utca elhagyatott volt, távolban gurult egy kocsi, mint lassan szunnyadó lelkiismeret (ASZN. 52) – „a hársak összehajolnak, mint a szabadságharc tábornokai” (N. 449). Az „új” hasonlatok [+c] → [-c] felépítésűek, *H*- és *D*-értékük a lehető legnagyobb. A harmadik hasonlat mégis jobbnak, kifejezőbbnek, stílusosabbnak tartom, s ezt, úgy érzem, ebben az esetben is meg tudom indokolni. A konkrét → elvont hasonlatok esztétikai hatástalanságának, vagy inkább csökkent értékűségének az oka éppen a fordítottja az előbbinek, ahol a *D* megcsappanása tette tönkre a képet. Itt viszont épp a túlságosan nagy szemantikai távolság „öli meg” a hasonlatot: a *D* olyannyira maximális, hogy semmiféle közös szemát sem tudunk felfedezni. Az eredetileg kisebb „feszítávolságú” hasonlat hatása viszont érintetlen maradt.

A szemantikai távolság tehát nem egyenlő és nem is (egyenesen) arányos a kép stílushatásával. A *D* mértéke inkább a költő képalkotó fantáziájának merészségére, stílusának jellegére vonatkozóan nyújt információkat; az esztétikai érték rengeteg más tényezőtől is függ, többek között a mikro- és makrokontextus szemantikai erővonalaitól, melyek átszövik és áthatják az elemi képet, felerősítve vagy kioltva esztétikumát. A stílusérték „számszerű” meghatározásához egyetlen összetevőnek, a *D*-nek a kiszámítása nem elegendő. E nagyon bonyolult mérést akkor és csak akkor tudjuk majd sikeresen végrehajtani, amikor a stílushatásnak az összes többi tényezőjét is formalizálni és kvantifikálni tudjuk.

5. Hasonlat és metafora összefonódása Krúdy heterogén hasonlataiban

A megvizsgálandó jelenség nagyjából a következőkben foglalható össze: szemantikailag heterogén fogalmaknak hasonlat formájában való egymásra vonatkoztatása számos költői hasonlatban azt eredményezi, hogy a tertium comparationis nyelvi kifejezője, a főmondat állítmánya metaforikus predikatív viszonyba kerül a hasonlat valamelyik pólusával: a hasonlítottal vagy a hasonlóval.

A közös szemát reveláló állítmány általában csak a főmondatban van kitéve, ennek következtében a hasonlat alanyával tényleges, tárgyával viszont csak virtuális szó szerkezetet alkot. A szépirodalmi hasonlatok metaforikus szintagmái azért metaforikusak, mert hasonlított és hasonló különemű, s azért szintagmák, mert hasonlított és hasonló kölcsönhatásban van. Ezek a metaforikus szó szerkezetek az irodalmi hasonlatok stílushatásának fontos, eddig kevés figyelemre méltított összetevői. A szintagma-tikus kapcsolat és a szemantikai inkompatibilitás kontrasztja révén feszültséggel töltődnek fel, s ez a feszültség kisugárzik a hasonlat egészére.

A metaforikus szintagmát tartalmazó hasonlatok állítmánya jelentéstani szempontból sajátos kétarcúságot mutat: a hasonlat egyik elemére szótári jelentésének megtartásával, a másikra viszont csak átvitt értelemben, metaforikusan vonatkozik.

Néha ez a kettősség megmarad a tágabban vett lexikális jelentés keretein belül; ilyenkor tulajdonképpen nincs metaforikus szintagma a hasonlatban. A stílushatás forrása az állítmány konkrét és elvont (eredeti és átvitt) jelentése közti szemantikai oszcilláció. Néhány példa ilyen Janus-arcú predikátumokra: „*Hervadt volt* Irma, mint egy sárga tearózsa a bál után, a tánc után, amely a kocsi párnáján maradt a nők hajából” (SZ. 108); „nyerítve fogott bele egy dalba, hogy *elakadjon* vele útközben, mint egy rossz szekér a részeg lakodalmásokkal” (N. 452); „Bujdoson *állt* az élet, mint egy hőember az udvar sarkában” (N. 274); „gyengéd szavai éppen oly bőséggel *rajzanak*, mint a novemberi fellegek fehér méhecskéi” (HB. 8); „lassan *lehullottak* lelkemről a bánatok, mint körülöttem a falevelek” (HB. 229).

A legutóbbi példa már átmenetet képez a valódi metaforikus szintagmát tartalmazó hasonlatok felé, melyeket a továbbiakban Jurij Levin műszavával **metaforikus hasonlatoknak** fogok nevezni (vö. Levin 1965/71: 181). Ezek a következő típusokba sorolhatók:

Az első típus jellemzője a hasonlat **alanyához** képest metaforikus predikátum. Példa: „az írósvaj *nevet*, mint egy kövér lány a szőlőlevelek közül” (Ú. 13).

Levin genetikus struktúraleírása szerint az ilyen hasonlat úgy keletkezik, hogy nem-metaforikus hasonlító szintagmát – *nevet, mint egy kövér lány*; képlete: $K_0(v, n')$ – helyettesítünk be egy nem-kitüntetett (metaforikus) szószerkezetbe: *az írósvaj nevet*; képlete: $A_3(v, n)$. A helyettesítés: $v \rightarrow K_0(v, n')$. A helyettesítés eredményeként létrejött metaforikus hasonlat képlete: $A_3[K_0(v, n'), n]$ (vö. Levin, i. h.). Ez a strukturális-formális leírás megfelelhet a hasonlat szerkezetének, de aligha fejezi ki adekvátan a hasonlat születését, kialakulásának alkotáslélektani folyamatát. Vegyük pl. a következő Krúdy-hasonlatot: „[a csúcsíves, rejtelmes ablakokon] a régi királyok imája úgy verdesett, mint a galamb szárnya” (SZ. 353). Majdnem biztosra vehető, hogy az íróban e hasonlat megfogalmazásakor a felszálló ima és a felszálló galamb képzele társult, pontosabban a felszálló galamb összképzetének legjellemzőbb, domináns mozzanata, a verdeső szárny asszociálódott a régi királyok imájához. A verdeső szárny és az ima képzele metaforikus szintagmává tapadt össze (*az ima verdesett*), s ehhez csatlakozott, szinte magyarázat gyanánt a *mint a galamb szárnya* hasonlító mellékmondat. Meglehetősen valószínűtlennek tartjuk, hogy *az ima verdesett* (metaforikus) szószerkezetbe „helyettesítette volna be” Krúdy a *verdesett, mint a galamb szárnya* (kitüntetett) szintagmát. Vagyis Levin formulái a hasonlatoknak csak interpretálására, nem pedig generálására alkalmasak.

Az állítmánynak a köznyelvi kommunikáció szempontjából vett „helyességét” (pertinenciáját) az alanyához képest metaforikus predikátumú hasonlatban a hasonlított zárja ki (vö. Cohen 1968: 47). Jean Cohen ezt „az állítmány alkalmatlansága” (*impertinence du prédicat*) néven tárgyalja. E hasonlatok költőiségét nem kis mértékben fokozza a hasonlított dologhoz, személyhez vagy fogalomhoz kapcsolódó metaforikus igei állítmány vagy metaforikus minőségjelző. Hartvigné, a halkan elvirágzó kisvárosi asszony egy-egy *ábrándot dob* a lángok közé; *megröppen* a váratlanul

betoppanó férfi láttán, majd szinte *kotkodácsol a hangja* a belső izgalomtól. Pálfi Pál, a regényes utazó *robban a szerelemtől, kelepelő jókedve* azonban nem tarthat soká. A nők *feltörik a férfiakat*, akik körül már *a szomorúság kering*. Csak *az írósvaj nevet* a gyermekkori emlékek asztalán (valamennyi hasonlat *Az útitárs* című kisregényből való).

A metaforikus hasonlat második típusa, amelyben a predikátum a hasonlat **tárgyához** képest metaforikus, valamivel ritkább Krúdy prózájában: „a tarka mellényes cinke vidáman *ugrándozik* a dércsípte eperfán, mint az újra kezdődő, múltját megbocsátott, elfelejtett élet...” (Ú. 13); „A Lánchídon hidegen *fúj*t a szél, mint a halottak átka” (PN. 130). Itt metaforikus hasonlító szintagmákat (*ugrándozik, mint az élet; fúj, mint a halottak átka*) helyettesítünk be nem-metaforikus (kitüntetett) szó szerkezetekbe (*a cinke ugrándozik; a szél fúj*). Az állítmány „helyességét” a hasonló zárja ki.

Végül pedig, ha csak szórványosan is, találkozhatunk Krúdynál egy harmadik fajtájával is a metaforikus hasonlatnak. Ezt az jellemzi, hogy predikátuma mind az **alanyhoz**, mind a **tárgyhoz** képest metaforikus: „Úgy *topogott* a tél, mint az örökkévalóság” (PN. 137); „Fenn, messze a nádasok felett, ahol oly üres a levegő, mint a világ végén, egymagában *mereng* egy ismeretlen madár, mint a földi élet céltalansága” (N. 427). Ezekben a furcsa hasonlatokban, melyek Levin szerint nem-kitüntetett (metaforikus) hasonlító szintagmáknak (*topogott, mint az örökkévalóság; mereng, mint a céltalanság*) metaforikus szintagmákba (*topogott a tél; mereng egy madár*) való behelyettesítése útján keletkeznek, az állítmányt a hasonlított és a hasonló zárja ki. A hasonlat eredeti, kommunikatív funkciója ennek következtében teljesen háttérbe szorul; a közlemény semmiféle pragmatikus információt sem továbbít, legfeljebb egy bizonyos hangulatot, atmoszférát sugall. Az ilyen hasonlat összehasonlíthatatlanokat hasonlít össze (Cohen 1968: 47).

A mindkét irányban metaforikus állítmányú hasonlatok különleges válfajának tekinthetők azok a többmozzanatú hasonlatok, melyekben a főmondati állítmány a hasonlítottal, a mellékmondati állítmány pedig a hasonlóval alkot metaforikus szintagmát. E hasonlatok stílushatásának alapja a „helyes” állítmányok felcserélése: a főmondati állítmány ugyanis a hasonlat tárgyával, a mellékmondati állítmány pedig a hasonlat alanyával képez virtuális nem-metaforikus (kitüntetett) szó szerkezetet. Krúdynál is rábukkantam két példájára e sajátos, „eltolások” hasonlattípusnak, melyet Cohen nyomán (i. h. 48) **hasonlító hypallagénak** is nevezhetünk: „[Eszténa] *duruzsolt*, ... amint a tűz *beszélget*, mielőtt elalszik” (Ú. 63); „a húsleves valójában csak másnap jó. Le kell neki ülededni, *magába kell szállani*, mint annak az embernek, aki mindenféle ál- és hamis dolgokért *felforrott* életében” (ÉÁ. 233).

6. A költői hasonlatok „külső redundanciája”

A mindennapi nyelvi kommunikáció során beszédben vagy írásban felhasznált hasonlatok óriási többsége valamely konkrétabb, szemléletesebb, kézzelfoghatóbb dologhoz hasonlít egy ritkábbat, elvontabbat, magyarázatra szoruló. A köznyelvi hasonlat szabvány formájában a hasonló mindig ismertebb, mint a hasonlított, hiszen beszédünk elsősorban ismerettovábbításra, ill. -cserére szolgál.

A költészetben sem ritka az ilyen hasonlat. Arany János – legreálisabb költőnk és legköltőibb realistánk – kedvelte és gyakran alkalmazta az ismeretlen ismertebbel megvilágító, racionális hasonlatot. A Toldi I. énekének ebben a közismert és szívesen idézett képeben: „Ösztövért kutágas, hórihorgas gémmel / Mélyen néz a kútba s benne vizet kémlel: / Óriás szunyognak képzelné valaki, / Mely az öreg földnek vérit most szíja ki” a viszonylag kevesektől ismert vagy ilyennek vélt pusztai gémeskutát a vérszívó szúnyoggal szemlélteti.

Mindazonáltal a költészet és a széppróza nyelvében korántsem általános szabály az ismeretlennek ismerthez hasonlítása. Sőt bizvást megkockáztathatjuk azt az állítást, hogy a költői hasonlatok többsége nem ilyen. A költők évezredek óta tudják, hogy a kevésbé ismert, sőt az ismeretlen olykor hatásosabb, kifejezőbb a mindennapinál, a kézzelfoghatónál (vö. Benkő 1962: 83).

Jean Cohen a szépirodalmi hasonlatoknak ezt a jellegzetességét az információelméletből kölcsönzött műszóval *külső redundanciá*-nak nevezi (Cohen 1968: 50). A nyelvi közleménynek azok az elemei tekinthetők redundánsnak, amelyek nem tartalmaznak új információt a címzett számára. Ha az üzenet saját korábbi közlését ismétli meg, *belső* redundanciáról beszélünk; ha viszont olyan jeleket továbbít, melyeket a jelfogó már ismer, vagy olyanokat, amelyek teljesen ismeretlenek számára, s így dekódolásukat nem tudja végrehajtani, a redundancia *külső*. A költői hasonlatok nagy része is ilyen „redundáns” közlemény, mivel vagy egy kevésbé ismertet hasonlít össze egy másik kevésbé ismerttel (mint Hérédia az útra kelő konkvisztádorokat egy ritka vadászólyomfajtaival: „Comme un vol de *gerfaus* hors du charnier natal, / Fatigués de porter leurs misères hautaines, / De Palos de Moguer, routiers et capitaines / Partaient, ivres d’un rêve héroïque et brutal”; idézi Cohen 1968: 49), vagy egy viszonylag ismertet „szemléltet” egy nála ismeretlenebbel.

A külső redundanciának Cohen három típusát különbözteti meg: *a*) a hasonlított és a hasonlító egyformán ismert (ismeretlen), ennek képlete: $C = A$; *b*) a hasonlított ismertebb a hasonlónál ($C < A$); *c*) a hasonlító teljesen ismeretlen ($C = 0$).

Krúdy hasonlatainak elemzése során a *b*) és *c*) típus számos példájával találkoztam. A [+re] → [-re] és a [+c] → [-c] szerkezetű hasonlatokban a hasonlító ab ovo ismeretlen: „a Dunán a hajók úgy túlkölnék, mint eltévedt kísértetek” (ASZN. 55); „Az ócskásbolt vasajtaján gyermekfej-nagyságú lakatok függtek, mint elvarázsolt szellemek” (Ú. 50); „a vadludak ... rejtelmes céllal, megfoghatatlan parancsra átrepülnek a nagy setét éjszakát, mint kóborló lelkek, akik másvilági hangokon beszélgetnek” (N. 280–3), ill. „[Genovéva] Barna volt, mint a gond” (Ú. 31); „a nagybőgő tompán mordult, mint a végzet” (N. 448); „egy emlékezetes padocská ... titokszerűen rejtőzött el e piros-rongyos ház környékén, mint az ifjúság tisztasága és a szív nemessége” (N. 449).

Érdekes és jellemző, hogy a $C < A$ felépítésű hasonlatot, tehát az olyan egybevetést, ahol a tárgy kevésbé ismert, mint az alany, többnyire személyleírásokban alkalmazza Krúdy: „a haja már szürke volt, mint a zajló Duna felett csapongó jégcsírák szárnya” (SZ. 150); „keze akkora volt, mint egy fürj aratás után” (USZ. 29); „[Zsófia ajkai] Hasonlatosak voltak ama egzotikus virág kelyhéhez, amely elnyeli a beléje tévedő legyet” (HB. 224–5); „a hölgy nyakán igazgyöngyök fehérlettek, mint a távoli

felhős, nyugati égen eltűnő kócsagmadarak” (ÉZ. 154). Ezekkel a hasonlatokkal nem érzékletes bemutatásra, pontos leírásra törekszik, hanem a hangulat, a légkör visszaadására. A hasonlított ismertebb, mint a hasonló: Krúdy szeszélyes, olykor bizarr képzettársítások csillámló fátylaiba rejti a „bemutatott” személyt. A redundáns hasonlatok révén nem tájékoztat, hanem atmoszférát teremt; nem szemléltet, hanem hangulati összképet ad; nem közöl, hanem sejtet; nem ábrázol, hanem kifejtel.

A konkrét → elvont és az irodalmi hasonlatoknál utaltam már Krúdy és Proust hasonlatkezelésének rokon vonásaira. Ez a rokonság a redundáns hasonlatok terén a legszembetűnőbb. Ezeknek funkciója Proustnál is hangulat- és légkörteremtés: az irodalmi, zenei és művészettörténeti vonatkozású Proust-hasonlatok az ismertről a kevésbé ismertre, a mindennapiról a ritkára, az artisztikusra terelik az olvasó figyelmét. Ugyanakkor jellemeznek is, hol a műgyűjtő, enyhén sznob, szalonélelet élő Swann, hol magát az elbeszélőt. Egri Péter könyve nyomán három ilyen hasonlatát idézem, mindhárom művészettörténeti, pontosabban építészeti utalás: „étrendünk, mint a vésett levéldíszek a XIII. századi templombejárókon, mindig visszatükröztette kissé az évszakok ritmusát s a mindennapi élet eseményeit” (Az eltűnt idő nyomában I. Swann. Bp. 1969. 108; Gyergyai Albert ford.); „[a galagonyavirágok] éppen olyan díszesen és szórakozottan tárták széjjel porzóik csillogó bokrétáját, a késői gót stílusnak e finom és sugárzó cifraságait, akár a templomi virágdíszek, melyek a karzat karfáját vagy az üvegablakok keresztfáját díszítik” (uo. 181); „[Odette kabátján] soká néztem, élvezetből vagy udvariasságból, egy-egy finomabb részletet, egy szépen árnyalt kis szegélyt, valami mályvaszerű selymet, amely legtöbbször rejtve maradt mindenkinek a tekintete elől, de azért éppoly remekül volt kidolgozva, mint a külső részek, akárcsak egy székesegyháznak azok a gót faragványai, amelyek nyolcvan láb magasságra egy mellvéd belső részén rejtőzködnek, s ugyanolyan tökéletesek, mint a bejárat domborművei” (Az eltűnt idő nyomában II. Bimbózó lányok árnyékában. Bp. 1967. 221–2; Gyergyai Albert ford.). Proustnak ezek a hasonlatai Cohen sémája szerint éppúgy C < A minősítést kapnának, mint a fentebb idézett Krúdy-hasonlatok.

7. Befejezésül még egy megjegyzést kell tennem. Krúdy metaforikus és redundáns hasonlatairól szólva többször írtam „alkalmatlanságról”, „helytelenségről”, majdhogynem „szabálytalanságról”. Mindezt – kell-e mondanom? – dicséretnek, elismerésnek szántam. Hiszen – ha nem fogadjuk is el költészetnek és prózának, szépirodalomnak és mindennapi kommunikációnak a szélsőségesebb strukturalistákra jellemző merev szembeállítását, ha vitatjuk is, hogy a költészet „anticodée” a köznyelvhez képest – azt okvetlenül észre kell vennünk, hogy ami a hétköznapi információ-továbbítás szempontjából hátrány, az a szépprózában, költészetben gyakran előny, a stílushatás fontos eleme. A sokat emlegetett **költőiség** nemegyszer éppen ilyen kifejezésbeli „szabálytalanságok”-nak a felhalmozódása.

Az anomália azonban önmagában még nem elegendő. A teljesebb esztétikai élményhez az is hozzátartozik, hogy a „helytelen” hasonlatoknak a konnotatív jelentések szférájában meglegyen a maguk **költői** hitelessége. A szépirodalomban így érvényesül a tagadás tagadásának törvénye: a költészet magasabb rendű pertinenciája a megsemmisülő „köznyelvi helyesség” romjain bontakozik ki.

Az írói műalkotásban a nyelvi megnyilatkozások többi típusától eltérően nem a referenciális-informatív oldal dominál. Az irodalmi mű olyan jelszó – idézhetjük Jakobson és Mukafovský klasszikussá vált tételét –, mely **önmagára koncentrálja** az olvasó (a befogadó, a „jelfogó”) figyelmét (vö.: Jakobson 1960/72: 239; Mukafovský 1944/71: 194).

D) *Elemi kép – komplex kép – továbbszótt kép*

1. Azokat a nyelvi képeket, melyek egyetlen összehasonlításon vagy azonosításon alapulnak, *elemi kép*-nek nevezzük.

Képek azonban nemcsak önmagukban, elszigetelten fordulnak elő, hanem össze is kapcsolódhatnak egymással a legkülönbözőbb variációkban: metafora–metafora, metafora–hasonlat, metafora–metonímia, metafora–szinekdoché; hasonlat–metonímia, hasonlat–szinekdoché; metonímia–szinekdoché; stb. (vö.: Henry 1971: 38–40, 116–21; Morier 1975: 711).

A *komplex kép* fogalma Hankiss Eleméértől származik, aki József Attila „többszörös metaforáit és más stilisztikai alakzatokkal kombinált metaforáit” (I. Hankiss 1966/85: 490) nevezte így. Vagyis ahhoz, hogy komplex kép keletkezzék, legalább két metaforának, ill. egy metaforának és legalább egy másfajta nyelvi képnél (metonímiának, szinekdochénak, szinesztéziának stb.) kell egymáshoz kapcsolódnia.

Ez azonban csak szükséges, de nem elégséges feltétele komplex képek kialakulásának. Elemi képek összekapcsolódása ugyanis, mint tapasztaljuk, nem mindig eredményez komplex képet. A több egyszerű képmozzanatból álló képegyüttesek sokszor csak megindulnak a komplex képpé válás útján, de nem járják végig ezt az utat: az alkotórészek nem állnak össze egységes, szerves alakulattá, az elemi képek nem fejlődnek komplex képpé.

E kötet szerzője *komplex kép*-en olyan nyelvi képet ért, amely két vagy több különböző – azaz nem ugyanazon az összehasonlításon vagy azonosításon alapuló – elemi képnél az egymásra hatásából, összefonódásából, majd együvé olvadásából jön létre.

2. A lazább képegyüttesek általában úgy alakulnak ki, hogy az író megismétli, halmozza vagy kibontja az elemi képeket.

a) Az egyszerű kép **megismétlése** különösen akkor hatásos stílusesszék, ha a kép más formában ismétlődik meg, azaz a következő mondatban vagy néhány mondatnál később más összefüggésben villannak fel ugyanazok a képelemek. A megismételt kép rendszerint zártabb nyelvtanilag-szemantikailag, mint az eredeti. A hasonlat metaforává, a teljes metafora egyszerűvé, az értelmezői teljes metafora összetett szó alakúvá sűrűsödik:

„Halott arcú, fehér bőrű alvó gyermek volt Estella az anyja karjában, piros pettyes ruhácska volt rajta, *mint a katicabogár szánya*. ... Este volt, mikor [Emléki] a faluba megérkezett. ... Valamikor utazott már erre – a *katicabogár* anyjához” (ASZN. 32); „egy *bunkóformájú havanna szivarra* esett a választása ... Komolyan és ünnepélyesen gyújtotta meg kis *bunkóját* az ezredes” (ÉA. 64); „Midőn az út fordulójánál hátránézett, még látta a messzi vasúti sínek mentén a *váltó-lámpás zöld szemét* utána tekinteni, mintha a nagy fekete éjszakában csupán ez az egy *szem* volna csak arra kíváncsi, hogy mit is akarhat Szindbád a városkában” (SZ. 46); „Semmi sem egyforma a világmindenségben. És én, szegény bolond, egy darabig azt akartam hinni, hogy egy nőnek a szíve hasonló az én szívemhez; és a *gondolatok, ezek a furcsa felhők*, egyalakúak az én gondolatommal. Az én *gondolat-felhőim* borús táj fölött szálladoznak mostanság” (ASZN. 20).

Az elemi kép megisméltése természetesen soha nem ad komplex képet, mivel az író ugyanannak a tárgy-kép viszonyításnak a körén belül mozog.

b) Nem tekinthetők komplex képek a hasonlat- és metaforahalmazok sem.

A benyomások és képek **halmozása** a valóságábrázolás extenzív teljességének igényéből fakad, a parttalanul áradó képsorozatból azonban nem bontakozik ki élesen, plasztikusan a látvány valódi körvonala. Ellenkezőleg: a táj- vagy személyleírás tárgya elmosódik, megfoghatatlanná válik a képek irizáló függőnye mögött:

„*Kámforillata* volt a lábának, és *narancs* a térdének íze. A szája *ópiumfüst édességű*, és a kis füle ideges, *mint egy telivéré*. Csipke és selyem az öltözete, mámorítóan lefojtott a hangja, minden mozdulata *bűbajos balet*, és *hetairák tánca van a derekában*” (ÖA. 149).

Az ilyen, egymást nyomon követő és így egymással óhatatlanul interferáló képeket Fónagy Iván *sorozatosa metafora* néven említi (1982: 309). Az effajta képsorozat elemeiből a Fónagy jelezte interferencia ellenére sem szokott egységes komplex kép kifejlődni, sőt stílushatása éppen heterogenitásában van: az összertorló elemi képek szinte kioltják egymást.

Azonos funkciójú és szerkezetű képek halmozása sem eredményez mindig komplex képet. Az alábbi Krúdy-idézetben a megszemélyesítő metaforák a tájleírás „animizmusának” szolgálatában állnak, antropomorfizálják a természetet. Ám az olvasói psziché nem egyetlen komplex képet fogad be, hanem kifejező képek egymásutánjában szemléli a látványt:

„Nem jó erre utazni, mert a keresztutak *megszólítják* alkonyattal az utazót ... Az elhagyott fészületek *felajánlják szolgálataikat* ... A komor, égbenyúló, erős derekú fák ... *mogorván, összeráncolt arccal néznek* az utazó után ... Barna, indás árkok terpeszkednek, *guggolnak* az utak mentén, mint betegségtől elcsúfított arcú emberek” (N. 427).

Nem áll össze komplex képpé a kárpáti hóesést megjelenítő képsorozat három hasonlata sem:

„A kárpáti hóesésnek hangja van. Olyanféle hangja van, *mint a magánosan álló tornyok körül susogó éjszakai szélnek*. A mély fenyveserdők, néma hegyek és beláthatatlan völgyek között *mintha csöndesen aludna egy óriásasszony*, és halkán, mélyen lélegzene álmában: így hangzik a hóesés, amely tenyéryi darabokban szakad a földre. Amikor az ajtó fel-felnyílt az országúti csárdában, a hóesés hangja kívülről erősebben hangzott; *mintha sietve vonult volna végig az országúton egy kísértetsapat*, és a köpenyegyek suhogtak a lovagok vállain” (SZ. 117).

c) Egy elemi kép **kibontása** kétféleképpen történhet: vagy statikusan (ilyenkor a képfejlesztés megmarad az eredeti képzettársítás határai között, vö. Ullmann 1961: 48), vagy dinamikusan (ilyenkor újabb asszociációk is csatlakoznak az alapképhez; uo.). Mindkét eljárást jól tanulmányozhatjuk Krúdy hasonlatain (bővebben I. Kemény 1974: 42 kk.).

A kibontás legegyszerűbb formájának az tekinthető, amikor a hasonlító mellékmondatnak saját mellékmondata van. Ez jelzői szokott lenni, mégpedig minőségjelzői, kijelölő jelzői vagy értelmezői. E kétszeresen alárendelt tagmondatok mondatrészkifejtő jellege gyakran csak hozzávetőlegesen állapítható meg, mivel a hasonlító mellékmondatok általában nem tartalmaznak utalószót. Ha mégis, akkor ez rendszerint a minőségjelzői *olyan* vagy a kijelölő jelzői *az*: „oly gondtalanul sétáltam a piacon, a

falusi menyecskek szoknyái között, mint egy *olyan* ember, aki úgyis csak egy félóráig időzik itt, elutazik s felejt” (Ú. 30–1); „Sosem birkóztam harapó, karmoló, kétségbeesetten védekező parasztlányokkal, mint *azok* a férfiak, akik ezen a réven különbnek tartják magukat” (Ú. 20).

A hasonlító mellékmondat mellékmondata többnyire kiegészíti, még egy vonással gazdagítja a hasonlót:

„A folyócska titokzatosan surrant tova a kertek alatt, mint egy nesztelen járású éjjeli vándor. *aki senkit sem akar fölébreszteni a városban*, amely mellett elvonul bujdosó útjában” (SZ. 49); „A törpe bokrok kiváltak a homályból, mint iskolába menő gyermekek, *akiknek sapkáját a messzi gyaloglásban belepte a hő*” (N. 272); „máskor még szokta érní az ablakból egy pillantás, mint egy kis piros mécses, *amely hazáig világít a Lomnicz szívében a sötét hegyi úton*” (ÉZ. 166); „arca, homloka, régi szenvedélyes szeme hűvös és friss, mint a vén híd cölöpei alatt vágott lék a hegyi patakon, *ahová alkonyattal vízmerítés céljából járnak az asszonyok*” (ASZN. 31).

Néha azt a tulajdonságát emeli ki a hasonlónak, amely tulajdonság révén a hasonlat tárgyának szerepét betölthette:

„A térdek belseje körülbelül tíz centiméternyi volt egymástól, mint a fiatalembereké, *akik nem régóta tanulnak lovagolni*” (Ú. 16); „Pistoli sokat üldögélt e helyen ... egyedül borongva, mint egy lovag, *akinek tébolyult menyasszonya tegnap ugrott le a vár fokáról*” (N. 449–50); „[melankolikus, sötét szeme] egyszerűen, őszintén, hazugságok nélkül, szinte reménytelenül nézegetett Nagybotos Violára, mint a költemények, *amelyeket falusi magányában írogat az egykori testőr a császárméhoz*” (ASZN. 98); „egyik-másik régi nő ... a titkos szerelem helyéről oly bánatosan távozott, mint a perc, *amely soha többé vissza nem tér*” (N. 454); „A kis fekete nő szennyes körmeit rágta Erdélyi úr előadása alatt – olyan volt, mint egy foltos béka, *amelyhez a folyóparton a legszebb dalát fújdogálja a csalogány*” (HB. 124).

Olykor a hasonlat lényegét, csattanószerűen, épp ez a mellékmondat fogalmazza meg: „Hartvigné egyébként olyan volt, mint egy apáca, *aki ringyó lábakkal jött a világra*” (Ú. 17).

A hasonlat továbbépítésének, részletesebb kidolgozásának egyszerű, de igen hatásos módszere a hasonlított és a hasonló motívumának megismétlése a következő mondat(ok)ban. A „képi rímek” mesterien ironikus használatára példa az egyik Szindbád-novellának ez a továbbfejlesztett hasonlata:

„Nincs annak semmi különösebb oka, hogy a férfiak eltávoznak. ... Hívta, várta őket valami, mint a szél a faleveleket. Engem például egy szegény varrólány ablakába sodort tőled az éjszakai vihar” (SZ. 376).

A hűtlen férfiak – vihar sodorta falevelek párhuzam kétszer ismétlődik ebben a képben, mégpedig úgy, hogy elemei felváltva követik egymást. A „képi rímek” metaforát kibontva ebben az esetben „keresztímes strófáról” beszélhetünk (a–b–a–b).

Máskor úgy szövi tovább a hasonlót, hogy befejezésül jelöletlen hasonlat vagy párhuzam formájában még egyszer visszautal a kiindulópontra, a hasonlat alanyára:

„Ilyenkor gyorsan elszuhantak a reám való gondolatai, mint alkonyati tó vizéről a megzavart vándordarvak. Ám a vadmadarak is visszatérnek, ha a csöndes éj leszállott, és Florentin ... hosszan és melegen gondolt rám ágyában” (ASZN. 16).

A cselekmény → kép → kibontott kép → cselekmény egymásutánjából összeálló továbbfejlesztett hasonlat struktúrája az ölelkező rímes versszakra emlékeztet (a–b–b–a). Másfajta analógiához folyamodva *kiazmatikus hasonlat*-nak is nevezhetnénk.

Nem kevésbé hatásosak azok a hasonlatok, melyekben a képi elemhez, a hasonlóhoz különböző meditációkat, reflexiókat, folyondárszerűen indázó-tekerőző elmélkedéseket fűz hozzá:

„Mozdulatlan arca hasonlított valamely régi szentképhez, amely már századok óta hallgatja az előtte térdeplő nők szenvedését, bánatát, örömét, bűnét. Ah, azok az öreg szentek nagyon megbízható, rendes férfiak. Sohasem árultak még el senkit. A titkokat csöndben eldugták a kabátjuk alá, mint a hétpecsétes leveleket” (SZ. 358).

A hasonló képe gyakran önállósul, s kibontakozva újabb, analóg vagy komplexer képeket asszociál:

„Az úgynevezett ábrándos ifjúság szerelmi adataiból ..., az aranyblúzos postáskisasszony, a krémarcú cukrászleány és az isteni drámai szende világból Herman széles cilinderkalapjával, à la Romantique hajviseletével és búskomoly, ábrándos tekintetével olyanformán emelkedik ki, mint egy nagyon kellemetes séta emléke májusban az erdőn, midőn odafönt a nagy fák leveleit langyos permeteg locsolja, de idelelent csupán az esőnek illatát érezni. Vagy egy nagyszerű utazásra emlékeztet néha Herman, midőn hintón hajtunk mesebeli, kora őszi tájon, messze kék erdők koszorú alakban, halmok arany színben és a mezőkön méla csend, mint a legszebb regényekben” (ÖA. 75–6).

A továbbfejlesztett hasonlatnak ebben a válfajában egy hasonlított két vagy több hasonlót is magához vonz, s e hasonlatok külön-külön is részletesen ki vannak fejtve. Az író a hasonlónak nemcsak egyetlen mozzanatát emeli ki, hanem valamennyi lényeges jegyét felidéz, aprólékos képet ad róla (vö. J. Nagy 1968: 107–8).

A kortársak közül a fiatal Tóth Árpád kedvelte még ennyire a két- vagy többtagú hasonlókat, az összetett, fürtös hasonlatéptípusokat. A Hajnali szerenád verseiben a hasonlatok tárgya nemegyszer önállósul, öncélúan kiszélesedik, s ezt Kardos László – kissé túl szigorúan – a formai dekadencia megnyilvánulásának minősíti (1955: 110).

Következésképp most már néhány olyan példa, amely átlépi a határt a kibontott hasonlat és a komplex kép között! Ez a határ különben meglehetősen elmosódott; az alábbi komplex képet bizvást tekinthetnénk részletesen kifejtett hasonlatnak is:

„*Szindbád gondolkozása* ebben az időben már *hasonlatos volt a szövőgép működéséhez*, amelyet egy bölcs és öreg takács lába hajt valahol egy elhagyott házban. Kattog a takácsszék, és a *gondolatok kelméje* lassan növekszik, most egy virág, majd egy repülő madár, később egy falevél alakja bontakozik ki a vásznon – ... és a mesebeli takács egy lábnyomására egy képet mutatott előtte a *gondolatok vászna*” (SZ. 120).

Mivel azonban a hasonlat anyagába metaforikus képek szövődnek bele (*a gondolatok kelméje; a gondolatok vászna*), ezt a képegyüttest már helyesebb komplex képnek minősíteni.

A komplex képet az különbözteti meg a kibontott hasonlattól, hogy ebben már csak része, összetevője a hasonlat egy bonyolultabb képszervezetnek. Például az alábbi mondat látszólag két párhuzamos, egymástól független hasonlatot tartalmaz:

„Arra riadtam fel, hogy az udvar felőli ablak vérszenen csörömpöl, *mint a pisztolylövés*, és egy asszonysikoltás bugyborékol a közelben, *mint a habzó vér a szívseben*” (Ú. 73).

Csakhogy e két hasonlat között jóval szorosabb a kapcsolat, mint ha csupán nyomatékosításul volnának egymás mellé rendelve. A két hasonló (*pisztolylövés – habzó vér a szívseben*) időbeli és ok-okozati összefüggése folytán a két hasonlat egységes komplex képpé áll össze.

A jellegzetes Krúdy-hasonlatok gyakran úgy bomlanak ki komplex képpé, hogy az író az alaphasonlat komponenseit metaforikus azonosítás formájában megismétli, s a hasonlatot és a metaforát a tematikus egyezés és kontraszt segítségével fűzi össze:

„Én már csak *olyan vagyok, mint a hályogos ablak*, amelyet belepott a téli köd, nem látni meg rajta át a külső szép világot, de *Józsiás virágokkal megrakott nyári ablak*, amelyen át vidámnak és mulatságosnak látszik a táj” (HB. 124).

Többször azonban megelégszik azzal, hogy a hasonlatot metaforával és/vagy metonímiával gazdagítva többfajta szóképpé együtteséből alakítson ki komplex képet:

„Úgy tűntek fel Álmos Andor előtt későbbben ezek az évek, mint az élet setét temetőjének egyes sírdombjai, amelyeken égve felejtették a mécses” (N. 407); „Éppen akkor volt vége a litániának, az öregasszonyok miséjének, amely oly rövid, mint egy szippantás a hit burnót szelencéjéből” (Ú. 26); „egy sírig tartó emlék elszakíthatatlan fátyola lebeg szép feje körül, mint az apácákén a másvilágias vászon” (N. 457).

3. Elemi és komplex kép között tehát légiónyi a számuk az átmeneti jelenségeknek. Az egyszerűbb és a bonyolultabb formák viszonyának tanulmányozásakor abból a kérdésből kell kiindulnunk, milyen módon épül bele az elemi kép a mondatba, s mikor teremt ez a beépülés komplex képet.

Ha a (mellék)mondat alanya egyszerű metafora, az állítmány tartalmilag ehhez a metaforikus szóhoz igazodik: „a fehér kendőt keblére teríti, hogy *bele ne haraphasson a téli éj farkasfoga* [’metsző hidege’]” (Ú. 25). Az ilyen kép továbbra is eleminek számít, annak ellenére, hogy két mondatrész fejt ki. A metaforikus állítmány ugyanis a metaforikus alanyának a következménye, s a mondat két fő része ugyanazt az azonosítást tükrözi.

A mondatkörnyezetében vizsgálta teljes metafora képi eleme a kontextus hatására ingadozik eredeti és képes jelentése között. Ha a teljes metafora alakja birtokos szerkezet, a metaforikus birtokszót egyidejűleg kétféle kontextus befolyásolja. Vegyük például a következő Krúdy-mondatot: „A kimondhatatlanul bús unalom köde füstölgött a háztetők felett” (Ú. 47–8). Ez a kijelentés nyelvtanilag egy alany–állítmányi és egy birtokos jelzős szó szerkezet kapcsolata, melyeknek a *köd* szó a közös elemük:

[a köd ⇔ füstölgött] + [a kimondhatatlanul bús unalom köde].

Az első szintagmában a *köd* konkrét jelentésű, a másodikban – determinánsának, az elvont főnévnek a szemantikai kisugárzása folytán – metaforikus átvitt jelentéssel telítődik. A mondatban a reális és a képi kontextus keveredik, egymásra vetítődik, s ezáltal a kettős kötöttségű *köd* elem jelentésstruktúrájában megindul az eredeti-konkrét és az átvitt-metaforikus jelentés közti fluktuáció. A metafora stílushatásának ez a lüktetés a legfőbb biztosítéka.

A birtokos szerkezetű teljes metaforának a mondatkörnyezetbe való beépülését Jurij Levin az „elemi metaforikus konstrukciók” egyikeként tárgyalja, s az alábbi példával szemlélteti: „Szemének tüze kialudt”, képletben A₃ [v, B₁ (n, n’)], ahol v (verbum) = kialudt; n (nomen) = tűz; n’ = szem (1965/71: 179).

Ha a birtokos jelzős teljes metaforát tartalmazó egyszerű mondatban olyan tagmondatok kapcsolódnak, amelyek az elemi képet új mozzanatokkal fejlesztik

tovább, az így keletkező bonyolultabb képet már bizvást tekinthetjük komplex képnek: „Az arcon végighullámozott az *indulat*, a *fájdalom dagálya*, mint tengerparton, és *homokdombokat* hagyott maga után, amelyeket többé nem tud elsimítani földi kéz” (HB. 181).

4. A komplex kép legegyszerűbb változatában egy hasonlat és egy metafora szövődik össze komplex képpé, mégpedig oly módon, hogy a hasonlat fő- vagy mellékmondatába egy metaforikus szó vagy szó szerkezet ékelődik:

„a szürkülő hajak ... csak akkor tetszetősek a hölgyvilág körében, ha ifjonti nemes homlokot öveznek a *tavaszi tél hímökei*, mint napsütésben a szilvafa drága virágán maradt enyhe hópehely” (ÉZ. 198); „gyengéd szavai éppen oly bőséggel rajzanak, mint a novemberi fellegek fehér *méhecskéi*” (HB. 8); „[a litánia, az öregasszonyok miséje] oly rövid, mint egy szippantás a *hit burnót szelencéjéből*” (Ú. 26).

Az ilyen, metaforát is tartalmazó hasonlatokat határozottan meg kell különböztetnünk a metaforikus hasonlatoktól, amelyekben a tertium comparationist kifejtő (igei) állítmány a hasonlat alanyához vagy tárgyához vagy mindkettőhöz képest metaforikus. Az előbbieket komplex képek, az utóbbiak csak egyszerű hasonlatok (ezekről vö. e fejezet C) 5. pontját).

5. Krúdy Gyula komplex képei szerkezetileg is, tartalmilag is olyan sokfélék, hogy itt nem vállalkozhatom rendszerezésükre. Ehelyett kiválasztottam néhányat a leginkább jellegzetesek közül, s ezeken kísérelem meg bemutatni ennek a képfajtának a főbb tulajdonságait.

A komplex kép nyelvtani formájára nézve nem okvetlenül terjedelmes, több tagból álló összetett mondat. Például a „*könnyűvérű* hangulatokba *burkolóztam*” (Ú. 65) képes helyhatározós szintagmában a metaforikus igei alaptag és bővítményének hasonlóképpen metaforikus minőségjelzője egységes komplex képet alkot.

Kétségtelenül gyakoribb azonban a több tagmondatot átfogó, részletesen kifejtett költői kép, amelyen például a következő:

„a magasságból hideg, téli halálra emlékeztető csókok hullanak az arca kósza hópelyhek alakjában, mint megöregedett, régi szeretők távolból küldött üzenetei” (ASZN. 134).

Ebben a komplex képben a hópelyheket három hasonlattal, mégpedig két implikálttal és egy szokásos alakúval szemlélteti Krúdy.

Körülírászerű kifejezésekben olykor merőben ellentétes hangulatú elemi képeket kapcsol össze az író: „[Eszténa arca, szája, mosolya] abból a korszakból látszott engem meglátogatni, amikor *még nem járták be a legyek a zsebkendőit, amellyel szívem vérzését elfojtottam*” (Ú. 50). A modorosan patetikus és a vulgárisan szókimondó képek kontrasztjából (*szívem vérzését elfojtottam* ↔ *legyek*) villamos szikraként pattan ki a groteszk.

Az egyik Szindbád-novellából idézem a hajnal megragadó komplex képét: „[Lehet, hogy többé már vissza sem jövök.] Ha nem lelem fel ... a szemedben a fényt, amely a kelő napé, amint fénylő, fehér kócsagmadarakat küld előre a borongós felhők közé, míg alatt hidegen, szigorúan hullámoz az éjszakai tó” (SZ. 199–200). A szem → nap azonosítást kibontó metaforák és megszemélyesítések organikus egésszé szerveződnek ebben a képben. A *fénylő, fehér kócsagmadarak* metafora talán a felkelő nap sugarait jelenti.

Ha az elsődleges képanyaghoz újabb, más tárgykörből való képek is csatlakoznak, a minősítés többszörössé, maga a komplex kép pedig többsíkúvá válik:

„Amadé előtt feltűntek a mohó, kaján, éhes és szennyes arcok, amelyek körülveszik e kis csontdarabokat [‘játékpénzeket’] a kártyázóasztalnál. Most újra látta az üregekben lesen álló vagy halálra váltan kidagadt szemeket, amelyek a játék menetét kísérik, mint ebek a nemes vadat. Megharsan a kürt, és a játékpénzek futkározni kezdenek, mint kis, fénylő halak a vízben. Ah, hány tisztátalan, meggörbedt, öreg és fiatal kéz nyúlkál az aranyhalacsák után!” (ÖA. 158).

Ebben a képsorozatban a reális szintet, a kártyázókat két egymásra rétegződő „kvázi-szinten” ábrázolja az író. A játékosok mohósága, hogy minél több zsetont harácsoljanak össze, minél nagyobb nyereségre tegyenek szert, először hajtóvadászatra emlékeztet (1. kvázi-szint): ennek képzetét a „lesen álló szemek” kifejezéssel anticipálja Krúdy, majd hasonlaltal jeleníti meg. Ám a kürtök szavára futkározni kezdő játékpénzek hirtelen másfajta analógiát sugallnak: a vízben csillogó fúrge aranyhalak képét (2. kvázi-szint). A hasonlatok, metaforák, metonímiák tarka szövedékében sajátos színárnyalatot és funkciót képviselnek az egész komplex képen végigvonuló *pars pro toto* típusú szinekdochék, amelyek egy-egy szuggesztív és jellegzetes részlet kinagyítására szolgálnak. Mind a három síkon van egy-egy ilyen szókép: a kártyaasztal mellett (reális szint) első pillantásunk a „mohó, kaján, éhes és szennyes *arcok*”-ra esik; a vadászat során (1. kvázi-szint) a „nemes vadat”, a vágyva vágyott nyeresémet sóvár emberi *szemek* kopói követik nyomon; végül a befejező képben (2. kvázi-szint) az „aranyhalacsák” után „tisztátalan, meggörbedt, öreg és fiatal *kezek*” nyúlkálnak, kilátástalan erőlködésükkel nevetséges, groteszk hatást kelteve.

A nagyobb terjedelmű komplex képek néha szinte az olvasó szeme láttára állnak össze a cselekmény és a hozzá fűzött szerzői kommentárok motívumaiból:

„A hídon ablak volt, ahonnan a lékre lehetett látni. A lék is ablak, a folyó ablaka, amelyen át a szakadatlanul menő víz, az örök mozdony kipillongat a napvilágra, midőn a jég boltozata alatt, a setétségben utazik” (Ú. 47).

A hős ide-oda csapongó, céltalanul kergetőző gondolataiban jól kitapinthatók a komplex képet létrehozó képzettársítások, az asszociációs pályák. A kedvesére várakozó gavallér a folyócska fedett hídján sétál, s a híd ablakán keresztül megpillantja a léket. A lékről ismét az ablak jut az eszébe, s ezzel az ablak → lék → ablak asszociációs kör be is zárul. (Természetesen ennél jóval bonyolultabb képegyüttesek is vannak.) A képelemek közti összefüggés tudatosítása értékes alkotáslélektani szempontokkal gazdagítja a stilisztikai képvizsgálatot, s nem egy esetben az alkotásfolyamat bizonyos fokú rekonstruálását is lehetővé teszi.

6. Ha van egyáltalán valami közös tulajdonságuk az eddig felsorakoztatott komplex képeknek, az az, hogy összetevőik a legkülönbözőbb létezés- és tudatszíkokon helyezkednek el, s az ábrázolt valóság más és más területéről származó elemi képeket csak az író teremtő szeszélye, gazdag fantáziája hozta kapcsolatba egymással.

A régebbi szakirodalom minden heterogén vagy inkohérens képet képzavarnak minősített, de még Bally is lényegében képzavart ért „image incohérente”-on (vö. Bally 1909/51: I, 197–8; ugyanígy Marouzeau 1940/46: 104). Henri Morier poétikai és retorikai lexikona már különbséget tesz a fűzfapoéták képzavarai és az igazi költészet

„összefüggéstelen képei” között: az „image incohérente” olyan megszerkesztett és továbbfejlesztett kép, amelynek elemei összefüggéstelenek és összeegyeztethetetlenek (1961: 201–2). Már Baudelaire-nél is találkozhatunk ilyen képpel: „Mais l’amour n’est pour moi qu’un matelas d’aiguilles / Fait pour donner à boire à ces cruelles filles!” (La fontaine de sang; idézi Morier i. m. 201; Tóth Árpád fordításában: „de hajh, a szerelem tűvel szórt matracom csak, / hogy inni vért a vad lányoknak újra ontsak!” – A vérkút). Nálunk J. Soltész Katalin emelt szót egy Babits-tanulmányában az eltérő képzetkörök összekapcsolásán alapuló, heterogén képeknek a képzavartól való megkülönböztetéséért (1959: 187), Török Gábor pedig arra mutatott rá, milyen fontosak József Attila stílusában a merész, inkoherens képegyüttesek, a képek közti kapcsolatot „kihagyó” („képszökkentő”) eljárások (1968: 152).

Krúdy, olyan író lévén, aki szinte soha nem törekszik tudatosan a szemlélet egységességére, szívesen és gyakran használ olyan komplex képeket, melyeknek tényezői **összeférhetetlenek** mind egymással, mind a kép egészével:

„Eszténa simogatta a kezem; olyan volt a tapintása, mint az ifjúság. Jó volna mindig nyugodalmasan üldögélni – esetleg pirosló bor mellett –, csöndben, mint a feketerigó és Eszténa simogatását állni. Ez a kéz játszott, mint hárfáslány keze. Szinte felemelkedett néha a levegőbe, mint a madár; és a legmagasabb húrokat pattogtatta, ahol az öröm, a kacaj, az élet sípjai laknak. Aztán megunva az egyformaságot, a szilaj pengést, a rikító örömet, fáradtan hanyatlani látzott a kéz az érzelmek skáláján. Már csak duruzsolt, amint egy macska törleszkedik a gazdaasszonyához, amint a tűz beszélget, mielőtt elalszik” (Ú. 62–3).

Ezt az inkoherens képsorozatot (hárfáslány → madár → húrok → sípok → pengés → macska → tűz) egy alapján véve színekdochés azonosítás vagy inkább kiemelés fogja közre. Nem olyan értelemben beszélünk itt színekdochéról, hogy a kéz egész → rész átvitel az egészet, a lányt helyettesítené, de azért az egész szerelmi jelenet minden feszültsége, hangulathullámlása ennek a kéznek a mozdulataiba, képi megjelenítésébe van belesűrítve. A komplex kép stílusértékét nem rontja le az egyes összetevők heterogenitása, az asszociációs ugrásoknak a képzavarral kacéerkodó merészsége, mivel a szimbolikus tartalommal is gazdagodó kéz-motívum elegendőnek bizonyul az inkoherens elemi képek egyesítésére.

7. Mintegy az ellenkező végletet képviselik azok a komplex képek, melyeknek alkotóelemei **ugyanabból** a képzetkörből valók. Ezeket szervezettebbnek, egységesebbnek érezzük:

„Kissé bosszantott, hogy olyan gyorsan múlnak a várakozás napjai; szerettem volna, ha nagyon hosszú mise [‘várakozás’] előzi meg *esküvőmet* [‘a beteljesülést’], mert ezalatt mindinkább meggyőződtem ártatlanságomról” (Ú. 65–6); „Ha belenézünk ez imádságok *szénaboglyájába*, aligha akadnánk itt rikító *pipacsra* [‘pajzán gondolatra’]” (Ú. 36); „Hogy susognak, csikorognak, susutorognak ezek a jegek körülöttünk. Egy nagy *malomban* vagyunk, ahol *búzaszemként* morzsolódik szét életünk” (HB. 246); „Éppen harminchárom lépcső vezet le a föld alá a *jeges kemencéhez* [‘a hullakamrákhoz’]. A *pék* itt nem tűzben készíti a *kenyeret*, hanem fagyasztja” (HB. 176); „Az életuntság úgy fonogatott körül a pókhálójával, hogy már az sem érdekelt, hogy megérkezik-e pontos időre Eszténa?” (Ú. 69); „Szerelem! – *libegte*, mintha egy *szitakötő szálladozott volna* a szavaiban” (Ú. 61); „Az öregasszony ég és föld között himbálódzott, mintha be akarna jutni a szobába. Felálltam, és dermedten néztem az *égi drótszálakon mozgatót bábul*” (Ú. 74).

Az ilyen komplex képek inkább plasztikusak, elképzelhetők, semmint „modernekk”.

8. Befejezésül vessünk egy pillantást az elemi és/vagy komplex képekből összetevődő, nagyobb szövegdarabot, sőt nemritkán a szöveg egészét is átfogó

képegyüttesekre is! E bonyolultabb képszervezeteket a francia szakirodalom *métaphore filée* (Riffaterre 1969; Henry 1971: 121–39; Dubois 1975; Tamine 1979: 78; van Buuren 1984) vagy *image filée* (Moreau 1982: 51–3) néven tartja számon. Magyarul *továbbfejlesztett* vagy – szó szerinti fordítással – *továbbszótt képek*-nek nevezhetjük őket.

Aszerint, hogy miből és hogyan fejlődött ki, két fő válfaját különböztetjük meg a továbbszótt képnek: az egyik egy központból, egy alap-képzettársításból sugárik szét lineárisan vagy koncentrikusan (ezek az „egy tőről fakadó” képszövevények), a másik többfelől, egymástól független(nek látszó) mikroképekből áll össze.

Akár így történik, akár úgy: a szövegnek mindegyik elemi képe arra törekszik, hogy továbbszótt képpé váljék (vö. Dubois 1975: 207–8). A részképek kölcsönhatásba lépnek egymással, és összefüggő jelentéssíkot (izotópiát) alakítanak ki. A szöveg így két vagy több izotópiára hasad, két vagy több síkon is olvasható (értelmezhető) egyszerre. A homogén jelentéssíkok közti kapcsolatot a képek tartják fenn mint érintkezési pontok és átkapcsolók (vö.: Le Guern 1973: 102, 112; Dubois 1975: 205; RP 51; Vígh Á. 1980: 333). A nyelvi kép ennek következtében olyan különleges feszültségű helyévé válik a szövegnek, ahol a jelentés állandó oda-vissza mozgásban van (Dubois 1975: 203).

Hogyan megy végbe ez a kettős folyamat (a továbbszótt kép kibontakozása és a szöveg többsíkúságának felismerése) a befogadó tudatában?

E folyamat hozzávetőlegesen az alábbi szakaszokra tagolódik:

1. lineáris (előrenyomuló) olvasás az eleve adott, elsődleges izotópia mentén;
2. izotópiatörés (klasszematikus oda nem illés, össze nem férés) észlelése;
3. az allotóp szövegszegmentum újraértékelése (*réévaluation*; vö. RP 51–4) a szövegfolytonosság helyreállítására;
4. retrospektív olvasás, a szövegelőzmény visszamenőleges átértékelése; a befogadó visszafelé, a feltárolt másik (másodlagos, képletes) izotópia mentén halad, felismerve a kettős értelmű, két izotópia szerint is értelmezhető szövegelemeket (természetesen egyáltalán nem szükségszerű, hogy a szövegnek mindegyik eleme ilyen legyen; vö. Dubois 1975: 207, 14. jegyzet).

5. oda-vissza mozgás a szövegsík egészén: most már a teljes szöveg értékelődik újra az olvasóban;

6. a szöveg két- vagy többsíkúságának (két- vagy többizotópiáságának) tudatosodása: a továbbszótt kép a kettős, ill. többszörös értelmezhetőség révén szemantikai dinamizmust kölcsönöz a szövegnek, s ez a befogadóban esztétikai élményt kelt(het).

Klasszikus példája az ilyen, menet közben átértelmeződő és jelentésében feldúsuló műalkotásnak Baudelaire Albatrosza (elemzését l. RP 52). Az 1–3. versszak a címben világosan megjelölt izotópiának megfelelően (‘egy bizonyos nagy testű tengeri madárról, amely nehézkesen mozog a szárazföldön’) hézagtalanul koherens olvasatot nyújt; a versnek ez az első háromnegyede mindenben eleget tesz az izotóp szöveg két kritériumának: az azonos szemák ismétlődésének és az egymást kizáró szemák hiányának. A 4. versszak azonban egy allotóp elemet visz bele a költeménybe („A költő is ilyen, ...”), s ez retrospektív újraértékelést von maga után: az első három strófa metaszemémikus jelleget ölt, felsejlik másodlagos, mögöttes, képletes értelme.

9. A jelentéssíkok viszonya szerint a továbbszótt kép kétféle lehet: *a) allegorikus* típusú (ha a két sík megőrzi önállóságát); *b) szimbolikus* típusú (ha a két sík összeforr, egymásba olvad).

Az allegorikus kép lépésről lépésre haladva, módszeresen szövi tovább az alakpépet, mégpedig úgy, hogy a részletezett kép mindegyik eleme megfeleljen a tárgyi sík egy-egy elemének, s így az allegória valamennyi mozzanatának meglegyen a pontosan megadható jelentése.

Az effajta képegyüttesek már-már didaktikus feszességén nemegyszer a „rejtvények” és „megfejtések” összekeverésével, a képi és a tárgyi sík finom egymásba játsztatásával kell enyhítenie az írónak:

„Tizenhárom hurok volt a hajfonaton: – tizenhárom boldogtalan esztendő, amelyet penitenciaként kell majd eltölteni e boldog óráért. Amíg selyemszalagocskáig érnek az esztendők, amellyel be van kötve a hajfonat vége. S azután már nem következik semmi. Hideg magány és emlékeztetemes éjszaka” (N. 463).

A jellegzetes Krúdy-allegóriák többféle szóképet és hasonlatot foglalnak magukban. A bonyolult képszövevényben a tárgyra-képre egyaránt utaló teljes metaforák igazítanak el (az alább következő allegorikus továbbszótt kép egyébként nemcsak tematikusan, hanem motivikusan is összefügg az előbb idézettel: a két allegória között a babonás-baljós 13-as szám teremt kapcsolatot):

„Egy óra pergett le az időben, amely Evelin tovavonuló élete mögött úgy áll majd, mint egy vörös torony, amelyet a legnagyobb távolságokból is láthatni. Szálguldhát az élet eztán tüskön-bokron át, mint a kopófalka. Csatlakozhatnak új és szeretetre méltó lovasok a szvithez, amely *a boldogság rókáját* üldözi, de nem lehet oly messzeségbe elnyargalni, hogy ennek az órának az emléke örökké elenyésszen. Áll a torony a láthatáron, és tizenhárom lépcsője már többé nem ismeretlen az emlékező hölgy előtt. Ott van *a kézfogás lépcsője*, majd *a tekinteté, a hangé, a csóké*. Körben futnak a lépcsők a torony körül, és kacsalábon forog a torony, mindig csak arra felé, amerről a nap süt. *A szerelem napja. A lábak lépcsője. a kezek stációja, az öllekezések erkélye, a csókok percegig tartó pihenője, a névtelen vágyak gloriettje, a suttogások és sóhajok lugasa; és végül a torony csúcsa ... A szerelem, amiért mindnyájan a világra jöttünk*” (N. 463–4).

A Napraforgónak ez a pompás továbbszótt képe két hasonlaton alapul. A hasonlatok tárgyát – az Evelin szerelmi boldogságát jelképező, messzire látszó tornyot és a „tüskön-bokron át szálguldó” emberi élet képét, a rókavadászatot – teljes metaforák sorával fejt ki az író. Az allegorikus toronyban minden lépcső, erkély és gloriett a szerelmi együttlét egy-egy stációját jelenti. Krúdy azonban – sajnos – nem éri be ezzel a kifejező képpel, s a szerelem vörös tornyát „keresztezi” a népmesék kacsalábon forgó kastélyával. A két motívum nem nagyon illik össze: szemléleti alapjuk éppoly eltérő, mint hangulatuk. A lappangó képzavar sokat levon a különben nagy műgonddal kidolgozott allegória értékéből.

A Krúdy-próza, különösen a tízes évek képekben gazdag novellisztikája tele van szebbnél szebb, nagy terjedelmű allegóriákkal. Külön is megemlítenők az emberi álmok keletkezését „magyarázó” továbbszótt képek, a népmesei ihletésű szürrealizmus megnyilvánulásai (ASZN. 38; N. N. 172–5).

10. A továbbszótt kép *szimbolikus* válfajának szemléltetésére keresve sem találhatnánk alkalmasabb példát, mint azt a tájleírást, amely Az útítárs című kisregényt bevezeti és alaphangulatát megadja (a dőlt betűs szedéssel kiemelt elemi képek elé a könnyebb hivatkozás végett sorszámokat tesztek):

„Holdfényben utaztunk, (1) a fák megannyi szoknyás kísértetek, a világos mezőkön azok a láthatatlanná váltott rókák ügetnek, amelyek valamely rejtély folytán örökre eltűnnek a vadász szemé elől, egy (2) ezüst sóhajlásos tónál vadludak szálltak nagy messziségben, a vasúti töltés mellett futó szürke országútról az volt gondolható, hogy rajta boldogtalan emberek mendegélnek a fák (3) lassú szívverés módjára ingó árnyékaiban, olykor (4) kis fehér házak tűntek fel, mint heverő kutyák, egy (5) falevelnyi ablak mögött mécses égett, tán most gyilkolnak meg valakit, vagy utolsókat hörög egy haldokló vén paraszt; (6) utolért az eső, mint a bánat, és az elsötétedett éjszakából (7) könnyeket vert a (8) részvétlen ablakra; – vajon mit csinálnak azok, akiket szeretek? – gondoltam magamban fázósan, mintha soha többé nem hallhatnám kedves (9) szájak kedves, tetszetős beszédét, és csak az útítárs szomorú szavai hangzanak fejem körül, (10) mintha a halál a bibliát olvasná.” (Ú. 7–8)

Ennek a leírásnak a szövege a következő oppozíciók szerint szegmentálódik: tárgyi/képi; valóságos/fantasztikus; élet/halál; de legfőképp: természeti/emberi (vö. Cosmos/Anthropos: Dubois 1975: 204–8; RP 74–114).

A képanyag (hordozó) túlnyomórészt az emberi szférájából kerül ki: emberivel fejez ki vagy emberéhez hasonlít természetit. A tíz kép közül hatban természeti → emberi a viszonyítás iránya [(1), (2), (3), (6), (7), (8)], de ellenkező irányú képzettársítás is van [(5)].

A lényeg azonban az, hogy a két szféra között bensőséges kapcsolat, állandó szemantikai oda-vissza váltás jön létre, s ennek következtében a befogadó tudatában a természeti → emberi irány végül is szinte visszájára fordul: a természeti is kezdi kifejezni az emberit, sőt a táj (a látvány) válik képletessé, az emberi lélek képévé, „lelki tájjá”. Még pontosabban: a két szféra – a természeti és az emberi – kölcsönösen képévé válik egymásnak (az ilyen **reciprok** vagy **reverzibilis** metaforákról vö.: J. Soltész 1965: 123; Le Guern 1973: 58–9; Dubois 1975: 202–3, 207; Morier 1975: 713–4; Fónagy 1982: 309). Az egyenrangú izotópiák relativizálódott tárgy–kép viszonya a befogadóban a két jelentéssík szimbolikus azonosulásának, összeforrásának érzetét kelti.

Krúdynak ezt a leírását a fantasztikum foglalja keretbe. A szövegnyitásban „megannyi szoknyás kísértetek”-nek látta a fákat, s ezzel az implicit jelzéssel a konnotációk síkján már itt becsempészi a szövegbe a halált. A zárás feltételes hasonlító mellékmondatában azután a konnotációból denotáció, az implicit sejtetésből explicit rámutatás lesz: „csak az útítárs szomorú szavai hangzanak fejem körül, *mintha a halál a bibliát olvasná*”. E fantasztikus keret – és persze mindaz, amit magába zár – jól szolgálja az elbeszélendő történet hangulati előkészítését: előreutal a gyászos végkifejletre. (Az anticipáció nyelvi eszközeiről vö.: Lämmert 1955/71; Todorov 1969: 48; uő 1971: 124–5, 235, 238–9; Kászonyi 1971; Fónagy 1975: 269; Mathauser 1977.)

A nyelvi kép az ilyen szövegrészletekben kompozicionális (belső formai) jelentőségre tesz szert: szövegszervező-formateremtő elvként funkcionál, vagyis akár a teljes műre is kiterjesztheti érvényét.

3. Képszerűség és kompozíció Krúdy prózájában

A) *Képanyag és belső forma: a nyelvi kép státusa egy stratifikációs műalkotásmodellben*

1. A művészi alkotások **tartalmának** és **formájának** megkülönböztetése csak-nem egyidős magával az esztétikával. Tartalom és forma hagyományos dualizmusának szellemében a tudomány évszázadokon át egymástól elválasztva, sőt gyakran egymás-

sal szembeállítva tanulmányozta a műnek egyfelől témáját és eszmeiségét, másfelől szerkezetét, felépítését és kifejezőeszközeit (vö.: Szathmári 1961: 538; Markiewicz 1966/68: 73; EsztKislex. 113–4, 364 kk.). Ez a dichotomikus szemléletmód többnyire értékelő mozzanatot is magában foglalt: egyes kutatók a forma, mások pedig a tartalom elsőbbsége mellett törtek lándzsát. Az előbbieket, a formalista esztétika képviselőit már eleve metafizikusan fogták fel a két oldal viszonyát, sőt olykor eljutottak a tartalmi összetevő meglétének teljes tagadásáig is. Az utóbbiak viszont, ha elismerték is a két fő tényező dialektikus kölcsönhatását, a forma – tartalom kettősséget jelenség és lényeg dialektikájával tévesztették össze, s így módon fogalmazták újra a régi elfogultságokat (vö. Szerdahelyi 1972: 154).

2. Az esztétikai gondolkodás fejlődését gúzsba kötő merev dualizmus felszámolására már a századfordulótól kezdve számos figyelemre méltó kísérlet történt. A látszólag legradikálisabb megoldást Benedetto Croce dolgozta ki: a műalkotás organikus szemléletéből kiindulva mindkét princípium létezését megkérdőjelezte. Croce a művészi teremtőtevékenység eredményét önelvű, zárt rendszernek tekinti, egységes és oszthatatlan szerves egésznek, amelyben tartalom és forma sem elméletileg, sem gyakorlatilag nem választható el egymástól. Gondolat és kifejezés organikus összeforrottságának maga az érzelmet és képet intuícióvá összefoglaló művészet, ez az „a priori szintézis” a forrása (Croce 1917: 43–4). A crocei elméletben mű és alkotó, mű és stílus, nyelv és stílus, eszme és hordozója szételmezhetetlenül összeolvad, s ennek folytán a költői alkotás végeredményben a közvetlenül észlelhető formára redukálódik. Croce tulajdonképpen a formát azonosítja a művel, s a klasszikus dichotómia kiiktatása nem kevésbé „klasszikus” formalista idealizmusba torkollik (vö. Markiewicz i. m. 73; a tartalom–forma viszony crocei értelmezéséről l. még Kaposi 1979; Takács 1979: 18–21; Kelemen J. 1981: 43).

A kutatók egy másik csoportja a dualista felfogásnak nem teljes elvetését, hanem „megreformálását”, azaz a *tartalom*-nak és a *forma*-nak más, a műalkotás lényegét jobban megvilágító fogalompárral való helyettesítését tűzte ki célul.

Ez a törekvés sokaknál a régi műszavak többé-kevésbé szerencsés megváltoztatásában merült ki, s az „újítás” a gyakran öncélú terminológiai játék szintjén maradt, pl.: *determináns* – *determinált*; „*ami*” – „*ahogyan*”; *az elemek összessége* – *az elemek rendszere*; *séma* – *konkretizáló tényezők*; stb. (vö. Bojtár 1971: 357–8). Még az olyan nagy hatású kezdeményezések, mint Oskar Walzel *Gehalt* – *Gestalt*-ja (ismerteti Szabolcsi 1943: 376–9) vagy J. C. Ransom és A. Tate distinkciói (*structure* – *texture*, ill. *extension* – *intension*; vö.: Weimann 1962/65: 76; Szili 1967: 11–2; uő 1970: 253–61) sem egyebek „szégyenlősen hasonértelmű fedőszereknél” (Markiewicz i. m. 72), amelyek a *tartalom* és a *forma* helyét anélkül sajátították ki, hogy e hagyományos megkülönböztetéshez bárminő érdemleges elméleti többlettel járultak volna hozzá.

Volt azonban a XX. századi irodalomtudománynak egy olyan, nyelvészeti indíttatású irányzata is, amely a tradicionális értelemben vett *tartalom* fogalmának kizárásával valóban új dualizmust állított a régi helyébe, s lényeges új szempontokkal gazdagította ismereteinket a nyelvi műalkotás esztétikumáról. Az orosz formalista iskolára gondolok, amelynek fő tételei – részben a prágai strukturalizmus közvetítésé-

vel – Kelet-Európában (Jurij Lotman) és Amerikában (René Wellek) egyaránt beleépültek a korszerű irodalomelmélet gondolatrendszerébe.

Az orosz formalisták a tartalom és a forma kettősségét az *anyagok és eljárások* (*prijomü*) megkülönböztetésével helyettesítették. Itt már nem terminológiai, hanem szemléletbeli újdonságról van szó: Sklovszkij, Jakobson, Eichenbaum és követőik, pl. Mukafovskij vagy Wellek mindazt *anyag*-nak minősítik, amit az író a mű formálása során felhasznált, tehát a nyelvi elemeket éppúgy, mint a gondolatokat, eseményeket vagy érzelmeket. A műalkotás anyaga esztétikailag közömbös elem; az „irodalmiság” azoknak az *eljárások*-nak a gyümölcse, amelyekkel az alkotó művész az elgépiesedett köznyelvi kifejezésmódot „deautomatizálja” (vö.: Erlich 1955/80: 172 k., 176–8, 181, 188–90, 214–5; Garvin 1964: 9–16, 17–30; Todorov 1965: 76–97; Nyíró 1970: 151, 163, 166, 171, 174–9, 185, 188, 196). E módszerek és folyamatok összességét Mukafovskij *formá*-nak, Wellek *struktúrá*-nak nevezi (vö. Sziklay 1963: 51; ill. Wellek–Warren 1949/72: 206), ez azonban aligha több szóhasználatbeli eltérésnél.

A Jakobson és Mukafovskij nevével fémjelzett orosz–cseh–amerikai strukturalizmus érdemei ma már vitán felül állnak, bár a formalista kiindulópont, a tartalmi-eszmei összetevőnek pusztá nyersanyaggá való lefokozása miatt ezek az eredmények csak erős kritikával hasznosíthatók (vö.: Nicolas 1969; Nyíró 1970; Sziklay 1970; Holenstein 1975; Sangster 1982).

A tartalom – forma kettősség feloldására és meghaladására tett kísérletek közül talán azok a legértékesebbek, amelyek e merev dualizmust, e bipoláris modellt valamilyen többszintű (stratifikációs) műalkotásmodellé próbálták meg átalakítani. Ezek az elméletek a nyelvi közlemény rétegzettségének fogalmából indultak ki, abból a feltevésből, hogy az irodalmi mű is hierarchikusan egymásra épülő rétegek vagy szintek komplex összessége (vö. Szabó Z. 1977: 27–37).

Az első módszeresen kifejlesztett stratifikációs modell Roman Ingarden nevéhez fűződik (1931/77: 39–322; vö. még uő 1940/71; a modell kritikai ismertetését l. Markiewicz i. m. 58–61; Vajda Gy. M. 1966: 255–6; uő 1970: 307–12; Bojtár 1978: 101–9; Falk 1981: 29–159). A szépirodalmi műalkotás Ingarden szerint eleve kétdimenziós felépítésű: a fázisok egymásutániségát a rétegek egyidejűsége ellensúlyozza. Az elemzett művekben Ingarden négy struktúraréteget különít el: a hangzás, a jelentés, a tárgyiasságok és a szemléletességek rétegét. Az első kettő inkább formai jellegű (a mű nyelvezetének kétrétegűsége), az utóbbiak viszont inkább a tartalomhoz kapcsolódnak (az ábrázolt világ kétrétegűsége).

Ingarden elméletéből a későbbi strukturalizmusnak csaknem valamennyi művelője merített: a fenomenológiai alaptételeket ugyan csak kevesen tették magukévá, annál jobban hódított a műalkotás rétegzettségének gondolata. Az elemzendő szöveget nyelvi és fogalmi struktúrarétegek komplex egységként leíró és értelmező felfogás térhódítását elősegíthette az a tény, hogy e szemléletmód könnyen összeegyeztethető volt a tudománytörténeti előzményként vagy inkább párhuzamként említhető nyelvészeti strukturalizmus nyelvmodelljeivel, melyek a nyelvet fonéma-, morféma- és mondatszintre, valamint a mondatnál nagyobb egységek, a nyilatkozatok (*utterances*, ill. *énoncés*) szintjére tagolták. Az ingardeni és tubeckoji kezdeményezések összefonódása különösen jól kitapintható a lengyel és a cseh irodalomelméletben.

A stratifikációs szemlélet életképességéről tesznek tanúbizonyságot azok a többszintű modellek, melyekkel többek között Doležel, Markiewicz, Petőfi S. János, Hankiss Elemér, Szabó Zoltán és Szegedy-Maszák Mihály publikációiban találkozhatunk.

Doležel modelljében (ismerteti G. Ullmann 1970: 483) a szegmentális és szupraszegmentális szövegelemek fonematikus, morfematikus, szintaktikus és kontextuális (szupraszintaktikus) síkon helyezkednek el.

Markiewicz kézikönyve az irodalmi mű felépítését háromrétegűnek ábrázolja (i. m. 65–70): a nyelvi jelek szintje fölött a kifejezés- és mondatjelentések síkja húzódik, s ezekre épül rá a magasabb jelentésegységek (szakaszok, szekvenciák, ill. az ezekből összeálló fabula stb.) rétege.

Petőfi S. János (1967: 85–91) a költői műalkotás nyelvi struktúrakomponensének rétegzettségét elemzi. Három szintet különböztet meg: *a*) a szavak, szócsoportok (szintagmák) síkját; *b*) a közlésegségek síkját; *c*) a kompozíciós egységek síkját. Ez utóbbi nagyjából megfelel S. Ullmann gondolati reprezentációként felfogott *kép*-ének és Sz. M. Eisenstein *montázs*-ának.

Hankiss Elemér szerint (1971: I, 20; 1985: 251–6) az irodalmi műnek négy rétege van: a nyelvi kifejezés, a kompozíció, a valóságmozzanatok és az értékítéletek szintje.

Szabó Zoltán (1974: 322) ezzel szemben három rétegre tagolja a műalkotást: 1. a mondanivaló (a kifejtett eszme, gondolat, érzés stb.); 2. a kifejtés tényleges jelentése; 3. a kifejtés nyelvi anyaga és módja, a tulajdonképeni stílus.

Végül, de nem utolsósorban Szegedy-Maszák Mihály (1979: 413) ismét csak négy réteget különböztet el Kemény Zsigmond regényvilága szerkezetének: 1. a szóképek és -alakzatok szövegalkotó tevékenysége (stilizáltság); 2. az idő és a tér szerepe (poétizáltság); 3. az elbeszélő, a szereplő és a történetbefogadó viszonya (retorizáltság); 4. az elbeszélő történet értékszerkezete. (A stilizáltság – retorizáltság – poétizáltság szintjeinek megkülönböztetése egyébként Németh G. Bélától való, l. 1975: 52.)

Mint láthattuk, e modellek között elég sok a hasonlóság, az átfedés. Integrálásuk ennél fogva nem ígérkezik megoldhatatlan feladatnak.

3. A tartalom + forma dualizmus merevségét többretegű struktúrában feloldó elméleti modellek közül véleményem szerint azok a legtermékenyebbek, amelyek a **külső** és a **belső forma** megkülönböztetésén alapulnak.

A *belső forma* műszót tudománytörténetileg Plotinosz és Shaftesbury esztétikájáig lehet visszavezetni (vö. Wellek–Warren i. m. 205). Plotinosznál a művész víziójának a neve (vö. Markiewicz i. m. 73), annak a belső eszmének, amely az alkotó lelkében születik meg, s amelyet a művészi alakítótevékenység visz bele a formátlan anyagba (Plotinosz i. sz. III. sz./1925: 19–20, 34–5). Plotinosz *belső ideá*-ja az arisztotelészi *eidosz en té pszükhé* fogalmában gyökerezik, amely realizálandó alakot, formát jelent (vö. Hartmann 1951/70: 130 kk.). A belső forma az esztétikai szépnemcsak forrása, hanem voltaképpen azonos vele: a szép dolgok ugyanis éppen az ideában való részesedés által szépek (Plotinosz i. m. 18).

A *belső forma* terminus azokban az elméletekben vált általánossá, amelyek a műalkotásban mindenekelőtt élő szervezetet, organikus egészt láttak. Ennek az irány-

zatnak valószínűleg Shaftesbury az őse. Esztétikájában a metafizikai panteizmus szemléletmódja tükröződik: a remekművet olyan szerves rendszernek tekintti, amelynek részei összefüggnek egymással, és egységes akaratot, középponti rendező elvet árulnak el. A részek és az egész közötti kölcsönhatás folytán a mű organikus egységet alkot. Ez a posztulátumként felállított egység Shaftesbury szerint a mű belső formájának megnyilvánulása. A külső megjelenési forma pedig nem egyéb, mint e legbenső forma szimbóluma (vö. Fischer 1930: 40–2).

Nem tartom szükségesnek e helyütt a *belső forma* műszó további pályafutásának, pl. a német idealista esztétikában betöltött szerepének ismertetését. Jóval fontosabb ennél magának a fogalomnak a lehetőségig egyértelmű meghatározása, a különféle definíciók összegeztetése. Enélkül aligha menthetjük fel a *belső formá*-t René Wellek vádjá alól, amely szerint e kategória használata nemhogy egyszerűsíténé, de bonyolítja a műelemzést, mivel a belső és a külső forma közti határ többnyire homályban marad (Wellek–Warren i. m. 205).

A mai magyar tudományos terminológiában a *belső forma* kettős – egy tágabb-általánosabb és egy szűkebb-konkrétabb – jelentésben él. Legáltalánosabban a műalkotás formájának azt a rétegét értik rajta, amely a művészi tartalmat a legkonkrétabban és a leghatékonyabban közvetíti (EszKislex. 41; Kovács–Szerdahelyi 1977: 127), ill. „a költőnek azt a legsajátabb módját, amellyel a valóságba behatol, azt megragadja és költőileg feldolgozza” (Timár 1973). A szűkebb értelmezés szerint viszont a *belső forma* érvényességi köre néhány tényezőre, elsősorban a műfajra, cselekményre, típusalkotásra és kompozícióra korlátozódik (vö.: MíRLex. I, 357–8; EszKislex. 114; Barta–Kardos–Nagy 1966: 32–3; Péczely 1970: 162; Szigeti 1971: 223).

A *külső formá*-t a kutatók többsége a nyelvi formával és a stílussal azonosítja, funkciójául a tartalom megformálását, tárgyiasítását jelölve meg. A külső forma a stílári és részletmegoldások, a műfaj megkívánta konvenciók síkja: ide tartozik a költői művek rím- és ritmusképlete, valamint a képzettársítás módja és a képalkotás kifejezőeszközei. Egyes kézikönyvek a *külső formá*-tól különválasztott *techniká*-ról is beszélnek, s a képrendszert az előbbihez, a ritmikát és a stílussajátságokat viszont az utóbbihoz sorolják (vö.: EszKislex. 365; MíRLex. I, 357–8; Szigeti i. m. 223, 298).

4. A belső forma egyik fő összetevője kétségkívül a **kompozíció**. A kompozíciónak véleményem szerint két egymásra rétegződő szintjét kell megkülönböztetni: a **cselekmény** és a **közlésformák** síkját.

Az epikai műalkotás **cselekményének** fogalmát világosan el kell határolnunk a mű meséjétől, a cselekmény nyersanyagául szolgáló eseménytömegetől. Ez utóbbi (a téma) inkább a tartalomhoz kapcsolódik, míg az a mód, ahogyan az események cselekménnyé szerveződnek, a forma része. A cselekmény a mű formai elemeinek egyik legfontosabbika, mintegy átmenet a tartalom és a forma között (vö.: MíRLex. I, 207; Wellek–Warren i. m. 205; valamint az orosz formalistáknak és a New Criticismnek a *fabula* – *szűzsé*, ill. a *story* – *plot* kettősségre vonatkozó, közkeletűvé vált megállapításai).

Közlésformának (vagy **közléstípusnak**) a cselekmény elbeszélésének módját meghatározó formai eljárások rétegét nevezem. A közlésforma az elbeszélő magatar-

tását fejezi ki az elmondandó történéssel szemben. A legfontosabb általános közlésformák: **elbeszélés**, **párbeszéd**, **reflexió**, **leírás**. Krúdynál egy ötödik, speciális közléstípus is előfordul: az **ária**, azaz a szereplőknek képileg és emocionálisan túltelített, parttalanul áradó szózuhatagai (vö. Szabó E. 1970: 197). A reflexió gyakoribb altípusai az elmélkedés, emlékezés, futó képzettársítások, közbevetés, kommentár. A leírás többnyire környezet- vagy személyleírás, a környezetleírás különös esete a tájleírás. Az epikai műalkotások belső formájának kialakításában a különböző közlésformák rendszerszerű váltakozása vezető szerepet játszik.

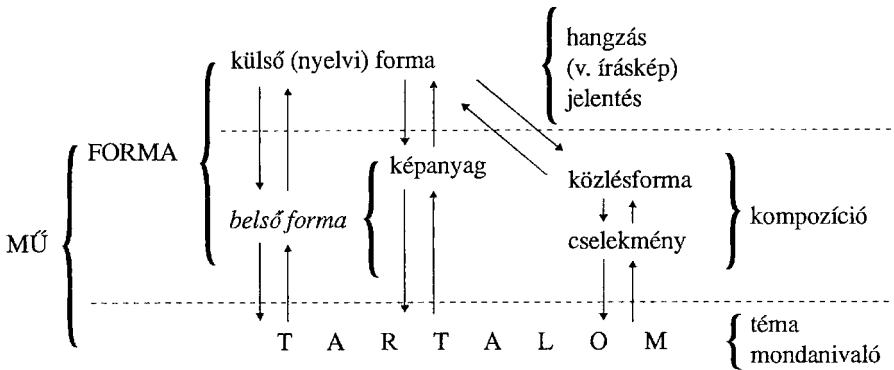
5. A költői képeket a régebbi felfogás pusztán stiláris díszítőelemeknek vélte, s ennek megfelelően a képkalkotás problémakörét a külső forma szférájába utalta (vö. e fejezet 3. pontját). A kérdésnek ezzel a leegyszerűsítő megközelítésével nem tudok egyetérteni. Úgy gondolom, hogy a képanyag – legalábbis Krúdy prózájában – nemcsak színezi, de szervezi és alakítja is a művek struktúráját, következésképp a forma mélyebb rétegeiben, talán a belső formának a külsővel közvetlenül érintkező határterületein kell a helyét keresnünk. Külső és belső forma hierarchiájában az átmenetek amúgy sem különülnek el élesen egymástól: az például, hogy a versmérték (metrum) külső vagy belső formaelem-e, műfajonként, sőt műalkotásonként különbözik (Kovács–Szerdahelyi 1977: 127). Egy olyan formaelem, amely az egyik író vagy korszak művészetében csak külsőleges jelentőségű, alárendelt szerepet játszik, s a külső formához sorolandó, egy másik írónál vagy korban döntő fontosságúvá, a belső forma tényezőjévé válhat. A modern művészet és irodalom fejlődéstörténete számos példát nyújt a külsőnek ilyen belsővé tételére, arra, hogy a konvencionális, realisztikus stílusok külső formaelemeit a nagy újítók a hagyományos összefüggésből kiemelve a tartalom sűrített közlésének, belső formálásának szolgálatába állították (vö. EsztKislex. 115). A képkalkotás mint stílussajátság Krúdy műveiben ilyen metamorfózison ment át: a külső forma szintjéről a belsőére került. (Itt jegyezzük meg, hogy Barta János az 1954-es akadémiai romantika-vitán elhangzott hozzászólásában az „élet-, élmény- és képanyagot” már elválasztotta a „szigorú értelemben vett [azaz: külső] forma” fogalmától; l. 1955: 311.)

Arról, hogy a képi sík miként szervezi-alakítja a Krúdy-írások „belső terét”, belső formáját, részletesebben a C) pontban szólunk, képválasztás és kompozíció kölcsönös meghatározottságát elemezve. Ami pedig a képszerű kifejezésmódnak a tartalmi szférával való kapcsolatát, kép és tartalom viszonyát illeti, e helyütt be kell érnünk egyetlen futó pillantással, egyetlen probléma jelzésével. A hipotézis, amelynek bizonyítására ezúttal nem kerül sor, mivel ez túlságosan messzire vezetne mostani témánktól, így hangzik: a költői kép a tartalomnak egyidejűleg direkt és indirekt közvetítése. **Direkt**, mert a tartalmi és a nyelvi szint között közvetlen összefüggést teremt, kiiktatván az epikus kompozíció közbeeső rétegeit: a cselekményt és a közlésformát (talán ezért is érezzük a képszerűséget bizonyos mértékig lírai elemnek az epikában!); és **indirekt**, mert a tartalmat a képi sík elemein keresztül, képes értelmű jelekre-jelsorokra „lefordítva” önti nyelvi formába. Vagyis a képanyag érzi közvetlensége nyelvi közvetettségéből, közvetítettségéből ered. A szépirodalmi műalkotás, ellentétben például a tudományos stílussal, nem közvetlenül fejezi ki mondanivalóját,

hanem áttélesen, bizonyos retorikai-stilisztikai alakzatoknak a közbeiktatásával (Víg Á. 1981: 429).

6. Összefoglalva az elmondottakat, a nyelvi műalkotás alapvető struktúratényezői a következőképpen vázolhatók fel: a **formának** közvetlenül a **tartalomra**, vagyis a **mondanivaló** és a **téma** szerves egységére épülő, attól gyakran szinte elválaszthatatlan „legalsó” rétege a **cselekmény**. A cselekmény, a **közlésforma** és a **képanyag** együttvéve a mű **belső formájának** tekinthető. A **kompozíciót** a cselekmény és a közlésforma egymásra simuló szintjei adják, míg a képanyag már átmenetet képez a **külső forma**, azaz a mű nyelvi burka felé.

Az összetevők helyét és viszonyát az alábbi sémával szemléltethetjük (az ellenkező irányba mutató párhuzamos nyilakkal az egyes rétegek, ill. elemek kölcsönhatását nyegyekszem érzékeltetni):



A belső forma jelentősége közvetítő (intermediális) jellegében rejlik, abban, hogy a műalkotás tartalmát és külső formáját ez a struktúraréteg ötvözi össze szerves, egységes egészé (vö. Markiewicz i. m. 73). A belső forma alkotóelemei közül az epikában és a drámában inkább a kompozíciónak, a lírában viszont a képanyagnak van primátusa. Krúdy prózájában, e lírába hajló epikában azonban a képanyag fontossága (szinte) megegyezik a kompozícióéval.

B) Képsűrűség és kompozíció

1. A belső forma tényezői, a képanyag és a kompozíció bonyolult kölcsönviszonyban állnak egymással. Ennek a megfelelésnek két oldala van: a mennyiségi oldal a kompozíció és a képsűrűség, a minőségi a kompozíció és a képválasztás összefüggését fejezi ki. Most csak az előbbiről lesz szó; a képmínőségnek a kompozícióval való kapcsolatát a C) pontban vesszük szemügyre.

2. Az elemzés tárgyául Az útitárs című kisregényt választottam. Mivel ez a mű Krúdynak még mindig viszonylag kevésbé ismert alkotásai közé tartozik, szükségesnek látom cselekményét a szokásosnál kissé bővebben ismertetni (a zárójelbe tett számok a fejezetek sorszáma utalnak):

(1) Az elbeszélő vonaton utazik. Éjszaka van. Útitársa, egy „szimpatikus, nyugodt, szomorú szemű, deres hajú és főként igénytelen úriember” elmond egy epizódot az életéből. Negyvenéves korában, mindentől megcsömmörlötten és az öngyilkosság gondolatával foglalkozva véletlenül elvetődött egy felvidéki városkába, X-be. (2) Tisztes polgári házban vesz ki szobát magának, és nyomban elcsábítja szállásadóőnjét, Hartvigné Gábiel Szidóniát. (3) Ezután megebédel az Arany Csillaghoz címzett vendégfogadóban, majd a helybeli fotográfus kirakata előtt H.-né régi fényképén mereng. Éjszaka, a városalji kocsmából jövet kétszer elsétál a Hartvig-ház lefüggönyözött ablakai alatt. (4) Másnap délután a Szent János-templom előtt összetalálkozik Hartvignéval. Az asszony riadtan elhárítja közeledését, bókjait, de megígéri neki, hogy hamarosan bemutatja a húgának, aki szebb és fiatalabb nála. Az utazó elfoglalja szobáját Hartvigéknál. (5) A reggelinél az asszony nyakában szív alakú medáliont vesz észre: férjének. a nyírott pofaszakállas bányatisztnak a képét hordja benne. (6) Délután megjelenik a háznál Hartvigné húga, Genovéva. Az útitárs jóízű, de nem különösebben emlékezetes pásztorórát tölt a „szenzáció nélküli” asszonykával. (7) Vízkereszt napja van: hősnünk az ünnepi misén, az ijesztően komor templomban egy kacér fiatal lányt választ ki magának az imádkozó nők közül. (8) Miután Olga, a „mézeskalács-arcú leány” elment tőle, az utazó sétára indul. A piacon viháncol, kacagó lányokkal találkozik; Olga bemutatja neki barátőnjét: Eszténát. A fekete szív „mocsárvirág-élénkségű” szeme megbabonázza a kalandort. (9) A következő nap céltalan csavargásokkal telik el. Közben Hartvigné kiutasítja házából Eszténát és Olgát. (10) Az útitárs megismerkedik Szikrai úrral, a helybeli lap szerkesztőjével. A hírlapíró, aki egyébként régi hódolója Eszténának, elviszi őt Rienzihez, a kerítőőnhöz. (11) Hősnünk az elhagyatott, néptelen óvárosban kószál Eszténával. A leány elmeséli két találkozását a Halállal, de a férfi megmosolyogja képzelseit. (12) Rosszkedvű napok következnek: Hartvigné alattomosan hallgat, Szikrai pedig ellenségesen kezd viselkedni. Kötelkedése egy csapásra véget vet a cimboraságnak. (13) Eszténa elvezeti szerelmését a régi temetőbe, és ott megígéri neki, hogy Szent Ágnes napján a kedvese lesz. Az utánuk leskelődő Szikrai dühösen átkozódik a férfi ablaka alatt, és azonnali távozásra szólítja fel őt. (14) A várakozás ideje gyorsan eltelt. Szent Ágnes vértanú névnapján X. városát sűrű hófűgöngy rejti. Az útitárs elmege és megbeszélt találkahelyre: Rienzihez, a „rosszhírű házba”, de ott, a sivár, lehangoló környezetben minden kalandvágya elhagyja. (15) Eszténa megérkezik. Az utazó megindultan nézi a gyermeklány tétova vetkőzését. Együttlétüket ablaksörömpölés és asszonysikoly zavarja meg. Az udvar felőli ablakban egy kétségbeesett öregasszony, Eszténa anyja áll. A leány felugrik, kinyitja a másik ablakot, és a párkányon át „a hóesésbe repül”. Libegő, hosszú ingében a folyó felé rohan. (16) A hazatérő férfit Hartvigné ezen az éjszakán még egyszer elhalmozza szerelmének minden édességével. (17) Hajnalban az útitárs vonatra száll, és örökre elhagyja X.-et. Már csikorognak az induló szerelvény kerekei, amikor egy ismeretlen (talán Szikrai úr?) kiáltásából megtudja: Eszténa a lékbe ugrott, a folyóba ölte magát.

Krúdy Az útitársat 1918 nyarán a Veszprém (akkor Zala) megyei Kisörpusztán írta. Szabó Ede Krúdy-életrajzából tudjuk, hogy a házigazda, Várady Gyula, a budapesti Royal szálloda igazgatója egy régi Eszterházy-kastélyt bérelt ki itt, e csendes, Balaton-melléki kisközségben, felesége és leánya számára, s a huzamosabban itt tartózkodó írónak a család vendégszeretete külön présházat juttat (1970: 168). Krúdy a nyugodt, sőt ihlető környezetben sokat dolgozik, egészen augusztus közepéig, amikor az idilli hangulatot heves összetűzések: féltékenységi jelenetek és sikertelen leányszöktetési kísérlet zavarják meg. Az események megértéséhez tudnunk kell, hogy Várady-nénak, becenevén Rezsánnak, e valóban királynői szépségű és energiájú asszonynak korábban éveken át udvarolt, s nem is sikertelenül, a negyvenedik életévéhez közeledő, de még mindig daliás Krúdy, ekkor azonban már inkább az asszonynak első házasságából származó, alig tizennyolc éves lánya, Zsuzsi felé fordult a figyelme. Az érett férfi tüzes ostroma nem maradt hatástalan, a leányszöktetést azonban még idejekorán felfedezte és megakadályozta Rezsán: aggódó édesanya és sértett vetélytársnő egy személyben. Krúdy hazautazott Pestre, s a Royalból a Margitszigetre költözött, Zsuzsit pedig egy ausztriai nevelőintézetbe küldték „felejteni”. Az udvarlásnak azonban néhány hónap múlva mégiscsak esküvő lett a vége (ez volt Krúdy második házassága).

Az író életének ezt a válságos epizódját természetesen nem önmagáért idéztük fel. A biográfiai tények párhuzamossága Az útítárs meséjével nagyon is szembeütő. Eszténának kétségkívül Rózsa Zsuzsi volt a modellje, s a kisregénynek valamennyi fő motívuma: a negyvenéves férfi és az ártatlan gyermeklány szerelme, az öregedő gavallér és a nála fiatalabb újságíró rivalizálása, a féltékenység s végül a lány anyjának a szerelmesek egymásra találását meghiúsító beavatkozása mind-mind önéletrajzi jellegű. Következésképp a családtagok és a kortársak visszaemlékezései az ilyenkor mindig ajánlatos kritikai szembesítés és ellenőrzés után felhasználhatók és fel is használandók Az útítárs elemzésében (vö. pl. Krúdy Zs. 1963: 526–32, különösen 526–8; uő 1964: 39–41; uő 1975: 16–30; Féja 1970: 65; Szabó E. 1970: 166–8).

A kisregény a Déli Hírlap című napilapban jelent meg először, tizenkilenc folytatásban, 1918. augusztus 11. és szeptember 1. között. Első kötetkiadása a Franklin Társulatnál látott napvilágot 1919-ben. Azóta négyszer adták ki, legutóbb 1978-ban, az új életműsorozat Pesti nőrabló című kötetében, öt másik regénnyel együtt.

Az útítársnak, mint ez Kozocsa Sándornak a Krúdy világa című antológiában közzétett bibliográfiai összeállításából kitűnik, egykorú kritikai visszhangja nem volt (KrV. 425). Irodalomtörténészeink sem bántak kevésbé mostohán a magyar elbeszélő prózának ezzel a gyöngyszemével: a nevezetesebb Krúdy-tanulmányok – az egy Sötér Istvánét (1941/66: 162) kivéve – alig-alig foglalkoznak vele, a kézikönyvek meg sem említik (vö.: MíRLex. I, 714–8; MíRTört. V, 370–88; KMíRTört. 329–31; stb.).

Jelentőségét, bizonyára nem véletlenül, inkább az írók, író-kritikusok, esszéisták, tehát a szépirodalommal alkotóként is kapcsolatban levő irodalmárok ismerték fel. Rónay György A regény és az élet című munkájában külön kis fejezetet szentelt neki, s avatott kézzel mutatott rá a kisregény időszemléletének sajátosságaira, leírásainak a lélek belső tájait kivetítő expresszivitására (1947: 289–93). Féja Géza a Krúdy-életmű egyik legcsodálatosabb jelenetének nevezte Eszténa vetkőzését (1970: 66). Sükösd Mihály a Tündérbert és az Édes Anna mellé, azaz a legnagyobb, a leghibátlanabb magyar regények sorába állította Az útítársat (1972: 129). Íróink közül legutóbb Karinthy Ferenc adott hangot görögországi úti jegyzeteiben e Krúdy-mű iránti rajongásának: „Az útítárs nyolcadszorra [olvasva] is tömör, kikezdehetetlen, megkarcolhatatlan remekmű” (1984: 11).

Időközben kissé megélelénkült Az útítárs tudományos vizsgálata is. Bori Imre Krúdy-kismonográfiája ezt a művet is elhelyezi az író pályaképében (1978: 150–7); talán nem tévedünk, ha ennek az ösztönzésnek tulajdonítjuk annak a két dolgozatnak a témaválasztását, amely az újvidéki egyetem tanulmánysorozatában Az útítárs motívumrendszerének, ill. olvasói szöveginterpretációjának felvázolására tesz kísérletet (Bambach 1981; Papp Gy. 1981).

A regény iránti érdeklődés megnövekedését jelzi, hogy François Gachot tolmácsolásában franciául is megjelent a budapesti Corvina könyvkiadónál (vö. Örvös 1985).

Krúdynak ez a kis remekműve jelentékeny állomás az író stílárís fejlődésében is. Lassan már közhelyszámba megy, hogy a „lehiggadás” vagy „klasszicizálódás” folyamata a húszas évek elején indul meg Krúdy stílusában (pl. Hét Bagoly, 1922).

Nos, ennek az egyszerűsödésnek Az útitárs igen fontos előzménye: megőrzi az első érett korszak (1911–1918) minden színét és gazdagságát, de ezt a pazar változatosságú képanyagot már a későbbi „klasszicizmus” mértéktartásával kezeli. Megszerkesztettsége, kompozíciójának tudatossága szinte egyedülálló a Krúdy-életműben. Ennek következtében kiválóan alkalmas arra, amit e fejezet céljából tűztünk ki: a képanyagnak és a kompozíciónak az egybevetésére.

3. A kisregény kompozíciójának leírása végett a szöveget mindenekelőtt kisebb egységekre: közlésformákra, azaz elbeszélő, párbeszéd, leíró stb. részekre kellett szegmentálni. Az egyes közléstípusok elkülönítésének szempontjairól és problémáiról kissé részletesebben kell szólnom, mivel a munkának ez az első fázisa döntően befolyásolhatja a kapott eredmények megbízhatóságát.

A narratív részek kijelölése nem okozott semmiféle nehézséget. Az elbeszélő személyének megváltozása ellenére az első tizenöt sort egyetlen összefüggő közlés-egységnek tekintettem. Az elbeszélő részek közé soroltam azokat a „párbeszédeket” is, ahol a hősök (szabad) függő beszéd formájában nyilatkoznak meg, vagy csak az egyik szereplő szavait idézi az író.

Reflexiónak minősítettem minden emlékező jellegű közbevetést, még akkor is, ha leírás a tárgya, pl. a régi vidéki vendégfogadók életéről (Ú. 11–2) vagy egy derűs, kiegyensúlyozott férfiú ebédeléséről (57–8). Nem számít reflexiónak, ha a történet elején az elbeszélő röviden áttekinti a korábbi eseményeket, az elmondandó cselekmény előzményeit (8–9). Ezeket a részeket az elbeszélő közlésforma sajátos megnyilvánulásának tekintem. Reflexió viszont, ha később, a történet elmondása közben, a cselekményt megszakítva utal vissza a mesélő egy gyermek- vagy kamaszkori élményére (pl. 13, 23, 33–4). A reflexív jellegű részek felismerésében gyakran segített a múlt idő → jelen idő váltások megfigyelése: a reflexív-vizionáló, a közvetlenül adott cselekményen túllépő szövegrészek igéi rendszerint jelen idejűek (erről az időváltásról a *D*) alfejezetben szólnunk majd kissé bővebben).

Az áriák tulajdonképpen (első) monológok. A közléstípus szemléltetésére a Mit látott Vak Béla szerelemben és bánatban című regényből (1921) idézek néhány sort. Hogyishívják úr pohárköszöntője Szerénka halotti torán hangzik el: „Máskor ebben az órában a bor már úgy édesedik a szájamban, hogy nem győzöm a poharakat hajtogatni. Máskor ebben az órában az arcok úgy megkedvesednek körülöttem, hogy elfelejtem minden gyávaságomat, belső remegésemet, leküzdhetetlen félelmemet, amely meglátogatni szokott éjjelében... Máskor ez órában már oly féktelen remény és oly hallatlan bizakodás költözik a szívembe a gyönyörű holnapok iránt, hogy nem bírom visszatartani torkomban a piros dalt, az aranyos hazugságot, az ezerszínű vágyat... Máskor ez órában már leányommá fogadom a város minden pirossarkú nőszemélyét, minden ledér sikoltás és kacaj engem illet, minden fodros haját a kedvemért fésülnek, hogy elmerüljenek bennük remegő ujjaim... Miért, hogy kedvem ma oly borús, szívem ma oly nehéz, lelkem ismeretlen félelmekkel teli, mintha odahaza már várakozna rám az idegen, aki az ajtóban megszólít, ágyamig kísér, segít levetkőzőm, és lezárja a két szemem örökre?...” (VB. 407). Ilyen „operai nagyária” még: ASZN. 71–2 (Szerelmes Iván monológja); Ú. 70–2 (az útitárs gondolatai a találkahelyen Eszténa beléptekor); AD. 35–7, 40–2 (az esküvőről és a házasságról), 75–84 (az emberek álmairól), 142–4

(a borokról), 212–3 (Dubli úr szerelmi vallomása), 263–5 (a Gyermekek születése) stb. E közlésformának mind a párbeszédes, mind pedig a reflexív közléstípussal vannak közös vonásai. A köztük levő határt épp ezért gyakran nehéz meghúzni (pl. Az útítárs 14. fejezetének képektől hemzsegő, összesen huszonhárom elemi képmozzanatot tartalmazó reflexiója a 15. fejezetben hatalmas áriává teljesedik ki az érzelmi feszültség csúcspontján). Az áriákat mégis viszonylag könnyen megkülönböztethetjük, elsősorban formai jellemzőik alapján.

4. A közlésformák elhatárolása után megszámláltam, hány sorból állnak az egyes szövegszegmentumok. A mennyiségi mutatók összesítésével megkaptam Az útítárs szövegének közlésformák szerinti megoszlását:

	1	2	3	4	5	6	7	8	9
E	66	81,5	87	28	32,5	30	48,5	29	13
P	–	–	–	59	–	–	27	31	28
R	17,5	146	47	–	8	–	65,5	29	–
L	12,5	161,5	–	11	19,5	19	68	19	–
Á	–	–	–	–	–	–	–	–	–
Ö.	96	389	134	98	60	49	209	108	41

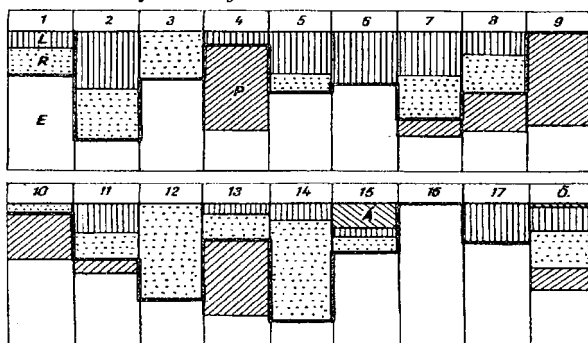
	10	11	12	13	14	15	16	17	Ö.
E	89	144	34,5	45	30,5	115	12	32	917,5
P	49	24	–	109,5	–	–	–	–	327,5
R	10	52	67,5	36,5	114,5	15	–	–	608,5
L	–	57	–	19	21	13	–	12	432,5
Á	–	–	–	–	–	30	–	–	30
Ö.	148	277	102	210	166	173	12	44	2316

A közléstípusok százalékos aránya az egyes fejezetekben és a mű egészében a következőképpen alakult:

	1	2	3	4	5	6	7	8	9
E	68,75	20,95	64,93	28,57	54,17	61,22	23,21	26,85	31,71
P	0	0	0	60,20	0	0	12,92	28,70	68,29
R	18,23	37,53	35,07	0	13,33	0	31,34	26,85	0
L	13,02	41,52	0	11,23	32,50	38,78	32,53	17,60	0
Á	0	0	0	0	0	0	0	0	0

	10	11	12	13	14	15	16	17	Ö.
E	60,13	51,99	33,82	21,43	18,37	66,47	100	72,73	39,62
P	33,11	8,66	0	52,14	0	0	0	0	14,14
R	6,76	18,77	66,18	17,38	68,98	8,67	0	0	26,27
L	0	20,58	0	9,05	12,65	7,52	0	27,27	18,67
Á	0	0	0	0	0	17,34	0	0	1,29

A közlésformák arányának fejezetenkénti módosulását ábrával is szemléltetjük:



A táblázatot és az ábrát vizsgálgatva mindenekelőtt az az érdekesség ötlök szemünkbe, hogy az elbeszélő és a párbeszédes részek együttvéve is csak alig több, mint felét, pontosan 53,76%-át teszik ki a szövegnek. A cselekményes (elbeszélés, párbeszéd) és a járulékos (reflexió, leírás, ária) szegmentumok aránya tehát megközelítőleg 54:46. Ez az adat fölöttébb jellemző Krúdynek nemcsak stílusára, de regényszerkesztő módszerére is. Aligha van még egy magyar író, akinek regényeiben a szövegnek csaknem ötven százaléka leírás és reflexió volna!

Figyelemre méltó, hogy a járulékos közlések arányszáma négy fejezetben (2., 7., 12., 14.) 50% fölé kerül. A Hartvignével való megismerkedést és az asszony elcsábítását elmesélő 2. fejezetnek 41,52%-a leírás, 37,53%-a pedig reflexió, s csak 20,95%-ot szentel Krúdy az elbeszélő résznek, azaz a tulajdonképpeni cselekménynek.

A 3. fejezettől a cselekményes közlésformák aránya erősen megnő, majd az 5–8. fejezetben a közepes körül stagnál. A kisregény második fordulópontjának tekinthető 7. fejezetben, a templom-jelenetben a szövegnek mintegy kétharmada leírás és reflexió, s az elbeszélés és a párbeszéd csak 36,13%-ot tesz ki. Úgy látszik, a történet feszültségének fokozódásával az író a cselekményes közléseknek szűkebbre szabott, csak a lényegre szorítókozó megfogalmazására törekedett, s a szereplők lelkiállapotát inkább járulékos közlésformák felhasználásával: a leírásokkal közvetten, a reflexiókkal pedig közvetlenül fejezte ki. Feltévésünket indirekt módon igazolja az a tény, hogy a cselekmény holtpontjának számító 9–10. fejezetben az elbeszélés és a párbeszéd együttes részaránya 100, ill. 93,24%, s mellőlük szinte teljesen eltűnnek a lélektani motivációnak és az írói kommentárnak a nyelvi eszközei, a járulékos közléstípusok.

A szerelmesek egy-egy sétáját és beszélgetését leíró 11. és 13. fejezetben természetesen túlsúlyra jut az elbeszélés és főleg a párbeszéd. A két találkozás közötti rosszkedvű, eseménytelen napokról hírt adó 12. részben azonban már a reflexió dominál, s az elbeszélő közlésforma e szövegrésznek alig több, mint egyharmadára terjed ki. A 14. fejezetben a reflexió arányszáma újból magasra szökik: a fejezet 68,98%-a az Eszténára várakozó férfi gondolatait, lelki vívódását tolmácsolja.

Az utolsó három fejezetben a cselekmény tragikus végkifejletének gyors kibontakozása miatt ismét az elbeszélő közlésformák kerülnek előtérbe, s a járulékos közlések szerepe és mennyisége a minimumra csökken.

Az egyes fejezeteknek közlésformák szerinti százalékos megoszlását a cselekmény menetével egybevetve megállapíthatjuk, hogy a közléstípusok aránya, ill. ennek az arálynak változásai általában híven tükrözik a regénytörténet fordulatait.

A közlésformaváltások relatív gyakoriságának kiszámításával meghatározható az elemzett szöveg **változékonysága** (variabilitása) is. A variabilitási index (V) nagyságát a következő képlet alapján kapjuk meg:

$$V = \frac{\text{közlésformaváltások száma}}{\text{sorok száma}}$$

A V magasabb értéke nem jelent okvetlenül gyorsabb tempót, sőt éppen ellenkezőleg, több kitérést, el-elkalandozó előadásmódot, az eseményeknek viszonylag nyugodtabb ritmusú elbeszélését.

5. A munka következő fázisa az egyes közlésformák képtelítettségének, ill. a mű átlagos képsűrűségének kiszámítása volt.

(Az esetleges félreértések elkerülése végett már itt, előljáróban meg kell jegyezniünk, hogy e könyv szerzője nagyon is tisztában van azzal, hogy az eltérő minőségű formaelemeknek a hatásértéke is szükségképpen eltérő, s ennél fogva az impulzusok számából csak igen nagy óvatossággal lehet az ilyenfajta impulzusok keltette esztétikai benyomás erősségére következtetni. A képek gyakorisága tehát önmagában nem tekinthető értékkritériumnak. Kvantitatív vizsgálódásunk épp ezért aligha vállalkozhat akár az egyes képeknek, akár a szöveg egészének vagy nagyobb részegységeinek esztétikai értékelésére. Nem is ez a célja: a mennyiségi módszer alkalmazásával arra a kérdésre próbál feleletet adni, hogyan függ össze a kompozicionális tényező – a cselekmény és a közlésformák szintje – a nyelvi képek gyakoriságával. Ebből a nézőpontból minden képszerű mozzanat egyformán egy egységnek számít: az egyes költői képeknek számszerűleg amúgy sem mérhető esztétikai értékkülönbségét nem vesszük, mert nem vehetjük figyelembe.)

A képsűrűségi értékek megállapításához először is fel kellett mérni magát a képanyagot, ki kellett jelölni a képszerű mozzanatokot.

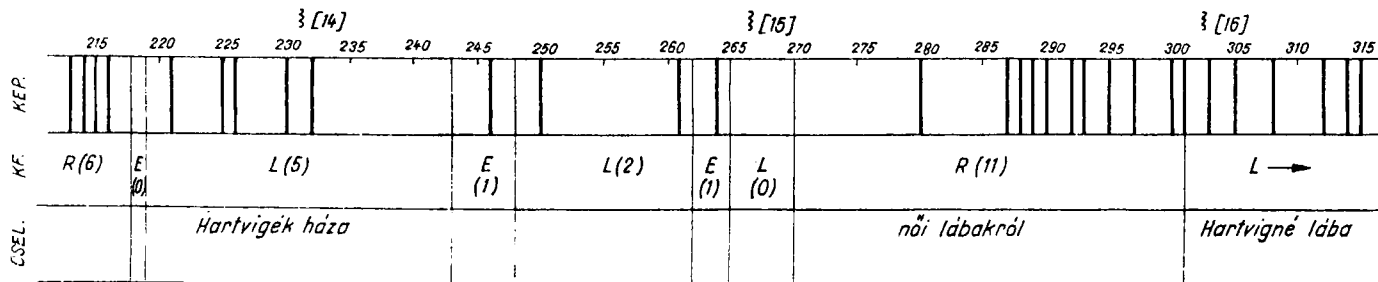
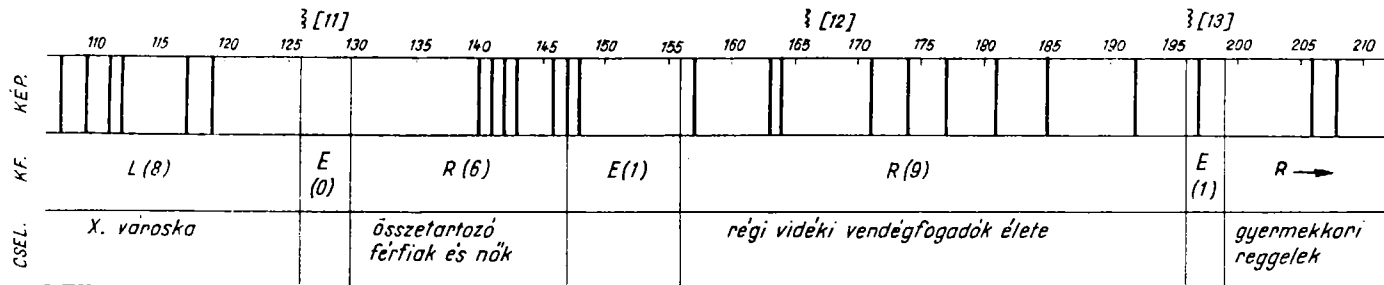
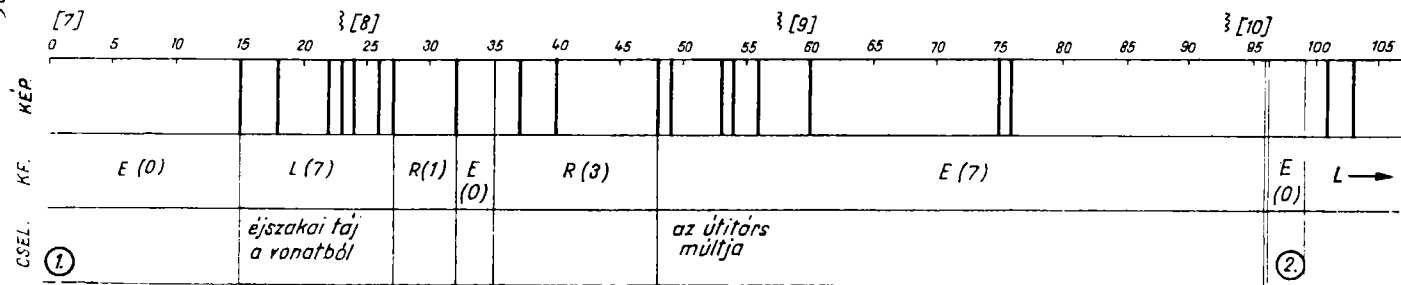
Az elemi képek szövegbeli elhelyezkedését az alább következő rajzok szemléltetik. A feldolgozás alapjául a mű 1959-i kiadása szolgált. A sorokat megszámoztam (1–2316); a rajzon csak minden ötödik sor sorszáma van feltüntetve. Az eredeti lapszámozásra szögletes zárójelbe tett számok utalnak. Az oldal végét \uparrow jel mutatja.

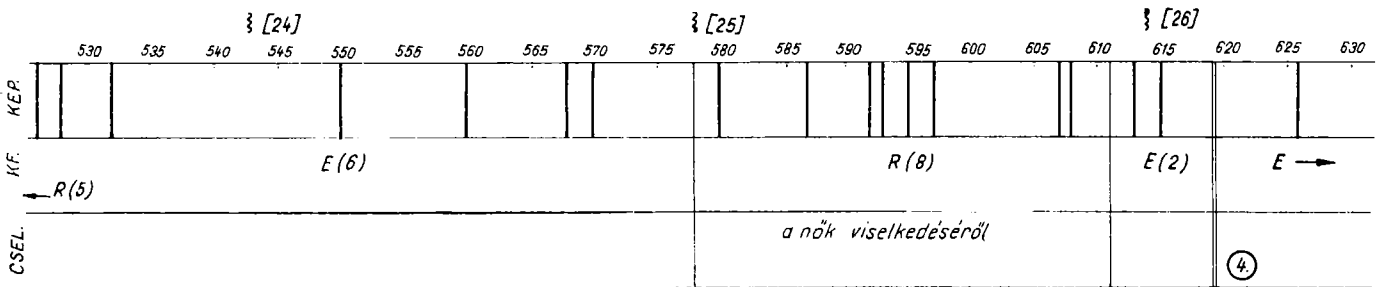
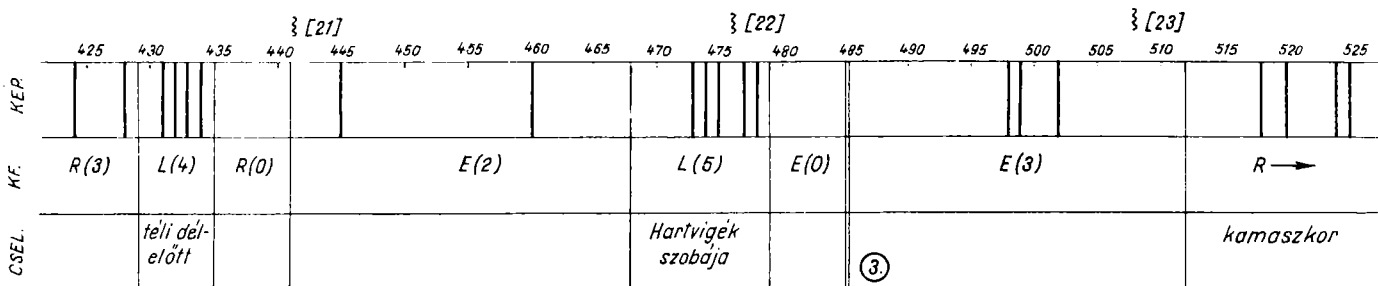
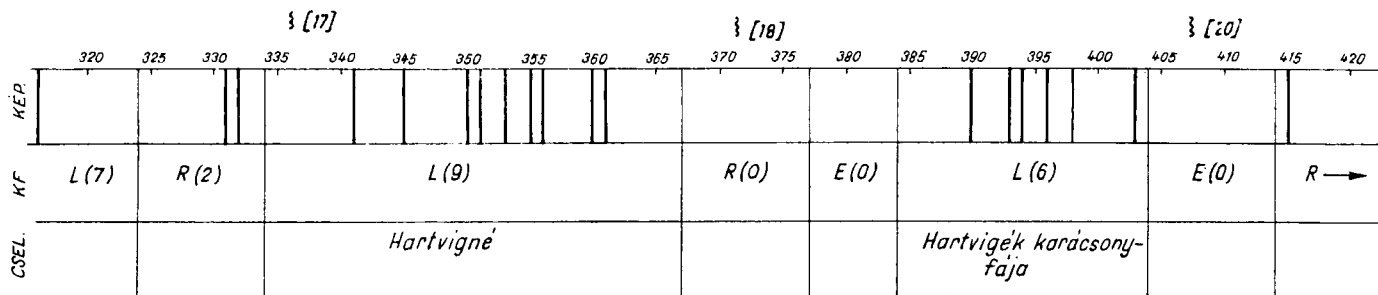
Az ábra felső sora a képanyag (= KÉP.) eloszlásáról tájékoztat: függőleges vonalak jelzik a szövegnek azokat a sorait, melyekben valamilyen képszerű mozzanat (hasonlat, metafora stb.) található. A könnyebb kvantifikálhatóság érdekében a komplex képeket elemi képek halmazának tekintettem.

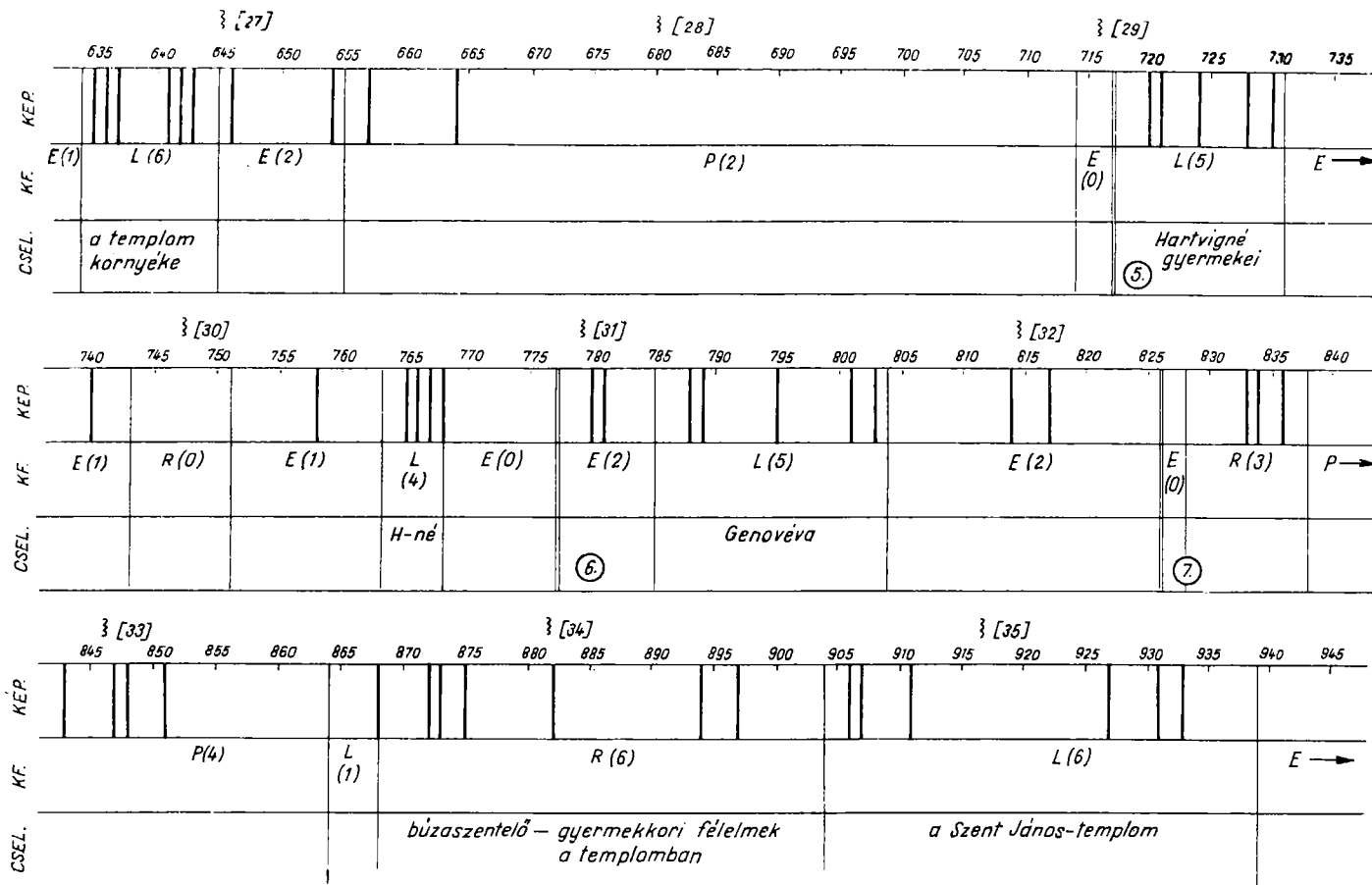
A középső sorról a közlésformák (= KF.) váltakozása olvasható le. A rövidítések: E = elbeszélés; L = leírás; R = reflexió; P = párbeszéd; Á = ária. A nagybetűk után zárójelben álló számok azt mutatják meg, hogy abban a – leíró, elbeszélő stb. jellegű – szövegrészben hány elemi kép van.

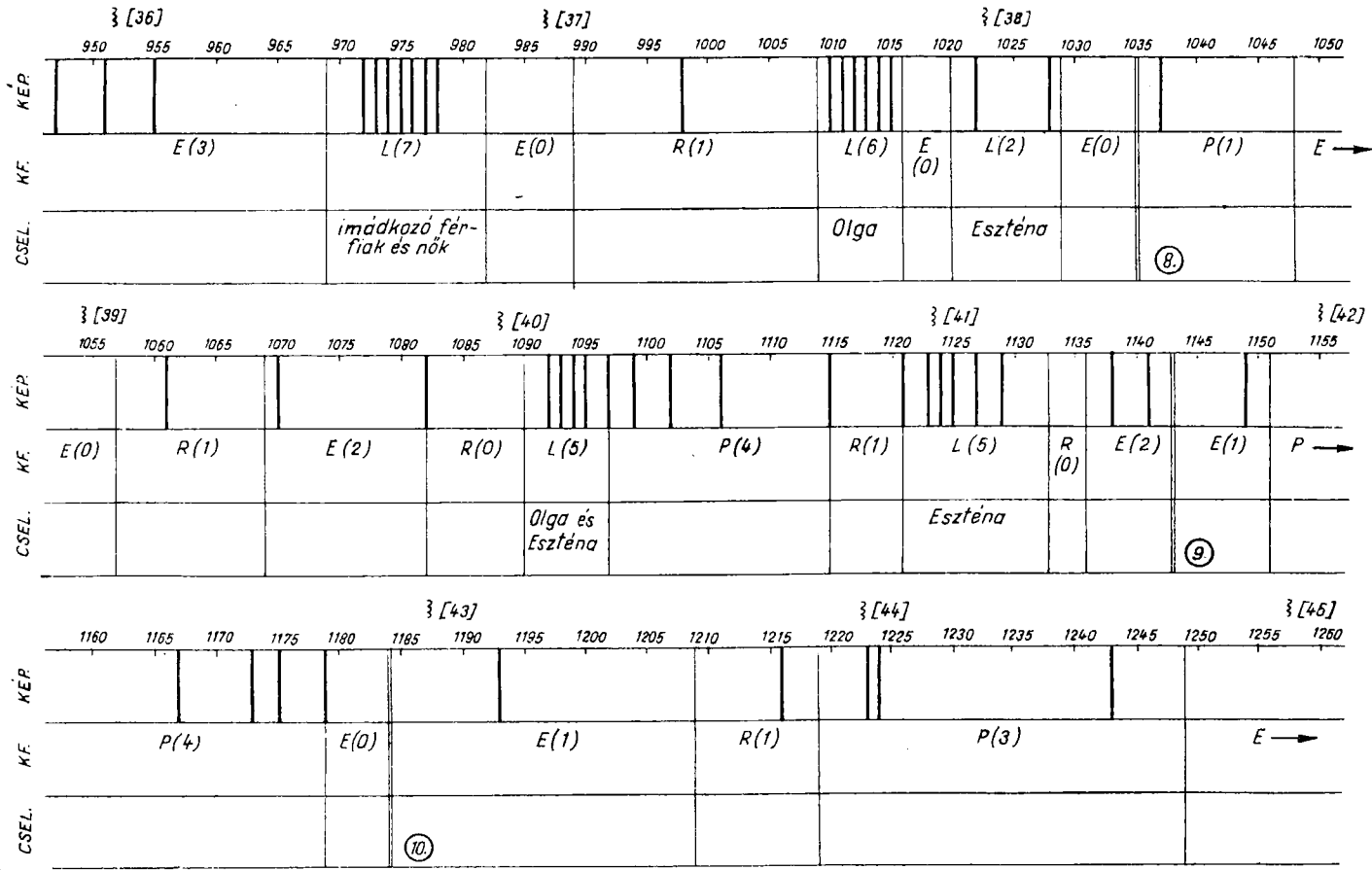
Az alsó sorban a cselekmény (= CSEL.) fontosabb mozzanataira utalok. A fejezetek sorszámát bekarikázott számok (1–17.) jelzik (az eredetiben csillagokkal van tagolva a szöveg, és a részek nincsenek megszámozva).

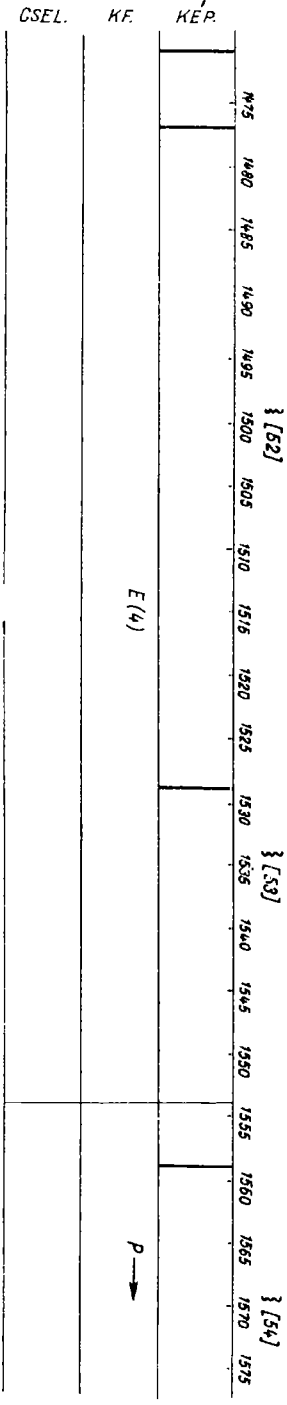
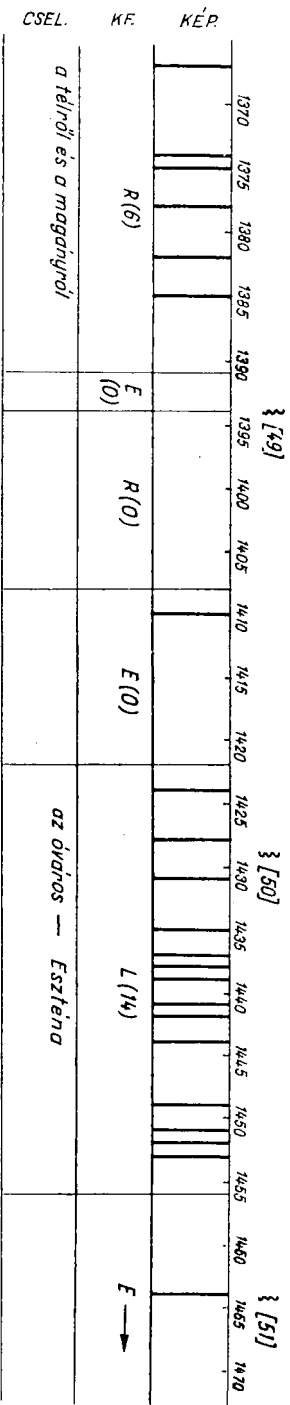
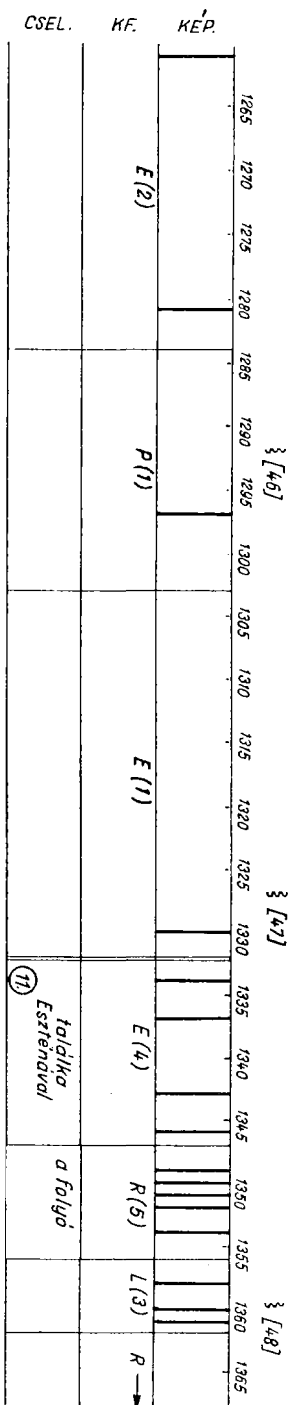
A közlésegségek határát egy, a fejezetekét két függőleges vonal tünteti fel.







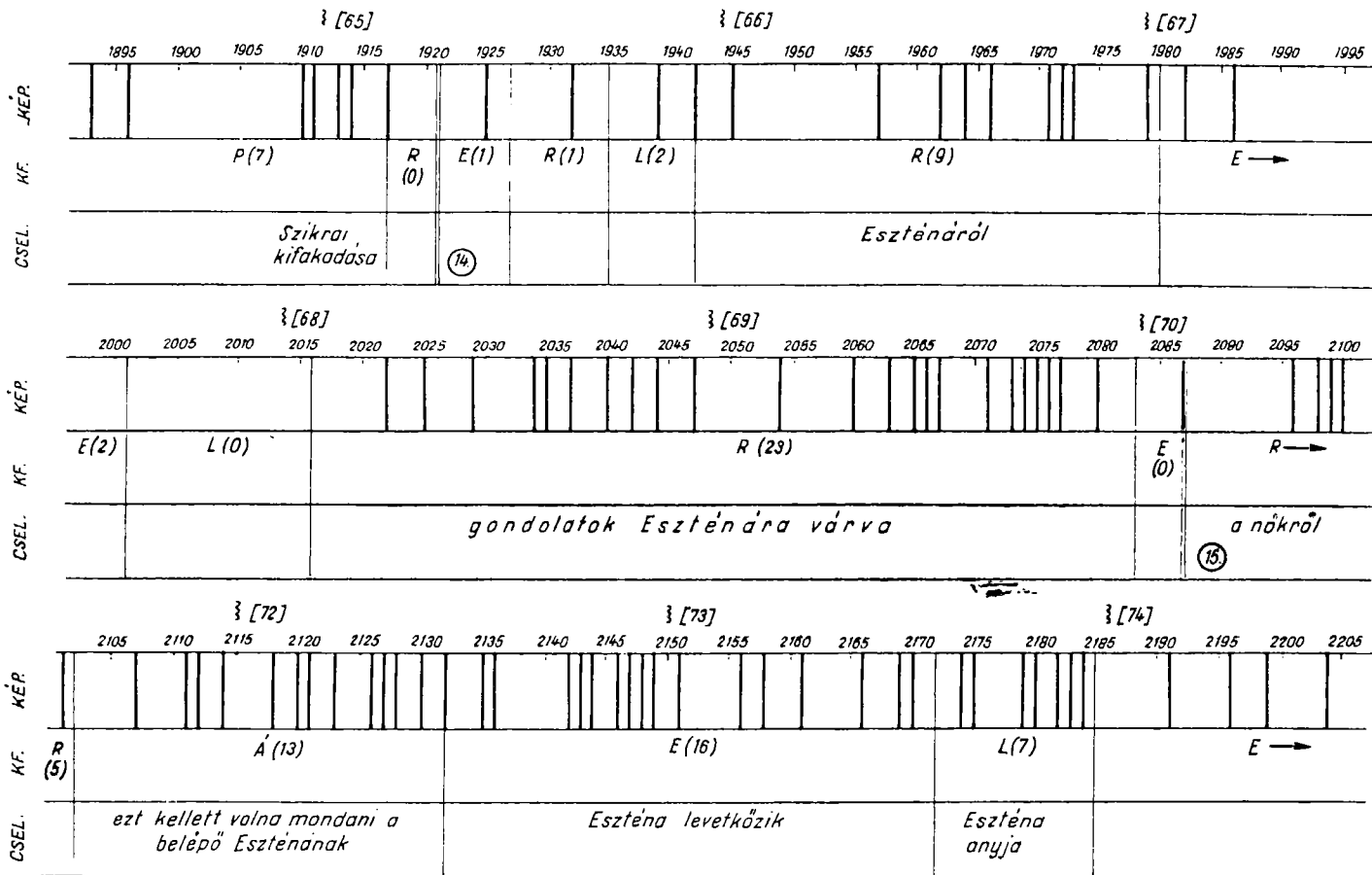


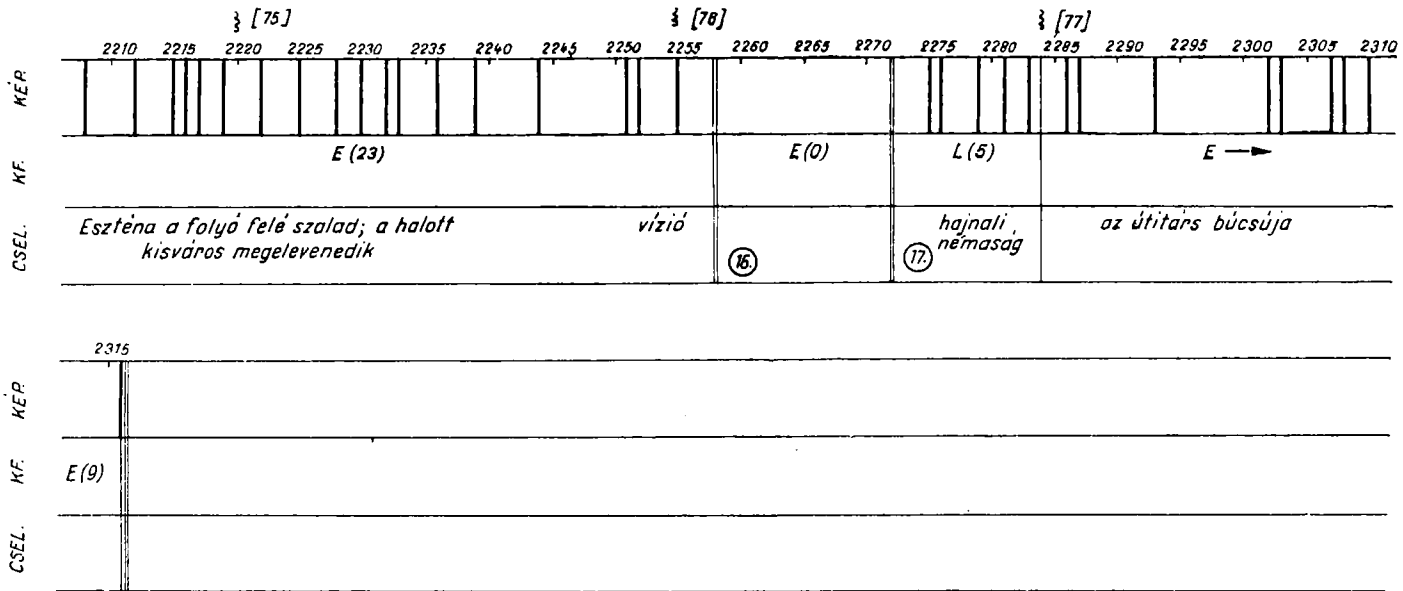


	} [56]										} [57]										} [58]									
	1580	1585	1590	1595	1600	1605	1610	1615	1620	1626	1630	1635	1640	1646	1650	1655	1660	1665	1670	1675	1680									
KÉP.																														
KF.	L (4)				E (1)			E (0)			R (4)			E (1)			R →													
CSEL.	Eszténa szülőháza							⑫			a céltalan eleftről			hogyan kell derűsen, nyugodtan élni ? (egy vidéki férfiú ebédje)																

	} [59]										} [60]										} [61]									
	1685	1690	1695	1700	1705	1710	1715	1720	1725	1730	1735	1740	1745	1750	1755	1760	1765	1770	1775	1780	1785									
KÉP.																														
KF.	R (17)				E (2)				E (0)	R (4)			L (1)		E (0)		R (2)			E (5)				R (3)		p →				
CSEL.									⑬	az árvárosi temetőben							Szikrai leskelődik													

	} [62]										} [63]										} [64]									
	1790	1795	1800	1805	1810	1815	1820	1825	1830	1835	1840	1845	1850	1855	1860	1865	1870	1875	1880	1885	1890									
KÉP.																														
KF.	P (9)										L (7)					P (0)					E (2)					p →				
CSEL.	Eszténa megígéri az utazónak, hogy a kedvese lesz										Eszténa keze																			





Az elemi képmozzanatok a következőképpen oszlottak meg az egyes közlésformák között:

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
E	7	6	11	3	2	4	3	4	1	4
P	–	–	–	2	–	–	4	5	4	4
R	4	37	13	–	0	–	10	2	–	1
L	7	46	–	6	9	5	22	10	–	–
Á	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–

	11	12	13	14	15	16	17	Ö.	%
E	10	3	7	4	39	0	9	117	25,32
P	3	–	16	–	–	–	–	38	8,23
R	11	21	9	33	5	–	–	146	31,60
L	21	–	8	2	7	–	5	148	32,03
Á	–	–	–	–	13	–	–	13	2,81
								462	

A képtelítettséget az elemi képmozzanatok relatív gyakoriságával mértem:

$$K = \frac{\text{elemi képek száma}}{\text{sorok száma}}$$

Az egyes közlésformák képsűrűsége így alakult:

1. Elbeszélés:	$K = 117/917,5$	$= 0,13$
2. Párbeszéd:	$K = 38/327,5$	$= 0,12$
3. Reflexió:	$K = 146/608,5$	$= 0,24$
4. Leírás:	$K = 148/432,5$	$= 0,34$
5. Ária:	$K = 13/30$	$= 0,43$

Az elbeszélő és a párbeszéd részekben viszonylag kevesebb a kép. Ezekben a közléstípusokban a képtelítettség mértéke az átlag alatt marad. A képeknek 25,32, ill. 8,23%-a került ki narratív, ill. dialógus jellegű szövegből, összesen 33,55%, tehát kb. a képek egyharmada.

Annak, hogy egy elbeszélő vagy párbeszéd közlésben megszorodnak a képek, mindig valamilyen különleges oka van (az érzelmi hőfok megemelkedése, a szereplők vitája stb.).

A képekben gazdagabb narratív részek néha közel állnak a reflexióhoz, például az útitárs múltjáról szóló elbeszélés (8–9). Az Eszténára váró idegen izgatott, túlfűtött lelkiállapota indokolja a 47. lapon olvasható elbeszélő jellegű közlés viszonylag magas fokú képtelítettségét: a szöveg hamarosan át is csap reflexióba. A temetőben leskelődő titokzatos árnyék mozgását képsorral érzékelteti az író (60); Eszténa vetkőzését baljós hasonlatok kísérik (72–3); a folyó felé rohanó hősnő körül megelevenedik az addig szinte halottnak látszó kisváros (74–6). Az utolsó fejezet elbeszélő része ugyancsak költői képekkel van tarkítva: az útitárs búcsúja ez (77). A kisregény befejező részeinek

feszültebb, affektívabb, érzéki, ill. drámai légkört jelzi, hogy ezeken a lapokon már az elbeszélő közlések is tele vannak képpel: az utolsó három példát a 15. és a 17. fejezetből vettem.

Egy-egy párbeszédben is megsűrűsödhetnek a képek; a hasonlatok és metaforák megjelenése rendszerint a beszélgetés fontosságát vagy az összecsapás hevességét mutatja: Eszténa megígéri az utazónak, hogy a kedvese lesz (61–2), ill. Szikrai szerkesztő dühödtté kifakadása (64–5).

A képanyag túlnyomó többsége mindazonáltal a leíró és a reflexív részekben összpontosul. Az útitárs szövegének összesen 44,94%-a, képeinek viszont 63,63%-a tartozik ide. A leírások 32,03%-ot kitevő képanyagából különösen jellegzetesek a személyleírásokat gazdagító képek: minden fontosabb női szereplőről részletes, hasonlatokkal zsúfolt leírást kapunk; néha csak testük egy-egy részletét rajzolja meg kimerítő alapossággal, mint Hartvigné lábát (16) vagy Eszténa kezét (62–3). Figyelemre méltó viszont, hogy a 67–8. oldalon levő leírásban, a „rosszhírű ház” szobájának bemutatásában egyetlenegy kép sincs. Ebben a leírásban, bizonyára nem véletlenül, pontosságra, tárgyyszerűsége, objektivitásra és – elidegenítésre törekszik Krúdy.

A mindössze harmincsoros áriában tizenhárom képmozzanatot számoltam össze. Ez azt jelenti, hogy valamennyi közléstípus közül az áriának a legmagasabb a *K* indexe (0,43). Egyetlen rövid részlet alapján nem tanácsos általánosítani, mégis valószínűnek kell tartanunk, hogy a képsűrűség az áriákban a legnagyobb. Ennek a feltevésnek az igazolására további vizsgálatokat kell végezni.

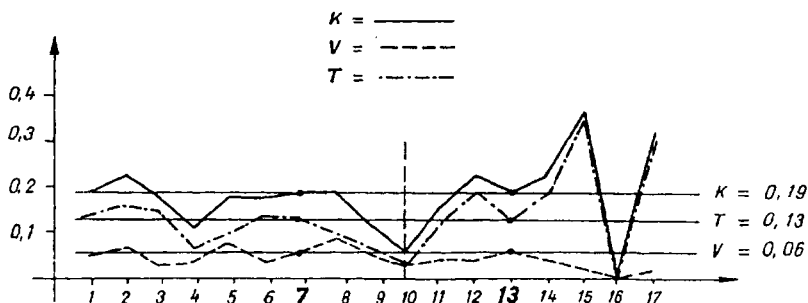
A már ismertetett képlet alkalmazásával kiszámítottam a regény átlagos képtelítettségét is. Ennek értéke: $K = 462/2316 = 0,19$, tehát az ária, a leírás és a reflexió képsűrűség szempontjából az átlag fölött, az elbeszélés és a párbeszéd viszont az átlag alatt van.

A képtelítettségi és a variabilitási index mellett egy harmadik mutatót is bevezettem, a **feszültség** mérésére. Értékét a képsűrűség és a változékonyság különbsége adja. Képletben: T (tensio, feszültség) = $K - V$. Az egyes fejezetek érzelmi–drámai hőfoka a $K - V$ számítással határozható meg: minél nagyobb a képtelítettség, és minél kevesebb a kitérő (a reflexió, a leírás), annál nagyobb a feszültség (T).

A három mutató értékének fejezetenkénti alakulása táblázattal és grafikonnal szemléltetve:

	1	2	3	4	5	6	7	8	9
K	0,19	0,23	0,18	0,11	0,18	0,18	0,19	0,19	0,12
V	0,05	0,07	0,03	0,04	0,08	0,04	0,06	0,09	0,05
T	0,14	0,16	0,15	0,07	0,10	0,14	0,13	0,10	0,07

	10	11	12	13	14	15	16	17	Átl.
K	0,06	0,16	0,23	0,19	0,23	0,37	0	0,32	0,19
V	0,03	0,04	0,04	0,06	0,04	0,02	0	0,02	0,06
T	0,03	0,12	0,19	0,13	0,19	0,35	0	0,30	0,13



Néhány megjegyzés a grafikonhoz: *a*) a képsűrűség ingadozásában az átlagtól való eltérések közül a 0,05-nál nagyobbakat (4., 9., 10., 15., 17. fejezet), a feszültségnél a 0,1 alatti (4., 9., 10. fejezet) és a 0,2 fölötti (15., 17. fejezet) értékeket tekinthetjük szignifikánsnak; *b*) a 7. és a 13. fejezet képgazdagság, változékonyság és feszültség szempontjából egyaránt megegyezik az átlaggal; egyformán E–P–R–L felépítésűek, tehát mind a négy fő közlésformát tartalmazzák. Statisztikai számításaim alapján ez a két fejezet reprezentálja Az útitárs képtelítettségét és kompozícióját, ezekhez viszonyítva jelölhető ki a cselekmény és a képstruktúra mély- és csúcspontjai. Szimmetrikusan helyezkednek el a „holtpont”, a 10. fejezet körül: a 7. részben, a templom-fejezetben ismerkedünk meg Eszténával, s a 13.-ban, a temető-fejezetben hangzik el a lány végzetes vallomása.

6. Az alapfogalmak tisztázása és a kiindulásul szolgáló mérések elvégzése után vizsgáljuk meg a **cselekmény** alakulásának, a **közlésformák** váltakozásának és a **képtelítettség** módosulásának összefüggését, vagyis a kompozicionális és a képi sík „ritmusának” viszonyát Az útitárs című kisregényben.

A *K* index értéke a történet első felében, pontosabban az első nyolc fejezetben szinte konstans: a Hartvigné–Genovéva–Olga epizódors homogén képtelítettségű. A Krúdy-próza egyenletességét, a sokat emlegetett „gordonkahang” monoton bűgását egzakt mutatókkal is kifejezhetjük.

Erről a szintről a 9–10. részben váratlanul mélypontra süllyed a képsűrűségi index (10. rész: 0,06!). A hős már elhidegült Hartvignétől, s az Eszténa-idill még nem kezdődött meg. Ebben az „érzelmi vákuumban” a képek gyakorisága mélyen az előző, ill. a következő részek átlaga alatt marad. A 11. résztől – első találka Eszténával! – újból erőteljesen növekszik a képtelítettség; a csúcspont a 15. fejezet, a tragikus következményekkel járó pásztoróra leírása (0,37!). A rövid 16. részben nincs kép, viszont magas *K*-szinten zárul a szöveg (0,32).

A képsűrűségi és a variabilitási mutató alakulását egybevetve megállapíthatjuk, hogy az 1–10. fejezetben nagyjából párhuzamos a görbéjük: a fokozottabb képgyakoriság intenzívebb közlésforma-váltakozással párosul. A 10. részben mind a *K*, mind pedig a *V* értéke alacsony, ettől kezdve azonban egyre jobban eltérnek egymástól. A 11–12. fejezetben a képtelítettség ugrásszerűen megnő, a *V* viszont lényegében ugyanazon a szinten marad. A 13. résztől már valósággal tükörszimmetrikusan alakul a grafikonjuk: ahol a *K* csökken, ott a *V* növekszik (13.), és viszont (14–15.). Különösen feltűnő e divergencia a 15. fejezetben, ahol a *K* eléri maximumát, a *V* pedig a

minimumra süllyed. A hasonlóan magas képtelítettségű utolsó (17.) résznek szintén minimális V indexe van.

Mivel magyarázhatók e jelenségek?

A cselekmény első felében, lényegileg a 11. fejezetig (az Eszténa-dráma előtti részben) a képanyag elsősorban **leíró-hangulatteremtő** funkciójú, sűrűsége átlagos. Ahol több a kép, ott több a közlésformaváltás, a kitérő, az elkalandozás is. A reflexiók, a személy- vagy környezetleírások szinte vonzzák a képszerű stiláris mozzanatokat. A 11. résztől megváltozik a történet iránya és a képek funkciója. Az Eszténa-szerelem kibontakozik; a cselekmény érzelmi hőfoka, drámaisága egyre fokozódik, egészen a 15. fejezet tragikus csúcspontjáig. A képek itt már ezt a drámaiságot, érzelmi túlfeszítettséget közvetítik: a K görbe a cselekmény tempójának felgyorsulása arányában, meredeken emelkedik. A tempó gyorsulásával függ össze a V egyidejű visszaesése: kevesebb a közlésformaváltás, a kitérő, az elbeszélés megszakítása, elbeszélés, leírás és reflexió állandó váltakozása. A **drámai** funkciójú képanyag sűrűsége így szükségképpen akkor éri el a maximumot (0,37), amikor a variabilitás a minimumra csökken (0,02). Ez a fejezet a mű drámai-érzelmi tetőpontja, a felgyülemlett feszültségek kiszülése. A lassan égő gyújtózsínór lángja ekkor kap bele a lóporos hordóba: a titkos légyott lelepleződik, Eszténa a folyóba öli magát (15. rész).

A cselekménynek ezt a hullámválását híven követi a feszültséggörbe (T) ingadozása. Feltevésünk szerint a szöveg feszültsége akkor kicsi, amikor K és V különbsége csekély, amikor tehát a képtelítettség és a változékonyság mutatója egyformán alacsony vagy egyformán magas. Az előbbi esetben kevés a kép és kevés a váltás: az ilyen szövegrész a regényben „állóvíznek” számít, pl. a 9. és a 10. fejezet. Az utóbbi esetben a viszonylag terjedelmes képanyag feszültségkeltő hatása elvesz a reflexiók, leírások tömegében, feloldódik, szétforgácsolódik a közléstípusok villódzásában. Természetesen alacsony a feszültsége a kevés képet és sok váltást tartalmazó részeknek is. A T mutató értéke akkor magas, ha sok a kép és kevés a váltás, mint pl. a 15. és a 17. fejezetben.

A grafikonról leolvasható, hogy a kisregény átlagos feszültségű, kiegyensúlyozottabb első felében (1–10. rész) még viszonylag a második és a hatodik fejezet T indexe magas, de ezek sem emelkednek különösebben az átlag fölé. A Hartvigné–Genovéva–Olga sorban egyre csökken a feszültség, a nők hatása: az utazó rossz szájíze és csömöre egyre érezhetőbb. A Hartvignéval való kalandnak még oldalakat szentel (2. rész; $T = 0,16$), a Genovéva-epizód leírása már csak 33 sor (6. rész; $T = 0,14$), az Olgával töltött pásztorórát pedig épp hogy megemlíti a 8. rész elején. A cselekmény holtpontja, mint már utaltunk rá, a 10. fejezet: a feszültségi mutató 0,03-ra süllyed. A 11. részben aztán hirtelen megnő a feszültség (0,12): „A fedett hídon lestem Eszténát. Olyan türelmetlen voltam, mint egy vőlegény” (47).

Az útítárs második fele, a 11–17. fejezet sokkal nyugtalanabb, zaklatottabb, mint az első. A T -görbe mozgása jóval dinamikusabb: a 10. rész mélypontjáról a 15. drámai összecsapásáig emelkedik (0,03 → 0,35). A mindössze tizenkét soros 16. fejezetben nincs kép és nincs váltás: a K , a V és a T értéke egyaránt 0. Pillanatnyi nyugvópont ez, kései és furcsa idill a buja Hartvignéval; vihar utáni és vihar előtti csönd. A férfi még nem tudja, hogy Eszténa öngyilkos lett.

Az utolsó részben a *K* és a *T*, a képsűrűség mutatója és a kisregény „lázgörbéje” még egyszer magasra szökik. A tragédia beteljesedett. Útitársunk a rossz lelkiismeret szűkszavúságával összegez. Nincsenek többé terjengős reflexiók; az elbeszélő nem kommentál, röviden, célratörően fogalmaz. Keserű és gyors, minden érzelgősség nélküli, puritán a befejezés: „A vonat lassan mozgott, a rikácsolás mind érthetlenebbé vált. Eltűntek az x.-i állomás piros és zöld szemei, s én azóta sohase voltam a városban” (77).

C) Képválasztás és kompozíció

1. Az epikus kompozíció a nyelvi képeknek nemcsak gyakoriságát (a képsűrűséget), hanem megválasztását, jellegét (a képminőséget) is befolyásolja.

2. A stilisztikai szakirodalom nagyjából egybehangozón vallja, hogy cselekménysík és képi sík kölcsönösen meghatározzák egymást. Abban viszont már erősen megoszlanak a nézetek, hogy e kölcsönhatásban melyik oldal az uralkodó: a cselekmény formálja-e a képet, vagy a kép a cselekményt?

Az előbbi álláspont képviselői feltételezik, hogy pl. a hasonlított és a hasonló közt tematikus összefüggés van, vagyis a történet, a helyzet determinálja a hasonlat tárgyának kiválasztását. Horváth Mária számos példával igazolja, hogy Kosztolányi a *Pacsirta* című kisregényben rendszerint a hasonlítottal kapcsolatos fogalomkörből veszi a hasonlat képét, azaz a hasonlat alanya és tárgya a legtöbbször egy tőről fakad (1961: 374, 377–80). Ugyanígy vélekedik K. Szoboszlai Ágnes, aki szerint Németh László prózájában a képi elem (a kifejező) s a színhely, ahol a cselekmény lezajlik, meghatározólag hatnak egymásra (1972: 47). Herczeg Gyula is idéz Móricztól egy olyan hasonlatot, melyben a közvetlen kontextus, a beszédszituáció sugallja a hasonlót: „folyt belőle a szó, mint keze alatt a csapból a bor” (1982: 271). Végül hadd említsék egy világirodalmi példát is. Gérard Genette mutatott rá, hogy Proust metaforáinak jó része metonimikus alapú: e képek vehikuluma a diegézisből, az elbeszélés tér-időbeli univerzumából származik (1970: 161 kk.).

Krúdy képvilágát ebből a szempontból megvizsgálva mindenekelőtt azt kell leszögeznünk, hogy a szóban forgó jelenség legalább háromféleképpen jelentkezhet: *a) a környezet* (a helyzet); *b) a hasonlított*; *c) a beszélő egyénisége* vonz bizonyos típusú hasonlókat.

Lássunk mindegyik esetre egy-egy példát: *a)* a *Zöld fátyol* című Szindbád-novellában (1915) a hősnő, a zöld fátyolos Mitra így beszél Szindbádhoz, így kezdi vallomását a besötétedett Máttyás-templomban: „Mozdulatlan arca hasonlított valamely régi *szenképhez*, amely már századok óta hallgatja az előtte térdeplő nők szenvedését, bánatát, örömét, bűnét” (SZ. 358); *b)* Eszténa az óvárosban sétál az idegennel, és az édesanyjáról mesél: „Ah, az anyám, mily gyönyörűen tudja elmondani a hajnali miséket! Az esti Angelust, amidőn minden *apácának* olyan lesz az árnyéka, mint a *keresztfa*” (Ú. 62); *c)* Pazonyi Elek Gusztáv szolgálaton kívüli huszárezredes reggeli morfondírozása: „én még ma agyonlövök egy embert, akit sohase láttam, akit nem ismerek, akit élembe állítanak, mint egy *sajbát* a katonaságnál” (É.Á. 45).

Tulajdonképpen van még egy negyedik típus is, amikor a hasonlat tárgyát szándékosan épp az ellenkező képzetkörből veszi az író, mint a hasonlítottat; az

asszociálás, a hasonlítás alapja a diametrális **ellentét** is lehet: „muzsikusnak áll be ... egy éjjeli házba, ahol úgy csattog a lányok táncpője a teremben, mint a *nagypénteki kereplő* hangja a bőjti szélben” (ÉZ. 182). A tematikus összefüggésnek ez a válfaja mintegy fordítottja az a) típusnak.

A leggyakrabban valóban a környezet determinálja a hasonlót. A következő példák mindegyike ilyen. A Hét Bagoly című regény szerelmespárja, Józsiás és Zsófia a behavazott Margitszigeten megpillantják a ferences templom romjait: „Magas romfal állott előttük, amely túlért a fákon, mint egy kőben maradt *imádság*” (HB. 225). Tovább sétálva eljutnak az egykori domonkos zárdához: „a kertészházon túl ... a fehér fák úgy borultak már egymásba, *mint akik végleg szakítottak a világi étellel*” (HB. 227). „[A szerelmesek] Az úszó jégtáblán ülték meg nászukat, mint a *vadkacsák*” (HB. 247). „[H. Galamb Irma énekesnő] Hervadt volt, mint a *melódia*, amely a zenekarból hangzott” (SZ. 108); „A kriptá végében térdeplő volt, gyertyamaradék a vasfeszület lábánál, száraz virág, amely csörgött, mint a *gyermek-csontváz*” (Ú. 59); „Pistoli ... mindig nőket látott amott üldögélni, akik közeledésére csendesen felemelkedtek helyükről és eltűntek a nyíresben, mint a fázékony *köd* húzódik be éjszakára a falevelek alá, s a hideg hold józanul néz szét a tájon” (N. 450); „[a pesti delnő] az operai páholyban ragyog, mint egy *nyakék*” (ÖA. 145).

Olykor a szó szoros értelmében vett környezet, a beszélőt, ill. az elbeszélőt körülvevő látvány sugallja a hasonlat tárgyát: „lassan lehullottak lelkemről a bánatok, mint *körülöttem* a falevelek” (HB. 229); „A szomorúság úgy keringett körülöttem, mint a varjak *az imént* a torony körül” (Ú. 48).

A feldolgozott anyag viszonylag csekély volta ellenére megkockáztathatjuk azt a feltevést, hogy hasonlítottnak és hasonlónak ez a tematikus összefüggése a kései Krúdy-írásokban gyakoribb. Az 1926 utáni novellák életközelsége, realizmusa, stílusuk egyszerűsödése, nemes puritánsága szinte megkívánja, hogy a képi szféra ne távolodjon el túlságosan a cselekmény színterétől, rendszerint egy vendéglői vagy korcsmaasztaltól. E hasonlatok hangulatteremtő, környezetfestő jellegűek, gyakran humoros hatásúak: „a veres orrú pincér ... olyan szókére volt beretválva, mint az imént leforrázott *malac*” (USZ. 31); „puffant a hang mindennap, mint akár a *sörshordó* odakint az ivóban” (ÉÁ. 72); „[a nyakba kötött] asztalkendő két csücske hasonlatos lett valamely pár *malackörömhöz*” (USZ. 30); „[a régi kocsmavendégek arca] olyan színű lett, mint a *cserépedény*, amely sokáig állott a tűz felett” (ÉÁ. 153); „Az arca ... leginkább egy szomorú *ráké*hoz hasonlított, amelyet magára hagytak társai a csalánban, ők pedig elmentek pirosodni mindenféle levesekbe” (ÉÁ. 77). Befejezésül egy rövid meditáció, nyúlgerinc evése közben: „Az ember is olyan, mint a *nyúl*. Nem tudja, hol kapja futamodásában a halálos lövést” (ÉÁ. 86).

3. Nemcsak a történet hat a képre, a képanyag is visszahat a cselekményre, mégpedig burkolt vagy kevésbé burkolt előre- és visszautalások formájában.

A hasonlatnak gyakran anticipáló-sejtető funkciója is van Krúdynál: a hasonlítottak „naiv” linearitását a hasonlók „mindentudó” sztereografikussága ellensúlyozza. A képanyag szintjén már mindent tudunk, ez már a végkifejlet felől szemlél és szemléltet. A regény tényleges cselekményének ideje természetesen lineáris; a képvilágnak ezzel szemben nincs saját reális idődimenziója. A képanyag valamely

sztereografikus egyidejűségben létezik már az elbeszélés megkezdése előtt, s a történet elmondása során az elbeszélő folyamatosan merít belőle. De mivel a cselekmény már lezárult az elbeszélés megkezdésekor – például a vonaton egy útitárs beszéli el a történetet, aki egyébként bizvást tekinthető az írói én kivételének, Krúdy-alteregónak – a hasonló, jelölők, meghatározók, egyszóval a képanyag kiválasztása információ értékű az olvasó számára. Az ilyen hasonlat vagy metafora tulajdonképpen **jóslat**. A képi síknak önálló tér- és idővilága van, melyben a cselekmény objektív, lineáris ideje érvényét veszti.

Az előreutalás azoknak az eljárásoknak egyike, amelyek révén a regény – s általában a terjedelmesebb epikai műalkotások – konsekutív jelsora a befogadás folyamán átrendeződik bizonyosfajta „térbeli” alakzattá. Tudatos alkalmazása a huszadik századi próza specifikuma, bár néha már Mikszáth is élt vele, pl. „a többi influenzások ... elcsepegték, mint a halál pitvarában meggyújtott faggyúgyertyák” (idézi Rubinyi 1910: 75).

Az előreutalásoknak Eberhard Lämmert két nagy csoportját különbözteti meg: a **biztos** jövőbeutalás (*zukunftsgewisse Vorausdeutung*) az elbeszélőtől, a **bizonytalan** (*zukunftsungewisse Vorausdeutung*) a szereplők valamelyikétől származik (1955: 143–75, ill. 175–92).

A biztos előreutalások olykor egészen nyílt, közvetlen jóslatokat tartalmaznak, pl.: „És azon sem csodálkoztam, hogy Eszténa sohasem lett az enyém” (Ú. 43). Az útitárs szerkezetére különösen jellemzők a periodikusan visszatérő nyílt előreutalások; a nyolcadik, a kilencedik, a tizedik és a tizenharmadik fejezet végén baljós szerzői kommentárok kísérik az Eszténa-idill kibontakozását: „Ha tudtam volna, hogy egy vonat indul az állomásról, gondolkozás nélkül elutaztam volna” (41); „nagyon sajnáltam, hogy elmulasztottam a délutánt. Akkor még nem is sejtettem, hogy örökre elmulasztottam...” (42); „Vajon miért is nem utaztam el X.-ből?” (47); „Utazzon el, uram, a hajnali vonattal, segítségére leszek. Fél négykor megy át a stáción a pesti cűg – szólt Szikrai, és szalutált, mint egy hotelportás. [Bekezdés.] Szikrai urat ezután feleletre sem méltattam. Pedig ma, évek elmúlásával, belátom, hogy Szikrai úrnak minden tekintetben igaza volt. Hisz szerelmes volt, szegény” (65).

Ezeknél a direkt, szerzői előreutalásoknál fontosabbak és érdekesebbek témánk szempontjából a képi jóslatok. Olyan fordulatokra gondolunk itt, amelyek egy indifferens szövegkörnyezetből, ahol megvan a maguk beilleszkedő értelme is, konnotatív jelentésükkel egyenesen a katasztrófára utalnak. Rendszerint csoportosan fordulnak elő; halmozásuk megerősíti ezt a „második jelentést” (vö. Kászonyi 1971: 188). Az egy irányba mutató, egymást nyomósító, azonos konnotatív szférát aktivizáló mozzanatok a sejtetés, a „jóslat” szerepét töltik be Krúdynál. A bizonytalan (képi) előreutalások eleinte csak hangulatilag motiválják a történetet. Értelmük csak a mű végigolvasása után világlik ki, pl. Az útitársban a vízre, hídra, lékre való állandó hivatkozásoké.

Néhány példa ilyen burkolt előreutalásra: „a derek úgy csillognak a fázós almafán a felkelő napban, mint a *hamis nők szeme*” (ASZN. 21) → hősünk Estellára, az aranyművesnére gondol, aki hűtlenül elhagyta. „Tizenkét óra felé járt az idő, az óramutatók nemsokára egymáshoz érnek, mint a *jegyese*” (ÖA. 143) → régi szerelmek árnyalakjai közelegnek Magános szobája felé. „[Pistoli] Lópatkó nyomait találta a

fekete, nedves úton, amely a kertek alatt lappangva kanyarodott, mint a *titkos szerelem*” (N. 445) → még ebben a fejezetben Végsőhelyi Kálmán kedvese lesz Maszkerádi kisasszony, az öregedő Pistoli Falstaff utolsó szerelme. „Alkonyati óra volt, fűleltek a virágzó fák a lépésekre, amelyek *virágaikért közelegnek*” (N. 449) → a kis kerti padon ülő Evelin Végsőhelyi udvarlását hallgatja. „[Zsófia ajkai] Hasonlatosak voltak ama egzotikus virág kelyhéhez, amely *elnyeli a beléje tévedő legyet*” (HB. 224–5) → ilyen eltévedt légy Józsiás is, a tapasztalatlan ifjú költő, akit a kikapós szépasszony hamarosan faképnél hagy. Az Utolsó szivar az Arabs Szürkénél című novellában különösen tudatosak, pontosak Krúdy előreutalásai (vö. Kászonyi i. m.): „[János, a pincér] elrúgta a hordót, *mintha arra többé ebben az életben semmi szükség nem volna*” (ÉÁ. 47); „A fiatalember, amint az ezredest megpillantá, oly rémületet fejezett ki a tekintetével, *mintha az ördöggel vagy a halállal találkozott volna*” (ÉÁ. 60); „Gyerünk a laktanyába – kiáltotta hörgő hangon a kocsis fülébe, aki olyan gyorsan vágott lovai közé, mint a *halál*” (ÉÁ. 60). Valamennyi előrejelzés makacsul egy irányba mutat: halál. S a végzet be is teljesedik. De nem a nyápic hírlapíróé, hanem a daliás ezredesé.

A hasonlatok tárgya néha visszautal korábbi cselekménymozzanatokra: Álmos Andor házán „a kémény fáradozva leheli a füstöt, *mintha ő is megunt volna az életet*” (N. 286) → a reménytelenül szerelmes, szomorú agglegény mélabús hegedűszó mellett búcsúzkodik az élettől. Maszkerádi kisasszony a Kálmánnal töltött pásztoróráról jövet „Mosolygott, alattomosan, boldogan, mint a napló, amelyet *nászúton* írnak a fiatalasszonyok” (N. 458). Józsiás a kihalt, téli Margitszigeten sétál Zsófiával Leonóra temetésének napján, s „A csend . . . oly nyomasztó, mint a *nehéz lelkiismeret*” (HB. 220).

Kisebbségi terjedelmű, zárt struktúrákat érdemes ebből a szempontból leírni, pl. novellákat, kisregényeket. Az útitárs minden tekintetben alkalmasnak látszott az előreutalások szerepének tanulmányozására: viszonylag rövid (alig 70 oldalas), szerkezete jól átgondolt, tudatos.

Az útitárs hősei felett – Bori Imre Krúdy-könyvének szavaival – „a halál trónol” (1978: 151); „Az emberek a regénybeli kisvárosban a halál árnyékában élnek” (uo. 152).

Mi kelti ezt a benyomást az olvasóban? Mivel éri el Krúdy, hogy az útitárs hallgatóság balsejtelmek kerítsék hatalmukba?

A regény első felében még nem beszélhetünk valódi jóslatokról, legfeljebb általános hangulati motivációról, kb. ilyen értelemben: amit így mesélnek el, annak nem lehet jó vége. Néhány példa: „utolért az eső, mint a *bánat*” (8); „csak az útitárs szomorú szavai hangzanak fejem körül, mintha a *halál* a bibliát olvasná” (uo.); X. városkában „Senki sem jött vissza az álmos éjszakán a *hídról*, amelynek karfájáról egykor önmagát nézegette a folyó tükrében” (10); vö. a Királyné emlékezését régi hódolóiról: „Lásd, ezeknek már jó dolguk van, átmentek a *hídon*, és én két kezemmel takartam el a szemüket, hogy ne lássák mélynek a folyót, baljóslatúnak az égboltozatot, reménytelennek a megsemmisülést” – ÖA. 150).

Estténa színre lépésével a jövőbeutalások határozottabbakká, egyértelműbbé válnak. Előrejelzés, képekbe burkolt jóslat már maga a megismerkedés is: „A ködből végzetesen bontakozott ki a fehér-fekete arcocská, mint egy látomány egy beteg katona lázálmáiban. Hosszan megpihentek rajtam a baljóslatú szemek . . . Mély, szenvedélyes,

csalfa, mocsárvirág-élénkségű szemek voltak, amelyektől mindig félttem, s amelyek után mindig futottam” (41). Azt sem lehet véletlennek tekinteni, hogy a következő hat oldalon (42–7) további három – korábban már idézett – szerzői előreutalással találkozunk. A 11. fejezet elején így kezdődik az első randevú leírása: „A fedett *hídon* lestem Eszténát”, majd hosszú elmélkedést hallunk a hídról, a folyóról, a lékről és az élet céltalanságáról. S a meditáció vége: „Ezen az estén nem vártam meg Eszténát” (48). A *lék* szó újabb felbukkanására egészen az utolsó oldalig kell várnunk: „Fogják meg Pálfi Pált. Miatta ugrott be a *lékbe* egy leány” (77).

A kisregény utolsó harmadában megsűrűsödnek a halál-utalások. Eszténa butácska történetében a szimbolikus halálfigurák egész sora vonul fel, s még a polcra rakott káposztafajak is olyanok, „mint a hóhér gyűjteménye” (54). A 13. rész a temetőben játszódik. Eszténa egy kriptában ígéri meg Pálfinak, hogy a kedvese lesz. Egyébként ebben a jelenetben fordul elő az első ad hominem előrejelzés: „Pálfi... Pálfi Pál... Mintha maga feküdne itt uram” – mondja Eszténa az egyik koporsó feliratát betűzgetve (60). Éppoly „félrevezető” jóslat ez, mint az Utolsó szivar halálfejtő konfliktuskocsisa. A további előreutalások már egytől egyig Eszténára vonatkoznak. Kezdetben még nagyon finom, rejtett célzások ezek, pl. „[Eszténa keze] Már csak duruzsolt, amint egy macska törleszkedik a gazdaasszonyához, amint a tűz beszélget, mielőtt elalszik” (63). A főmondat metaforikus igei állítmányához (*duruzsolt*) két hasonlat kapcsolódik: az első az emberi szférából az állatiba, a második az állatiból az élettelenbe vezet. S ez a tűz is *elalszik* a mondat végén (a halál konvencionális metaforája). Később, a feszültség fokozódásával egyre gyakoribbak és egyre explicitebbek ezek a jóslatok. A 70–2. lapon egymás után kétszer hangzik el a figyelmeztetés: „Mit akarsz, Eszténa? ... Nem áll meg a szíved verése, hogy a *hídon* kell járnod, s odalent kígyók sziszegve hívnak a *hullámokba?*”, s a híd-motívum, visszamenőleg is, megtelik valami baljós sejtélemmel. A vetkőző Eszténa „Lerakta a ruháscskáit, mintha ... *mély vízbe* készülődne”. „A fehér harisnyák összegyűrődtek, mint arcráncok, amelyeken a *könnyek* folydogálnak”. A ki nem mondott intő szavak („a halál árnyékába készülsz lépni”) exmetaforáját (*a halál árnyéka*) nemcsak az igei alaptag (*a lépni*) jelentése eleveníti meg. A minden addiginál egyértelműbb előreutalást hamarosan tények is igazolják: megérkezik a feldúlt, kétségbeesett édesanyja – Eszténa kiugrik az ablakon, és a folyó felé rohan ...

A képanyag tehát nemcsak díszíti, de szervezi is a mű kompozícióját, olykor a cselekménysor továbblendítőjeként. Utolsó példánk egy Szindbád-elbeszélés ex-
pozíciója:

„Hajdanában, amikor még csak 103 esztendő volt, ráért éjjel-nappal a nőkre gondolni, újakra, ismeretlenekre, futólagosan megismert nőkre, akik úgy suhantak tova, mint az amerikai nagy folyam habjai a moziképeken; vagy másképpen: mint egy madártoll, amelyet az ember a negyedik emelet ablakából lát tovaúszni az utca felett, miközben azt találgatja, hogyan került a nagyváros atmoszférájába szarkatoll, holott a szarka csak falun szeret lakni ... A villamoskocsik javában csilingeltek az utcán, Szindbád, amint figyelve kísérté a szarkatoll szállódását a hotel ablakából (ahol öregségében meghúzódott), titokban és csendesen már falun volt, korai őszi nap volt, darazsak döngtek a vadszóló pirosló levelei között, és a pincéből üres hordókat gurítottak felfelé, amelyek olyanforma hangon döngtek, mint a puzdori kálmínista pap. Nemsokára tehát útrakelt, hogy megkeresse azt a szarkát, amelynek tolla ablaka előtt elröpült, megkeresse az üres hordókat és egy nagy cigarettafüstös szobát, hol a falon vadászó eszközök voltak, a dívány előtt rókabőr,

amelynek piros üvegszeme volt, és a kerek diófa asztalnál naphosszant a cigarettát töltötte Málcsi a ház úrnőinek és vendégeinek” (SZ. 136).

Már ebben a korai novellában (Szindbád őszi útja, 1911) teljes szépségében nyilatkozik meg Krúdy sokat dicsért, briliáns időkezelése. A „figyelmes olvasás” azt is elárulja, hogy a tér- és idősíkok egybemosásának, a jelenből a múltba vivő útnak itt is egy kép, pontosabban hasonlat a kiindulópontja. Az első mondat első hasonlata még „városi” („az amerikai nagy folyam habjai a moziképeken”), de a következő képzet-társítás, a tovaúszó madártoll már falusi képeket idéz. A szállodai szoba ablakából megpillantott szarkatoll a „kvázi-szintről” a cselekmény szintjére kerül, s az asszociációk a jelenből a múltba, a nagyvárosi hotelből falusi környezetbe vezetnek. Minden hasonlat egy lépéssel közelebb visz a megelevenedő múlt színteréhez: város → szarkatoll → falu → üres hordók → Puzdor. Még a puzdori kálvinista pap emlegetése is előretalás, mivel jelentős szerepe lesz az elmondandó történetben, a Zathureczky nővérek és Málcsi életében. Szindbádnak végül eszébe jut a „nagy cigarettafüstös szoba” és a kerek diófa asztalnál üldögélő Málcsi. Az asszociációsor végén eljutottunk a novella hősnőjéhez, s ezzel az expozíció le is zárul. Szindbád útra kel, hogy megkeresse emlékeit.

4. A képválasztás és a kompozíció összefüggéséről mondottakat a következőkben summázhatjuk: a költői képek megválogatásának kettős kötöttsége és kettős funkciója van. A képválasztás egyrészt a szűkebb szövegkörnyezettől, a mondat vagy bekezdés mikrokontextusától, másrészt az egész műalkotás szerkezetétől, a műalkotás-strukturától mint makrokontextustól függ. Funkciója ennek megfelelően szintén kettős: ahhoz képest, hogy a szűkebb vagy a tágabb kontextus szolgálatában áll-e, a képnek vagy környezetfestő-helyzetábrázoló, vagy előrejelző-sejtető szerepet juttat.

A képminőség a kompozíciónak függvénye is, szervezője is lehet: az előbbi esetben a szituáció határozza meg a képanyagot, s a képválasztás passzív, alkalmazkodó jellegű (vö. 2. pont), az utóbbiban viszont a kép előretal egy újabb szituációra, előkészíti a később kibontakozó fejleményeket; ilyenkor a képválasztás aktív és befolyásoló (vö. 3. pont).

A kompozicionális és a képi sík között egyidejűleg van megfelelés és ellentmondás, konvergencia és divergencia. E konvergencia ténylegesen megvan a cselekmény és a képanyag tematikus összhangjának formájában, a divergencia azonban csak látszólagos és utólag feloldott, mivel a történet további menete mintegy „igazolja” és megmagyarázza a korábban indokolatlannak, sőt érthetetlennek látszó képet. A képanyag mint „jóslat” lényegében indirekt előretalás. Vannak direkt (nem képszerű) előretalások is (vö. 3. pont), ezeknek bővebb tárgyalása azonban ezúttal nem volt feladatunk.

A cselekmény és a képanyag kölcsönösen befolyásolja és alakítja egymást, s emiatt egyes képek csak a kompozícióval való összefüggésükben értelmezhetők.

D) A nyelvi kép mint domináns és együttműködése más szövegszervező elvekkel

1. A kép az irodalmi műalkotásban vagy bármely, esztétikai céllal megszervezett közleményben számos különféle, egymással gyakran ellentétes – vagy ilyennek látszó – funkciót tölt be. E funkciók némelyikére egy Krúdy-leírás elemzésével

igyekszem fényt deríteni. Az elemzés céljára a Napraforgóból választottam ki egy szemelvényt, mégpedig egy hosszabb, összefüggő részletet, ugyanis egy stílus eszköz funkcionális vizsgálata csak szövegkörnyezetének maximális figyelembevételével végezhető el helyesen (vö. Makkai 1976).

A szöveget az elemzés első lépéseként öt részre tagoltam. Noha ezek az egységek szerkezetileg is, tartalmilag is eléggé világosan elkülönülnek egymástól, határukat mégis inkább csak az intuícióra támaszkodva, azaz némiképp ösztönösen húztam meg. Mivel azonban ez az „intuíció” maguknak a nyelvi tényeknek spontán érzékelésén alapul, a követett eljárás csak látszólag egyoldalúan deduktív. A szegmentálást – amely az elemzés kezdetén már egyfajta interpretációt (vagy inkább: hipotetikus interpretációt, interpretációs munkahipotézist) jelent – egy rövidebb-hosszabb indukciós folyamat előzi meg: a szöveg olvasása (az *olvasás*-t itt a *close reading* értelmében véve). A szegmentálás helyességét azután a tulajdonképpeni elemzésnek kell igazolnia. Ennek során részről részre fogunk haladni, az elsőtől az ötödikig, s az egyes szakaszok jellegének és szerepének ismertetésekor teszünk kísérletet az illető szerkezeti egység legfontosabb képeinek vagy képeinek magyarázatára, vagyis annak kifejtésére: hogyan járul hozzá a kép a szöveg egészének művészi megformálásához. Pierre Guiraud szerint a költői nyelvnek, pontosabban: minden egyes költő nyelvi rendszerének vannak ún. kulcsszavai, amelyeket az átlagnál jóval gyakrabban használ, s ezek a kulcsszók nagyszerűen alkalmazhatók a stílusjellemzésben (1954a: 64–6, 100–5). E gondolatot tovább szöve megkockáztathatjuk azt az állítást, hogy nemcsak kulcsszók, de „kulcs-képek” is vannak: ha ezeket kiszűrjük és funkcionális vizsgálatnak vetjük alá, közelebb juthatunk a mű jelentéséhez.

2. Ezek után most már következzenek magá a szöveg (a részek kezdetét kerek zárójelbe tett sorszámok jelzik):

(1.) Alkonyodott, mint a fáradt szív.

(2.) A Nyírség apránként magára húzogatta álmokdős kendőjét, mint egy betegcs úrhölgy, aki délutáni ábrándozások után, alkonyattal megállapítja magában, hogy mégiscsak egyedül kell tovább élni, a nappali sugár lopva elhúzódik a messzi jegenyefasor mögött, mint egy jó kedves, aki még távolból is visszatekinget, de mégiscsak elmegy. Hideg füstté váltak a meleg áramlások a szív körül, mint guggoló ércemberke alatt peryévé lesz a papirosszalag, amely a társaság mulattatására az ércemberke belsejét elhagyja. Az ifjú szűz, aki délután a nefelejcskek között állott a napsütésben, udvarló tavaszi patak partján, Gretchen elhagyatottságával vonul be házikójába, ahol bizonyosan lehajtott fővel, daltalanul vagy kiábrándulva gunnyaszt mindaddig, amíg az álomanyókák a rőzseköteggel hátukon frissen és vígan megjönnek az erdőkből, s a legszomorúbb tűzhelyen is lángot fűjnek, és a lángból szikrákat kevernek a fáradtan elalvó szívekbe.

(3.) Mindenütt bús alkonyat, mely az örömök végét jelenti, a kert bezárásának idejét mutatja, amely kertben oly hosszúra terveztük életünket és szerelmünket, mint a távoli vízesés morajlását; bú és elhagyatottság árnyai repkedik körül az emberi lelkeket, öröm-gazdag színét változtatja a pohárban a bor, megfakult mosoly játszik az arcokon, mint a kirakatban a selyem, amelynek színét kiszívta a nap, a szívünk dobogására figyelünk, hogy nem lassít-e a vándor, midőn olyan nagy világot járt be egy nap leforgása alatt, és önkéntelenül hátranézünk a letűnt idő napos rétjeire, ahová oly boldogság volna visszatérhetni, mint öregedésben előről kezdeni az ifjúságot, de a vándorlegény nem vehet új irányt, előre kell menni a közelgő éj szívzsibbasztó bizonytalanságú hegyláncai felé.

(4.) Csak alkonyattal ne haljak meg e tájon!

Jöjjön lábujjhegyen a perc, amely bekandikál a kulcslyukon néma nagy éjjelen, midőn a csillagok sem láthatók. Érkezzen meg a házhoz a vendég napfényben, ebéd után, amikor a legidegenebb kocs sem

látszik ijesztőnek. Kopogtasson be porosan a virrasztástól, átkozott hajnalon, midőn megbecstelenített nők viszik hazafelé, a falakhoz lapulva, ronggyá vesszőzött lelküket; midőn félholtta dorbézolt korhelyek lecsúsznak a szánkóról, hogy elaludhassanak s megfagyjanak a friss hóban; midőn erőtlen inu kártyások és lelküket elfogyasztott muzsikások lopakodnak a kertek alatt – akkor jöhet hozzám hosszú éji útjából a fekete hírnök. De alkonyattal kíméljen, mint egy fiatal őzsutát.

(5.) A nyírségi alkonyatnak különös lényei vannak. A nappali tarka szarkák felülnek a sövényre, és köszönetnek, mint pletykahordó öregasszonyok fejkötőikben. A bozontos, leveletlen liget, amely üstöökként nyomakodott fel a földből, hogy a szélnek legyen mivel játszadozni, elhalkulva rejtegeti a békaféjű, bagolyléptű, csicsergő árnyakat, amelyek mindjárt elválnak a faderekak mellől és üldözőbe veszik a kocsi. A varjak még tétovázva szálldosnak a fák felett, mintha pecsenyét sejténének valahol. A ködös mezőségen vándorcigányok rejtelmes tüze fénylik, mintha valami nagy munkára készülődnének e vadmadárhangú, szenvedélyes hajzatú, lihegő életű, különös idegenek, akik észrevétlenül tűnnek el egyik napról a másikra a mezőről, ahol valami rejtelmes célból darab időre tanyát vertek – legfeljebb egy színes rongydarab vagy egy keresztbetett szalmaszál jelzi, hogy itt voltak, s merre mentek. Másfelől a nádasok és lápok húzódnak meg, mint légben álló halottak, akik egy percre életre kelnek. Fenn, messze a nádasok felett, ahol oly üres a levegő, mint a világ végén, egymagában mereng egy ismeretlen madár, mint a földi élet céltalansága. Az út göröngyei, századok jobbágyelkei akaszkodnak a kocsi kerekeibe.

A kopár nyírfák, mint fázékony zárdaszüzek remegnek a tájon, és az élet elviselhetetlenségét kiáltják lesoványodott karjaikkal. Nem jó erre utazni, mert a keresztutak megszólítják alkonyattal az utazót, és elmondják neki, hogy úgyis hiába megy gyors lovaival, a perccel, az órát többé nem találhatja életben. Az elhagyott fészkek felajánlják szolgálataikat, a hervadt gyepre terítik a térdeplő elé Veronika kendőjét, amelyen imádkozva, végelegesen el lehet búcsúzni az élettől. A komor, égbenyúló erős derekú fák itt-ott az út mentén, mogorván, összeráncolt arccal néznek az utazó után, mintha külön látványossághoz lettek volna szokva fiatalokukban; elhagyatott fatölkékről vércse vijjog, mint egy világból kivert boszorkány. Barna, indás árkok terpeszkednek, guggolnak az utak mentén, mint betegségtől elcsúfított arcú emberek, akiknek csak alkonyattal és a föld alatt szabad tovább folytatni az életet. És a levegőben valami párázat úszik, amely megfojtogatja a szívben az örömet, mint a futóbetyár magános dalolgatása. (N. 424–8; rövidített szöveg)

3. Az első rész mindössze egyetlen rövid mondatból áll, amely azonban önmagában egy egész bekezdést alkot: „Alkonyodott, mint a fáradt szív.” Tehát a szöveg egy képpel (közelebről: egy hasonlattal) indul. Mégpedig nem is akármilyen hasonlattal! A főmondat (*alkonyodott*) higgadt, tárgyilagos időpont-megjelölés lenne, ha az író nem fűzne hozzá egy olyan hasonlító mellékmondatot (*mint a fáradt szív*), amely talányos tömörségével, sokat sejtető szűkszavúságával rögtön megadja az egész szöveg alaphangját és alaphangulatát. Később látni fogjuk, hogy e kép nemcsak hangulatfestő elem, hanem előreutalás is, az írásmű fő motívumának, az elmúlásnak első, rendkívül burkolt jelentkezése. Aki csak egyszer is hallotta vagy olvasta, nehezen felejtí el. Vagyis ez a feltűnően, szinte hatásvadászó módon kiemelt, sőt kiugratott első sor nemcsak fontos mondat, de jó mondat is. Miért? Talán mert egy kissé „szabálytalan”, s emiatt meghökkentő. Ahogy az információelméleti poétikában mondanák: nagy a hírértéke. Mátrai László írja szép Krúdy-esszéjében, hogy ez a kép úgy hagyogatja el a szavakat, ahogy a fáradt szív is ki-kihagy egy-egy ütemet (1948: 22). Egy kicsit „nyelvtanosabban” ezt úgy fogalmazhatnánk meg, hogy a főmondatnak nincsen alanya, mert az állítmány (*alkonyodott*) személytelen ige, s ezért meglepő és hatásos a folytatás: „mint a fáradt szív”. A mondat szinte elemezhetetlen, mert nem tudjuk, hogy tulajdonképp mit hasonlít mihez az író. Nincsenek párhuzamos mondatrészek: a főmondat, mint említettük, alanytalan, s ezért nincs értelme felvetni azt a kérdést, hogy vajon mihez is hasonlító ez a *szív*; a mellékmondatnak viszont állítmánya

nincsen, amit az *alkonyodik* igével összevethetnénk. Ez utóbbi ugyan nem ritkaság, sőt a legtöbb hasonlat ilyen, Krúdynál azonban sajátos ízt ad a mondatnak, hogy a mellékmondat alanya (a *szív*) a főmondat állítmányával (*alkonyodott*) a köznyelvben soha nem alkot szószerkezetet (**a szív alkonyodik?*). Ez bizony törőlmetszett szemantikai anomália (vö. Todorov 1966), amely tüstént megteremti a jellegzetes, krúdyos atmoszférát.

4. A második részben a kifejtett **alkony-** és a ki nem fejtett **elmúlás-**motívumhoz harmadikként a nyírségi **táj** motívuma csatlakozik. A bekezdés első szavai: „A Nyírség apránként magára húzogatta álmködös kendőjét” valami tájleírásfélét ígérnek, de a hangulati motiváció oly erős, az érzelmi feszültség oly nagy, hogy nyomban meg kell éreznünk: itt valami többről van szó, mint az éppen aktuális regénycselekmény színterének felvázolásáról. Nem igazi tájleírás ez, hisz a tényleges környezetről, a Nyírségről tulajdonképpen nem is tudunk meg semmit. Képek sorozatát látjuk, s ezek a képek nem a tájat idézik szemünk elé, hanem inkább az alkony hangulatát s az emberek kedélyállapotára gyakorolt hatását (az alkony „pszichológiai vetületét”). A második rész témája tehát **az alkony a lélekben**, s ezt a témát aprólékos gonddal részletezett képeken (hasonlatokon) keresztül mutatja be Krúdy. E hasonlatokban a képi sík (a hasonló) szinte teljesen önállósul, elszakad a hasonlítottól: a tájleírás ily módon mintegy lélekelemzésbe fordul át. Szép példája ennek a „pszichologizáló” stílusnak a második bekezdés elején álló hosszú mondat: „A Nyírség apránként magára húzogatta álmködös kendőjét, mint egy beteges úrhölgy, aki délutáni ábrándozások után, alkonyattal megállapítja magában, hogy mégiscsak egyedül kell tovább élni, a nappali sugár lopva elhúzódik a messzi jegenyefasor mögött, mint egy jó kedves, aki még távolból is visszatekinget, de mégiscsak elmegy.” Valóságos kis életképet kapunk itt a magányról, s az alkonyat fogalma egyre inkább megtelik az elmúlás és a búcsú fájdalomával. Nyilvánvaló, hogy ennek a képnek nem az a funkciója, hogy a nyírségi tájat szemléltesse, hanem egyfajta hangulat megérezkítésének és az írói előreutalásnak szolgálatában áll.

5. A harmadik részben lírai fűtöttségű, szenvedélyes **vallomásba** csap át a leírás. Az eddigi „leíró” szakaszok – minden érzelmi és hangulati telítettségük ellenére – már csak nyelvtani alkatuknál fogva is azt sugallták, hogy az író és az olvasó mintegy „kívül állnak” ezen az atmoszférán, kívülről szemlélik, s inkább csak elemzik, mintsem átérzik ezt az alkonyati lelkiállapotot. A harmadik bekezdéstől ez a helyzet gyökeresen megváltozik. Megjelennek az első személyű igealakok (*terveztük, figyeliünk, hátránéziünk*), mégpedig egyelőre többes szám első személyűek, s ez azt fejezi ki, hogy valamennyiünk közös ügyéről, az öregedésről és a halálsejtelemről van szó. Ebben a sorsban éppúgy osztozik az író és az olvasó is, mint mindenki más; ezt az összefoglaló közösséget jelzi a többes szám első személy, a *mi*. A második részben még csak sejtettük a képek mögött, hogy miért is olyan szomorú mindenki számára az alkony. Itt már világosan látszik, hogy a természet és az ember nyugovóra térése ebben a szövegvilágban egyértelműen az elmúlás, a mulandóság egyetemes emberi tragikumának kifejezője, allegóriája – ezért bús hát mindenütt az alkony...! De a halál-motívum még mindig csak közvetetten, áttételesen jelenik meg, azaz képekbe burkolva, metaforákba rejtve. Sőt a bekezdés leghatásosabb komplex képében éppenséggel kétszeres

áttétellel találkozunk: „a szívünk dobogására figyelünk, hogy nem lassít-e a vándor, midőn olyan nagy világot járt be egy nap leforgása alatt, és önkéntelenül hátranézőnk a letűnt idő napos rétéjre, ahová oly boldogság volna visszatérhetni, mint öregedésben előlről kezdeni az ifjúságot, de a vándorlegény nem vehet új irányt, előre kell menni a közelgő éj szívzsibbasztó bizonytalanságú hegyláncai felé.” Az első sor *fáradt szív-é*ből (amely eredetileg képe volt a mulandóságnak) ebben a részben kifejezendő tárgy lett, amelyet a *vándorlegény* képe minősít. Megkülönböztetett figyelmünkre tarthatnak számot az idézett képnek pompázatos teljes metaforái („a letűnt *idő* napos *rétéj*”; „a közelgő *éj* szívzsibbasztó bizonytalanságú *hegyláncai*”), amelyek egy szövevényes lelki folyamatot tárgyasítanak, s ugyanakkor a tájat finom és szomorú sejtelmekkel itatják át.

6. A szöveg érzelmi-indulati hőfoka, amely az első mondat első szavától kezdve állandóan és egyenletesen emelkedett, a negyedik szerkezeti egységben éri el a csúcspontot. Ennek jeleként a lírai „én” – ezúttal először! – végre közvetlenül, egyes szám első személyben is megszólal: „Csak alkonyattal ne *haljak meg* e tájon!” A negyedik résznek e nyitó mondata azért is igen fontos, mert a szövegnek mindhárom fő motívumát: az **alkonyt**, a **halált** és a **tájat** is megpendíti, s ezeket a témákat mintegy szintézisben foglalja össze. Önként kínálkozik az egybevetés a szöveg első mondatával („Alkonyodott, mint a fáradt szív”), hisz mindkettőt bizvást „kulcs-mondatnak” tekinthetjük, mindkettő egysoros és önmagában egy egész bekezdést tesz ki. Ezzel azonban nagyjából ki is merítettük a köztük levő azonosságokat. A különbségek jóval lényegesebbek: az egyik mondat állítmánya személytelen ige, alanya nincs, a másiknak egyes szám első személyű az állítmánya, alanya az *én*; az előbbi a maga egészében költői kép (hasonlat), s az alkony → halál képzettársítás csak közvetetten, a képi síkon van meg benne, az utóbbiban viszont egyáltalán nincs kép, s a halál-motívum is világosan ki van mondva, azaz a képek és a sejtetések szintjéről a fogalmak szférájába van átemelve. E két mondat összehasonlítása a személytelenségből a személyességbe, a képszerűségből a fogalmiságba, s ezen keresztül az elrejtésből a szembenézésbe való átmenetet tükrözi. A folytatásban azonban ismét a képek nyelvéhez folyamodik Krúdy: „Jöjjön lábujjhegyen a *perc*, amely bekandikál a kulcslyukon néma nagy éjjelen, midőn a csillagok sem láthatók. Érkezzen meg a házhoz a *vendég* napfényben, ebéd után, amikor a legidegenebb kocsi sem látszik ijesztőnek. Kopogtasson be porosan a virrasztástól, átkozott hajnalon, ... midőn erőtlen inú kártyások és lelküket elfogyasztott muzsikások lopakodnak a kertek alatt – akkor jöhet hozzám hosszú éji útjából a *fekete hírnök*.” Igazi „operai nagyária”, képekben és érzelmekben gazdag belső monológ ez a halál eljövételéről. A halálfélelem nagy dallamát az író egyszerű metaforák halmozásával szólaltatja meg. Az egyes képek sorrendjét a fokozatosság elve alapján jelöli ki, s ennek révén az „ária” a sejtetéstől a bizonyossáig, a képanyag a szinte közhasználatú metaforától a megrázó erejű szimbólumig ível („Jöjjön ... a *perc*, ... Érkezzen meg ... a *vendég* ..., akkor jöhet hozzám ... a *fekete hírnök*”). A *fekete hírnök* jelképes alakjának egyébként némi mitológiai háttere is van: a görög hitregében Hermész, az istenek hírnöke vezeti a halottak lelkét az alvilági bírák elé (vö. Trencsényi-Waldapfel 1956/63: 147).

7. Az ötödik és egyben utolsó szerkezeti egység tartalmilag a második szakasz-
nak megfelelője és ellenpontja: a második rész az alkony pszichológiai vetületét tárta
elénk („az alkony a lélekben”), az ötödik ugyanennek „nyírségi oldalát” mutatja be
(„az alkony a tájban”). Valódi leírás ez, de az elhangzottak után az olvasó már egy
minden ízében kettős értelmű, jelképes „jelki tájat” érzékel, amelyet egyrészt a külső
látvány, másrészt viszont a szemlélő érzelmi-hangulati beállítottsága határoz meg (vö.
Rónay Gy. 1971: 139). A külvilágnak leginkább anyagszerű mozzanatai is lelki
történések jelévé-kifejezőjévé válnak itt, mintha csak Baudelaire gondolatmenetét
akarnák példázni a valóság „hieroglifikus” voltáról. (Baudelaire egy Victor Hugóról
írott nevezetes tanulmányában fejtette ki, hogy „minden hieroglifikus”, vagyis a látható
világ titkos értelmű jelek, szimbólumok halmaza. Kapcsolatok című versében ugyanezt
a gondolatot így fogalmazta meg: „*Jelképek erdején át visz az ember útja.*” Baudelaire
szerint „a jelképek csak viszonylagos értelemben véve homályosak”, s a költőnek
éppen az a feladata, hogy lefordítsa, kibogozza, megfejtse őket; 1861/1964: 443.)
A látvány minden apró részlete megelevenedik, mozgásba jön, hogy valamiképpen
többet mondhasson és többet jelenthessen önmagánál. Krúdy tájain, csakúgy mint a
kortárs Adynál „Volt erdők és ó-nádasok / Láncolt lelkei riadoznak” (Az eltévedt lovas).
Ezek a Krúdy-nádasok úgy húzódnak meg a kép háttérében, „mint légben álló halottak,
akik egy percre *életre kelnek*”. Az író áttelekesített tájszemlélete – ha tetszik: „animiz-
musa” – a halmozott megszemélyesítések segítségével szinte feloldozza bilincseiből
a tárgyakat: a keresztutak *megszólítják* az utazót, az elhagyott fészületek *felajánlják*
szolgálatukat, a fák *mogorván, összeráncolt arccal néznek*, az árkok *guggolnak* az utak
mentén stb. A víziók és hallucinációk birodalmában járunk, ahol „A bozontos,
leveletlen liget ... elhalkulva rejtegeti a békafejű, bagolyléptű, csicsergő árnyakat,
amelyek mindjárt elválnak a faderekak mellől és üldözőbe veszik a kocsi.” Ez már
nem látvány, hanem látomás, amellyel az író toldja meg a leírt valóságot. E képeknek
már csak pszichikai realitásuk van.

A tájleírást az ötödik szakaszban rendkívül mély pesszimizmus hatja át.
Mivel az **alkony**-képet a negyedik rész mintegy „dekódolta” (azaz megfejtette, fel-
oldotta, explicitté tette), az ötödikben az *alkony* már nem metaforája, hanem szinoni-
mája az elmúlásnak, s a táj is azt mondja: „Óh jaj, meg kell halni, meg kell halni!”
(Babits: Ősz és tavasz között). Visszatérnek a harmadik személyű igealakok, s ez a
szenvedély elcsitulására vall. „Nincsen menekvés, bele kell nyugodni” – ezt hirdetik a
képekhez fűzött közvetlen megnyilatkozások is: „a kopár nyírfák ... az élet elvisel-
hetetlenségét kiáltják”; az utazó „hiába megy gyors lovaival, a percet, az órát többé
nem találhatja életben”; Veronika kendőjén pedig „véglegesen el lehet búcsúzni
az élettől”.

Ami a képek funkcióját illeti, az ötödik részben a szemléltetés és a díszítés
rovására erőteljesen megnő a hangulatteremtés és az előreutalás jelentősége. Jól mutatja
ezt azoknak a különös hasonlatoknak feltűnése, amelyek konkrét tárgyakat, élőlényeket
stb. elvont fogalmakhoz hasonlítanak, pl.: „Fenn, messze a nádasok felett, ahol oly üres
a levegő, mint a világ végén, egymagában mereng egy ismeretlen madár, mint a földi
élet céltalansága.” E hasonlatok a hasonlított tárgyat a képpel nem tapinthatóbbá-

elképzelhetőbbé teszik, hanem éppenséggel megfoghatatlanná oldják, eltávolítják a realitástól.

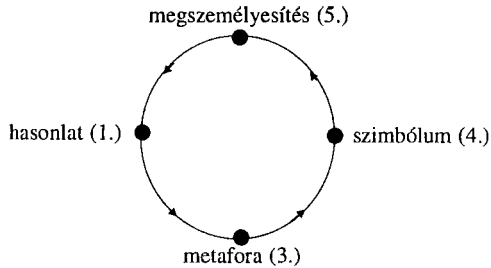
8. Minden szövegnek, így ennek a Krúdy-leírásnak is megvan a központi szervező elve, dominánsa, egy olyan részelem, amely a szöveg valamennyi rétegét átszövi (vö.: Jakobson 1935/82; Erlich 1955/80: passim; Szegedy-Maszák 1972). E kulcsmozzanatot az egyes kutatók más és más műszóval jelölik. Hasonló értelmű például a *téma* Northrop Frye-nál, az *idea* Ingardennél, az *écriture* Barthes-nál, a *szemantikus gesztus* Mukafovskýnál. De efelé mutat már Leo Spitzer *étymon spirituelje* és *közös nevező-je* is (vö.: Spitzer 1948: 27; Guiraud 1954: 71–7; Szabó Z. 1968: 15). Az elemzéskor ezt az alapelvet, szövegszervező mozzanatot kell feltárnunk, hogy erre építhessük a szövegértelmezést.

A magyar nyelvű stilisztikai-poétikai szakirodalomban ilyen jelentésben – 'a (művészi) szöveg sűrűsödési, viszonyítási pontja, centruma' – a *fókusz*, a *kohézió*, a *rendező elv* és a *formateremtő elv* van a leginkább elterjedve. Széles Klára egy hosszabb tanulmányában, amelyet a műelemzések tipológiájának és egy műelemzésmodell felállításának szentel, így határozza meg a *fókusz*-t: a műalkotásnak az a pontja, amelyből lényege a legjobban megragadható; a mű sajátos sűrűsödési pontja, góca, gyújtópontja. A fókusz jelentősége nem abban van, hogy az, ami, hanem abban, hogy ott áll, ahol áll. Értéke nem abszolút, hanem helyi érték: a nyelvi anyagot összetartó, szöveggé szervező strukturális viszonyhálózatnak ez a stiláris vagy gondolati mozzanat a csomópontja. (Vö. Széles 1972: 133, 144; a *focus* elnevezés egyébként már S. J. Schmidtnél is előfordul, amikor a Text und Bedeutung egy helyén „focusrelatív” elemzést sürget; l. Schmidt 1970: 50.) Szabó Zoltán *kohézió* vagy *affinitás* néven tartja számon az alkotóelemeket szerves egységbe rendező erőt (1974: 321 kk.; 1976; a *stiláris kohézió*-nak ez a Szabó Zoltán-i fogalma nem fedi teljesen a szövegnyelvészet *szövegkohézió*-fogalmát; ez utóbbira l. többek között: Enkvist 1973: 115–26; Östman 1978: 99–192; Beaugrande–Dressler 1981: 50–87). Egy későbbi művében pedig a *strukturális alapelv* kifejezést használja ilyen értelemben (pl. a Nyár című József Attila-versnek az ellentét a strukturális alapelve, vagyis az az átfogó sajátossága, amely a művészi szöveg egységét megteremti). Ugyanitt – hasonló jelentésben – *működési* vagy *rendező* vagy *szervező elvek*-ről is beszél (1977: 38–42). Végül használatos e fogalom jelölésére a *formateremtő elv* szókapcsolat is (vö. Hankiss 1971a).

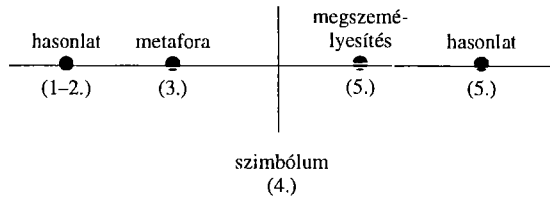
A megvizsgált Krúdy-szövegnek a **képszerűség** a legfontosabb rendező elve, ugyanis az elbeszélés ritmusát a képanyag, pontosabban ennek atmoszférateremtő-sejtető és a lelki folyamatokat, gondolati tartalmakat elemző-megjelenítő tevékenysége szervezi.

Ebben a leírásban a nyelvi képeknek csaknem valamennyi lényeges típusával találkozhattunk: a szöveg egy emlékezetes hasonlattal indul, s a második rész is hasonlatok közvetítésével tárja eléink a nyírségi alkony hangulatát. E szakasz végén a hasonlatok metaforába mennek át, s a harmadik bekezdésnek már ez a jellemző szóképe. A negyedik részben a metaforasorozat szimbólumot készít elő, s végül szimbólumba torkollik. Az ötödik szerkezeti egység, a leírást befejező és kikerekítő nagy tabló sorozatos megszemélyesítések segítségével eleveníti meg a tájat. A szöveg ugyanazzal a stílusalakzattal zárul, amivel elkezdődött: hasonlattal. Vagyis hasonlat → metafora → szimbólum → megszemélyesítés → hasonlat fejlődés figyelhető meg.

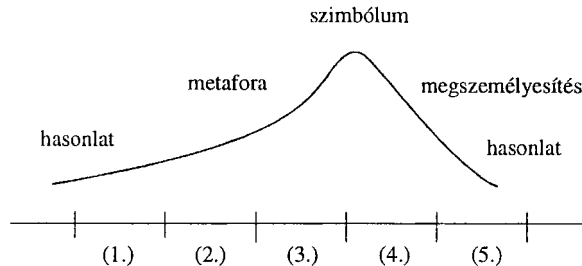
A képfajták elrendezése háromféleképpen ábrázolható:
 a) mint önmagába visszatérő görbe (rondó-forma):



b) mint tükörszimmetria, amelynek tengelye a szimbólum (*a fekete hírnök = 'a halál'*), s e tengelytől jobbra-balra szimmetrikusan helyezkednek el a metafora és a megszemélyesítés, ill. a nyitó és a záró hasonlatok:



c) mint egyenletesen emelkedő, majd ugyanilyen egyenletesen, csak kissé meredekebb ívben lehanyatló hullámvonal (ez a grafikon a szöveg stílárís feszültségének és érzelmi-indulati hőfokának is lázgörbéje lehet; az előző két ábra a képtípusoknak inkább viszonyát és rendszerbeli összefüggését, ez a harmadik viszont értékkülönbségüket s a kifejezés intenzitására gyakorolt hatásukat szemlélteti):



(Csak zárójelben jegyezzük meg, hogy a legtöbb stilisztika felállít valamiféle rangsort az egyes képfajták között, expresszivitásuk alapján. E szerint a felfogás szerint – függetlenül a ténylegesen megalkotott kép minőségétől – már maga a képtípus rendelkezik egyfajta immanens, rá mint képtípusra jellemző sajátos stílusértékkel; ilyen

értelemben a szimbólum – már azáltal, hogy szimbólum! – erősebb hatású, sűrítettebb, mint a metafora, s ez utóbbi is már eleve nyomósabb közlés a hasonlatnál. Ha így van – s ez nem biztos, hiszen egy jó hasonlat miért lenne kevésbé hatásos, mint egy közepes vagy éppen rossz metafora vagy szimbólum? –, akkor elmondhatjuk, hogy a képfajták megválasztása, ill. váltakozása is tükrözi a feszültségnek szakadatlan emelkedését az első résztől a negyedikig, majd fokozatos elcsitulását az ötödik rész – s a leírás – végpontjáig.)

A képfajták váltakozása magától értetődően szorosan összefügg a képanyag funkciójának változásaival, pontosabban: ezekre vezethető vissza, ezekben leli magyarázatát. Az első részben a hangulatfestés, ill. (burkolt módon) az előreutalás a fő funkció; a második szakaszban a képek tárgyiasítják, azaz szemlélhetővé, vizuálisan is átélhetővé teszik az alkonyatkor az emberekben lejátszódó lelki folyamatokat; a harmadik szerkezeti egység képei a sejtetés, a hangulati motiváció (az előkészítés és a felfokozás) szolgálatában állnak; a negyedik részben metaforasor és szimbólum jeleníti meg e tájleírásnak igazi „főszereplőjét”: a halált; végül a szöveget lezáró ötödik szakaszban a képanyag az animizmusnak, vagyis a természeti-tárgyi valóság megelevenítésének, megszemélyesítésének stiláris kifejezőeszköze. A költői képek funkciója ebben a szövegben a díszítés-dekorativitás felől fokozatosan eltolódik a hangulatkeltés és az előreutalás felé, s emiatt a plasztikus valóságábrázolás némiképp háttérbe szorul. (Persze vannak másfajta szövegek és képek is, amelyekben viszont ez az utóbbi mozzanat az erősebb!)

9. Vállalt feladatunkat ezzel lényegében teljesítettük is. Elemzésünk azonban – éppen mint szövegelemzés – rendkívül hiányos maradna, ha legalább futólag nem említenénk meg azt a másik három (másodlagos, de egyáltalán nem mellékes) struktúratényezőt, amely a képszerűségen kívül (pontosabban: vele együtt, vele összefonódva) a szöveget mint műalkotást megszervezi. Ezek a következők: a) az igealakok száma és személye; b) igemódok; c) igeidők. Mindhárom rendező elv **grammatikai** jellegű, tehát elsősorban az a feladata, hogy nyelvtani struktúrákat hozzon létre; ám ezek a nyelvtani struktúrák – mint látni fogjuk – a szöveggörnyezetben poétikai struktúrákként (is) funkcionálnak (vö. Jakobson 1961/72). Az író átpoétizálja a nyelvtant, s a legbanálisabb grammatikai-nyelvi alakulatokat is a költői üzenet megformálásának szolgálatába állítja, sőt nemritkán épp ezekre bízva mondanivalója lényegének kifejezését. E Krúdy-leírásból figyelemre méltó tanulságokat szűrhetünk le a költőiség grammatikalitásáról (nyelvtani természetéről, nyelvtani alapjairól).

A másodlagos (grammatikai) struktúraszervezők feltárására két okból van szükség: egyrészt kiegészíti a képanyagnak funkcionális elemzését, másrészt igazolja vagy cáfolja, de mindenképpen kontrollálja a kiindulásul szolgáló munkahipotézist: a szöveg eredeti felosztását. Igen lényeges, hogy vajon a nyelvtani szempontok alapján is (nagyjából) ugyanazt a szegmentálást (és értelmezést!) kapjuk-e, mint amit a költői képek funkciójának vizsgálatából vontunk el.

a) A **szám–személy** váltakozás stilisztikai hírértékéről, tehát arról, hogy az igealakok számának és személyének megváltozása hogyan járul hozzá a struktúra

kialakításához, már a képanyag elemzése során is szoltunk. Most csak összefoglaljuk korábbi elszórt megjegyzéseinket.

A szöveg első bekezdése alanytalan mondat, illetőleg olyan hasonlító jelentartalmú alárendelt összetett mondat, amelyben a főmondat állítmánya személytelen ige (*alkonyodott*). Ennek megfelelően a leírás a személytelenség légkörében indul. Mivel a főmondatnak a személytelen igei állítmány miatt nincsen alanya, a mellékmondat közlése egy kissé megfoghatatlanná (vagy inkább: általánossá, egyetemessé) válik. Nem tudjuk, s nem is tudhatjuk meg, kicsoda vagy micsoda az, aki vagy ami a fáradt szívre emlékeztet, s emiatt a hasonlat érvényességi köre szinte a végtelenségig kitágul: ahol a hasonlított megállapíthatatlan, ott minden és mindenki behelyettesíthető a képbe a hasonlat alanyaként. Egyszóval: az alanytalan mondat sejtelmessége minden létezőnek mulandóságára figyelmeztet. Ebből az általános hangulatból kiindulva jut el az olvasó az egyre konkrétabb, egyre személyre szabottabb meghatározásokhoz, utalásokhoz és előrejelzésekhez. Folyvást szűkül a kör. A második szakaszban az alkony kedélyállapotát egyes és többes szám 3. személyű igék vázolják fel (mindenesetre: megjelennek a tényleges, személyhez köthető cselekvők). A harmadik rész egy lépéssel megint csak tovább megy: explicit módon összekapcsolja az alkony- és az elmúlás-motívumot, s a többes szám 1. személyű igealakok bevezetésével a tájat és a látványt már egyértelműen a közös és megfellebbezhetetlen emberi sors jelképeként mutatja fel. A negyedik igeszemléti egység újból, s most már végtelenen lesziűti a kört: az elbeszélő egyes szám 1. személyben dalolja el a jellegzetes Krúdy-nagyáriát a halál eljövételéről. Személyes vallomás ez, gátlástalan, igazi líra. Most bizonyosodik be, amit eddig is sejtettünk, hogy ti. mindvégig az „én”-ről volt itt szó, először a „mindenki és senki”, később az „ők”, végül a „mi valamennyien” álarcában. A költői szubjektum minden egyes részben feladott egy-egy védelmi vonalat, s a negyedikben immár neki magának kell szembenéznie a rettenettel. Ez a bekezdés az elemzett szövegnek érzelmi és hangulati csúcspontja. Innen már csak lefelé lehet menni: a befejező részben a nyírségi alkony leírása és látomása már ismét 3. személyű igék közvetítésével, tehát egy objektívebb, kívülről is szemlélhető közegben bontakozik ki. Az „én”, amely végül is letett az önáltatásról, az elkerülhetlennel való bátor szembeszegülésnek ezzel a Don Juan-i gesztusával mintegy meg is váltotta lelke nyugalmát, s eltűnhet szemünk elől.

b) Az **igemódok** használatában ilyen váltakozást és változatosságot nem figyelhetünk meg. A szöveg igei kijelentő módúak, csak a negyedik részben, a halálról szóló „áriá”-ban csapnak át felszólító módba, ezzel is kiemelve ennek a szakasznak különleges jelentőségét, tetőpont mivoltát, érzelmi túlfeszítettségét. A cselekvővé vált „én” ebben a néhány sorban kezébe kaparintja sorsának alakítását: ezt jelzi a felszólító mód megjelenése. Az „én”-nek ez a felfokozott aktivitása azonban groteszk ellentmondásként – de Krúdyra nagyon is jellemző módon! – abban merül ki, hogy a számára legrokonszenvesebb halálnemet kiválassza, pontosabban: hogy elhalálkozásának legmegfelelőbb időpontját a végzettől „megrendelje”.

Az ötödik részben (három *mintha* kötőszós hasonlatban) három feltételes módú igealak is található, ezeknek azonban a formai megkötöttség, a *minthá*-tól való függés miatt csekély a stílusértékük, nem befolyásolják lényegesebben e szerkezeti egység stílárius összképét.

c) Befejezésül röviden megemlékezünk az **igeidők** struktúráképző szerepéről is. A szövegben előforduló ragozott igealakok túlnyomórészt jelen idejűek, de van elég sok múlt idejű is. Jövő idejű viszont egyáltalán nincsen. Az elbeszélés alap-idősíkja: a múlt („*Alkonyodott, mint a fáradt szív*”). Ez a második bekezdésben helyenként jelen időbe megy át, s a jelen (a harmadik résztől uralkodóvá válva) végig meg is marad. A hasonlatokban és a metaforákban rendszeresen váltakozik egymással a múlt idő és a jelen idő: a tárgyi síknak (a cselekmény síkjának) igéi múlt, a képi síknak (a képanyag síkjának) igéi jelen idejűek.

Ennek a sorozatos idősík-váltásnak abban rejlik a stíláriis jelentősége, hogy a képek a reális cselekménymozzanatok világából átemelnek egy megfoghatatlanabb, tűnékenyebb, irreálisabb szférába. A tárgyi és a képi szintnek ezt az ambivalenciáját fejezi ki a múlt idő–jelen idő kettősség, azaz a múlt időben játszódó konkrét eseménysor és az örök, időtlen, állapotszerű jelen kettőssége. A képekben a múlt idő → jelen idő váltások nyomán a cselekmény aktuális ideje a tárgyak belső idejébe hajlik át (vö. Szauder 1948: 81–4; az igeidők metaforikus használatára l. Weinrich 1964: 106–29, 142–5; Fónagy 1982: 311; uő 1984: 43; a múlt–jelen váltakozás jelentőségére Krúdy nál vö.: Szabó E. 1974: 71–2; J. Nagy 1975: 41, 82; Láng I. 1985: 43, 46–7).

A második részben a jelen idejű igealakok még csak a szóképek és hasonlatok képi elemében jelentkeznek, vagyis az író itt még következetesen tartja magát ahhoz, hogy a cselekmény igéi múlt időben, a képanyag igéi pedig jelen időben álljanak, pl.: „A Nyírség apránként magára *húzogatta* álomködös kendőjét, mint egy beteges úrhölgy, aki délutáni ábrándozások után, alkonyattal *megállapítja* magában, hogy mégiscsak egyedül *kell* tovább élni, a nappali sugár lopva *elhúzódik* a messzi jegenyefasor mögött, mint egy jó kedves, aki még távolból is *visszatekinget*, de mégiscsak *elme*gy. Hideg füstté *váltak* a meleg áramlások a szív körül, mint guggoló ércemberke alatt peryévé *lesz* a papirosszalag, amely a társaság mulattatására az ércemberke belsejét *elhagyja*.”

A harmadik szakasztól azonban ez a jelen idő teljesen eluralkodik a szövegben, a jelen idejű alakok már nemcsak képekben fordulnak elő, hanem a képeken kívül is, pl.: „bú és elhagyatottság árnyai *repkedik* körül az emberi lelkeket, öröm-gazdag színet *változtatja* a pohárban a bor, megfakult mosoly *játszik* az arcokon”. A jelen végleg fölébe kerekedik a múltnak, annak arányában, ahogy a látomások gazdag vegetációja elborítja a cselekmény reális vázát. Mert ez a fajta Krúdy-jelenidő tulajdonképp a látomások ideje, „vízió-jelenidő”. Szemléletesen mutatja ezt Az útitárs 15. fejezete, melyben az öngyilkosság szándékával a folyó felé rohanó hősnő körül megelevenedik az addig néptelennek, kihaltnak, élettelennek látszó kisváros; ahol a szöveg a realitásból átlendül a lázálomszerű irrealitásba, a múlt idejű igealakokat jelen idejűek váltják fel: „Mire az utcára *értem*, már az egész város a folyó felé *futott*. ... Titokzatos lárna *hangzott* fel, a girbe-gurba utcákon hangok *törtek* fel, mint göröngyök, békák *ugrálnak*, valahol talán *doboltak* is, nehéz drabantcsizmák *koppantak* alsószoknyás nők hevesen *visítottak*... Ilyen *lehetett* a hangulat a városkában, midőn kétszáz esztendő előtt mártírszüzeket *állítottak* a máglyára. ... Amíg hazáig *értem*, azt *vettem* észre, hogy a Szent János-torony hegyéről *eltűnt* a kereszt. Kakas *kukorékol* odafent, mint akár azokban a századokban, amikor vallásaikat *változtatták* az emberek és a templomok.

Most is valami tompa moraj *hangzik* a föld alól. Kénszaga *van* a levegőnek. Bohócok *mennek* valahol színes csengőkkel, üvöltő éneklésükkel. Majd gyászmenet *zenél* valamerre, nagyhasú trombitások *fújják* igen komolyan a halotti marsot. Végül a sarkon *leszállott* a pipás török a trafik bádogtáblájáról, és alázatosan *köszönt*” (Ú. 74–6). Az utolsó mondatban a látomás valószerűsége a képtelenségig fokozódik, s ezzel a vízió eléri tetőpontját és nyomban le is zárul. Az állítmányok ismét múlt időbe kerülnek (*leszállott, köszönt*), s a következő, egysoros bekezdés nyugodt objektivitása már egy egészen más valóságsíkot és elbeszélői magatartást tükröz: „Otthon nyomban ágyba feküdtem” (uo. 76).

Azonban a jelen idő nemcsak a látomások ideje, nemcsak „vízió-idő” Krúdy prózájában, hanem emellett az időtlenségnek, az általánosításnak, a köznapin és az esetlegesen való felülemelkedésnek, az „örök dolgok” kimondásának ideje is. Krúdynál a képek és a gondolatok (reflexiók) az egyetemességnek egy magasabb szintjén, egy mindig érvényes jelen időben hangzanak el. „Megörökített”, azaz műalkotássá szublimált, s ezáltal örökkéssé tett, megfagyasztott jelen idő ez, valami olyanféle atmoszféra, mint amilyenben – Cleanth Brooks szerint – a Keats megénekelte görög váza halhatatlan művész- és emberalakjai élnek: „Maga a váza ... Éppolyan rejtélyes, mint az örökkévalóság, mivel története az örökkévalósághoz hasonlóan túl van, kívül van az időn ... A márvány férfiak és nők kívül vannak az időn” (Brooks 1947/71: 86–7). Keats a váza figuráit mintegy kiemeli az idő folyamatából, s egyfajta örök jelen időbe helyezi át őket:

Szép ifjú! nótád tündér lomb alatt
örökre szól, s örök a lomb a fán!
S te, vad szerelmes, kinek ajakad
bár oly közel, édes célt mégsem ér,
ne bánd, bár vágyad kéjt hiába kér,
örök, szép vágy lesz, s nem hervad a lány!

Óh, boldog lombsor, el nem száradó,
melynek a tavasz búcsút sohsem int,
óh, boldog pásztor, sohsem fáradó,
fúvján örök sípod szíved szerint,
s óh, százszorosan boldog szerelem,
örökre hév, s örök örömrre kész,
zsibongó, zsenge vágy: még! egyre még!
– Mily más a bús, halandó gyötrelmem,
melytől a szív megundorol s nehéz,
s a nyelv kiszárad, és a homlok ég...

(Tóth Árpád fordítása)

Hasonlóképpen jár el Krúdy is, amikor a cselekményt szántsándékkal „elidőtleníti” („detemporizálja”; vö. Rónay Gy. 1974: 125–6). Ez az időtlenség azonban nem jelent egyúttal történetiétlenséget is! Éppen ellenkezőleg: „Csupa történetiség benne minden: anyaga, szerkezete az idő, a múlás, s ezt bűvöli mozdulatlanná; lényegében

megállított idő: »az órák olyan pillanatot mutatnak, amely soha se volt«* (Baránszky Jób 1969: 705). Tehát egy visszájára fordított történetiségről van itt szó. A „felfüggesztett”, „megállított” objektív idő helyére a szubjektív idő, a szubjektum tudatának, sőt tudatalattijának belső ideje lép (vö. Sőtér 1980). A konkrét példák idézése alól fölment bennünket az a körülmény, hogy maga a fentiekben tárgyalt Krúdy-leírás (a második mondatról a befejezésig) igen jól szemlélteti a jelen időnek ezt a „megörökítő” funkcióját.

10. Elemzésünket befejezve még egyszer összefoglaljuk – mégpedig a könyvben áttekinthetőség kedvéért táblázat formájában – a megvizsgált szövegnek stilisztikailag releváns (strukturaképző) tényezőit, ill. ezeknek aktualizálódását az egyes szerkezeti egységekben (szegmentumokban). Az ilyenfajta táblázatos összegezés persze óhatatlanul le is egyszerűsíti a stílusanalízis során kapott eredményeket. Ne hagyjuk tehát számításán kívül, hogy a táblázatban feltüntetett adatok nem kizárólagosságot, hanem csak dominanciát jelentenek, azaz hogy pl. a harmadik részben nyilvánvalóan nem csupán többes szám 1. személyű igealakok vannak, hanem másfajta is, de a szövegnek erre a részletére sajátosságosan épp ezek a többes szám 1. személyűek a jellemzők, ezeknek megszapordása, relatív túlsúlya hordoz stilisztikai információt.

Rész	Mód	Idő	Szám–személy	Uralkodó képfajta	A képek funkciója
(1.)	kijelentő	múlt	Esz. 3. sz. (tkp.: személytelenség)	hasonlat	hangulatfestés (→ előreutalás)
(2.)	kijelentő	(múlt →) jelen	Esz.–Tsz. 3. sz.	hasonlat (→ metafora)	tárgyiasítás
(3.)	kijelentő	jelen	Tsz. 1. sz.	metafora	sejtetés
(4.)	felszólító	jelen	Esz. 1. sz.	(metafora →) szimbólum	megjelenítés
(5.)	kijelentő	jelen	Esz.–Tsz. 3. sz.	megszemélyesítés (→ hasonlat)	megelevenítés (animizmus)

Ezek a strukturászervezők (mód, idő, szám, személy; képfajta; képfunkció) természetesen nem(csak) önmagukban, nem egymás mellett, hanem egymást áthatva, egymásra-, sőt egymásbaépülve fejtik ki szövegformáló tevékenységüket. A konstrukciós elvek, a műalkotás szervezetének ezek az enzimek vagy hormonjai kölcsönösen feltételezik egymást. Az elemzés során szükségképp külön-külön, egymástól kissé mesterségesen elszigetelve kellett szemügyre vennünk őket, hogy sajátos, csak rájuk jellemző minőségeiket feltárhassuk. A valóságban azonban ilyen elkülönülés nincsen,

* Az utalás Krúdy Gyulának A hídon című elbeszélésére (1911) vonatkozik. A szóban forgó részlet teljesebb és pontos szövege a következő: „A királyok még mindig haragudtak arra a városra, ahová Szindbád elutazott, mert a toronyórák is megállottak itt. Valami olyan időt mutattak az órák, amilyen idő talán soha sincs” (SZ. 64).

s pl. a képszerű és a grammatikai stílusesszközök a szövegnek mint nyelvi entitásnak megteremtése és működtetése során igen szorosan összefüggnek és összefonódnak egymással.

4. Erotika és gasztronómia Krúdy képeiben

1. Az életmű mint képrendszer

Régi és széles körben elfogadott felismerése a stilisztikának, hogy az írói életművekben fellelhető képek (motívumok) rendszerszerűen összefüggenek egymással, s e képrendszernek az egyedi műalkotásokhoz képest viszonylagos önállósága van. Egy oeuvre tehát ilyen értelemben kép-, illetőleg motívum-hálózatnak (is) tekinthető: az egyes képek kölcsönösen értelmezik és magyarázzák egymást.

Különösképpen termékenynek látszik ez a hipotézis és a belőle adódó megközelítési mód Krúdy Gyula képalakításának vizsgálatakor, mert az ő életműve – Baránszky Jób Lászlónak találó megfigyelése szerint – „ha tiltakozás is minden műfaji rend, poétikai kategória, rendszerezés, séma ellen: minden ízében szerves világ. ... Nem csupán jel, de jelrendszer is” (1975: 97). Ennélfogva a költői képeknek az egyes konkrét műalkotás-kontextusuktól elvonatkoztató, rendszerszerű tanulmányozása Krúdy esetében nemcsak jogosult, de célirányos is.

A képek (motívumok) rendszerszerűsége a stilisztikai gyakorlatban nagyon sokféle módon mutatkozhat meg. E megjelenési formák közül mint leggyakoribbat és legfontosabbat az alábbi kettőt kell kiemelnünk: *a)* visszatérő képek; *b)* két tárgykorrelációja. E fejezetben ezzel a két nyelvészeti jelenséggel fogunk foglalkozni, az elsővel csak vázlatosan, a másodikkal egy kissé részletesebben.

1.1. Visszatérő képek

Visszatérő képről beszélhetünk olyankor, ha valamely motívum következetesen ismétlődik, hol cselekmény-, hol pedig képi szinten.

Az írói életművet átszövő képmegfelelések, az azonos vagy azonosítható kép- és motívumelfordulások vizsgálata nálunk egy ideig formalizmusnak minősült, s emiatt az egyik legelhanyagoltabb területévé vált a hazai stílus kutatásnak. A 70-es évek elejétől kezdve azután erről a kérdéskörrel is megjelent néhány érdekes, ígéretes publikáció (Bernáth 1971; Csúri 1971, 1971a; Kelemen P. 1975 stb.). Az ilyen irányú vizsgálódások két szempontból bizonyulhatnak hasznosnak. A többször is felbukkanó, azonos vagy némileg módosult formában megismétlődő költői képek számbavétele egyrészt rávilágít az író szemléletének, ízlésének, gondolkodásmódjának jellegzetességeire, másrészt megkönnyíti egy-egy bonyolultabb kép vagy fordulat értelmezését.

A Krúdy Gyula prózájában fellelhető képmegfelelések közül szemléltetésül kettőt választottam ki.

Az Asszonyágok díjában fordul elő ez a merész, erotikus kép: „nagy messzeségből hangzik egy vágató bérkocsi, amelyben boldog emberek bizonyosan az éjjel gyönyörei, parfümjei és trikós hölgyei után vágatnak, akiknek testhez álló ruháik alatt

világosan látszik a *kagyló*, amit a nők az örökös tengertől kaptak ajándékba...” (AD. 140). A két évvel későbbi Mit látott Vak Béla szerelemben és bánatban részletezi és ezáltal tovább is fejleszti ezt a *kagyló*-metaforát. Előbb cselekmény-szinten találkozunk a motívummal: „ezek a *kagylók* nemrégen még emberszemtől soha meg nem lesett, titokzatos életet éltek a tenger mélyében, legfeljebb olyan hajnalokon emelkedtek fel a hullámok tetejére, midőn csendes volt a tenger, az égen még csillagok és a hold, míg kelet felé már rózsaszínű a víz, és csodálatos harmat hull alá a megnyíló *kagylók* méhébe: az egyik *kagyló*ban csiga születik e harmattól, a másikban gyöngy, amely az égboltozat hajnali színét, a csillag- és holdsugár halványosságát és a kelő nap rózsaszínét egyesíti magában” (VB. 386), majd egy hasonlat képi elemeként tűnik fel: „Látta közeledni a nő középpontját, mint rózsaszínű *kagyló* emelkedik fel a vizek mélyéből, hogy kinyissa, felkínálja belső titkát az alig látható keleti napsugárnak, az éj eseményeitől már elbágyadtan sápadozó holdnak, az angyalok szűzi tekintetének: a szenvedélytelen csillagsugárnak és az édesded hajnali harmatnak, amelytől a *kagyló* megtermékenyül, hogy gyermekét, a gyöngyöt megszüljje” (VB. 421). Az író tehát valóságos egyéni mitológiával veszi körül az eredeti egyszerű képet, ahogy a *kagyló* gyöngyházza! vonja be a testébe került érdes homokszemet. Távoli, világirodalmi párhuzamként Verlaine *Les coquillages* (A *kagylók*) című versére utalhatunk.

Van Krúdynek egy másik kedvelt képe, melyet hol hasonlat, hol pedig metafora alakjában használ. Az 1918-ban írott *Napraforgóban* és *Az útítársban* egyaránt előfordul: „Hideg füstté váltak a meleg áramlások a szív körül, mint guggoló *ércemberke* alatt pernyévé lesz a papirosszalag, amely a társaság mulattatására az *ércemberke* belsejét elhagyja” (N. 424); „A félelem, a szorongás, amely most az én szívemet is markolássza, mint azét, aki ide igyekezik, egykor majd füst lesz, amely guggoló *rézemberke* alól jön ki papírgaland alakjában” (Ú. 68). A furcsa képet, a nehezen érthető párhuzamot az Asszonyások dője (1919) egyik részlete magyarázza meg. A nyilvános-házi szoba leírásában találkozunk újból e meglehetősen alantas humorú fémszobrocskával: „Az előtte álló asztalon mindenféle nippek voltak üvegből, porcelánból, bronzból, amint a bazárokból árulják. [Bekezdés.] Állt ott törpe gombájával, kínai mandarin napernyőjével, guggoló *bronzemberke*, amelybe be kellett gyújtani, hogy hamuvá égett papiros göndörödjön alatta” (AD. 93). Czifra János temetésrendező látomásában aztán mindezek a tárgyak megelevenednek: „A *guggoló emberke* mulatságosan erőlködött bronzarcával, hogy minél hosszabb hamuszalagot hozzon létre” (AD. 94). Hol láthatta Krúdy ezt az ízléstelen bronzfigurát, nem tudjuk. A hamuvá égő papírszalag mindenestre szimbólummá, a kihűlt érzelmek, a „hideg füstté vált meleg áramlások” jelképévé alakult át az író tudatában. Érdekes, hogy a motívum a képi szinten jelentkezett előbb (N., Ú.), s csak később használta fel Krúdy a cselekmény, a tárgyi sík elemeként (AD.).

A többé-kevésbé rendszerszerűen visszatérő képek, motívumok a konvergens konnotációk állandósulása révén egyfajta sajátos többlet- vagy mellékjelentéssé sűrűsöd(het)nek össze az író gyakorlatában és/vagy a befogadó tudatában. Ezt a jelentésaspektust ennek a résznek az 1. fejezetében **írói jelentés** néven tárgyaltam, a *lepke* motívum példáján.

1.2. Két tárgykör korrelációja

Így nevezzük azt a jelenséget, hogy két témacsoport elemei rendszeresen összekapcsolódnak egymással, felidézik, előhívják egymást. E tematikus együtt-előfordulás, az illető motívumoknak egymás iránti fokozott vonzalma és periodikusan ismétlődő együttes létezése mind a képi szinten, mind a cselekmény szintjén megfigyelhető.

Stephen Ullmann a költői képről szóló előadásában (1961) figyelemre méltó észrevételeket tesz a két szféra közti „különlegesen bensőséges” asszociációkról, amikor egy bizonyos képzetkor szabályszerűen és állandóan egy bizonyos másikkal van összehasonlítva. (Az eltűnt idő nyomában első kötetének, a Swann-nak II. része tele van orvosi vonatkozású képekkel: Proust – nyilvánvalóan nem minden célzatosság nélkül – következetesen betegségekhez hasonlítja Swann-nak Odette iránti rajongását.) Még jelentősebbek a hasonlított és hasonló (azonosított és azonos, felidézett és felidéző stb.) közötti megfelelések, ha e viszony reverzibilis: Proust például nemegyszer megszemélyesíti a galagonyát és más virágokat, s mint fiatal leányokat mutatja be őket; máskor viszont fiatal lányokat virágokhoz hasonlít („Bimbózó lányok árnyékában”). Proust képeiben egyébként szüntelen kölcsönhatás, oda-vissza való mozgás van a természet világa és a képzőművészeteké között is: a természetet (tájat, növényt, emberi arcot) műalkotásként látja és viszont (Ullmann 1961: 53). Ugyanilyen kölcsönös egymásba épülést mutat John Donne-nál, a mi Rimay Jánosunk angol kortársánál a vallás és a szerelem motívuma: „dalai és szonettjei – a földi szerelemről szóló versei – minduntalan a katolicizmus égi szerelmének [„amor sanctus”] világától kapják metaforikus fényüket; a szexuális szerelemre az extázis, a szentté avatás, a mártíromság, az ereklyék katolikus fogalmait alkalmazza a költő [erotika → vallás], nem egy »szent szonettjében« viszont érzékeny erotikus alakzatokkal fordul Istenhez [vallás → erotika]” (Wellek–Warren 1972: 312–3).

Miért különlegesen fontos a stilisztika számára ezeknek az átfogó azonosításoknak, pszichikai korrelációknak a felderítése? Austin Warren így válaszol erre a kérdésre: „Ha két szféra ismételten fölidézi egymást, föltehető, hogy ez tényleges kölcsönhatásukra utal a költő alkotói pszichéjében is” (i. m. 312). Márpedig a stilisztikának, ha nem akar megmaradni a nyelvi sajátosságok pusztá leltározásánál, éppen az az egyik legfőbb feladata, hogy a stílárís struktúrák és az alkotói személyiség struktúrája közti érintkezési pontokra rámutasson, jobban megértve és megértetve a stílusból az író és az íróból a stílust. A tematikus megfelelések feltérképezése ehhez is hozzásegíthet bennünket, a költői nyelv kutatóit.

2. A szív álmaiktól a gyomor álmaikig

Ez után a kis elméleti bevezető után most már rátérhetünk e fejezetnek voltaképpen, a címben is jelzett tárgyára, az **erotikus** és a **gasztronomikus** képzetkör összefüggésére Krúdy prózájában. A *gasztronómia* kifejezést itt és a továbbiakban mindvégig a szokásosnál egy kissé tágabban értelmezzük, beleértve e fogalomba az italok élvezésének művészetét is, ami egyébként összhangban van a szónak az ÉrtSz.-ban olvasható jelentésével: „Az ételek, *italok* szakértő ismerete, valamint

élvezésüknek kifinomult képessége” (II, 996; én emeltem ki K. G.; ugyanígy: ÉKsz. 455; IdSzKSz. 291). Elgondolásunkban megerősített bennünket két tekintélyes idegen nyelvű enciklopédia is: Larousse du XX siècle III, 726; Brockhaus Enzyklopädie VI, 796. Végül pedig a szaknyelvi szóhasználatot tükröző adalék gyanánt hadd idézzünk egy kis hírt a Magyar Nemzet 1975. november 11-i számának 3. lapjáról: „Magyar *gasztronómiai* hetek Angliában [Cím.] ... A magyar ételkülönlegességeket, *italokat* felvonultató [londoni] rendezvény egy hét elteltével más angliai városok szállodáiban, éttermeiben hat héten át folytatódik” (én emeltem ki K. G.).

Mint hogy a szerelem és az evés-ivás Krúdy számára **analóg** (egymásnak megfelelő) és ugyanakkor **komplementer** (egymást kiegészítő) témák, nem meglepő, hogy a két tárgykor kép- és motívumanyaga között rendszerszerűnek tekinthető korreláció van. Ennek az asszociációs kapcsolatnak meglétét támasztják alá Krúdy személyes, önelemző vallomásai is (mivel az ilyenek fölöttébb ritkák nála, tanúságtételük különösen fontos!). Ha szembeállítva is, de együtt, egymás mellett említi ez a két – 1925-ből, ill. 1932-ből való – megnyilatkozás a szerelmi és a gasztronómikus motívumot: „Szindbád álmofejtése között arra volt a legbüszkébb, hogy *a szív álma*it mindig külön tudta választani a *gyomor okozta álmoktól*” (SZ. II, 240). „Talán lesz még két-három ember az országban, akinek *éppen annyi gondja van a gyomrával, mint a szívével*, akár jómagamnak: mért ne olvassanak ők is ebédekről és ebédutáni álmokról?” (Egy könyv margójára, vagy hogyan lettem könyvkiadó? Egy író vallomása pályája változatosságairól, könnyedségeiről, mulatságairól és nehézségeiről. Literatura 1932. febr. sz. 375; kötetben: V. 185). Az alábbiakban ennek a különleges (nyelv)pszichológiai affinitásnak, kölcsönös egymást-jellemzésnek stiláris dokumentumait tárjuk az olvasó elé, kísérletet téve e jelenségcsoport funkciójának, kronológiájának (stílus-történeti jelentőségének) és világnézeti-filozófiai háttérének tisztázására is.

3. Példák

Előljáróban néhány nyelvi adattal szemléltetem az erotikus (E) és a gasztronómikus (G) képzetkör összekapcsolódását Krúdy prózájában. A képekről most csak röviden szólok, részletesebben majd a funkcióikat számba vevő 4. pontban foglalkozom velük. Itt csak mutatóba idézek közülük egy párat. Ezzel szemben viszonylag hosszabban időzök azoknál a motívikus kapcsolatoknál, amelyek még nem kép-, hanem csak cselekmény-szinten jelentkeznek, de azzal, hogy bennük – bár egyelőre lazán, szeszélyesen, ötletszerűen – összefonódik a szerelmi és az étkezési tematika, szemléletileg és hangulatilag is előkészítik az $E \rightleftharpoons G$ képek létrejöttét, ill. (az olvasó oldaláról) appercipiálását. Ez a jellegzetes asszociációhálózat, képzettársítási mechanizmus (sőt: automatizmus) az, melyből az $E \rightleftharpoons G$ képek kisarjadnak. A 3.1.2. alpontban említést teszünk az Álmoskönyvnek (1920) néhány, az E és G motívumot összefűző, társító adalékáról is. Elsősorban persze nem azért, mert az álmokkép metaforának is tekinthető, metaforaként is értelmezhető (noha – mint látni fogjuk – emellett is felhozhatók érvek), hanem mert ezek a társítások is jelzik, hogy Krúdy a két szféra között valaminő analógikus összefüggést érzett. Az Á. példáit részben ő maga fogalmazta, saját jegyzetei alapján (vö. Á. 24), részben ő válogatta ki őket különféle régi álmoskönyvekből.

3.1. Erotika → gasztronómia (E → G)

3.1.1. Képzettársítások: előzmény és háttér. Lássunk mindjárt két tipikus példát az erotikusról a gasztronomikusra rávillantó, az E-t a G szférájába vonó, ott megjelenítő képzettársítási folyamatra: a Bukfenc (1917) egyik epizódszereplője, „Lauberné, akinek trafikja volt a Király utcában, és titokban a színi pályára készült ..., olyan volt, mint a gyümölcsérlelő ősz szokták aorázolni a régebbi időben a piktorok: *duzzadt szőlőfürt, hamvas szilva és aranyranett-alma* jutott az ember eszébe, ha őt látta” (B. 61–2). Vagy egy másik, ugyanilyen jellegű példa a kései remekmű, a Boldogult úrfikoromban (1929) lapjairól: a Bécs városához címzett pesti vendégfogadóban „nagy csörömpöléssel felpattant a tolóablak, és mögötte megjelent Vájszné, született März Johanna arca, amely arcból eszébe juthattak volna az embernek ... mindazok a remek *céklák*, amelyeket a különböző sülték mellé elmulasztott villájára tűzdelni, s ugyanezért később különböző bajok érték az életben” (BÚ. 420–1). Érdemes megfigyelnünk, hogy az asszociálás tudati tényének ebben a két mondatban explicit (kifejtett) nyelvi formája van („... *jutott az ember eszébe*”; „... *eszébe juthattak volna az embernek*”). Az ilyen képzettársítások a hasonlat alakú egymás mellé állítás, egymást szemléltetés közvetlen előzményeinek tekinthetők. Ezek tehát már majdnem képek, az író akár hasonlíthatná is a szép trafikosnót a duzzadt szőlőfűrthöz, vagy a korcsmárosnét a céklához. De nem teszi: oldottabb, lazább megfeleléseket létesít a regénybeli figura és a jellemzésére felidézett, vele analóg tárgyképzet(ek) között. Vajon miért? Talán mert nem akarja a szereplőt túl szorosan hozzákötni valamilyen érzékletes képhez? Vagy épp ellenkezőleg: azt óhajtja ezzel kifejezésre juttatni, hogy az illető nemcsak őszintén olyan, amilyen, hanem ez az asszociáció szinte a communis opinio általánosságával, kényszerítő erejével merül föl? Ezt a kérdést, minthogy a továbbiak szempontjából nem szükséges határozott feleletet adnunk rá, bízást nyitva hagyhatjuk. Számunkra mindebből az a lényeges, a megjegyezni való: ha kép és képzettársítás közül választhat az író, sokszor az utóbbit választja. Az ilyen utalások mintegy „előkészítik a talajt” a később megjelenő költői képek befogadására, oly módon, hogy a cselekmény mögé felrajzolják annak az asszociációs háttérnek, gondolkodás- és képalkotásbeli mechanizmusnak körvonalait, amelyből mint egyfajta nyelvpszichológiai szubsztrátumból a hasonlatok, metaforák, szimbólumok stb. ki fognak emelkedni. Vagyis e képzettársításoknak megvilágító-megértető funkciójuk (is) van, aminek mind az olvasó, mind pedig az irodalmi szöveg elemzője hasznát veheti.

3.1.2. Az *álomkép mint metafora*. Említettük már, a 3. pontban, hogy Krúdy Álmoskönyvéből is idézni fogunk néhány idevágó példát, melyekben az erotikus képzet valamilyen gasztronomikus motívummal van kifejezve. Ennek kapcsán nem mulaszthatjuk el, hogy – legalább vázlatosan – ne érintsük az álom és a költői kép, pontosabban: az álomkép és megfejtése, illetőleg a kép és tárgy (hasonló és hasonlított, azonos és azonosított, kifejezés és kifejezendő) egymáshoz való viszonyának érdekes és eddig meglehetősen kevés figyelemben részesített kérdését (vö. Charles-Baudouin 1966: 245–8; az álomképek szimbolikus értelmezéséről I. Freud 1948: 355–409).

Nyomban a lényegre térve: mi úgy látjuk, hogy az álom a metaforához (ezen belül az ún. egyszerű metaforához) áll közel. Az álomkép funkciójára és jellegére nézve

párhuzamba állítható a (metaforikus) képpel, míg a megfejtés a metafora „jelentésének”, tárgyának (az azonosítottnak) felel meg. Abban is a metaforákra emlékeztetnek az álmok, hogy az álomkép és jelentése között nem racionális, hanem ötletszerű, önkényes, csak hangulatilag, emocionálisan motivált kapcsolat van. Az álmok és a (költői) metaforák elsősorban nem az objektív külvilág összefüggéseit tükrözik vissza, hanem az álmodó (ill. a költő) személyiségének, lelkialkatának struktúráját, azt az asszociációs mechanizmust, ahogyan ő az őt ért benyomásokat, élményanyagot feldolgozza, „lereagálja”. Az álmok és a metaforák egyaránt hiteles tudósításnak tekinthetők arról, hogy az illető pszichikum a rá zúduló információözönből mit mivel társít, mit mivel kapcsol össze. Éppen ezért témánk vonatkozásában nemcsak lehetségesnek, de szükségesnek is látszik, hogy az álomképet mint metaforát tanulmányozzuk.

Az Álmoskönyvben igen szép számmal fordulnak elő $E \rightarrow G$ szemantikai szerkezetű álom-metaforák, melyekben az álom (a „kép”) a gasztronomikus, s a megfejtés (a „kifejezendő”) az erotikus. A két szférát, ill. az álomképet és az álom-magyarázatot közös jelentésmozzanatként (ha tetszik: „tertium comparationis” vagy inkább „identificationis” gyanánt) az ’elfogyasztás’ képzete kapcsolja össze. Az Á.-beli adatok tehát, ha lazábban is, az $E \rightarrow G$ képtípushoz csatlakoznak. Ezért mutatjuk be itt, a 3.1. pontban őket. Nagyon érdekes, hogy ellentétes irányú, $G \rightarrow E$ kapcsolódást – erotikus álom formájában kifejeződő gasztronomikus tartalmat – az Á. anyagában egyáltalán nem találtam. Meglehet persze, hogy ez nem csupán Krúdy „szemantikai univerzumának” sajátossága, hanem általános emberi jelenség, nyelvlélektani univerzálé.

Az Á.-ből összegyűjtött adalékok három világosan elkülönülő csoportra oszlanak, ennek megfelelően a közülük kiválasztott, legjellegzetesebbnek vélt példákat is ilyen hármas bontásban közlöm:

a) **Vmit enni v. inni:** *Borsót enni:* titkos szerelem, amely nagyon szerencsésen végződik (65); *csíklevest enni:* szerelmes beléd egy asszony (79); *datolyát enni:* jelzi, hogy hölgyek szívesen látnak körülben (87); *káposztát legelni nyúl módjára:* szerelem a szomszédasszony iránt (162); *körtét enni, és vele jóllakni:* jegyez jóllakást egy asszonyi gyönyörrel (184); *pontyot enni:* szerelmeseknek élvezet (237); *pulykát enni:* gazdag asszony szerelme (238); *szívet enni:* jegyzi, hogy szerelmesünk miénk (260); *édes italt inni:* megszerelmesedés jegye (94); *szarvasnyomból vizet inni:* nagy szerelem egy asszonyba (258);

b) **Étel- v. italfélével vmi mást cselekedni:** *Almát látni:* szeretőknak igen jó (40); *cseresnyét fáról szakítani:* öröm, kellemetesség, szerelem; (útonjárónál:) szépasszony barátsága (77); *rétest találni a mezőn vagy országon:* parázna ismeretség (243); *sajtot adni ajándékba (férfinak):* asszonynak megszerelmesedést jegyez (247); *sajtot venni:* új szeretőt találni (247); *tököt főzni:* régi szeretőt visszavámi (270); *magányos vadásztól vizet kérni:* asszonynak szerelem (275); *vajut köpülni vkivel:* házasságtörés (275);

c) **Étel v. ital (neve):** *Bab:* különös kívánság, amelyet nappal szégyellnél (49); *bors, füge, zsír:* szerencse a szerelemben (66, 121, 282); *eper:* csók jegye (105); *fánk:* szép ismeretség jegye (111); *gyümölcs (amely leány keblét helyettesítené, és jószagú volna):* fájdalmas szerelmet mutat (137); *kappan (amely forogna lángon, zsírt csepegtetné, és közben énekelne):* ismeretség egy hazug asszonnyal (162); *forró leves:* elhamarkodott házasság (196); *piros bor:* útikaland (236); *pulykamell:* jó asszony (238); *ráklevés:* boldog vágy (241); *rákfarok (amely torkunkban mozogna):* fájdalmas szerelem (241); *piros szőlő:* betelt öröm (261); *szőlőlevél:* szemérmertlent hallunk (262); *étel (amelyet kívánunk, de nem ehetünk):* szerelmi csalódás (108).

Az Á. példáinak áttekintése egyértelműen arról tanúskodik, hogy Krúdy tudatvilágában az evés-ivás a szeretkezés, az (érzéki) szerelem metaforájaként (is) élt, egy kissé nyelvészetibben megfogalmazva: a két tárgykor nyelvi jelei között egyfajta szemantikai mezőösszefüggés jött létre. Ennélfogva az Á.-adatok éppen olyan

figyelemreméltó előzményét, kísérőjelenségét, háttérét képezik az E-t a G-hez hasonlító vagy azzal kifejező képalkotásnak, mint az előzőleg tárgyalt E → G asszociációk.

3.1.3. *Képek.* Rezeda Kázmér a zugligeti majálison elmerengve és egy kissé bosszankodva legyint a tovarebbenő Antónia után, s közben – önmagát vigasztalva – így morfondírozik: „Eh, csak egy szőke volt, *mint a vaníliafagylalt*, amelyet Valériával, Krisztinával és más osztrák főhercegnőkkel a várbeli cukrásznál fogyasztottam” (NK. 227). A Nagy kópé című kisregénynek (1921) ezt a bájos részletét az E → G képek szemléltetésére idéztük. Ebben a hasonlatban, mely a szőke nőt a vaníliafagylalt képével jellemzi, a hasonlítás alapja elsődlegesen minden bizonnyal a 'szín' mozzanat. A közös szemantikai jegy meglétéén kívül azonban az író tudatában (tudatalattijában?!) felmerülhetett a *vanília* mint „álom-metafora” is, ez utóbbi ugyanis az Á. szerint 'szerelmeskedés'-t jelent (276). Az E → G képzettársítást, ill. az ezen alapuló képet tehát egy ilyen (jóllehet: önkényes) konnotációs járulék is színezi.

Másik két példám a Bukfenc című kisregényből merítem. Gyöngyvirágról, a történet hősnőjéről írja Krúdy: „[a haja] oly színű volt, mint a vörösréz és *sűrű, mint a liszt*” (B. 17). Másutt is E → G képsorozattal festi őt le: „Szultánok udvarában ... bujkálnak ilyen típusú nők ... *anyatej-üdeségű arcukkal*, szinte érintetlen frissességű nyakukkal, *paradicsom-ajkukkal*, lustán merengő, gömbölyded állukkal, *kecskeszőlő formájú keblükkel*, sarkig érő hajukkal, amelybe elrejteneznek az élet durvaságai ... elől...” (B. 110–1). A teljes metafora és a hasonlat határmezsgyéjén álló képek (*anyatej-üdeségű arc, paradicsom-ajak, kecskeszőlő formájú kebel*) nagyszerűen érzékeltetik e fiatal nőnek szexuális varázsát, ugyanakkor e sexualitásnak szinte gyermeki egyszerűségét, hamvasságát, bensőségségét is. A nőket gyümölcshöz hasonlító vagy gyümölcscsel azonosító Krúdy-képek emocionális töltéséről, sajátos funkciójáról a 4.1. pontban még lesz némi mondanivalóm.

3.2. Gasztronómia → erotika (G → E)

3.2.1. Asszociációk. A szerelem és az evés-ivás motívumát egymásra rímeltető képzettársítási mechanizmus természetesen mindkét irányban működhet, azaz nemcsak az E idézheti fel a G-t, hanem megfordítva is. A G → E asszociációk a gasztronómia szférája felől jutnak el az erotikus témakörhöz: a gondolat itt a gyomor örömeitől szárnyal fel a szív és az érzékek gyönyöréig. Az igazi Krúdy-hősnek egy ízletes rántott csirkéről vagy halról éppúgy nők jutnak az eszébe, mint egy pohár jó borról: „A rántott csirke olyan ízes volt, mintha nem is kocsmában készült volna, hanem azoknak az asszonyságoknak az elemózsiás kosarából került volna elő, akik egykor háznépükkel a budai hegyek közé kirándultak és a zöld gyepen zsíros papirost hagytak hátra” (NK. 221); „Az *apró hal* tapasztalatlan, vidám, az életből még nem ismeri a lehetetlenségeket – ugyanezért az álmódó is az ilyen halakkal a gyomrában leginkább *vízitünderékekkel* találkozik, amelyek kiszöknek karjai közül” (SZ. II, 241); „a kőkorszóba csordogáló *borról* váratlanul *Maszkéradí kisasszony jutott az eszébe ... Csordogált a bor asszonyhangon*, és Pistolinak kidagadtak a szemei” (N. 445). A göndör hajú asszonyok pedig nemcsak az álmoknak tulajdonítanak „valamely érzékies jelentőséget”, hanem a

„velőscsontnak, amellyel férjüknek kedveskednek, a jó leveseknek, amelyet megunt kedvesüknek főznek”, sőt még „a leölt tyúokban talált tojásnak” is (VB. 434–5).

A G → E irányú képzetársítások szándékos halmozása, rendszeres visszatérése az ismétlődés folytán néha valósággal struktúraszervező hatékonyságra tesz szert. Így például a *Mit látott Vak Béla...* című regényben Szerénkának, a meggyilkolt kurtizánának halotti torán (VB. 382–92) az egymás után feltálat fogások rendre erotikus asszociációkat keltenek az ott levő férfiak mámoros fantáziájában. Minden egyes étel és ital egy-egy régi nőismerősük emlékezetét idézi fel: „Valahányszor *muszka kaviárt* eszem, mindig *eszembe jut Alexandra*, aki piros csizmában cserkesztáncot lejtett a »Barokaldi«-nál” (VB. 385); „a *nő* eltűnt a szemhatárról, csak a *friss salátánál tér vissza* az [uraságok] *emlékezetébe*” (VB. 388); „Egyiknél [ti. az egyik vendégnél] *jóasszony emlékéit idézte fel a sajt*, míg mások enni sem tudtak belőle, mert egykor szegénységükben mindig sajtot vacsoráztak” (VB. 388); „Egyelőre csak költeményekre ..., galambbúgásos szavakra, két száj által elharapott szőlőszemek elfogyasztására, asztal alatti lábjátékokra, önfelajtózott pillantásokra tanít meg ez a fiatal bor [ti. az egyéves tokaji]. Ez [az] a *bor*, amelyről mindenkinek *eszébe jut a nő*, akit legjobban és legönfeláldozóbban szeretett életében. *Leányokat hintáztat minden zamatos korty ..., asszonyokat*, akik egykor elhitették velünk, hogy a legderekbak és legkiválóbbak vagyunk az összes férfiismerőseik közül” (VB. 389); „[a pezsgőkortyok] *Felszerkentik a fáradozó szív emlékezetét* mindazokról a *nőkről*, akiket a férfiak valaha bírni óhajtottak... *Pezsgőkortyokra jutnak eszébe* némely férfinak ... azok a kócsagos, büszke *lovagnők*, akik egykor emlékebe nadrágjukat és cipőjüket ajándékozták, hogy az emberi kor legvégső határáig tartson a szerelem. Ilyenkor *jutnak szóhoz* azok az *előkelő dármák*, akik napközben csak rugalmas hintók párnáin láthatók, ámde ha négy szemközt maradnak, szívesen járnak négykézláb is a férfiak kedvéért. Ilyenkor *vonulnak fel a képzeletben* azok a szentkép-arcú, hűvös *kisasszonyok*, akik látszólag egyébbel sem töltik életüket, mint klasszikus zenék élvezetével, örök tisztaságban és nyugalomban, akik aztán panaszos vággyal térdepelnek le a férfiú előtt, midőn az erdő sűrűjébe értek” (VB. 391–2).

Utaltam már rá a 3.1.1. pontban, milyen fontos és tanulságos előzményei a költői képeknek a cselekményszinten megjelenő laza képzetársítások, szeszélyes gondolat-szökkenések. Ennek az összefüggésnek a meglétét különösen szépen példázzák azok a szövegrészek, melyekben az asszociáció felbukkanása után nem sokkal maga a hasonlat vagy metafora is „színe lép”. Pl. a BÚ. vége felé Stranzki úrnak, a mindenki jókedvét elrontó, kedélytelen üvegereskedőnek a söröskorsóról eszébe jut egykori szerelme, Jozefin: „A törzsvendég egy darabig farkasszemet nézett a sörrel, mintha valamely titokzatos kérdéseket tenne fel. ... Ki tudná, milyen kérdéseket intéz az ilyen konok sörházi törzsvendég a söröskorsóhoz?... Ki tudná, hogy néhanapján a söröskorsótól nem kérdezősködött-e Jozefin után, akivel a régi budai *Söröskocsi*hoz járt vacsoráztatni, amikor holtig tartó szerelem fűzte Jozefinhez?” (BÚ. 471–2). S addig-addig mereng a sör mellett az elszalasztott boldogságról, míg végül a söröskorsó észrevétlenül azonosul a régi-régi nővel: „Mefogta tehát a korsó fülét, mefogta, de még mindig távoltartotta magától »Jozefint«, mintha azt vizsgálná, hogy nem történt rajta valamely csorba a legutóbbi találkozás óta?” (BÚ. 472). A G → E képzetársításból

az idézett rész végére hirtelen erotikussal gasztronomikusat kifejező (jelölő) egyszerű metafora lett.

3.2.2. *Képek.* A két tárgykör korrelációjából fakadó költői képek elméleti problémáinak felvázolásakor már hivatkoztam Stephen Ullmann-nak arra a gondolatára, hogy az egymással kölcsönös megfelelésben levő témacsoportok közti viszony különösen akkor releváns stilisztikailag, ha ez a kapcsolat megfordítható, azaz például nemcsak *A* fejez(het)i ki rendszeresen *B*-t, hanem *B* is *A*-t. A „reverzibilis” vagy „reciprok” képek típusába sorolható Krúdynak ez a hasonlata is: „*Fagylaltok* illatoztak, mint *ifjú delnők*” (NK. 221). Bizonyára emlékeznek még olvasóim arra a hasonlóra, de a fentivel éppen ellentétes irányú képre, mellyel az $E \rightarrow G$ képfajta ismertetését bevezettem: „Eh, csak egy szőke [ti. szőke nő] volt, mint a *vaníliafagylalt*, ...” (NK. 227). Nos, ez a két hasonlat pontosan olyan „reverzibilis” viszonyban van egymással, mint amilyenről Ullmann beszél. Az egyikben – az $E \rightarrow G$ szerkezetűben – a nő hasonlítja az író a fagylaltnak, a másikban – a $G \rightarrow E$ felépítésűben – megfordítva: a fagylaltokat az ifjú delnőkhöz. Ami az elsőben hasonlított, az a másodikban hasonló és viszont.

Krúdynál a gasztronomikus motívumokat erotikus képekkel szemléltető hasonlat- és metaforatípus körülbelül ugyanolyan gyakori, mint ellentéte (az $E \rightarrow G$), sőt az életpályának egy bizonyos szakaszán éppen ez (a $G \rightarrow E$) válik dominánssá. Bemutatóját épp ezért két olyan hasonlattal fejezem be, melyek Krúdynak ebből a korszakából valók: „A harmadik kanálba jutott *sárgarépa és karfiol*, vidáman, mint kövér *asszony-mosoly*” (ÉÁ. 79); „[a sáfránytól] Széparcú a *leves*, mint azok a *széparcú nők*, akikben semmi tartalom nincs” (ÉÁ. 232); „Az a pár pohár *pálinka*, amit az utasember itt-ott magához vesz ..., csak nagyon rövid időre tudja megszerelmesíteni a gyomrot, mint akár a *hirtelen ismeretség valamely jövő-menő nővel*” (ÉÁ. 99–100). Az ilyenféle képek funkciójáról a 4.2., a Krúdy-stílus történetében játszott szerepükről pedig az 5. pontban lesz szó.

4. Funkció

A példák felsorakoztatása után arra a kérdésre próbálok meg választ adni, milyen funkció(ka)t tölt be ez a sajátos képréteg Krúdy Gyula írói nyelvében. Az elemzés során abból a feltevésből indulok ki, hogy az $E \rightleftharpoons G$ képekben a tárgyi és a képi sík között már eleve valamiféle diszharmonia van: a kép szemantikailag is, logikailag is, asszociatív is egy bizonyos diszparát, inkompatibilis jelleget hordoz magában. Az ilyen költői képekben a hasonlított és a hasonló (azonosított és azonos stb.) nincsenek ugyanazon a szinten (vö. Ullmann 1961: 54), s az író a kifejezendő tartalom és az ezt kifejező kép közötti eltolódást stilisztikai célokra használhatja fel. Melyek ezek a stilisztikai célok, és hogyan történik ez a felhasználás? Stephen Ullmann a már többször idézett előadásában az ilyen, heterogén minőségeket összerántó, társító képeknek kettős funkciót tulajdonít. E funkcionális kétarcúság annak köszönhető, hogy a „diszharmonikus”, összeegyeztethetetlennek látszó tényezőket egybeötvető metafora (hasonlat) a képi sík természetétől függően meg is nemesítheti, fel is emelheti a vele jelölt (minősített) tárgyat, ugyanakkor eszközcélszerű lehet a bizalmasság, nevetségesség tételnek vagy éppenséggel a lealacsonyításnak is (uo.). Ez a két lehetőség

nyilvánvalóan megvan az erotikusat a gasztronomikussal összekapcsoló Krúdy-képekben is, legfeljebb az vár még tisztázásra, hogy az előbbi funkció maradéktalanul megfeleltethető-e a $G \rightarrow E$, az utóbbi pedig az $E \rightarrow G$ típusnak. A továbbiakban, a konkrét példák szemügyrevételekor, azt hiszem, fény derül majd erre a problémára is.

4.1. Erotika \rightarrow gasztronómia ($E \rightarrow G$)

Az erotikus cselekménymozzanatokat gasztronomikus motívumokkal érzékelhető képekhez a stilisztika már jó előre, szinte „látatlanban” a groteszk, a kontraszt, a stílironia fogalmait kapcsolja hozzá. Mennyiben jogosult ez az eljárás? Kétségtelen, hogy jobbra valóban egy kissé ironizáló jellegű ez a képcsoport, már pusztán azáltal, hogy valakinek az evés jut az eszébe egy nőről: „Az életbölcesség jöttével, a higgadság, meggondoltság karosszékében, az esti tűznél éppoly szívesen gondolunk vissza egy régi *hölgyismerősünkre*, aki kedvességével örökre lekötelezett, mint egy felejthetetlen, jó *ételre* ... vagy egy tüneményes *ebédre*” (P. 1915. 128). Különösen akkor erőteljes ez az elidegenítő-távoltartó, kritikai mozzanat, ha egyes női szereplőkhöz az összehasonlítás révén a 'hús' konnotáció, sőt néha nyílt megnevezés kötődik: „[A keleti típusú nők] Félrevonulva üldögélnek a társaságban, mint ama szóltan *tűzokok*, *akiknek húsa a legízletesebb*, de tollazatok szürke, egyszerű” (B. 111). Az Asszonyosság díja második fejezete az esküvő izgalmas felhevülő kövér asszonyokat még brutálisabban, ezzel a hasonlattal jellemzi: „Rózsaszínű bőrükből, nevető kézfogásukból, nyitott szájukból, barátságos dörgölődésükből: félreérthetetlenül árad a nőiesség, *mint nyitott mézsárszékből a friss hús illata*” (AD. 36; itt a tisztos, de élvezetvágyó polgárasszonynak Krúdynál oly gyakran megjelenő típusáról van szó, amilyen Az útítárs Hartvignéja, a Hét Bagoly Leonórája stb.). Ám a hasonlótól függően az $E \rightarrow G$ kép nemcsak pejoratív, hanem – éppen ellenkezőleg – amelioratív, szépítő, hangulatfestő is lehet, pl.: „[Laubernének] Olyan illata volt, mint a *fahéjnak*” (B. 62). Ez utóbbiak sorában különösen jellegzetesek a leányokat vagy csinos fiatalasszonyokat érett gyümölcsökkel párhuzamba állító vagy velük kifejező hasonlatok, metaforák: „[Gyöngyvirág] Korán érett, mint a *szilva* délszakon” (B. 110); „Az ifjú gazdasszony ... *görögdinnye-ajkába* távolról magam is szerelmes voltam” (N. N. 99). A Királynéről, A nő, akiért szenvedünk című novella női főszereplőjéről olvassuk: „Kámforillata volt a lábának, és *narancs* a térdének íze” (ÖA. 149). A metaforának ebben a mondatban a megnesemítő-színező a domináns funkciója, ám a szöveg háttérében talán ott vibrál az Álmoskönyvnek egy éppen ide illő szimbolikus álommagyarázata: „*narancs*: keserűség egy asszony miatt” (Á. 214), s e többszörösen implicit képi „jóslat” rövidesen valóra is válik: a Királyné, „a nő, akiért szenvedünk”, csalóka ábrándkép csupán, amely semmivé foszlik Magános szeme előtt.

Olykor a képhez fűzött írói kommentár vagy asszociáció fordítja ellenkező előjelűre (rendszerint: gúnyos-ironikusra) a hasonlat vagy metafora hangvételét. Pl. ebben az alany-állítmányi szerkezetű teljes metaforában: „Csakugyan *szőlőfürtök a nők*, akikről mindenkinek szabad csípni egy szemet?” (ASZN. 60) az ironikus mozzanatot nyilvánvalóan a *szőlőfürtök* metaforikus képéhez kapcsolt jelzői mellékmondat („..., *akikről mindenkinek szabad csípni egy szemet*”) foglalja magában. (Az

azonosított és az azonos képzetének összefonódását, keveredését az *akikről* személyre utaló vonatkozó névmás is jelzi.) Azt, hogy a fenti példában az ironikus hatás a szerző közbevetése folytán keletkezik, jól mutatja, hogy egy másik (ezúttal igei alaptagú szintagmával kifejtett) teljes metaforában ugyanez a kép semleges vagy inkább amelioratív árnyalatú: „A fiatal nő a szőlőhegyen cseresznyévé, barackká vagy szőlőfürtté válik, midőn beköszönt a nyár a kalendáriumba” (B. 108). Néha viszont a mellékmondatbeli megjegyzés csak még nyomatékosabbá teszi a képnek már eleve meglevő ironikus-pejoratív funkcióját: „[a kövér asszonyok] lehűtik magukat, mint a boros palackot, amelyet férjüknek készen tartanak reggeltől estig” (AD. 36).

Az E → G képek funkciói kapcsán néhány mondat erejéig okvetlenül ki kell térnünk az ironikus színczésnek Krúdy prózájában megfigyelhető kitüntetett jelentőségére. Baránszky Jób László kétségtávolul helyesen ítél, amikor leszögezi, hogy Krúdy „Stílusának alapvonása az irónia és önirónia” (1975: 96). Lehetett volna persze óvatosabban is fogalmazni, pl. hogy „az egyik alapvonása”, ez azonban a lényegen mit sem változtat. Másrészt pedig amennyire leszűkíthető, annyira kitágítható is Baránszky Jób megállapításának érvényességi köre: az (ön)irónia ugyanis Krúdynak nemcsak a stílusára, hanem – általánosabban – egész írói magatartására, valóságsszemléletére is jellemző.

Krúdyt nem utolsósorban épp e miatt az ironikussága miatt érezzük „modern”-nek. Nem véletlen, hogy a XX. század vezető irodalomelméleti iskolái (orosz formalisták, New Criticism stb.) oly nagy fontosságot tulajdonítanak az iróniának, ezen belül is a nyelv önmagához való ironikus viszonyának. Ehhez a gondolatkörhöz kapcsolódva feltehetnénk azt a kérdést is, hogy az irónia Krúdy E ↔ G képeiben vajon csak a képpel jellemzett személyre (a közlés tárgyára), vagy pedig magára a közlésre, a közlés pusztán tényére is vonatkozik. Ha az utóbbira is (s ez korántsem zárható ki!), akkor „A nyelv itt úgy »mondja« önmagát, hogy egyben önmaga paródiáját is mondja. Egyszerre fejezi ki dologi vonatkozásait – és azt, hogy dologi vonatkozásokat lehetetlen, értelmetlen, komikus kifejezni” (Könczöl 1975: 12). A nyelv használatának ez a módja a közlés önkritikájának vagy akár a stílus öniróniájának is nevezhető.

Az egyes nyelvi képek ironikus funkcióját csak a tényleges szövegösszefüggésben értékelhetjük és elemezhetjük helyesen, mivel a kontextus igen sokszor módosítja a jelek jelentését, ellenpontozza immanens stiláris funkcióikat. Egy költői metafora vagy hasonlat csak egy bizonyos konkrét szöveggörnyezethez képest lehet ironikus. Cleanth Brooks, a jeles amerikai esszéista épp ezért egy állításnak a kontextus általi „nyilvánvaló eltorzítását” hívja *iróniá*-nak (1974: 619), jócskán kiszélesítve ezzel a műszónak eredetibb '(elismerő szavakba burkolt,) keserű, de szellemes, finom gúny' értelmét. Brooks szerint a szövegösszefüggés a műalkotásnak „minden »állítására« nyomást gyakorol”, s az irónia voltaképpen nem más, mint ennek a kontextus által kifejtett nyomásnak a tudomásulvétele. A költői kijelentés fontosságát, helyességét, retorikai erejét, sőt „még ... jelentését sem lehet elválasztani attól a kontextustól, amelybe bele van ágyazva” (uo. 621). Ha nem fogadjuk is el Brooksnek az iróniára mint legáltalánosabb rendező elvre alapított irodalomesztétikáját, abban minden bizonnyal egyetérthetünk vele, hogy valamely nyelvi közlésnek ironikus vagy nem ironikus színezetét nagymértékben a szöveggörnyezet határozza meg.

4.2. Gasztronómia → erotika (G → E)

Az étkezést mint a cselekmény szintjén folyó tevékenységet az erotikus tematikához kapcsoló, a szerelem tárgyköréből vett kifejezésekkel megjelenítő hasonlatok és metaforák funkcióját az elemző hajlamos minden alaposabb megfontolás nélkül, gépiesen amelioratívnak, a hangulati motiváció szolgálatában állónak minősíteni. Ez részben így is van, ám ez az igazságnak csak az egyik fele. Vannak ugyanis másféle, nem hangulatteremtő funkciójú G → E képek is. Mielőtt azonban ezekből idéznék, vegyünk szemügyre néhány olyan példát, melyeknek valóban a nosztalgikus-idillikus légkör kialakítása a céljuk: „[a káposzta] Zöld, friss, ropogós levelei *szűzieseknek látszanak*, mintha az eső lágy ujjain kívül más kéz még nem érintette volna a leveleket” (USZ. 144); „*vágytelien duzzadnak a bogyók* [= szőlőszemek], *mint hajadonok keblei*, lüktet a szív az indák alatt a nagyon piros-szájú öregember ölelgetésére, lombosodó szoknyát öltenek a *venyigék*, *mint a fiatal menyecskék az első fél esztendőben*” (B. 108); „[az] egyéves, szőke, *tokaji bor* ... még olyan gyengéd és izgalommentes, *mint a szűzleány szerelme*. *Az ő íze az első csók íze*, amelyet azzal a nővel váltottunk, aki idővel gyötrelmünk, álmatlanságunk, életuntságunk, lehajló fejünk felé guggoló árnyunk, majd gyilkosunk lesz” (VB. 389; itt az amelioratív hatást erőteljesen keresztezi a fokozó halmozással, ún. climaxsal is hangsúlyossá tett pesszimiztikus-tragikus reflexió). Ezekben a képekben az erotikus motívumok szervesen illeszkednek hozzá a gasztronomikusakhoz: a két – lényege szerint összeférhetetlen – szféra valósággal egymásba ömlik. Különösen jellemző ez az összefonódás az utolsó írói korszak (1926–1933) termésére. Szauder József szép és pontos szavaival: „A szív és a gyomor alma majd találkozik is egymással az élet végén, újrállobban a múlt, az emlék, a vágy, a szimbólum izzó nyílként fúródik bele az összeszorult életbe és a szenvedélytelen stílusba. A visszavillanó múlt s a jelen feszültségéből utoljára is remekek ragyognak fel” (1964: 569). A szerelem és a nemiség képzetköréből kikerülő asszociációk a szimbolikus hangulatfestés révén gyöngéd lírával itatják át a cselekménynek legprózaibb, legmaterialisztikusabb mozzanatait is.

Mint említettem, a gasztronómiát erotikával párosító képek másmilyen, nem amelioratív funkciót is betölthetnek Krúdy prózájában. Ez a „másféleség” a szelíd iróniától egészen a metsző gúnyig terjed, sőt néha pejoratív ízek is vegyülnek bele. Míg az előző típusban a képi elem volt az, mely a cselekménynek gasztronomikus részleteit lírájával megneemesítette, addig itt az ironikus árnyalás – éppen megfordítva – a hasonlított (jelölt) felől irányul a hasonló (jelölő) felé. Ezek a képek az enyhébb, játékosan évődő fajtából valók: „*Rettek vöröslöttek, mint falusi kisasszonyok*” (NK. 221); „*a kacsa tett ki legjobban magáért, a többi csak melléklete volt a kövérkés bálkirálynénak*” (ÉÁ. 90), bár az utóbbiban az iróniát már egy csipetnyi fanyar gúny is fűszerezi. Kitérő példa erre a humoros-gunyoros-csipkelődő hangvételre Az ember, aki mustármag volt című elbeszélésnek (1926) ez a pár sora: „*A vöröshagyma, ez a földi alma tud magából árasztani olyan illatokat, mint bizonyos nők, amikor szerelmeseikkel találkoznak. A vöröshagyma szerelme a forró pecsenyészír, amely a tűzhelyen sísteregve kérdegeti, hogy miért is kellett neki a világra jönni. A hagyma aztán mindent megmagyaráz*” (USZ. 143). S miközben az írói szemléletmód az irónia,

a humor és a gúny között ide-oda villan, a hasonlatok, metaforák és megszemélyesítések telibe találó komplex képpé állnak össze. Végül lássunk egy olyan idézetet is, ahol az ironikus színezés már pejoratívba csap át: „Mogsózta a húst, mialatt megfordította, hogy alulról is szemügyre vehesse éhes szemeivel, *mint ahogy egy nőszemélyt szokás megnézni tetőtől-talpig*” (É.Á. 156). Ez a hasonlat a 'hús'-motívum kapcsán bemutatott két Krúdy-kép ellentettjének tekinthető: ott a nőt hasonlította jóízű, friss húshoz – itt a villásreggeli elfogyasztott „tányérhús”-t egy tenyeres-talpas, kívánatos nőhöz. Az E → G képekben a hasonlítottnak fokozta le ez a párhuzam, a fenti G → E hasonlatban viszont a képre („nőszemély”) vetül a távotartó, lebecsülő, kritikát, különállást implikáló minősítés.

A szépítő és az ironikus-humoros képcsoport között azok a hasonlatok teremtik meg az összefüggést, melyek épp azáltal válnak ironikussá, hogy túlságosan is amelioratívak. Ezekben a túlzott voltuk miatt derültséget keltő, aránytalan képekben a (gasztronomikus) hasonlítottnak mintegy „a helyére teszi”, devalválja az (erotikus) hasonlót. Az irónia az indíték és a válasz (a „stimulus” és a „reakció”) közti meg nem felelésből (vagy másképpen: a képszerű ábrázolást kiváltó esemény és az ezt minősítő kép közötti inkongruenciából) fakad. Íme két Krúdy-példa erre a jelenségre: a Duna-parti piacon bevásároló háziasszonyok kosarában „A *húsok* piroslanak, *mint vágycsok*, a *vajak* olvadoznak, *mint csókcsok*” (NK. 313); a halotti toron, a vacsora végén felszolgált piros narancsok „úgy ontották levüket, *mint a szerelmesek a mondani-valóikat*” (VB. 395; e kiadásban az *osztották* alighanem sajtóhiba!). Ez az eljárás, a túlzás általi ironikus leleplezés egyike a prousti irónia jellegzetes formáinak is. Leo Spitzer „exzedierende Bilder”-nek (túlzó képeknek) nevezi az ilyen képeket (1961: II, 455), s számos példával dokumentálja, mennyire vonzódt Proust az efféle hasonlatokhoz (vö. Az eltűnt idő nyomában. I. Swann. Ford. Gyergyai Albert. Bp. 1969², 50–1, 70).

A „túlzó” képek valamelyest mindig eltérítenek az elbeszélendő történetstől, az írásmű cselekményfolyamatától, s egy másik, az írónak éppoly kedves (vagy talán még kedvesebb?) világba emelnek át. Roppant érdekes és tanulságos a Krúdy-kutató számára is, amit ennek kapcsán Spitzer Az eltűnt idő nyomában „százelvesztő technikájá”-ról ír: „A hasonlatnak ez az eltúlzása a leírásban Homéroszra emlékeztető részletességre és a tulajdonképp csak hasonlat gyanánt felvonultatott világ részleteinek kedvelésére vezet: a szerző [ti. Proust], úgy tűnik, elejti elbeszélésének fonálát, és elvész egy többé-kevésbé véletlen képzettársításokból szőtt szőnyeg arabeszk-mintáiban. ... Mily öniróniával törekszik aztán adandó alkalommal ezeknek a hasonlítottnak elkalandozó hasonlatoknak »visszahozatalára«, miközben utólag olyanokkal helyettesíti őket, amelyek az alakok légkörébe jobban beleillenek” (i. m. 455–8). Tegyük hozzá: Krúdynál is elég sűrűn előfordul, hogy a hasonló fontosabbá válik a hasonlítottnál, a kép a cselekménynél: a hasonlat tárgya önállósul, részletes kifejtést nyer, szinte elszakad az őt létrehívó konkrét alkalomtól.

A háromféle funkció: az amelioratív, a gúnyos-humoros és a túlzottsága folytán ironikus nemegyszer átmegy egymásba vagy teljesen összeolvad. Pl. ebben a laza szerkezetű teljes metaforából kibontakoztatott komplex képen: „a tésták, ha lecsüngtek a kanálból, minden megerőltetés nélkül felhörpintettek és eltűntek a száj és ajk

megnyalogatása után. *Csókolózás volt ez a levessel, ártatlan ifjonti csókváltogatás, amelyet majd érettebb szerelem követ*” (É.Á. 79) a szépítő mozzanat („*Csókolózás volt ez a levessel, ...*”), erősen túlzó lévén, nyomban ironikus mellékzöngékkel párosul, majd a képhez fűzött – csalafintán kétértelmű – mellékmondatbeli hozzátoldás miatt kifejezetten humoros-tréfás hangnembe csap át.

4.3. A kép – kölcsönhatás. Funkcionális következmények

Láthattuk: sem az ironikus funkció az $E \rightarrow G$ -hez, sem az amelioratív-hangulat-teremtő a $G \rightarrow E$ -hez nem köthető mechanikusan. Ráadásul minden kép: kölcsönhatás, azaz nemcsak a hasonló (azonos) hat a hasonlítótra (azonosítótra), hanem – másodlagosan – ellenkezőleg is. A kép elemei közti kölcsönhatás révén egy kissé az ironia is amelioráció, s a hangulati motiváció is ironizál: az $E \rightarrow G$ típusban is van szépítő, és a $G \rightarrow E$ -ben is van elidegenítő mozzanat (pl. a túlzott képek ironikus mellékíze!). Az $E \rightleftharpoons G$ képeket tehát funkcionális kettősség jellemzi: egyszerre, egyidejűleg lehetnek nyelvi eszközei a szépítésnek-„megemelésnek” és az ironiának is. Természetesen az egyes képfajtákon belül azért megkülönböztethetjük a domináns és a szekunder funkciókat: az $E \rightarrow G$ típusban az ironia a domináns, és a szépítő hangulatfestés a szekunder funkció; a $G \rightarrow E$ -ben fordítva. Végző soron azonban mindegyik ide vonható képben megvan az amelioratív-pejoratív, nosztalgikus–ironikus ellenpontozás, az a sajtószerű érzelmi polifónia, mely az író értékelő állásfoglalásának („point of view”) oszcillálását fejezi ki a költői képkalkotás síkján.

5. Kronológia

Az írói életművek, mint erről az 1. pontban már esett szó, a képkalkotás felől szemlélve képek rendszerének (is) tekinthetők. A képstruktúrának rendszerszerű felfogása, azaz a strukturalista ihletésű megközelítés általában nem kedvezett a stílustörténeti szempontok figyelembevételének. Az már más lapra tartozik, hogy az „ortodox” strukturalizmusnak a diakronikus folyamatok iránti érzéketlensége (vagy inkább: tudatosan vállalt, szándékos érdektelensége) tudománytörténetileg szükségszerű ellenhatás volt a pozitivisták módszerek iskolás historizmusára. Az irodalomkritikai impresszionizmus éppoly történetietlenül közelített ehhez a kérdéskörhöz, mint a strukturalizmus (ellentétes irányzatoknak sokszor vannak azonos hibáik). Az esszéisztikus Krúdy-értékelések többnyire állóképet rajzoltak az író stílusáról, s nem vették, nem is vehették észre, hogy a „töretlenül egységes”-nek kikiáltott életműben egymástól olykor élesen elütő stíluskorszakok váltakoznak. S a stíluson mint dinamikusan fejlődő struktúrán belül megvan a történetiségük a külön részrendszereknek, így a költői képek rendszerének is. A szinkronia és az egyneműség mellett látnunk kell a diakroniát és a változást is: egyes képek (motívumok) feledésbe merülnek, mások megszokasodnak, esetleg átalakul a funkciójuk vagy a szerkezetük.

Magától értődően nem kivételek ez alól a törvényszerűség alól az $E \rightleftharpoons G$ képek (asszociációk) sem. Az $E \rightarrow G$ és a $G \rightarrow E$ típus előfordulási gyakorisága nem egyenletes. Ez az egyenetlen megoszlás egy nagyobb összefüggésbe illeszkedik bele, abban találja meg magyarázatát.

A legfontosabb 10–15 Krúdy-regény megismerése után minden figyelmesebb olvasó észreveszi, mert észre kell vennie, hogy a 'szerelem'/'étkezés' szinte egy *distinctive feature* egzaktásával bontja két ellentétes részre Krúdy életművét. Első kiforrott munkáitól, az 1911-es Szindbád-novelláktól kezdve egészen a húszas évek közepéig inkább a szerelmi motívum (E) dominál, s ezt csak az utolsó pályaszakasz alkotásaiban váltja fel az evés-ivással kapcsolatos témák (G) primátusa.

A témaváltás első jelei azonban már 1918 körül mutatkoznak: az egyértelműen szerelem-központú Útitársnak egyik pompás részletére, a tempósan falatozó vidéki korcsmavendég ebédjének leírására (Ú. 57–8) gondolok. Ez a típus az utolsó korszak novelláinak és a BÚ.-nak jellegzetes figuráját, a gyomor örömeiben feledést és feloldozást kereső öregedő férfit előlegezi (ilyenek lesznek majd a BÚ.-ban az Elnök és asztaltársasága, ill. az ÉÁ. és az USZ. novellahősei: Szortiment szerkesztő, Nyergesújfalusi, „a jó szagok apostola”, Loncosos, „akit minden kocsmából kidobtak”, Tiroli úr, gyomorbeteg vasgyári ügynök, végül a Fridolin, az öreg pincér álmában megjelenő temetkezési vállalkozó, aki az egész étlapot végig teszi és végigbeszélgeti, majd fizetés nélkül távozik).

A kései Krúdy-novellákban azután fokozatosan elhal az erotikus szféra. Az uralkodó gasztronomikus motívumok mögött fel-felsejlik egy-egy pajzán utalás (Az elvárásolt vendégek, Egy pohár borovicska), de ezek csak a legritkábban törnek a felszínre. Az öregedő Krúdy egyik legremekebb elbeszélésében, az Isten veletek, ti boldog Vendelinek! címűben (1926) a cselekmény szintjén véges-végig ételekről és italokról van szó. Csak a kis pincér közbevetett megjegyzéseiből és sóhajaiból állíthatjuk össze Patience-nak, a pályafelügyelő lányának kalandos élettörténetét.

Hogyan nyilvánul meg ez a témaváltás a képalkotás síkján? E tekintetben különös fáziseltolódásnak lehetünk tanúi: a képek arányváltozása mintegy előkészíti a – teljességében csak később kibontakozó – tematikus „átállást”, hangsúly-át helyeződést. Nem végeztem statisztikai számításokat, de intuitíve is nyilvánvaló, hogy az E → G típus körülbelül 1918-ig van túlsúlyban, ezután egy elég hosszú kiegyenlített szakasz következik, majd a G → E kerül (igen nagy) fölénybe.

A tízes évekbeli írásokban az erotikus mozzanatok jobbra a cselekményhez tartoznak, míg ételekre, evésre inkább csak hasonlatként, utalásként hivatkozik. Két 1918-as mellérendelő felsorolásban már egymás mellé, egy szintre kerül szerelem és evés: „minden örömet elveszítettem a *nőkben*, az időjárásban s az *étvágyban*” (Ú. 9); „Mennyi bárgyúság történt körülötte, amíg az élet vásárában *őgyelgett, lacikonyhák és fehérlábú nőszemélyek mögött szaglászódott*” (N. 496). Hogy határhelyzetben vagyunk, jól mutatja, hogy a két motívum (E és G) párhuzamosan, egyenrangúként van egymás mellé rendelve. Ami az életrajzi hátteret illeti: Krúdy negyvenéves, második és utolsó házasságának megkötésére készül. Úgy érzi, belép a lehiggadt férfikorba, amikor a családi élet és az asztal örömei lassan elfeledtetik a szív háborgásait. 1918-ban Krúdy már sokkal inkább Álmos Andornak látja magát, mint Végsőhelyi Kálmánnak. A Bukfenc-beli Don Kihótét bizvást önarcképnek tekinthetjük.

Ezt az „átállást” előlegezi egy 1915-ben írott ragyogó tárcacikk (Emlékezés a lengyel-levesről) is, mely az erotikus és a gasztronomikus szféra párhuzamára, összekapcsolására és konfrontálására épül. A negyvenedik éve felé közeledő író

egyszerre észreveszi, hogy „*a férfiak, miután elsírták könnyeiket, a gyomrukkal kezdenek törődni; ... a kappanháj megjöttével a férfiú nemcsak a konyhán sürgölődő szép menyecske kedvéért kukkant be az ajtón, hanem azon étel-illatok kedvéért is, amelyek onnan kiáramlanak. Észrevétlenül eljön az idő, midőn az étékfogás fontosabb, mint egykor a nők magaviselete volt*” (P. 1915. 130). Visszatekintve a múltba kiderül, hogy „*A jó eledelekről, pompás ebédekről, emlékezetes vacsorákról, nevezetes leve-sekről és pecsenyékről, amelyek az ember életében régmúlt időben előfordultak, éppen úgy naplót kellett volna írni, mint a szerelemtől*” (uo. 128); „*a lengyel-leves csaknem olyan jó volt, amilyen a felejthetetlen grófné halovány-fehérlő válla lehetett volna*” (128–9); „*Egy pecsenye, amelyet ínyes erdélyi fejedelmek receptje szerint, szakér-telemmel, gondosan készítenek a konyhán, majdnem olyan szenzáció, mint a téli délután volt, midőn kisbőgőzni jártunk egy zenekedvelő hölgy szalonjába*” (130). A korosodó férfiú a pamlogon heverészve a szakácskönyvet lapozgatja, „*mint valamikor a költők könyveit*” (131).

S a Vak Béla (1921) halotti torán megjelennek azok a férfiak, a kései novellák tipikus figurái, akiknek „*a kecskepecsenye finom ifjú nőket is juttatott eszükbe azon a csodálatos telegráfon át, amely a gyomrot összeköti az agyvelővel*” (VB. 387). A szerelem, a nő, az erotika a **hasonlított** (a cselekmény, a realitás) köréből a **hasonló** (a képvilág, az ábránd) síkjára tevődik át. Beköszönt az az időszak, amikor már csak a tyúklevés vált ki érzelmeket: „*a belvárosi templom tornyában megszólalnak a harangok, delet jelentve – nyugodalmas, étvágyas, vidám delet, midőn a férfiak érzelmes várakozással kötik fel asztalkendőjüket vérmes nyakuk alá a tyúklevés elé*” (HB. 8). Ám a G → E asszociációkban és képekben a két motívum továbbra is szinte szételemezhetetlenül összefonódik.

6. Szemléleti háttér

A képek megértéséhez az író is ismernünk kell: tisztában kell lennünk ihletének és művészetének természetével, azzal a költői organizmussal, mely a hasonlatokat stb. létrehozza (vö. Antoine 1961: 153, 157). E megszívlelendő gondolat jegyében néhány nem csupán stilisztikai érdekű megjegyzéssel zárom le ezt a fejezetet, egy kicsit mélyebbre ásva pszichológiailag és filozófiailag is a nyelvi síkon tetten ért és eddig pusztán stílusjelenségként vizsgált erotika–gasztronómia összefüggésbe. E befejező pontban figyelmünket egyetlen kérdéscsoportra irányítjuk: Vajon miféle szemléleti-világnézeti-magatartásbeli háttér húzódik meg a két tárgykor affinitása, kölcsönös egymást jellemzése, felcserélhetősége mögött? Hogyan függ össze e motívumtársítás kedvelése Krúdy Gyula személyiségével, ízlésével, saját magára és társadalmi rétegére jellemző élményanyagával, (nyelv)lélektani reflexeivel?

A szindbádi élethabzsolásnak, az erotikát és gasztronómiát egységben látó hedonizmusnak mélyebb indítékait keresve a jelenséget mint az egykorú magyar valóság termékét, mint egy történelmi és egyéni élethelyzetre való tipikus reagálást kell szemlélnünk. A századvég és a századelő Magyarországon is az eszmények megingásának, kiüresedésének, „*az illúziók elvesztésének*” (igaz, egyúttal új illúziók születésének) korszaka volt, olyan időszak, melyben az elidegenedés bomlasztó munkája folytán az interperszonális kommunikáció társadalmi méretekben is problematikussá

válík, s ez egyelőre megmagyarázhatatlan rossz közérzetet okoz. Kétszeres teherként nehezedik ez a rossz közérzet azokra az intellektüelekre, akikben az emberi idegenség valamilyen okból társadalmi idegenséggel párosul, s a kettő együtt, összegeződve hat. A kisnemesi vagy dzsentri származású írók (s némi egyszerűsítéssel ide sorolhatjuk Krúdyt és rajta kívül Adyt, Török Gyulát, sőt akár a később kommunistává lett Bölöni Györgyöt is!) a maguk széthulló és általuk is az elmúlásra megérettnek tartott rétegeből kilábalva nyugtalanul keresik a helyüket, de ezt a millenniumi prosperitásnak utolsó csöppjeit szürcsölgető burzsoáziában vagy akár ennek kulturáltabb és rokonszenvesebb változatában, a Nyugat-Európára tekintő liberális nagypolgárságban nem (vagy csak ideig-óráig) találhatják meg. Átmeneti megoldásként sokuk számára kínálkozik ekkor a biológikumba mint a „világok pusztulásán”, a „Minden Egész eltört” lelkiállapotában még megmaradt egyetlen realitásba való belekapaszkodás, belefeledkezés. Kivonulás, a szó eredeti értelmében vett „szecesszió” volt ez a kor valóságából. Passzív lázadás, de azért lázadás. Három fő jellemzője volt: a mámor kultusza, a konvencióknak fittyet hányó „vágás”, bohém, éjszakai életforma, és végül, de nem utolsósorban: a szexualitás mint sajátos „vallás” (Király I. 1970: I, 531–9, 567–87; II, 190–210; vö. még: Kovalovszky 1974). Nem volt mentes ez a polgárpukkasztó „modernség” bizonyosfajta dekadenciától sem. Az őskép alighanem a Les Paradis artificiels Baudelaire-je, a közvetlen példa Az ős Kaján és A magyar Pimodán Adyja volt (nem véletlen, hogy az ő szavaival jellemezhetjük a legtalálóbban ezt a periódust!).

Csak bele kell helyeznünk ebbe a kor- és esztétörténeti kontextusba Adynak és Krúdynak az elmitizált nemiségbe való „dezertálását”, s a szexuális mítosz értelme nyomban világosabbá válik: indirekt tiltakozás volt ez a kihívó daccal, dőlyffel megvallott erotika. A polgár-társadalom arcába vágott kesztyű. Ám ugyanekkor a „szexuál-vallás” hátterében szüntelenül ott volt a nihil-döbbenet elől való menekülésnek, az elidegenültséggel való kétségbeesett szembehelyezkedésnek a mozdulata is.

Az indítékoknak ez az ambivalenciája csapódik le azután Adynál is, Krúdynál is a szerelem mitizálásának és demitizálásának (kultuszának és csömörének) kettősségében (vö.: Ady: Ruth és Delila, A Hágár oltára; Krúdy: Asszonyosságok díja, Mit látott Vak Béla szerelemben és bánatban; az író értékelő álláspontjának villódzásáról a 4.3. pontban volt szó).

De máris túlságosan messzire vetődtünk tárgyunktól, Krúdy Gyula E ⇌ G képeitől. A fenti kérdések nyilvánvalóan kívül esnek a nyelvész kompetenciáján. Vessünk hát véget ennek a stilsztikán túli eszmefuttatásnak! Az itt felvetett témának – erotika és gasztronómia Krúdy képeiben – ideális feldolgozási módja a nyelvi produkciónak (a stílusnak) és e világszemléleti szubsztrátumnak együttes, szintézisben való tárgyalása lenne, vagyis hogy ne egymás mellett (vagy éppen egymás után) szóljunk róluk, hanem egymásból magyarázzuk meg őket, feltárva a köztük levő összefüggéseknek a lehetőségig teljes rendszerét. Sajnos, az ilyesmire (is) képes nyelvész-tétikai „szintézisztudománynak” egyelőre még csak a körvonalai rajzolódhatnak ki. Ám ha ennek hiányában, illetőleg erre a hiányra hivatkozva már eleve lemondunk a többfelé tekintésről, az említett határtudomány, az igazi **komplex stilsztika** továbbra is csak vágyalom marad.

III. NYELVI KÉPEK GYAKORISÁGA, TÍPUSAI ÉS FUNKCIÓJA EGY MAI MAGYAR SZÉPPRÓZAI ANTOLÓGIÁBAN

I.

1. A vizsgálat célja, módszere, anyaga

A tanulmány célja: megállapítani, hogy a *nyelvi kép*-nek (röviden: *kép*-nek) nevezett stilisztikai jelenség (meghatározását l. e kötet bevezető tanulmányának 23. és 50. lapján) milyen mennyiségben fordul elő mai magyar szépprózai szövegek egy adott korpuszában (abszolút és relatív gyakoriság a korpusz egészében és az egyes szerzők-nél-művekben külön-külön).

Foglalkozik e vizsgálat ezenkívül azzal is, milyen arányban van képviselve ebben a korpuszban, ill. az azt alkotó egyes művekben a *nyelvi kép*nek az a nyolc típusa, mely a négy képelem (tárgy, kép, motívum, modalizátor) megléte, ill. hiánya alapján különböztethető meg. S ami ebből következik: mi az arányuk a korpuszban és az egyes művekben a jelölt és a jelöletlen, a motivált és a motiválatlan, az explicit és az implicit képeknek?

Nem célja tehát ennek a vizsgálatnak az egyes műalkotások stilisztikai elemzése, sőt egy elég szűkre vont körön kívül az egyes képeké sem. Amit ebben a tanulmányban nyújtani kívánok, az nem több, de nem is kevesebb annál, mint hogy elvégezzek egy olyan alapvizsgálatot, felmérést, amely módszertani irányt mutat költői képek ilyen típusú kutatásához, és összehasonlítási alapul szolgál más műfajú és/vagy más irodalomtörténeti korszakból való szövegek képeinek, képtípusainak kvantitatív felméréséhez.

A Szabó Zoltántól megkülönböztetett három stilisztikai tanulmánytípus közül ez leginkább a *stilisztikai minősítés* típusába sorolható, de nézetem szerint illik rá a Török Gábor által kezdeményezett és művelt *stilisztikai jelenségtanulmány* megjelölés is. Amire nem kíván vállalkozni, az ezeknek az adatoknak a már most lehetségesnél részletesebb értelmezése, valamint műelemzésbeli alkalmazása.

A tanulmány III. fejezetében – mintegy kitekintésül – mégis érinteni fogom a képkalkotásnak egy már nem csupán kvantitatív, hanem inkább kvalitatív aspektusát: a képek, képtípusok funkcióját is. Ez bizonyára nem tesz majd jót értekezésem műfaji egységességének, de ezen az áron is szükségesnek tartom, hogy a kutatásnak már ebben a kezdeti stádiumában is megpróbáljak számot adni arról is, mire használják és hogyan használják a vizsgált korpusz szépirodalmi szövegeinek alkotói ezt az alapvető nyelvi-stilisztikai eszközt: a *nyelvi képet*. Annyiban ugyanis okvetlenül igazuk van az ún. funkcionális stilisztika képviselőinek, hogy egy stilisztikai jelenséget nem elegendő önmagában, környezetétől elszigetelve elemezni (bár kiindulásul erre is szükség van), hanem utána bele (illetve: vissza) kell helyezni a műalkotás mikro- és a műfaj, ill. a korszak makrokontextusába, hogy ott a funkcionális adekvátság mérlegén mérassék le a helyi-helyzeti értéke.

E funkcióvizsgálat természetesen nem terjedhet ki a korpusz egészének ilyen szempontú áttekintésére (ez külön tanulmányt, sőt inkább könyvet kívánna), hanem

pusztán arra tesz kísérletet, hogy legalább azt a néhány szöveget elemezze ebben a vonatkozásban is, amely a gyakorisági listákon az első helyekre került. Ez a zárórész remélhetőleg oldja majd az izoláló módszer és a mennyiségi szemlélet egyoldalúságát, amely addig (kényszerűségből!) a tanulmányt jellemezte.

S most valamit a feldolgozott korpuszról!

A vizsgálat anyagául a Körkép 88 című antológiát (Bp. 1988., Magvető Könyvkiadó) választottam, amely huszonegy mai magyar író írásait tartalmazza. A korpusz összterjedelme több mint 150 000 szövegszó.

A szerzők névsorát vizsgálva (l. a függelék 1. és 2. táblázatát) megállapíthatjuk, hogy a Körkép 88 valóban szinte teljes „körképét” nyújtja mai szépprózánk élvonalának, s így igen alkalmasnak látszik vizsgálódásunk céljára. (Legfeljebb azt fájjalhatjuk, hogy Hegedős Mária szerkesztő egyetlen nőírórt sem érdemesített az antológiába való felvételre, így ez a szín, sajnos, kimaradt a spektrumból.)

Jóllehet az alcím „Huszonegy mai magyar *elbeszélés*”-t ígér, a kötet műfajilag korántsem ilyen egységes. Regényrészlet éppúgy található benne (Cseres, Kertész, Szentkuthy), mint memoárszerű vagy publicisztikai jellegű írás (Bertha, Ördögh és Simonffy riport-szociográfiája, Rákossy humoreszkbe hajló karcolata, Karinthy és Kolozsvári Grandpierre emlékezése stb.). De tartalmaz az antológia szubjektív hangvételű műhelynaplót (Tandori), mesét (Lázár Ervin), satirikus parabolát (Nádas), valamint néhány, terjedelmével és kompozíciójával már inkább a kisregény műfaja felé nyújtózó hosszabb elbeszélést is (Kőbányai, Lengyel, Mészöly, Tolnai Ottó). Klasszikus értelemben vett novella viszont alig akad a kötetben; leginkább még Mándy, Osztojkán, Thiery és Sütő írása nevezhető novellának.

E műfajbeli tarkaság azonban a mi szempontunkból nem hátrány, sőt végeredményben még előnyös is, mert ezáltal a feldolgozott korpusz műfajilag is jól reprezentálja sokszínű mai prózánkat.

2. Mit számoltam?

Erre a kérdésre lényegében már e tanulmány első mondata megadta a választ: **képeket** számoltam, vagyis olyan szorosabb vagy lazább szintaktikai szerkezetű szókapcsolatokat, melyeknek elemei különböző jelentéssíkokhoz (izotópiákhoz) tartoznak, ennél fogva egymáshoz képest szemantikailag inhomogének.

A gyűjtéskor nem mindig volt könnyű eldönteni, hogy egy adott jel(csoport) a szöveg alapizotópiájához tartozik-e, vagy ahhoz képest szemantikai síkváltást okoz, attól eltér. Egyszerűbben: hogy az a nyelvi elem vagy szerkezet kép-e vagy sem. Pl. Tolnai Ottó narrátor-hősnőjének ez a mondata önmagában véve, a szövegkörnyezettől elvonatkoztatva lehetne reális kijelentés is: „Rettegni kezdtem, beállít anyukám, és összemaszatol, összenyálaz, összeszutykol mindent” (604). Minthogy azonban az előzményben a havas táj kristályos tisztasága tárult elénk tömör, erős képekben („Izzott a határ. Parázslott a hó. Egy nagy kristály volt a világ. Egy nagy tiszta kristály”; uo.), hajlamosak vagyunk az *összemaszatol, összenyálaz, összeszutykol* állítmányokat is metaforikusan érteni, képnek tekinteni.

Különösen címeknél gyakori, hogy amit a befogadó kezdetben konkrét jelentésűnek vél (vagy legalábbis nem zárhatja ki ilyen értelmezését sem), az utólag, a szöveg (egy részének) ismeretében jelképes értelműnek, képnek bizonyul. Tolnai Ottó említett művének csak mintegy kétharmad része után válik bizonyossá, hogy a *Briliáns* cím képletesen értendő, ugyanis a briliáns módjára csillámló, sötétben világító vakondürülékre vonatkozik, melyet csupán az elbeszélés túlfűtött képzeletű főszereplője tekint (játékból? daczból? a megőrülés előjeleként?) valódi briliánsnak. Az is csak fokozatosan derül ki, hogy Kertész Ákos regénye azért viseli a *Két part között* címet, mert hőse a munkáslet és a zsidó származás *két partja* között hányódik. Végül a Sütő-novella címét (*Levél a fehér toronyból*) mindaddig nem tudjuk értelmezni, amíg el nem jutunk a befejező résznek ehhez a hasonlatához: „A várakozás olyan, mint a fehér torony: messzire látszik” (519). Az unokáinak látogatására hiába várakozó, halálosan beteg székely öregembernek ez a búcsúmondata visszamenőleg átértelmezi, jelképes fénybe vonja a címbeli *fehér tornyot*. Amiről addig csak sejtettük, most már tudván tudjuk, hogy szimbólum: a reménytelen várakozásnak, az egymástól elszakított családtagok fájdalomának a jelképe.

A fenti példák is igazolni látszanak azt a fontos elméleti tételt (l. az első tanulmányban is), hogy a nyelvi kép valójában csak kontextusában (és kontextusa által!) az, ami. Ilyenkor az elemző, a gyűjtő utólag helyesbít, beiktatva adatai közé a végül is képnek bizonyult nyelvi szegmentumot.

A számláláskor nem minden képet vettem figyelembe, hanem csak azokat, amelyek kielégítették a nyelvi kép meghatározásának másik fő kritériumát is, tehát hogy a szemantikailag összeférhetetlen, de szintaktikailag összekapcsolt jelek között eleven kölcsönhatás, jelentésbeli oda-vissza kapcsolat álljon fenn. Figyelmen kívül hagytam tehát az ún. köznyelvi képeket, melyekben ez a szemantikai inga már leállt, ezért a kép se szellemi erőkifejtésre nem készíti a befogadót, se különösebb esztétikai élményben nem részesíti. Ilyen volt például Cseres Tibor regényrészletének ez a hasonlata: „Juliska gyöngéden ívelt vonalú alakja *mágnesként vonzotta* Györgyöt” (52). Tagadhatatlan, hogy ez a szóláshasonlat őriz még valamit eredeti szemléletességéből, de semmiképp sem tekinthető egyéni leleménynek, egyedi-egyszeri költői képnek. Következésképp ebben a statisztikában „számon kívül kellett maradnia”.

Legnyilvánvalóbban az jelzi egy kép köznyelviségét, ha a benne rejlő „képes” értelem annyira közkeletű, hogy már szótagozva is van, pl.: „A fal ... három égtáj felől *ölelte át* a várost” (Thiery 590; az ÉKsz. az *átölel* ige szócikkében feltünteti ezt a – szépirodalmi, irodalmias – jelentésárnyalatot is: ’körülvesz, átfog’). Az ilyen „képek” természetesen nem jöhettek számításba statisztikánk készítésekor.

Ám ez a köznyelvi–költői elhatárolás nem esik egybe okvetlenül a szótagozottsággal. Vajon kinevezhetjük-e költői képnek ezt a másik példát: „Társainak állapota ráült a lány lelkére. ... És *szűkölvé* reszketett belül” (Lengyel 279), pusztán azért, mert a *szűkölvé* szónak az a jelentése, amelyet itt láthatunk, még nincs felvéve a szótárba? (Ott egyelőre csupán ez a két értelmezés szerepel: ’félelmében, fájdalomában vékony, nyöszörgésszerű hangot hallat’, ill. ’gyáván siránkozik’.) Végül is nem számítottam képnek ezt az adatot, mert úgy véltem, hogy a *szűkölvé félelem* és más állandó

szókapcsolatok révén már ez az átvitt, lelkiállapotra vonatkozó értelme is köznyelvivé vált a *szűkül* igének.

Köznyelvi képeket akkor sem vettem tekintetbe a számláláskor, ha szervesen beleépültek a szöveg folytonosságába, sőt némileg ki is egészültek, pl. „A kölcsönös *sértődések és félreértések parazsa* évekkel később is *fel-felizzott* még” (Grendel 136–7). Az idézett mondatban a *fel-felizzott* állítmány sem újítja meg igazán a *hamu alatt izzó parázs* kifejezést, ettől még nem lesz a közhelyből – megszámlálandó – költői kép.

Retorikai figurákat, pl. attelage-t vagy ismertebb nevén zeugmát is figyelmen kívül hagytam, ha nem tükrözött eredeti, *hic et nunc* születő képzettársítást. Nem gyarapították például szerzőjük képeinek számát ezek az adatok: „Kimerültek, *éhesek. Friss húsrá, pihenőre, asszonyra*” (Lengyel 315); „Másnap este sistereg a láng, Lackó tapossa a fűjtatót, *erőre kap tűz, gyerek*” (uo. 317); „a kerti asztal mellett egyszerre voltunk *mámorosak a virágillattól és a vörösbortól*” (K. Grandpierre 184), mégpedig azért nem, mert az *éhes*, az *erőre kap* és a *mámoros* kifejezésnek nemcsak a konkrét, hanem az átvitt jelentése is köznyelvi érvényű, sőt szótározott, ezért egybeszokrátatásuk sem tekinthető eredeti képnek, legfeljebb szójátéknak. Ezzel korántsem akarom azt állítani, hogy az ilyen jelenségeknek nincs érzékelhető stilisztikai hatásuk. De abba a kategóriába, amelynek adatait ezúttal meg akartam számolni, mégsem sorolhatók be.

Besorolhatók és be is sorolandók viszont azok a köznyelvi képek, amelyek valamilyen módon meg vannak újítva, ahogyan például Tolnai Ottó kelti új életre a *jégvirág* összetételnek a szó szoros értelmében is „megfagyott” exmetaforáját: „Az ablaküveg is megrepedt. Hallottam, ahogy szép lassan hasad, *nylgni*, zsúfoltan *bomlani* kezd a *jégvirág*” (608). Hasonlóképpen számításba vettem azokat a köznyelvi képeket is, amelyek az adott kontextusban valamilyen egyedi okból, például halmozott – és így egymást erősítő – előfordulásuk folytán visszanyerték eredeti hatékonyságukat: „Dulakodás nesze, *horkan* a tatár, *nyerítő* nevetések, a *párzó* emberhím *bődülése*, egy *vissantás*” (Lengyel 321). Lengyel Péternek ebben a mondatában, amely a szűz halászláynak a tatár rabszolgahajcsár által való megerőszkolását írja le drámai erővel, öt kép is van, mert az állatival emberit kifejező és minősítő köznyelvi metaforák külön-külön is eleven szóképként hatnak.

Érdekes problémája volt végül a képek megszámlálásának, hogy figyelembe vegyem-e a némelyik szerzőnél („posztmodern” stílusjegyként is) bőven sorjázó irodalmi idézeteknek a képanyagát is. Ezek az idézetek hol nyíltak (idézőjellel vagy kurziválással is jelöltek), hol rejtettek; szó szerinti idézetre éppúgy mutathatnák be példákat, mint többé-kevésbé variált, átformált szövegű hivatkozásra. Kertész Ákos József Attilától idéz, Ottlik Mándytól és (egyszer) Vörösmartytól, Tandori Pilinszkytól és másoktól, Esterházy Kosztolányitól, Csáthtól, Babitstól, Osváttól és – egy kis túlzással – mindenki mástól is, ahogyan erre már a szöveg legelején olvasható lábjegyzet is utal: „Az idézeteket kurzívval vagy/és idézőjellel jelöljük. Vagy másként. Régi szokásunkat, hogy sehogy se, és így idegen (töltő-) tollakkal ékeskedjünk, elhagytuk. Mégis arra kérjük az Olvasót, ha valahol igazán szép, nemes vagy mélyen okos mondatra, ne adj’ isten, gondolatra bukkanna, legyen óvatos és gyanakvó, s tekintse azt eo ipso valamely tanult kollégánktól valónak. E helyt említjük meg

szeretettel Beke László, Dér Zoltán, Hajas Tibor, Gyurácz Ferenc, Márványi Judit, Mészöly Miklós, Réz Pál és Szajbély Mihály nevét, miért, miért nem” (90–1).

Végül is úgy határoztam, hogy ezeknek a „vendégszövegeknek” a képeit is hozzászámítom az őket idéző író saját képeihez, hiszen azáltal, hogy művébe iktatta, bizonyos értelemben „magáévá is tette” őket. Ilyen szempontból a más irodalmi műből átvett szövegszegmentum ugyanolyan nyelvi „talált tárgy”-nak (objet trouvé) tekintendő, mint a Cotinus szájvíz használati utasítása Esterháznál (95) vagy egy múlt század eleji vadkereskedő hirdetése Mészöly Miklósnál (380).

3. Hogyan számoltam?

A számlálás mértékegysége az ún. elemi kép volt. Azokat a nyelvi képeket nevezem így, amelyek egyetlen összehasonlításra vagy azonosításra alapulnak, vagyis nem bonthatók fel kisebb részképekre. Ezekből épülnek fel a többrétű képek és képegyüttesek: a komplex kép, a továbbbszött kép és ezek kombinációi. (Bővebben l. e kötet Elemi kép – komplex kép – továbbbszött kép című fejezetében.)

A bonyolultabb képszervezetek a számláláskor annyi képnek számítottak, ahány elemi képből állnak. Vegyük szemügyre ebből a szempontból a korpusz egyik legszűfoltabb képszövevényét:

„Az autó puhán úszik át az eléjük terített Margit híd síkos futószőnyegén, fölrepül, hanyatt bukik a budai dombok pislákoló karácsonyi gyertyákkal kihímzett, szélpúpozta-völgyezte királyi palástján, egyre följobb-följobb, fel a kékesfehéren csillogó neontűz-gallérig” (Kőbányai 238).

E képegyüttes végeredményben hat különböző elemi képre bontható: egy birtokos szerkezet alakú teljes metaforára (*a Margit híd síkos futószőnyege*), két megszemélyesítésre (az autó *fölrepül*, *hanyatt bukik*), egy implicit, de részben motivált egyszerű metaforára (*pislákoló karácsonyi gyertyák* = utcalámpák, városi fények), egy másik birtokos jelzős teljes metaforára (*a budai dombok királyi palástja*) és végül egy összetett szó alakú teljes metaforára (*neontűz-gallér*). Tehát az idézett rész a képpayakoriság szempontjából hat képnek számít. (Itt meg kell jegyezni, hogy magam is tisztában vagyok azzal, milyen gépies, sőt torzító ez az eljárás azáltal, hogy nem vesz tudomást arról a nem mellékes körülményről, hogy a megszámlálhatóság kedvéért különválasztott elemi képek valójában szorosan egybe vannak szöve, egyetlen komplex egységet alkotnak. De vajon realisabb lett volna-e emiatt az egész hosszú mondatot egy képnek számolni? Hiszen a stílushatás ez esetben legalább annyira fakad a sokféleségből, mint a szerves egységből. Aki meg akarja számolni a – bizonyos tekintetben – megszámlálhatatlant, rá-rákényszerül ilyen kompromisszumokra.)

Egyébként is sok fejtörést okozott, mit számoljak külön képnek, mit nem. A nehézségek szemléltetésére bemutatok néhány határesetet.

Tolnai Ottónak ebben a mondatában: „[A homály] Simogatja, selyemként simogatja az arcomat” (609) az első *simogatja* nyilván külön kép mint megszemélyesítés; de az-e a második *simogatja* állítmány is? Hiszen ez nem egyéb, mint a *selyemként* ragos névszóba tömörített hasonlatnak a motívuma (az árnyék és a selyem közös jegye, az összehasonlítás alapja). Ezért nem is tekintettem önálló szóképnek, jóllehet alanyához képest éppoly metaforikus, mint első előfordulásakor. (E könyvnek

a Krúdy-hasonlat tartalmáról szóló fejezetében külön pont foglalkozik a metaforikus predikátumú hasonlatokkal; az ott elemzett példák is azt mutatják, hogy az effajta hasonlatok metaforikus eleme nem külön kép, mert nem önállóan, hanem az őt magában foglaló hasonlaton keresztül, azon átszűrve hat.)

Nem tévesztendő össze ezzel a típussal az a fajta kép, amelybe egy másik kép van beágyazva, s a két elemi kép: az alapkép és a beágyazott kép egységes komplex képpé fonódik egybe. Mészöly Miklósnak ebben a hasonlatában a hasonló maga is külön elemi kép, teljes metafora: „Egy ilyen kihűlt színtér akár a hitvesi ágy sivataga” (366). Az *akár* kötőszó utáni szó szerkezet a hasonlítottéhoz képest egészében véve képi elem, de ő maga is világosan két részre tagolódik: egy szűkebb értelemben vett képre (*sivatag*) és az ezzel azonosított relatív vagy másodlagos tárgyra (*hitvesi ágy*). Ilyen esetben mind a két képet be kell számítani: a hasonlatot is, a metaforát is.

Csakúgy mint a hasonlatok metaforikus predikátumait, nem tekintettem külön elemi képnek a teljes metafora képi eleméhez igazodó, tehát ugyanabból a képzettársításból fakadó, ugyanazt az azonosítást tükröző állítmányokat sem: „Reménytelenségemet ekkorra a *hosszú tűrés páncélja* burkolta” (Lengyel 292); „A *fogak sánca* bevehetetlen marad” (Kőbányai 241); „A *dallam fodra* kápráztatóan színes, éles fotókat úsztat a hátán” (uo. 251).

Nem ritka jelenség, hogy egy tárgyhoz több képi elem is kapcsolódik, pl. egy hasonlítottnak két vagy három hasonlója van: „Szűz Mária mint édes *felhő* a Holdra, fehér *pillangó* zöld kelyhű rózsabimbóra, *hóésés* a Santa Maria Maggiore kijelölt helyére – úgy ült fel lovára” (Szentkuthy 536); „szuszogva, mint egy *állatka* vagy *csecsemő*, elnyúlt a nőn” (Esterházy 102); „sokáig nem értette, miért olyan *álomszerű, balettszerű* ez az egész [ti. a spárgaszedés]” (Tolnai 613). Az ilyen képet annyi elemi kép szövedékének fogtam fel, ahány hasonlót tartalmazott, vagyis ahány összehasonlítás volt benne. Ha azonban a képi elemek lényegében ugyanazt az azonosítást fejezik ki, erősen rokon értelműek, kivételesen csak egy egységes képet regisztráltam, nem bontottam fel alkotóelemeire: „Mert olyan most az ország: *halott, tetem, dög* még a ligetje is” (Lengyel 320); „azóta is keresi a diófát, amelyet várrá avatott a gyerekkor napjaiban, s amelyen *kapitány volt, végvári vitézek parancsnoka, a kert védelmezője, piros almák ura*” (Bólya 20). Sajnos nem mindig lehetett megnyugtatóan eldönteni, hol végződik a rokonértelműség, azaz mikortól kell új, különálló elemi képekkel (és: képeket) számolni. A Bólya Pétertől idézett metaforát akár négy elemi képnek is minősíthettem volna.

Ha több tárgynak volt egy közös képi kifejezője, az ilyen képet természetesen csak egynek számoltam, akárhány tárgy volt is benne: „Egy órája sincs, hogy ő is ebben a hullámban sodródott az iskolából. Az egész heti napközis szolgálat után, forró zuhany, *könyvei, lemezei szigete felé*” (Kőbányai 228). Ám ha ez a közös képi elem többször is ki volt téve, meg volt ismételve – vélhetően különböző motívumok alapján, ill. nyomatékosítási szándékkal –, akkor kivételesen annyi képmozzanatnak számoltam, ahányszor előfordult: „Az egér is érezte, *hajszálnyi körmei* megfeszültek a luk fényes földjén, testében is megfeszültek a *hajszálnyi inak, a hajszálnyi rugók*” (Tolnai 608).

4. Abszolút és relatív képgyakoriság

Az elemi képek megszámlálása és az adatok összesítése után az alábbi végeredmény alakult ki:

Az üres (fél)oldalakat nem számítva 611 nyomtatott oldal terjedelmű *Körkép* 88 antológia összesen 1148 elemi képet tartalmaz (abszolút gyakoriság).

A kötet átlagos képsűrűsége oldalanként: $1148/611 = 1,88$ (relatív gyakoriság).

Elkészítettem az egyes szerzők képgyakorisági listáját is, külön az abszolút, külön a relatív gyakoriság szerinti sorrendet (l. a függelék 1. és 2. táblázatát).

Mivel bármilyen lista vagy sorrend egyszersmind rangsornak is látszhat, sietek leszögezni, hogy a képsűrűség nézetem szerint nem esztétikai értékkritérium. A képek gyakoriságának kicsi vagy nagy volta fontos jellemzője (az **egyik** fontos jellemzője) az egyéni stílusnak, de semmi köze sincs egy mű és szerzője – akár stilisztikai szempontból való – értékeléséhez.

Ha ezt egyáltalán bizonyítani kellene, felhívnám a figyelmet arra, hogy az antológia kiemelkedő darabjai között éppúgy vannak képekkel telezsúfoltak (Mészöly, Tolnai, Esterházy), mint képekben feltűnően szegények (Ottlik, Nadas). Ottliknak saját képe alig van, az adatoknak több mint a fele az idézetekből származik. Nadas pedig – narratori minőségben – valójában nem is használ képet; ami mégis akad a szövegben az a „hírbeolvasónő” stílusát van hivatva érzékeltetni, finoman jelezve az író elkülönülésétől a stílustól (és attól is, ami mögötte van).

Ottliknak és Nadasnak e művük írásakor talán azért sem lehetett szükségük képekre, mert mind a két elbeszélés a maga egészében az: egyetlen óriási kép, amelynek allegorikus értelme van.

A statisztikai adatokat azért sem szabad értékmérőnek tekinteni, mert olykor egyetlen kép is elég lehet ahhoz, hogy a mű sarkpontjává, formateremtő elvévé váljon. A képekben egyébként nem bővelkedő Kolozsvári Grandpierre-elbeszélésnek például érzésem szerint az utolsó mondat a strukturálisan érzékeny pontja, amely köré a szöveg meg van szervezve: „Úgy pattant el benne az élet, mint a túlfeszített húr” (226). Ez a befejezés többek között annak köszönheti hatásosságát, hogy az író addig – ravasz ökonómiával – szinte egyáltalán nem használta ki a nyelvi képekben rejlő ábrázolási és hangulatkeltési lehetőséget.

(Csak zárójelben fűzöm hozzá ehhez azt a filológiai csemeget, hogy majdnem ugyanez a kép a kötetnek egy másik helyén, Esterházy Péter meghatározhatatlan műfajú Csáth-„életrajzában” is előfordul, de milyen más kontextusban és hangulati töltéssel! „Legközelebb a zene állt hozzá” – ti. Csáth Géza apjához –, „maga is jól zongorázott, ... Kézenfekvő ötletnek látszott hát, hogy [a fia] kioperáljon egy hűrt a zongorából, és avval fojtaná meg a rövid délutáni szieszta alatt az elébb gazdagon illusztrált, derék atyát. [Bekezdés.] Ehelyett azonban anyja, Decsy Etelka életének húrja pattant el” [93]. Tehát lényegében ugyanaz a kép az egyik műben fájdalmas-tragikus, a másikban groteszk, ironikus, sőt komikus kicsengésű.)

Minderről azonban a statisztika már nem tud számot adni. A képek funkciójának, netáni formaképző szerepének külön, más módszerű fejezetet kell szentelnünk. Ez lesz e tanulmány zárórésze.

II.

1. A képelemek azonosításáról

Minden egyes nyelvi kép négy állandó alkotóelemből tevődik össze: a kifejezendő **tárgyból**, az ehhez hasonló vagy ezzel azonos képi elemből (a műszó szűkebb értelmében vett **képből**), a közös jegy(ek)re utaló **motívumból** és az egymásra vonatkoztatás tényét valamely nyelvtani eszközzel külön is jelölő **modalizátorból**. (Részletesebben I. a bevezető fejezetben!)

Aszerint hogy ezek az elemek ténylegesen jelen vannak-e a szövegben, vagy csak következtetni tudunk rájuk, több képtípust különböztethetünk meg. Ezekről a 2. pontban lesz szó.

Mielőtt azonban erre rátérnénk, ismerkedjünk meg a képelemek azonosításának néhány sajátos nehézségével, hiszen ezek megoldásától függ, hogy az adott nyelvi jelenséget melyik típusba soroljuk, s ezek a döntések a statisztikai adatok és azok interpretációja révén közvetve befolyásolják az elvi-elméleti végkövetkeztetéseket is.

1.1. A nélkülözhetetlen elem természetesen a **képi**: ennek mindig (+) előjelűnek kell lennie, mert ha ez nincs, kép sincs (vö. I. fejezet).

A **tárgyi** elem ezzel szemben lehet (–) is: az ún. implicit képek nem tárják fel a hasonlítottat, ill. az azonosítottat.

Nem tekintetem azonban hiányzóknak a tárgyat, ha explicite nem volt ugyan megnevezve, de 1. vagy 2. személyű igealak utalt rá, vagy – 3. személy esetén – a szövegelőzmény világosan megmutatta, kiről is van szó: „Báb *vagyon*, kóc és fűrészpör” (Esterházy 127); „*Álltam* a kordé elé fogva, mint a jószág” (Lengyel 295); „*Úgy ásol*, mint a pockos kutya” (Tolnai 610); „*A férfi* világosan emlékezett, hogy nem hallotta a vasajtó csapódását. [Bekezdés.] Kellemetlenül érezte magát. Mint egy tolvaj” (Thiery 588). Ilyenkor a tárgy értéke éppúgy (+), mintha explicit nyelvi jellel volna képviselve.

A tárgyi elem funkcióját olykor a szövegelőzményre visszautaló (témaismétlő, ill. -összegező) mutató névmás tölti be: „A kék Úristenre! – nem fénylő tűz *ez* [ti. a gyönyör], hanem látható sötétség, érezhető árnyék” (Mészöly 370); „Alpok, Haute-Savoie, Antwerpen, Észak-Toscana, Kragujevac, Beszkidek, Ondava völgye – mintha hajdani és friss látványtöredékek adtak volna találkoztát a kunsági puszta horizontján, hogy mindjárt el is enyészzenek, mint az elsőhajtott levegő. A maga módján regestrum volt *ez* is” (uo. 376). Az ilyen névmási tárgyat is jelen lévőnek, explicitnek minősítetem, mert szemantikailag-szövegtanilag koreferens mindazzal, amire utal, amit felölel.

1.2. A két főelem közül, mint jeleztük, a tárgy belesimul a szöveg folytonosságába, a kép viszont kiemelkedik abból (mert allotóp, szemantikailag összeférhetetlen ezzel az alapsíkkal). Kép és tárgy tehát csak egymáshoz képest, egymáshoz viszonyítva kép és tárgy: ebből fakad viszonylagosságuk, mely néha megnehezíti azonosításukat. Mészöly Miklósnak ezt a mondatát olvasva: „Ablakuk előtt rendhagyó módon hullani kezdett a hó, a csókák kiszaggatták a vendégszoba balkonján szellőző párnacihákat” (368) kétségtelennek látszik, hogy a két párhuzamos tagmondat hasonlított–hasonló viszonyban van egymással, ún. jelöletlen hasonlatot alkot. De melyik a tárgyi elem ennek a hasonlatnak, s melyik a képi? A szállongó tollpíhék emlékeztetnek-e hópelyhekre, vagy fordítva? A bizonytalanságot csak ez a majdnem egy oldallal későbbi

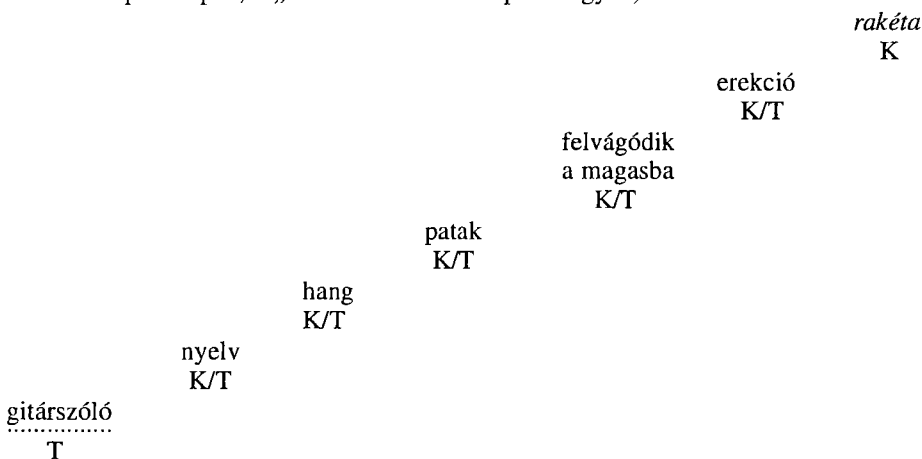
mondat szünteti meg: „Ablakuk előtt még mindig pilinkézett a hó” (369). Tehát mégiscsak a *hó* a hasonlított, ez van a tárgyi síkon, vagyis a kétértelmű jelöletlen hasonlatot így kell érteni: „... hullani kezdett a hó. *Mintha* a csókák kiszaggatták volna ... a párnacihákat.” Persze a stílushatás épp abból ered, hogy az író ott még nem oldotta fel az ambivalenciát.

Tárgy és kép viszonylagossága abban is megnyilvánul, hogy ami egyfelől kép, másfelől tárgy is lehet. Vegyük szemügyre például Szentkuthynak ezt a komplex képét: „[Uranos] világtípró Herkulesből most hirtelen trottili, papucs, gyáva, pipogya és farkára-lépett szuka-ebként nyüszítő begubózdó gombóc lesz” (541). A *gombóc lesz* állítmány az alanyhoz (Uranoshoz) viszonyítva képi elem, de neki is van egy képe: a *szuka-eb*, amelyhez képest viszont már tárgynak minősül.

Vannak a korpuszban olyan képszövedékek is, amelyek több ilyen Janus-arcú elemet is tartalmaznak:

„A basszusdob egykedvűen kattogó ritmus-krokodilpofájából keskeny gitárszóló-nyelv szivárog-duzzad fröcskölő hangpatakká, kanyarog, nyaktörő mutatványokat végezve, piruettezik, majd medréből kilépve hirtelen megperdül – rakétaerekción –, fölvergődik a magasba” (Kőbányai 238).

E nem kevesebb, mint kilenc elemi képből összetevődő képegyüttes részképei mondhatni lépcsőzetesen kapcsolódnak egymáshoz, épülnek egymásra oly módon, hogy a két szélső elem, a „tisztán tárgy” *gitárszóló* és a „tisztán kép” *rakéta* közötti tagok egyik irányban tárgyként, másik irányban képként funkcionálnak (az „alattuk” levőhöz képest képek, a „fölöttük” levőhöz képest tárgyak):



1.3. A két képsík kapcsolódási pontja, a tárgyi és a képi síkot összekötő képelem a **motívum**. Az a rendeltetése, hogy valamely közös jegyet (azonos vagy hasonló cselekvést, tulajdonságot, helyzetet, állapotot stb.) jelöljön meg:

„harangoznak, a kondulások *lustán röpdösnek*, mint a varjak” (Ördögh 467); „A pelyhesállú férfi ... *Ravasz, vakmerő, gyors*, mint a szabad vadállat” (Lengyel 315); „[Bennünket, foglyokat] elhajtanak az úton, *közös szíjho.sszra fűzve*, ahogy a Fillér utcában sétálnak *spárgába kapaszkodva* az óvodások egy későbbi időpontban” (uo. 318).

Motívumnak tekinthetjük azonban azokat a sajátos képelemeket (rendszerint melléknévi jelzőket vagy összetételi előtagokat) is, amelyek nem hasonlóságra, hanem különbségre mutatnak rá a kép és a tárgy között. Az ilyen motívum a tárgyi elemmel van összhangban, annak az izotópiájába tartozik, s ezzel mintegy enyhíti, helyére teszi, pontosítja a képet:

„a Mérleg nyelve cinikusan ide-oda táncolt, *iránytalan* iránytű” (Szentkuthy 534); „Sokszor láttam, milyen nehezen verik szét az állat [= a bika] fejét a taglóval. A *húsmozdony* fejét” (Tolnai 611); „a fák lombjain át a nap *fénykévéi* zúdultak be a szobámba” (Szakonyi 521); „egyetlen szó nélkül a metsző fagy *csillámló* cirpelése fölött romboló vonulásunk sűrű zajában haladtunk” (Krasznahorkai 253); „Ha sűrű [a festék], dalolnak az ecsetnyomok, *miniatürizált* őszi mélyszántás, boronálás nélkül” (Rákosi 483).

Az effajta „helyesbítő” vagy „negatív” motívum kötelező eleme az ún. körülíró metaforának (1. bevezető tanulmány, 3. pont): „A hétvégi utazások rendje: mindig ugyanaz. Érkezés, szálláskeresés, ... *kulturális semmittevés* [= városnézés] dómokban, képtárakban, öreg utcákon” (Bólya 15); „*a kulcsok szigorú papnője* [= a múzeumőr] nem szívesen engedte be” (Simonffy 504); „naponta etették a tenger ezer és ezer bő ajándékával, etették a, így *a víz parasztjai* [= a halászok], a Homokembert” (Esterházy 95).

1.4. A **modalizátor** olyan nyelvtani eszközök (kötő- és utalószavak, ragok, névutók, képzők) gyűjtőneve, amelyek formálisan is jelölik a tárgy és a kép összehasonlítását vagy (igen ritkán) azonosítását, s ezáltal egyrészt nyomatékosítják a két képelem egymásra vonatkoztatását, másrészt azonban viszonylagos különállásukat is érzékeltetik.

A modalizátor szerepét kivételesen tartalmas szó (ige, melléknévi igenév, melléknév) is betöltheti; ez valósággal megjeleníti, verbalizálja a kép megalkotásának gesztusát. Ilyen képeket a szakirodalom is számon tart, *kifejtett hasonlat*, ill. *metafora* néven (vö.: J. Soltész 1959: 182, 184; Kemény 1974: 12–3, 46–7; uő 1980: 461–2).

A tartalmas modalizátorok egyik fajtája elvontabb jelentésű, csupán a képzet-társítás mozzanatának ad nyelvi kifejezést. Értelmétől függően hol hasonlat-, hol metaforaszerű kapcsolatba hozza a képi és a tárgyi elemet:

„szemük [ti. a Négy Lóé] mind jobban felfűjt szappanbuborékhoz *hasonlított*” (Szentkuthy 539); „a vacsorai tábortűz villogó homályában néhány gyerek és felnőtt téblábolt. A kép egzotikus árnyjátéokra *emlékeztetett*” (Mészöly 383); „Egy okos nyomdagép *fölér* hús üteggel” (uo. 378); „izgatta őket az Úr Krisztus által fejtegetett, kissé bonyolult, kissé manierista arabeszknek *ható*, színjátékos hittudomány” (Szentkuthy 538); „[Crescence] Maga is *érezte*, hogy a festmények törekeny véglegességének a foglya ezekben a pillanatokban” (Mészöly 356); „a válasz elhangzása után űr keletkezett. Az árván lengő trapéz látványa *kelt ilyen érzést*” (Thiery 590);

„[A romtemplom] a múlás túlélőjének *bizonyult*” (Mészöly 356); „Ha borongós időben Angyalos felé nézett, azt *képzelte* a falu fölötti felhőről, hogy az ottani óriás ördögök förtelmes kabátjai vannak fölakasztva az égre” (Osztóján 398); „falun nevelkedett, városba szakadt, és azóta is keresi a diófát, amelyet várrá *avatott* a gyerekkor napjaiban” (Bólya 20); „Ahogy közeledett a[z] ... este, úgy *kaptak* fehéren villódzó szellemalakot az udvar cseresznyefái” (Grendel 134).

A kifejtett metaforában a *mond* ige valamelyik alakja is elláthatja a modalizátor funkcióját: „ha a várost tengernek *mondjátok*, / ez egy békés árnyas kis sziget” (Babitstól idézi J. Soltész 1959: 184). Ha azonban a *mond* idéző mondatrészlet értékű, nem tekintetem modalizátornak, s így a képet sem kifejtett hasonlatnak, ill. metaforá-

nak: „[A Papagállj! nevű madár] együtt énekel a kórossal, »karvezető«, *mondja Másikunk*” (Tandori 570); „Ha megpillantottam a bucka tetején a hajszáltrepedést, vagy ahogy a lányok *mondták*, a viaszfütyürű lila hegyét, két ujjammal szinte egyből leszúrtam a tövéig, a tökéig, ahogy a lányok *mondták*” (Tolnai 610).

A másik, határozottabb jelentéstartalmú változat a képzettársítás alapjára, a tárgyi és a képi sík közötti közös jegy(ek)re is utal, s ezzel valamiképpen azt a folyamatot is ábrázolja, ahogyan a társítás és ebből a kép az író szemléletében létrejön:

„Kint bágyadt eső *fonszorozza* tükörré az aszfaltot” (Kőbányai 238); „Az ezredest katlanná *izzította* a fény és hőség” (Mészöly 376); „Ha nem kezd el bökdösni a kecske, én is gyémánttá *fagyok* ott a havon” (Tolnai 607); „A Négy Ló sörénye *iszappá izzadt*” (Szentkuthy 539); „A varázsszem fluoreszkáló fénye holdbéli, titokzatos tájjá ... *díszletezi át* a szobát” (Kőbányai 241).

Lehetett volna-e csak az elvontabbakat minősíteni modalizátornak, a többit – a határozottabb jelentéstartalmúakat, közös tulajdonságra is utalókat – pedig motívumnak? Nem, mert az átmenet, mint láthattuk, nem éles, hanem folyamatos. Ezért az ilyen szerepű képelemeket egységesen modalizátornak könyveltem el, jóllehet egy részük erősen motívumszerű (a szemantikailag tartalmas modalizátorok a motívum felé tendálnak).

2. A képtípusok és jellemzőik

Mivel a négy állandó alkotóelem közül egy: a képi elem definíciószerűen mindig (+), a másik három pedig egyaránt lehet (+) is, (–) is, elméletileg nyolc képtípus állítható fel, az alábbiak:

1. jelölt, motivált, explicit
2. jelölt, motivált, implicit
3. jelölt, motiválatlan, implicit
4. jelöletlen, motiválatlan, implicit
5. jelölt, motiválatlan, explicit
6. jelöletlen, motivált, explicit
7. jelöletlen, motiválatlan, explicit
8. jelöletlen, motivált, implicit

(részletesebben és példákkal is szemléltetve l. az I. fejezet 26. lapján).

Amikor ezeket a hipotetikus típusokat szembesítettem a korpusz konkrét adataival, azt tapasztaltam, hogy a példákat minden erőltetés nélkül be lehetett sorolni a fenti típusok valamelyikébe, tehát a feltételezett képfajták nem csupán elméleti lehetőségek, elvont sémák, hanem nyelvi realitásuk is van, mert megvalósulnak a tényleges nyelvi-művészi gyakorlatban.

Az első, amire számszerűen is kíváncsi voltam, a nyolc képtípus abszolút gyakorisága volt a korpuszban és azon belül az egyes szerzőknél. Az eredményt a függelék 3. táblázata mutatja.

A táblázat legelső sorában fel van tüntetve az illető képfajta százalékos aránya is. Ha ezeket az adatokat nagyság szerinti sorrendbe állítjuk, a következő rangsort kapjuk a nyolc képtípus használati arányáról:

1.	4. számú típus	42,94%
2.	1. számú típus	18,21%
3.	7. számú típus	16,20%
4.	6. számú típus	8,71%
5.	5. számú típus	7,40%
6.	8. számú típus	3,40%
7.	3. számú típus	2,09%
8.	2. számú típus	1,04%

Mint látható, az adatok igen egyenlőtlenül oszlottak meg. A nyolcas „mezőny” nagyjából négy csoportra tagolódik. A 4. típus magasan kiemelkedik a többi közül majdnem 43%-os, az abszolút többséget is megközelítő arányával; ez a típus igen gyakorinak nevezhető. Tőle erősen leszakadva hozzávetőleg egyforma mértékben van képviselve a korpuszban az 1. és a 7. típus; ezek az átlagosan gyakori képfajták. A lista első három helyzetetje együttvéve 77,35%-ot tesz ki, vagyis meghatározza a képanyag jellegét. Hozzájuk képest az 5. és a 6. típus ritkának, a 2., a 3. és a 8. pedig igen ritkának számít; ez utóbbiak együttesen sem érik el (6,53%) a rangsorban közvetlenül előttük álló 5. típus használati arányát (7,40%).

Az összesített adatok után vessünk egy pillantást az egyes szerzőkre is: milyen mértékben használják ki a nyolc képtípus nyújtotta kifejezési lehetőségeket, milyen változatosak ebből a szempontból a képeik?

Mind a nyolc típusra csak három írónál, az abszolút gyakorisági lista első három helyzetijénél (Mészöly, Tolnai, Kőbányai) van példa, de az igen ritka 2.-ra és 3.-ra már Kőbányainál is csupán 1–1 adat.

Hét képtípust alkalmaz Tandori, Rákossy és Ördögh: az első kettőnél a legritkább típusra, a 2-esre nem akadt példa; érdekes viszont, hogy Ördöghnél a hiányzó típus a csak közepesen ritka 6-os.

Hat típus van képviselve öt szerző anyagában: nincs 2-es és 3-as Esterházy, Lengyel, Simonffy és Bolya szövegében; Mándynál viszont a 2-es mellett a másik hiányzó nem a 3-as (arra két példája is van), hanem az egyébként gyakorinak mondható 7-es.

Ötféle képpel él az antológiának négy résztvevője; Szentkuthy, Sütő és Kolozsvári Grandpierre az igen ritka 2., 3., 8. típust nem használja; Thierynél a 3.-hoz és a 8.-hoz harmadik hiányzóként a 7-es csatlakozik.

Négy típusra ad példát öt szerző: Grendel, Ottlik, Cseres, Kertész és Lázár; a ki nem használt típusok az igen ritka 2., 3., 8.-on kívül a 6-os és a 7-es Kertésznel, az 5-ös és az 1-es (!) Cseresnél, a 7-es Ottliknél, a 6-os Grendelnél és Lázárnál.

Csak három típust találni négy írónál (Csiki, Krasznahorkai, Osztójkán, Nádas), kettőt kettőnél (Bertha, Szakonyi), egyet egyenél (Karinthy Ferenc). Önáluk azonban az összes adat is olyan kis számú, hogy nem érdemes részletezni.

Vannak olyan szerzők, akiknek képanyagában az itt számba vett nyolc típus arányilag egyenletesen oszlik meg (Tolnai, Kőbányai, Lengyel), másoknál valamelyik típus kiugróan magas értékkel szerepel, pl. a 4-es Mészölynél, Ördöghnél, Mándynál, Bolyánál (ebben persze semmi meglepő sincs, hiszen amúgy is ez a

leggyakoribb képtípus). Érdekesebb, hogy néhány résztvevőnél nem a 4-es, hanem az 1-es emelkedik ki (Szentkuthynál 11:4, Kolozsvári Grandpierre-nél 7:1, Krasznahorkainál 5:2 arányban a 4-eshez képest). Mit jelent ez stilisztikailag? Jelent-e egyáltalán valamit? Erre az egyes képtípusok mennyiségi és minőségi elemzésekor térünk vissza, bemutatva az illető típus százalékos arányát a különböző szerzőknél. Ennek kiszámításakor azonban már csak azokat az írókat vesszük figyelembe, akiknek összesen – tehát az 1–8. képtípusból összesen – legalább 20 adatuk gyűlt össze (ez az abszolút gyakorisági lista 1–15. helyzetjét jelenti Mészöly Miklóstól Otlík Gézáig). Ez alatt az adatszám alatt ugyanis a százalékszámítás már nem szolgáltat valós értékeket.

2.1. Jelölt, motivált, explicit kép

Ebben a típusban mind a négy képelemnek explicit nyelvi jele van, tehát a befogadónak semmit sem kell „kitalálnia”, önmagából – értelmezésként – a szöveghez hozzátennie. Az ilyen kép már alkatából eredően is részletező, pontos, néha szinte már didaktikus, sőt pedáns. Ez azonban korántsem jelenti azt, hogy e típus eleve csökkent értékű, hiszen sokszor épp ilyen képre van szüksége az írónak, ez a megoldás adekvát funkcionálisan.

Ha megnézzük, hány %-os arányban fordul elő ez a képfajta az egyes szerzőknél (4. táblázat), azt tapasztaljuk, hogy azok az írók foglalják el a lista első helyeit, akik az ún. tárgyas-intellektuális stílusnak a művelői (Szentkuthy, Tandori, Grendel), akik hiteles környezetábrázolásra és gazdag lélektani motivációra törekednek, egyszóval elemző hajlamúak (Lengyel, Tolnai), végül akiknek látásmódjára az ironia, a reflektált-ság, az asszociativitás jellemző (Szentkuthy, Rákossy, Lengyel, Grendel, Tolnai). A nevek részbeni azonossága arra vall, hogy e törekvések, ill. tulajdonságok között erős a korreláció.

Az 1. képfajta legtipikusabb képviselője a részletesen kidolgozott motivált hasonlat (*mint, akár* kötőszós, *-ként* ragos vagy egyéb változatban):

„Idegen vezényszó csattan, *mint* az ostor” (Lengyel 321); „Az üvöltő csodamasina egy helyben lebegett a Szélfárta Fák tere fölött, *mint* egy szitáló vércse” (Lázár 262); „A tányért és a kanalakat egy kislány vitte mögötte, *mint* egy apród” (Bertha 13); „Úgy bűjt hozzám, *mint* védelmet kereső, rémült madár” (K. Grandpierre 185); „[Az adjunktus] türelmetlenül hadonászni és verdesni kezdett szétgombolt viharkabátja szárnyaival, *mint* Baudelaire albatrosza” (Grendel 132); „nem, nem, nem, szakadt ki Csáthból, *mint* egy véres köpés” (Esterházy 100); „Milyen finomak, könnyűek ezek a kis dobozok! Félek, kiröppennek az ujjaim közül, *mint* a pillangók” (Tolnai 617); „repültek szerte a szikrák, *mint* tejcseppek a Madonna melléből, mikor a nyugós Jézuska elhúzta száját Anyjától” (Szentkuthy 536); „combjai elválnak lassan egymástól, *mint* két régi ismerős, akiknek most mégis kicsit elegük lett egymásból” (Esterházy 125); „Az ezredes megvárta, míg a csend szétszivárog, *mint* a féltett kék zubbonyon a kilótyentett vörösbőr, egyre hiánytalanabban rajzolva ki a többé el nem tűntethető foltot” (Mészöly 373);

„az eke, tudj’ isten hány éve már a fal mellett gunnyaszt, *akár* egy rozsdás csontváz a fogasoló vasrácsa mögött” (Ördög 471); „Fischer úgy viselte a jelmezét, *akár* a saját bőrét” (Kertész 174); „a munkásosztály ... eloldalgott behúzott farokkal, néma vicsorgással, sunyítva, *akár* az oldalba rúgott kutya” (uo. 169); „Mindig volt nálunk kenyér, só, *akár* a sarkkutatóknál és az államföket fogadó bizottságoknál” (Csiki 83); „Pedig még egy teljes nap állt rendelkezésükre; *akár* egy elfogyasztott bokrétából a maradék szál, melynek a szeméremszirmai már nem nyílhathak ki” (Mészöly 355); „[A katonák] A szuronyokkal ugyanazt művelték, *akár* a nagy étkű habzsolók, akik ötször is belekavarnak a levesbe, hogy több sűrűje jusson nekik” (uo. 354);

„Ő is vetkőzni kezdett. ... *Ahány* ruhadarab, *annyi* réteg bőr” (Thiery 591); „Csak térdük és a pillantásuk ért össze *olyan* hézagatlanul, *amilyenre* a lyoni csipkeverők varrásnyoma képes, ha két csillagterítőt illesztenek össze. Vagy az sem” (Mészöly 362);

„a sövény bástyaként fogta körül a telket” (Szakonyi 523); „fagyöngyként a halál ott elősködött már a torkában” (Sütő 518); „Pajzsként maga elé vonja a cigarettafüstöt” (Kőbányai 236); „Arca kipirul, haja zászlóként lobog” (uo. 238); „úgy éreztem, hogy ingem alatt veritékcsöppként görög hideg szeme, felfelé a gerincemen” (Csiki 83); „az Úr most sem engedte meg, hogy Magdolna megérintse, noha karjai kígyózó indákként akarták körülölelni” (Szentkuthy 537); „a Jézus Krisztust jelentő »ICHTHUS« szó égett az Égen, ennek vonalai, ágai körül úszkáltak a Halak, kifele, befelé, iniciaiséggyökként” (uo. 535).

Azok a képek, melyeknek a *mintha* kötőszó a modalizátoruk, sajátosan két-arcúak, mivel két főelemük összehasonlítása a feltételesség keretei között megy végbe, más szavakkal: a hasonlóság érzetét a feltételesség tudata ellenpontozza (vö.: Széles 1971; Kemény 1974: 38–41).

A *mintha* kötőszós képek közül aránylag az ide, az 1. típusba sorolható példák a leginkább hasonlatszerűek, mert fő- és mellékmondatuknak egymással párhuzamba állítható, egymásnak megfelelő elemei vannak, melyeket az elemző tárgyként és képként, illetve az összehasonlítás motívumaként azonosíthat:

„Zakariás az eseményektől teljesen elidegenedve bámulta a néma jelenetet, *mintha* csak egy híradót nézne valami moziban” (Kertész 180); „az utca meredeken fölmagasodó domboldalba torkolt, *mintha* díszletet vágtak volna ketté” (Mészöly 383); „[Magda] Becsukta a szemét, ezzel a mozdulattal *mintha* megvakult volna a világ” (K. Grandpierre 203); „A nő föltette a lábát a kikötő vasbakjára, valahogy úgy, *mintha* egy elejtett állat teteme feküdt volna előtte” (Thiery 580); „A férfi töprengve állott a kertben, mindenütt fekete árnyak, nagy, nehéz tömbök, ezerkarú sötét, *mintha* elszabadult, fekete (!) nő combok lengtek volna föllette, körbe-körbe, félelmetesen, mert egyesével” (Esterházy 112).

A terjedelmesebb s egyúttal bonyolultabb képekben nem ilyen könnyű megállapítani, mi tartozik a tárgyi síkhoz, mi a képihez, s az összehasonlított elemeket milyen közös mozzanat (motívum) fűzi egymáshoz. Pl. Krasznahorkai novellájának utolsó soraiban a nyelvi kép értő befogadását az teszi nehezzé, hogy elemei nem a szokásos tárgy–motívum–modalizátor–kép sorrendben követik egymást, hanem így: „futott ugyan még egy darabig a szántó acélkeményre fagyott, mély barázdái között, de aztán *mintha* egy zárt falhoz ért volna, ahonnan már csupán visszafelé vezet út, maga mögött az éjszakai éggel – mintegy nekivetve a hátát –, beletörődő tekintettel szembefordult velünk” (261). Tehát 1. a modalizátor (*mintha*), 2. a kép (*zárt fal*), 3. a tárgy (*az éjszakai ég*), 4. a motívum (*nekivetve a hátát*).

Némelyik ide tartozó példának nem kötőszó, utalószó, rag vagy névutó a modalizátora, hanem tartalmas igealak, amely nyíltan az olvasó elé tárja a képzetársítás és/vagy a képkötés mozzanatát: „Erdei vonulása közben nemegyszer *érezte* úgy, hogy csobbanás nélküli zöldüveg-akváriumon halad keresztül, körbeszórvá a nemes rothadás megülededett törmelékeivel” (Mészöly 379); „Az Új-Maori, *mondhatnánk*, kőzet. Amely megkövült s így meghamisodott alakban is őrzi az Ó-Maori édességét. Akarom mondani: egyetemességét. (A rejtett intenzitását és integritását.)” (Ottlik 442); „az állandó szél, szellő miatt [a német gazda] a szó szoros értelmében, minket permetezett: mérgezett. A diák ezért nyitott gázkamrának *nevezte* a spárgaföldeket” (Tolnai 619). A három kifejtett metafora közül kettőnek, az elsőnek és a harmadiknak negatív („helyesbítő”) motívuma van: *nyitott gázkamra*, *csobbanás nélküli zöldüveg-akvárium*.

A középső idézetben, az Ottlik-példában a képi elem (a *kőzet*) utáni három rövid mondat részletezi az azonosítás alapját, a közös jegyeket.

Mivel mind a négy alkotóeleme explicit módon meg van jelölve, itt kell számon tartanunk a tömörített hasonlatnak azt a fajtáját, melyet a következő Simonffy-idézet példáz: „Dukai Takách Judit a *harangvirág tisztaságával* szólalt meg” (507). E hasonlatot implikáló szókapcsolatokban a képi elem birtokos szerkezetet alkot motívumával (a kép a birtokos, a motívum a birtok), s e módhatározói szerepű szintagmát *-val*, *-vel* rag fűzi a mondat állítmányához, míg az azonosítottat az alany nevezi meg.

Ez a fajta kép a századforduló körüli impresszionista prózában volt igazán népszerű (vö. Herczeg 1958a, 1974), de manapság is előfordul, ha szórványosan is: „[A tatár hajcsár] a *nyájörző puli fürgeségével* rúgtatott ide s oda” (Lengyel 276); „Dénes bácsi a *karámba fogott őzek riadalmával* nézett szerte” (Sütő 517); „amit lát [Páll Imre], azt akaratlanul is a *holnap délelőtti hivatalnok megvesztegethetetlen szigorával* veszi szemügyre és mérlegeli” (Grendel 133). Az utóbbi példában a birtokszónak is van minőségjelzője (*megvesztegethetetlen szigor*), s ez gazdagítja, árnyalja a motívumot.

A *-val*, *-vel* ragos tömörített hasonlat mindig átalakítható szabványos alakú hasonlattá. A Sütő-idézeten szemléltetve:

Dénes bácsi a *karámba fogott őzek riadalmával* nézett szerte.

Dénes bácsi *olyan riadtan* nézett szerte, mint a *karámba fogott őz*.

A tömörített hasonlat másik itt említendő fajtájában a képi elemet valamely *-ú*, *-ű* képzős összetett melléknév előtagja hordozza: „Az udvaron három-négy *angyalfejű gyerek* játszik” (Kőbányai 243). Mint e példa is mutatja, az azonosítás alapját ebben a képtípusban az összetételi utótag jelöli meg, a kifejezendő tárgy a melléknévi jelző jelzett szava, végül a konstrukciót modalizátorként a melléknévképző fogja össze.

Ez a szerkezet is transzformálható szokásosabb formájú hasonlattá:

angyalfejű gyerek
A gyerekeknek *olyan a feje*, mint az *angyal(ok)é*.

Krúdynak sok ilyen típusú képe van (vö.: Herczeg 1973: 660; Kemény 1974: 49–50), mai prózaíróink viszont – legalábbis a most átnézett korpusz tanúsága szerint – csak elvétve élnek vele: „nagyon örülök a *tigrisszemű apósnak*” (Rákosi 498); „A legfontosabb a rend és nyugalom – ki nem ismeri ezt a két szép *gordonkahangú szót?*...” (uo. 487); „a rekkenő melegben mintha kongott volna a kápráztató *üvegfényű égbolt*” (Ördögh 469).

Utolsó ilyen példánkban a kép és a motívum még nem egyesült összetétellel (a képi elem nem összetételi előtagja, hanem csak főnévi minőségjelzője a motívumot tartalmazó *-ú* képzős szónak): „egy *medve nagyságú*, szürke *követ* kínozott” (Sütő 517).

E képfajtának van motiválatlan változata is; ez közelebb áll a metaforához, mint a hasonlathoz. A 2.5. pontban, az 5. számú típus ismertetésekor foglalkozunk majd vele.

2.2. Jelölt, motivált, implicit kép

Erről a típusról, a hasonlított nélküli hasonlatról azt hittem, nem is létezik másutt, mint Gérard Genette táblázatában (Genette 1970/77: 67), s ott is csupán „rendszerkényszerből”. A gyűjtés, pontosabban az összegyűlt adatok elemzése során azonban kiderült, hogy igenis vannak ilyen képek, bár nagyon csekély számban. Ez bizonyult a legritkább típusnak: mindössze 12 példát sikerült rá találnom, ami a korpusz teljes képanyagának alig több mint 1%-a. A legtöbb képet használó tizenöt szerzőből csak négynek van ilyen típusú képe, tizenegynek nincs (a táblázatot l. a függelékben).

Mindegyik ide sorolható példa hasonlat, de olyan hasonlat, amelynek tárgyi eleme, hasonlítottja nincs nyelvi jellel képviselve a szövegben: „Ha egy buckába bemegy [a vakondok], mint valami hosszú furdanccsal, végigfúrja” (Tolnai 615). Tolnai Ottónak ez a képe a vakondok karmai és egy kéziszerszám, a „hosszú furdancs” között von párhuzamot a hasonló tevékenység alapján, de az előbbi összetevő implicit marad, így tulajdonképpen hasonlított nincs is. Ám a kép kép jellege – s ezen belül hasonlat volta – nem vitatható.

Néha már magából a képet hordozó mondatból is kiviláglik, mire hasonlít, mit fejez ki a képi elem: „A jázsági pusztát a kiskunsági követte, éjre éj, napra nap, mint a komolyra forduló mesékben” (Mészöly 375).

Többnyire azonban legalább a közvetlen szövegelőzményt, de olykor a tágabb kontextust is figyelembe kell venni ahhoz, hogy egy hasonlított nélküli hasonlatot értelmezni tudjunk. Ha például arról olvasunk egy novellában, hogy az elbeszélő autóbuszra száll, majd ez a mondat következik: „Mint egy képeskönyv dupla oldalán, föltáruul az alkonyi zöldaranyban derengő várdomb” (Kőbányai 230), nemigen lehet kétségünk afelől, hogy „az alkonyi zöldaranyban derengő várdomb” az *autóbusz ablakában* tárult fel, vagyis ez a hasonlítottja, a ki nem tett tárgya a „féloldalas” hasonlatnak.

Ugyanitt, a „szövegháttérben” keresendő (és található meg!) ennek a két implicit hasonlatnak a tárgyi eleme is: „Mint mikor egy haszontalanságokban tobzódó vitrin ömleszti ki magából a maga választékos múltját. Akár egy egész gyűjteményes Európa” (Mészöly 380); „Átkozottabb volt, mint a cirkusz kupolájában egy szál madzagon lógni” (Thiery 594).

Az előbbinek a megértéséhez elég azt tudnunk, hogy Sutting ezredes, az elbeszélés hőse vándorlása során ifjúságának színterére ér, s ott feltámadnak emlékei; tehát a *vitrin*, amely „választékos múltat ömleszti ki magából”, egyrészt ez a környezet, másrészt pedig ő maga, az ő emlékezete. Ahhoz viszont, hogy értsük, mi volt „átkozottabb, mint a cirkusz kupolájában egy szál madzagon lógni”, a teljes szöveg-előzményt, az egész novellát ismernünk kell, mert itt a hasonlított nem kevesebb, mint az a helyzet, amelybe az egyik főszereplő, a korosodó artista belesodródott.

Az ide sorolt példák egy része máshová is kerülhetett volna. Pl. Mészölynek ezt a képet: „A délibáb néha mindenestül hirtokba vette a látóhatárt, és a képzelet is megtette a magáét a vibráló fényketrecben, csak nem lehetett a kettőt hitelt érdemlően

elválasztani. Mint a letörölt tükrön az elszaladó jelenések, melyeknek nincs módjuk, hogy megpihenjenek. Akár a kóbor létezők, akik egyszer gyökerestül kirángatták magukat a földből, és azóta ez a sorsuk” (375), tehát ezt a kettős implicit hasonlatot úgy is fel lehet fogni, hogy az első mondatban ott vannak az explicit hasonlítottak: a déliráb mutatta és a képzelet szülte figurák. Így ez a példa a népes 1. típust gyarápította volna, miközben elsikkad az a jellegzetessége, hogy tárgya inkább sejtethető, mint látható, mert nincs eleve megadva, hanem csupán a kontextusból következtethető ki. Ezért a képet mégiscsak itt, a 2-es típusnál vettem számításba. (Az ilyen határesetek elég gyakoriak, nemcsak e két típus között, hanem másutt is.)

2.3. Jelölt, motiválatlan, implicit kép

Igen ritka típus: a korpuszban mindössze 24 adattal van képviselve (ennél csak a 2. típus bizonyult kevésbé gyakorinak). Ritkaságát az is mutatja, hogy a százalékos arányok szempontjából figyelembe vehető 15 szerző közül csak 7-nél fordul elő, 8-nál egyetlen példa sincs rá. Az egyéni „rangsor” (1. függelék, 6. sz. táblázat) élén Tandori Dezső erősen kiemelkedik „két számjegyű” eredményével, de ez kissé csalóka, mert őnála is csupán 4 ilyen kép található. Ezért ebből a listából nem szabad messzemenő következtetéseket levonni.

A típusban van valami rejtvényyszerű, mert tárgyának nincs látható jele. A befogadót a „rejtvényfejtésben” nem segítő motívum (pozitív vagy akár negatív motívum) sem. Van viszont modalizátor, a képletességre formailag is utaló, azt nyomatékosító nyelvi elem. Ez mindegyik korpuszunkbeli példában a feltételes hasonlító *mintha* kötőszó.

E *mintha* kötőszós feltételes hasonlatok igen különös tagjai a nyelvi képek családjának: érezzük ugyan, hogy valamiféle összehasonlítást fejeznek ki, de nem találjuk bennük az összehasonlított, egymásnak megfeleltethető képelemeket. Szemléltesse ezt egy Kőbányai János novellájából vett példa: „Hátrasandít a fölé magasodó betontoronyra. Mintha onnan követnék, vagy céloznának rá” (227). A *mintha* kötőszós mondatnak (valójában mellékmondatnak) nincs is főmondata, amelyben a *követnék* vagy a *céloznának rá* képelemek párhuzamai után kutathatnánk. Legfeljebb annyi értelmezésbeli támpontot nyújt az előző mondat („Hátrasandít a fölé magasodó betontoronyra”), hogy a betontorony a szereplőben az őrtorony vagy a magasles képzetét kelti. Ily módon ez a sajátos „hasonlat”, noha van bizonyos szemléleti alapja is, inkább csak a főszereplő, az autóbuszra váró tanárnő szorongását fejezi ki, némiképp szabadfüggőbeszéd-szerűen is.

A főmondat nélküli feltételes hasonlító mellékmondatok a szó szokásos értelmében nem is tekinthetők hasonlatnak, hanem pusztán az elbeszélő spontán képzettársításainak, szubjektív feltevéseinek: „Crescence *mintha* tüll mögül látta volna a szobát” (Mészöly 371); „*Mintha* csak a falak is hasadozni kezdtek volna a fagytól” (Tolnai 608); „Rázuhantam a falra. Most már meg se próbáltam felegyenesedni. A fejem *mintha* szétporladt volna” (Mándy 328); „Megint a bőröndök között. [Bekezdés.] *Mintha* már vártak volna. Tanácstalantul, szinte kétségbeesve” (uo. 338).

Némelyik ilyen példa háttérben könnyebben kikapintható a tárgyi sík, vagyis meg lehet különböztetni (és ennél fogva össze is lehet hasonlítani) egy tárgyi és egy

képi elemet. Pl. Tolnai Ottó elbeszélésének következő mondatai: „A kamrát, a kerítést *mintha* kátránnyal kente volna be valaki. És *mintha* a havat is áthúzta volna kátránnyal. A csillogó havat is” (607) azt láttatják a karácsony estéjén az elhagyatott tanyaházban öngyilkosságra készülő gyermeklány szemével, hogy odakint *besötétedett*. Az ilyen kép közelebb áll a hasonlathoz, mint a korábban idézett *mintha* kötőszós példák.

A hasonlított megelézéséhez (és ezáltal a kép pontosabb értelmezéséhez) néha az adja meg a kulcsot, hogy felismerjük: az író valamely köznyelvi szóképet újított meg. Ördögh Szilveszter alábbi hasonlatainak hátterében például alighanem a *jeges* vagy *hideg* pillantás, ill. a *borús*, *ködös*, *homályos*, *zavaros* tekintet köznyelvi metaforái lappanganak: „Látni: tavasz van – de *mintha* az egész képernyőre kinagyított tekintetekben *ősz ködlene*, *tél zúzmarásodna*” (478). Tehát a költői képbe egy ilyenyszerű szokványosabb hasonlat van belesűrítve: „Olyan hideg és/vagy homályos és/vagy szomorú a tekintetük, mintha az őszi köd meg a téli zúzvara tükröződnék benne.” Hasonló nyelvi eszközzel él Tandori Dezső is a következő példában: „a párkányon most negyven-ötven ilyen tényleges éhező foglal helyet, nem mohó, inkább *buzgó* háta, s valóban, *mintha felbuzognának* a párkányon, negyven-ötven verébhát” (550). A *buzgó* → *felbuzog* etimologizálás révén nemcsak a *buzgó* exmetafora éled fel egy villanásnyi időre, hanem a *felbuzognának* kép mögött is kirajzolódik a tárgyi elem: „az éhes verebek úgy *motoszkálnak*, *mocorognak*, *buzgólkodnak* a párkányon, mintha...”

2.4. Jelöletlen, motiválatlan, implicit kép

Ez az egyetlen olyan képtípus, amely csupán egy elemből: a szó szorosabb értelmében vett képből, azaz képes értelemben használt nyelvi jelből áll. Nincs tehát feltüntetve sem az a valóságsegmentum, amelyet ez a képi elem kifejez, sem a köztük levő közös vonás, a képzettársítás alapja. Végül pedig nincs külön nyelvi jelölője az azonosítás, ill. az összehasonlítás tényének sem.

A képkalkotásnak ez a módja – motiválatlan képpel jelölni ki nem mondott (és sokszor ki sem mondható) tartalmakat – kétségtelenül igen ősi és egyúttal igen modern. Ezek az egyelemű képek nélkülözhetetlen építőkövei az összes többi képtípusnak és minden nagyobb képszerkezetnek. Számítani lehetett tehát arra, hogy ebből a típusból gyűlik majd össze a legnagyobb számú adat. Még ehhez képest is meglepő volt azonban a típus számbeli fölényének nagysága a másik hét képfajtaival szemben: a korpusz összes képeinek majdnem 43%-a (összesen 493 kép) volt ilyen.

Ennek megfelelően az egyes szerzők nagy többségénél is dominált ez a képfajta (l. a függelék 7. sz. táblázatát): a 15-ből, akinek belső százalékos arányait is kiszámítottam, csak egy volt (Szentkuthy), akinél 20% alatt maradt, míg 7 szerzőnél ez az arány 50% fölé emelkedett. Sőt négy írónál (Ottlik, Mándy, Ördögh, Bólya) az összes képek több mint kétharmada ebből az egy típusból került ki! Ottlik és Mándy adatai feltűnő hasonlóságának persze az az oka (másutt is, csak itt a legfeltűnőbb), hogy Ottlik képeinek jó része – több mint a fele – az elbeszélésbe hommage-ként beiktatott Mándy-szövegekből való.

Az adatok nagy részét, mondhatni döntő többségét az a képfajta tette ki, melyet a hagyományos felosztás *egyszerű* vagy *elliptikus metafora* néven tart számon (vö.

KMRet. 157), ide értve ennek jelentéstani szempontból megkülönböztethető alfajait (oxymoron, hypallage, tárgyiasítás, megszemélyesítés stb.) is. Ehhez képest szinte elenyésző mértékben volt képviselve a korpuszban a másik három elliptikus szókép: a metonímia, a szinekdoché és a szinesztézia.

Az egyszerű metafora szófajilag egyaránt lehet ige, melléknév, melléknévi és határozói igenév, valamint – talán leggyakrabban – főnév (azért csak „talán”, mert ilyen statisztikát most nem készítettem):

„már *pengetem* a kutya fülét megkönnyebbülésemben” (Rákósy 498); „tavasz van *pelyhes* napsugárral” (Ördögh 458); „ahogy az ablakon át a reggel tiszta fényeiben *tollászkodó* udvarra hunyorog, látni véli az újjáfestett szobákat” (uo. 464); „A fekete háts védetlen célponttá lett a *lemángorolt* pusztá szöke és kék ragyogásában” (Mészöly 376); „Şaguna homlokon csókolta Györgyöt, s egy pillanatra ősz szakállá hatalmas tömegével *besátorozva alkonyatba* borította a fiú arcát” (Cseres 44);

„Fut, nesztelenül, mint a liget fainak *telőzetén* beeső napfény” (Lengyel 320); „Európa térképe tele van új *játékszerekkel*” (Mészöly 381); „A Szei ma annyit jelent: Sorakozó! Amit Kegyelmetek *ásatása* felszínre hozott róla, az mind, mind az Ó-Maori Szeiből való” (Ottlik 436); „Süllyed, süllyed az obszcén feliratokkal, átlőtt szívekkel, rozsdá-fekélyekkel borított *cella* [= a lift]” (Kőbányai 227); „*Fedezéke* [= a cigarettafüst] mögül mond egy-két »igen«-t, »ahá«-t, »értem«-et” (uo. 236); „Még átüt rajta teste sötétje, aztán az egész konyhát kitölti a *vattacukor* [= a gáz] homogén tömbje” (uo. 247).

A fenti példák is mutatják, hogy valójában az „egyelemű” kép sem önmagában kép, hanem az által a kapcsolat által, amely környezetének valamely más jelentéssíkhoz (izotópiához) tartozó szavához fűzi; tehát például az első idézetben a *penget* azért metafora, mert az elbeszélő nem egy hangszer húrját, hanem a kutya fülét *pengeti* (minderről részletesebben l. a bevezető tanulmány 2. fejezetét).

Ha a metaforikus szintagmát alkotó két elem nem pusztán eltérő, hanem ellentmondó izotópiákhoz tartozik, vagyis fogalmi tartalmuk, alapjelentésük kizárja egymást, a szókapcsolat a klasszikus retorikai nomenklatúra szerint nem metaforának, hanem **oxymoronnak** vagy **paradoxonnak** számít (vö. KMRet. 183). Végző soron azonban ezek is metaforák, akár állítmány és alany, akár jelző és jelzett szó közt feszül a jelentésbeli ellentét: „*Felharsog a csönd*, közel s távol hallgatnak a madarak” (Lengyel 321); „Ilyen hangok pókhálózták körül valaha reggel, hajnalonta – s utána a *visszhangos csönd* a paprika-, kukorica-, krumplisorok között, amit a siketfűtésig szétkaristoló a kapa monoton földbe karmolása” (Ördögh 469); „az egész kicsit pókhendi, de olyan ijesztően igaz, mint a balszam egy *hűséges csapodár* szívére” (Esterházy 118); „Sokáig nem nyúlt semmihez, csak a *boldog fájdalom* merengését próbálta elviselni” (Mészöly 371); „A két Úristenre! – nem fénylő tűz ez, hanem *látható sötétség, érezhető árnyék*” (uo. 370).

Szintén a metafora különös esetének, alfajának tekintendő a minőségjelzők áthelyezésében, szórendi cseréjében megnyilvánuló **hypallage**. A KMRet. ezt *enallagé*-nek nevezi (147), míg a *hypallage* elnevezést azokra a szóképekre tartja fenn, melyek egy meghatározott tárgynak, jelenségnek tulajdonítható cselekvést egy vele logikailag összeférhetetlen szomszédos tárgyhoz kapcsolnak, gyakran úgy, hogy az okot föl-cserélik az okozattal (uo. 147–8). Mivel az általam feldolgozott korpuszban ez utóbbi típusra egyetlen példa sem akadt, nem láttam értelmét ennek a finom terminológiai megkülönböztetésnek, s a jelzők helycseréjén alapuló képfajtának megtartottam

a hagyományos *hypallage* nevét (ugyanígy: Wilpert 1959: 137, 248; Preminger 1965: 358; KMSzil. 123; Dubois 1973: 246; VirLex. IV, 477).

A szó szorosabb értelmében csak azok a szerkezetek minősíthetők hypallagénak, melyeknek közvetlen közelében ott van az a főnév is, amelyre a szándékosan eltolt jelző valójában vonatkozik (a jelzőnek a logika megkívánta helyére az alábbi példákban nyíl mutat rá):

„*koromzöld* nyugalma alkony fölött fehér kápolna a hold” (Kőbányai 230);

„a nőn csak *kevély* túsarkú cipő és kitaró napfürdő festéke” (uo. 240);

„Odahúzódott a ló combja mellé, és a csapzottan domborodó has *állapotos* boltozata alatt merült álomba” (Mészöly 379).

Találhatók azonban a korpuszban olyan hypallageszerű metaforikus jelzők is, melyeknek tulajdonképpen jelzett szava nincs kitéve, csak a szövegkörnyezetből következtethető ki: „A katonák közül alig akadt valaki, aki megelégedett volna a jól irányzott lövés *hörgő* eredményével, utánaküldte a következő golyót is” (Mészöly 353–4); „Az erdő nyiladékan kilép a szarvas, a havas tájban megpillantja az egyetlen *érte virrasztó* ablakot, és elindul feléje” (uo. 357). Az utóbbi idézetben az *ablak* felfogható metonímiának is, mint annak a személynek a jelölője, aki mögötte virraszt (térbeli érintkezés).

A mondatbeli jelzett szavakkal szemantikailag összeférhetetlen jelzők egy részének „igazi” jelzett szavát nem is lehet pontosan meghatározni, mert igazából nem valamelyik jelen lévő vagy kitalálható objektumra vonatkoznak, hanem a szereplő(k), ill. az elbeszélő lelkiállapotát, nézőpontját, az éppen zajló cselekménnyel kapcsolatos énkívételét fejezik ki: „az egyszerű pamutruhából, kardigánból mézbarna szexbombázó csapatot az *ernyedt* szoba kásás állagú vizébe” (Kőbányai 240); „Még szemrevételezi a *fázós* romokat” (uo. 250); „délután *bamba* városnézés, este borpince vagy taverna vagy halászcárda” (Bólya 16); „Mégiscsak jobb lett volna beszélgetni valakivel ... *álmos* szobában, hűvös vendéglőben, lassú séta közben” (uo. 15); „Sötétség vett körül. Meg valami *alattomos* csend” (Mándy 331); „A lift zúgását lehetett hallani. Azt a *kedélytelen, fenyegető* zúgást” (uo. 351). Az ilyen jelzős szerkezetek csak igen tág értelemben nevezhetők hypallagénak.

A metaforának az azonosított tárgyhoz, illetve a kontextushoz való szemantikai viszonya alapján meg szoktak különböztetni egyéb típusokat (tárgyasítás, megszemélyesítés stb.) is, de ezek sem önálló képfajták, hanem az egyszerű vagy elliptikus metafora sajátos tartalmú és funkciójú alcsoportjai.

A konkretizáló metafora, más néven **tárgyasítás** elvont fogalmakat, lelki jelenségeket érzékít meg azáltal, hogy konkrét dolgokkal, folyamatokkal helyettesíti vagy kapcsolja össze őket.

E fontos nyelvi eszköz külön tanulmányt érdemelne, már csak azért is, mert a gyakoribb és talán látványosabb megszemélyesítés „árnyékában” vajmi kevés figyelemben részesül.

A tárgyiasításnak két fő válfaja van. Az egyiket az jellemzi, hogy az elvontabb cselekvés vagy lélektani jelenség közvetlenül nem jelenik meg a szövegben, hanem valamely konkrét jelentésű ige, ill. főnév által fejeződik ki:

„itt, ... hogy csak egyetlen nappal is *továbbzökkenjünk*, sosem szabad megmondani az igazságot, senkinek és semmiről” (Esterházy 101); „ez a kevesebb is éppen elégnek bizonyult ahhoz, hogy Páll Imre ... a *pályáról a kispadra* kerüljön” (Grendel 137); „szól az írógép, *roncsok* kerülnek a papírra, mert már rég el kellett volna mennem a teljes terepet végigetetni” (Tandori 554); „most elmegyek, és a *roncsolás* újabb fokozata következik: az írás *kettészélődik*” (uo. 555); „És gyerünk azzal a *könyöktérrel* a lelkebben, apafejl! Ami eddig nem létezett” (Ottlik 421).

A másik változatban a természeti vagy lelki jelenségnek, elvont fogalomnak van saját nyelvi jele, s ez alanyként vagy tárgyként konkrét jelentéstartalmú igéhez, igenévhez kapcsolódik. Ezáltal ő maga tárgyiasul, miközben a vele összekapcsolott konkrét, anyagszerű elem elvontabbá szublimálódik, képes értelemmel töltődik fel:

„valami főbb, látszólag mellékesebb képességével épp hogy meg tudta keresni azt a kenyeret, amire, mondjuk, *az ún. lélek föl nem kenhető*” (Tandori 545); „a zuhogó esőn át a *múlt is átderengett*” (Mészöly 378); „a legtisztább és legfényesebb *eszmék* is sárból és mocsokból *habzanak fel*” (Grendel 133); „Méhek, darazsak szárnyán lebegve, bódultan *kavargott a tavasz* a völgyben” (Bertha 5); „A mohos várdombról *legurul a tekintet* a jól tagolt tájon a Balaton-tenger roppant víztömegéig” (Kőbányai 230); „Köztük [ti. a hárangkondulások között] *tűnedezik, csillámlik a béke*” (Ördögh 467); „Ne gondolj semmi rosszra! – *tompítja le vakmerőségét* a pasi” (Kőbányai 237); „Néhányszor *széjjelrobogta* így a zsiros, bácskai *csöndet*” (Esterházy 99); „középutt, BITVIN, mi magunk a szüzességről elmélkednénk, dacosan a világ szemébe *loccsintva meggyőződésünket*, miszerint az, a szüzesség, önmagában nem volna erény” (uo. 121).

Ördögh Szilveszter több ilyen konkretizáló elemi képből alkotta meg a falusi házaspár eseménytelen, mégis feszültségektől terhes életének nagy hatású komplex képét, melynek háttérében talán „a múltnak kútja” bibliai–Thomas Mann-i toposza is ott lappang: „És múlnak a percek, órák, napok, hetek, hónapok, évszakok. És rezzenéstelen *víztükör* alatt *örvénylenek* az évek. Alul, az *iszapban, hordalékban, homokban nyugszik* az élet” (461).

A **megszemélyesítés** éppúgy hasonlósági névátvitelen alapul, mint az egyszerű metafora többi válfaja. A régi szakirodalom (Vico, Jean Paul, Biese) hajlamos volt rá, hogy egyenlőségjelet tegyen metafora és megszemélyesítés közé (vö. Vianu 1967: 17, 36, 38). Ez nyilvánvaló túlzás, hiszen a metaforikus képek jó része nem megelevenítő tendenciájú. Az azonban kétségtelen, hogy a megszemélyesítés nem pusztán egy a metaforafajták közül, hanem kitüntetett jelentősége van mind a nyelvfejlődés, mind a szépirodalmi ábrázolás szempontjából. Már Zlinszky rámutatott vagy hatvan évvel ezelőtt, hogy a megérezkítés és a megelevenítés a művészi nyelv leghatásosabb eszköze (idézi: MStilV. 100), s a nemrég megjelent KMRet. is leszögezi, hogy a metaforának a megszemélyesítés a „legnyomatékosabb formája” (157).

A megszemélyesítés e jelentőségéhez méltó arányban van képviselve korpuszunk anyagában is. A példákat három csoportra osztva mutatom be: az elsőben tárgyak, a másodikban növények, a harmadikban állatok cselekednek, viselkednek élőlényként (legtöbbször: emberként), illetve vannak emberi tulajdonsággal felruházva:

„A gyér fényű ívlámpa kihasította szitalásban szétszerelt állványcsökupac, sóderhalom, malterosládá *didereg*” (Kőbányai 239–40); „Letarolt, sötét üszöktengeren *botorkál* át a villamos” (uo. 246); „Beteges,

sorvadt *fogínyét* sárgán *vigyorítja rá* a pesti szállodasor" (uo.); „a kiégett padlások gerendái fekete cseppeket *izzadtak* a záporok után" (Mészöly 356); „a dombok *buján* domborodtak" (uo. 353); „A romon túlról jót *bőffen* rám búcsúzóul a lép" (Lengyel 325); „Sistereg a láng, zenél a kiskalapácsom alatt a *megszomorodott* fém, vas" (uo. 312); „A keskenyebbik folyóágnál magasan lebegett még, amerre jöttek, az út pora. Felső pászmái rózsaszínben úsztak. A lemenő nap *pingálta be*, mely *vigyorogva, jókedvűen bámult* utánunk, úgy láttam" (uo. 274);

„Az üvöltő csodamasina ... leereszkedett, *ráhasalt* az összelapított füvekre, *bordatörött* bokrokra, *gerinctörött* fákra" (Lázár 262); „*jajongva* hajladoztak a fák, örvénylettek a levelek, az erdő legszívesebben *elszaladt volna*" (uo.); „Hallgassa a *jóslatos* harsakat a faszorban, mikor a sárga ködből *kilépnek*, s a hold *széteriíti a krinolinját*" (Mészöly 370); „Kislánykoromban szerettem nézni a pincében, ahogy csírázik, *mocorog*, viaszlábain szinte *elindul, felmászik* a salétromos falra a krumpli" (Tolnai 595); „*Női nemi szervbe* [= a spárgát rejtő buckába] nyúlsz, kotorászol, kotorászol, és benn *férfi nemi szervet* [= spárgahajtást] vágsz, csonkolsz, veszel ki" (uo. 610);

„a párkányon most negyven-ötven ilyen tényleges *éhező* [= szabadon élő veréb] foglal helyet" (Tandori 550); „meg az a tömérdek fehér galamb maradt velem a korhadt dúcban. Mindig *megtapsoltak*, ha az udvarba léptem" (Tolnai 601); „szavaival a ház megetti fenyőrengeteg sarkában vackot *bérelő* özvegy nyulat célozta meg. Lám az is, mondta tűnődve, itt él *száműzetésben*, ki tudja, merre maradt el a *társa*" (Sütő 512).

A felsorolás végére egy olyan idézetet hagytam, amely emberi testrészeket perszonifikál, de oly módon, hogy egyszersmind tárgyiasítja is őket: „jól megfigyelte, hogy s mint *kacag* anyja dereka, melle s arcán az ezer meg ezer kis részlet, rombuszok, körök, külön" (Esterházy 93). E képsorozat felfogható pars pro toto szinekdochénak is (erről később lesz szó).

A huszonhét szerző közül háromnál különösen szembeszökő a megszemélyesítések nagy száma és ami ettől elválaszthatatlan: stflusteremtő és formaképző ereje.

Bolya Péter két „könnyű darabja" közül a második egy disznóölésnek a története, helyesebben: parabolikus kitágítása és (át)értelmezése. Somos, a főváros és kiskunsági „tanyásingatlana" között „ténfergő" író addig-addig segítkezik egy disznóvágásnál, míg a leöleendő állatban – talán a közben elfogyasztott pálinkának a hatására is – emberi, sőt filozófusi vonásokat kezd felfedezni.

Már az „Előtörténet"-ben is *áldozat*-ként említetik a levágott disznó: „félrefordította a fejét, amikor a böllér torkon szúrta *áldozatát*, ... mire megérkezett a reggel, az *áldozat* nyomtalanul eltűnt a feketére égett szalmáról" (21); nem érdektelen, hogy Mészöly is *áldozat*-nak nevezi a puskagolyóval fához szögezett harkályt, s ezt 27 oldallal később – nyomatékosításul? – meg is ismétli: 352, 379).

A sorozatos megszemélyesítések – pl.: „*Kivégezzük* a disznót" (23); „Hamar *feladta*, he! ... Már nem is igen *tiltakozik*, haha!" (uo.) – annyira emberszerűvé teszik a „halálra ítélt" hízót, hogy azon sem csodálkozunk igazán, amikor meg is szólal – legalábbis Somos zaklatott képzeletében:

„Mire vársz?" – Somos halk, rőfögő hangot hallott.

„*Beszél* – gondolta. – *Beszél, beszél, beszél...*" ...

„Nyugodj meg" – *mondta* a disznó Karcsi térde alatt.

„Nem tudok" – *suttogta* Somos.

„Meg kell halni. Az ok mellékes."

„Nem igaz!" – *csikorgott* Somos.

„Hülye vagy – rőfögte a hízó. – Az ok esetleges, a múlt a moslék. A jövő a semmi."

„Hazudsz, mocskos állat!..."

„Megdöglesz."

„Nem igaz!” – ordított Somos.

„Most kés vagy, holnap disznó. A hurkámba elég sót tegyetek” (23–4).

Mikor pedig végül neki magának kell leszúrnia a filozófus disznót, ő is melléje bukik, ájultan, s eszméletlenségében ez az allegorikus példázat jelenik meg előtte: „... Fényes, nyitott ólat lát, benne önmagát, amint lassú léptekkel jár fel s alá, nagy fülű malacoknak tart előadást a jövőről, amikor sűrűbb lesz a moslék, az idő lassabban jár, a kést eltünteti a rozsdá, s a hatalmas gazda sem sétálgat az ól előtt méregető, gyilkos tekintettel...” (25).

Megszemélyesítésekkel van átszőve Mátyás Iván novellája, az Utazás előtt is, mely egy hosszú külföldi út előtti éjszakán és reggelen játszódik. Az író szorongó izgalommal készülődik az egyszerre vágyott és rettegett utazásra, nehezen szakad el megszokott környezetétől, kedves tárgyaitól. De a szobában már ott sorakoznak a bőröndök, amelyek (vagy inkább: akik) éppoly kelletlenül szánják rá magukat erre az utazásra, mint gazdájuk:

„Megint a bőröndök között.

Míntha már *vártak volna. Tanácsstalanul, szinte kétségbeesve. Akadt, akiből ingek lógtak ki széttárt karral. Akadt, aki teljesen bezárkózott. Valamilyen vita törhetett ki köztük. Min kaphattak össze? Talán magán az utazáson? Hogy érdemes-e egyáltalán útra kelni? Hiszen eddig jóformán ki se mozdultak.*

Érvek és ellenérvek csaptak össze. A sértegetésektől se riadtak vissza. Régi sebek, sérelmek szakadtak fel.

Váratlanul *elhallgattak. Elcsüggedtek, lehervadtak.* És ahogy én beléptem... Nos igen, egy pillanatra *felcsillant bennük* valami. Mégis mit *képzelték?* Hogy majd én megoldom ezt a kérdést? Bennem *reménykedtek?* Éppen bennem?” (338).

A félelem, a vonakodás, az elveszettség érzése nemcsak azokra a tárgyakra vetül rá (megszemélyesítve őket), amelyek elkísérik az író, hanem azokra, így ismerősen kopottas ruhadarabjaira is, amelyeket itthon kell hagynia:

„Egy szekrényajtó előtt álltam. *Ráördítotam:*

– Tudom, hogy London a végállomás! De addig...? Miféle városok? Miféle országok?

Felrántottam az ajtót.

Ingek, nadrágok, zakók *dübbenete*, ahogy *rájuk nyitottam.*

Megfogtam egy barna zakó *vállát*, mintha *rá akarnék borulni.* Ezt vegyem fel? Talán éppen ezt? *Megbízhatónak* tűnik. És ez a legfontosabb. Hiszen én egy *derék, hűséges barátot* keresek. *Akit* már régen *ismerek*, és *aki* már régen *ismer.* Mindenesetre jó mély zsebe legyen, meg aztán...

Egy ingerült mozdulattal félretoltam. *Faképnél hagytam.* Kirohantam az előszobába” (347).

Amikor felhangzik a lift „kedélytelen, fenyegető zúgása”, a halmozott megszemélyesítések hatása alatt mi is úgy érezzük: az író és felesége valóban élőlényeket „hagy faképnél” a bezárt lakásban.

Az antológia harmadik olyan darabja, melynek a megszemélyesítés a fő ritmus- és formaképző eleme, Ördögh Szilveszter novellája. Négy tárgykör következetesen meg van benne személyesítve:

1. természeti jelenségek: „nár *elszunnyad* a reggel” (457); „kívül *pipiskedik* a napsugár” (461); „Hamar múlik a nap, *föleli, megemészt* magát az idő az időben” (466); „észrevétlenül *leül* a konyhaküszöbre az este” (470); „az árnyék ... fekete fátyolba *bugyolálja* a világot” (uo.); „ez a nap is *magába temeti* az életének egy kis szakaszát” (474–5);

2. az újjáépült ház: „Áll a ház egyedül, nézgelheti önmagát. Nem ismer magára, arra, ami valaha volt, amivé lett” (466); „A ház *sütkérezik* a kamasz napsugárban, *nem ismer magára*, de mintha *nem is törődne vele*” (466–7); „*Illegeti magát* a ház a kékesen tükrös égbolt alatt: *fitogtatva mutogatja* a szőlőlugast, ... *Mutogatja* a betonos udvart, ... *mutogatja* a diófacsemetét, ... A *tetszélgéssel* is telik-múlik a nap, a *híváságoskodáshoz* ráérős idő kell” (467); „Mintha kicsit *unatkozna* is, *ásítást leplez* a fényekben lubickoló *szépség* – s meg-megrezzenek a sötétlő árnyak” (uo.);

3. gépek, szerszámok, házi eszközök: „ilyentájt már bent van a *morgó-sziszegő-dünyögő* gépek között” (458); „nyiszorgott, *nyögdecselet*, ritmikusan *sírdogált, dalolgotott* a szekér minden *porcikája*” (469); „feje fölött a gerendába vert szögön porosan, pókhálósan *szunnyad* a kasza” (472); „lábát ... ráteszi a számlira, ami *szolgálatra készen vár* a kályha előtt” (477); „Úl a konyhában az asztalnál a férfi meg az asszony, ebédelnek, a kanalak *beszélgetnek*” (478);

4. az állandóan bekapcsolva tartott rádió mint az idős házaspár életének – az igazi kommunikációt helyettesítő – hangkulisszája: „Hengergeti a nyújtófát – közben a rádió *mondja a magáét*, mert a rádió mindig szól a konyhában; hírek, riportok, zenék. Nem is ügyel rá, mégis azt érzi, *beszüremkedik, beóllakodik* hozzá a konyhába a világ” (469); „*Elszöszmötöl* vele a világ, s ő füleli a hangjait. *Beszél* hozzá, míg ő hallgat, béke és háború, üzlet és reklám, világ és haza” (uo.); „surrog a nyújtófa, de nem hallja, mert szól-*beszél* a rádió: *mondja a magáét*, zenél, *kérdez, válaszol, vitatkozik, motyog*” (470); „A rádió *mondja a magáét*: híreket a nagyvilágból” (475); „A konyhában *beszél* a rádió – kívül lubickoló fények-árnyékok, pillangó a béke” (478).

A rendszeresen ismétlődő megszemélyesítések már-már a zenei ritmus szabályosságával tagolják a szöveget, s ezáltal pusztá stílusesszemből (külső formaelemből) strukturális alapelvvé (belső formai tényezővé) lépnek elő. Talán azt vannak hivatva érzékeltetni, hogy ők, a tárgyak élnek itt igazán, miközben a szüntelen munkálkodásba belefásult férj és feleség mindentől elidegenedett: a régi életformájától is, az újtól is, egymástól is, és már csupán gépek módjára működnek, ahelyett hogy annyi megpróbáltatás után elkezdenének végre – élni.

Mint jeleztem, a 4. típus adatainak nagy többsége az egyszerű metaforák közül került ki, nem-metaforikus – tehát nem hasonlóságon, hanem érintkezésen, rész-egész viszonyon, érzetkeveredésen stb. alapuló – kép csak elvétve akadt a korpuszban.

Metonímia különösen kevés volt, s ez cáfolni látszik Jakobson ismert tételét, amely szerint a prózát a metonimikus pólus uralma jellemzi (l. Jakobson 1956/77: 134). Elképzelhető azonban, hogy a metaforikus képek túlsúlya a metonimikusakkal szemben nem egyéb, mint mai prózánk lirizálódásának egyik tünete. Ez esetben a metonímia szórványossága nem mond ellent a jakobsoni hipotézisnek, sőt alátámasztja azt.

A sovány választékból egy olyan példát idézek, melynek három metonímiája a folytatásban metaforákkal egészül ki, s a különféle szóképek egységes komplex képpé forrnak össze. Tolnai Ottó megzavarodott elméjű spárgaszedő asszonya ezt mondja az általa gyengéd kézzel, szinte simogatva összegyűjtött papírhulladékról: „Mennyi *simogatás* van ebben a kamrában felhalmozva. Beépítve. A *simogatás*, a *gyengédség* tonnái. Simogatással épített piramis. A simogatás papírmásé piramisa” (617).

Találtam viszont két példát is egy igen ritkának számító metonímiafajtára, az ún. metalepszisre (vö.: MStilÚ. 482; Dupriez 1980: 284–5; Bonhomme 1987; KMRet. 162). E szóképek az előzménynek és a következménynek, ill. az oknak és okozatának felcserélésén alapulnak: „a retikülben ott ég a *gyalázata* [= a férfi tárcájából kivett ötszáz forint]” (Kőbányai 245); „Mást nem láttam: az ember arcát, aki a *halálom* [= gyilkosom] lesz” (Lengyel 299).

A négyféle **szinekdoché**ből (konceptuális egyedítő, konceptuális általánosító, referenciális egyedítő, referenciális általánosító; bővebben I. e kötet II.2.A) fejezetében) csak a két utóbbira akadt a korpuszban néhány példa.

A referenciális egyedítő szinekdoché (hagyományos nevén: *pars pro toto*) a szemléleti egész (totum) egy abból kiragadott jellemző részlettel (*pars*) helyettesíti, s ezáltal értelmezi és minősíti is: „a szövőgyári kámban egész tyúkot kapok ebédre, kővér, fehér kéz nyújtja ki pléhtányéron, a bádoggal bélelt konyhaablakon át” (Csiki 80); „*kővállak* tartottak *kőerkélyeket*” (Ottlik 440); „Egy *hát* úszik a sínek felett. Egy *váll*. Mélyen lecsukló *fej*” (uo. 444); „Egy *hát* úszik a sínek felett. Egy *váll*” (uo. 445); „a párkányon most negyven-ötven ilyen tényleges éhező foglal helyet, nem mohó, inkább buzgó *hátak*, s valóban, mintha felbuzognának a párkányon, negyven-ötven *verébhát*” (Tandori 550).

Utolsó ilyen példánk Esterháznak egy ízetlennek tetsző, holott mély értelmű, mert valójában a férfi–nő viszony alapellentmondását feszegető erotikus élce, melyben a *pars pro toto* (rész az egész helyett) szinekdochét *totum pro parte* (egész a rész helyett) szinekdoché követi: „Szeretem a *p...d*, súgta Csáth Amálnak, ... Tudom, majom, mért mondtad ezt most nekem, szólt Amál, és szájába vette *Gézát*, azért, hogy ne kelljen azt mondanod: engemet szeretsz” (104).

Végül ide, a 4. típusba tartozik az impresszionista stílus kedvelt szóképe, a különböző érzékelési területek összekapcsolásán alapuló **szinesztézia** is. Mai prózaíróink körében nem oly népszerű, mint Kaffka és Tóth Árpád idejében volt, de így is jóval több példát idézhetünk rá, mint a metonímiára vagy a szinekdochéra: „Ha sűrű [a festék], *dalolnak* az ecsetnyomok” (Rákosy 483); „A konyhában zenét *szítal* a rádió” (Ördögh 478); „Ilyen hangok *pókhálózták körül* valaha reggel, hajnalonta” (uo. 469); „megszólint a madarak *zöld* ricsaja a kerítésen túl” (Lengyel 304); „A kora reggeli nap *nedves* csillogása” (Mándy 330); „gyöngyvirágok *dalolnak* nekünk ifjú illatokat” (Esterházy 95); „Magda ezúttal is keresztretjvényt fejtett, papírzizegés *karcolta* a csöndet” (K. Grandpierre 214–5); „Az elapadt könnyek nyomában – még mindig ugyanabból az anyagból – *édes, kék dallam szivárog*” (Kőbányai 251).

Mészöly Miklós azzal ad különös nyomatékot egyik szinesztetikus komplex képének, hogy 25 lappal később variáltan megismétli: „[A lovak] Időnként nyihogva kapták föl rézsút a fejüket, s a két duzzadó nyakívre ilyenkor még *síkosabban tapadt rá* a fény, és *átmedvedett*” (357); „A lova mellette úszott, nyerve rúgattott ki az iszapos partra, duzzadó nyakívról *síkosan csúszott le az átmedvedett fény*” (382).

Kőbányai főleg a zenehallgatás közben keletkező benyomások érzékeltetésére folyamodik szinesztéziákhoz: „A rádióban dzsessz szól. Ezüstsaxofon sír, nyüzög *óbarna böggöbrummogás bundabéléséből*” (241). E többszörös szinesztéziában látási, hallási és tapintási érzetek kombinálódnak; ehhez járul a nagybögő hangját kifejező alliteráció, a *b* hang ötszöri ismétlődése (Gáldi László [1970] *stilisztikai konvergenciá-*nak nevezi az egyidejűleg alkalmazott különféle stílusesszóközök közötti, egymás hatását fölerősítő kölcsönhatást). Egy másik ilyen képe, amely Vivaldi muzsikáját próbálja szavakra fordítani, a vége felé majdnem képzavarba téved: „A gordonkák hangja *bekeríti, bebalzsamozza a szívét, a ráhullámzó hegedűk pedig minden teketória nélkül,*

puha, de biztos kézzel alaposan *megszorítják*” (242; a *hegedűk* szó itt ’hegedűhangok’-at jelent, de ezt a köznyelvi metonímiát folyamatos olvasáskor nem vesszük észre).

Végül Krasznahorkai hallási × tapintási és látási × hallási érzetkomplikációk halmozásával idézi fel az üldözés félelmetes, nyomasztó környezetét: „Semmiféle üvöltéssel *nem vághattunk volna részt* ebbe a lassan ránk boruló, irdatlan *némaságba*, így hát egyetlen szó nélkül *a metsző fagy csillámló ciripelése* fölött romboló vonulásunk *súrló zajában* haladtunk” (253). Ebben a kontextusban még a *metsző fagy* exszinesztézia is visszanyer valamit képszerűségéből.

2.5. Jelölt, motiválatlan, explicit kép

A közepesen ritka típusok egyike (85 adata az összes képnek 7,40%-a). Meg van benne nevezve a kifejezendő tárgy (vagyis az ide tartozó képek explicitek). A két főelem egymásra vonatkoztatását külön modalizátor is jelzi. Némi rejtvénytudóságot az kölcsönöz ennek a képfajtának, hogy az azonosítás, ill. összehasonlítás indoklása, magyarázata – a motívum – homályban marad. Így az ilyen típusú kép appericiálása valamivel nagyobb feladatot ró a művészi szöveg befogadójára, mint a hasonló szerkezetű, de nyílt motívumú 1-esé.

A képfajta fontosságát, szükségességét jelzi, hogy a használati arányok szempontjából tekintetbe vett 15 szerző között egy sem akadt, akinél ez a típus teljesen hiányzott volna (a táblázatot l. a függelékben, 8. sz. alatt).

Két uralkodó válfaja (egymás között nagyjából fele-fele arányban): a motiválatlan hasonlat és a *mintha* kötőszós feltételes hasonlatok egyik fajtája.

A motiválatlan hasonlatnak a *mint* kötőszó a szokásos kapcsoló eleme, de előfordul egyéb (-ként) ragos vagy ígével kifejtett) megoldás is:

„A bátyja arca, *mint* a krétapapír” (Lengyel 311); „a nyugágiban egy kövérkés, parafa sisakos egyén hevert, az arca *mint* a kelt tészta” (Lázár 263); „Amióta így, megállás nélkül beszélek, nem érzem a fejemet. Olyan, *mint* a biliárdgolyó” (Tolnai 617); „Lettek kereskedők, hitvitázók, polgármesterek ... Debrecenben, ... építőköveiként csakúgy a kossuthi, mint a széchenyi gondolatnak” (Simonffy 502); „[Crescence]Az idős Botticelli egyik tollrajzára *emlékezett*” (Mészöly 356); „ezeket nézi Poszi, vagy nem tudom, mit, kék, sárga, zöld, piros, okker, fekete pontokat, melyek *mint* a bodza, de már nyilván rég tudja, hogy *nem mint* a bodza, nem tudom” (Tandori 553).

A *mintha* kötőszós feltételes hasonlatnak ebbe a képtípusba tartozó példáit az különbözteti meg a 3., ill. az 1. típusbeliektől, hogy hasonlítottjuk (tárgyi elemük) is meg van nevezve (a 3-asban ez, mint láhattuk, rejtve marad), nincs viszont bennük feltüntetve a hasonlítás alapja, a motívum, mint az 1. típusban.

Ezek a képek két olyan cselekvést állítanak párhuzamba, melyek inkább ok-okozati, mintsem hasonlósági viszonyban vannak egymással (az okot a *mintha* kötőszós mellékmondat tartalmazza). Két alcsoportjuk határolható el aszerint, hogy a két cselekvésnek azonos-e az alanya, vagy különböző:

1. azonos alanyúak: „[A koresolyázó lányok] Karjukat széttárták, *mintha* el akarnának szállni” (Mándy 340); „Megfogtam egy barna zakó vállát, *mintha* rá akarnék borulni” (uo. 347); „olyannyira nem ismerte az embereket, *mintha* egész ifjúkorát kolostorban töltötte volna” (Grendel 133); „Módszeresen dolgozik, *mintha* gondolatban ő is végigjárta volna a forgatókönyvet” (Kobányai 247–8); „Lefelé megy a nap. Fénye oldalról siklik be, *mintha* gellert kapott volna a légkör felső héján” (Lengyel 309); „A

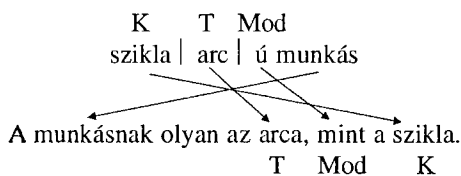
morzsalékos párkányról behajló ecetfa zöldbársony gavallérként nyújtotta feléje az ágát, *mintha* szólna hozzá” (Mészöly 363);

2. különböző alanyúak: „Megint elsimított a szeme előtt a tenyerével, *mintha* piaci légy röpdösne ott” (Lengyel 299); „az élet elhagyta, *mintha* halotti lepel fedte volna az arcát” (K. Grandpierre 203); „A levegő ... súlyosabb lett a déli megyékben, *mintha* a szél folyton sűríténé és nem engedné ingyen szétszéledni” (Mészöly 360); „egyszerre megnyílt előttük a fal, *mintha* a nő egy titokzatos kötömböt mozdított volna el” (Thiery 589); „Végigszemléli, amit ma teremtett. A házat, a kemencét, az állatokat, a malomkő asztalt, a környező domboldalt, a gyerekeket. Színeik megfakultak, nincs ízük, illatuk, tapintásuk. *Mintha* ügyetlenül besatírozott kartonpapírból lennének kivagdosva” (Kőbányai 249); „[A rántott borjúláb] távolról tán biztosnak tetszik, ... s csak közelről, testközelből, bontván a könnyű rántott hájazatot, tudjuk meg, mi vár ránk, izmoknak, inaknak rémült és érzéki remegése, *akárha* egy belső detonáció után volnánk, s jövünk rá hirtelen, hol is élünk” (Esterházy 105–6). A legutóbbi példában az író mesterien vonja, mossa egybe a két összekapcsolt valóságsszférát: az étel és azt, aki eszi; így válik a borjúláb meglepő, kocsonyás remegése egy lelkiállapotnak, sőt egy egyéni és társadalmi élethelyzetnek a kivételésévé (a kései Krúdynak vannak ilyenyszerű képei a híres „gyomomovelláiban”; l. e kötet II.4. fejezetét is).

A 2.1. pont végén már utaltam rá, hogy az *-ú, -ű* képzős melléknévi jelzős szerkezetbe tömörített képek egy része nem oda, az *angyalfejű gyerek* típusba tartozik, hanem ide, az 5-ösbe. Amazoknak van motívumuk, ezeknek nincs; ott az összetett jelző előtagja és a jelzett szó van kép–tárgy viszonyban, itt a két összetételi tag. A motívum hiánya és az egy szóba tömörülés miatt ezek a képek inkább metafora-, mint hasonlatszerűek: „Zakariás már előre élvezte a szerepet, a *sziklaarcú*, komor léptű munkás szerepét, amit majd este eljátszhat” (Kertész 168); „A bíró udvarát fölverte egy piros *szemölcs-virágú* gyomnövény” (Mészöly 356); „A gyengéd kéz valójában csak gyenge. ... Önző, *üvegcsontozatú* madárkarom” (Tolnai 611); „azzal a *vadkansörte bajszúval* [= Sztálinnal] megjárták egy kicsit” (uo. 605).

A fenti példákban rendre az előtag tartalmazza a képet, az utótag a tárgyat. Így volt ez a régebben gyűjtött Krúdy-anyagban is (vö. Kemény 1974: 50); ez tehát állandó „szereposztásnak” látszik.

A *sziklaarcú* munkás típusú szerkezetek eltérő voltát az is bizonyítja, hogy másféle *mint* kötőszós hasonlattá transzformálhatók, mint az 1. csoportbeli *-ú, -ű* képzős példák:



A kép teljességéhez hozzátartozik, hogy akadtak a korpuszban olyan, leginkább ide sorolható adatok is, melyekben a modalizátor szerepét más nyelvtani eszköz: *-i, -s, -nyi* vagy *-szerű* képző töltötte be. Az *-i* és *-s* képzős példák metafora jellegűek (mert inkább azonosítanak, mint hasonlítanak), a *-nyi* és *-szerű* modalizátorúak viszont a hasonlatokra emlékeztetnek:

„egy frász a lóversenybe, átkatogok a *közművelődési vágányra*” (Rákossy 488); „*Szárnyas lúngokban* áll a könyvespolc” (Kőbányai 250); „Duruzsolva hallatszik ki az öltözőbe, ahogyan *szívdobogásos lüktetéssel* működnek-dolgoznak a gépek” (Ördög 459);

„Homlokukra megragadó bájjal ültek ki a gyöngyszemnyi verejtékcseppecskék” (Mészöly 365); „azt képzelte a faluról, hogy valami hatalmas, *förgetegszerű* óriás *ördögök* élnek ott” (Osztóján 397–8); „A tribün hosszú évek óta »tatarozás alatt áll«, és az eredmény: ... *rákszerű áttételekkel* terjedő káosz és kosz” (Rákossy 486); „idemásolom még a *tömbszerű elintézés* jegyében, amire közben bukkantam” (Tandori 575); „Szerettem kinyomkodni, mint a mitesszereket, a *gennyyszerű, keserű mézet*” (Tolnai 602).

Az adatok kis száma miatt azonban e különbséget egyelőre nem szabad általános érvényűnek tekinteni.

2.6. Jelöletlen, motivált, explicit kép

Az ebbe a típusba tartozó képeket az a közös tulajdonságuk sorolja együvé, hogy a három vagylagos jelenlétű képelem közül csak a modalizátor hiányzik belőlük. A képen kívül van tehát nyelvi jele a vele azonosított tárgynak és az őket összekapcsoló, ill. megkülönböztető motívumnak is, nem tartalmaz viszont a kép semmiféle olyan nyelvtani eszközt, amely explicit módon jelölné a két főelem egymásra vonatkoztatását, társítását.

E ritka képfajtát a korábbi stíluskutatók nemigen vették tekintetbe, mert – modalizátora nem lévén – nem lehetett a hasonlatok közé sorolni (bár Török Gábor már 1968-ban utalt a jelöletlen hasonlat lehetőségére), másrészt viszont az a tény, hogy fel van bennük tüntetve az azonosítás alapja, a hagyományos felfogás szerint kizárta őket a metaforák közül is.

Azonban ilyen képek vannak, ha nem is tömegesen (a feldolgozott korpuszban kerekén 100 adat, az összes kép 8,71%-a). A 20 adat fölötti 15 szerző közt csak két olyan volt (Grendel és Ördögh), akinél erre a típusra egyetlen példát sem sikerült találnom. (A táblázatot l. a függelékben!)

A képtípusnak szerkezetileg két fő válfaját lehet megkülönböztetni (persze ez nem csupán alaki különbség, hanem eltérő tartalmi-szemantikai struktúrák és viszonyok rejlenek mögötte).

Az egyik változatban a tárgyi és a képi sík (illetve elem) lazán egymás mellé van helyezve, mintegy párhuzamba van állítva; egyaránt tekinthetők jelöletlen hasonlatnak is, fellazított értelmezői metaforának is. A hasonlóság (azaz: szubjektív, részleges azonosság) érzetét a motívum teremti meg, ráirányítva a befogadó figyelmét a két képsík érintkezési pontjaira, a közös jegyekre (ezeket az idézetekben ritkítással emelem ki):

„Hely volna – mondta –, csak az *idő* futott ki alólam. Elnyargalt a *piros csikó*” (Sütő 518); „A mi rokonszenvünk, Crescence, *kölcsönös szomorúság*. A magházban ugyanúgy fekszik a *két mag*” (Mészöly 359); „Hirtelen fellobbantak az *arcok*. Idegesen lobogó *gyertyalángok*. Összehajoltak, körbefontak, hunyorogtak, vigyorogtak” (Mándy 339); „A *szőnyegek* összezsavarva a szekrény tetején. Hatalmukat vesztett *politikai nagyságok*. Bukott *államférfiak*” (uo. 349).

Némelyik példában részletesen ki van fejtve, tovább van szöve a jelöletlen hasonlat képi oldala: a kép önállósul, gazdagodik részletekben, ezáltal erősödik a konkrétsága, de nem szakad el teljesen a hasonlítottól, mert érezhető marad benne a másodlagos, képes értelem is: „a pasi csak beszél. Nyitva felejtett csapból langyos víz; ő mlik az *élete*. Kifolyik a mosdóból, előnti az egész lakást, át

kell menekülni a belsőbb szobákba, felhúzódni a díványra, a szekrény tetejére” (Kőbányai 236).

A másik változatban a motívum valamely szintaktikailag is feszesebb szövést, zártabb képszerkezetbe tagolódik bele, általában minőségjelzőként. Az a rendeltetése, hogy összekapcsolja a tárgyi és a képi elemet, kiemelve a köztük levő, ill. beléjük érezhető azonos mozzanatot:

„A századforduló nagy felfedező kedve felszínre hozza *verseit*, e felfénylő éveknek *tűnékeny buborékait*” (Simonffy 508); „alig van család, ahonnét ne falt volna ki egy darabot a *háború éhes Molochja*” (Esterházy 126); „még kevés a lomb, hogy a *győzelem piros madara* fészekre szálljon” (Mészöly 364–5); „koromzöld nyugalma alkony fölött *fehér kápolna a hold*” (Kőbányai 230); „[*Malamud*] teljesen nyitott, befogadó, kíváncsi, kérdező, nem kinyilatkoztató, szüntelen, itteni vendégeskedése alkalmával is *lassanként föltöltődő szivacs*” (Karinthy 149).

Utolsó ilyen példánkban egy – a később tárgyalandó 7-es típusba tartozó – motívátlan metaforára ugyanannak a képnek a motívált változata következik rá, talán erősítésül vagy a képzettársítás indoklásaként: „Izzott a határ. Parázslott a hó. Egy nagy *kristály* volt a világ. Egy nagy *tiszta kristály*” (Tolnai 604).

Mint erről a II.1.3. pontban már esett szó, ismerünk olyan motívumot is, amely nem közös jegyet emel ki, hanem a tárgynak egy olyan vonását tulajdonítja a képnek, amellyel az valójában nem rendelkezik. Az ilyen típusú, „negatív”-nak is nevezhető motívum csökkenti a tárgy és kép közötti szemantikai feszítvolságot, s ezzel megkönnyíti a kép el- és befogadását.

Leggyakrabban értelmezői metaforákban találkozhatunk ilyen motívumokkal (ez a nyelvtani forma érzékelteti legjobban a szabad asszociáció villanásait, ahogy valamely tárgyhoz hirtelen egy tőle távol eső képet fűz hozzá):

„az új kiskúriát csak a napi gondok környékezik, szellemi *fátyoltáncok*, kiscelli bálók, *irodalmi ünnepek* nem pezsdítik már levegőjét” (Simonffy 508); „A sárga *mellény*, az *útravalónak szánt csillag*, a zsák tetején világított” (Mészöly 371); „Hegytetőről leeresztett fák rohantak, ... elszáradt mohától fekete *sziklaházak*, emberi *fecskefészkek*” (uo. 375); „Meg a *kocsi*, ... a halál kétütemű *ügyöke*” (Bolya 16); „Hajnalodott, és a kerteken túl, messzi a nyírségi szántóföldek fölött kicsi, piros *fény* nyílt, még inkább *rózsaszín szírom*, égi *csikló*” (Esterházy 112–3). A legutóbbi, némileg Krúdy Napraforgójának az egyik előző fejezetben elemzett Nyírség-leírására (N. 427) emlékeztető – netán szándékosan utaló – példában a negatív motívumon (égi csikló) kívül van „rendes”, azaz pozitív motívum is (*rózsaszín szírom*).

Akad azonban példa arra is, hogy feszesebb szerkezetű képbe, pl. birtokos jelzős teljes metaforába ékelődik be a „helyesbítő”, a képzettársítást megmagyarázó s ezzel merészségét enyhítő negatív motívum: „[Az autóbusz alázuhan] a ... *Belváros soktornyú dzsungelébe*” (Kőbányai 230); „a *diszkók gép szíve* is nemsokára földobog” (Nádas 394); „Mennyi simogatás van ebben a kamrában felhalmozva ... A *simogatás papírmasé piramisa*” (Tolnai 617). Ez utóbbit érdemes kihagyás nélkül is idézni – annak ellenére, hogy egyszer már szerepelt, a metonímia példájaként, a 2.4. pontban –, hogy megfigyelhessük, miképpen épít hidat, több lépésben, a kifejezendő (*simogatás*) és a kép (*piramis*) közé: „Mennyi simogatás van ebben a kamrában *felhalmozva*. *Beépítve*. A simogatás, a gyengédség *tonnái*. Simogatással épített *piramis*. A simogatás papírmasé *piramisa*.”

2.7. Jelöletlen, motiválatlan, explicit kép

A közepesen gyakori képfajták egyike, összességében a harmadik leggyakoribb típus: 16,20%-kal részesedik a korpusz teljes képanyagából. Az egyéni sorrendben Esterházy magasan, szinte irreálisan kiemelkedik 46,51 (!) %-ával (a táblázatot l. a függelékben). Ennek oka: a „Csáth Géza fantasztikus élete” Csáth, az értelmező című kis fejezete (116) 35 ilyen képből áll (a szöveget és vázlatos elemzését az értelmezői metaforáknál találhatja meg az olvasó).

A képtípus két szerkezeti elemből tevődik össze: a tárgy és a kép nyelvi jeléből, melyek vagy szintagmát alkotnak, vagy csak lazábban kapcsolódnak egymáshoz. Az azonosításnak, összehasonlításnak nincs külön nyelvtani vagy szemantikai jelölője (a 7. típus nem tartalmaz modalizátort), s nincs kifejtve a két képelem társításának háttere, indoka (a motívum) sem. Azáltal, hogy ez a befogadó fantáziájára van bízva, ez a képtípus fokozhatja a művészi próza költőiségét (azért csak „-hatja”, mert a típus önmagában pusztán lehetőséget nyújt, a kép esztétikai hatékonyságát döntően az határozza meg, mivel és hogyan tölti ki az író az adott szerkezeti sémát). Mindenesetre az a tény, hogy ez a típus – Krúdy és az impresszionista költői próza kedvelt képtípusa! – ilyen jelentős arányban van képviselve egy mai magyar szépprózai korpuszban, arra vall, hogy újabb prózánk lirizálódását, líra és epika közeledését ezen az úton: egzakt stílusstatistikai mutatókkal is igazolni lehet.

Az ide tartozó képeket a hagyományos felosztás **teljes metafora** néven tartja számon. A teljes metaforának – ahogyan ezt a nyelvtani és képi determinációról szóló fejezetben részletesen is kifejtettem – nyelvtanilag négy fő megjelenési módja van: a birtokos jelzős, az értelmezői és az alany-állítmányi szó szerkezet, valamint az összetett szó, amely – Saussure nyomán – szintén tekinthető szintagmának.

A feldolgozott korpuszban mind a négy fajta teljes metaforára találhatók adatok, természetesen nem egyenletes megoszlásban, de számszerű arányukat itt nem szükséges részletezni. Ehelyett az alábbiakban válogatott példák tükrében igyekszem bemutatni, hogyan használják (és mire használják) a mai magyar szerzők ezt a képtípust.

A **birtokos** szerkezetű teljes metaforában a tárgyi elemet mindig a birtokos jelző, a képit mindig a birtokszó nevezi meg: „Ne higgye, hogy nem volt meg bennem is *a kötelesség jégrianása*” (Mészöly 359). Előfordul, hogy több tárgynak van egy közös képe: „Nem gyakorolni akarok. Én egy életre ajánlom fel *arcunk és testünk gyakorlóterét*” (Cseres 52).

A 20,68%-os eredményével (ami azt jelenti, hogy minden ötödik képe 7-es típusú) Esterházy mögött a második helyet elfoglaló Szentkuthy Miklósnál különösen sűrűn tenyészik ez a fajta teljes metafora: „*Kérdéseim és kételyeim mocsarában ... találkozottam Lukiánossal*” (540); „*Nihilista téboly-kéjenc lettem, ópium-gyönyör és vak desperáció vegyesházasságában*” (542). Ha a birtokos szerkezetű alapszóképhez más elemi képek is csatlakoznak, az így kialakuló komplex kép már-már barokkos zsúfoltságával hat: „nem leszünk többé *kérdések és ignoramusok tövisbokrai* között vak *csipkerózsikák*, hanem a mennyei mindentudás *liliomlelkes* cognitio-, megismerés- és tudás-vendégei!” (543).

A birtokos jelzős metaforát magában foglaló mondat állítmánya általában alkalmazkodik tartalmilag-szemantikailag a képi elemhez, a metaforikus birtokszóhoz. Az ilyen állítmányok nem önálló képzettársítást tükröznek, hanem a teljes metaforának a tartozékai, ezért, mint korábban is jeleztük, nem számítanak külön elemi képnek, ennél fogva komplex kép sem keletkezik (a példákban a metafora kurzíválva, a hozzá igazodó állítmány ritkítva van): „[Rimapénteki Rimai Péntekh] Bab Bercibe eresztette tekintete fullánkját” (Lázár 267); „[A kérészek] feltálatlák magukat a folyó asztalára” (Lengyel 273); „Egy kérdés erejéig mégis áttörte félenksége burkát” (Grendel 132); „A balettcipős öreg hölgy, akár az ezredes, sosem hitte volna el, hogy a remény körvonalai megkophatnak” (Mészöly 367); „Indulása előtt az ezredes búcsúköteleességének is érezte, hogy a remény körvonalaait ezen a csatatéren is kipuhatólja” (uo. 365).

Ha az állítmány nincs összhangban a metafora képi elemével, az egész mondatot a képzavar veszélye fenyegeti: „[Dukai Takách Judít] megfénysítette az öreg költőóriás ... szomorkás őszi éveit a méltó szerelem aszújával” (Simonffy 508). E másik mondatában viszont tökéletesen alkalmazza Simonffy a birtokos jelzős teljes metaforát egy elvont szellemi tartalomnak, ill. folyamatnak a konkretizálására: „A felvilágosodás szellemét Luther követői hozták ..., mígnem a Habsburg-katolicizmus rendet nem vágott a magyar nemzeti öntudatra ébredés reformációval érlelt sarjújában” (502). A nyelvi megoldás hibátlansága annak köszönhető, hogy a *rendet vág* állítmányi szintagma természetesen, szervesen kapcsolódik a *sarjú* (azaz: 'levágott, lekaszált növény tövéből ugyanazon évben újra nőtt hajtás'; ÉKsz.) képéhez. Ez utóbbinak a jelzője, az *érlelt* is önálló elemi kép (4-es típusú metafora), ezért az idézett szövegrészlet egyetlen nagy komplex képnek minősíthető.

A birtokos jelzős teljes metafora képi eleméhez a mondatnak nemcsak az állítmánya, hanem egyéb mondatrésze is hozzáigazodhat, fokozva ezzel a szervesség érzetét: „látta a komisszág és a káröröm szikráit kipattanni a tüdőbajos fiú tekintetéből” (Grendel 136); „A lovasok a földút színpadán zajló jelenetet vették körbe” (Lengyel 296); „Farkasszemet néztek, s így, igéző szeme fonalán tartva a tétovázót, a leány elhanyaglott a gyepen” (Cseres 38); „a Mérleg nyelve cinikusan ide-oda táncolt, ... mintha a világ-értelmetlenség ringyójának pofájáról nyalogatná le a festéket” (Szentkuthy 534); „[Burgenlandban] még régi az osztrák kedvesség, s nincs – mint Bécsben – a napi világpolitika fából vaskarikájával körbedongázva” (Simonffy 502; e példában a *körbedongázva* határozói igenév egyúttal meg is újítja a *fából vaskarika* köznyelvi szólást).

A szó szorosabb értelmében vett **értelmezői** metafora két alkotórésze, a tárgyát és a képet jelölő nyelvi elem aránylag feszes szintaktikai függésben van egymástól, ugyanis szó szerkezetet – a hagyományos felfogás szerint alárendelőt, más, újabb vélemények szerint mellérendelőt – alkot.

E szintagmában a két képelemnek nincs megkötve a sorrendje. Az egyik lehetőség az, hogy a kép áll elől értelmezett szóként, s ezt követi a „megfejtés”, a tárgyat feltáró értelmező: „A ló lábai előtt meghódított ország, a keszthelyi dombok ölelésében a befagyott Balaton...” (Kőbányai 238). A másik változatban a tárgyi elem

az értelmezett szó, amelynek metaforikus azonosító értelmezője van: „[Az egér] testében ... megfeszültek a hajszálnyi *inak*, a hajszálnyi *rugók*” (Tolnai 608).

Esterházy novellájának már említett rövid fejezete (Csáth, az értelmező) csupa ilyen, tárgy-kép sorrendű értelmezői metaforából áll:

„Csáth, a lusta. Csáth, a *luxus*. Csáth, a *derengés*. Csáth, a *csönd*. Csáth, a *csömör* és Csáth, a *vágy*. Csáth, a *kísérlet*. Csáth a *lidérc*. Csáth, a *manóken*. Csáth, a *bábu*. Csáth, a *viaszfigura*. Csáth, a *terrorista*. Csáth, a *kamasz*. Csáth, a *peep-show* [‘kukucskáló, panoráma’]. Csáth, a *mítosz*. Csáth, a *nagy Málnás* [vö. Alain-Fournier: Le grand Meaulnes]. Csáth, a *tivornya*. Csáth, a *halál székszeplője*. Csáth, a *metafora*. Csáth, a *család*. Csáth, a *felületkínzás*. Csáth, a *sorskoholmány*. Csáth, a *húsfestmény*. Csáth, a *kényszerleszállás*. Csáth, a *frankenstein*. Csáth, az *öndívatbemutató*. Csáth, az *ezüsfólia*. Csáth, a *búcsú*. Csáth, a *hajnal*. Csáth, a *véres gyöngyvirág*. Csáth, a *sárcsillag*. Csáth, a *dandy*. Csáth, az *élet hercege*. Csáth, az *esti*. Csáth, a *relikvia*. Csáth, a *halott*... Fut Bécs felé Jelasics, a *gyáva*” (116).

A fenti értelmezősorozat figyelmesebb átnézése nyomán a „csupa ilyen” kifejezés kétszeresen is helyesbítésre szorul:

1. a *Csáth* név első és utolsó értelmezője – bizonyára nem véletlenül – nem metaforikus (Cs., a *lusta*; Cs., a *halott*);

2. a monotonul sorjázó 35 értelmező között megbújik négy olyan is, amely eltérő szerkezetű, mert motívumot – mégpedig negatív, azaz „helyreigazító”, „pontosító” motívumot – is tartalmaz: „Csáth, az *élet hercege*”; „Csáth, a *halál székszeplője*”; „Csáth, a *sárcsillag*”; „Csáth, a *véres gyöngyvirág*”. E bővítmények (*élet*, *halál*, *sár*, *véres*) és alaptagjuk (a kép) között logikai-szemantikai ellentét feszül: a negatív motívum a tárgynak a szférájába kényszeríti vissza az abból már-már kiszakadni látszó képi elemet. Ezért e példák valójában nem is ide, hanem az előző, a 6-os típusba tartoznak.

Az értelmezői metafora oldottabb változatában a két képelem között nincs közvetlen szintagmatikus kapcsolat: egész tagmondatok ékelődnek közéjük, sőt az is előfordul, hogy a tárgyi és a képi elem külön mondatba kerül.

Itt is adva van az a két lehetőség, hogy a kép meg is előzheti, de követheti is tárgyát. Az alábbi két idézetben a képi elemet, a metaforikus jelölőt pillantjuk meg előbb, ezután közbevetés következik, majd lazán hozzátoldva az értelmezés, a képpel kifejezett, jellemzett tárgy: „ezek *roncsok*, amiket létre lehet hozni, az *írások*” (Tandori 551); „a nő már egy felnőtt férfi arcán látta ... a visszatérő *örök vendéget*, kit fáradt beletörődéssel köszöntött: a *csömört*” (Esterházy 102).

Az ellenkező sorrendű példákban az író először „nevén nevezi” a szöveg tárgyi síkjához tartozó elem(ek)et, később pedig valamely értelmezőszerű képet társít hozzá(juk): „[*Csáth* és *Ferenc József*] Álltak egymással szemben, *birodalmak gazdái*” (Esterházy 111); „Gyermekkorában egy *harkályt* forrasztott így oda a fatörzshöz. ... az elegáns piros-fekete-fehérbe öltözött *áldozat* (*lakáj* vagy *báli megbízott*?) bajtársias hűséggel azóta is ott kapaszkodik a mohos kéregbe” (Mészöly 352); „Anette ... madárpuhasággal tenyerembe csúsztatva a Höchstädtnél behorpadt *dohányszelencét*. Ha nem hull le ez az ötödik *csillag*, lámpást kellett volna gyújtanunk” (uo. 361).

Több mozzanatú komplex képekben a két jelentéssík elemei egészen össze is keveredhetnek, mert a két szféra: a „valóságos” és a „képletes” több ponton is érintkezik egymással, s végül teljesen egymásba olvad: „A pasi átkarolja a vállát. S a

taxiba szállva is – kénytelen elengedni – rögtön visszafoglalja az ideiglenesen kiürített, de már bevett hadállást” (Kőbányai 238). Az író, mint láthattuk, következetesen végigviszi az *átkarolt váll – bevett hadállás* párhuzamot: *elengedi – ideiglenesen kiüríti; visszafoglalja* (értsd: újra átkarolja, most már a taxiban). Mindez az aprólékos műgond ez esetben az ironiának a szolgálatában áll, mert az akkurátusan, módszeresen „udvaroló” férfit az addigra már mindent eldöntő (és előre unó) nőnek a kiábrándult szemével láttatja.

A teljes metafora harmadik lehetséges megjelenési módja az **alany–állítmányi** szó szerkezet (azonosító predikatív viszony): „A büfé Dante pokla” (Rákosi 486); „A Tejút hajnalhasadék” (Mészöly 371); „A Móricz Zsigmond körtér szemétből kihalászott gyászkoszorú” (Kőbányai 246). Következő példánkban a kép kissé messzebbre szakadt tárgytól, de az ő személyes névmás határozottan visszaultra rá, jelezve a koreferenciát: „a *világító bogár*, amelyik a faszor lombsűrűjéből repült le az üszögös tűzrakás fölé, beleszállt a forrásba, s Te azt mondtad, most *ő is menyegzői pernye*, bármilyen kicsi is” (Mészöly 360–1).

Némelyik azonosítottnak három képe is van: „*Kútfő volt az az asszony, orákulum és jósdá*” (Nádas 394); „*Báb vagyok, kóc és fűrészpör*” (Esterházy 127; ez utóbbi példában a *kóc és fűrészpör* egyszersmind referenciális egyedítő szinekdoché is a *báb*-hoz viszonyítva).

Van rá példa, hogy az elbeszélő nyomban tovább is szövi a predikatív metaforát: „a béke méz, *legyek lepik*” (Ördög 467). Az elvont fogalmat konkretizáló *méz* kép (oly sűrű, aranyló, de talán émelyítő, ragacsos is ez a *béke*, mint a *méz*) a folytatásban a rá szálló *legyek* képzetét asszociálja, s ezzel a hangulatot az idilliből a groteszk felé tolja el.

A két explicit képelem közötti nyelvtani kötelék az **összetett szó** alakú teljes metaforákban a legszorosabb; ezekben valósul meg legteljesebben kép és tárgy azonosulása.

A metaforikus összetételeknek a két alkotóelem sorrendje szerint két válfaját lehet megkülönböztetni. Az egyik típusban a kép áll az első helyen, a tárgy a második: „Ezt a *nádszál-reménységét* abból is észlelhetjük, hogy a házat időnként kedves vendég fogadására alkalmassá tette” (Sütő 512–3); „*Örökmécses-Nagymamád gyöngye levest készített neki*” (uo. 516); „A férjemet is már csak ott simogattam meg a jégen. *Szőcskecombját*, homorú hasát, *harmonikabordáit*, csapzott halálverejtékes homlokát” (Tolnai 610).

Tulajdonképp ugyanilyen a felépítésük azoknak a főnévi minőségjelzős szerkezeteknek is, melyekben a főnévi jelző a kép, jelzett szava pedig a képpel jellemzett, minősített tárgy; csak annyi a különbség, hogy ezek még nem tapadtak össze összetett szóvá: „[A büntetéstől] megszabadult, *láng, láng, láng lelkek* közül sokan nem is igyekeztek ... Velence ... sápadtrózsza palotái felé” (Szentkuthy 538); „a tornyok nyílhegyei elérik a *gyöngyház ég zománcát*” (Mészöly 369); „Menj, te is zuhanyozz le! – veti oda a *sóbálvány pasinak*” (Kőbányai 241). A motívum mind a három idézett példában rejtve maradt, de odaérthető: *láng* [lobogású] *lelkek*, *gyöngyház* [csillogású] *ég*, *sóbálvány* [mozdulatlanságú, meghökkentségű] *pasi*. E ritka képtípus tekinthető szinekdochénak is (konceptuális egyedítő szinekdoché: a tulajdonság hordozójának neve a tulajdonság neve helyett); ez esetben azonban a 4. típusba tartozna.

A metaforikus szóösszetétel másik sorrendi változatában a tárgyi elem az elő-, a képi pedig az utótag: „Süllyed, süllyed az obszcén feliratokkal, átlótt szívekkel, rozsdá-fekélyekkel borított cella” (Kőbányai 227); „Az albéreletekben az ajtó mögött az öregasszony neszezése vagy a családi veszekedés, máshol a pasik és az anyjaik *alkalmazkodás-ketrecében*” (uo. 239); „Pipi akkor lerongyoltan került ide, pulyka-vörösre kopaszodott fejjel, és talán még valami szemérmérségtelenséggel: az egyik *szemhely-mocsárban*, de ez a fény is hamar kihuny” (Tandori 573).

Az ilyen sorrendű összetett képeknek a szöveg folytonosságába való beépülését nemritkán az is segíti, hogy a mondat állítmánya vagy valamely más mondatrésze szemantikailag az összetétel utótagjához, a képi elemhez igazodik: „barna *fiú-hal* buk fenc ez ik a langyos esőben” (Mészöly 371); „tünedeznek elő a csillagok, szórni kezdi *fénypermetét* a hold” (Ördög 475); „Távol ázsiai csaták köve loccsan, s fodrok sora gyűrűzik az emberi *gén-tő színén*” (Lengyel 281). A ritkítással kiemelt szavak nem tekinthetők önálló elemi képnek, mivel jelenlétük az összetett szós teljes metaforának a függvénye (következésképp ezekben az esetekben komplex képről sem lehet beszélni).

Komplex képnek azok a példák számítanak, melyekben az összetett szó alakú teljes metaforát további elemi képek hozzáadásával fejti ki az író: „százötven éve nem volt ilyen fiatal miniszterelnöke Franciaországnak. Rakétakarrier. Kilövőhely egy szuper nagypolgári család ..., üzemanyagban nem volt hiány, a többlépcsős kapcsolatokban sem” (Rákosi 480). E komplex képben a köznyelvi ízű metaforikus szóösszetételhez (*rakétakarrier*) előbb alany-állítmányi teljes metafora (*kilövőhely* egy szuper nagypolgári család), majd két – egyaránt 4-es típusú – implicit kép csatlakozik (*üzemanyag*; *többlépcsős* kapcsolatok), s a négy elemi kép együttesen alkot koherens komplex képet.

2.8. Jelöletlen, motivált, implicit kép

A három igen ritka típus (2., 3., 8.) egyike, de közülük aránylag a leggyakoribb (egy híján 40 adat, 3,40%-os használati arány). Az ilyen szempontból is vizsgált tizenöt szerző közül csak négyenél nem fordul elő egyáltalán, a többi tizenegyből tíznél egyenletesen kevés példával szerepel, míg egynél, Tolnai Ottónál meglepően sok (14) adatot találtam erre a ritka típusra. Ezzel ő magasan vezet a százalékos arány szerinti rangsort (l. a függelék 11. sz. táblázatát). Ennek az az oka, hogy elbeszélésének ilyen típusú kép, a *vakondbriliáns* az egyik képi vezérmotívuma.

A típus sajátosságát az adja meg, hogy se megnevezett tárgya, se modalizátora nincs, jelen van viszont benne a képzettársítás alapja, a közös jegy, amelynek alapján a képi elemet az itt ki nem fejtett, homályban hagyott tárgyra vonatkoztatjuk.

A 8-as típus legjellegzetesebb képcsoportját az ún. körülíró metaforák alkotják. Ezek, mint korábban (a bevezető tanulmány 3. fejezetében) jeleztük, abban különböznek a tulajdonképpeni körülírástól, hogy fő elemük (jelzett szavuk) átvitt értelmű, míg az igazi körülírásnak (pl. *az ezer tó országa* = Finnország) nincs átvitt értelmű tagja. A körülíró metafora tehát két részből áll: a képes értelmű jelzett szóból és ennek jelzőjéből (a motívumból). Ez utóbbi a képnek és a kifejtetlen tárgynak valamely közös tulajdonságára utal: „tudtuk: *karcsú fehér társainknak* [= a kérészeknek] az élet

katedrálisában mi minden a mai nap” (Lengyel 273); „Esteledik. A mélyzöld dombokra, a falu fehér házacskáira ráhasaló *vörös korong* [= a nap] bevérszi, fölgyújtja a környéket” (Kőbányai 243); „Előbb szürkül, szétfüstölög az árnyék, s *fekete fátyolba* [= sötétségbe] bugyolálja a világot” (Ördögh 470).

Előfordult azonban a korpuszban egy olyan változat is, amely abban különbözik az előzőtől, hogy a motívumot tartalmazó minőség- vagy birtokos jelző szemantikailag nem egyeztethető össze jelzett szavával (a képpel), és így azt mintegy visszaköti, visszakapcsolja a kifejezendő (a rejtve maradt tárgy) jelentéskörébe. Erről a jelenségről „negatív motívum” néven már több ízben megemlékeztünk. Íme néhány példa ilyen negatív motívumú körülíró metaforákra: „Az orgonák májusi *lila-fehér robbanása* már levirágzott” (Simonffy 509); „Persze azért azt egy pillanatra sem felejtettem el, hogy *kék szemű tigrisek* nélkül ez aligha megy” (Rákosi 499); *Az élet hercege* (Esterházy 103; fejezetcím); „bárokba nem járt, hiszen a *lokálok állatfajai* mindenhol egyformák” (Bólya 16).

Van ennek a típusnak egy tömörebb változata is, melyet az jellemez, hogy benne a negatív motívum a képi elemmel nem szószerkezetet, hanem összetételt alkot: „a pincérek ... ijedten ugrabugráltak a *vérszökőkút* előtt” (Esterházy 95); „Ez a madárfejű agglegény ... legkevésbé sem úgy gondolkodott, mint a politomán uracsok és *szabadságmanökenek*” (Mészöly 377); „*Papundeklipiramis*, mondják [a felhalmozott papírhulladékra]” (Tolnai 625).

Ilyen típusú kép Tolnai Ottó elbeszélésének vezérmotívuma, a *vakondbriliáns* (é. briliánsként csillogó vakondokürülék) is: „És elkezdtem gyűjteni. A *vakondbriliánst*. Azt hiszem, ha nem kezdtem volna el gyűjteni a *vakondbriliánst*, megőrültem volna” (616); „Telegyömöszöltem a zsebeimet narancsselyemmel, és ha *vakondbriliánstra* bukkantam, villámgyorsan becsomagoltam, kebelembe rejtettem. Egy egész ridikül *vakondbriliánssal* érkeztem haza utoljára is” (uo.); „Lehet, hogy majd ezekbe a dobozokba fogom szétszortírozni a *vakondbriliánst*” (617); „Egy nagy bőrrönd selyempapirost hoztam. ... Meg egy ridikül *vakondbriliánst*” (622). Ezekben a képekben a „visszajáró” motiváló összetételi előtag következetesen helyesbíti a képi elemet: 'briliáns, de a vakondé' (hogy ez miképpen illeszkedik a szöveg egészének képhálózatába, arról a III. részben, Tolnai művének funkcionális elemzésekor lesz szó).

3. Jelölt/jelöletlen, motivált/motiválatlan, explicit/implicit arány

A fenti tulajdonságú képek adatainak számát (az 1–8. típusban és összesítve), valamint százalékos arányukat a függelék 12. táblázata mutatja be. A Σ és a % oszlop értékei két soronként összeadva adják ki az 1148-at (ennyi kép van összesen a korpuszban), ill. a 100%-ot.

Azt vártam, hogy prózai anyagban a jelölt, a motivált és az explicit képek lesznek többségben. Ez a várakozás, mint a táblázatból is látható, szinte egyáltalán nem teljesült: a képek csaknem háromnegyede jelöletlen, több mint kétharmada motiválatlan; csak az explicit–implicit párban kerekedett felül az elméletben „esélyesebb” képfajta, de ott is csak minimális mértékben (a képeknek kb. a fele volt explicit, fele implicit).

Ezeket az arányokat lényegében meghatározta a 4. sz. típus dominanciája: ezáltal kerültek jelentős túlsúlyba a jelöletlen és a motiválatlan képek, s ezt csak az explicit–implicit egybevetésben ellensúlyozta, hogy a másik három implicit képtípus (2., 3., 8.) egyaránt igen ritkának bizonyult.

Ezután az egyes szerzőknél néztem meg a jelölt/jelöletlen, motivált/motiválatlan, explicit/implicit képek százalékos megoszlását (itt is csak az összesen húsz adat fölötti tizenöt szerzőt vehettem figyelembe). Az egymást kizáró tulajdonságok alapján felállított rangsorok (13–14., 15–16., 17–18. sz. táblázat) természetesen tükörképei egymásnak.

Milyen korrelációk fedezhetők fel az egyes képtulajdonságok, ill. az ilyen tulajdonságú képeket preferáló szerzők között?

Mindegyik tizenötös névsort négy másikkal érdemes egybevetni (az ötödik ugyanis a kizáróan ellentétes képtulajdonság alapján van felállítva, így ez a két sorrend valójában ugyanaz a sorrend, csak ellenkező irányból).

Ha azt vesszük szemügyre, hány azonos nevet találunk az egybevetett listák 1–5. helyezettei között, a következő eredményt kapjuk:

Négy azonos név fedezhető fel a jelölt–motivált (Szentkuthy, Tolnai, Lengyel, Rákosy), a jelöletlen–implicit (Mándy, Ottlik, Bólya, Simonffy), a motivált–explicit (Szentkuthy, Lengyel, Tolnai, Kőbányai) és a motiválatlan–implicit (Ördögh, Mándy, Ottlik, Bólya) képek százalékos arányát feltüntető „rangsorok” első öt–öt helyén.

Három azonos név van a jelölt–explicit (Szentkuthy, Lengyel, Tolnai) és a jelöletlen–motiválatlan (Ottlik, Bólya, Mándy) listák élcsoportja között.

Végül pedig található egy azonos név (Esterházy) a jelöletlen–explicit párban is.

Úgy látszik tehát, hogy azok a szerzők, akik relatíve több jelölt (nyílt modalizátorú) képet használnak, jobban vonzódnak a motivált és az explicit típusokhoz is, illetve megfordítva: akiknek képanyagában nagyobb arányban van képviselve a jelöletlen típus, azoknál a motiválatlan és az implicit kép is sűrűbben fordul elő.

Jól mutatja ezt az összefüggést, hogy akkor is található három azonos név, ha a korrelációt nem két–két, hanem három–három tulajdonság között vizsgáljuk: a jelölt, a motivált és az explicit képek listájának (13., 15., 17. sz. táblázat) első öt–öt helyén egyaránt ott van Szentkuthy, Tolnai és Lengyel, míg a jelöletlen–motiválatlan–implicit egybevetésben Bólya, Mándy és Ottlik a közös név (l. a 14., 16., 18. táblázat első helyeit).

Ennek alapján bizvást levonhatjuk azt a következtetést, hogy e három–három képtulajdonság között erős a korreláció. Ezt látszik igazolni az a statisztikai adat is, hogy az ebből a szempontból „egynemű” 1. (jelölt, motivált, explicit) és 4. (jelöletlen, motiválatlan, implicit) típus együttesen 61,15%-át teszi ki a korpusz képanyagának, míg a többi hat, „vegyes” típusra csak 38,85% jut.

Ehhez képest atipikusnak minősíthető az előbbi összeállításban Esterházy névvel fémjelzett jelöletlen–explicit korreláció; itteni meglétének az a magyarázata, hogy a 7-es típusú (jelöletlen, egyszersmind explicit) képek Esterházy szövegében kiugróan nagy számban fordulnak elő, ahogyan erről korábban már volt is szó.

III.

A képek funkciójáról

1. E tanulmány fő törekvése, mint ezt már az I.1. pontban is jeleztem, az volt, hogy megállapítsa egy adott korpusz nyelvi képeinek mennyiségét (abszolút és relatív gyakorisági adatait), valamint bemutassa, azaz kvantitatív és kvalitatív oldalról is jellemezze azt a nyolc képtípust, melynek valamelyikébe nézetem szerint bármely elemi képet be lehet sorolni.

A kitűzött feladatnak az előző két részben, bízom benne, sikerült is eleget tenni. Úgy vélem azonban, nem zárhatom le ezt a fejtegetést anélkül, hogy legalább fel ne vetném azt a kérdést is: hogyan alkalmazzák a Kőrkep 88 szerzői a nyelvi képet?, illetőleg: mi a funkciója, a rendeltetése a képnek az antológia elbeszéléseiben?

Ha mind a huszonegy művet végig akarnám elemezni ebből a szempontból is, ez legalább ugyanakkora terjedelmet igényelne, mint amekkorát eddig a gyakorisági adatok megállapítására és a képtípusok jellemzésére fordítottam.

Annak érdekében, hogy ez a már amúgy is (túlságosan?) terjedelmes tanulmány ne nyúljon ilyen hosszúra, azt a megoldást választottam, hogy az antológia írásai közül csak annak a háromnak (Kőbányai, Mészöly és Tolnai elbeszélésének) a képeit vizsgálom funkció tekintetében is, amelyben a nyelvi képek abszolút és relatív gyakorisága egyaránt a legnagyobbnak bizonyult. Következésképp e III. rész nem egyenrangú társa az előző kettőnek, hanem csupán kitekintés egy újabb, talán még vonzóbb kutatási területre.

2. Kőbányai János El című novellájában feltűnően sok a nyelvi kép: a 25 oldal terjedelmű írás összesen 130 elemi képet tartalmaz, vagyis egy oldalra átlagosan 5,2 jut belőlük.

E képek többségének nincs strukturális jelentősége, mert funkciója kimerül a szemléltetésben és/vagy a hangulati motivációban, sőt olykor a puszta díszítésben. A gazdag képanyag ilyenformán megmarad a külső forma szintjén, nem válik belső formai tényezővé, fókusszá. Más szóval: nem szerves (kihagyhatatlan), hanem járulékos, vagylagos része a műalkotásnak.

Nyomban le kell szögezmem, hogy a fenti kijelentés éppoly kevésbé tartalmaz értékítéletet, mint a képek sűrűségének vagy ritkaságának megállapítása (vö. I. 4. pont). Mindössze arról van szó, hogy ennek a szövegnek – nagy mennyiségük és formai változatosságuk ellenére – nem a képek a szervezői, hanem egyéb tényezők.

Az elbeszélés rendező elve a belső (tudati) és a külső (esemény-) sík váltakozása. A cselekmény mindvégig két párhuzamos síkon zajlik: a hősnő belső világában (azt tervezgeti, hogyan kezd új, értelmesebb életet egy Balaton-felvidéki faluban) és a pesti éjszakában (ahol eközben, szinte mellékesen, alkalmi szeretője lesz egy válófélben levő férfinak). A két sík között nincsenek, mert nem is lehetnek, kapcsolódási pontok, sőt az író épp ellentétességükre, ábránd és való, reális és ideális kibékíthetetlen ellentmondására építi fel a novellát.

Ennek ellenére a képeknek se gyakorisága, se jellege nem függ ettől a váltakozástól; nem érezzük, hogy több (kevesebb) vagy más kép jelenik meg a szövegben aszerint, hogy a külső vagy a belső szférában mozgunk-e. A nagyszámú kép

megőrzi elkülönültségét, nem szerveződik motivikus hálózattá. Kivételként a *parázs-szégyengömbök* metaforát említhetem, amely továbbszöve és variálva végigvonul az elbeszélés utolsó egynegyedén. A főszereplő lelkét *parázként égeti a szégyen*, nem a futó kaland miatt persze, csak amiatt, hogy a végén kivett egy ötszázast a férfi pénztárcájából. A motívumként ismétlődő képek sorozata elmélyíti és meg is újítja a banális-szентimentális köznyelvi toposzt (a *motívum* műsót itt abban az értelemben használom, amelyet Bernáth Árpád és munkatársai tulajdonítottak neki a hetvenes évek elején publikált elemzéseikben; vö.: Bernáth 1970, 1971; Csúri 1971a):

„Zúgó fejében táncoló-éző *parázs-szégyengömbök* labdáznak” (246); „Az éjjeli villamoskocsin szerencsére egyedül utazik. Egy szempár sem vádolja lopással, de a *parázs-gömbök* még jobban *égetnek* a koponyájában, fojtogatóan lepréselődnek a torkán át a gyomrába, *felperzselik* az egész bensejét, behatolnak az ereibe, s mintha ott benzin keringene, *lánggra lobbantják* a véredényrendszerét, szertesét viszik a *szégyentüzet* valamennyi porcikájába” (uo.); „Kinyitja a kaput. Végre a liftben. Hogyan jutott idáig? A *zsvárnok-labdacsok kiégettek* minden képet” (uo.); „Tölt. Iszik. Tölt. Iszik. Tölt. Iszik. A *tűzgömbök* okozta *lángolást* sisteregve *oltja el* az italt” (247); „Erre a papírmásé épületre [ti. az elképzelt Balaton-parti házra] pattognak rá a *tűzgömböckék*, és *fölgyjújtják* azt” (250); „Megrázkódtatja a zokogás, újabb és újabb *kormos gömböcöket* öklendezik föl, amelyek elbucskáznak, s könny alakjában távoznak a szeméből” (251).

A sok pazar nyelvi ötlet közepette azonban olykor némi túlfeszítettséget, túlrtságot is tapasztalunk. A „stílromantikus” írásmódnak megvan az a veszélye, hogy egy idő után kifárasztja, sőt ellenállásra ingerli az olvasót. Távol áll tőlem, hogy e tanulmányban kritikusként lépjek fel, vagy tanácsokat osztogassak, de Kőbányainak további műveiben meg kellene kissé zaboláznia képalkotási szenvedélyét, mert különben az állandó nyelvi tobzódás végeredményben egyhangúvá teheti írásait.

3. A képgyakorisági lista „élcsoportjának” másik két tagjánál: Mészöly Miklósnál és Tolnai Ottónál viszont nem egyszerűen **sok** a kép, hanem úgy érezzük, a struktúrárt is nagymértékben ezek határozzák meg. Tehát a képnek önálló stílusesszköz mivoltán túlmutató, formateremtő funkciója is van.

Mészöly elbeszélésének, a Sutting ezredes tündöklésé-nek bizonyára egyik fő rendező elve a képiség, képletesség. Sutting ezredes, a forradalmat mérnöki pontossággal „megépítem” igyekvő titokzatos utazó mindvégig **virágnyelven** beszél a talán ettől is megbűvölt Privorszky Crescence „nemes úrhölgyhöz”:

„Pan Skirecki mindig időben fogja értesíteni, ha *zivatar várható*, ... Csak egyetlen kézre lehet utolsó csókot adni – ne legyen hát kétség, ha a faszorban *szél fúj*, és a holdat *felhő takarja*” (358); „A holnapi tisztaságnak is *véres a talpa*, s ezt vegye úgy, hogy *zápor mossa kékre az eget*” (360); „Rejtjelesen mondhatom csak, hogy mifelénk délen a *gyümölcs érőben van*. ... A *levegő*, azt mondják, *érezhetően súlyosabb lett* a déli megyékben, mintha a szél folyton sűrítene és nem engedné ingyen szétszéledni” (uo.); „Higgyen nekem, a forradalom *lecsapolja a délibábokat*, és tűzokádóba veti a tiltó parancsok postáját” (370); „mi akkor tűzzük ki a *piros rózsát*, mikor a legszebb *harmat csillog rajta*” (378).

A „rejtjelességre”, mint láthattuk, olykor külön is felhívja Crescence (és így az olvasó) figyelmét, úgyszólván metanyelvi kommentár gyanánt: „*Rejtjelesen* mondhatom csak” (360), de már előbb is: „Csak *rejtjelesen* mondom ezt, drága Crescence” (357).

Van ebben az áttételes közlésmódban egy csipetnyi szerepjátszás is, hiszen a rébuszokban való megnyilatkozásra nemcsak az óvatosság kötelezi a hőst, hanem a

titkos forradalomszervező választott szerepe is. Ez a körülmény leheletfinom (ön)íróniába burkolja az ezredes alakját, ide értve különös beszédmódját is.

Növeli az elbeszélés képeinek számát Sutting ezredesnek az a szokása is, hogy szívesen fejezi ki magát **szentenciával**, azaz valamely általános igazságot vagy erkölcsi jellegű tételt képszerű alakban megfogalmazó bölcs mondással, aranymondással (vö.: Bakos: IdSzKSz. 800; KMRet. 188). Már a virágnyelven szóló mondatokban is voltak ilyen szentenciózus részletek: „Csak egyetlen kézre lehet utolsó csókot adni” (358); „A holnapi tisztaságnak is véres a talpa” (360). A közmondás-, ill. szólásszerű fiktív velős mondások ugyanolyan kettős fénytörésben mutatják a forradalmár gavallért (vagy gavallér-forradalmárt?), mint a virágnyelv, hiszen az ironia sem esik messzebbre a nosztalgiaától, mint a banalitás az evidenciától:

„Holdvilágon nem sül cipő, de a jó gazda akkor dagaszt – mondta az ezredes a beavatottak cinkosságával” (378); „Öreg fán szívósabbak a rügyek” (377); „a sors nem kérdezősködik” (383); „A mi forradalmunk természetes és büszke, mint a párizsi lovas koldus” (368–9); „Esti harmat nem látszik a fűvön, a szerelem mégis abban fürdik” (369); „a szerelem mindent egyenlővé tesz, és ibolyákra öntött friss tejben mosakszik” (uo.); „Az ország is szennyest vált csak, ha a szerelem hazug” (370); „A törvény csak maga ugat, de még a verebek is együtt énekelnek” (uo.); „A forradalom nem csábos konc, amit csak úgy virtuososan el lehet rabolni. Ellenkezőleg, a forradalmat meg kell építeni” (378).

A képletes-szentenciózus beszédmód közegében természetes jelenségként bukkan fel (s egyúttal a múlt század közepi atmoszférát is erősíti) az **allegória**. Az a két allegorikus képegyüttes azonban, melyet az alábbiakban idézni fogok, nem csupán stíluseszköz, nyelvi díszítmény, hanem ezenfelül olyan komplex jel, amely a műalkotás legtitkosabb – egyszersmind legnyilvánvalóbb – üzenetét hordozza:

„Az erdő nyiladékan kilép a *szarvas*, a havas tájban megpillantja az egyetlen érte virrasztó *ablakot*, és elindul feléje. Ezeknek a magányosan világító ablakoknak nincs befejezhető regénye. A forradalom lappangva érik, drága *Crescence*. A szarvas körbejárja a házat, de még nem találja alkalmasnak a percet, hogy agancsával megkoccintsa az ablaküveget, a hátsó kertben csinál magának kotorekót, és ott éjszakázik. A behavazott fákon *ditűt a zöld levél*, a mókusszem résében *gerezdjére törik az őszi dió*. Ez a jövő, drága *Crescence*, csak helyesen kell értékelni a megtévesztő jelenségeket” (357–8); „Felületesen azt lehetett hinni, hogy egyoldalúan és kizárólag *Strabónnal* ért egyet, aki szerint sikerrel csak az *vadászhat*, aki mindenki másnál jobban ismeri az *erdő* tulajdonságait és kiterjedését. Vagyis mély ösztönösséggel érzi a határokat, melyek között az ő vadászata nem csupán gazdag *zsákmányt* ígér, hanem a zsákmány meg is szentelődik, és semmilyen másikkal nem téveszthető össze” (373).

Némelyik allegorikus képelem motívumként ismétlődik, és ezáltal előbb kontextuális, majd sajátosan egyedi, ún. írói jelentésre tesz szert (I. e. kötet II.1. fejezetét is): „Távol *gordonka* szól, erről ne feledkezzen meg. A réteken meghasadnak a tavaszi jégvártyák, és ennek zenéje van. Gondoljon a megismételhetetlen virágokra, melyek képesek rá, hogy szirmukat ne hajlítsák szét addig, amíg az erdő nyiladékában vadászó rak tüzet” (358); „Nincs messze a cél. Ha *az a tavasz* [az író kiemelése K. G.] elkövetkezik, a madár lugasos fészekbe költethet, ... A Kamarilla rókái, kihizlalt gorillái mentik az irhájukat, a véres kürtöket *gordonkára* cserélik le. *Crescence*, ne sírjon...” (362–3); „A hóesés nem lankad, távol *gordonka* szólt” (370).

Mészölynek ezeket az ismétlődő motívumait Balassa Péter a Film-ről írott alapos tanulmányában „motivikus rímek”-nek nevezi (1985: 41), s valóban ugyanúgy, ahogy a rímelő szavak fölerősítik egymás tartalmát, stílushatását, úgy sokszorozódik

meg ezeknek a vissza-visszatérő képeknek az energiája is. De az ismétlődés keltette változás nem pusztán mennyiségi, hanem minőségi is. Az allegorikus képmozzanatoknak annyira feldúsulhat a képzettartalmuk, hogy végül semmiféle körülhatárolható jelentést sem hámozhatunk ki belőlük: az allegória észrevétlen átlényegült szimbólummá (az allegorikus és a szimbolikus ábrázolásmód különbségéről vö. Lukács 1969: II, 675–719). Az előbbi *gordonka*-képeket még „lefordíthatnánk”, ha akarnánk, fogalmi nyelvre. De megtehetnénk-e ugyanezt az esztétikum szétrombolásának kockázata nélkül a Sutting ezredes... talán legköltőibb szimbólumsorozatával, a *hét hullócsillag* képeivel is? Én nem vállalkozom erre a műveletre, csak bemutatom az egymásra rímelő, egymás hatását felfokozó mondatokat:

„Valójában *hét csillag* hullott le abban a pár héten, amit a fölkelés leveréséig együtt tölthettünk” (359); „a fekete hátast választottam, amelyik elsőnek dobokolt fel, mikor az istállóba először bevezették, és a válladat végignyalta. Az *első csillag* ekkor hullott le a hét közül” (360); „Másodikként a *világító bogár*, amelyik a faszor lombsűrűjéből repült le az üszögös tűzrakás fölé, beleszédült a forróságba, s Te azt mondatd, most ő is menyegzői pernye, bármilyen kicsi is” (360–1); „A tavaknál kendőbe fogtál egy napkártszt, morzsát tettél a szájába, és visszaengeded a vízbe – s valamiképpen ez is *csillaghullás* volt” (361); „Egyszer egy egész éjszaka néztelek csak, ... Ez volt a *negyedik csillag*” (uo.); „Anette ... madárpuhasággal tenyerembe csúsztotta a Hóchstádnél behorpadt dohányszelencét. Ha nem hull le ez az *ötödik csillag*, lámpást kellett volna gyújtanunk” (uo.); „Már közös halottaink is vannak, Drágám, miért panaszkodjunk a kurta napok örökkévalóságára? *Csillag* ez is, amelyik zuhanva világít. A szép *hatodik*” (361–2); „A sárga mellény, az útravalónak szánt *csillag*, a zsák tetején világított” (371).

A *hullócsillag*-szimbolika szemléleti háttérét, az asszociációsor kiindulópontját csak jóval később fedi fel ez a látszólag mellékesen odavetett megjegyzés: „Crescence batisztsálsján *hét szétszórt flitterpötytyöcske* csillogott” (383). A *hullócsillag* (angolul: *shooting star*) egyúttal a főszereplőnek a nevére is utal. A Sutting egyébként is nyilvánvalóan **beszélő név** (s mint ilyen, ugyanúgy a múlt századi irodalom stílusvilágát idézi, ahogy a virágnyelv, a szentenciózusság vagy az allegorikus kifejezésmód). Ezt látszik igazolni, hogy az angol *shooting* főnévnek egy kivételével mindegyik jelentése testet ölt az elbeszélés valamelyik részletében. Az Országgh-féle angol–magyar kéziszótár szerint haladva:

‘(agyon)lövés’: az ezredesről jóformán azt tudjuk meg először, hogy kiváló céllövő (352); a bogyziszlói vendégfogadóban az asztal mellől „mesteri pontossággal” lő le egy karóra akasztott fazekat, s ez eszébe juttatja, hogy gyermekkorában ugyanígy „forrasztott oda” egy harkályt a fatörzshöz (az állatok „mártírúma”: megkínzításuk és/vagy megölésük rendszeresen ismétlődő mozzanat Mészölynél, I. Magasiskola, Jelentés öt egérről, Film; ez utóbbinak ilyen jeleneteiről és azok motivikus-szimbolikus funkciójáról vö. Balassa 1985: 37–69);

‘vadászat, vadászterület’: idéztük már azt az allegorikus komplex képet (373), amely az ezredes vállalkozását (és közvetve általában az emberi törekvéseket) a *vadászat – erdő – zsákmány* jelkészletével szemlélteti;

‘átkelés folyó zúgóján’: „A Sión ladikon kelt át. A lova mellette úszott, nyerítve rúgogatott ki az iszapos partra, duzzadó nyakívérrel sikosan csúszott le az átnedvesedett fény” (382);

‘szökellés, ugrás, száguldás’/‘szökellő, ugró, száguldó’: a főszereplő beszáguldozza fél Európát, nyugtalanul keresi a forradalmi cselekvés lehetőségét, ám végül

mindig kívül marad az eseményeken, mert visszariad az öldökléstől; ide kapcsolódik nyelvileg a 'hullócsillag' értelem is;

'rügyezés': „Öreg fán szívósabbak a rügyek” (377).

A *shooting* > *Sutting* beszélő név egyetlen olyan jelentése, amely közvetlenül nem jelenik meg a szövegben, a 'filmfelvétel'. Ez ugyanis anakronizmus lenne, s ettől Mészöly ebben a művében gondosan tartózkodik. A 'filmezés' jelentésmozzanata ennek ellenére mindvégig jelen van, hiszen itt éppen *Sutting* ezredes „a filmkamera objektívje” (hasonlóan a Film narrátorához vagy a Pontos történetek... hősnőjéhez), akinek figyelő szeme igyekszik mindent rögzíteni és elraktározni, jobb időkre.

Nemcsak (jel)képek, motívumok ismétlődnek az elbeszélés szövegében, hanem egész mondatok is, szóról szóra azonos vagy kissé módosított formában, néha elég nagy (10–20 oldalas) távolságból is felelgetve egymásnak. Közöttük éppúgy vannak nyelvi képet tartalmazók, mint nem képszerűek. A párhuzamos szöveghelyekre felfigyelő olvasó óhatatlanul többletjelentést tulajdonít ezeknek a közléseknek, pl. annak, hogy a Lemberg környéki romtemplomból ugyanúgy nő ki az ecetfa (363), mint a bogyzislói ravatalozó kőkerítéséből (381). A szimbolikus tartalom felfejtését egy harmadik, a kettő között mintegy feleúton álló kijelentés is segíti, amely – zenei analógiával élve – variációként köti össze a témát és a visszatérést: „A hársfa a templomból is kinő” (369). *Crescence*-ről háromszor jegyzi fel a szöveg: *részút hevert a brokátón* (361, 368, 371); olyanszerű eufemisztikus metonímiája ez itt a szeretkezésnek, mint a nevezetes prousti „katléljázás”. A 360. és a 365. lapon – egy birtokos névmásnyi különbséggel – kétszer is olvashatjuk ugyanazt a francia mondatot: „Le jour n'est pas levé, (ma) chère *Crescence*”, vagyis: „A nap (még) nem kelt föl, drága *Crescence*(-om)”, amit ebben a szöveggörnyezetben nyilván allegorikusan kell értelmeznünk, ti. hogy a *forradalom napja* nem kelt még fel. Ugyancsak kétszer fordul elő (azonos szöveggel) ez a szentencia: „A célt szeretni kell, *Crescence*” (366, 378). A legtöbbször, összesen kilencszer (!) ez a mondat tér vissza: „A gyermekkor elmúlt” (352; megismételve: 356, 358, 361, 373, 374, 376, 379, 381, 383). A lapszámokból látható, hogy e fokozatosan vezérmotívummá rangosodó kijelentés elejétől végéig végigkíséri az elbeszélést, bár nem egészen egyenletes ritmusban, mert a vége felé valamivel sűrűbben szerepel. Talán arra figyelmeztet, hogy ezen a tájon nem lehet többé gyermek módjára, vagyis őszintén, nem rejtőzködve, a maga naív közvetlenségében, reflektálatlanságában élni meg az életet, hanem mindenkinek „fel kell végre nőnie”, hogy betölthesse küldetését.

Akár megfelel a fenti értelmezés az író szándékának, akár nem, az bizonyos, hogy az ilyen kulcsmondatok is szervezik a szöveg struktúráját azáltal, hogy bizonyos-fajta „térbeliséget” kölcsönöznek neki.

Jeleztem már, hogy *Sutting* ezredes heroikus fontoskodására az én olvasatom szerint itt-ott irónia is vetül, pl. amikor „a legnagyobb részletességgel kidolgozott terveket” ismerteti a lebergi galambpostától a pest-budai Kemnitzer kávéház márvány asztallapja alá rejtett kémjelentésekig (362), vagy amikor „a fakutyázók közé vegyülve” tervezi átjuttatni a röplapokat a befagyott Dunán (378); ilyen a végkicsengése is a történetnek: az ezredes nem tudja kipróbálni a nagy fejű szögekkel való rejtjelezés ötletét, mert az ehhez kellő „szegzárdi” díófa tuskónak nyoma veszett; az ő emlékeze-

tében még ott áll a városka egyik terén a puszpángbokrok mellett, de a megkérdezett helybeliek már hírét sem hallották (382–4).

Az ironikus távolságtartás („elidegenítés”-nek azért nem mondanám) abban is megnyilvánul, hogy helyenként műtszázadiasan patetikus, modoros képeket ad hősnék szájába az író: „Ők is úgy fognak visszaemlékezni rá, mint a *legszebb emlékek csarnokára*, és ráismernek a rokon lábnymokra” (363); „Itt háromszáz posztónadrágos, letépett ingű árnyék követte, akiket a *hajnali harmat csókolt meg utoljára*, és nem érhatték meg a *győztes forradalom menyegzőjét*” (366); „Mindenki alszik egy-két századot, hogy az *örökkévalóság beleférhessen egy gyűűfoglalatba*” (370). A stílári ironiának ezek a villanásai azonban nem válnak meghatározóvá, mert nem az a céljuk, hogy nevetségessé tegyék a főszereplőt, hanem csupán esendőségére utalnak.

A másik szélsőséget, amely felé a novella képhasználata kilendül, azok a szürrealisztikus metaforazuhatagok képviselik, amelyek az ezredes és Crescence utolsó szerelmi együttlétének izgatottságát, már-már önkívületi állapotát vannak hivatva érzékeltetni: „Fehér halak cikáztak fekete tóban, virágból kelő madár bukott le, az ablakból vak ember nézett ki, és kard volt a villámhárító” (370); „A kék Úristenre! – nem fénylő tűz ez, hanem látható sötétség, érezhető árnyék, ... Hulló hangpehely és eszeveszett zene, bánat töredelmei” (uo.); „levelet kaptunk a holdból, virradj már, írják, ezt a lovat nektek kell meghódítani, te szép gyerekforrás, barna fiú-hal bukfacezik a langyos esőben, éjjel lehulló ikrákká osztódott pillantás” (371). Ezek a képek a huszadik századi lírának az eszköztárából valók; sehol másutt nem találkozunk ilyenekkel a műben, csak itt, ahol egy pillanatra a tudat alatti mélyrétegek is megbolydulnak.

4. Tolnai Ottó Briliáns című elbeszélésének egy reciprok kép, a spárga → gyertya, ill. gyertya → spárga összehasonlítás, majd azonosítás jelöli ki a keretét. Az első mondat („Nem, nem akarom meggyújtani”; 595) elhangzásakor a történetet egyes szám első személyben elmondó főszereplő, a megtévelyodott bácskai spárgaszedő asszony már kezében tartja azt a gyertyát, amelyet befejezésül mégiscsak meggyújt majd, magára gyújtva ezzel a kalyibájában eszelős buzgalommal felhalmozott papír-hulladékot. E két, időben igen közeli cselekvés, a gyertya kézbe vétele és meggyújtása között feszül ki a szabadasszociációs visszaemlékezés íve; ebbe a különleges, halál előtti pillanatba sűrűsödik bele az asszony egész élettörténete, sőt szüleié, nagyszüleié is.

A *spárga* azért meghatározó motívuma az elbeszélésnek, mert a főszereplő vendégmunkásként éveken át spárgát szedett Németországban, és egy kicsit ebbe is örült bele. A második bekezdésben a spárgahajtás alakját azzal szemlélteti, hogy a kezében tartott gyertyához hasonlítja, majd rögvést azonosítja is vele: „[A spárga] Pontosan ilyen, mint ez a gyertyaszál. Egy szörnyű viaszcsíra” (595). Az utóbbi képet, a metaforát, az analógia felismerésének gyerekes örömevel pár soron belül még kétszer megismétli: „a spárga szörnyű viaszcsíra” (uo.); „Szóval: szörnyű, már-már karvastagságú viaszcsíra” (uo.).

A spárga → gyertya képzettársítás az elbeszélés közepe tájt bukkan fel ismét, ebben a több mozzanatú hasonlatban: „[A naccságak] Nem tudják így, gyöngéden

kiemelni [a spárgát]. Így, pontosan így, mint ahogy a szentképeken tartják, emelik átlósan a gyertyaszálát az angyalok” (612).

A következő megjelenéskor ellenkezőjére fordul a hasonlítás iránya (ekkor már a *gyertya* a konkrét, a cselekmény szintjén levő elem, amelyet a *spárga* képe érzékeltet): „Csak én nem égetek állandóan gyertyát. Én csak sírok. Ezt az egy szálát magamnak tartogatom. [Bekezdés.] Pontosán olyan, mint a spárga” (619).

Végül pedig az utolsó oldalon a két motívum teljes metaforává olvad össze: meggyullad a gyertya, „ez a szörnyű viaszcsíra” (628), és a megőrült asszony nem győzi tovább szedni az égő gyertyaszálakat: „Egész éjszaka szedtem a csirágót. Égő gyertyaszálakat szedtem a buckákból. Égő gyertyaszálakat szedek. Égő gyertyaszálakat. ... Nem győzöm, nem győzöm” (uo.).

A spárga–gyertya megfelelés által keretbe foglalt elbeszélésnek azonban mégsem ez a nyelvi kép a fókusza, súlypontja, hanem egy másik motívum, amelyet már a cím, a *Briliáns* is előlegez.

A *briliáns*-kép aránylag későn, kb. a szöveg kétharmadánál tűnik fel. Az agyondolgoztatott vendégmunkások minden apróságnak megörülnek, ami egy kis változatosságot hoz egyhangú robotjukba. Ezért kezdik figyelni a spárgaföldet keresztül-kasul fúró vakondokat is: „A gazdától hallottuk először, hogy a vakond eszi a szentjánosbogarat. Egyszer aztán megvizsgáltam a vakond ürülékét. Mert, mondtam, kell valamit csinálni, valami mást, kell valami másra gondolni munka közben, mert különben eldobja a kést az ember, és üvöltve rohan a ködös, sötét német hegyek irányába. Megvizsgáltam. És tényleg világított! Olyan volt, mint a drágakő. A vakond ürüléke olyan, mint a drágakő. Mint a briliáns” (615).

A hasonlat már a következő mondatban metaforává tömörül: „Ürüléke *briliáns*” (616, egymás után kétszer), annak jelzéséül is, hogy a zaklatott idegzetű hősnő a kelletténél komolyabban veszi a tréfás összehasonlítást, azaz kezdi azonosítani a vakondürüléket a drágakővel. Ennek megfelelően a teljes metaforát előbb motivált egyszerű metafora követi: „És elkezdtem gyűjteni. A *vakondbriliánst*. Azt hiszem, ha nem kezdtem volna el gyűjteni a *vakondbriliánst*, megőrültem volna” (616), majd ezt is felváltja a teljes azonosítást-azonosulást kifejező motiválatlan egyszerű metafora: „Csak ezt hoztam [ti. ezt az egy szál gyertyát]. Meg a *briliánst*” (620); „Ez a sámli az én örökségem. Vagyonom. Meg ez a tömérdek papundeikli. Meg hát a *briliáns*” (uo.); „A vakondok is mind felfúrnak majd. És állnak vakon a napon, mellő lábuk között *briliánst* emelve felém” (626). Azáltal, hogy a képek egymásutánja az explicittől az implicit, a motiválttól a motiválatlan, a jelölttől a jelöletlen típus felé halad, szinte lépésről lépésre követhetjük a főszereplő megháborodásának folyamatát.

E bizarr motívum azért válhatott az elbeszélés formateremtő elvévé, mert felbukkanása és elhatalmasodása kellően elő volt készítve. A narrátor-hősnő ugyanis kezdettől fogva különleges érdeklődést tanúsít az erős fényhatások, a forrón izzó vagy fagyosan csillogó jelenségek iránt:

„[A lábatlan koldus sámlija] Fényes volt, akár egy *kristályzsámoly*” (599); „A homokbuckák között hajlongva állandóan azokról a sámlikról meséltünk. Azokról a *kristályzsámolyokról* álmodoztunk” (uo.); „úgy csillogott az állat szőre, mint a *gyémánt*. ... [Apám] Állt a ló mellett. A *gyémántkancsa* mellett. ... A kancát is elvezették. A *gyémántkancát* is” (601); „A kötőfék, amelyekkel édesapám a *gyémántkancán* felkötötte

magát, ott volt a sámlia alatt” (607); „A varjak gyémántkéken csillogtak” (604); „Jzött a határ. Parázslott a hó. Egy nagy *kristály* volt a világ. Egy nagy tiszta *kristály*” (uo.); „Pontosan úgy *izzott* a kemence boltja, mint kint az ég” (607); „Arra gondoltam, a szépírásfüzetbe bele kellene írnom, szépen bele kellene firkálnom azt a gyönyörű napot. ... Azt a *gyémánttá fagyott* nagy madarat. A varjút. ... Az ég meg a kemence *égő boltját*. És azt, hogy aztán hogyan meszelte át valaki az udvart kátránnyal (uo.); „éppen a *gyémántbundás* állatkának [= a vakondnak] ... hála, túl lehet élni, valahogy túl lehet élni” (615); „Hogy ez a kamra mégse piszkolódott el, az azért van, mert a temérdek papír, papundecli mindent *fényesre* csiszol. Azért *csillog* itt minden. [Bekezdés.] Mint a csont. Mint a *briliáns*” (622); „Ezt a gyertyát magamnak gyűjtöm. Ha elég, majd ég szépen tovább a papír, a papundecli. ... És olyan lesz ismét a világ, mint a *kristály*” (625).

A következőket ismétlődő fény-motívumok a szövegben előrehaladva fokozatosan homogén jelentéssíkba (izotópiába) rendeződnek, amely asszociáció- (s ennél fogva: szöveg-) szervező tényezővé izmosodik. Az 'izzás' → 'fagy' → 'jég' → 'kristály' → 'gyémánt' → 'briliáns' motívumsor nyílegyenesen vezet az elbeszélés kulcsképe, a *briliáns*, vagyis a minden evilági hasznosságtól megszabadított, szintiszta esztétikumnak – és egyúttal a megőrülésnek – a szimbóluma felé.

FÜGGELÉK

1.

A képek *abszolút* gyakorisága szerinti sorrend

1. Mészöly Miklós	212	15. Ottlik Géza	21
2. Tolnai Ottó	136	16. Thiery Árpád	17
3. Kőbányai János	130	17. Cseres Tibor	15
4. Esterházy Péter	129	Kertész Ákos	15
5. Ördögh Szilveszter	89	19. K. Grandpierre Emil	13
6. Lengyel Péter	63	20. Csiki László	11
7. Mándy Iván	53	21. Lázár Ervin	9
8. Simonffy András	35	22. Krasznahorkai László	8
9. Bólya Péter	32	23. Osztójkán Béla	6
Tandori Dezső	32	24. Nádas Péter	5
11. Rákossy Gergely	30	25. Bertha Bulcsu	3
12. Szentkuthy Miklós	29	26. Szakonyi Károly	2
13. Grendel Lajos	27	27. Karinth Ferenc	1
14. Sütő András	25	Σ	1148

2.

A képek *relatív* gyakorisága szerinti sorrend

1. Mészöly Miklós	$212/33 = 6,42$	15. Lázár Ervin	$9/9 = 1,00$
2. Kőbányai János	$130/25 = 5,20$	16. Tandori Dezső	$32/34 = 0,94$
3. Tolnai Ottó	$136/34 = 4,00$	17. Csiki László	$11/12 = 0,92$
4. Simonffy András	$35/10 = 3,50$	18. Krasznahorkai László	$8/9 = 0,88$
5. Esterházy Péter	$129/41 = 3,15$	19. Osztójkán Béla	$6/9 = 0,66$
6. Ördögh Szilveszter	$89/29 = 3,07$	20. Kertész Ákos	$15/28 = 0,53$
7. Bólya Péter	$32/11 = 2,91$	21. Ottlik Géza	$21/44 = 0,48$
8. Sütő András	$25/9 = 2,78$	22. Nádas Péter	$5/11 = 0,45$
9. Szentkuthy Miklós	$29/11 = 2,64$	23. K. Grandpierre Emil	$13/42 = 0,31$
10. Grendel Lajos	$27/13 = 2,08$	24. Bertha Bulcsu	$3/10 = 0,30$
11. Mándy Iván	$53/26 = 2,04$	25. Cseres Tibor	$15/51 = 0,29$
12. Rákossy Gergely	$30/20 = 1,50$	26. Szakonyi Károly	$2/11 = 0,18$
13. Thiery Árpád	$17/14 = 1,21$	27. Karinth Ferenc	$1/11 = 0,09$
14. Lengyel Péter	$63/54 = 1,17$		

3.

Az 1–8. képtípus abszolút gyakorisága a korpusz egészében és az egyes szerzőknél

A szerző neve	A képtípus sorszáma								Σ
	1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.	8.	
Mészöly Miklós	32	5	5	102	15	17	33	3	212
Tolnai Ottó	29	2	6	29	22	17	17	14	136
Kőbányai János	18	1	1	55	6	21	25	3	130
Esterházy Péter	18	–	–	33	4	10	60	4	129
Ördögh Szilveszter	9	1	5	64	2	–	4	4	89
Lengyel Péter	19	–	–	20	6	7	10	1	63
Mándy Iván	3	–	2	39	3	5	–	1	53
Simonffy András	5	–	–	18	1	4	5	2	35
Bólya Péter	1	–	–	22	1	2	4	2	32
Tandori Dezső	8	–	4	10	5	1	3	1	32
Rákossy Gergely	8	–	1	11	2	2	4	2	30
Szentkuthy Miklós	11	–	–	4	3	5	6	–	29
Grendel Lajos	6	–	–	15	3	–	3	–	27
Sütő András	5	–	–	14	1	1	4	–	25
Ottlik Géza	2	–	–	16	2	1	–	–	21
Thiery Árpád	8	1	–	5	2	1	–	–	17
Cseres Tibor	–	1	–	10	–	2	2	–	15
Kertész Ákos	5	1	–	7	2	–	–	–	15
K. Grandpierre Emil	7	–	–	1	2	1	2	–	13
Csiki László	3	–	–	7	–	1	–	–	11
Lázár Ervin	2	–	–	5	1	–	1	–	9
Krasznahorkai László	5	–	–	2	–	–	–	1	8
Osztójkán Béla	3	–	–	2	1	–	–	–	6
Nádas Péter	–	–	–	–	1	1	3	–	5
Bertha Bulcsu	1	–	–	2	–	–	–	–	3
Szakonyi Károly	1	–	–	–	–	–	–	1	2
Karinthy Ferenc	–	–	–	–	–	1	–	–	1
Σ	209	12	24	493	85	100	186	39	1148
%	18,21	1,04	2,09	42,94	7,40	8,71	16,20	3,40	≈100

4–11.

Az 1–8. képtípus %-os aránya az egyes szerzőknél

4.

1. típus

1. Szentkuthy	37,93	9. Simonffy	14,28
2. Lengyel	30,16	10. Esterházy	13,95
3. Rákossy	26,66	11. Kőbányai	13,85
4. Tandori	25,00	12. Ördögh	10,11
5. Grendel	22,22	13. Ottlik	9,52
6. Tolnai	21,32	14. Mándy	5,66
7. Sütő	20,00	15. Bólya	3,125
8. Mészöly	15,09		

5.**2. típus**

1. Mészöly	2,36	Mándy	0,00
2. Tolnai	1,47	Ottlik	0,00
3. Ördögh	1,12	Rákosy	0,00
4. Kőbányai	0,77	Simonffy	0,00
5. Bólya	0,00	Sütő	0,00
Esterházy	0,00	Szentkuthy	0,00
Grendel	0,00	Tandori	0,00
Lengyel	0,00		

6.**3. típus**

1. Tandori	12,50	Esterházy	0,00
2. Ördögh	5,62	Grendel	0,00
3. Tolnai	4,41	Lengyel	0,00
4. Mándy	3,77	Ottlik	0,00
5. Rákosy	3,33	Simonffy	0,00
6. Mészöly	2,36	Sütő	0,00
7. Kőbányai	0,77	Szentkuthy	0,00
8. Bólya	0,00		

7.**4. típus**

1. Ottlik	76,19	9. Kőbányai	42,31
2. Mándy	73,59	10. Rákosy	36,66
3. Ördögh	71,91	11. Lengyel	31,75
4. Bólya	68,75	12. Tandori	31,25
5. Sütő	56,00	13. Esterházy	25,58
6. Grendel	55,55	14. Tolnai	21,32
7. Simonffy	51,43	15. Szentkuthy	13,79
8. Mészöly	48,11		

8.**5. típus**

1. Tolnai	16,18	9. Mándy	5,66
2. Tandori	15,625	10. Kőbányai	4,61
3. Grendel	11,11	11. Sütő	4,00
4. Szentkuthy	10,34	12. Bólya	3,125
5. Lengyel	9,52	13. Esterházy	3,10
Ottlik	9,52	14. Simonffy	2,86
7. Mészöly	7,07	15. Ördögh	2,25
8. Rákosy	6,66		

9.*6. típus*

1. Szentkuthy	17,24	9. Rákosy	6,66
2. Kőbányai	16,15	10. Bólya	6,25
3. Tolnai	12,50	11. Ottlik	4,76
4. Simonffy	11,43	12. Sütő	4,00
5. Lengyel	11,11	13. Tandori	3,125
6. Mándy	9,43	14. Grendel	0,00
7. Mészöly	8,02	Ördögh	0,00
8. Esterházy	7,75		

10.*7. típus*

1. Esterházy	46,51	9. Bólya	12,50
2. Szentkuthy	20,68	Tolnai	12,50
3. Kőbányai	19,23	11. Grendel	11,11
4. Sütő	16,00	12. Tandori	9,375
5. Lengyel	15,87	13. Ördögh	4,49
6. Mészöly	15,57	14. Mándy	0,00
7. Simonffy	14,28	Ottlik	0,00
8. Rákosy	13,33		

11.*8. típus*

1. Tolnai	10,29	10. Lengyel	1,59
2. Rákosy	6,66	11. Mészöly	1,41
3. Bólya	6,25	12. Grendel	0,00
4. Simonffy	5,71	Ottlik	0,00
5. Ördögh	4,49	Sütő	0,00
6. Tandori	3,125	Szentkuthy	0,00
7. Esterházy	3,10		
8. Kőbányai	2,31		
9. Mándy	1,89		

12.

Jelölt/jelöletlen, motivált/motiválatlan, explicit/implicit képek
száma és %-os aránya

	1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.	8.	Σ	%
Jelölt	209	12	24		85				330	28,75
Jelöletlen				493		100	186	39	818	71,25
Motivált	209	12				100		39	360	31,36
Motiválatlan			24	493	85		186		788	68,64
Explicit	209				85	100	186		580	50,52
Implicit		12	24	493				39	568	49,48

13.

Jelölt képek %-os aránya az egyes szerzőknél

1. Tandori	53,125	9. Kőbányai	20,00
2. Szentkuthy	48,28	10. Ördögh	19,10
3. Tolnai	43,38	11. Ottlik	19,05
4. Lengyel	39,68	12. Simonffy	17,14
5. Rákossy	36,66	13. Esterházy	17,05
6. Grendel	33,33	14. Mándy	15,09
7. Mészöly	26,89	15. Bólya	6,25
8. Sütő	24,00		

14.

Jelöletlen képek %-os aránya az egyes szerzőknél

1. Bólya	93,75	9. Mészöly	73,11
2. Mándy	84,91	10. Grendel	66,66
3. Esterházy	82,95	11. Rákossy	63,33
4. Simonffy	82,86	12. Lengyel	60,32
5. Ottlik	80,95	13. Tolnai	56,62
6. Ördögh	80,90	14. Szentkuthy	51,72
7. Kőbányai	80,00	15. Tandori	46,875
8. Sütő	76,00		

15.

Motivált képek %-os aránya az egyes szerzőknél

1. Szentkuthy	55,17	9. Esterházy	24,80
2. Tolnai	45,59	10. Sütő	24,00
3. Lengyel	42,86	11. Grendel	22,22
4. Rákosy	40,00	12. Mándy	16,98
5. Kőbányai	33,08	13. Ördögh	15,73
6. Simonffy	31,43	14. Bólya	15,625
7. Tandori	31,25	15. Ottlik	14,29
8. Mészöly	26,89		

16.

Motiválatlan képek %-os aránya az egyes szerzőknél

1. Ottlik	85,71	9. Tandori	68,75
2. Bólya	84,375	10. Simonffy	68,57
3. Ördögh	84,27	11. Kőbányai	66,92
4. Mándy	83,02	12. Rákosy	60,00
5. Grendel	77,77	13. Lengyel	57,14
6. Sütő	76,00	14. Tolnai	54,41
7. Esterházy	75,20	15. Szentkuthy	44,83
8. Mészöly	73,11		

17.

Explicit képek %-os aránya az egyes szerzőknél

1. Szentkuthy	86,21	9. Grendel	44,44
2. Esterházy	71,32	10. Sütő	44,00
3. Lengyel	66,66	11. Simonffy	42,86
4. Tolnai	62,50	12. Bólya	25,00
5. Kőbányai	53,85	13. Ottlik	23,81
6. Rákosy	53,33	14. Mándy	20,75
7. Tandori	53,125	15. Ördögh	16,85
8. Mészöly	45,75		

18.

Implicit képek %-os aránya az egyes szerzőknél

1. Ördögh	83,15	9. Tandori	46,875
2. Mándy	79,25	10. Rákosy	46,66
3. Ottlik	76,19	11. Kőbányai	46,15
4. Bólya	75,00	12. Tolnai	37,50
5. Simonffy	57,14	13. Lengyel	33,33
6. Sütő	56,00	14. Esterházy	28,68
7. Grendel	55,55	15. Szentkuthy	13,79
8. Mészöly	54,25		

A SZAKIRODALMI HIVATKOZÁSOK LELŐHELYE

- Actes du X^e Congrès International des Linguistes. Bucarest, 28 août–2 septembre 1967.
Bucarest 1970, Éditions de l'Académie de la République Socialiste de Roumanie.
- Adamik Tamás: Megjegyzések a hasonlatelmélethez. = *FilKözl.* 1978: 113–26
- Antal László: Questions of Meaning. The Hague 1963, Mouton.
- Antal László: A jelentés kérdései. = *NyK* 1966: 279–325
- Antal László: A jelentés világa. Bp. 1978, Magvető.
- Antoine, Gérald: Pour une méthode d'analyse stylistique des images. In: *Langue et littérature...* 1961: 151–64
- Arisztotelész: Poétika. Ford. Sarkady János. Bp. 1974, Magyar Helikon.
- Bachelard, Gaston: La poétique de l'espace. Paris 1957, Presses Univ. de France.
- Balassa Péter: Passió és állathecc (Mészöly Miklós *Film-jéről* és művészetéről). In: Balassa Péter: *Észjárások és formák. Elemzések és kritikák újabb prózánkról 1978–1984.* Bp. 1985, Tankönyvkiadó. 37–104
- Balázs Béla: A hasonlat metafizikája. = *Nyugat* 1919: 404–14
- Balázs János: A tulajdonnév a nyelvi jelek rendszerében. = *ÁNyT I*, 1963: 41–52
- Balázs János: A szintagmatizálódás alapfeltétele. = *ÁNyT III*, 1965: 21–34
- Balázs János: Szintagmatizálódás és lexikalizálódás (A lexikológia és a lexikográfia elméleti kérdéseihöz). In: Országh László (szerk.): *Szótártani tanulmányok.* Bp. 1966, Tankönyvkiadó. 79–98
- Balázs Piri Aladár: Az azonosító értelmező – a két funkciójú mondatrész. *Tanulmányok – Studije.* Az Újvidéki Bölcsészettudományi Kar Magyar Tanszékének kiadványa. 5. füz. Novi Sad 1972. 7–13
- Bally, Charles: *Traité de stylistique française.* I–II. Genève–Paris 1951³, Georg & Cie S. A.–C. Klincksieck. (I. kiadása: 1909.)
- Bally, Charles: *Linguistique générale et linguistique française.* Berne 1944², Francke. (I. kiadása: 1932.)
- Bambach Róbert: Színek, képek, motívumok Krúdy Gyula *Az útitárs* című regényében. = *Tanulmányok – Studije.* A Magyar Nyelv, Irodalom és Hungarológiai Kutatások Intézetének kiadványa. 14. füz. Novi Sad 1981. 57–70
- Bányai János: Hasonlattípusok Pilinszky János költészetében. = *Tanulmányok – Studije.* Az Újvidéki Bölcsészettudományi Kar Magyar Tanszékének kiadványa. 2. füz. Novi Sad 1970. 17–30
- Baránszky Jób László: Tömörkény táji impresszionizmusa. = *It.* 1969: 703–31
- Baránszky Jób László: Szempontok a Krúdy-jelenség megközelítéséhez. = *Új Írás* 1975/7: 95–103
- Barta János: [Hozzászólás Sötér Istvánnak *A magyar romantika* című előadásához.] = *MTA I. OK* 1955: 311–3
- Barta János–Kardos László–Nagy Miklós: *Bevezetés az irodalomelméletbe és az irodalomtudományba.* [Egyet. jegyz.] Bp. 1966, Tankönyvkiadó.
- Barthes, Roland: *Rhétorique de l'image.* = *Communications*, nr 4, 1964: 40–51

- Barthes, Roland: Hol kezdjük? = Helikon 1970: 363–9
- Baudelaire, Charles: Victor Hugo. In: Válogatott művei. Bp. 1964, Európa. 440–50 (Eredetije: 1861.)
- Beardsley, Monroe C.: Aesthetics. Problems in the Philosophy of Criticism. New York 1958, Harcourt, Brace & Co.
- Beardsley, Monroe C.: The Metaphorical Twist. = Philosophy and Phenomenological Research, vol. 22, 1962: 293–307 (Újra: Shibbes, Warren [ed.]: Essays on Metaphor. Whitewater, Wisconsin 1972, The Language Pr. 73–91.)
- Beaugrande, Robert-Alain de–Dressler, Wolfgang Ulrich: Einführung in die Textlinguistik. Tübingen 1981, Max Niemeyer Verl.
- Benkő László: Stilisztikai szemlélet, nyelvtani kategorizálás. = MNy. 1958: 305–11
- Benkő László: A szépirodalmi stílus elemzése. Veres Péter szókincse és mondatfűzése. Bp. 1962, Akadémiai.
- Benkő László: Képszerűség és lexikográfia. = MNy. 1968: 426–34
- Benkő László: Kontextus és lexikográfia az írói szótár szemszögéből. = A Hungarológiai Intézet Tudományos Közleményei 1971/8: 5–18
- Bernáth Árpád: Irodalmi művek értelmezésének kérdéséhez (Babits Mihály: Ősz és tavasz között). = ItK 1970: 213–21
- Bernáth Árpád: A motívum-struktúra és az embléma-struktúra kérdéseiről. In: Hankiss E. (szerk.) 1971a: 439–68
- Bernáth Árpád: Heinrich Böll „Der Zug war pünktlich” című elbeszélése. = Helikon 1973: 65–79
- Berrár Jolán: Magyar történeti mondatban. Bp. 1957, Tankönyvkiadó.
- Berrár Jolán: Megjegyzések a szintaktikai viszonyok formális meghatározásához. Bloomfield és de Groot szintagmarendszer. In: Pais Dezső–Benkő Loránd (szerk.): Alak- és mondatgyűjtés. Bp. 1965, Akadémiai. 17–24
- Berrár Jolán: Alany és állítmány. In: Rácz Endre–Szathmári István (szerk.): Tanulmányok a mai magyar nyelv mondatana köréből. Bp. 1977, Tankönyvkiadó. 79–95
- Bickerton, Derek: Prolegomena to a Linguistic Theory of Metaphor. = Foundations of Language, vol. 5, 1969: 34–52
- Bíró Ágnes: Az értelmező szerepe Tóth Árpád költészetében. Bp. 1977, ELTE.
- Black, Max: Metaphor. = Proceedings of the Aristotelian Society 1954–55: 273–94
- Black, Max: Models and Metaphors. Studies in Language and Philosophy. Ithaca 1962, Cornell Univ. Pr.
- Bojtár Endre: A Kassák-vers [A ló meghal, a madarak kirepülnek] „tartalma”. In: Hankiss E. (szerk.) 1971a: 357–63
- Bojtár Endre: A szláv strukturalizmus az irodalomtudományban. Bp. 1978, Akadémiai.
- Bonheim, Helmut: A klasszikus retorika megújítása. = Helikon 1977: 72–83 (Eredetije: 1975.)
- Bonhomme, Marc: Un trope temporel méconnu: la métalepse. = Le Français Moderne 1987: 84–104
- Bonnefoy, Yves: La présence et l’image. Leçon inaugurale de la Chaire d’Etudes Comparées de la Fonction Poétique au Collège de France, 1981. Paris 1983, Mercure de France.
- Bori Imre: Krúdy Gyula. Újvidék 1978, Forum.

- Bouverot, Danielle: Comparaison et métaphore. = *Le Français Moderne* 1969: 132–47, 224–38, 301–16
- Brodeur, Arthur Gilchrist: *The Art of Beowulf*. Berkeley, Cal. 1969. Univ. of Cal. Pr.
- Brooke-Rose, Christine: *A Grammar of Metaphor*, London 1958, Secker and Warburg.
- Brooks, Cleanth: Keats erdei történetmondója: történet lábjegyzet nélkül. In: Hankiss E. (szerk.) 1971: II, 75–89 (Eredetije: 1947.)
- Brooks, Cleanth: Az ironia mint strukturális elv. In: Ország László (szerk.): *Az el nem képzelt Amerika. Az amerikai esszé mesterei*. Bp. 1974, Európa. 617–35 (Eredetije: 1937.)
- Bruneau, Charles: L'image dans notre langue littéraire. In: *Mélanges de linguistique offerts à Albert Dauzat par ses élèves et ses amis*. Paris 1951, Artrey. 55–67
- Buuren, Maarten van: La métaphore filée chez Zola. = *Poétique*, nr 57, 1984: 53–63
- Bühler, Karl: *Sprachtheorie. Die Darstellungsfunktion der Sprache*. Jena 1934, Fischer.
- Caillois, Roger: A rébusz és a kép. In: Caillois, R.: *A költészet packázásai. Vál. és ford. Lontay László*. Bp. 1966, Európa. 163–74 (Eredetije: 1959.)
- Charles-Baudouin, L.: A kép törvényei és a költői szimbólum. = *Helikon* 1966: 245–8 (Eredetije: 1924.)
- Clemen, Wolfgang: *Shakespeares Bilder. Ihre Entwicklung und ihre Funktionen im dramatischen Werk*. Bonn 1936.
- Cohen, Jean: *Structure du langage poétique*. Paris 1966, Flammarion.
- Cohen, Jean: La comparaison poétique. *Essais de systématique*. = *Langages*, nr 12, 1968: 43–51
- Cohen, Jean: *Théorie de la figure*. = *Communications*, nr 16, 1970: 3–25
- Cressot, Marcel: *Le style et ses techniques*. Paris 1959.⁴ (1. kiadása: 1947.)
- Croce, Benedetto: Az aesthetika alapelemei. Ford. Farkas Zoltán. Bp. é. n. [1917], Franklin.
- Culler, Jonathan: The Problem of Metaphor. In: Hope, T. E. etc. (eds.): *Language, Meaning, and Style. Essays in Memory of S. Ullmann*. Leeds 1981, Leeds Univ. Pr. 5–20
- Cushing, George F.: *Ady és Krúdy*. = *Életünk* 1980/1: 75–87
- Csúri Károly: A Kassák-vers [A ló meghal, a madarak kirepülnek] embléma-szerkezete. In: Hankiss E. (szerk.) 1971a: 469–500
- Csúri Károly: A Kosztolányi-novella [Caligula] motívum- és emblémarendszeréről. In: Hankiss E. (szerk.) 1971b: 77–83 (1971a)
- Csúri Károly: Zur semantischen Struktur eines Gryphius-Sonetts. In: A. Bernáth–K. Csúri–Z. Kanyó: *Texttheorie und Interpretation*. Kronberg/Ts. 1975, Scriptor. 129–74
- Csúri Károly: *Isméltés, narratívika, interpretáció*. = *Literatura* 1978/3–4: 181–90
- Csúry Bálint: *Az ige*. Bp. 1910, Athenaeum.
- Delas, Daniel: La grammaire générative rencontre la figure. *Lectures*. = *Langages*, nr 51, 1978: 65–104
- Deme László: Gondolatok a „Pályamunkások” nyelvéről. = *Nyr.* 1953: 183–92
- Deme László: *Mondatszerkezeti sajátosságok gyakorisági vizsgálata (Magyar szövegek alapján)*. Bp. 1971, Akadémiai.
- Des Granges, Ch.-M.: *Histoire illustrée de la littérature française des origines à 1930*. Paris 1937, Hatier.

- Diaconescu, Paula–Mancaş, Mihaela: Sémantique et stylistique. La structure sémantique des déterminants chez Mihail Sadoveanu. = *Revue Roumaine de Linguistique* 1969: 111–35
- Dijk, Teun A. van: Sémantique générative et théorie des textes. = *Linguistics*, nr 62, 1970: 66–95
- Dijk, Teun A. van: *Some Aspects of Text Grammars*. La Haye 1972, Mouton.
- Dijk, Teun A. van: *Formal Semantics of Metaphorical Discourse*. = *Poetics* 1975: 173–98
- Diószegi András: Turgenyev magyar követőí. In: Kemény G. Gábor (szerk.): *Tanulmányok a magyar–oroszi irodalmi kapcsolatok köréből*. Bp. 1961, Akadémiai. II, 84–137
- Dubois, J[acques]–Edeline, F[rancis]–Klinkenberg, J[can-] M[arie]–Minguet, P[hi-lippe]–Pire, F[rançois]–Trinon, H[adelin]: *A metaszemémák*. = *Helikon* 1977: 41–59 (Eredetije: 1970.)
- Dubois, Jean–Giacomo, Mathée–Guespin, Louis–Marcellesi, Christiane–Marcellesi, Jean-Baptiste–Mevel, Jean-Pierre: *Dictionnaire de linguistique*. Paris 1973, Larousse.
- Dubois, Philippe: *La métaphore filée et le fonctionnement du texte*. = *Le Français Moderne* 1975: 202–13
- Ducrot, Oswald–Todorov, Tzvetan: *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*. Paris 1972, Seuil.
- Dupriez, Bernard: *Gradus. Les procédés littéraires (Dictionnaire)*. Paris 1980, Union Générale d'Éditions. (1. kiadása: Ottawa 1977.)
- Eckhardt Sándor: *A régi magyar költők képei*. In: *Magyar századok. Irodalmi műveltségünk történetéhez*. [Horváth János-Emlékkönyv] Bp. 1948, Egyetemi ny. 69–79
- Eco, Umberto: *A metafora szemantikája*. In: Eco, U.: *A nyitott mű*. Bp. 1976, Gondolat. 320–64 (Eredetije: 1972.)
- Egri Péter: *Álom, látomás, valóság. Az újabb európai regényirodalom álom- és látomásábrázolásának művészi szerepéről*. Bp. 1969, Gondolat.
- ÉKsz. = *Magyar értelmező kéziszótár*. Bp. 1972, Akadémiai.
- Elekfi László: *Hozzászólás Tompa József Készülő leíró nyelvtanunk vitás kérdéseiről c. vitaindító referátumához*. = *MTA I. OK* 1956: 363–6
- Enkvist, Nils Erik: *Linguistic Stylistics*. The Hague–Paris 1973, Mouton.
- Erdmann, Karl Otto: *Die Bedeutung des Wortes. Aufsätze aus dem Grenzgebiet der Sprachpsychologie und Logik*. Leipzig 1901, H. Haessel Verl.
- Erlich, Victor: *Russian Formalism. History–Doctrine*. The Hague–Paris–New York 1955, Mouton. (4. kiadása: 1980.)
- ÉrtSz. = *A magyar nyelv értelmező szótára*. I–VII. Bp. 1959–1962, Akadémiai.
- EsztKislex. = *Szigeti József (főszerk.)–Zoltai Dénes (szerk.): Esztétikai kislexikon*. Bp. 1969, Kossuth.
- Falk, Eugene H.: *The Poetics of Roman Ingarden*. Chapel Hill 1981, The Univ. of North Carolina Pr.
- Féja Géza: *Lázadó alkonyat*. Bp. 1970, Szépirodalmi.
- Fischer Annie: *Shaftesbury esztétikája és az esztétikai apriorizmus*. Bp. 1930, Biró ny.
- Fónagy Iván: *A hang és a szó hírértéke a költői nyelvben*. = *NyK* 1960: 73–100
- Fónagy Iván: *hasonlat* In: *Világirodalmi lexikon IV*. Bp. 1975, Akadémiai. 259–72

- Fónagy Iván: Nyelvek a nyelvben. = *ÁNyT* XII, 1978: 61–105
- Fónagy Iván: metafora In: Világirodalmi lexikon VIII. Bp. 1982, Akadémiai. 300–31
- Fónagy Iván: Kifejező szófajváltás költői szövegekben. = *ÁNyT* XV, 1984: 33–47
- Fontanier, Pierre: *Les Tropes de Dumarsais, avec un commentaire raisonné...* Paris 1818.
- Fontanier, Pierre: *Les figures du discours.* Paris 1968, Flammarion.
- Freud, Sigmund: *Gesammelte Werke, 2–3. Bd. Die Traumdeutung. – Über den Traum.* London 1948, Imago Publ. Co.
- Füst Milán: A hasonlatról. = *Magyarok* 1947: 81–3
- Gáldi László: Précis de stylistique française. [Egyet. jegyz.] Bp. 1969, Tankönyvkiadó.
- Gáldi, L[ászló]: Les problèmes de convergence dans la stylistique contemporaine. In: *Actes du X^e Congrès...* 1970: III, 325–30
- Garvin, Paul L. (ed.): *A Prague School Reader on Esthetics, Literary Structure, and Style.* Washington, D. C. 1964, Georgetown Univ. Pr.
- Genette, Gérard: *Figures. Essais. I–III.* Paris 1966, 1969, 1972, Seuil.
- Genette, Gérard: *Métonymie chez Proust, ou la naissance du Récit.* = *Poétique*, nr 2, 1970: 156–73
- Genette, Gérard: *A leszűkült retorika.* = *Helikon* 1977: 60–71 (Eredetije: 1970.)
- Gerber, Gustav: *Die Sprache als Kunst. II. Bd, 1. Hälfte.* Bromberg 1873, Mittler'sche Buchhandlung.
- Gläser, Rosemarie: *The Application of Transformational Generative Grammar to the Analysis of Similes and Metaphors in Modern English.* = *Style* 1971: 265–83
- Goldmann Eiser, Frieda: *Speech Production and the Predictability of Words in Contexts.* = *The Quarterly Journal of Experimental Psychology*, vol. 10, 1958. (Hivatkozik rá: Fónagy 1960: 78.)
- Gránicz István: *Stilisztikai kutatások a Szovjetunióban.* = *Helikon* 1970: 449–64
- Grebenickova, Ruzena: *Les formalistes russes et le roman moderne.* = *La Nouvelle Critique*, nr 180, 1966: 65–78
- Greimas, A.-J.: *Sémantique structurale. Recherche de méthode.* Paris 1966, Larousse.
- Grétsy László: *A műszaki nyelv művelésének útjai.* = *Nyr.* 1961: 1–14
- Guiraud, Pierre: *La stylistique.* Paris 1954, Presses Univ. de France.
- Guiraud, Pierre: *Les caractères statistiques du vocabulaire. Essai de méthodologie.* Paris 1954, Presses Univ. de France. (1954a)
- Gustafsson, Lars: *Anmerkungen zur Semantik von Sätzen in der Dichtung.* = *Sprache im Technischen Zeitalter*, nr 25, 1968: 1–7
- Cs. Gyimesi Éva: *Teremtett világ. Rendhagyó bevezetés az irodalomba.* Bukarest 1983, Kriterion.
- Hadrovics László: *A funkcionális magyar mondat alapjai.* Bp. 1969, Akadémiai.
- Hankiss Elemér: *József Attila komplex képei (Mérhető-e a vers hatásának intenzitása?)* = *Kritika* 1966/10: 11–23 (A kérdéses rész újra közölve: Hankiss 1985: 490–6.)
- Hankiss Elemér: *Az oszcillálás.* In: Hankiss 1985: 522–73 (Korábban: *A népdaltól az abszurd drámáig.* Bp. 1969, Magvető. 41–82.)
- Hankiss Elemér: *Az „oszcillálás” mint az esztétikai élmény forrása.* In: Hankiss 1985: 574–98 (Korábban: *Az irodalmi kifejezésformák lélektana.* Bp. 1970, Akadémiai. 177–98.)
- Hankiss Elemér (szerk.): *Strukturalizmus. I–II.* Bp. é. n. [1971], Európa.

- Hankiss Elemér (szerk.): Formateremtő elvek a költői alkotásban. Bp. 1971, Akadémiai. (1971a)
- Hankiss Elemér (szerk.): A novellaelemzés új módszerei. Bp. 1971, Akadémiai. (1971b)
- Hankiss Elemér: Az irodalmi mű mint komplex modell. Tanulmány. Bp. 1985, Magvető.
- Hardy, Alain: Théorie et méthode stylistique de M. Riffaterre. = *Langue Française*, nr 3, 1969: 90–6
- Hartmann, Nicolai: Teleológiai gondolkodás. Ford. és bev. Redl Károly. Bp. 1970, Akadémiai. (Eredetije: 1951.)
- Henel, Heinrich: Metaphor and Meaning. In: Demetz, Peter–Greene, Thomas–Nelson, Lowry Jr. (eds.): *The Disciplines of Criticism. Essays in Literary Theory, Interpretation, and History*. New Haven–London 1968, Yale Univ. Pr. 93–123
- Henle, Paul (ed.): *Language, Thought, and Culture*. Ann Arbor 1959², Univ. of Michigan Pr. (1. kiadása: 1958.)
- Henry, Albert: Métonymie et métaphore. Paris 1971, Klincksieck.
- Henry, Albert: Métaphore verbale et métaphore adjective. In: Bingen, Jean–Coupez, André–Mawet, Francine (eds.): *Recherche de linguistique. Hommages à Maurice Leroy*. Bruxelles s. d. [1980], Univ. de Bruxelles. 89–99
- Herczeg Gyula: Mondatszerkezetek Krúdy stílusában. = *Nyr.* 1951: 324–32, 420–5
- Herczeg Gyula: A nominális stílus a magyarban [L.] = *Nyr.* 1956: 40–57
- Herczeg Gyula: Móricz Zsigmond képalkotásának néhány kérdése. = *Nyr.* 1958: 61–73
- Herczeg Gyula: Határozóként álló *-val*, *-vel* ragos utótagú birtokos szerkezetek. = *Nyr.* 1958: 311–6 (1958a)
- Herczeg Gyula: Krúdy hasonlatai. = *Nyr.* 1959: 41–58
- Herczeg Gyula: Móricz Zsigmond stílusa. In: *Stilisztikai tanulmányok...* 1961: 240–329
- Herczeg Gyula: Krúdy Gyula: Őszi versenyek. Novellaelemzés. = *It.* 1973: 645–62
- Herczeg Gyula: Elvont főnevek sajátos mondatstilisztikai szerepkörben egy századvégi írónál [Iványi Ödön: A püspök atyafisága]. = *Nyr.* 1974: 172–7
- Herczeg Gyula: A modern magyar próza stílusformái. Bp. 1975, Tankönyvkiadó.
- Herczeg Gyula: Móricz Zsigmond stílusa. Bp. 1982, Tankönyvkiadó.
- Herman József: Antal László, Questions of Meaning. [Ism.] = *ÁNYT III*, 1965: 242–58
- Hesse, Mary: *Models and Analogies in Science*. Notre Dame 1970³, Univ. of Notre Dame Pr. (1. kiadása: London–New York 1963, Sheed and Ward.)
- Hester, Marcus B.: *The Meaning of Poetic Metaphor. An Analysis in the Light of Wittgenstein's Claim that Meaning is Use*. The Hague–Paris 1967, Mouton.
- Hevesi András: Krúdy Gyula. = *Apollo V. sz.*, 1936: 266–73
- Hjelmstev, Louis: *Prolégomènes à une théorie du langage*. Paris 1968, Minuit.
- Holenstein, Elmer: *Roman Jakobsons phänomenologischer Strukturalismus*. Frankfurt a. Main 1975, Suhrkamp.
- Horváth Mária: A nyelvi formák szerepe Kosztolányi prózájában. A *Pacsirta* című regény elemzése. In: *Stilisztikai tanulmányok...* 1961: 330–407
- IdSzKSz. = Bakos Ferenc: *Idegen szavak és kifejezések szótára*. Bp. 1976³, Akadémiai. (1. kiadása: 1973.)
- Imre Samu–Szathmári István–Szűts László (szerk.): *Jelentéstan és stilisztika. A magyar nyelvészek II. nemzetközi kongresszusának előadásai*. Bp. 1974, Akadémiai.

- Ingarden, Roman: Az irodalmi műalkotás. Ford. Bonyhai Gábor. Bp. 1977, Gondolat. (Eredetije: 1931.)
- Ingarden, Roman: Az irodalmi műalkotás kétdimenziós szerkezete. In: Hankiss E. (szerk.) 1971: II, 27–40 (Eredetije: 1940.)
- Ingarden, Roman: Szélgjegyzetek Arisztotelész Poétikájához. = Helikon 1968: 46–50 (Eredetije: 1961.)
- Ionescu, L[iliana]: The Metaphor and the Personification from the Point of View of Transformational Semantics. In: Actes du X^e Congrès... 1970: III, 99–102
- Jaberg, Karl: Pejorative Bedeutungsentwicklung im Französischen. = Zeitschrift für romanische Philologie 1901: 561–601
- Jakab István: Az értelmező és az értelmezett szó szerkezeti viszonya. = Nyr. 1977: 9–19
- Jakab István: Igen, az értelmező mellérendelés. = Nyr. 1978: 293–8
- Jakobson, Roman: A domináns elem. In: Jakobson 1982: 16–25 (Eredetije: 1935.)
- Jakobson, Roman: A nyelv két aspektusa és az afáziás zavarok két típusa. = Helikon 1977: 129–34 (Eredetije: 1956.)
- Jakobson, Roman: Nyelvészet és poétika. In: Jakobson 1972: 229–76 (Eredetije: 1960.)
- Jakobson, Roman: A grammatika poétikája és a poétika grammatikája. In: Jakobson 1972: 277–96 (Eredetije: 1961.)
- Jakobson, Roman: Hang – Jel – Vers. Bp. 1972², Gondolat. (1. kiadása: 1969.)
- Jánosik Zsuzsa: A tömörítés eszközei Németh László prózájában. Bp. 1971, ELTE.
- J[ózsa] Nagy Mária: A képek stilisztikai jellemzése. A képfajták. In: Szabó Z. (szerk.) 1968: 97–121
- J[ózsa] Nagy Mária–Szabó Zoltán: A képek. In: Szabó Z. (szerk.) 1968: 97–126
- J[ózsa] Nagy Mária: A tudomány a költő eszközeiről. = Korunk 1971: 1482–8
- J[ózsa] Nagy Mária: A szó poétizációja Vajda János lírájában. In: Imre S.–Szathmári I.–Szűts L. (szerk.) 1974: 405–13
- J[ózsa] Nagy Mária: A melléknév poétizációja Vajda János lírájában. = NyIrK 1974: 103–10 (1974a)
- J[ózsa] Nagy Mária: A szó művészete. Bevezetés a stíluselemzésbe. Bukarest 1975, Tud. és Enciklopédiai Kiadó.
- Kanyó Zoltán: Irodalomelméleti és stilisztikai közlemények a Sprache im technischen Zeitalter című folyóiratban 1961–1969. = Helikon 1970: 399–419
- Kaposi Márton: A tartalom és a forma értelmezése Croce esztétikájában. = FilKözl. 1979: 22–39
- Kardos László: Tóth Árpád. Bp. 1955, Akadémiai.
- Karinthy Ferenc: Mediterrán napló (1.) = Magyar Nemzet 1984. márc. 24. 10–1
- Károly Sándor: Az állítmányi mellékmondatról. = MNy. 1952: 103–12
- Károly Sándor: Hozzászólás Tompa József Készülő leíró nyelvtanunk vitás kérdéseiről c. vitaindító referátumához. = MTA I. OK 1956: 343–5
- Károly Sándor: Az értelmező és az értelmezői mondat a magyarban. Bp. 1958, Akadémiai.
- Károly Sándor: Az alany és az állítmány elemzéséhez. = Nyr. 1964: 158–68
- Károly Sándor: Megjegyzések „a jelentés kérdéseiről” = NyK 1966: 328–42
- Károly Sándor: Általános és magyar jelentéstan. Bp. 1970, Akadémiai.
- Károly Sándor: Valóban mellérendelés az értelmező? = Nyr. 1978: 46–50
- Kassai György: Konnotáció és denotáció. = Literatura 1974/4: 47–62

- Kászonyi Ágota: A jövőbe- és múltbatalások rendszere a Krúdy-novellában [Utolsó szivar az Arabs Szürkénél]. In: Hankiss E. (szerk.) 1971b: 187–92
- Katona Béla: Krúdy Gyula pályakezdése. Bp. 1971, Akadémiai.
- Kelemen János: Nyelvelméleti kérdések. = NyK 1971: 285–308
- Kelemen János: Benedetto Croce. Bp. 1981, Kossuth.
- Kelemen Péter: Formateremtő elvek a költői alkotásban. [Ism.] = ItK 1975: 396–400
- Kelemen Péter: Szimbolista versszerkezetek Kosztolányi első korszakában. Bp. 1981, Akadémiai.
- Kemény Gábor: Krúdy képalkotása. Bp. 1974, Akadémiai.
- Kemény Gábor: Alakmások és önarcképek Krúdy prózájában. = FilKözl. 1975: 434–43
- Kemény Gábor: A teljes metafora nyelvtani szerkezetéről. In: Imre Samu–Szathmári István–Szűts László (szerk.): A magyar nyelv grammatikája. A magyar nyelvészek III. nemzetközi kongresszusának előadásai. Bp. 1980, Akadémiai. 457–65
- Kemény Gábor: Stílus, stíluselemzés, prózaelemzés. = Nyr. 1980: 29–38 (1980a)
- Kemény Gábor: Krúdy és a stílusa. A stílus helye Krúdy művészetében és Krúdy helye a stílus művészetében. = It. 1981: 440–57
- Kemény Gábor: Szöveg és jelentés (Ceruzajegyzetek egy újszerű könyv margójára). = Nyr. 1982: 465–76
- Kemény Gábor: Kép és kommunikáció. In: Grétsy László (szerk.): Nyelvészet és tömegkommunikáció. Bp. 1985, Tömegkommunikációs Kutatóközpont. II, 119–205
- Kiefer Ferenc: A Katz–Fodor-féle szemantikaelmélet. = MTA I. OK 1966: 175–88
- Kiefer Ferenc: Irányzatok és problémák a mai jelentéstudományban. = NyK 1975: 359–82
- Kiefer Ferenc: A szemantikai jegyek kérdéséhez. [Kézirat] Bp. é. n.
- Király István: Ady Endre. I–II. Bp. 1970, Magvető.
- KMIrTört. = Klaniczay Tibor–Szauder József–Szabolcsi Miklós: Kis magyar irodalomtörténet. Bp. 1961, Gondolat.
- KMRet. = Szabó G. Zoltán–Szörényi László: Kis magyar retorika (Bevezetés az irodalmi retorikába). Bp. 1988, Tankönyvkiadó.
- KMStil. I. Szabó Zoltán (szerk.) 1968.
- Kocsány Piroska: Jelentés és metafora. A metaforakutatás újabb útjai a nyelvtudományban. = MNy. 1981: 59–72
- Konrad, Hedwig: Étude sur la métaphore. Paris 1958², J. Vrin. (1. kiadása: 1939.)
- Kovács Endre–Szerdahelyi István: Irodalomelméleti alapfogalmak. Bp. 1977, Tankönyvkiadó.
- Kovács Ferenc: Nyelvi struktúrák, nyelvi törvények. Bp. 1970, Akadémiai.
- Kovalovszky Miklós: Tehetség és betegség. Ady patográfiájához. = Orvostörténeti Közlemények 73–74. sz., 1974: 103–26
- Kovalovszky Miklós: Nyelvfejlődés – nyelvhelyesség. Bp. 1977, Akadémiai.
- Kőhádi Zsolt: Jegyzetek a novellaíró Németh László stílusáról. = Nyr. 1971: 45–51
- Könczöl Csaba: A nyelv eldologiasodása és az irodalom (Mihail Bahtyin irodalomelmélete). = Valóság 1975/8: 10–25
- Krúdy Zsuzsa: Krúdy műzsái. = Jelenkor 1963: 454–9, 526–32
- Krúdy Zsuzsa: A második család. In: KrV. 39–64
- Krúdy Zsuzsa: Apám, Szindbád. Bp. 1975, Magvető.
- KrV. = Tóbiás Áron (szerk.): Krúdy világa. Bp. 1964, Főv. Szabó Ervin Könyvtár.

- Kulcsár Endre: A magyar stílus. I. A kifejezés ereje. Debrecen 1896, Csokonai ny.
 Langue et littérature, Actes du VIII^e Congrès de la Fédération Internationale des
 Langues et Littératures Modernes. Paris 1961, Univ. de Liège.
- Lanham, Richard A.: A Handlist of Rhetorical Terms. A Guide for Students of English
 Literature. Berkeley–Los Angeles–London 1969, Univ. of California Pr.
- Lausberg, Heinrich: Handbuch der literarischen Rhetorik. Eine Grundlegung der
 Literaturwissenschaft. I–II. München 1960, Max Hueber.
- Lämmert, Eberhard: Bauformen des Erzählens. Stuttgart 1955, J. B. Metzler.
- Lämmert, Eberhard: Az előreutalások. In: Hankiss E. (szerk.) 1971: II, 183–204
 (Eredetije: 1955.)
- Láng István: Krúdy kapcsolatos mondatai (főleg A vörös postakocsi alapján). = Nyr.
 1985: 36–47
- Le Guern, Michel: L'image dans l'oeuvre de Pascal. Paris 1969, A. Colin.
- Le Guern, Michel: Sémantique de la métaphore et de la métonymie. Paris 1973,
 Larousse.
- Leech, Geoffrey N[eil]: A Linguistic Guide to English Poetry. London–Harlow 1969,
 Longman, Green.
- Levin, Ju[ríj] I.: Az orosz metafora struktúrája. In: Hankiss E. (szerk.) 1971: II, 173–82
 (Eredetije: 1965.)
- Levin, Samuel R.: The Semantics of Metaphor. Baltimore 1977, Johns Hopkins Univ.
 Pr.
- Lotman, Ju[ríj] M.: Az alacsonyabb rendű elemek ismétlődőképessége. = Helikon
 1970: 382–98 (Eredetije: 1964.)
- Lotman, Ju. M.: A szöveg konstrukciós elvei. In: Lotman 1973: 65–88 (Eredetije:
 1970.)
- Lotman, Ju. M.: Szöveg, modell, típus. Bp. 1973, Gondolat.
- T. Lovas Rózsa: Képes kifejezés, költői kép. In: Lőrincze Lajos (szerk.): Iskolai
 nyelveművelő. Bp. 1959, Tankönyvkiadó. 364–71
- T. Lovas Rózsa: A Bánk bán költői képei. In: Pais Dezső (szerk.): Dolgozatok a magyar
 irodalmi nyelv és stílus történetéből. Bp. 1960, Akadémiai. 171–224
- Lukács György: Az esztétikum sajátossága. I–II. Bp. 1969, Akadémiai.
- Lüdi, Georges: Die Metapher als Funktion der Aktualisierung. Bern 1973, Francke.
- Mack, Dorothy: Metaphoring as Speech Act. Some Happiness Conditions for Implicit
 Similes and Simple Metaphors. = Poetics 1975: 221–56
- Makkai, Adam (ed.): Toward a Theory of Context in Linguistics and Literature.
 Proceedings of a Conference of the Kelemen Mikes Hungarian Cultural Society,
 Maastricht, September 21–25, 1971. The Hague–Paris 1976, Mouton.
- Mancaş, M[ihaela]: Règles de projection et métaphore. In: Actes du X^e Congrès...
 1970: III, 115–20
- Marcus, Solomon: Poetica matematică. Bucureşti 1970, Ed. Acad. Rep. Soc. Rom.
- Marcus, Solomon: A szótári és a kontextusbeli jelentés. In: Marcus 1977: 129–44
 (Eredetije: 1972.)
- Marcus, Solomon: A költői szövegek elemzésének néhány szakasza. In: Marcus 1977:
 262–6 (Eredetije: 1973.)
- Marcus, Solomon: A nyelvi szépség matematikája. Bp. 1977, Gondolat.

- Markiewicz, Henryk: Az irodalomtudomány fő kérdései. Ford. Bojtár Endre. Bp. 1968, Gondolat. (Eredetije: 1966.)
- Marold, Edith: Kenningkunst. Ein Beitrag zu einer Poetik der Skaldendichtung. Berlin–New York 1983, W. de Gruyter.
- Marouzeau, J[ules]: Précis de stylistique française. Paris 1946², Masson. (1. kiadása: 1940.)
- Martinkó András: [Hozzászólás Balázs Jánosnak A stílus kérdései című előadásához.] In: Kniezsa István (szerk.): Általános nyelvészet, stilisztika, nyelvjárástörténet. A III. Országos Magyar Nyelvészkongresszus [Budapest, 1954. nov. 11–13.] előadásai. Bp. 1956, Akadémiai. 197–219
- Mathauser, Zdeněk: Literatur und Antizipation. = Neohelicon 1977/1: 219–64
- Máthé Jakab: A jelentéstan múltja és jelene. = Korunk 1971: 1472–9
- Mátrai László: Krúdy realizmusa. = Magyarok 1948: 22–5
- Matthews, Robert J.: Concerning a 'Linguistic Theory' of Metaphor. = Foundations of Language, vol. 7, 1971: 413–25
- Meschonnic, Henri: Pour la poétique. Paris 1970, Gallimard.
- Micheli, Mario de: Az avantgardizmus. Ford. Szabó György. Bp. 1965, Gondolat. (Eredetije: 1959.)
- MiRLex. = Benedek Marcell (főszerk.): Magyar irodalmi lexikon. I–III. Bp. 1963–1965, Akadémiai.
- MiRTört. = Sőtér István (főszerk.): A magyar irodalom története. I–VI. Bp. 1964–1966, Akadémiai.
- MMNy. = Bencédy József–Fábián Pál–Rácz Endre–Velcsov Mártonné: A mai magyar nyelv. Bp. 1968, Tankönyvkiadó.
- MMNyR. = Tompa József (szerk.): A mai magyar nyelv rendszere. I–II. Bp. 1961, Akadémiai.
- Molino, Jean: L'expérience d'I. A. Richards. De la critique nue au mode d'existence de l'oeuvre littéraire. = Poétique, nr 59, 1984: 347–67
- Molino, J.–Soublin, F.–Tamine, J.: Présentation: Problèmes de la métaphore. = Langages, nr 54, 1979: 5–40
- Molnár Zoltán: Metaforák Krúdy „Asszonyságok díja” című regényében. [Tud. diákköri dolg., kézirat] Debrecen 1972.
- Molnár Zoltán: Metonimikus képek Krúdy prózájában. = Studium 1973: 45–50
- Molnár Zoltán Miklós: A stílus- és képvizsgálatról. Nyelvi-képi kifejezések Krúdy prózájában. = Nyr. 1981: 421–32
- Moreau, François: L'image littéraire. Position du problème. Quelques définitions. Paris 1982, Société d'Édition d'Enseignement Supérieur.
- Morier, Henri: Dictionnaire de poétique et de rhétorique. Paris 1961, Presses Univ. de France. 2., bőv. és teljesen átdolg. kiadása: 1975; 3. kiadása: 1981.
- MStilÚ. I. Szathmári István (szerk.) 1961.
- MStilV. = Fábián Pál–Szathmári István–Terestyéni Ferenc: A magyar stilisztika vázlata. Bp. 1958, Tankönyvkiadó.
- Mukařovský, Jan: A képzőművészetek lényege. In: Hankiss E. (szerk.) 1971: I, 188–205 (Eredetije: 1944.)
- Mukařovský, Jan: A költői kép szemantikájához. = Helikon 1970: 339–43 (Eredetije: 1946.)

- Murvai Olga: Szöveg és jelentés. A szabad függő beszéd szövegnyelvészeti vizsgálata. Bukarest 1980, Kriterion.
- Nagy Miklós: Krúdy és Jókai. = It. 1970: 112–20
- Nemes István: Radnóti Miklós költői nyelve. Bp. 1979, Akadémiai.
- Németh G. Béla: Interpretáció és elemzés. = *Literatura* 1975/1: 48–53
- Nicolas, Anne: R. Jakobson et la critique formelle. = *Langue Française*, nr 3, 1969: 97–101
- Nida, Eugene A.: Componential Analysis of Meaning. An Introduction to Semantic Structures. The Hague–Paris 1975, Mouton.
- Nyrop, Kr[istoffer]: Grammaire historique de la langue française. IV. Copenhague–Leipzig–Paris 1913, Böjesen–Harrasowitz–Pioard.
- Nyíró Lajos: Irodalomelméleti kérdések egy stílus-vitán. = *VirFigy.* 1960: 381–92
- Nyíró Lajos: Az orosz formalista iskola. = *Kritika* 1966/9: 10–21
- Nyíró Lajos: Az orosz formalista iskola. In: Nyíró L. (szerk.) 1970: 143–202
- Nyíró Lajos (szerk.): Irodalomtudomány. Tanulmányok a XX. századi irodalomtudomány irányzatairól. Bp. 1970, Akadémiai.
- O. Nagy Gábor: Abriß einer funktionellen Semantik. Bp. 1973, Akadémiai.
- Oertel, Hanns: Lectures on the Study of Language. New York–London 1902, Ch. Scribner–E. Arnold.
- Ortony, Andrew (ed.): Metaphor and Thought. Cambridge 1980, Cambridge Univ. Pr.
- Osgood, Charles E.: The Measurement of Meaning. Urbana 1957, The Univ. of Illinois Press.
- Osgood, Charles E.: Az összhang elve. In: Hankiss E. (szerk.) 1971: I, 56–64 (Eredetije: 1957.)
- Örvös Lajos: A magyar irodalom vonzásában. Vendégségben François Gachot-nál. = *Magyar Nemzet* 1985. jan. 4. 6
- Östman, Jan-Ola (ed.): Reports on Text Linguistics. Semantics and Cohesion. Åbo 1978, Åbo Akademi.
- Papp György: Krúdy Gyula Az útitárs című regényének olvasói szöveginterpretációja. = *Tanulmányok – Studije. A Magyar Nyelv, Irodalom és Hungarológiai Kutatások Intézetének kiadványa.* 14. füz. Novi Sad 1981. 71–88
- Papp István: Mi a szó funkciója? = *MNy.* 1942: 178–91, 272–6
- Paul, Hermann: Prinzipien der Sprachgeschichte. Halle a. S. 1898³, Niemeyer. (1. kiadása: 1880.)
- Pavel, Toma: Notes pour une description structurale de la métaphore poétique. = *Cahiers de Linguistique Théorique et Appliquée* 1962: 185–207
- Péczely László: Bevezetés a műelemzésbe. [Tanárk. főisk. jegyz.] Bp. 1970, Tankönyvkiadó.
- Petőfi S. János: Szóképek, képek és az irodalmi művek nyelvi elemzésének néhány kérdése. = *Irodalmi és Nyelvi Közlemények* 1967/2: 71–101
- Petőfi S. János: Modern nyelvészet. Tájékoztató összefoglalás. Kézirat. Bp. 1967, TIT. (1967a)
- Petőfi, János S.: On the Structural Analysis and Typology of Poetic Images. In: Kiefer, F. (ed.): *Studies in Syntax and Semantics.* Dordrecht–Holland 1969, D. Reidel. 187–230

- Peytard, Jean: *Syntagmes. Linguistique française et structures du texte littéraire*. Paris 1971, Les Belles Lettres.
- Plotinosz: A szépről és a jóról. Ford. Techert Margit. Bp. 1925, Pfeifer.
- Pongs, Hermann: *Das Bild in der Dichtung*. I–IV. Marburg 1927, 1960²; 1939, 1963²; 1969; 1973, Elwert.
- Porzig, Walter: *Das Wunder der Sprache*. Bern 1950, Francke.
- Pottier, Bernard: *Vers une sémantique moderne*. = *Travaux de Linguistique et de Littérature* 1964: 107–38
- Pottier, Bernard: *Présentation de la linguistique. Fondements d'une théorie*. Paris 1967, Klincksieck.
- Pottier, Bernard: *Linguistique générale. Théorie et description*. Paris 1974, Klincksieck.
- Preminger, Alex (ed.): *Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. Princeton, New Jersey 1965, Princeton Univ. Pr.
- Pusztai István: A szakszóalkotás határai. = *Nyr.* 1982: 207–16
- Quintilianus, M. Fabius: *Szónoklattana tizenkét könyvben*. II. Ford. Prácser Albert. Bp. 1921, Franklin.
- Rácz Endre: *Megjegyzések Hadrovics Lászlónak „A funkcionális magyar mondattan alapjai” című művéről*. = *ÁNYT IX*, 1973: 147–63
- Rákos Péter: *Tények és kérdőjelek. Tűnődés az irodalmon*. Bratislava 1971, Madách.
- Rastier, François: *Systématique des isotopies*. In: Greimas, A. J.–Arrivé, M. etc.: *Essais de sémiotique poétique*. Paris 1972, Larousse. 80–106
- Ráth-Végh István: *A könyv komédiája*. Bp. 1959, Gondolat.
- RG = Groupe μ (Dubois, J.–Edeline, F.–Klinkenberg, J.-M.–Minguet, P.–Pire, F.–Trinon, H.): *Rhétorique générale*. Paris 1982², Seuil. (1. kiadása: 1970, Larousse.)
- Richards, I[vor] A[rmstrong]: *Science and Poetry*. In: Weitz, Morris (ed.): *Problems in Aesthetics. An Introductory Book of Readings*. New York 1959, Macmillan. 455–7 (Először: 1926.)
- Richards, I. A.: *A képzelet*. In: Hankiss E. (szerk.) 1971: I, 82–93 (Eredetije: 1924.)
- Richards, I. A.: *The Philosophy of Rhetoric*. New York 1936, Oxford Univ. Pr.
- Richards, I. A.: *A metafora*. = *Helikon* 1977: 120–8 (Eredetije: 1936.)
- Ricoeur, Paul: *La métaphore vive*. Paris 1975, Seuil.
- Ricoeur, Paul: *The Metaphorical Process as Cognition, Imagination, and Feeling*. In: Sacks (ed.) 1980: 141–57
- Riesel, E[lise]: *Abriss der deutschen Stilistik*. Moskau 1954, Verl. für Fremdsprachige Literatur.
- Riffaterre, Michael: *Criteria for Style Analysis*. = *Word* 1959: 154–74 (Francia változata: Riffaterre 1971: 27–63.)
- Riffaterre, Michael: *Stylistic Context*. = *Word* 1960: 207–18 (Francia változata: Riffaterre 1971: 64–94.)
- Riffaterre, Michael: *Vers la définition linguistique du style*. = *Word* 1961: 318–44 (Újra: Riffaterre 1971: 113–44.)
- Riffaterre, Michael: *La métaphore filée dans la poésie surréaliste*. = *Langue Française*, nr 3, 1969: 46–60
- Riffaterre, Michael: *Essais de stylistique structurale*. Paris 1971, Flammarion.
- Rónay György: *A regény és az élet. Bevezetés a 19–20. századi magyar regényirodalomba*. Bp. 1947, Káldor.

- Rónay György: A nagy nemzedék. Bp. 1971, Szépirodalmi.
- Rónay György: Krúdy Gyula: A hídon. = *Literatura* 1974/1: 120–6
- RP = Groupe μ (Dubois, Jacques–Edeline, Francis–Klinkenberg, Jean-Marie–Minguet, Philippe): *Rhétorique de la poésie. Lecture linéaire, lecture tabulaire.* Bruxelles 1977, Complexe.
- Rubinyi Mózes: Mikszáth Kálmán stflusa és nyelve. Bp. 1910, Révai.
- Rzsevszkaja, N. F.: Szemiotikai kutatások a mai francia irodalomtudományban. In: Barabas, J. J.–Meletyinszkij, J. M. stb. (szerk.): *Szemiotika és művészet.* Bp. 1979, Akadémiai. 59–80
- Sacks, Sheldon (ed.): *On Metaphor.* Chicago–London 1980, The Univ. of Chicago Pr.
- Sangster, Rodney B.: *Roman Jakobson and Beyond: Language as a System of Signs. The Quest for the Ultimate Invariants in Language.* Berlin–New York–Amsterdam 1982, Mouton.
- Saussure, Ferdinand de: *Bevezetés az általános nyelvészetbe.* Ford. B. Lőrinczy Éva. Bp. 1967, Gondolat. (Eredetije: 1916.)
- Schmidt, [Siegfried] J.: *Text und Bedeutung. Sprachphilosophische Prolegomena zu einer textsemantischen Literaturwissenschaft.* In: Schmidt, S. J. (ed.): *Text, Bedeutung, Ästhetik.* München 1970, Bayerischer Schulbuch-Verl. 43–78
- Schmidt, Wilhelm: *Lexikalische und aktuelle Bedeutung.* Berlin 1963, Akademie-Verl.
- Schoder, Peter–Rice, Donald: *Metaphor, Metonymy, and Synecdoche Revis(it)ed.* = *Semiotica*, vol. 21, nr 1/2, 1977: 121–49
- Shannon, C. E.: *Prediction and Entropy of Printed English.* = *The Bell System Technical Journal*, vol. 30, 1951. (Hivatkozik rá: Fónagy 1960: 78.)
- Shapiro, Michael and Marianne: *Hierarchy and the Structure of Tropes.* Bloomington, Indiana 1976, Indiana University–Peter de Ridder Pr.
- Shibles, Warren A.: *An Analysis of Metaphor in the Light of W. M. Urban's Theories.* The Hague–Paris 1971, Mouton.
- Shibles, Warren A.: *Metaphor. An Annotated Bibliography and History.* Whitewater, Wisconsin 1971, The Language Pr. (1971a)
- J. Soltész Katalin: *A hasonlat és a metafora nyelvi kifejezésmódjai Babits Mihály fiatalkori verseiben.* = *Nyr.* 1959: 179–92
- J. Soltész Katalin: *Babits Mihály költői nyelve.* Bp. 1965, Akadémiai.
- Sótér István: *A ködlovag.* In: Sótér István: *Tisztuló tükrök. A magyar irodalom a két világháború között (Esszék, tanulmányok).* Bp. 1966, Gondolat. 153–63 (Először: 1941.)
- Sótér István: *Krúdy és a megállított idő.* In: Sótér István: *Gyűrűk. Tanulmányok a XX. századról,* Bp. 1980, Szépirodalmi. 195–207
- Spitzer, Leo: *Linguistics and Literary History. Essays in Stylistics.* New York 1948, Russell and Russell. (2. kiadása: 1962.)
- Spitzer, Leo: *Stilstudien. I. Sprachstile; II. Stilsprachen.* München 1961², Hueber. (1. kiadása: 1928.)
- Spurgeon, Caroline F. E.: *Shakespeare's Imagery and What It Tells Us.* Cambridge 1935, Univ. Pr. (2. kiadása: 1958.)
- Stanford, W. Bedell: *Greek Metaphor. Studies in Theory and Practice.* Oxford 1936, Basil Blackwell.

- Stählin: Zur Psychologie und Statistik der Metaphern. Leipzig 1913. (Hivatkozik rá: Zlinszky 1918/61: 250–1.)
- Stilisztikai tanulmányok. A Kiadói Főigazgatóság stilisztikai előadássorozatának teljes anyaga. Bp. 1961, Gondolat.
- Sükösd Mihály: Küzdelem az epikával. Bp. 1972, Magvető.
- Szabó Dénes: A mai magyar nyelv. [Egyet. jegyz.] Bp. 1958, Tankönyvkiadó.
- Szabó Ede: Krúdy Gyula alkotásai és vallomásai tükrében. Bp. 1970, Szépirodalmi.
- Szabó Ede: Otthonunk a művekben. Bp. 1974, Szépirodalmi.
- Szabó Zoltán: Stilisztika és stílus. In: Szabó Z. (szerk.) 1968: 9–48
- Szabó Zoltán (szerk.): Kis magyar stilisztika. Bukarest 1968, Irodalmi.
- Szabó Zoltán: A stilisztikai elemzés az újabb szövegeleméletek megvilágításában. = MNy. 1974: 315–24
- Szabó Zoltán: Az irodalmi mű stílári kohéziójáról. = Nyr. 1976: 163–72
- Szabó Zoltán: A mai stilisztika nyelvelméleti alapjai. Kolozsvár-Napoca 1977, Dacia.
- Szabolcsi Miklós: Az irodalmi stílusvizsgálat XX. századi módszerei. = EPhK 1943: 366–83
- Szathmári István: A szó jelentésének stilisztikai vizsgálata. In: MStilV. 65–148
- Szathmári István (szerk.): A magyar stilisztika útja. Bp. 1961, Gondolat. (= MStilÚ.)
- Szathmári István: A nyelvi elemek stílusértékéről. = Népr. és Nytud. XI, 1967: 35–42
- Szathmári István: A hangszimbolikáról. = Népr. és Nytud. XIV, 1970: 67–83
- Szauder József: Krúdy-hősök. = Újhold 1948: 80–9
- Szauder József: Szindbád feltámadásától Szindbád megtéréseig (1916–1925). In: Krúdy Gyula: A madárijesztő szeretője. Bp. 1964, Magvető. 543–69
- Szegedy-Maszák Mihály: Az angolszász és francia stilisztikai kutatások főbb irányai. = Helikon 1970: 420–48
- Szegedy-Maszák Mihály: Metaforikus szerkezet a Kosztolányi- és a Krúdy-novellában [Caligula, ill. Utolsó szivar az Arabs Szürkénél]. In: Hankiss E. (szerk.) 1971b: 65–71
- Szegedy-Maszák Mihály: domináns In: Világirodalmi lexikon II. Bp. 1972, Akadémiai. 808–10
- Szegedy-Maszák Mihály: Az elbeszélő nézőpont összetettsége Kemény Zsigmond szépprózai műveiben. = MTA I. OK 1979: 411–41
- Széles Klára: „Mintha erdőn járnék, éjjel...” (Egy kötőszó Vajdánál). = Nyr. 1971: 51–62
- Széles Klára: Kísérlet egy műelemzés-modell felállítására. = FilKözl. 1972: 130–46
- Szépe György: A szaknyelv és a mindennapi nyelv kapcsolata. = A Technika Tanítása 1982: 129–39
- Szerdahelyi István: Költészetesztétika. Bp. 1972, Kossuth.
- Szigeti József: Bevezetés a marxista-leninista esztétikába. Bp. 1971², Kossuth.
- Sziklay László: A cseh strukturalizmus. = Kritika 1963/3: 50–4
- Sziklay László: A prágai iskola. In: Nyíró L. (szerk.) 1970: 99–141
- Szili József: A „New Criticism” irodalomesztétikája. = Kritika 1967/9: 6–17
- Szili József: Adalékok az új kriticismus irodalomesztétikájához. A költemény mint megismerés és mint struktúra – Ransom, Tate [és] Brooks nézetei. In: Nyíró L. (szerk.) 1970: 227–74
- K. Szoboszlay Ágnes: A szemléletesség eszközei Németh László nyelvében. Bp. 1972, Akadémiai.

- Takács József: Croce esztétikájának művészetelméleti alapkérdései. = *FilKözl.* 1979: 1–21
- Tamine, Joëlle: Métaphore et syntaxe. = *Langages*, nr 54, 1979: 65–81
- Tesnière, Lucien: *Éléments de syntaxe structurale*. Paris 1959, Klincksieck.
- Thibault-Laulan, Anne-Marie (ed.): *Image et communication*. Paris 1972, Universitaire.
- Timár György: *Költészet és belső forma*. = *Élet és Irodalom* 1973. ápr. 7. 10
- Todorov, Tzvetan (ed.): *Théorie de la littérature. Textes des formalistes russes*. Paris 1965, Seuil.
- Todorov, Tzvetan: *Les anomalies sémantiques*. = *Langages*, nr 1, 1966: 100–23
- Todorov, Tzvetan: *Littérature et signification*. Paris 1967, Larousse.
- Todorov, Tzvetan: *Grammaire du Décameron*. The Hague–Paris 1969, Mouton.
- Todorov, Tzvetan: *Poétique de la prose*. Paris 1971, Seuil.
- Todorov, Tzvetan: *Szinekdochék*. = *Helikon* 1973: 269–79 (Eredetije: 1970.)
- Todorov, Tzvetan: *Trópusok és figurák*. = *Helikon* 1977: 30–40 (Eredetije: 1967.)
- Török Gábor: *A líra: logika (József Attila költői nyelve)*. Bp. 1968, Magvető–Tiszatáj.
- Török Gábor: *József Attila-kommentárok XII*. = *Nyr.* 1971: 308–22
- Török Gábor: *Lírai igefüggvények stilisztikája*. Bp. 1974, Akadémiai.
- Török Gábor: *Költői rébuszok*. Bp. 1974, Magvető. (1974a)
- Török Gábor: *Vörösmarty képi „akkordjai”*. Az összetett hatású költői képek problémaköréből (Első közlemény). = *Nyr.* 1979: 430–45
- Trencsényi-Waldapfel Imre: *Mitológia*. Bp. 1963⁵, Gondolat. (1. kiadása: 1956.)
- Turner, G[eorge] W.: *Stylistics*. Harmondsworth 1973, Penguin.
- ÚjMLex. = *Új magyar lexikon. I–VII*. Bp. 1959–1972, Akadémiai.
- G. Ullmann Gabriella: *Travaux Linguistiques de Prague* 1 (1964), 2 (1966), 3 (1968). [Ism.] = *Helikon* 1970: 482–4
- Ullmann, S[tephen]: *Précis de sémantique française*. Berne 1952, Francke.
- Ullmann, Stephen: *Style in the French Novel*. Cambridge 1957, Univ. Pr.
- Ullmann, Stephen: *The Image in the Modern French Novel*. Gide, Alain-Fournier, Proust, Camus. Cambridge 1960, Univ. Pr.
- Ullmann, Stephen: *L’image littéraire*. In: *Langue et littérature...* 1961: 41–60
- Ullmann, Stephen: *Választás és kifejező érték*. = *Szegedi Tanárk. Főisk. Tud. Közl.* 1963: 159–66
- Ullmann, Stephen: *Language and Style*. Oxford 1964, Basil Blackwell.
- Vajda András: *Grammatikai viszonyok esztétikai funkciója újabb költészetünkben*. In: Imre S.–Szathmári I.–Szűts L. (szerk.) 1974: 635–40
- Vajda György Mihály: *Fenomenológiai szemlélet az irodalomtudományban és az irodalomban*. = *Helikon* 1966: 249–72
- Vajda György Mihály: *Fenomenológia és irodalomtudomány*. In: Nyíró L. (szerk.) 1970: 275–328
- Vianu, Tudor: *A metafora kérdéseiről és egyéb tanulmányok*. Vál. és ford. Szilágyi Domokos. Bukarest é. n. [1967], Ifjúsági. (Eredetije: 1957.)
- Vígh Árpád: *A költői kép strukturális elemzésének francia módszere*. = *Helikon* 1973: 114–25
- Vígh Árpád: *A hasonlat rendszerének formális elemzése*. In: Imre S.–Szathmári I.–Szűts L. (szerk.) 1974: 654–62

- Vígh Árpád: J. Dubois–F. Edeline–J. M. Klinkenberg–P. Minguet–F. Pire–H. Triron: *Rhétorique générale*. [Ism.] = *ÁNyT XI*, 1976: 369–73
- Vígh Árpád: *A liège-i retorika*. = *Helikon* 1977: 140–9
- Vígh Árpád: *A mű mint a szöveg példasága (Vázlat a hasonlítás rendszeréhez)*. = *ItK* 1979: 410–26
- Vígh Árpád: *A második liège-i retorika*. = *Helikon* 1980: 329–37
- Vígh Árpád: *Retorika és történelem*. Bp. 1981, Gondolat.
- Vígh Árpád: *metabolé, metaszeméma* In: *Világirodalmi lexikon VIII*. Bp. 1982, Akadémiai. 298–9, 340
- Vinogradov, V[iktor] V.: *Szlovo i obraz*. In: *Sztyilisztika – Tyeorija poetyicseszkoj recsi – Poetyika*. Moszkva 1963, Izd. Akad. Nauk. 94–129
- Voigt Vilmos: *Kísérlet a két vers [Babits: Ősz és tavasz között; Kassák: A ló meghal, a madarak kirepülnek] összehasonlító-tartalmi elemzésére*. In: Hankiss E. (szerk.) 1971a: 339–55
- Weimann, Robert: *Az „új kritika”. Az új interpretációs módszerek története és bírálata*. Ford. Bizám Lenke. Bp. 1965, Gondolat. (Eredetije: 1962.)
- Weinreich, Uriel: *Explorations in Semantic Theory*. In: Sebeok T. A. (ed.): *Current Trends in Linguistics III. Theoretical Foundations*. The Hague–Paris 1966, Mouton. 395–477
- Weinrich, Harald: *Tempus. Besprochene und erzählte Welt*. Stuttgart 1964, Kohlhammer.
- Weinrich, Harald: *Die Metapher (Bochumer Diskussion)*. = *Poetica* 1968: 100–30
- Weinrich, Harald: *A metafora jelentéstana*. In: Murvai Olga (szerk.): *Irodalom-szemiotikai tanulmányok*. Bukarest 1979, Kriterion. 102–17 (Eredetije: 1967.)
- Wellek, René–Warren, Austin: *Az irodalom elmélete*. Ford. Szili József. Bp. 1972, Gondolat. (Eredetije: 1949.)
- Wells, Henry W[illis]: *Poetic Imagery*. New York 1924, Columbia Univ. Pr.
- Wilpert, Gero von: *Sachwörterbuch der Literatur*. Stuttgart 1959², A. Kröner. (1. kiadása: 1955.)
- Winkler, Emil: *Grundlegung der Stilistik*. Bielefeld–Leipzig 1929.
- Wundt, Wilhelm: *Völkerpsychologie. Eine Untersuchung der Entwicklungsgesetze von Sprache, Mythos und Sitte*. I. Bd. *Die Sprache*. 1. Theil. Leipzig 1900, W. Engelmann.
- Zalabai Zsigmond: *Tűnődés a trópusokon*. Bratislava 1981, Madách.
- Zlinszky Aladár: *A szóképekről*. In: Szathmári I. (szerk.) 1961: 217–46 (Előszőr: 1911.)
- Zlinszky Aladár: *Stilisztika és verstan. A magyar stílus mintái és törvényei*. In: Szathmári I. (szerk.) 1961: 135–213 (Előszőr: 1914.)
- Zlinszky Aladár: *Szemléleti és hangulati elemek a metaforában*. In: Szathmári I. (szerk.) 1961: 247–55 (Előszőr: 1918.)
- Zlinszky Aladár: *Néhány stilisztikai fogalom értelmezése*. = *MNy*. 1928: 73–82, 232–8, 301–7
- Zolnai Béla: *A nyelvi kifejezőség formái*. In: Zolnai Béla: *Nyelv és stílus. Tanulmányok*. Bp. 1957, Gondolat. 125–48 (Előszőr: 1927.)
- Zsilka János: *Nyelvi rendszer és valóság*. Bp. 1971, Akadémiai.
- Zsilka János: *A nyelvi mozgásformák dialektikája. A nyelvi rendszer szerves, hipotetikus és homoszintaktikai síkja*. Bp. 1973, Akadémiai.
- Zsilka Tibor: *Poétikai szótár*. Bratislava 1977, Slovenské Pedagogické Nakladateľstvo.

A Krúdy-idézetek és -példák lelőhelye

- Á. = Álmoskönyv. Bp. 1974, Magvető.
AD. = Asszonyságok díja (– Napraforgó). Bp. 1958, Magvető.
ASZLN. = Aranykéz utcai szép napok. Bp. 1958, Szépirodalmi.
B. = Bukfenc (– Velszi herceg – Primadonna). Bp. 1958, Szépirodalmi.
BÚ. = Boldogult úrfikoromban (– Hét Bagoly). Bp. 1963, Szépirodalmi.
ÉÁ. = Az élet álom. Bp. 1957, Szépirodalmi.
ÉZ. = Éji zene. Bp. 1961, Magvető.
HB. = Hét Bagoly (– Boldogult úrfikoromban). Bp. 1963, Szépirodalmi.
N. = Napraforgó (– Asszonyságok díja). Bp. 1958, Magvető.
NK. = Nagy kópé (– Rezeda Kázmér szép élete – Az utolsó gavallér). Bp. 1957, Szépirodalmi.
N. N. = N. N. (– Az útitárs). Bp. 1959, Szépirodalmi.
ÖA. = Az ördög alszik. Bp. 1972, Szépirodalmi.
ÓU. = Őszi utazás a vörös postakocsin (– A vörös postakocsi). Bp. 1963, Szépirodalmi.
P 1915. = Pest ezerkilencszáztizenötben. Bp. é. n. [1915], Dick Manó.
PN. = Pesti nőrabló. In: Jockey Club. Hét kisregény. Bp. 1964, Magvető.
RSZK. = Régi szélkakasok között. In: Valakit elvisz az ördög és más kisregények. Debrecen 1956, Alföldi Magvető.
SZ. = Szindbád. I. Bp. 1957, Magvető.
Ú. = Az útitárs (– N. N.). Bp. 1959, Szépirodalmi.
USZ. = Utolsó szivar az Arabs Szürkénél. I. Bp. 1965, Magvető.
V. = Vallomás. Bp. 1963, Magvető.
VB. = Mit látott Vak Béla szerelemben és bánatban. In: Mákvirágok kertje. Öt kisregény. Bp. 1961, Magvető.
VEÖ. = Valakit elvisz az ördög. In: Mákvirágok kertje. Öt kisregény. Bp. 1961, Magvető.
VP. = A vörös postakocsi (– Őszi utazás a vörös postakocsin.) Bp. 1963, Szépirodalmi.

UTÓSZÓ

E könyv fejezeteit 1972 és 1989 között írtam, s 1974 és 1991 között meg is jelentettem különféle nyelvészeti folyóiratokban (két részlet pedig már 1974-es első Krúdy-könyvemben is benne volt). A fejezetek eredeti címe és első megjelenésének helye:

- A nyelvi kép mibenléte és befogadásának mechanizmusa az újabb stilisztikai elméletek tükrében. *Nyelvtudományi Közlemények* 88 (1986): 39–87
- Lexikális jelentés – Kontextuális jelentés – Írói jelentés (A költői képalkotás problémáinak szemantikai megközelítéséhez). *Nyelvtudományi Közlemények* 76 (1974): 183–98
- A metonímia. 7–10. In: *Krúdy képalkotása*. Akadémiai, Bp. 1974. 25–9
- Néhány elméleti és terminológiai kérdés a szóképek köréből. 3. Metonímia és szinekdoché. *Magyar Nyelv* 71 (1975): 153–5
- Nyelvtani és képi determináció a teljes metaforában. *Nyelvtudományi Közlemények* 79 (1977): 177–200
- A hasonlat tartalma. In: *Krúdy képalkotása*, 51–70
- Elemi kép – komplex kép – továbbszótt kép. *Magyar Nyelvőr* 111 (1987): 162–74
- Képszerűség és kompozíció Krúdy prózájában*. Akadémiai, Bp. 1975. 35 l. (Nyelvőr Füzetek 11. sz.)
- A költői képek funkciója egy Krúdy-leírásban. *Magyar Nyelvőr* 100 (1976): 409–20
- A szív álmaitól a gyomor álmaiig (Erotika és gasztronómia Krúdy képeiben). *Magyar Nyelvőr* 101 (1977): 439–57
- Nyelvi képek gyakorisága, típusai és funkciója egy mai magyar szépprózai antológiában. *Magyar Nyelvőr* 114 (1990): 36–53, 161–75; uo. 115 (1991): 28–44

A fenti publikációk szövegén a kötetbe rendezéskor csak kisebb módosításokat (elsősorban stílárius változtatásokat és szakirodalmi kiegészítéseket) eszközöltem. Mivel a könyv I–II. része 1985-re lényegében készen állt, a hivatkozások sem igen terjednek túl a 80-as évek közepén-végén. A kézirat 1989 óta várt kiadásra, s nekem sem időm, sem kedvem nem volt a szöveget folyamatosan up-to-date-re kozmetikázni.

Ami ezeknek az írásoknak mostani együttes megjelentetését mégis indokolja (vagy inkább: menti), az nem egyéb, mint a szerzőnek az a reménye, hogy így talán azok is megismerkednek velük, akik különben nemigen forgatják a nyelvészeti periodikumokat és könyveket. S ezáltal ennek a két évtizedes kutatásnak az eredményei (ha vannak ilyenek) bekerülhetnek a magyar irodalomkutatás (irodalomelmélet és -történet) vérkeringésébe is.

Befejezésül szeretnék köszönetet mondani mindazoknak, akik a kéziratot vagy annak egyes részeit átnézték, s tanácsaikkal igyekeztek jobbá tenni. Név szerint is kiemelném közülük Kovalovszky Miklóst, Vígh Árpádot és Bencze Lórántot, akik e munka érdemi részének – kandidátusi disszertáció korában – bírálói voltak.

Köszönet illeti továbbá a Soros Alapítványt, amelytől 1987–88-ban ennek a témának a kutatására másfél éves ösztöndíjat kaptam, valamint a Magyar Könyv Alapítványt, melynek támogatása a kötet megjelenését végül is lehetővé tette.

Budapesten, 1993 júniusában

a szerző

TARTALOM

I.

A NYELVI KÉP MIBENLÉTE ÉS BEFOGADÁSÁNAK MECHANIZMUSA AZ ÚJABB STILISZTIKAI ELMÉLETEK TÜKRÉBEN	7
1. Bevezető. Miért <i>nyelvi kép</i> ?	7
2. A kép a közlemény felől: a megkülönböztetés szemantikai kritériumai	12
3. Képelemek – képtípusok	23
4. A kép az olvasó felől: a befogadás mechanizmusa	31

II.

„KÉPEKBE MENEKÜLŐ ÉLET” (A nyelvi kép mint stíluseszköz Krúdy Gyula prózájában)	51
1. Lexikális jelentés – kontextuális jelentés – írói jelentés (Megfigyelések a nyelvi kép jelentéséről)	51
2. Krúdy Gyula képalkotásának legfontosabb stíluseszközei	64
A) A pars pro toto típusú szinekdoché	64
B) Nyelvtani és képi determináció a teljes metaforában	70
C) A hasonlat tartalma	92
D) Elemi kép – komplex kép – továbbszótt kép	113
3. Képszerűség és kompozíció Krúdy prózájában	123
A) Képanyag és belső forma: a nyelvi kép státusa egy stratifikációs műalkotásmodellben	123
B) Képsűrűség és kompozíció	129
C) Képválasztás és kompozíció	148
D) A nyelvi kép mint domináns és együttműködése más szövegszervező elvekkel	153
4. Erotika és gasztronómia Krúdy képeiben	166

III.

NYELVI KÉPEK GYAKORISÁGA, TÍPUSAI ÉS FUNKCIÓJA EGY MAI MAGYAR SZÉPPRÓZAI ANTOLOGIÁBAN	183
A szakirodalmi hivatkozások lelőhelye	233
A Krúdy-idézetek és -példák lelőhelye	249
Utószó	251

Felelős szerkesztő Nyerges Judit
Műszaki szerkesztő Ruttkay Helga
Készült 22,4 (A/5) ív terjedelemben
A nyomdai munkálatokat a László és Tsa BT végezte
Felelős vezető László András

