

A „KÉP” PROBLEMATIKÁJA A KÖLTŐI MŰALKOTÁSBAN

Irodalomtörténeti, kritikai vagy akár irodalomelméleti írásokban is meglehetősen gyakorisággal szerepel a „kép” megjelölés: egy költői mű „képeiről”, alkotójuk „képalkotó fantáziájáról” stb., gyakorta szól nemcsak a köz- hanem a szaknyelv is. A költészet-, ill. általában a művészet képszerűségének a problematikájáról pedig nem egyszer az elvi általánosítások magasabb szintjén is szó esik. Tudjuk, hogy ilyenkor a legkritikább esetben vonatkozik a „kép” megjelölés a költemények szoros értelmében vett képi arculatára — tehát a *leírt* költemény esetleges *kép-formájára* — mégsem alaptalan az ilyen szóhasználat, hiszen versek elolvasása, meghallgatása gyakran idéz valamiféle képeket, színeket befogadójának „belső tekintete” elé. Aki Arany Toldiját olvassa, annak magának is egy kissé úgy rémlik, mintha látná a hős „termetes növést”, látná, mint kel birokra farkasokkal vagy hogyan áll egymagában a nap-perzselte kopár szikesen, elgyönyörködhet annak maga elé képzeletén is, hogyan színezik meg hajnali sugarak az evezőkről víz tükrére aláperdülő csöppeket. De vehetők példák máshonnan is, szinte bármely költőtől: olyan versrészletek, amelyek látási képzeteket keltenek olvasójukban, ilyen értelemben tehát azt mondhatjuk, hogy *képeket* festenek a tekintete elé.

A „kép” elnevezés az irodalomról szóló írásokban azonban nem csupán ilyen egyszerű esetekben használatos. A „képalkotás” — különösképpen pedig az ún. „merész képalkotás” — nem minden esetben valamilyen világos, áttekinthető képnek a felidézését jelenti: köztudottnak mondható, hogy amit általában költői képnek nevezünk, az *nem pusztán képi* elemekből áll.¹

Mármost igaz ugyan, hogy valamely szakkifejezés elvileg tetszőlegesen választható ki: jelölhetünk egy bizonyos jelenséget X-szel, Q-val vagy bármivel, gyakorlatilag azonban az élő nyelvből vett jelek, szavak óhatatlanul magukkal hoznak valamit eredeti köznyelvi jelentésükből, funkciójukból. Ha mást nem: figyelmet irányító szerepet. (Jelen esetben: ha tudomásul vesszük is, hogy az ún. költői kép nem kizárólag képszerű elemeket tartalmaz, mindaddig, amíg képnek nevezzük, ösztönszerűleg *elsősorban* képet, azaz képszerűséget keresünk benne, a többi elemet pedig valamiképpen ennek rendeljük alá, ebbe próbáljuk akaratlanul is beolvasztani.) Már futólagos vizsgálódás fényében is láthatóvá lesz tehát a szóbanforgó elnevezésnek az a gyöngéje, hogy egyoldalúan *látás-centrikus* szemléletet teremt,

¹ A fentiek (és majd a továbbiak is) nem annyira a „szókép” — legtöbbször egészen tág értelmű — stilisztikai kifejezéssel megjelölhető szövegrészekre vonatkoznak, hanem inkább azokra, amelyek valami szó szoros értelemben vett *képszerűségét* illetően érzéki jelleget azért csakugyan tartalmaznak. — Hogy ez a részben terminológiai probléma (képek és szóképek mibenlétének, egymástól való elhatárolásának, osztályozásának, funkciójának kérdésköre) mennyire megoldatlan, arra egyébként — sok más-más felfogású szerző közül különösen V. Vinogradovnak a megállapításaira támaszkodva — Petőfi S. János: *Szóképek, képek és az irodalmi művek nyelvi elemzésének néhány kérdése* c. érdekes írása mutat igen jól rá. (TIT Irodalmi és Nyelvi Közlemények, 1967. 2. sz. 79—97.) Más vonatkozásban figyelmet érdemlően foglalkozik e kérdések egy részével Szőke György: *A költői kép Lermontov érett lírájában* c, 1967-ben megvédett kandidátusi disszertációja.

ill. kisebb-nagyobb mértékben ezt erőszakolja rá szinte óhatatlanul a mű elemzőjére.

Ha a fentebb leírt mondatot megvizsgáljuk, akkor azt vehetjük észre, hogy maga ez a mondat is ilyen „látásközpontú”-ságról árulkodik. Ebben a minőségben azonban az okokra is segít fölfigyelni, melyek nem föltétlenül a mondat megfogalmazójában, hanem *magában a nyelvben* lehetők fel. (Szemléletről, képzeletről, belátásról beszélünk, „látod-látod” mondjuk — é. i. t.) Hogy a nyelvnek ez a meglehetősen erős vizualitás-centrikussága miből ered, annak földerítése nem lehet ennek a cikknek a feladata. Az viszont nyilvánvaló, hogy némely esetben az efféle megjelölések már csak ebben a szemléletben találunk alapra, mivel éppenséggel *semmi kapcsolatot* nem tartanak már eredeti jelentésükkel. (Pl. született vannak is lehet világnézete, a maga módján ő is el tud képzelni valamit stb.) Valójában a kívülágról szerzett legkülönbébb információknak, — illetőleg ezek valamilyen rendszerének — megjelölésére használatosak ezek a szavak, kifejezések. Vörösmarty pl. arról vall a *Zalán futásának* előhangjában, hogy az ő bensőjében „nagyra kelendő képzeletek villannak meg”; e *képzeletek* részletesebb megelevenedésének során azonban „dörög” a hadi környék”. Másszóval: mintha a költő újra *hallaná* a csatazajt — mint ahogyan majd később „gyilkos testvér botja zuhanását s az első árvák sírbeszédeit, a keselynek szárnya csattogását”, sőt, mintha *érezné* „Prométheusz halhatatlan kinját”. A köznyelvben (és jórészt innen eredően az irodalmi szaknyelvben is) megnyilvánuló egyoldalú látásközpontúság miatt azonban ezeket a jelenségeket — bármily furcsa, így van — legfőljebb körülírni tudjuk, nem pedig megnevezni. A költemény fölidézte másodlagos hangélmények mellett a hasonló jellegű tapintási-, szag- stb. élményeknek sincs megfelelő elnevezésük az irodalmi szaknyelvben. (Talán szükségesnek látszik itt a „másodlagos hangélmény” — kifejezés megmagyarázása. Közvetlen, elsődleges hangélmény — könnyebbség és egyszersmind teljesség kedvéért az egyébként ritka hangos felolvasást véve alapul — az érzékileg közvetlenül érzékelt hangsor: pl. a „Körötte csend, amerre ment” — sorban a *k, ö, r, ö, tt, e* stb. hangok egymásutánja; másodlagos, közvetett maga a dermedt *csendélmény*, tehát a hangok hiányának, illetőleg teljes elnémulásának élménye, melyet a szójelentés kelt. A látás-élményt illetően: elsődleges a betűk — kicsik-nagyok — az írásjelek, szóközök, sorok, versszakok tördelésének látványa, másodlagos a jelentés által keltett látásélmény: pl. a kanyargós Tisza egy-egy eleméé, külvárosi házak színtöltzéi és apró részletei é. i. t. A többi érzékelési élmény irodalmi alkotás esetében mind csak másodlagos, a szójelentés által közvetített lehet.²) Az utóbbiak mennyisége ugyan kisebb, mint a látásélményeké, de számszerűségük is mutatja, hogy nem hagyhatók figyelmen kívül.³

Egyszerűbb okoskodás azt mondathatná, hogy a probléma megoldása: új elnevezések alkotása a költemény másodlagos akusztikai (stb.) élményeire, a „kép”

² Igen fontosak ezzel kapcsolatban R. Ingardennak és N. Hartmannak részletekbe menő fejtegetései az irodalmi (és más) művek különböző rétegeiről. (*Das literarische Kunstwerk* — Tübingen. 1965. 26—7, ill. 25—326; *Ästhetik* — Berlin 1953. 98—103 stb. — v. ö. még H. Markiewicz: *Az irodalomtudomány fő kérdései* — 1968. 59—61.)

³ Futólagos vizsgálat (Ady: *A fekete zongora, Tarrararom, hajh, tarrararom, A Kalota partján, Intés az őrzőkhöz*; Radnóti: *Levél a hitveshez, Hetedik ecloga, A la recherche*; Nagy László: *Bartók és a ragadozók*; József Attila; Csontváry) statisztikája szerint az arány a következő: Döntő mértékben alak- vagy színélményt nyújtó szavak, kifejezések: 40—45%, más (leginkább hallási) érzéki élményt adók: 20—25%, erősen komplex jellegűek: 30—40%. Pontos százalékarány nem mutatható ki, hiszen az ide- vagy odasorolás nem lehet mindig egyértelmű. (A számba nem vett, sem erőteljesebb vizuális, sem akusztikai vagy más érzéki élménynek a forrásává nem levő szavak és kifejezések arányát talán nem szükséges külön fölmérni. Magától értetődő, hogy számuk nem jelentéktelen.)

analógiájára. Pl. ha a *Hidavatásból* vett „Mire az óra egyet üt, Üres a híd, csend mindenütt” sorokban szereplő „üres híd” *képnek* mondható, akkor „az óra egyet üt” versrészletet és a „csend mindenütt”-öt esetleg *hangnak* lehetne elnevezni. Valami ilyesmi nem is volna talán egészen haszontalan, megoldást azonban még korántsem hozna. Mert ha már — sok hasonló közül, félig taláalomra — *Ady Köszönöm, köszönöm, köszönöm* c. versének egy részletét vesszük példaként *köztebről* szemügyre: „Napsugarak zúgása, amit hallok, Számban nevednek jó íze van, Szent mennydörgést néz a két szemem”, akkor ez első látásra is sejteni enged valamit a probléma bonyolultságából. Nemcsak arról van itt ui. szó, hogy nem lehet tudni: mit lehetne *képnek* és mit *hangnak* (stb.) elnevezni. Látnivaló általában az is, hogy azok a *dolgok*, amelyeket az *összekapcsolt szavak* a nyelvi konvenció szerint a valóságban jelölhetnek, *nem kapcsolódnak össze* egymással.

Erre ugyan azt lehetne mondani, hogy az idézet bizonyos szélső esetek közé tartozik, ezt a bizonyos jelenséget pedig az irodalomtudomány általánosan elfogadott konvenció alapján a *szünesztézia* szóval jelöli meg. Ezt a szót azonban a pszichológiától kölcsönözte, s valójában itt legföljebb valami ilyesminek a nyelvi objektivációjáról: szünesztéziás jellegű (színezetű) *szókapcsolásról* beszélhetünk akkor, ha pontosabb elnevezésre törekszünk.

Ez a különbségtétel talán fölös pedantériának látszik — enélkül az aprólékoság, rigorózan a tényekhez tapadás nélkül azonban nem lehet néhány lényeges megfigyelés megtélgelni.

Elemezzünk kísérletképpen kissé tüzetesebben egy olyan versrészletet, mely az említett két szélsőséges (teljesen egyszerű és erősen komplex) eset között „valahol félúton” van: *Radnóti Miklós Levél a hitveshez* c. költeményének kezdősorait. Órizzuk meg ezúttal a közvetlen vizuális alakot is:

A mélyben néma, hallgató világok,
üvölt a csönd fülemben s felkiáltok,...

Abban a tekintetben ez a részlet is egyszerű, hogy itt is tisztán akusztikai élményt jelölő, illetőleg (másodlagos hatást tekintve) ilyet fölkeltő szavak kerültek egymással szoros kapcsolatba: „néma”, „üvölt”, „csönd”, majd: „felkiáltok”. (Tekintsünk el ezúttal a valamiféle színteret halványan megjelölő, gyöngé képélményt keltő szavaktól). A bonyolultságot viszont az adja, hogy itt a hangok *hiányát* jelölő „csönd” szó a nagyon is *erős* hangokat jelölő „üvölt”-tel áll a legszorosabb — alany-állítmányi — nyelvi kapcsolatban. Ennek a szintaktikai kapcsolatnak a valós kijelentéstartalma tehát *teljesen abszurd*. Akár, ha azt mondanánk: „a fehér fekete”, „az álló rohan”, „a sötét világít”. Akár a „Szár az órnak nedves partján...” kezdetű gyerekvers némi sorait is ideírhatnánk ebben a vonatkozásban. A különbség „csak” az, hogy az utóbbiakat zagyvaságoknak mondjuk, az előbbi szó szerkezetet viszont nagy művészi erejű kifejezésnek — esetleg „költői kép”-nek — nevezzük. Ítéletünk indoklásánál általában esztétikai érzékünkre, „fülünkre” hivatkozunk — bizonyosan nem teljesen jogtalanul, de nem is minden szubjektivitástól menten, meglehetősen impresszionisztikus módon. Racionálisan ui. nem fogadható el, hogy üvölt a csönd, ha egyszer nem rohanhat az álló, nem világíthat a sötétség, — ha nem hallhat kurrtyolást a süket. Meg kell tehát magyarázni, hogy miért is fogadja el „fülünk” mégis az egyiket, és miért nem a másikat?

Erre a magyarázatra pedig csak akkor találunk rá, ha abból indulunk ki, hogy az idézett Radnóti-sorokban valójában nem azzal az abszurd *kijelentéssel* találkozunk, mely szerint a levegőrezgést nélkülöző csönd magas rezgésszámban van: (üvölt), de még csak nem is olyan csönd *élményének* a fölkeltésével, amely ugyan-

akkor üvöltés is. Itt valójában két (meghatározott jelentéssel, hangalakkal, asszociatív körrel rendelkező) *szónak* a *komplex* (nem csupán grammatikai eszközökkel történő) *összekapcsolása* áll előttünk. Ahhoz hasonlóan, ahogyan a szemléelőre meghatározott hatást tevő térbeli szerkezetek összekapcsolhatók egymással egy építészeti alkotáson, az építőművészet törvényei szerint, vagy — közelebbi példát véve — valamely vásznon összekapcsolhatók egymással szín- és vonalalakulatok (melyek meghatározott képzeteket, élményeket keltenek) a *képszerkesztésnek a törvényei szerint*. (Tehát pl. Giottonak a fái, hegyei a képszerkesztés törvényei szerint nagyon is arányosak, — noha abszurd módon aránytalanok, ha a képben valamilyen „képi formájú kijelentést” látunk: annak szemléltetését, hogy a hegy nem sokkal nagyobb az embernél — é. i. t.)

Hogy ennek a különbségtételnek az értelme egészen világossá legyen s egyúttal alátámasztást is nyerjen, egy kissé még el kell időznünk a szóban forgó soroknál. Alakítsuk át a benne szereplő mondatot olyan mondattá, melynek értelme nem változik. „Üvölt” és Értelmező Szótár egyik értelmezése szerint „nagyon nagy erővel ordít”, tehát az idézett résznek mint mondatnak mondhatni teljesen azonos értelmű variánsa az, hogy „A csönd nagy erővel ordít a fülemben” vagy pl. „Nagy erővel ordít a fülemben levő csend”. (Ha valamilyen idegen nyelvre kívánnánk ezeket a mondatokat — a szó szoros értelmében véve, tehát abszolút szöveghűsre törekedve — lefordítani,⁴ minden bizonnyal teljesen azonos szöveget is kapnánk.) Az utóbbi két mondat azonban a normális ember „fülének” *zagyvaságként* hangzik. (Akkor is, ha az előző sor hasonlóképpen átalakított változatához illesztjük hozzá: „A mélyben hallgató világok vannak, viszont a csend nagy erővel ordít a fülemben”, „Néma, hallgató világok vannak a mélyben, a fülemben viszont nagy erővel ordít a csend stb.) A meghatározott nyelvi anyagban formára lelt *kijelentés* mint olyan, pedig semmit nem változott — megváltozott viszont maga a *nyelvi anyag*, illetőleg ennek a megformáltsága. Megváltozott a szószerkezet, megváltozott a szavak egymáshoz kapcsolódásának a módja.

Nézzük meg közelebbről Radnóti idézett sorait, immár a benne szereplő szavak értékeinek komplex kapcsolatát vizsgálva.

Láthatjuk, hogy a sorkezdeten álló „üvölt” először is megdöbbsent, hiszen az előbb még „néma” „hallgató világok” képzete alakult ki bennünk: a szó itt tehát mindjárt a *kontraszt* erejével is hat. Viszont *sorkezdeten*, ritmikai szakasz *kezdetén* észleljük a szót, tehát viszonyítjuk ugyan már az előbbiekhöz, ebben a kiemelt helyzetében azonban magátólértetődően fogadjuk el tőle, hogy valami *újat*, akár meghökkentően újszerűt mond, közöl, a korábbitól eltérő élményt ad. (Sőt azt éppenséggel meg is szoktuk, hogy két egymással párhuzamban futó sor egymással ellentétes jelentésű, a „néma-üvölt” ellentéte mint ilyen tehát egyáltalán nem elfogadhatatlan számunkra.) Maga az „üvölt” amellett feszesen belesimul az első sor megteremtette jambikus ritmusba. Egyfelől tehát pontos a folyamatosság, másfelől 180°-os az ellentét: a kapcsolat teljes. A ritmus megteremtette közvetlen akusztikai lendület amellett a *közvetett* akusztikai hatás révén, (az „üvölt” nyelvi jelentéstartalmának dinamikusságától) felerősödik. A némaság-üvöltés ellentét döbbenetében, a fölerősített lendülettől hajtván mintegy *átsiklunk* az e lendületet ritmikailag-akusztikailag a legkisebb mértékben meg nem akasztó⁵ rövid „csönd”-ön: *már valahol a „fülemben”-nál járunk*, mire az „üvölt a csönd”-nek mint kijelentésnek az *értelmi*

⁴ A szó szoros értelmében vett fordításnak csak tudományos szövegek nyelvi átültetése tekintendő, de az ún. nyersfordítás is lehet ilyen pontos. A versben történő ún. műfordítás valójában fordítási munkát is magában foglaló, meghatározott *minta nyomán történő költői alkotás*, más anyagból. (Ismeretes: nem is ritka, hogy a fordítási műveletet külön személy végzi.)

abszurditása tudatossá lesz. Az értelem-fölállította akadály tehát itt már egyáltalán nem egymagában hat, (ill. egy csupán formális grammatikai összekapcsolással szemben), hanem egy *többszörös, több alkotóból álló kapcsolaton belül*. Az értelmi ellentét így nem lesz uralkodóvá (mint az előbbi „variánsokban”) hanem alárendelt szerephez jut: erős feszültséget teremt a kapcsolaton belül. Ennek eredményeképpen azután egyfelől természetesnek, sőt, mondhatni szükségszerűnek érezzük, hogy a feszültség majd a „felkiáltok”-ban robban ki — ezáltal megteremtődik a „néma... üvölt...csönd...felkiált” ritmikai láncolat — másfelől a tudatunk mélyebb rétegeiből a felszín felé közelednek olyan emlékek, hogy az, amit általában csöndnek nevezünk, némely percben mintha hallhatóvá lett volna, tehát (a fülkagylónak máskor nem észlelt zúgását hallva) olyasféle érzésünk támadt, hogy halljuk a csöndet — így el tudjuk képzelni, hogy egészen rendkívüli pillanatokban ez a gyöngé hallás-élmény erősebbé lesz.

Tehát megfelelő sorszerkesztés, szóelrendezés,⁶ ritmika, a közvetlen akusztikai elemek másként is többé-kevésbé meghatározott rendje, bizonyos motívum-rítmus, illetőleg *mindezek meghatározott egysége* hozott létre olyan szókonstrukciót, melyet „fülünk” nem utal a patológikus megnyilatkozások csoportjába, noha kijelentésértéke abszurd. A közvetlenebb hatások éppúgy szerves részei a mű egész hatásának, mint az a közvetett, több „rétegen” át érvényre jutó hatás, amelyet utolsóként elemeztünk ki. Az *ü, v, ö, l, t* stb. hangok elsődleges, közvetlen akusztikai hatása, az „üvölt” jelentése (erősen, állati hangon kiált) mint másodlagos akusztikai hatás alkot egységet a jelzett módon felidézett harmadik akusztikai szférával: a fülkagyló tompa, halk zúgásának élményével. A logikai szférában ugyanakkor részben megmarad az ellentmondás, az abszurditás: a csönd nem üvölthet, a rezgésnélküliség nem lehet nagy rezgésszámú rezgés. Ez az *abszurditás-élmény* azonban maga is része a kialakuló *komplex* élménynek. Mindjárt a költemény elején megteremtődik egy *némaság és üvöltés, hallgató mélység és felkiáltás* végletes ellentéteit magában egyesítő különös világnak az élménye; azé a világé, mely a további sorokban teljesebbé majd ki előtűnik.

Térjünk most már vissza a korábbi „szünesztézia vagy szünesztéziás szókapcsolat?” — részletkérdéshez. Nem kell különösen hosszú vizsgálódás annak megállapításához, hogy nem mindenfajta szünesztézia szolgálhat szünesztéziás szókapcsolás, ill. szószerkezet alapjául: *a pszichikai és költői jelenség között lényeges különbségek vannak*, noha világos az összefüggés megléte is. „Fehér csönd”-ről lehet írni (mint *Ady* tette), de már „fehéresszürke csend”-ről aligha, s itt nem a *színnel*, hanem a *szóval* van a hiba. (Mert pl. „ólomszürke csend” már elképzelhető. S van „kocka-

⁵ A két szónak akusztikailag egymáshoz simulása—feszülése nem pusztán abból adódik, hogy egyaránt rövid—hosszú, rövid—hosszú szótagokra bonthatók. Közelebről nézve:

<i>üvölt:</i> magas magh.	zöngés mássalh.	ö	zöngés mássalh.	zöngétlen zárh.
<i>a csönd:</i> mély magh.	zöngétlen mássalh.	ö	zöngés mássalh.	zöngés zárhang

⁶ A „szó-elrendezés” nem a nyelvtanban használatos „szórend”-nek egyszerű szinonimája. Nem a *mondatszerkesztésben*, a mondatrészeknek egymáshoz való viszonyában meglévő elrendezettségre, ennek nyelvi konvenció megsabta *értelem* meghatározó szerepére kíván utalni, hanem *a versben* — mondhatni: a vers-testben — való sorrendbeli elhelyezkedés, egymásutániság *kompozicionális* szerepére. Tehát nem arra, hogy az „üvölt a csönd”-ben az állítmány áll kiemelt helyen, és így ezen van a hangsúly, míg az „a csönd üvölt”-ben az alany lenne ugyanezen az alapon hangsúlyossá. A szó-elrendezés vizsgálata azt jelenti, hogy pl. megnézzük: „a csönd üvölt” változatban az „üvölt”-nek előbb vizsgált lendítő szerepe szükségképpen elmarad: a „néma”, „hallgató”, „csend” *egymás után* a csendnek és békének olyan hangulatát teremtené meg, amelyen belül a — sorkezdeti helyen ki már nem emelt — „üvölt” nem tudna az előbbihez hasonló szerepet betölteni. (Már csak azért sem, mert itt közvetlen akusztikai formájából adódó ritmikája is gyöngébb lenne, de a „hallgató-üvölt-csőnd-felkiált” indirekt, motivikus ritmusláncolat sem alakulna így ki.)

csend" Pilinszky *Ravensbrücki passiójában*, de már pl. „hexaéder csönd” nem állhatna helyette.) Oszolhat Ady Endre Jelkének „barna gyásza” is, de már pl. „kávé-barna gyásza” éppoly kevésbé lehetne, mint pl. „csokoládészín gyásza”. A haragvó Toldi szemének pillantása is aligha lehetne mondjuk olyan, „mint szivarszín éjféli”, noha elvitathatatlan tény, hogy a szivarnak — akár a kávénak stb. — barna a színe. Magának a szónak az akusztikai formája, jelentésének asszociatív köre lenne zavaró ezekben az esetekben, *nem a szó által jelölt* színnel lenne a baj. Tökéletesen elfogadható Tóth Árpád *Körúti hajnalában*, hogy „Egy kirakatban lila dalra kelt egy nyakkendő”, de abszurdum lenne, ha az állna helyette, hogy „egy nyakkendő belekezdett egy lila színű énekbe”. (Ennek legföljebb szürrealista versben lehetne helye.) Tehát nemcsak arról van szó, hogy a szó hangalakja bizonyos *többletet* ad a versnek. Arról, hogy *maguk a szavak* adják a vers építményét, megfelelő elrendezettségükben, kapcsolataik sokféleségével. Hogy értékeikből mi hogyan kapcsolódik más értékekhez, az a teljes versstruktúrában elfoglalt helyüktől függ.

A példák szaporítása alighanem fölösleges lenne. Tüzetesen megvizsgáltunk egy — legalábbis látszólag — tisztán *csak akusztikai* élményt keltő versrészletet, futólag pedig *akusztikai és vizuális* élményt összekapcsoló részletet is figyelembe vettünk. Ezek alapján már bizonyos általánosításra is lehetőség nyílik. Megállapítottuk tehát, hogy a költői alkotásokban *szavak* akkor is összekapcsolhatók, ha az általuk jelölt képek, hangok stb. nem kapcsolhatók egymással össze: nincs üvöltő csend, nincs szemmel látható mennydörgés, nincs a metrumnak tajtékos taraja — s nemcsak hogy egyszerűen „nem található” mintegy készen ilyen jelenségek, hanem létre sem hozhatók semmiképpen — de versekben vannak „üvölt a csönd”, „ragyogó, zöld jelzők úsztak a metrum tajtékos taraján” stb. szószerkezetek. A mondottakhoz — mintegy másik oldalról közelítve a fogalmazással — azt is hozzátehetjük, hogy viszont *csak* ami ténylegesen le van írva, az a *szó* ill. *szószerkezet* van benne a költői műnek a „világában” — természetesen: a maga adott értékeivel. (Mivel ez a megállapítás első pillantásra bizonyára nemcsak evidensnek, hanem egyszerűen semmitmondónak is tűnhet, célszerű példával megvilágítani. József Attila *Ódájában* az „örök anyag” szószerkezet nem valamiféle eufemizmus, valami közönségesnek finomabb *körülírása*, hanem „*az, ami*”: a más verseiben is szereplő „örök dolgok”, „örök boldogság forrása” szókapcsolatok rokona, ezekhez hasonló értékek hordozója.) Másodszor viszont: az adott szavak összekapcsolásának a költői alkotásban lehetőleg minél komplexabbnak illetve erősebbnek kell lennie. (Stilisztikai részletkérdés, hogy a kapcsolat ereje mindenekelőtt a *sokféleségből* adódik-e, vagy inkább abból, hogy e többrétű kapcsolaton belül egyik vagy másik, — pl. a képi, a logikai — különösen *erős*.) Mert az viszont, hogy bizonyos szavak által jelölt képek (tárgyak, gondolatok stb.) összekapcsolódnak, még korántsem elegendő ahhoz, hogy maguk ezek a szavak költői alkotás szerves részeivé kapcsolódjanak össze.

Megállapíthatjuk mindezek nyomán azt is, hogy valamilyen vizuális élmény adása, a voltaképpeni képszerűség egyáltalán nem döntő funkciója, ill. sajátága a költeményeknek. Kérdés, hogy a metaforikusan használt „képszerűség” szónak van-e egyáltalán lényegi kapcsolata valamiféle tényleges képszerűséggel.⁷ A viszonylag erősen képszerű részleteket is jobban meg tudjuk közelíteni, ha mindenekelőtt mint szókapcsolatokat, szószerkezeteket vizsgáljuk őket. (Még a viszonylag egyszerű „Fa leszek, ha fának vagy virága” esetében is így van ez, s végeredményben mindenki tudja, hogy aki Eluard *Szabadságát* olyan képsorozat felvázolásával kísérelné meg

⁷ V. ö.: H. Markiewicz: i. mű, 40—1., 275.

megközelíteni, melyen a szerző madárfészkekre és sivatagi homokra, kutyájának mancsaira és barátainak homlokára — é. i. t. — egyaránt a „Szabadság” vagy a „Liberté” szót írja fel, annak vállalkozása aligha járna sikerrel. Meggyőző példákon mutatja ezt meg Vigotszkij is, más oldalról pl. Lukács György is utal erre.⁸⁾ Fokozottabban van ez így olyan esetekben, melyekben képszerűt és akusztikait, képszerűt és fogalmait (stb.) jelentő szavak összekapcsolásával találkozunk, pl. a „Topogásod muzsikás romlás, falam ellened örök omlás, düledék-árnyán ringatózom, lehetedbe burkolózom” (József Attila: *Áldalak búval, vigalommal*) bonyolult szókapcsolási rendszere egyáltalán nem érthető meg a képiség szempontjából kiindulva. Mondhatjuk „bonyolult kép”-nek, „merész kép”-nek, nagyobb pontosságra törekedve „komplex kép”-nek.⁹⁾ Ezek a kifejezések azonban elleplezik a dolgok kialakuló mibenlétét. Hogy a kapcsolat pontosan hogyan alakul ki (és ténylegesen kialakul-e egyáltalán, tehát a *költői* alkotás merészségével vagy pedig tehetségtelen dilettáns balfogásával van-e dolgunk) azt csak maguknak a szavaknak mint sokértékű alkotóelemeknek a tüzetes vizsgálatából kiindulva érthetjük meg.

*

A föntebbiek természetesen nem azt kívánták mondani, hogy számúzni kell a költészetről szóló írásokból a „kép” szót. Impresszionisztikus kritikai megjegyzések — és ezekre mindig szükség van — bizonyára nem nélkülözhetnék. Úgy általában mondjuk Petőfi tájleírásainak képszerűségéről, Juhász Ferenc vagy Nagy László lírájának képgazdagságáról, vagy akár Illyés némely „képének” erőteljes plaszticitásáról szólni aligha jogosulatlan: ilyesfajta általános benyomást keltenek, ez az élmény fontos — ha nem is egyedüli — része a mű adta összélménynek. Nemcsak kötet-előszavakban, recenziókban, hanem alkalmilag irodalomtörténeti művekben is a szöveg gördülékenységét, olvasmányosságát zavaró és kevés hasznot hajtó pedantéria lenne pontosabb meghatározásra törekedni. Elméleti, stílustörténeti vizsgálódások esetében azonban már mindenképpen tudatosítani kellene a költői műalkotás anyagának, illetve „köttöanyagának” a mibenlétét s ezért föltételezhetően hasznos lenne a „kép” elnevezésének a helyébe — mely vagy rendkívül szűk értelmű, vagy szinte meghatározhatatlanul tág jelentéskörű,¹⁰⁾ s ebben a tág jelentéskörben az előbbi szűk értelmet mégis valahogyan előtérbe állítja — a „szókapcsolat”-ot tenni.

⁸⁾ Vigotszkij: *Művészetpszichológia* (1968. 81—90.) Lukács: *Az esztétikum sajátossága* (1965. II. 164.) — vö. még V. Erlich: *Russischer Formalismus* (München, 1964. 192.)

⁹⁾ V. ö.: Hankiss Elemér: *József Attila komplex képei* (*A népdaltól az abszurd drámáig*; 1968.)

¹⁰⁾ Nyíró Lajos említi, hogy az orosz irodalomtudományban „Művészi kép... lehet egy regénynek egy alakja, egy tárgy leírása, sőt, maga a mű is tulajdonképpen kép”, azaz: ezzel az elnevezéssel jelölik meg (*Az „irodalmisság” problematikája az irodalomtudományban* — kandidátusi disszertáció, 1969.)

Attila Tamás

DIE PROBLEMATIK DES LYRISCHEN „BILDES“

Die Abhandlung möchte einige Probleme beleuchten, über die in der Literaturwissenschaft ziemliche Unsicherheit herrscht. Sie weist auf solche Tatsachen hin, die z. T. unbewußt, instinktiv registriert werden, sie versucht aber von Tatsache zu Tatsache folgerichtig fortschreiten, die Kenntnisse ein wenig zu präzisieren, sie systematisierend bewußtwerden zu lassen, und einige Schlußfolgerungen anzuschließen. Sie geht von der Tatsache aus, daß das sogen. lyrische Bild kein Bild im strengen Sinne des Wortes ist (also das visuell erfaßbar wäre), und kommt — teils durch die Analyse von zwei Zeilen eines Gedichts — zu der Behauptung, daß die „Bildhaftigkeit“ des literarischen Kunstwerks keinen Anhaltspunkt für das Verständnis solcher Kunstwerke geben kann. Das lyrische Kunstwerk muß vom geformten sprachlichen Stoff her verstanden werden, wobei man von den unmittelbar gegebenen Schichten ausgeht, und stufenweise zu den entfernteren, aber unbedingt dazu gehörenden vordringt. Ohne Analyse der verschiedensten unmittelbaren psychischen Wirkungen, die von den einzelnen sprachlichen Bestandteilen ausgehen, bleibt das Gedicht als Kunstwerk unverständlich.