

alma maternek a tanulók későbbi pályájára gyakorolt hatásáról. Így további kutatások kiindulópontjaként lehetne felhasználni az intézmény értesítőiben található, a tanulók felekezeti, regionális, szociális és nemzeti-ségi összetételére vonatkozó rész (35–37) forrásaként szolgáló adatokat.

Fukári Valéria könyve multidiszciplináris kutatás eredménye, az egyháztörténet, neveléstörténet, kultúrtörténet, valamint az irodalomtörténet iránt érdeklődők is haszonnal forgathatják.

Tóth Kálmán

KEMÉNY GÁBOR: BEVEZETÉS A NYELVI KÉP STILISZTIKÁJÁBA
Budapest, Tinta Könyvkiadó, 2002, 227 l.

1. Képelmélet vagy legalábbis a képek vizsgálatára kidolgozott, alkalmazott elmélet meglehetősen sok van. Köztudott, hogy a legtöbb nyelvelmélet, irodalomelmélet (pl. strukturalizmus, generatív grammatika, szemiotika, kognitív tudomány, posztmodern irodalomtudomány) alapján dolgoztak ki képelméleteket. Van tehát mit számba vennie annak, aki idetartozó kérdésekkel foglalkozik. Mindenképpen igaza van a szerzőnek, amikor erről a helyzetről így vélekedik: „A szóképek a különféle tan- és kézikönyvek Quintilianustól napjainkig rengeteg válfaját különböztetik meg. Ezeknek áttekintése külön fejezetet, sőt talán külön könyvet kívánna, ezért itt le kell mondanunk róla” (3). És ez a vélemény az ismertetéseket írókra is vonatkozik.

A kötet a szerző stilisztikai vizsgálatainak eddig elért eredményeit foglalja magába három nagy fejezetben: I. A bevezetés bevezetése: töprengések a stílusról és a stilisztikáról (11–29), II. Fejezetek a nyelvi kép szemantikájából és stilisztikájából (30–163), III. Kitekintés és gyakorlati alkalmazás: néhány szövegelemzés (164–204).

A könyv néhány fejezete a közelmúltban jelent meg, és vannak benne régebbi keltezésű, de átdolgozott részek is. Az

egészen új, egyben a központi fejezet, témakör a könyv címének megfelelő második nagy rész. Újdonsága, központi rendeltetése, helyzete, valamint természetesen terjedelmi okok miatt is ismertetésben csak ezt tárgyalom.

2. A szerző már rég foglalkozik képelméleti kérdésekkel és alkalmazási lehetőségeikkel: *Krúdy képkalkotása* (1974), *Kép és kommunikáció* (1985), *Képekbe menekülő élet: Krúdy Gyula képkalkotásáról és a nyelvi kép stilisztikájáról* (1993). És sok pozitívumról tájékoztat a képvizsgálataival összefüggő stíluselméleti munkássága, elsősorban: *Szöveg és jelentés* (1982), *Mi a stílus? Újabb válaszok egy megválaszolatlan kérdésre* (1996), *Szkülla és Kharübdisz között: a stilisztika feladatai az új évezred küszöbén* (2000).

Új könyvének a korábbival való összefüggéséről úgy vélekedik, hogy míg az egyetlen író (Krúdy Gyula) képkalkotását tárgyalta, és csak ennek megalapozásaként, háttereként foglalkozott elméleti kérdésekkel, a mostani munka fő célját és módszerét tekintve elméleti jellegű (7). Ezzel a szerző lényegében kiadványának céljára is utal, amiről folytatólagosan így tájékoztat: „a nyelvi kép főbb szemantikai és szövegtani sajátosságait igyekszik fel-

tárni, ezért csak kisebb mértékben irányul konkrét szövegekre” (7).

Ugyancsak korábbi munkáival való összefüggések alapján világítja meg könyve jellegét, azt, hogy lényege szerint egyfajta szintézis: „könyvem azoknak a kutatásoknak az eredményeit foglalja össze, amelyeket az utóbbi másfél évtizedben a nyelvi kép témakörében folytattam” (7).

3. Kemény Gábor felfogásában a *nyelvi kép* gyűjtőfogalom (30, a továbbiakban a *kép* műszó szerepel).

Örvedetes, hogy kerüli a hagyományos *szókép* megnevezést: „a *szókép* nem valami szerencsés elnevezés, hiszen mindegyik nyelvi kép szavakból alkotott kép, tágabb értelemben vett *szó-kép*” (93). Ugyan nem mellőzi teljesen, mert – mint állítja – „a *szókép* ebben a környezetben mindig azonos értelmű a *trópussal*, vagyis azonosítást tartalmazó, azon alapuló elemi képet jelent” csak (93). Persze kérdés, hogy még ilyen esetben is szükséges-e.

3.1. A kép fogalmának meghatározásában a szerző eljárására, érveléseire nagyfokú óvatosság jellemző, ami – jól tudjuk – nagyon is indokolt. Kiindulópontja az, hogy „különbséget kell tudnunk tenni kép és nem kép között” (33). Ennek eldöntésében a „stilisztikai kompetenciára” hivatkozik (33). Emellett azonban – és ezt erős nyomatékkal hangsúlyozza – „fenn kell állnia egy másik, jóval fontosabb, mert objektív természetű feltételnek is”, annak, hogy a vizsgált szövegrészek (szegmentumok) „rendelkezzenek olyan sajátossággal (sajátosságokkal), amely(ek)re támaszkodva az elemző ezeket a szegmentumokat el tudja különíteni a szöveg többi részétől, attól, ami nem kép” (33).

Ennyiből is kiviláglik, hogy a meghatározás szöveghez, szövegteni kategóriához

kötődik, hisz a kép a szerző szerint a szövegből kiemelkedő szegmentum (34). És ezt azzal magyarázza, hogy a szövegszegmentumként felfogott kép azáltal emelkedik ki a szövegből, mert nem közvetlenül, hanem csak közvetve vonatkozik a szövegen kívüli objektív valóságra, azaz nem reális kijelentésekben, hanem kvázi-kijelentésekben fordul elő (34–35). Eszerint a képet csak a szöveg összefüggésében, a kontextus felől lehet megbízhatóan felismerni és helyesen értelmezni (39, lásd még 41).

A képnek ezt a sajátosságát még azzal is megvilágítja, hogy a kép a szöveg, a közlemény felől nézve olyan kijelentés, amely különböző valóságsíkokhoz (izotópiákhoz) tartozó és emiatt egymáshoz képest szemantikailag inhomogén nyelvi elemeket hoz egymással többé-kevésbé szoros szintaktikai összeköttetésbe azzal a céllal, hogy az egymástól elütő nyelvi elemek összekapcsolásával kényszerítsen formába egy olyan tartalmat, amely más módon (közvetlenül) megfogalmazhatatlannak bizonyulna (41–42).

Mindemellet a szerző úgy véli, hogy a képet nemcsak a szöveg, hanem a befogadó szempontjából is meg kell határozni, hisz „a kép – mint bármely más nyelvi jelenség – valójában a közlő és a befogadó közötti kommunikáció formájában létezik” (42).

A kép fogalmát a befogadó szempontjából a szerző így határozza meg: „szemantikailag inhomogén, de szintaktikailag egymással többé-kevésbé szorosan összekapcsolt nyelvi jelek vagy jelcsoportok közti kölcsönhatás”, pontosabban állandó oda-vissza kapcsolat, ingadozás a tárgyi és a képi, a reális és a kvázi-szint, illetőleg az izotóp (homogén jelentéssík) és az allotóp (nem homogén) szövegelemek között (55).

3.2. A kép kétféle meghatározása után egy nagyon régi és sokat vitatott kérdést tárgyal, azt, hogy a kép „rendellenesség” vagy pedig „szabályszerűség”. Az erre a kérdésre adott feleleteket részletesen ismerteti a retorika, majd a stilisztika irányzatai szerinti csoportosításban. A kétféle nézet közötti ellentmondást azzal magyarázza, hogy a véleményt mondó szakemberek „nem ugyanarról beszélnek”, amikor a képről vélekednek. Legalább háromféle kép kerül szóba példaként és érvként: exmetafora vagy halott kép (pl. *hegygerinc, mérlegel*), közhasználatú képek (pl. *dobbant* ’disszidál’, *áthallás*) és költői kép (pl. az eső „könnyeket vert a részvétlen ablakra”, Krúdy; itt a *könnyek* ’esőcseppek’). Ezt a háromfélét két kategóriába sorolja: jelölő kép (pl. *pók* ’ember, férfi, pasas’) és kifejező kép (költői kép).

E kettősség feltételezésével a szóban forgó kérdés dilemmájára az a válasza, hogy „a kép *in abstracto* természetes és különleges egyszerre”, viszont „*in concreto* (valamely nyelvi tevékenység részeként) a kép vagy jelölő, vagy kifejező” (80). És ezt azzal folytatja, hogy a nem művészi közlés természetes képfajtája a jelölő kép, a művészié a kifejező kép. Mindehhez fontos kiegészítő magyarázatként hozzászól, hogy „a jelölő kép és a kifejező kép kategóriája nem tartalmaz semmiféle értékelő mozzanatot”, egy kép nem jobb attól, hogy jelölő vagy kifejező jellegű (80).

Azt is megemlíti, hogy a kifejező kép természetes közege a szépirodalmi nyelv, de előfordulnak ilyen típusú képek „a nem szépirodalmi nyelvhasználatban is”, mindenekelőtt az esszében, a publicisztika egy részében és a szónoklatban (75). És minden bizonnyal a társalgásban, valamint az

argóban is, például: *majomsziget* ’korzón a nőket nézegető férfiak csoportja, illetőleg helye’, Judit „*locsolta* a dzsekit a vállamon”, azaz ’sírt’ (Szilvási Lajos: *Ördög a falon*, 168).

4. Sok névumot tartalmaz a képek osztályozását taglaló fejezet. Itt először a hagyományos felosztás szerinti képfajtákat és a hozzájuk kapcsolódó vitás kérdéseket tárgyalja, majd saját csoportosítását adja elő.

4.1. Az első témakört azzal indítja, hogy „néhány vitás vagy elméleti szempontból érdekesnek látszó kérdésben” saját véleményét szeretné kifejteni. Ezek közül hármat említ meg.

Az egyik a teljes metafora (más elnevezése: explicit metafora, *in praesentia* metafora), amelyről jogosan állapítja meg, hogy a régebbi stilisztikák „kevésbé hatékony stíluseszköznek tartják, mint az egyszerű” (107). A szerző úgy véli, hogy „a bemutatott példák elég meggyőzően tanúsítják, hogy a teljes metafora is tud értékes és hatásos lenni” (107). És ezzel az állításával valóban hozzájárult „e méltatlanul lebecsült stiláris eszköz tekintélyének helyreállításához” (107).

A másik vitatott képfajta a szinesztézia, aminek a státusa – ahogy a szerző véli – sokkal bizonytalanabb, mint a többi trópusé (115). Többben a metafora egyik válfajaként fogják fel, mások önálló, a metaforától független képfajtanak tekintik. A szerző jól megokolt véleménye szerint a szinesztézia „abban is eltér a metaforától, hogy alkotóelemei között nem, vagy nemcsak hasonlósági kapcsolat van” (116), hanem mások, olyanok is, amelyekre néhány alig ismert elnevezése is utal: érzet-társítás (Dombi Erzsébet), érzékszint-váltás, érzékváltás, az érzékek szintézise

(Fónagy Iván), érzetkeverés (Zalabai Zsigmond) (115–116).

A harmadik megemlíthető vitatott kategória az allegória és a szimbólum. Ezek a szerző szerint nem elemi képek, mert nemcsak egy összehasonlítást vagy egy azonosítást tartalmaznak (93), hanem több elemi képből épülnek fel, ezért helyük „nem a trópusok, hanem a komplex, sőt a továbbszótt képek között van” (119). A kettő közötti különbséget a jelentéssíkok viszonya alapján világítja meg: az allegóriában a két sík megőrzi viszonylagos önállóságát, a szimbólumban a két sík teljesen összeforr, egymásba olvad (120).

4.2. Az ehhez a nagy fejezethez tartozó második témakör a képfajtáknak a szerző szerinti csoportosítása, amit így ítél meg: „a hagyományos felosztásnak nem alternatívájaként, csupán kiegészítéseként egy újszerűnek tekinthető felosztásra irányuló kísérletet mutatok be” (120).

Ehhez a csoportosításhoz kettős kiindulópontja van. Az egyik az a felfogás, hogy a kép négy alkotóelemből áll: 1. tárgy vagy tárgyi elem (a hasonlított, az azonosított), 2. kép vagy képi elem (a hasonló, az azonos), 3. motívum (ami a tárgyi és a képi elem egymásra vonatkozását indokolja, például a hasonlatban a hasonlóság), 4. modalizátor (ami formálisan jelzi, nyomatékosítja az összehasonlítást vagy esetleg az azonosítás tényét, például a *mintha* kötőszó a hasonlatokban, „futott ugyan még egy darabig, de aztán *mintha* egy zárt falhoz ért volna, szembefordult velünk”, Krasznahorkai) (121–122, 126).

A másik kiindulópont a szóban forgó alkotóelemek megléte vagy hiánya: 1. explicit vagy implicit (jelölve van-e a hasonlított, az azonosított elem?), 2. motivált vagy motiválatlan (jelölve van-e a

közös tulajdonság?), 3. jelölt vagy jelöletlen (jelölve van-e a tárgyi és a képi elem azonossága, illetve nem azonossága valamilyen modalizátorral?) (122).

A kétféle szempont kombinációjából adódóan a képeknek nyolc válfaját különbözteti meg, mindegyiknek háromtagú az elnevezése:

1. jelölt, motivált, explicit kép, például a motivált hasonlat, „Mindig volt nálunk só, akár a sarkkutatóknál”, Csiki (125–127),

2. jelölt, motivált, implicit kép, például hasonlított nélküli hasonlat, „A járszági pusztát a kiskunsági követte, éjre éj, napra nap, mint a komolyra forduló mesékben”, Mészöly (127–128),

3. jelölt, motiválatlan, implicit kép, például a *mintha* kötőszós mondatnak nincs főmondata, „Crescence mintha túll mögül látta volna a szobát”, Mészöly (128–130),

4. jelöletlen, motiválatlan, implicit kép, például az egyszerű metafora vagy a megszemélyesítés, „üszöktengeren botorkál át a villamos”, Kőbányai (130–135),

5. jelölt, motiválatlan, explicit kép, például a motiválatlan hasonlat, „Az arca mint a krétapapír”, Lengyel Péter (135–137),

6. jelöletlen, motivált, explicit kép, például az értelmezői metafora, „piros fény nyílt, még inkább rózsaszín szirom, égi csikló”, Esterházy (137–139),

7. jelöletlen, motiválatlan, explicit kép, például a teljes metafora, „Kútfő volt az az asszony, orákulum és jósda”, Nádas (139–144),

8. jelöletlen, motivált, implicit kép, például a körülíró metafora, „a falu fehér házacskáira ráhasaló vörös korong”, azaz a nap, Kőbányai (144–145).

A képeknek ezt a nyolc fajtáját huszonöt lapon át részletesen tárgyalja, mind-egyiket egy korpusz alapján világítja meg,

és kiszámított százalékos előfordulási arányairól is tájékoztat. A korpusz 27 elbeszélő egy-egy írását tartalmazza, terjedelme több mint 150 000 szövegszó. Mindennek eredményeit már korábban publikálta: *Képekbe menekülő élet: Krúdy Gyula képalkotásáról és a nyelvi kép stilisztikájáról*, Bp., Balassi Kiadó, 1993 (124).

5. A képtani rész ismertetése után röviden a másik két fejezetről is szót szeretnék ejteni. Mindkettő összefügg a képtanival. Az azt megelőző első nagy fejezet közvetlen vagy közvetett elméleti alapja a képek vizsgálatának. A harmadik rész (és ugyanúgy a képtani utolsó fejezete) pedig a képelméletekből származó eredmények hasznosításáról, gyakorlati alkalmazási lehetőségeiről tájékoztat: a kép mint szövegszervező tényező és öt szövegelemzés.

5.1. A már címével is sokat mondó nagy fejezet sok idetartozó vitás, de mindenképpen érdekes kérdésről informál.

Nagyon jó összegezés a stílusról szóló fejezet. És csak egyetérteni lehet azzal, amit a szöveg és a stílus kapcsolatáról mond, és ami miatt jó műszónak a *szövegstílus* elnevezést tartja (13–14). Minden bizonytalansággal összefügg ez azzal is, hogy a képet szöveg-tanilag közelíti meg, szövegből kiemelkedő szegmentumként értelmezi (34).

Ugyancsak jó tájékoztató, ahogyan a stilisztika különböző értelmezéseit, felfogásait ismerteti és minősíti. Ez esetben is a szövegtani vonatkozást emelem ki, azt, hogy *szövegstilisztikáról* (is) beszél, és hangsúlyozza, hogy a szövegtan kialakulásával a stilisztika „erős szövetségést, fegyvertársat kapott” (24).

A szerzőnek kétségkívül nagy érdeme az, hogy a stílus és ugyanúgy a stilisztika nagy és nyitott kérdéseinek tárgyalásában szóba hozza mindazt, ami vitás, vitatható,

és hogy a tisztázás szándékával a mindenképpen szükséges óvatossággal véleményt mond, állást foglal, új megoldásokat keres, dolgoz ki, és így teremt kapcsolatot tényleges vizsgálataival.

Okfejtései során egy-egy érdekes megjegyzése néha a „narrátori” hangvételhez hasonlít, például: „Fejtegetéseim végére érve azt kell hinnem, hogy ezekkel a nem túl eredeti igazságokkal senkit sem tudtam meglepíteni. Ám ha mégis, remélem, hogy helyesen hökkentettem meg” (92).

5.2. A harmadik nagy fejezet és – mint már említettem – a képtani rész utolsó fejezete a gyakorlati alkalmazásokról szól.

Mint fontosabb témát a kép szövegszervező lehetőségeit emelem ki, amit a szerző három műszóval jelöl: szövegszervező tényező, szövegszervező elv, szövegszervező funkció. A szerző szerint ez a lehetőség azzal az elvi kérdéssel függ össze, hogy milyen helyet foglal el a kép az irodalmi alkotásban (151). Úgy véli, hogy „a képanyag és a kompozíció kölcsönösen hatnak egymásra, és ennek révén a kép szövegszervező jelentségre tesz szert” (152), amihez alap az ismétlés: „az ismétlődő képek sajátos hálózatot alkotnak a szövegben, és ezzel növel(het)ik annak szemantikai és stilisztikai kohézióját” (162), megszervezik kompozícióját, struktúráját (155, 161).

Kérdés persze, hogy a kép az így felfogott összefüggésekben valóban szövegszervező elv-e. Vajon – mint ahogy fentebb olvashattuk – nemcsak a szemantikai és stilisztikai kohéziót, más szóval fókuszkohéziót alakító tényező. Erre utalnak azok a példaként felsorolt szavak, amelyeket a szerző szövegelemzéseinek egyfajta összegezéséeként kiemel: ilyen Móricz elemzett novellájában a *pillangó*, a Babi-

ItK

Irodalomtörténeti Közlemények
2005. CIX. évfolyam 1. szám

tsében a *rózsa*, a Krúdyéban a *kis fazék* (163). Az ellentét viszont valóban szöveg-szervező elv (más műszóval rendező elv) a Krúdy-novella elemzésében.

6. Kemény Gábor könyve jól sikerült szintézis: a sok felvetett kérdés, véle-

ménynyilvánítás, nehéz, bonyolult képtani kérdések sok mindenben eligazító foglalta; jelentős mértékben hozzájárul a magyar stilsztika korszerűsítéséhez, elméleti gazdagításához.

Szabó Zoltán