

AZ IRODALOM FEJLŐDÉSÉNEK
STILUSTÖRTÉNETI KONCEPCIÓJA

1

- Doktori értekezés -

Írta

CSETRI LAJOS

SZEGED, 1966.

Az irodalom fejlődésének stilustörténeti koncepciója.

A modern irodalomtudományi kutatás által összegyűjtött hatalmas történeti anyag s a rohamosan fejlődő művizsgálati módszerek egyre nehezebbé teszik az adatok szisztematikus elrendezését. Az irodalmi folyamat tényeit és tendenciáit összefoglaló és szintetizáló eljárás módszertani előfeltevések nélkül elképzelhetetlen, de az alkalmas rendező eljárást, ha igazán tudományos akar lenni, magából a "tapasztalati" anyagból kell elvonni. Az első módszertani lépésnél már jelentkező hermeneutikai kör a továbbiakban is, az anyag vizsgálatának és értelmezésének úgyszólván minden új szakaszánál jelentkezik s az irodalmi folyamat hiteles szintézisét az egyre táguló s mindig nagyobb, mind sokoldalubban megvilágított tényanyag hiteles értelmezésére alkalmas hermeneutikai körök folyamatává oldja. Minden "megvalósult" szintézis ilyen módon szinte megvalósulásának pillanatában meghaladottá válik, arról nem is beszélve, hogy a tudományos vizsgálat tárgyát képező anyag állandó növekedése és a szükségszerű munkamegosztás következtében még a legideálisabb tudós-kollektívánál sem lehet számítani a módszertani előfeltevések teljes egységére. Ilyen körülmények között még az azonos vagy legalább nagyjából azonos világnézeti, filozófiai és módszertani alapelvek mellett is gyakori az eljárások sokfélesége, melyet még külön színeznek az irodalmi művek interpretálásánál és értékelésénél egyaránt nélkülözhetetlen egyéni izlésjegyek. De hogy saját vizsgálati anyagának értelmezésére az irodalomtudomány a mai napig sem

tudott élesen körülírt fogalmi kontúrokkal rendelkező kategóriákat kialakítani, hogy inkább - a wölfflini értelemben - "barokkos" festőiség jellemző rájuk, annak egyik legfontosabb oka a terminológia egyértelműségének hiánya. Legtöbb szakssavunk lépést tartott a művek és az irodalmi folyamat vizsgálati módszereinek fejlődésével, ennek megfelelően fogalmi körére új és új jelentés-réteg rakódott le, anélkül, hogy az előző jelentés-rétegeket megszüntítette volna s így ma olyan sokértelmenen csillogó terminus technikumokkal rendelkezünk, melyeken mindenki azt ért, amit akar. Elég talán arra utalnunk, hogy egy viszonylag szűrt irodalomelméleti irányzatban, a New Criticismben belül hányféle értelmezése található a struktúra-fogalomnak (pl. Hansmannál, Tatensál, Brooks-nál), hogy érthető legyen az olyan, régóta használtos terminusok sokértelműsége, mint motivus, metafora, realizmus vagy stílus, stb. A modern irodalomelméleti kutatások a szépirodalom nyelvét a tudományektól elsősorban többértelműségeire (ambiguitás, polyszémia stb.) hivatkozva szokták elkülöníteni. Ha viszont a vizsgálandó tárgy sajátosságai ilyenértékben áttérjednek a vizsgáló szaktudomány apparátusára is, az nem vezet feltétlenül kívánatos eredményekre. (ld. a sok felesleges terminológiai vitát.)

Ily módon, bármennyire kívánatos is volna első módszer-tani lépésként a stílustörténet helyének kijelölése az irodalomtudomány rendszerében, nem lehet megkerülni a stílus-fogalom egyes értelmezéseinek, jelentéseinek ismertetését.

I. A stílus-fogalom értelmezései.

1. A hagyományos stílus-fogalom.

A stílus szó fogalomkörének fejlődését lexikális teljességre törekvően leírni ebben az összefüggésben szükségtelen volna. Mivel már magyar nyelven is történtek rá kísérletek¹ elég a legfontosabb értelmezésekkel röviden foglalkozni. Amióta az írócskúst jelölő görög, majd latin szót átvitt értelemben kezdték használni, történelmének majd két évszázados, leg hosszabb korszakában a "szóhasználat és írásnak módját" jelentette, az antik retorika által kidolgozott szabályok értelmében. Igaz, hogy már a középkorban is használták a cselekvés módja (façon d'agir, Handlungsweise) értelmében, de a helyesen és szépen szóhasználat retorikai szabályait átvevő klasszicista stílisztika nemcsak a klasszicizmus uralma idején élt, hanem az iskolai oktatásban jóval túlélte azt. Az a normatív stílisztika megmerevedett és időszertlenné vált, de szempontjai néhány területen pl. a nyelvta-
nitás és a nyelvhelyesség ápolása vonatkozásában ma is jogosultak, s néha a modern stílusvizsgálatokban is fel-feltáznak a klasszikus stílisztikákra utaló reminiscenciák.

Legfontosabb tanait már Aristotelész retorikája kidolgozta, amikor tekintetbe véve a megnyilatkozás szándékát, a megnyilatkozás körülményeit és célját, megfogalmazta a három stílusnem elméletét, az egyes stílusnemeknek megfelelő megnyilatkozás módját 1., a szavak megválogatásától, 2., összefüggésétől, 3., a díszítő nyelvi elemek, szóképek (trópusok) és alakzatok (figurák) felhasználásától téve függővé.² Megemlítendő, hogy az egyes mű-

fajtkhoz meghatározott stílusnemű nyelvhasználatot rendel, természetesen a klasszikus görög irodalom gyakorlatának megfelelő módon. A retorikának az arisztotelészi alapokat továbbfejlesztő rendszerei a következő két évezredben egy a mainál jóval szélesebb irodalom-fogalom alapján álló stilisztika kibontakozását segítették elő, amelyben a tudatos (intencionális) értelmi és érzelmi hatásra, megindításra és gyönyörködtetésre törekvés dominált. Az alkotás értékét nem annyira esztétikai kvalitásai, hanem inkább nyelve "irodalmissága" a retorika eszközeinek nem annyira eredeti és egyéni, mint inkább a törvényeket találékonyan betöltő alkalmazása adta. De ha a "külsődleges irodalmisság", a külső nyelvi forma és a technika szabályait betöltő nyelvhasználat ne, az individuális sajátosságokat annyira tisztelő korunkban nem is tűnik korszerűnek, a retorika és a stilisztika lényegében normatív és időtlen, de saját koruk stíluscsomóját az iskolán keresztül döntően befolyásoló rendszereinek ismerete mégis nélkülözhetetlen előfeltétele minden stílustörténeti kutatásnak. Ugyanis annak a stílusfelfogásnak a számára, mely stílus-értékűnek, stilisztikának kizárólag a nyelvi normáktól eltérő nyelvhasználatot tartja, régebbi évszázadokra nézve le kell mondania a köznyelvi norma viszonyító alappjáról, hisz a nyelvállapotot is csak az írott nyelvemlékekből rekonstruálhatja, a stílus-normákra vonatkozóan viszont kielégítő támpontot nyújtanak a kor retorika könyvei. Mármost épp e retorikai művek figyelemesítésnek a stíluscsomójú változandóságára s arra, hogy ha mai stílusfelfo-

gásunk el is veti a toposok stílusértékét, csaknem a 18. század végéig - mint ahogy azt S. R. Curtius kimutatta³ - szinte az ilyen stílus-essékők uralkodtak. (Ezt a gondolatot fogalmassa meg határozottan Leo Spitzer is, az individuális stílus kutatás nagy mestere: "A korábbi századokban a 18.-ig a topos uralkodott, nem a komplex individuális..."⁴) Épp ezért mai eredetiség-követelményünk visszavetítése korábbi évszázadokra nem feltétlenül segíti elő az egyes stílusjelenségek korabeli jelentőségének, valódi stílustörténeti helyének megítélését.

2. A nyelvtudomány stílusfogalmai.

As utóbbi másfél évszázad nyelvtudományi fejlődése új stádiumokkal és módszerekkel gazdagította a nyelvi stílus kutatását. Bőszletesen nem vizsgálhatjuk őket, de mivel a legkülönbözőbb módszerű irodalmi stílusvizsgálatok is mindig a nyelvi anyag analízisére utalnak, ezért a nyelv stílistikai lehetőségeinek ismerete az irodalomtudománynak is létérdeke. A két tudomány egymásra utaltságának érzését csak növelte a múlt század végén a századunk elején megerősödő érdeklődés a művészetek formaproblémái iránt, majd később a műközpontú interpretáció módszerének diadalutja. A hagyományos, betűhöz (litterá-hoz) kötött irodalomfelfogás századunkban adta át helyét azoknak a nézeteknek, melyek az irodalmi mű nyelvi kialakítás jellegét hangsúlyozták. Walsel "Wortkunstwerk"-e, Nadler "Wortwerk"-e, Staiger és mások "sprachliches Werk"-e, Kayser "sprachliches Kunstwerk"-e pl. világosan jelzik a műről való gondolkodás nyelvi értékvé válásának

folyamatát a német szakirodalomban. De nem csupán az ilyen jelek, valamint a filológia szó szélesebb értelmű használatának szivós továbbélése a tudományok differenciálódásának mai korszakában mutatják az irodalom és nyelvtudomány egymásra utaltságának tudatát. Ezzel szemben pl. a nyelvi és irodalmi szempontú stílusvizsgálat szinte szétválaszthatatlan egysége a franciák nagy hagyományokkal rendelkező "explication de textes"-jében. Az orosz formalisták pedig egy időben az irodalom nyelvi rétegének vizsgálatát az általános és specifikus nyelvtudomány feladatai közé, az esztétikai értékeket az irodalomesztétika vizsgálódási körébe sorolva, magát az irodalomtudomány létét tették kétségesse.⁵

A nyelv organikus fejlődésével és stílussteremtő sajátosságaival az irodalomtudománynak feltétlenül számolnia kell, ezért - bármennyire nagyok is az akadályai⁶ - egy összefüggő nyelvészeti stílustörténet megteremtése szinte magától értetődő előfeltétele minden irodalmi szempontú stílustörténetnek.

A nyelv történeti fejlődésére vonatkozó hatalmas anyag összegyűjtésében, törvényeinek feltárásában a múlt század történeti nyelvészeti iskoláinak, különösen a pozitivisták újgrammatikusainak hatalmas érdemei voltak. Ugyancsak már a múlt század pozitívizmusa idején kibontakozott az egyes nyelvekben rejlő stíluslehetőségek kutatása, az u.n. idiomatológia. A stílusku-
tatások igazi fellendüléséhez azonban a századfordulónak a pozitívizmus pszichologizmusával szembe forduló általános nyelvészeti irányzatai adták döntő lökést, pedig a történelmi szemlélet háttérbe szorításával, a szinkron nyelvállapot leíró kutatásának,

a nyelvrendszer vizsgálatainak előtérbe helyezésével látszólag távolabb jutottak a feladattól. Saussure⁷ ugyan még csak az első lépést teszi meg a nyelv pszichológiai szemléletétől a strukturalista nyelvfelfogás felé, amikor az ujjgrammatikusok pszichológizmusával szemben, mely a nyelvet az egyes nyelvhasználók tudatával azonosította, a durkheimi szociálpszichológia hatására megkülönbözteti és objektíve, az egyes tudatoktól függetlenül létező nyelvrendszert, (langue) lexikális eszközletével és grammatikai törvényeivel, valamint az aktualizált nyelvhasználatot (parole). S noha az utóbbinak kutatását nem tekintette feladatának, a kettő elkülönítésével épp ő alapozta meg tudományosan azt a stílusfelfogást, mely a romantika óta egyre inkább a nyelvhasználattól eltérő egyéni nyelvhasználatot érsi stilisztikai értéknek, stilisztikum hordozójának. Nem kell itt részletesen foglalkoznom ezzel a problémával, hisz ellentétben ezzel a közömbösséggel, mellyel marxista irodalomtudományunk az irodalmi stílus kutatás nemzetközi eredményeitől hosszabb időn keresztül valószínűleg elfordult, nyelvészeink saját stilisztikájuk modern törekvéseit már az ötvenes évek közepe óta élénk figyelemmel kísérik. Ma már nem vagyunk hívei langue és parole szorv elválasztásának, a kettő kölcsönhatását s többek között a parole jelenségeiben is jelen levő tipikumot vizsgálva akarjuk a nyelvészeti keretstílus kutatást megalapozni. De a stílust parole-jelenségként kezelő felfogás, mely a 20-as, 30-as évek Európájának irodalmi szempontú stílus kutatásában az egyik legnépszerűbb irányzat volt, nálunk a stílus-értelmezés alapját képezte a III. Magyar nyelvészeti kongresszus

(1954) stílus-vitájában s az azt követő polemikában,⁸ s ha más nem, a langue-parole problematika máig is vitatott volta feltétlenül igazolja a saussurei alapvetés termékenységét.

Saussure nem foglalkozott stilisztikával, mégis az ő iskolájából nőtt ki a modern leíró stilisztika, Ch. Bally⁹ műveiben. Ő stílus-értésnek nem általában az egyéni nyelvhasználatot, hanem a nyelv effektív-érvelni tartalmát hordozó elemeit tekintette. Noha nem az irodalmi nyelv vizsgálata képezte stílus kutatásai tárgyát, tanítványai - Maroussau, Devoto, Cresset¹⁰ tovább építve a leíró stilisztika tudományát, olyan pozitív eredményeket mutatnak fel, melyeket Saussure és Bally szándékától eltérően mind a stílus történet, mind az irodalmi nyelv vizsgálatára realizálni lehet. Kétségtelen, hogy ilyen, vagy még ennél is közvetettebb haszna lesz a stílusvizsgálatokra a nyelvstatisztikának, a modern strukturalista nyelvészetnek és a matematikai nyelvészetnek is. Bár hogy mennyire csak közvetett haszna, azt éppen Wellek egyik legutóbbi kijelentése látszik igazolni¹¹, mely a mai nyelvtudományban általánosan elítélt nyelvészeti iskolák eredményeit és módszereit a ma uralkodókkal összehasonlítva, az előbbit sokkal pozitívabban ítéli meg, mint annakidején, a Theory of Literature-ban. Annnyiban kétségtelenül van szubjektív állásfoglalásnak objektív jogosultsága is, amennyiben a leíró nyelvészeti szempont előrenyomulása és a stilisztikai vizsgálódásokban az irodalmi nyelv háttérbe szorítása (Bally) az utóbbi időkben inkább a nyelvészeti és irodalmi szempontú stilisztika eltávolodásához járult hozzá, semmint a két tudomány egyesítéséhez.

A két tudomány egységét igyekezett megvalósítani az a nyelvészeti iskola, mely elméleti alapvetése és módszerei miatt egyaránt nem kedvelt a mai egzaktabb törekvések hívei körében. Nyelvfilozófiai alapvetését a Sturm und Drang és a német romantika nyelvelméleteiben gyökerező, századunk elején jelentkező újhumboldtianus idealista nyelvfilozófiának, esztétikai alapjait Croce-nak és Bergsonnak köszönve, a nyelvben elsősorban teremtő aktust látott, s a francia nyelvészek racionalizmusával szemben az irracionális beleérzés és intuición módszerére támaszkodott. Vossler nem csak kiváló egyéni- és korstílus-kutatásaival tűnt ki, hanem az idiomatológiát szellentörténeti konstrukciók megteremtésére alkalmazta, miközben a francia nyelvet és kulturát összevetve¹², a nyelv stílusában egy nép gondolkodásának, valóságot felfogó kategóriáinak "stílusát" akarta tetten érni. Invenciószerű gyakorlatát egyes tanítványai (főleg Lerch) még inkább az idealista tulsákok és légbőlkapott konstrukciók irányába "fejlesztették" tovább, de különösen Spitzer munkáiban jelentős eredményeket is fel tudtak mutatni. Ezeknek tárgyalására az irodalmi stílustörténet kérdései során még visszatérünk. Az iskola hatása a legújabb német stilisztikai rendszerekben is érvényesül, ha eklektikusan keveredve is Bally, Winkler és Weisgerber nézeteivel pl. Seidler műveiben.¹³

Sokkal megbízhatóbb alapot adott az irodalmi mű - hogy Ingarden¹⁴ kifejezésével éljek - Leutschicht-jének, hangrétegének, vagy ha úgy tetszik, a "hangos" stílusnak (Fónagy) vizsgálatahoz a fizikai akusztika eredményeit is hasznosító siewersi Schallanalyse, valamint az orosz formalistákra és a prágai strukturalistákra.

ra, de rajtuk keresztül csaknem az egész modern irodalomtudományra is ható fonológia (Baudouin de Courtenay, Trubeckoj stb). De az irodalmi mű ingardeni strukturájának második rétege, a Bedeutungs-einheiten-ek, a jelentésegységek stiliistikája is nagy segítséget kapott a szemantika rohamosan fejlődő tudományától, s ezért a ma domináló nyelvészeti irányzatok némelyikének stiliistika iránti érdektelensége ellenére is a modern lingvisztika sok értékes indítást adott az irodalmi művek tudományos vizsgálathoz.

3. Az irodalomtudomány stílus-értelmezései.

A múlt század pozitivizmusa, ha sok tekintetben a romantika ellensékeként lépett is fel, más és szempontunktól lényegesebb vonásokban a romantikus művészet- és történetfelfogás jogutódjának tekinthető. A műalkotást a művész teremtésének tartja, s ezért, ha nem a romantika kőtetlen fantáziájú szénije kultussának jegyében, de a pozitivizmus irodalomtörténeti gyakorlata is jobban érdeklődik a művész, mint a mű iránt, ill. a mű keletkezésének pszichológiai, biológiai és szociológiai feltételei állnak a kutatás figyelmének előtérben. Az anyag- és forráskutatás, a biográfiai adatok és a művészt körülvevő milieu (Taine) vizsgálata, a hatáskutatás kiterjesztése a nyelvi határokon túlra, vagyis az összehasonlító irodalomtörténet megteremtése jelentős eredmények, de jellegzetesen a Welles és Warren irodalomelméletek a külsődleges megközelítésnek (extrinsic approach) jegyeit hordják magukon. Másrészt, mint a herderi-hogeli történetbölcsélet örökösé, hajlik a contei program, a histoire sans

noms (nevek nélküli történelem) szempontjának érvényesítésére, az absztrakt fejlődéstörvények kutatására. Iskolák és csoportosulások szerepe az irodalmi folyamatban, a fejlődésnek a generációs olv igénybevételével biológiai alapra való helyezése, sőt a korstílus-kutatások kezdetei mind az 5 jegyében indulnak meg. A modern stílustörténeti kutatások kezdetein álló nagy alakok, bármelyik művészet tudomány művelői is legyenek, nem tagadhatják a pozitivizmus eszellemből való kiindulásukat, sőt a művészeti formák fejlődésének absztrakt törvényeit is kezdte művelni a francia pozitivizmus egyik legnagyobb alakja, az a F. Brunetiere, aki műfaj-történeti munkájával¹⁴ a XX. század első jelentős "működőpontu" irodalomelméleti irányzatára, az orosz formalistákra is nagy hatással volt. A konkrét és egyedi műalkotás felfedezése és az érdeklődés fókuszába állítása azonban a pozitivizmus irodalomelméletével való fokozatos, de elég gyökerecs szakításához vezetett. A mű felé fordulás "kopernikusszi" fordulatának nyitánya valószínűleg a husserli fenomenológia, noha a múlt század végének l'art pour l'art irodalmi áramlatai bizonyos értelemben a művészetek elméletében is előkészítették a talajt e fordulat számára. Az esztétikai formalizmus, a Herbart-Zimmermann-irányzat hatott a századvégen az egyes művészeti ágak elméletére, s a szemléletben Hanslick, a képművészetek elméletében Hildebrand és Fiedler előkészítői lesznek annak a fordulatnak, amelynek a husserli fenomenológia által még aligha érintett, de a formalisták által erősen befolyásolt Wölfflin maga is egyik legfőbb előidé-

sőjévé lesz Kunstgeschichtliche Grundbegriffe c. művével. (München, 1915.)

Azt hiszem, a vissza- és előremutató összefüggések miatt lesz háladás feladat megvizsgálni minden modern műközpontu irányzat egyik közös űsét, az orosz formalizmust. A művészi forma felé való fordulásra a formalizmus előbb felsorolt nagy alakjai és a husszli filozófia egyre erősödő hatása is adhatott elég jelentős indulást, de azt hiszem, hogy igasa van Victor Ehrlichnek,¹⁵ amikor a külföldi hatásokat kevésbé tartja jelentősnek s Vollek nézeteivel meglehetősen rokon módon az orosz formalizmus autechten voltát bizonyítja. Az orosz eszimbolizmus művészeti gyakorlata és elmélete már elég határozott változtatást vitt végebe a vesselovszkiji és potyebnyai hagyományokon, s az a gesztus, mellyel Skjorvskij szakít a mult irodalomtudományi gyakorlattával, nagyon hasonlít az orosz futuristáknak arra a nosdulatára, mellyel az akadémizmussal együtt Puskit is elhajítják. A óri oroszország vasuti pályáit is felesagatni akaró ultraforradalmiság, melyen sztálin is joggal gonyolódott nyelvészeti írásaiban, nagyon is kétséges forradalmiság, melyet nagyon sok szál köthet a multhoz. Ezért egyáltalán nem csoda, hogy az orosz formalistákról szóló modern szakirodalom talán magukat a nosgalom veterán, de ezeknek a kutatásoknak publikálását még jórészt megérő vezető alakjait is meglepő módon a pozitivizmushoz fűződő szoros kapcsolataikat igazolta.

A bennünket elsősorban érdeklő stílus kutatások vonatko-

sásában a legjelentősebb lökést a fonológiától kapták s kutatásuk legjelentősebb része, különösen működésük korai szakaszában, a művészi, elsősorban a költői nyelv, a ritmus, a metrika, a jóhangzás s az ismétlődő hangcsoportok kérdéseivel kapcsolatos. Warren a Theory of literature intrinsic approach-csal kapcsolatos fejezetében is elsősorban a költői nyelv hangrétegének kutatásával összefüggő érdekeit hangsúlyozza. Ossip Brik,¹⁶ majd Zsirnanszkij¹⁷ a hangfigurák, az ismétlődő hangcsoportok elméletének alapjára helyezi a rimeláletet, Ebbenben,¹⁸ Jakobszon és mások kutatásai a lírai vers nyelvének melódiajéről, sőt statisztikai kutatásai csakúgy, mint a versritmus kutatását viszik előbbre. De míg az irodalmi mű nyelvi rétegének kutatása még jórészt a pozitivizmusra emlékeztető analízis, nyelvi elemeket és műfogásokat, csakúgy, mint (prijon) kereső módszerrel ment végbe, a melódia-kutatásnál az űtem helyett a verssor nagyobb egységét alapul vevő eljárás már kétségtelenül mutatja a Gestalt-elmélet hatását.¹⁹ A prágai strukturalizmusnak, különösen Mukarovskij renek Máchá-elemzéseinek sok vonatkozásban biztos alapot teremtett a 20-as években egyre inkább a struktúra-elmélet, az egységben látás felé tendáló orosz formalizmus.

A hangsúlyeltolódást a forma- és stíluselemek kutatásáról a kompozicionális sajátosságok, majd a világias megfogalmazás felé a legtöbb irodalomtudományi iskolában fel lehet fedezni. Egyik legfontosabb előfeltétele ennek természetesen a pozitivizmus analitikus kísérleti lélektanának fokozatos átalakulása a huszadik

pszichológia hatására Gestaltpsychologie-vá, alaklélektanná, mely a percepció egységét, szintetikus jellegét hangsúlyozza. De Wölfflin hatásos látásnód-kategóriái, melyek kiindulásokban még pszichológusok, a gyakorlatban elsősorban konkrét művek kompozíciós sajátosságainak leírására lesznek alkalmasak, s Wölfflin elmélete éppúgy, mint essenális műinterpretációi (pl. Dürer művéről) szintén a mű felé fordulás és egységben látás utját egyengetik. De a Dilthey-i alapú Strukturpsychologie (Spranger stb.) is elősegíthette a fordulatot, legalábbis a német szakirodalomban.

A megelőző strukturalista tendenciákat elméleti szinten, a husserli fenomenológia alapján Ingarden foglalja össze, aki a műalkotás egységes strukturájának 5, egymással elválaszthatatlanul összerögzített rétegét különbözteti meg: 1, a hangok és hangképződmények, 2, a jelentésegységek, 3., az ábrázolt tárgylanságok, 4., a szemantizált nézetek rétegét, végül a metafizikai minőségek (esztétikai kategóriák) rétegét, mely azonban nem feltétlenül kell előforduljon minden műben. A műalkotás létmódja (Seinsweise) így elméletileg kielégítően modellálódik egymásra utalt rétegek strukturáltságával. Viszont a fenomenológiai alapú irodalomsszólólet struktúra-fogalmával szemben, mely népszerűségét a modern polgári irodalomtudományi irányzatok között jórészt annak köszönheti, hogy a tartalom-forma feszültségének és dialektikus egységének kiküszöbölésére szolgál, Ingarden struktúra-fogalma nem tisztán formalista alapú, hanem a műal-

ketés önmagára utaltságának hangsúlyozása ellenére sem vesszi el kapcsolatát a műven kívüli valósággal.²⁰

Ebben az egységben látott műalkotásban viszont - természetesen mennyiben megvan a mű egysége, strukturáltsága - a rajta végzett stíluskutatásnak is át kell alakulnia. Ha csak nem értünk a struktúrán valamilyen logikai várat, a hagyományos szereket kategóriájához felettebb hasonlító alapot, amelyen a textúrának a struktúrához viszonyítva irreleváns, és a művet mégis esztétikai jelenséggé disszidáló rétege elhelyezkedik - mint J. C. Ranssen²¹ vallja, a klasszicista műelméletre felettebb eszékelhető módon - akkor a művet stíluselméltre analizáló eljárás nem sok sikerrel kecsegtethet, legalábbis az adott mű megértése tekintében. A struktúra-fogalom ugyanis a részek mechanikus egységénél általában többet jelent, legalábbis a legtöbb struktúra-értelmezés efelől hajlik. Ennek jegyében születettett újjá a műalkotás organikus, szerves egységének elmélete a goethei természetfilosófiára támaszkodó morfológiai iskolában (Günther Müller, Horst Oppel). De ha az ilyen biológiai kategóriákat alkalmazó művizsgálatot jogos bizalmatlanság is fogadta, a szellentörténet struktúra-fogalma sem különbözik ettől lényegében. Eduard Spranger pl. így határozza meg: "Tagolt építmánya vagy struktúrája van a valóság egy képsédmányának, ha az egységes egész, amelyben minden rész és minden részletfunkció az egész számára jelentős teljesítményt visz végbe, és pedig úgy, hogy minden rész alakja és teljesítménye az egész által meghatározott és következésképpen

csak az egész felől érthető meg." S a meghatározás jegyzetében kiegészítésként hozzátesszi: "Es a meghatározás a természeti organizmusokra éppúgy alkalmazható, mint a szellemi organizmusokra és ez utóbbinál az egyénfeletti történelmi szellemre éppúgy, mint az egyéni életegységekre..."²² s mint más megjegyzéseiből tudjuk, természetesen a műalkotásra is. S ha Tszing tiltakozik is a sprangeri struktúra-fogalomnak a szellemtörténeti periódusokra való alkalmazása ellen - erre még visszatérünk - a műalkotásra is alkalmazhatónak tartja: "Az egyes költemény úgy jelenik meg számunkra, mint egy kerek, önmagában zárt egész - rá a struktúra fogalma teljes mértékben alkalmazhatónak tanít..."²³ Ha pedig ez igaz, akkor a stílus- és formaelemek is a műben belüli funkciójukban, a műegész felől érthetők meg, eszei és kontextuális, valamint szerkezeti összefüggésükben. Ebben az értelemben a műstílus egységes egésznek látszik, sőt a stílus egyetlen reális egységének, melyből az egyes stíluselemeket különböző vizsgálati célokra absztrahálni lehet, sőt széttagolt szemléletük és közelebbi vizsgálatuk a mű stílusának értelmezéséhez is hasznos adalékokkal szolgálhat, de a műben belüli valóságos szerepük érzékeléséhez előbb a stílus-egész, mű-egész felfogására is szükség van. S itt, úgy látszik, teljesen jogosult Staiger véleménye, amikor a műinterpretáció folyamatára alkalmazza a schlegelmacherei-diltheyi-heideggeri hermeneutikai kör fogalmát.²⁴ Az irodalmi műalkotás felfogásának időbeli folyamata először a részleteket juttatja el az olvasóhoz, csak belőlük tevődik össze az olvasás

folyamatának végére jutva az egész, s a műalkotás stílusjelenségeinek interpretálása is ugyanest az utat járja be. A felfogott és megértett egésztől azonban szükségszerűen jut vissza a kutató a részekhez, melyek az egész ismeretének fényében egészen más értelmet kaphatnak. S az örökérvényű műalkotások, melyeknek minden kor olvasójára egyaránt ható erejét a strukturalista szemlélet épp a műalkotás sokrétegeiségével indokolja, ezért nyújtanak új és új felfedeznivalót minden újraolvasás alkalmával, a műalkotás megértésének egyre bővülő körreit teremtve meg.

a., Az esztétikai stílus- fogalom problémája.

A műalkotásnak egységes egészként való felfogása azonban szükségszerűen vezetett a stílusnak esztétikai értékjelű kategória értelmében való használatához. A német szakirodalomnak, melyben az új idealista törekvésekkel egyidőben vált újra népszerűvé a normatív stílusfogalom, volt hova visszanyúlnia a terminus fogalmának ilyen irányú bővítéséhez. Az esztétikai stílusfogalom kialakítása Goethe nevéhez fűszethető. A szakirodalom joggal utal bizonyos előzményekre, arra, hogy Winckelmannnak a görög művészet korcsakait elnevező scaligeri terminológiája (archaikus, magas /hoch/ szép és hanyatló) már tartalmaz értéktöleletet is, hogy Shaftesbury tanítása a szépség három fokáról szintén befolyásolhatta. Goethe maga több helyen is igyekezett megfogalmazni stílusstanát, legteljesebben a Wieland Merkurjában 1788-ban megjelent "Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Stil" o. tanulmányában. A naturalista természetutánszás és a művészes partikuláris

szubjektivizmusát kifejező "Manier", moder vagy a végletes idealizálás basis végletei között a természeti formákat a maga valóságában megragadó, de egyben lényegüket is feltárni képes, bizonyos mértékig tehát idealizáló művészet teremt igazi szintézist. Ezt nevesi stílusnak, másutt "szimbolikus" művészetnek, mely képes az általánost az egyediben kifejezni. Schiller is elfogadja Goethe esztétikai stílusfogalmát Körnerhez írt 1793 február 28-i levelében, de a "Naiv és szentimentális költészetről" szóló tanulmányának triádikus fogalomképzése is szintézisben, a naiv és szentimentális költészet szintézisében válik felfedezni az esztétikailag legjelentősebbet. Schelling művészetfilosófiájában a stílus és moder az abszolút és a nem-abszolút, különös, elvetendő különbsége. De a művészetben az abszolút az általános és különös (Besondere) teljes egysége. Hegelnél ugyanezen a fogalom az eredetiség (Originalität) elnevezést kapja, a stílusfogalmat az alanyosság, anyag- és formaszorúság értelmére korlátozza,²⁵ nála tehát nem az esztétikai legfelső fogalma a stílus.

A fogalom esztétikai használatának jelentős váltja után tehát magától értetődően kezdte a német szakirodalom újra a vele való élést akkor, amikor a stílust nem a stílusjegyek összességének, hanem a má sokféleségének egységét konstituáló erő értelmében kezdték használni. Hisz az esztétikai értéknek egyik leghagyományosabb értelmezése épp ez volt: a sokféleség egysége. Míg az eddigi esztétikai felfogások est vagy a formában, vagy a tartalom és forma szétválaszthatatlan, dialektikus egységben látták, Volkelt esztétikájában ez a stílus funkciójává válik,

a stílus azonosul a formával, a nyomatósos, egyesleges, értékes, művészi formával,²⁶ Müller-Freienfels pedig a "hatásos formának" (Wirksame Form) nevezi. Fr. Kains pedig a Stil und Form c. tanulmányában a formát inkább a külső technikával azonosítja, a stílust mint belső formát a forma felé fordítja.

A műalkotást strukturált egységnek felfogók nem mindannyian hívei az esztétikai stílusfogalomnak, sőt éles viták is folynak a szakirodalomban a kérdéssel. Így pl. vita folyik a struktúra jellegéről, Weliek és Ingarden között. Boho Weliek és Warren irodalomelmélete magát a stílus szót szűkebb értelemben is használja, a műalkotás szemantikai rétegét értve rajta, más összefüggésben a műalkotás hangrétegének, a képiességnek, metaforának, szimbólumnak és a legszélesebb értelemben vett mítosznak, valamint a műfajoknak stilisztikai értékéről is beszélnek, tehát azt hiszem, egy szélesebb értelmű stílusfogalommal a struktúra-értelmezésüket is összefüggésbe lehet hozni. Weliek Ingardennal vitásva azt veti szemére, hogy a strukturát minden értékes szempontból mentes, tisztán deskriptív műmodellként kezeli, míg szerinte: "normákon és értékeken kívül nincs struktúra. Egy műalkotást az értékekre való tekintet nélkül nem érthetünk meg és elemeshetünk. Csupán az tény,^a hogy egy strukturát mint "műalkotást" fogadjunk el, értékteljeset tartalmaz."²⁸ Kifejezetteen normatívnak látszik Staiger stílus-felfogása: "Azt nevezzük stílusnak, amikor egy kiteljesült műalkotás - vagy egy művészes vagy akár egy időszak teljes terjedelmében minden szempontból megegyezik... A stílusban

a sokféle eggyé válik, és állandó a változásban. Ezért minden mulandó el nem muló értelmet nyer a stílus által. A műalkotások akkor teljesek, ha stilisztikailag egyhangúak.²⁹

Essel szemben Ingarden legutóbbi tanulmányában³⁰ számos ellentétet mond ki Wellekkel vitatkozva, utóbbinak fogalmi ellentmondásait éleselméjűen bírálva. Szerinte egy műközpontu vizsgálódás alapján is lehetséges művek értékeléstől mentes tiszta deskripciója, annál is inkább, mert örök esztétikai értékekről és normákról aligha lehet beszélni, s a jelentős mű a legtöbbször hatályon kívül helyezi vagy legalábbis átalakítja az addigi normákat. S valóban, a Wellek-féle fogalmi apparátusban felfedezett ellentmondások kétségessé tessik a normatív szempont tudományos érvényesítésének lehetőségét.

De nem csupán esztétikai és irodalomelméleti síkon folyik ez a vita. A művészet- és irodalomtörténészek táborra is polarizálódtak. A történészek többsége ugyan mindig inkább hajlott a deskriptív stílusfogalom alkalmazására, de pl. a század egyik legnagyobb hatású irodalomtörténésze, Waisel is elfogadta Croce nyomán az értékelés, művek, sőt korok értékelő rangsorolásának követelményeit,³¹ vizsgálata tárgyának, az irodalmi műnek elnevezésében (Wortkunstwerk) is kifejezésre juttatva az értékelés szempontját. A művészet-történészek között pedig főleg a bécsi iskolában érvényesül ez a nézet, a croceánus J.V. Schlessertől kezdve Sedlmayrig.³² Nyilvánvalóan az értékmentes

stílusfelfogásra hajlik visszatérni Ermatinger, aki a stílust a külső formával azaz a technikával azonosítja.³³ Hadler pedig éppen Walsellel vitásva a stílustörténeti kutatás tárgyának nem a "Wortkunstwerk"-et, hanem a minden értékeléstől mentes "Wortwerk"-et tartja.³⁴

Mivel a magyar marxista stíluselméleti szakirodalomban pár évvel a viták kezdete után ugyanezek az ellentétes nézetek merültek fel, Klaniczay Tiber rendkívül élesen megfogalmazott, a deskriptív stílusfogalom használatának kizárólagos jogosultságát valló nézeteivel³⁵ szemben kialakult példáiában,³⁶ ezért talán nem lesz fölösleges olyan nézeteket is bemutatni, melyek mind a kétféle értelmezést elfogadják.

Először Fr. Kainz fogalomértelmező tanulmányát, a "Vorarbeiten zu einer Philosophie des Stils"³⁷t kell említenem. Szerinte vannak a stílusfogalomnak olyan használati lehetőségei, "melyekben az érték- és normamentum különösen nyomatékos szerepet játszik", de ha epikus, lírai, drámai, gót vagy barokk stílusról beszélünk, "mindazon esetekben bizonyára kijelentünk valamit a mű formai meghatározottságának fajtájáról, a megjelölés formájának módjáról, de semmit sem az illető kialakítás értékéről. A stílus ebben az értelemben egy klasszifikációs fogalom, olvi vagy történelmi jellegű formakritériumok komplexuma, de nem értékkritérium."³⁸ Érvként a következőket idézi R. Hamann-tól: "Ily módon beszélünk román, gót stílusról, barokkról és rokokóról és azt értjük ezzel, hogy ezeknek az időknek a művészete ren-

delkesik stilussal, még ha az egyes művek stilustalanok is, mert egy meghatározott szellemi külsőség és kulturkorszak islésének megfelelőnek."³⁹

Pocillon, a jeles francia műtörténész a *Vie des formes*-ben azt állítja: "A stilus abszolút. Egy stilus változó. A határozott névelővel elősített stilus az a műalkotás legfelsőbb minőségét jelöli, ami megengedi számára az idő megkerülését, az örök érték egy fajtát. A stilus, abszolút modorként felfogva, példa és állandóság, mindig érvényes, úgy jelentkezik, mint csúcspont két lejtő között, meghatározza a magasság vonalát... Egy stilus ezzel szemben fejlődés, egységes formák összetartozó együttese reciprok megfelelés által... Egy stilus a saját/értéke által érvényesül."⁴⁰ Th. Meyer Greene pedig teljesen feloldja a két fogalom ellentétességét: "A műalkotás stilusa a kompozíciónak mint egészen funkciója, történelmi jelenségként vizsgálva... Mára azt mondjuk, hogy egy műnek van stilusa, a művésziesség többé vagy kevésbé sikeres kifejezési módját jelöljük meg vele. A stilus ebben az értelemben egyértelmű a művészi minőséggel vagy kifejező erővel... A stilus, mint történelmi jelenség és a művészi minőség mint művészi érdem így bensőséges kapcsolatban vannak. Az előbbi nemcsak feltételezi az utóbbit, egyenesen ő az utóbbi, történelmi szempontból nézve."⁴¹

Azt hiszem, ennyiből is világos, hogy a stilusfogalom normatív vagy deskriptív használatának jogosultsága körül folyó

viták még egyáltalában nem dőltek el, de a normatív felfogás hívei is általában csak a konkrét és egyedi műgöss stílusát tartják esztétikai értékének. A vizsgálati módszerek előrehaladása következtében pedig a nem pusztán stíluselonek összességé-ként, hanem a kialakítás egységét, strukturális vagy kompozicio-nális sajátosságait is meghatározó értelemben felfogott stílus egyre inkább leírhatóvá válik, s ez feltétlenül a deskriptív stílusfogalom híveinek állásait erősíti.

b. A deskriptív stílus-fogalmak.

Az egységes kialakítás stílusa tehát az alapja minden stílus-kutatásnak. A műven belüli összefüggések modellálására, a stíluselonek funkcionális összefüggésének leírására sok finom módszert alakítottak ki az utóbbi fél évszázadban. De a stílus-kutatásnak nem egyetlen lehetséges tárgya a szűrt kialakítás stí-lusának világa. Az egyes stílus- és formaelemeket, irodalmi mű-veknél a nyelvi forma és a kompozíció elemeit a műgösetől iso-lálva, a funkcionális összefüggésektől abstrahálva is meg le-het vizsgálni. Ilyenkor, ha az egyedi és létszája szerint ön-magában is megálló művet valamilyen összefüggésbe állítva, más művekkel bizonyos aspektusból összehasonlítva vagy kontrasztba állítva vizsgáljuk, létrehozhatunk bizonyos absztrakt stíluska-tegóriákat. Hogy ezek mennyire bizonyultak hasznosnak általában a stílus-kutatás, konkrétan és bennünket érdeklőbb módon a stílustörténeti kutatás számára, arról majd később. Itt csupán

az absztrakt stiluskategóriák felsorolására van szükség.

Ha műveket, vagy művek közös sajátosságait egy író életművén belül hasonlítunk össze, a közös, gyakran visszatérő vonásokból az egyéni stílus jegyeit fogjuk megismerni. Ezek is lehetnek változatai, életkori módosulásai a fiatal-, érett-, vagy öregkori stílus jegyében, mely nem csupán egy életadi megfelelő periódusban dominál, hisz az öregkori líra sajátosságai pl. távoli korok művészei között teremhetnek stílusrokonsgot. A földrajzi és nemzeti kapcsolatok, sőt a történelem egy korábbi szakaszában a faji kapcsolatok is kifejeződhetnek a művek stílusában. A biológiailag és társadalmilag egyidőben jelentkezőknél beszélhetünk generációs stílusról is, de osztály- vagy egyéb szempontok az egyidőben élők között is stíluskülönbségeket idézhetnek elő, iskolák vagy irányzatok szerint. Egyeséges korisülés kifejeződését korstílusnak nevezhetjük, a kor islését megosztó tendenciákat stílusirányzatoknak. De nem csupán földrajzi, faji, politikai és időbeli kategóriákhoz kötött stílusfogalmakat használhatunk, hanem az időben bizonyos mértékig változó, de korokon keresztül állandó formakategóriák stílusjellegzetességeit, a műfaji (lírai, epikai, drámai, ódai, balladai, prózai stb.) stílust, valamint a korokon át állandó, különféle alapvetéssel ollátható stílustípusokat.

Ezek a stílus kategóriák tehát művek tömegének összehasonlításával, a közös vonások rendszerezésével absztrahált

fogalomnak, az absztrakciónak különböző fokán. Érvényes rájuk a logikai szabály, hogy a fogalom tartalma és terjedelme egymással fordítva arányos. Egy korstílus költői jellegzetességeinél pl. el kell tekinteni azoktól a vonásoktól, melyek csak egy nemzeti kultúrán, vagy egy foglalkozási csoporton, osztályon vagy néprétegen, ill. művészetén vehetők szemügyre. Esért a magyar manierizmusnak vagy romantikának, mint fogalomnak tartalma jóval gazdagabb lesz, vagyis jóval több költői vonást fog tartalmazni, mint az európai manierizmusé vagy romantikáé általában, míg terjedelme, vagyis a költői vonások által meghatározott fogalom érvényességi köre szűkebb.

Ugyanakkor viszont egyfajta hermeneutikai körrel ezekkel az absztrakt stíluskategóriákkal kapcsolatban is találkozunk. A konkrét művek forma- és stílusjelenségeinek analizálásából és összevetéséből nyert kategóriák ugyanis, ha kielégítő tisztasággal sikerült tartalmukat meghatározni, kiváló segédesszéssé válhatnak hoszunkban a konkrét művek jegyeinek interpretálására. Ebben az összefüggésben a konkrét műstílus komponenseivé fognak válni ezek a kategóriák, melyeket belőle nyertünk, s melyek, miközben különböző művek csoportjaival hozzák valamilyen rekonstrukciós kapcsolatba, az adott alkotás jobb megértéséhez is hozzásegíthetnek.

Visszont külön részletesebb tárgyalást talán nem is igényel, hogy ezeket a konkrét műösszeffüggésből kiragadott s ezen az alapon absztraktnak nevezett stíluskategóriákat F. Kainz

idézett⁴² megállapítására hivatkozva teljes mértékben értéken-
tes, azaz deskriptív értelemben használom, sőt e kategóriák ki-
sérőlagosan deskriptív értelemben való használatának jogosultsá-
gát (Klancsary) elfogadom.

II. Az irodalmi stílustörténet problémái.

Az irodalomtörténeti "scholarship" hagyományos, még
a romantika, majd a Historische Schule (Gervinus) és a positi-
vismus által kialakított tanulmányok legtöbbször nem mutattak ki-
lönös érdeklődést a műalkotás esztétikai sajátosságai iránt. Az
anyag- forrás- és hatáskutatás többnyire mechanikus eljárásai
egy természettudományos módszer alkalmazását jelentették az iro-
dalom jelenségeinek körére. De az analízist a XX. század elején
magában a természettudományban végbement fordulat után már nem
tarthatjuk egyedül üdvöztető módszernek. Az alacsonyabb rendű
megfigyelések kutatására alkalmasnak tartott módszerek mechanikus
átvitelle a szellemi jelenségek magyarázására joggal váltott ki
ellenhatást a múlt század végének idealista bölcselőiből. Igaz,
hogy a pozitivizmus szellemére adott diltheyi reakciót, valamint
Windelband és Rickert törekvését a természet- és kulturtudományok
körének merev szétválasztására semmiképp nem fogadhatjuk el. De
jelentkezésük, mint szimptóma, feltétlenül figyelemre méltó+ mint-
egy bevezető azoknak a törekvéseknek, melyek az egyes tudat-
formák specifikusának feltárását szorgalmazzák, az erre a célra
legalkalmasabb módszertani eljárások kidolgozására törekves^{enek}.

Es még a szellemtörténet jegyében sem születhet meg, mert ez az irányzat - bármennyire helyesen hangsúlyozza is a tudatformák, az "objektív szellem" területeinek dialektikus összefüggését - rendszerint valamelyik tudatformát tekinti a többit is meghatározó erőnek. Így nem mindig vesszi tudomásul a köztük fennálló egyenlőtlen fejlődés tényeit, s az egyik fejlődésének (filozófia, vallás, politika stb.) periódusait mechanikusan átvieszi a többi területére is. A legjobb esetben, - mert ez jut viszonylag legközelebb a történelmi fejlődés bonyolultságához - megállapítja, hogy egy-egy korban melyik tudatforma játszik domináns, a többi formát is többé-kevésbé meghatározó szerepet, s az illető korra vonatkozóan a vizsgálat és periodizálás szempontjait ennek a tudatformának a szempontjából vesérli. De a német szellemtörténet alapvető irányzatai (eszme-, vallástörténeti, szociológiai és stílustörténeti) közül csak a legutóbbi látszana elég közelinok az irodalom specifikumának megragadására, ha nem fonódott volna talzotton össze a többi irányzat módszerével. (Erről majd később.) Bárót tekinti Wellek és Warren a szellemtörténet irányzatainak megközelítési módszereit is külsődlegesnek. Helyettük egy olyan irodalomtörténeti szintézis körvonalait rajzolják meg, mely néhány szempontból érvényesíti ugyan a hagyományos módszereket, (számol a lélektani tényezőkkel, az irodalmi mű hatásának folyamatát is az irodalomtörténet részeként tekinti), egyébként azonban az irodalomtörténetét az irodalmi formák történetének tekinti.

Est a formátörténetet azonban - a korábbi fejtegetésekre gondolva - nyugodtan azonosíthatjuk a stílustörténettel. A német irodalomtörténetírás egyetlen következetes formátörténeti kísérlete, Paul Böckmann "Formgeschichte der deutschen Dichtung"-ja elősszámban a formátörténeti kutatásokat kifejezetten a stílusjelenségekre orientálja.⁴³ Ebben az értelemben az irodalmi stílus történetének studiuma, történeti stiliistikája messze túllép a nyelvi történeti stiliстика kompetenciájának körén és az irodalomtudománynak nem segédtudományaloss - mint az utóbbi⁴⁴ - hiszen annak egyik legsajátosabb studiuma. Elmélete pedig az irodalomtörténet elméletének részét fogja képezni. Az természetesen még eldöntetlen kérdés, hogy lehet-e a forma- és stíluselemek történeti összefüggésből hűságtalan stílustörténeti folyamatot felrajzolni. Még akik elvileg lehetségesnek tartják is, egyet kell értsenek Teesinggel, aki azt vallja, nagyon a munka elején tartunk ahhoz, hogy már most elvileg állást foglalhassunk abban a kérdésben, lehet-e összefüggő stílustörténet.⁴⁵ S noha az ellenkező értelemben sem volna jó elcsúszni az állásfoglalást, mégis azt vélem, Klanicsayval együtt azt vallhatjuk,⁴⁶ hogy stílustörténeti alapon irodalomtörténeti szintézis megteremtése lehetetlen. Ennek az álláspontnak igazolására a továbbiakban sorra vesszük az egyes stíluskategóriákat, a jelentősebb stílustörténeti vizsgálatakat, melyeket jegyzékben folytattak, valamint általában felhasználatóságuk kérdését a stílustörténeti szintézis szempontjából.

1., Az egyéni stílus.

A műalkotás stílusjegyeiről a bennük kifejeződés lel-
kiségre követhetetlen régi gyakorlat. Az egyéniség vagy szemé-
lyiség individuális, csak rá jellemző vonásainak stílusbeli ki-
fejeződése iránt a romantika érdeklődött először elvi alapon.
De ezt az álláspontot vélik felfedezni - nem egészen jogosul-
tan - már Buffon 1753-as akadémiai beszédében a különösen szál-
lóigévé vált mondatában: "le style c'est l'homme même". A pol-
gári individualizmus és a Sturm und Drang eszmé-kultúsa, ve-
lemint Kant és Fichte szubjektív géniusz-elmélete azonban mind
a korlátlan fantáziája és joga alkotó művész önkifejező aktu-
sának tekintette a műalkotást, jelentőségét épp a műfaji és
nyelvi normákat felrugó, vagy legalábbis újratemtő eredeti-
ségben látva. (Elsősorban az egyéni, de néhány nyelvterületen
és irodalomban, ahol még ezért kellett küzdeni, a nemzeti ere-
detiség értelmében is.) Magától értetődően terelődött tehát a
figyelem a stílus egyéniséget kifejező voltára, a romantikus
irodalomcszalélet jegyében végezték az első jelentős vizsgál-
latokat az írók egyéni stílusának feltárására, ezt a stíluspa-
ródiák jelentőse is összefügg bizonyos mértékig ezzel a di-
vatos eszalélettel. Schopenhauer már a szellem fiziognomiájának
tartja a stílust. Moha a művek mögött meghátszó pszichológiai
jelenségek magyarázásához sokban hozzájárult a pozitivizmus ha-
tás- és környezetkutatása, a sok művész- és író-biográfia, az

egyéni stílus kutatása mégis leginkább a századvég pszichológizmusának, majd a modern névelélektani irányzatoknak (főleg a freudizmusnak) és az alaklélektannak hatására kezdett virágosni. Legjelentősebb eredményei a romanisztika terén láthatók, különösen Vossler müncheni iskolája s azon belül is elsősorban Leo Spitzer tanulmányai pl. Jules Romainsról, Charles Peguyról, Proustról, Racineről stb. említendők. Ő-legalábbis pályája első szakaszában - stíluson nemcsak művészi nyelvhasználatot ért, a nyelvésztétikai szempont jegyében, hanem kifejezetten egyéni művészi nyelvhasználatot. S míg Vosslernél a művészi, nála az egyéni van a hangsúly, egy stílus totálképét akarja felállítani s ezen azt érti, hogy: "...minden stilisztikailag figyelemreérvő jegyet egy szerzőnél összegyűjteni és személyniségével összefüggésbe hozni."⁴⁷ A nyelvtanban - "megfagyott stilisztikát" látó Spitzer tehát a saussurei langue-nyelvészettel szemben kizárólag parole-értelmi egyéni stílusvizsgálatot folytatott, de jelentős egyéni stílusvizsgálatokkal rendelkezik több más nagy német romanista pl. Curtius, Hatsfeld, a Croce-tanítvány olaszok közül főleg Bertoni, a francia "explication de textes" körében pedig Thibaudet Flaubert-könyve (Paris, 1922.) és Mabilleau munkássága említendő. Moha nem kifejezetten stílustörténeti jellegűek, hanem inkább a német szellentörténet egyik reprezentatív körének, a George-körnek szentkultussát fejleszti ki Gundolf monográfiái

(Goethe, George, stb.), az egyéni stílus elemzése tekintetében is figyelemre érdemesek.

Bizonyos értelemben, noha a fenomenológiával való nézetesortani összefüggésük miatt sok tekintetben a műközpontú törekvésekkel rokoníthatók, az egzisztencializmus, elsősorban Heidegger hatása alatt álló irodalomtudományi törekvések is érzékenyen reagáltak az egyéni stílus sajátosságaira. Noha Heidegger azt állítja, hogy inkább a mű teremt az író, a nem az alkotja a művet,⁴⁸ és saját Hüldebrin és Nietzsche-interpretációiban is nem annyira az elemzett művek egyéni stílusával kapcsolatos sajátosságait érzékeltte, mint inkább saját bölcsészeti problémáit, a hatása alatt álló Staiger és Komroell szubtilis stílusérzéke sokban járult hozzá a német klasszika, elsősorban Goethe stílusának megismeréséhez.

Az egyéni stílus iránti fokozott érdeklődés azonban szorosan összefügg azokkal a hittel, hogy a stílusjegyek az alkotó lelkiállapotának há kifejezői, hogy az alkotó élményei, élményszerző képességét befolyásoló lelki alkata és intenciói egyaránt nagy biztonsággal leolvashatók a műről.

Azok a modern esztétikai felfogások, amelyek az alkotó személyiséget nem azonosítják saját partikuláris szubjektumával - pl. Lukács esztétikája is - inkább alkalmasak arra, hogy a múlt század több ezer éves fejlődésének legtöbb mintáját helyesen értelmezzék, mint az az álláspont, mely a romantika óta eltelt időszak uralkodó tendenciája alapján pl. az Essinte-

séget is esztétikai kategóriának tekinti. Ezért nyer viszonylagos jogosultságot a műközpontu iskolának mindenfajta pszichologizmus és Erlebnis-hajhássá elleni óles fellépése. Hisz a jószabb irodalomtörténészek mindig is kétkedéssel nézték a stílusjegyek indiciusként való felfogását. A pozitivizmus felől az akkor már korszerű eszlemtörténet irányába tartó Pöterson már 1913-as baseli esékfoglalójában megkérdőjeleste a módszer jogosultságot.⁴⁹ Az orosz formalisták, prágai strukturalisták pszichologia-ellenességére, Ingarden óles vitájára előg csak odleszen. A műközpontu elméletek összefoglaló német kézikönyve, Kayser műve⁵⁰ az egyéni stílus létét vonja kétségbe, azt állítva, hogy Goethe műveit, ha név nélkül maradtak volna fenn, stíluskritikai kritériumok alapján nem lehetne egyetlen óletai résseinak felismerni, mind az ólethori változásokkal, mind a műfaji sajátosságokkal összefüggő okok miatt. De az angolssáás kriticiista irányok pszichologizmus-ellenessége is ismert. Egész sor esszé kapcsolat "fallacy"-t, tévedést mutattak ki a hagyományos scholarship eszalóletében, pl. Wimsatt híres "intentional fallacy"-ja.⁵¹

2., A földrajzi, faji és politikai stíluskategóriák.

A földrajzi környezet stílust befolyásoló hatása esékészszerűen érvényesült a történelem korábbi korssakaiban, amikor az ember helyeshéköttöttsége nagyobb volt. Archaikus ko-

rok művészetének kutatásánál ezt a komponenst mindig tekintetbe kell venni. A francia pozitivizmus, főleg Taine milieu-elméletében a földrajzi környezetnek még az ujkori Európa művészeti fejlődésében is a szükségesnél nagyobb jelentőséget tulajdonított. De a Montesquieu-i elmélet utóélete nemcsak náluk fedezhető fel. Küstudomása, hogy Winckelmann milyen jelentőséget tulajdonított a földrajzi környezetnek a görög művészet stílusának kialakításában. Szásadunkban, a rohamos társadalmi fejlődés és a tömegek mozgásának korszakában a földrajzi környezet befolyásoló erejét csak a legirracionalistább törekvések hangsúlyozták, legtöbbször összekapcsolva a törzsi és faji kötöttségek kategóriáival. Különösen a náci fajelmélettel kapcsolódó vagy azt szellemileg előkészítő stíluselméletek (össeskis és áéli ember-komplexum, Worringer, Scheffler gótikus ember,⁵² Nadler törzsi irodalomtörténete,⁵³ Peteresen faji kompozitio stb.) tulajdoníthatnak ezeknek nagy jelentőséget. A társadalmi fejlődés alacsonyabb fokára eljutott népeknél ma is lehet némi jelentősége ezeknek a kategóriáknak, de hogy a modern európai nemzeteknél mennyire negligálható a faji összetevő, arra jó példa Peteresen műve, mely a Harmadik Birodalom létének hulló közepén kénytelen fanyalogni a témán, belátva, hogy a németiség faji keveredésének állapotában mennyire lehetetlen megbizható ismerveket találni a faji komponens jelenlétének igazolására.⁵⁴ Pedig már ez a fanyalgás is a fasizmus irá-

nyában tett engedély ehhez képest, ahogy másfél évtizeddel azelőtt isekre szedte Nadler törzsi irodalomsszenciólót a nézet romantikáról szóló művében.⁵⁵

A nézeti stílusjegyek jelentősége sokkal nagyobb. A művészet anyagának stílust befolyásoló sajátosságai és törvényei általánosan ismertek a képzőművészetekkel, zenével, megjelölt művészeti ágakkal kapcsolatban, csak az irodalom anyagának vagy inkább műségének stílust befolyásoló szerepével szemben ritkábban, érthető és azoknak esetében, akik stíluson az individualizált nyelvhasználatot hajlandók csak érteni, de az idiomatológiai jegyében érdekes vizsgálatakat utalnak arra, hogy az egyes népek nyelvrendszere is sajátos világlátást, s legalábbis az idegen számára feltűnő stilisztikai értékeket mutat. A képzőművészetek erősen "nézeti" nyelvvel szemben tehát az irodalom nézeti keretekhez kötött kifejezés, melyben a nézeti stílus jegyei feltétlenül felismerhetők. Ezek a jegyek azonban nemcsak a nézeti nyelvben, hanem a nézeti történelem során sajátosan módosult formanyelvben stb. is kifejeződnek. Maga a nézet, mint stílusalkotó komponens is veszt jelentőségéből a nyugati kultúrában, az urbanizálódás és technicizálódás eléggé uniformizált ölethozatokat biztosít és az a művészet internacionális (pontosabban kosmopolita) divathallásában is kifejeződik. Ezért a nézeti stílussajátosságoknak a nézeti korstílusokat módosító, vagy helyettesítőkhöz

hosszjáruló szerepével kapcsolatban Klaniczay fejtegetésével⁵⁶ az újkori Európa művészeti fejlődésére vonatkozóan nagyjából egyet lehet érteni. Az elmaradottabb országok népeinél viszont ezt a komponenst, mely sokhelyütt most van igazán benépesítve, fokozottabban kell számbavenni.

3., A műfaji stílus.

De egy nemzeti nyelven belül is kialakult a stílusfejlődésnek bizonyos munkamegosztása. Hatsfeld nagy kritikai bibliográfiájának⁵⁷ stílustörténeti fejezetében joggal utal a költészet és próza nyelvének, valamint az egyes műfajok nyelvének külön fejlődésére. A próza és a költészet nyelvének különbözősége mindig vizsgálatok tárgyát képezte, az antik retorika ritmikus prózájától napjainknak a kétfajta nyelvhasználatot összehasonló gyakorlatáig. Nagy stílustörténeti monográfia tárgya bármelyik lehet, azt Lanson nagy *L'art de la Prose*-ja (Paris, 1906) bizonyítja leginkább. A műfajok stílust befolyásoló szerepe a három stílusnem klasszicista gyakorlatára idején bevett tény volt. Ma inkább vitatott, sokak szerint a lényegében normatív poétika műfajai a kor irodalmát keresztmetszetében, szinkronikusan írják le, a stílustörténet szempontja viszont diakronikus. Petersen is tagadja a műfaji stílust. S az igaz, hogy a műfaji kereteknek a romantika óta végbenemű feloldódása s összeolvadásuk jelei az élesen kirajzolódó műfaji stílus olmosásához járultak hozzá.

Ezekkel a nézetekkel szemben viszont kétségtelen tény, hogy a 20-as évek óta termékeny stílus- és formakutatások folytak a műnemek és műfajok keretei között. Ebben az összefüggésben a könyvtárnyi anyagból csak tallózni lehet, hogy néhány eszményre felhívjuk a figyelmet. A szigorúan műközpontú, interpretációs eljárások természetesen egy-egy mű belső megvilágításával és szubtilis módszereikkel inkább csak félkész árut szállítanak egy stílustörténeti folyamat ábrázolásához, de talán az a tény, hogy az interpretációk gyűjteményeit - a németeknél pl. Benno von Wiese és Fritz Martini gyűjteményeire utalok - a nagy műnemek alapján rendszereztek,⁵⁸ önmagában is jelzi stílusinterpretációs és műfaji problematika összefüggését.

Eltekintve a kifejezetten műfajelméleti munkáktól, amelynek pl. Marti pszichológiai, Hirt és Petzsch formai vizsgálatai,⁵⁹ az elméleti művek közül Staiger antropológiai alapú Grundbegriffe der Poetik-ját (Zürich, 1946.) kell megemlíteni, mely a műfaji kategóriák helyett alapvető emberi magatartásformák kategóriáit dolgozta ki. Mivel e magatartásformák típusait a heideggeri idő-fogalomra alapozta, poetikáját inkább az idő-fogalomra alapozott stílustipológiának lehet tartani.

Az alapvető műnemek közül a líra interpretációja lendült fel leginkább a műközpontú iskolák körében. Az orosz formalisták pl. Jakobson Paszternák prózájáról, Eghenbaum Gogoly- és O. Henry tanulmányain, valamint Sklovaskijnak a szépprészéről írt művein⁶⁰ kívül jelentősebb írásaik során a líra nyelvéhez, metódusához, a versettség stb. fordultak, de Mukarovskij korai ta-

műmánya is a líra történetéből merítik anyagukat pl. Mácha, Vrhlický. Az angolsszás kriticismus líra-központuságára joggal hívta fel a figyelmet A. Weimann,⁶¹ különösen a New Criticism köréhez tartozókra jellemző es. Staiger és köre, valamint Kommerell interpretációs tevékenységének nagy része is a lírára vonatkosik.

A német szakirodalomban Walsel hatására fellendülnek a stílus- és formátörténeti kutatások is, az u. n. Stilforschung és Formforschung. Műfaj történeti monográfiák sorozata jelenik meg, Karl Vietoré a német ódáról, G. Mülleré a dalról, (később tanulmánya a német líra alapformáiról) W. Kayseré a balladáról, W. Münchó a szonettéről stb.⁶² A líra nyelvének és képvilágának történeti kutatásában jelentős Hermann Fong: Das Bild in der Dichtung-ja és Walter Killy: Wandlungen des lyrischen Bildes-je.⁶³ A modern európai kultésszet strukturájának változásairól szél Hugó Friedrich érdekes műve.⁶⁴

Az epikai stílus kutatása terén a hagyományosabb módszerek mellett különösen három vonatkozásban beszélhetünk nagy fejlődésről. 1., Az ősi epika műfaji stílusai tekintetében pl. Petsch, A. Jolles, Käte Hamburger tanulmányai.⁶⁵ 2., A modern epika időviszonyai vonatkozásában, ahol G. Müller emlékeztetés tanulmányai óta,⁶⁶ melyekben az elbeszélő idő és az elbeszélés ideje megkülönböztetésével megteremtette az epikai művek időviszonyai modellálásának lehetőségét, (ld. Halász Blóá tanulmányát⁶⁷ egészen K. Hamburger kutatásaiig, melyek a Logik der Dichtung

e. tanulmányában összegezték, érdekes kísérletek folytak. Az idősíkok, valamint motivikus összekövésük technikája a modern epikában méltán került a kutatás előterébe, mert a legjelentősebb változást hozták a hagyományos epika struktúrájához képest. 3., Az elbeszélés szempontjának, a point of view technikának elméleti rendszerezése vonatkozásában, szoros kapcsolatban a prózai epika időviszonyaival. A New Criticism és az angolszász szemiotika "eredményeire" támaszkodva E. Hamburger említett költészetlogikai tanulmányában az epikai mű "fiktív" idejének elmélete alapján megsemmisíti az auktorialis elbeszélést, s mindent a személyes elbeszélő "Ich-Origo"-jára vezet vissza.⁶⁸

Az epikai műfajok történeti vizsgálata a modern prózai epika műfajaira koncentrálódik, elsősorban a regény, elbeszélés és short story problematikájára, előbb említett vizsgálatok az epikai mű fő strukturájának főbb típusaira és változásaira is jórészt innen táplálkoznak. Összefüggő műfajtörténeti kísérlet kevesebb van, kivéve a szinte kimeríthetetlenül gazdag amerikai short story szakirodalmat.

A dráma területén folytatott stílusvizsgálatok közül, ha fenntartásokkal is, de érdekes kísérletnek tekinthető az angol G. Wilson Knight Shakespeare kutatására alapozott imagery-⁶⁹technikája. Shakespeare képeinek vizsgálata, valamint a "temporal" (időbeli) mellett a "spatial approach" (térbeli megközelítés) módszerének sok esetben a Shakespeare-i művek atmoszférájának

finom érzékeltetéséhez vezetett.

A hagyományosabb drámaelméleti vizsgálatok és - különösen a modern és azon belül is az epikus drámára vonatkozó - történeti kutatások mellett érdekes kísérlet Volker Klotz wölfflini-walsoli indítottáru drámatipológiája, a *Geschlossene und offene Form im Drama* (München 1961.)⁷⁰

Kiegészítésként utaljunk még néhány népszerűvé vált kutatási területre pl. a motivum-és vezérmotivum kutatásra, a scenei formák és szerkesztés kutatására nem csupán a líra, hanem az epika (elsősorban Thomas Mann művei alapján) és a dráma területén is. De a filmművészet montázs technikájának hatását is sok részletkutatás vizsgálja.

4. A korstílusok és a stílustipológia problematikája.

As eddig tárgyalt stílusalkotó komponensek, még a közülük legfontosabb, a nagy alkotói személyiség stílusának kiszáradása sem teremthetik meg az irodalomtörténeti folyamat összefüggő stílustörténeti ábrázolásának, a stílusváltások megmagyarázásának, kollektív stílusjelenségek értelmezésének, végül az irodalomtörténeti folyamat ábrázolásához feltétlenül szükséges periodizálásnak feltételeit. A történeti szempont első jelentősége a stílus értelmezésében egyuttal csírájában tartalmazta a korstílus (Epochenstil) később kialakuló fogalmát. A képművészeti alkotásokra vonatkoztatott stílusfogalom Winkelmannnál⁷¹ az antik világ képművészetét az egyes "nemzeti" korok közt tárgyalja, de Scaligernek a görög költészet

fejlődését négy korszakra osztó felfogását a görög művészet fejlődésére alkalmazva,⁷² a képzőművészet már korábban említett négy periódusáról beszél. A korszakstílus fogalom viszont mindjárt jelentkezésekor összekapcsolódik egy olyan törekvéssel, mely a stílus sajátosságából, az "edle Einfach und stille Größe"-ből a művet teremtő görög ember típusát, lelkiületét, a görögösöget akarja rekonstruálni. A néplélek gondolatát azután Herder történetfilozófiája tette a romantikus kor történetirői gyakorlatának vezérmotivumává. Az organizmus módjára fejlődő népi, vagy nemzeti szellem kategóriája Hegelnél az abszolút világszellemmé tágul, személyiségén kívül eső történelmi erőket hiposztaszi önálló szellemi lénygé, mely saját történelmi bonakésése törvéhez coupán eszközként használja az - az "ées eeele" (List der Vernunft) segítségével - az egyéneket. A historizmusnak és a nagy történelmi összefüggéseket, törvényszerűségeket nemcsak láttató, hanem jórészt konstruáló törekvése a német filozófiai idealizmus nagy rendszereinek hatása alatt a tudományosság színezetét nyerhette, nemcsak az első jelentős történetirői törekvéseket befolyásolta, (a képzőművészet történetében Schmale, az irodalomban Gervinus és a Historische Schule), hanem a sok vonatkozásban ellentétes felfogásu Comte pozitivizmusát is befolyásolta a "histoire sans noms" meghirdetésében. S az ilyen módon megkonstruált kor- és népszellem ideáltípusának, metafizikai lényege elvonásának, majd szinte költői megtestesítésének lesz egyik legszebb példája annak a

Burckhardtnek itáliai reneszánsz-embere, aki pedig épp a konkrét anyag kutatásának igényével fordult szembe a hegelianizmus konstrukcióival. E korszakos életvitel, egy nemzet kulturkorszakainak egységes stílusjellege, vagyis az u.n. kulturmorfológiai stílusfogalom is a hetvenes években születik meg, Nietzsche⁷³nél, hogy a XX. században az Afrika-kutató Frobeniushnál, az egész történelem megadását ennek jegyében ábrázoló Spenglernél és a jungi néylélektant a klasszika filológiával összekapcsoló Kerényi Károlynál éljen tovább.

Maga a művészet történetét stíluskorszakok egymásutánjában megfogadni akaró stílustörténeti szempont ilyen előkészítő kezdemények után a század végére alakul ki, s az új század elejére válik népszerűvé. De csaknem a művészetek történeti szemléletének keletkezésével egyidőben jelentkezett a tipológiai művészetsszemlélet is, mely a történelmi szemponttal való összeegyeztethetőségnek a látszata miatt már szántalan-szor félrecsiklatta a konkrét történeti kutatásokat. A tipológiai szemlélet atyjának tartott Schiller műveit alaposabb vizsgálat után kb. Shaftesbury és Goethe tipológiájából (már említett esztétikai stílusfelfogása), valamint Rousseau⁷⁴ hatásától lehet eredestetni. Ahogy Schillernél a naiv eredetileg az antikot, a szentimentális a modernet akarta jelölni, ugyan-ugy történelmi szempontu szembeállításnak indult a romantikusok és Hegel klasszikus-romantikus ellentétpárja is, mégis a kultúrtípusok időtlen megfogalmazásába torkollott, ahogy az Nietzsche apollói-dioniszoszi ellentétpárjában már világosan megmu-

tathozott.⁷⁵ A "nevek nélküli történelem" igénye, és a történelmi relativizmus, az egyes korok egyenértékiségéről szóló tanítás, vált a stílustörténeti módszer két kialakítójának, Wölfflinnek és Riegelnak legfontosabb ihletőjévé. Míg Wölfflin mestere, Burckhardt élete főművét⁷⁶ még teljesen reneszánsz-büvületben írta, a barokkot hanyatlási tornácoknak tekintette, és csak posztumusz Rubens művében,⁷⁷ élete végén jutott el a barokk méltányosabb szemléletéhez, addig a modern barokk-értelmezés ősei, Curtitt és Wölfflin épp a barokk egyenértékű, de gyökeresen más művészetének elismerésével váltak az új szemlélet úttörőivé. Wölfflin kutatásainak eredménye ebben a megállapításban összeesedik: "A barokk, vagy mondjuk a modern művészet, az hanyatlása, sem emelkedése a klasszikusnak, hanem egy teljesen másféle művészet."⁷⁸

Wölfflin művészetelméleti főművéről, a *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*-ről (München 1915) és eszméinek a múlt században gyökeresettségeről sokat írtak. A "Kunstgeschichte ohne Namen" eredetéről már szóltunk. De a látás mód kategóriáinak kidolgozása és elsőrendű fontosságának hangsúlyozása is a századvégi pszichologizmusra utal, összefügg az természetesen az impressionizmus kortársi művészi mozgalmának hatásával is, mely nyilvánvalóan befolyásolta a hasonlóan festői barokk művészet iránti rokonszenvét. De a látás mód kategóriáinak a ezzel összefüggően a művészet technikájának immánens, saját logikáját követő evolúciója az integráltabból a diffe-

renciáltabb szemlélet felé is a pozitivizmus oksági láncolatát idési. Fiedler és Hildebrand formalizmusának hatását is enlítettük már. De épp a látásnód öt korrelatív ellentétpárjának - 1., lineáris - festői, 2., sík- mély, 3., zárt és nyitott forma, 4., sokság és egység, 5., tisztaság és homály - s formai megvalósulásuk konkrét analízisével adta meg az igazi lökést a stilstörténet számára. Az 5 kategóriái, alapfogalmai két egymást váltó korstílus, a reneszánsz és barokk lényeges jegyeinek leírásai induktív módszerrel, mint Hauser helyesen hangsúlyozza,⁷⁹ s csak később ismerte fel, hogy e jegyek más korszakművészeti korok értelmezésére is alkalmazhatók.⁸⁰ A művészeti irányok váltakozásainak dialektikáját a látásnód immanens logikája differenciálódását rendre megzavaró külső körülményekre veseti vissza, melyek reintegrálódási korokat teremtettek, hogy a külső beavatkozástól mentes, zavartalan differenciálódás újabb korszakainak feltételezésével a stilstörténeti hullámcselekmény, a törvénysszerűen egymást váltó integráló és differenciáló korok feltételezéséhez járuljon hozzá, s ezzel eredetileg empirikus uton nyert, induktív látásnód-kategóriái tipológiai kategóriákká váltak. Maga a hullámcselekmény, a folyamatot leegyszerűsítő polarizáló szemléletével pedig egyenesen történelmenellenes konstrukciókhoz vezetett. (Ligeti, Joel, a kultársociológus sorokin stb.) Magának a művészettörténetnek alapfogalomkimutatásai sokféle időtlen ellentétpárjakkal (Worringer Abstraktion und Einfühlungja, a tektonikus és atektonikus, a nyitott és zárt stb.) inkább visszalépést jelentettek Wölfflin elméletéhez viszonyítva, s így a szellem- és társadalomtörténeti

szempontu kutatások joggal vetették el mereven antitetikus szemléletmódjukat. Wölfflin hatása viszont épp az irodalomtudomány stílustörténeti kutatásaira vált később jelentőssé.

A tulajdonképpeni stílustörténet megteremtője mégis inkább Riegl, majd a bécsi iskola. Mára válnak az egyes átiluskorszakok a történelmi relativizmus jegyében egyenértékűekké, s a hanyatlási kornak tartott későrómai iparművészet ornamentikáját és formáit vizsgálva, ő hangsúlyozza, hogy nem kisebb technikai ügyesség (Semper-epigonok), hanem egy minőségileg új Kunstwollen, gyökeresen más művészi akarat áll az új stílus háttérében. Különösen a hollandi festészet csoportkép-műfaja virágzódnak, majd hanyatlásának értelmezésében sikerül a művészi formák és stílus keletkezésének művészetén kívüli, elsősorban szociológiai összetevőire felfigyélnie, s ezzel meghaladnia Wölfflin immanens formalista szemléletét.⁸¹ Nem kis mértékben támaszkodhatott Riegl eredményeire és hatására a képművészetek szellemtörténeti szemléletének megalapozója és legjelentősebb alakja, Max Dvorák, akinek érdemeit joggal értékelni újra és hangsúlyozza a marxista tudomány is.⁸²

Az ily módon a képművészet elmélete által kidolgozott korstílus-fogalom azután a szellemtörténeti módszer elterjedésének idején szinte kizárólagos tárgyává vált a stílustörténeti kutatásoknak. Sőt, a stílust sokan a korstílussal azonosították, az egyes írók és művek stílusát pedig legfeljebb a korstílus egyéni változatainak tekintették. Már Dilthey is érdeklődött az irodalom, főleg néhány író stílusa iránt. Az irodalomban a valóság szellemi megragadásának egyik eszervét

látta, de ennek a szervnek működését legelőször az alkotó világnézete határozza meg, azt pedig az eszmék és islések korszakos változásai. A sok vonatkozásban még a hegeli világsszellem kifejlődésére emlékeztető szellemtörténeti folyamat egy-egy korra jellemző szellemi világképet teremt, mely rányomja bélyegét a kor minden szellemi termékére, egész kulturájára. A művészeteknek és az irodalomnak a fejlődését, változásait tehát épp úgy a korban uralkodó alapvető eszmékre kell visszavezetni, mint az egész művelődéstörténetet. A változások is az uralkodó eszmék hanyatlására, újakká keletkezésére vezethetők vissza. A lényegében irracionális islés változásai is összefüggnek az eszmékkel, már pedig ezeknek a korszakos islésáramlatoknak művészi kifejezései a művészeti irányzatok. A történetileg jelentős világnézetek azonban visszaveszethetők néhány alapvető világnézeti típusra, mégpedig a következő háromra: 1. materializmus, 2. objektív idealizmus vagy pantheizmus, 3. a szabadság idealizmusa (szubjektív idealizmus).⁸³ A különböző korok eszméi változásai lényegében ezeknek a világnézettípusoknak változásai, s a mindenkori korszellemben uralkodó világnézeti típus beállítottságától függ az is, hogy a művészetnek milyen műfajai s milyen típusú alkotók tudnak leginkább kibontakozni az adott korban. Ennek a szellemtörténeti felfogásnak óhajt természet tudományos alapvetést adni Nohl, amikor *Stil und Weltanschauung* (1920) c. művének a szépirodalomról és műsíkáról szóló részében Rutz típuselméletét alkalmazva, a naiv

pantheizmus (Goethe, Schubert), a szabadság idealizmusa (Schiller, Beethoven) és a szentimentális pantheizmus (Helderlin, Heine) grafikusán is ábrázolható hármasságát dolgozza ki, mind-egyikre sajátosan jellemző nyelvi-stiliztikai jegyeket tételezve.

A szellemtörténet Dilthey magányos előkészítő munkássága után Unger felléptével túri át a század végig uralkodó pozitivizmus kőszönyének jégfalát, s az I. világháború megrázkódtatásai a hagyományos polgári világképet is megingatták, a szellemtörténet szélsőséges idealizmusának kedvencé. Igas, hogy népszerei sok vonatkozásban termékenyítőleg hatottak a történeti tudományokra; ha eszmétörténeti alapon is, a társadalmi tudat egyes szektorai kősztt, melyeket a pozitivistá szemlélet vagy izolált, vagy csak mechanikusan kapcsoló egybe, szoros kapcsolatot, kölcsönhatást teremtettek. A szellemtörténet szociológiai érdeklődésű kutatói pl. egyenesen társadalmi vagy osztályuralmi változásokból igyekeztek levezetni a művészeti ágak periodizálását is, a hatásuk alatt álló Szerb Antal pl. az egész magyar irodalomtörténetet e szerint korozakolta. A világnézeti típusokról szóló diltheyi tan azonban hozzájárult ahhoz, hogy a szellemtörténeti irányzatokon belül - a negyikben is benne lévő történetiségre utalás ellenére - a historizmus szelleme visszassoroljon, s a metafizikus kerlőnyeg kutatása kerüljön előtérbe. Széért vált igen alkalmassá a diltheyi világnézeti tipológia a wölfflini ellentétpárokkal való összekapcsolás-

lásra, hogy az irodalomkutatásban már egy is előnyösüléssel szemléltörténeti módszerrel a művészet sajátosságait immenszobben megközelítő látásból és formakategóriákkal felfrissítő és megújító, hosszabb időre a legjelentősebb irodalomtörténeti irányzattá tegye. A szemléltörténeti munkák művészetét kezdtek a képzőművészet keretrendszerének jegyében vizsgálni, az ekkoriban különösen népszerűvé váló barokk-kutatások hatására pl. az egész művelődéstörténeti kort a képzőművészet történetéből vett névvel nevezték el barokknak.

A diltheyi és wölfflini kategóriák és módszer összeegyeztetését G. Walsel végezte el a *Goethezeitige Erhellung der Künste* (Berlin 1917.) c. művében. A nyomon követhető korstílusok nagy részének jellemző vonása az egymást követő stíluskorok polarizált lényegének összehasonlítása. A legjelentősebb ilyen mű, Fritz Strich: *Deutsche Klassik und Romantik, oder Vollendung und Unendlichkeit* c. könyve (München, 1922.) az öt wölfflini ellentőpárt, melyek közül az irodalmi anyagra úgy sem lehetne mindegyiket alkalmazni, a kiteljesedés és végtelenség egyetlen ellentőpárjába szűkítette, és a német klasszika és romantika ellentétes lényegének tartva, egymással merőven összehasonlította őket. (Ígas, hogy ezt az antitétikus szemléletet szemléltörténeti oldalról is hamar kötetbe vonta Kerff hatalmas műve, a *Geist der Goethezeit*, melynek első kötete már 1923.-ban megjelent, s mely a Goethe-korszakot egységes folyamathént ábrázolja.) Strich műve talán a legjobb példája nem

csupán a polarizáló felfogásnak, hanem annak is, hogy a szellem-
történet és stílustörténet összehasonlítóan legtöbbször stílus-
tipizálásos és egy-egy kor metafizikai lényegének kutatási-
hoz, valamint ilyen ideáltipikus kor-lényegzet hordozó embertí-
pus kivetítéséhez vezet. Strich maga így foglalja össze elmé-
lete lényegét: "Az írók forma egységes és sajátos megnyilván-
ulását az időben, a jellegzetes alakot amelyben az időben meg-
jelenik, az időszak stílusának nevezik. A stílus tehát az időt-
len emborság időbeli megjelenése... ezért a szellemtörténet
szükségesszerűen stílustörténet." (Id. m. 5. p.)^{83/a}

4. a. A modern korstílus-kutatások kezdete a szellemtörténet jegyében.

Petersen romantika-könyvében felhívja a figyelmet a
romantikus filozófia, bölcsélet- és irodalomtörténet és a szel-
lemtörténet közötti összefüggésekre. Dilthey első szellemtörté-
neti módszerrel irodalmi tanulmányai nem véletlenül foglalkoztak
a 18-19. század fordulójának jelentős alakjaival. A német szel-
lemtörténet első igazán nagy kutatási területe a romantika
szellem- és eszmétörténete volt. De a 20. század elejének új
idealista törekvései e az imperializmus korába való átlépéssel
együttjáró általános szellemi válságkorszak kezdete, a szimbo-
lizmus kései romantikus világvilága, majd a kezdődő avantgardis-
ta törekvések a múlt század reneszánsz kultúrával szemben előbb

a barokk nyugtalanabb művészeti kora iránti nagyobb megértés-
hez, később a barokk s a belőle kiváló manierizmus valószínűs-
divatjához vezetett. Mivel a stílustörténeti és esztétörté-
neti kutatások egyaránt korán specializálódtak, a jellegzetes
tendenciák ismertetéséhez elég egyetlen korstílus, a barokk
kutatásának kezdeteit röviden bemutatni, időnként utalva más
korstílusok problematikájára. Welck szakirodalom-ismertető
tanulmánya alapján a következő kezdeti lépések jellemzőek rá:
84
eltökintve az Angyal Endre tanulmányaiból ismert eszláv, külön-
ösen lengyel irodalmi barokk-kutatásokról, melyek a nyugati
megoldástól, de a nemzetközi irodalomtudományra nem hatottak,
Valdemar Vedel dán tudós 1914-ben publikált a "Költői barokk
stílus 1600 körül" (Den digteriske Barokstil omkring aar 1600)
c. tanulmányát kell először említeni, melyben párhuzamot von
Rubens és a korabeli francia és angol költői stílus között.
1916-ban Strich a Müncker-embéknöyvbön a XVII. századi német
lírai költészet stilisztikai elemzését nyújtja, valószínűleg
Wölfflin hatására barokknak nevezvén azt. Ugyanabban az évben
Walsel Wölfflin egyik ellentétpárját alkalmazva (zárt és nyílt
forma) Shakespeare drámáit barokknak itéli.
85
Nadler pedig tör-
86
szi szempontú német irodalomtörténetének első kiadásában, 1918-
ban a délnémet és osztrák barokk jelentségét kiemelve, először
köti össze a barokkot a katolikus ellenreformációval. (Ezt a
szempontot később a művészettörténész Weisbach teszi népszerű-
87
vé, nálunk is az ő hatására fogadja el Horváth János.)
88
A ba-
rokk-kor filozófiai lényegét akarja megfogalmazni A. Hübscher

"Barock als Gestaltung antithetischen Lebensgefühls" (A barokk
89
niat ellentétes életérzés megformálása c. tanulmányában, mely-
ben az áhitatos vallásosság és vad, erotikus életszeretet és
habssolás ellentétét teszi meg lényegnek, s az idézetek csak
témakörnek költésien szemléletes alátámasztására szolgálnak, Theo-
phil Sporrer⁹⁰ 1922-ben Ariosto és Tasso alakjában a reneszánsz
és barokk költéstípusait állítja szembe egymással, a wölfflini
ellentétpárokat részben megválogatva, részben sajátjával kie-
gészítve. Ismeretnek ennyi is elég annak illusztrálására, hogy
mennyire az I. világháború és a rákövetkező válságos évek te-
remtették meg a barokk korstílusa kutatásának divatját. A
nyugtalan, dinamikus barokk-művészet rokonszenves, vonzó volt
az ólos, világtörténelmi ellentmondások korának embere számára
és a kor válságát kifejező avantgardista törekvések is annak
a barokk eszadnak művészeihez nyultak vissza úszért, melyet
Dvorák kutatásai⁹¹ óta sok művészet- és irodalomtörténész a
manierizmus korának tekint. (Greco, Góngora stb.). De épp az
éskeresésnek, a rokon művészeti törekvésekben történelmi tá-
masztékot nyerni akaró próbálkozásoknak teremtett vonzó és
tudományosnak látszó, de lényegében történetietlen és tulköny-
nyon analógiákat és párhuzamot vonó vessélyes alapot a wölff-
lini ellentétpárok tipológiai alkalmazása az irodalomtörténet-
ben. Maga Strich is hangsúlyozza, hogy a két német irodalom-
történeti korosak anyagát illusztráló klasszikus-romantikus
ellentétpárja az egész irodalomtörténeti fejlődés során egymást

váltakozó két alapvető stílus-típust jelöli. A nyomán lelkesült törekvések, megerősítve Worringernek a német ember gótikus alapvonalait általánosító tanától, először bizonyos földrajzi környezetben élő népekhez bizonyos művészeti stílusokat kötnek, a mediterrán latin népek így lesznek klasszikusok, s noha a gótika francia eredetét elfogadták, bonyolult magyarázatokkal a gótika lelket az északisággal, elsősorban a geradéssággal azonosították, a barokkot pedig Hatsfeld nyilvánította az örök spanyol lélek kifejezésének, az egész európai barokkot is a spanyol barokk kisugárzásának tartva.⁹² Innét már csak egy lépés, hogy - és ebben Spengler igen népszerű kulturmorfológiája is követhető, Nietzsche-ről nem is szólva, aki minden kultúra hanyatlási korszakát barokknak tartotta - felfedezzük a hellénizmus barokk-jegyeit, majd általában az örök barokkot. (Eugénio d'Ors.)⁹³

Ezek az irányok természetesen, minden népszerűségük ellenére, nem váltak kizárólagosakká. A wölfflini ellentétpárok és bármilyen mereven antitetikus szemlélet ellen körön megcsúszottak az ellenhatások: Korff művét már említettem, de szólni kell ebben az összefüggésben J. Petersen romantika-könyvére⁹⁴ is, mely stílus-fejezetében élesen polemizált ezzel a gyakorlatlaltal. Ernatingernak a barokk utáni német stílustörténet tényleg összefoglalására tett kísérletében⁹⁵ sem az antitetikus látásmód uralkodik. Az anyag, az adatok felhalmozódása a legnépszerűbb prekoncepciókat is felragta, a barokkra vonatkozólag pl. a Weisbach által népszerűsített szociológiai eredet,

az ellenreformáció eredetű uralma hamar átadta a helyét az udvari kultúrával való összekapcsolásnak. Hatafeld már jó-
részt ezen az alapon vonta be a kortársi francia klasszicizmust a barokk alá, megteremtve a barokk-klasszicizmus fogalmát. Az ellenreformáció és barokk szoros összekapcsolását lassította a manierizmus felfedezése és népszerűsége is, kiderült ugyanis, hogy minden ténylegesen létező előbarokk jelenség ellenére is a tridentinai szinodának, az ellenreformáció évszázadának uralkodó és egész Európában elterjedő stílusa a manierizmus. A barokk ebben az értelemben az ellenreformáció megszilárdulásának, "népszerűsítő" világának, egyben azonban elvilágiasodásának művésze is, melynek stílusa és eszméletmódja a kor Európájára, tehát a protestáns országokra is hatott. (Némethy, Anglia).
Ha Hatafeld legújabb szakirodalmi ismertető előadásában újra közeledik is az ellenreformáció szempontjához, a reformáció és udvari kultúra szempontjával eklektikusan egyesítve azt, a vallási komponenst már nem annyira a militáns vallásosságban, mint a - bármelyik oldalon egyaránt - megrendült vallási világképben látja.

Asoknak a törekvéseknek, melyek a stílus- és eszmélet-történet összekapcsolásából fakadnak nem annyira konkrét stílusvizsgálatokra, mint inkább egy-egy stíluskorok metafizikai lényegének megfogalmazására irányultak, hiábavalóságára Wollek nagyon helyesen utalt. Az ilyesfajta, a komplex vizsgálatot elkerülő s egy-egy kor lelkét egyetlen komponensre visszavezetni

akaré népszerűek magát a periodizálást vessélyestették. Bismarck lelki és stílusbeli sajátosságok ugyanis valóban megelőzhetik vagy messze túlélhetik azt a korstílus-rendszert, melyben ők gyakorolják a hegemoniát. Így viszont először a korok határainak előre és hátrátolása, majd a stílus örök jelenséggé változtatása következik be. Az újonnan felfedezett manierizmusról feltételezve, hogy a barokk sok jegyét (sőt gyakran az addig legtipikusabbnak tartott barokk-jegyeket) előlegezte, Curtius a barokk használatát - ténylegesen megtevő ellentmondásaira hivatkozva - elvetette a lényegében az örök manierizmus tanának alapjait fektette le, melyeket azután G. B. Hoekke⁹⁷ bontott tovább. De más vonatkozásban is lazultak a korokhatárok. A liberális polgárság múlt századi szemléletének megfelelően Burckhardt nemcsak idealizálta a reneszánszt, hanem valóban renaissance-nek, tehát újjászületésnek tartva, őlesen elhatárolta a középkortól. Az új művészet- és irodalomtörténeti kutatások azóta a középkor korának sok reneszánsz jelenségre figyeltek fel. A középkor naturalizmusa pl. ma sok vonatkozásban olyan átszenetnek látszik, mely közelebb áll a reneszánsz természetesszemléletéhez, mint a középkoréhoz.⁹⁸ A reneszánsz új-pogányságot is oltalosta a múlt századi polgári szemlélet. A reakciós kutatóknak az a törekvése viszont, hogy erre alapozva a reneszánsz herváló jelentőségét emessék, hogy olyan átszeneti kornak lássák a középkor és újjászülető középkor - vagyis barokk - között, melyben az uralkodó keresztény vallásosság mellett csak ideig-óráig tartó tendencia az elvilágiasodás, sőt

az olyan abszurd törekvések, melyek a reneszánszban épp a vallásos bensőség ujjászületését látva, az első reneszánsz embernek Assisi Szent Ferencet tekintik, akkor is nyilvánvalóan történetelméleti tendenciáknak tekintendők, ha középkor és reneszánsz összehasonlásában olyan jelentős gondolkodók is részt vettek, mint Huizinga.

Kiegészítésképpen megjegyzendő, hogy a közelművészetek elméletében és a német esztétik történeti alapú irodalom-történetírásában kialakult korstílus-fogalmat, ha lassan és az "explication de textes" szilárd hagyományai miatt csak vezetve is, befogadta a modernizálódó francia összehasonlító irodalomtörténetírás is, a barokk kategóriája kivételével, melyet a francia klasszicizmus-közepentuság csak a 30-as évek második felétől hajlandó fokozatosan akceptálni. Az izlés és stílusirányzatok egymást kergető európai divatja és a közelművészetben kimutatható nemzetközi izlésirányok elősegítik az irodalmi izlés nagy hullámainak nemzetközi összefüggésekben való vizsgálatát, a franciáknál különösen érdekes a Ungerék kutatásaival sokban párhuzamos preromantika-koncepciókhoz vezetve (Mongland, Van Thieghem) melyek épp ezért voltak olyan népszerűek pl. Szer^b Antal szemében. A nemzetközi összehasonlító irodalomtörténeti kongresszusok (pl. az 1931-i budapesti) és kiadványaik, valamint a folyóiratok (Balduzperger Revue-je, Hankiss Helicon-ja stb.) sokat tettek a korstílus kutatások fellendítésére és vitás elméleti kérdések tisztázására.

4.b. A szellentörténeti korotilus-fogalom és bírálata.

Ezek után meg kell kísérelni, hogy a korotilus-kutató legfontosabb elvi kérdéseinek szellentörténeti és vele rokon megválasztait összefoglaljuk. Ezek közül először azt kell tárgyalnunk, hogy mi a korotilus? A legközönségesebb megválaszt, amelybe a stilusfogalom bármilyen értelmezése alapján állók egyetértettek, hogy a kor művészi törekvéseiben megmutatható rokonság megvalósulása a formajegyekben. De épp a pszichológista stilusértelmezés feltételezte mindig, hogy az egy-egy korra épp úgy, mint az egyes művészekre jellemző formai és kompozíciós jegyek rokonsága vagy azonossága mögött azonos lelkiesség húzódik meg, vagy a teljes ember, de legalábbis a világnézet és az uralkodó eszmék jegyében (a szellentörténetnél) vagy pedig a művészi látás mód optikai és lelki sajátosságainak értelmében, mint ahogy Wölfflin vallotta. Ezért, bár abban minden stilusértelmezés megegyezik, hogy különösen az egyes művészeti ágak körében használatos stilusfogalom a művekben objektíválódott stilusjegyeket jelöli, s az "egységes percepciót" (H. Kayser) csak ezekből visszakövetkeztetve lehet megközelíteni, a korotilusfogalmát mégis erősen kitágították. A szellentörténeti és formátörténeti stiluskutatások egyaránt sokat foglalkoztak az islés fogalmával. Az islés szociológiai alapon történő megírására is volt kísérlet. (L.L. Schackling) Feltételezték, hogy épp az islés az a szubjektív, lelki oldala annak a szétválaszthatatlan korrelációknak, melynek

objektíválódott oldala a stílus. Az ízlés kategóriái azonban sokkal elmosódottabb, irracionális elemektől áthatott kategóriák annál, semmint velük valamilyen művészi és stíluseljárást meg lehetne magyarázni, így némi joggal vitték át a stílus fogalmát a szubjektív oldal, a látásmód megnevezésére is. Amikor azonban nemcsak a művészi látásmódot, hanem általában egy korszak művészi ízlését, sőt életvitelét is a stílus fogalma alá sorolták, túlzottan kitágították a fogalmat. Abban a legtágabb értelemben felfogott korstílusban, amelybe egy korszak teljes esztétikai kultúrája beletartozik - az ízlés, a valóságlátás, a viselkedés és önalakítás, a ruházkodás és a gesztusok teljességéig, - van mégis némi ráció. A belső tartásnak ez a megformáltsága szintén része az objektíváció stílusosságának. S mivel egy korszak tudata és ízlése a modern polgári objektív idealista filozófiai törekvések értelmében az objektív szellem körébe tartozik, vagyis a szubjektum tudatát és ízlését meghatározó erejű, ezért a stílus többi komponensét, így az egyéni stílust is meghatározó korstílus, bár megközelíteni csak az objektívált szellem művein lehet, önmaga az objektív szellemnek a része. (Nicolai Hartmann: Das Problem des geistigen Seins, Berlin 1933. 210.-2.p.) A stílus tehát egy korszak embere "érzékelés-, látás-, és hallásmódjának élő belső formája", mely ugyan a nevelés útját öröklődik, de lényege éppen öntudatlan reguláló erejében van, s amint tudatossá, egyuttal módorrá és epigonsággá is válik. Ennek a stílusnak a történelmi változásai szorosan összefüggnek az objektív szellem többi

formájának változásaival. Az egyén rendelkezik ugyan mozgási szabadsággal, de csak vagy a kor iszlése jegyében, vagy tudatosan ellene, viszont akkor is állandóan vele számolva alkothat, művei tehát a kor jegyét szükségesszerűen magukon viselik. S az egyén és korstílus viszonya? Ahogy az egyes eseményiségek szellemének mechanikus összege nem azonos az objektív szellemmel, az egyéni stílusok összege de még a statisztikai középértéke sem azonos a korstílussal. A korstílus csak egyéni stílusokban és egyedül művekben valósul meg, de azoknál mégis több, azokat ugyan tartalmazza, azok viszont csak foglalkoztatják teljesen magában űt.

Ha emlékeztünk Spranger struktúra-fogalmának az egyénefeletti történelmi szellemi periódusaira is alkalmazható jellegére, és ismerjük a szellemtörténészek korstílus-értelmezési gyakorlatát, Hartmann objektív idealista filozófiája lényegében a szellemtörténet korstílus-értelmezését fejti ki. A pszichologista felfogást, valamint a szellemtörténészek objektív szellemének keresztmetszeti strukturáltságát ért jogos bírálatok alapján elfogadhatatlan, de vannak benne meggondolkoztató megfontolások. A művészi eszközöknek a fejlődésében van némi immutabilitás törvényszerűség is, ezért az egyszerű létrejött stílusjegyek és formai eszközök, ha időnként ki is hullhatnak a gyakorlati művészek emlékezetéből, elvben rendelkezésükre állanak és bármilyen történelmi korok művészei felhasználhatják őket. Tisztán stílusjegyek alapján tehát nem lehet egyetlen korok egységét

sem konstatálni, hisz egymásnak ellentmondó stílusjegyek is állhatnak ugyanannak a koriszlésnek szelgálatában, másrészt ellentétes iszléseket és világnézeteket is szelgálhatnak azonos stílus- és formajegyek. Legfeljebb arról lehet szó, hogy különböző "lelki" stílusú korok különböző stílusjegyeket rösszesítenek előnyben. De az egyes korstílusokban a hordozott tartalmi mondanivalóval szemben bármennyire is megőrzik viszonylagos kötetlenségüket a formai elemek, valamilyen hierarchiájuk mégis létrejön, éppen azok a jegyek kerülve a hierarchia csúcsára, melyek vagy legjobban megfelelnek a korának esztétikai kultúrájának és iszlésének, vagy legalábbis a legkövetőbb vannak vele ellentétben. Avisszent aligha tagadható, hogy a stílusjegyek hiányában vagy legalábbis a hierarchia rendjének felforgatása mellett is létrejöhetnek a kor iszlésének megfelelő nagy műalkotások, melyek a kor emberiségének problematikáját az adott időknek legmagasabb és legmodernebb színvonalán ragadják meg. Ezért szükségeszerű eljárása az igényesebb irodalomtörténetírásnak, hogy még a stílustörténeti kategóriákat is inkább tartalmi, belső sajátosságai alapján minősíti, s az egyes művészek vagy művek hovatarfosandóságát is elsősorban ennek alapján határozza meg.

A szelentörténésznek tehát van igazsága, amikor az objektíválódott stílusjegyek szempontjából ellentmondásosnak tűnő korok egységét irodalmon kívüli, elsősorban művelődéstörténeti tartalmuk segítségével igyekszik megteremteni, de sajnos, e téren két ellenvetés is jogosultnak látszik. I., Lehet-e egyáltalában koriszlésről, korgondolkodásról beszélni, nem

csak viharosan változó korokban, hanem a viszonylag állandósul-
tabb szemléleti korok esetében is?2. Jogosult-e a korjelző bel-
ső oldalára, a tartásra, islésre, látás- és viselkedésmódra is
átvinni a stílus elnevezést, amely pedig eredetileg csak az ob-
jektíválódott oldal megnevezésére szolgált? Azt hiszem, a szem-
lencztörténeti eljárásnak és a tudománylogikailag egyáltalán
nem meggyújtató oklala tette annyira gyanúsá a korstílusok
egész problematikáját az egységtudományosság híveinek ese-
ményben.

4.c. A periodizáció problematikája.

A stílustörténeti rendszerelv tudományosságának és igaz-
ságának mérője, hogy mennyiben lehet vele végrehajtani az iro-
dalomtörténeti anyag vizsgálatából elvont, belső fejlődésének
törvényeit és szakaszait leghívebben visszaadó korszakelést,
periodizációt. A pozitivizmus mechanikus periodizációs elvei,
melyek évszázadokra és azon belüli évtizedekre osztották a fo-
lyamatot, majd a darwini és spenceri biológia befolyására a
nemzedékek váltásának merev alapul-vevése joggal hívták ki ma-
guk ellen a kevésbé mechanikus törekvéseket. De a társadalom-
történeti korszakok mechanikus átvitele sem lehetett kielégítő,
mert ha Breysig megállapítása, hogy hosszú távon az európai
történetben a szellemi életnek kétszer annyi periódusa van,
mint a társadalmi¹⁰¹nak, naivságnak is bizonyult, az egyenlőtlen
fejlődés problémáira ráirányította a figyelmet. Ezért, bár az
egyes stíluskorok elnevezésére ma is gyakran használnak

társadalmi és politikai eredetű megjelöléseket (IV. Lajos stílus, empire stb.,) a mechanikus külső elnevezés mögött igyeksenek a megnevezett kor belső összefüggéseit, más koroktól megkülönböztető eredetiségét feltárni. Ennek alapját nyilván a szellentörténetnek az egész szellemi felépítmény egységét hirdető tanai vetették meg, mert ha valamenynyí tudatforma változása közös okának, a társadalmi viszonyokban végbenemő átalakulásoknak a felfedezéséig nem is jutottak el, a társadalmi tudatformák kölcsönhatásának, sőt az egy-egy má történelmi korszakban általában vezető, uralkodó tudatformának felismeréséig igen. Az összefüggő stílustörténeti periodizáció nehézségei viszont arra kényszerítették őket, hogy vagy általában az éppen uralkodó ill. legalábbis általuk annak tartott tudatforma fejlődésének, vagy a politikai változásoknak periódusait kényszerítsék rá a művészetek történetének folyamatára, és a stílustörténet nyújtotta érveket csupán ezek illusztrálására használták fel. A legjobban itt is azok a korok jártak, melyek nagy művelődéstörténeti korszakokkal estek egybe, mert ezek egységét egyik tudatforma területéről sem lehetett kétségbe vonni. Az egyetlen közvetlen formátörténeti kísérlet, Böckmann: Formgeschichte der Deutschen Dichtungja, mint fejezetei is mutatják, valóban a nyelvi stílus korszakosan alapvető jellegzetességeiből indul ki. De formán ő is többet ért, mint pusztán külső formát: Dilthey és az egzisztencializmus együttes hatására az ember önmagát megragadásának, önmagáról tájékozódásának szervét érti rajta.

A periodizáció elveinek kutatását a huszas-harmincas években nagyon foglalkoztatták a nemszedékek váltakozásának problémái is. Pinder már igyekezett a pozitivizmus mechanikus generáció-váltási elvét árnyaltabbá tenni, sőt, feltételezve, hogy az emberek egyéni életükben is átmennek a fiatal, érett és öregkor szakaszán, számolt több nemszedék egymás mellett, egyidőben éléssel.¹⁰³ Mivel pedig az életkorok gondolkodási sajátosságának megfelelően a különböző nemszedékek más időszámítása és életérzése más és más, pusztán nemszedéki alapon is feltételezte az egyidőben élők különbözőségét. Új korstílusok keletkezését is erre a generációs ellentétre akarták visszavezetni, noha világos, hogy nem minden új nemszedék hoz magával új korstílust, tehát új stílusok keletkezésének végső magyarázatát a generációs elv nem szolgálhatja. A hosszabb ideig uralkodó, több nemszedék életét átfogó korstílusok belső változásainak magyarázatánál viszont számolni kell vele.^{103/a}

Következőes stílustörténeti periodizációról pusztán a stílusjegyek tekintetbe vétele értelmében tehát aligha beszélhetünk a polgári irodalomtudományban. A stílustörténeti rendszer elv csak a szélesebb értelemben vett stílusfogalom felhasználásával valósulhatott meg gyakorlatilag. G. J. Friedrich tanulmánya (Style as the principle of the historical interpretation)¹⁰⁴ is azért beszélhet a stílusról, mint az egész emberi történelem interpretációs elvéről, mert nem csupán a művészetek, sőt az ő esetében nem csupán az esztétikai kultúra,

hanem az egyes történeti korzakok emberlétének "stílusát" őrti rajta.

4.d. A stílusváltás problémái.

A korstílusok elméletével foglalkozókat mindig nagyon érdekelték a stílusváltások korzakai. Kétségtelen, hogy a formai jegyek az ilyen korzakokban még kötetlenebbül viselkednek az őket hordozó tartalmakkal szemben: az új stílust előlegeső, vagy annak forma-egy-hierarchiájában előkelő helyen álló stílusjegyek a régi kultúrkorzak emberének gondanivalóját hordozhatják és fordítva. Esőrt a stílusváltások, melyek a szélesebb értelemben vett stílusfogalom esetében a legtöbbször életváltást, sőt életforma-váltást is jelentenek, két szempontból is érdekesek a stílustörténet elmélete számára: 1./ periodizációs szempontból, mert az új jelentkezéső és a régi - bár hanyatló - továbbéléső időszakában, rendszerint hosszabb, övtizedekig vagy nemszázadokig át tartó időszakában merev évszámot megtenni a két korzak közötti határról lehetetlen. 2./ Mert az új stílusok jelentkezésőnek időszakával kapcsolatban érdemes leginkább olyan kutatásokat végezni, melyek a stílusok keletkezésőnek okait akarják megvilágítani. A polgári tudományban sokféle magyarázat-variáció keletkezett az egyes korstílusokra vonatkozólag. A leggyakoribb az eszmétörténeti eredestetés, de Riegl óta szociológiai szempontok is jelentkeznek. Sedlmayr maga is egyes szociológiai csoportokat tart a stílusok hordozójának, Arnold Hauser pedig az egész művészettörténetet úgy írta meg

stilstörténeti alapon, hogy az egyes stilusok keletkezését mindig szociológiai összetevőkre vezet vissza, néha valósággal a valóság szociologizálás veszélyébe keveredve. De ahogy azok a kísérletek sem sikerültek, melyek egy-egy nagy stiluskorssak metafizikai lényegét egyetlen formulára akarták visszavezetni, pl. Friedrichnál a barokk "cult of power"-ja, a hatalom kultúsa, ugyanaz a stilusok keletkezésére vonatkozó sokféle magyarázat is csak növelheti a tudósok eskepsisét. Ezért valóban gyakori az a fajta állásfoglalás, melyre Klaniczay utal Friedrichnál, s mely a stilus irracionális változásait lényegében megmagyarázhatatlannak tartja.

A korstílusra vonatkozó legfontosabb polgári elméleti kutatásokat - gyakran támaszkodva Klaniczay tanulmányának gondolatmenetére - az alábbiakban igyekestem összefoglalni. Az elmondottakból kitűnik, hogy eléggé eltérő korstílus-értelmezések vannak a polgári tudományban is. Nem kis mértékben az egyértelműségnek a hiánya, de jórészt a szélesebb értelmű stílusfogalommal való spekulációk lehetősége riasztja vissza a kutatókat ettől a tárgykörtől. Ezért utasította el már Hädler a korstílusok fogalmát, s ha magát a fogalmat nem is vetette el, éppen metafizikai tágitgatását ellenozte már 1933-ban Benno von Wiese.¹⁰⁵ A német szellemtörténet kompromittálódása és bukása után pedig igen sokan szemlélték bizalmatlanul, különösen a barokkra vonatkozó spekulációk keltettek széleskörű visszatetszést. Nemcsak nálunk éltek ilyen megfontolások: ha az ember megérsi pl. a

vezető amerikai esztétikai folyóiratban, a The Journal of Aesthetics and Art Criticism-ben az utóbbi két évtizedben hány olyan tanulmány jelent meg, amely ezeknek a kategóriáknak tudományos értelmi használatát általában vitatja, meglepődne, ha nem tudná, hogy az angolszás nyelvterületen uralkodó kritici-
ta felfogások mennyire ellenesték a korstílusokkal való foglal-
kozást. Az európai irodalomtudomány egyik reprezentánsa, W. Kay-
ser szintén fölöttébb eskeptikusan nyilatkozik a korstílusok
használatosságáról.¹⁶

III. Az újabb stílustörténeti kutatások jellemző vonásai

A pozitivizmus és a szellemtörténet hitt az emberi szellem fejlődésének törvényeiben, de a megragadásukra alkalmazott módszerek elégtelensége diszkreditálta a törvényekbe vetett hitet. Maradt a neopozitivizmussal rokon ténytisztelő, az irodalmi művek nyelvi és strukturális sajátosságainak tiszte-
lete. A műközpontú irodalomtudományi iskolák legtöbbször elvileg korlátozta magát a műstílus vizsgálatára, a "close reading"-re. Ezzel az interpretációs, kritici- és strukturalista gyakor-
lattal, ha eleinte a történeti szemlélet, az "extrinsic app-
roach" kivethető elvi elutasításával is, mégis hatalmas a-
nyagot dolgoztak fel minden későbbi lehetséges irodalom- és
művészettörténet stílustörténeti megalapozására. Ezek a törté-
neti szemléletet elutasító irányzatok azonban csak néhány év-
tizedig tartottak ki orthodox elméletük mellett, igényes gyakor-
latukkal pedig már menet közben ellentmondásba kerültek saját

elveikkel. Ma mind feloldódásban vannak. Hollek is elégtétellel állapíthatja meg: "A negyvenes években a New Criticism virágzása idején a történelmi "scholarship" defenzívában volt.... De az utóbbi években kezdett megfordulni a helyzet és a criticism, az irodalomelmélet, az irodalom mint eszmélet rend vizsgálatainak és értékelésének teljes módja, kétségbeesett és háttérbe esett. A New Criticism, és pillanatnyilag minden criticism defenzívában van."¹⁰⁷ Staiger pedig, aki ugyan saját interpretációs gyakorlatában sohasem hanyagolta el teljesen a történelmi összefüggéseket, Heideggerrel való levélváltása óta fokozatosan revidálja eszméletét és ma interpretációs módszerének a stílus¹⁰⁸ történeti szemponttal való összeegyeztetésén fáradozik.

De a történetiséghez való fordulás előbb-utóbb minden műközpontú irányzatnál kimutatható. Az orosz formalistáknál leghatározottabban talán 1928-ban, Jakobszon és Tinjanov közös tanulmányában¹⁰⁹ míg a cseh strukturalisták kevésbé álltak szemben a történetiséggel. A franciáknál, noha a francia irodalomtörténetírás hagyományai következtében a strukturalizmus divatja sem tudta teljesen kiszorítani a történetiséget, ma épp a korstílus-kutatásokkal ötvösződik a strukturalizmus, legvilágosabban az u.n. genfi iskolában. Különösen a barokkra vonatkozó kutatásokban, melyeknek kibontakozását nemcsak a franciák már enyhített klasszicizmus-központúsága, hanem d'Ors barokk-felfogásának desorientáló hatása is akadályozta. Jean Rousset, aki barokk-könyvében¹¹⁰ felfedezte az egyes stílusok fejlődési sza-

kaszaira vonatkozó megállapítását (minden stílusnak négy szakasza van szerinte: "...kísérleti kor, klasszikus kor, a raffinéria kora, a barokk kora"¹¹¹...) Wölfflin kategóriáival és - Svájc legészteréből érthetően - a művelődéstörténetre emlékeztető mitosszkutatással kapcsolja össze, már a strukturalista tendenciák uralkodnak. Új tanulmánykötetében, a *Forme et signification*-ban (Paris, 1964) összekötve a mitosszkutatással, a strukturát kutatja Cornille, Marivaux stb. műveiben. Marcel Raymond, a genfi iskola feje pedig (*Baroque et Renaissance poétique* Paris, 1964) szolgálatában átveszi Wölfflin kategóriáit, legfeljebb az irodalomra legkevésbé alkalmazhatókat alakítja át, mint annak idején már Wal-¹¹²sol.

A amerikai New Criticismet jelenleg a történetiséget a pszichoanalitikus és művelődéstörténeti stílusvizsgálattal össze-kapcsoló - Rousset barokk-könyvére sokban emlékeztető - mitosszkritika sorította ki, melynek legjelentősebb alakja Northop Frye.¹¹³

Európában pedig újra megnőtt és sok metodikai újdonsággal gazdagodott a korstílusokra vonatkozó irodalomtörténeti kutatás.

A nagy művelődéstörténeti korsszakok stílusaira vonatkozó kutatások lényegében elvetették mind a merovon antitetikus szemléletet, mind az örök stílus kategóriákat. D'Ors örök barokkja pl. az ötvenes évek két nagy barokk-kongresszusán (Valence, 1954, Róma, 1960) egyaránt a legvitatottabb felfogás volt.¹¹⁴ Az anyag kutatásának társadalomtörténeti és szociológiai szempontjai is felvirágoztak, a marxista barokk és klasszicizmus-értelmezésünk számára is igen figyelemreméltóak pl. Tapió eredményei, aki

aki *Baroque et Classicisme* (1957) c. könyvében "hifogástalanul bizonyítja, hogy a barokk szociális háttere elsősorban a nemesség világa és a nemesi birtok." (Angyal Endre)¹¹⁵ A renesszáns és barokk korrev wölfflini szembeállítására már ritka jelenség. Egy amerikai tudós, Wylie Sypher: *Four Stages of Renaissance Style* (1955) c. művében az angol költészet fejlődését az olasz festészet négy fejlődési korsszázával vonja párhuzamba, a renesszánszt, a manierizmust, a barokkot és rokokót, mint egyetlen fejlődési folyamat négy fázisát tárgyalja. Shakespearet ő is - akárcsak Hauser¹¹⁶ - a manierizmushoz sorolja, de egyúttal renesszáns és barokk jegyeket is konstataál nála. Sedlmayr is revizió alá vesszi a renesszánsz-felfogást és a renesszánszt újra jogaiba helyesve, a barokkot is annak szomszásgóból nézi és benne lényegében a renesszánsz folytatását látja, a manierizmusban és a rokokóban pedig csupán mellékáramlatokat. Általában a történeti kutatások igazolni látszanak Sedlmayr itéletét: "...a stílustörténet szót lett robbantva. Ugyanis egy történeti korsszak soha sem érheti el egy szálkötés szártságát, a történelem ellentmondásaival számolni kell: a művészet-történet ellentmondó és dialektikus lett és az egyes korok posttulált stílusegysége¹¹⁷ helyett többségi és kisebbségben levő irányokkal kell számolni? A történelmi szükségsszordsággal érvényesülő, egységes stíluskorsszakokat Hauser is kétséggel fogadja, feltételezi, hogy minden korsszakban az uralkodó mellett más tendenciák is léteznek, még a nagy korétillásoknál is. Általában a XVI. szászádot

a reneszánsz, a manierizmus és előbarokk grandiózus egymás mellett léte és keveredése korszakának tekintik, a romantikát pedig, a két világhábera közötti értelmezésekkel ellentétben, egyre kevésbé látják egységes korstilusnak. Sokan a rokokót tekintik az utolsó egységes korstilusnak. Az utóbbi két évszázad művészetét és irodalmát pedig ugyan szívesen vizsgálják az egynemű korszak irányzatok és divatok összefüggésében, de - legtöbbször épp a polgári individualizmussal magyarázva - az egységes korstilus létesését tagadják.

A budapesti összehasonlító irodalomtörténeti konferencián ezen kívül mind a barokk, mind a manierizmus tárgyában folyó kutatások helyzetéről szóló beszámolókkal ¹¹⁹ joggal emelték ki a munkálatok legutóbbi szakaszának még egy döntő módszertani újdonságát: a Nyugateurópa-centrizmus eltűnését. A szláv és általában keleteurópai, valamint a latin-amerikai korstilusvizsgálatok óriási mértékben tágitották horizontunkat a közelebb vittek ahhoz, hogy globális méretekben szemléljük az irodalomtörténet összefüggéseit, ne csak néhány nagy nyugat- és középeurópai kulturnép tulajdonosán is agyonelomsott irodalmi folyamatokban. A szláv és keleteurópai reneszánsz és barokk-kutatások eredményei ugyanakkor saját irodalomtörténetírásunk szempontjából is rendkívül jelentősek, mert nem csupán a "legkeletibb nyugati" nemzet "kulturáléonyának" tudománytalan és káros illúzióit cáfolják hatalmas tényanyagukkal, hanem egyúttal arra is figyelmeztetnek, hogy a magyar irodalomtörténetet sem

lehet igazán tudományosan megírni egy kelet-európai összehasonlító irodalomtörténet nélkül.

A polgári irodalomtörténetírás módszerbeli gazdagodásának, a társadalomtörténeti és a konkrétabb eszmétörténeti kutatásoknak egyik inspirálója nyilvánvalóan a marxista szemlélet, mely még a vitákra keresztül is hat, mégpedig korábban elsősorban a nyugateurópai marxistákra, ma, a dogmatizmus feladására után, a nemzetközi konferenciákon való részvételük és sok publikációjuk segítségével a szocialista országok tudósain keresztül is.

Es a módszertani gazdagodás azonban a tisztán stílustörténeti szempont visszasszorulásához járul hozzá. A nagy korstílus-kategóriákat, melyek művelődéstörténeti korszakokkal esnek egybe, komplex vizsgálati módszerekkel megközelítve, elsősorban mint társadalom- és művelődéstörténeti korszakokat kutatják és az ilyen módon egységesnek, történelmi periódusnak felfogott korszakokon belül jelentkező ellentétes stílustörékvéseket nem akarják metafizikusan egyetlen stílus-olvré visszavezetni, hanem épp a maguk valódi és ellentmondásaiban akarják megragadni. Tisztán stílustörténetnek legfeljebb Büchmann német irodalmi formátörténetét lehet tekinteni, de, mint már utaltam rá, ő is egy-egy kor lelkiületével, az ember valóságfelfogásának módjában bekövetkezett történeti változásokkal kapcsolja össze a művészi forma problematikáját. Hogy az egész történelen stílusok alapján történő interpretálásának elvét kifejtő

C. J. Friedrich maga is hogy érti ezt gyakorlatban, arra jó példa *The Age of Baroque* (1952) c. műve, mely a kor egész társadalom-, gazdaság-, gondolkodás- és művelődéstörténetébe ágyazva csak egyetlen, s nem is túl hosszú fejezetben foglalkozik a barokk művészetek és irodalom stílusával. A. Hauser ¹²¹ manierizmus-monográfiája is a csupán stílustörténeti módszerrel jóval komplexebb módon ragadja meg ezt a stílustörténeti kategóriát. A stílustörténeti szempont, mely tehát a század második évtizedében, ugyyszólván jelentkezősének pillanatában frügyre lépett a szellemtörténettel és a továbbiakban is a világnézet-típológiai, probléma- és eszmetörténeti, szociológiai és isléstörténeti, valamint a motívum- és topos-kutatásokkal legszorosabb kapcsolatban állt, teljesen önálló kutatási elvű válni a polgári irodalomtudomány gyakorlatában sem tudott.

Kétségtelen, hogy egy eljövendő deskriptív értelmű stílustörténet számára, mely a stíluselemek és formastrukturák egymást vizsgáló elvű vizsgálatát elvégzi, nagyon jelentősek lehetnek azok a kutatások, melyek az irodalmi anyag strukturalista és szemiotikai szemléletének jegyében folynak, sőt a kibernetikai irodalomkutatás szovjet eredményei is ígéretesek. Elsősorban epikai művek időstrukturájának modellálásra és a gépi programozás elvi előkészítésére már nálunk is vannak törekvések. Ezeket a módszereket azonban még korántsem használják fel olyan mértékben irodalomtörténeti vizsgálatok céljaira, hogy a stílu

történet összefüggéseinek hősagai kitöltésében akár csak a közeljövőben is számíthatnánk rájuk.

Többet illet volna ugyan foglalkozni a magyar polgári irodalomtudomány stílustörténeti vonatkozása kutatásaival, de ezek módszertani és elméleti tekintetben nem sok eredetit produkáltak. Legjelentősebb polgári irodalomtörténőssünk, Horváth János, noha kiváló stílusírással rendelkezett, a kortilus-kutatással szemben meglehetősen szkeptikusan viselkedett, a régi magyar irodalom szintézisét nyújtó három kötetében is inkább az eszmétörténeti szempont uralkodik, az újabb időköt inkább egy-egy író köré csoportosult irányzatokként ábrázolta, magyar klasszicizmus-fogalma pedig nem stílustörténeti, hanem inkább normatív kategória. Két világháború közötti irodalomtudományunk ugyan jelentős szintézis-kísérletekkel is szolgált, (Szorb Antal magyar és világirodalom története) s az egyes kortilusokra vonatkozólag is végzett jelentős kutatásokat (Szorb Antal a preromantikára, Zolnai a biedermeierre stb.), ezek azonban legtöbbször csak a német esztétik történeti és a francia összehasonlító iskola stílustörténeti kategóriáinak és eredményeinek átültetését és rátközölését jelentették a magyar irodalom folyamatára. Jelentősebb és nemzetközi figyelmet kel-¹²²tő, mert nem magyar, vagy nem csak magyar irodalomtörténeti vonatkozású volt Angyal Endre barokk-kutatása és Sötér István¹²³ doktori disszertációja. Egyébként a stílusvizsgálat módszereivel elméletileg is csak 1943-ban és 1946-ban vetett számot

nagyon színvonalon és jósen kritikával irodalomtudományunk, Szabolcsi Miklós tanulmányaiban.¹²⁴ Egyes íróinknak az uralkodó korstílus összefüggésében való szemlélete már több érdekes eredményt hozott, különösen a magyar romantika néhány nagy alakjánál (Vörösmarty, Jókai stb.) De a stílustörténeti kutatások a magyar polgári irodalomtudományal együtt megszintek a fordulat éve körül, hogy a marxista stílustörténeti vizsgálódások jogyében szülessenek újjá.

IV. A marxista stílustörténeti kutatások helyzete.

A magyar marxista irodalomtudomány kezdetei is szánót vetettek ugyan egy-egy író korstílus-jegyeivel, de az első jelentősebb korstílus-kutatásaink az MTA 1954 romantika vitájával kezdődtek.¹²⁵ E korstílus-kutatások azonban csak 1957-58 után tudtak igazán fellendülni, nemcsak nálunk, hanem a szocialista országokban általában, miután a Szovjetunióban lezajlott realizmus-viták során diszkreditálódott az a realizmus-antirealizmus koncepció, melynek a szellentörténeti stílustipologizálással való hasonlóságára joggal utalt Klaniczay E. Ibor,¹²⁶ s mely koncepció egyeduralma a konkrét stílustörténeti kutatások egyik legfőbb akadályává volt. Siettettsé e kutatásokat az azóta elkészült magyar irodalmi saintézis előmunkálatainak igénye, de a marxista összehasonlító irodalomtudományi kutatások fellendülése is. S természetességüket a sok részlettanulmányon kívül épp a Magyar Irodalom Története kötetek igazolják legjobban,

még akkor is, ha néhol úgy érezzük, hogy a stílustörténeti kutatások eredményeit még inkább hasznosíthatta volna. De épp a konkrét kutatások kiterjedélyesedése tette szükségessé a stílustörténet elméleti problémáinak marxista szempontu felvetését és a megoldásukra tett kísérleteket. Ennek a sürgető feladatnak tett eleget Klanicsay Fíber többször említett tanulmánya, mely sok megnyugtatóan megoldott probléma mellett tornóhony kérdésfeltevések sorozatával járult hozzá a stíluselméleti kutatások fellendüléséhez.

Mivel a stílus kutatásoknak még így is előggó kezdőn vagyunk - joggal beszélt Nyírő Lajos a ¹²⁷ budapesti összehasonlító konferencián a marxista irodalmi stílus kutatás elmaradottságáról a nyelvihez viszonyítva - néhány véglegesen tisztázottnak tekinthető álláspontunk mellett fogalmi kérdésekben még hosszú és alapos vitákra van szükség, hogy megnyugtatóan kőssé véleményre jussunk. És nyilvánvalóan hasznos lesz tekintetbe venni a polgári stíluselmélet fogalomtisztázó törekvéseit, valamint a polgári stílustörténeti kutatások tendenciáit.

Véglegesen eldöntött kérdésnek tűnik a stílustörténeti periodizáció lehetetlensége. Hisz végeredményben nemcsak az utolsó néhány évszázadra nem alkalmazhatunk stílustörténeti korszakolást, az irányzatok egyre gyorsuló kaossza miatt. A művelődéstörténeti korszakokkal egybeeső nagy korstílusok idején csak a stílustörténeti szempont képviseli a periodizációs alapot, hanem a művelődéstörténeti korszakokra jellemző "kollek-

128
tiv mondanivaló". Stilstörténeti szempontnak tehát csak
akkor volna tekinthető ez a periodizáció, ha a korstilus fo-
galmát szélesebb értelemben használnánk, ha magát a kollektív
mondanivalót, a társadalmi csoportok és osztályok osztályér-
dektől és műveltségi szintenaltól differenciált, de néhány
vonatkozásban mégis közös jegyeket mutató islést is a korsti-
lus részeknek tekintenénk. Ebben az esetben viszont a korstilus
fogalma ellentétbe ^{kerülve} a műveken leolvasható stilusjegyek rendszer
értelmével, a társadalmi tudat, sőt pontosabban a társadalmi
pszichológia ^{tudományának.} módszertani segítségére ¹²⁹ szorulnánk.

Azt hiszem, abban is valamennyien meggyőződünk, hogy
a korstilusok keletkezése és hanyatlása végső fokon a társa-
dalmi gazdasági alapjában és a termelési viszonyokban végbenem-
telt változásokra vezethető vissza, s ilyen módon a stilusok keletke-
zésének megmagyarázhatatlanságát hirdető polgári felfogásokat
el kell vetni. Az viszont kérdés, hogy a nagy korstilusok ke-
letkezését kielégítően bizonyító magyarázatot ki lehet-e ter-
jeszteni a modern stilusirányzatok keletkezésére is? Maguknál
a korstilusoknál viszont az eddigieknél árnyaltabb módon kell
tekintetbe venni a társadalmi alap és a művészi formák közötti
"kösvetítő állomásokat", főleg a többi társadalmi tudatforma
szerepét. Egyébként azonban teljesen elfogadható, hogy: "...új
stilus nem keletkezik új tartalom, új művészi, írói magatar-
tás nélkül. Az új formarendszert, vagyis az új stilst nem a
formai elemek autochton, immánens fejlődése, hanem az új esz-

tályörököket képviselő mondanivaló stilusteremtő ereje hossa
létre." ^{jelző} De épp a stilusváltások korának vizsgálata utal-
hat megint arra, hogy egy művész vagy má valamilyen korstilushoz
tartozásának megítélésében nem feltétlenül a stiluselemek a
döntők. Ha egy Pásmányt, noha pályája jó részén renoszánsz
stilusjegyekkel élt, bakoknak tartunk, elsősorban tartalmi
ismérvek alapján tehetjük azt. Esőrt a stiluselemek rendszeré-
nek felfogott korstilust nemcsak egyeduralma idején, de még
a stilusváltások korában is csak nagyon laza szálak kötik a
hordozott mondanivalóhoz, noha teljes kösbűbűsségükkel egynés
íránt aligha lehet beszélni. Az egyszerű kialakult technikai
és formajegyek szívesen tovább élnek, a művészet ritkán ejtí
el őket véglegesen, legfeljebb csak ha tartalmilag végleg ki-
űríttek, giccsessé váltak, vagyis eredeti funkciójuk ellenkeső-
jébe oaptak át. Egyébként pedig kapcsolatuk egy kor mondaní-
valójához kb. olyan, ahogy Hauser megfogalmazta, t. i. egy-egy
kor világnézete nem feltétlenül kíván meg ilyen és ilyen meg-
határozott formaelemeket művészi önkifejezéséhez, de vannak
olyanok, melyekben nem tudja magát adekvát módon kifejezni. A
racionális korok művészete pl. aligha fogja magát jól érezni
olyan formában, amelyet irracionális művészi törekvések terem-
tettek meg. A korstilusok formarendszerét tehát, ahogy Klaniczay
is kifejtí, igen laza, ellentmondásos formarendszernek kell te-
kinteni, melyekben azok a jegyek, melyeket a korra legjelleme-
zőbbnek tartunk, legfeljebb gyakrabban fordulnak elő a többi-

nél. Ez azonban nem jelenti azt, hogy a korstílusra és korér-
székre jellemző mondanivaló ne fejeződhetne ki a formajegyek
más kombinációján keresztül is, egy mű korszerűségét tehát so-
sem lehet eldönteni pusztán a külső formai jegyek alapján, ha-
nem mindig tartalmi vizsgálatra is szükség van.

Elfogadható Klaniczaynak az a terminológiai javaslata
is, amely a nagy - művelődéstörténeti korszakokkal egybeeső -
történeti stílus kategóriákat korstílusoknak, eszoknak általában
hanyagolt periódusait stílusváltásoknak és a minden művészeti
ágra ki sem terjedő stílusokat stílusirányszatoknak nevesíti. Azen
területeren még el lehet medítni, hogy a manierizmust va-
lóban tekinthetjük-e a reneszánsz, a rokokót pedig a barokk
stílusváltásának. Az előbbire vonatkozólag elég eltérők a
vélemények a szakirodalomban, az utóbbinak csupán a barokk ha-
nyatlási torzításként való felfogását pedig az a tény önmagában
is eléggé megkérdőjelezi, hogy időben először abban a Francia-
országban bentakozott ki, melynek korábbi uralkodó korstílusa
a Napkirály udvarának klasszicizmusa volt.

Nyilvánvaló azonban, hogy az eddig említett és az
adott keretek között nem említhető további megnyugtató elméleti
és módszer-tani eredmények mellett sok kérdés továbbra is nyit-
va marad. Ezek közül is csak néhányat érinthetek: 1. Mészer
és stílus-problémáját, vagyis azt, hogy lehet-e a eszejlet
szaktudások jelentős részének a felfogása értelmében egy ön-
álló módszer-fogalmat postulálni, mégpedig nemcsak az egyes

alkotói módszereket értve rajta, hanem a művészi munka végső elveinek korokon áthasádó rendszerét, vagy pedig ezt a történeti stílus kategóriáktól valóban eszükögtelen elválasztani.

2. A pszichologista stílusmagyarászati rendszeren kialakított látásból, korislés stb. fogalokkal nem kellene-e kritikusabban bánni a stílusvizsgálatok során ill. e fogalnak tartalmának tisztázását nem kellene-e a művészet-pszichológiára és -szociológiára bízni? 3. Az újabb polgári álláspontok szerint "absztraktok" tekintett korstílus-kategóriák mellett nem kell-e az eddiginél nagyobb figyelmet szentelnünk elméletileg és gyakorlatilag egyaránt az egyéni stílusra, mint mű- és korstílus-alkotó komponensre? 4. Vizsgáljuk meg, hogy a modern műstílusvizsgálati módszerek közül mit és milyen eszükögtelen kritikai átalakítással használjunk? 5. Teljesen a deskriptív stílusfelfogás alapjára helyezzük stílustörténeti kutatásainkat vagy a stílus normatív értelmezésének is adjunk teret?

Itt az ideje, hogy szánat votve a sokféle - gyakran ellentmondó - stílusértelmezéssel, amennyire lehet, egységesítsük nézeteinket, és ezzel csökkentjük azt a fogalomzavart, amely a sokféle stílusmagyarázást miatt egy-egy stílustörténeti vagy elméleti terminus technikus használata okos.

Azt hiszem, az eddig is szép eredményeket mutató stílustörténeti, kutatásainknak továbbfejlesztésében jelentős segítséget nyújthatna az ehhez hasonló elméleti problémák tisztázása.

J E G Y Z E T B K

- 1., Fónagy Iván: A stilus hírtéke. Általános nyelvészeti tanulmányok. Bp. 1963. 91-92 p. és a Magyar Irodalmi Lexikon III. k. 89-91 p.
- 2., Balász János: A stilus kérdései. Általános nyelvészet, stilisztika, nyelvjárástörténet. Bp. 1956. 101-177 p. - Történeti bevezetés. Stilisztikai tanulmányok. Bp. 1961. 7-61 p.
- 3., Curtius, E. R.: Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter. Bern, 1948.
- 4., Spitzer, Leo: Les études de style et les différents pays. = Langue et littérature. (Actes du VIII^e Congrès de la Fédération Internationale des Langues et Littératures modernes. Liège, 1961. 27 p. Id. J. Starobinski: La stylistique et ses méthodes. Critique. 1964/7. 589 p. "Dans les siècles antérieurs au XVIII^e, c'est le topos qui prédomine... non pas le complexe individuel..."
- 5., Engelhardt, E. M.: Formalnij metod v istorii literatury. = Voprosy poetiki, II. Leningrad, 1927. Id. G. Struve: Geschichte der Sowjetliteratur. München, 1958². 239 p.
- 6., Bodler, Joseph: Das Problem der Stilgeschichte. = Philosophie der Literaturwissenschaft. Hrsg. von Ernatinger. Berlin, 1930. 382 p. és Wellek-Warren: Theory of Literature. London, 1949. 177 p.

- 7., Saussure, F. de: Cours de linguistique générale. Paris, 1916.
- 8., Balassa János: i. m. és a hosszúságok, valamint a Magyar Nyelv-
őr vitája: Tompa József: A stílusvizsgálat módszeréhez. Ny
78(1954) 44-59 p.; Horosag Gyula: A stílusvizsgálat médsz
réhez. Uo. 79(1955) 204-17 p.; Tompa József: Még egyszer a
stílusvizsgálat módszeréhez. Uo. 218-220 p.; Angyal Endre:
Stílusvizsgálat és stíluskorcsak. Uo. 426-31 p.
- 9., Bally, Ch.: Précis de stylistique. Genf, 1905. - L'Étude systématique
de moyens d'expression. Die Neueren Sprachen. 19(1911-12
1-18 p. Traité de stylistique française. Heidelberg-Paris.
I-II. 1919-21.
- 10., Marcoussou, J.: Traité de stylistique appliqué au latin. Paris,
1946²; Précis de stylistique française. Paris, 1950³. Devoto
Studi di stilistica. 1950. Cressot, M.: Le style et ses tech
niques. Paris, 1947.
- 11., Style in language. Ed. by Th. B. Sebeok. New York-London, 1960. Iam:
Gáldi László, Acta. Lit. Hung. 11, 199-210 p. és Voigt László:
NyK. 65(1963) 238-241 p.
- 12., Vossler, K.: Frankreiche Kultur im Spiegel seiner Sprachentwick-
lung. Heidelberg, 1913. Aitalánosabban: Nationalsprachen als
Stile. = Geist und Kultur in der Sprache. Heidelberg, 1925.
- 13., Seidler, H.: Allgemeine Stilistik. Göttingen, 1953 és Die Dichtung
Stuttgart, 1959. 146-316 p.
- 14., Brunotière, F.: L'Évolution des genres dans l'histoire de la lit-
térature. Paris, 1890.

- 15., Ehrlich, V.: Russian formalism. History-Doctrine. Hague, 1965². 58-62 p.
16. Brik, Ossip: Zvukovye povtori. Poetika. Petrograd, 1919.
- 17., Zsuzsánaskij, V.: Mifna, jeje isstorija i teorija. (Voprossi poeti ki, III) Leningrad, 1923.
- 18., Ejhonbaum, B.: Melodika styiha. Letopis Dosa Literatorov, 4. Ujranjon tatva: Melodika russzskogo liriosszskogo styiha, 1922.
- 19., Kollok, R., -Warren, A.: Theory of Literature. London, 1949. 173 p.
- 20., Ingarden, Roman: Das literarische Kunstwerk. Halle, 1931. Esenkivül utalok Vajda György Mihály: Fenomenológia és irodalomtudomány e. tanulmányára (késiratban).
- 21., Ranson, J. C.: The New Criticism. Norfolk, Conn., 1941. 279-281 p. és A College Primer of Writing. New York, 1943. 83-86 p. 1d. Crane, R. S.: The languages of criticism and the structure of poetry. Toronto, 1953. 92-93 p.
- 22., Spranger, E.: Psychologie des Jugendalters. Leipzig, o. J. ¹⁶. 9 p. 1d. Toosing, H. P. H.: Das Problem der Perioden in der Literaturgeschichte. Groningen-Batavia, 1949. 53 p. "Gegliederten Bau oder Struktur hat ein Gebilde der Wirklichkeit, wenn es ein Ganzes ist, in dem jeder Teil und jede Teilfunktion eine für das Ganze bedeutsame Leistung vollzieht, und zwar so, dass Bau und Leistung jedes Teiles wieder vom Ganzen her bedingt und folglich nur vom Ganzen her verständlich sind." ... "Diese Definition ist sowohl auf den Naturorganismus wie auf den Geistesorganismus anwendbar und bei dem letzteren ebenso auf den überindividuellen historischen Geist wie auf die individuelle Lebensinhalte"
- 23., Toosing: i. m. 54. p. "Die einzelne Dichtung stellt sich und "

als ein abgerundetes, in sich geschlossenes Ganze dar -
auf sie erscheint die Definition der Struktur voll an-
wendbar..."

24., Staiger, E.: Die Kunst der Interpretation. Studien zur deutschen
Literaturgeschichte. Zürich, 1963³. 11 p.

25., Kainz, Fr.: Vorarbeiten zu einer Philosophie des Stils. Zeits-
schrift für Ästhetik u. Allg. Kunstwissenschaft. (További-
akban Zs.f.A.) 20(1926)/1. 31 p.

26., Volkelt, J.: System der Ästhetik. III. 295 pp. 6s Der Begriff des
Stils. Zs.f.A. 8(1913) 212 p.

27., Kainz, Fr.: Stil und Form. Zs.f. Deutschkunde. 41(1927) 114-126 p.

28., Wellek-Barren: i.m. 157 p. "...there is no structure outside
norms and values. We cannot comprehend and analyse any
work of art without reference to values. The very fact
that I recognize a certain structure as a "work of art"
implies a judgment of value."

29.,
Staiger: i.m. 14 p. "Wir nennen Stil, worin ein vollkommenes Kunstwerk
- oder das ganze Schaffen eines Künstlers oder auch ei-
ner Zeit - in allen Aspekten übereinstimmt... Im Stil
ist das Mannigfaltige eins. Er ist das Dauernde im Wech-
sel. Daher denn alles Vergängliche unvergänglichen Sinn
gewinnt durch Stil. Kunstgebilde sind vollkommen, wenn sie
stilistisch einstimmig sind."

30.,
Ingarden, R.: Werte, Normen und Strukturen nach René Wellek. Deutsche
Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistes-
geschichte. (Szután DVLG) 40(1966)/1. 43-55 p.

- 31., Naisol, O.: Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters, Wildpark-Potsdam, 1929. Worturteil o. f.gesetzt. 112-143 p.
- 32., Sodlnayr, H.: Kunst und Wahrheit, Zur Theorie und Methode der Kunstgeschichte, Hamburg, 1958, 200 p.
- 33., Ernatinger, E.: Das dichterische Kunstwerk, Grundbegriffe der Urteilsbildung in der Literaturgeschichte, Leipzig-Berlin 1921, 306 pp.
- 34., Haller: i. m. 379-80 p.
- 35., Klaniczay T.: A művészet stílusk helye a marxista kutatásban, Marxizmus és irodalomtudomány, Bp. 1964, 66-109 p.
- 36., Kulcsár G. Barta János: Stílus és stílusk, Kritika, 1965/7. 10 p.
Id. még: Csétri Lajos: Stílus és módok, Kritika, 1964/10. 40-43 p.
- 37., Kainz: Vorarbeiten stb. 21-22 p.
- 38., Uo. "...ist in all diesen Fällen wohl etwas über die Art der Formbestimmtheit des Werks, über den Modus seiner Erscheinungsform, nichts aber über den ästhetischen Wert des betreffenden Kunstwerks ausgesagt. Stil in diesem Sinne ist ein Klassifikationsbegriff, ein Komplex von Formalkriterien prinzipieller oder historischer Art, aber kein Wertkriterium."
39. Uo. 22 p.: "So reden wir von romanischen, gotischen Stil, von Barock und Rokoko und meinen damit, dass die Kunst dieser Zeiten Stil habe, auch wenn ihre einzelnen Kunstwerke stillos sind, weil sie dem Geschmack einer bestimmten geistigen Gemeinschaft und Kulturrepoche entspricht."

40., Focillon, H.: Vie des formes. Paris, 1947. 16⁻¹⁷ p. "Le style est un absolu. Un style est une variable. Le mot style précédé de l'article défini désigne une qualité supérieure de l'oeuvre d'art, celle qui lui permet d'échapper au temps, une sorte de valeur éternelle. Le style, conçu d'une manière absolue, est exemple et fixité, il est valable pour toujours, il se présente comme un sommet entre deux pontes, il définit la ligne des hauteurs... Un style, au contraire, c'est un développement, un ensemble cohérent de formes unies par une convenance réciproque... Un style

41., Meyer [↑] Greene, Th.: The Arts and the Art of Criticism. Princeton, 1940. 374-375 p. "The style of a work of art is a function of the composition as a whole, regarded as an historical phenomenon. ~~Every~~ ... When, on the other hand, we say that a work of art "has" style, we declare it to be more or less successfully expressive in the manner of art. Style in this sense is synonymous with artistic quality or expressiveness... Style as an historical phenomenon and artistic quality as artistic merit are thus intimately related. The former not only presupposes the latter it is the latter regarded from the historical point of view."

42., ld. a 39. jogyzetet.

43., Büchmann, F.: Forageschichte der deutschen Dichtung. I. Hamburg, 1949. 28 p.

44., ld. Fónagy Stilisztika-cikkét a Magyar Irod. Lexikon III. k. 89 p.

45., Teosing: i. n. 138-139 p.

46., Klanicsay: i. n. 109 p.

- 47., id. Kayser, Wolfgang: Das sprachliche Kunstwerk. Born-München, 1961⁷. 276 p. "...alles stilistisch bei einem Autor konzentrierte Werte vereinigen und mit seiner Persönlichkeit in Zusammenhang bringen."
- 48., Heidegger, M.: Der Ursprung des Kunstwerkes. Holzwege, Frankfurt a.M., 1950. id. M. Wohrli: Általános irodalomtudomány. Bp. 1960. 77 p.
- 49., Peterson, Julius: Der Aufbau der Literaturgeschichte. Germanisch-Romanische Monatschrift, 6(1914). 7 p. "...wenn die äussere Form nur als Selbstentfaltung der Idee oder unwillkürlicher Ausfluss der Persönlichkeit gilt, wird der bewussten Technik und künstlerischen Reflexion leicht zu wenig Rechnung getragen, ebenso der Experimentierlust, die sich gelegentlich auch in fremden Stilarten nachahmend oder wetteifernd versuchen kann, und der unbewussten Abhängigkeit von fremden Mustern."
- 50., Kayser: i. m. 287 p.
- 51., Wimsatt, W. K. jr.: The Intentional Fallacy. The Verbal Icon. Lexington, Ky. 1954. 3-18 p.
- 52., Worringer, W.: Formprobleme der Gotik. München, 1911. - Scheffler, K. Der Geist der Gotik. Leipzig, 1917.
- 53., Nadler, J.: Literaturgeschichte der deutschen Sprache und Landschaften. I-III. Regensburg, 1912-18.
- 54., Peterson, J.: Die Wissenschaft von der Dichtung. I. Werk und Dichter. Berlin, 1939. 281-295 p.
- 55., Peterson, J.: Die Wesensbestimmung der deutschen Romantik. Eine Einführung in die moderne Literaturwissenschaft. Leipzig, 1926. 9 pp.

56., Klanicsay: i. m. 85-87 p.

57., Matsfeld, H.: A Critical Bibliography of the New Stylistics Applied to the Romance Literatures, 1900-1952. Chapel Hill, 1953. Ism. Hankiss Elemér, FK 3(1958), 486-488 p.

58., Die deutsche Lyrik. Form und Geschichte. Interpretationen. Hrsg. von B. v. Wiese. I-II. Düsseldorf, 1956. - B. v. Wiese: Die deutsche Novelle von Goethe bis Kafka. Interpretationen. Düsseldorf, 1956. - Die deutsche Drama von Barock bis zur Gegenwart. Interpretationen. I-II. Hrsg. von B. v. Wiese. Düsseldorf, 1958. - F. Martini: Das Wagnis der Sprache. Interpretationen deutscher Prosa von Nietzsche bis Bonn. Stuttgart, 1958³

59., Hartl, R.: Versuch einer psychologischen Grundlegung der Dichtungsgattungen. Wien, 1924. - Hirt, E.: Das Peragoges der epischen, dramatischen und lyrischen Dichtung. Leipzig, 1923. - Petzsch, R.: Die lyrische Dichtkunst. Halle, 1939.; Wesen und Formen der Erzählkunst. Halle, 1934.; Wesen und Formen des Dramas. I. Allgemeine Dramaturgie. Halle, 1945.

60., Jakobson, R.: Randbemerkungen zur Prosa des Dichters Pasternak. Slavische Rundschau. 7(1935), 357-374 p. - Sjhenbaum, B.: Kak sagelana "Sinyoly" Gogolya. Poetika. Petrograd, 1919.; O. Genri i teorija novelli. Zvezda. 1925/6291-308 p. Továbbá Lev Tolstoj. I-II. Leningrad, 1928-31.; Sklovenskij, V.: O teorii prozi. Moskva, 1925.

61., Weimann, R.: As "Ujke Kritika". As uj interpretációs módszerek története és bírálat. Bp. 1965.

- 62., Viötor, K.: Geschichte der deutschen Ode. München, 1923. - G. Müller: Geschichte des deutschen Liedes. München, 1925. 6s Die Grundformen der deutschen Lyrik. Von deutscher Art in Sprache und Dichtung. 5. Bd. (1941). 99-135 p. - W. Kayser: Geschichte der deutschen Ballade. Berlin, 1936. - W. Münch: Das Sonett. Gestalt und Geschichte. Heidelberg, 1954.
- 63., Pongó, H.: Das Bild in der Dichtung. I-II. Marburg, 1929, 1939. - W. Killy: Wandlungen des lyrischen Bildes. Göttingen, 1958²
Regenlitendő az angolssász esakirodalomból C. Day Lewis: The poetic image c. pszichোনালitikal alapu könyve. (London, 1947.)
- 64., Friedrich, H.: Die Struktur der modernen Lyrik. Hamburg, 1956.
- 65., Jolles, André: Einfache Formen. Halle, 1930. - R. Fetsch: Die Lehre von der einfachen Formen. DVLG 10 (1932) 335-369 p. 6s
Zur Lehre von den ältesten Erzählformen. Dichtung und Volkstum. 35 (1934) 96-113 p. - K. Hamburger: Betrachtungen über die urepischen Stil. Trivium, 6 (1948) 89-122 p.
- 66., Müller, G.: Die Bedeutung der Zeit in der Erzählkunst. Bonn, 1946. 6s
6s Erzählzeit und erzählte Zeit. Festschrift Kluckhohn-Schneider. Tübingen, 1948. 195-212 p. 6s
Über das Zeitgerüst des Erzählens. DVLG 24 (1950) 1-31 p.
- 67., Haldós, E. L.: Romanmodelle und vergleichende Literaturwissenschaft. La littérature comparée en Europe Orientale. Conférence de Budapest 26-28 oct. 1962. Red. I. Sötér. Bp. 1963. 213-222 p.
- 68., Hamburger, K.: Die Logik der Dichtung. Stuttgart, 1957.

- 69., Wilson Knight, G.: Myth and Miracle: An Essay in the Mystic Symbolism of Shakespeare. London, 1929. The Wheel of Fire. London, 1930. és The Imperial Theme. London, 1931. stb. ld. még J. Frank: Spatial Form in Modern Literature. - Criticism (Schörrer, Miles, McKensie) New York, 1948. 379-392 p.
- 70., Hegonlitendő W. Duwe: Ausdrucksformen deutscher Dichtung von Naturalismus bis zur Gegenwart. Eine Stilgeschichte der Moderne. Berlin, 1965. c. műve, mely mindhárom műnem német stílusfejlődését foglalja össze a jelszót idésszakasban.
- 71., Winckelmann, J. J.: Geschichte der Kunst des Altertums. Berlin-Wien, 1764.
- 72., Casto, B.: Zur Entwicklungsgeschichte des Wortbegriffes Stil. GKM 6(1914) 155 p.
- 73., Nietzsche, Fr.: Unzeitgemäße Betrachtungen. Werke II. Leipzig, 1922. 7 p.
- 74., Erre az összeffüggőre Szaunder Jősef hivta föl a figyelmem.
- 75., Nietzsche, Fr.: Die Geburt der Tragödie. Oder: Griechentum und Pessimismus. Leipzig, 1886.
- 76., Durckhardt, J.: Die Kultur der Renaissance in Italien. (1860) Leipzig, 1926.¹⁵
- 77., - " - : Erinnerungen aus Rubens. 1898.
- 78., Wölfflin, H.: Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. München, 1915. 14 p.
"Der Barock, oder sagen wir die moderne Kunst, ist weder ein Niedergang noch eine Höherführung der klassischen, sondern ist eine generell andere Kunst."
- 79., Hauser, A.: Philosophie der Kunstgeschichte. München, 1958. 150 pp.

80., Wölfflin: I, n. 1943⁸ 250-253 p.

81., Riegl, A.: Das holländische Gruppenportrat. Jahrbuch der allerhöchsten Kaiserhauses, 22. Wien, 902. 14. Sedlmayr, H.: Die Quintessenz der Lehren Riegls. Kunst und Wahrheit. Hamburg, 1958. 14-34 p.

82., Neumann, J.: Das Werk Max Dvoráks und die Gegenwart. Acta Hist. Art. Acad. Hung. 1962/3-4. 177-213 p.

83., Dilthey, W.: Die Typen der Weltanschauung und ihre Ausbildung in den philosophischen Systemen. - Weltanschauung, Philosophie, Religion. Hrsg. von H. Frischeisen-Köhler. Berlin, 1911. 3-54 p.

83/a., id. Szabolcsi Miklós: Az irodalmi stílusviszsgálat XX. századi módszerei. EPhK 67(1943) 373 p. "Man nennt die einheitliche und eigentümliche Manifestation der ewigen Grundform in der Zeit, die charakteristische Gestalt, in welcher sie zu einer Zeit erscheint, - den Stil dieser Zeit. Der Stil ist also die zeitliche Erscheinung des zeitlosen Menschentums... darum ist die Geistesgeschichte notwendig Stilgeschichte."

84., Wollak, R.: The Concept of Baroque in Literary Scholarship. Journal of Aesthetics and Art Criticism (Saratón: JAAC) 5(1946) 77-109 p.

85., Strich, Fr.: Der lyrische Stil des 17. Jahrhunderts. - Abhandlungen zur deutschen Literaturgeschichte. Festschrift für Franz Muncker. München, 1916. 21-53 p. - Walsel, O.: Shakespeares dramatische Baukunst. Jahrbuch der Shakespearegesellschaft 52(1916) 3-35 p. 63 Das Wortkunstwerk, Mittel seiner Erforschung. Leipzig, 1926. 302-325 p.

86., Baaller: i. m. ld. 53. jegyzet.

87., Weisbach, W.: Der Barock als Kunst der Gegenreformation. Berlin, 1921.

88., Horváth J.: Barokk íslés irodalmunkban. Tanulmányok. Bp, 1956. 72-89 p.

89., Hilscher, A.: Barock als Gestaltung antithetischen Lebensgefühls. Grundlegung einer Phasologie der Geistesgeschichte. Supernumerion. 24(1922)15, Ergänzungsheft 517-62, 759-805.

90., Speerri, Th.: Renaissance und Barock bei Ariost und Tasso. Versuch einer Anwendung Wölfflin'scher Kunstbetrachtung. Bern, 1922.

91., Dvorák, M.: Über Groco und den Manierismus. Kunstgeschichte als Geistesgeschichte. München, 1928. 259-276 p.

92., Matsfeld, H.: El predominio del espíritu español en las literaturas del siglo XVII. Revista de Filología Hispánica. 3(1941)9-23 p. A spanyol "barokk"-ot Lucanusig és Senecaig vezeti vissza.

93., Ore, Eugenio d^e: Du Baroque. Paris, 1936. Barokkjai: Barocchus Primitivus - Archaicus - Macedonicus - Alexandrinus - Romanus - Buddhicus - Pelagianus - Gothicus - Franciscanus - Manuelianus (portugál) - Orificensis (spanyol) - Nordicus (észak-európai) - Palladianus (Itália, Anglia) - Rupestris-Maniera - Tridentinus, sive Romanicus, sive Jesuiticus - Rococo (Franciaország, Ausztria) - Romanticus - Pinesaccularis - Postnabellicus - Vulgaris - Officialis. Az Ússze-foglalás G. H. Hoche: Die Welt als Labyrinth, Hamburg, 1957. 9 p. alapján.

94., Petersen, J.: i. n. 14. 55. jogysot.

95., Ernatinger, B.: Zeitstil und Persönlichkeitsstil, DVLG 4 (1926)
615-58 p.

96., Matsfeld, H.: Der gegenwärtige Stand der romanistischen Barock-
forschung, Bayerische Akademie der Wissenschaften, Philo-
sophische-historische Klasse; Sitzungsberichte, München,
1961, Heft 4.

97., Hocho, G. R.: Die Welt als Labyrinth, Manier und Manie in der eu-
ropäischen Kunst, Hamburg, 1957. 63 Manierismus in der Li-
teratur, Sprach-Alchimie und esoterische Kombinations-
kunst, Hamburg, 1959.

98., Hauser, A.: Sozialgeschichte der Kunst und Literatur, München,
1958² I. k. 243 pp.

99., Nordström, J.: Noyen-age et Renaissance, Paris, 1933. - Ch. H. Has-
kins: The renaissance of the twelfth century, Cambridge,
1939. - Neumann, C.: Ende des Mittelalters? Legende der Ab-
lösung des Mittelalters durch die Renaissance, DVLG 12
(1934) 124-171 p. - Huizinga, J.: Tien studien, Haarlem, 1926.
e. Mötetöl a. Het probleem der Renaissance, 289-344 p.

100., Schlicking, L. L.: Die Soziologie der literarischen Geschmacks-
bildung, München, 1923.

101., Broysig, K.: Der Stufenbau und die Gesetze der Weltgeschichte.
Stuttgart-Berlin, 1927² 13 p. 14. Teasing: i. n. 4-5 p.

102., Böckmann: i. n. Fejeseteinci: 1., Das sinnbildliche Sprechen in
der höfischen Epik des Mittelalters. 2. Das schwankhaft-
dramatische und parodistische-satirische Formen des
Spätmittelalters. 3. Das reformatorische Pathos und die
parabolisch-didaktischen Formen. 4. Das Eleganzideal

und das rhetorische Pathos des Barock. 5. Das Formprinzip des Witzes in der Frühzeit der deutschen Aufklärung. 6. Die Entwicklung des literarischen Ausdruckshaltungen durch Klopstock und den Sturm und Drang.

103., Pinder, N.: Das Problem der Generation in der Kunstgeschichte Europas. Berlin, 1926. As "Ungleichzeitigkeit des Gleichzeitigen"-ról beszél.

103/a., A periodizációra vonatkozólag Teesing i. m. használtan elősorban, ld. még Vajda György Mihály: As irodalmi korokakok kérdéseinek tárgyjára. VIF 4(1958) 253-259 p.

104., SAAS 14(1955)

105., Wiese, B. v.: Zur Kritik des geistesgeschichtlichen Epochenbegriffs. DVLG 11(1933)130-144 p. ld. még H. Spotein: Die Metaphysisierung in der literaturwissenschaftlichen Begriffsbildung und ihre Folgen, dargestellt an drei Theorien über das Literaturbarock. Berlin, 1929.

106., Kayser: i. m. 277-280 p.

107., Wollak, H.: Literary Theory, Criticism, and History: Concepts of Criticism. New Haven-London, 1963. 6 p. "In the forties, during the heyday of the New Criticism, historical scholarship was on the defensive... But in recent years the situation has become reversed, and criticism, literary theory, the whole task of interpreting and evaluating literature as a simultaneous order has been doubted and rejected. The New Criticism, and actually any criticism, is today on the defensive."

108., A levélváltás : Staiger, E.: Ein Briefwechsel mit Martin Heidegger. Die Kunst der Interpretation. Zürich, 1963³ 24-49 p. Eszenkivill Staiger: Das Problem des Stilwandels. Superion

55(1961)229-41 p. és új kötet: Stilwandel. Studien zur Vorgeschichte der Goethezeit. Zürich, 1963.

109., Jakobson, R.-Tynyanov, Ju.: Problemi izučenija literaturi i jazika. Novij Lef. 1928/12 26-37 p.

110., Rousseot, Jean: La littérature de l'âge baroque en France. Paris, 1954. A francia barokk-kutatás új szakaszával kapcsolatos segítségért Kömeth Jenőnek tartozom köszönettel.

111., Focillon: i. m. 21 p. "...l'âge expérimental, l'âge classique, l'âge du raffinement, l'âge baroque."

112., Walzel, O.: Gehalt und Gestalt... 313-322 p.

113., Legjelenléte és művészet német kiadása: Analyse der Literaturkritik. Stuttgart, 1964.

114., pl. Ritorica e barocco. Atti del III. congresso internazionale di studi umanistici. Roma, 1955. (Az 1954-es velencei kongr. anyaga. - La Critica stilistica e il barocco letterario. Atti del secondo congresso internazionale di studi italiani. Ed. Ottavio Caccia. Firenze, 1957. - Manierismo, Barocco, Rococo. Roma, 1962. (Az 1960-as római kongr. anyaga). Ism.: Bán I.: A velencei barokk kongresszus eredményei. FK. 1956, 498-508 p. Horeség Gyula: Vita a stiliastikáról és a barokkról. FK 1960, 117-128 p.

115., Angyal, R.: Wandlungen des Barockbegriffs. La littérature comparée... Bp. 1963, 250 p.

116., Hausor: Sozialgeschichte... 453 pp.

117., Sedlmayr; i. m. 198 p. "...die Stilgeschichte wird gesprengt. Denn es kann einer historischen Epoche niemals die Geschlossenheit eines Kunstwerkes zukommen, die Widersprüche der Geschichte müssen "erücksichtigung finden: die Kunstge-

schichte wird antinomisch und dialektisch, und statt der postulierten Stileinheitlichkeit einer Epoche rechnet man mit Majoritäten und Minoritäten."

118., Hausser: Philosophie der Kunstgeschichte. 206 pp.

119., Angyal, S.: i. m. és M. Brahmmer: Le "maniérisme" - terme d'histoire littéraire. U. Ö. 251-256 p.

120., Büchmann: i. m. 28-29 p.

121., Hausser, A.: Der Manierismus. München, 1964.

121/a., Hegjegyzendő, hogy a stílustörténet stílustipológiai alapú vizsgálataira nemcsak Nyugaton ismerünk kísérleteket. Az orosz formalisták - különösen Zejrunszkij ld. Ehrlich: i. m. 231, 262-263 p. - már korábban is hajlottak rá és Vinogradov a szovjetunióban 1959-60-ban lezajlott stílusvita során publikált vitairésében - melyben a pszichológista kép-elmélet híveivel szemben a stílus nyelvi vonatkozásaira terelte a figyelmet - a stílus tipológiai vizálatának termékenységét hangsúlyozta. Vinogradov, V.: K szpora o salove i obrase. Voproszi litereturi 1960/5.

122., Angyal, A.: Barock in Ungarn. Bp., 1947.

123., Sztór, I.: La doctrine stylistique des rhétoriques du XVII^e siècle. Bp. 1936.

124., Szabolcsi M.: i. m. és: A nyelvészeti stílusvizálat II szándéki nézőserei. SPnK 69(1946) 47-69 p.

125., Sztór I.: A magyar romantika. MTA I. ÖK. VI. (1955) 199-326 p. (Hozsásóláccokkal).

126., Klaniczay: i. m. 71-73 p.

127., Nyirő, L.: Les conditions d'un nouvel essor de la littérature

comparée. - *Annuaire de Littérature Comparée en Europe Orientale.*

Sp. 1963. 191-192.

128., Klanicsay: i. n. 108 p.

129., Csotri Lajos: A stílus fogalma és a kerstílusok problematikája. Szeged, 1965.

130., Klanicsay: i. n. 94 p.

TARTALOMJEGYZÉK

I.	A stílus-fogalom értelmezései.	
	1. A hagyományos stílus-fogalom	3.
	2. A nyelvtudomány stílusfogalmai.	5.
	3. Az irodalomtudomány stílus-értelmezései..	10.
	3/a. Az esztétikai stílus-fogalom problémája.	17.
	3/b. A deskriptív stílus-fogalmak	23.
II.	Az irodalmi stílustörténet problémái. . . .	26.
	1. Az egyéni stílus.	29.
	2. A földrajzi, faji és politikai stílus kategóriák.	32.
	3. A műfaji stílus.	35.
	4. A korstílusok és a stílustipológia problematikája.	39.
	4/a. A modern korstílus-kutatások kezdete a szellemtörténet jegyében.	48.
	4/b. A szellemtörténeti korstílus-fogalom és bírálata.	55.
	4/c. A periodizáció problematikája.	59.
	4/d. A stílusváltás problémái.	62.
III.	Az újabb stílustörténeti kutatások jellemző vonásai.	64.
IV.	A marxista stílustörténeti kutatások helyszete.	72.
	Jegyzetek.	78.