

SZEMLE

ZEMPLÉNYI FERENC: MŰFAJOK RENESZÁNSZ ÉS BAROKK KÖZÖTT

Budapest, Universitas Könyvkiadó, 2002, 153 l. (Historia Litteraria, 11).

Zemplényi Ferenc monográfiája a 16–17. század reprezentatív műfajaiból választott remekművek elemzésével veszi szemügyre a korszak bonyolult eszme-, stílus- és műfajtörténeti változásait. A szerző a manierizmust nem a reneszánsz és a barokk közé kronologikusan beilleszthető külön stíluskorszaknak, hanem a reneszánsz és egyben a reneszánszban is továbbélő középkor értékrendjét, szellemi attitűdjét megkérdőjelező válságkorszaknak, egyfajta, a korábbi korstílusok szemléleti jegyeit ironikusan átértelmező transzformációs eljárásnak, a barokk másik arcának tekinti. A Klaniczay-féle manierizmus-fogalom megkérdőjelezése a kötet egyik újdonsága.

A szerző a korszakhatárok kijelölése helyett azokat az átmeneteket érzékelteti, amelyeket egy új vagy átalakuló műfajcsoport módosít valamilyen probléma, tematika (hősiesség, szerelem, Isten–ember viszony, üdvösség) értelmezésében. Zemplényi Ferenc szerint az idill és a szerelem, sőt maga a *natura* válik problematikussá a manierista és barokk pasztorálban (*A pasztorál: Góngora egy költeménye*), a racionalitáson alapuló harmónia és a világ megújulása, a *saeculum novum* Campanella utópiájában (*Az utópia: Campanella Napvárosa*), az egyéni üdvözülésbe, a kegyelem bizonyosságába vetett hit a manierista vallásos lírában (*Meditációs líra: Egy Donne-szonett*), a sztoikus hős és

az állam viszonya a 16–17. század Zemplényi Ferenc által elemzett politikai drámáiban (*A tragédia: Három dráma a Horatiusokról és a Curiatiusokról a 16–17. században*), az individuális kalandkereső hősiesség a manierista és barokk eposzban (*A romanzo és az eposz*). A műfajok átalakulását, a problémakörök bonyolultabbá válását a szerző néha a korszak irodalmi vitáinak ismertetésével vezeti be (*A tragédia, A romanzo és az eposz*), ez érthető, hiszen az elmélet normatív szerepre a 16. századtól kezdve tartott igényt. A szerző lírai tárgyú elemzésekben, melyeket talán a kötet legjobban sikerült részeinek tarthatunk, egy-egy kiválasztott versrészlet aprólékos elemzéséből bont ki műfaj- és eszmetörténeti összefüggéseket. A szerkesztett novella- és versgyűjteményekről szóló tanulmányok (*A petrarkista verskötet, A novellától az exemplumig: Navarrai Margit és Bandello*) elsősorban a kötet/ciklus szerkesztettségét biztosító kohéziós eljárásokat veszik szemügyre, az egyes művek/novellák elemzésekor pedig a szerelemfelfogások különbözőségét hasonlítja össze.

Bármelyik eljárással is közelíti meg egy-egy műfaj fejlődését a szerző, szinte minden esetben kitér a műfajcsoport középkori, reneszánsz előzményeire, tanulmányaiban tulajdonképpen ezek barokk és manierista transzformációit mutatja be. A műfajok, témák és stílusok korszakokon

keresztül történő vizsgálata a petrarkista verseskötetek esetében jár talán a leginkább meglepő eredménnyel: a szerző elemzése alapján a középkori és korareneszánsz gyökerek itt tűnnek minden más műfajcsoportnál szilárdabbnak, ezt a benyomást az is felerősítheti, hogy a szerző a lényegében középkori eredetű *ascensio* motívum változásaira koncentrál. Az imponálóan hatalmas és szinte minden nagy európai irodalmat felölelő összehasonlító anyag ellenére is lehet hiányérzetünk. Zemplényi Ferenc a Góngora-vers kapcsán, az egyik legjobb elemzésében, nem tér ki a *locus amoenus*-tradíció középkori előzményeire (pedig érdekes lenne ezek minőségét összevetni a fenséges vagy elégikus manierista idillekkel), és csak nagyon röviden beszél az itáliai idillek nyelvi megformáltságáról, noha a kötetnek épp ebben a részében látszanak teoretikusan leginkább megalapozottnak a szerzőnek a fenséges és az idill viszonyáról vallott megállapításai (a kettő értelmezése szinte mindenütt végigkíséri a kötet írásait). A lírai tárgyú elemzések az egész kötetben aprólékosabbak, mélyebbek, láthatólag a szerző jobban vonzódik a versszerkezetek, mint a narrációs formák elemzése iránt. Ezek a megjegyzések azonban csak akadémikuskodásnak tűnhetnek a monográfiában szinte egységesnek láttatott 13–17. század jelentős műfajainak bemutatása és a hozzájuk kapcsolódó ragyogó műelemzések mellett.

A szerző nagyszerű műelemző, és ami itt elválaszthatatlan ettől, remek vitatkozó is. A legjobb tanulmányok, a korszakokra vonatkozó legkonceptiózusabb eszmefuttatások a korabeli kánont meghatározó alkotók elsőrendű alkotásainak „szoros olvasásán”, s egyben a korábbi elemzőkkel

való vitán alapulnak, hiszen az Aretino- és Lope-drámát leszámítva, a szerző gyakran és sokféleképp értett műalkotásokat választott. Ilyen mindenekelőtt a kötet Donne- és Góngora-tanulmánya. A reprezentatív művek elemzésére támaszkodó eljárás feltételezi, hogy éppen a remekművek aprólékos nyelvi megszerkesztettségében érhetők tetten a nagy válságkorszakok, korfordulók ellentmondásai. Elvileg ugyan vitatkozhatunk ezzel az előfeltevéssel, bár a kötet Rimay-tanulmánya ezt látszik alátámasztani. Az esztétikai tekintetben Donne-nal, Góngorával össze nem vethető költő, Rimay versszerkezeteiről maga Zemplényi Ferenc állapítja meg, hogy „nem túl van a reneszánszon, hanem még innen” (144). Ha a szerző a magyar irodalmat akarta volna bekapcsolni a nyugat-európai irodalom vérkeringésébe, akkor ezt megtehetette volna (nagyon röviden meg is tette) Zrínyivel és Balassival, hiszen a kötet egy írása foglalkozik a szerelmi önéletrajzot imitáló verseskötettel, a másik a barokk eposszal.

Pedig a függelékben közölt Rimay-tanulmány – épp a „medievizálódás” révén – felvet egy másfajta, talán a szerző által sem kellőképp érzékelt csatlakozási pontot. Hiszen a Balassi-féle versszerkezetek, a magyar zsoltárparafrázis szerkezetének „medievizálódása” (aminek a tényével most nem vitatkozunk), az, amit a szerző Rimay legnagyobb fogyatékoságának tart, hasonlít a novella Navarrai Margit és Bandello gyűjteményében megfigyelhető „medievizálódásához”, exemplum-szerűvé válásához. Felvethetjük talán, hogy a középkori formákhoz való visszatérés (menekülést íránk, ha a szó nem lenne történeti kontextusban pejoratív) egyfajta válságtünet mind Bandellónál, Margitnál, mind a

Balassi-hagyományt öröklő-folytató (s paradox módon *így* is folytató) Rimaynál is. Hiszen a manierizmusban továbbélnék vagy visszatérnek nemcsak a reneszánsz és barokk, hanem – olykor ironikusan kiforgatva-átértelmezve – a középkor nyelvi-szerkesztési eljárásai is.

A szerző nagy erőssége a Leo Spitzert követő, aprólékos nyelvi elemzések segítségével felvillantott eszme- és műfajtörténeti távlatok. Kár, hogy a Campanella-elemzésben az utópia nyelvi megformálásának elemzéséről lemond, és a campanellai groteszk tragikumot Campanella lírai költeményei alapján értelmezi. A férreg-metaphora modalitása megvilágítja, amit árnyaltabban maga mű, a Napállam nyelvi megformálásából is ki lehetne bontani: a mikrokozmosz–makrokozmosz, a reneszánsz panteizmus eszméjének válságát. Hiszen különböző hivatású, de individuum nélküli „napállami polgárok” egymásba kapcsolódó, különböző stíluszinteken mozgó, olykor dialektális szólamaiból bomlik ki maga a Napállam hierarchiája. A nyelvi-retorikai struktúrát tükrözi Napállam társadalmi és térbeli felépítése is: a vezetőknél az összes mesterséget el kell sajátítani, a hálótermekben a helyeket és a nőket rendszeresen és ésszerűen cserélik, a mindenség falakra festett képeit, az „emberiség tudását” a gyerekek sétálva sajátítják el. Az állam téren, időn és az elemeken is uralkodik: falain a „nagy beavatottak”, a múlt nagy vallásalapítói és államférfiai, a szférák zenéjét hallócsövek közvetítik, a hajók evező és szél nélkül célba jutnak, a polgárok tudnak röpködni. Campanellánál az univerzalizmus még nem lehetetlen, de mechanikus, merev és embertelen. A Napállam a mindenség tükré, de csak azáltal univerzális, hogy az emberek

emberek állandóan nyüzsgő, változó alkotórészekként élnek benne, tartják mozgásban. A teljesség a sok kicsi organizmus racionális együttműködése, ez a racionalizmus pedig nemcsak a szabadság, hanem az öneszmélés feladásával is jár – érdemes lenne ehhez aprólékosan megvizsgálni a Napváros párbeszédeinek és beszédsszintjeinek nyelvi organizmusát. Az állam és szörny azonosítását (ezt Campanellánál a „tökéletes állatról”, Istenről vallott sajátos teológiai elképzelések is színezik) érdekes lenne visszakapcsolni a korszak bizonyos politikai drámáihoz, Zemplényi Ferenc remek Corneille-elemzéséhez és a manierista művészet kedvelt motívumához, a szörnyeteghez. A Polifemo-elemzésben rengeteg érdekes megjegyzést olvasunk a manierista és barokk „fenségesről”, a fenséges és az idill kapcsolatáról, transzformációikról, kár, hogy a szerző erre nem szánt egy külön tanulmányt a kötetben belül. Ugyanígy fájlatthatjuk, hogy a több fejezetben elszórt, rendkívül érdekes saját megfigyeléseit a *conzettóról* a szerző nem foglalta egybe.

Egy kiemelkedő mű részletes elemzését hiányolhatjuk a szerző petrarkista verseskötetről szóló tanulmányában. Érdekes, hogy a szerző nem az oxymoronos szóképeket (pl. „lángoló jég”), hanem a szerelmi önéletrajzon alapuló verseskötetet tekinti leginkább jellemzőnek általában a petrarkizmusra. A szerelmi önéletrajz mintájára egymás mellé rendezett versciklusok tényleg lassan alakulnak ki a provanszál trubadúrlírában. Az ilyenfajta szerelmi ciklusok létrejöttét Zemplényi Ferenc az „olvasói attitűdök jelentékeny megváltozásával” magyarázza. A trubadúrköltészetben belül valóban kitapintható egy ilyen változás. De azt már nem tudjuk, hogy a korai

trubadúrok versei „a szerelemtől mint elméleti dologról szóltak.” Akármiről „szóltak” is ezek a versek, a trubadúrok úgy komponálták meg, *mintha* valódi, személyes élményekről beszélnének. Egy nagyon is konkretizálható, individualizált lírai én (aki minden esetben *költő*, aki más költőket akar felülmúlni) könnyen rekonstruálható a versek narratív struktúráiból, beszédhelyzetéből – egy ilyen individualizált lírai beszélő jelenléte különbözteti meg az udvari hagyományt a populáris lírai hagyománytól. Ma meggyőző érvek születtek arra, hogy a nagy galego-portugál joggal, Pero Meogo dalait egyfajta szerelmi történetként felfogott ciklusnak tekinthetjük, de senkinek sem jutna eszébe a galego-portugál költő dalait „személyes élettörténetként”, netalán „szerelmi önéletrajzként” interpretálni. Hiszen itt nincsen a költővel bármilyen módon azonosítható lírai beszélő a versekben. A szerelmi önéletrajz a provanszál költészetben nem valami „fordulat” hatására alakult ki, hanem lehetősége kezdetektől benne rejtett az európai udvari lírában. Nemcsak az olvasói attitűdök változtak meg hirtelen, hanem már az irodalomszociológiai változással egy időben módosult a versek lírai időszemlélete, kialakultak a több költeményt összekapcsoló narratív elemek, s

így vált lehetővé, hogy a verseket önéletrajzot imitáló ciklusokba rendezzék. Ez mindenesetre Zemplényi Ferenc a középkori és reneszánsz szerelmi költészet szoros összetartozásáról vallott felfogását erősíti.

A monográfia címében a „reneszánsz és barokk között” megszorítást nemcsak a petrarkista verseskötetről szóló elemzés alapján tarthatjuk túlzottnak. Az európai irodalmat meghatározó műfajok és témakörök egy része a 12. században alakult ki, és ahol lehet, transzformációikat Zemplényi Ferenc a kezdetektől követi. A sok-sok eredeti kérdésfeltevést, új nézőpontot bevezető, számos adekvátnak tekintett félígazságot megkérdőjelező monográfia informatív gazdagsága miatt kitűnő egyetemi tankönyvként is szolgálhat a felsőoktatásban. Emiatt csak sajnálhatjuk, hogy az egyes tanulmányok jegyzetanyaga – nyilván, mert a szerző a véleményét az egyes kérdésekről ma is relevánsnak tartja – nem követi a szakirodalom legújabb változásait. A szerző legnagyobb érdeme, hogy az elemzési módszerek változatossága, az összehasonlító anyag gazdagsága miatt monográfiája példaadó lehet minden korszak irodalomtörténésze számára.

Bánki Éva

GÁBOR CSILLA: KÁLDI GYÖRGY PRÉDIKÁCIÓI (FORRÁSOK, TEOLÓGIA, RETORIKA)

Debrecen, Kossuth Egyetemi Kiadó, 2001, 298 l. (Csokonai Universitas Könyvtár: Bibliotheca Studiorum Litterarium, 24).

Irodalomtörténetünk jókora „fehér foltjának” kiszínesítésére vállalkozott Gábor Csilla, amikor hosszú évek óta folytatott Káldi-kutatásainak eredményeit egységes

egésszé rendezte. A bevezető áttekintés (*Káldi György a magyar irodalmi hagyományban*) meggyőzhet róla, mekkora szükség van a prédikációk korszerű vizs-

gálatára. A kötet szerzője három pillérre építi munkáját: filológiai, teológiai és retorikai szempontú elemzéseket ígér. Ennek megfelelően határolható el a kötet három fő része. Sietek megjegyezni: a részek önmagukban is, de különösen együttesen, egymáshoz kapcsolódva ennél jóval többet nyújtanak.

A *beszédek forrásairól* szóló első nagyobb egység a hagyományos filológiával szemben támasztható követelményeknek is tökéletesen megfelel, hiszen világosan elkülöníti a különböző rétegeket a bibliai szövegektől a kortárs szerzőkig. Ezen túlmenően azonban lényegesen többet is megtudunk az idézetek funkciójáról. Szemléletes példákon keresztül válik világossá, hogyan lehetnek a citátumok mint exemplumok az argumentáció eszközei, vagy hogyan állhatnak az értelmezés szolgálatában. Az ars compilandi mint a szöveg szerveződésének kulcsa Bárczi Ildikó óta része hazai irodalomtudományunknak. Gábor Csilla sok más vonatkozásban is eredeti módon alkalmazza a legújabb kutatási módszereket: egy helyen például a szentírási hivatkozások sorozatában „egy bibliai megalapozottságú antropológiai rendszer párlatát” véli felfedezni (31–32). Az antik elemek színesíthetik az előadást, de szemléltethetnek és taníthatnak is. Találón kiválasztott idézetek segítségével a patrisztikus teológia különösen az erkölcsi nevelést, míg a skolasztika inkább a hitigazságok elsajátítását szolgálhatja. A szerző különösen fontosnak tartja a kortársak idézéséből levonható következtetéseket. A reformáció külföldi és hazai képviselőinek cáfolata a prédikációk hitvitázó vonulatát jellemzi. A korabeli katolikus szellemiség – egyáltalán nem megle-

pő módon – elsősorban a jezsuitáktól vett idézetekből bontakozik ki.

Káldi György forrásidézésével Gábor Csilla a középkori és a kora újkori prédikációk közti egyik lényeges különbséget, a „megejtő naivitás” és az „értelmi meggyőzés” szembeállítását is érzékeltetni tudja: „Káldi arra törekszik, hogy a tekintélyi közlésnek az ésszerűséggel való összhangját kiemelve, hogy a hivatkozások tekintélyi súlya ésszel beláthatósága által is növekedjék” – foglalja össze meglátásait, ésszel belátható véleményét Gadamer tekintélyével is megtámogatva (58).

Könyve második fő részében a szerző „az értelmezés értelmezését” megkísérelve *A beszédek teológiai rendszerét* vázolja, a Tridentinum utáni megújulás megvalósítását. Itt is az irodalomtudomány korszerű megközelítéseivel kapcsolódik: kommunikációs problémaként értelmezi a teológiai ismeretek továbbadását a hallgatóság szélesebb rétegeinek.

A vezérelv: dogmatika és morálteológia összefüggései. Izgalmas idézetek sorozata szemlélteti, hogyan válnak érthetővé a különféle „czeremóniák” mint szimbólumok magyarázatával az önmagukban elvontnak tűnő hitigazságok – ebből természetesen Ricoeur sem maradhat ki –, olykor a szubjektív mozzanatokat sem nélkülözve. A dogmatikai fejtegetések viszont a módszeres fogalmi elemzés segítségével próbálják a hívek számára megvilágítani a megújuló teológia eredményeit. A legárnyaltabban tárgyalt helyek Istenhez, a Szentháromsághoz, Jézus Krisztus személyéhez kapcsolódnak. Ugyancsak részletesen kerülnek elő a kegyelemtan különféle kérdései: kegyelem és szabad akarat, szabadság és predestináció.

Érdekes a jezsuita szellemiség tudatosságának bemutatása. Gábor Csilla felhívja a figyelmet a renchez kapcsolódó külsőségek, tények, adatok hangsúlyozására, de ezeknél fontosabbnak tartja, ahogyan Loyolai Szent Ignác lelkigyakorlatainak módszerei megjelennek a beszédekben. Az *Exercitia spiritualia* és a Káldi-prédikációk megfelelő helyeinek összevetése nyomán válnak nyilvánvalóvá a lényeges tartalmi egyezések.

Összegezve a hittételek magyarázatával, egyben az erkölcsi követelmények megalkalmazásával foglalkozó részt, Gábor Csilla megállapítja, hogy Káldi György sikeresen oldotta meg a kommunikációs helyzetet: „a tudományos kutatás eredményeit úgy közli érthető módon, egy populáris műfaj keretei között, hogy elkerüli az ilyenkor veszélyes csapdákat: a tanok vulgarizálását, félreértéshez vezető leegyszerűsítést egyfelől és a magyarázat túlkomplikálását másfelől” (118).

A harmadik, a *Műfaj és retorika* problémáit taglaló fő rész háromfelé választható. Először a szerző a prédikációtörténet tágabb összefüggéseiben helyezi el Káldit, összefoglalva a leglényegesebb tanulságokat mindabból, amit az utóbbi évek és évtizedek külföldi és hazai kutatásaiból tudni lehet a műfaj jelentőségéről, hasznosságáról és kellemességéről, a közönséghez való alkalmazkodásról és a kommunikációs helyzetek különbözőségéről, kötetkompozícióról és a klasszikus genusok kései változatairól. Ebben a kontextusban válnak megragadhatóvá a Káldi-prédikációk általános jellemzői.

A retorikai szempontokon alapuló rész második harmadában három prédikáció beható elemzése rajzol szemléletes képet a szerző módszereiről. Igen hasznos, hogy a

kiválasztott beszédek teljes szövege olvasható a *Függelék*ben, összesen mintegy 60 lapnyi terjedelemben. A tanító nemhez (*genus didascalicum*) tartozó beszéd a szeplőtelen fogantatásról szól. Gábor Csilla érzékeny vizsgálata meggyőző róla, hogy a tárgyalt mű az adott nem jellemző darabja, hiszen Káldi minden eszközzel az intellektuális tartalom kiemelésére törekszik, és ennek érdekében lemond az erkölcsi nevelésről. A Xavéri Szent Ferenc kiválóságát bemutató prédikáció a dicsérő nem (*genus exornativum*) példája. A szent erényeinek részletezése alkalmas az erkölcsi buzdításra, de – amint azt a retorikai eszköztár aprólékos számbavétele is igazolja – a téma kifejtése ennél is nagyobb mértékben szolgálja a gyönyörködtetést és a csodálatkeltést. A tanácskozó nem egyik leszármazottja az erkölcsi oktatásra való (*genus institutivum*), példája a tizenkét éves Jézusról szóló prédikáció. Szülők és gyermekek viszonyát taglalja. Célja az akarat megindítása, hogy a hallgatók eleget tegyenek a gyakorlati életre vonatkozó morális tartalmú utasításoknak.

Kritikatörténeti szempontból különösen érdekes a retorikai vizsgálatok utolsó harmada. Ennek tárgya Káldi György néhány reflexiója. Pontos megfigyelések alapján derül ki, hogy „szemléletében az ékesszólás tana nem pusztán a szövegalakítás technikája, hanem adott esetben a teológiai magyarázat, az érvelés tárgya – tehát elemélet” (181). Sok mindent árul el a metonímiához fűzött megjegyzések finom elemzése; ennél jóval részletesebb Káldi „exemplumkezelő gyakorlatának” boncolgatása.

A kötetet záró kitekintésben a szerző a középkori skolasztika és misztika barokk kori továbbélése kapcsán a kora újkor

periodizációs problémáit is felveti, igen tág összefüggésekben keresve helyét Káldi Györgynek.

Lezárva e vázlatos ismertetést is, mindenképpen hangsúlyozandók Gábor Csilla monográfiájának elévülhetetlen érdemei. Hiszen a korszak kiemelkedő fontosságú szerzője most részesült először jelentőségéhez méltó, részletező, egyben összefoglaló értékelésben. A filológiai, a teológiai és a retorikai szempontokat együttesen

alkalmazva és folyamatosan egymásra vetítve a maga összetettségében válik értelmezhetővé Káldi György prédikációinak gondosan összefont szövedéke, meggyőzve az olvasókat arról, hogy az első teljes katolikus bibliafordítás mellett a szerző munkásságának ez a területe is kitüntetett helyet érdemel régi irodalmunk történetében.

Bartók István

**S. VARGA PÁL: KÉT VILÁG KÖZT VÁLASZTHATNI
(VILÁGKÉP ÉS TÖBBSZÓLAMÚSÁG AZ EMBER TRAGÉDIÁJÁBAN)**
Budapest, Argumentum Kiadó, 1997, 171 l. (Irodalomtörténeti Füzetek, 141).

A könyv alcíme is jelzi, hogy S. Varga Pál *Tragédia*-olvasata a mű nyelvezetének interaktív természetét, a dialogicitás elvét kitüntetett értelmezési paradigmaként kezeli. S mivel a nyelv, a műforma (persze nem pusztán a drámaiságból adódó) dialogikus karakterét egy – nézetem szerint jellegzetesen – romantikus alkotás kapcsán emeli ki, eljárása egyik legfőbb eredményének tartható, hogy azon romantikus poétika újraértéséhez is hozzájárul, melylyel kapcsolatban mindmáig erősen tartja magát a „kinyilatkoztató” dikció egyoldalú tulajdonítása. E megállapításnak ellentmondhat, hogy a párbeszéd elméletét igen mélyrehatón applikáló értekezés kevésbé tér ki epochális összefüggésekre, a „történeti olvasat” (Jauss) sajátosságaira. De a tartózkodás éppen azzal magyarázható, hogy az iménti kezdeményezések sok tekintetben ütköznek magának a romantikaértésnek nálunk széles körben érvényesülő hagyományával, a vonatkozó – a *Tragédia* hatástörténetében is megszólaló – korszakszisztémákkal, így az értekezés

kevésbé találhat támaszra ott, ahonnan minden jel szerint elszakadni kíván. Az interpretáció tehát látens módon bár, de lényegesen túlhalad azokon a korszakoló előfeltevéseken, melyek a 19. századi magyar irodalom befogadás-történetét mindmáig a legerőteljesebben befolyásolják. (Több példát is hoz az „elbeszélő művek nyelvén” bizonyos típusú dialogizálódására a korszak magyar epikai irodalmából.) Nem meglepő, hogy e túljutás első lépése az egyes szövegekre koncentráló analízisekből kiindulva történik meg, felidézve a romantika folytonos újragondolásának Paul de Man-féle – a szövegek konkrétumaihoz mindig visszatérő, ekként állandó korszakretorikai módosulásokat előidéző – logikáját.

Amennyiben pedig a tanulmány legfőbb célkitűzése a dialogikus (mint polifonikus) paradigma érvényesülésének kifejtése a 19. század egyik „főműve” kapcsán (vagyis kiterjesztése a modernség „előtti” magyar irodalomra, az ekként aktuális jelenségeknek a szövegből való kinyerése érde-

kében), annyiban a romantikát a modernitástól jelenleg elválasztó interpretációs szakadék áthidalására is kísérlet történik. Bizonyítván, hogy a szöveg többszólamúsága sem egyik vagy másik korszak kizárólagos sajátjának tartható, hanem a recepció olyan „kiszolgáltatottjának” mutatkozik, mely újra és újra, a váltakozó értésmódoknak megfelelően „fedezhető fel” az irodalmi hagyományban. Azon alapvető teória – Bahtyin munkássága –, melyre a tanulmány e téren hivatkozik, ugyancsak szembesült a problémával: hogyan határolható körül az, ami dialogikusnak nevezhető, s egyáltalán miért is minősítünk bármilyen nyelvi megnyilatkozást monologikusnak? *Mi dialogikus, mi nem?* – kérdezhetjük Bezeckzy Gábor tanulmányának címét idézve (Helikon, 2001/1). Hiszen Bahtyin, nevezetesen Dosztojevszkij-könyve (1929) után már magát a nyelvet írta le dialogikusként, s eszerint a monologikus nyelvhasználat – bizonyos értelemben – eleve képtelenségnek tűnik, mivel nem szembesülhet önálló beszédmódként a dialogikussal. Ebből akár az is következhetne, hogy a többszólamúság kiolvasása a *Tragédiából* nem pusztán az alkotás valamilyen egyedi-konkrét poétikai sajátosságát észleli, hanem – a késeibb bahtyini előfeltevések elfogadása esetén – a nyelv és az irodalmi szöveg általános törvényszerűségét példázza. Valójában persze S. Varga Pál kiváló könyve távolról sem demonstrálhatja, hanem a formai-nyelvi alakításokból kiinduló, elmélyült alkalmazója a teoretikus megfontolásoknak.

A tanulmány a bahtyini polifóniát a gadameri hermeneutikával hozza applikatív kapcsolatba. Felidézi Gadamer tézisé (,a megérthető lét: nyelv”), Heidegger megállapítását (a beszédben a lét jut szóhoz

általunk), majd arra a következtetésre jut, hogy „e szempontok gyakorlati érvényesítésének lehetősége” a *Tragédia* kapcsán elsősorban Bahtyin (és a „nyomában járó” Uszpenszkij) kompozícióelmélete nyomán realizálható. Ez az összekapcsolás éppoly természetes, mint amilyen termékeny, s nem is előzmény nélküli: éppen a Gadamerhez sok mindenben kötődő konstanzi kör (főleg persze Renate Lachmann) munkásságában mutatja fel egyik legszínvonalasabb teljesítményét. Azért érdemes mégis kiemelni a megoldás hatékonyságát, mivel manapság távolról sem mindenütt magától értetődő a mondott összefüggés tudományos távlatának elfogadása. Angol nyelvterületen pl. a Gadamer és a Bahtyin nevével fémjelezhető kutatási irány szétválasztására is erőteljes kísérletek történek, bizonyos „kulturológiai” perspektívák mentén szűkítve a „másik” felől való önértés távlatát, az „idegen” és a „saját” párbeszédének lezárhatatlan, mindkettőt folyamatosan újjáteremtő felfogását. Ezért külön örvendetesnek tartható, hogy a polifónia elve ezúttal is olyan környezetben kerül alkalmazásra, ahol a vonatkozó poétikai tapasztalatok a legárnyaltabban elemezhetőek. A kérdés ezek után az: milyen saját horizontba vonja az értekezés a többszólamúság formatanát? Azaz milyen pozícióból értelmezi a dialogikus paradigma érvényesülését egy 19. századi műalkotásban? És ezzel összefüggésben: a többszólamúság milyen receptív távlatát kínálja ma egyáltalán a bahtyini teória? (Hiszen ez az elmélet szintén olvasataiban él.) A válaszok pedig S. Varga Pál interpretációjának episztemológiai hovatartozását is jellemezhetik. S mivel e hovatartozás különösen markáns reflektálása jelenleg a *Tragédia* újraolvashatóságát a leginkább

jellemezni képes műveletnek látszik (hiszen napjaink irodalomtudományában még mindig az értelmező horizontok közötti vita játssza a legnagyobb szerepet, ami műelemzések esetén különösen feltűnő), a továbbiakban ezt a szempontot érdemes kidomborítani.

Bahtyin polifónia-elmélete – ahogy arra Renate Lachmann figyelmeztet – mindekelőtt nem a nyelv szemantikai aktivitására (jelentésváltoztató és többszöröző kreativitására) összpontosít, hanem annak alakulására, ami a nyelvben már „elraktározva” van (*A szó esztétikájának kifejezése* szerint). Vagyis nem pl. a metaforikus *innováció* által végrehajtható „szabálytalanságokra” reflektál, hanem a prózanyelv azon *heterogeneitására*, mely szétzilálja a konszolidált értelmezéseket, azok hierarchiáját, tagadja a beilleszkedés megszokott rendjét stb. Így ekkor nem a nyelv értelmképző *labilitása*, önmagát transzformáló potenciálja, hanem az „idegen” szónak egy másik kontextust idéző-előhívó képessége garantálja az ambivalenciát, melynek pólusain a különböző jelentések – eltérő „értékakcentusok” – létrejöhetnek. Ezzel függ össze, hogy Bahtyin a lírai beszédet (mint szerinte egyetlen és kiemelhetetlen műfaji szisztémának alávetett, tehát ambivalenciára képtelen megnyilatkozást) lényegében nem tartja dialogikusnak. Ezért implikál nála a többszólamúság értékválasztás („eszmei” hovatartozás) szerinti megosztottságot, mely a szociális-kulturális sokféleség velejárójaként tűnhet elő. (Megelőzendő a történetetlen elvárások vádját, hadd emlékeztessenek a trópusoknak Roman Jakobsonnál tárgyalt „kétirányúságára”, jelentés megosztottságára, mely egyszerre támadja és zárja magába egy szó idegenségét, a dialogicitás

egy módusza feltételeként.) S noha senki sem érvelt meggyőzőbben Bahtyinnál az irodalmi szövegeknek diszkurzivitásukra koncentrálni interpretálása mellett, annyi e téren megkockáztatható, hogy műfajelmélete (a heterogeneitásnak mint a jelentések eltérő kontextuális „beágyazottságának” kiemelése miatt) nem mindenütt küzdött le a vonatkozó – a műfajokat tematikus karakterük szerint meghatározó, összefoglalón Hegel nevével jelezhető – esztétikai beidegződéseket, melyektől persze távolodni kívánt. Így a koncepciója magvát, mintegy a genezisést alkotó polifónia-elve sem mindig kerüli el annak – pl. a „költői” nyelv említett minősítésében előkerülő – veszélyét, hogy a nyelv retorikai mobilitása helyén pusztán a stabilizálódni látszó pólusok eleve adott tartalmainak ütközése derüljön ki dialogicitásként, s az így értett szembesülések hiánya bizonyuljon monologikus megnyilvánulásnak.

E bahtyini – a jelentések nyelvi „elraktározására” reflektáló – hagyománynak a tudatosan vállalt folytatása, sőt, olykor annak ez irányú radikalizálása S. Varga Pál munkájában mindjárt az olyan alapvető kategóriában is jól megfigyelhető, mint amilyen pl. a *szólam*. A definíció a következőképp hangzik: „azt, amit Bahtyin többnyire (idézőjeles) »nyelv«-nek nevez – kifejezendő, hogy a maguk horizontján ezek teljes világképet rajzolnak fel –, itt (szintén bahtyini szóhasználat) *szólam*-nak fogom nevezni.” A szólamok bennefoglaltja továbbá az alakok jelentésképző intenciója és „az általuk involvált nézőpont”, melyek révén bizonyos „karaktervonások” feltárásához lehet eljutni. E kiindulásának célkitűzését az értekezés magas színvonalon teljesíti, s értékes újdonságokkal járul hozzá a mű értelmezés-

történetének – „monologikus” avagy „dialogikus” nyelviségét hangsúlyozó interpretációinak – kritikájához. Azon látásmód ugyanakkor, mely szerint a nyelvek „teljes világképeket” rajzolnak fel, azaz a szölamok autonóm egészként szembesíthetők egymással, egyúttal meg is vonja a fentebb említett határokat a dialogicitás távlatai előtt. Ami röviden annyit jelent, hogy inkább a heterogeneitásuk szerint eleve különálló „világok” önkimondására jut figyelem a párbeszédekben, s kevésbé a „világoknak” a dialogikus nyelvi akciók által folyamatosan teremtődő, saját magukhoz képest is lezáratlan, egymásból képződő, folyvást újjáalakuló természetére. Erre vall a megállapítás, miszerint az, „amit az egyes szereplők »a« világnak tartanak, az értelmezhetetlen – elfogadhatatlan – a többi szereplő számára.” De ami kölcsönösen értelmezhetetlen lenne, az nem lehetne részese éppen a szereplői dialogicitás révén megszülető *megértéseseménynek*, a szölamok közös szituáltságához fűződő jelentésartikulációk (a másikkal-szembesülésből fakadó) folyamatos újrakonstituálódásának. (Mondani se kell, nem egyetértésről vagy egyformán értésről van szó.) Egy példa: S. Varga Pál jól látja, milyen fontos – tematikus-motivikus – hasonlóságok állapíthatók meg az Úr és Lucifer szölamában, melyek megítélése viszont a két alak nézőpontjából ellentétes. A teremtés zárt-befejezett tökéletességének illetve tökéletlenségének szembeállítása azonban nemcsak két egymást kizáró és eleve adott létértelmezés horizontjait nyitja fel, hanem egymás tükrében teszi képessé a rögzíthetetlen saját „világok” hozzáférhetőségét. Amit ugyanis Lucifer az Úr alkotásában észlel, az egyúttal egy saját „nyelv” létezésének és kibeszélésének a

feltétele és fordítva. Hiszen amennyiben Lucifer hiányolja a teremtésből „az összhangzó értelmet”, s annak véletlenszerű-kaotikus jellegét bírálja, akkor ezzel önmaga harmónia-igényéről is vall, önkéntelenül elismervén a kritizált alkotásról, hogy abban nem a mindenben „összhangzó” totalitás hatalma, hanem a káosz romantikus kreativitása-játékossága érvényesül. Amikor pedig az Úr a maga befejezettnek hitt „nagy művét” dicséri, „önélgültsége” valóban saját világának ettől eltérő, eredendő másságát („semmijét”) is elárulja, mellyel szembesülve teremtett, vagy – Lucifer szavával – teremteni „kényszerült”. Tehát a szölamok egyszerre tapasztalják a másik idegenségét és a saját szféra annak tükrében változó értelmezhetőségét. Olyképp, hogy tematikusan-motivikusan meghatározható tartalmaik – a dialogicitás retorikájának módosításai nyomán – felcserélhetővé válnak, pontosabban a párbeszédok jelentésképzése során ambivalensen működve csapnak át egymásba. Mindezért távolról sem dönthető el véglegesen pl., ki a „mesterember” és ki a „felforgató”. Ha azt állítjuk – ahogy az a recepcióban meg is fogalmazódott –, hogy Lucifer egyetemes racionalitása „lázad” az Úr (szerinte) részleges-fogyatékos műve ellen, akkor egyúttal azt is állítjuk, ahogy az Úr (e szempontból) fragmentális-irracionalis spontaneitása „lázad” Lucifer univerzális-mechanikus-strukturális szemlélete ellen. Lucifer alteregójaként ezért nem (csak) Ádám jöhet szóba, hanem az Úr is, sőt, legelsősorban ő. Így a „két világhoz” tartozó *beszéd*ek tartalmai nem csak az alakok *eltérő eredendőségének* (heterogeneitásának) szembenállása révén, hanem e heterogeneitás *viszonylagosságának* a kialakuló nyelvi megosztottságokból kinyer-

hető tapasztalata révén teremődnek és dinamizálódnak. Így válhat beláthatóvá, hogy az autonómnak látszó világok dialogikus ütközése magát az autonómiát mint a világképek „teljességét” is kérdésessé teszi. Itt jegyezhető meg, hogy a szölamok polárisan elkülönült „idegenségét” implikáló polifónia-felfogás nem minden ponton a programosan vállalt hermeneutikai (gadameri) nyelvfelfogás irányába, hanem inkább a heterogeneitás dekonstruktív logikájú továbbgondolása felé látszik nyitni. Hiszen a műbeli nyelvek egymástértésének (azaz megértéseseményeket előidéző erejüknek) a fel-felbukkanó tagadása kapcsán is feltehető Gadamernek a dekonstrukcióval folytatott vitájában elhangzott kérdése: a nyelv összeköt-e avagy elválaszt? Ha pusztán *választhatunk* „két világ közt”, akkor az alternatívák előbukkanása aligha vezet túl a „másik idegenségének” ismétlődő tapasztalatán. A szembenálló pólusok önmagukban vett teljessége, a döntés vagylagossága pedig messzire visz a dialogicitás hermeneutikai felfogásától. Ilyen értelemben az értekezés címe és alcíme, a választás és a (dialogikus jelentésképzésre nagy súlyt helyező bahtyini) polifónia-elv között ellentmondás feszül. De ez az ellentmondás csak részlegesen érvényesül, az értekezés számos pontján kétségtelenül a „nyelvek” viszonyítása domborodik ki. Talán nem véletlen, hogy a nézőpontok kölcsönös relativizálódásának tapasztalata a polifónia *befogadását* érintő észrevételekben fogalmazódik meg a legmarkánsabban, Wolfgang Iser koncepcióját idézve.

Közbevetőleg: mindezért nemcsak Lucifer, hanem az Úr is kiemelt figyelmet élvezhet egy „másik” világ „dekonstruktoréként”, amennyiben ez a máslet vala-

milyen egészelvű spekulációban kezd körvonalazódni. Hiszen a műben exponált történelem – Ádám álma – nem más, mint Lucifer negatív teleológiai érdekű „nagy elbeszélése”. S Ádám ezen belül mutatkozik olyan lénynek, aki magának és az emberiségnek „kezdetet és véget álmodik” (Derrida). Mindvégig az abszolút tudást birtokolni vágyó metafizikai kérdésekkel gyötri magát, s az Úr majd a zárószínen igyekszik leszoktatni őt ezekről („Ne kérdd tovább a titkot...”). A teremtés „titka” és annak kibeszélhetetlensége eszerint éppen a „semmit” az evilági teleológia szolgálatába állító (luciferi) igyekezet kritikájaként fogható fel, mely kritika a „vég” alakzatát ezen eszkatológikus tudattal *szemben* (és immár saját teleológia nélkül) képes figurálni. Az ádámí panaszszal („Csak az a vég!...”) az Úr intése a saját *beszédszerűségére* reflektáló szölamként, a dialogicitást reflexíven aláhúzó, aposztrofikus mondásként retorizálódik (*Mondottam ember...*). Az eszkimó színnel „vége” lehet az álomban felmutatott emberi történelemnek, de épp ezáltal bontakozik ki az emberi egzisztencia történetiségének olyan horizontja, mely egy „végeesség” tapasztalatában – a lezárulás alakzatának figurálása révén – fordul el a gondolkodás (és persze nem a hit) metafizikai tartományaitól, s tárja fel a jövőbe-„előrefutás” (Heidegger) révén feltáruuló önértelmezés lehetőségét.

Ismétlem, mindezt inkább S. Varga Pál munkájának recepciótörténeti elhelyezhetőségével kapcsolatban, s kevésbé koncepciójának belső problémájaként említem: a szerző teoretikus alapvetését igen következetesen, sokoldalúan (a formarendet, a hermetikus következetességet magasra értékelve) terjeszti ki a szöveg alkotóele-

meire, összekapcsolva intencióját egy annak megfeleltethető műfajelméleti kiindulással (a „kétszintes dráma” Bécsy Tamás-féle elvével). Az a befogadás-történeti pozíció tehát, melyben a *Tragédia* újraolvasásra kerül, Bahtyin teóriájának utómodern értelmezésében kikristályosodónak vélhető, vagyis a modernség záróhorizontjához utalható. E hovatartozást tanúsítja a mű tragikus jellegének – mint az emberi létet meghatározó alapszituáltság kifejeződésének – a fenntartása is. A „létünk végső tragikumát” kiemelő attitűd pedig sajátosan erősíti a nézőpontok kölcsönös „idegenségének” elgondolását azzal, miszerint „[a]z Úr igazsága, igazolódjék bár teljességgel az ő maga nézőpontja szerint, az ember számára csak második igazság lehet, mert túl van egzisztenciáján.” S a tragikum eszerint abból a feszültségből születik, hogy „a cselekmény lezárul, a polifónia mégis az utolsó pillanattig megmarad.”

A mondottak nyomán megkockáztatható, hogy S. Varga Pál megkerülhetetlen munkája megtette az utolsó fontos lépést egy recepciótörténeti fázis lezárásához, így járulván hozzá egy új szakasz kibontakozásához, egy hatástörténeti fordulat létrejöttéhez. Vállalva a tárgyalt értelmezés önmagára visszavonatköztetésének elkoptatott fogását, hadd nevezzem magát a

tanulmányt is – egyik dialogikus távlatra nyitó elődjének szavaival – „két világ határán” állónak. Úgy tűnik, hogy a *Tragédia* minden részletében és egészében egy struktúra koherenciáját kereső, ám a mű (pár)beszédességének a saját struktúráját romboló inkoherenciájával újra és újra szembesülő olvasatából szintén kihallható egy „Úr–Lucifer” vita. S a vitában e két pozíció ugyancsak felcserélhető: hol az egyik, hol a másik szempontból kiindulva kerekednek felül egyrészt a mű „összhangzó értelmének” megragadási kísérletei, másrészt pedig széthangzásának érvei. Az interpretáció legáltalánosabban megfogalmazható érdeme, hogy a befogadás-történet leginkább folytatható mozzanatainak kritikai továbbgondolásával igen lényeges pontokon aratta le a későmodern horizont még fellelhető „termését”, azaz gyakorlatilag kimerítette az e távlatra berendezkedő olvasásmód utolsó lehetőségeit. Mindezzel pedig – igen hatásosan – tulajdonképpen kényszerhelyzetbe hozta a *Tragédia* további magyarázóit: világossá tette a majdani kutatások számára, hogy a hasonló elveket működtető értelmezések területe immár „betelt”, s Madách művét illetően aktuális kérdéseket a jövőben csak a modernség utáni horizontról lehet feltenni.

Eisemann György

BONYHAI GÁBOR ÖSSZEGYŰJTÖTT MUNKÁI

Budapest, Balassi Kiadó, 2000, I–II, 281, 423 l. (Opus: Irodalomelméleti Tanulmányok, új sorozat).

Bonyhai Gábor neve elsősorban olyan, az irodalomtudomány szempontjából elsődleges fontosságú szövegek fordítójaként ismert, mint Gadamer *Igazság és*

módszere vagy Ingarden *Az irodalmi műalkotás* című munkája. A korán elhunyt filozófus-irodalomtudós tanulmányai két kötetben láttak napvilágot, igazolva, hogy

Bonyhai nemcsak fordítóként, hanem a 20. századi irodalom és irodalomtudomány szövegeinek értő interpretátoraként is kiemelt helyet foglal el a hazai irodalom-elmélet szerzői között.

Veres András előszavában így jellemzi Bonyhait: „tulajdonképpen filozófus volt, aki történetesen az irodalmat választotta empirikus kiindulópontnak elmélkedése számára” (A/10), s valóban, a most közreadott szövegek arról tanúskodnak, hogy szerzőjük számára a szépirodalmi művek értelmezései egy folyamatosan alakuló, de néhány alapvonásában szilárd filozófiai világkép megnyilvánulásai.

Thomas Mann az az író, aki leggyakrabban szolgál „ürügyként” Bonyhai elméldéseihez, az összegyűjtött tanulmányok első kötete az ő műveiről írott munkákat tartalmazza. A gyűjtemény első és egyben legterjedelmesebb szövege Bonyhai 1966-ban írott, de csak jóval később, 1974-ben némileg átdolgozva megjelent doktori disszertációja, *Az értékek rendszere Thomas Mann „A kiválasztott” című regényében*. Már itt megfigyelhető a Bonyhai-féle értekező próza precizitása, letisztult fogalomhasználatra való törekvése, mely az életmű egészére jellemző. A szerző a gyakorlatban is igyekszik megvalósítani azt az elvet, melyet későbbi, *Leírás és interpretáció* című tanulmányában minden tudományos vizsgálattal szemben felállított elvárásként fogalmaz meg: „Tudományos vizsgálat csak világos, egyértelmű, előre rögzített fogalomrendszer segítségével lehetséges. Ha a tárgy vizsgálatánál alkalmazott fogalmak bizonytalanok, homályosak, hibásak vagy félreérthetők, a vizsgálat eredménye eleve kétséges” (B/18).

A kiválasztott elemzésének bevezetője kijelöli azt a filozófiai „teret”, amelyben

Thomas Mann műveinek későbbiekben következő interpretációi értelmezhetővé válnak. Bonyhai Thomas Mann-tanulmányaiból egy olyan elemzői világkép látszik kibontakozni, amit legegyszerűbben talán dualistának nevezhetnénk. Goethe nyomán beszél Bonyhai a világ két síkjáról, egy időtlen és egy mulandó síkról, és a manni epika kiválósága szerint többek között éppen abban áll, hogy ezt a kettősséget egyedülállóan képes nyelvi síkra vetíteni. Thomas Mann szövegeinek epikai, időbeli síkja az e mögött húzódó értékrendszer szimbólumaként értelmeződik, vagyis e szövegek éppen azért különlegesek, mert nem *ábrázolnak* egy metafizikai rendszert, hanem minden apró részletükben *megjele-
nítik* azt.

A kiválasztott epikai síkja mögött meghúzódó értékrendszer két központi fogalma az Élet és a Szellem, Bonyhai a mű egészét a Szellemtől az Életig, majd a magasabb szinten megvalósuló Szellemig tartó folyamatként értelmezi. A regény epikai síkjának minden apró momentumát a cselekményelemektől a színek szimbolikájáig egy olyan fejlődési folyamat szolgáltatásban áll, melynek végső célja annak a humanizmusnak a megvalósulása, amely a regény értékrendje szerint nem más, mint „...az Életből kinövő, majd ahhoz visszatérő, vele harmonikusan összeolvadó, sőt az Élet negatív aspektusait megszüntető Szellem” (A/86). Bonyhai elemzése meggyőző alapossággal, pontról pontra építi fel azt az értelemkonstrukciót, mely Gergely pápa többszörös vérfertőzéssel és szenvedéssel teli történetét az értékek állandó kiegyenlítésében megnyilvánuló világrend dokumentumává teszi. Az epikai és a zenei-imaginatív sík közötti kapcsolatot az irónia határozza meg, ami Bonyhai

elemzésében egyszerű retorikai alakzat helyett egyfajta struktúraszervező logikai rendként jelentkezik, és a két sík közötti kontrapunktikus viszonyban nyilvánul meg.

A kiválasztott elemzéséből adódó tanulságok általánosítására törekszik a kötet második, *Cselekményrendszer és értékrendszer* című tanulmánya. Bonyhai itt arra a kérdésre keresi a választ, milyen módon viszi tovább, egyszersmind hagyja figyelmen kívül Thomas Mann a 19. századi polgári regény hagyományait. A szöveg tanulása szerint a manni regény egyszerűen erősen sematizálja a polgári regény plasztikus figuráit, ugyanakkor ezek az erősen tipizált figurák új jelentéssel telítődnek akkor, amikor Thomas Mann egy pontosan vázolt, mindent átfogó értékrendszer szolgálatába állítja őket. Bonyhai részletesebben kitér *A kiválasztott* esetében is struktúraszervezőnek tartott manni értékrendszer jellemzésére: hangsúlyozza, hogy ebben az egyes értékek csakis egy-egy konkrét konstelláció tagjaiként értelmezhetők, és ennek elemei kizárólag az adott konstelláción belül minősíthetők pozitívként vagy negatívként, sohasem önmagukban. Ezt a Bonyhai által manni humanizmusnak nevezett értékrendszert éppen az különbözteti meg a mindig korhoz kötött, így esetleges egyoldalú humanizmustól, hogy plasztikus rendszerébe képes integrálni olyan hagyományosan negatívnak tekintett értékeket is, mint a halál vagy a bűn. Ebben a fajta humanizmusban a hagyományosan bűnnek tekintett cselekedetek (mint pl. a vérfertőzés *A kiválasztottban*) sokkal inkább értelmezhetők logikai vagy ontológiai, mint etikai síkon. A rendszer elemei két központi érték, a Szellem és az Élet köré rendeződnek, és a fejlődést az adja, hogy „az egy-

mással ellentétes életértékek és szellemi értékek között sohasem jöhet létre nyugalom, az egyensúly viszonya, elérhetetlen a harmonikus megelégedettség” (A/213).

Bonyhai szerint Thomas Mann írói nagyságának másik záloga a fenti értékrendszer megjelenítésének módszere a művek epikai szintjén, vagyis a humánkomplexumok (az ember számára „meghitté” vált képződmények, pl. társadalom, művészet, vallás stb. együttese) szétszedése és mesterséges rekonstrukciója, úgy, hogy a cél a humánkomplexum lényege, anyag és szellem magasabb típusú egyensúlya marad.

A *Thomas Mann alkotómódszeréről* című tanulmány az irodalomtudomány egyik legalapvetőbb kérdésével, a poétikai és a történeti vizsgálatok összekapcsolásának problémájával foglalkozik. Hangsúlyozottan korlátozott érvénnyel és kísérleti jelleggel Bonyhai megkísérli az értékrendszer fogalmát olyan elméleti segédfogalomként hasznosítani, amely alkalmas különböző létszférák közötti közvetítésre, „melynek segítségével így áthidalható az alkotó, a mű és a valóság közt levő ontológiai szakadék” (A/223). A tanulmány szerint Thomas Mann életműve különösen alkalmas a fenti gondolkísérlet véghezvitelére, ugyanis Bonyhai a műelemzések által felfedhetőnek vél egy olyan egységes, az egész életművön végighúzódó értékrendszert, amely anélkül jelenik meg a manni művek értékstruktúráiban, hogy azok bármelyikének értéktartalma kimerítené.

A *Doktor Faustus keletkezése* című Mann-esszé részletes elemzése során a tanulmányíró lényeges összefüggéseket talál Thomas Mann élete és művei között, miközben az értékrendszer kategóriája

segít elkerülni a biográfia és mű között kauzális összefüggést látó életrajzi olvasást. Bonyhai író és valóság viszonyát ennél jóval árnyaltabbnak látja: „...az objektív világ–művészi szubjektum viszonyban konstituálódó s ezért nem teljesen szubjektív törvényszerűségeknek lényegi előfeltétele, hogy nemcsak a művész esztétikai szemléletét határozza meg világ-szemlélete, hanem világszemléletét is erősen befolyásolják alapvető esztétikai-művészi struktúraelvei” (A/248).

Bonyhai Thomas Mann esetében elmosódni látja a különbséget művészi és nem művészi szövegek között, ugyanis egyrészt a műalkotások az esszékben kifejtett filozófiai problémák művészi megfogalmazásai, másrészt a nem művészi írások sokszor rendelkeznek a műalkotások strukturális jellemzőivel. Az író személyét és életét azonban végső soron objektíve adottnak, kisebb-nagyobb pontossággal leírhatónak látja, és magától értetődőnek veszi, hogy az esszék jóval közvetlenebbül vonatkoznak az író életére, sőt éppen azért tartja azokat különösen alkalmasnak a poétikai és a történeti szempontok együttes alkalmazására, mert bennük a művészi megformáltság az író életéhez való közvetlen kapcsolódással párosul. Az értékrendszer kategóriája ugyanakkor Bonyhai szerint alkalmas arra, hogy a poétikai, illetve a történeti vizsgálatba bevonja az olvasói aspektust is, végső soron a tanulmány értelmezhető egy átfogó, a jakobsoni kommunikációs modellhez hasonló érték-elmélet felé tett első lépésként.

Az első kötet utolsó tanulmányának címe: *Az értékek kibontakozása és az ismétlődés: Elemzéspélda a Doktor Faustus kompozíciójához*. A tanulmány két szövegrészlet elemzésén keresztül igyekszik

megmutatni, hogyan alkalmazható struktúraelemző elvként a Bonyhai Thomas Mann-olvasását meghatározó értékrendszer-konceptió. A szerző ismét hangsúlyozza az egyes értékek konstellációban való értelmezhetőségét, illetve kifejti, hogy ezek nem foglalhatók formális rendszerbe, hiszen nem predikatív képződmények, és nem illeszthető hozzájuk egy adott logikai váz. Mindenesetre a *Doktor Faustus* értelmezésekor alapvető fontosságúnak tartja humanizmus és megismerés értékeinek összeütközését, melyet a két kiválasztott szövegrészlet elemzésén keresztül mutat be. Ahogyan *A kiválasztott* esetében, az egyes cselekményelemeket, illetve az ábrázolt tárgyiasságok momentumait itt is egy, a mű mélyebb rétegében jelenlévő értékrendszer szimbólumaiként értelmezi.

A tanulmány és egyben az első kötet utolsó lapjain esszenciális összefoglalását olvashatjuk annak az általános elméleti koncepciónak, amely az előzőekben olvasott Thomas Mann-értelmezések előfeltévérendszerének elsődleges fontosságú elemét képezi. Eszerint az ún. humánkomplexum részeit humánegységeknek nevezett partikuláris képződmények, mint pl. művészet, vallás vagy társadalom alkotják. Az ezekre irányuló különféle vizsgálatok egyre elvontabbá, egyszersmind általánosabbá válnak, egészen addig, hogy a létrejövő lényeg-meghatározásokból egészen új képződmények vezethetők le. Így végső soron lehetővé válik bármely humánegység mesterséges újraalkotása és szabad variálása, ezáltal olyan új konstrukciók születhetnek, „melyeknek fenomenológiai (mondhatni: »morfológiai-») semmi közük az absztrakció kiindulási pontját képező formációhoz, s mégis

bebizonyítható, hogy sokkal tisztábban juttatják érvényre annak *tulajdon lényegét*” (A/278). Bonyhai elemzése szerint megszüntetésnek és rekonstrukciónak ez a folyamata látszik megmutatkozni Thomas Mann műveiben, illetve ugyanezt végzi el ő maga is e művek interpretálásakor.

A fent említett Thomas Mann-elemzésekben Bonyhai, dacolva korának a lukácsista esztétika befolyása alatt álló elvárásaival, igyekezett műimmanens szempontokat érvényesíteni, talán ez is oka lehetett annak, hogy műve az 1974-es megjelenéskor hűvös fogadtatásra talált. Kérdés persze, hogy a mű (az életmű) háttérében, mélyrétegében meghúzódni gondolt értékrendszer mennyiben tekinthető az adott szövegvilág, és mennyiben az értelmezői világkép részének. Bár Bonyhai több szövegében is tesz lépéseket az értékrendszer-konceptió befogadói aspektus számára való megnyitása felé, Szili József találóan mutat rá a fenti koncepció korlátaira az összegyűjtött tanulmányokhoz függelékként csatolt 1979-es konferencia egyik hozzászólásában: „Nem is az az igazi probléma, hogy visszavezethető-e bármi másra az érték, hanem hogy mi ez az érték mint olyan. Vagy csak különböző értékek vannak, de az érték mint olyan nem létezik? [...] S Bonyhai Thomas Mann-könyvében is teljesen nyitva marad: az értékek hogyan hatnak az esztétikai térben?” (B/341.) Bonyhai Thomas Mann-elemzései azonban a mai napig izgalmas olvasmányok, köszönhető ez talán nem utolsósorban annak, hogy új szempontokat szem előtt tartó interpretációival kimozdítja a nagy német író az egyén történelmi válaszútjaira folyton figyelmeztető morális felvigyázónak abból a szerepéből, melybe az utókor hajlamos volt Thomas Mannt olykor belehelyezni.

Az összegyűjtött munkák második kötetének tanulmányai két csoportra oszlanak. A *Leírás és interpretáció* című rész szövegei egyrészt az első kötetben részletesen bemutatott értékrendszer-elméletet alkalmazzák újabb konkrét szövegek (Juhász Ferenc: *Szarvas-ének*, Paul Celan: *Halál-fűga*) elemzésében, másrészt igyekeznek választ keresni az irodalomelmélet néhány alapkérdésére. Az elméleti tanulmányokban megfigyelhető a formális logika erőteljes hatása, amely többek között az abszolút következetes fogalomdefiníciókra és fogalomhasználatra való törekvésben és a szinte végletekig szikár nyelvhasználatban nyilvánul meg. A szövegek többnyire arra töreksenek, hogy tanulva a logika egyes ágainak szigorúságából, rögzítsenek néhány, az irodalomtudományban közkezen forgó fogalmat, melyek tisztázatlansága számos félreértésre ad okot.

A már említett *Leírás és interpretáció* című tanulmányban Bonyhai egy olyan, logikailag kevésbé kötetlen strukturális irodalomtudomány megalapozására törekszik, amely összetett fogalmait pontosan rögzített egyszerű fogalmakból definiálná, és csak olyan terminusokkal operálna, amelyek a fenti módon meghatározhatók. Vizsgálódásának fókuszában a tiszta deskripció módszere áll, amely „ha nem túlozzuk el jelentőségét és nem tévesztjük össze az interpretációval” (B/33), hasznos eszköz lehet.

Az *Értéknyelv* című szövegben Bonyhai az értékeket, illetve azok objektivációját egyfajta jelviszonyként értelmezve azt vizsgálja, hogyan lehetne létrehozni egy olyan metodikai rendszert, amely úgy lenne alkalmas egy értéknyelv-elmélet megalapozására, hogy hasznosítja a nyelvészet bizonyos eredményeit, ugyanakkor

nem esik a lingviszticizmus hibájába, vagyis nem tekint minden problémát nyelvi problémának. Bonyhai ebben a tanulmányában a már korábbi elemzésekben többször alkalmazott értékelmélet módszertani alapjait vázolja fel, az érték fogalmának meghatározásával azonban adós marad, lényegében a metafizika körébe utalja azt. Felmerül a gyanú, hogy Bonyhai talán azért ódzkodik annyira a „lingviszticizmus”-tól, mert nyelv és világ az ő felfogásában külön adottságok, a nyelv, ahogyan az értékrendszer is, számára objektíváció eredménye. Pedig egy, a wittgensteini nyelvjáték fogalmát is hasznosító értéknyelv-konceptióban explicitté válhatna az a Bonyhai-tanulmányokban egyébként többször felsejlő megállapítás, hogy érték (mint oly sok minden) csak értelmezett formában létezik, az érték „mint olyan” mibenléte nem ontológiai vagy metafizikai, hanem hermeneutikai kérdés.

A második kötet *Hermeneutika és morfológia* címet viselő második részének néhány tanulmánya mára szinte klasszikussá vált. A Helikon 1981-es azonos című tematikus számához írott bevezető tanulmány (*Régi és új hermeneutika*), illetve a Gadamer *Igazság és módszer*ének fordításához fűzött utószó (*Hermeneutikai filozófia*) megírásával Bonyhai elévülhetetlen érdemeket szerzett a hermeneutika hazai irodalmi diskurzusba való beillesztésében. Az előbbi tanulmányban röviden összefoglalja a 20. századi hermeneutika legfontosabb megelőlegezőit és szerzőit, az utóbbi szövegben Gadamert helyezi el a hermeneutika kétezres éves hagyományában, és hozza dialógusba néhány öt megelőző filozófussal, mindenekelőtt Heideggerrel. Mindkét szöveg több, mint egyszerű kommentár vagy összefoglaló, olyan

értő, ugyanakkor olvasmányos interpretációk ezek, melyek maguk is a hazai irodalmi hermeneutika alapszövegeivé váltak.

Mindenképp megemlítendő két, Lukács Györgyről, illetve Popper Leóról szóló tanulmány: *Lukács mint közvetítő, Egy nem-divinatórikus megértésemélet kezdetei Popper Leónál és a fiatal Lukács Györgynél*. Ezekben Bonyhai egyrészt rámutat Lukácsnak a nyugat-európai és a magyar filozófiai hagyomány közötti kétirányú közvetítői szerepére, másrészt felhívja a figyelmet arra a kiemelkedően inspiráló hatásra, amelyet Popper Leó gyakorolt a 20. századi hermeneutika, illetve a recepcióesztétika kialakulására. Popper mindenekelőtt a félreértésről írott (a *creative misreading* bloomi fogalmát megelőlegező) gondolataival, illetve a nyitott, csak a befogadásban befejeződő mű koncepciójával hatott termékenyen, nem nélkülözve persze Lukács közvetítő szerepét.

Veres András előszavából kiderül, hogy Bonyhai Gábor a nagymérvű fordítási munkákkal párhuzamosan, illetve azok hatására felhagyott a saját művek alkotásával. Az összegyűjtött tanulmányok során végigtekintve valóban az látszik, hogy a művilágokba hatalmas lendülettel belemerülő elemző, majd példás precizitással elméleteket alkotó Bonyhait fokozatosan felváltja a kommentáló, szintetizáló Bonyhai. Jelentős lépést tesz egy mindent átfo-gó, általános értékelmélet kidolgozása felé, ez azonban kezdeti stádiumában marad. Szintén Veres előszavában olvashatunk arról, hogy Bonyhai folyamatos újrakez-désben élt, valamiféle bölcséleti bizonyos-ságot keresve sajátított el különböző filo-zófiákat, majd minősítette ugyanezeket vakvágánynak. Talán ha ezeket a „vakvá-

gányokat” újra megnyitotta és összekapcsolta volna, ha hagyta volna a gondolkodásában változó, egymást elbizonytalanító filozófiákat termékenyen egymásra hatni, létrejöhetett volna egy olyan, az értékelmélet strukturalizmusát a hermeneutika és a recepcióesztétika tanulságai-

val ötvöző átfogó filozófiai rendszer, amely még így, kezdeti széttöredezettségében is termékenyítőleg hathat a hazai irodalomtudományra, és méltó az utókor elismerésére.

Jászberényi-Kamrás Orsolya