Máthé Dénes: A költői kép szemiotikai és irányzati vizsgálata a két világháború közti magyar költészetben. Expresszionizmus, szürrealizmus, tárgyias-intellektuális stílus. Az Erdélyi Múzeum-egyesület kiadása. Kolozsvár 2005. 172. (Erdélyi Tudományos Füzetek 252.)

1. A szerző – a kolozsvári egyetem magyar nyelvészeti tanszékének adjunktusa – ebben a kötetben doktori értekezését teszi közzé. Máthé Dénes a stilisztika kolozsvári iskolájának neveltje, Szabó Zoltán professzor tanítványa. Erről tanúskodik könyvének széles körű szakirodalmi megalapozottsága, a témára vonatkozó korábbi kutatásoknak lelkiismeretes számbavétele, az értekezés átgondolt szerkezete, választékos, mindig jól érthető stílusa, egészében véve: egyenletesen magas szakmai színvonala. Ez a munka, noha szerzőjének tudtommal első önálló műve, máris kiforrott kutatót reprezentál, akitől még sok szép eredményt várhatunk a nyelvi kép (és általában a szépirodalmi stílus) tanulmányozása terén.

Máthé Dénes könyve a költői képet szemiotikai szempontból, azaz nem pusztán elvont jelként, hanem nyelvi jelviszonyként vizsgálja (5–6). Egy pragmatikai alapvetésű nyelvszemiotika keretében alakítja ki a két világháború közti magyar avantgárd két meghatározó irányzatának, az expresszionizmusnak és a szürrealizmusnak, valamint az ezek folytatásaként, illetőleg tagadásaként kialakult ún. tárgyias-intellektuális stílusnak a képtipológiáját. A stílustörténeti fejtegetéseket három verselemzés egészíti ki: az expresszionizmust Barta Sándor Az univerzum dicsérete (85–92), a szürrealizmust József Attila Én dobtam (107–12), a tárgyias-intellektuális stílust ugyancsak József Attila Határ című költeménye (131–5) képviseli. Mint ebből is láthatjuk, a címbeli „két világháború közti" valójában az 1918 és 1933 közötti másfél évtizedet jelenti (ezt egyébként maga a szerző is jelzi a 76. oldalon).

2. A rövid Előszó (5–6) és a tanulmány tárgyát, célját, elméleti alapjait, módszerét, a kötet szerkezetét, továbbá az addigi főbb kutatási eredményeket ismertető Bevezetés (7–20) után a könyv három részre tagolódik. Az első két rész elméleti jellegű: az I. a költői kép fogalmát tekinti át (21–39), a II. a legfontosabb nyelvészeti képelméleteket ismerteti (41–74). A kötet második felét alkotó III. rész a költői képstruktúrák irányzati vizsgálatát végzi el (75–153). Az Összefoglalás. Kitekintés című zárófejezet (155–8) után a kötetet a hivatkozott művek imponálóan terjedelmes jegyzéke (159–70) teszi teljessé.

Az elméleti fejezetekből hadd emeljem ki azokat, amelyek a nyelvi kép elméletének néhány kulcsfogalmát, pontosabban kategóriapárját tárgyalják: trópus és figura (22–8), a metafora mint névátvitel és/vagy azonosítás (28–32), metafora és hasonlat (32–9). A főbb nyelvészeti képelméleteket áttekintő rész az alábbi fejezetekre oszlik: strukturalista, generatív grammatikai, szemiotikai, szövegtani, végül kognitív nyelvészeti képelmélet. A szerző, ahogyan ezt már értekezésének címében is kifejezésre juttatta, elméleti keretként, nézőpontként a szemiotikai megközelítést tartja a legalkalmasabbnak témájának, az 1920–30-as évek magyar költői nyelvének, stílusfejlődési tendenciáinak jellemzésére. Ez a szemiotikai nézőpont azonban magában foglalja a szintaktikai, szemantikai és pragmatikai vonatkozásokat is (16), így valóban komplex és módszerében is korszerűnek mondható megközelítést tesz lehetővé.

A nyelvi képeknek irányzati keretben való vizsgálata a szerző szerint három, egymással összefüggő kérdést vet fel: 1. „milyen kritériumok alapján lehet azonosítani valamely irányzat (sajátos) képszerkezeteit”? 2. „a képi sajátosságok felhasználhatók-e valamely irányzat behatárolásához”? 3. „milyen kritériumok alapján lehet elhatárolni egymástól az egyes irányzatok képszerkezeteit”? (76). Az ezekre a kérdésekre választ kereső fejezetek lényegében egységes felépítésűek. Először a tárgyalt irányzat sajátosságait tekintik át (deduktív módon), utána valamely műalkotás képszerkezeteit mutatják be (induktív szakasz), végül pedig az adott stílusirányzat képi struktúráit rendszerezik (egyfajta szintézisként) (77).

Az expresszionizmus – Szabó Zoltán stílustörténetének találó kifejezésével élve – a túlkiáltás művészete (82), látásmódját az optimizmus, nyelvhasználatát a nyelvtani korlátdöntés jellemzi. Az expresszionista képalkotás alapvető nyelvi eszközei a szerző rendszerezésében a következők: 1. metaforikus értékű igeképzés (92–3), például „a zsalugáterek *kiszomjasodnak* a részegek csengő tenorjára” (Mihályi Ödön), „szegény csavargók kiket *összecsordázott* a rend” (Kassák Lajos); 2. erőteljes hangadást kifejező predikatív és jelzős képszerkezetek (93–4), például „a setét föld *felrikoltsa* / Örök dacát a titkos végtelenbe:” (Tóth Árpád), „vidáman *röfögő* autók” (Szabó Lőrinc); 3. a tárgyra irányultság képszerkezetei (94–6), köztük a tárgyatlan igék tárgyas használata, az expresszionizmusnak egyik legjellegzetesebb, de napjainkra szinte kínosan modorossá vált stílusjegye, például „muníciógyáros *páfrányt turbékol*” (Barta Sándor), „a nap fekete *tárnákat röhögött* az égen” (Barta Sándor), „harangok fehér *liliomokat imádkozzatok*” (Kassák Lajos); 4. megelevenítés és megszemélyesítés (97–8), például „a tűz kanóca *bimbózott*” (Barta Sándor), „a Nap is *vonított*, az Ég cselédje” (Déry Tibor), „fölöttünk hosszú ujjakkal *horgolt* az éjszaka” (Déry Tibor), „az űr *krákogó* torka csillagokat hány” (Déry Tibor); 5. személytelenítés, tárgyiasítás, dologiasítás (98–9), például „a *tehénke* asszonykák is *kibődülnek* a kapuk elé”, „izzadságszagú *nikkelabrakot röfögtetnek*” (Barta Sándor); 6. referenciális költői képek (99–100), például „*feltakarítod fogataid elől* az elroskadt fuvaroslovakat”, „minket pedig *különbe fogsz a többi ökröktől*” (Barta Sándor) (erről a képtípusról, amelynek megkülönböztetése Máthé Dénes könyvének egyik szakmai újdonsága, az ismertetés végén írok részletesebben).

A szürrealizmus (100–26) szöveg- és képalkotása az „automatikus” írásmódon [én tettem idézőjelbe! K. G.] és a szabad képzettársításon alapul. Tipikus szürrealista megoldás a tudatnak térként való kezelése: az alkotó nem tesz különbséget külső és belső között, nem határolja el élesen a mikrokozmoszt a makrokozmosztól. Az irányzat költői felfüggesztik az okozatiságot, a célszerűséget és az időbeliséget, vonzódnak a minél szélsőségesebb szemantikai inkongruenciához. A szürrealista képet – az expresszionistával szemben – nem a grammatikai, hanem a szemantikai összeférhetetlenség jellemzi. A szürrealista szintaxis szabálykövető (ebben egyedül áll az avantgárd stílusok között). Példákat – helykímélés végett – itt már nem adok, csak jelzem, hogy Máthé Dénes idézetei főként Kassáktól, Dérytől, József Attilától és Illyéstől valók.

A tárgyias-intellektuális stílusirányzat (126–53) – ennek a stílusfejlődési tendenciának a felismerése és elnevezése, amint erre természetesen Máthé Dénes is utal, Szabó Zoltán érdeme – kb. 1925 után bontakozik ki, ellenhatásként az avantgárd izmusokra. Ez utóbbiak spontaneitását az

erősebb költői tudatosság, a zártabb formák, olykor a kötött formák kedvelése váltja fel. (Ennek az általános egyszerűsödési folyamatnak, bizonyosfajta „klasszicizálódásnak" a jelei egyébként Krúdynál is megfigyelhetők, már az 1922-ben megjelent Hét Bagolyban.) A tendencia főbb nyelvi sajátosságai (Szabó Zoltán nyomán) a következők: 1. szerkesztettség, 2. tömörítés, 3. a grammatikai eszközök túlsúlya a szemantikaiakkal szemben. A tárgyias-intellektuális stílust példázó verselemzés (József Attila Határ című versének elemzése) igen jól sikerült: szerintem ez a legjobb a kötetben olvasható három verselemzés közül. (Talán mert a három költemény közül is ez a legjobbik?) Meg kell jegyeznem, hogy ennek a fontos és igen szép József Attila-versnek tudomásom szerint eddig nem született olyan alapos elemzése (irodalmi részről sem), mint Máthé Dénesé.

A tárgyias-intellektuális irányzat költői képi struktúráinak bemutatása során a szerző különbséget tesz entitások, minőségek és cselekvések között (139). (Ez nagyjából megfelel a hagyományos stilisztika főnévi, melléknévi és igei metaforájának.) A képeket a tárgyi és a képi sík konkrét vagy elvont mivolta alapján csoportosítja: 1. konkrét – elvont (entitás, minőség, cselekvés); 2. elvont – konkrét (entitás, minőség, cselekvés); 3. konkrét – konkrét (entitás, minőség, cselekvés); 4. elvont – elvont (entitás, minőség, cselekvés). (Ez utóbbi kategóriának a realitása szerintem vitatható, erre még visszatérek.)

3. Ismertetésem befejező részében néhány rövid észrevételt kívánok tenni a könyv (elsősorban az elméleti rész) némelyik megállapításával kapcsolatban, nagyjából abban a sorrendben, ahogy az értekezésben egymásra következnek.

3.1. Határozottan egyetértek a szerzővel abban, hogy a metafora nem szó, hanem kijelentés (predikatív természetű nyelvi jelenség) (22, 57, 70). Már két évtizede, a nyelvi kép mibenlétéről szóló tanulmányomban ezzel indítottam a nyelvi képnek a közlemény felől, vagyis ontológiai szempontból való meghatározását: „olyan kijelentés (vagy arra visszavezethető szókapcsolat), amely…" (NyK. 88 [1986]: 55; ugyanígy 1993-as és 2002-es könyvem megfelelő helyén). Most örömmel látom Máthé Dénes könyvéből, hogy a nemzetközi szakirodalom, például Rozik (1994) is hasonlóképpen vélekedik.

3.2. Nem ártott volna már A metafora mint átvitel alfejezetben (28–30) jelezni, hogy a magyar stilisztikai hagyomány – legalább Zlinszky óta – számon tart úgynevezett teljes (alakú) metaforákat is, s ezek nem határozhatók meg (név)átvitelként. Ezt természetesen Máthé Dénes is pontosan tudja, de mindaddig, amíg a kurrens szakirodalomban makacsul ismétlődik metafora és névátvitel gépies azonosítása, minden adandó alkalommal le kell szögezni.

3.3. A szerző képfogalma nyelvileg-nyelvészetileg rokonszenvesen konkrét, a szó jó értelmében formalista (mondjuk inkább így: formatisztelő). Ebből a formatiszteletből azonban egy ízben túl radikális következtetést von le, amikor elfogadhatatlannak minősíti Török Gábor *jelöletlen hasonlat* kategóriáját (36–9) azzal az érveléssel, hogy Török figyelmen kívül hagyta a mondattani formát (69). Szerintem egyáltalán nem hagyta, sőt éppen a kötőszóelhagyás (asyndeton) tényéből következtetett egy ilyen, a párhuzammal nem azonos stilisztikai jelenségnek a meglétére. Nem állja tehát meg a helyét Máthé Dénesnek az a kijelentése, hogy „Török a párhuzamot tekinti jelöletlen hasonlatnak" (38). Török Gábor jelöletlen hasonlata az én értelmezésemben a párhuzamnál szorosabb, a hasonlatnál viszont lazább összefüggést fejez ki a tárgyi és a képi sík (a hasonlított és a hasonló) között. Ezzel a jelenséget az alakzatok közül átemelte a képek közé (nyilvánvaló, hogy itt az alakzatok és a nyelvi képek határterületén járunk). Érdemesnek látszik bővebb anyagon is megvizsgálni a kérdést: van-e egyáltalán jelöletlen hasonlat, s ha van, akkor inkább a képek, vagy inkább az alakzatok közé sorolandó-e?

3.4. A metonímiát és a szinekdochét a szakirodalom valóban egyelemű (implicit) képként kezeli (66), de nem zárhatjuk ki a teljes (explicit) metonímia, illetőleg szinekdoché létezését sem. Újabban találtam is néhány példát erre a jelenségre, többek között Bródy Sándornak egy elbeszélésében: „olyan gyönyörűséges szép volt a Duna, vivén lefelé délszaknak az *őszt* – a temérdek *avart*". Ebben az idézetben az *ősz* és az *avar* az ok és az okozat (az előzmény és a következmény)

viszonyában állnak egymással, ezért az általuk alkotott azonosító értelmezős szószerkezet teljes metonímiának, pontosabban teljes metalepszisnek minősíthető. (További példák az A. Jászó Anna és Aczél Petra szerkesztette kötetben: A szóképek és a szónoki beszéd. Trezor Kiadó. Budapest 2005. 43.)

3.5. Mindenki ismeri József Attila Külvárosi éj (1932) című versének ezt a megszemélyesítését:

– – – – – – – – – – – – –
fölötte egy kis faldarab
azon tünődik, hulljon-e.

E példában a hagyományos stilisztikai elemzés szerint „a *tünődik* nem a *faldarab*bal, hanem egy olyan igével áll metaforikus viszonyban, amelyik a szövegből hiányzik" (138). Ez így nem tökéletesen pontos. A kép–tárgy (kifejező–kifejezett) viszony ugyanis valóban ezek között áll fenn, de a szemantikai összeférhetetlenség a *faldarab* alany és a *tűnődik* állítmány, a szövegben explicite jelen levő szintagmatagok közt feszül. Ez hívja fel a befogadó figyelmét a kijelentés metaforikus, képletes voltára. Így értendő az a mondatom, hogy „az ilyen kép csak a két dimenzió (a szintagmatikus és az asszociatív viszonyok) egyidejű figyelembevételével értelmezhető helyesen" (NyK. 88 [1986]: 64; ugyanígy 1993-as és 2002-es könyvemben is). Amit Máthé Dénes a szemiotikai képfelfogásról megállapít: „az egymással (szöveg)szintaktikai kapcsolatban álló morfémák szemantikai viszonyának feszültségétől teszi függővé a képi minőséget" (138), az nem mond ellent a nyelvi kép standard stilisztikai elméletének sem.

3.6. A tárgyias-intellektuális irányzat költői képi struktúráinak rendszerezése során a szerző külön alpontot szentel „az elvont–elvont viszony képszerkezetei"-nek (149–52). Már Ullmann (1964) is felvett, talán a rendszerkényszernek engedve, egy ilyen típust, de neki sem tudtam elhinni, hogy valóban vannak elvontat elvonttal azonosító vagy ahhoz hasonlító „képek". Soha nem ragaszkodtam a megérzékítő funkció kizárólagosságához (többször írtam például Krúdy konkrét–elvont hasonlatairól), de abban nem tudok hinni, hogy kép jöhet létre akkor is, amikor az azonosított is, az azonos is elvont entitás. Nem győztek meg a Máthé Dénestől idézett alábbi József Attila-példák sem:

[…] a világ
a táguló űrben lengve
jövőjének nekivág;

Űr a lelkem.

s benned dolgozik a részvét.

(149, mind a három a „Költőnk és Kora" című kései versből). Ehhez túl konkrétnak vélem a *táguló űr* (egy közbevetett kérdés: ismerhette-e József Attila a „táguló világegyetem" teóriáját? – nincs kizárva), a *lengve*, az újabb *űr* meg a *dolgozik* szavakat. Magát a könyv szerzőjét is gondolkodóba ejti „a *dolgozik* fogalomhoz kapcsolódó képzetek konkrétsága" (uo.). Ahol pedig valóban elvont–elvont elemek kapcsolódnak össze, például Szabó Lőrinc versében: „az igazság idegállapot / vagy megfogalmazás" (idézve a 136. lapon), ott én nem érzékelek semmiféle nyelvi képet, csupán egy aforisztikus, szentenciózus kijelentést.

3.7. Már említettem, hogy Máthé Dénes könyvének egyik fontos újdonsága az úgynevezett referenciális kép megkülönböztetése a szemantikai összeférhetetlenségen alapuló úgynevezett szemantikai képtől (17, 73, 99–100, 153). A referenciális kép olyan költői kijelentés, amely nem tartalmaz szemantikai összeférhetetlenséget, képletes voltát jelentésének és referenciájának (valamely

lehetséges világbeli tényállásra való vonatkoztatottságának) különbözősége adja meg. Az ilyen kép nem azt jelöli, amit jelent. Például Arany Toldijának ezekben a soraiban: „Hé fiúk! amott ül / egy túzok magában" stb. a *túzok* nem egy 'nagy testű, röpképtelen, alföldi vadmadárra', hanem 'Toldi Miklósra, Toldi Lőrincné kisebbik fiára, az elbeszélő költemény főhősére' vonatkozik. Hasonló példák az avantgárd költészetből, például Barta Sándor verséből is idézhetők: „feltakarítod fogataid elől az elroskadt fuvaroslovakat" (a megszólított ugyanis nem emberi lény, hanem egy elvont/élettelen fogalom, az univerzum, ennélfogva a kijelentés értelemszerűen metaforikus, képletes referenciájú lesz); „ők [ti. a „tehénke asszonykák"] még a nagy, a szent, a harapós nekifohászkodásban is / izzadságszagú nikkelabrakot röfögtetnek" (Máthé Dénes szerint e *nekifohászkodás* jelölete valójában a 'szeretkezés', így feszültség alakul ki a jelentés és a referencia között, ami képet, mégpedig ún. referenciális képet hoz létre anélkül, hogy a vers adott helyén szemantikai összeférhetetlenséget regisztrálhatnánk).

Könyvének egy másik helyén maga a szerző is leszögezi, hogy nyelvi kép létrehozásához „szemantikai összeférhetetlenség szükségeltetik" (95). Ha tehát a referenciális kép ilyet nem tartalmaz, akkor valójában nem is nyelvi kép? Vagy függesszük fel a szemantikai összeférhetetlenség kritériumát? Ekkor viszont hogyan tudjuk a képet a nem-képtől megkülönböztetni? Máthé Dénes, ha jól értem, azzal oldja fel az ellentmondást, hogy a referenciális képet mint egy szemiotikai képelmélet kategóriáját megkülönbözteti a stilisztikai képelméletek nyelvi képétől, s ez utóbbit szemantikai képnek nevezi el (73). Ezzel a megoldással azért nem tudok fenntartás nélkül egyetérteni, mert számomra (mondjuk úgy, hogy intuitíve) az idézett referenciális képek is nyilvánvalóan nyelvi képek (stilisztikai értelemben). Ezért ajánlanék egy másik megoldást az ellentmondás megszüntetésére: fogjuk fel úgy, hogy a referenciális képben is van szemantikai inkompatibilitás, csakhogy ez nem a minimális (szintagmatikus), hanem a tágabb (textuális) keretben nyilvánul meg. Így nem kellene feladnunk sem a referenciális kép termékenynek látszó fogalmát, sem a jelentésbeli összeférhetetlenséget mint a képiség legfőbb kritériumát.

4. Máthé Dénesnek a költői képről szóló könyve jelentékeny tárgyi tudásról és a nyelv esztétikai oldala iránti érzékről bizonyságot tevő alkotás, amely számos ponton előbbre viszi a költői kép szemiotikai és stilisztikai kutatását. Előző pontbeli észrevételeimet, apróbb-nagyobb kifogásaimat annak a kívánalomnak a jegyében fejtettem ki, amelyet maga a szerző állított elénk könyvének zárómondatában: „az […] elméleti következtetésekben az érvelő gondolkodásra és a szakmai párbeszédre kell építeni" (158).

Kemény Gábor