

Bibliotekarstudentens nettleksikon om litteratur og medier

Av Helge Ridderstrøm (førsteamanuensis ved OsloMet – storbyuniversitetet)

Sist oppdatert 10.01.19

Dette dokumentets nettadresse (URL) er:

<https://www.litteraturogmedieleksikon.no/cm4all/uproc.php/0/stilistikk.pdf>

Stilistikk

Stil-lære og undersøkelser av stil. Alt vi sier eller skriver, ytrer vi av en grunn og med et mål (hvorfor), og det sies på en måte (hvordan) som er dets stil (Sanders 1977 s. 14). Stilen gjelder utvalg, hyppighet og kombinasjon av de elementene og formene som er tilgjengelige i et språk (Michael Breuner gjengitt fra Neuhaus og Ruf 2011 s. 357). En stil utgjøres av bl.a. ordvalg, språklige figurer (f.eks. metaforer) og setningsoppbygging. Stilistiske særtrekk blir ofte oppfattet som kjennetegn på forfatterens personlighet (Neuhaus og Holzner 2007 s. 168).

Stilistikk gjelder ordvalg, ordrekkefølge, komposisjon osv. Normativ stilistikk innebærer å gi råd om bruk av språklige virkemidler, mens deskriptiv stilistikk er beskrivelse av faktiske tilfeller. Det skilles også mellom individualstil hos en enkeltperson, verkstilen i en enkelt tekst, tidsstilen i en tidsperiode og sjangerstilen som forener en type tekster. Litterær stilforskning kan knytte den enkelte teksten til den enkelte dikteren, til en aldersbestemt generasjon av mennesker, til en litterær retning, til en epoke m.m. (Kayser 1973 s. 300).

En stil kan være typisk for et språk, en historisk periode, bestemte litterære sjangrer, bestemte temaer/emner, et litterært miljø, ett forfatterskap, en periode i en forfatters liv, ett verk, et avsnitt i et verk, én setning (Groupe my 1982 s. 155).

Det finnes ikke to måter å si noe på som er eksakt ekvivalente (Cressot og James 1983 s. 16). Det er altså alltid en forskjell i betydning mellom to måter å formulere noe på. Stil oppfattes ofte som det som gjør et verk “personlig” og “uetterligbart”, og som dermed viser forfatterens originalitet (Nøjgaard 1993 s. 114).

En setning kan vanligvis omformes på mange måter, f.eks. slik:

- Rasende kastet mannen stolen i gulvet.
- Mannen, rasende, kastet stolen i gulvet.
- Den rasende mannen kastet stolen i gulvet.
- Stolen ble kastet i gulvet av den rasende mannen.
- I gulvet ble stolen kastet av mannen, rasende.

Slike transformasjoner er mer eller mindre fjerne fra den vanligste måten å ordne ord syntaktisk på (Groupe my 1982 s. 70).

“En stil som domineres av grammatisk likeverdige setninger, med en lav grad av underordning, kaller vi PARATAKTISK. Det motsatte begrep er HYPOTAKTISK stil, underordnende setningsforbindelse. [...] Denne formen for paratakse, der perioden liksom blir en enhet p.g.a. sammenknytningen, kaller vi SYNDETISK – eller mer korrekt, fordi det dreier seg om mer enn ett bindeord: POLY-SYNDETISK. Når setningene ikke bindes sammen med konjunksjon, men blir stående hver for seg [...] kaller vi uttrykksmåten ASYNDETISK.” (Dahl 1975 s. 22)

Den colombianske forfatteren Gabriel García Márquez fortalte i et intervju at han ikke bruker samme adjektiv to ganger i samme bok, hvis han ikke bevisst vil framkalle samme stemning og få samme effekt to ganger (*Dag og tid* 9. mars 1995 s. 21).

Såkalte “vekselsetninger” ble brukt dikterisk bl.a. i tysk barokkdiktning: “Solen / en pil / vinden / brenner / skader / blåser” (Szyrocki 1968 s. 35).

Modernistisk lyrikk er ofte preget av en “deformerende stil” (Friedrich 1988 s. 196). Den bryter konvensjoner for å fornye hva vi kan oppfatte som poetisk.

Stephen Ullmann skriver i boka *Language and Style* (1966): “For the student of style, ‘expressiveness’ covers a wide range of linguistic features which have one thing in common: they do not directly affect the meaning of the utterance, the actual information which it conveys. Everything that transcends the purely referential and communicative side of language belongs to the province of expressiveness [...] Intimately connected with expressiveness is another key-concept of stylistics, the idea of *choice*: the possibility of choosing between two or more alternatives – ‘stylistic variants’, as they have been called [...] The choice between two or more ‘synonymous’ forms will be dictated by considerations of expressiveness: we shall choose the one which carries the right degree of emotion and emphasis, the one whose tone, rhythm, phonetic structure and stylistic register are best suited to the purpose of the utterance and to the situation in which it takes place.” (siteret fra Ludwig 1990 s. 36).

“Stylistic analysis, unlike more traditional forms of practical criticism, is not interested primarily in coming up with new and startling interpretations of the texts it examines. Rather, its main aim is to explicate how our understanding of a text is achieved, by examining in detail the linguistic organization of the text and how a reader needs to interact with that linguistic organization to make sense of it. Often, such a detailed examination of a text does reveal new aspects of interpretation or help us to see more clearly how a text achieves what it does. But the main purpose of stylistics is to show how interpretation is achieved, and hence provide support

for a particular view of the work under discussion. ... [T]he ‘news’ comes from knowing explicitly something that you had only understood intuitively, and from understanding in detail how the author has constructed the text so that it works on us in the way that it does.” (Mick Short sitert fra <http://grammar.about.com/od/rs/g/Stylistics-term.htm>; lesedato 05.12.14)

Som eksempler på ekspressive form-elementer uavhengig av innhold, nevner Ullmann emosjonelle assosiasjoner ved ord, rytme i språket, klanger, symmetri, gammeldagse uttrykk, slang-innslag, bruk av dialekt m.m. Også andre nevner dialekt som stilelement. “Dialects are social styles [...] redolent with meaningful associations of rurality and linked to particular geographical places. They have strong cultural associations, especially when we look at them contrastively.” (Nikolas Coupland i <http://worldtracker.org/media/library/College%20Books/Cambridge%20University%20Press/0521853036.Cambridge.University.Press.Style.Language.Variation.and.Identity.Aug.2007.pdf>; lesedato 20.05.14)

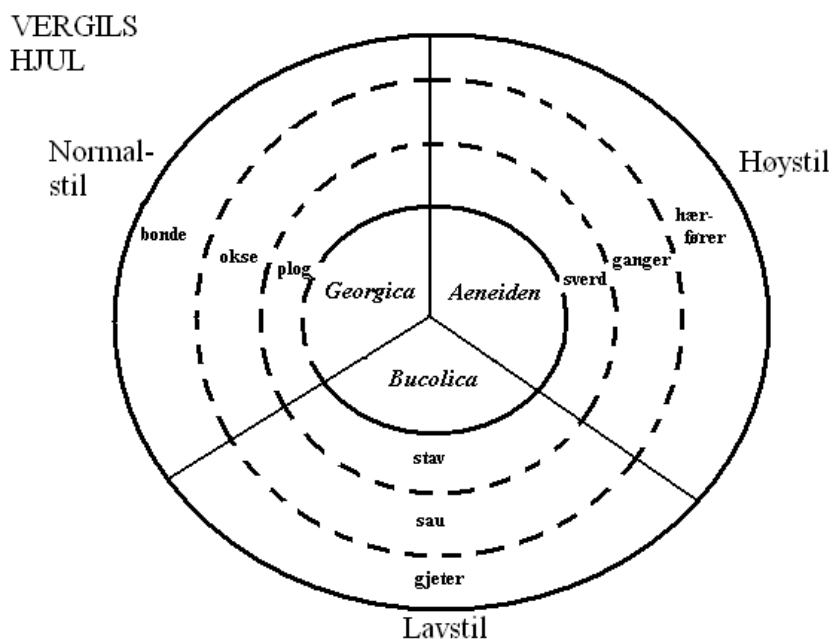
“ ‘Style’ refers to a way of doing something. Think of architectural styles and the striking rustic style of house-building in rural Sweden. That particular style – what allows us to call it a style – is an assemblage of design choices. It involves the use of timber frames, a distinctively tiered roofline, a red cedar wood stain and so on. We can place this style. It belongs somewhere, even if the style is lifted out of its home territory and used somewhere else. It has a social meaning. The same is true for styles in all other life-domains. Cultural resonances of time, place and people attach to styles of dress and personal appearance in general, to styles in the making of material goods, to styles of social and institutional practice, perhaps even to styles of thinking.” (Nikolas Coupland i <http://worldtracker.org/media/library/College%20Books/Cambridge%20University%20Press/0521853036.Cambridge.University.Press.Style.Language.Variation.and.Identity.Aug.2007.pdf>; lesedato 20.05.14)

“Reading the meaning of a style is inherently a contrastive exercise. You have to find those red cedar buildings ‘different’ in order to see them as having some stylistic significance. This is the old principle of meaning depending on some sort of choice being available. But style isn’t difference alone. When we use the term ‘style’ we are usually attending to some aesthetic dimension of difference. Styles involve a degree of crafting, and this is why the word ‘style’ leaks into expressions like ‘having style’, ‘being in style’ or ‘being stylish’. The aesthetic qualities of styles relate, as in the case of the Swedish red cedar buildings, to a process of design, however naturalised that process and its results might have become in our experience. We talk about ‘style’ rather than ‘difference’ when we are aware of some holistic properties of a practice or its product. A style will ‘hang together’ in some coherent manner. Engagement with style and styles, both in production and reception, will usually imply a certain interpretive depth and complexity. Although we are considering ‘style’ as a noun at this point, when we refer to ‘a style’ and to ‘styles’ (plural), and giving styles a quality of ‘thing-ness’, the idea of style

demands more of a process perspective. I think we are mainly interested in styles (noun) for how they have come to be and for how people ‘style’ (verb) meaning into the social world. [...] We are all familiar with the idea of linguistic style, and most people will think first of language in literary style. Literary style relates to the crafting of linguistic text in literary genres and to an aesthetic interpretation of text.” (Nikolas Coupland i <http://worldtracker.org/media/library/College%20Books/Cambridge%20University%20Press/0521853036.Cambridge.University.Press.Style.Language.Variation.and.Identity.Aug.2007.pdf>; lesedato 20.05.14)

I antikken utviklet den greske retorikeren Hermogenes fra Tarsus en litteraturkritikk basert på stilkategorier. Alle påfallende trekk ved en forfatters litterære stil ble tolket som bevisste valg fra forfatterens side (Patillon 1990 s. 97).

Det var briten John of Garland som ca. år 1250 etablerte begrepet “det vergilske hjul” (“rota Vergilii”) med de tre stilnivåene, og plasserte Vergils tre mest kjente verk på hvert sitt nivå (Joch og Wolf 2005 s. 194). Men hjulet stammer opprinnelig fra den romerske Vergil-kommentatoren Aelius Donatus. Dette er de tre stilnivåene:



Bucolica er et hyrdedikt, *Georgica* et læredikt og *Aeneiden* et epos, alle tre skrevet av Vergil.

I verket *Ekloger* brukte Vergil høystil i 6. ekloge, lavstil i 9. ekloge, normalstil i 10. ekloge (Szyrocki 1968 s. 42). I *Georgica* brukte han lavstil i beskrivelsen av såing og pløying, normalstil i gjengivelse av historien om Aristaesus, og høystil i en skildring av en pest (Szyrocki 1968 s. 42).

“Ligesom der siges at være visse kvinder, hvem selve dette at være uden pynt klæder, således glæder denne jævne stil selvom den er ufriseret. I begge tilfælde kommer der noget mere charmerende frem, men på diskret vis. Her vil alle påfaldende prydelser som perler være borte, og heller ikke krøllejernet vil blive taget i brug. Skønhedsmidler som kunstigt hvidt og rouge vil være bandlyst. Smagfuldhed og enkelhed vil alene blive tilbage”. (den romerske retorikeren Cicero sitert fra Jørgensen 1995)

For renessanseforfatteren Michel de Montaigne “var det *stilen* som var kjennetegnet for det egne, ikke filosofisk og historisk innsikt. Innsikt var felleseie, mens den personlige stilen vitnet om at “the strenght and beauty of [the] mind” var særeie” (Kathy Eden gjengitt fra *Morgenbladet* 7. – 13. august 2009 s. 31).

En forfatters stil oppstår ut fra et samspill av lingvistiske, psykologiske og sosiale faktorer (Cressot og James 1983 s. 15). Eugen Lerchs artikkel “Typer av ordstilling” (1922) skiller mellom sju typer: logisk ordstilling, ordstilling etter kontaktprinsippet, ordning etter konkrethet, og dessuten rytmisk, impulsiv, hørerfokuseret og impresjonistisk ordstilling (gjengitt etter Kayser 1973 s. 129).

Undersøkelser av stilen skal vise hvordan de språklige virkemidlene fungerer som uttrykk for en holdning (Kayser 1973 s. 300). Asyndese kan oppfattes som et tegn på spontanitet, som om taleren blir revet med av sine følelser (Patillon 1990 s. 114). Asyndese er sideordning av setningsledd uten sammenbindende konjunksjoner (“Vi må kjempe, være villige til å ofre alt, seire”).

“Asbjørn Aarnes (“Litterært leksikon”, 1967) redegjør for skillet mellom en bevisst og en mer ubevisst eller umiddelbar stilstreben hos forfatterne. Den første resulterer da i en mer beregnende, finalt innstilt holdning til stilen, den andre tilfredsstiller et uttrykksbehov, altså et kausalt produkt. Den språklige estetiker skulle etter dette da utgjøre en syntese av de to betrakningsmåtene. Og det er nettopp en slik syntese av de to prinsippene, en estetisk vurderende og en psykologisk forklarende, Øyslebø slår et slag for i sin avhandling [*Hamsun gjennom stilen*, 1964]. Men straks man setter seg ned for å beskrive eller bestemme noen språklige trekk ved “Hamsuns personlige stil”, altså individualstilen, melder spørsmålet om tidsstil og genrestil seg, altså den rådende mote innen fortellingsformen blant Hamsuns samtidige kollegaer. Dessuten fins det to klare stilskifter hos Knut Hamsun fra “Sult” i 1890 til den siste boka i 1949. Vi har altså med stilvarianter å gjøre og det er ikke ufruktbart å operere med begrepet “verkstil”. Det første markante stilskiftet er ved århundreskiftet med overgangen fra det “overanstrengte” og subjektive til en bredere episk skildring der forfatteren tildels karikerer seg selv og sine språklige lykkefunn. Det andre stilskiftet er ved “Markens Grøde” i 1917. [...] Men den gamle og klassiske tredeling av stillagene: høystil, normalstil og lavstil og den mer moderne betrakningsmåte av de to syntaktiske ytterpunktene: talemål og kansellistil, kommer man ikke utenom nettopp fordi de så klart anskueliggjør en del viktige språklige og stilistiske trekk ved Hamsuns prosa. [...] dersom et språktrekk

også skal være et stiltrekk i individualstilen, må trekket utgjøre “et ledd i en kjede av ledd som sammen uttrykker en noenlunde enhetlig formvilje.” ” (<http://knutmichelsen.no/wp-content/uploads/2009/03/noen-stilistiske-trekk-ved-hamsuns-prosa.pdf>; lesedato 20.11.14)

“A. H. Winsnes slår fast om Hamsun i “Norsk Litteraturhistorie”: “Hemmeligheten ved Hamsuns stil, ved hans fabelaktige treffsikkerhet i karakteristikken, er sansen for det uventede, det overraskende. Påpekingen av en bagatell, “det uforutsette tilfelle”, kan være nok til at hele personen, samtalen, naturen, står der i hele sin eiendommelighet, dirrende av liv og stemning. Han kan åpne til uendelige verdner ved å fortelle om det aller minste. Med dette virkemiddel når han sitt store mål, å bryte ned det automatiske, trivielle jeg som det etablerte maskineri har bygget opp, og åpne for sjelens eget spontane liv.” Rolf N. Nettum i Beyers “Norges Litteraturhistorie”: “Hamsuns arbeid med stilen er båret av en utrettelig vilje til å finne de rette ord og de mest tilspissede ordkombinasjoner. Hans stilbevissthet er utslag av en rytme- og ordfølelse som gjør ham til en av de store nyskapere i norsk prosakunst. Målet er et språk som kan ramme leseren, overbevise ham, ja, erobre ham – like meget ved ordenes magiske og klanglige virkninger som ved deres meningsinnhold. Først og fremst skal stilen røpe dikterens originalitet. Den skapende prosess er av mysteriøs natur – Hamsun fryder seg over de “sproglike lykketreff”. Dem er det mange av i hans prosa.” ” (<http://knutmichelsen.no/wp-content/uploads/2009/03/noen-stilistiske-trekk-ved-hamsuns-prosa.pdf>; lesedato 20.11.14)

Den amerikanske forfatteren Donna Tartt ble intervjuet i Norge i 2014: “Jeg skriver sakte, sier hun, som svar på et spørsmål om hvorfor det går ti år mellom hver roman. - Jeg er nøye med klangen i hver eneste setning. Min gamle gresklærer sa det slik at hver setning må være tett av mening, samtidig må det være fart i språket. Blir setningene for tette, blir det for tungt. Er farten for stor, blir språket for lett. Det er viktig å finne en balanse. [...] Hver bok har sine lover. Den er liksom et eget land, med sitt eget kart, sin egen topografi, sitt eget språk. Det må følges.” (*Dagbladet* 9. mai 2014 s. 43)

Dag Solstads stil har blitt karakterisert som “klossete, uren, arrogant, tidvis overfladisk og oppstyltet”, “disse lange, kanselliaktige setningene” og en “litt sånn danderende, doserende tone” (*Morgenbladet* 8. – 14. juli 2011 s. 32-33).

Audun Lindholm redigerte i 2012 boka *Som fra mange ulike verdener: Om Ole Robert Sundes forfatterskap*, en samling essay og analyser. En av tekstene i boka er “forlegger og forfatter Jørn H. Sværens “En barokk konstruksjon. En stilfigur hos Ole Robert Sunde”. I løpet av tre korte sider analyserer og systematiserer Sværen Ole Robert Sundes hang til opphopning av anføringsledd som vanligvis introduserer eller forklarer direkte tale, som for eksempel “sa han” eller “spurte jeg”. Han tar utgangspunkt i en setning fra Sundes *Kalypso*: “Er du gal, hvorfor ikke, nå må du slutte, sa min kone, spurte jeg, sa min datter”. Sværen kaller denne

oppsamlingen av såkalte inkvitformler – begrepet er avledet fra det latinske verbet *inquit* som betyr *han sier* – for en inkvitklynge og gir den et eget navn; “det olerobertske teleskop” eller “Sunde-kikkerten”. [...] Den kan være irriterende (hvorfor samle anføringsleddene opp til slutt, egentlig?), men også ansporende (fordi den umiddelbart påvirker tempoet i teksten).” (*Morgenbladet* 1. – 7. februar 2013 s. 38)

Den skotske forfatteren Muriel Sparks roman *Frøken Jean Brodies beste alder* (1961) kom i norsk oversettelse av Merete Alfsen i 2014. “I sin anmeldelse av denne norske oversettelsen skrev Bokmagasinets Birgitte Bjørnøy at Muriel Spark ikke “skriver oppsiktsvekkende godt”, at “de mange gjentakelsene ofte [blir] anmassende framfor komiske” (Klassekampen, 6. september). Bjørnøys vurdering er like ubegripelig som påstanden fra en annen kritiker i samme avis om at John Williams’ formfullendte roman *Stoner* ikke imponerer “på setningsnivå” og at den tynges av “for mange tomme adjektiver” (16. august). I mine øyne avslører begge disse anmeldelsene en forbløffende mangel på stilistisk følsomhet. Sparks prosa – som er fullstendig betinget av heltinnens tenkemåte – demonstrerer en forfinet letthet, og en subtil, språklig komikk, som til og med redder koblingen mellom frøken Brodies idealisme og fascistiske sympatier fra å grunnstøte i moralske forenklinger. Romanen briljerer med alt fra vidunderlige små beskrivelser (“Regnet hadde opphørt og hang der bare, rått, i den salte luften”) til minneverdige maksimer: “På samme måte som en overdreven skyldfølelse kan drive folk til overdrevne handlinger, ble frøken Brodie drevet til slike handlinger av en overdreven mangel på skyldfølelse.”” (Bernhard Ellefsen i *Morgenbladet* 10. – 16. oktober 2014 s. 51)

“No other aspect of Shakespeare’s writing has been more often declared incomparable than his supposedly unrivaled vocabulary. The claim that Shakespeare coined more new words than anyone else – in its most extreme form, that he invented half the words in the language – is just a more exaggerated version of the same idea: that no other writer was as poetically inspired; as much in charge of, rather than subject to, language; a master, a wizard, a king of words. [...] David Crystal has recently argued that Shakespeare’s much-fêted verbal prodigiousness is something of a red herring. For one thing, the most frequently bandied-about figure of 30,000 words is inflated to the extent that it counts all variant forms of a word separately: so Shakespeare doesn’t just get credit for knowing the word “ask,” but also for knowing how to conjugate it (ask’st, asks, asketh, asked, asking) – six for the price of one. If one only counts the kind of different words registered as dictionary headwords (ask as a noun and ask as a verb, for instance), the size of Shakespeare’s vocabulary shrinks to between 17,000 and 20,000. For his time, that was indeed an impressive number. Nowadays, though, because of how much English has expanded, it would make for an unusually limited vocabulary; Crystal estimates that “most of us use at least 50,000 words”” (Holger Syme i <http://www.dispositio.net/archives/501>; lesedato 05.12.14).

“Shakespeare’s vocabulary is as large as it is because his works (unlike the Bible) cover so many subjects, situations, and kinds of characters; it’s not that he knew far more words than anyone else, it’s that he wrote about more topics than almost anyone else, which required him to draw on an unusually broad range of lexicons. [...] But in a very recent essay, Hugh Craig goes some steps further in dealing the vocabulary-myth an impressive and hopefully fatal blow. Unlike almost all previous critics, Craig actually compares Shakespeare to his peers: other playwrights. The handful of earlier writers on the subject who had done any comparative work were quickly forced to explain away their findings (such as Louis Ule’s discoveries – in 1977, that Thomas Nashe used proportionately more words in *Summer’s Last Will and Testament* than Shakespeare did in any of his plays; and in 1985, that Marlowe’s vocabulary was proportionately larger than Shakespeare’s). Craig systematically compares Shakespeare’s plays to those of his contemporaries, with striking results. In order to allow for a fair comparison, Craig equalizes his samples by only analyzing the first 10,000 words of every play. Shakespeare still ends up with a much larger number of such 10,000-word-segments than anyone else (with 28 commonly-agreed-upon singly-authored texts); Jonson and Middleton follow with 12 each. But among the 13 playwrights with at least three titles to their name, Shakespeare does not stand out as commanding a particularly large vocabulary. On average, he uses 1,664 different words per text – compared to Webster’s 1,827, Dekker’s 1,772 or Jonson’s 1,727; he comes in seventh in the group. Shakespeare neither wrote the play with the fewest different words (Chapman did), nor the one with the most (Dekker claims that accolade). Craig’s conclusion? “Shakespeare has a larger vocabulary because he has a larger canon” (63) – it’s not a matter of greater variety of subject-matters or characters, but simply a matter of more surviving plays and the almost inevitable introduction of new words with each new composition.” (Holger Syme i <http://www.dispositio.net/archives/501>; lesedato 05.12.14)

“Craig doesn’t stop there. He also investigates how unusual the words in Shakespeare’s vocabulary were, again with striking results. It turns out Shakespeare is nothing like the most extravagant users of English among early modern playwrights. John Marston, on the other hand, avoided common words like no-one else and was nearly unrivalled in his love for odd terms – which can’t really come as a surprise to anyone who regularly ventures beyond the confines of the bardic canon. Shakespeare, on the other hand, was perfectly average in his practice: most of his plays are uncommonly common in their mix of usual and unusual words, and in the frequency with which they use particular words (when compared to the frequency with which those words are used by other authors). Shakespeare’s vocabulary is almost aggressively normal.” (Holger Syme i <http://www.dispositio.net/archives/501>; lesedato 05.12.14)

“En foreløpig datagraving foretatt av Lars Johnsen ved Nasjonalbiblioteket viser at Kjartan Fløgstad kanskje har det rikeste vokabularet blant norske forfattere, omlag

112 000 unike ord, mens Knut Hamsun, Dag Solstad og Tarjei Vesaas har henholdsvis 92 000, 78 000 og 31 000.” (*Morgenbladet* 16. – 22. mai 2014 s. 27)

“Digital humaniora” omfatter “vår tilgang til sofistikerte søkeredskaper og enorme databaser av tidligmoderne tekster. Dette siste har fornyet den vanskelige vitenskapen om forfatterattribusjon basert på “språklige fingeravtrykk”, “stylometry”. Det dreier seg om dataanalyser av ordfrekvenser, men også av stilistiske markører som sammentrekninger, verseformer, bannord, preposisjoner, pronomener og verbformer. Slike “stilometriske” analyser må fremdeles også basere seg på litterære vurderinger, på hva noen har kalt “gyldne ører”, kort sagt det skjønne mennesker med ualminnelig stilgehør og et intimt kjennskap [...] kan utvise.” (*Morgenbladet* 20. desember 2013 – 2. januar 2014 s. 54-55)

Alle artiklene og litteraturlista til hele leksikonet er tilgjengelig på <https://www.litteraturogmedieleksikon.no>