

## *Az angolszász és francia stilisztikai kutatások főbb irányjai*

Beszámolónk pusztán áttekintést akar nyújtani a kutatások főbb irányairól, tehát semmiképpen sem törekszik teljességre. Megkülönböztetett figyelmet szentel a második világháború utáni jelenségeknek, de részletesen foglalkozik a két háború közötti időszakokkal is, mert ekkor bontakozott ki az, amit modern stilisztikának nevezhetünk. Ennél korábbra azonban csak egy-egy kivételesen indokolt esetben és akkor is csak utalás-szerűen megy vissza.

Kiindulópontként stilisztikán az irodalmi stílus vizsgálatát értjük, mely önálló tudományágnak tekinthető. Éppen ezért vizsgálódásunk köréből eleve kizártunk több, a stilisztikával érintkező, de lényegében önálló vagy más tudományághoz tartozó területet: a verstant, az összehasonlító irodalomtudomány részét képező motívumtörténetet (Stoffgeschichte),<sup>1</sup> az irodalomtörténeti korszakolással szorosan összefüggő korstílusvizsgálatot és a nem-irodalmi nyelv stilisztikáját, mely vagy egy adott időben, egy adott közösség által beszélt nyelv normatív stilisztikáját teremti meg — ezt szokás idiomatológiának nevezni —,<sup>2</sup> vagy az irodalmi fejlődés mögött meghúzódó köznyelvi fejlődéssel foglalkozik,<sup>3</sup> vagy az irodalmi műben feltárulkozó „parole”-ból a korabeli „langue”-ra következtet.<sup>4</sup> Ez utóbbi három esetben a kutató az irodalmi művet nyelvi dokumentumként használja, azaz nem vesz tudomást esztétikai hatásáról, éppen ezért az ilyen kutatások a nyelvészet és nem az irodalmi stílusvizsgálat részét képezik.

Az angolszász országokban és az európai kontinensen a stilisztikának egymástól lényegileg eltérő hagyományai alakultak ki. Az európai szemléletet legszélsőségesebben mindig a franciák képviselték. Ez indokolja a két nyelvterületen folyó kutatások párhuzamos vizsgálatát. Más nyelvű kutatások munkásságát nem érintjük, csak akkor — mint Spitzer esetében —, ha hatásuk döntő volt a szóban forgó két nyelvterület valamelyikén.

Az angolszász és francia stilisztika közötti ellentét a két háború között vált nyilvánvalóvá. Angol nyelvterületen a New Criticism művelői szabták meg az irodalomszemléletet (a kisebbségben levő újarisztoteliánusokat figyelmen kívül hagyhatjuk, mert az ő műfajközpontú rendszerükben a stilisztikai elemzés alárendelt jelentőségű), akik nem

<sup>1</sup> L. „A strukturális vizsgálat alkalmazásának lehetősége az összehasonlító irodalomtudományban” c. beszámolónk ide vonatkozó részét (Helikon, 1970.2, 239—40). Vö. HELMUT HATZFELD: *A Critical Bibliography of the New Stylistics applied to the Romance languages 1900—1952*. Chapel Hill, 1953. „Stylistic Motif”, 190—200.

<sup>2</sup> HATZFELD: I. m., 215—41; PIERRE GUIRAUD: *La stylistique*. Paris, 1954, 87—91.

<sup>3</sup> F. W. BATESON: *English Poetry and the English Language*. Oxford, 1934, vi; KARL VOSSLER: *Gesammelte Aufsätze zur Sprachphilosophie*. München, 1923, 37.

<sup>4</sup> WILLIAM FRANZ: *Shakespeare-Grammatik*. Halle, 1898—900; LAZARE SAINÉAN: *La Langue de Rabelais I—II*, Paris, 1922—3; A. H. KING: *The Language of Satirized Character in “Poetaster”: a Socio-Stylistic Analysis, 1597—1602*. Lund, 1941. Az idevágó francia munkák bibliográfiája: GUERLIN DE GUER: «La Langue des écrivains», in: *Qu'en sont les études de Français?* (éd. A. Dauzat). Paris, 1935, 227—337.

beszéltek stilisztikáról, a kritika művelőinek tekintették magukat, szorosan véve irodalmi, filozófiai és lélektani érdeklődés jellemezte őket, ám sokat tettek a konkrét szövegek értelmezése és értékelése terén, számukra a vizsgálandó kontextus az irodalmi szöveg volt, melyet értékelni kell. A velük kortárs európai szerzők tudatosan a stilisztika művelőiként léptek fel, Spitzertől Ullmannig elsősorban a román *filológia* állt érdeklődésük középpontjában, egyébként konzervatív vagy újító törekvéseiktől függetlenül, Cressottól Riffaterre-ig kizárták a szövegek értelmezését és értékelését a stilisztika köréből.<sup>5</sup> a nyelvet tekintve a vizsgálandó kontextusnak.

Napjainkra az eredetileg angolszász és francia törekvéseket már a legkülönbözőbb származású kutatók képviselik, az irodalmi és nyelvi stíluszemlélet közötti alapvető ellentét azonban nem szűnt meg. Több kísérlet történt kibékítésükre: közülük a legjelentősebb az az amerikai kongresszus, melynek anyaga a Thomas A. Sebeok szerkesztette kötetben olvasható, példaként szolgálhat eredménytelenségükre. I. A. Richards már az előadások közben megjegyezte, hogy a résztvevőket nem közös cél vezette: egyesek az irodalmat úgy akarták meghatározni, hogy ezzel a nyelvészet ügyét segítsék, mások viszont a hasonló definícióval az irodalomtudomány fejlődését akarták előmozdítani. A pszichológus George A. Miller zárszavában azt hangsúlyozta, hogy a kongresszus során egyre kevésbé látta maga előtt: mi is a megbeszélések tárgya. René Wellek jellemzőnek tartotta, hogy az előadások közül egyetlenegy foglalkozott irodalmi nyelvészet vizsgálatával, a nyelvészeti elemzések közül Dell H. Hymes fonológiai vizsgálata esetében kétségbe vonta a vizsgált jelenségek poétikai érvényességét, Seymour Chatman Donne és Pope verselését összevető előadásának eredményeiről megállapította, hogy azokat az irodalomtörténész a maga sajátos módszereivel elvégzett vizsgálata révén már tökéletesen ismeri, s ezáltal számára fölösleges az irodalomtörténet eredményeiről mit sem tudó nyelvész bonyolult apparátusa, Sebeok kvantitatív eljárásáról pedig azt állította, hogy csak olyan kivételesen szimmetrikus szerkezetű szövegre alkalmazható, mint a „példaként” elemzett cseremis szonett. Wellek a nyelvészeti módszerek alkalmazását veszélyesnek mondta, mert szerinte egyrészt a nyelvészek túlbecsülik az „új” jelentőségét az irodalomban, s a stilisztikát afféle „ellen-nyelvtanként” művelik, másrészt elhanyagolják a változó kontextust, csak ugyanazt a nyelvi jelenséget keresik. „Az irodalmi elemzés ott kezdődik, ahol a nyelvészeti elemzés végződik . . . Az irodalmi stilisztikának minden nyelvi eszköz esztétikai céljára kell összpontosítania a figyelmet.”<sup>6</sup>

### 1. *Mi a stílus?*

Az Indiana Egyetemen tartott kongresszus világosan megmutatta, hogy nyelvészek és irodalomtudósok nem ugyanazt értik stíluson. Nézeteltérésük hosszabb történeti folyamat eredménye, melynek során a stílus fogalmát oly mértékben kiterjesztették, hogy az egy adott értelemhez következetesen ragaszkodó, egzaktságra törekvő kutatók szükségképpen ellentmondásba keveredtek egymással. Ez a folyamat a XIX. században indult meg, mikor is a stílusról főként impresszionisztikus esszéket írtak.<sup>7</sup> Az első világháború óta a módszeres és tudományos igényű stíluskutatás egyre rohamosabban fejlődött.

<sup>5</sup> MARCEL CRESSOT: *Le Style et ses Techniques*. Paris, 1947; MICHAEL RIFFATERRE: „Fonctions du Cliché dans la Prose littéraire”, *C. A. I. E. F.*, vol. 16, 1964, 81; Uő.: „Vers la définition linguistique du Style”, *Word*, vol. 17, 1961, 324.

<sup>6</sup> THOMAS A. SEBEOK (ed.): *Style in Language*. New York, 1960, 102; 386; 98, 408, 412, 413, 415.

<sup>7</sup> WILLIAM J. BREWSTER: *Representative Essays on the Theory of Style*. New York, 1905; DAVID WATSON RUNNIE: *The Elements of Style. An Introduction to Literary Criticism*. London, 1915.

1942-ben megindult az első stilisztikai folyóirat, a *Trivium*. Hatzfeld 1953-ban megjelent bibliográfiája a XX. század első 50 évéből több mint kétezer, a kiegészítő jegyzék egyedül az 1955—60 közötti évekből már csaknem 1800 tételt sorolt fel! csak a román nyelvű irodalmak stilisztikájának köréből, a legújabb és szinte kizárólag az angol nyelvű irodalmakkal foglalkozó bibliográfia pedig ugyancsak több mint kétezer tételt foglal magában. Az 50-es évek óta jó néhány nemzetközi kongresszus csak a stilisztika kérdéseivel foglalkozott — közülük a már említett bloomingtoni mellett az English Institute és az International Federation for Modern Languages and Literatures hetedik kongresszusa<sup>8</sup> volt a legjelentősebb, de közmegegyezés mind ez idáig nem született a stílus meghatározására. A kézikönyvek stílusmeghatározása annyira általános, hogy teljességgel használhatatlan. Joseph T. Shipley például ezt a definíciót adja: „A stílus egyesek szerint specifikus, mások szerint általános értelmű irodalomkritikai terminus, mely valamely kifejezés módjának vagy minőségének a leírására használatos.” Hatzfeld és Guirand sem nyújt több eligazítást, amikor a stílust egyszerűen „valamely szöveg strukturális jellegzetességének”, illetve „a kifejező eszközök munkájának” nevezi.<sup>9</sup> Az irodalomtudomány e terminusának százarúsága nyilvánvalóan a stílus szó köznyelvi jelentésének kitágulásával függ össze, az angol nyelv legutóbbi nagy szótára már 29 jelentés-árnyalatát mutatja ki, kilenccel többet, mint az előző szótár.<sup>10</sup>

Ez az értelmezésbeli zűrzavar szükségessé teszi, hogy mindenekelőtt rendet teremtsünk a stílus szó értelmezései között: enélkül lehetetlen eligazodni a stílus kutatásban. Mivel a stíluselméleti szerzők közül Middleton Murry adta a legeklektikusabb értelmezést, az ő meghatározásából indulunk ki. Stíluson egyszerre érti a „kifejtés technikáját”, „egyéni kifejezőmódot” és „a személyes és sajátos kifejezésben az egyetemes jelentőség megvalósítását”,<sup>11</sup> tehát mindazt, amit értékelünk az irodalmi műalkotásban.

a) *A stílus mint a kifejtés technikája (a stílus grammatikai-retorikai szemlélete)*

A stílusnak „díszítő formaként” értelmezése — ez a kifejezés a szóban forgó felfogás legkövetkezetesebb ellenzójétől, Crocétól származik<sup>12</sup> és talán egyértelműbb, mint „a kifejtés technikája” — rendkívül hosszú múltra megy vissza, alighanem Platón tanára, Gorgiasz volt az első ismert megfogalmazója. Annak alapján, amit a lexisről ír, arra lehet következtetni, hogy lényegében Arisztotelész is ezt a felfogást vallotta.<sup>13</sup> Legkövetkezetesebb képviselői az ókori latinok közül a *Rhetorica ad Herrennium* szerzője és Quintilianus. Lényegében ezt a hagyományt örökölte a középkor.<sup>14</sup> A XVI. század közepétől a retorikák szerzői alkotó módon továbbfejlesztették az antik örökséget, s a retorika a XVII—XVIII. századi neoklasszikus irodalomban érte meg második virágkorát:

<sup>8</sup> HELMUT HATZFELD—YVES LE HIR: *Essai de bibliographie critique de stylistique française et romane*, 1955—1960. Paris, 1960; RICHARD W. BAILEY—DOLORES W. BURTON: *English Stylistics. A Bibliography*. Cambridge, Mass., 1968; HAROLD C. MARTIN (ed.): *Style in Prose Fiction*. New York, 1959; PAUL BÖCKMANN (Herausg.): *Stil- und Formprobleme in der Literatur*. Heidelberg, 1959.

<sup>9</sup> JOSEPH T. SHIPLEY: *Dictionary of World Literature*. New York, 1943; HATZFELD: *l.m.* xi; GUIRAND: *La stylistique*, 7, 110.

<sup>10</sup> Webster's Third International Dictionary. Springfield, 1961; Webster's New International Dictionary of the English Language. 2nd ed. Springfield, 1954.

<sup>11</sup> JOHN MIDDLETON MURRY: *The Problem of Style*. London, 1922, 8.

<sup>12</sup> BENEDETTO CROCE: *Aesthetic* (1909), tr. D. Ainslie. New York, 1958, 422.

<sup>13</sup> ARISTOTLE: *Art of Rhetoric*, tr. J. H. Freese. London, 1926, 345, 349.

<sup>14</sup> CHARLES SEARS BALDWIN: *Medieval Rhetoric and Poetic*. New York, 1928; ERNST ROBERT CURTIUS: *Dichtung und Rhetorik im Mittelalter*, Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, 1938, 433—76.

főként Franciaországban és Angliában, ahol a hagyományos témákhoz és műfajokhoz eleve megszabott „magasságú” stílusok, azaz a retorikai figurák kész rendszerei kapcsolódtak.<sup>15</sup> A retorika mint szabályok rendszere egy adott kultúra és világkép kifejeződése volt, mely végső soron egy egyszer s mindenkorra megteremtett világot tételezett fel. A XVIII. század során ez a világkép válságba jutott, s ennek megfelelően a nyelvről vallott felfogás is megváltozott: többé már nem külső forma emberi tükrét, hanem az átélt személyes tapasztalat egyéni kifejezőmódját látták benne. Az utolsó jelentős retorikák a XIX. század elején jelentek meg, majd a retorikai stilsztika színvonala — a vele szorosan összeforrott metafizika és esztétika letűnével — a múlt század során rohamosan hanyatlott, sőt a retorikai-oktatás megszűnésével a retorikai stílus-értelmezés felédesbe merült.<sup>16</sup>

Körülbelül egy évszázados kiesés után a közelmúltban ismét megnőtt az érdeklődés a retorika iránt: Gérard Genette felvetette a retorikai oktatás újra bevezetésének lehetőségét, számos új retorikai rendszerezés látott napvilágot, kritikusok — közöttük a francia strukturalizmus képviselői — a régi retorikákat vették alapul a költői képek áttekintésénél vagy egy-egy életmű, illetve műalkotás elemzésénél, sőt a strukturális szemantika is nagy mértékben felhasználja a retorikai rendszerezés alapelveit.<sup>17</sup>

A stílus retorikai szemlélete a stilsztikát a retorika egyik részével: az ékesszólás (elocutio) tanával azonosította. Ez a szemlélet magában rejti a tartalom és forma alapvető szétválasztását. A retorikai formula alapját a betű és a jelentés közötti eltérésben látja. A retorikai formulát egyrészt a köznyelvhez (Hjelmslev modern terminológiájában az „usage”-hoz) képest mint eltérést, másrészt mint ugyanennek a köznyelvnek a részét határozza meg. Ezt a paradox kettősséget a stílus egészére is kiterjeszti: azaz a retorikai formulákkal díszített, fennkölt (style figuré, orné, sublime, élevé, relevé) és az egy-

<sup>15</sup> RICHARD SHERRY: *A Treatise of Schemes and Tropes*. London, 1550; FOUQUELIN: *La Rhétorique française augmentée*. Paris, 1557; HENRY PEACHAM: *The Garden of Eloquence*. London, 1577; ABRAHAM FRAUNCE: *The Arcadian Rhetoricke*. London, 1588; GEORGE PUTTENHAM: *The Arte of English Poesie*. London, 1589; RENÉ BARY: *La Rhétorique française*. Paris, 1653; THOMAS BLOUNT: *The Academie of Eloquence*. London, 1654; BERNARD LAMY: *La Rhétorique ou l'Art de parler*. Paris, 1688; CHARLES DU MARSAIS: *Des Tropes*. Paris, 1730; PHILIP DORMER STANHOPE, EARL OF CHESTERFIELD: *Letters to his Son* (Nov. 24, 1749), 11th ed. London, 1800. II. 303; SIR THOMAS FITZOSBOENE, BART.: *Letters on Several Subjects*. London, 1748, 162; CREVIER: *Rhétorique française*. Paris, 1765; GEORGE CAMPBELL: *Philosophy of Rhetoric*. London, 1776; HUGH BLAIR: *Lectures on Rhetoric and Belles Lettres* (1783). 4th ed. London, 1790, II. 144.

<sup>16</sup> DOMAIRON: *Rhétorique française*. Paris, 1804; FONTANIER: *Manuel classique pour l'étude des Tropes*. Paris, 1821; UÓ: *Des Figures du Discours autres que les Tropes*. Paris, 1827; ALEXANDER BAIN: *English Composition and Rhetoric*. London, 1866; PIERRE LABOUSSE: *Grammaire complète*. 7 éd. Paris, 1880.

<sup>17</sup> GÉRARD GENETTE: *Rhétorique et enseignement*, in: *Figures II*. Paris, 1969, 23—42; CH. PERELMAN et L. OLBRECHTS-TYTECA: *La nouvelle rhétorique, traité de l'argumentation I—II*. Paris, 1958; HEINRICH LAUSBERG: *Handbuch der literarischen Rhetorik I—II*. München, 1960; WILLIAM J. BRANDT: *The Rhetoric of Argumentation*. New York 1970; A. KIBEDI VARGA: *Rhétorique et littérature*. Paris, 1970; ROSAMOND TUVE: *Elizabethan and Metaphysical Imagery*. Chicago, 1947; GÉRARD GENETTE: *Figures, Hyperboles* in: *Figures*. Paris, 1966, 205—21, 245—52; MARTIN PRICE: *Swift's Rhetorical Art*. New Haven, 1953; WILLIAM KURTZ WIMSATT: *The Prose Style of Samuel Johnson*. New Haven, 1941; TZVETAN TODOROV: *Littérature et signification*. Paris, 1967; A.-J. GREIMAS: *Sémantique structurale*. Paris, 1966; J.-B. FAGES: *Le structuralisme en procès*. Paris, 1968; GRAHAM PETRIE: *Rhetoric as Fictional Technique in Tristram Shandy*, „*Philological Quarterly*, 1969, 479—94. DANTE: *De Vulgari Eloquentia*; VOLTAIRE: *Dictionnaire philosophique*; J. F. MARMONTEL: «Stile» in: *Encyclopédie*. Paris, 1751—72; MAUVILLON: *Traité de stile*. Paris, 1751; Domairon: I. m.

szerű stílus normájának ellentétében látja a stilisztika alapját. Mivel a formálák zárt rendszert alkotnak, azaz mindegyikhez egy megszabott jelentés társul, az egyszerű stílus funkciója éppúgy előre meghatározott („marqué”, Barthes kifejezésével élve), mint a style figuré bármely változata. Nem nehéz tehát az egyszerű stílusban felfedezni annak elődjét, amit Barthes „az écriture nulla fokának” nevez.<sup>18</sup>

Nyilvánvaló, hogy a retorikus szemlélet tovább él egyrészt a modern nyelvi stilisztikában — tehát az olyan vizsgálatokban, melyek kizárólag a hagyományos nyelvtani kategóriákkal hajlandók dolgozni, ide sorolva nemcsak a hagyományos nyelvi stilisztikát, hanem a strukturális nyelvészet eredményeit felhasználó kutatásokat is, mint pl. Trubeckoj fonológiai stilisztikája vagy Lotz fonetikai verstipológiája<sup>19</sup> —, másrészt — némi áttétellel — magában a Kelet-Európában létrejött, onnan később Franciaországba áterjedt strukturalizmusban. A retorikai stílus-értelmezés modern képviselői a stílust — a korábbi retorikák szerzőihez hasonlóan — válogatásnak tekintik,<sup>20</sup> azaz szerintük a stílus mindig a múltól függetlenül létező normára utal. Ezt a normát többnyire a köznyelvben vagy az értekező prózában jelölik meg, s a költői stílust — ismét a retorikákkal összhangban — úgy határozzák meg, mint eltérést (écart, deviation) ettől a már eleve létező normától.<sup>21</sup> A strukturalizmus átveszi a retorikus szemléletben benne rejlő kettősségben gondolkozást, legfeljebb a normát és a norma deformációját nevezi másképp: esetleges és nem-esetleges vagy mono- és politematikus nyelvi kifejezésnek.<sup>22</sup>

A strukturális nyelvészetre támaszkodó stilisztika célkitűzését Sol Saporta fogalmazta meg a legeggyértelműbben. Fejtegetése szerint a stilisztika alkalmazott nyelvészet, csak abban különbözik a nyelvészet többi ágától, hogy nem a kód, hanem az üzenet leírásával foglalkozik, nem a leírtak alapján következtet a leírás anyagában nem szereplő szerkezetekre, hanem a leírás anyagán belül osztályoz, s nem a mondatot, hanem a szöveget tekinti a legnagyobb elemzendő egységnek. A költészetet ilyenformán a nyelv részének kell tekinteni, melyet a nyelvtanírók — önkényesen és helyzetük megkönnyébbítésére, tehát pusztán gyakorlati okból — hosszú időre kiiktattak a vizsgálandó jelenségek köréből. A stíluszt nyelvész, akinek „azt kell feltételeznie, hogy a költészet nyelv, figyelmén kívül hagyva, hogy még bármi más is lehet”. Csak formális összefüggésekkel foglalkozik, szemantikai összefüggésekkel nem. Mivel „a költészetet csak mint nyelvet” tanulmányozhatja, szükségképpen távol áll tőle minden értékelés.<sup>23</sup>

<sup>18</sup> L. HJELMSLEV: *Essais linguistiques*. Copenhague, 1959; ROLAND BARTHES: *Le degré zéro de l'écriture*. Paris, 1953.

<sup>19</sup> NICOLAI TRUBETZKOJ: *Phonologie und Lautstilistik* in: *Grundzüge der Phonetik*. Prag, 1939; JOHN LOTZ: *Metric Typology*, in: Sebeok (ed.): I. m. 129—37.

<sup>20</sup> CRESSOT: I. m. 2; JEREMY WARBURG: *Some Aspects of Style* in: R. QUIRK—A. H. SMITH (eds.): *The Teaching of English*. London, 1959, 50; C. F. VOEGELIN: *Casual and Noncasual Utterances within Unified Structure*, in: SEBEOK (ed.): I. m. 58; STEPHEN ULLMANN: *Choice and Expressiveness in Style* in: *Language and Style*. Oxford, 1964, 132—53; GRAHAM HOUGH: *Style and Stylistics*. London, 1969, 8.

<sup>21</sup> CHARLES BALLY: *Traité de stylistique française*. Heidelberg, 1909, I. 248; GEORGES MOUNIN: *Clefs pour la linguistique*. Paris, 1969, *Le style comme écart*, 174—9; PIERRE GUIRAUD: *La stylistique*, 78; U6: *Problèmes et méthodes de la statistique linguistique*. Dordrecht, 1959, 8; JEAN COHEN: *Structure du langage poétique*. Paris, 1966, 22; CHARLES E. OSGOOD: *Some Effects of Motivation on Style of Encoding* in: SEBEOK (ed.): I. m. 293.

<sup>22</sup> VOEGELIN: i. h., 57; EDWARD STANKIEWICZ: *Linguistics and the Study of Poetic Language* in: Sebeok (ed.): I. m. 72.

<sup>23</sup> SOL SAPORTA—EDMUND DE CHASCA—HELES CONTRERAS—RAMÓN MARTINEZ—LÓPEZ: *Stylistics, Linguistics and Literary Criticism*. New York, 1961. Saporta: „Introduction”, Contreras: „Stylistics and Linguistics”, 23; Saporta: „The Application of Linguistics to the Study of Poetic Language” in: Sebeok (ed.): I. m. 86, 88, 91, 84—5, 93, 89, 83—4.

A stilisztika és esztétika, illetve kritika hasonló szembeállítására egyáltalán nem új: már Ballynál megtalálhatjuk, s ez a felfogás azóta folyamatosan uralkodó volt mind a francia, mind pedig a spanyol stilisztikai elméletben és gyakorlatban.<sup>24</sup>

Ezt a felfogást számos ponton bírálata érte. Maguk a strukturális nyelvészek felismerték a merev szembeállítások finomításának szükségességét: így Saporta — Chomsky nyomán — a nyelvtanítás különböző fokozatainak megkülönböztetését ajánlotta a korábbi grammatikai/nem-grammatikai szembeállítás helyett, és többen a normától való pusztán eltérés helyett az optimális nyelvtanításban, illetve várhatóságban jelölték meg az irodalmi nyelv specifikumát.<sup>25</sup> A várható és nem-várható, illetve a nem-erőteljes és esetleges egyáltalán nem fedi az irodalmi és nem-irodalmi nyelv szembeállítását: „a várhatóság erősödésével a nem-várható elem hatása is nő”, esetleges és nem-erőteljes nyelv pedig egyaránt válhatik költészetté, ugyanakkor a nem-költői nyelvben is mindkettő egyformán megtalálható.<sup>26</sup> Magának a normától való eltérésnek az alapfogalmát is át kell értelmezni, mert az üzenet nemcsak abban térhet el a normától, hogy annak bizonyos kötöttségeit nem veszi figyelembe, hanem úgy is, hogy újabb kötöttségeket vezet be. Azaz „a stílus nem annyira egy normától való eltérés, mint inkább egy normának a létrehozása”.<sup>27</sup> Amint azonban végiggondoljuk ennek az átfogalmazott tételnek a következményeit, kilépünk a retorikai stíluszszemléletből, s a mű „fikció”-jellegének elismerésével lényegében eljutunk a stílusnak mint organikus formának az értelmezéséhez, mely a harmadik az itt tekintetbe vett stílusertelmezések között.

A nyelvészeti stilisztikát a legtöbb támadás az értékelés kérdésével kapcsolatban érte. William E. Baker úgy látja, hogy a stilisztika nemcsak abban különbözik a nyelvészet-től, hogy a megfigyelő, leíró, összehasonlító, szerkesztő és általánosító fázis közül csak az első három jellemzi, hanem abban is, hogy a vizsgálat már bizonyos nem-nyelvészeti előmunkát is feltételez. A bloomingtoni konferencia pszichológus résztvevői közül Miller arra a következtetésre jutott, hogy a stíluskutatásnak már a kezdet kezdetén érték-kategóriákkal kell dolgoznia, mert különben éppen azt képtelen meghatározni, ami a nyelvet stílussá teszi, Roger Brown pedig ebből azt a redikális következtetést vonta le, hogy a nyelvészet nem képes megoldani az irodalmi stílus vizsgálatát. Az irodalomtörténész Wellek zárszavában azt hangsúlyozta, hogy az irodalom vizsgálatában az elemzésnek mindig egyidejűleg nemcsak értelmezésnek, hanem értékelésnek és kritikának is kell lennie.<sup>28</sup> Az irodalmi stilisztikának nyilvánvalóan vannak olyan feladatai, melyeknek megoldására a strukturális nyelvészet nem tud segítséget nyújtani: ilyen mindenekelőtt a stílus történeti és esztétikai vizsgálata — ez utóbbi a mindenkori legjobb irodalom rendkívül nehezen megfogalmazható, de kétségtelenül létező közös stílusjellegzetességeit hivatott feltárni.<sup>29</sup>

<sup>24</sup> BALLY: *L'étude systématique des moyens d'expression*. Genève, 1910; *U6: Stylistique et linguistique générale*, Archiv für das Studium der Neueren Sprache, 1912, 87—126; FERNANDO ZÁZARO: *Estilística y Crítica literaria*, *Insula*, Nov. 15, 1950; CHARLES BRUNEAU: *La stylistique*. Revue Belge de Philologie et d'Histoire, 1951, 1—14; ALBERT DAUZAT: *Manuel général de linguistique française moderne*. Paris, 1935, 227—337.

<sup>25</sup> SAPORTA, GEORGE A. MILLER: Osgood in: Sebeok (ed.): I. m. 84, 92; 99, 393; 98.

<sup>26</sup> RIFFATERRE: Describing Poetic Structures: Two Approaches to Baudelaire's *les Chats*. Yale French Studies, 36—7, 216; I. A. RICHARDS: in: Sebeok (ed.): I. m. 103.

<sup>27</sup> SAPORTA (91—2), DELL H. HYMES: *Phonological Aspects of Style: Some English Sonnets* (109—10), RENÉ WELLEK (98) in: Sebeok (ed.): I. m.

<sup>28</sup> WILLIAM E. BAKER: *Syntax in English Poetry 1870—1930*. Berkeley, 1967, 3; Miller (395), Roger Brown (383), Wellek (419) in: Sebeok (ed.): I. m.

<sup>29</sup> WIMSATT—MONROE BEARDSLEY: *The Verbal Icon. Studies in the Meaning of Poetry* (1954). 2nd Noonday Paperback ed. 1960. 82—3.

A strukturális nyelvészet eredményeit felhasználó stilisztika legismertebb képviselőit: Barthes-ot és Jakobsont elsősorban azért marasztalták el — és alighanem jogosan —, hogy nem a poétikailag releváns tényezőkkel foglalkoztak. Különösen Riffaterre bírálta meggyőzően Jakobson *Macskák*-elemzését. Kifejtette, hogy a strukturális nyelvészet nem ad segítséget a kutatónak ahhoz, hogy különbséget tudjon tenni poétikailag releváns és nem-releváns struktúrák között: Jakobson tehát számos olyan struktúrát elemez, amelynek semmi szerepe sincs a műalkotás esztétikai hatása szempontjából, viszont számos — nem grammatikai, de a költemény hatása szempontjából döntő — struktúrát fel sem ismer. Nyelvi szembeállítások nem jelentenek szükségképpen egyszersmind stílusbeli különbségeket, a grammatikai megfelelések nem okvetlenül járnak együtt stílusbeli azonossággal, azaz valamely nyelvtani ismétlődés vagy szembeállítás poétikai relevanciája nem magától értetődő — mint Jakobson véli. „Valamely költemény nyelvtani elemzése nem tud többet nyújtani a költemény nyelvtanánál.” A poétikai funkció nem lehet eldönteni olyan, már előzőleg létező sablon segítségével, mint a grammatika.<sup>30</sup> És ezzel már ismét a szerves formáról szóló tanításhoz érünk.

Összefoglalva: A stílus retorikus szemlélete nem teszi lehetővé az irodalom esztétikai vizsgálatát. Étienne Souriau a nyelvtant a más művészetekben felhasznált anyaghoz hasonlította. A nyelvész Stankiewicz elutasítja ezt a felfogást, mert szerinte a nyelv már önmagában is kulturális produktum.<sup>31</sup> De állítása érvényét veszti, ha figyelembe vesszük, hogy a festő vagy zeneszerző kiindulópontja sem a puszta szín vagy hang, hanem egy zárt rendszeren belül érvényes összefüggések, melyek a grammatikával analóg egészet alkotnak. A már eleve létező rendszerből kiinduló kutatás mindegyik művészetben éppen a művészet lényegéről nem tud számot adni: arról, ami minden művészetben közös. „Az irodalmi elemzés számára a nyelvi magyarázat haszontalanságában felér az író életrajzának egy adatával” — írja Todorov, némiképpen saját gyakorlatát is bírálva. „Az ilyen megközelítés nem vesz tudomást arról, hogy a műalkotásban a nyelven kívül más rendszer is van . . . Anélkül, hogy a lebecsülnök a nyelv jelentőségét valamely irodalmi szövegben, nem szabad elfelejtetnünk, hogy szerepe alárendelt.”<sup>32</sup>

#### b) *A stílus mint egyéni kifejezőmód (a stílus alkotáslélektani szemlélete)*

Már Cicero is elvetette azt a gondolatot, hogy a stílust eleve létező normához viszonyítsuk, s helyette a stílus egyedi és főleg személyes összetevőjét hangsúlyozta. A stílus alkotás-lélektani szemlélete alighanem Platón gondolatára megy vissza, mely szerint az erény az ékesszólásban jut kifejezésre. Ennek leszűrmazottja az a felfogás, mely szoros kapcsolatot lát az erkölcsök és a stílus romlása között — melyet először Seneca fogalmazott meg. A reneszánsz idején fokozódott az érdeklődés a stílus szubjektív összetevői iránt; szélsőséges formában először Montaigne fogalmazta meg a stílus szubjektivistá értelmezését: „Ahogy a cselekvésben, úgy a kimondásban is saját természetes formámat adom . . . az egész világ megismer engem a könyvemben és a könyvemet

<sup>30</sup> HOUGH: I. m. 107; RIFFATERRE: Describing Poetic Structures . . . , loc. cit., 202, 209, 210, 212, 213; ROMAN JAKOBSON—CLAUDE LÉVI-STRAUSS: *Les Chats de Charles Baudelaire*, l'Homme, 1962, 5—21 (magyarul: Helikon, 1968, 61—76); JAKOBSON: „Позция грамматики и грамматика поэзии” in: Poetics. Warsaw, 1961, 403, 408—9 (magyarul in: Hang-Jel-Vers. Budapest, 1969).

<sup>31</sup> ÉTIENNE SOURIAU: La correspondance des arts. *Éléments d'esthétique comparée*. Paris, 1947, 127—8; Stankiewicz: i. h. 69—70.

<sup>32</sup> TZVETAN TODOROV: Les anomalies sémantiques. *Langages*, sept. 1966.

bennem.” Követői közül kétségkívül Pascal („Természetes stílust látva az embert csodálat és elragadtatás fogja el, mert arra számított, hogy írórt lát, holott embert talál . . . Az ékesszólás a gondolat festett mása.”) és Buffon („A stílus nem egyéb annál a rendnél és mozgásnál, melyet a gondolatainkba viszünk.”) tekinthetők a szubjektivista szemlélet további úttörőinek. A XVIII. századot — a retorikus értelmezés megtartása mellett — a szubjektivista stílus-szemlélet elterjedése jellemzi: Batteux abbé, Rousseau és Diderot korának grammatikusai szemében a nyelv egyszerre szolgál a gondolatnak és a nyelvet használó pszichéjének kifejezésére. A romantika idején e két szempont közül az utóbbi válik alapvetővé: ekkor alakul ki a nyelvkarakterológia (Rivarol, Wilhelm von Humboldt) és válik általánossá a stílusnak egyéni kifejezőmódként való értelmezése. Míg a klasszicista író számára a stílus tőle függetlenül létező, elsajátítandó normát, addig a romantikusok szemében velünk született adottságot jelent.<sup>33</sup>

Míg a retorikák szerzői a meggyőző stílus (art de bien dire / de persuader) általános törvényszerűségeit keresték, azaz a stílust a hatáslélektan szempontjai alapján határozták meg, addig a szubjektivista stíluszemlélet hívei a stílus alkotáslélektani összetevőire terelték a figyelmet.

A modern alkotáslélektani stílus-megközelítés kétségkívül ezt a szubjektivista felfogást fejleszti tovább tudományos igénnyel. Képviselői azért bírálják a retorikai-grammatikai stílus-értelmezést, mert szerintük a stílust nem lehet válogatásnak tekinteni, ez a nyelven kívüli — kulturális és világgépi — meghatározottságok elhanyagolását jelentené. Minden íróban kialakul a tapasztalatok osztályozásának egy sajátos és egyedül rá jellemző módja, s ez a „nem tudatos hajlam” a nyelvi válogatást számára már eleve meghatározza. Az alkotáslélektan kutatója tehát arra a kérdésre keres választ a stílus vizsgálatakor, hogy az mit árul el az író személyiségéről.<sup>34</sup> Számára a stílus „a viselkedés egyénített jellemzője”, a személyiségnek — a kézíráshoz hasonlóan — önkéntelen, nem tudatos kifejező megnyilvánulása. A stílus és a személyiség egymással párhuzamosan alakul ki, s az érett személyiséghez mindig következetes stílus járul. Az író különösége, egyedülálló volta következetesen megmutatkozik a stílusában; előfordul, hogy átírja művét, de a mélystruktúrán ilyenkor sem változtat, mert annak nincs tudatában.<sup>35</sup>

A retorikai megközelítés mindig előre megszabott követelmények érvényesítését kívánja bármely műalkotás elemzésénél. Hozzá képest az alkotáslélektani szemlélet annyiban jelent többletet, amennyiben az írói alkat messzemenő figyelembevételére ösztönzi az elemzőt.

Milyen ellenvetéseket lehet felhozni az alkotáslélektani stílus-értelmezéssel szemben? Mindenekelőtt azt kell megállapítanunk, hogy az eddigi kutatásoknak — még ha statisztikai módszerekkel készültek is — az a nagy hátrányuk a retorikai-grammatikai

<sup>33</sup> M. T. CICERO: Brutus, tr. G. L. Hendrickson. London, 1952, 77; Uő: De Oratore, tr. H. M. Hubbell. London, 1952, 345; PLATO: Republic, tr. P. Shorey. London, 1953, 303—5; M. E. DE MONTAIGNE: Essais. Paris, 1946, 625, 838; L'Oeuvre de Pascal. Paris, 1941, 831, 834; G.-L. LECLERC, COMTE DE BUFFON: Discours sur le style in: Oeuvres Philosophiques. Paris, 1954, 500, 503; CHARLES BATTEUX: Les beaux arts réduits à un même principe. Paris, 1746; M. H. ABRAMS: The Mirror and the Lamp. New York, 1958, 226—35.

<sup>34</sup> RICHARD M. OHMANN: Prolegomena to the Analysis of Prose Style in: Martin (ed.): I. m., 1—24; LOUIS TONKO MILIC: A Quantitative Approach to the Style of Jonathan Swift. The Hague, 1967, 75; FILLMORE H. SANFORD: Speech and Personality, Psychological Bulletin, 1942, 811—45; GEORGE A. MILLER: Language and Communication. New York, 1951, 119—39.

<sup>35</sup> JAMES J. JENKINS: Commonality of Association as an Indicator of More General Patterns of Verbal Behavior in: Sebeok (ed.): I. m. 308; GORDON W. ALLPORT: Personality. New York, 1937; ALVAR ELLEGÅRD: A Statistical Method for Determining Authorship: The Junius Letters, 1769—1772. Göteborg, 1962, 8—9; Milic: I. m. 77.



vizsgálatokkal szemben, hogy bizonytalan definíciókra és osztályozásokra épültek, éppen ezért eredményeiket nehéz összehasonlítani egymással, s formulázatlanságukban olykor már az impresszionisztikus stílus-„szakirodalomra” emlékeztetnek. Emellett az alkotás-lélektan művelői nem határolták el magukat a szélsőséges szubjektívizmustól, mely pedig éppúgy kizárja a stílust, mint a fotografikus realizmus.<sup>36</sup>

Az alkotáslélektani stílus-értelmezés nyilvánvalóan éles ellentétben van a New Criticism stílus-felfogásával. Talán elég a legismertebb példát idézni: „a költőnek nem kifejezni való »személyisége« van, hanem különös médiuma, mely csak médium és nem személyiség, melyben benyomások és tapasztalatok különös és váratlan módon társulnak. Lehetséges, hogy az ember számára fontos benyomások és tapasztalatok nem kapnak helyet, viszont az ember, a személyiség szempontjából teljesen elhanyagolható mozzanatok jelentőségre tesznek szert a költészetben . . . A költészet nem az emóció szabadon eresztése, hanem menekülés az emóciótól; nem a személyiség kifejezése, hanem menekülés a személyiségtől.”<sup>37</sup>

A költészet személytelenségéről szóló tanítás — melyet először Rémy de Gourmont vallott következetesen<sup>38</sup> — végletes formájában nyilván éppúgy nem fogadható el, mint a stílus egyik fontos összetevőjét túlhangsúlyozó lélektani megközelítés, de hozzásegít annak a megértéséhez, hogy a stílust csak részben lehet „önkifejezésnek” tekinteni, mert részben „együtműködés eredménye”,<sup>39</sup> azaz vizsgálatokor nem lehet eltekinteni a műnemi, műfaji stb. hagyománytól, sőt magában az egyedi műalkotásban az író személyiségétől függetlenül létrejövő egyedi stílussajátságoktól sem.

### c) *A stílus mint jelentés (a stílus esztétikai szemlélete)*

A mű egyedi stílussajátságait kétségkívül ez a harmadik felfogás veszi leginkább tekintetbe. Ezt már azok a strukturális nyelvészek is felismerték, akik — tudatosan vagy öntudatlanul — saját eljárásukat cáfoló megállapításokat tettek. „A költemény maga teremti meg saját kódját — írja Samuel R. Levin —, melynek a költemény az »egyedüli üzenete.« Todorov még merészebben fogalmaz: „Az értelem (sens) abban a pillanatban jön létre, amikor kifejezik és érzékelik, ezt megelőzően még híre-hamva sincs; és nem merül ki abban az információban, amit a kijelentés (énoncé) referenciális aspektusa szolgáltat; két kijelentés nem lehet azonos jelentésű, ha kifejezése más. Magának a kód kifejezésnek a használata is veszélyes, mert arra csábít, hogy az előzetesen létező jelentés (signification) mítoszában higgyünk.” „Amint egyszer a nyelv az irodalom feltételévé válik — írja George Steiner —, exponenciálisan viselkedik. Minden ponton több önmagánál. Egyetlen leltár sem képes kimeríteni a szemantikai kölesönhatásokat, még egy »egyszerű« lírai versben sem . . . minden nyelv cselekvő, végső soron alkotó viszonyban áll a valósággal. Az irodalomban ez a viszony a lehető legmagasabb fokig energizálttá és bonyolulttá válik. Egy jelentős költemény eddig még nem élt életformákat fedez fel, . . . minden emberi lény világképe és az ilyen világképek specifikus összessége

<sup>36</sup> MARCUS B. HESTER: *The Meaning of Poetic Metaphor*. The Hague, 1967, 148.

<sup>37</sup> T. S. ELIOT: *Tradition and Individual Talent* (1919) in: *Selected Essays, 1917—1932*. New York, 1932, 8, 10 (magyarul: in: *Hagyomány és egyéniség*. Budapest, 1967. 564—6).

<sup>38</sup> RÉMY DE GOURMONT: *Le problème du style*. Paris, 1902; RENÉ TAUPIN: *L'Influence du Symbolisme français sur la poésie américaine, 1910—1920*. Paris, 1929. 212—5.

<sup>39</sup> RICHARD PALMER BLACKMUR: *Language as Gesture*. London, 1954, 315.

a társadalomban, amelyben él, nyelvi funkció . . . A különböző nyelvek más és más életformákat hoznak létre és programoznak.”<sup>40</sup>

Steiner megállapításai — melyek voltaképpen a múlt századi nyelvész, Antoine Fabre d’Olivet és a nyelvész-etnológus Whorf tételeit<sup>41</sup> foglalják össze — nem elhanyagolható elméleti bizonytalanságot takarnak. Vajon arról van-e szó, hogy minden nyelv egyúttal immanens jelentés is, vagy ez egyedül a költői nyelv sajátossága? Állításai kétségkívül érvényesek minden nyelvre, de ezzel még nem határozta meg az esztétikai hatást kiváltó műalkotás stílusát. És éppen ezért bizonyos szkepszissel kell fogadnunk minden olyan törekvést, mely az irodalmi művek stilsztikáját szemiotikai alapra kívánja helyezni.<sup>42</sup> Granger kétségkívül meggyőződen tudja bizonyítani, hogy a nagy geometriai rendszerek szignifikáns nyelvet hoznak létre, melyet ő „stílusnak” nevez, de az irodalomtudomány szempontjából minden stílus-meghatározás szükségképpen irreleváns, mely nem tesz különbséget tudományos és művészi produktumok „stílusa” között.<sup>43</sup>

Az egyetlen stílus-értelmezés, mely nem a műalkotástól függetlenül létező rendszert vesz kiindulópontnak, a grammatikai és lélektani megközelítésnél lényegesen később keletkezett: legfőbb előzménye a szerves formáról szóló romantikus tanítás. Ennek a korábbi kettővel ellentétben monista elképzelésnek Croce volt első következetes elméleti megfogalmazója. Azóta legkövetkezetesebben alkotó művészek képviselték, akik — mint Paulhan, Queneau vagy Robbe-Grillet — azt hangsúlyozták, hogy a nyelv az egyedi műben lényegbeli változáson megy keresztül, s így semmiféle normához nem viszonyítható.<sup>44</sup>

Az irodalomtudományban ezt az álláspontot főként az angolszász „új kritikusok” és egyes német teoretikusok vallották — de kevésbé következetesen, és nagyon is érthető, hogy miért. A mennyiben elfogadjuk, hogy a költemény egyedül saját magára utal, nincsenek benne eszközök és célok, egészét egy egyedülálló és szerves egésznek képező, zárt kontextuális rendszer képezi, melynek olyan jelentése van, mely az ily módon stilizált objektumok kizárólagos sajátossága, akkor a stílus kategóriája rendkívül leszűkül, s ugyanakkor kitágul: azaz kizárólag a mű egyedi stílusáról lehet beszélni, mely azonban a mű egészét kitölti, tehát voltaképpen azonos a művel.<sup>45</sup> Érthető tehát, ha a New Criticism legjelentősebb képviselői (legelőször Eliot és Winters, majd Ransom, legkésőbb Brooks) visszaraidtak ennek a felfogásnak a következetes vállalásától, hiszen egy ilyen leszűkített és ugyanakkor totális stílus-értelmezés az egész tudományos terminológia átfogalmazását tenné szükségessé. A fiatalabb amerikai kritikus-nemzedékben van igény erre,<sup>46</sup> de a megvalósítás egyelőre várat magára, s ezért mi itt csak a szintetikus stílus-értelmezésre korábban tett kísérletekről adhatunk számot.

<sup>40</sup> SAMUEL R. LEVIN: *Linguistic Structures in Poetry*. ’s-Gravenhague, 1962, 41; TODOROV: *Littérature et signification*, 201; GEORGE STEINER: *The Language Animal, The Encounter*, August 1969, 139—40, 127 (magyarul: *A beszélő állat*, in: *Egyre távolabb a szótól*. Budapest, 1970).

<sup>41</sup> ANTOINE FABRE D’OLIVET: *Langue hébraïque restituée*. Paris 1815—16; BENJAMIN LEE WHORF: *Language, Thought and Reality*. Cambridge, 1956.

<sup>42</sup> MICHEL ARRIVÉ: *Stylistique littéraire et sémiotique littéraire* in: *Linguistique et littérature* (Colloque de Cluny. *La Nouvelle Critique*, numéro spécial, 1968), 171—4.

<sup>43</sup> GILLES—GASTON GRANGER: *Essai d’une philosophie du style*. Paris, 1968.

<sup>44</sup> JEAN PAULHAN: *Clef de la poésie*. Paris, 1944, 41—2; RAYMOND QUENEAU: *Exercices de style*. Paris, 1947; „Interview avec Alain Robbe-Grillet”, *L’Express* 1<sup>er</sup>—7 avril 1968, 159—60.

<sup>45</sup> HESTER: *I.m.*, 212; WIMSATT—BEARDSLEY: *The Verbal Icon*, 243; MURRAY KRIEGER: *Recent Criticism, 'Thematics' and the Existential Dilemma*, *The Centennial Review*, Winter 1960, 34; HESTER: *I.m.* 200; MAX WEHRLI: *Allgemeine Literaturwissenschaft*. Bern, 1951 (magyarul: Budapest, 1960, 76—7). S. DRESDEN: *Stylistique et science de la littérature*, *Neophilologus*, 1952, 193—205; BENNISON GRAY: *Style*. The Hague, 1969.

<sup>46</sup> KRIEGER: *I.m.*

d) *Kísérletek a stílus fogalmának átértékelésére és szintetikus stílusfogalom megteremtésére*

Az eddig tárgyalt stílus-értelmezések kibékítésére történt kísérletek közül elsőnek említhető az a törekvés, melynek célja a dualisztikus-retorikai és a monista felfogás összeegyeztetése. Vannak, akik úgy vélik, hogy mindkét értelmezés egyaránt használható, ha megvonjuk érvényességi körét: szerves egészét képező kontextusról csak a legteljesebb művészi megvalósulásoknál beszélhetünk, míg a többi műben, ahol a ténylegesen közölt jelentés eltér a szándék szerintitől, a stílus többé-kevésbé önálló réteggént vizsgálható. Az efféle megkülönböztetés azonban az alkotói szándék stilisztikájához vezetne, melyet Mourot képvisel, s melyről Riffaterre meggyőzően bebizonyította, hogy elméleti zsákutcát jelent: „Nem engedhető meg, hogy különbséget tegyünk két stílus között, mert közülük az egyik több javítást igényel, lehetne kevésbé spontán és kevésbé önkéntelen: az olvasó nem vesz tudomást ilyen megszorításokról... Az olvasó nem érzékeli, hogy végleges-e a forma, nem vesz tudomást a kialakulás állomásairól.”<sup>47</sup> Műelemzésekkel szemben gyakran lehet hallani azt a kifogást, hogy túlságosan komolyan veszik a szöveget. Amennyiben nem a művészi szándék, hanem a hatás stilisztikáját írjuk, helyesebben a valóság, az alkotó, a mű és a befogadó dialektikus és dinamikus összefüggéseit vizsgáljuk — ez pedig, úgy véljük, természetszerűleg következik abból az ismert marxista tételből, mely szerint a műalkotás az objektív társadalmi valóság tükré, tehát az emberi megismerés sajátos eszköze —, akkor minden szöveget egyformán és korlátlanul komolyan kell venni, függetlenül az alkotó ismert vagy inkább tudni vélt szándékaitól: már Valéry is megállapította, hogy a műalkotás lényegéhez hozzátartozik, hogy függetlenedik alkotójától és kizárólag az olvasóval létrejött kommunikációs kapcsolatában létezik.<sup>48</sup>

Több stílus-értelmezés összeegyeztetésére kétségkívül Spitzer tette a legnagyobb hatású kísérletet. Eljárása — melyet ő maga „filológiai körnek” nevezett — a retorikai-grammatikai és a lélektani felfogást párosítja, hasonló módon, mint a modern angolszász stilisztika méltánytalanul elfelejtett kezdeményezője, Vernon Lee (kinek munkásságára később még visszatérünk). Elemzése első fázisában lényegében ösztönös munkát végez: keresztül-kasul olvassa az elemzendő szöveget, mindaddig, míg nem talál valamely makacsul ismétlődő stílusaajátosságra. Ezután alkotáslélektani magyarázatot próbál találni általában erre a stílusjegyre — feltételezve, hogy minden nyelvi eltérés valamely más síkú eltérés tükröződése —, majd további — nem stilisztikai — bizonyítékot keres az elemzett mű alkotói pszichéjében, mely a stílus- és pszichikai sajátság egymáshoz kapcsolódását igazolja. Ily módon Spitzer Péguy ismétlésekkel telített stílusát bergsonizmusával hozta összefüggésbe, Jules Romains szókinésében és metaforáiban unanimitásának kifejeződését vélte észrevenni, abból, hogy a Charles-Louis Philippe műveiben sűrűn ismétlődő „à cause de”, „parce que”, „car” kötőelem nem valódi kauzalitást jelöl, fatalizmust magában rejtő „ál-objektív motiválásra” következtetett, a modern költészet

<sup>47</sup> GEORGE STEINER: *Half Man, Half Beast*, Reporter, March 14, 1963, 52; WIMSATT: *The Prose Style of Samuel Johnson*; J. MOUROT: *Stylistique des intentions et stylistique des effets*, C. A. I. E. F., 1964, 71—9; RIFFATERRE: *Comment décrire le style de Chateaubriand?* *Romanic Review*, 1962, 128—38; UŐ: *Problèmes d'analyse du style littéraire*, *Romance Philology*, vol. 14, 1960—61, 225. Vö. még UŐ: *Criteria for Style Analysis*, *Word*, 1959, 154—74.

<sup>48</sup> idézi Riffaterre: *L'Étude stylistique des formes littéraires conventionnelles*, *French Review*, vol. 36, 6. Vö. VERNON LEE: *The Handling of Words*. London, 1923, vii, 189—92; EZRA POUND: *How to Read (1928)* in *Selected Essays*. London, 1954, 15—40; UŐ: *ABC fo Reading* (1951). London, 1961: RAYMOND JEAN: „Qu'est-ce lire?” in: *Linguistique et littérature*, 17—20.

kaotikus felsorolásaiban egy széteső világ tükörképét látta. Elemzéseiben tehát arra a feltételezésre épített, hogy „a lelki életünk megszokott *habitus*ától eltérő belső izgatottságnak szükségképpen a szokásos használattól eltérő nyelvi megfelelője kell hogy legyen”. A grammatikai értelemben vett stíluseszközöknek és az alkotói psziché sajátosságainak ezt a közvetlen megfeleltetését számos kutató elfogadta: Gundolf szerint Goethe nyelve akkor vált dinamikussá, amikor dinamikusabb természet-felfogást kezdett vallani, M. J. Maggioni Pascal nyelvében a hit és tudás közötti ellentmondással analóg feszültséget mutatott ki, J. M. Valverde a szintaxis és a költői világkép közvetlen kapcsolatát próbálta bizonyítani, Edelmann Descartes kevert metaforáit a filozófus pszichológiai-metafizikai nyugtalanságának következményeként értelmezte.<sup>49</sup>

Spitzer módszerét több oldalról jogos bíráló érte.<sup>50</sup> Mindenekelőtt szubjektivizmussal vádolták; és valóban, nehéz nem látni az impresszionizmussal való rokonságot egy olyan tudósnak, aki a stiliztikát „a tehetség, az élmény és a hit” eredményének tekintette. Különösen a „filológiai kör” kiindulópontja tűnik bizonytalannak, esetlegesnek, mintha bárholon elindulhatnánk, mert minden út szükségképpen a lényeghez visz: „bármely kellőképpen elmélyített jó megfigyelés okvetlenül a műalkotás közepéhez vezet. Ninesenek előnyben részesíthető nézőpontok . . . melyeket kiindulásnak kell választanunk: bármely jól megfigyelt adat kedvező kiindulássá válhatik, és bármennyire is önkényesen választottuk, megfelelő elmélyítéssel végül is elveszti önkényes jellegét.”<sup>51</sup>

Másrészt az író pszichikai és a mű stílusaajáságai közötti megfelelés egyáltalán nem olyan közvetlen, mint Spitzer véli. „Nincs rá bizonyíték — írja Riffaterre —, hogy egy stiliztikai struktúra megfelel egy pszichológiai struktúrának.” Egy adott költeményben nem értelmezhető minden a költő pszichéjének közvetlen tükröződéseként. Spitzer hívei gyakran Croce-ra hivatkoztak, de nem jogosan, mert Croce a lelkiállapot és a nyelvi kifejezés között nem megfelelést, hanem azonosságot tételezett fel, s kizárta mindazon retorikai kategóriák létjogosultságát, melyeket Spitzer elemzése során felhasznált. Mi több, Spitzer mindig egyes elemekből indult ki, mely megközelítést Croce — a szerves forma feltétlen híveként — egyértelműen elutasította. A spitzeri módszernek éppen az a legfőbb hátulütője, hogy az alkotáslélektani szempont túlságos előtérbe helyezésével lebecsüli az esztétikait, eljárásának első két lépését voltaképpen felcseréli: egy lélektani-világképi feltételezés igazolására keres adatot a szövegben, s így a szöveg stílusának egészét nem is veszi figyelembe.

<sup>49</sup> VERNON LEE: *Studies in Literary Psychology* in I.m., 136—86; LEO SPITZER: *Linguistics and Literary History*. Princeton, 1948, 19, 27; Uő: *Zu Charles Péguy's Stil* in: *Stilstudien*. München, 1928, II, 301—64; Uő: *Der Unanimismus Jules Romains'* im Spiegel seiner Sprache in: *Stilstudien*, II, 208—300; Uő: *Pseudo-objektive Motivierung bei Charles-Louis Philippe* in: *Stilstudien*, II, 166—207; Uő: *La enumeración caótica en la poesía moderna*. Buenos Aires, 1945; Uő: *Zur sprachlichen Interpretation von Wortkunstwerken*, *Neue Jahrbücher für Wissenschaft und Jugendbildung*, 1930, 632—51; Uő: *Wortkunst und Sprachwissenschaft* in: *Stilstudien*, II, 498—536; Uő: *Linguistics and Literary History* in: *Linguistics and Literary History*, 1—40; FRIEDRICH GUNDOLF: *Goethe*. Berlin, 1915; SISTER MARY JULIE MAGGIONI: *The Pensée of Pascal. A Study in Baroque Style*. Washington, D. C., 1950; JOSÉ MARIA VALVERDE: *De la disyunción a la negación en la poesía de Vincente Aleixandre*, *Escorial*, 1945, 447—57; NATHAN EDELMANN: *The Mixed Metaphor in Descartes*, *The Romanic Review*, 1950, 167—78.

<sup>50</sup> J. HYTIER: *La Méthode de M. L. Spitzer*, *The Romanic Review*, 1950, 42—59; MICHAEL RIFFATERRE: *Réponse à M. Leo Spitzer sur la méthode stylistique*, *Modern Language Notes*, 1958, 474—80; RENÉ WELLEK—AUSTIN WARREN: *Theory of Literature*. 2nd ed. New York, 1956, 173—4; HELMUT HATZFELD: I.m., 50, 55—6, 113; MICHAEL RIFFATERRE: *Describing Poetic Structures . . .*, 238; VOLKER KLOTZ: *Leo Spitzers Stilanalysen*, *Sprache im technischen Zeitalter*, 1964, 992—1000.

<sup>51</sup> LEO SPITZER: *Linguistics and Literary History*, 27, 198.

A teljes igazsághoz az is hozzátartozik, hogy Spitzer már a 20-as évek végén felismerte, hogy az alkotáslélektani értelmezés korábbi időszakok irodalmánál nem használható, s így elemzései egy részében visszatért a grammatikai-retorikai stílus-szemlélethez vagy a hagyományos értelemben vett irodalomtörténeti és kritikai módszerekhez: — korábbi módszerét inkább csak olyan szövegek értelmezésénél használta, melyek nem váltanak ki esztétikai hatást az olvasóban. Élete végén egy előadásában pedig olyan „strukturális” megközelítés mellett érvelt, melyben „a stilisztikai elemzés a műalkotásnak mint a maga módján önálló költői organizmusnak a tolmácsolását annak alárendeltjeként hivatott szolgálni, a lélektan bármiféle bevonása nélkül.”<sup>52</sup> Ezek a későbbi fejlemények azonban már mit sem változtatnak azon a tényen, hogy Spitzer gyakorlatának legeredetibb és legnagyobb hatású részére a grammatikai-retorikai és az alkotáslélektani szemlélet párosítása jellemző, s hogy ennek a módszernek alapvető hibái vannak.

Hasonló módon nem tekinthető végleges megoldásnak az a kísérlet sem, melyet Louis T. Milić tett egy szintetikus stílus-fogalom megteremtésére. Ő a stílus retorikai és kifejező szemléletét — mely utóbbinak megfogalmazásában inkább Ohmann, mint Spitzer példáját követi — azoknak a kulturális összetevőknek a vizsgálatával próbálja összeegyeztetni, melyekkel elsősorban Kroeber foglalkozott, s e három tényező között hasonló összefüggést tételez fel, mint Barthes a langue, az écriture és a tulajdonképpeni stílus között.<sup>53</sup> Könyve második része egy szerény feladatot jól és módszertanilag érdekesen old meg — erre majd utalni fogunk a statisztikai kutatások ismertetésénél —, első fejezeteiben azonban a stílus-értelmezés általános igényével lép fel, melyet a későbbiekben nem tud kielégíteni: Swift prózájának elemzésekor még az értelmezés szintjére sem mindig jut el, az esztétikai értékelésre pedig szinte sohasem.

Egészében véve tehát azt mondhatjuk, hogy nem áll rendelkezésünkre az irodalmi stílusnak olyan értelmezése, melyet fenntartás nélkül el lehetne fogadni. A jövőben a stíluselmélet művelői feltételezhetően a stílusnak jelentésként értelmezését fogják továbbfejleszteni, felhasználva és a saját nyelvükre lefordítva a két korábbi felfogás híveinek értékes részlet-megfigyeléseit.

## 2. A főbb kutatási területek

A stilisztika viszonylag fiatal tudományág, s éppen ezért a nagy anyagot — valamely nemzeti irodalom egészét, egy-egy műfaj, korszak vagy csak irányzat stílusát — felfoelölő munkák száma csekély, és nincs közöttük olyan, mely megütné a tudományos rendszerezés szintjét; többnyire kiválasztott szövegrészek explication de texte jellegű elemzéseit tartalmazzák.<sup>54</sup> Mi több, még az egy-egy teljes életművel foglalkozó stilisztikai munkák legnagyobb része is módszertanilag kevésbé átgondolt: vagy teljességgel impresszionisztikus, vagy legalábbis a leírás szintjén marad, a szerző ugyanazokat az eleve elfogadott kategóriákat mechanikusan alkalmazza a könyv tárgyát képező művekre — olykor bekapcsolva a vizsgálatba magának az írónak a stílusról vallott nézeteit —, olykor a költői

<sup>52</sup> SPITZER: *Klassische Dämpfung in Racine* in: *Romanische Stil- und Literaturstudien*. Marburg, 1931, I, 135—270; Uő: *Marvell's Nymph Complaining for the Death of Her Faun: Sources versus Meaning*, *Modern Language Quarterly*, 1958, 231—43; Uő: *Amerikanische Werbung als Volkskunst verstanden, Sprache im technischen Zeitalter*, 1964, 951—73.

<sup>53</sup> MILIĆ: *I.m.*; OHMANN: *I.m.*; A. L. KROEBER: *Style and Civilizations*. Ithaca, N. Y., 1957; BARTHES: *I.m.* 17.

<sup>54</sup> CRESSOT: *I.m.*; R. A. SAYCE: *Style in French Prose*. Oxford, 1953; BONAMY DOBRÉE: *Modern Prose Style*. 2nd ed. Oxford, 1964; egyes korszakstílusokról írt összefoglaló munkákról I. WELLEK—WARREN: *I.m.*, 335—6.

képeket aszerint osztályozva, hogy a mindennapi életnek melyik képzetköréhez kapcsolódnak — mintha pusztán anyagot gyűjtene, leltárt készítene egy későbbi szintézis számára, melynek célját még nem látja maga előtt. Nem véletlen, hogy az egyéni stílust feltáró „monográfiák” a XIX. század második felében vagy a századforduló születtett impresszionisztikus író-portrék végső stílus-fejezeteinek a leszármazottai. Milic említett könyve Swift stílusáról szinte egyedülálló ezen a területen: igaz ugyan, hogy csak — lélek-tanilag és kulturálisan értelmezett — grammatikai elemzést ad, de vizsgálatában rendszeresen halad a felszíntől a mélyebb struktúrák felé, és statisztikai módszerrel megállapított adatai kellőképpen bizonyítják megállapításainak jogosságát.<sup>55</sup>

Az *egy teljes műalkotás* stílusát elemző munkák között — érthetően — kevés foglalkozik nagyobb terjedelmű szöveggel. A grammatikai-retorikai és az organikus stílus-szemlélet ellentéte alighanem az ilyen vizsgálódások körén belül a legélesebb — példaként Kivimaa és Irma Rantavaara tanulmányára hivatkozhatunk. Kivimaa T. S. Eliot *Gyilkosság a székesegyházban* című drámáját a grammatikai-retorikai rétegek (szókinés, szintaxis, képalkotás, retorikai formulák, verselés) szerint tagadhatatlan módszerességgel elemzi végig. Sort kerít az értelmezésre is, de utólagosan, s értelmezése nem mindig következik természetesen az elemzésből. Rantavaara Virginia Woolf *A hullámok* című regényét elemezve, egészen másként jár el: a művet nem bontja egymásra épülő, de külön tárgyalható rétegekre, hanem minden egyes stíluselemnél többszörös funkcionáltságot tételez fel: így például a képeket már eleve mint a cselekmény és a jellemzés részeként szereplő motívumokat elemzi. Nem sorban halad, hanem szüntelenül az egész művet szem előtt tartja, s így mindig egyszerre elemez, értelmez, sőt értékeli.<sup>56</sup>

A verselemzések közül Roman Jakobson tanulmányai lényegében hasonló hiányosságot mutatnak, mint Kivimaa módszertanilag sokkal szerényebb igényű munkája: az ellentmondást még csak élezi egyrészt az elemzésben alkalmazott nyelvészeti módszer korszerűsége, másrészt az értelmezés merészsége. „Szakadék tátong a majdnem földhöz tapadt elemző folyamat és a filozófiai tűzijátékok között” — írja Riffaterre. Jakobson, aki — Hopkins példája nyomán — azt állítja, hogy a képszegény költészetben a nyelvtani figurák helyettesítik a képeket, és a nyelvtannak olyan szerepet tulajdonít a költészetben, mely a mértannak a festészetben betöltött szerepével analóg, mindig a vers „nyelvtani szerkezetét” elemzi. A grammatikai figurák azonban semmiféleképpen sem azonosíthatók a stílussal, mint ahogyan a képekben leggazdagabb vers stílusát nem tártuk fel a képszerkezet elemzésével, és mint ahogyan nem létezik olyan festmény, melynek stílusát a mértani szerkezet kimeríti. Jakobson tehát csak a grammatika poétikáját elemzi, nem jut el a stílus egészének a vizsgálatáig. Értelmezései szükségképpen belemagyarázások, mert a jelentés nem tisztázható a stílus egészének felderítése nélkül. Más nyelvészelemzők — közöttük Sebeok és Lotz — Jakobsonhoz hasonlóan nem valósítják meg a stílus vizsgálatát, de az ő elemzései éppen igénytelenebb — pusztán leíró — jellegűknél fogva

<sup>55</sup> JOHN MORLEY: *Burke's Literary Character* in: Burke. New York, 1879; EDMUND GOSSE: *Language and Influence* in: Sir Thomas Browne. New York, 1905; RICHARD CURLE: *Conrad's Prose* in: Joseph Conrad, A Study. London, 1914; CRESSOT: *La phrase et le vocabulaire de J.-K. Huysmans*. Paris, 1938; P. NARDIN: *La langue et le style de Jules Renard*. Paris, 1942; CH. CHASSÉ: *Lueurs sur Mallarmé*. Paris, 1947; J. SCHÉBER: *L'Expression littéraire dans l'oeuvre de Mallarmé*. Paris, 1947; M. SCHÖNE: *La langue de Flaubert*. Paris, 1947; JEAN MOUTON: *Le style de Marcel Proust*. Paris 1948 (2<sup>e</sup> éd. 1968); YVES LE HIR: *Lamennais écrivain*. Paris, 1948; H. WEBER: *La langue poétique de Maurice Scève*. Florence, 1948; MONIQUE PARENT: *Francis Jammes, Étude de langue et de style*. Paris, 1957; F. GRAY: *Le style de Montaigne*. Paris, 1958; DAUZAT: I.m.; MILIC: I.m.

<sup>56</sup> KIRSTI KIVIMAA: *Aspects of Style in T. S. Eliot's Murder in the Cathedral*. Turku, 1969; IRMA RANTAVAARA: *Virginia Woolf's "The Waves"*. Helsinki, 1960.

sokkal egyneműbbek. Lotz József Attila-elemzése látszólag felvet esztétikai problémát, amikor egy másik művészetet — díszítő jellegű magyar népi motívumokat — is bekapcsol a vizsgálatba, voltaképpen azonban mindkét művészi produktumban csak a matematikai logika szabályai szerint formulázható, a „grammatika” foglalkoztatja. A verselemzések közül Riffaterre már említett Baudelaire-elemzése a viszonylag autonóm „stilisztikai struktúrák” létének elismerésével mintegy átmenetet képez a grammatikai és organikus stílus-felfogás között. Az a tény, hogy a költőiségnek nem a pusztán üzenettel, hanem a kommunikációs tevékenység egészével való azonosítása a szerzőt szükségképpen a grammatikai szemlélet feladására készítette, általánosabb tanulsággal is szolgál: arra enged következtetni, hogy az organikus szemlélet és a művészi hatás együttes figyelembevétele lehet a további stilisztikai elemzések kiindulópontja.<sup>57</sup>

Terjedelmesebb művek esetében önként kínálkozik a lehetőség, hogy a kutató egy-egy részlet elemzéséből vonjon le következtetéseket a mű stílusára nézve. Az eljárás kezdeményezője, a statisztikai módszer stilisztikai alkalmazásának egyik úttörője, Vernon Lee 500 szót választott ki véletlenszerűen hat író (Meredith, Kipling, Stevenson, Hardy, James, Hewlett) egy-egy regényéből. Kiindulópontként mindegyik szövegrészben a mondatrészek számszerű megoszlását elemezte. Ő maga is belátta, hogy a grammatikai értelemben vett stílust tulajdonképpen csak abban az esetben lehetne összehasonlítani, ha mindegyik író ugyanarról a témáról írt volna. Mivel ez eleve képtelenség, Lee a grammatikai kiindulás ellenére az elemzés során az alkotáslélektani, sőt bizonyos mértékig az organikus szemlélet követelményeinek is engedett. Elemzéseit ma is tanulságosak, mert összehasonlíthatnak, és fényt derítenek az elbeszélő stílus bizonyos lehetőségeire. Bonamy Dobrée is látszólag hasonlóan, de valójában kevésbé módszeresen, impresszionisztikusabban járt el, amikor a modern angolszász próza változatait próbálta jellemezni. Lee eljárását David Lodge fejlesztette tovább könyvének három fejezetében, ahol a *Nehéz idők* (Dickens) retorikáját jellemzi, az *Egy tiszta nő* (Hardy) esetében az elbeszélőnek a tárgyával és olvasójával szemben tanúsított bizonytalan magatartását, a *Követek* (James) című regénynél pedig az ismétlődő metaforának betű szerinti eseménnyé fejlesztését mutatja ki. Az ő tanulmányai a leginkább meggyőzőek a részletelemzések közül, mert figyelembe veszik a műalkotás egészét. De még ilyenkor is fennállnak a részletelemzés általános fogyatékoságai: a kiválasztás önkényessége és az a tény, hogy az elemző a mű többi részét a kiemelttel nem azonos szinten ismeri és elemzi. Azok a következtetések, melyeket Ian Watt *A követek* első bekezdésének elemzéséből vont le a mű stílusára nézve, azért nem helytállóak, mert a kérdéses részletben nem egy stílussajátság a regénykezdet speciális követelményeivel függ össze. A műalkotások bizonyos részeinek az elemzése csak akkor indokolt, ha nem a mű egyedi stílusát akarjuk jellemezni, hanem összehasonlító vizsgálattal a művek bizonyos típusában egy meghatározott részalkotó funkcióját próbáljuk meghatározni — példa rá B. H. Smith könyve a költői zárlatról. A részletelemzés hátrányai még olyan igényes vállalkozás esetében is megmutatkoznak, mint Auerbach *Mimesise*: az olvasónak kétségei lehetnek az olyan eljárás sikeressége felől.

<sup>57</sup> ROMAN JAKOBSON—CLAUDE LÉVI-STRAUSS: I. m.; JAKOBSON: Der grammatische Bau des Gedichts von B. Brecht 'Wir sind sie' in: Beiträge zur Sprachwissenschaft, Volkskunde und Literaturforschung. Berlin, 1965, (magyarul: Hang-Jel-Vers, 302—25); Uő: Une microscopie du dernier Spleen dans les Fleurs du Mal, Tel Quel, 1967, No. 29, 12—24 (magyarul: Hang—Jel—Vers, 278—301); RIFFATERRE: Describing Poetic Structures . . . , 235; GERALD MANLEY HOPKINS: Journals and Papers. London, 1959; JAKOBSON: A grammatika poétikája és a poétika grammatikája, i. h., 261, 268; THOMAS A. SEBEOK: Decoding a Text: Levels and Aspect in a Chereemis Sonnet in: Sebeok (ed.): I. m., 222 és köv.; JOHN LOTZ: The Structure of the Sonetti a Corona of Attila József. Stockholm, 1965; RIFFATERRE: Describing Poetic Structures . . . , loc. cit., 211, 214.

mely a mű egészének jelentését nem veszi figyelembe általános következtetések levonásakor.<sup>58</sup>

A *komparatív* jellegű stilisztikai tanulmányok közül inkább textológiai vagy filológiai érdeke van azoknak a munkáknak, melyek egyazon mű változatait, valamely művet és forrásait vagy különböző fordításokat hasonlítanak össze; ritka közöttük az olyan, mint François Vincent könyve Szalézi Szent Ferencről, mely az anyag vizsgálatát stilisztikai célkitűzésnek rendeli alá, s a változatokon keresztül kimutatja az író stílusában fokozatosan erősödő klasszicizálódást.<sup>59</sup> Az összehasonlító stilisztikai kutatások közül mind ez idáig azok bizonyultak a leghasznosabbnak, amelyek *egy stílussajátosságot* vizsgálnak *több műalkotásban*. A modern stilisztikának ez a leggyakrabban művelt területe, éppen ezért mi is ezzel foglalkozunk legrészletesebben. Mind Pound, mind Todorov három stílusréteget különböztet meg: a hangok (melopoeia), a nyelvtan (logopocia) és a képek (phanopoeia) szintjét,<sup>60</sup> mi is lényegében ezt a felosztást követjük, amikor előbb a felszíni, majd a mélyebb stilisztikai struktúrákat elemző szakirodalmat ismertetjük.

Mennyire szövi át a kiválasztott jelenség a mű egészét? Az ilyen vizsgálatok érvényességének kétségkívül ez a próbája. Érthető tehát, ha a *hangok világával* foglalkoztak a legkevesebbet — szinte kizárólag nyelvészek írtak hangtani stíluselemzéseket. Közülük Hymes arra a következtetésre jutott, hogy az angol szonettekben a témát megjelölő szó a vers uralkodó hangjait tartalmazza (ezt nevezte kulcsszónak), s ennek a szónak sokszor még a helyzete is kiemelt (ilyenkor összegző szó). Fejtegetésének egyik fogyatékságára ő maga is rámutatott, amikor megállapította, hogy csak fokozásszerű hatásról tud számot adni, szembeállításról nem. Ahhoz, hogy a tárgyalt művek egyedi esetén túl a hangtannak az irodalmi művek teljes jelentését átfogó szerepet tulajdoníthasson, kénytelen volt feltételezni egy egyetemes hangszimbolika létezését, mely állítását azonban mind maguk a nyelvészek (Chatman, Householder), mind a pszichológus Brown határozottan cáfolta. Householder még Sebeok sokkal kevésbé egyoldalú elemzéséből is azt a következtetést vonta le, hogy a stilisztikai elemzés szempontjából a szintaxis rétege a döntő fontosságú, a fonémák világának csak alárendelt szerepe van. Lotz fonetikai kiindulású verstani tipológiájának a hiányosságai annyiból kevésbé nyilvánvalóak, amennyiben ő — Hymesszal ellentétben — nem egyes művekben feltételezhetően megfigyelhető jelenségekből általánosít, hanem valóban egyetemes érvényű jelenségeket rendszerez egy adott szempontból, mely szempontnak kizárólagos érvényt tulajdonít. Szerinte „minden metrikai jelenség nyelvi jelenség, következésképpen a metrika teljesen a nyelvészet érvényességi körén belül van. Ha volna a vers mögött egy általánosan érvényes funkció, lehetséges lenne ebből a nézőpontból megközelíteni a metrikát, a nyelvi aspektust megkülönböztető jegyek tekintve. Mivel azonban ilyen általános érvényű funkció nem létezik, lehetetlen a verset bármely más — művészeti vagy irodalmi — nézőpontból meghatározni.” Azaz a verselés vizsgálatakor teljesen figyelmen kívül hagyja az irodalmi konvenciók és az esztétikai hatás szerepét, a verstant egyértelműen a nyelvészet részének tekinti. Lényegében az ő példáját követi Chatman is, aki metrikai stílusokat összevető tanulmánya elején felveti ugyan, de a tényleges rendszerezésben nem érvényesíti az esztétikai szempontot.

<sup>58</sup> LEE: *The Handling of Words in: I.m.*, 187—274; DOBRÉE: *I.m.*; DAVID LODGE: *Language of Fiction*. New York, 1966, 144—213; IAN WATT: *The First Paragraph of The Ambassadors*, *Essays in Criticism*, 1960, 250—74; BARBARA HERRSTEIN SMITH: *Poetic Closure*. Chicago, 1968; ERICH AUERBACH: *Mimesis*, *Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*. Bern, 1946.

<sup>59</sup> HATZFELD: *I.m.*, 25—41; BAILEY-BURTON: *I.m.*, 102—7; FRANÇOIS VINCENT: *Le travail du style chez Saint François de Sales*. Paris, 1923.

<sup>60</sup> EZRA POUND: *ABC of Reading*, 42—3; UŐ: *How to Read in: Selected Essays*. London, 1954, 25; TODOROV: *La description de la signification en littérature*, *Communications*, No. 4, 33—9.



Chatman vitája Wimsattal és Beardsleyvel lényegében a grammatikai és organikus stílus-  
szemlélet összeütközését példázza: míg a nyelvész Chatman a stílust és azon belül a metri-  
kát jól elkülöníthetőnek vélte, addig a két amerikai kritikus a stílusnak, sőt a verselésnek  
és a mű jelentésének szoros egymásba fonódása mellett érvelt. A kérdés már szorosan vett  
verstani kutatások szemügyrevételéhez vezetne — melyeknek itt csak bibliográfiájára  
utalunk —, mindössze példaként említjük Ransom elemzését T. S. Eliot *Gerontion* című  
költeményéről, melyben az elemző meggyőződen mutatta ki, mint deformálja a verselési  
normát a költemény jelentése.<sup>61</sup>

A *szavak világával* foglalkozó tanulmányok köréből a teljes szókincs-felmérésekre  
a statisztikai módszerről szóló részben fogunk utalni. A szókincs nem statisztikai vizsgálá-  
tában is élesen megmutatkozik az egyes kutatók szemlélete közötti eltérés. Ullmann, a  
grammatikai-normatív stilsztika híve, a szókincs részalkotóit elszigetelten vizsgálja,  
mert meggyőződése szerint a nyelvi elemeknek a helyi kontextustól független stílusértéke  
van: az író a *couleur locale* megteremtésére használ idegen szavakat, s a kötőmód imperfekt  
alakjával a nyelvhasználat pedantériáját hangsúlyozza. Vele ellentétben Rantavaara  
egy adott nyelvtani alaknak (a jelen idejű melléknévi igenévnek) egy műre speciálisan  
jellemző stílusértékét határozta meg, a mű egészének mint kontextusnak a figyelembe-  
vételével. Az organikus felfogást még következetesebben valló amerikai új kritikusok  
egyazon szónak ugyanazon a művön belül is több értelmet tulajdonítanak, szerintük a  
költői nyelv egyik specifikuma a szójáték, amikor az író „egy szót úgy működtet, mintha  
az egy vagy több más szó lenne.”<sup>62</sup> A szójáték vizsgálata és a kulcsszavak alapján végzett  
műelemzés között mintegy átmenetet képeznek Empson tanulmányai, melyekben nagy-  
terjedelmű művek (*Szeget szeggel, Othello, Lear király, Athéni Timon, Az elveszett paradí-  
csom, The Prelude*) egészének a vizsgálatát egy-egy sűrűn ismétlődő „komplex szó”  
különböző jelentéseinek meghatározására építi. Empson kritikai munkásságának alig-  
hanem ez a része jelent fontos hozzájárulást a stilsztikai elemzéshez, sokkal inkább,  
mint e tanulmányok előzménye, „a sokértelműség hét típusáról” írott könyve, melynek  
sokszor alig lepezett impresszionizmusát a chicagói újarisztoteliánusokhoz tartozó Olson  
joggal bírálta. Lodge a kulcsszavakból kiinduló vizsgálatot a hosszabb terjedelmű művek  
esetében mint a részlet-elemzésnél üdvösebb megoldást javasolta. Saját elemzéseiben  
(Austen: *Mansfield Park*, Ch. Brontë: *Jane Eyre*, Wells: *Tono-Bungay*) mindig a kiválaszt-  
ott mű domináns szóanyagából indult ki és valóban eljutott a mű egészének az értelmezé-  
ség. Mások azonban egész életművek vizsgálatát néhány kulcsszó egymás mellé állítására  
egyszerűsítették, és ezzel lényegében magát a módszert is lejáratták.<sup>63</sup>

<sup>61</sup> DELL H. HYMES: I.m., Seymour Chatman (151), Fred W. Householder (343,  
345), Roger Brown (383—4), JOHN LOTZ: Metric Typology (135—48), CHATMAN: Compar-  
ing Metrical Styles (149—74) in: Sebeok (ed.): I.m.; CHATMAN: On the Theory of Literary  
Style, Linguistics, No. 27 (1966), 13—25; WILLIAM KURTZ WIMSATT—MONROE C. BEARD-  
SLEY: The Concept of Meter: An Exercise in Abstraction, PMLA, 1959, 585—98; JOHN  
CROWE RANSOM: Gerontion in: The American Literary Anthology 1. New York, 1968,  
288—310; BAILEY—BURTON: Structures of Sound in Poetry in: I.m., 136—59.

<sup>62</sup> STEPHEN ULLMANN: Style in the French Novel. Cambridge, 1957, 40—93;  
Uő: Language and Style, 112—6; Uő: Le passé défini et l'imparfait du subjonctif dans  
le théâtre contemporain, Le français moderne, 1938, 347—58; RANTAVAARA: Ing-forms  
in the Service of Rhythm and Style in Virginia Woolf's *The Waves*, Neophilologische  
Mitteilungen (Helsinki), 1960, 79—97; T. E. HULME: Speculations. London, 1936, 1201.  
137—8; BLACKMUR: I.m., 17, 224; M. M. MAHOOD: Shakespeare's Wordplay. London, 1957,

<sup>63</sup> WILLIAM EMPSON: The Structure of Complex Words. London, 1951; Uő: Seven  
Types of Ambiguity. London, 1930; ELDER OLSON: William Empson, Contemporary  
Criticism, and Poetic Diction in: R. S. Crane (ed.): Critics and Criticism. abr. ed. Chicago,  
1957, 24—61; Lodge: I.m., 94—143, 214—42; RUTH ELIZABETH McDONALD: Le langage  
de Giraudoux, PMLA, 1948, 1029—50; O. NADAL: De quelques mots de la langue corné-  
tienne. Paris, 1948; MARIO MARTI: Arte e poesia nelle rime di Guido Cavalcanti, Convivium  
1949. 178—95.

A legutóbbi évtizedben több európai kutató kísérletet tett a lexikai stilsztika átértelmezésére. Hallig és Wartburg a szavaknak tematikus csoportosítás szerinti rácsozatát hozták létre. Rendszerezésük azonban nem mozdította elő a kutatásokat, mert egy előzetesen megteremtett fogalmi rendszer alkalmazása nyilvánvalóan a művek durva félreértésére vezetett volna. Annál tanulságosabb Mitterand kezdeményezése. Ő mindenképpel határozott különbséget tesz filológiai és irodalmi szókészlet-vizsgálat között: míg az előbbi a mű szavainak jelentését a művel egykorú köznyelv alapján határozza meg, addig az utóbbi a műben megvalósuló eredeti konnotáció-rácsozatot tárja fel. Mitterand, aki a *Thérèse Raquin* elemzésekor az emberi arc megjelölésére a szövegben használt szavak számszerű megoszlásából indul ki, Dubois kutatásainak eredményeire támaszkodva megállapítja, hogy a köznyelvi szinonimia (*visage/face*) a műben antonimiává válhatik. Vizsgálata az organikus stílus-felfogás meggyőző igazolása: a regény jelzőiről és szereplőiről bebizonyítja, hogy az alapvető ellentétpár függvényei, azaz az arcképek megkülönböztető jegyei sajátos — nemcsak morfológiai, hanem egyúttal szintaktikai — kódot hoznak létre, mely ugyanakkor szoros funkcionális és genetikus kapcsolatban van az elbeszélés programjával. Tanulmánya tehát mindenképpen azt bizonyítja, hogy a szókincs vizsgálata önmagában nem elegendő a stílus meghatározása szempontjából.<sup>64</sup>

Ezt a tételt egyrészt az alkotáslélektani stílusértelmezők, másrészt az amerikai új kritikusok is alátámasztják, mert a próza esetében a *mondatszerkesztést* tekintik az egyéni stílus legfőbb meghatározójának, illetve a szintaxisban látják a vers domináns szervezőelvét.<sup>65</sup> A szintaxison belül a kutatók eddig főleg a szórend költői deformációjával foglalkoztak, különös tekintettel a szórend és a verselés, a rím és a versszakaszolás közötti összefüggésre.<sup>66</sup> Néhányan történeti következtetésre is jutottak. Ullmann kimutatta hogy a XIX—XX. századi francia elbeszélő prózában a beszélt nyelvvel ellentétes tendencia figyelhető meg: az inverzió fokozatos térhódítása. Mats Redin az angol versben ezzel éppen ellentétes változást állapított meg: a köznyelvi szórend deformációjának fokozatos csökkenését a XVIII. század óta. Következtetését William E. Baker egészítette ki, összehasonlítva számadatokkal bizonyítva, hogy 1870 körül az angolszász versben a szórendcsere (*dislocation*) és a túldolgozott mondat szerkesztés (*olaboration*) volt uralkodó, míg a XX. századra egyrészt a köznyelvi értelemben vett szabályos szórend és a töredékesség (*fragmentation*) került előtérbe.<sup>67</sup> Donald Davie ötféle költői szintaxist különböztetett meg: szubjektívát (a költői psziché gondolatformáit), drámait (valamely fiktív „szereplő” gondolatformáit), objektívát (külső eseménysor logikáját követő), zenével analógot (a költői psziché gondolatformáját, a gondolat meghatározása nélkül tükrözőt) és matematikával analógot (önmagát visszatükrözőt). Véleménye szerint „a XVII. és XVIII. századi költők annak a feltételezésnek alapján

<sup>64</sup> RUDOLF HALLIG—WALTHER VON WARTBURG: *Begriffs-system als Grundlage für die Lexicographie*. Berlin, 1963; HENRI MITTERAND: *Corrélations lexicales et organisation du récit: le vocabulaire du visage dans Thérèse Raquin* in: *Linguistique et littérature*, 21—8; JEAN DUBOIS: *Distribution, ensemble et marque dans le lexique*, *Cahiers de Lexicologie*, No. 4, 1964, 5—16.

<sup>65</sup> LEE: *The Syntax of De Quincey* in: *I.m.*, 136—57; ULLMANN: *New Patterns of Sentence-Structure in the Goncourts* in: *Style in the French Novel*, 121—45; R. W. SHORT: *The Sentence Structure of Henry James*, *American Literature*, XVIII (May, 1946), 71—88; MILİÇ: *I.m.*, 79; BLACKMUR: *I.m.*, 236—7, 313—4.

<sup>66</sup> P. F. BAUM: *The Principles of English Versification*. Cambridge, Mass., 1922; GEORGE R. STEWART: *The Technique of English Verse*. New York, 1930; PALLISTER BARKAS: *A Critique of Modern English Prosody*. Halle, 1934; KARL SHAPIRO—ROBERT BEUM: *A Prosody Handbook*. New York, 1965.

<sup>67</sup> ULLMANN: *Word-Order as a Device of Style* in: *Style in the French Novel*, 146—88; MATS REDIN: *Word-Order in English Verse from Pope to Sassoon*. Uppsala, 1925; William E. Baker: *I.m.*

jártak el, hogy a szintaxisnak a költészetben gyakran — ha nem éppen mindig — jelentést kell hordoznia; a XIX. és XX. századi költőket viszont az ellenkező feltételezés vezette, mely szerint a szintaktikai formák — amennyiben a költő megtartja őket — nem jelentéshordozók.” Ez a tétel három korábbi kritikus felfogását próbálja egyeztetni egymással: közülük Hulme a költői nyelvet a logikával, a grammatikával, s következésképpen a szintaxisal is ellenkezőnek vélte, Fennoiosa a költészetet egy lényegében alogikusként értelmezett grammatikával hozta kapcsolatba, Susanne Langer pedig megtartott, de teljesen átértékelt grammatikai formákat tételezett fel a költészetben. Davie szerint a modern költő pszeudo-szintaxisban ír, a szintaktikai formulákat megfosztja jelentésüktől. Ez a megállapítás annyiban értékesebb Baker töredékesség-tételénél, amennyiben átfogóbb, de kevésbé egzaktul megformulázott: az olvasó csak sejtheti, hogy a költői szintaxis öt típusa közül három (a szubjektív, a zenével és a matematikával analóg) tekinthető a pszeudo-szintaxis formájának.<sup>68</sup>

A szintaxis kétségkívül a stílus egyik legfontosabb alkotója, de vizsgálata sohasem lehet kizárólagos, mindig feltételezi a stílus egészének a számbavételét. Ékes például szolgálhat erre Rulon Wells tanulmánya, melyből kitűnik, hogy a nominális, illetve verbális stílus használata messzemenően kihat a stílus minden más összetevőjére.<sup>69</sup> Éppen ezért az átfogóbb stílusvizsgálatra törekvő kutató két lehetőség között választhat: vagy több *stíluselem párhuzamos elemzését* végzi el, vagy olyan stilisztikai kategóriát próbál találni, mely átfogja a mű több stílusrétegét.

Az első törekvés jellemzi E. L. Martin és Jean Cohen könyvét. Martin Hugo regényeit tanulmányozta, és arra a következtetésre jutott, hogy a későbbi művekben a mellékmondatok lerövidülnek, az alárendelések legnagyobb részét mellérendelés váltja fel, s egyre inkább tért hódítanak az ismétlések, gradációk, valamint a rím, az asszonánc és az alliteráció. Mindezekből a részlet-megfigyelésekből szervesen következnek az a konklúzió, hogy Hugo prózai stílusának minden rétegében egyértelműen a nagyobb szimmetria jut érvényre. Cohen munkája látszólag sokkal ambiciózusabb: kilenc költő (Corneille, Racine, Molière; Lamartine, Hugo, Vigny; Rimbaud, Verlaine, Mallarmé) műveiben tanulmányozza a metrikai és szintaktikai egység viszonyát, az epiteton pertinenciáját és redundanciáját, a mellérendelések indokoltságát és az epitetonok előrehelyezését. Ez a könyv világosan mutatja a francia strukturalizmus egyik alapvető hibáját; szerzője teljesen figyelmen kívül hagyja a történeti és műfaji szempontokat. Cohen történeti következtetései teljesen hitelüket veszítik, mert — mint arra Genette, az irodalomtörténeti szemlélethez legközelebb álló francia strukturalista kritikus rámutatott — a klasszicizmust kiindulópontnak tekintette, holott az epizód a francia irodalom történetében, ellenhatás a korábbiakra, s három drámaíróról állított szembe hat lírikussal, anélkül hogy felmérte volna ennek a ténynek a következményeit.<sup>70</sup>

Több, nem túlzottan eredményes kísérlet történt olyan kategória megtalálására, mely átfogná a stílusnak eddig számba vett rétegeit. Richards a *hangnem* vizsgálatát ajánlotta lehetőségként, melyen az írónak az olvasóval és tárgyával szembeni magatartását értette. Célkitűzését azonban egyedül Lodge valósította meg sikeresen már említett

<sup>68</sup> DONALD DAVIE: *Articulate Energy. An Inquiry into the Syntax of English Poetry*. London, 1955; HULME: *Speculations*, 162; Uó: *Further Speculations*. Minneapolis, 1955, 69—70, 78—9; ERNEST FENNOIOSA: *The Chinese Written Character as a Medium for Poetry*. New York, 1936; POUND: *ABC of Reading*, 18—27; SUSANNE K. LANGER: *Philosophy in a New Key*. Cambridge, Mass., 1942; Uó: *Feeling and Form*. New York, 1953.

<sup>69</sup> RULON WELLS: *Nominal and Verbal Style in: Sebeok (ed.): I.m., 213—20.*

<sup>70</sup> EUGÈNE-LOUIS MARTIN: *Les symétries de la prose dans les principaux romans de Victor Hugo*. Paris, 1925; JEAN COHEN: *I.m.*; GENETTE: *Langue poétique, poétique du langage in: Figures II, 123—53.*

Hardy-tanulmányában. A Hopkins nyomán járó Jakobson hasonló szintézist keresett, amikor a *grammatikai figurák* tanulmányozását sürgette, de saját elemzéseit leszámítva, az ilyen jellegű kutatásra is csak elszigetelt példát lehet találni.<sup>71</sup> Kiterjedtek viszont azok a kutatások, melyek a *dikció* régen használt terminusát próbálják felhasználni a több stíluslemre kiterjedő vizsgálatban. A régi retorikák dikción a kimondással kapcsolatos figurákat (pl. hangátvetés, metatézis) értették, a modern stilisztika ezzel szemben más síkú fogalom jelölésére használja ezt a kifejezést: a szóválogatást tekinti a dikció alapjának, de értelmezését másodsorban a metaforikára és a szintaxisra is kiterjeszti. A problémát éppen a kategória értelmezése jelenti: a legtöbb ilyen jellegű fejtegetésnek az a hibája, hogy nem határozza meg világosan: mit is ért dikción. Sokat megtudunk belőlük az ismétlődő képek funkciójáról, a költői szókinés történeti változásairól és folyamatosságáról, a verbális többértelműségekről és társításokról mind az egyéni, mind a korstílusok vonatkozásában, de jóformán a terület minden művelőjére érvényes Wellex és Warren bírálata, mellyel éppen az egyik legjobb, a költői dikció ideológiai vonatkozásait is feltáró tanulmányt, Tillotsonnak a XVIII. századi angol vers dikciójáról szóló elemzését illették: a szerző nem képes megfigyeléseit „a stílus teljes elemzésébe beépíteni”. Az, amit az angolszászok dikciónak neveznek, némi analógiát mutat (az értelmezés bizonytalanságában is) a francia strukturalisták *écriture*-fogalmával: mindkettő feltételezi az alkotó felelősségét, és mindkettő egyaránt magában foglalja az alkotás és a társadalom közötti kapcsolatot, azt a mezőt, ahol nyelv és ideológiikum egymásra talál. Ez a két aspektus alapvető jellegzetessége az eddigi legvilágosabb dikció-értelmezésnek is, melyet Davie adott, aki dikción bizonyos nyelvi elemek kirekesztését érti.<sup>72</sup>

A stilisztika művelői kétségkívül mindig megegyeztek abban, hogy a kutató a költői kép, a *metafora* vizsgálatokor képes leginkább összefogni a műalkotás stílusának különböző rétegeit. A képek számbavétele — különösen hosszabb művek esetében — az eddig tárgyalt kutatási területek közül a kulcsszavak vizsgálatával tart közeli rokonságot,<sup>73</sup>

<sup>71</sup> IVOR ARMSTRONG RICHARDS: *Practical Criticism*. New York, 1929, Harvest Book ed., 197—8; LODGE: *I.m.*, 169; JAKOBSON: *A grammatika poétikája és a poétika grammatikája* in: *Hang—Jel—Vers*, 265; HOPKINS: *On the Origin of Beauty* in: *I.m.*: FRANCIS BERRY: *Poets' Grammar*. London, 1958; GOERGE ROSTREVOR HAMILTON: *The Tell-Tale Article*. New York, 1950.

<sup>72</sup> FONTANIER: *I.m.*: BAILEY-BURTON: *I.m.*, 76—80; THOMAS QUALE: *Poetic Diction, A Study of Eighteenth Century Verse*. London, 1924; OWEN BARFIELD: *Poetic Diction, A Study in Meaning*. London, 1925; VERE L. RUBEL: *Poetic Diction of the Renaissance*. New York, 1941; GEOFFREY TILLOTSON: *Eighteenth-Century Poetic Diction* in: *Essays in Criticism and Research*. Cambridge, 1942, 63—85; JOSEPHINE MILES: *The Vocabulary of Poetry*. Berkeley and Los Angeles, 1946; Uő: *The Continuity of Poetic Language*. Berkely and Los Angeles, 1951; DONALD DAVIE: *Purity of Diction in English Verse*. London, 1952 (rev. ed. 1967); BERNARD GROOM: *The Diction of Poetry from Spenser to Bridges*. Toronto, 1955; WELLEX—WARREN: *I.m.*, 172; BARTHES: *I.m.*, 17; PHILIPPE SOLLERS in: *Linguistique et littérature*, 43. Tillotson és Davie dikció-felfogásáról l. bővebben „A XVIII. század angol irodalma a kutatás tükrében” c. beszámolómat, *ItK*, 1969/2—3.

<sup>73</sup> BAILEY-BURTON: *I.m.*, 80—5; CAROLINE SPURGEON: *Shakespeare's Iterative Imagery* in: *Aspects of Shakespeare, Being British Academy Lectures*. Oxford, 1933, 255—86; Uő: *Shakespeare's Imagery and What It Tells Us*. Cambridge, 1935; WOLFGANG CLEMEN: *Shakespeares Bilder. Ihre Entwicklung und ihre Funktionen im dramatischen Werk*. Bonn, 1936; Uő: *The Development of Shakespeare's Imagery*. London, 1951; R. B. HEILMAN: *This Great Stage. Image and Structure in "King Lear"*. Louisiana UP., 1948; ULLMANN: *Transposition of Sensation in Proust's Imagery, The Image in the Modern Novel* in: *Style in the French Novel*, 189—262; Uő: *The Image in the Modern French Novel*. Cambridge, 1960; ALEXANDER HOLDER-BARRELL: *The Development of Imagery and its Functional Significance in Henry James's Novels*. Bern, 1959; ROBERT L. GALE: *The Caught Image, Figurative Language in the Fiction of Henry James*. Chapel Hill, N. C., 1964; LODGE: *I.m.*, 208.

de a metafora értelmezésének kétségkívül vannak alapvető hangtani és szintaktikai összetevői is.

A különböző meghatározások megegyeznek abban, hogy a metaforának két alkotója van — melyet a franciák általában az analóg nyelvészeti kifejezéssel jelentettek (signifié) és jelentőnek (signifiant), az angolszászok Richards nyomán lényegnek (tenor) és eszköznek (vehicle), vagy tulajdonképpeni (proper term) és metaforikus terminusnak (metaphoric term), a németek képnek (Bild) és dolognak (Sache) vagy képindítónak (Bildspender) és képet befogadónak (Bildempfänger) neveznek —,<sup>74</sup> de eltérnek a kettő viszonyának meghatározásában. Az antik és neoklasszikus retorikák szerzői szerint ez a viszony *hasonlóság*, azaz burkolt hasonlatot látnak a metaforában, véleményük szerint minden metafora veszteség nélkül átalakítható hasonlattá. Ezt a szemléletet angolszász nyelvterületen a New Criticism kiszorította, Franciaországban azonban a strukturalizmus újra felélesztette. Barthes egész tevékenysége arra irányul, hogy új retorikát, azaz a képeknek és a hozzájuk tartozó, előre megszabott konnotációs értékeknek a kódját, nyelven belüli nyelvet hozzon létre. Tevékenysége például szolgál azoknak, akik az irodalomról a többi művészetre, sőt a legkülönbözőbb életmegnyilvánulásokra kiterjesztett, „általánosított retorika” megteremtésén fáradoznak.<sup>75</sup> Ennek a törekvésnek az a fogyatékosága, hogy — éppen mivel ragaszkodik az előre megszabott konnotációs értékekről szóló tanításához — nem képes különbséget tenni esztétikai hatással járó és más nyelvi rendszerek között. A hiba nem pusztán abban van, hogy a képek retorikai osztályozását nehéz érvényesíteni a szövegelemzésben, hanem sokkal inkább abban, hogy a retorikai rendszer mint egész elavult a stilisztikai kutatás szempontjából. Paradox módon a retorika használhatóbb egyéb — esztétikai hatást nem kiváltó — jelrendszerek, mint az irodalom vizsgálata számára. A retorika ellenállása az irodalmi nyelv specifikumával szemben teszi érthetővé azt, hogy a francia írók és kritikusok közül többen a lehető leghevesebben elutasították mindenféle retorikát, sőt tagadták magának a metaforának a létét is, mert „gyértelműen klisé, előre megszabott jelentést láttak benne.”<sup>76</sup>

Angolszász nyelvterületen — ahol a retorikai szemlélet csupán a XVIII. században és akkor is csak átmenetileg vált egyeduralgoddá — eleve inkább *analógiában*, mintsem hasonlóságban látták a metafora alapját.<sup>77</sup> A XX. században egyre inkább uralkodóvá vált az a felismerés, hogy a részalkotók bizonyos jellegzetességeinek analógiája maga után vonja más jellegzetességeinek különbözőségét, azaz a *jeszültég* hozzátartozik a metafora lényegéhez.<sup>78</sup> Ebből viszont már következik az is, hogy a *kölcsönhatásnak*, a jelentő és a

<sup>74</sup> RICHARDS: *The Philosophy of Rhetoric*. New York, 1936, 96; CHRISTINE BROOKE-ROSE: *A Grammar of Metaphor*. London, 1958, 9; HEINRICH HENEL: *Metaphor and Meaning* in: P. Demetz-Thos. Greene—L. Nelson (eds.): *The Disciplines of Criticism*. New Haven, 1968, 167; HUGO FRIEDRICH: *Die Struktur der modernen Lyrik*. Hamburg, 1956; HARALD WEINRICH: *Semantik der kühnen Metapher*. Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, 1963, 325—44.

<sup>75</sup> BARTHES: *Rhétorique de l'image*, *Communications*, no. 4, 1964, 49; Uő: *Rhétorique généralisée*, *Cahiers internationaux du symbolisme*, nos. 15—16, 103—15; JEAN-MARIE KLINCKENBERG: *Éléments d'une rhétorique généralisée: les métaplasmes* in: *Linguistique et littérature*, 93—100.

<sup>76</sup> ANDRÉ BRETON: *Premier Manifeste du Surréalisme* (1924) in: *Manifestes du Surréalisme*. Paris, 1946; ALAIN ROBBE-GRILLET: *Nature, Humanisme, Tragédie* in: *Pour un Nouveau Roman*. Paris, 1963, 55—84; JEAN PAULHAN: *Les Fleurs des Tarbes*. Paris, 1941.

<sup>77</sup> RICHARDS WHATELY: *I.m.*

<sup>78</sup> RICHARDS: *The Philosophy of Rhetoric*, 127—8; W. B. STAFFORD: *Greek Metaphor Studies in Theory and Practice*. Oxford, 1936, 101; MARTIN FOSS: *Symbol and Metaphor in Human Experience*. Princeton, 1949; WIMSATT: *Symbol and Metaphor* in: *The Verbal Icon*, 119—30; CLEANTH BROOKS: *Metaphor, Paradox and Stereotype*, *The British Journal of Aesthetics*, 1965, 315—28; Hester: *I.m.*, 173.

jelentett, a nyelv és a tapasztalat szándékosan létrehozott egymásba olvadásának eredményeképpen a metaforában a részalkotókhöz képest valami minőségileg új jön létre, tehát a metafora nem hasonlóságra épül, hanem „megteremti a hasonlóságot”. Ennek a minőségileg új elemnek a keletkezéséhez a legkülönbözőbb szövegen belüli és kívüli nyelvi társítások (kotextusok és kontextusok) hozzájárulnak. Az organikus felfogás hívei ezzel az irodalmi (vagy legalábbis művészi) stílus specifikumát ragadják meg, azaz a kontextualitás messzemenő figyelembevételével olyan metafora-értelmezést nyújtanak, mely eleget tesz mindazoknak a követelményeknek, melyeknek elhanyagolása miatt Breton, majd később Robbe-Grillet kétségbevonta a metafora létezését. Nem véletlen tehát, hogy a metaforának betű szerinti nyelvre lefordíthatatlan kölcsönhatásként értelmezésében az organikus szemléletet legkövetkezetesebben valló Ricardou és Heinrich Henel teljesen egyetért a New Criticism legmerészebb képviselőivel.<sup>79</sup>

Haig Khatchadourian a számba vett metafora-értelmezések mindegyikét érvényesnek tartja, mert úgy véli, hogy „nem léteznek olyan szükséges és elégséges feltételek, melyek minden metaforára vonatkoztathatók”.<sup>80</sup> Noha az effajta kompromisszum nem egészen indokolt és elméletileg is zsákutcát jelent, felveti a *metaforák osztályozásának* a kérdését.

A legrégebbi osztályozás a metaforák *fogalmi tartalmát* tekinti irányelvnek. Arisztotelész négyféle metaforát különböztetett meg: aszerint, hogy a metafora alapja jelentés-átvitel *nem-* illetve *fajfoglalom* között (nem→faj, faj→nem, faj→faj) vagy *analógia* (ha  $A \approx B$  és  $C \approx D$ , akkor  $B \approx D$ ). Követői, a latin és középkori retorikusok többsége az *élő/élettelen* jelentésátvitel lehetőségeivel helyettesítették ezt a négyes felosztást.<sup>81</sup> A XIX—XX. század ebből két alaptípusra következtetett: az organikus, antropomorfikus, mitikus metaforikát elsősorban Ruskin („pathetic fallacy”), a személytelenítő, dezantropomorfizáló metaforikát Worringer („Einfühlung”) tanulmányozta. A szubjektív (Beseeltypus) és objektív metaforákat (Erfühltypus) végül is Pings foglalta rendszerbe, aki az utóbbin belül elkülönítette a misztikusokra jellemző metaforákat a költészetre jellemző mágikus képektől, de a hármas felosztás gondolata már korábban is kísértett, s később német és angol nyelvterületen egyaránt uralkodóvá vált, mind a szellemtörténet, mind a szorosan vett stilisztika, mind a poétika művelői körében. A kutatók hamar fényt derítettek a metafora-típusok világképi vonatkozásaira,<sup>82</sup> ám ez a felismerés számos esetben olyan értekezésekhez vezetett, melyeket a metafora-kutatás legfőbb veszélye: a felelőtlen pszichologizálás jellemez. Még fokozottabban áll ez azokra a munkákra, melyek a metaforákat — Cicero

<sup>79</sup> RICHARDS: *The Philosophy of Rhetoric*, 93—4, 100; HESTER: *I. m.*, 68; MAX BLACK: *Models and Metaphors, Studies in Language and Philosophy*. Ithaca, 1962, 37; PAUL WELSH: *On Explicating Metaphors, The Journal of Philosophy* 1963, 623; JEAN RICARDOU: *La métaphore, aujourd'hui* in: *Problèmes du Nouveau Roman*. Paris, 1967, 125—57; HENEL: *I. m.*

<sup>80</sup> HAIG KHATCHADOURIAN: *Metaphor, The British Journal of Aesthetics*, 1968, 238.

<sup>81</sup> ARISZTOTELÉSZ: *Poétika*, XXI, 1—6.

<sup>82</sup> QUINTILIAN: *I. m.*, VIII, VI. 9—11; DONATUS: *Ars Grammatica* in: H. Keil (Herausg.): *Grammatici Latini*. Lipsiae, 1864. Bd. IV, 399; BEDE: *De Schematibus et Tropis* in: Halm (Herausg.): *Rhetores latini minores*. Lipsiae, 1863, 611; MATTHIEU DE VENDOME: *Ars Versificatoris*, III. 19. 24. in E. Farad (éd.): *Les Arts poétiques du XII<sup>e</sup> et du XIII<sup>e</sup> siècle*. Paris, 1924; GEOFFROY DE VINSauf: *Documentum de Arte Versificandi* in: Farad (éd.): *I. m.*, 287—8; JOHN RUSKIN: *Pathetic Fallacy* in: *Modern Painters*. London, 1856, Vol. III, Pt. 4; WILHELM WORRINGER: *Abstraktion und Einfühlung*. Berlin, 1908; HERMANN PONGS: *Das Bild in der Dichtung I—II*. Marburg, 1927—39. Vö. OSWALD SPENGLER: *Der Untergang des Abendlandes*. München, 1922—23; KARL VOSSLER: *Spirit of Language in Civilization*. London, 1932; WILLIAM BUTLER YEATS: *Autobiography*. New York, 1938, 161, 219—25; T. E. HULME: *Speculations*, 77 és köv.; JOSEPH FRANK: *Spatial Form in Literature*, *SEWANEE REVIEW*, 1945, 645; HERMAN NOHL: *Stil und Weltanschauung*. Jena, 1920.

és reneszánsz szerzők példáját követve — forrásuk, képzetkörök szerint osztályozzák. Szélsőséges példaként G. Wade könyve említhető, melyben a szerző a képek alapján „rekonstruálja” a költő életrajzát.<sup>83</sup> A metaforák fogalmi osztályozásai között a legkésőbbi — melyet Arisztotelész, Cicero, más antik és reneszánsz szerzők elejtett gondolatai nyomán a XIX—XX. század fordulójának német nyelvészei és pszichológusai dolgoztak ki — a hasonlóság alapját vette kiindulópontnak. Az ő felfogásuk lényegében a klasszicista francia retorikus szemléletnek a módosított változata, mely a metaforákat logikai műveletek szerint különböztette meg egymástól.<sup>84</sup> A fogalmi osztályozás többi típusához hasonlóan ennek is az a hibája, hogy a költői stílus szempontjából döntő formai tényezőket nem vesz tekintetbe, teljességgel elhanyagolja a metaforák hatásának kérdését. A klasszicista retorikák szerzői közül Lamy, a modern nyelvészet képviselői közül Rennert és Bally kísérletet tett ugyan a logikai és a hatást figyelembe vevő szempontok összeegyeztetésére, de az esztétikai hatás megjelölésére alkalmatlan fogalmi elkülönítésekkel élt (impresszív/expresszív, fizikai/pszichikai, a képzeletre/az érzelmekre/az értelemre ható metafora).<sup>85</sup>

A fogalmi rendszerezésnek két módosított, korszerűsített változata érdemel figyelmet. Közülük az első Ricardou eredeti ötlete a metafora forrásának átértelmezésére: belső, külső és vegyes irányulású metaforáról beszél, aszerint, hogy a metaforikus terminus a betű szerinti alkotóelem kontextusán belüli, kívüli, vagy egyszerre mindkettőnek felfogható. A logikai felosztásnak sokkal hagyományosabb változata az, mely a költészet metonimikus és metaforikus típusát különbözteti meg, és az elsővel a kontinuitás, monisztikus, a másodikkal a hasonlóság pluralisztikus képeit hozza összefüggésbe. Ez a két típus szinte teljesen fedi a neoklasszikus/barokk képalkotásnak az irodalomtörténetből ismert szembeállítását.<sup>86</sup> Mindkétféle megkülönböztetésnek — de főként ez utóbbinak — az a hátránya, hogy túlzottan mereven szétválasztja a metafora részalkotóit, teljességgel elhanyagolva azt a minőségileg új elemet, mely kölcsönhatásuk eredményeképpen létrejön.

A fogalminál sokkal későbbi keletű a metaforák *grammatikai* osztályozása. Elsősorban az az előnye, hogy a metafora szintaktikai értelmezésével elsődlegesen stilisztikai-lag releváns tényező alapján tesz megkülönböztetéseket. Maga a szintaktikai rendezés gondolata már a múlt századi német stilisztikában felmerül, de Brooke-Rose-ig a szintaktikai szemlélet pusztán a fogalmi megkülönböztetéseket kiegészítő, rendszertelen és a

<sup>83</sup> CICERO: De Oratore, III, 40. 161; P. DE RONSARD: Abregé de l'Art Poétique François, ed. J. Stewart. Cambridge, 1930, 5; JOACHIM DU BELLAY: La Deffence et Illustration de la Langue Francoyse. Paris, 1904, 304; SPURGEON: Shakespeare's Imagery and What It Tells Us; THERESE KOEGEL: Bilder bei Madame de Sévigné. München, 1937; DEBORAH AISH: La métaphore dans l'oeuvre de Mallarmé. Paris, 1938; M. A. RUGOFF: Donne's Imagery, A Study in Creative Sources. New York, 1939; MOUTON: Les images in: I.m., 67—109; GLADYS WADE: Thomas Traherne. Princeton, 1944, 26—37; HELEN PARKHURST: Beauty. London, 1931, 212.

<sup>84</sup> Rhetorica ad Herrenum, IV. iv; FOUQUELIN: I.m., 10; FONTANIER: idézett művek; WILHELM WUNDT: Völkerpsychologie I. Leipzig, 1900, 516; HERMANN PAUL: Prinzipien der Sprachgeschichte (4te Aufl.) Halle, 1909, IV. 69; EMIL WINKLER: Grundlegung der Stilistik. Bielefeld-Leipzig, 1929, 28 és köv.; HEDWIG KONRAD: Étude sur la métaphore. Paris, 1939.

<sup>85</sup> LAMY: I.m.; ALFRED RENNERT: Studien zur französischen Stilistik. Göttingen, 1904; BALLY: Traité de stylistique française, I, 184 és köv.

<sup>86</sup> RICARDOU: I.m., 146—9; STEPHEN J. BROWN: The World of Imagery, Metaphor and Kindred Imagery. London, 1927, 149 és köv.; KARL BÜHLER: Sprachtheorie. Jena, 1934, 343; JACOBSON: Randbemerkungen zur Prosa des Dichters Pasternak, Slavische Rundschau, 1935, 357—73; Uő: The Metaphoric and Metonymic Poles in: JAKOBSON—M. HALLE: Fundamentals of Language. The Hague, 1956, 76—82; WELLEK—WARREN: I.m., 183—5, 187—9.

gyakorlatban nem érvényesített szempont maradt. Brooke-Rose az első és egyelőre alighanem az egyetlen, aki a metaforáknak olyan átfogó szintaktikai rendszerezését adta, melyben bármely metafora elhelyezhető. A következő alapvető típusokat különbözteti meg: egyszerű helyettesítés (simple replacement), utaló formula (pointing formula; ide sorolja a szillogisztikus formulát, a paralelizmust, az appozíciót és a vocativust), kopulás, C révén A B-vé válik („make”-link), genitívus-, ige-, jelző-, határozó-, névmás-, előjáró-, kifejezés-metafora és metaforikus főnév-metaforikus ige kapcsolat. Később Henel e helyett a felosztás helyett az appozíciós (vagy tautológikus), attributív és helyettesítő metafora megkülönböztetését javasolta, s bár kétségtelen, hogy ez a három kategória lényegében átfogja Brooke-Rose összes típusát, viszont nem ad módot a szintaktikai értékek részletes kifejtésére.<sup>87</sup>

A grammatikaihoz hasonlóan az *értékelő* rendszerezés is a metaforáknak egy alapvetően fontos aspektusát: esztétikai hatásukat veszi irányadónak. A jövő szintetikus rendszerezői majd alighanem e két szempont összeegyeztetését tekintik feladatuknak. A metaforát értékelő osztályozások a nyelv betű szerinti és metaforikus használata, ellentmondásmentes, értekező (diszkurzív), logikai, „klisé-” (block) vagy „szteno-” nyelv és az inkább csak kizárással definiálható kifejező (presentational), „folyékony” nyelv közötti szemantikai megkülönböztetéséből indul ki.<sup>88</sup> A kettő szüntelenül egymásba alakul, s ennek a folyamatnak a során a metaforának egy sor árnyalata jön létre, aszerint hogy a részalkotók feszültsége mennyire erős, a metafora mennyire explicit, illetve implicit. A betű szerinti használatból alig kivált „természetes” és az abba már csaknem visszatért „megsápadt”, „halott”, „kiégett”, „elkopott” (worn-out), „szokványos” metafora (métaphore d’usage) közötti intenzitásfokokat Richards két szempontból is különválasztotta: egyrészt kötött és szabad képekről beszélt, másrészt prózai vagy jelentés-metaforának nevezte a két tárgy közötti jelentésátvitelt és emotív metaforának az eredeti és az új szituáció felkeltette érzés között fennálló hasonlóságot. Wheelright a kontextualitás erejét tekintette a megkülönböztetés alapjának, amikor az epiforikust (ahol a hasonlóság a két részelem között már az adott szövegen kívül is fennállt) a diaforikus metaforával állította szembe (itt a hasonlóság az adott kontextusban keletkezett). Henry W. Wells a metafora intenzitásának hét típusát választotta szét: törekvése, hogy pusztá szembeállítás helyett minél több árnyalatot különítsen el egymástól, tiszteletre méltó, de típusai nem elég világosan formulázottak, s ezért nem könnyű felismerni a szomszédos típusok közötti eltéréseket.<sup>89</sup>

Problémát jelent a metaforának az elválasztása a *szimbólumtól*. Annyi bizonyos, hogy a szimbólum állandósultabb jelentésű, mint a metafora. A jelentésnek ez az állandósulása azonban a metaforához képest alacsonyabb, illetve magasabb szinten egyaránt végbemehet. Az előbbiről van szó, mikor Wheelright a szteno- vagy klisé-nyelv szimbólumairól beszél, ezt nevezi szimbólumnak Foss, valamint Langer is, aki szerint a jelkép négy tényezőt (a jelképet használó alany, a jelkép, a fogalom/eszme, a tárgy) tételez fel, szemben a jellel, melynek létrehozásában csak három tényező (alany, jel, tárgy) vesz

<sup>87</sup> HENEL: I. m.

<sup>88</sup> RICHARDS: The Philosophy of Rhetoric, 120; BARFIELD: The Meaning of the Word 'Literal' in: L. C. Knights-Basil Cottle (eds.): Metaphor and Symbol. London, 1960, 55, 57; LANGER: Philosophy in a New Key, 75—93; PHILIP WHEELRIGHT: Semantics and Ontology in: Knights-Cottle (eds.): I. m., 3—4; Uő: Metaphor and Reality. Bloomington, 1962, 33, 37—8.

<sup>89</sup> CLEANTH BROOKS: Modern Poetry and the Tradition. Chapel Hill, 1939, 110 és köv.; CAMPBELL: I. m., 321, 326; BALLY: Traité de stylistique, française I, 184 és köv.; COHEN: I. m., 132; RICHARDS: Principles of Literary Criticism, 118—30; Uő: Practical Criticism, 211; WHEELRIGHT: Semantics and Ontology, loc. cit., 6; Uő: Metaphor and Reality, 72, 76, 78, 79; HENRY W. WELLS: Poetic Imagery, Illustrated from Elizabethan Literature. New York, 1924.



részt. Lényegében ezt az értelmezést vallja Frye is, amikor a metaforát „két szimbólum kapcsolataként” határozza meg. A másik értelmezés szerinti — a metaforában létrejött feszültséget magasabb fokon szintetizáló — szimbólum az, amelyet Coleridge, a francia szimbolisták, Croce, a jelenkori teoretikusok közül pedig Urban kizárólagos igénnyel szimbólumnak, Langer nem diszkurzív szimbólumnak nevez; lényegében ezt a felfogást vallja Wellek és Warren, amikor a szimbólumot a metaforánál magasabb értékű kategóriának tekinti, s a szimbólumnak ezt az értelmét használja Holder-Barrell is, amikor Henry James művében metaforikus és szimbolikus fázisról ír.<sup>90</sup>

Gunnar Berefelt a szimbólumoknak bonyolultabb, kettős felosztását hozta létre. Az első lépésben konvencionális/önkényes/előírászerű (arbitrary/stipulated), analógiás (analogy-) és összefüggésen alapuló szimbólumot (contiguity symbol) különböztetett meg. A több szimbólum társulásából létrejövő összetett (composed) szimbólumok egyik fajtáját allegóriának, a másikat összegező szimbólumnak (integration-symbol) nevezte. Kétségtelen, hogy ez utóbbi a mások által definiált két szimbólum-típus közül az utóbbival azonosítható. Berefelt voltaképpen a romantikusoknak és Crocénak a felfogását fogalmazta újra, mely a „konstruált”, a deznátumra mutató, didaktikus céllal megszerkesztett ál-szimbólumot, az allegóriát az emocionálisan átélt, a deznátumot magában foglaló, szűkebb értelemben vett szimbólummal állította szembe.<sup>91</sup>

A kutatók véleménye egyáltalán nem egybehangzó a viszonylag inkább kontextuális s az állandósult jelentésű szimbólumok esztétikai hatásának megítélésében. Langer, Ransom, Wheelright, Frye, Wellek és Warren a generatív életszimbólumokat tekintik az irodalmi stílus alapjának, véleményük szerint az archetipikus szimbólumok összefüggő sorokká, mítoszokká rendszereződnek, s az egymással összefüggő mítoszok egységes mitológiát képeznek.<sup>92</sup> Ez a szemlélet azonban az irodalom és a vallás mindenképpen elfogadhatatlan azonosítását és ezzel az esztétikai hatás specifikusságának a tagadását rejti magában. Az archetipikus kutatás túlzottan hamar általánosít, és teljesen figyelmen kívül hagyja a stílus szubjektív összetevőit. A hangtani, morfológiai, sőt még a szintaktikai hatásokról is azt mondtuk: az a hiányosságuk, hogy nem merítik ki a művek stílusának egészét. A mitikus megközelítések viszont már túl vannak az adekvát stilisztikai megközelítésen, képtelenek számot adni a műalkotás egyedi stílussajátosságairól. A kutatás eddig művelt területei közül alighanem a metafora szintje az, amelyen a kutató a leginkább feltárhatja a stílust mint részek és egész, sajátos és általános egységét.

### 3. A stíluselemzés sajátos módszerei

A stíluselemzésben alkalmazott módszerek rendszeres áttekintése helyett mindössze két olyan módszerrel foglalkozunk, melyekkel kapcsolatban feltolul a kérdés: mennyiben befolyásolják önmagukban — a kutatás területétől függetlenül — a kutatás eredményét.

<sup>90</sup> WHEELRIGHT: *Semantics and Ontology*, loc. cit., 7; Uő: *Metaphor and Reality*, 92—4, 98—9; FOSS: *I. m.*; LANGER: *Philosophy in a New Key*, 63—4; NORTHROP FRYE: *Anatomy of Criticism* (1957). New York, 1966, 366; URBAN: *I. m.*; LANGER: *Discursive Forms and Presentational Forms in: Philosophy in a New Key*, 75—93; WELLEK—WARREN: *I. m.*, 178—9; HOLDER-BARRELL: *I. m.*

<sup>91</sup> GUNNAR BEREFELET: *On Symbol and Allegory*, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 1969, 201—12; HATZFELD: *I. m.*, 148.

<sup>92</sup> L. C. KNIGHTS: *Idea and Symbol: Some Hints from Coleridge in: Knights-Cottle* (eds.): *I. m.*, 136; LANGER: *Philosophy in a New Key*, 127—73; RANSOM: *Yeats and His Symbols*, *The Kenyon Review*, 1939, 309—22; FRYE: *I. m.*; WHEELRIGHT: *Metaphor and Reality*, 112—27; WELLEK—WARREN: *I. m.*, 179—82.

A múlt században elterjedt, de napjainkig széles körben használt *impresszionisztikus* módszert leginkább a rendszeresen alkalmazott terminológia, a megformulázottság teljes hiánya vagy legalábbis esetlegessége jellemzi. Burke stílusa „nemes, őszinte és mély áramlású”, Sterne-é „a gondolatközlés tökéletesen világos eszköze”, Sir Thomas Browne „súlyos aranyzövetbe szövö bele a megállapítás durva fonalát”, Joseph Conrad kétféle stílusban ír: az egyiket a „sötét ragyogás”, a másikat a „rugalmas, behízelt módor” jellemzi, Fanny Burney mondatszerkesztése „természetes”, Swift stílusának „könyörtelenül tovasodott és ékítményekkel teleaggatott testében a megvetés és a gyűlölet, a büszkeség és a felháborodás szelleme vert tanyát”, Virginia Woolf mondatai „merészek, befejezésük határozott, de van bennük valami törekenység, mintha a túl erőteljes kimondás séttörnő őket”. Egy francia szerző Michelet stílusát a következő szempontok alapján jellemzi: „a megfigyelő”, „a költő”, „a festő”, „humor”, „kellem”, „leírás”, „szimbolizmus”, „a ritmus megszállottja”, egy másik pedig a következő kulcsszavakkal jellemzi Voltaire-ét: „elegancia”, „egyensúly”, „tökély”, „derű”, „egyszerűség”, „kecsesség”, „fesztelenség”, „a fennkölt hiánya”, „harmónia”, „légiesség”, „tapintat”, „bensőség”, „arány”.<sup>93</sup> Az ilyen tanulmányok haszna — a módszer rendkívüli szubjektívizmus és tudománytalansága miatt — rendkívül csekély a stilisztikai kutatás szempontjából. Valamivel, de nem sokkal eredményesebbek azok az értekezések, melyeknek szerzői az impresszionisztikust a felsorolásszerűen leíró vagy a filológiai-életrajzi módszerrel párosítják, azaz szubjektív megjegyzéseiket példaanyaggal vagy a tárgyalt írónak a stílusról vallott nézeteinek idézésével próbálják alátámasztani.<sup>94</sup> Sőt, az impresszionisztikus megállapításoknak — kellő terminológia hiányában — még Lanson *explications de textes*-nek nevezett elemzéseiben is döntő szerep jutott.<sup>95</sup>

A II. világháború óta a stilisztikában a *statisztikai* módszer hódított tért. Ez a módszer az előbbinél voltaképpen régebbi: már az alexandriai tudósok is alkalmazták a homéroszi eposzok, később pedig számos keresztény tudós a Biblia tanulmányozásakor. Modern felélesztője, T. C. Mendenhall a múlt század végén már szűkebb értelemben vett stíluselemzést végzett Shakespeare, Bacon-, Dickens-, J. S. Mill- és Thackeray-szövegeken.<sup>96</sup> A század utolsó évtizedében megjelentek az első korszerű konkordanciák.<sup>97</sup> Ugyanekkor Sherman és tanítványai számadatokkal próbálták bizonyítani, hogy minden egyes író stílusát a mondatoknak viszonylag állandó hosszúsága jellemzi. Bizonyítékaik érvényességét azonban Moritz megcáfolta, kimutatva, hogy Sherman és társai mindig az elérendő célt szem előtt tartva, eleve csak rendkívül homogén jellegű szövegeket vettek tekintetbe.

<sup>93</sup> MORLEY: I. m., 210; TRAILL: I. m., 142—3; GOSSE: I. m., 190, 192; CURLE: I. m., 181; EUGENE WHITE: Fanny Burney, *Novelist*. Hamden, Conn., 1960, 55; F. L. LUCAS: *Style*. London, 1955, 126; DOBRÉE: I. m., 54; LUCIEN LEFORT: *L'art de Michelet dans son oeuvre historique*. Paris, 1923; RAYMOND NAVES: *Le goût de Voltaire*. Paris, 1939, 496.

<sup>94</sup> H. L. BOND: *The Literary Art of Edward Gibbon*. Oxford, 1960, Ch. VIII, *Language*; MARY LASCELLES: *Jane Austen and Her Art*. Oxford, 1939, Ch. III, *Style*; JOSEPH-BARTHÉLEMY FORT: *Samuel Butler l'écrivain. Étude d'un style*. Bordeaux, 1935; Mouton: I. m.

<sup>95</sup> GUSTAVE LANSON: *L'art de la prose*. Paris, 1907.

<sup>96</sup> T. C. MENDENHALL: *The Characteristic Curves of Composition*, *Science*, 1887, 237—49; U6: *A Mechanical Solution to a Literary Problem*, *Popular Science Monthly*, 1901, 97—105.

<sup>97</sup> Biblia (1894, 1897, 1900), Shakespeare (1895), Milton (1894).

<sup>98</sup> L. A. SHERMAN: *Some Observations upon the Sentence Lengths in English Prose*, *University of Nebraska Studies*, 1888, 119—30; U6: *On Certain Facts and Principles in the Development of Form in Literature*, *University of Nebraska Studies*, 1892, 337—66; U6: *Analytics of Literature*. Boston, 1893; GEORGE W. GERWIG: *On the Decrease of Predication and of Sentence-Weight in English Prose*, *University of Nebraska Studies*,

Vernon Lee említett tanulmányait leszámítva, az I. világháború utáni munkák sem jelentettek lényeges hozzájárulást a stilisztikai kutatáshoz, mert szerzőik ugyanazokat a hibákat követték el, mint Sherman: teljességgel figyelmen kívül hagyták az irodalmi szövegek történetiségét (Aurner) és a pusztá számszerű felsorolást tekintették egyedüli céljuknak (Rickert), azaz csupán külsőségekben törekedtek tudományosságra.<sup>99</sup> A statisztikai vizsgálódások igazi fellendülése a 30-as évek második feléig váratott magára. A II. világháború után a számítógépek alkalmazásával a kutatások üteme ugrásszerűen felgyorsult,<sup>100</sup> egy 1954-ben megjelent bibliográfia már 2500 tételt sorol fel a statisztikai szövegelemzések köréből. Számos, a módszert általánosságban tárgyaló kézikönyv látott napvilágot,<sup>101</sup> s a *Computers and the Humanities* című folyóirat rendszeresen tájékoztat a folyamatban levő kutatásokról. Itt csak az eddigi kutatások főbb területeit soroljuk fel.

Az eddigi tanulmányok legnagyobb része a szerző azonosításával (attribution) foglalkozott. Az English Institute 1958-as szinpozicionán és a *Bulletin of the New York Public Library* hasábjain a kutatók részletesen megvitatják a belső evidencia kérdéseit, s az eredmények már eddig is jelentősek: sikerült megállapítani, hogy a homéroszi eposzokat és a *La Celestinát* egy-egy szerző írta, valamint azonosították a *Federalist Papers* (Madison), a *Letters of Junius* (Sir Philip Francis) és az *A Letter to a Young Poet* (Swift) című, névtelenül írott művek szerzőjét. Elderton és Fucks a szavak hosszúságáról bizonyították be, hogy egyazon szerző műveiben viszonylagos állandóságot mutat. Ennek a vizsgálatnak még nem jelentős a stilisztikai relevanciája. A *Federalist Papers*, s főként a *Junius-levelek* kutatói azonban már a szókincsnek olyan rétegeit elemezték, melyekről kiderült, hogy az egyéni stílus szempontjából különösképpen relevánsak, s ezzel már egy lépéssel közelebb jutottak a stílus mélyebb rétegeihez. Milic könyve még több eredményre vezetett: az ő elemzéséből már Swift és egy sor más szerző szintaxisának specifikumait is megismerjük.<sup>102</sup> A szókincs-statisztika több esetben lehetőséget

1894, 17—44; CARSON HILDRETH: The Bacon-Shakespeare Controversy, University of Nebraska Studies, 1897, 147—62; ROBERT E. MORITZ: On the Variation and Functional Relation of Certain Sentence-Constants in Standard Literature, University of Nebraska Studies, 1903, 229—53.

<sup>99</sup> LEE: The Handling of Words, i. h., 187—274; ROBERT R. AURNER: Caxton and the English Sentence, Wisconsin Studies in Language and Literature, 1923, 23—59; Uő: The History of Certain Aspects of the Structure of the English Sentence, Philological Quarterly, 1923, 187—208; EDITH RICKERT: New Methods for the Study of Literature. Chicago, 1927.

<sup>100</sup> ANDREW W. BOOTH—L. BRANDWOOD—J. P. CLEAVE: Mechanical Resolution of Linguistic Problems. London, 1958; Times Literary Supplement. March-June, 1962.

<sup>101</sup> GUIRAUD: Les caractères statistiques du vocabulaire. Paris, 1953; Uő: Bibliographie critique de la statistique linguistique. Utrecht, 1954; Uő: Problèmes et méthodes de la statistique linguistique; Gustav Herdan: Language as Choice and Chance. Groningen, 1956; Uő: Type-Token Mathematics. The Hague, 1960; BAILEY-BURTON I. m., 85—102.

<sup>102</sup> G. U. YULE: The Statistical Study of Literary Vocabulary. Cambridge, 1944. J. V. MONTESINO SAMPERIO: Sobre la cuantificación de estilo literario: Una contribución al estudio de la unidad de autor en *La Celestina* de Fernando de Rojas, Revista Nacional de Culture (Caracas), 1946, No. 55, 94—115, No. 56, 63—88; James T. McDonough, Jr.: Classics and Computers, Graduate Faculties Newsletter, March, 1962, 4—5; Time, March 15, 1963; JACOB E. COOKE: The Federalist. Cleveland and New York, 1961; FREDERICK MOSTELLER—DAVID L. WALLACE: Inference in an Authorship Problem, Journal of the American Statistical Association, 1963, 275—309; ELEGARD: I. m.; Uő: Who Was Junius? Stockholm and Uppsala, 1962; MILIC: I. m.; ARTHUR SHERBO: Can Mother Midnight's Comical Pocket Book be attributed to Christopher Smart? Bulletin of the New York Public Library, 1957, 373—82; Uő: The Uses and Abuses of Internal Evidence, Bulletin of the New York Public Library, 1959, 5—22; Uő: A Reply to Professor Fogel, Bulletin of the New York Public Library, 1959, 367—71; GEORGE DE F. LORD: Two New Poems by Marvell? Bulletin of the New York Public Library, 1958,

adott a művek kronológiai sorrendjének megállapítására: így például Guiraud a jelzők arányából arra következtetett, hogy Racine *Iphigéniája* korábbi keletkezésű, mint hitték.<sup>103</sup> Az ilyen időrendi kutatás sok segítséget nyújthat az egyéni stílus fejlődésének meghatározásához, de a stilisztika számára hasznosabbak azok a munkák, melyek egy adott szövegen belül a szavak gyakoriságát vagy még inkább sűrűségét mérik fel. Így például W. M. Frohock tanulmánya *A közöny* stílusának egy igen lényeges összetevőjére mutatott rá, mikor bebizonyította, hogy a gyilkossági jelenetben az író 25 metaforát sűrít 6 bekezdésbe, míg a mű egészében összesen csak 44 metafora van.<sup>104</sup> A dikció lexikai részének tisztázásához döntő hozzájárulás Miles és Selvin felmérése, mely szerint a XVII. századi költőknél az elterjedt kulcsszavak két sorra rendeződnek: a versben valamelyik sor egy tagját szükségszerűen követi a sor többi része.<sup>105</sup>

A szintaxis statisztikai vizsgálatának eredményességét Baker és Milic említett könyvei igazolják. A stílus alkotáslélektani aspektusának statisztikai kutatására Somers dolgozott ki eljárást. Elméleti megfogalmazásának gyakorlati használhatósága azonban nagyon is vitatható. Így például azt az állítást, mely szerint a szókinés gazdagsága intellektuális stílusra mutat, cáfolják Guiraud számadatai, melyekből kitűnik, hogy Valéry költészetében alacsony, prózájában viszont magas a type-token arány. Ezek az adatok arra engednek következtetni, hogy a stílus vizsgálatában egyetlen tényező számbavételénél sem lehet eltekinteni a műfaji adottságoktól, valamint attól sem, hogy a stílus kialakításakor az író mindig szem előtt tartja azt is, milyen olvasó számára ír.<sup>106</sup>

A statisztikai módszer — az impresszionisztikussal ellentétben — önmagában nem befolyásolja a kutatás eredményét. Nem egyéb, mint egy előre megfogalmazott feltételezés tudományos igazolásának eszköze. A statisztikai módszerrel nem, csak a premisszákkal lehet vitatkozni. Gaitanides például ezt a módszert egy egyéni stílus egészének szintaktikai mérésekből kiinduló szintetikus leírására használta, s könyve ezért hasznosabb a stíluskutatás számára, mint Yule szókinéselmzése. Ha a kiválasztott szempontok impresszionisztikusak, akkor a kvantifikálás semmivel sem teszi egzaktabbá a vizsgálatot: az eredmény impresszionisztikus marad.<sup>107</sup>

---

551—70; Uő: Comments on the Canonical Caveat, *Bulletin of the New York Public Library*, 1959, 355—66; EPHIM G. FOGEL: Salmons in Both, or Some Caveats for Canonical Scholars, *Bulletin of the New York Public Library*, 1959, 223—36, 292—308; HERDAN: Chaucer's Authorship of the Equatorie of the Planetis, *Language*, 1956, 254—9; C. DOUGLAS CHRETIEN: A New Statistical Approach to the Study of Language, *Romance Philology*, 1963, 299—301; W. P. ELDETON: A Few Statistics on the Length of English Words, *Journal of the Royal Statistical Society*, 1949, 436—443; WILLIAM FLOCKS: On Mathematical Analysis of Style, *Biometrika*, 1952, 122—9.

<sup>103</sup> GUIRAUD: L'évolution du style de Rimbaud et la chronologie des Illuminations in: *Problèmes et méthodes de la statistique linguistique*, 129—40; R.-L. WAGNER—PIERRE GUIRAUD: La méthode statistique en lexicologie, *Revue de l'Enseignement Supérieur*, 1959, 154—9.

<sup>104</sup> W. M. FROHOCK: Camus: Image, Influence and Sensibility, *Yale French Studies*, 1949, 91—9.

<sup>105</sup> JOSEPHINE MILES—HANAN C. SELVIN: A Factor Analysis of the Vocabulary of Poetry in the Seventeenth Century in: Jacob Leed (ed.): *The Computer and Literary Style*. Kent, Ohio, 1966, 116—27.

<sup>106</sup> H. H. SOMERS: Statistical Methods in Literary Analysis in: Leed (ed.): I. m., 128—40; GUIRAUD: Langage et versification d'après Paul Valéry. Paris, 1953, 77; ANDREW Q. MORTON—MICHAEL LEVISON: Some Indicators of Authorship in Greek Prose" in: Leed (ed.): I. m., 144; GEORGE LANDON: Some Ideas on Style, *Computers and the Humanities*, 1967, 252—60.

<sup>107</sup> HANS GAITANIDES: Georg Rudolf Weckherlein, Versuch einer physiognomischen Stilanalyse. München, 1936; YULE: I. m.; JOHN B. CARROLL: Vectors of Prose Style in: Sebeok (ed.): I. m., 283—92.

A jövőben a statisztikai módszer továbbfejlesztésekor egyrészt a kontextus és a minőségi jelleg szerepének fokozott felismerésére, másrészt a szempontok olyan szintetikus érvényesítésére van szükség, melyet Wagner és Guiraud így fogalmazott meg: „A történeti, a stilisztikai és a statisztikai elemzésnek, ennek a három eljárásnak egymást párhuzamosan kell követnie. A kutató olyan dialektikus mozgásban fogja egyesíteni ezt a hármat, mely — anélkül hogy összekeverné őket — az egyik felől a másikhoz halad, nem kérve egyiktől sem olyasmit, amit az nem képes nyújtani.”<sup>108</sup>

<sup>108</sup> WAGNER—GUIRAUD: I. m., 159.