

## A szó művészete, avagy: kétségek tudománya

A szerfölkött érzékeny, tudatos, elméletileg is képzett szuperolvasó modelljét a XX. századi irodalomtudomány teremtette a maga gyönyörűségére és hasznára. Gyönyörűségére, hisz minden teoretikusnak élvezet az időhöz és térhez, szemlélethez és ízéshez kötöttségétől mentes, elméletileg tiszta fogalommal dolgozni; és hasznára, mert ezzel megoldani véli, és sok tekintetben meg is oldja az irodalmiság mibenlétének és hatásának bonyolult kérdéseit. Mint az írásművészet összes lehető hatásképzetével betáplált mesterséges agy, amely a mű áramkörébe kapcsolva minden kis impulzust jelez — olyan lenne ez a modell, ha testet öltene. Ám ebből csak a tudomány nyerhet valamit. Egy adott társadalom eszményi olvasójának modelljét megalkotni irodalomszociológiai feladat, és azzal a többletkötelezettséggel jár, hogy ez az eszmény viszonylag reális, azaz a művelődéspolitikai, az ízésnevelés eszközeivel valószínűleg elérhető legyen. Annak, aki — nem szociológusként, hanem az irodalomtudomány művelőjeként — egy adott korszak igényes olvasójának ideálját akarja a róla feltételezhető vagy tőle elvárt irodalmi és irodalomelméleti ismeretek készletének leírásával megragadni, valamiképpen össze kell egyeztetnie a szuperolvasó tudását az átlagolvasóéval. Nehéz eldöntenie, hogy mit és mennyit szűrhet át az elmélet szférájából a konkrét társadalom információs ellátottságának, intellektuális életszínvonalának jegyeit hordozó közönség ismeretkészletébe, tudatosabbá téve számára az esztétikai befogadás műveletét anélkül, hogy annak élményét csorbítaná. Ugyanakkor — és ez minden igazi népszerűsítés titka — a vérré váltottság benyomását keltő meggyőződéssel kell hinnie az átadott ismeretek helyességében, s mindezek mellett — különösen, ha irodalomról van szó, mint jelen esetben — élményszerű előadónak is kell lennie. A művelt olvasásra nevelés küldetését vállalni éppen ezért kockázatos és tiszteletre méltó.

J. Nagy Mária a modern stilsztika ismeretkészletét kísérte meg a tudatos olvasás, a „műről való gondolkodás“ elmélyítésének szolgálatába állítani, azokhoz szólni, akiket a stílus kérdései érdekelnek. S épp ez a tárgy, a stílus az, amelyben talán csak a művészek, a kivételes intuíciónak adatik meg a vérré váltott, a „villámütés“ bizonyosság! Mert: ha egy fogalom megfoghatatlanságának mértéke lehet, hogy hány definíciója ismeretes, akkor a stílus az egyik legvitathatóbb kategória. Noha a szerző csupán utal erre, de sokoldalú meghatározására nem vállalkozik, könyvének egésze bennünket mégis elsősorban nem az irodalmi műről való gondolkodásra, hanem e központi kategória újabb ostromának, meghódításának kockázatára serkent. Annál is inkább, mert a százötven lapon összefoglalt stilsztikai ismeretek rendszerét áttekinteni, létjogosultságukat és hasznosságukat mérlegre tenni nem tudjuk anélkül, hogy ne viszonyítanók a stílusra vonatkozó leglényegesebb tudnivalók egy általunk elképzelt, viszonylag egységes koncepciójú alapkészletéhez.

### A meghódítandó bizonyosság

Mindenekelőtt arra van szükség, hogy e fogalom használati körének legfontosabb cikkelyeit elhatároljuk egymástól. Az esztétikum szolgálatába állított nyelv, vagyis az egynemű közeg (Lukács), amely az irodalom sajátja, az általánosítás legmagasabb fokán a művészi nyelvhasználat tipikus szabályszerűségeinek készlete. Ezt, noha eredeti megvalósulási területe az egyedi műalkotás, éppúgy, mint az esztétikai minőségeket, elméletileg függetleníteni lehet az egyes művektől, alkotóktól és korszakoktól. Az ily módon elvonatotatott szabálykészletet művészi stílusnak szokták nevezni, ám ez a megnevezés nem helytálló, mert itt nem stílusról, hanem csupán a nyelv esztétikailag értékesíthető sajátosságainak statikus halmazáról van szó, amelynek tökéletes ismeretében sem tudhatunk meg semmit a stílus igazi lényegéről. Mégis, az ókori retorikáktól a mai leíró stilsztikáig a legtöbb szakmunka ennek a technikai kelléktárnak a foglalata: irodalmi szövegrészletekkel példázott stílusesszközök gyűjteménye. Könnyen kínálkozó analógiája ennek az úgynevezett „langue-nyelvészet“, amely ugyancsak a használat módjától, az összes, nyelven

külvüli tényezöktöl függetlenített nyelvi szabályszerúségek rendszerének leírására szakosodott, és csak az utóbbi évtizedben adta fel egyeduralmát a beszéd nyelvészetével szemben.

A stílus titka, lényege ennek a technikai kelléktárnak, a művészi kompetencia részét alkotó nyelvi szabálykészletnek a kezelésében, felhasználási módjában rejlik. És mert ez sokféle lehet, a stílus fogalma a sokféleséget implikálja, a művészi teljesítmény különféle típusait, amelyeknek — koroktól, műfajoktól, szerzőktől, művektől függően — hierarchikus szinteken általánosítható jellegzetességei vannak. A korstílus, műfaji stílus, szerzői stílus stb. közös jellemzője, hogy mind-egyik a nyelv, az irodalmi közeg „egyidejűleg egyedi és általánosított alkalmazási módja” (Lukács), vagyis a különösség kategóriáját testesíti meg. A korstílusoknak a művészi nyelvhasználat tipikus szabályszerúségeihez viszonyított különösségét a történelmileg-társadalmilag meghatározott stílusalkotó eszmerendszerek, kollektív életérzések határozzák meg. Az egyéni stílus különösségét a szubjektív, alkati tényezőkből eredő egyedi vonások és az egyéntől független általános törvényszerűségek egyidejű, inherens megvalósulása eredményezi. Konkrét érvényesülési területe az egyéni műalkotás: ennek stílusán kívül az összes többi stílusfogalom az absztrakció különböző fokozatait kifejező kategória, s ezek között a variáns—invariáns viszony tételvezhető. A műalkotás stílusa variáns az egyéni stílushoz, az egyéni a korstílushoz, a korstílus pedig a nyelvben mindezek fölött absztrahálható művészi állandóhoz képest. S e változatokat a legelvonatból invariánstól végső soron az különbözteti meg, hogy azok — történelmileg, társadalmilag, lélektanilag stb. meghatározott — dinamikus struktúrák, míg ez csupán statikus halmaz.

Ha a stílus ennek az állandónak valamely megvalósulási módja, akkor lényegét nem az általános, hanem a különös megragadásával lehet kitapintani. És itt kezdődnek a stílus tulajdonképpeni tana, kimutatván azt, ami benne a művészi állandóhoz képest változó: például, hogy a *Szarvasének* paralelizmusai és ellentétei a mintául vett egyszerű népköltészeti sémákhoz képest polifon struktúrákat alkotnak. De ez csak a stílus lényegének egyik oldala. Mert ki lehet — és ki kell — fejezni azzal az állandóval is, amely az adott változatot más változatoktól megkülönbözteti. Hogy ennél a példánál maradjunk: Juhász Ferenc Bartók-verse polifon zenei szerkezetével, tárgyiasítva idézi a zeneszerző szellemét, az Illyés Gyuláé viszont közvetlen, személyes hangnemben, viszonylag hagyományos ódai retorikával teszi ugyanezt. A stílus legalapvetőbb — fogalmának dialektikus voltát meghatározó — jegye ugyanis az, hogy *valamiféle állandónak a megjelenési módja, változata, s mint ilyen, bizonyos állandónak a hordozója egyszersmind*. Ez a stílusbeli állandó tulajdonképpen megfelel annak az irányítottságnak, amelyet Lukács György az olvasóra tett esztétikai hatás fő feltételének tekint. Semmilyen kép vagy más stílusfogás nem tölti be szerepét, ha nincs alárendelve egy irányító vezérelvnek, a kompozíciónak. És ez a stílus absztrakt szintjein is jelen van, csak természet-szerűen elvonatban: ami a konkrét műalkotásban a kompozíció, annak az egyéni stílusban a nyelvezet — személyes alkathoz, világszemlélethez, esztétikai elvrend-szerhez viszonyított — motiváltsága felel meg; a korstílusban kifejeződő állandó ugyancsak a jellegzetes stílusformák valamely korszellemről, életérzéstől függő motívaltságának, irányítottságának megfelelője. S mivel az esztétikai és ezen belül a stilisztikai hatás sine qua nonja az irányítottság, ennél magasabb szinten stílusról már nem lehet beszélni. A stílus leírásának elengedhetetlen fokozata tehát annak feltárása, ami a kifejezésmodot egységessé teszi; másfelől, ha számolunk azzal, hogy e genetikusan motivációkon kívül a tárgy- és célszerűség is meghatározza, akkor szükséges az adekvátság feltételeinek, szabályainak tanulmányozása is. És végül el kell dönteni azt, hogy a motiváltság és az adekvátság közül melyik a perdöntő a stílus megítélésében. Jóllehet az utóbbiak ismeretében sem taníthatna meg senkit írni, mégis: a stílus tudományának igazi értelme ez lenne. S ennek hiányában egyre meddőbbnek tűnik számunkra a nyelvközpontú stílus kutatás. Mert egyelőre a kétségek tudománya, sőt kétséges, hogy egyáltalán tudomány.

### Korlátok — lehetőségek

Nyilvánvaló, hogy bár a fentiekből következően a stílus tulajdonképpeni leírása egy bizonyos állandó változatainak, megvalósulási módjainak szabályokba foglalásával kezdődik, szükség van arra, hogy előbb összegezzék a nyelv esztétikailag értékesíthető lehetőségeit, a művészi kompetencia stilisztikai rétegét. Ezt pedig csak úgy lehet világosan feltárni, ha a nyelvi kompetencia más, nem művészi területeivel egybevetve, azoktól elhatárolva s nem önmagában próbáljuk meghatározni a művészi nyelvhasználat szabályszerúségeit. Sajnos, az úgynevezett beszéd-nyelvészet tulajdonképpen csak most van születőben, s a különböző közléstípusok

(társalgási, tudományos, hivatalos, szónoki stb.) leírására még nem alakultak ki megnyugtatóan egységes tipológiai kategóriák. (A most virágzó szövegelméletek legnagyobb teljesítménye ez lenne.) Ha tehát ma valaki arra vállalkozik, hogy az olvasók számára a tudománynépszerűsítés eszközeivel érzelhetőbbé tegye a stílus tényeit, és irodalmi stíluselemző készüléket hasznos módszertani fogásokkal tudatos képességgé fejlessze, legelső sorban a stílustudomány korlátaiba ütközik.

Minden eddigi stilisztikánk, a J. Nagy Máriáé is, tulajdonképpen a művészi stílus tipológiáját kísérte meg, többek között olyan áthidaló stíluskoncepciók segítségével, mint például a stílus „mint expresszivitás” vagy a stílus mint „a forma többlettartalma”. Holott — az utóbbi, hírelméleti felfogásnál maradván — az, hogy „a stílus: többlettartalom”, csak a nem művészi stílushoz viszonyítva fogadható el esetleg; mert ami a köznapi kifejezőmóddhoz képest többlettartalmú nyelvi struktúra, az a mű stílusában egyszerűen a tárgynak, a mondanivalónak, a művészi célnak megfelelő, vagyis adekvát. Az említett meghatározás egyoldalúságára és következtetlenségére jellemző, hogy a stílus mint valamiféle többlettartalom hordozóját csupán a „művészi stílus” specifikumának tartják, holott más közléstípusoknak is van stílusuk. Nincs terünk arra, hogy a különféle meghatározásokat sorra vegyük, de megállapítható, hogy a leghagyományosabb, „a stílus mint kifejezőmód” bizonyult mindeztől kezdve a legelravezetőbbnek. J. Nagy Mária könyvében is ez a legtermékenyebb; nem véletlen, hogy a felvetett többi változatot sorra elejti. Nem is lehetne végigvinni például a nyelv poétikai funkciójának tételét ott, ahol az esztétikai stílus kategóriák leírásához egy tágabb, a nem művészi közléstípusok jegyeit is tartalmazó rendszert vesz alapul.

Ezt a rendszert František Miko *Estetika výrazu* (A kifejezés esztétikája) című könyve nyújtja, amely 1969-ben jelent meg szlovák nyelven Pozsonyban. (Mielőtt egy részletét magyarra fordították volna, Zsilka Tibor ismertette a *Kritika* 1970. 7. számában. Sajnos, csak ennek — a későbbi kötetben is megjelent — recenzióinak és egy 1972-es, 7 lapos részletfordításnak\* a révén lehet róla tájékozódni magyarul. Ezt azért tartom szükségesnek elmondani, hogy mentsem esetleges óvatosságot, amivel kénytelen vagyok a szóban forgó műre vonatkozó információkat közölni.)

A magyarul megjelent részlet az ún. kifejezési kategóriák szótárának röviden bevezetett fordítása. E szótár tulajdonképpen mindenféle közléstípus (beszéltnyelvi, tudományos, művészi stb.) lehetséges jegyeit tartalmazza a nekik megfelelő stílus-eszközökkel. A jegyek rendszerre arról tanúskodik, hogy mögötte a szerző viszonylag modern, kommunikációelméleti megalapozottságú stílusfelfogása áll, amely a nyelv használatának minden külső meghatározó tényezőjét igyekszik figyelembe venni, s amely sok rokonságot mutat a nyelvészeti fogantatású szövegelméletekkel. Az eddigi leíró stilisztikákhoz képest legnagyobb érdeme, hogy a stilisztikumot nem a nyelvből, hanem a nyelv használati módjából, céljából eredezteti, vagyis felfogása nagyjából „a stílus mint kifejezőmód” tételéhez áll legközelebb. A kifejezés módját szerinte a beszéd célja, témája, pragmatikai (pszicho-szociokulturális) kerete határozza meg. Nagyon sok hagyományos és újabb stilisztikai kategóriát egyesít rendszerré e felfogás jegyében, és segítségükkel valóban leírhatóknak látszanak a különböző közléstípusok. E magas szinten általánosított stilisztikai állandók megfogalmazásával a stílusok tulajdonképpen vizsgálatának egyik feltételét teremtette meg: az invariáns szabálykészlet felhasználásának különböző szinteken tipikus variánsait lehetne majd kimutatni általuk. Rendszere valószínűleg természetnek bizonyul akár a különböző közléstípusok elhatárolására, akár az egyéni stílusok vagy egy-egy beszédmű, esetleg műalkotás sajátosságainak leírására. Mint Zsilka Tibortól értesülünk, részben annak is bizonyult: „Miko *A kifejezés esztétikája* című könyvében a kifejezésrendszert nemcsak ismertette, hanem életerejét és létjogosultságát is próbára tette. A szerző ugyanis egy-egy jelentős szlovák irodalmi alkotáson bemutatta, hogy lehet egyéni stíluskonfúziójának, illetve kifejezésrendszerének segítségével műveket interpretálni.” (*A stílus hírtéke*. Madách Könyvkiadó, 1973. 173.) A magyar fordításból is kitűnik, hogy Miko elvégezte bizonyos stílusjegyek (operativitás, szubjektivitás, szociativitás, ikonitás stb.) részarányának vizsgálatát a különböző közléstípusokban.

### A kísérlet mérlege

Felismerve Miko művének elméleti és gyakorlati hasznosságát, e kifejezésrendszerből válogat J. Nagy Mária — céljának, a művészi stílus jellemzésének, azaz bizonyos esztétikailag értékesíthető nyelvi sajátosságok megfogalmazásának meg-

\* Irodalmi Szemle, 1972. 6.

felelően, túllépve az eddigi magyar leíró stilisztikák szűk nyelvészeti szempontjain. Két síkon kell most mérlegre tennünk az átvett stílus kategóriák rendszerét: egyrészt a könyv közvetlen tárgya (a művészi stílus), másrészt a munka célja, az olvasói befogadás tudatosabbá tételének szerzői igénye szempontjából.

A kifejezési kategóriáknak szentelt terjedelmes fejezet sok jó példával, elemzéssel illusztrált alkalmazása az említett Miko-féle tipológiának. Az átvett stílusjegyeket J. Nagy Mária helyenként bátran tágítja ki, körükbe vonva az odaillo hagyományos és újabb alkategóriákat, például a „topic-comment” kérdése így kerül „a kifejezés egymásutánisága” osztályába. Egészében véve — ha vázlatosan is — ez a fejezet tulajdonképpen az első olyan újabbkori stilisztikánk, amely nem a nyelv belső rendszere, hanem a nyelv használati módja és — jelen esetben művészi — célja felől közelíti meg a kifejezési sajátosságokat.

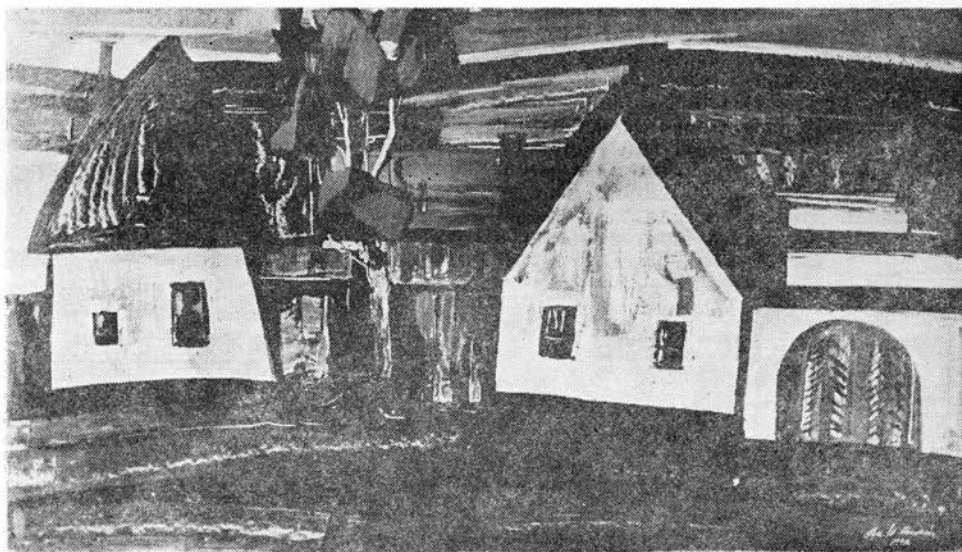
Lévnék, hogy stilisztikája csak a művészségre összpontosít, nagyobb célratöréssel kezelhette volna Miko — ennél sokkal tágabb, az összes stílusokat átfogó — rendszerét. Ez utóbbi fő tengelyét két kifejezési kategória, az *operativitás* és az *ikonitás* szembenállása alkotja. Ez a két pólus a meghatározója a gyakorlati és nem gyakorlati célt szolgáló nyelvhasználati módok szembenállásának, és ezért további tipológiájának kiindulópontja ez az ellentétpár. Az ikonitás Miko rendszerében „a valóság dolgainak nyelvi eszközökkel történő megjelenítése, ábrázolása” (Zsilka Tibor: 171.), és megvalósulása kétirányú — fogalmi és élményszerű — lehet. Nem nehéz fölmernünk ezekben a tudományos és a művészi visszatükrözés nyelvi megfelelőjét, analógiáját. Az élményszerű ikonitás minden műalkotás nyelvi megformáltságának alapvető jellemvonása, amely áthatja a stílus eredetileg nem ikonikus rétegeit is: azok a nyelvi sajátosságok ugyanis, melyek a mindennapi gyakorlati nyelvhasználatot jellemzik, a mű rendezőelvének alávetve ugyancsak ikonikus, ábrázoló funkciót kaphatnak (például a dráma dialógusai); ugyanígy az egyébként tudományra jellemző fogalmiság, elvontság jegyeit is művészivé minősítheti át az élményszerűség (lásd a művészi aforizmat). Am e jegyek időnkénti egybeesése ellenére is nyilvánvaló, hogy az operativitás, azaz a beszéd gyakorlati célzatossága, és a fogalmiság nem tartozik a művészi stílus vezérjegyei közé. Ez kitűnik abból a Miko-féle táblázatból is, amely a kifejezési kategóriák részarányát tükrözi a különböző stílusokban: a művészi stílus mellett sem az operativitás, sem a fogalmiság kategóriája nincs feltüntetve. Valószínűleg Miko tipológiájának félreértését jelenti tehát a szerző összegező megállapítása, miszerint a művészi stílusnak három alapvető kategóriája van: az operativitás, az ikonitás és a kifejezés mértéke (99.). Az operativitásnak alárendelt szubjektivitásról és néhány alkategóriájáról valóban megjegyzi Miko, hogy azok „a művészi stílusban az ikonitás tömbjébe hajlanak át” (*Irodalmi Szemle*, 502.), de ez a tény nem változtathatja meg a művészi stílust jellemző jegyek hierarchiáját (ikonitás, élményszerűség, kontraszt, mérték). Maga J. Nagy Mária is érzi, hogy a gyakorlatiasság nem tartozik a művészi stílus elsőrendű jegyei közé, hiszen erre a kifejezési sajátosságra mezőgazdasági tárgyú újságcikket említ példaként (35.). Miko — rendszerének felépítésében — a gyakorlati, tudományos és művészi kifejezés mód sorrendjét követi, és J. Nagy Mária a művészi stílus jellemzésére ugyanezt veszi át, holott bátran átrendezhette volna e nyelvhasználat sajátosságaira összpontosítva a tipológiai jegyek általános rendszerét. Másrészt egy kategóriát, melyre pontosan a művészi stílus jellemzőek oly nagy szüksége lenne, nem az őt megillető hangsúllyal tárgyal: a Mikónál határozott jelentőséggel kidomborított *mértéket* J. Nagy Mária hét sorban, példázás nélkül határozza meg, holott maga is elismeri, hogy „végső soron ez magyarázza az irodalmi szöveg esztétikai hatékonyságát” (99.). Ez az — a Lukács-féle irányítottságnak megfelelő — kategória, amely nélkül a művészi állandóknak a szövegben előforduló összes megvalósulása ellenére sem beszélhetünk művészségről és stílusról. Ez az, ami megszabja az összes többi kategória arányát és hatásuk irányát, vagyis a stílust magát, lévén, hogy „a történelem, a társadalmi pszichózis és az irodalomtörténet által determinált” (*Irodalmi Szemle*, 508.).

A mérték kidomborításának elmulasztása nem csupán a stílus sine qua non-jának háttérbe szorítását eredményezte a többi kategóriával szemben, hanem egy nagyszerű elméleti összefüggésteremtés lehetőségétől fosztotta meg a szerzőt. A mérték ugyanis valójában nem más, mint strukturális rendezőelv, az esztétikai irányítottság megfelelője, és ha ezt felismeri és kimutatja, nem lett volna szükség az előbbi fejezettől teljesen függetlennek látszó, a könyv befogadását megnehezítő új elméleti adalékokra és terminológiára sem, s a szerzőnek sokkal egységesebb tárgyalásmódra nyílt volna alkalma. Mindenekelőtt azonban így töltötte volna be igazán a stílus lényegi megvilágításának funkcióját: azt ugyanis, hogy ami az absztrahált művészi állandók megvalósulását stílussá teszi, az mindig egy rendezőtől függő és irányított felhasználási mód, mely ugyanakkor irányító szerepet is

betölt: az olvasói élményt vezérli. Több helyen utal is erre, de nem pontosan a maga helyén teszi. Például kitűnő keretnek kínálkozott „A stílus adekvátsága” című fejezet is, amely néhány telibe találó megállapításon kívül, sajnos, a fogalom egyértelműségét zavaró utalásszerű meghatározásokat is tartalmaz: például azt, hogy „a szabatosság, pontosság, érzékletesség stb. nem más, mint adekvátság”, jöllehet J. Nagy Mária nagyon jól tudja, hogy az utóbbi nem más, mint a stílus-elemeknek egy föléjük rendelt elvtől meghatározott funkcionálitása.

Az irodalmi stíuselemzés műveletsorozatának szentelt fejezethez a Miko-féle kategóriarendszer a maga alkalmazási módját kínálta, de annak ellenére, hogy bevezetőjében előre jelezte „a Mikónál csupán leltárszerűen feltüntetett” kategóriák kipróbálását, J. Nagy Mária nem azt veszi át. Ez nem is lenne baj, mert a stilisztikai elemzés munkahipotézisét egy-egy nagyon szép, módszeres mintaelemzésben (vers és novella) valósítja meg. A Miko-féle kategóriákat csupán esetenként alkalmazza, és elsősorban Széles Klára műelemzés-modelljét hasznosítja itt. Hangsúlyozza, hogy „Természetesen nem feltétlenül ez az egyedüli üdvözítő megoldás, amelynek érdekében minden más megfigyelési lehetőségről le kell mondanunk. Csupán arra gondolunk, hogy minden elemzésnek szükségképpen egy vezérelvre kell épülnie.” (118.). A függeléként következő újabb elemzés — Szegedy-Maszák Mihály Arany-elemzése — azonban ismét más vezérelvet nyújt, vagy legalábbis sokkal komplexebbet; megértéséhez az olvasó a könyv előző fejezeteiben csak részben kapott elméleti ismereteket.

Egy korszerű magyar leíró stilisztika megalapozása és „a műről való gondolkodás elmélyítése” érdekében sem ártott volna a szilárdabb elméleti és módszertani egyneműség. Egyetlen vezérelv végigvitele nem kevés, ha az teljesen világos, egységes és rugalmas eszköz lehet az olvasó számára a mű stílusának megközelítésében. A könyv szakmai jellegű információgazdagságának, változatosságának igényével szemben bizonyos fajta koncentráltság és türelmesebb kifejtés nem az igénytelenség, hanem a laikus olvasó szempontjához való eredményesebb igazodás jele lett volna. Tehát a szuperolvasó ismeretkészletének egységesebb átszűrése és ugyanakkor közérthetőbb és meggyőzőbb átadása növelhette volna e stilisztikai mű gyakorlati hasznosságát. E szerzői szándék azonban egy szinte feloldhatatlan műfaji ellentmondásba is ütközött: népszerű formába önteni egy tudományból elsősorban azt lehet, ami már nem kísérlet, hanem kiérlelt bizonyosság.



Gaál András: Öreg házak