

J. NAGY MÁRIA

A TUDOMÁNY A KÖLTŐ ESZKÖZEIRŐL

A sarkigazságok rendszerint pátosz nélkül kimondva szépek. Annyi bennük az egyszerűség, hogy csak sallangmentes, tömör megfogalmazás illik hozzájuk. Szabó Lőrinc, a XX. századi magyar líra egyik nagy nyelv művésze, miközben „mesterséget“, a költészetet dicséri, annak nyelvi lényegéről nem ditirambusban, hanem a matematika józanságára emlékeztető mondatokban szól: „Érezni, emlékezni és kombinálni: láttuk, hogy ebből a három igéből áll az ember; érezni, emlékezni, kombinálni, *kifejezni*: ebből a négyből a művész. A művészi rang fokát a *kifejezés* adja, a többi mindnyájunkban közös.“

S valóban, a költészetben a nyelv a beszéd fogalmi-logikai közlöfunkciójával szemben, ezen túllépve vagy azt megelőzve sajátos többszólamúsággal teljesíti a maga feladatát: egyfelől a számos tényezőtől determinált alkotói élmény rögzítését, másfelől meg az olvasói élmény vezérlését. Mindez azáltal válik lehetővé, hogy a nyelvnek a jelölt dologra irányuló, ún. kommunikatív funkciója mellett a költészetben tud a leginkább kibontakozni az a másik fő szerep, melyet poétikai funkciónak szokás nevezni, s mely magára a jelre irányul. Ez olyannyira igaz, hogy a modern nyelvészet a nagyhatású prágai strukturalista iskola tanítása nyomán ma már a nyelvnek mint a kommunikáció eszközeként a tanulmányozását sem tartja lehetségesnek a költészet nélkül.

De mi is az, ami a költészetben a nyelvet, a kifejezést a köznyelvitől eltérővé teszi, mi benne a leginkább a poétikum forrása? A válasz nem könnyű erre a kérdésre, hiszen esetenként változó módon bármelyik nyelvi elem, hang, szó, szerkezet és mondat költőiséget sugárzó energiává válhat, mégis elsősorban a képszerűség legsajátosabb eszközeire, a nyelvi képekre vagy röviden a képekre kell hivatkoznunk. Ez a felelet persze nem azt jelenti, hogy a költészetben a kép gyűjtőfogalmába tartozó metafora, megszemélyesítés, allegória, szimbólum, metonímia, szinesztézia és hasonlat nélkül a nyelv poétikai funkciója nem tud élni és hatni. Sok költőre ugyanis a közvetlen kifejezés, a néven nevezés éppúgy jellemző lehet, mint másokra, például a század elején az *imaginistákra* a túlzott képkultusz, tehát egy olyan költői program, amelynek az *image*, a kép a vezérelve.

E válasz csupán arra vonatkozik, hogy — amint Kardos Tibor is megállapítja — a költői tevékenységet a képszerűség felől tudjuk a *legszelesebben* áttekinteni. A *metafora kérdéseiről* írott monográfiájában nem véletlenül fogalmaz így Tudor Vianu sem: „A metafora maga a költészet. Ehhez csak azt tehetjük hozzá, azért éppen a metafora, mert a legtöbb szókép belőle fejlődött ki. Így szemlélve a kérdést, az sem véletlen, hogy amióta megszületett a poétika tudománya, azóta központi kérdése a kép mibenlétének, eredetének, okának a magyarázata, osztályozása, valamint funkciójának, hatásfokának a vizsgálata.“

Azt gondolhatnók, Arisztotelész több mint kétezer évvel ezelőtt megjelent poétikája óta volt idő a képfogalommal összefüggő kérdések tisztázására. Ám e téren még mindig csak viszonylagos megállapodottságról beszélhetünk. Pierre Giraud, a stilisztika jeles francia művelője egy igen szellemes paradoxonnal jellemzi a költői képek körül uralkodó zűrzavart, amikor épp abban jelöli meg a megoldatlanságot, hogy csupán egyetlen szóképről, a metaforáról több mint ötven meghatározás van forgalomban. Természetesen ezt a helyzetet nem pusztán az idézte elő, hogy a szóképek több tudományág, köztük a filozófia, logika, lélektan, esztétika, stilisztika és nyelvtudomány számára egyaránt érdekes és tanulságos, de más-más kutatói apparátussal megközelíthető témát jelentenek, hanem az is, hogy a képek legsajátosabb élettere, a költészet abban a minőségben is szüntelenül változott, fejlődött, ami a művészi visszatükrözéssel mint a megismerés sajátos formájával függ össze. Ilyen szempontból a szóképek is hosszú fejlődési utat tettek meg retorikai „ékitmény”, „külső dísz” voltuktól költői világképek változását, bonyolult életérzéseket, hangulatokat jelző affektív-expresszív funkciójukig.

A szélső határokat a magyar költészetből vett példák is jól igazolják. Balassi például a hasonlatot elsősorban a szemléltetés céljából használja: „*Mint az szarvasfi anyja után ri, ha tüle eltévedt, / Szívem úgy hal, vész, halálra már kész, hogy oda nem mehet*” (*Kit egy szép lány nevével szerzett*). A modern lírában, többek között József Attila költészetében, már ennél jóval összetettebb a képek funkciója: „*Jön a vihar, mint nem is régen / haragos bírák feketében, / villámok szelnek át az égen, / mint fájó fejen a kínok, / utánuk bársony nesz inog, / megremegnek a jázminok*” (*Jön a vihar*). A hasonlatok és a megszemélyesítés itt a faszálódás idején az egzisztenciális válságtól kiváltott általános szorongásérzést jeleníti meg azáltal, hogy a makro- és mikrokozmosz jelenségeihez emberi fájdalomról, félelelről és bizonytalanságról panaszoló főneveket és igéket társít.

A képek azonban nem egyedül abban az értelemben lettek komplexebbek, hogy külső és belső történéseket képesek egymásbajátszatni, hanem nyelvi alkatukban is összetettebbek, több-mozzanatosak s emiatt nagyobb hatásfokúak. Ugyancsak József Attilával kapcsolatban például Hankiss Elemér mutat rá a komplex képek lényegére (*Kritika*, 1966). Ezek rendszerint több elemi hatás-impulzussal rendelkező többszörös vagy kombinált metaforák:

*Vad ágyúszóval vágatott
gyöngyház-korán a tenger át,
két fürtjén őrzi a leölt
halacszkák szürke sóhaját*

(Német Andorhoz)

E versszakban található két képegységben például összesen tíz kisebb kép fejt ki a gyöngyház-kor = ifjúság; tenger = társadalom alapmetaforát.

A kép problematikája továbbá olyan vonatkozásban is bonyolódott, hogy egyes szóképeket, például a *bársony nesz*-féle szinesztéziát, csak a modern líra, főleg az impresszionista költészet uralkodtatta el, régi költőknél ritkán fordul elő. A legszembetűnőbb változáson talán a szimbólum ment át. Ez az egyik legősibb kép a XIX. század végéig alig töltött be több és másabb funkciót, mint azt, hogy érzéki jele volt valamely elvont gondolatnak, eszmének. Csupán a *szimbolistáknál* kezdett szabadabban lélegzeni, azaz a jelölt dologtól úgy elszakadni, hogy az a jel,

vagyis a szimbólum önálló jelentés- és hangulatvilágában csak felderengjen, de a „termékeny“ homályból teljes fényre ne kerüljön. A művészi visszatükrözésben a szimbólum Lukács György szerint éppen ennél a nyelvi alkatánál fogva képes arra, hogy goethei értelemben a különösben az általánost szemléltesse.

A képek tehát régtől fogva léteznek, de csak abban a lényegi vonásukban időlenek, hogy mint nyelvi képződmények valamely közös jegy alapján az A fogalom nevét a B fogalom nevével helyettesítik (például a *felhőt* a *hajó* nevezi meg Babilonnál: „Szürke *hajók* úsznak némán az ég óceánján“); illetőleg az A fogalmat a B fogalom szférájába vonva érzékeltetik („a hold lágy *fénye* a *fonál*“ — József Attila; „Megtorpan futásra készen / kis szíve *mint a mókus szökne bújna* / borzongó nyárfalevelek közé“ — Kányádi Sándor). Minden egyéb tekintetben nagyon is időlegesek. Tartalmilag például mindig szoros kapcsolatban állnak alkotójuk művészet-szemléletével, a kor társadalmi-történelmi valóságával, a műfajonként és költőnként változó művészi attitűddel, *valőrjük* pedig sok más tényező mellett az egyén nyelvt teremő készségének is függvénye, és így tovább. Csoda-e hát, hogy esztétikusok, irodalmárok, stíluskutatók és nyelvészek évszázadok óta tartó ostroma még ma sem ért véget? A kép, képalkotás, képhatás számos törvényszerűségről a sok-sok jelentős tudományos eredmény ellenére sincs még teljesen lehamozva a titkot fedő burok.

Nincs arra terünk, hogy a költői képek problematikájával foglalkozó újabb kézikönyvek, tanulmányok és konferenciák anyagát akár vázlatosan is ismertessük. Ehelyett csupán a képmagyarázatok néhány fő tendenciáját jelezzük.

A tartalmi képmagyarázat

Századunk első felében az anglisztikában kibontakozó „új kritikus“ (New Criticism) interpretációs iskola lendíti fel a képmagyarázat elméletét és módszertanát. A shakespeare-i imageryt, Shakespeare költői képeinek világát elemző tanulmányok valóságos inflációjáról beszélhetünk ekkor. Az irányzat képviselői a képfogalmat meglehetősen kitágították, hiszen egyesek még a drámai szituációt is körébe vonták. Vitatható módszertani álláspontjuk ellenére kétségtelen érdemük, hogy ráirányították a figyelmet a kép és az összmű, valamint annak fejlődése közötti összefüggésre, s arra, hogy a képek olyan motívumok hordozói lehetnek, amelyeknek elsőrendű fontosságuk van a dráma vagy drámacsoportok megértésében. Ugyanakkor egyesek közülük a képanyag statisztikai pontosságú felmérésével arra ösztönözték a kutatókat, hogy általában az írók, költők képsugalló területeinek a funkcionális vizsgálatát helyezték előtérbe.

Az „új kritikus“ iskola műközpontú elemzési gyakorlatában a képanyag vizsgálata különösen amiatt volt érdekes, hogy a shakespeare-i életrajz fehér foltjainak a betölthetőségével kecsegtetett. A „betegség, orvosság“ címszóval jelölt képek nagy számából Caroline Spurgeon például arra következtetett, hogy Shakespeare-t a gyógyszerek kutatása, alkalmazása, gyógyító és ártó hatásának elemzése s egyáltalában az orvosi kérdések iránti nagy érdeklődés jellemezte. Robert Weimann, az „új kritika“ marxista értékelője helyesen mutatott rá arra, hogy „ez az eljárás mód megbízhatatlan, mert a képes kifejezés *eszközét* a kép *tartalmának* véli“.

Az elmondottakból az is kiviláglik, hogy ez a megközelítési mód a trópusok értékét nem a stilisztikum és poétikum szemszögéből fejti ki. A képanyag vizsgálata számára szükség van, mert segítségével egyéníteni lehet az írók, költők képzeletvilágát,

de ha abban a minőségében tekintjük a metaforát, ahogyan Csűry Bálint, hogy ti. a „legnagyobb alkotó erők egyike az emberi beszédben“, akkor a vizsgálatban a kép nyelvi lényegét kell előtérbe állítanunk.

A jelentésben és a képek

A képfogalom nyelvészeti megközelítéséhez századunk elején az első nagy ösztönzéseket a genfi Charles Bally adta, aki stilisztikájában a nyelvi eszközöket affektív tartalmuk vagy érzelm kifejező funkciójuk szempontjából vizsgálta. Elméletét a szóképekre vonatkoztatva a magyar szakirodalomban Zlinszky Aladár kamatoztatta *Szemléleti és hangulati elemek a metaforában* (Szily-Emlékkönyv. Budapest, 1918) című tanulmányában. Bally azonban elsősorban a hatás és nem annak eredete felől közelítette meg a kérdést.

E kutatói szempont alkalmazásához a nyelvtudományi diszciplínák közül a jelentésben vagy szemantika területéről kellett elindulni. Stephen Ullmann alapvető művében, a *Principles of Semantics*-ban (1951), Gombocz Zoltán eredményeit felhasználva, a szóképeket névátvitelként kezeli, és két fő típusba sorolja: *hasonlóságon* alapuló névátvitel vagy *metaforák* (*zsákatca*, *hegygerinc*) és *érintkezésen* alapuló névátvitel vagy *metonímiák* (kihozták a *postát*, az egész *falu* tudja). Ebből az elméleti alapvetésből aztán kitűnő magyarázati lehetőség adódott a kép hatás mibenlétét illetően. Az előzőekben már említett tanulmányában például Hankiss Elemér azt a mozzanatot tartja a legjellemzőbbnek, hogy a névátvitel eredményeként megszülető kép két síkban mozgatja a tudatot, az eredeti és az átvitt jelentés síkjában, s e két jelentésszféra között szüntelen átvibrálás, feszültség van. A kép hatásnak tehát a síkváltás a legfőbb forrása. Ullmann más tanulmányaiban fontos szempontokkal egészíti ki a képvizsgálatot, amikor a képben kapcsolatba kerülő fogalom-kombinációk négy lehetséges típusára (konkrét-konkrétal, konkrét-elvontal; elvont-konkrétal, elvont-elvontal) hívja fel a figyelmet.

Úgy tűnik, ezzel az elméleti megalapozással végérvényesen megoldódott a képek szemantikai interpretálhatóságának kérdése. Ha viszont arra gondolunk, hogy sem a hasonlatban, sem a teljes metaforában, sem pedig a szinesztéziában nincs névátvitel, akkor érthetőnek tarthatjuk, hogy a szemantikai megalapozottságú képelmélet olyan irányban fejlődött tovább, amely valamennyi kép számára egységes magyarázó elvet biztosíthat. Többen, köztük Monroe Beardsley is, úgy vélik, hogy a kép hatásnak a kép tagjai között fennálló jelentés szerinti összebékíthetetlenség, inkompatibilitás a forrása (*Aesthetics*, 1958). Beardsley magyarázata a jelzős szerkezetben megjelenő szóképekre vonatkozik. Ezekben egy S-sel jelölt tárgyat (subject) és egy M-mel jelölt minősítőt (modifier) tagot tüntet fel. Kép szerinte akkor keletkezik, amikor az M szótári alapjelentése nem fér össze a szótári alapjelentésében álló S értelmével. Példán szemléltetve: a „*kirojtosodott idegek*“ (Kányádi: *El-elcsukló ének*) szerkezetben a jelző alapjelentése illogikusan illeszkedik az *idegek*hez, a kollektív nyelvtudatban csak a *kirojtosodott kabát- vagy ruhaujj-féle* szókapcsolat számít logikusnak. Ha viszont arra gondolunk, hogy az ember idegei éppúgy elhasználnának, mint valamely ruhadarabja, akkor rá kell jönnünk, hogy a jelzős metaforában az alapjelentések összebékíthetetlenségét mindig az M-nek valamely S-sel összebékíthető *mellékjelentése* oldja fel. Azt is mondhatnók, a kép a jelentések sajátos dialektikájával fejezi ki a különbségben az egységet.

Egy másik próbálkozás a szövegszemantika felé tágítja a képfogalom értelmezését. Az újabb német stilisztikai iskola egyik jelentős képviselője, Harald Weinrich *Semantik der Metapher* című tanulmányában (*Folia Linguistica*, 1967) azt állapítja meg, hogy a képzet mindig egy ellene determináló szövegösszefüggés avatja

képpé. A megértés kedvéért hadd idézzük Radnóti Miklós *A la recherche* című versének alábbi sorait: „Verssorok úsztak a lámpák fénye körül, ragyogó zöld | jelzők ringtak a metrum tajtékos taraján.” A szövegrészlet sem az *úsztak*, sem a *ringtak* vagy *tajtékos taraján* szótári értelmét nem készíti elő, ilyen vonatkozásban cserbenhagyja várakozásunkat, ellendeterminálja e szavak jelentését. A képhatás eszerint abból a jelentéstani összetettségéből adódik, hogy az ellendeterminált szavak a szókincs rendszerébe és a szöveg rendszerébe egyaránt beletartoznak. Az előbbiben egy adott szómező, szósík részesei, az utóbbiban pedig a képsík tartozékai. A kép tisztasága szempontjából igen lényeges, hogy a metaforák képsíkja egy a szósíkkal összeegyeztethető uralkodó mozzanatra támaszkodjék. Példánkban ez nem más, mint a hullámra és metrumra egyaránt jellemző szabályos ismétlődés. Így jöhet létre a szövegben az aktuális metaforákat motiváló potenciális képsík.

A képszemantikának ezek az újabb szempontjai azért hasznosak, mert minden kép vizsgálatára kiterjeszhető, függetlenül attól, hogy van vagy nincs benne névátvitel. Közös vonásuk, hogy más-más műszavakkal megnevezve ugyan, de a kép szemantikai struktúrájában a kép és a képpel megnevezett dolog, jelenség mellett mindenik számol egy a tagokat összebékítő kritériummal. Jerzy Pelc a varsói poétikai konferencián tartott előadásában (*Poetics, Poetyka, Poetyka*, 1961) modellálja is ezt a hármasegységet. A kép, a metafora grammatikai alkatáról egyébként Christine Brook-Rose készített szintézist *The Grammar of Metaphors* című művében (1958).

Az információ-elmélet és a képek

Az említett egyezéseken túl még azt is megfigyelhetjük, hogy a kép jelentés-tanával foglalkozó elméletek a hatás magyarázatát általában azzal hozzák kapcsolatba, amit röviden váratlanságnak nevezhetünk. Lényegében a maga sajátos mód-szereivel az információ-elmélet is ezt az értelmezést igazolja. Fónagy Iván például *A hang és a szó hírértéke a költői nyelvben* (*Nyelvtudományi Közlemények*, 1960) című tanulmányában a metafora stílusértékét abból a körülményből vezeti le, hogy a „szó helyértéke nem felel meg névértékének“ (lásd előbb: „Verssorok úsztak“), s emiatt szokatlan, szokatlanságánál fogva pedig nagyobb a hírértéke (entrópiája), mint annak a szónak, amely mindenki számára állandó és megszokott módon kapcsol valamely jegyet egy fogalomhoz (például: verssorok *hallatszottak*).

Sajátos megvilágításban, a nyelvi kommunikációs tevékenység két sarkalatos műveletével összefüggésbe hozva látjuk viszont a szóképek már ismertett két fő típusát Roman Jakobson tanulmányaiban. (Lásd: *Hang — Jel — Vers*. Budapest, 1969.) Jakobson a metaforát a nyelvi viselkedésre jellemző *szelekcióval*, a metonímiát pedig a *kombinációval* magyarázza. A szelekciós műveleteknek az egyenértékűség, hasonlóság és különbözőség az alapja, a kombinációs műveleté pedig az érintkezés (az egymásutániség vagy szekvencia). Elmélete két szempontból is nagy figyelmet érdemel. Az egyik az, hogy igazságot szolgáltat a metonímiának, melyet egy időben vélt érdektelensége miatt kiközösítettek a stilisztikából. Jakobson ugyanis a szelekciót és kombinációt műfajok szerint is polarizálta, megállapítván, hogy a líra elsődlegesen a hasonlóságra épül fel, ezért a lírai költészettől a *metafora* az elidegeníthetetlen szókép; az epika pedig főleg az érintkezésen alapszik, tehát a *metonímia* a legfontosabb szóképe. A másik fontos tétel Jakobson elméletéből a grammatikai képekre vonatkozik. Ne higgyünk olyan költemények létezésében — állapítja meg —, amelyekben nincsenek képek, mert ezekből valójában csak a lexikai trópusok hiányoznak, helyettük azonban dús grammatikai trópusok és alakzatok állnak.

Igazát szemléltessük Szabó Lőrinc *Képzelt képzeleteddel* című szonettjével:

*Képzelt képzeleteddel képelem,
hogy idegondolsz, kedves, mialatt
gyors kerék visz: sóvár magányomat
hívja magányod, együtt vagy velem,
ahogy veled én, és ahogy nekem
vigaszt csak képzelt jelenléted ad,
fájdalmad fájdalmamban érzi csak
enyhülni szorítását sziveden.
Képzelt képzeleteddel képelem,
hogy együtt vagyunk: az enyém kevés
volna, magában, míg így, szüntelen
kettőződve, mint tündér repesés
hoz-visz-cserél s egyszerre két helyen
egymásba zárva tart a szerelem.*

A verset átforrósító lírai vallomás nem a szóképek nyelvén szól. Egyetlen metonímiaját (sóvár magányomat) és hasonlatát (mint tündér repesés) nem számítva, a képi funkciót kizárólag a névmások, igék és főnevek első és második személyű alakjainak a „feleselése“ tölti be. A *képzelt képzeleteddel képelem* figura etimologica villantja fel az én—te egységben megvalósuló ellentétet. Ennek gondolatritmusos ismétlése alakítja ki a szonettnek a fokozatosság elvén nyugvó két kompozíciós egységét. Az első részben az *együtt vagy velem, ahogy veled én* névmási szembenállással jelzett különvalóság a második részben az *együtt vagyunk* többesszámában fonódik össze. A nyelvtani jelentésekből tehát szimbólum értékű kép szerveződik. Ezért mondja Jakobson, hogy a grammatikának is van poétikája.

A kép mint szinkretizmus

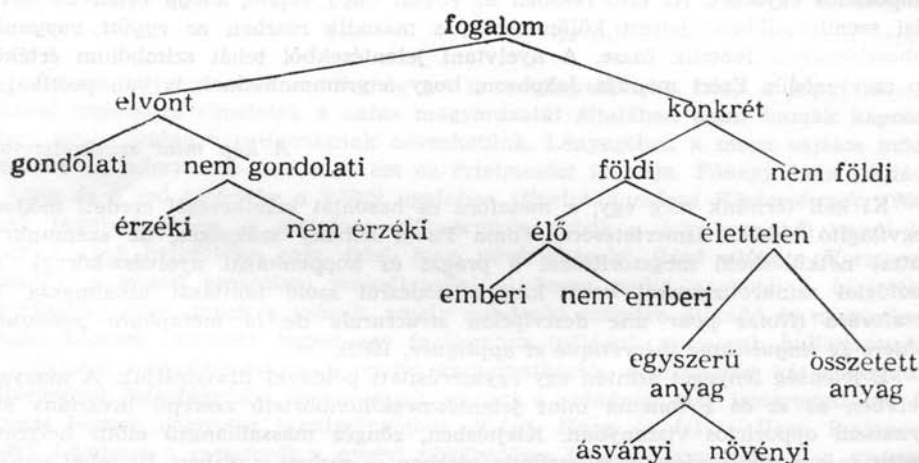
Ki kell térnünk még egy, a metafora és hasonlat keletkezését eredeti módon megvilágító elmélet ismertetésére. Toma Pavel néhány szükséges, de számunkra ezúttal nélkülözhető megszorítással a prágai és koppenhágai nyelvész-körnek a fonológiai szinkretizmusról vagy kiegyenlítődésről szóló tanítását alkalmazza a metaforára (*Notes pour une description structurale de la métaphore poétique. Cahiers de linguistique théorique et appliquée*, 1962).

E jelenség lényegét szintén egy egyszerűsített példával illusztráljuk. A magyar nyelvben az *sz* és *z* fonéma mint jelentésmegkülönböztető szerepű invariáns áll egymással oppozíciós viszonyban. Kiejtésben, zöngés mássalhangzó előtti helyzetben ez az oppozíciós viszony megszűnik: részben — rézben = rézben. Itt tehát szinkretizmus vagy kiegyenlítődés jön létre. Mi megy végbe a nyelvben, amikor a költő metaforát alkot? — teszi fel a kérdést Toma. Válasza: ugyancsak szinkretizmus, melynek előfeltétele, hogy két szó a köznyelvben jelentés szerinti invariánsként álljon szemben egymással. Például bármilyen szövegösszefüggésbe helyezük a *tó* és a *nap* szót, azt tapasztaljuk, hogy fogalmi jelentésük teljességgel különböző lévén, oppozíciós viszonyban állnak egymással. Tóth Árpád verssorában viszont kiegyenlítődik a két szó jelentéskülönbsége: „Elmúlt az arany tó az égről / És egyszerre nagyon sötét lett“ (*Arany tó az égen*).

A metaforikus kiegyenlítődés stilisztikai-poétikai effektusai onnan származnak, hogy két paradigma (jelentés-sík) jön mozgásba. Az egyik független a kiegyenlítődéstől, megelőzi és kondicionálja azt: a köznyelvben a *tó* és a *nap* tartozik ehhez a paradigmához, mint oppozícióban lévő invariáns. A másik paradigma szinkretizmusként teremtődik meg: *tó* = *nap*. A kiegyenlítődésben a *tó* 'állóvíz' alapje-

lentése mellékjelentéssé lesz, s így a *tó* stilisztikai szinonimája a *napnak*. A költői szövegben pedig a szinonimikus paradigma a közlésnek magának a célja. A költői hasonlatban a metaforával egyező módon megy végbe a kiegyenlítődés, azzal a különbséggel, hogy a képben jelen van az a közös kontextus is, amelynek uralma alatt történik a kiegyenlítődés: *Jár* utánad, *jár* a képzelet, | Mint szivárvány után a gyerek“ (Vajda János).

A költői képekkel foglalkozó újabb elméletek közül, mint látható, főleg azokra tértünk ki, amelyek nyelvtudományi megalapozottságuk. Mindenikkel kapcsolatban fölmerült a kép stilisztikai értékének, hatásának a fogalma. Kiegészítésként még azt is elmondhatjuk, hogy a kutatásokat ma egyre inkább a hatás mérését egzakt módon biztosító eszközök keresése jellemzi. Ennek az egyelőre nagy kételyvel fogadott próbálkozásnak még nem születtek minden kétséget kizáró eredményei, de Solomon Marcus nemrég megjelent *Poetica mathematică* című könyve alapján néhány érdekes gondolatra már felhívhatjuk a figyelmet. Ha abból a feltevésből indulunk ki, hogy a kép a szintagmatikus közelség és a paradigmaticus távolság közötti összebékíthetelenség elvén alapszik, akkor lehetőség kínálkozik arra, hogy a különböző nyelvtani viszonyokban egymás mellé hozott szavak fogalmi tartalmát az általánosság és a heterogenitás szempontjából értékeljük, s egy következő lépésként ezen az alapon mérjük a köztük lévő távolságot. Ehhez a művelethez egy illyenszerű fogalmi lebontási osztályt használhatunk fel:



Minél mélyebbre haladunk az ágrajzon, annál redukáltabb az általánosság foka, mindaz pedig, ami nem azonos csúcshoz tartozik, heterogén elemnek számít. Köztudomású, hogy egy költői kép meglepetés-foka attól is függ, mennyire heterogének fogalmi szempontból a kép tagjai. A távolságot azoknak a csúcshoz tartozókkal mérhetjük, amelyekre át kell haladnunk, hogy eljussunk attól a fogalmi osztálytól, amelyhez a kép tartozik, ahhoz a fogalmi osztályig, amelynek a képpel megnevezett dolog az egyik egyede. Eszerint például a *gyöngyház-kor* = ifjúság képben József Attila egy „elvont“ és egy „ásványi“ névvel jelzett fogalmi csoportot hozott azonos szintre, a képtávolság értéke: 6, következésképpen a stilisztikai hatás igen magas fokú.

Persze e módszer alkalmazásának sok-sok nehézsége van, ezekre fölösleges kitérnünk, mert nem az volt a célunk, hogy mint egyedül üdvözítő eljárást ajánljuk, hanem hogy e téren is csupán jelezzük a perspektívákat.