

LINGUISTICA

SERIES C

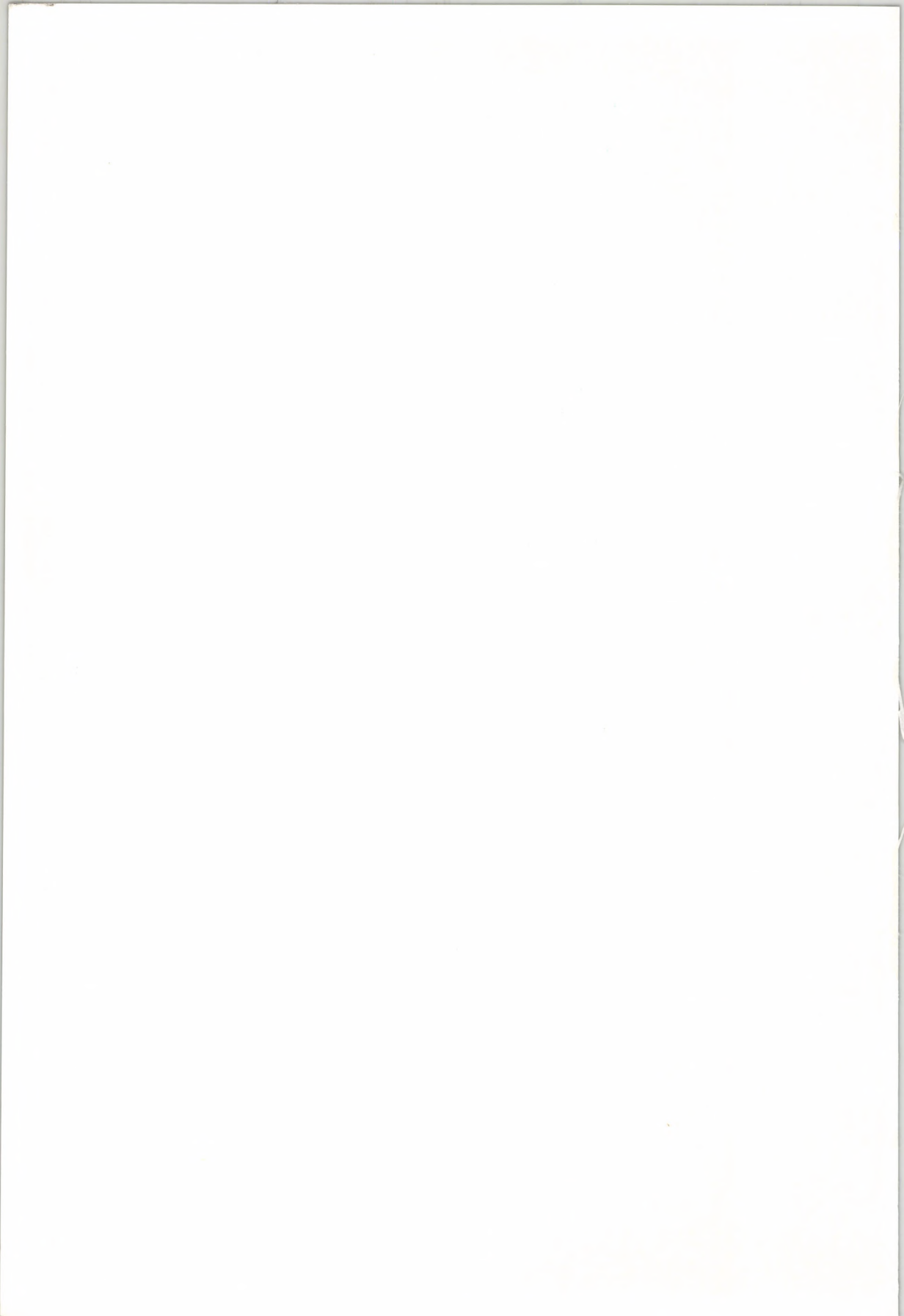
RELATIONES, 3.

FÓNAGY IVÁN

**GONDOLATALAKZATOK,
SZÖVEGSZERKEZET,
GONDOLKODÁSI FORMÁK**

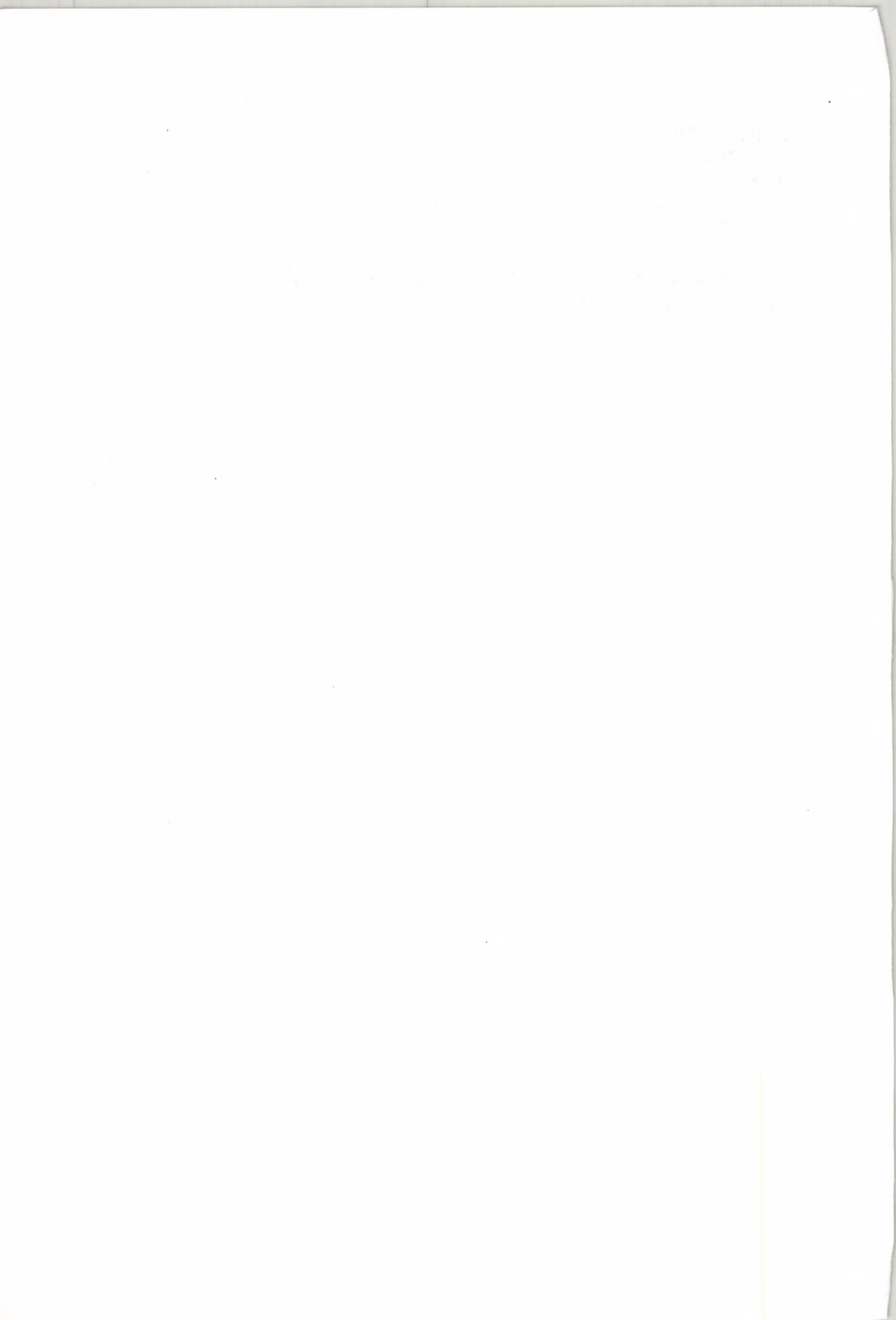
A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA NYELVTUDOMÁNYI INTÉZETE
INSTITUTUM LINGUISTICUM ACADEMIAE SCIENTIARUM HUNGARICAE

1990



LINGUISTICA
SERIES C
RELATIONES, 3.

GONDOLATALAKZATOK, SZÖVEGSZERKEZET,
GONDOLKODÁSI FORMÁK



LINGUISTICA

SERIES C

RELATIONES, 3.

FÓNAGY IVÁN

**GONDOLATALAKZATOK,
SZÖVEGSZERKEZET,
GONDOLKODÁSI FORMÁK**

A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA NYELVTUDOMÁNYI INTÉZETE
INSTITUTUM LINGUISTICUM ACADEMIAE SCIENTIARUM HUNGARICAE

1990

ISBN 963 8461 48 9
ISSN 0866-4196

©1990. Az MTA Nyelvtudományi Intézete

Computer typeset by $\text{M}\text{A}\text{T}\text{E}\text{X}$.

Felelős kiadó: Herman József

Hozott anyagról sokszorosítva

9019660 Akaprint Nyomdaipari Kft, Budapest. F. v.: dr. Héczey Lászlóné

1. A nyelvi mű és a mondat

Nehéz lenne megmondani, hogy a kávészünetben folytatott tegnapi beszélgetés befejeződött-e, a szónak abban az értelmében, ahogy egy vers, egy regény vagy tudományos cikk befejeződik. A beszélgetés egy ponton megszakadt, mert csengett a telefon, vagy valaki úgy érezte, hogy most már illenék visszamenni a munkahelyre. A drámától is megköveteljük, hogy **egységesebb, szerkezetesebb** legyen, mint a tükrözött mindennapi életünk. És a dráma ennek eleget is tesz, akkor is, ha 'befejezetlen' Brechti dráma, vagy bontott formájú Pirandello darab, vagy annak nemesebb öse, egy ironikus vígjáték a német romantika korszakából, ahol a szereplők a darabról vitatkoznak a nézőtérrel.

Annál meglepőbb, hogy a köznapi beszélgetés legkisebb értelmes egysége, a **mondat** esetében pontosan tudjuk, befejeződött-e, akkor is, ha szándékosan nyitva hagyott elliptikus mondat. Ez lehetett az egyik oka annak, hogy az orosz formalista irodalomtudósok, esztéták, néprajzkutatók és a Moszkvai Nyelvész kör, az *Opojaz* tagjai az 1910-es évek vége felé a **mondatból kiindulva** keresték a szövegszerkezet titkát. Az elbeszélésnek, akárcsak a mondatnak, elemei bizonyos rendben követik egymást. Vigotszkij ([1923] 1971) az egyenes szórend megfordítását fedezi fel a detektívregényekben, amikor is a nyomozó a gyilkosság elkövetéséből indul ki, és az időben visszafelé haladva követi az előzményeket, melyek a gyilkosság elkövetéséhez vezetnek. Az alakuló strukturalista nyelvtudomány elveit követve vezet vissza az egyes orosz népmesék konkrét cselekményét 31 alapfunkcióra Propp ([1928] 1975). A transzformációs generatív nyelvtudományt anticipálva állítja fel az érvényes átalakítási szabályokat, amilyen a rövidítés, kifejtés, erősítés, megfordítás, felcserélés. Az alapfunkciók és a transzformációs szabályok alkotják a népmesék morfológiáját Propp elméletében.

Az orosz formalista elmélet újból, szélesebben bontakozott ki nyugaton az ötvenes-hatvanas években. Tzvetan Todorov megírja Boccaccio 'Dekameron'-jának nyelvtanát (1969). A cselekvést meghatározó tényezők

a mű állítmányai; a szereplők, a tárgyak az elbeszélés alanyai; különböző jellegű szövegegységek töltik be a jelző, a határozó szerepét a mondatot alkotó műben. Az igemódok a jelentő, a kötelező, az óhajtó, az előrejelző, a feltételes mód (1971:119). A Dekameron főállítmányai: a vágy, a közlés, a részvétel. A passzív transzformáció játszik döntő szerepet Todorov szerint Choderlos de Laclos 'Veszedelmes viszonyai'-ban. Más elveket követ Greimas narratív nyelvtana (1966, 1970, 1973), mely, egyebek közt, a matematikai logika fogalomkészletéből kölcsönzött terminusokat alkalmazza az irodalomra vagy mitoszra (1970:174, 191, 257).

Óvatosabban jár el Roland Barthes (1966, 1973), Oscar Ducrot (Depresle és Ducrot 1971), akik következetesen idézőjelbe teszik a nyelvészeti vagy logikai terminusokat, jelezve, hogy a használatuk metaforikus transzpozíción alapul. Todorov ezzel szemben hangsúlyozza, hogy a terminusok eredeti jelentésükben alkalmazhatók: „az elbeszélés nyelvtanának realitásához nem fér kétség”, írja (1971:128). Todorovnak nem sikerült a kétségeket eloszlatnia. Az elmélet kritikussai (R. Beauregard 1982, J.R. Meehan 1982) szerint elszabadult, ellenőrzetlen metaforák alkotják a mondatra szabott terminusok kiterjesztését a szöveg egészére.

A magam részéről a kritikusokkal értek egyet: nem hiszem, hogy azonos módon lenne elemezhető a mű és a mondat szerkezete. Nem győztek meg erről a legigényesebb, legátfogóbb kísérletek sem. Itt első sorban Petőfi Sándor János tanulmányaira gondolok (1971, 1972, 1979), aki szerint a szövegnyelvtan úgy alkotandó meg, hogy egységesen, egybevetően írja le mind a szöveget, mind a mondatot (1971, ld. még van Dijk et al. 1972).

2. A tagolt mondat kialakulása

Másfelől az is bizonyos, hogy a metaforák sohasem önkényesek, hogy lényeges, többnyire rejtett összefüggésekre utalnak. Valamiképpen nyilván összefügg a mondat és az irodalmi mű struktúrája. A mondat a legkisebb beszéd egység, amelyik valamilyen közlés, 'üzenet' közvetítésére képes. Ezt a viszonylagos teljességet jelzi a **dallam-ív**. Többben is a dallam-ívből kiindulva kísérelték megragadni a nehezen megfogható 'legkisebb beszédegységet', a kijelentést és a kijelentést hordozó mondatot (Eugen Lerch 1938, Karcevskij 1931). A 'dallam-ív' szó azt jelzi, hogy az egység a feszültség felkeltésén és a feszültség feloldásán alapul. A dallam emelkedése bizonyos belső és külső gégeizmok megfeszítésén alapul, az izmok ellazulásával a dallam alapszintre ereszkedik. Az alaphang viszonylagos nyugalmi helyzetet tükröz.

Közkeletű paradoxon, minden szülő tapasztalhatta, hogy a **mondat dallama megelőzi a mondatot** (Konopczynski 1975). A feszítés és oldás az a dinamikus keret, melyet a továbbiak folyamán egyre változatosabban

tölt ki a gyerek. Tudjuk, hogy először egytagú, azaz tagolatlan kijelentések jelennek meg a keretben, többnyire valamilyen kívánságot tolmácsolnak. Ami változatlanul visszatér, az a dallam, amely jelen volt már a nyelv keletkezése előtt: a feszítés és az azt követő oldás.

Visszatérve a nyelv kialakulását megelőző korszakhoz, kiegészíteném az előbbi mondottakat azzal, hogy az üres, látszólag öncélú, játékos dallamívek, sohasem lépnek fel izoláltan. Az étkezést követő és az elalvást megelőző, vagy az ébredést követő és az etetést megelőző szünet folyamán a dallamívek egész sorát produkálja, láthatóan élvezve a hangadást, a hangadás érzékelését, és alighanem magát az ismétlést is. A sorozat gyakran tagolódik, és két dallamív közelebb kerül egymáshoz. Ez a tendencia megerősödik és kötelező érvényre tesz szert, amint a dallamívek nyelvi tartalommal telnek meg. Az egytagú kijelentések fokozatosan kijelentéspárokká alakulnak át: az első hallhatóan feltételezi, előkészíti a másodikat. Az első kijelentésben a hang nem ereszkedik már alapszintre, nyomatéka is gyengébb mint a másodiké, melyben a hang eléri a nyugalmi szintet. Néhány hét múlva a hang csak enyhén esik az első mondat végén, a szünet egyre rövidül, végül eltűnik, a két egytagú mondat egyetlen kéttagú, bipoláris mondatot alkot. A kijelentések egységesülésének folyamata tehát világosan tükröződik a kifejezés szintjén.

Mint apa, abba a kivételes szerencsés helyzetbe kerültem, hogy a lemezes magnetofonom, a dimafon, éppen működött, amikor fiam beszédében bekövetkezett ez a minőségi változás, melyet akár **második nyelveredetnek** is tekinthetnénk. Az egytagú, homogén kijelentések korszakában egy akadályon átugrató lovas képe hol a *ló*, hol az *ug(r)ik* kijelentést váltotta ki. Amikor a két kijelentés szomszédossá, határossá vált, nyilvánvaló módon differenciálódott a két ösmondat, az első, a /lo:/, a hanglejtés tanúsága szerint, előkészítő jellegűvé vált, tematikus szerepet játszott (topic), míg a megoldást, a szónak mindkét értelmében, a rhematikus szerepet betöltő (comment) /ugik/ vagy /uggik/ hozta meg. A legegyszerűbb talán, ha, a dimafon jóvoltából, harmincöt évvel visszaforgatjuk az időt, és együtt éljük át a kéttagú mondat kialakulásának döntő perceit (1. ábra).

(Hangfelvétel)

Létrejött ezáltal a **tagolt és mégis egységes** mondat, mely minden további nyelvi mű alapja és modellje. Hozzátennem még, hogy a két egytagú mondat közeledésének, egyesülésének feltétele, hogy a jelentés szintjén eltávolodjanak egymástól: az integráció előfeltétele a két egytagú mondat tartalmi, szintaktikai differenciálódása. Két egynemű kijelentés nem vonzóhatna egymáshoz, nem alkothatna egységet (szemantikai exogámia?). Jellegük szerint a gyakori mondatpárok: tárgyi / állítmányi (*teája / hozza*) ill. *Teát / hozzál*); megszólító / tárgyi (*Anyika / teát*, alanyi / állítmányi

(*Anyika / hozzá, birtok / birtokos (Kenyér / Péteré)*, alanyi / határozói (*Ceruza / ottan (Elment / ottan; alanyi / jelzői (ceruza / kettő)*); egyenes (felölt) szórendben ritkább (*Érdekes / néni*, mondja Eva (1;5) a Gellért-hely tetején látható Szabadság szoborra. (Minderről egy korábbi, 1972-ben publikált, cikkemben számoltam be.)

2. Két elemi törekvés dinamikus egysége

Két alaptörekvést szintetizál a létrejött mondat: az ismétlődésre és a létrehozott feszültség feloldására való törekvést. A nyelvi műben a **két alaptendenciának** kimeríthetetlenül változatos játékát kell keresnünk, és nem magát a mondatot, noha a mondat volt az első nyelvi mű, melyben a két alaperő dialektikus egysége létrejött.

Linearizálhatóvá, diszkurzív prózára fordíthatóvá válik egyúttal egy másik metafora is, mely a tizenkilencedik század eleje óta vissza-visszatér az irodalomban. Eszerint a költői alkotás *zenemű*. Friedrich Schlegel szerint a nagy regények, így Cervantes 'Don Quijote-ja, Goethe 'Wilhelm Meister'-e *zenei kompozíciók*.¹ „Jean Paul zenei fantáziákat költ, akárcsak Herder és Schlegel” írja Novalis.² A szereplők zenei követelményeket követve lépnek fel az időrendtől függetlenül, fűzi hozzá saját regényével kapcsolatban.³ „A költészet kellemes gondolattal társuló zene” olvassuk Edgar Allan Poe egyik levelében.⁴ T.S. Eliot így fűzi tovább a gondolatot: „a költemény akkor zenei, ha a hangok zenei struktúrája a szavak zenei kompozíciójával párosul”. (1957:26). A romantikus gondolat legkifejtettebb költői formája talán Thomas Mann kommentárja, melyet a 'Varázshegy'-hez fűzött princetoni előadásában

¹ Jugendschriften (1882) 1: 178, Eva Fiesel (1927) alapján idézem.

² „Jean Paul poetisiert musikalische Phantasien, Schiller musiziert philosophisch; Herder und Schlegel auch” (Novalis 192, Fragment 1083, 3. kötet, 365. lap.

³ „Die Gegenstände müssen, wie die Töne der Aeolsharfe dasein, auf einmal, ohne Veranlassung, ohne ihr Instrument zu verraten”, fűzi hozzá és az 'Elemente des romantischen' címet adja ennek a 410-ik töredéknek, 2. kötet 307 és k.

⁴ „Music, when combined with a pleasurable idea, is poetry; music without the idea is simply music; the idea without the music is prose from its very definitiveness” (Letter to Mr. B [1831] 1968: 153.

„A regény mindenkor szimfónia volt számomra, pontok és ellenpontok, témák szövevénye, melyben a gondolatok ugyanazt a szerepet töltik be, mint a motívumok a zenében”.

([1939] 1956 GW 12.-ik kötet, 420.-ik lap).

A Doktor Faustus keletkezéséről szóló tanulmányában a „professzionális”, azaz zenei hangokra épülő zenével az „univerzális zenét” állítja szembe. A kettő közti határt kísérelte meg feloldani regényében ([1949] GW 12:203).

Több mint negyven éve annak, hogy megkíséreltem elemezni Novalis 'Ofterdingen'-jének zenei struktúráját (1941–1942). Halász Előd doktori disszertációjában (1965) behatóan elemzi, zenei szempontból, a 'Varázshegy' szerkezetét, és párhuzamot von a regénynek és César Franck egyik szimfóniájának szerkezete közt. Költemények zenei struktúráját elemezte E. Etkind (1973).

A zenei elemzés alapvető paradoxona, hogy el kell tekinteni a konkrét cselekménytől, s ugyanakkor csak annak alapos ismeretében vonatkoztathajta el zenei formáit. Mindjárt azzal kell kezdeni, hogy másodsor olvassuk el e regényt. Ezt Thomas Mann világosan látta, amikor felhívta a hallgatók figyelmét a kettős vagy kétszeri olvasás szükségességére ([1939] 1956, GW 12:446).

Bármennyire is csábító lenne belemenni Novalis vagy Thomas Mann regényének zenei analízisébe, be kell érnem most az elemzések leglényesebb tanulságával: a költemény, a regény belső formáját, akárcsak a zenei mű struktúráját két alapvető törekvés határozza meg: az **ismétlődés** és a **feszítés/oldás**, melyekkel már a tagolt ösmondat keletkezését elemezve találkozunk. Ennek a két alaptörekvésnek rendkívül változatos, szinte kimeríthetetlennek tűnő konkrét kombinációin alapul az irodalmi művek zenei struktúrája.

A feszítés és oldás verbális stratégiája

Tudjuk, hogyan szabályozza a beszélő a mondat keretében a feszítést és oldást. **Fonetikai szinten** a hangos légzésben, a zöngékezésben résztvevő (mellkasi, abdominális és gége) izmok működtetése kelt feszültséget. A hanglejtés híven tükrözi a feszültség fokozódását vagy csökkenését.

Nincsen ilyen könnyen mérhető lázgörbénk, mely lehetővé tenné a feszültség váltakozását a jelentés szintjén. Tudjuk, hogy itt a felkeltett *várakozás* feszültséget. Ha egy szóból áll a közlés, akkor szinte egybeesik a feszültség felkeltése a feszültség megoldásával. A mondat hosszával arányosan fokozódik a feszültség — gondoljunk Victor Hugo szakaszokat betöltő körmondaira, vagy Proust egy lapon túlnyomó mondatfűzéreire. Azt is tudjuk, egyebek közt Zolnai Béla egyik tanulmányából (1929), hogy másfajta

feszültséget kelt a *körmondat* és mást a felsoroló *halmozás* vagy *tiráda*. A felsorolás, halmozás esetében kisebb a szintaktikai és szemantikai feszültség, akár tagmondatokat sorol fel az író. A felsorolt egységek önmagukban értelmeseek. Nagyobb a feszültség, ha a tagmondatok vagy a tagmondatnál kisebb egységek, a szintagmák nyitottak, ha csak hosszabb idő után tudjuk meg, milyen állítmány oldja fel az alany által felkeltett feszültséget. Egyes nyelvekben, így a németben, például Thomas Mann regényeiben, hosszú sorok választhatják el az állítmány ragozott és ragozatlan részét.

Függ a feszültség jellege az *információ eloszlásától* is, attól hogy a közlés szempontjából lényeges elemeket a mondat elején veti be a szerző vagy pedig a mondat végére tartogatja. A mondat feszültségével való játékot alakzatnak, **mondat-alakzatnak** tekintette a klasszikus retorika. Ilyen alakzat például a tagmondatot félbeszakító közbeékelés, a *hiperbaton*.

Amit a mondatról mondtunk, mutatis mutandis, alkalmazható a mű egészére is. A *hiperbaton egyúttal gondolatalakzat, szövegszerkezeti modell*. Mesék megszakításával, újabb mesék közbeékelésével, a közbeékelte mese megszakításával, újabb mese közbeékelésével növeli a feszültséget az 'Ezeregy Éjszaka', ahogyan ezt Karinthy Frigyes stílus-paródiája érzékelteti a leg-szemléletesebben. A hatszoros közbeékeléstől kábult olvasótól így búcsúzik Karinthy:

Így szól a gyönyörű arab regé az ezeregyéjszakából. Tisztelt olvasóimnak azért mondtam el, hogyha találkoznak valakivel, meséljék el neki és mondják meg, hogy tőlem hallották... És mondják meg az illetőnek, hogy mesélje el ő is valakinek, de vigyázzon a számokra... ([1912] 1963: 221–224).

A mű feszültség-menetét is meghatározza az *információ eloszlása*. 'Végén csattan az ostor' a krimiben vagy a poentes vígjátékban. De valamennyire jelezni kell strukturális eszközökkel a befejezést, az oldást tudományos cikkben vagy előadásban is, akkor is, ha a szerző maga sem ismeri a végleges megoldást. A dallam szintjén *clausula*, prozódikus zárlat jelezte a római szónoklatokban a periódus végét. A retorika pontosan leírta a clausula prozódikus szabályait. Szabályokhoz kötött a tartalmi organizáció szintjén is a lezárás.

Megpróbálkoztunk drámák, vígjátékok **feszültség-menetének** kimérésével. Abból a feltevésből indultunk ki, hogy a darab intellektuális feszültsége arányosan nő a jelenet folyamán felvetődő és válasz nélkül maradt kérdések számával (Fónagy I. és J. 1971). Az így kapott lázgörbék szemléletesen tükrözik az adott színműre, szerzőre, a korra, a műfajra jellemző feszültség-stratégiát, Shakespeare tragédiáiban csaknem minden esetben egy-egy feszültség-csúcs esik a második és a negyedik felvonásra. Ra-

cine tragédiáiban az utolsó jelenetig emelkedik a tartalmi feszültség, mintha a végéles francia mondat prozódiaját képeznék le drámai szinten (2. ábra). Az utolsó jelenetig minden felmerült kérdésre megjön a válasz. Ez nincsen szükségképpen így. Amikor Bertold Brecht darabjaival játszottuk ugyanezt a játékot, a feszültség-görbe nem esett alapszintre. Más kritériumok jelzik a befejezést. Hogy a 'nyitott' dráma is lezárt, erről nagyon könnyen meggyőződhetünk, ha bármely másik ponton kíséreljük meg félbehagyni a darabot. Más módon tér el a poéntes befejezéstől Csehov: a megoldást rövid lecsengés követi legtöbb színművében, ún. post-poént (Golomb 1987). A francia klasszikus tragédia is élt már, talán szeméremből, a hatástompítással. A valószínű megoldást többnyire néhány színtelen, semleges mondat követi.

A zenei disszonanciához legközelebb áll a hangos kifejezés szintjén a **nyelvi és a metrikai struktúrák eltérése**. Feszültséget kelt, ha a nyelvi hangsúly a metrum súlytalan szótagjaira esik, vagy ha az iktus hangsúlytalan szótagot emel ki. Hasonlóképpen disszonáns a nyelvi tagolás és a metrikus tagolás szétcsúszása: ha a ceruza vagy a versvég szorososan összetartozó szavakat választ szét. A zenei művekhez hasonlóan, a versek is a disszonancia feloldására törekednek. Ritkábban a szabálytalanságok a verssort lezáró ütemben, mint a verssor elején. (Erről egy korábbi, a költői nyelv hangtani vonatkozásairól szóló munkámban számoltam be: [1957] 1989:132-142). Helyreáll az egyensúly a strófát vagy a költeményt lezáró sorban, melyben szabályosabb, harmonikusabb a hangok eloszlása is (Molino és Garde-Tamine 1988:33-41).

A zenei disszonanciához hasonlítható a tartalom szintjén a **disszimmetria**. Így például a 'Szentivánéji álom' kezdeti konstellációja erősen disszonáns. Hermia és Lysander kölcsönösen szeretik egymást. De feszültséget teremt, hogy Hermiát Demetrius is szereti, s hogy Demetrius nem szereti Helénát, aki szerelmes Demetriusba. Tehát Hermiát ketten szeretik, Helénát senki. Puck közbelépésével gyökeresen módosul a helyzet. Most Helénát szeretik ketten, és Hermiát nem szereti senki. A második fázis így tükör-szimmetriát képez az elsővel, de ugyanolyan disszonáns marad. Disszharmonikus a keret is, hiszen Oberon és Titánia haragban van. A megoldás a harmadik fázisban jön létre, amikor minden szerelem kölcsönössé válik és a halhatatlanok is kibékülnek egymással.

Ezzel persze nem merítettük ki a feszültséggel való játék minden formáját. Hadd említsek még egyet. A mai francia beszédben és prózában igen gyakori, de a magyarban, és más nyelvben sem ritka, a kifejezendő gondolat egy lényeges elemének **előrevetése**. „*Mátyás, az ott maradt...*” (Arany, V. László). Erősen emlékeztet ez az előrevetett, meghatározhatatlan fajú mondatszó a gyerekek egytagú mondataira, mely a fejlődés folyamán tagolódik, differenciálódik. Ez történik a beszédben is. Mindezt azért említem meg,

mivel hasonló feszültségkeltő szerkezetekkel gyakran találkozunk irodalmi és zenei művekben egyaránt. Riemann és az ő nyomán Szabolcsi Bence *devízá-*nak nevezték a témát előlegező, sejtető motívumot. Az irodalomban számos formája van. A klasszikus tragédiában ilyen sejtető, előlegező esemény a jóslat. A modern regényben ilyen a szereplő titkos óhaját vagy éppen titkos félelmét előlegező tévcselekedet. Meglepő módon szép példát találunk a sejtető előlegezésre, allúzióra a Roland-énekben. A később áruulová váló hűbéres, Ganelon, Roland sógora, véletlenül elejti a kesztyűt, melyet megbízásával együtt nyújt át neki Nagy Károly. A továbbiakban a keresztény tábor ügyét ejti el Ganelon.

4. Az ismétlődés változatossága: az alakzatok

Az ismétlődés elemzését tűzte ki célul néhány évvel ezelőtt egy Budapesten, az Irodalomtudományi Intézet keretében rendezett konferencia, melynek anyaga megjelent nyomtatásban (Horváth és Veres 1980). A Világirodalmi Lexikonban is olvasható egy hosszabb cikk *Ismétlés, egy másik a Feszültség*, egy harmadik a *Forma* címszó alatt. Így talán megengedhetem magamnak, hogy ebből a változatos témakörből azt emeljem ki, ami közelebb visz a kitűzött célhoz, a **belső forma funkcióinak** megértéséhez, végső soron a **gondolatalakzatok** és a **gondolkodási formák** kapcsolatához.

Így eltekintek egyebek között az ismétlődés leggyakoribb formájától, a *variáció*-tól. Foglalkoznunk kell viszont az ismétlés legügyesebben leplezett formájával, az *antitézis*-sel. A -1-gyel való beszorzás nyelvi alkalmazása. Freud a tagadásról szóló cikkében utal arra, hogy a tagadójel kiválóan alkalmas arra, hogy a látszólag megtagadott, érvénytelenített tudattalan gondolatok, képzetek megjelenhessenek a felszínen.⁵ **A kijelentés előjelet vált** <+>-ből <-> lesz: így például gyűlölet lép a szerelem helyére Catullus versorában: *Odi et ami* (Gyűlölök és szeretek). A szavak alakja nem jelzi, hogy csak az előjel változott. Oldottabb, explicitebb formában vált közhellyé a szerelem és gyűlölet szoros kapcsolata a 12. századi francia udvari költészetben ("Szerelem - szerető gyűlölség", mondja Guillaume de Lorris a 'Rózsa regényé'-ben). Az antitetikus minősítő rokona a metaforának, amennyiben feloldásra váró szemantikai feszültséget teremt: „Jaj be pocsek vagy, szép világ”, írja Heine utolsó verseinek egyikében (Májusban). Ezúttal rövid út vezet a megoldáshoz. A 'matrac-sírjában' fekvő költőt csak ingerli a szép ta-

⁵ "Ein verdrängter Vorstellungs- oder Gedankeninhalt kann also zum Bewußstein durchdringen, unter der Bedingung, daß er sich verneinen läßt. Die Verneinung ist eine Art, das Verdrängte zur Kenntnis zu nehmen, eigentlich schon eine Aufhebung der Verdrängung, aber freilich keine Annahme des Verdrängten". ([1925] 1948, GW 14: 12. lap.

vasz. Hosszabb útat kellene bejárnunk ahhoz, hogy a szerelem és a gyűlölet közötti szoros kapcsolatot kimutassuk. Ettől most eltekinthetünk.

Fontosabb számomra, hogy az antitézis egyesíti az ismétlést és a feszítés / oldást, és hogy a nyelvi mű **bármely szintjén** megjelenhet. Goethe egy 1775-ben írt költeményében, 'Auf dem See', a ritmus szintjén jön létre az antitézis. A felfelé törő, a 'Sturm und Drang' korát idéző *jambikus* szakasszal szemben áll a viharos korszak álomvilágával szakító, a valósághoz visszatérő ereszkedő ritmusú, *trochaikus* második szakasz. A harmadik szakaszban teremti meg a ritmus és a tartalom szintjén a két ellentétes korszak szintézisét.

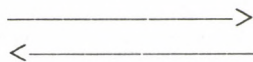
Goethe egy másik költeményében — 'Willkommen und Abschied' [Isten hozott — istenveled?], a **mű egésze** képezi az antitézist, mely az emberi kapcsolatok ellentmondásosságát fejezi ki. A találkozás előlegezi az elválást, az elválás a viszontlátás feltétele. Így az antitézist képező két rész mindegyik önmagában is antitetikus.

A 'Chanson de Roland'-ban a rendszeres **helyszínváltás** egyesíti az ismétlést az ellentmondással. Az ének helyszíne hol a keresztények, hol a mórok tábora. Így az olvasó követi és átéli a lokális antitézist és az ezzeljáró periodikus, 180 fokos szemszög-váltást.

A **magas és a mély regiszter** váltakozása alkot antitézist a klasszikus francia vígjátékokban. Így Molière 'Úrhatnám polgárában' (III, 10) az úr és úrnő közötti dialógust visszahangozza, mélyebb szintre transzponálva a szolgálók közötti párbeszéd.

A **cselekmény menetében** bekövetkező hirtelen, váratlan fordulat (*peripeteia* vagy *metabolé*) a tragédia alapvető műfaji szabálya (Poétika Arisztotelész 11,1). Ez a dinamikus struktúra voltaképpen minden drámai műben döntő szerepet játszik, nem utolsósorban a detektív filmekben. A fordulat az előzményeken alapuló várakozásunkkal áll szemben.

Antitetikus az **inverz parallelizmus**, melyet két ellentétes irányban futó párhuzamos vonallal érzékeltethetünk:



Roman Jakobson hozott rá számos példát: hogyan határozta meg ez az (epanalepszisszel vagy palindrommal rokon) alakzat a mondatnak, vagy a mű egy részének vagy egészének struktúráját ([1960, 1966] in: 1981, SW 3).

A felsorolt esetekben az antitézis *szintagmatikus*, az időtengely mentén keletkezik az ellentmondás. Ugyancsak Jakobson hoz példát Du Bellay 'Si nostre vie...' kezdetű szonettjét elemezve, paradigmatis belső ellentmondásra. A szonett tartalmi struktúráját Jakobson szerint a **határtalan tér és a véges idő** ellentéte határozza meg ([1971] 1981, SW 3:239-274). A

parnasszista költő előszeretettel helyezi a dinamikus **cselekményt** merev, hideg **keretbe** (Molino és Gardes-Tamine 1988:106).

A létrejövő konfliktust eleve kihívja egy alapvető *paradigmatikus* ellentét, így a **szereplők közötti** antitétikus viszony. Az öregek (szülők) és a fiatalok közötti ellentét képez ideológiai antitézist Molière legtöbb vígjátékában ('Képzelt beteg', 'A fősvény', 'Férjek iskolája', 'A nők iskolája'); ilyenkor a józanok állnak szemben egyúttal a mániákusokkal, mint Molière más vígjátékaiban ('Nevetséges kényeskedők', 'Az emberkerülő'). Balzac hol egy gyengédlelkű lányt állít szembe egy zsugori és komisz apával ('Eugénie Grandet'), hol a jóságos, nagylelkű apát használják ki gonosz lányai ('Père Goriot').

A **jók és a rosszak** állnak egymással szöges ellentétben a naív műfajokban, így a mesében vagy a romantikus regényben (Victor Hugo, Walter Scott).

Az antitézis legsűrítettebb formája az **egy személyen belül** létrejött ellentmondás. Klasszikus formája a Corneille-i tragédiában a kötelesség és az egyéni hajlandóság, az én és a felettes-én közötti feloldhatatlan ellentét, amikor a 'becsület' ütközik össze a 'vonzalommal' mint a Cidben. A klasszikus tragédiában az én nem egyszer a társadalmi lelkiismerettel áll még szemben, melyet még nem tett magáévá, mint Sophoklés Antigonéja, aki Kréon tilalma ellenére eltemeti halott bátyját, Polynist. Ha a hős elfogadja a számára elfogadhatatlant, akkor maga válik az ellentmondás színterévé, mint Agamemnón, aki kénytelen betölteni a jóslatot és feláldozni saját lányát a görög seregek érdekében. A belső antitézist felülmúlhatatlan példája Sophoklés 'Oidiposz király'-a, aki személyében egyesíti a feddhetetlen nyomozó bírót, és gyilkost, apja gyilkosát, aki után engesztelhetetlen hévvel nyomoz.

A meg hasonlítás jelenkori változata az **énhasadás**. Max Frisch 'Stiller'-e, a svájci szobrász, csaknem a regény végéig kitart amellett, hogy ő valaki más, Jim Larkin White. Stiller és az anti-Stiller ellentétes életének ellentétes párhuzamos folyamatosan bontakozik ki a regény folyamán, amíg nem egyesül a kettő, amint Stiller végül is elfogadja a múltját.

A huszadik század színpadának jellegzetes antitézise a **kettős cselekmény**. Peter Weiss 'Marat'-jában Marat meggyilkolását egy elmeegógyintézet ápolójai jelentik meg Sade márki rendezésében. Charlotte Corday szerepét egy depresszív, katatonikus nő beteg játssza. — Cocteau 'Parents terribles' [Rettenetes szülők]-jének **felszíni cselekménye** érthetetlen, indokolatlan események sorozata. Ennek ellenpontját képezi a tudattalan motiváción alapuló **tényleges cselekmény**, ahogyan a nézők tudatában tükröződik a dráma.

Tegyük hozzá, hogy a kettős cselekmény voltaképpen nem is új találmány. Jelen van a legtöbb vígjátékban. A hagyományos *qui-pro-quo* esetében is kétféleképpen jelentkeznek ugyanazok a kijelentések és események a félreértők és a helyesen értelmezők felfogásában.

A **szereplő és az elbeszélő** jelenének eltérésén alapul végső soron a pont és ellenpont játéka Thomas Mann 'Faustus'-a. Így válik lehetővé, hogy a század elején élő zeneszerző, Adrian Leverkühn tragédiájának rémsége és a második világháború bombabecsapódásai egyidőben reszkettsék az elbeszélő tollát⁶.

Látens antitézisnek tekinthetjük Heine 'Tannhäuser'-ét, vagy Bertold Brecht töredékes regényét 'Julius Caesar üzleti ügyei'-t. Mindkét esetben az olvasó tudatában tárolt Tannhäuser és Julius Caesar képzetel áll szöges ellentétben a két mű hőse. Ezzel a fogással élt már az i.e.-i V. században a *komikus eposz* (Batrakhomakhia), mely az eleve adott hősi eposz ellenpontját képezte.

5. Szövegrendező alakzatok

Többé-kevésbé önkényesen választok ki néhány klasszikus gondolatalakzatot — azaz olyan alakzatot, mely jól alkalmazható mondaton túli szövegekre.

Chiasmus

Az *antimetabolé*-t vagy *commutatio*-t, vagy későbbi nevén, a *chiasmus*-t egyes ókori és újkori szerzők kettős antitézisnek tekintették. A **chiasmus dinamikus alakzat**: a minősítésnek felcserélésén alapul.

Elpusztuló kert ott a vár alatt,

Elpusztuló vár ott a kert alatt.

(Petőfi, Elpusztuló kert...)

Az *elpusztuló* jelző elhagyja a *kert*-et, hogy a *vár*-hoz társuljon; a határozók cseréje egyúttal ellenkezőjére fordítja a tárgyak, a *vár* és a *kert*, térbeli viszonyát. Heinrich Lausberg nélkülözhetetlen segédeszközzé vált retorikakézikönyvében (1960) betű-szimbólumokkal ábrázolja a *chiasmus* mozgásformáját:

⁶ "Was ich durch die Einschaltung des Narrators gewann, war vor allem die Möglichkeit, die Erzählung auf doppelter Zeitebene spielen zu lassen, die Erlebnisse, welche den Schreibenden erschüttern, während er schreibt, polyphon mit denen zu verschränken, von denen er berichtet, also das sich das Zittern seiner Hand aus den Vibrationen ferner Bombeneinschläge und aus inneren Schrecknissen zweideutig und auch wieder eindeutig erklärt." ([1949] 1956, GW 12: 197.)

$$a^\alpha b^\beta \wedge a^\beta b^\alpha.$$

vagy:

$$a^\alpha b^\beta \wedge b^\alpha a^\beta$$

A chiazmust árnyaltabbá teszi, ha a tükörszimmetria nem egészen tökéletes, mint Vörösmarty verssoraiban:

Légy halála életemnek,
S élte haldokló szívemnek.
(Helvila halálán)

A mondat chiazmatikus szerkezetének nem kis része van abban, hogy Szent Ágoston egyik mondata olyan mélyen bevésődött az irodalmi tudatba: "... nescio unde venerim huc? in istam diuco *vitam mortalem, an mortem vitalem, nescio...*" [„Nem tudom, honnan jöttünk ide, minek is nevezzem, ebbe a halálos életbe, vagy életes halálba”]. A chiazmus egymással eleve szemben álló, ellentmondásos kifejezéssel indul, mely feloldást kíván, és indokoltabbá teszi, hogy az ellentmondásos elemek felcserélésével próbálkozik, mellyel rendszerint újabb ellentmondást hoz létre.

A chiazmus **kiterjedhet egy irodalmi mű egészére**. A chiazmus képletét követi Heine nem egy költeménye, így az 'Es liegt der heisse Sommer' kezdetű, melyet Simon István fordításában idézek:

Arcocskád forrón a
nyár tüze fekszi meg,
piciny szívedben tél van,
zimankós és hideg.
Hogy megváltozik minden,
szerelmesem csak várj,
arcodon ül a tél majd,
s szívedben lesz a nyár.

Nem érdektelen, hogy Babits Mihály más ellentétpárt választott: a fekete ruha áll szemben a fehér hajjal. A chiazmust lényegesebbnek érezte a szövegénél.

A chiazmus gyakori alapszerkezete vígjátéknak, drámának, regénynek. A következő formákat ölti előszeretettel:

Szerepcsere. A Roland-éneken Roland szerepet cserél Olivier-val. Olivier háromszor is felszólítja a hős Roland-t, hogy kürtjével jelezze, hogy veszélyben vannak. Ezt Roland minden esetben visszautasítja. Amikor már késő, Roland ismételtelen elővenné a kürtöt, de Olivier gúnyosan elutasítja.

A szerepcsere egyik felszíni formája a **kosztümcseré**. Ezzel felcserélődnek átmenetileg, látszólag a **társadalmi viszonyok**. A mesében a király

a koldussal vagy a bolonddal cserél öltözéket. Marivaux vígjátékában 'A szerelem és véletlen játékában' Silvia a szobalánnyal, Lisette-tel cserél ruhát, hogy zavartalanabban figyelhesse meg vőlegényjelöltjét. A jelölt hasonló okból, és persze a kettős chiazmus kedvéért inasával cserél ruhát. Mozart 'Don Juan'-jában a kosztümcseré messzebbmenő következményekkel jár. Don Giovanni ténylegesen betölti Leporello szerepét inasa szeretőjénél. — A chiazmus cselekmény-irányító szerepére utal a kosztüm és szerepcseré Mozart 'Figaro'-jában. A grófnő Susannával cserél ruhát, hogy tetten érje férjét. A chiazmus ehhez egy zenei szempontból nélkülözhetetlen, lélektani szempontból kevésbé indokolt tévesztést vonz: Figaro szerelmet vall a 'grófnőnek', vagyis az álruhás Susanne-nak. — Véresen komoly, és szerkezetében sem játékosan szimmetrikus, a szerepcseré Jean Genet 'Cselédek' (Les bonnes) c. darabjában. Claire úrnője ruháját és hanglejtését véve fel árasztja el megvető szavakkal az őt megszemélyesítő nővérét. A játék az úrnő meggyilkolásához vezet.

Gyakori a **nemek felcserélése**, pontosabban: az ennek illúzióját keltő kosztüm csere a reneszánsz és barokk színpadon. Shakespeare vígjátékában ('Vízkereszt vagy amit akartok') Viola férfi ruhát ölt, és beleszeret a hercegbe, akinek szolgálatába szegődött. Olivia grófnő viszont Violába szeret bele, aki Cesario néven szerepel. — Honoré d'Urfé pásztorregényében, az 'Astrée'-ban Céladon kétszeresen cserél nemet. Lánynak álcázza magát, hogy Astrée közelébe férközhessen. S mint lány játszik férfi szerepet, Pais szerepét.

A nemek tényleges felcserélésével nem igen találkozunk az irodalomban. (Virginia Woolf Orlandója vált nemet, azaz cserél nemet önmagával.) Gyakori viszont a **nemi jelleg felcserélése**. Corneille 'Cinna'-jában Emilie férfias, a hős Cinna feminin. Guérin (13. század) egyik verses meséjében az asszony viseli a nadrágot, és lovagi mezben, magát 'Hosszúfenék lovagnak' (Chealier au Long Cul)-nek nevezve hívja ki párviadalra félénk férjét (Montaignon és Raynaud [1872=1890] 1973, 3. kötet, 252–262).

A barokk vígjátékokban vagy a századvégi francia vaudeville-ekben különösen gyakori a **párcsere**. A chiazmusnak ez a formája határozza meg Lope de Vega 'A kertész kutyájá'-nak, vagy Marivaux 'Kettős állhatatlanság'-ának cselekményét. Többszörös partner cserét tesz a sötétség egy fabliau-ban (Montaignon és Raynaud i.m. 1. kötet, 238–244), melyet Boccaccio népszerűsített egyik novellájában (Giornata IV, novella 6), és La Fontaine dolgozott fel később verses meséjében, a 'Bölcső'-ben. A bölcső helycseréje hozza magával, hogy a két női és a három férfi szereplő — a fogadós, a felesége és a leánya, meg két vándor diák — akaratlanul a párcserének minden lehetőségével élnek a heteroszexualitás keretében.

A **pozíció cserét** két merőben eltérő példával illusztrálnám. Corneille 'Horatiusok'-ában a rómaiak állnak szemben az albínokkal. Ennek ellenére a római Horace párjául választja az albín Sabinát. Corneille a formai kényszernek engedve eltér a történeti hagyományoktól, és az albín Curiace-t a római Camille-jal párosítja, beteljesíti ezáltal a chiazmust. A kettős tábor-váltás folytán tökéletes a tükör-szimmetria. — A szó szoros értelmében helyet cserél az inas a gazdával egy másik novellájában (Giornata 7, 9. novella)⁷.

Az inas körtét szed a fáról az úrnő óhajára. Titkos megállapodásukhoz híven felháborodottan jön le a fa alatt fekvő gazdáihoz, mondván, micsoda szemérmertlenség fényes nappal mások szemelátára szeretkezni. A gazda tiltakozik: békésen fekédték feleségével a fűben. Az inas csak erősködik, hogy már pedig ő saját szemével látta a fáról. A gazda oldalát fúrja a kíváncsiság. Felmászik a fára maga is. Eközben az asszony kedvére tesz az inással. A gazda fejcsóválva, de meggyőzve mászik le a fáról: 'A fáról nézve tényleg úgy tűnik, mintha szeretkeznének'.

A **sorscsere** a népmesék egyik alap-struktúrája. Az óriásnak kevés reménye van arra, hogy Hüvelyk Matyival megbirkózzék. Minden esetben a legkisebb fiú oldja meg a három talányt, övé lesz a király lánya és a fele királyság. Hamupipókékat választja a herceg és nem kicicomázott, fensőbbes nővéreit. Dávid legyőzi Góliátot. Józsefet az oroszlanverem mélyére vetik fivérei, akik később térdet hajtanak előtte, miután József magas rangra emelkedett a fáraó udvarában. A várható sorscsere utal Heinrich Heine az I. Károlyban, ahol a király, a szénégető fiát, jövődő hóhérját ringatja.

Tente babája, a szalma zizeg,
Majd, hatalomra jutva
törzsemről a fejemet leütöd.
Ez vár a szegény cicusra.

(Kálnoky László fordítása)

Ezt a többrétű chiazmust Bodi László elemezte behatóan egyik Heine-tanulmányában (1972). Így csak utalok arra, hogy egymásra rétegződik a chiazmusban a **szociális helyzet-csere** (az ország feje fejét vesztheti, a szénégetők juthatnak hatalomra), a gyerek lép az apa helyére, a szerető gondoskodást kegyetlen megtorlással viszonzza, a képzelt jövő időt előlegezi a valóságos jelen, az apa az anya szerepét tölti be.

⁷ A forrás ezúttal is egy 13.ik századi fabliau, Guérin 'Du prestre ki abevete'-áje (Montaignon és Raynaud 1973. 3. kötet: 54–57. Nem hiányzik a történet La Fontaine verses mesegyűjteményéből sem.

Az ellentmondás a látszat és valóság kettősségén alapulhat. Lear király jó és őszinte leányát taszítja el magától és két hazug és gonosz lányát öleli keblére, míg nem fordul a kocka, és a chiazmus mozgásformáját követve, az eltaszított lány válik a király egyetlen támaszává, miután a látszólag szerető nővérek levetették álarcukat és apjukat kitzasztották. Balzac Chabert ezredese, akit felesége halottnak hisz, kikel a tömegsíról, hogy a regény végén számos csalódás után, visszavonuljon élő halottként az aggok menhelyére. A látszólag halott valójában eleven volt, de a látszólag élő visszavonul az eleven holtak közé. Victor Hugo regényében szinte kötelező a látszat és valóság többnyire kétszeres kettőssége, a szörny Quasimodo, Notre Dame toronyóra, külsejét tekintve szörny, de szép lelkű, ellentétben Claude Froloval, a diakónussal, aki papi mezben jár, de szívében gonosz.

Jellemcsere formájában jelentkezik a chiazmus Ionesco 'Rinocérosz'-ában. Jean, aki negativizmussal vádolja Béranger-t, az elsők közt válik rinocéroszá, míg Béranger mindvégig hősiiesen megőrzi külső és belső emberiségét. Az emberi és állati identitás cserélődik fel Camus 'Pestis'-ében. Camus kiemeli a patkányok személyességét, csaknem emberi viselkedését, és ezt szembeállítja az emberek gépies, személytelen, embertelen magatartásával. A jellemcsere ironikusan fizikai formája a fejek cseréje az óind legendában, mely Thomas Mann regényének az 'Elcserélt fejek'-nek alapjául szolgált.

Gradáció

A chiazmus elvette, de csak az előadásom keretében, a többi alakzatnak kijáró helyet. Így csak megemlíthetem, hogy a *gradatio*, melynek képletét Lausberg eljárását követve így írhatjuk fel: $a b b c c d...$, akárcsak a chiazmus, jelen van a hangok, a szavak és a mondaton túli szerkezetek szintjén. Gondoljunk a *terza rima*-ra, mely egybefogja Dante 'Divina Commedia'-ját sajátos képletével, mely biztosítja a rím örökletességét: $a b a b c b c d c...$ Radnóti Miklós idézi a naplójában (1937. október 26) Gyöngyösi egyik költeményének három szakaszát, melyet a sorvégi szó újrafelvétele köt egybe:

Ifjúságom színét fogyasztó Fogságom!
 Fogság után valljon leszz-É Szabadságom?
 Szabadsággal vidul minden Hervattságom?
 Hervattságom után derül Vigasságom...

Kérdemelte a gradáció a *catena* 'lánc' nevet, mint az olyan alakzat, mely egyetlen láncra fűzi fel a cselekményt. A 'Kakas és a kispipe' meséjében, melyet Illyés Gyula feldolgozás alapján idézek (1957:12–13):

a kis pipe torkán akad egy vadkörte. A kakastól vizet kér. A kakas a kúthoz fut. A kút nem ad addig vizet, amíg nem kap tehéntejet. A tehét nem ad addig tejet, amíg a kakas nem hoz neki szénát, a rét nem ad szénát, amíg a kakas nem hoz kaszát a boltból. A bolt csak pénzért ad kaszát. A kis kakas szerencsére a szemét dombon lelt egy krajcárt.

Igen eltérő tartalom tölti ki ugyanezt a formát Voltaire 'Candide'-jában. Tanítványa kérdésére felelve Pangloss Kolombusz Kristóf egyik matrózáig vezeti vissza szifiliszét egy cselédlányon, egy szerzetesen, egy idős grófnőn, egy lovaskapitányon, egy márkin, egy apródon és egy novicián keresztül, szorosán követve az *a b b c c d...* képletet.

A gradáció többnyire a *halmozással* párosul, így már a Gilgames eposzban. Gilgames szeretett társa, Enkidu halála után az örökéletet keresve fordul sorban ösökhöz, istenekhez, akiknek elmondja, mi járatan van, minden esetben megismételve az előzményeket, kiknél járt, ki mit mondott: az eljárás kielégíti az *ab abc abcd...* képletet. (Szakszerű és művészi magyar kiadásban: 1960).

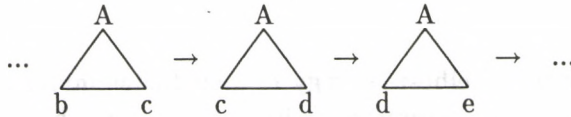
A gradáció másik kiegészítő formája az elbeszélő műfajban az antiszimmetrikus *epanalepsis* vagy *palindrom*. Képlete: *a b.. m n n m...b*. A képletet követi már Antikléa, amikor Odysseus öt kérdésére fordított sorrendben felel. A feszültség szempontjából a palindrom a *climax*-ot, a fokozás-t egyesíti az *anti-climax*-szal (a lefokozással). Így a Gödölyéről szóló 13. századi héber mesében.

A macska megeszi a gödölyét, a macskát, aki megette a gödölyét, megharapja a kutya, a kutyát elveri a furkós bot, a furkósbotot elégeti a tűz, a tüzet kioltja a víz, a vizet megissza az ökör, az ökröt levágja az ember, az embert elviszi a halál. Ezen a ponton fellép az Isten, és visszaforgatja az eseményeket: megöli a halált, mire az ember feltámad, visszaadja az ökörnek az életet é.i.t.

A gradáció mondénebb formája a **háromszögek kapcsolódásán** alapul. (A triadikus szerkesztésmódot nem tartotta számon a klasszikus retorika alakzat-tana.) Egyik klasszikus példája Henri Becque 'La navette' [Ingajárat] című vígjátéka.

Antonia e dinamikus alakzat mozgatója. Ő képezi a háromszög csúcsát. A háromszög bal sarkában foglal helyet az állandó, hivatalos szerető, míg a háromszög jobb sarka a titkos szerető számára van fenntartva. Azaz: A darab cselekménye tökéletes translációt (Weyl 1952:35) alkot. Az első felvonás elején kialakuló háromszög visszautal egy megelőzőre, melyben a jelenlegi hivatalos szerető még titkos szerető volt. A továbbiakban a jelenlegi titkos szerető hő óhajának

megfelelően elfoglalja a hivatalos szerető helyét, nem gondolva arra, hogy a transláció kérlelhetetlen törvényei az üresen hagyott jobb sarok betöltését kívánják. Az is világossá válik a darab végén, hogy a játék ezzel nem ért véget: folytatódni fog a helycsere, az a b c c d... képlet szerint.



A gáláns dinamikus háromszög megjelenhet a klasszikus tragédia színpadán is. Racine *Andromaque*-ja változatlanul halott férjét, Hectort szereti. Pyrrhus szíve *Andromaque*-ért lángol. Pyrrhust Hermione szereti reménytelenül, akit Oreste imád.

Reddició

A 'reddició', mint a neve is mondja (*redditio*), a kezdethez való visszatérés alakzata. Képlete: $a...a$. Ezúttal be kell érnem egyetlen sorral. Mallarmé írta Verlaine sírkövére:

Verlaine? Il est caché parmi l'herbe, Verlaine.

[Verlaine? Elrejtetik a fű között, Verlaine.]

(Tombeau de Paul Verlaine — Weöres Sándor fordítása)

Hasonlóképpen keretezheti be a sor a szakaszt, a kezdő szakasz visszatérése a költeményt, mint ahogyan éppen Verlaine, és Verlaine nyomán Ady Endre, gyakran él a reddiciónak ezzel a hagyományos formájával, melyet megkövetelt a *rondeau* strófaszerkezete. A szakasz vagy a költemény végén változatlan formában visszatérő verssor vagy szakasz csak látszólag azonos önmagával: az előzmények szükségképpen gyakran gyökeresen, módosítják a jelentését. Így a formailag azonos és tartalmában eltérő szakasz önmagával alkot antitézist.

Szépen példázza ezt William Blake 'Tigris'-e. A szakasz változatlan visszatérése formájában megtestesíti a tigrisnek tulajdonított 'félemeletes szimmetriát' (*fearful symmetry*), ugyanakkor tartalmában messze eltávolodott a kezdő sorokétól. A versbe a maga fizikai valóságban belépő tigris időközben titokzatos szimbólummá nőtt. A költemény egyik elemzője, Edmund Epstein (1981), Beethoven szonátaíhoz és kvartettjeihez hasonlítja Blake technikáját. Mint Beethoven Blake is a kezdő sorokban jelzett téma kifejtése után tér vissza a kifejtést ezúttal már feltételező és összegző első ütemekhez.

Edgar Allan Poe 'Holló'-ja tudatosan követi a reddició képletét, ahogyan ezt a költő 'A kompozíció filozófiája'-ról szóló tanulmányában írja: '...The poem may be said to have its beginning — at the end': ["bátran mondhatjuk, hogy a költemény — a végén kezdődik"] ([1846] 1968:185).

*

A belső forma az elbeszélő vagy drámai tartalommal nem rendelkező költemények **lírai cselekménye**. A lírai cselekményt bonyolítja, differenciálja, hogy a verbális mű többszintű. Az alakzatok absztrakt természete lehetővé teszi, hogy párhuzamos vagy éppen antitetikus struktúrák jöjjenek létre a hangok, a ritmus, a szavak, szerkezetek és a mű egészének szintjén. A költemények többszólamúságát meggyőzően érzékeltetik Roman Jakobson mikro- és makroszkopikus elemzései.⁸

A római retorikában számon tartott, vagy számon nem tartott, alakzatok nemcsak a lírai költemény, az elbeszélés és a dráma szerkezetét határozzák meg. Minden verbális mű, így a film, a tudományos értekezés, az újságcikk, a miniszterhez intézett kérvény vagy az iskolai dolgozat kisebb vagy nagyobb mértékben alá van vetve ezeknek a formai kényszereknek.

A belső metrum kényszerítő ereje akkor a legnyilvánvalóbb, amikor a kedvéért 'áldozatot hoz' a költő. Feláldozza a történelmi valóságot vagy eltér a valószerűségtől. A népmesében a királylány kétszer is le akarja fejeztetni kérését, míg a harmadik próba sikeres elvégzése után boldogan hozzámegy: mindketten eleget tettek a triadikus szerkezet, a mágikus hármas tagolás követelményének. Ionesco gyakran parodizálja, viszi végletekig, a tartalomtól elszakadó formai kényszereket.

6. A tartalom formájának tartalma

Most érkeztünk el, késve voltaképpen célunkhoz. Abban senki sem kételkedett, hogy az irodalmi mű tartalma is megformált. Legfeljebb arról folyt a vita, hogy milyen szerkesztési elveken alapul ez a belső forma. Abból indultunk ki, hogy a **zenei szerkesztés** elveit követi. Ehhez hozzátehetjük, hogy mind a zenei, mind a nyelvi struktúra egyúttal **vizuális**, ahogyan erre

⁸ Du Bellay, 'Si nostre vie' [1971], 1981 GW 3: 239–274; Shakespeare's verbal art [1970], i.m. 284–302; Poet-painters [1970] i.m. 322–344; Baudelaire, Les chats [1962], i.m. 447–464; Spleen [1967] i.m. 465–481; Hölderlin [1976], i.m. 388–446; Boreas [1966, 1979], i.m. 344–567; Yeats' Sorrow of love [1977], i.m. 600–638; Pessoa [1965], i.m. 639–658. Egy részük magyarul is megjelent Albert Sándor fordításában (1982).

a *struktúra* vagy az *alakzat* szó is utal. Thomas Mann így erről a Faustusról írott kommentárjában:

Az irodalmi művet mindig egységes egészként fogjuk fel. Igaz, hogy az esztétikai bölcselet azt tartja, hogy a szépművészeti alkotásokkal szemben a verbális mű és a zenemű szekvenciális időfüggvény, az igazság az, hogy ezek is arra törekszenek, hogy minden pillanatban egészükben legyenek jelen. A kezdet magában foglalja már a középső részt és a véget. A múlt áthatja a jelent (1956 GW 12:326).

Roman Jakobson a 'Festő-költőkről' szóló tanulmányában a festmények és a verbális alkotások strukturális megfeleléseit mutatja ki: William Blake költeményének térbeli struktúráját vázolja, és ugyanakkor gondolatalakzatot fedez fel Rousseau le Douanier és Felix Klee képeiben. Guy Rosolato a piktorális elemzés módszereit egyaránt alkalmazza szövegre és képzőművészeti alkotásokra, mindkét esetben megkülönbözteti a metonimikus és metaforikus transzpozíciót (1969).

Úgy gondolom, hogy a mű szerkezetét nem a mondatban megnyilvánuló nyelvi szabályok határozzák meg. A mű szerkezete csak annyiban rokon a mondatéval, amennyiben a **mondaton belül is** érvényesülnek a mű szerkezetét meghatározó **nyelven túli**, nyelven kívüli, zenei vagy térbeli struktúrák.

A továbbiakban azt szeretném kimutatni, hogy ez a belső forma sem pusztán forma, hogy a szó szoros értelmében *jelentős*.

A gradáció és a képes gondolkodás

A Divina Commedia szerkezetével, rímképletével kapcsolatban írja Bubits Mihály, hogy „ez a sűrű, felbonthatatlan szöveg...egy óriás mondat, mely a világot valami mennyi grammatikájába vonja” (Az európai irodalom története s.d. [1934–1935] 185). A gradáció minden esetben felbonthatatlan láncot alkot (catena). A folyondár grafikus vizuális kifejezése lehetne annak az alapgondolatnak, hogy minden összefügg, az események egymásból nőnek ki, a dolgok egymásból következnek végtelen sorban. Utalnék ezzel kapcsolatban Rudolf Arnheim munkájára, melyet a **vizuális gondolatalkotásnak** szentelt (1969).

A kétfajta gondolkodás alapvetően különböző. A vonallal, formával vagy színnel való kifejezés éppen olyan kevésbé vihető át verbális szintre, mint a zene. Tudnunk kell, hogy minden esetben csak durva megközelítésről, tökéletlen parafrázisról lehet szó. Ezzel a megszorítással utalnék arra, hogy a **forma sajátos tartalma** közeledhet a formával kifejezett nyelvi tartalomhoz. Így értékelhető, hogy a gradáció készséggel párosul olyan tartalmakhoz,

mint az egymásból következés, a filiáció. Ezt a formát ölti a gradáció az Ó- és az Újszövetségben.

Élt vala pedig Ádám százharminc esztendőket, mikor nemzené az ő fiát az ő képére és hasonlatosságára, és nevezné annak nevét Seithnek... Éle pedig Seith száz öt esztendőt, és nemzé Énost... Éle pedig Énos kilencszáz tizenkét esztendőket és nemzé Kénánt...

(Mózes I, v, 3–32)

Ilyen esetekben megvalósul a szöveg szintjén, amiről a szöveg szól. Ahogy más esetekben a hangok közelítik a fizikai valósághoz a fogalmi természetű közlést.

A hiperbaton jelentésköre

De a példák csak illusztrálnak és semmit sem igazolnak. A hangok kifejezőségét vizsgálva hipotéziseket állítunk fel, így például feltesszük, hogy a 'kemény' azaz feszes képzésű hangoknak valamiféle affinitásuk van az agresszivitással, az *m*, *l*, *j* hangok pedig inkább gyengéd érzelmekhez kapcsolódnak. Ezek után keresünk ugyanannak a költőnek a verseiben ellentétes hangulatú versciklusokat, így például szembe állítjuk Petőfi Sándor szerelmes verseit harcias énekeivel, és megvizsgáljuk, valóban gyakoribbak-e jelentős mértékben a *kemény* mássalhangzók az agresszív költeményekben, a *lággy* mássalhangzók a gyengéd versek, ciklusában.

Ugyanezt a módszert alkalmazhatjuk a gondolatalakzatok esetében. Mint mindig, ezúttal is a hipotézisek formálása okozza a legtöbb gondot. A hangok esetében az artikulációt **mimézisnek** tekintjük. Ez azt jelenti, hogy a beszédszervek mozgását felnagyítva kivetítjük a térbe, és kifejező mozgásként értékeljük. Ehhez hasonló módszerrel kellene megpróbálkozni a gondolatalakzatok esetében is. A szorosan összetartozó beszédelemek **szétszakítását** aktív, agresszív beavatkozásként foghatjuk fel. Tudjuk, hogy az indulatos beszédben, főleg haragos vitákban, gyakori a kijelentések széttördelése, a mondatot szétszaggatják a szünetek és a közbeékelte laryngális zárhangok. Ezt viszonylag könnyű beszédfelvételek hangtani és szintaktikai elemzésével igazolni. A mondat szétszakításának és az erős (negatív) indulat kapcsolata kimutatható a cezúra és az áthajlás (enjambement) esetében is ([1959] 1989:158 és kk.). Így Verlaine 'Szidalmak' (Invectives) c. kötetében feltűnően gyakori az éles áthajlás. Hivatkozom, nem először, egy szélső esetre, amikor egy orvoshoz címzett versben még a szót is széttépi a sor tördelésével.

... que je vais sac-
cager de si belle manière,...
(Au docteur Grandm).

A 'Szidalmak' szintakszisa erősen töredezett, az **összetartozó szerkezetek szétválasztása** gyakoribb, mint a 'Jámbor énekek'-ben (15,8 vessző esik 100 szóra az előbbiben, 8,5 az utóbbiban.)

Feltehető lenne ennek alapján, hogy a mondatot szétszakító, feldaraboló alakzatok, így a **hiperbaton**, **gyakoribb agresszív versekben** és prózában, mint az idillikusban. Ez Verlaine két ciklusa esetében igazolódott. Amikor viszont Victor Hugo két vers-ciklusát vetettük egybe, nem kaptunk jelentős eltérést. Ez arra utal, hogy a hiperbaton gyakorisága más tényezőktől is függ; hogy az egyszeri vagy többszöri közbeékelésnek más mondanivalója is van. Feltűnt egy másik felmérés folyamán, hogy a közbeékelés különösen gyakori Proust prózájában: 100-ból 33 mondatban közbeékelte tagmondatot találunk, 100 mondatból 5-ben lépcsőzetes, kétszeres a közbeékelés (ld. VL 4:470), szemben Camus 'Idegen'-jének 3 fejezetében 8,5 egyszeri beékelés esett 100 mondatra és kettős közbeékelés egy sem akadt. Az is kétségtelenné vált, hogy különbséget kell tennünk hiperbaton és hiperbaton közt a közbeékelte mondatok hossza szerint. Proust közbeékelte mondata igen terjedelmesek.

Az is kitűnt, hogy a **közbeékelte mondatok hossza** téma-függő. Amikor a narrátor arról beszélt, hogy milyen nagy jelentősége volt annak, hogy anyja lefektetés után felkeresse, és jóéjszakát kívánjon, különösen hosszúra nyúltak a közbeékelte mondatok. Ugyanezt tapasztaltuk, amikor a narrátort a gyakorlatilag fogva tartott Albertine elvesztésének gondolata foglalkoztatta. Feltehető, hogy ezúttal a hiperbaton az **elszakadás** és **találkozás** fantáziáját jeleníti meg a mondatszerkezet szintjén. A hiperbaton képlete biztosítja, hogy az elszakadás nem végleges, hogy a szétválasztott részek csakhamar újra egyesülhetnek. — Ezt a feltevést persze nagyobb, változatosabb anyagon kellene megvizsgálni.

Ákárcsak a hiperbaton funkciójával kapcsolatos egyéb hipotéziseket. Leo Spitzer számára a zárójelbe tett közbeékelések Proust prózájában arra szolgálnak, hogy mintegy az **ablakon kihajolva**, valami bizalmasat, személyeset közöljön az olvasóval (Spitzer 1926:388) vagy hogy a létrehozott mélységdimenzióval a lelkeszinten **mélyen rejtettet** sejttesse (i.m. 393).

A hiperbaton egyik tipikus alkalmazása, a mese a mesében, a **színpad a színpadon** struktúra bizonytalanná teszi, hol kezdődik a fikció, hol végződik a valóság. Corneille 'Illusion comique'-jában a varázsló televíziós képernyő félén láttatja az apával fia kalandjait. Látjuk, mint öli meg a fiú vetélytársát, és hogyan teljesül be a végzete. Ekkor derül ki, hogy illúzió áldozatai voltunk. Színelőadást láttunk. Felmegy a függöny. A színtársulat tagjai szétosztják egymás közt a bevételt. A tékozló fiú színész lett.

Az alakzatnak ezt a szemantikai aspektusát állítja előtérbe a barokk dráma. Calderon címbe foglalja ezt az ideológiát — (*La vida es sueño* 'Az élet álm' — „A világ csak színpad” (All the world's a stage) mondatja hősévé Shakespeare ('Ahogy tetszik' II, 7). (Curtius az 'Európai irodalom történeté'-ben nyomon követi a motívum kialakulását, fejlődését).

A reddició zenei mondanivalója

Akárcsak a hangok, az alakzatok is kiegészíthetik a szavakba foglaltakat. Visszautalnék a *reddició*-ra felhozott példára. Mallarmé verseiből kirí ez az áttetsző játékos sor: a halott Verlaine bújócskát játszik. Ott áll a sor elején, azután eltűnik, hogy nevetve bukkanjon fel a sor végén. A *reddició* nem egyszer komoly formában utal a visszatérésre. Malherbe-nek egy fiatal lány halálra írott versében szerepel egy ilyen, sokat idézett, sor

Et rose elle a vaicu que vivent les roses...

(Consolation à Monsieur du Perier sur la mort de sa fille)

A **halál utáni visszatérés reményével** kecsgetett itt az alakzat. Verlaine egyik költeményének 'Les soleils couchants' [Naplementék]-nek, zenei főtémája a *reddició*. A naplementéből indul ki a költemény, és a lenyugvó napok által ihletett álmokon, képzeteken, vérvörös fantomokon át jutunk vissza a kiindulást képező naplementéhez. A 'Naplementék'-ben Verlaine a szavak, mondatok elrendezésével megjeleníti az alkímisták, misztikusok kedvelt szimbólumát, a **saját farkába harapó áspis-kígyót**, mely egyebek között a dolgok örök körforgását, a *karma*-t jelképezi. Ha helyesen értelmeztük az alakzatot. A költemény részletes elemzése (1969) megerősíteni látszik ezt a sejtést. Verlaine zenei nyelven, **zenei célzás** formájában, fejezett ki egy olyan gondolatot, melyet talán restelt volna Victor Hugo módján bölcselő költészet nyelvén elmondani.

Ezzel személyesebb és mélyebb értelmet nyer a vers első sorának gyakori visszatérése a költemény végén Verlaine költészetében, és, általánosabban, a *rondeau*-stófaszerkezetű költeményekben. A *rondeau* (eredetileg *rondel*) szó körtáncot sejtet. A körtánc az örök körforgás, a szüntelen megújulás játékos megelevenítése lehetne. Játékosan, ironikusan céloz Heine is a világmindenség rendjét meghatározó periodikus megújulásra egyik versében, mely formájában is utal a *reddició*-ra.

Das Fräulein stand am Meere
Und seufzte lang und bang,
Es rührte sie so sehre
Der Sonnenuntergang.

Mein Fräulein sein sie munter,
Es ist ein altes Stück;
Hier vorne geht sie unter,
Und kehrt von hinten zurück.

A parton állt s merengve
sóhajtozott a lány;
szívét a naplemente
hatotta meg talán.

A kedvét ez nem szegje,
kisasszony, higgye meg ön:
itt elől a nap lemegy, de
ott hátul visszajön.

(Urbán Eszter fordítása)

„Az élet beleharap a saját farkába” írja Kassák Lajos az ‘Egy ló meghal’-ban. Az alakzatban rejlő alapélményt szólaltatja meg Kosztolányi:

most éneklek húsz éves másom, ki egykor erről énekelt
(A bús férfi panasza)

és később Karinthy is a Mindszenti litániában, melyben nővérétől Elzától, és egyúttal önmagától búcsúzik:

Isten vele búcsúzó kezem is, mellyel utolszor integetek utánad.

Kétségtelenül jelentős, hogy Szabó Lőrincz ‘Huszonhatodik évé’-nek 120 szonettjéből 35 a reddició képletét követi, tökéletes összhangban a szonettkoszorú alapgondolatával és céljával: ércnél maradandóbb formában keltetni új életre azt az asszonyt, aki viszonyuk huszonhatodik évében vetett véget életének.

Egyszerűbben, köznapiabban értelmezhető a reddició a pszichoanalitikus elmélet keretében. **A tudattalan nem ismer halált.** Az életből kilépve **visszajutunk az anya-ölbe.** Shelley ‘Töredék’ (Fragment)-ében szavakba foglalja ezt a gondolatot:⁹

A gyermek nyugszik anyja méhén,
A hulla fekszik sírja mélyén —
Oly egy a kezdet és a vég.

(Kosztolányi fordítása)

⁹ The babe is at peace within the womb;
The corps is at rest within the tomb;
We begin in what we end.

Ha elmondhatnám azt, amit az alakzatok esztétikai funkciójáról tudni vélünk, kiderülne, milyen csekélyek és milyen bizonytalanok az ismereteink. Annyit, azt hiszem, bátran mondhatunk **a tartalom belső formájának sajátos tartalma van**, mely éppen úgy hozzátartozik a költői mondánivaló egészéhez, mint a vers hangalakja, vagy az, amit a költő szóban közöl. Ezáltal bonyolultabbá válik az egyszerű *tartalom / forma* képlet: *forma (1) / tartalom (1) / a tartalom formája (2) / a forma (2) tartalma (2)*. Fel-fogható az összefüggés gradációként is: $f1\ t1 \rightarrow t1\ f2, \rightarrow f2\ t2$. Ez a kevésbé esztétikus formula még bonyolultabbá válna, ha azt is kifejezésre juttatnánk, hogy a hangok önmagukban is kifejezőek.¹⁰ Ezek az összefüggések többszö-
rösen igazolják Hegel metaforáját, mely a formát megfagyott tartalomként ábrázolja (/1871/ 1979, 2. kötet, 219. lap és k.)

A tartalom formáit jól ismerjük, nehezebben elemezhető a tartalom formáinak tartalma. Ennek ellenére, vagy éppen azért, még egy további lépést kockáztathatnék meg ezen az ingatag talajon.

7. Tudattalan ösztönforrások

Isméltés, feszítés

1900-ban jelent meg Freud 'Álomfejtés'-e. Sokszorosan beigazolódott, hogy az álom kettős eredetű ([1900] 1942, GW 2-3:22-45, 169-282). Az előző nap valamelyik feldolgozatlan élménye indítja el az álom kialakulását. Ez a napi élmény önmagában nem lenne azonban megálmodásra érdemes, ha nem ébresztene fel a tudattalanba visszaszorított gondolatokat, vágyakat. A **kettős eredetet** kimutatta Freud a viccek esetében is ([1905] 1940, GW 6). Feltehető, hogy a gondolatalakzatok jelentését sem merítettük ki azzal, hogy az adott kontextusban megkíséreltük **alkalmi mondanivalójukat** értelmezni. Mi lehet azonban az egyes alakzatok **általános**, alapvető **tudattalan** jelentése, ha van ilyen? Mi lehet az alakzat előélete? Mi volt az alakzat, mielőtt alakzattá lett volna.

Az alakzatokat alkotó két alaptendencia ösztönforrásai ismeretesek. Az ismétlődés és a feszítés / oldás mélylélektani értelmezése eleve adott. Freud az ismétlést eredendő kényszerként fogja fel (Wiederholungszwang), mely korlátlanul uralkodik a tudattalanban ([1920] 1940, GW 13:3-69). Az **isméltési kényszert** a minden élő szervezetben rejlő regresszív, bomlasztó törekvésre vezeti vissza, mely végső soron a szervezetlen felé hajtja az élő, a szerveset. Ezt ellensúlyozza az élő szervezetben ugyancsak eleve adott örömlé, az **Eros**. Ennek hatáskörébe tartoznak az én-ösztönök (Ich-Triebe) és a

¹⁰ Ezt igyekeztem megelőző tanulmányokban igazolni. ([1959] 1989, 1982)

szexuális ösztönök ([1923] 1940, GW 13:237–289). Egyik hátrahagyott írásában így ír Freud a két alapvető, ellentétes ösztöntörekvésről, az Erosról és a Rombolóösztönről (Destruktionstrieb):

Az előbbi célja egyre nagyobb egységek előállítása, azaz a kötés. Az utóbbié, ellenkezőleg az oldás, a már létrehozottnak szétrombolása... Végső célja.. visszavinni az élet a szervetlensége állapotába (1941, GW 17:70–138, 71. lap)

Úgy gondolom, szinte kézenfekvő az ismétlődést az ismétlési kényszerre visszavezetni. Így jár el Freuddal egyidőben, és tőle függetlenül, egy bécsi zenetudós, Robert Lach is, aki az ismétlődésre való törekvésben keresi a zene és a költészet alapvető szerkezeti elvét (1925). Az információelmélet keretében az ismétlődésre és a maximális entrópiára való törekvés kapcsolata nyilvánvaló. Hans Castorp, Thomas Mann 'Varázshegy'-ének fiatal hőse a fagyhalál küszöbén elnézi a hulló hópelyheket:

Túlságosan szabályosnak találta őket. A szerves anyag sosem ilyen szabályos; az élet idegenkedik a szabályosságnak ilyen fokától: halálosnak érzi. ([1924] GW 2. kötet 677. lap)

A **feszültség és a feszültség feloldása** minden örömméret alapja, dinamikus modellje. Nem járunk el önkényesen, ha Erosra, és ezen belül a szexuális ösztönökre vezetjük vissza a feszítés / oldás strukturális alapelvét. Az oldást meghozó katharsis minden esetben élvezetes. A forma szintjén a tragédia is 'jól végződik'. Az **oldás szexuális háttere** nyilvánvalóbb a 'pikáns' szanokhoz különös készséggel társuló hirtelen oldás, a *poent* esetében.¹¹

Tegyük hozzá: nem kevésbé vonzódik a *poent* a *csattanó* az agresszív epigrammákhoz, xéniákhoz. — Lényeges, hogy a **két alapelv mindig együttesen** jelentkezik az alakzatban. A monoton ismétlődés nem kelt esztétikai élményt, csak az ismétlődés struktúráit, a feszítésnek oldással párosuló formái válhatnak ki örömméretet.

¹¹ Egy zenekedvelő neurotikus paciens irtózott az olyan zeneművektől, első sorban szimfóniáktól, melyekben a feszültség fokozatos a nő, majd hirtelen feloldódik. Obszcénnek érezte az ilyesmit. Ld. Hans Thoner 1981. Either / or. A contribution to the problem of symbolization and sublimation. *International Journal of Psychoanalysis* 62:455–463, p.455.

Az alakzatok ösztöntartalma

Az antitézis

De van-e valamiféle ösztőnalapja az egyes alakzatoknak? A legnépszerűbb alakzatnak, a *chiasmus*-nak esetében kísérelnék meg túljutni a felszínen. A *chiasmus* kétségtelenül vonzódik az *antitézis*-hez. Az antitézis alapját képező megfordítás, tagadás ösztönforrásaira nem nehéz rátalálni. A **tagadás és az agresszió** összefüggését már Freud felfedte. „Az igenlés mint egyesülés megjelenítése, az Eros hatáskörébe tartozik, a tagadás, mint az elvetés származéka, a pusztítás ösztönének körébe.”¹² Utal erre maga a nyelv is, amikor a *nicht* ‘nem’-ből kiindulva képezi a *vernichten* ‘megsemmisíteni’ igét.

Isten ellenlábas, Lucifer, „a tagadás ősi szelleme” (Madách, „Der Geist der stets verneint” Goethe ‘Faust’-jában), a **megtestesült antitézis**. Daniel Jones az isten-képzet kifordítását, fejtetőre állítását látja az ördögmitoszban. A mise anti-tézise a fekete mise. A résztvevők háttal fordulva járnak körtáncot, fordítva vetnek keresztet, balkezüket mártják a szentelt vízbe.¹³ Az antitézis **világnézetté felnagyítva** a manicheizmushoz áll legközelebb, melyben semmi sem árnyalja, enyhíti a világosság és sötétség istenének (Ormuzdnak és Ahrimannak) engesztelhetetlen harcát.

A gyerek ösztönfejlődésének ún. **anális-szadisztikus fázisában** közeliíti meg legjobban az ördög-imagót: a ‘csakazért-is’ gyereket jól ismerik a szülők, pedagógusok és orvosi rendelők. Egyes költők nyíltan vallják a ‘csakazértis’ elvét. Az angol barokk költő, John Donne a ‘Negatív szerelem’-ről szóló versében írja:

¹² “Das des Urteils eröffnet uns vielleicht zum ersten mal die Einsicht in die Entstehung einer intellektuellen Funktion aus dem Spiel der primären Triebregungen. Das Urteilen ist die zweckmäßige Fortentwicklung der ursprünglich nach dem Lustprinzip erfolgten Einbeziehung ins Ich oder Ausstoßung aus dem Ich. Seine Polarität scheint der Gegensätzlichkeit der beiden von uns angenommenen Triebgruppen zu entsprechen. Die Bejahung — als Ersatz der Vereinigung — gehört der eros an, die Verneinung — Nachfolge der Austoßung — dem Destruktionstrieb. Die allgemeine Verneinungslust, der Negativismus mancher Psychotiker ist wahrscheinlich als Anzeichen der Triebentmischung durch Abzug der libidinösen Komponenten zu verstehen. ([1925], 1948 GW 14:15.)

¹³ “Another example is the psychological process known as ‘reversal’, the putting or doing things backwards, or upside down... Most of the writers on the Devil have noted this feature, especially in regard of the Sabbath. Thus, those present at this festival *backwards* in a ring, in the *reverse* direction to the sun (widdershins) with their faces *turned away* from the centre, they dip their *left* hand in the holy water (the Devil’s urine), make the sign of the cross in the *reverse* direction (Jones The nightmare p. 184). A legélesebb alig kilenc lapos klasszikus cikkében világít erre rá Freud: Der Analcharacter (GW 7:203–209).

To all which all love, I say no
(Nemet mondok mindenre, amit mindenki más szeret)

A valóság eltorzítása, a valóságos összefüggések kifordítása, a dolgok fejtetőre állítása szervesen hozzátartozik a **viccek formai kelléktárához** (Freud [1905] 1940 GW 6:140 k., Reik 1929:25 és kk., Fónagy 1982:52 és kk.), és eleve lehetőséget ad egy kisebb mennyiségű agresszió levezetésére (körül-belül annyit, mint egy vita-cikk).

Megerősíti feltevéseinket a statisztika is. Az antitézis jelentősen gyakoribb Victor Hugo polemikus és filozófus költeményeiben, mint az unokáiról szóló 'A nagyapóság művészeté'-ben (L'art d' être grand-père) 2,03 / 0,67 antitézis esik 100 szóra. Petőfi harcias lírájában gyakoribb a tagadás, mint szerelmi lírájában és tájképeiben.¹⁴ Hivatkozhatunk Török Gábor (1968) vizsgálataira is: kiderül, hogy a tagadó szerkezet lényegesen gyakoribbá válik a negativisztikusnak tekintett (1922–1925-ös) periódusban.

A **chiazmus** azonban több az antitéziséknél, több a kettős antitéziséknél is: meghatározott mozgásforma, melynek lényege a **tulajdonságok felcserélése** a minősítő-csere, vagy a **helycsere** esetében, amikor a minősítők helyben maradnak és a minősítettek cserélnek helyet.

Ha analitikus kezelés keretében egy álom vagy egy elvétel tudattalan okát keressük, várjuk, hogy a paciens elmondja, **mi jut eszébe** az elvétésről vagy milyen emlékeket ébreszt benne egy adott álomjelenet. Erre nincsen módunk, amikor az irodalmi művekben szereplő alakzatokat elemezzük. De voltaképpen az **írók és költők mégiscsak 'asszociáltak'**, amikor meghatározott témákhoz társították a gradációt, a reddiciót, a hiperbatont, az antitézist és a chiazmust. Emlékeztetnék a chiazmus tipikus formáira: szerepcsere, sorscsere, párok cseréje, nemek fiktív felcserélése. Dávid legyőzi Góliátot, a legkisebb bizonyul a legsikeresebbnek, ő nyeri el a királykisasszony kezét.

¹⁴ Victor Hugo 'Châtiments'-jából az első könyvet vettük (68000 szótag), a 'L'art d'être grand-père'-ből az első három csoportot (7036 szótag). — Az első csoportban Petőfi verseiből a következő költeményei szerepelnek: *Föltámadott a tenger, A királyokhoz, Bánk bán, Mit nem beszél az a német, A gyáva faj, A nép nevében, Mi lárma ez megént, A szájhősök, Egy goromba tábornokhoz, A conservatívok, Ausztria*. A másodikban: *Szeretek, kedvesem, Reszket a bokor, Minek nevezzelek, Még alig volt reggel, Szeptember végén, Itt van az ősz, Ősz elején, Az éj, Felhők*. Az agresszív versekben 1.77 tagadó szerkezet esik 100 szótagra; a szelíd versekben 1.15. Ez a különbség statisztikai tesztek szerint nem szignifikáns, ami nem jelenti azt, hogy elhanyagolható. — Statisztikai szempontból is jelentékeny a tagadó szerkezetek eloszlása, ha Verlaine 'Invictives'-jét vetjük egybe a 'Bonne chanson'-nal. (Erről ld. Ripetizione 1982:95.)

Ezek az asszociációk az **egyén fejlődésének lgforradalmibb korszakához** vezetnek vissza, amikor a kisfiú az apja helyét akarta elfoglalni anyja oldalán, és a kislány a mama helyére pályázott apja mellett. A gyerekek 3-4 éves korukban ezt nyíltan közlik, sőt el is ágálják a helycserét játékosan.

Egy 2;7 éves kislány mondja: „Én nem vagyok Cica, én Anyi vagyok.” Másfél évvel később: „Én leszek Anyi, te leszel Cica.” — Egy 4;2 kisfiú: „Cica lesz Anyi, én leszek Api, És Anyi lesz a Nagymama.”

Otto Rank 651 oldalas könyvben idézi ennek a játéknak, ennek a tudattalanba szoruló törekvésnek többé-kevésbé leplezett, olykor leplezetlen, irodalmi megnyilvánulásait (1926). Euripidész Hippolütösa így szól Thezszeuszhoz:

Én meg csodálkozom te rajtad, ó apám!
Mert lennél csak fiam, s apád lennék magam,
s szemet vetették volna hitvesemre te,
nem száműzetést, hanem halált mérnék reád!

(Hippolytos vv. 1041–1044)

Egybecseng a chiazmatikus forma önmaga tartalmával, az oedipális helycsere-fantáziával Thomas Mann 'Kiválasztott'-jának zárójelentésében, ahol Gregorius pápa fogadja Sibyllát, aki anyja és együttal felesége:

- Anyám, kiáltotta [a pápa].
- Atyám, kiáltott Sibylla, gyermekeim atyja, hõn szeretett magzatom!

(Der Erwählte [1951]. *GW* 8. Berlin: Aufbau Verlag, p.260.)

Feltevésém szerint a chiazmus alkalmas arra, hogy azt az oedipális fantáziát tükrözze a kínai árnyjátékra emlékeztető **elvont pantomim** formájában, melyről réges-régen leszakadt a tudatos gondolkodás szintjén.

Nem rendelkezünk jelenleg a chiazmus és az irodalmi témák statisztikai összefüggését kimutató rendszeres tanulmányokkal. Roman Jakobson utalt az oxymoron (az ellentmondó minősítő) és a chiazmus feltűnő gyakoriságra egy incesztuózus szerelmespárról, Vaszilijról és Zofiáról, szóló orosz népbaladában (Poetry of grammar [1966] 1981 SW 3:87–135), és a cseh költő, Karel Hynek Mácha munkáiban, akit Jakobson „az Oedipusz komplexum kitüntetett esetének” tekint (What is poetry [1934] 1981). SW 3:741–750), tanúként idézve magát a költőt:

Vetélytársam, az apám,
A gyilkos, a fia.
Elcsábította a lányt, kit szerettem.

(Jakobson i.m. 118)

A chiazmusra gyakran épül ruhacserével jelzett nemcsere. Tudjuk, hogy az oedipus-komplexum sohasem nélküli teljesen saját **komplementer formáját**: a fiú nemcsak apja helyét akarja elfoglalni anyja mellett, hanem anyja helyét apja mellett; ahogyan a kislány apja helyére is pályázik anyja mellett. Freud az oedipus komplexum dualitását általános jelenségnek tartja és ezt a bisexualitás biológiai alapjaira vezeti vissza.¹⁵ A chiazmus **ontogenetikus** alapja tehát egy **kétszeres helycsere fantázia**.

A chiazmus ugyanakkor más forrásokból is merít. Cserén alapul két alapvető lelki mechanizmus: a projekció (érzelmeknek, fantáziáknak, véleményeknek másokra való kivetítése) és az interjekció (mások tulajdonságainak, gondolatainak, érzelmeinek befogadása, a másokkal való részleges azonosulás). Az én igyekszik kivetni magából azt, amit rossznak ítél, és befogadni azt, amit előnyösnek érez. Anna Freud szép példát hoz a pozíciók öntudatlan, védekező felcserélésére.¹⁶

Az alakzat világa

Az alakzat mint vizuális struktúra a díszítéshez hasonlítható, mely Lukács György meghatározása szerint világtalan ([1963] 1969 1. kötet, 681 és k.). Ha a fenti értelmezéseket nem is tekinthetjük kielégítőnek és véglegesnek, abban bizonyosak lehetünk, hogy az alakzatoknak van valamiféle jelentése. Ez a tudatelőttés és tudattalan szinten értelmezett tartalom mint **esztétikai érték** jelentkezik a tudat szintjén. Az alakzat **nem világtalan**. A világa sajátos: a valóság, melyet tükröz, más és más formában jelentkezik a különböző lelki szinteken. A fogalmi gondolkodástól eltérően a jelenségek tudati tükröződésének dinamikus sajátságait ragadja meg.

A dekoráció is visszavezethető némely esetben valóságos jelenségek ábrázolására. Tanulságos ebből a szempontból is Jacques Schnier cikke a pók és a nyolckarú octopus szimbolikájáról (1956). Bemutatja egyebek közt, hogyan módosul, egyszerűsödik fokozatosan az octopus grafikus ábrázolása, míg fokozatos stilizáló transzformációkonát végülis dekorációvá válik, melyben a nő

¹⁵ Eingehendere Untersuchung deckt zumeist den vollständigeren Ödipuskomplex auf, der ein zweifacher ist, ein positiver und ein negativer, abhängig von der ursprünglichen Bisexualität des Kindes, d.h. der Knabe hat nicht nur eine ambivalente Einstellung zum Vater und eine zärtliche zur Mutter, sondern er benimmt sich auch gleichzeitig wie ein Mädchen, er zeigt die zeitlichen feminine Einstellung zum Vater und die entsprechende eifersüchtig-feindselige gegen die Mutter." Das Ich und das Es [1923]. GW 13: 235-289, p. 261.

¹⁶ Jenny Wälder egyik paciense indokolatlan szemrehányásokkal illeti anyját, és arcul akarja csapni. Anyja indiszkréciójára, kíváncsiságára panaszkodik. Az analízis során kiderül, hogy a beteg attól tart, hogy anyja megsejti az iránta táplált erotikus érzelmeit, s hogy felháborodottan, haragosan eltaszítja magától (Anna Freud 1946:134).

nem ismerheti már fel az ábrázolás eredeti tárgyát. Hasonló stilizálva szimbolizáló törekvésekkel találkozunk az ember, nőt és férfit, ábrázoló barlangi festményeken (ld. 3.ábra), és napjainkban a házak falán, melyre a fiatalok a női genitálét rajzolták fel trapéz vagy háromszög formájában.

A hiányzó történelmi dimenzió

A gyerek forradalmi korszakáról szólva az itt vázolt hipotézis egyik legfőbb fogyatékoságára gondoltam, és ezzel nyilván nem állok egyedül. Egy megszámlálhatatlanul gyakran szereplő alakzatot lehetetlen egyetlen tényezőre visszavezetni. Teljesen eltekintettem a chiazmus, és általában az alakzatok **történelmi meghatározottságától**. Szabolcsi Miklós jóval korábban felvetette a kérdést: „egy-egy struktúra vagy struktúratípus miért éppen egy adott történelmi és lélektani pillanatban lép fel” (1968:98), és ebben a sokoldalú verselemzésében értékes elemeket szolgáltatott József Attila poétikájának történelmi elemzéséhez.

A chiazmus társadalmi motivációiban nem kevésbé forradalmi, mint ontogenézisében. A legkisebb, a leggyengébb felülkerekedése társadalmi érvényű fantáziákat is tükrözhet. Greimas (1966) utalt a chiazmus alapvető szerepére a népmesékben, melyek közvetve vagy közvetlenül a társadalmi igazságtalanságokat küszöbölődik ki az éberálm szintjén. Nyíltan és chiazmus formájában, jelentkezik ez a gondolat a kereszténység forradalmi korszakában. „És imé utolsók most akik elsők lesznek, és első, akik utolsók lesznek” olvassuk Lukács Evangéliumában (XIV, 30). A chiazmus formáját tekintve forradalmi, **revolúció, azaz megfordítás, kifordítás, felfordítás. A viszonyok felforgatásának alakzattá rendezett formája.** Társadalmi helyzetcsereére utal, más előjellel, a forma és a tartalom szintjén:

Azok kik hajdan mit sem tudtak jogról s törvényről,
 akik ócska állati bőrökkel fedték meztelen testük,
 künn a szabadban tanyáztak mint hegyen a rőt vad,
 most ők a 'nemesek', míg az ki nemes volt hajdan,
 Most hitvány csöcselék. Nehéz ezt elviselni.

(Theognis 53, id. Fränkel 1921:459)

Felmerült a társadalmi helycsere gondolata, alakzat formájában, egy óegyiptomi Intelemben:

Íme, az ország szegényei gazdaggá lettek, és a vagyonok [tulajdonosai] nincstelenné. Aki küldönc volt, az most küldözget, akinek kenyere sem volt, most raktárak ura.

(9. oszlop, 2. sor, id. Gardiner 1988:67)

Feltűnő a chiazmus gyakorivá válása a francia prózában a 17. században a mondatban, és a színpadon a 18. század második felében. A szerepcserre gondolata Beaumarchais 'Figaro'-jában már nem formában bújkáló, öntudatlan fantázia: mint logikus követelés jelenik meg a tartalom szintjén. A színpadi és társadalmi valóság között áll az ünnep: amikor saturnáliák vagy farsangi játékok keretében ölt testet a helycsere gondolata: amikor felszabadulnak az elfojtott vágyak és az ünnep idézőjelei közt percekre megvalósulnak a megvalósíthatatlan társadalmi törekvések (Bahtyin [1973] 1976:303–364).

Történelmi magyarázatot igényel más esetben is egy alakzat gyakorivá válása egy adott korban. Miért vált a hiperbaton, a 'darab a darabban', éppen a barokk színpad legjellegzetesebb szerkezeti formájává.

Nem az időhiány miatt nem tudok ezekre a kérdésekre kitérni, hanem azért, mert nem tudok a kérdésekre válaszolni. Az alakzatok, stílussajátságok társadalmi, történelmi alapjait csak hosszas, konkrét vizsgálatok alapján közelíthetjük meg, és nem érhetjük be, természetesen felszínes analógiákkal. Nem előlegezhetjük, hogy a formabontás a polgári társadalom bomlását tükrözi az irodalmi struktúrák szintjén, akkor sem, ha nem zárjuk ki eleve, hogy ilyen vagy ehhez hasonló konklúzióhoz vezetne a konkrét analízis. Lukács György ([1963] 1969, 2. kötet, 675–702) kísérletet tesz az *allegória* levezetésére, történelmi értelmezésére. Szerinte a művészeteket saját szolgálatukba állító teológiai irányzatok az allegóriát választották, a képnyelv tudatos, fogalmi formájául, a nehezen kontrollálható metaforával szemben.

Király István klasszikus Ady monográfiájában (1970) tartalmi, társadalmi szempontból elemzi Ady költészetének formai sajátosságait. Nem került el figyelmét az sem, hogy Ady kortársai Ady stiláris állásfoglalására ugyanolyan élénken és élesen reagáltak, mint a költő explicit ideológiai állásfoglalására. Kiemeli Király milyen „erős volt az ellenérzés a kortársak részéről Ady paradoxonjaival s általában a paradoxonokkal szemben: az ízlés nemjeivel is védte magát a hagyomány, a rend” (i.m. 2. kötet, 118. lap). Bodi Lászlót a német irodalomszociológiai analízise vezette ahhoz a feltevéshez, hogy a *paradoxon* előtérbe kerül olyan korszakokban, amikor az elnyomás ténye tudatossá válik, de a helyzet módosítására nincsen objektív lehetőség (1977). Újabban II. József korának irodalmából kiindulva és a jelenbe kitekintve keres választ arra a kérdésre, hogyan és miért kerülnek előtérbe meghatározott műfajok, irodalmi formák, stílussajátságok, alakzatok az 'olvadás' kezdeti és végső korszakában (1988).

8. Gondolatalakzatok és gondolkodási formák

Az alakzatok történelmi vizsgálata helyett legalábbis utalni szeretnék a hátra már nem is lévő időben egy másik, nem kevésbé lényeges és általános kérdésre. Mindeddig a gondolatalakzatok eredetét kerestük. Nem vetődött fel a kérdés: **nincs-e jövőjük a gondolatalakzatoknak?**

Az alakzatokat **pseudo-algebrisztikusan**, betűjelekkel ábrázolhattuk. Tipikus fantáziákra vezettük vissza a chiazmust, a reddiciót, a gradációt, a hiperbatont. Feltételezzük tehát, hogy konkrét fantáziákról leválnak, hogy valamiféle módon reprezentálják azt, ami ezekben a fantáziákban konstans, **tipikus**. Ez egyértelmű azzal, hogy az alakzatok **absztraktív gondolati munka** termékei. Ugyanakkor az is kétségtelen, hogy ez az absztrahálás más minőségű, mint a fogalmi absztrakció. Mindenekelőtt más szinten, a tudatos gondolkodás szintje alatt zajlik. Még lényegesebb ennél, bár összefügg vele, hogy a gondolatalakzat mást ragad meg, mást von el a konkrét összefüggésekből, mint a fogalmi gondolkodás. A kínai árnyjáték hasonlatát közvetlenül vagy közvetlenebbül értelmezhető kijelentére átfordítva talán azt mondhatjuk, hogy a jelenségek **mozgásformáját** őrzi meg: **dinamikus absztrakció**.

A gondolatalakzatok formáját öltő *aforizmak* serege utalni látszik arra, hogy az alakzatok valamiképpen kapcsolódni képesek a fogalmi gondolkodáshoz.

„A környező természet kihat az emberre — miért ne hathatna az ember a természetre?” veti fel a kérdést Heine az ‘Útiképek’-ben.¹⁷

A kérdésre a kijelentés első felének kifordításával feltételes választ ad. Azonos a szerkezete Umberto Eco költői kérdésének:

“Mais s’il est possible d’analyser des *prédicats* à travers les *arguments*, pourquoi ne pas analyser des arguments à partir des *prédicats* qui peuvent leur être assignés.”

(1988:173)

Mintha elegendő lenne **nyitva hagyni** a kijelentést, és a feszítés/oldás és ismétlődés alapelvénél fogva a kijelentés második fele valamiképpen következik majd a kijelentés első feléből. Ilyen módon előlegezi Pascal chiazmusa a **strukturalista** elméletet:

„Lehetetlen, úgy vélem, ismerni a részeket, ha nem ismerjük az egészt, ahogy lehetetlen ismerni az egészt, ha a részeket nem ismerjük” (Oeuvres 1954, p. 1110).

¹⁷ “Die umgebende Natur wirkt auf den Menschen — warum nicht auch der Mensch auf die umgebende Natur?” Reisebilder IV. Italien III. Die Stadt Lucca, 1.fej. [1830] Heines Werke 8. kötet, 155. lap.

Proust a szado-masochista perverzió mechanizmusának egyik rugóját tapintja ki az inverzió (paradoxon) és a chiazmus segítségével:

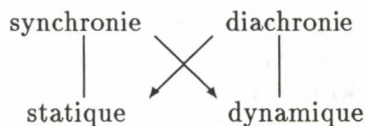
„A Mlle Vinteuil féle szadisták olyan finom érzésű lények, olyan természetesen erkölcsösek, hogy még az érzéki élvezet is bűnösnek tűnik szemükben... és ha mégis engednek egy pillanatra a kísértésnek, akkor a gonoszok bőrébe kell, hogy bújjanak... Nem mintha élvezetes lenne számukra a bűn, hanem mivel az élvezetet érzik bűnösnek”.

(A la recherche 1954. I. kötet 164. lap)

A létrejövő kijelentés egy **elmélet magja lehet**. William James érzelem-elmélete egy implicit chiazmusból nőtt ki: „szomorúak vagyunk, mert sírunk, haragszunk, mert harcolunk”.¹⁸ Könnyű teljes, explicit chiazmussá kiegészíteni a mondatot: „Nem azért sírunk, mert szomorúak vagyunk; azért vagyunk szomorúak, mert sírunk”. Így bármelyik aforizmagyűjteménybe beillenek a mondat, melyből befolyásos, sokszor vitatott elmélet nőtt ki, számos vizsgálat alapjául szolgált, és bizonyos módosításokkal, leszűkítésekkel többen ma is elfogadják.

Freud érzelem elméletének strukturális alapja explicit chiazmus. „A hisztérikus rohamot újkeletű, egyéni érzelemnek tekinthetjük, az érzelmet pedig általános érvényű és velünkszületett hisztérikus rohamnak” (Einführung [1917] GW 11: 411). Hasonló a szerkezete a freudi valláselmélet magvának: „Némely kényszerneurotikus eset valamilyen egyéni vallás karikatúrájának tűnik. Ez arra csábít, hogy a vallást általánosságával enyhített kényszerneurozísznak tekintsük”. (Zwangshandlungen [1907] 1941] GW 7: 138 és k.; hasonlóképpen GW 14: 352–356). A gondolatalakzat tehát a — rosszra vagy jóra — csábító szerepét tölti be.

Roman Jakobson előadás tartott a Collège de France-ban 193-ban. A fekete táblához lépve a következő ábrával szemléltette, miben tér el nyelvsezméléte Saussure ‘Előadásai’-tól.



¹⁸ “Our natural way of thinking about these coarse emotions is that the mental perception of some facts excites the mental affection called emotion, and that this latter state of mind gives rise to the bodily expression. — My theory, on the contrary, is that the bodily changes follow directly the perception of the exciting fact, and that our feeling of the same changes as they occur is the emotion.. “... the more rational statement is that we feel sorry because we cry, angry because we strike” (1887. ‘What is emotion?’ *Mind* 9).

Saussure egyszerű, vertikális vonallal jelezhető kapcsolatot látott szinkronia és statikus szemlélet, diachronia és dinamikus szemlélet közt. Jakobson át-lósan kötötte össze a kettőt, *chiazmatikusan*. Tudjuk, hogy ez a chiazmus milyen alapvető szerepet tölt be Jakobson életművében, hogyan hatotta át diakronikus és szinkronikus fonológiai, morfológiai tanulmányain túl egyéb, költői nyelvi, gyereknyelvi, mitológiai elméleteit.

Einstein a többszörös **hiperbatont** használja fel a véges tér végtelenségének szemléltetéséhez.

Ha a fentebb vázolt módon, a doboz 'kitöltésével' sikerült kialakítani a tér képzetét, a tér első megközelítésben véges. De ez a végeség esetlegesnek tűnik, mert látszólag betehetjük a kisebb dobozt egy nagyobbba. Így végtelen a tér. (1956: 158)

Az asztronómia a dobozt rakja a dobozba, amikor azt keresi, vajon rendszert alkotnak-e a csillagrendszerek, és kereshetünk-e rendszert a csillagrendszerek rendszerén túl (ld. Gregory és Thompson 1982). A hiperbaton képletét alkalmazza Jakobson, amikor azt hangsúlyozza, hogy a nyelv a rendszerek rendszere (*К характеристике еврейского языкового союза* [1931] 1971: 145). Hasonlóképpen ott rejlik a hiperbaton az újabb keletű, a rendszert mint rendszerek rendszerét felfogó, moduláris elméletekben, vagy a halmazok halmazaival foglalkozó matematikai és filozófiai elméletekben.

Egy neves kémikus, Kekule, álomba merült, miközben kézikönyvén dolgozott. Álmában kígyók rajzoltak a feje körül, és mindegyik kígyó saját farkába harapott. Amint felébredt, a benzol-gyűrűk elméletére ébredt rá (Aufreiter 1960). A **reddició** képletének misztikus modellje vezetett ezúttal egy alapvető felfedezéshez.

A reddició képletét követi minden önmagával foglalkozó tudomány. A gondolkodás legméltóbb tárgya a gondolkodás Arisztotelész szerint. Reddició formájában veti fel Freud a kérdést, vajon alkalmas lehet-e az énünk arra, hogy önmagával foglalkozzék.¹⁹ David Hilbert a matematika eszközeivel tette vizsgálat tárgyává a matematikát (Hilbert és Bernays 1934, Hodges 1983: 3). A reddició áll más esetben is a tudományos episztemikus önkritikájának és a meta-nyelvekkel való foglalkozásnak hátterében.

Az **episztemikus kutatás** dinamikus struktúráját, a rövidre zárást, tükrözik a tanulmány lényegére utaló címek: *Question of question* (Longo), *Aspect de l'Aspect* (Perrot 1978), *Echoes reechoed* (Bolinger 1987),

¹⁹ "Wir wollen das Ich zum Gegenstand dieser Untersuchung machen, unser eigenes Ich. Aber kann man das? Das Ich ist ja doch das eigentliche Subjekt, wie soll es zum Objekt werden?" veti fel a költői kérdést Freud Bevezető előadásaiban (Neue Folge der Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse. *GW* 15: 133 és k.

Thinking of thinking (J.W. Reeves 1965), *Some fallacies about fallacies* (Grotendorst 1986), *Science of Sciences* (folyóirat cím).

A **felfedezés felfedezésének**, a tudatosításnak örömét élte át 8 éves korában egy kislány, és reddició formájában adott neki kifejezést. Ragyogva futott a szüleihez:

„Úgy örülök! Úgy örülök, hogy örülök annak, hogy más is örül.”

Csalóka képletek

A **gondolatalakzatok és gondolatformák** kapcsolatára utal a gondolatalakzatok és bizonyos gondolkodási formák — logikai és matematikai műveletek — gyakori alaki hasonlósága. A kiemelés művelete:

$$(a+b)+(a+c)=a(b+c)$$

$$(ab)+(ac)=a(b+c)$$

hasonlít a *zeugma* képletére.

$$ab,ac \rightarrow a(bc)$$

Az **aránypárok** képlete

$$a:b=b:c, c:d=d:e$$

gradációra emlékeztet. A számtani vagy mértani haladvány és maga a számsor a gradáció többé-kevésbé közeli rokonának tekinthető. A szimmetrikus függvények képlete

$$f(xy) \rightarrow f(yx)$$

vagy a **kommutativitás** képlete: $a \wedge b \equiv b \wedge a$ (a conjunctio kommutativitása)

$$\rightarrow a \vee b \equiv b \vee a \text{ (a disjunctio kommutativitása)}$$

az ekvivalenciával egyenértékű kétirányú implikáció formulája:

$$(a \rightarrow b) \wedge (b \rightarrow a)$$

a **chiazmust** idézi fel. Még jobban megközelíti a chiazmus mozgásformáját a kontrapozíció:

$$(a \rightarrow b) \rightarrow (\neg a \rightarrow \neg b)$$

Még tökéletesebb lenne a megfelelés, ha ezt írhatnánk a táblára:

$$* (a \rightarrow b) \rightarrow (b \rightarrow a)$$

Ez azt jelentené, hogy a chiazmus alakzata megfelel a lgalapvetőbb logikai műveletnek, a következő implikációnak. Valójában a megcsillagozott képlet tökéletes chiazmus, de tökéletesen téves következtetés. Hozzátehetjük, hogy tipikus, gyakori tévesztésről, hibás szillogizmusról van szó. Úgy is mondhatjuk, hogy a tévesztő a **gondolkodási formák szintjéről a gondolkodási alakzatok szintjére esik vissza.**

Freud a mélylélektani szembenálló, a tudattalan lelki mechanizmusok lehetőségét eleve elvető, tudat-pszichológusok felfogását karikírozza, amikor a chiazmusnak megfelelő hibás következtetést tulajdonít nekik (Elementary lessons [1938] 1941, GW 17: 143):

‘Ami tudatos az lelki, tehát ami lelki az tudatos’

Anatole France Dreyfuss elítélésének társadalmi logikáját érzékelteti chiazmatikus logikai tévesztéssel, ironikus szillogizmussal:

„Ha nem azért ítélték el, mert bűnös, azért bűnös, mert elítélték”
(Pingvinek szigete, 6. könyv, 5. fejezet)

Douglas Muecke hasonló példák alapján írta, hogy az ironikus tézisek szokásos formája a hamis következtetés (“fallacious reasoning” 1969: 71). A feltűnően hamis következtetéseken alapul egyes vicc-típus struktúrája (Freud [1905] 1940 GW 6: 140).

Gyerekek következtetései gyakran alapulnak ezen a hibás szillogizmuson. Mindig kellemes Lewis Carrol ‘Alice Csodaországban’-jából idézni.

Április Bolondja Alice-hoz:

— Hát akkor mondd azt, amit gondolsz.

— Én azt gondolom, amit mondok — hebegte Alice. — A kettő között nincs különbség.

— Dehogyan is nincs — pattogott a Kalapos. — Hiszen akkor éppúgy mondhatnám: „Azt látom, amit iszom”, vagy „Azt iszom, amit látok”.

— Sőt mindegy lenne — tódította Április Bolondja — ez: „Azt szeretem, amit kapok”, vagy ez: „Azt kapok, amit szeretek”.

— Meg egyformán mondhatnám — dűnnyögte a Mormota álmában: „Akkor alszom, ha élek” vagy „Akkor élek, ha alszom”.

(Kosztolányi Dezső fordítása, 1958: 59 és k.)

A szimmetria keresése, és általában az örömteljes gondolatalakzatok kontrollálatlan alkalmazása **téves ítéletekre** csábíthat gyereket és felnőttet, írókat, kutatókat beleértve. A tipikus gondolkodási hibák részben abból adódnak, hogy az író vagy beszélő enged az élvezetes struktúrák csábításának, hogy így szépítse a valóságot. Amint Pascal írja, azok, akik önkényesen, a szép hangzás kedvéért építik a mondatukat egy alaptalan antitézisre, úgy járnak el, mint a mérnökök, akik a szimmetria kedvéért vakablakot tesznek egy falra (1954: 1099).

A chiazmatikus következtetéseken alapul egy tahitibeli férfi kijelentése, melyet Robert Levy idéz az emotív gondolkodásról szóló tanulmányában (1984): „Tudtam, hogy szellem járt erre, mivel lúdbőrös lett a hátam”. Idézhetnénk példákat európai vagy amerikai tanulmányokból is. Egy jóhírű nyelv-

vész szerint „a hangsúly egyetlen szótagba tömörülő hanglejtésként fogható fel,” és ennek alapján arra következtet, hogy „a hanglejtés nem egyéb, mint a mondat egészére kiterjesztett hangsúly”. Max Müller paradoxális mitosz-elmélete chiazmatikus kifordítása Vicoénak. Vico a mitológia vetületét keresi a nyelvben, Max Müller szerint a mitosz a nyelv vetülete (1876: 141).

A mágikus hármas

Emlékeztetnék a **triadikus struktúrák**, a 3-as szám által gyakorolt ellenállhatatlan vonzásra. Nincs az a népmese, amelyikben annyi hármas út, hármas feladat akadna, ahány hármas felosztással találkozunk tudományos munkákban. Minden valamire való nyelvész három nyelvi funkciót tulajdonít a nyelvi jelnek, hármat a hanglejtésnek, háromféle beszédaktust különböztet meg, többnyire azonban csak a hármasság egyezik, a javasolt kategóriák merőben különböznek. Egy gyermeklélektani tanulmánykötetben 39 felosztásból 29 a hármas, emellett eltörpül az 5 bináris, 4 négyes, 1 nyolcas felosztás (Slobin 1961).

Hegel szerint mindaz, ami értelmes, hármas dedukción alapul ([1817] 1979: 282, 187 §, függelék). Úgy hiszem, Hegel műveiben nem is akad más, mint hármas felosztás. Ugyanez áll Charles Sanders Peirce, felosztásokban, alosztásokban különlegesen gazdag, tanulmányaira. Ilyen esetekben felmerül a gyanú: nem szépítik-e a szerzők a valóságot a sok szempontból is vonzó mágikus 3-as szám kedvéért? eszünkbe juttatva Karinthy Frigyes ‘Petőfi’ sorait:

Szabadság, szerelem —
E három van csupán!

Ugyanakkor az sem kétséges, hogy a hármas szám varázsa megkönnyítette a rendszerezést, lényeges felismerésekhez és alapvető fontosságú struktúrák kialakításához vezetett, nem utolsó sorban a szillogisztikus következtetés-sémához és az $1 \times 1 = 1$ típusú matematikai műveletekhez.

Tévedés, tévesztés, ítélet-alakzat

Freud az ‘Álomfejtés’-ben szembeállítja az álomban domináló archaikus **priméreljárást** (Primärprozess) a racionális gondolkodással, melyet *Sekundärprozess*-nek, **másodlagos eljárásnak** nevez. A racionális gondolkodással szemben az archaikus primér eljárás egyebek között azonosítja az ellentétes (kontrér vagy kontradiktórikus) fogalmakat, nem ismer tagadást, azonosnak tekinti a hasonlóval. A kontrér fogalmak tévesztése gyakori a 2-3 évesek beszédében: *tegnap/holnap*, *fent/lent*, *korán/későn* könnyen felcserélődnek (Bühler 1929: 152). A tévesztések ismét gyakorivá válnak, nyelvbot-

lás formájában, bizonyos korban: (*betettem/kivettem, eladtam/megvettem*). A felnőtt kontrollálja és korrigálja a tévesztéseket, a gyerek csak 4-5 éves korától fogva. Számunkra lényeges, hogy a korai tévedések, a későbbi tévesztések **esztétikai szintre emelhetők** viccekben és költői művekben, s hogy közvetve gondolkodási formák alapjául szolgálhatnak.

A gondolatalakzatok az **öröm-elv** (Lustprinzip), a gondolkodási formák pedig a **valóság-elv** (Realitätsprinzip) fennhatósága alatt állnak. (A primér eljárás fokán még nincsen különbség gondolkodási alakzatok és gondolkodási formák közt.) Ebből nem következik, hogy a helyes gondolkodás nem okozhat örömet. A matematikusok tiltakoznának ez ellen legelőbb. Péter Rózsa, akinek a *Játék a végtelennel*-t köszönhetjük, 'A matematika szép' címmel tartott 1963-ban előadást a rostocki egyetemen.

Rá gondoltam, amikor az ó-ind *ítéletalakzatok*-ról olvastam (Jenner 1968: 63 kk., Gerow 1971). Az *ítéletalakzatok* esztétikai funkciót betöltő logikai struktúrák. Egy részük azzal okoz élvezetet, hogy helyt ad tipikus, alakzat-szerű, gondolkodási hibáknak. Ilyen az állítmányok azonosságán alapuló tévítélet (*arthāntaranyāsa*), melyre Dandin hoz példát: „a lótusz sárga mint a láng és így éget mint a láng.” Domarus szerint a schizofrén betegek tévítéletei gyakran alapulnak a közös állítmányon alapuló azonosításon (1946). A (reális) ok tagadása képezi a *vibhāvanā*-t. Ennek ellentétpárja az okozat tagadása, a *visesokti*. Erre magyar példát is idézhetek:

Értem, hogy anyám eltemették,
de nincs és nyugtalan vagyok,
ezt nem értem. Felnőtt lehetnék.

(József Attila, Ajtót nyitok)

Alig tér el ettől egy bécsi kisfiú mondása, melyet Freud idéz az „Időszerű dolgok háborúról és halálról” című 1915-ben írott cikkében. „Tudom, hogy papa meghalt. De nem tudom, miért nem jön reggelizni”. (1946 GW 10). A gyerek bizonytalan és másszerű halálfogalma, a halált nem ismerő tudattalan közelsége, megkönnyíti a számunkra szükségszerűen adódó, bár nehezen elviselhető, okozat elutasítását.

De ítélet-alakzat, azaz esztétikai érvényű, az oksági lánc, az *ēkavali* maga is, melyet a *gradáció*-val hoz Rudrata közös nevezőre; „ha *a*, akkor *b*, ha *b*, akkor *c*...” Alakzat a világos következtetés (*anumana*) is. A ó-ind *ítéletalakzatok* áthidalják a gondolatalakzatok és a gondolkodási formák közötti űrt. Számomra különösen meggyőző volt egy tíz éves kisfiú lelkesedése, amikor apja hármassal implicációval indokolta azt a sokszor tapasztalt tényt, hogy esőben alacsonyan repülnek a fecskék (esős időt megelőzően nagy a légnyomás → ez alacsonyra kényszeríti a szúnyogokat → a fecskék szúnyogokra vadásznak).

Az ítéletalakzatok inverzére hozott példát Yehudi Menuhin egy interjú keretében. Az egyik francia televíziós csatornán (FR 3, 1982. augusztus 22) beszélt a barokk zenéről. Bach **zenei mondatainak**, mondta, szilárd **logikai struktúrája** van, kötőszavai a *ha...akkor*. Az óind poétika a logikai struktúrát érzékeli zenei szempontból, Menuhin számára Bach mondatai képeznek implikációt.

Az átmenetre voltaképpen láttunk már példát. A *kontrapozíció*-ra gondolok. A chiazmus nem fogadható el mint logikai művelet, mint implikáció. De némi módosítással valóságképesse tehető. Elegendő tagadójelet tenni a második tag elé. Ezzel a gondolkodási formává emelt gondolatalakzattal igen gyakran találkozunk közmondásokban, irodalmi esszéekben, tudományos munkákban. John Scotus például így ír:

„A helyes gondolkodás tekintélyt kelt, de a tekintély nem hozza magával a helyes gondolkodást” (Auctoritas es vera ratione processit, ratio vero nequ-quam ex autoritate, John Scotus, De divisione naturae 1,69)

“All poetry is language, but not all language is poetry”
(Sol Saporta 1960:82).

Kontra-pozíción alapuló közmondással illusztrálja a chiazmust Herennius retorikája: “Si stultus es, ea re taceas, non tamen si taceas ea re stultus es” (4,28). Az idézett chiazmusok túlnyomó többségében a két tagmondatot kapcsolatos vagy megengedő kötőszó köti össze, és a konjunkció vagy a diszjunkció logikai műveletén alapulnak, azaz mind esztétikai, mind logikai szempontból kifogástalanok.

Mindez a természetes kiválasztódást, a fajok harcát juttatja eszünkbe. Mintha a **gondolkodási formák** egy része **gondolkodási alakzatokból** nőtt volna ki, miután a formájuknál fogva élvezetes kijelentések egyúttal a valóság-elv szolgálatába álltak, anélkül, hogy lemontak volna az örömszerzésről. Abból, hogy bizonyos gondolatalakzatok alkalmasnak bizonyulnak gondolatalakzatra, nem következik, hogy minden gondolkodási forma visszavezethető valamilyen gondolatalakzatra. Ilyen elszórt következtetés szép példája lenne a chiazmuson alapuló hibás szillogizmusnak. De az sincs eleve kizárva, hogy valóban visszavezethetők valamilyen élvezetes (az örömelv szolgálatában álló) szellemi műveletre. Freud 1905-ben megjelent munkája a *Viccről*, melyben egyebek közt az örömelvet követő gondolkodáshibákkal foglalkozik, széles perspektívát nyitott.²⁰ Később Hermann Imre mu-

²⁰ Freud ezzel a természetes igénnyel számol, amikor hasonlattal támogatott szokatlanul széles okfejtéssel hívja fel a figyelmet arra, hogy a dinamikus szempontból megkülönböztetett három tudat aspektus (tudatos, tudatelőtt, tudattalan) nem fedi pontosan a lelki funk-

tatott olyan utakat, melyeken tovább haladhatna a vizsgálat (1924, 1943, 1945, 1949).

A gondolatalakzatok első sorban a **költői kutatásban** teljesítenek, a metafora mellett, nélkülözhetetlen szolgálatot. Ezt korábbi írásokban igyekeztem bemutatni (így a Világirodalmi Lexikon *Költői nyelv* címszavában).

Szó esett arról, hogy minden irodalmi mű, így a tudományos előadás is, alá van vetve a feszítés és oldás forma-szabályainak, és akárcsak a zenemű, **lezárásra** szorul. A költemények lezárásáról szól Hernstein-Smith (1968) könyve. A tudományos művek lezárásának ezideig, úgy tudom, nincs irodalma. Tapasztalataim (céduláim) szerint ennek számos módja van. Az egyik a visszapillantás, a rövid összefoglalás. Ettől, az órára pillantva, eleve el kell tekintenünk. Egy másik, paradoxálisabb módja a befejezésnek, a befejezetlenség hangsúlyozása. Ez jelen esetben felesleges, mivel nyilvánvaló, hogy a kérdések épp csak, hogy felvetődtek. Egy harmadik kedvelt eljárás a klasszikus idézet. Ezzel könnyen szolgálhatok. Keats Ódája egy antik vázához valóban tartalmaz egy olyan sort, amelyik chiazmusba foglalja az itt elhangzottakat:

A szép igaz, s az igaz szép
(Beauty is truth and truth is beauty)

De nem szeretek előadást idézettel zárni. Eszembe jut messzi mozgalmi múltamból a pártnapi felszólaló stereotip explicit zárómondata:

Csak ezt akartam mondani, elvtársak.

ciók térbeli (topikus) elképzelésén alapuló hármast (én, felettes én, id). 'Ich vermute, Sie sind unzufrieden damit, daß die drei Qualitäten des Bewußtheit und die drei Provinzen des seelischen Apparates sich nicht zu drei friedlichen Paaren zusammengefunden haben... Ich meine aber, wir sollten es nicht bedauern und sollten uns sagen, daß wir kein Recht hatten eine so glatte Anordnung zu erwarten'. (Neue Folger der Vorlesungen [1932] 1940 GW 15: 79). — Tanulságos és sajnálatos, hogy Freud fejtegetései nem egyszer a gondolatalakzatokhoz közelített, szépített formában térnek vissza újabb tartalmi összefoglalásokban, hozzávetőleges idézetekben (ld. pl. Jean-Paul Resweber 1988: 27).

Irodalom

- Arnheim, Rudolf 1969. *Visual thinking*. Berkeley: University of California Press.
- Aufreiter, J. 1960. Psychoanalysis and consciousness. *International Journal of Psychoanalysis* 51: 335–340.
- Babits, Mihály s.d. [1934–1935]. *Az európai irodalom története*. Budapest: Nyugat.
- Bahtyin, Mihail M. 1976. *A szó esztétikája*. Budapest: Gondolat.
- Barthes, Roland 1966. Introduction à l'analyse structurale des récits. *Communications* 8:
- Barthes, Roland 1973. Analyse textuel d'un conte d'Edgar Poe. Paris: Chabrol.
- Beaugregard, R. 1982. The story of grammars and the grammar of stories. *Journal of pragmatics* 6: xx–xx
- Bodi, Leslie 1972. Der internationale Heine-Kongress in Düsseldorf. *Jahrbuch für Internationale Germanistik* 4: 173–175.
- Bodi, Leslie 1977. The art of paradox. Volker Braun's unvollendete Geschichte. *AUMLA* 48: 268–282.
- Bodi, Leslie 1990. Establishing a model for *Glasnost*'. Censorship, writers, and literary forms in the 18th century Austria. In: Pavlyshyn, Marko ed. *Recurrences in Central and East European literatures and cultures*. London: Berg, forthcoming.
- Bühler, Karl 1929. *Die geistige Entwicklung des Kindes*. Jena: Fischer.
- Curties, Ernst Robert 1948. *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*. Bern:
- Desprele, J. et Ducrot, Oswald 1971. Analyse 'logique' d'un teste de Montesquieu sur l'esclavage. *Langue Française* 12: xxxx–xxx
- Dijk, T.A. van, et al. 1972. Zur Bestimmung narrativer Strukturen und der Grundlage von Textgrammatiken. *Papiere zur Textlinguistik* 1:
- Domarus, xx, 1946. The specific laws of logic of logic in schizophrenia. In: Kasanin, J.S., ed. *Language and thought in schizophrenia*. Berkeley–Los Angeles: University of California Press.
- Dominicy, Marx 1988. Y a-t-il une rhétorique de la poésie? *Langue française* 79: 51–63.
- Eco, Umberto 1988. *Sémiotique et philosophie du langage [1973]*. Bruxelles: Labor.
- Einstein, Albert 1956. *La relativité*. Paris: Payot.
- Eliot, Thomas S. 1962. The music of poetry. In: Charles Norman ed. *Poets on poetry* [1988]. New York: Collier Books.
- Etkind, E. 1973. **Пэзия и музыка. Москва: Изд. Музыка.**
- Epstein, Edmund 1981. The self-reflexive artefact: the function of mimesis in an approach to a theory of value for literature. In: Donald C. Freeman ed. *Essays in modern stylistics*, 166–199. London — New York: Methuen.
- Fiesel, Eva 1927. *Sprachphilosophie der deutschen Romantik*. Tübingen: Mohr.
- Fónagy, Ivan 1972. A propos de la genèse de la phrase enfantine. *Lingua* 30: 31–71.
- Fónagy, Ivan 1969. Egy áttetsző Verlaine versről. *Magyar Nyelvőr* 93: 246–256.
- Fónagy Iván 1975. Hiperbaton. *Világirodalmi Lexikon [=VL]* 4: 478–480.
- Fónagy Iván 1977. Ismétlés. *VL* 5: 397–424.
- Fónagy Iván 1979. Költői nyelv. *VL* 6: 430–459.

- Fónagy, Ivan 1982 (a). *La vive voix*. Paris: Payot.
- Fónagy, Ivan 1982 (b). *La ripetizione creativa*. Bari: Dedalo.
- Fónagy, Ivan 1982 (c). He is only joking. In: Kiefer, Ferenc ed. *Hungarian linguistics*, 31–108. Amsterdam: Benjamins.
- Fónagy Iván 1989. *A költői nyelv hangtanából* [1959]. Budapest: Akadémiai kiadó.
- Fónagy, Ivan és Judith 1971. Ein Meßwert der dramatischen Spannung. *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik (LiLi)* 1: 73–98.
- Fränkel, Hermann 1921. *Die homerischen Gleichnisse*. xxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxx
- Freud, Anna 1946. *Das Ich und die Abwehrmechanismen*. London: Imago.
- Freud, Sigmund 1940–1948. *Gesammelte Schriften [=GW]*. London: Imago.
- Gardiner, Alan 1908. *The admonitions of an Egyptian Sage*. Leipzig: xxx
- Gerow, Edwin 1971. A glossary of Indian figures of speech. The Hague: Mouton.
- Golomb, Harai 1987. A Bedenweiler view of Chekhov's endings. In: *Proceedings of the Badenweiler Chekhov symposium* [1985]. Wiesbaden: Rolf-Dieter Kluge.
- Gregory, Stephen A. és Thompson, Laird A. 1982. Superclusters and voids in the distribution of galaxies. *Scientific American*, March 1982: 88–96.
- Greimas, Algirdas J. 1966. Éléments pour une théorie de l'interprétation du récit mythique. *Communications* 8
- Greimas, Algirdas 1970. *Du sens. Essais sémiotiques*. Paris: Seuil.
- Greimas, Algirdas J. 1973. Les actants, les acteurs et les figures. In: Chabrol, Claude, ed. *Sémiotique narrative et textuelle*. Paris: xxx
- Halász Előd 1965. *A polgári világválság és a modern regény*. Doktori disszertáció.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 1979. *A filozófiai tudományok enciklopédiájának alapvonalai I. A logika* [1817]. Fordította: Szemere Samu.
- Heine, Heinrich s.d. Berlin: Werke. Deutsches Verlagshau Bong.
- Hermann, Imre 1924. *Psychoanalyse und Logik*. Leipzig — Wien: Internationaler Psychoanalytischer Verlag.
- Hermann, Imre 1943. *Az ember ősi ösztönei*. Budapest: Pantheon.
- Hermann Imre 1945. *Bólyai János. Egy új gondolat keletkezésének lélektana*. Budapest: Anonymus.
- Hermann, Imre 1949. Denkpsychologische Betrachtungen im Gebiet der mathematischen Mengenlehre. *Schweizerische Zeitschrift für Psychologie und ihre Anwendungen* 8: 189–230.
- Herstein-Smith, B. 1968. *Poetic closure. A study of how poems end*. Chicago: University Press.
- Hilbert, D. és Bernays, P. 1934. *Grundlagen der Mathematik*. Berlin: Springer.
- Hodges, Wilfrid 1983. Elementary predicate logic. In: Gabbay, D. és Guenther, F. ed. *Handbook of philosophical logic*, vol.1. Elements of classical logic, 1–131, p.3. Dordrecht: Reidel.
- Horváth Iván és Veres András szerk. 1980. *Ismétlődés a művészetben. Tudományelméleti tanulmányok* 5. Budapest: Akadémiai kiadó.
- Illyés Gyula 1957. *Hetvenhét magyar népmese*. Budapest: Móra Ferenc.
- Jakobson, Roman 1971. *Selected writings 1*. The Hague: Mouton.
- Jakobson, Roman 1981. *Selected writings 3*. The Hague: Mouton.

- Jakobson, Roman 1982. A költészet grammatikája. Válogatta Fónagy Iván, fordította Albert Sándor. Budapest: Gondolat.
- James, William 1884. What is emotion. *Mind* 19: 188–205.
- Jenner, Gero 1968. *Die poetischen Figuren der Inder*. Hamburg: Appel.
- Jones, Ernest 1931. *On the nightmare*. London: Hogarth Press.
- Karcevskij, Sergej 1931. Sur la phonologie de la phrasee. *Travaux du Cercle Linguistique de Prague* 4: 188–277.
- Karinthy Frigyes 1963. *Így írtok ti* [1912]. Budapest. Szépirodalmi könyvkiadó.
- Kibédi Varga, Aron 1970. *Rhétorique et littérature*. Paris: Didier.
- Király István 1970. *Ady Endre 1–2*. Budapest: Magvető.
- Komorócy Géza 2960. Gilgames. Ékirásos akkád eposzok. Válogatta és az utószót írta -. Fordította Rákos Sándor. Budapest: Magyar Helikon.
- Konopczinsky, Gabrielle 1975. Etude expérimentale de quelques structures prosodiques, employées par les enfants français entre 7 et 22 mois. *Travaux de l'Institut de Phonétique de Strasbourg*, 171–205.
- Lach, Robert 1925. Das Wiederholungsprinzip in Musik, Sprache und Literatur. Akademie der Wissenschaften in Wien. *Philosophisch-Historische Klasse, Sitzungsbericht* 201.
- Lausberg, Heinrich 1960. *Handbuch der literarischen Rhetorik*. München: Huebner.
- Lerch, Eugen 1938. Vom Wesen des Satzes und von er Bedeutung der Stimmführung für die Satzdefinition. *Archiv für die gersamte Psychologie* 100: 131–197.
- Levy, Robert I. 1984. The emotions in comparative perspective. In: Scherer, Klaus és Ekman eds. *Approaches to emotion*. London: Erlbaum.
- Lukács György 1969. *Az esztétikum sajátossága 1–2. kötet* [1963–1967.] Budapest. Akadémiai kiadó.
- Mann, Thomas 1956. *Gesammelte Werke 1–12*. Berlin: Aufbau.
- Meehan, S.R. Cognition. *Journal of Pragmatics* 6: xx–xx
- Molina, Jean és Gardes-Tamines, Joëlle 1988. *Introduction à l'analyse de la poésie*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Montaignon, Anatole de, és Raynaud, Gaston 1973. *Recueil général et complet des fabliaux des XIIIe et XIVe siècles* [1872–1890]. Genève: Slatkine.
- Muecke, Douglas C. 1969. *The compass of irony*. London: Methuen.
- Müller, Max 1971. *Lectures on the science of language 1–2. kötet*. New York: Scribner's.
- Müller, Max 1888. *Das Denken im Lichte der Sprache*. [1887] Leipzig: Engelmann. Főleg: 8. fejezet.
- Novalis [Hardenberg, Friedrich L. von]. 1929. Ernst Kamnitzer ed. *Fragmente*. Dresden: W. Yess.
- Pascal, Blaise 1954. *Oeuvres complètes*. Paris: Gallimard (Pléiade).
- Petőfi, János S. 1971. Transformationsgrammatiken und eine kontestuelle Texttheorie. *Linguistische Forschungen* 3.
- Petőfi, János S. 1972. *The syntactico-semantic organization of textstructure*
- Petőfi, János S., ed. 1979. *Text vs. sentence* volt. 1–2. Papiere zur Textlinguistik 20.
- Poe, Edgar Allan 1968. *The complete poetry and selected criticism* ed. Allan Tate. New York: New American Library.
- Propp, V. Ja. 1975. *A mese morfológiája* [1928]. Budapest.

- Proust, Marcel 1954. *A la recherche du temps perdu 1-3*. Paris: Gallimard (Pléiade).
- Rank, Ott 1926. *Das Inzest-Motiv in Dichtung und Sage*. Leipzig — Wien: Deuticke.
- Reik, Theodor 1929. *Lust und Leid im Witz*. Wien: Internationaler Psychoanalytischer Verlag.
- Resweber, Jean-Paul 1988. *Qu'est-ce interpréter. Essai sur les fondements de l'herméneutique*. Paris: Editions du Cerf.
- Riemann, Hugo 1912. *Handbuch der Musikgeschichte*. Leipzig.
- Rosolato, Guy 1969. *Essai sur le symbolisme*. Paris: Gallimard.
- Saporta, Sol 1960. The application of linguistics to the study of poetic language. In: Sebeok Thomas A. ed. *Style in language*. New York — London: John Wiley.
- Schlegel, Friedrich 1882. *Prosaisches Jugendschriften*, ed. J. Minor. Wien.
- Schnier, J. 1956. Morphology of symbol. The octopus. *American Imago* 13: 3-31.
- Slobin, D.I. ed. 1961. *Abstracts of Soviet studies of the child*. Cambridge: M.I.T. Press (1961)
- Spitzer, Leo 1928. *Stilstudien II. Stilsprachen*. München: Hueber.
- Szabolcsi Bence és Tóth Aladár (1930). *Zenei lexikon*. Budapest: Győző.
- Szabolcsi Miklós 1968. *A verselemzés kérdéseihez. Irodalomtörténeti füzetek 57*. Budapest: Akadémiai kiadó.
- Thoerner, Hans 1981. Either/or. A contribution to the problem of symbolization and sublimation. *International Journal of Psychoanalysis* 62: 455-463.
- Todorov, Tzvetan 1969. *Grammaire du Décaméron*. La Haye: Mouton.
- Todorov, Tzvetan 1971. *Poétique de la prose*. Paris: Seuil.
- Vigotskij, L.S. 1971. *Psychology of art [1923]*. Cambridge: M.I.T. Press.
- Török Gábor 1968. *A líra logika*. Budapest: Magvető.
- Vico, G. 1968. *Scienza nuova [1725] angol fordítása: The new science*. Ithaca: Cornell University Press.
- Weyl, H. 1952. *Symmetry*. Princeton: University Press.
- Zolnai Béla 1929. *Körmondát és tiráda*. Budapest: Minerva könyvtár.

Örömmel értesítjük, hogy a Magyar Tudományos Akadémia Nyelvtudományi Intézete kiadványsorozataiban ezentúl folyamatosan megjelenteti munkatársainak legfrissebb tudományos eredményeit.

A kötetek nemcsak a nyelvtudománnyal hivatásszerűen foglalkozók számára hasznosak, hanem kiadványaink tanárok, egyetemi hallgatók és a művelt nagyközönség érdeklődésére is számot tarthatnak.

A Nyelvtudományi Intézet a következő három sorozatot indította:

A sorozat

LINGUISTICA – Series A – STUDIA ET DISSERTATIONES,
új kutatási eredmények, konferenciák előadásai,

B sorozat

LINGUISTICA - Series B - DOCUMENTA,
nyelvi dokumentumok, szöveggyűjtemények, adattárak, további kutatások alapjául szolgáló források,

C sorozat

LINGUISTICA - Series C - RELATIONES,
a nyelvtudomány neves művelőinek a Nyelvtudományi Intézetben meghívott előadóként tartott előadásainak szövege.

Már megjelentek és megrendelhetőek a következő kiadványok:

A sorozat

LINGUISTICA - Series A - STUDIA ET DISSERTATIONES:

1. kötet:

BESZÉLT NYELVI TANULMÁNYOK

szerkesztette: Kontra Miklós

1988., 180 oldal, 70 Ft.

2. kötet:

BESZÉDÉSZLELÉS

Gósy Mária

1989., 261 oldal, 95 Ft.

3. kötet:

ÉLŐNYELVI TANULMÁNYOK – Az MTA Nyelvtudományi Intézetében 1988. október 5-6-án rendezett élőnyelvi konferencia előadásai

szerkesztette: Balogh Lajos–Kontra Miklós

1990., 228 oldal, 180 Ft.

4. kötet:

SZÁMÍTÓGÉP ÉS LEXIKOGRÁFIA

Pajzs Júlia

1990., 83 oldal, 95 Ft.

5. kötet:

**FEJEZETEK A SOUTH BEND-I MAGYAR
NYELVHASZNÁLATBÓL**

Kontra Miklós

1990., 188 oldal, 200 Ft.

6. kötet:

NYELVTAN - KOMMUNIKÁCIÓ - IRODALOM

TIZENÉVESEKNEK – Alternatív képességfejlesztető program az általános iskolák felső tagozata számára – programleírás

Bánréti Zoltán

1990., 99 oldal, 95 Ft.

C Sorozat:

LINGUISTICA - Series C - RELATIONES,

1. kötet:

MODALITÁS

Kiefer Ferenc

1990., 16 oldal, 25 Ft.

2. kötet:

**SPOKEN LANGUAGE – A MAJOR CHALLENGE TO
LINGUISTIC THEORY AND METHODOLOGY**

Wolfgang U. Dressler

1990., 19 oldal, 30 Ft.

3. kötet:

**GONDOLATALAKZATOK, SZÖVEGSZERKEZET,
GONDOLKODÁSI FORMÁK**

Fónagy Iván

1990., 44 oldal, 55 Ft.

A fenti kiadványokon kívül a Nyelvtudományi Intézet gondozásában készült el a *Régi magyar kódexek 10. száma*:

SZENT MARGIT ÉLETE 1510 – A nyelvemlék hasonmása és betűhű átirata – bevezetéssel és jegyzetekkel

1990., 512 oldal, 336 Ft.

A felsorolt a művek a következő címen rendelhetők meg:

MTA Nyelvtudományi Intézete – Kiadói Csoport
Budapest I. ker.
Szentháromság utca 2.
Pf.: 19.
1250



Ára: 55,-- Ft