

Lexikális jelentés — Kontextuális jelentés — Írói jelentés

(A költői képkeltés problémáinak szemantikai megközelítéséhez)

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 néplélektana a szóképek elemzése terén is a lélektani módszertette egyeduralkodóvá. A kutatók figyelme csak a tudományos igényű és jellegű, szigorúan nyelvészeti eszközökkel dolgozó stilisztika kialakulásával és fokozatos térnyerésével fordult a képkeltés szemantikai problémái felé. E szemantikai érdeklődés többek között annak tudható be, hogy a stilisztikának ez a — Charles Bally nevével és műveivel fémjelzett — megújulása szorosan összefüggött a jelentéstannak mint nyelvtudományi diszciplínának egykorú fellendülésével (vö. K. Jaberg, *Pejorative Bedeutungsentwicklung im Französischen*, 1901; K. O. Erdmann, *Die Bedeutung des Wortes*, 1901; H. Oertel, *Lectures on the Study of Language*, 1902 stb.), valamint Ferdinand de Saussure-nek a szemantikát is forradalmasító általános nyelvészeti előadásaiival. A Bally-féle stilisztikának ez a hagyománya tovább él a tanítványok (Marouzeau, Cressot, Devoto stb.) funkcionalizmusában. A képvizsgálat szemantikai megalapozását sürgeti a modern jelentéstani kutatásoknak az utóbbi másfél évtizedben bekövetkezett előretörése is (vö. I. 4. pont).

2. Ezzel párhuzamosan a szemantikai indíttatású képelemző eljárások körén belül is megfigyelhető volt bizonyos hangsúlyeltolódás. A még a New Criticism gyakorlatában is központi szerepet játszó tematikus módszer tradicionálisabb 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, elkülönítvén szavait, szókapcsolatait (szintagmáit), mondatait, ill. a mondatnál is nagyobb egységeit (megnyilatkozásait), majd feltárják ezen alkotóelemek jelentéseinek rendszerszerű összefüggését.

3. E hipotézisek sorában különös figyelemre tarthatnak számot azok a kezdeményezések, amelyek a költői képhez összekapcsolódó valóságsgesztemumok 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 inter-

pretálásában: lehetővé válik a műalkotások „legirracionalisabb” mozzanátának, a különböző lét- és tudatsíkok asszociatív „egyberántásának”, ill. a síkok közötti „vibrálásnak” formális szimbólumok és kétértékű megkülönböztető jegyek segítségével történő, szabatos leírása (a „síkváltás” fogalmáról vö. HANKISS 1969, 18—21, 37—40).

Az első lépés minden bizonnyal a képből társult nyelvi elemek jelentés-tani minősítése, azaz szemantikai jelölők halmazává való átírása. A köztük levő heterogenitás mértékét megállapítva számszerűen is kifejezhetjük a kapcsolás újszerűségének, váratlanságának fokát. A kvantitatív szemantikának ezek a kísérletei a különböző irodalmi alkotások egzakt összemérésének lehetőségével kecsegtetnek.¹

A képhatás vizsgálatában kevésbé kipróbált, de hatékony eszköznek tekinthető továbbá bizonyos információelméleti szempontok érvényesítése. Igen fontos lenne pl. rugalmas kvantitatív eljárások kidolgozása a szemantikai átmenetvalószínűség („transition-probability”) és az entrópia — redundancia arány mérésére, melyek révén újabb fogódzókat nyernénk a váratlanság, ill. várhatóság („predictability”) fokának megállapításában, a nyelvi elem kötöttségének, ill. újszerűségének értékelésében (vö. FÓNAGY). Meg kell azonban jegyeznünk, hogy az ilyen kvantitatív szemantikai, ill. információelméleti jellegű megközelítések a nyelvi anyagnak rendszerint csak csoportosítására és nem minősítésére alkalmasak. Inkább stílustipológiai, mint axiológiai irányban biztatnak sikerrel.

4. A stilisztikai kutatások eddig alig hasznosították a nyelvészeti strukturalizmus újabb eredményeit, a Chomsky generatív szintaxisára épülő szemantikaelméletek poétikai-esztétikai tanulságait. Pedig a költői nyelv kutatói is érinti pl. a szemantikai értelmetlenség problémája. A Chomsky utáni amerikai nyelvészetben a jelentésstanilag inkompatibilis elemek grammatikailag kifogástalanul megszerkesztett kapcsolatát értelmetlen mondatnak minősítik. Kérdés, hogy a szemantikai inkompatibilitás kellő egzaktaságú 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” (vö. JAKOBSON, 159) semmivel sem tartalmaz extrémebb kapcsolatokat, mint egy átlagos, enyhén divatjamúlt szürrealista vers a húszas évekből . . .

A modern strukturális szemantikákban ún. szelekciós szabályok segítségével dönthető el két szó összeférhetősége vagy inkompatibilitása (vö. MÁTHÉ, 1478). Katz és Fodor dolgozatában szelekciós feltételek (szelektív restriktív szabályok) korlátozzák a több jelentésű szavak mondatbeli összekapcsolását, l. bővebben KIEFFER; PETŐFI, 72—82; ZSILKA, 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 pl. a metaforikus szintagmák a köznyelv felől nézve nem mások, mint szemantikailag összeférhetetlen elemek szintaktikai kap-

¹ Vö. MARCUS, 158—74 (magyar nyelven ism. J. NAGY, 1488). Megemlítenők még a francia A.-J. Greimas és az amerikai Ch. E. Osgood kutatásai, akik véges számú ellentétpárral (opozícióval) próbálják meghatározni a szavak jelentésének jellegét. A marker-sorozatok egybevetésével eldönthető, hogy egy adott situációban két szó kapcsolata lehetséges-e, várható-e, valószínű-e (vö. KÁROLY 1970, 188; HANKISS 1971, I. 53—6; II. 160).

csolatai. 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, 111—2.

II.

1. A jelentéstani szempontú képvizsgálatnak a műalkotásstruktúra elemzésére, elsősorban a szöveg jelentésszerkezetének minél tüzetesebb leírására kell épülnie. E jelentésszerkezet feltárásakor 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, 71—4; ULLMANN 1952, 303—9; KÁROLY 1970, 60—2, 335—45). A mező bármely elemének jelentésváltozása az összes többi elem eltolódásával, szemantikai átértelődésével járhat. A lexikális jelentést a kontextustól függetlenül is befolyásoló tényezők sorában kiemelkedő jelentőségük van továbbá a Saussure leírta *asszociatív viszonyok*-nak (vö. SAUSSURE, 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 képzettársítások). 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. A stilisztika számára természetesen a szemantikai (szinonimikus) asszociációk feltérképezése a fontosabb.

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 jelenlevő 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 függnek 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 Saussure által még föl nem tett 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 (a *jelentésuniverzum* fogalmáról vö. GREIMAS, 102—18), másrészt fel kell mérni, hogyan befolyásolják ezek a szavak egymás jelentését, hogyan tolnak el egymás hatására (vö. OSGOOD).

3. A költészet és a széppróza szemantikai interpretálása azonban nem érheti be a konvencionálizálódott szótári jelentések tanulmányozásával, hiszen a „poétikus beszédnek” éppen az a célja, hogy „feltámassza”, megújítsa a szavakat, a szójelentéseket.

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 stilisztika lényege a szavak nominatív (denotatív) és költői (képi) jelentése közt fennálló viszony természetének tisztázása. (Az orosz formalistákról l. bővebben GREBENICKOVA, 70—8; NYÍRÓ; GRÁNICZ, 450; PEYTARD, 74—7.)

Maga az alapgondolat persze korántsem új. Már Horatius (!) rámutatott a szavak újszerű, hatásos, egyéni felhasználásának, összefűzésének fontosságára (*Ars poetica*, 47—8. s.), 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 *k o n t e x t u s* 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 környezetekben sajátos, új, *k o n t e x t u á l i s* 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 szöveg-szituáció, 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.²

² A választás fogalmáról l. MAROUZEAU, X—XI. 1.; ULLMANN 1963; a lexikális és kontextuális jelentésrétegek kapcsolatáról mondottakhoz vö. még Saussure gondolatmenetét az asszociatív és a szintagmatikus viszonyokról (SAUSSURE, 156—60), valamint Roman Jakobsonnak azt a gyakran idézett megállapítását, hogy „A poétikai funkció az egyenértékűség elvét a szelekció tengelyéről a kombináció tengelyére vetíti” (JAKOBSON, 242), ahol *szelekció* = válogatás a memoriális szinten; *kombináció* = az elemek összekapcsolása a szöveg, a lineáris egymásmelletti szintjén.

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, 68; CSÚRY, 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 legutóbb Antal László fejtette ki (*Questions of Meaning. The Hague, 1963*; némileg rövidített magyar szövegét l. NYK. 68: 279—325). Antal az általános jelelméletre (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 jelentés*-ről 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 (vö. ANTAL, 305—8; a könyv részletes bírálatát l. HERMAN, 252—4; KÁROLY 1966, 336—9; KOVÁCS, 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 pl. 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 (HJELMSLEV, 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 (vö. O. NAGY, 34—7, 43—9). 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, 24 skk.). Még a metaforikus képekben is megőrződik valamilyen módon a szavak tulajdonképpeni jelentése, mivel az átvitt értelmű szó magával hozza eredeti környezetének légkörét (PORZIG, 35—6, 70—1).

Ebben a kérdésben talán Ullmann István 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 „ultra-kontextualista” nézeteket (vö. ULLMANN 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 több jelentésű (poliszém) szavak

jelentéseinek pontos, világos értelmezése szinte soha nem lehetséges a kontextus(ok) figyelembevétel nélkül (vö. BENKŐ, 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 megkülönböztetését nem fogadja el. Károly szerint „a jelnek nincs külön szótári és külön kontextuális jelentése” (KÁROLY 1970, 181; ugyanígy: 24). Bár tételét nem fejti 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” (uo. 181), s „A jelnek annyi jelentése van, ahány környezettípusa lehetséges a szövegben” (uo. 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” (uo. 181). Tehát a szótári jelentés egyenlő a kontextuális jelentések összegével, ill. ami ebből logikusan következik: minden aktuális (kontextuális) jelentés (potenciális) szótári jelentésnek tekintendő.

Károly Sándornak ez az érvelése lényegében meggyőző, s a jelentéstani kutatásokban minden bizonnyal hasznosítható is. A stilisztika azonban nézetem szerint továbbra sem nélkülözheti a szótári és az aktuális jelentésaspektusok megkülönböztetését. A stilisztikában 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. Meg-

különböztetett 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 szemémák alapján behelyettesíti a régi jelentés helyébe az újat, az alkalmit. A két 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, 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 „megfejtenünk”, 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 szótári 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 megszilárdult, s ami ezzel egyet jelent, a két eltűnt. Olykor azonban az átvitt használatnál együtt járó képi háttérből, színből, hangulatból többkevesebb azután is megmarad, hogy a szóképek általánosan elterjedtté, köznyelvié vált. Az ilyen, állandósult stílusérték mintegy lexikalizálódik, a szójelentés szerves részeként rögződik meg a nyelvi tudatban és az ezt kodifikáló értelmező szótárak stílusminősítéseiben (SZATHMÁRI, 37—8).

6. Azt hiszem, az eddigiek is hathatósan bizonyítják, hogy a stíluselemzés soha nem vonatkoztathat el az esztétikailag releváns nyelvi jelenségek, stílművek konkrét kontextusától. A stilisztikának a szavakat *parole*-jelenségeként, azaz felhasználás közben, az adott szövegkörnyezetben kell vizsgálnia. A beszédhelyzet, a kontextus módosulása a jelentéskör hullámmozgásával jár együtt, ami stílushatást, stilisztikumot, újabb jelentést eredményez (MStiIV. 74). Ezt az „újabb jelentést” nevezem én *k o n t e x t u á l i s* jelentésnek, ezt tekintem a szótári mellett a szavak második megkülönböztetett jelentésaspektusának.

Az irodalmi műalkotások képszerkezetének ilyen szempontú vizsgálatát célszerű a szűkebb szövegkörnyezet 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 nyelvtanok felfogásánál valamivel tágabban értelmezem, szószerkezetnek minősítve az összetett szót és a predikatív viszonyt is. A szintagma meghatározásakor elsősorban Saussure-re támaszkodtam, aki *szintagmá*-nak nevez minden olyan kapcsolatot, amely a kiterjedésen alapul, s két vagy több egymásra következő egységből áll (SAUSSURE, 156). Saussure öt példával szemlélteti a szintagma fogalmát: *re-lire; contre tous; la vie humaine; Dieu est bon; s'il fait beau temps, nous sortirons* (uo.). Megjegyzendő, hogy ezek közül a MMNyR. szószerkezet-definíciójának (i. m. II. 66) csak a harmadik példa felel meg, a *la vie humaine* minőségjelzős szintagma. A MMNy. némi megszorításokkal már elismeri az alany—állítmányi szerkezetek szintagma voltát (i. m. 262—3), hasonlóképpen vélekedik LEVIN, 175. Levin szintagma-meghatározása egyébként elfogadhatatlanul leszűkített, mivel csak az alárendelési viszonyban levő szópárokat tekinti szószerkezetnek (uo.).

A saussure-i értelemben vett szintagmatikus síkon mozogva elsősorban azt kell megvizsgálunk, hogyan módosul a szószerkezetben (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 szószerkezetnek 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, 156). A legegyszerűbb felépítésű, mindössze két elemből álló szószerkezetben is legalább hatféle szemantikai összefüggéssel kell számolnunk, melyeknek mindegyike motiválja, színezi az egyes szerkezettagok jelentését. Egy (x — y) szintagmában pl. az alábbi hatások tételezhetők fel (a szintagmatikus kapcsolatot folytonos vonallal, a hatás irányát pedig szaggatott nyíllal 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-metaphorát vizsgálok meg ebből a szempontból, mindegyik két tagból álló szószerkezet.

Az *örömpiros* metaforikus összetételben (ASZN. 72: „örömpiros ablak”)³ a szerkezettagok kapcsolata oly szoros, hogy jelentésük kölcsönösen áthatja egymást, elválaszthatatlanul összeolvad. Hol a szín, hol pedig az érzés képzetét véljük erősebbnek: a kép intenzív tudatáramot indukál a vizuális és a gondolati

³ A Krúdy-példák lelőhelye, előfordulásuk sorrendjében: ASZN. = Aranykéz utcai szép napok. Bp. 1968, Szépirodalmi; Ú. = Az útítárs (— N. N.). Bp. 1959, Szépirodalmi; N. = Napraforgó (— Asszonyosságok díja). Bp. 1958, Magvető; ÉA. = Az élet álom. Bp. 1957, Szépirodalmi; SZ. = Szindbád I. Bp. 1957, Magvető; ÓA. = Az ördög alszik. Bp. 1972, Szépirodalmi; ÉZ. = Éji zene. Bp. 1961, Magvető; A. = Álmoskönyv. Bp. 1966, Magvető.

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 *leked fehér inge* birtokos jelzős szintagmában, mely a birtok minőségjelzőjét nem tekintve ugyancsak kéttagú (Ú. 70: „Hát mit akarsz, Eszténa? . . a leked fehér inge összegyűrődik”), 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 elfogadtatja a merész *ing* — *lélek* képzettársítást, másrészt plasztikus, érzékletes képet fest. A szó szerkezeten kívülről jövő szemantikai hatás folytán az olvasó egy *összegyűrődött lélek* képét apperceptálja. 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, tárgyyszerű fogalmat elvont értelmezővel (*jobbágylelek*) determinálja Krúdy. Kedvelt képszerkesztési eljárása ez, a konkrétnek absztrakttal való „szemléltetése”. A két elem szemantikai kölcsönhatása révén a tárgyi realitás légiesen 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 legfrappansabb, legkihívóbb. A szó szerkezet jelentésvizonyainak elemzése igazolni látszik Osgood hipotézisét: valahányszor két jelet összekapcsol egy állítás, mindkettő jelentése eltolódik a másikkal való összhang irányába (vö. Osgood, 57). Feltevésem szerint minden kép kölcsönhatás. Az ilyen predikatív metaforák nagyon alkalmasak ennek bemutatására: Krúdy fenti mondatában minden bizonnyal 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 szó szerkezet 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. Kiegészített köznyelvi metaforák megújítására Krúdy műveiből is számos példát idézhetünk. E megújított képek stílushatása azon alapul, hogy a szöveggörnyezetnek valamelyik eleme sajátos jelentéstartalma révén mintegy „feléleszti” 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 jelentés struktúrájában bekövetkezett változásokat, elmozdulásokat — egyszóval a stilisztikum forrásait (vö. MARTINKÓ, 199).

7. Említettük, hogy a szó szerkezetet, 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 jelentésvizonyainak boncolgatása során nem feledkezhetünk meg a szó vagy a kép korábbi és későbbi előfordulásairól, a párhuzamos helyekről, a más szövegkörnyezetben visszatérő azonos fordulatokról.

E strukturális megfelelések tanulmányozása a harmincas évektől számos kutató figyelmét irányította rá az irodalmi művek létezmódjának egy addig teljesen elhanyagolt aspektusára: e műalkotások „térbeliségére”. Az európai esztétikai gondolkodásban 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 vö. Robert Weimann kissé egyoldalú, sommásan elmarasztaló bírálatát (WEIMANN, 166 skk.).

A műelemzésnek ez a módja a mai francia strukturalista irodalomkritikában is él: Roland Barthes pl. az írott szöveg „egyidejű, terjedelmes és sztereografikus” jellegét hangsúlyozza (BARTHES, 369). Az irodalmi alkotásokat térbeli szerkezetként leíró eljárások „oldalági leszármazottja” Roman Jakobsonnak a párhuzamosságok és oppozíciók kiemelésén alapuló módszere, valamint Hankiss Elemér megfigyelései az ismétlődésről mint a szépirodalmi kifejezésforma alapkategóriájáról (I. JAKOBSON, 399 skk.; HANKISS 1969, 44, 82). Legújabb stilisztikai irodalmunkban Bernáth Árpád tanulmányai képviselik az analízisnek ezt a típusát. A mű közlésegyiségei 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 (vö. BERNÁTH, 439—40). Bár a szegmentálás és főleg az azonosítás kritériumai olykor vitathatók, a módszer a maga egészében igen szép eredményeket ígér.⁴ Természetesen nem szabad

⁴ A terminológiát viszont nem tartom szerencsésnek, mivel mind a *motívum*, mind pedig az *emléma* olyan műszó, melynek hosszú fejlődés során kialakult, közismert jelentése van. Ezeket, pl. az *emléma*-nak ’konvencionális jelkép’ jelentését nem lehet oly módon negligálni, ahogy Bernáth teszi: a pontos definíció még nem jogosít fel a terminus technicus önkényes megválasztására. Az egyéni szóhasználat félreértésekre adhat alkalmat, arról nem is beszélve, hogy a hagyományos szakkifejezéseknek új jelentésben való elfogadtatására néha a legkiválóbb kutatók tekintélye sem elegendő. Tomasevszkij pl.

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 kiindul, 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, vö. pl. Török Gábor figyelemre méltó megállapításait József Attila verseinek időbeli és térbeli képrendezéséről (TÖRÖK 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 a világmindenség véges, bár határtalan. 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 egymásutániság tényezőjének együttes figyelembevételével fogjuk vallatóra, számos olyan összefüggést tapinthatunk ki, amelyet a hagyományosabb módszerekkel élő kutatás nem vett észre, vagy nem hangsúlyozott kellően. Így pl. fény derül arra, hogy egyes szavakat az írók következetesen a köznyelvitől eltérő jelentésben vagy eltérő hangulati értékkel használnak. (Voltaképpen ez utóbbit is jelentésváltozatnak kell tekintenünk, hiszen a szóhangulat szerves tartozéka a szó jelentésének, vö. MStilV. 149; MStilÜ. 520; MMNy. 545.) Minden írónak van néhány kedves szava. Ezek a kulcsszók sajátos konnotációs szubsztráttal 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, 64—6, 100—5).

A tágabb szövegösszefüggés által meghatározott különleges szójelentést a továbbiakban írói jelentés-nek nevezem. Az irodalmi műalkotásokat felépítő szavaknak, pontosabban: e szavak egy részének ez a harmadik jelentés-aspektusa. 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* (vö. COHEN, 50—1). A másodlagos vagy konnotatív jelentés(ek) egyszerre van(nak) jelen az elsődlegessel (vö. erről KELEMEN, 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*.⁵

a tematikus anyag legkisebb részecskéjét, a mű tovább már nem bontható elemi részeinek témáját nevezte *motívum*-nak (vö. TOMASEVSKIJ, 268). Vajon hányan használják ma ezt a szót ilyen értelemben?

⁵ Az írói jelentés problémája szorosan összefügg az írói szótárak kérdésével, erről vö. az 1964-es akadémiai vitailés anyagát (I. OK. 22: 369—409), valamint Gáldi: MNy. 54: 322—33; Nyr. 83: 205—9; Wacha: Nyr. 82: 246—8; Nyr. 83: 274—88;

9. A három jelentésaspektusról mondottakat tételszerűen az alábbiakban foglalhatjuk össze: a nyelvi műalkotás jelentésszerkezetének váza, s egyúttal esztétikai hatékonyságának egyik fő biztosítója: 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 tulajdonképpeni 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 nyelv 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 struktúratényezők 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 egzakt 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. alkalmas szobát találva rövid beszélgetés után elcsábítja szállásadónőjét, Hartvigné Gábrit Sziidóniát, majd némi lelkiismeretfurdalással eltávozik ebédelni a városka egyetlen, Arany Csillagnak nevezett vendéglőjébe.

Már a regény első olvasásakor feltűnt, hogy a 14—20. oldalon nem kevesebbszer, 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 élelem, mint egy delelő *lepke*, amelyet kalappal leboríthatok” (Ú. 20).

Nyr. 85: 189—203; MNy. 58: 199—206; Ladó: MNy. 58: 192—8. További irodalom: MNy. 56: 485—6; MNy. 65: 483, 490—7 passim; MNy. 67: 244—5. Az írói szótár elméleti kérdéseivel foglalkozó szakirodalomból mind számra, mind jelentőségre kiemelkednek Benkő László publikációi. Szótárszerkesztői elveit a nemrég megjelent Juhász Gyula-szótár (Juhász Gyula költői nyelvének szótára. Bp. 1972. Szerk. Benkő László) bevezetőjében foglalta össze. Idevágó közleményeinek bibliográfiáját l. uo. 18.

Mivel magyarázható a lepke-utalások megszorodása 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 jelentés-tartalmának 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 szárnyacskaít világosan éreztem a homlokomon” (Ű. 41). A „baljóslatú szemek” Eszténának, egy fekete hajú szüzlánynak 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 kezdem 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, 341 skk.).

A kiegészítő gyűjtés során talált négy lepke-hasonlatból kettő párhuzamos volt az útitárs egy-egy hasonlatával: „a fogadósne felállott ülőhelyéről, és a vidéki ügyvédhez röppent, mint valami terjedelmes *lepke*” (ÉÁ. 120, vö. Ű. 14); „Csak csendesen — ismételte, mintha delelő *lepkéhez* közeledne a kalapjával” (N. 462, vö. Ű. 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 (szemémáját) emeli ki, hangsúlyozza. Nincs névátvitel, ill. jelentésváltozás, még kontextuális jelentésről is csak erős megszorításokkal beszélhetünk.

Több információt reméltem az összegyűjtött metaforaanyagtól. Így is történt. Természetesen akadtak olyan divergens jelentésváltozatok, amelyek semmivel sem vittek közelebb a megfejtéshez, pl. *téli lepkék* 'hópelyhek' (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 *lepkepora*” (N. 416); „mily szív-zsibbasztó a gondolat, hogy e helyen a férfiakból s a nőkől igazi

imádság bontakozik ki, és mint láthatatlan *sóhajlepkék* elfödtek már gombostühegyre a boltzatokat, oszlopokat; éjjelente az örökmécs lángjánál tán megelevenednek az *imádság-lepkék*, és furcsa, színes levegőként lengenek, szálldosnak a magasból a földig, mint valamely különös hőésés, amelyet csillogó színekkel megvilágít a mécses. . . denevérszárnyakon suhan . . az aggszűzek, epekedő vénlányok bolondos, fantáziás, olykor perzsaszőnyeg látványú imádsága, hisz a pártában maradt lányok álmodnak legszebben az ismeretlen férfiakról: mint éji *lepkék* selymes, szakállas, himporos, 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 álmom*, a *hazugság*, a *bűbáj*, a *kacérság* színes *lepkéje* felé boldogan emeltük homlokunkat. Ide szállj, szép *pillangó*, a szememre, az eszemre, a lelkemre, az emlékezetemre. . . . A *lepke* zizegve leereszkedett, mialatt a kis hegedűst a sarokból elemelte valaki” (ASZN. 71—2, vö. Mikszáth: *az érzések színes pillangói*, id. RUBINYI, 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” képia szociációi 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 álmom*, 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 szárnyaacskáit 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 Hartvignéval), utoljára a 41.-en (első találkozás Eszténával). Hartvigné és Eszténa álmait, vágyait, „perzsaszőnyeg látványú 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 lepkemódra 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 fakadó, szűkszerű végkifejletet.

KEMÉNY GÁBOR

Irodalom

- ANTAL LÁSZLÓ, A jelentés kérdései. NyK. 68: 279–325
- BARTHES, ROLAND, Hol kezdjük? Helikon 16: 363–9
- BENCÉDY JÓZSEF–FÁBIÁN PÁL–RÁCZ ENDRE–VELCISOV MÁRTONNÉ, A mai magyar nyelv. Bp. 1971². [MMNy.]
- BENKŐ LÁSZLÓ, Kontextus és lexikográfia az írói szótár szemszögéből. Hung. Int. Tud. Közl. 1971. 8. sz. 5–18
- BERNÁTH ÁRPÁD, A motívum-struktúra és az embléma-struktúra kérdéséről. Formateremtő elvek a költői alkotásban. Bp. 1971. 439–68
- COHEN, JEAN, Le comparaison poétique. Essais de systématique. Langages, Nr 12, 43–51
- CSÚRY BÁLINT, Az ige. Bp. 1910. (NyF. 63. sz.)
- FÁBIÁN PÁL–SZATHMÁRI ISTVÁN–TERESTYÉNI FERENC, A magyar stílisztika vázlata. Bp. 1958. [MStilV.]
- FÓNAGY IVÁN, A hang és a szó hírértéke a költői nyelvben. NyK. 62: 73–100
- GRÁNICZ ISTVÁN, Stilisztikai kutatások a Szovjetunióban. Helikon 16: 449–64
- GREBENICKOVA, RUZENA, Les formalistes russes et le roman moderne. La Nouvelle Critique, Nr 180, 65–78
- GREIMAS, A[LGIRDAS]-J[ULIEN], Sémantique structurale. Recherche de méthode. Paris 1966.
- GUIRAUD, PIERRE, Les caractères statistiques du vocabulaire. Essai de méthodologie. Paris 1954.
- HANKISS ELEMÉR, A népdaltól az abszurd drámáig. Bp. 1969.
- HANKISS ELEMÉR, Strukturális I–II. Bp. é. n. [1971.] Szerk. és bev.: – –.
- HERMAN JÓZSEF, Antal László, Questions of Meaning. ÁltNyTan. 3: 242–58
- HJELMSLEV, LOUIS, Prolégomènes à une théorie du langage. Paris 1968.
- JAKOBSON, ROMAN, Hang – Jel – Vers. Bp. 1972².
- J[ÓZSA] NAGY MÁRIA, A tudomány a költő eszközeiről. Korunk 30: 1482–8
- KÁROLY SÁNDOR, Megjegyzések „a jelentés kérdéseihez”. NyK. 68: 328–42
- KÁROLY SÁNDOR, Általános és magyar jelentéstan. Bp. 1970.
- KELEMEN JÁNOS, Nyelvelméleti kérdések. NyK. 73: 285–308
- KIEFER FERENC, A Katz–Fodor-féle szemantikaelmélet. I. OK. 23: 175–88
- KOVÁCS FERENC, Nyelvi struktúrák, nyelvi törvények. Bp. 1970.
- LEVIN, JU. I., Az orosz metafora struktúrája. Strukturális. Bp. é. n. [1971.] II. 173–82
- A magyar stílisztika útja. Bp. 1961. Szerk. SZATHMÁRI ISTVÁN. [MStilÚ.]
- A mai magyar nyelv rendszere. Leíró nyelvtan I–II. Bp. 1961. Szerk. TOMPA JÓZSEF. [MMNyR.]
- MAROUS, SOLOMON, Poetica mathematică. București 1970.
- MAROUZEAU, JULES, Traité de stylistique appliquée au latin. Paris 1935.
- MARTINKÓ ANDRÁS, Hozzászólás: III. Kongr. 197–219
- MÁTHÉ JAKAB, A jelentéstan múltja és jelene. Korunk 30: 1472–9
- NYÍRÓ LAJOS, Az orosz formalista iskola. Kritika 1966. 9. sz. 10–21
- O. NAGY GÁBOR, Abriss einer funktionellen Semantik. Bp. 1973.
- OSGOOD, CHARLES E., Az összhang elve. Strukturális. Bp. é. n. [1971.] I. 56–64
- PAPP ISTVÁN, Mi a szó funkciója? MNy. 38: 178–91, 272–6
- PAUL, HERMANN, Prinzipien der Sprachgeschichte. Halle 1898³.
- PETŐFI S. JÁNOS, Modern nyelvészet. Tájékoztató összefoglalás. Bp. 1967.
- PEYTARD, JEAN, Syntagmes. (Linguistique française et structures du texte littéraire.) Paris 1971.
- PORZIG, WALTER, Das Wunder der Sprache. Bern 1950.
- RUBINYI MÓZES, Mikszáth Kálmán stílusa és nyelve. Bp. 1910.
- SAUSSURE, FERDINAND DE, Bevezetés az általános nyelvészetbe. Bp. 1967. Ford. B. Lőrinczy Éva.
- SCHMIDT, WILHELM, Lexikalische und aktuelle Bedeutung. Berlin 1963.
- SZATHMÁRI ISTVÁN, A nyelvi elemek stílusértékéről. Népr. és Nytud. 11: 35–42
- TOMASEVSKIJ, BORISZ, Thématique. Théorie de la littérature. Textes des formalistes russes. Réunis, présentés et traduits par TZVETAN TODOROV. Paris 1965. 263–307
- TÖRÖK GÁBOR, A líra: logika. Bp. 1968.
- TÖRÖK GÁBOR, József Attila-kommentárok XII. Nyr. 95: 308–22
- ULLMANN, S[TEPHEN], Précis de sémantique française. Berne 1952.

- ULLMANN, STEPHEN, Választás és kifejező érték. Szegedi Tanárképző Főiskola Tudományos Közleményei 1963. 159—66
- VOIGT VILMOS, Kísérlet a két vers [Babits: Ősz és tavasz között; Kassák: A ló meghal, a madarak kirepülnek] összehasonlító-tartalmi elemzésére. Formateremtő elvek a költői alkotásban. Bp. 1971. 339—55
- WEIMANN, ROBERT, Az „Új Kritika”. Az új interpretációs módszerek története és bírálat. Bp. 1965. Ford. Bizám Lenke.
- ZSILKA JÁNOS, Nyelvi rendszer és valóság. Bp. 1971.

Signification lexicale — Signification contextuelle — Signification poétique

(Pour une approche sémantique des problèmes de l'image poétique)

Dans le premier chapitre l'auteur de l'article passe en revue les résultats des recherches sémantiques récentes qui peuvent être mis à profit aussi dans l'étude des images poétiques. Il fait ressortir trois ensembles des problèmes: a) l'analyse logique et sémantique du rapport de l'objet et de l'image; b) les méthodes des théories d'information; c) les perspectives typologiques et stylistiques quantitatives des théories sémantiques basées sur la grammaire générative. Le deuxième chapitre présente les fondements théoriques d'une variante possible de l'interprétation sémantique de l'image. Ce procédé doit reposer sur la description exhaustive de la structure sémantique du texte analysé. Cette description distingue trois aspects des significations des mots: a) signification lexicale (le noyau de la signification); b) signification contextuelle (actualisation, concrétisation, modification de la signification de base dans les contextes donnés); c) signification poétique (la signification spécifique individuelle, différente de celle de la langue commune de certains mots qui ne peut être observée que chez l'écrivain en question). L'auteur prête une attention particulière au problème du contexte, puisque c'est toujours le contexte qui «ressuscite» les schémas sémantiques conventionnels dans les oeuvres littéraires. Les plans des significations lexicales et contextuelles sont reliés et rapportés l'un à l'autre par la phase du choix, par l'application momentanée, individuelle. En raison du choix l'unité sémantique linguistique, le mot ou le syntagme, passe du niveau du système sémantique lexical au niveau de la communication linguistique, du texte, c'est-à-dire à celui du système sémantique contextuel où un nombre de facteurs modifient et nuancent la signification lexicale. L'auteur de l'étude considère le syntagme comme le microcontexte de ces modifications sémantiques et par conséquent lors de l'analyse il prend pour point de départ l'inventaire du rapport des images et des syntagmes. Demeurant sur le plan syntagmique pris au sens saussurien, il examine avant tout comment la signification des composants se modifie dans le syntagme (dans le syntagme métaphorique, dans l'image), comment la signification du mot s'intègre au mécanisme de la communication de l'écrivain. Il conclut que les phases de la réalité se liant dans les structures des images poétiques, c'est-à-dire les signes linguistiques, s'interpénètrent et que leur interaction sémantique aboutit à des significations «syntagmiques» spécifiques. Cette «signification syntagmique» en effet n'est autre chose que la forme d'apparition, l'enveloppe extérieure de la signification contextuelle. Mais, pour analyser correctement les images poétiques il ne suffit pas toujours de connaître le contexte réduit. L'image dispose aussi d'un macrocontexte, c'est l'oeuvre elle-même, de plus, toute l'oeuvre de l'écrivain ou du poète. Dans ce macrocontexte les significations connotatives de certains mots présentent une certaine stabilité. Cette permanence des connotations subjectives convergentes est appelée par l'auteur signification poétique. Il résume ses observations dans la définition suivante: «la charpente de la structure sémantique de l'oeuvre linguistique et à la fois l'un des garants principaux de son efficacité esthétique est la corrélation systématique des significations lexicales, contextuelles et poétiques de ses composants». Finalement dans le troisième chapitre il essaie sa méthode dans l'analyse d'un exemple concret.

GÁBOR KEMÉNY