

A STÍLUS FOGALMAI ÉS A KORSTÍLUSOK PROBLEMATIKÁJA¹

Irodalomtudósaink joggal panaszkodnak arra, hogy szaktudományunk terminológiája nem egyértelmű. Ellentétben a természettudományok fogalomalkotásával, nálunk gyakori eset, hogy a legfontosabb szaknyelvi kifejezéseinken is mást ért a tudósok egy-egy csoportja. Az utóbbi évtized realizmus-vitái pl. épp a realizmus fogalmának is annyiféle értelmezését alakították ki, hogy közülük csak a legjelentősebbeknek és a nemzetközi marxista szakirodalomban leginkább elterjedteknek az ismertetésére vállalkozva is legalább négy irányzattal kellett részletesen foglalkoznia az MSZMP KB mellett működő Kulturális Elméleti Munkabizottság „A szocialista realizmusról” szóló téziseinek (Társadalmi Szemle, 1965/2.) Meggyőződésem, hogy a terminus technikusok egyértelműbb használatával a meddő viták nagy részét ki lehetne ugyan küszöbölni, de teljesen egyértelművé tenni őket aligha lehet, hisz az egyes fogalmak jelentéstartományainak sokszor egymásnak ellentmondó értelmezésű rétegei egyrészt történetileg egymásra rakódott értelmezések, melyekben a megközelítés különböző aspektusai éppúgy tükröződnek, mint a megközelített történelmi fejlődése, másrészt a fogalom által takart irodalom- és művészet-történeti jelenségek bonyolultsága is akadályozza az egyértelműsítést.²

De ha a realizmus valamennyi értelmezését felsorolnám, hozzátevé a történelmietlenül kitágított fogalomtartomány valamennyi jelzős szerkezetű használatát a népmesei és az antik realizmustól a parttalan realizmusig, akkor sem tudnám megközelíteni azt a jelentéssort, melyet a *stílus* szó eddigi értelmeiből nyerhetnék. Közismert a szó jelentéstartományának bővülése az íróeszközt jelző latin szótól az írás, majd a nyelvhasználat módjának általános jegyein át egészen az életvitel, a viselkedésmód, s a köznapi praxis egyes ágainak „stílusáig”. Akármelyik területen való használatát nézzük is azonban, ma már általánosan jellemző, hogy *stíluson* valamilyen *egységes* rendező erőnek érvényesülését értik. Ez persze lehet tudatos, de legtöbbször tudattalan érvényesülés, a „vérbe ivódott” rendező elv megnyilvánulása, több, mint külsődileg felvett „modor”. Általában rajta van az egyéniség, sőt a személyiség kinyomata. De ahogy a személyiség is bonyolult komponensek egysége, melynek lényegi, viszonylag állandóbb jegyei éppúgy, mint történetileg változó, gyorsabban alakuló sajátosságai egyaránt az objektív valósággal állandó

¹ Egy nagyobb stíluselméleti tanulmány bevezető-szerű előtanulmánya.

² Lásd: La littérature comparée en Europe Orientale. Conférence de Budapest 26—29 octobre, 1962. Red. Sötér, I. Bp. 1963. 53—100 p.

kapcsolatban jelentkeznek, a természeti és társadalmi élet, valamint a társadalmi tudat különböző formáitól jövő állandó behatások következtében fejlődnek, ugyanúgy a stílus egysége is bonyolult komponensek együtthatásának egysége. A különböző aspektusból közelítő tudományágak az egységes stílus egyes komponenseit vizsgálják, s ezért stílusfogalmuk jogosultságát nem lehet tagadni. Legfeljebb az a kár, hogy tudományunk jelen fejlődési fokán még aligha képes arra, hogy a stílusvizsgálat szétágazó studiumainak eredményét a legmagasabb szinten összefoglalhassa.

Marxista irodalomtudományunk mai fejlődési szakaszára az jellemző, hogy a szellemtörténet által kompromittált s ezért sokáig bizalmatlanul nézett korstílusok kerültek figyelembe előterébe. Nem vitás, hogy a stílust kialakító komponensek közül a legmagasabbrendű és legátfogóbb épp a korstílus, hogy történelmi folyamatot rajzolni, ha a művészetén kívüli erőket nem vesszük figyelembe, elsősorban általa lehet. De ha a történelmi folyamat modellálásának és periodizálásának ilyen immanens, stílustörténeti megvalósítása — mint azt Klaniczay Tibor stíluselméleti tanulmánya³ bizonyította — a történeti anyag ellenállásába is ütközik s ezért számunkra elfogadhatatlan, nem vitás, hogy régebbi korszakokra, amikor történeti és művelődéstörténeti korszakokkal esik egybe, a korstílus lényegében elfogadható művészet- és irodalomtörténeti „Oberbegriff”-nek (reneszánsz, barokk stb.). S a marxista tudományak évekre méltó feladatot biztosíthat a korstílusok elméletének kidolgozása, megtisztítása a szellemtörténeti fogalomalkotás torzításaitól, s végül, épp a korstílusok egymást váltása, keletkezésük, virágzásuk, megmerevedésük és hanyatlásuk reális, a mindenkori konkrét társadalmi viszonyokkal és társadalmi tudatformákkal való összefüggésük dialektikáját tekintve vevő rajzával a tudományos igényű stílustörténet megírása. Hogy máris milyen eredményekre hivatkozhatunk, arra vonatkozólag hadd utaljak kiváló irodalomtörténészeink egyes korstílusokra vonatkozó tanulmányainak gyűjteményeire, Klaniczay már említett stíluselméleti tanulmányára s végül az MTA Irodalomtörténeti Intézetének szerkesztésében megjelenő reprezentatív Magyar Irodalom Története eddig megjelent kötetekre.

Ugyanakkor azonban nem tagadható, hogy ha a műalkotások egységes stílusának korstílus értelmű legátfogóbb komponense a művészet — és irodalomtörténeti szintézis céljaira nélkülözhetetlen is, irodalomtudományunk nem légedhet meg kizárólag ennek a kutatásával, s a stílus létrejöttének más komponenseit is vizsgálnia kell, dialektikus összefüggésükben és kölcsönhatásukban. Végeredményben az irodalomtörténetnek nemcsak koregységek legáltalánosabb tendenciatörvényeivel kell foglalkoznia, hanem azon belül egyes életművek, sőt egyes művek értelmezésével, esztétikai vagy csupán történeti értékük meghatározásával és stílusuk interpretálásával. Abban teljesen igaza van Klaniczay Tibornak, hogy egy-egy korstílus legjellemzőbb vonásainak legteljesebb megvalósulása sem minősíti az adott műalkotás esztétikai, legfeljebb történeti értékét, korszerűségét. De egyetlen műalkotás stílustörténeti jelentőségét sem lehet csupán azzal kimeríteni, hogy megvizsgáljuk: „... a tartalom,

³ Klaniczay Tibor: A művészeti stílusok helye a marxista kutatásban. = Marxizmus és irodalomtudomány. Bp. 1964. 66—109 p.

a mondanivaló érdekében az objektíve adott stílus mely formai elemeit és hogyan használja. (ti. a művész Cs. L.)”⁴ Abban a felfogásban, amely szerint a: „stílus csak egy történelmileg determinált prizma, melyet a művész helyesen vagy helytelenül állíthat be...”, az alkotó egyén és korstílus kapcsolata csaknem mechanikussá válik, kölcsönhatás helyett az egyén egyoldalú determináltsága kap hangsúlyt.⁵ Mivel egy másik művészeti águnk elméletének képviselője, Aradi Nóra is elszakítja, sőt szembeállítja egymással a korstílust és az egyéni stílust, az előbbin inkább világnézettől meghatározott módszert, az utóbbin külső formát és modort értve,⁶ talán nem lesz fölösleges, ha a stílus egyes komponenseit s s azoknak egymáshoz való viszonyát próbáljuk meg tisztázni a következőkben.

Ha, teljességre nem törekedve, az irodalomtudomány elsődleges tárgyára, a nyelvi műalkotásra, s közegére, a nyelvre vonatkozó ma is használatos stílusfogalmakat sorra vesszük, a következő kép tárul elénk:

a) Ma is használják a „jó stílusú” ember fogalmát arra, aki „szépen” beszél vagy ír a nyelvi díszítőelemek bőséges használata értelmében. Szerencsére a közvélemény egyre nagyobb része, ha még nem tudatosan is, de ösztönszerűleg tiltakozik az ilyen „retorikusság” ellen, díszeit és fordulatait a stílrealizmus, sőt sokszor lakonizmus mai ízlése alapján giccsesnek érezve. De számoljunk azzal a ténnyel, hogy bár az iskolai oktatásban a funkcionális stilisztika fokozatosan felülkerekedik, még számta-

⁴ Uo. lásd 109 p.

⁵ Lásd Csetri Lajos: Stílus és módszer. Kritika. 1964/10. 40—43 p.

⁶ Aradi Nóra: Képzőművészet és közönség. Bp. 1961. „A fiatalabb nemzedékek egészséges és egységes világnézeti fejlődésének és emberi magatartásának kialakulását hosszú időn át gátolta — és részben még ma is gátolja az önálló, egyéni stílus követelményének polgári tartalma. A fiatalok a múlt örökségeként törekedtek arra, hogy minél előbb önálló stílust és formajegyeket alakítsanak ki és ezzel mesterséges korlátokat állítottak saját fejlődésük elé. Az *egyéni stílusnak* nevezett *külső forma* és *modor* (Kiemelés tőlem. Cs. L.) megkerülte a korstílus fogalmát, tagadta lényegében a stílus világnézeti alapjait, nagyon megnehezítette egyes művészek olyan küzdelmét, hogy munkájukban tartalmi-formai egységet hozzanak létre.” (193 p.) „A művészek nagy része még ma is küszködik azzal, hogy alárendelje a mondanivaló érlelődésének a formaalakítás módszerét, alárendelje a tartalomnak, a szocialista realista korstílus szemléleti követelményeinek az ún. egyéni stílus kialakítását... A stílus fogalmának polgári értelmű alkalmazásában végső soron az a törekvés rejlik, hogy leplezzék a korstílus fogalmát az egyéni stílussal, s ezen keresztül elvonatkoztassák a művészi szubjektumot a valóságtól. Ez a szemlélet elválasztja a formától a tartalmat, s a művészegénység kibontakozásának csak formai feltételeit tartja szem előtt.” (194 p.) A különféle kategóriák látványos keveredése után ez a gondolatmenet végkonklúziójában — legalábbis úgy látszik — a korstílust a tartalommal, az egyéni stílust a formával azonosítja. Ha ehhez hozzávesszük, amit Klanciczay teljes határozottsággal állapít meg: „A stílusok történelmi kategóriáinak a vizsgálatból és az elméletből való kikapcsolása oda vezetett, hogy egy mű *stílusát összekeverték* az adott mű *formájával*, pedig míg egy-egy mű formája az illető mű tartalmának függvénye, addig a stílus *nem az*. (Kiemelés tőlem. Cs. L.) A stílus az a valamennyi művészetre érvényes nyelvezet, amelyen egy-egy korszaknak, egy-egy gazdaság- és társadalomtörténetileg meghatározott fejlődési fázisnak az emberei művészileg kifejezhetik magukat. S miként a nyelv közömbös a mondanivaló irányával, tendenciájával szemben, éppúgy a stílus is helyt ad a legellentétesebb törekvéseknek. Csak míg a nyelv társadalmilag, nemzetek szerint kötött, addig a stílus a fejlődés szakaszainak megfelelően” (Kl. T.: i. m. 108 p.) ...akkor megállapíthatjuk, hogy a stílusra vonatkozólag eléggé ellentétes nézetek léteznek tudományunkban.

lan pedagógus beidegződéseiben tovább él a régi szemlélet, s így ez a stílusfogalom is. Múltját tekintve ez rendelkezik a legnagyobb hagyománnyal. Tudománya, a stilisztika, tárgyának az írott művek stílusát tekintette. Kategóriáit közvetlenül vette át a művészi hatásra törő szónoki beszéd sajátosságait rendszerező antik retorikától. Legjelentősebb eredménye kétségtelenül a nyelvhasználat szemléletességét fokozó szóképek (trópusok) és élnépszerűsítését szolgáló alakzatok (figurák), valamint az egyes, a mimezis-elmélet értelmében utánzótt életterületeknek s a nekik megfelelő műfajoknak illő stílusnemek (stílus gravis, medius, facilis) elméletének kidolgozása. Különösen a trópusok és figurák kategóriáit tudja hasznosítani a mai alkalmazott stilisztika, stilisztikai értékét a modern felfogásnak megfelelően elsősorban individualizált használatukban látva. A XVIII. század végéig általánosan, az iskolában pedig jóval tovább élő normatív stilisztika viszont stílusértékét főleg az örökérvényű minták és szabályok pontos követésében látott. A normatív stilisztika eljárás módja ma elsősorban a nyelvhelyesség normáira való örökösben s az egyes speciális nyelvhasználatok (kereskedelmi levelezés stb.) szabályozásában hasznos.

b) A nyelvi anyag még mindig nem esztétikai, hanem *nyelvészeti-stilisztikai* kutatásának legkülönbözőbb ágai viszont megegyeznek abban, hogy stilisztikumnak az egyénített nyelvhasználatot, legtágabb értelemben is valamilyen individuációt értenek. Ez az irányzat a klasszicizmus normatív poétikájának és stilisztikájának felbomlása és a romantika ízlésirányának győzelme nélkül aligha jöhetett volna létre. Hogy maga a romantika inkább csak a hagyományos műfajokat oldotta szét és a normatív poétikát rombolta le, míg a nyelvhasználat retorikusságának továbbélését — stíloromantikája céljaira — inkább segítette, jelen esetben nem perdöntő. Ti., a romantika esztétikája terelte a figyelmet elsősorban az alkotó szubjektum jogaira, fantáziájának (nyelvteremtő fantáziájának is) szabad csapongására s így természetesen vezetett az átlagostól, köznyelvtől eltérő beszéd és írás elsőrendű értékeléséhez. Individuáción persze a többféle felfogásnak megfelelően mást és mást értenek. Ha az ún. nyelvészeti irányokat is idevesszük, van olyan nézet is, mely az egyes nemzeti nyelvek lexikális anyagát és grammatikai törvényeit összefoglaló nyelvrendszeren (langue) is lát stilisztikai értelemben kutathatót, hisz az adott nemzeti nyelvrendszer egy történelmileg kialakult emberközösség, mint szellemi individuum kollektív tudatának hordozója, de legalábbis a közösség valóságát megközelítő gondolkodás-kategóriáinak minőségére árukkodik. (Elsősorban Vosslert említhetném.)

Általánosabban elfogadott nézet szerint viszont a potenciális nyelvrendszer más nyelvészeti tudományágak tárgya, a stilisztika hatáskörébe aktualizált használata, a beszéd (parole) tartozik. Az irodalomtudomány stilisztikai érdeklődéséhez legközelebb álló felfogások a nyelv *emoció-nális* és belső tartalmakat *kifejező* lehetőségeire koncentrálnak, stilisztikumnak a köznyelvtől eltérő beszédet érzik. Egy összefüggő nyelvészeti stílustörténet kétségtelenül nagy segítséget nyújthatna az irodalomtudományi szempontú stílus kutatásnak. Mivel azonban a mai nyelvhasználat esetében is nehéz elkerülni a szubjektív önkényt pl. a köznyelvi és egyénített metaforák elválasztásában, régebbi korok művészetére még keve-

sebbet remélhetünk tőle. E korok nyelvgyakorlatára ugyanis nincs más forrásunk, csak az írásos emlékek vizsgálata. A beszélt nyelv nyelvjárási változatait nem szembesíthetjük vele, s egyszer leírt kifejezést vagy fordulatot nagyon eredetinek vélhetünk, pedig kora beszédében általánosan használt lehetett. (Nyomatékosan utalt az itt jelzett problémára J. Nadler.)⁷ Egyébként is meggondolandó mai stílusfelfogásunk (individuáció) visszavetítése a múltba amikor az uralkodó poétika, retorika és a közönség igénye nem annyira az egyéni nyelvhasználat önkényét, hanem inkább a szabályost értékelte és várta, azt tekintette „korszerű”-nek. A motívumkutatás és a Toposforschung (E. R. Curtius) az irodalomtudomány más területein is bizonyították az antik hagyomány rekvizitumainak és közhelyeinek szívós továbbélését, s ha a modern szemléletnek megfelelően nem is a felhasznált elemek elkoptatott szabályosságát értékeljük, hanem az egyénítésük fokát, azt, hogy az adott mű egyedi tartalom-forma egységébe hogy sikerült beolvasztani őket az írónak, nem biztos, hogy ez az eljárás minden esetben hozzásegít bennünket a mű valódi stílus-történeti jelentőségének meghatározásához.

c) Tovább lépve az elsősorban nyelvészeti célú stílus kutatás területéről, az irodalomtudományban olyan eljárásokat találunk, melyek a nyelvi műalkotás nyelvi elemeit nem annyira összefüggésükből kiragadott jeleként, hanem legalábbis az adott mű összefüggésében, teljességében betöltött funkciójuk szempontjából vizsgálják. Ez vonatkozik még azokra a modern irodalomelméleti iskolákra is, melyek a műalkotás önállóságát, „második valóság” jellegét, lezártágát különböző (fenomenológiai, egzisztencialista, neopozitivistá) filozófiai alapokról indulva abszolutizálják, s a műnek a művön kívüli valóságra nyomatékosan utaló elemeit nem követik nyomon. Interpretációs elméletük jobban szereti az „immanens” vizsgálatot, nem szívesen bocsátkozik a mű valóságát túllépő, „transzcendens” kalandokba. Ezért kell tagadnia a történelmi folyamatot, s ezért lesz az egyébként a New Criticism túlzásait elkerülő reprezentatív irodalomelméleti kézikönyv, a Wellek—Warren számára is másodrendű eredményeket nyújtó, külsődleges megközelítési módszer (extrinsic approach) az irodalmi művek genezisébe belejátszó pszichológiai, művészettörténeti, szellemtörténeti és szociológiai komponensek kutatása. Interpretációs gyakorlatuk azonban, ha nem akar teljes zsákutcába kerülni, nemcsak az objektív műfajok elemzésében — ahol eleve kudarcra van ítélve —, hanem a lírában is kénytelen lépten-nyomon túllépni a magasabta korlátokon. Még leg-„ortodox”-abb irányuk is számolnak, ha mással nem, az alkotó szubjektumával, tartásával vagy legalább hangulatával. Így a modern polgári német irodalomtudománynak sok vonatkozásban a nyugati interpretációs iskolákra támaszkodó s a szellemtörténet könnyű és gyors, de látványos általánosításaival szkeptikusan szembe forduló egyik jelentős alakja, Wolfgang Kayser is azt írja irodalomelméleti kézikönyve Werkstil-lél, tehát az egyes művek stílusával foglalkozó fejezete végén „Alle Analyse ermittelte also eine Haltung.” Majd így folytatja: „Stil ist, von aussen gesehen, die Einheit und Individualität der Gestaltung, von innen her gesehen die Einheit und Individualität der Perception, das

⁷ Nadler, Joseph: Das Problem der Stilgeschichte = Philosophie der Literaturwissenschaft. Hrsg. von Ermatinger, Berlin, 1930. 382 p.

heisst eine bestimmte Haltung... die Stilforschung, die bei der Analyse eines Werkes auf die Kategorien der Perzeption und letztlich auf die der Schöpfung innewohnende Haltung aus ist, kommt nicht mehr in Gefahr, eine dem Wesen der Dichtung nicht gemässe Absonderung des Formalen von Gehaltlichen vorzunehmen...⁸

Ha a műalkotás stílusát a stílus végső kategóriájának tekintő felfogással nem is érthetünk egyet, az egyes művek stílusáról beszélni teljesen jogosult. A művek stílusa azonban nem stílusalkotó komponens, hanem magának a komponensek egységéből kialakult egységes stílusnak objektivációja. Magára a stílusra és alkotó komponenseire is csak az egyes művekben objektiválódott stílusjegyekből következtethetünk vissza, a stílus sajátosságait objektiváló stílusjegyek tehát a konkrét műalkotások erőterében bontakozhatnak ki.

d) Az egyes művek stílusát a stílus legátfogóbb egységének tekintő felfogással szemben tehát már W. Kayser előbb idézett megállapításával is közel jutottunk ahhoz a nézethez, mely egyes alkotók *egyéni stílusáról* beszél. A stílusjegyek eszerint az író személyiségére árulkodó indiciumok. Az előbbi felfogás hívei joggal mutatnak rá még a legnagyobb írók stílusában is megmutatókozó hatalmas változásokra, a fiatalkor, az érett férfikor s az esetleg megérett öregkor jellegzetes stílusperiódusaira, de még az egyes korszakokon belül is a választott témának és műfajnak megfelelően jelentkező különbségekre. Kayser művében Goethe példájára hivatkozik,⁹ kétségbe vonva, hogy csupán a stílusvizsgálat eszközeivel meg lehetne-e állapítani műveinek közös szerzőjét, ha azok a szerző neve nélkül maradtak volna az utókorra. Ha az ember más példákat néz, pl. Shakespearet, a drámaíró, tragédiáiban, vígjátékaiban és a Vihar-ban, majd Shakespearet, a szonettköltőt, Lev Tolsztojt az 1870-es évek végén bekövetkezett fordulata előtt és után, az egyéni stílus egész életművükön végigvihető jegyei erősen megcsappannak. De ha egyáltalán elfogadjuk az írói személyiségnek s jellemvonásainak szerepét a műalkotás genezisében, akkor lehetetlen az egyéni stílusnak, mint az egységes stílus egyik komponensének el nem ismerése. Csak számolni kell a jellemfejlődés tényéhez hasonlóan a stílus átalakulásával is. Akkor még az olyan szinte jellem- és tudathasadásos osztódású oeuvre-ban, amilyen Sarkadié, is kimutathatók a személyiség állandó vonásait tükröző stílusjegyek, s az egyéni stílus tételezése még ilyen esetben is indokoltnak bizonyulhat.

Ha csupán az eddigi komponenseket — bizonyos értelemben a nemzeti nyelvet is belefoglalva, mint amelyben egy történetileg kialakult kollektíva tudatának valóságmegközelítő kategóriái a más népek nyelvében revelálódó gondolkodásmódtól eltérő jegyeket mutathatnak —, sorakoztatjuk fel újra, máris nyilvánvaló, hogy a hangsúlyozottan egységes, mert csak egységben létező stílust nem annyira prizmaként, hanem inkább prizmarendszerként kell felfognunk. Egységben is összetett, komplex voltának kirajzolódásához az egyéni stílus tárgyalásánál már érintett két újabb módosító prizmat is tekintetbe kell venni. Az egyik az életkori sajátosságok ténye, mely összefügg a generációk kérdésével is. Ennek

⁸ Kayser, Wolfgang: Das sprachliche Kunstwerk. 7. Aufl. Bern—München, 1961. 292. p.

⁹ Kayser, W.: i. m. 283—284 p.

stíluselméleti jelentőségére a művészetfilozófiai szakirodalomban legnagyobb nyomatékkal W. Pinder hívta fel a figyelmet.¹⁰ Ha a generációk váltakozását nem is lehet olyan regulatív tényezőnek tekinteni, amivé a polgári tudomány egyes képviselői felfújták, jelentőségét lebecsülni nem szabad, épp az egyes korstílusokon belüli változások magyarázatában. A másik itt említendő tényező a történetileg kialakult műnemek és műfajok stílust befolyásoló szerepe. Ha elfogadjuk, hogy a stílus egy emberiművészi tartás kivételése, akkor a századunk irodalmi fejlődése alapján a műfaji korlátokat feloldó, s történetileg kialakult formákat is alapvető emberi magatartásformákra visszavezető poétikai felfogások (Emil Staiger és követői) csak még fokozhatják a műformák stílusra gyakorolt hatásának fontosságát.

e) A személyiségpszichológiai és műfajelméleti vonatkozású prizma-kon túllépve olyan tényezőkre kell utalni, melyeknek létrejöttére akár az egyes művek stílusának, akár az egyes alkotók egyéni stílusának elemzése közben a polgári tudomány, pl. Kayser is, állandóan tekintettel kell legyen, mint „egyénefeletti”, „személyfölötti” tényezőkre. A műalkotások stílusát meghatározó szociológiai tényezők között — mint Klaniczay joggal jegyzi meg tanulmányában¹¹ — nem a legfontosabb a *nemzeté*, s a *törzsi*, *vérségi* és *faji* kategóriáinak olyan jelentőséget tulajdonítani, mint a német szakirodalomban volt szokásos már a náciizmus előtt is (lásd Scherer, Worringer stb.) rosszhiszeműen reakciós túlzás. De hogy ez utóbbi kategóriáknak éppúgy, mint a földrajzi környezetnek is a művésztörténet kezdeti szakaszaiban nagyobb befolyása volt a művek stílusára, a nemzet kategóriája pedig különösen a polgári fejlődés felfelé menő, kezdeti szakaszában számottevő erő, aligha vitatható. Klaniczaynak — legalábbis stíluselméleti tanulmányában — a művészet stílusát lényegében a korstílusokkal azonosító felfogása meggyőzően dolgozza ki annak a ténynek, hogy az egyes korstílusok egy-egy nemzet keretében jelentkeznek először, dialektikus összefüggését az osztályharc fejlődésének stádiumaival. Más nemzetek körében való továbbterjedésüket szintén saját fejlődésük belső feltételeiből magyarázza, a fejlődése új szakaszába lépő osztály igényeiből. De amikor a továbbiakban azt hangsúlyozza, hogy: „... az itáliai reneszánsz mindig rányomta többé vagy kevésbé a bélyegét más országok helyi alapokból kiinduló reneszánsz kezdeményezéseire”¹² olyan történeti igazságot mond ki, melynek átvitele más korstílusok terjedésére meggondolandó. A polgári fejlődés s a vele összefüggő nemzeté alakulás az utolsó, többé-kevésbé egységes korstílust, a romantikát sok egyéb változatán kívül világosan elkülöníthető nemzeti változatokra bontja, melyek között akár az elsőbbség kérdését eldönteni, akár az egymásra hatásuk dialektikáját a reneszánsz terjedéséhez hasonló egyszerű képletre visszavezetni nehéz lenne. S ha a szocialista fejlődésben, valamint a gazdaságilag fejlett kapitalista országoknál a termelés nemzetközi megszervezésének igénye a nemzeti keretek jelentőségét csökkenti is, a földkerekség legtöbb népe még most jutott el a nemzeté

¹⁰ Pinder, Wilhelm: Das Problem der Generation in der Kunstgeschichte Europas. Berlin, 1926.

¹¹ Klaniczay T.: i. m. 85—86 p.

¹² Uo. 86 p.

fejlődés stádiumába. Nemcsak a nemzeti nyelv használatának kényszere magyarázza, hogy századunk irodalomtörténete még egyáltalán nem látzik igazolni a nemzet mint stílust befolyásoló komponens jelentőségének elhalványodását.

f) A stílust prizmarendszerként felfogva is legegységesebb tényezőjének kell tekinteni a korstílust, melyet, mint láttuk, Klaniczay magával a stílussal azonosít. A szakirodalomban a legkülönbözőbb felfogások uralkodnak erre vonatkozólag, kezdve azoknak a nézetétől, akik a korstílust egyetlenként abszolutizálják, azokig, akik létét is tagadják. Maga a fogalom sem régi, noha a jelenségek, melyeket vele magyaráznak, a modern művészettörténet szerint a művészet kezdeteitől kimutathatók. Hogy létük mégis csak az utóbbi egy-másfél évszázad tudománya és embere számára tudatosult, annak több oka van. Az egyik, hogy a történelem fejlődésének periódusai, minél régiebb időkre megyünk vissza, annál hosszabbak, de még a polgári forradalmak előtti Európa századaiban is sokkal tovább tartott egy-egy ízlés uralma, mint napjainkban. Az ízlés lassú átalakulását egy-egy nemzedék életén belül alig lehetett észrevenni. A másik, talán fontosabb ok, — legalábbis az európai fejlődés számára —, hogy a reneszánsz századaiban újra felfedezett antik poétikák, Arisztotelész, és Horatius művei és tudós humanista kommentároraik magyarázatai az örökérvényű poétika, a poétika jelentőségével bírtak. Így még az antiklasszikus, ha úgy tetszik, antiarisztotelianus művészi tendenciák sem alkottak maguknak önálló elméletet, hanem a kanonizált antik tekintélyek érveit forgatták ki saját szájuk íze szerint. A manierizmus, a barokk concettije pl. egyaránt Arisztotelész metaforatanából igyekezett igazolni létjogosultságát. S ha igazságosak akarunk lenni, el kell ismernünk, hogy nem torzították el jobban görög mesterük gondolatait, mint a francia klasszicizmus dráma- és elméletírói, amikor a Poétika néhány célzását a drámai hármasság tanává „fejlesztették”. A tényleges ízlésváltozások tehát a poétika tudatosságának szintjére nem jutottak el az „abszolút”, normatív poétika egyeduralmának századaiban. S amikor a régi, feudális társadalmi rendszer összeomlásának s a győztes polgári forradalmaknak évtizedei a tekintély uralmát ezen a téren is megszüntették, a romantika új ízlésiránya új poétikai nézeteket is teremtett, melyeknek egyedül üdvözítő voltában azonban töretlenül hittek hívei. Csak a realizmus, majd az utána következő stílusirányok egyre rövidebb időközönként való egymást-váltása, sőt gyakran egymás mellett léte erősíthette meg az ízlések és stílusok történetiségének, keletkezésének, virágzásának, megmerevedésének és elmúlásának, lényegében nem abszolút értékének, hanem relativitásának érzését. R. Aron francia szociológus mondja, hogy a nagy történelmi megrázkódtatások, átalakulások mindig nagy lökést adnak a társadalomtudományok fejlődésének (igaz, hogy ugyanez a természettudományokról is elmondható). A művészeti stílusok vizsgálatának fellendüléséhez nemcsak a századelő nagy társadalmi konvulziói, hanem az ízlés- és stílusirányok általuk kiváltott nagy válsága, szinte kapkodó fejlődése is hozzájárultak. S hogy a század első évtizedeinek, ill. a múlt század végének gyorsan változó irányzatai a teoretikust is hogy készítették fel a rokon látásmódú régi stílusok értékelésére, arra joggal hívja fel a figyelmet Arnold Hauser: „Die Rettung der spätrömi-

sehen Kunst durch Riegl und Wickhoff wäre ohne die Krise der klassisch-romantischen Kunstperiode und die moderne Dekadenzbewegung mit ihrer Vorliebe für die »silbernen Zeitalter« ebensowenig möglich gewesen wie die Rechtfertigung des Barocks durch Wölfflin ohne die impressionistische Dynamisierung des Sehens oder die Neuentdeckung des Manierismus durch Dvořák ohne den Expressionismus und Surrealismus.“ S a továbbiakban Riegl Kunstwollen-elméletének történelmi előfeltételeit így jelzi: „Vielleicht war überhaupt die ganze Kunstwollen-theorie mit ihren verschiedenen Varianten und Derivaten nur der Ausdruck einer Zeit, die allzu viele und allzu plötzliche Wandlungen erlebt hat, um an die Unbedingtheit ihrer stilistischen Wertmassstäbe zu glauben.“¹³

A korstílusoknak a századforduló körül kibontakozó elmélete félreismertetlen jegyekkel kapcsolódik a romantikához és a német klasszikus filozófiai idealizmus történetfilozófiájához. Az egyezéseket odáig menve ki lehet mutatni, hogy — mint O. Walzel¹⁴ is bizonyítja — Wölfflin híres ellentétpárjainak egyike (lineár-malerisch) is visszavezethető Wilhelm Schlegelre. Ezen túlmenően azonban nem nehéz a herderi, schellingi, majd hegeli szellemfilozófiai gyökerekre ráismerni épp Wölfflin elméletében, mely ugyan formai sajátságok alapján, de azokból a belső törvények szerint fejlődő „látásmódra” visszakövetkeztetve egyenesen „Kunstgeschichte ohne Namen”-t akart írni. Az impresszionizmusnak csupán a művészi személyiséget kultiváló kritikájával szemben ő a látásmódnak jellemzésére szolgáló fogalompárjaival „művészetelméleti alapfogalmakat”¹⁵ akart kidolgozni, olyan törvényszerűségek megragadására törekedett, melyek ugyan csak a reneszánsz és barokk közötti különbségeket akarták jellemezni, melyeknek más művészi korszakokra használhatóságát azonban később maga is felismerte. S ahogy az ő korstílusa lebeg a vizek felett s érvényesíti akarátát, abban minden eltérő vonás ellenére van valami, ami emlékeztet a hegeli objektív szellemre, s az akarátát érvényesítő „List der Vernunft”-jára. Ezért vált annyira alkalmazható eredetileg szigorúan történelmi módszere a német szellemtörténet stílustipologizáló kísérleteinek alapvetésére. (Strich stb.)¹⁶

De más hasonlóság is van a Riegl-el és Wölfflinnel kezdődő korstílus-kutatás és a romantika, valamint a német idealizmus között. Már Marx utalt első Feuerbach-tézisében arra a tényre, hogy: „Minden eddigi materializmusnak . . . az a fő fogyatékosága, hogy a tárgyat, a valóságot, az érzéki világot csak az *objektum* vagy a *szemlélet* alakjában fogja fel; nem pedig mint *emberi érzéki tevékenységet, gyakorlatot*, nem szubjektíven. Ezért történt, hogy a *tevékeny* oldalt, a materializmussal ellentétben, az idealizmus fejtette ki — de csak elvont módon, mert az idealizmus természetesen nem ismeri a valóságos, érzéki tevékenységet mint olyant.”¹⁷ A romantika és a német idealizmus is egy ilyen szemléleti

¹³ Hauser, Arnold: Philosophie der Kunstgeschichte. München, 1958. 240—241 p.

¹⁴ Walzel, Oskar: Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters. Potsdam, 1929. 310 p.

¹⁵ Wölfflin, Heinrich: Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. München, 1915.

¹⁶ Klaniczay Tibor: i. m. 70 p.

¹⁷ Marx—Engels, Válogatott művek II. Bp. 1949. 399. p.

materialista és empirista kor gondolkodásával fordult szembe, amikor — bár elvontan —, de kidolgozta a szellem aktivitásának filozófiáját. Riegl Kunstwollen-elmélete már nevében is az aktivitást hangsúlyozza és keletkezése a kor természettudományos világnézetével s annak módszereivel való szembefordulásra vezethető vissza. Gottfried Semper volt a művészetelméleti reprezentánsa ennek a felfogásnak és mint Hauser mondja: [Er] (ti. Riegl. Cs. L.) entwickelte seine Theorie des Kunstwollens in der Form einer Polemik gegen den Materialismus und Pragmatismus der Semperschen Lehre. Wenn nach dieser die Kunst nichts als ein Nebenprodukt des Handwerks ist und die jeweiligen Stilformen sich mehr oder weniger mechanisch der Eigenart des gegebenen Materials, der Technik der Materialbearbeitung und dem Gebrauchszweck des herzustellenden Gegenstandes entsprechend gestalten, so folgt die Rieglsche Definition des Stils als eines »Wollens« fast logisch aus der Ablehnung der Theorie, die beim Produzenten, — mit der Technik und dem Material als stilbildenden Prinzipien — ein »können« und »Müssen« voraussetzt.¹⁸ Közvetlenül megjegyezve a marxista stílustörténeti kutatások fellendülése is az alkotói aktivitás fokozott elismerésével kezdődött s egy olyan felfogással szembeni harcban, mely a „realizmus győzelmének“ elve alapján az alkotói aktivitást szinte kikapcsolja s az objektív végletes hangsúlyozásával sokban a naturalizmus elméleti téziseihez jut közel. Nem ártana egyszer ebből a szempontból összevetni néhány esztétánk elméletét pl. Arno Holz elméleti megjegyzéseivel.

A stílusok létre és történetiségére elsősorban a stílusváltások ténye hívta fel a figyelmet, nem véletlen, hogy az első nagy korstílus-elméleti kutatások¹⁹ is a nagy stílusváltások egy-egy korszakát vizsgálták. A két egymást váltó stílus legáltalánosabb jellegzetességeit Riegl is a haptisch-optisch ellentétpárjába, Wölfflin pedig a reneszánsz és a barokklátásmód sajátosságait öt ellentétpárban foglalta össze. Szerinte az egyik látásmód saját belső logikájából fejlődik át a másikba, a differenciálódás törvényének megfelelően. Bírálói joggal vetették szemére, hogy a differenciálódási korszakokat mindig re-integrálódás előzi meg és követi, tehát a stílusok fejlődését aligha lehet egyirányúnak tekinteni. Kétségtelen, hogy a technikai elemek szaporodása és finomodása értelmében van a stílusok fejlődésének látszólag egyenletes, felfelé ívelő része is, de még ezt sem lehet töretlennek tartani. Új stílusörekvésekkel néha a régi legértékesebbnek tartott elemei is háttérbe szorulnak, eltűnnek. Ezért feltétlen tény egy-egy stílus korszerűsége, a kollektív látásmódot, ízlést kifejező volta, de aligha feltétlen tény a stílusok egymásutánjában meglévő fejlődés, amint azt Klaniczay is feltételezi.²⁰ S már az ilyen tények is utalnak a látásmód immanens fejlődését valló wölfflini tan gyengéire. Ezért keresett már sok polgári tudós is a forma-fejlődésen és művészetén kívüli lököerőt a stílusfejlődés magyarázatára. Ennek szimpotómája volt a szellemtörténet divatja is, s méginkább a szociológiáé ma-napság. S épp a stílusváltások, a stílusfejlődés megmagyarázásában

¹⁸ Hauser, A.: i. m. 238—239 p.

¹⁹ Riegl, Alois: Die spätrömische Kunstindustrie. Wien, 1901. Wölfflin, H.: Renaissance und Barock. München 1888.

²⁰ Klaniczay T.: i. m. 105—106 p.

tud a történelmi materializmus tudománya is a legtöbbet segíteni a kutatásnak. A stílusváltásra vonatkozó szociológiai, csoport-pszichológiai és egyéb polgári eredmények már a marxizmus elmélettel való kölcsönhatásnak jegyében születtek. A szocialista országok fellendülő tudománya még többet ígér, Klaniczay tanulmányában is a stílusok váltakozásának dialektikájára vonatkozó gondolatok a legizgalmasabbak s ami a legfontosabb, a konkrét történelmi folyamatból elvonatkoztatottak s azon igazolhatók is. A stílusok fejlődésének az a modellje, mely szerint új osztályigényekkel együtt fellépő világnézeti, izlésbeli stb. változások vezetnek új stílusok keletkezéséhez, hogy a kezdetben osztálygyökerű, de nem szigorúan, osztályhoz kötött stílusok később általánossá válva, egy kor bármilyen tartalmú mondanivalóját hordozhassák, nagyon elfogadhatónak látszik, legalábbis a régi nagy korstílusok keletkezésére vonatkozólag, melyek épp az osztályok új fejlődési szakasza vagy osztályok fellépése által fémjelzett nagy történelmi és művelődéstörténelmi korszakokkal esnek egybe. A modern stílusváltozatoknak nyilván még bonyolultabb keletkezési dialektikáját csak általános új osztályigényekre visszavezetni, más komponensek figyelembevétel nélkül aligha lehet kielégítő.

Egy kor mondanivalójának és stílusának összefüggéseit általánosítva, Klaniczay a *kollektív mondanivaló* és a *kollektív formarendszer* fogalmának felvetéséhez jut el: „A művészetekben . . . az adott korszakra jellemző egyetemes, kollektív mondanivalónak lesz a kollektív formarendszere a kor stílusa. S mint ahogy egy-egy irodalmi vagy művészi alkotás mondanivalója, tartalma nem azonos, nem lehet azonos kora kollektív mondanivalójának egészével, nem tartalmazhatja annak minden, ellentmondó elemét, ugyanígy az illető mű formája is csak a korstílusba tartozó formai elemek egy részének eklektikus csoportjából alakulhat ki.”²⁴ Már korábbi tanulmányomban is utaltam arra az ellentmondásra, mely épp a stílusváltás ábrázolásánál mutatkozik Klaniczay gondolatmenetében. Míg ugyanis a stílust formai elemek rendszerének tekinti, mely tartalmaival szemben közömbösen viselkedik, a stílusváltás korszakának nagy alakjait mégis mondanivalójuk alapján sorolja az egyes korstílusokhoz. A manierizmusnak a barokkkal rokon s ezért a formalisztikus polgári kutatás számára egymás stílusváltozataiként felfogott formarendszere így lesz nála, mint reneszánsz tartalmak hordozója, a reneszánsz stílusváltozatává. Pázmány pedig, aki legnagyobb részben a reneszánsz stílusjegyeit használja, hogy ellenreformációs propagandájával hathasson a még régi stílushoz szokott társadalomban, szintén mondanivalója alapján minősül barokk alkotónak. Ez nemcsak azt bizonyítja, hogy a formai elvek értelmében felfogott stílus még a stílusváltások korszakában is közömbös lehet hordozott mondanivalójával szemben, hanem azt is, hogy maga Klaniczay is — legalábbis néhány ilyen összefüggésben — többet ért stíluson a művekben objektiválódott formai jegyek rendszerénél. Ezekben az esetekben tehát a kor kollektív ízlése, látásmódja által kialakított kollektív mondanivaló maga lesz minősítő a stílushoz való tartozásban, nem a látható formai jegyek. Ezek a látható formai jegyek, ha teljességüket véve, „kollektív formarendszer”-ről beszélünk, objektivációi lesznek magának a stílusnak, anélkül, hogy azt — kollektív ízlés, mon-

²⁴ Klaniczay T.: i. m. 108 p.

danivaló értelmében — teljesen rekonstruálni lehetne e jegyekből. Az a végső egység tehát, mely a korstílus néha egymásnak ellentmondó formajegyeit is rendszerbe foglalja, egy kollektíva tudatának, a társadalmi tudatformáknak a szintjén szerveződik meg, s mivel a gyakran emlegetett *látásmódot* leginkább meghatározó *ízlés* nem annyira tudatos képződmény, hanem hagyományok, örökölt, vagy elsajátított kollektív tapasztalatok és érdekek szinte ösztönszerűvé, feltétlen reflexszerűvé beidegződött megnyilvánulása, elsősorban a társadalmi pszichikum körébe tartozó jelenségnek tekintendő. A most fellendülő társadalmi pszichológiai kutatásoktól tehát sokat kell várunk a korstílusok jelenségeinek értelmezésében. A korstílus mint a társadalmi pszichikum körébe tartozó jelenség pedig végső fokon valóban meghatározza a jegyében alkotó művészek stílusát is. Nélküle, negligálásával nem alkothatnak, csak vele, vagy ellene, nemcsak a stílusjegyek használata, hanem az alapvető szemléletmód értelmében is. Létének és művekben való megvalósulásának modelljét pedig egy A. Hausertől²² vett hasonlattal — noha a hasonlat mindig sántít — úgy lehetne legjobban megrajzolni, mint a nyelvrendszer és az individuális nyelvhasználat kettősségét. Noha az egyes nyelvek rendszere absztrakció, mert a gyakorlatban csak individuális, konkrét helyzetekben megvalósuló nyelvhasználat van, a nyelvrendszer még sem üres absztrakció, mert egy kollektíva tudatának potenciális hordozója, melybe az individuum nem beleszületik — mint biológiai lény —, hanem belefejlődik, rendkívül nehéz szellemi munkával, a kollektív tudatban felhalmozódott tartalmak, értékek, a kultúra tradícióinak aktív elsajátításával. Így többé-kevésbé minden individuumban is felhalmozódik a kollektív tudat jelentős része, nyelvi kifejezésének lehetőségével együtt, mint potencia, melyet azután a konkrét nyelvhasználat aktualizál.²³ A stílus, mint az ízléssel legszorosabban összefonódó s ezért kevésbé tudatos képződmény is olyan lelki-szellemi felkészültséget jelent, mely a valósághoz közeledő művészi intenciót meghatározza s így mind az én s az objektív külvilág erősen érzelmi színezetű, esztétikai kölcsönhatásából származó élményt, mind annak az alkotás folyamán a mű kompozíciójában és külső formai jegyeiben való objektíválódását saját képére formálja. S az egységes világnézetű és ízlésű korokban, ahol tehát lehet „kollektív mondanivalóról” beszélni Klaniczay értelmében, nyilvánvaló, hogy ez az egységes tartásban kifejeződő stílus a kor ízlésének, stílusának mint a nevelés és hagyományozás útján átadható, a kollektív pszichikumban felhalmozott készütségnek a hatása alatt áll, abból merít. A kollektív pszichikum pedig épp úgy, mint része, az ízlés, történeti képződmény, a társadalom, az emberek létfeltételei, termelési viszonyai határozzák meg. Amint azonban a történelem menetére, fejlődésére is jellemző az, amit Engels arról mondott, hogy az egyes emberek egymásnak ellentmondó törekvései a fejlődésnek olyan irányát hozzadják létre, mely talán egyetlen konkrét individuum törekvéssel sem esik egybe, a kollektív ízlést is felfoghatjuk ilyen tendencia-törvényszerűen érvényesülő valaminek, amely sokszor ellentétes egyéni ízlésű embereken,

²² Hausser, A.: i. m. 239 p.

²³ Utalok Nicolai Hartmann: Das Problem des geistigen Seins. Berlin—Leipzig, 1933. c. művének 151—188, 201—208 p.

mint kizárólagos hordozókon valósul meg, a statisztikai törvényszerűség értelmében. Ahogy a társadalmi tudat jelenségei sem azonosak az őket hordozó egyesek tudatjelenségeinek összegével, ugyanúgy a társadalmi pszichikum jelenségeit sem lehet az egyes pszichék jelenségeinek egyszerű összeadásával elnyerni. Ilyen a korstílus is. Hordozói csak egyes emberek, egyes művek, mégsem azonosítható ezek egyszerű összegével, hanem azoknak legáltalánosabban jellemző vonásaiból lehet alapvető tendenciáját és jellegzetességeit megragadni — noha, mint már korábban is említettem, csupán látható jegyeiből teljesen rekonstruálni nem lehet, mint ahogy egy kor közízlését sem lehet teljesen rekonstruálni a kultúrtörténet tárgyi emlékei alapján.

De, ha ily módon a történeti korok stílusa akár a „kollektív mondanivaló”, akár a „kollektív pszichikum” értelmében nem is fogható meg teljességében, következtetni rá csupán az egyéni stílusokon s az egyes művek stílusán, azoknak jegyein keresztül lehet. Azokban pedig már nem csupán a „korstílus”, vagy általában valamely nagyobb kollektíva, nemzet, osztály, csoport, foglalkozási réteg stílusa, hanem a konkrét személyiség stílusformáló jellemvonásai, lelki készütségének egyedi vonásai is rajta lesznek. A mű stílusát ezenkívül befolyásolja az élmény másik pólusát adó valóságdarab jellege, a tükrözött objektív realitás a maga konkrét történelmi pillanatában. Aligha van olyan műalkotás, melynek sajátosságait csupán a „korstílus”-ból, vagy valamely embercsoport stílusából teljesen meg lehetne magyarázni, s így a személyiségből, valamint a műalkotást kiváltó, történelmileg konkrét szubjektum-objektum viszonyból származó, az egyes műveken világosan lemérhető stílussajátosságok kutatását nem szabad elhanyagolni. (Még a homogénebb ízlésű régi nagy korstílusokra is vonatkozik ez. Az olasz reneszánsz virágkora is olyan nagy mesterek egyéni életművében bontakozott ki, mint Leonardo, Michelangelo, Raffael. A polgárosulás fejlődésével pedig az individuális komponens szerepe egyre erősödik, a stílus kollektív tényezői egyre inkább visszaszorulnak, vagy közvetettebben nyilatkoznak meg. A személytelenség modern divatja pedig legtöbbször a végletes atomizáltsággal, elidegenedéssel, a kollektívumba bocsátott gyökerek elszáradásával függ össze.) Az egyes művek stílusát alkotó komponenseket tehát mindig dialektikus kölcsönhatásukban kell felfogni. A korstílusnak vagy az általánosabb stílustendenciáknak a konkrét mű-stílusegységből való kizárását csak a stílustörténet általános tendenciáit megragadni akaró cél igazolhatja, a stíluskutatás kizárólagos céljává abszolutizálni e tendenciátörvények vizsgálatát nem lehet. Ezért válhat veszélyessé az egyéni és korstílus olyan merev elszakítása, szembeállítás, ahogy azt Aradi Nóra teszi, s ezért kell az irodalomtörténeti szintézis megvalósításának céljával viszonylagos jogosultságot nyerő álláspontot, mely a stílusfogalmat a korstílus fogalmára szűkítette, az egyéni stílus problematikájával s a stílust alkotó valamennyi komponens összefüggéseinek kérdéseivel kiegészíteni az elmélet síkján.