

VÁLASZTÁS ÉS KIFEJEZŐ ÉRTÉK

Írta: STEPHEN ULLMANN*

Stendhal jólismert kijelentése szerint a stílus alapvető jellegzetessége abban nyilvánul meg, hogy „egy adott gondolathoz hozzáfűzzük mindazokat a körülményeket, amelyek e gondolat hatásos kifejezéséhez szükségesek”. („... ajouter une pensée donnée toutes les circonstances propres à produire tout l'effet que doit produire cette pensée.”) Flaubert ugyanezt az elvet ragyogó képbén fejezte ki: „Olyan stílust képzelek el, amely úgy hatolna be gondolatunkba, mint egy tördőfés.” („Je conçois un style qui nous entrerait dans l'idée comme un coup de stylet.”)

Ez a felfogás, amely szoros kapcsolatot létesít stílus és kifejező érték között, meglepő rokonságot mutat a jelenkori stilisztika általános irányával. Ez tudniillik szintén a nyelv kifejező eszközeivel és ezen eszközöknek felhasználásával foglalkozik. Ez a felhasználás számtalan választás útján valósul meg, melyeket az ún. „stilisztikai variánsok” [1] között végzünk: fonetikai, szó-készletli és nyelvtani elemek között, amelyeket a nyelv bocsát rendelkezésünkre, hogy ugyanazt a gondolatot különböző formában fejezhessük ki. Amint Cressot helyesen megjegyzi, a stilisztikának az a feladata, hogy „megmagyarázza azt a kiválasztást, amelyet a beszélő a nyelv valamennyi területén végez azzal a céllal, hogy nyilatkozatának a legnagyobb hatást biztosítsa.” [2] A választásnak ezt a lehetőségét — azét a választását, amelyet inkább a kifejező érték, mint tisztán racionális tényezők irányítanak — szeretném közelebbről megvizsgálni.

Célszerűnek látszik, hogy elsősorban is különbséget tegyünk a tudatos és öntudatlan kiválasztás, vagy Guiraud kifejezése szerint, az „impresszív” és „expresszív” értékek között. Ennek a megkülönböztetésnek jogosultsága aligha vitatható; a mindennapos gyakorlat azt mutatja, hogy van öntudatlan kiválasztás, amely spontán, első próbálkozásra vagy gépiesen történik, és van tudatos és megfontolt kiválasztás: az ember keresgél, puhatol, változtat, mielőtt elfogadná ama lehetőségek valamelyikét, amelyeket a nyelv eléje tár. Egyes írók egyenesen kacérkodnak azzal, hogy hűségesen átírják a kifejezésre való törekvés egymást követő fokozatait. Péguy pl. előszeretettel halmozza a szinonimákat, ahelyett, hogy választana közülük: „Már érzem a görbeséget, az általános görbültséget... Azt is meg kell mondani, hogy ez az írónak az

* A leedszi (Nagybritannia) egyetem magyar származású professzorának évkönyvünk részére küldött cikke. A dolgozat annak az előadásnak magyar fordítása, amelyet a szerző a Kilencedik Román Nyelvészeti Kongresszuson (Lisszabon, 1959) tartott. Szerk.

íróasztalára való ráhajlása, görnyedése, görnyedtsége, rádölése” („Je sens déjà l'incurvation, L'incurvation générale... Il faut aussi dire que c'est le courbement, le courbure, la courbature, l'inclinaison de l'écrivain sur sa table de travail”) [3] — hat szó ugyanannak a fogalomnak alig hajszálnyira eltérő kifejezésére.

Ám, ha a különbségtétel a tudatos és öntudatlan eljárás mód között elméletileg indokolt is, a gyakorlatban nemegyszer áthidalhatatlan nehézségekbe ütközik. Az esetek nagyrésztében utólag lehetetlen megállapítani, hogy egy bizonyos választás tudatos vagy öntudatlan, sőt esetleg tudatalatti volt-e. Ez kétségkívül érdekes kritérium, amely azonban gyakran kisiklik a tudományos elemzés ellenőrzése alól. Éppen ezért három más szempontból szeretném röviden megvizsgálni a kérdést. Ezek: a választás indítékai, hatása, végül azok a határok, amelyek közt a választás végbemehet.

1. A stilisztikai kiválasztást a legkülönbözőbb tényezők határozhatják meg. Némelyik annyira közismert, hogy nem érdemes részletesen taglalni: ritmus, jóhangzás, nyomaték, érzelmi és hangulatkeltő hatások stb. Ámde vannak bonyolultabb és mélyebb indítékok is, amelyeket nem lehet másként megragadni, mint ha visszahelyezzük a nyilatkozatot az eredeti szövegösszefüggésbe, mégpedig nem csupán közvetlen környezetébe, hanem az irodalmi mű szélesebb keretébe, teljességébe beágyazva. Példaként szolgálhat Proust gyakran idézett mondata, amely híven utánozza Madame Octave gyanakvását, amellyel szolgálójának minden mozdulatát kíséri: „Lassanként lelkének nem maradt más foglalatossága, minthogy igyekezzen kitalálni, hogy minden percben mit tehet és mit igyekszik elrejteni előle. Françoise.” („Peu à peu son esprit n'eut plus d'autre occupation que de chercher à deviner ce qu'à chaque moment pouvaít faire, et chercher à lui cacher, Françoise.”) [4]

Itt a szokásos francia szórend (alany + állítmány) nem azért van megfordítva, hogy biztosítsa a mondat egyensúlyát; ellenkezőleg, a mondat, amely így jön létre, egyáltalán nem választékos, sőt szaggatott és erőltetett. De éppen ez az a hatás, amelyre az író törekedett: az alany hátravetése, a szaggatott szerkezet, a mondat keserves-kanyargós menete megfelel a szintaxis síkján azoknak a beteges gyanúsításoknak, amelyekkel ez a gyengélkedő, szobafogságra kárhoztatott asszony kémlelve lesi áldozatának legkisebb mozdulatát is. Afféle mondattani bujóccka ez, amely a szereplő lelki alkatában leli magyarázatát.

Az is előfordul, hogy a szerző filozófiájának és esztétikájának a rejtekeibe kell behatolnunk, hogy megértsük egy stilisztikai választás indítékait. Ismeretes, miként használta Flaubert a szabad függő beszédet (style indirect libre), és milyen finom hatásokat ért el ezzel a mondattípussal. Ezt az eljárást már más írók is, különösen La Fontaine, alkalmazták Flaubert előtt, de ő volt az első, aki összes lehetőségeit kiaknázta. Ez az előszeretet részint tisztán nyelvi okokból magyarázható: a *hogy (que)* kötőszónak egyhangú ismételtetésétől irtózott Flaubert kifinomult nyelvérzéke. De egyéb okok is közrejátszottak: ez a szerkezet ideális eszközt nyújtott a szerzőnek ahhoz, hogy kifejezze két alapvető állásfoglalását: az író szenttelenségét és háttérbe vonulását egyfelől, másrészt regénye szereplőivel való azonosulását. „Művében a szerzőnek — írja Flaubert — olyannak kell lennie, mint Istennek a világegyetemben: mindenütt jelenvalónak és seholsem láthatónak.” („L'auteur dans son oeuvre doit être comme Dieu dans l'univers, présent partout et visible nulle part.”) Továbbá: „Gyönyörű dolog az, ha az ember ír, s többé már nem önmaga, hanem

ott kering abban a teremtet világban, amelyről beszél.” („C'est une chose délicieuse que d'écrire, que de n'être plus soi, mais de circuler dans toute la création dont on parle.”)

Végeredményben tehát Flaubert szenvtelenségi elve és az, amit ő saját-maga „panteista képességnek” nevezett, magyarázza meg előszeretettel a szabad függő beszéd iránt [5].

2. Ami a stilisztikai választás hatását illeti, az az esetek jórésztében szűkre szabott és egyetlen mondatra korlátozódik. De amikor olyan elemek közötti választásról van szó, amelyek különböző hatáskeltő erővel rendelkeznek, amikor pl. elhatározzuk, hogy egy archaizmust, népies vagy argó kifejezést vagy irodalmi formát (pl. a francia „imparfait du subjonctif”) alkalmazunk, ennek a döntésnek fontos következményei lehetnek arra vonatkozóan, ami ezután következik. Ez a döntés bizonyos fokig meghatározhatja azt a stilisztikai hangnemet, amelyet ettől fogva követni kell. Végül vannak olyan választások is, amelyek egyszersmindenkorra arra kényszerítenek, hogy egy bizonyos kifejezőmódot használjunk egy másik helyett. Amikor Camus a *L'Étranger*t írta, mindjárt kezdetben el kellett döntenie, hogy az elbeszélő az eseményeket egyszerű múltban (*passé défini*) vagy összetett múlt időben (*passé indéfini*) mondja-e el. Különböző tényezők — a beszélő egyénisége, a stiláris hangnem és mindenek felett az a céltalan és „abszurd” légtér, amelyet a regénynek sugározni kell — arra készítették az író, hogy az összetett múlt mellett döntsön. Ebből a választásból jelentős következmények származtak, amint azt Jean-Paul Sartre Camus könyvéről szóló mesteri elemzésében kimutatta [6]. Sartre szerint ennek a választásnak az volt a következménye, hogy meggyengült és kettészakadt az igei elem, ami a tehetetlenség, a gerinctelen mondatfűzés benyomását kelti. Mi több, az összetett múlt kiemeli a cselekvény szaggatott, széttördelt jellegét, azt, hogy a beszélő képtelen meglátni az események közötti összefüggéseket. Hogy Sartret idézzük: „a *L'Étranger* mindenegyus mondata egy sziget... Ahelyett, hogy híd gyanánt összekötne múltat és jövőt, nem több, mint egy zárt, elszigetelt kis jelenség.” („... une phrase de *L'Étranger*, c'est une île... Au lieu de se jeter comme un pont entre le passé et l'avenir, elle n'est plus qu'une petite substance isolée qui se suffit.”) Jegyezzük meg, ez az elbeszélő mód, amely a *L'Étranger* szerkezetében lényeges szerepet játszik, nem volna alkalmazható más témákra és más stiláris környezetben. Maga Camus is más módszert választott két későbbi regényében, a *La Peste*-ben és a *La Chute*-ben.

3. Tisztán nyelvi szempontból az író választását korlátozzák a nyelv kifejező eszközei, a lehetőségek száma, amelyeket az író rendelkezésére bocsát. A legegyszerűbb eset a „kéttagú” választás, ahol csupán két lehetőség közül lehet választani: a francia nyelvben pl. a jelző vagy megelőző vagy követi a főnevet; az alany bizonyos helyzetekben az állítmány előtt vagy mögött áll; helyenként két alaktani forma közt választhatunk; je *peux* — je *puis*, je *ne sais* — je *ne sache* (magyar megfelelők pl. *megjegyzem*, — *megjegyezni*, *volna* — *lenne*) stb. Annak a csekély szabadságnak ellenére, amelyet ezek a minimális választások engednek, a nyelv finom árnyalatokat merít belőlük, amelyek szépsége és eleganciája éppen végtelen egyszerűségükben rejlik. Amikor a *Le Monde* 1948-ban az örökös kormányválságokkal kapcsolatban „Vincent Auriol rituális tárgyalásairól (*rituelles consultations*)” beszélt, a szokásos „*consultations rituelles*” helyett, ebbe az irónikus szórendbe bele volt sűrítve a negyedik Köztársaság teljes elítélése. A kettős alaktani változatok ilyen vá-

ratlan hatást idézhetnek elő. Így Gide *Isabelle* c. regényében az elbeszélő bele-szeret egy arcképbe, amely egy fiatal nőt ábrázol, és azt könnyed iróniával átszótt lelkesedéssel írja le: „szeme epedő és szomorúan álmodozó, szája kissé nyitott, és mintha sóhajtana, *nyakszirtje (col)* olyan törekeny, mint egy szál virág...” („... un oeil languide et tristement rêveur, la bouche entr’ouverte et comme soupirant, le *col* fragile autant qu’une tige de fleur...” [7]. Márpedig a *col* szó a *nyak* jelentésében, a szokásos *cou* helyett archaikus és költői forma, amelynek használata ebben az összefüggésben jellemző a beszélő lelki-állapotára, arra a „patetikus illúzióra”, amelyet maga Gide regénye alapeszméjének tekintett [8].

A kifejezés még árnyaltabbá, még változatosabbá válik, amikor több lehetőség közül választhatunk. Van „három tagú” választás, pl. a franciában „parler de la politique”, „parler de politique”, parler politique” (a politikáról beszélni, politikáról beszélni, politizálni). Az olaszban a megszólítás három személynévmása (*tu, voi, lei* 'te, maga, ön') lehetővé teszi különféle finom érzelmi és hangulati árnyalatok kifejezését, amelyeket Stendhal kiaknázott a *La Chartreuse de Parme*-ban, ahol a porkoláb kedvét leli Fabrice del Dongo megálázásában, amikor *voi*-nak ('magának') szólítja. „Itáliában — magyarázza a szerző — a cselédekhez beszélnek így” (Pléiade kiadás p. 262).

Vannak bonyolultabb három tagú választások is, amelyek egész sor nyelvi elemre terjednek ki. A szabad függő beszéd, amelyről már szó volt, különösen jelentős ebből a szempontból. Flaubert előtt csak kétféle eljárás mód volt használatos arra, hogy valakinek a beszédét visszaadjuk, a belső monológot is beleértve: az egyenes beszéd, amely pontos tolmácsolást nyújtott szóról szóra és a függő beszéd, amely az elbeszélés keretébe foglalta a mondottakat, s egyidejűleg megfosztotta őket kifejező és hangulatfelidező elemektől: kérdésektől, felkiáltásoktól, indulatszóktól, népi és argó fordulatoktól. A szabad függő beszéd megjelenése igen becses kompromisszumot tett lehetővé az író számára: a szerző most már érintetlenül megőrizhette a beszélt nyelv valamennyi kifejező eszközét, a gondolat teljes hajlékonyságát, anélkül, hogy pontos átírássá vál-lalkoznék, ami a belső monológ esetében kézzelfoghatóan lehetetlen lett volna. Sőt mi több, a három eljárás mód közötti választás lehetősége önmagában is változatosságra és hajlékonyságra vezet. Flaubert állandóan átcsap egyikből a másikba: az elbeszélésből észrevétlenül átsiklik a szabad függő beszédbe, és csak utólag tűnik ki, hogy a szerző eltűnt, átengedte a szót valamelyik szereplőjének. Ezek a folytonos eltolódások magukkal vonják a távlatoknak és a megvilágításnak a változásait is. Spitzer találó hasonlata szerint olyan ez, mint mikor az ember egy távcsövet folytonosan közelebbre vagy távolabbra állítgat, hogy a tárgyat közelebb hozza vagy eltávolítsa [9]. Az is elképzelhető, hogy a nyelv nem áll meg a jelenlegi állapotban; Harmer cambridgei professzor szerint a reprodukálásnak egy új formája, a „szabad egyenes beszéd” kezd jelentkezni egyes íróknál úgy, hogy a Flaubert óta elterjedt három tagú rendszer egy napon átalakulhat négytagú rendszerré [10].

Találkozunk négytagú, sőt még bonyolultabb választással is a nyelvtani rendszernek bizonyos területein, pl. az ilyen francia kérdőmondatokban: „quand viendra ton père?” — „Quand ton père viendra-t-il?” — „Quand est-ce que ton père viendra?” — „Ton père viendra quand?” stb. (A francia mondatfűzésnek ezeket a gyakori és természetes változatait magyarban csak mesterkélten lehet visszaadni: „Mikor jön apád?” — „Apád mikor jön?” — „Mikor

lesz az, hogy apád jön?” — „Apád jön? Mikor?”). A szótan terén a rokonértelmű szavak gazdag és árnyalt sorozatai találhatók. Ezek néha valóságos „szinonim-gócponctokat” alkotnak, amelyek megfelelnek egy kor vagy egy társadalmi réteg uralkodó érdeklődésének. A *Beowulf* című óangol hőskölteményben 37 kifejezést számoltak meg a „hős” és „fejedelem” jelölésére; Benoit de Sainte-Maure XII. századi francia költőnél 18 igét a „támadás”, 13-at a „győzelem” és 36 főnevet a „harc” fogalmára. A mai nyelvben ugyanilyen gócponctokat találunk a francia nyelvjáráásokban a „fösvénység”, az argóban a „részség” és a „halál” megjelölésére [11]. Sőt előfordul, hogy egyes korszakok fölöslegesnek tekintik a szinonimák elburjánzását. Így a klasszikus latin szinonim eszközei lényegesen lecsökkentek a vulgáris latinban, s ugyanígy az ófrancia szinonimákat lenyesegették a reneszánsz korában és az újkor kezdetén.

Mindebből láthatjuk, hogy azok a határok, amelyeket a nyelv a kiválasztásban a beszélő elé állít, nagyon változók. Mindamellet a választás mindig szűk korlátok közt mozog, és az esetek többségében nagyon csekélyszámú lehetőség közt kell döntenünk. Van azonban egy terület, ahol a nyelvi eszközök összehasonlíthatatlanul gazdagabbak, sőt első pillantásra korlátlanoknak látszanak: a képek, hasonlatok, metaforák világa. Elméletileg mind a beszélő, mind az író összehasonlíthat bármely dolgot bármely más dologgal, feltéve, hogy valamilyen hasonlatosság, analógia vagy megfelelés elképzelhető köztük és tudjuk azt is, hogy a modern irodalom, amely kedveli a meglepetéseket és a váratlan párhuzamokat, ezt a feltételt igen rugalmasan kezeli, kitéve magát olyan szemrehányásoknak, mint Gide-nek ez a szellemes mondása: „Van-e fárasztóbb, mint egyes irodalmároknak az a mániája, hogy nem tudnak egy tárgyra ránézni anélkül, hogy nyomban egy másikra ne gondolnának.” („Quoi de plus fatigant que cette manie de certains littératures, qui ne peuvent voir un objet sans penser aussitôt à un autre.”) (Journal, 1926. aug. 15.)

Azonban igaz az is, hogy a képes kifejezések területén az íróknak olyan lehetőségei vannak, amelyek szabad folyást engednek képzeletének, mégis a kiválasztásnál tiszteletben kell tartania bizonyos határokat. Az első korlátozó tényező a képek harmóniája annak a személynek az egyéniségével, aki használja őket. Proust Legrandin mérnök szájába olyan metaforákat ad, amelyekben van bizonyos költői báj, de kissé fellengzőek, kissé túlságosan irodalmiak. Ennek a stílusnak sajátos légkörében csak bizonyos képtípusok merülhetnek fel, és azok, amelyek lenyűgöző természetességgel jelentkeznek — „a zene, amelyet a holdvilág játszik a csend fuvoláján” — („... la musique que joue le clair de lune sur la flûte du silence...”) hamisan csengenének más személyek beszédében.

Az az elv, hogy a képek összeilljenek a beszélő egyéniségével, igen jelentős és néha kényelmetlen korlátot állít fel színdarabokban és főképp olyan regényekben, melyeket nem az író, hanem az egyik szereplő mond el. Ha sikeres a stiláris mimikri, értékes hangulatfelidező hatások forrásává válhatik. A *L'Immoraliste*-ben Gide talált egy képet, helyesebben egy szimbólumot, amely tömör és frappáns módon fejezi ki az elbeszélő belső átalakulását, egyszerismind kitűnően illik a fiatal történész és oklevélkutató egyéniségéhez: „A palimpszesztuszokhoz hasonlítottam magamat; élveztem a tudós örömét, aki az újabb írások alatt felfedez ugyanazon a papíron egy sokkalta becsesebb régi szöveget. Milyen volt ez az elrejtett szöveg? Hogy elolvashassam, nem kell-e előbb eltüntetnem az újabb szövegeket?” („Et je me comparais aux

palimpsestes; je goûtais la joie du savant qui, sous les écritures plus récentes, découvre sur un même papier un texte ancien infiniment plus précieux. Quel était-il, ce texte occulté? Pour le lire, ne fallait-il pas tout d'abord effacer les textes récents?" [12]

De van olyan eset is, ahol a szerző az elbeszélő stílusán keresztül is átetszik. A *L'Étranger*-ben Camus sikerrel oldotta meg azt a nehéz feladatot, hogy abszurd „hőstét” jelleméhez tökéletesen hozzáillő nyelvvel ruházza fel. De drága árat kellett érte fizetnie, és néha az az érzésünk, hogy a szerző viaskodik azzal a kényszerrel, amelyet maga hozott létre, és olyan kifejezéseket ad szereplője szájába, amelyek hamisan csengenek. Amikor az elbeszélővel azt mondhatja: „Jövöm mélyéről, egész eddigi abszurd életem folyamán valami homályos áramlat lengett felém azokon az éveken át, amelyek még nem jöttek el.” („Du fond de mon avenir, pendant toute cette vie absurde que j'avais menée, un souffle obscur remontait vers moi à travers des années qui n'étaient pas encore venues.”) [13], Camus hangját halljuk Meursault egyhangú monológja mögött. Érdekes, hogy az első kiadásnak e valószínűtlen, mert túlságosan költői képei közül kettő nem szerepel a regény mai kiadásaiban [14].

Egy másik tényező, amely bizonyos mértékben korlátozza a képek kiválasztását, a stiláris környezet. Jean Giono *Regain* c. regényének stilisztikai vizsgálata kimutatta, hogy a képek, bármily számok és eredetiek is, nagyon szűk területről származnak és bizonyos értelemben zárt kört alkotnak: a Déli Alpok természeti jelenségeit, állat- és növényvilágát és falusi életét írják le, összehasonlítva őket ugyanennek a vidéknek növényeivel, állataival, tárgyival és tevékenységeivel. Más környezetből, pl. a művészetből, tudományból, technikából, a városi életből származó hasonlatok egyáltalán nem illenek ebbe a stiláris légkörbe. Ennek az eljárásmodnak több előnye van: a képek homogének és harmonikusan illeszkednek a tárgyhoz; magukon hordozzák a személyes tapasztalat bélyegét; végül ledöntik azokat a válaszfalakat, amelyek elkülönítik egymástól az embereket, állatokat, növényeket és az élettelen világot: a megfeleléseknek egy olyan kiterjedt hálózatát hozzák létre, amely a szerző panteista filozófiáját hirdeti. Ugyanekkor az a virtuozitás, amellyel Giono korlátolt metafora-forrásait kiaknázta, lehetővé tette számára, hogy elkerülje a szegényesség és egyhangúság veszélyét, amely módszerében rejlett [15].

Egy harmadik tényező, amely körülhatárolhatja az analógiák megválasztását: a szöveg hangneme vagy általánosabb formában a szerző álláspontja. Ha az író komikus vagy pejoratív hatást akar elérni, a képek bizonyos kategóriái már eleve ki vannak zárva, viszont mások szinte önkénytelenül jelentkeznek. Az emberek és állatok közötti párhuzam igen gyakran visszatér az ilyen szövegekben, mert ez a képtípus alkalmas arra, hogy leértékelje az embert, leszállítsa az állatok szintjére és föltárja mindazt, ami benne állati. Proust minden olvasója emlékszik Palancy nagyszerű karikatúrájára, „aki kerek szemű, nagy potykafejével lassan mozgott az ünnepek közepette, minden pillanatban tátogatva állkapcsát, mintha a tájékozódást keresné” („... qui, avec sa grosse tête de carpe aux yeux ronds, se déplaçait lentement au milieu des fêtes en désserrant d'instant en instant ses mandibules comme pour chercher son orientation”) [16], és Robert de Saint-Loupra, aki úgy halad át egy szalonnán, mint ahogyan valami csodálatos madár sétál állatkerti ketrecében, „fejét fel-felvetve kissé kopott hajzatának oly vidáman és hetykén felbóbítázott

tolfforgatója alatt.” („... redressements de sa tête si joyeusement et si fièrement huppée sous l'aigrette d'or de ses cheveux un peu déplumés”) [17]

Másutt a karikatúra még erőteljesebb, pl. az, amely az 1940-es francia összeomlást írja le, Sartre *La Mort dans l'ame*-jában van egy sor visszataszító kép, amely az embereket és kocsikat féregkéhez hasonlítja:

„... a hosszú, komor hangyák elfoglalták az egész utat... A férgek másztak előttük mérhetetlenül, lomhán és titokzatosan... az autók csikorogtak mint a homárok, ciripeltek, mint a tücskök. Az emberek féregkévé változtak... már csupán ennek a végelethatalan féregtömegnek a lábai vagyunk.” („... les longues fourmis sombres tenaient toute la route... Les insectes rampaient devant eux, énormes, lents, mystérieux... les autos grinçaient comme des homards, chantaient comme des grillons. Les hommes ont été changés en insectes... nous ne sommes plus que des pattes de cette interminable vermine”) [18].

Végül a képek kiválasztását befolyásolja a szerző egyénisége is. Egyes kritikuskok úgy vélték, hogy közvetlen kapcsolatot lehet megállapítani az író érdeklődési köre és a hasonlatok forrásai között; sőt a képek eredete alapján megpróbálták megírni Shakespeare belső életrajzát [19]. Az ilyen párhuzamok néha egészen alaptalan eredményekre vezetnek; mégis vannak olyan esetek, ahol a hasonlatok kiválasztása bizonyos különleges körülményekkel függött össze. Jól ismert példa Rimbaud szonettje a magánhangzókról; úgy látszik, hogy azok a színek, amelyekkel a költő a hangokat felruházta, valamint azok a képek, amelyek ezeket a színeket illusztrálják, gyermekkori emlékekben gyökereztek. Világos másrésről, hogy a képek természete és minősége függ többek között attól, amit a szerző tapasztalatból ismer: környezetétől, szokásaitól, társaságától, olvasmányaitól. Egy olyan író, aki nem rendelkezik Proust műveltségével és enciklopedikus tudásával, sosem lett volna képes kigondolni azokat a pontos és részletes hasonlatokat, amelyeket ő a különböző tudományokból, művészetekből, zenéből, színházból és még számos más ismeretkörből merített.

Láttunk néhány olyan tényezőt, amelyek korlátozzák a képek szabad kiválasztását. De ezek a korlátok összehasonlíthatatlanul tágasabbak és rugalmasabbak, mint azok, amelyekkel az író a nyelv egyéb területein kerül szembe. Ez az alapvető különbség magyarázza meg részben azt a kiváltságos helyet, amelyet a képek a stilisztikai tanulmányokban elfoglalnak, és azt a különleges érdeklődést, amellyel az irodalmi kritika e kérdések felé fordul. Ám ez nem jelenti azt, hogy el kell fogadnunk Proust tételét: „Azt hiszem, hogy egyedül a metafora adhat egy bizonyos örökkévalóságot a stílusnak”, („Je crois que la métaphore seule peut donner une sorte d'éternité au style”); ellenkezőleg, világos, hogy ha sikerül kimutatnunk egy író tartós előszeretetét vagy ellen-szenvét egy bizonyos ritmusforma, alaktani elem, szófaj vagy mondat-szerkezet iránt, éppen olyan jelentős idioszinkráziát állapítottunk meg, mint azok a tendenciák, amelyek a képek dinamikáját irányítják. Kétségtelen azonban, hogy a képes beszéd területén mutatkozik meg legszabadabban az író fantáziája, és hogy a választás azok között a lehetőségek között, amelyeket az analógiák játéka nyújt neki, különösen jellemző egész képzelet-alkatára. Ha elfogadjuk Flaubert-ral, hogy a stílus sajátos szemlélési módot jelent, úgy a képek tanulmányozása egyike a leghatásosabb módszereknek arra, hogy meg-ragadjuk azt az egyéni látásmódot, amelyben a művészi stílus gyökerezik.

JEGYZETEK

- [1] P. GUITAUD, *La Stylistique*. Paris (1954.) 65.
- [2] M. CRESSOT, *Le Style et ses techniques*. Paris (1947.) 2.
- [3] S. ULLMANN, *Précis de sémantique*. Bern 1952. 195 kk.
- [4] S. ULLMANN, *Style in the French Novel*. Cambridge 1957. 181 kk.
- [5] Ua. II. fejezet.
- [6] J. P. SARTRE, „Explication de L'Étranger” Situations I. Paris 1947. 99—121, 117 kk. L. még G. CRUICKSHANK, „Camus's Technique in L'Étranger” *French Studies*. 1956. 241—53, ugyanő „Camus and Language”. *Litterature Moderne* 1956. 197—202.
- [7] Paris, 1949. kiad. 75.
- [8] Vö. P. LAFILLE, *André Gide romancier*, Paris 1954. 57.
- [9] L. SPITZER, „Pseudo-objektive Motivierung”. *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur*, 1923. 359—85, 374.
- [10] L. C. HARMER, *The French Language Today*, Londres. 1954. 300 kk.
- [11] O. JESPERSEN, *Growth and Structure of the English Language* (6. kiad.) Leipzig 1930. 48; W. WARTBURG, *Problèmes et méthodes de la linguistique*, Paris 1946. 135 kk, 175 kk. S. ULLMANN; *Précis de sémantique française* 188 kk.
- [12] Paris, 1926-i kiad. 83.
- [13] Paris, 1957-i kiad. 169.
- [14] „Ennek az álommal telt háznak a szívében lassan szállt fel a panasz, mint egy csendből fakadt virág.” 1942-i kiad. 48; „(a fény) úgy folyt végig az összes arcokon, mint egy friss lé” uo. 100.
- [15] S. ULLMANN, *Style in the French Novel*. 224 kk.
- [16] *Du Coté de chez Swann*. Paris, 1954-i kiad. II. 143.
- [17] *Le Temps retrouvé*, Paris, 1949-i kiad. I. 15.
- [18] S. ULLMANN, *Style in the French Novel*. 251 k.
- [19] Vö. erről: *Style in the French Novel* 31 kk.

СТИЛИСТИЧЕСКИЕ ВЫБОР И ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТЬ ЯЗЫКА

С. Ульманн (Лидс)

Современное изучение стиля занимается в первую очередь выразительностью языковых средств. Эта выразительность является результатом ряда выборов, которые в языке имеются в распоряжении говорящего и писателя. Различаем выбор сознательный, мотивы которого общезвестны, и выбор бессознательный, который своими корнями уходит в структуру произведения или индивидуальность писателя. Выбор иногда не имеет непосредственных последствий; в других же случаях он определяет тон и языковые формы стиля. Пределы выбора весьма изменчивы: имеются случаи, когда нужно выбрать из двух или трёх возможностей, далее такие случаи, когда возможности шире, но читатель может выбрать только образы, иносказания и метафоры среди многочисленных, но не совсем ограниченных возможностей, поэтому образный язык чрезвычайно характерен для воображения и мира идей писателя.

WAHL UND AUSDRUCKSWERT

von S. ULLMANN

Die moderne Stilforschung befasst sich in erster Linie mit der Ausdruckskraft der Sprachelemente. Diese Ausdruckskraft ist das Ergebnis unzähliger Wahlen zwischen den Möglichkeiten, die die Sprache dem Sprechenden und dem Schriftsteller zur Verfügung stellt. Es gibt bewusste und unbewusste Wahlen; solche, deren Beweggründe allgemein bekannt sind, und solche, deren Wurzeln in der Struktur des Werkes oder der Persönlichkeit des Autors zu suchen sind. Manchmal hat die Wahl keine unmittelbaren Folgen, in anderen Fällen bestimmt sie dagegen die Tonart und die Sprachformen des Stils. Die Grenzen der Wahl sind sehr unterschiedlich: es gibt Situationen, in denen nur zwischen zwei oder drei Möglichkeiten zu wählen ist; in anderen sind die Schranken weiter gesetzt, doch steht dem Schriftsteller die Wahl zwischen zahlreichen, wenn auch nicht ganz unbegrenzten Möglichkeiten nur auf dem Gebiete der Bilder, Vergleiche und Metaphern frei; deshalb ist die Bildersprache für die Imagination und die Gedankenwelt des Schriftstellers äusserst charakteristisch.