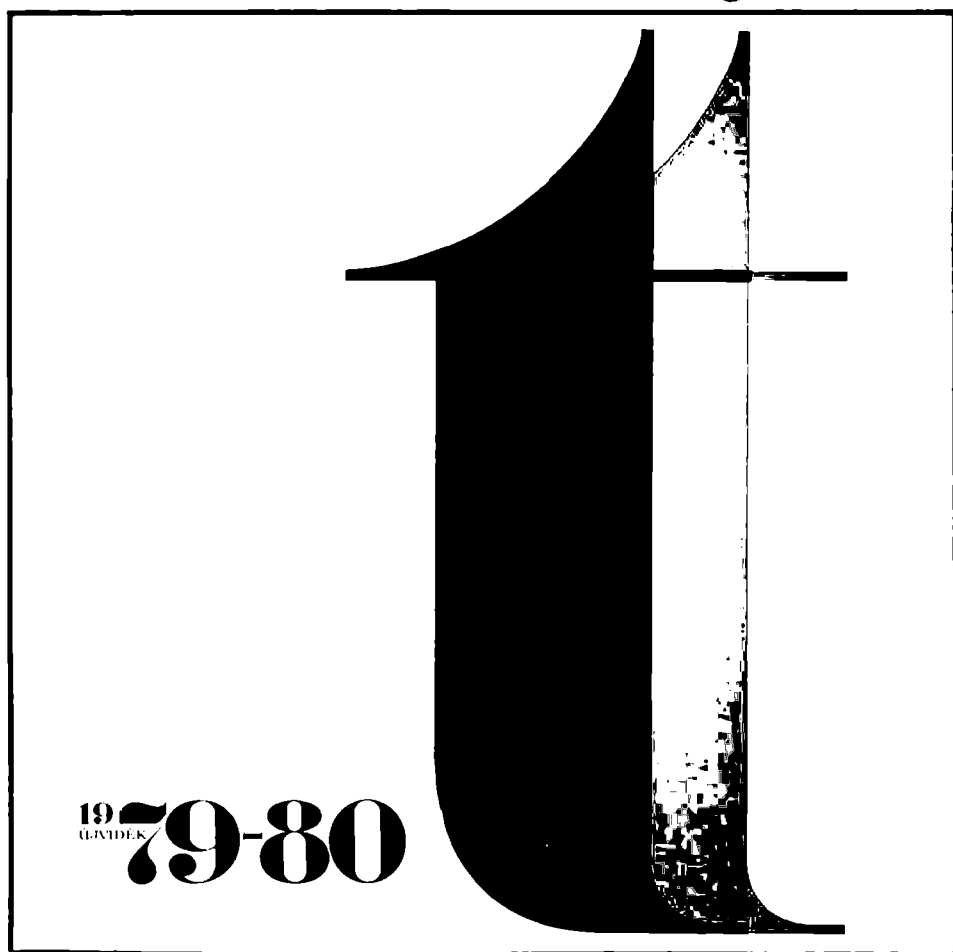


A Magyar Nyelv, Irodalom és Hungarológiai Kutatások Intézetének kiadványa

Tanulmányok



1979-80
CLIVIDEK

SZERKESZTETTE
BORI IMRE
(FELELŐS SZERKESZTŐ)
PENAVIN OLGA
UTASI CSABA

Kiadta a Magyar Nyelv, Irodalom és Hungarológiai Kutatások
Intézete a Tartományi Tudományügyi Önigazgatói Érdekközösség támogatásával

Készült az újvidéki Forum Lap- és Könyvkiadó Vállalat nyomdájában
Újvidék, 1981. február 16-án.

Tanulmányok ■ Studije

A MAGYAR
NYELV,
IRODALOM
ES HUNGAROLÓGIAI

KUTATÁSOK
INTÉZETE

(12—13. füzet)

Újvidék, 1979—80.

INSTITUT
ZA MAĐARSKI
JEZIK,
KNJIŽEVNOST
I HUNGAROLOŠKA
ISTRAŽIVANJA

(12—13. sveska)

Novi Sad, 1979—80.





Инв. бр. 10.968

SZEMIOTIKAI TANULMÁNYOK

*Kötetünk szemiotikai dolgozatai Voigt Vilmos (Budapest)
vezetésével készültek az Intézetben folyó magisztériumi képzés keretében.*

AGOSTON PRIBILLA VALERIA

HIERONYMUS BOSCH A BALGASÁG GYÓGYÍTÁSA ÉS A BÜVÉSZ CÍMŰ KÉPEINEK SZEMIOTIKAI VIZSGÁLATA

A XX. század kultúrájában egyre nagyobb szerep jut a láthatóság közegének, nevezetesen a képzőművészeti alkotásoknak, a fotóművészetnek, a filmnek, az építészetnek. A vizualitás mindig is érzékeink legfontosabbja volt, hiszen az információk többségét képi érzékelés útján kapjuk.

Érthető tehát, hogy korunkban is a látvány nyelvének új szempontú vizsgálati módszereivel egyetemben elszaporodtak a képi nyelv megfejtésére, jelhasználatának kibontására tett kísérletek is. Az ilyen elemzések esetében a tapasztalati anyagot a vizuális látvány szolgáltatja, nyelvi és gondolati megfejtéséhez, a nyelvi kifejezés pedig a társadalmi közeget hozza létre a vizuális ábrázolás számára.

Különösen a vizuális művészetek körében terjedt el ez a vizsgálati módszer, hiszen a műalkotás mint szimbólumokból álló szöveg rendkívül alkalmas szemiotikai elemzésre. B. A. Uszpenszkij szerint: „A művészet valóságos szövege nem: más, mint esztétikai és közönséges jelek egymásutánja...”¹ Ezekbe a jelekbe pedig mindenki a maga módján helyettesíti be a tartalmat.

A művészet mind folyamatát, mind eredményeit tekintve szemiotikai kutatás tárgya lehet.² A szemantikai értékeket a néző a saját tudattartalmával tölti meg. A dekódolás voltaképp az egyes jeleknek jelentésükkel való azonosítása, valamint megszerveződésüknek és a jelek egymás közti viszonyának ezek jelentésével való azonosítása.

Munkámban két műalkotás szemiotikai elemzését kell adnom, pontosabban Hieronymus Bosch két festményének jelhasználatáról kell írnom. Az elemzés további menete szempontjából néhány olyan életrajzi mozzanatra is ki kell térnünk, mely jobban megvilágítja a Bosch művészetével kapcsolatban felmerülő kételyeket, találgatásokat. H. Bosch németalföldi festő, a késő középkori festészet egyik legsajátosabb hangulatú mestere, akinek munkássága szellemi erőfeszítést igénylő műalkotásokkal teli. A „Jheronimus Bosch” — művészeti szignatúra csupán, eredeti neve Van Aeken, aki 1450-től 1516-ig élt Hertongenbosch városában. Ez a város központja volt a késői, úgynevezett „flamboyant” gótikus stílusnak, amelynek jelképe a szívből jövő örömet és a bánatot egyaránt

¹ A jel tudománya. Gondolat, Budapest 1975, B. A. Uszpenszkij: A művészet szemiotikájáról, 433. o.

² I. m. 433. o.

kifejező láng. Többek között ez a stílus hatott Bosch művészetére, valamint az a jellegzetes prédikátoriskola, mely a poklot és a bűnöket ábrázoló, kétértelmű képeket alkotott.

Következésképp Bosch sok motívumot meríthetett városának ellentmondásaiból, ahol számos papi rend és néhány egymással ellentétes irányzatú világi testvérület működött. A város lakosságának egyharmadát alkották a szerzetesek. A Társas Élet Testvérület a papság romlott erkölcsének bírálatát tűzte ki célul. Ugyanakkor Bosch képeinek java része is a papság mohóságát, fősვნénységét, mértéktelenségét bírálja. A szimbolikus kifejezőmód erős oldala, így a többi művészi kifejezőmóddal ellentétben sokkal teljesebben, átfogóbban tudja kifejezni az eszmei és esztétikai valóságot. Éppen ezért a felületes szemlélő tanácstalanul állhat Bosch jelekkel teli szokatlan képei előtt. Felmerül a kérdés: vajon egyáltalán megfejthetők, lefordíthatók, magyarázhatók-e a tőlünk oly távoli kor művészi alkotásai?

A művek titkokat rejtő burkán való áthatolás nem könnyű, bőven kínál elemezni és elmélkedni valót, hiszen témában, előadásmódban és technikában egyaránt szuverén alkotásmóddal állunk szemben. Képei egy olyan kor megnyilatkozásai, melyben számtalan ellentmondás kérdez rá a valóságra. Bosch szakít a hagyományos jelhasználattal, jelképei nem szimbólumok a szokott értelemben, hanem a jelentés kiszülései, melyek célja a valóság lemeztelenítése.

Műveinek teljes jelentéstartalma feledésbe merült, de kifejezőmódjának újszerűsége, zabolátlansága ma is megkapó. Kétféle elképzelés létezik róla: a moralista Bosch és a tréfacsináló Bosch. Azonban mindez feltevés csupán, hiszen mindenkit zavarba ejt a képek jelentésrétegeinek feltárása.

Alkotásait témájuk alapján vallásos tárgyú, zsáner- és álmokképekre osztják. A *balgaság gyógyítása* és a *Bűvész* zsánerképek. Látszólag a mindennapi életéből merítenek ötletet. „A már keletkezésükkor magántulajdonba került zsánerképek az egyéni meditálás célját szolgálták.”³ — Mivel Bosch nem közvetlenül, hanem áttételesen, jelein keresztül kíván hatni a szemlélő intellektusára, először a szimbólumok sajátos rendszerét kell megfejtenünk.

A *balgaság gyógyítása* a Duurstede-kastély ebédlőjéből került elő, mely Burgundiai Fülöp utrechti püspök tulajdonában volt. A kép előterében négy szereplő van, a hiszékeny páciens, Lubbert vagy Bibbert, ahogyan a kép keretére írott gótbetűs feliraton olvashatjuk, továbbá a seborvos, egy szerzetes és egy idősebb apáca. A szereplők kilétét első sorban öltözetük és szerepük magyarázza. A seborvos esetében a korsó jelképezi orvos voltát, míg a szerzetes és az apáca esetében a ruha indokolja hovatartozásukat. A festmény egy műtétet, a növényi kinövés, az „iszapos tulipán” kioperálását mutatja be, mely a fősვნénység jele volt. Az egyik példány már az asztalon hever, ami azt jelenti, hogy egy másik ember fejéből operálta ki az orvos. A hertogenboschi hiedelem szerint az elmebeteget csak oly módon gyógyíthatták meg, hogy kivették

³ Hana Volavková: *Hieronymus Bosch*, Corvina Kladó, 1976. 11. o.

a „bolondság követ” a fejből. Azonban nem ez az egyetlen értelmezési lehetőség. Szerintem inkább a szerzetesek elvilágiasodásának kigúnyolásáról van szó, valamint a szereplők tekintete, arckifejezése által sugallt álbölcsességről, ezt példázza a fordított tölcser is a seborvos fején. A páciens a balga és hiszékeny ember jelképe, a műveletlenség elítélése, továbbá a szerzetesek kontárkodásának a bemutatása, akik mértéktelenségükben mindenre hajlamosak, arra is, hogy az ilyen hiszékeny embereket gyógyítás címén kizsebeljék. Az orvosi traktátumot a fején tartó apáca is mintha az emberi hiszékenységről medítalna.

A *balgaság gyógyítása* esetében a képkeret is szemantikai értékkel rendelkezik, mivel a páciens nevét feltüntető szöveg ilyen formában már önmagában is szatirikus vonással bír. Az előtérben zajló fájdalmas művelettel ellentétben, a háttér maga az idillikus környezet, a természet érintetlenségét jelképezi, a távolból azonban három templomtorony körvonalai láthatóak, melyek minden bizonnyal Hertogenbosch városának vallásos életét és ennek uralkodó szerepét példázzák. A képmező kör formája és alapos körülhatároltsága segítségével mélyül a rátekintés, és hosszas szemlélésre készíti a nézőt. A keret sötét alapja és az élénk színű felirat és díszítés szintén a felhívás, a kiemelés céljait szolgálja. Bosch színhasználatát is eltér a szokványostól, a hagyományostól. Előszeregettel használja az éles kontrasztokat, melyeket a kifejezés, a jelentés szolgálatába állít.

A *Bűvész* című kép is az emberi naivitás, a hiszékenység szatírája, ugyanis míg az egyik hiszékeny szerzetes figyelmét a bűvész mutatványa köti le, aki békát ugraszt ki szájából, addig az egyik agyafúrtabb szemlélő pénzeszacskóját kísérli meg elvenni. Egy helyi közmondás alapján „Békát lenyelni” — hiszékenységet jelent. Ez lenne a műalkotás egyik megfejtése, míg a másik a dominikánusi öltözetben levő szerzetes személyéhez kötődik, aki miközben teljes átélést tett, elemeli a pénzt. Érdekessége, hogy a dominikánus szerzetes alakja Bosch több képen is előfordul, így a *Gyönyörök kertjén*, a *Keresztvitelen*, s mindenütt bizonyos negatív töltéssel szerepel, a dominikánus szerzetesrend ugyanis igen befolyásos rend volt Németalföldön, a Habsburg urakkal szövetségben, és részt vett az inkvizíció munkájában. Bosch, aki az egyház megjavításának szükségességét hirdette, kíméletlenül kipellengérezte a szerzetesek elvetemültségét, bujaságát és mértéktelenségét.

Az ámuló nézők mindegyike az összpontosított figyelem kifejezése. A szereplők arckifejezése sokat elárul. Bosch ismétlődő típusai, mint a talányos nőalak és az ábrándos szerelmes, nem aktív szereplői a mutatványnak, ezt jelzi a férfi kézmozdulata is, mely mintha magára szeretné irányítani az imádott hölgy tekintetét. A többi szemlélő sajátos módon, de a bűvészre és áldozatra figyel. Azonban ez a figyelem meglehetősen visszafogott és statikus, ami az embereknek az ilyen kétes értékű mutatványoktól való tartózkodását jelzi. Egyedül a gyermek érdeklődése látszik őszintének.

Az alakok öltözete különböző középkori rendekhez való tartozásukat jelképezi. A kép négyzetes elrendezésű, az alakokat a kellékként használatos asztal választja el a művésztől. Az asztalon még néhány, a

mutatványhoz szükséges kellék látható, valamint egy béka, mely Bosch szimbólumrendszerében a hitetlenséget jelöli. Ugyanakkor a bűvész kosarában levő bagoly a tudálékosság jele, de néhány képen az eretnokség szimbóluma is egyben. Mindezek visszatérő, gyakori képalkotó elemei, így például a korszó mindig a bujaság jele, a bűn edénye, a kés kínzó-eszköz, hím ivarszerv vagy az alkemikus edényből felcsapó láng szimbóluma, a medve a férfibujaság jele. Bosch tehát eltér a régebben használt jelképbeszédtől, mindent átformál, újakkal helyettesít. Elsősorban az élet ihlette szimbólumokhoz ragaszkodik. Művészetében a szimbolikus tartalom elválaszthatatlan a formától, mivel a forma biztonsága, a zárt környezet, a színek fénye realitást kölcsönöz a szimbolikus képnek, a különös részletek egy egésszé szerveződnek.

A *Bűvész* színeiről is elmondhatjuk, hogy jelentést hordozó jelvoltuk mellett a szuggesztívebb kifejezést szolgálják. A bűvész öltözeke a legélénkebb, tehát bűvész voltát ruhájának színe, kézmozdulata, a fején lévő cylinder, valamint a ruháján csüngő baglyot tartalmazó kosár és a minden bizonnyal hozzátartozó kutya jelzi és, persze, a képen való elhelyezése is. Érdekes módon a bűvész, a hiszékeny ember, a talányos nőalak és a gyermek ruhájának a színe egyformán élénk s ezzel egyszerűsít mind azokra a szereplőkre hívja fel a figyelmet Bosch, akik a kép megértése szempontjából a legfontosabbak.

Végezetül pedig leszögezhetjük, miszerint Bosch e két zsánerképe a „mi az ember?” alapkérdésre keresi a választ, a képek jelentésrétegeinek feltárásával, sajátos jeleinek lefordításával, a késő középkor alkotójának szuverén világával ismerkedhetünk meg, aki zsánerképeiben elsősorban a didaktikai célt helyezte előtérbe. Feltárta bennük korának legkirívóbb ellentmondásait, a teljes, lemeztelenített valóságot adta közre. Bámulatos szimbólumai, motívumai, műveinek különös szellemisége sokféle jelentés hordozói s rendkívül alkalmasak a szemiotikai vizsgálatok számára.

IRODALOM

1. Miklós Pál: *Vizuális kultúra*, Elvek és utak, Magvető Könyvkiadó, Budapest, 1976
2. Franco De Poli: *Bosch*. 1978., Arnoldo Mondadori Editore, Milano
3. Dino Buzzati: *Bosch*, Milano, 1966
4. Hana Volavková: *Hieronymus Bosch*, Corvina Kiadó, 1976
5. *A jel tudománya*, Gondolat, Budapest, 1975

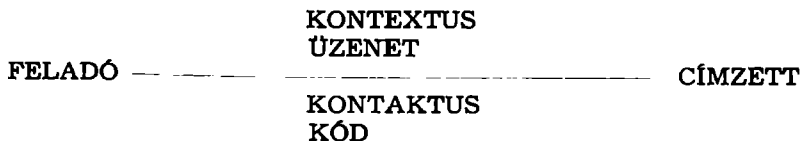
BAMBACH RÓBERT

RENDEZŐI JELEK KOPECZKY LÁSZLÓ A SZÍNÉSZ ÉS A HALÁL CÍMŰ HÁROM JELENETÉNEK ELŐADÁSÁBAN

Egy színházi előadás szemiotikai elemzése rendkívül bonyolult és összetett feladat, mert a problémát számtalan szempontból közelíthetjük meg. Vizsgálódásainkat a színházi előadás majd minden szintjére kiterjeszthetjük. Lehetséges egy-egy előadás születésének (munkafolyamatának, előkészítésének); a bemutatónak; a rendezőpéldánynak (a rendező ebben jeleket használ elképzeléseinek rögzítésére); a sugó-, ügyelő- és világosítópéldányoknak; az előadás menetének; a díszletezők munkájának; a színészi gesztusrendszernek; a rendező munkájának stb. szemiotikai feldolgozása, hiszen ezek mind-mind jelekről és jelrendszerekből tevődnek össze. Megemlíthetjük az összehasonlítás lehetőségének szemiotikai elemzését is, hiszen tudjuk, egy-egy dráma minden előadása más, mert a színházművészet élő művészet és a „színész—közönség” viszony sokban befolyásolhatja az előadás „életét”. S ha már a közönséget, a nézőt is szóba hoztuk, ismét csak egy szemiotikai témánál vagyunk, hiszen a közönség viselkedése és reagálása a színházi előadáson szintén egy jelrendszer bejáródott mechanizmusában történik.

Ez alkalommal mepróbáljuk meghatározni egy konkrét előadáson belül a rendezői jeleket, azaz jelrendszert. Mielőtt azonban áttérnénk Kopeczky László *A színész és a halál* című, az Újvidéki Színházban bemutatott három jelenetének vizsgálatára, térjünk ki néhány, a színházi előadásokra általában érvényes szemiotikai alapkérdésre.

A művészet, így a színházművészet is, a kommunikáció egyik eszköze. A kommunikációs aktus klasszikus sémáját Roman Jakobson¹ adta meg:



A művel tehát a színházi előadás valamennyi alkotója (feladója): az író, a rendező, a színészek stb., mondani akar valamit a néző számára. Ahhoz, hogy ezt a néző (címezett) megértse, ismernie kell a színházi előadás nyelvét.

¹ Lotman: *Filmszemiotika, filmesztétika*, Gondolat, Bp., 1977., 51. o.

Lotman szerint „... a nyelv rendezett kommunikatív (információ-cserére szolgáló) jelrendszer... A nyelv egyik alapvető rendező elvét az adja, hogy a jelek nem mint különálló jelenségek léteznek, hanem egy szervezett rendszer részeként.”² Mivel a színházi előadás kommunikatív rendszer, megállapíthatjuk, hogy saját nyelve van. Amennyiben elfogadjuk Mukařovský tézisét, mely szerint a műalkotás (tehát a színházi előadás) egésze egy *autónóm* (önálló) jel, s ez a jel egyrészt a benne résztvevő elemek egységgé szerveződéséből tevődik össze, másrészt egy *tág értelemben vett (felfogott) kommunikációs jelenség*,³ akkor az előadáson belül megtalálhatjuk a rendezői jelek szintjét is. Hozzá kell még tennünk, hogy figyelembe vehetjük a modern strukturalista nyelvészet hatására kialakult művészetpszemiotika egyik szempontját is, mely szerint a jel *kifejezés*, annak sajátos fajtája: *voltaképpen egy viszony (reláció)*, amely a tartalom és a kifejezés között áll fenn.⁴ Helytálló az a megállapítás is, mely szerint a színházi előadás természetéből következően a *reálist* használja fel *jelként*.⁵

A színházban a szereplők és környezetük (a díszlet, a kellék stb.) két alapvetően különböző áttételeességfokú és értelmi töltésű közlésszintet képviselnek,⁶ de az ember kiemelt szerepe a színpadon őt teszi a közlés alapvető hordozójává. Ennek alapján tehát az előadás:

a) színészi alkotóelemekből és

b) nem-színészi alkotóelemekből áll (ezek a díszlet, jelmez, kellék stb., amelyek azonban a színészi játék által egységes elemmé állnak össze a színészi alkotóelemekkel).

Ezekre az alaptézisekre alapozzuk további vizsgálódásainkat.

A *színész és a halál* előadása több szempontból is alkalmas szemiotikai vizsgálatra, egyrészt mert eltér a szokványos (konvencionális) előadásformáktól, másrészt pedig specifikus felépítéséből adódóan a jelek és jelrendszerek jelenléte explicitebb, mint általában a színházi előadásokban.

Megfigyeléseinket *A színész és a halál* három előadására alapozzuk (1980. március 6., 12. és 20.).

Meg kell jegyezni, hogy (miután az előadást én rendeztem) nem a rendezői elképzelést vizsgáltam, hanem az elkészült és „élő” előadásban fellelhető jelrendszereket próbáltam meg feldolgozni.

Kopeczky László darabja (és az előadás is) három, egymáshoz nem különösebben kötődő jelenetből áll, melynek laza összekötőszála a Színész figurája, aki mind a három jelenet főszereplője.

Kísérjük meg az előadás rövid leírását, ami azért nem könnyű feladat, mert mozgalmas, sok-sok apró történetet magában foglaló, alapjában komikus (vígjátéki), végkicsengésében szomorú (tragikus) groteszk jelenetfűzerről van szó.

² Lotman: i. m. 6. o.

³ Vögl: *Bevezetés a szemiotikába*, Gondolat, Bp., 1977., 68. o.

⁴ Vögl: i. m. 35. o.

⁵ Lotman: i. m.

⁶ Lotman: i. m.

AZ ELŐADÁS LEÍRÁSA

A közönség az előcsarnokból az oldalajtón és az oldalfolyosón jut fel a színpadra, és itt foglal helyet, tehát a színház olyan részein megy át, ahol különben (általában) a színészek járnak. Az előadásban résztvevő színészek viszont a nézőtér utolsó soraiban várják jelenésüket. Az érkező nézőket a bedíszített játéktér képe fogadja; azonnal szembetűnővé válik a három részre tagolt (szimultán) felosztás és a díszletelemek szimmetrikus elrendezése, valamint a díszletrészek színe. Az egyik részben minden, még a padló is, sárga, a másikon fehér, a harmadikon zöld. A közönség a játéktér körül három oldalról foglal helyet. Tehát a színpadon van a játéktér és a nézőtér is. A félhomályban, lenn a nézőtérrel látszanak a színészek, akik jeleneteiket beszélik meg. Amikor a nézők elfoglalták helyüket, megszólal a zene, és a színészek a nézőtérről feljönnek a színpadra, és a játéktéren osztódnak szét. Most derül ki, hogy egyes szereplőcsoportok zöld, mások sárga, megint mások fehér kosztümöt viselnek. Egyetlen nőn van kék kosztüm, akinek mozdulatait minden szereplő figyeli. Amikor ez a kékkabátos nő lesétál a nézőtérre, a többiek is arra távoznak, csak egy szereplő (férfi) marad a sárga „mezőnyben”, és a gong jelére megkezdődik az

Első jelenet (címe: Második oktáv)

Földváry lakása.

Földváry vacsorára vár valakit. Türelmetlen. Csöngetnek. A várt személy helyett egy színészcsoporthoz robban be (a Színész, Anna-Macu, az Író és a Rendező), amely a telefonkönyvben kiválasztott cím alapján jött ide, és el akarja játszani az Író egyik darabját. Földváry előbb tiltakozik, majd rááll a dologra. A játék során kiderül, hogy Földváry elvált feleségét várja vacsorára, hogy a színésznő (Anna-Macu) „jóban van” a Színésszel, az Íróval és a Renendezővel is, valamint hogy a színész iszákos, és ami a leglényegesebb, az Író által írt és a csoport által előadott darab sok hasonlóságot mutat Földváry élethelyzetével. A színészcsoporthoz az Író finanszírozza, s ezért eladta az autóját. Az új tulajdonos (Balázs) időnként megjelenik, hogy a kocsik működéséhez kérjen felvilágosításokat. A csoport által előadott darabrészletek eljátszása széles gesztusokkal és zenére történik. A sárga díszletrészletben, sárga kosztümökben játszódó jelenet még egy fontos mozzanata, hogy szinte percenként cseng a telefon, de a kagylót sohasem az veszi fel, akinek kellene. A Színész a jelenet közepén elmegegy, s a vége felé részegen jön vissza. Megjelenik Földváry felesége is Balázssal az oldalán (szemmel láthatóan viszonyuk van). Ekkor lép be különös zene kíséretében a Kékkabátos nő, végigméri a társaságot, megáll a színész előtt (közben mindenki mozdulatlan), majd gyorsan távozik. A színész utána menne, de Anna-Macu nem hagyja. A színészcsoporthoz és Balázs távozik, Földváry és Földváryné ott marad a békülés hangulatában. Földváry boldog, hogy szerinte az

életben még sincs minden úgy, mint a színházban. Koccintanak. Zene, fényváltás, majd újabb gongra a zöld színpadrész világosodik meg, és kezdődik a

Második jelenet (címe: Születésnap)

Pipacsék lakása.

Pipacs, a „papucsos, kopasz figura” és Pipacsné (Flóra) — az előbbi jelenetből a Színész és Anna-Macu — az asztalnál ülnek, és újságot olvasnak. Csengetnek. Pipacs kimegy, és virággal tér vissza. Kiderül, hogy negyvenéves, és virágot küldött magának. Autóduda. Pipacs lemegy a vendégek elé. Jönnek Kopácsiék, de Pipacs nem tér vissza velük. Megkezdődik egy „keresés-hadjárat”, amelybe bekapcsolódnak a ház lakói is. Több derül ki azonban egymás közötti viszonyukról, mint arról, hova tűnt el Pipacs. A keresés tetőpontján Flórának eszébe jut a padlás, hátha Pipacs felakasztotta magát, de csak egy kékkabátos nőt sikerül levágnia a kötélről. Mindenki megijed, és amikor a különleges zenére megjelenik a Kékkabátos nő, bemenekülnek a szomszédos szobába. Részegen megérkezik Pipacs is, a Kékkabátos nőt kereste otthon, aki a szeretője. Amikor Pipacs észreveszi a nő nyakában a kötelet, eszeveszetten menekül, a többiek is kitódulnak a másik szobából és elrohannak. Gong. Zene. Fényváltás. A fehér színpadrész világosodik meg (a játéktér középső harmada), és kezdődik a

Harmadik jelenet (címe: A színész és a halál)

Kórház.

A Színészt látjuk viszont ebben a teljesen fehérben játszó jelenetben, amint szívroham után (az alkoholizmus következményeként) bevezeti őt a Nővérke. Két beteg van még jelen. Balázs az első részből, aki valamilyen halálos betegségben szenved, és az érzelmeszedéses Tamási bácsi. A fiatal Balázs értelmetlen életküzdélme, az értelmetlen öregség és a csalódott, az élet értelmetlenségét felismerő Színész reménytelen szituációit ismerjük meg. Ekkor derül ki, hogy a Kékkabátos nő tulajdonképpen az író idealizált felesége, miközben a második jelenetet hallgatják a rádióban. Egy pillanatra megjelenik az első rész rendezője, és a hangjátékkal megegyező jelenetben a Kékkabátos nő is, aki rajta kapja a Színészt, hogy még a kórházban is iszik, így szó nélkül távozik. A három beteg reménytelenül bámul ki az ablakon.

Megszólal a zene, és minden szereplő feljön a színpadra (a nézőtér felől). A nézőkkel együtt bámulnak a nem létező ablakok a nézőtér felé. Gong. Sötét. Vége az előadásnak. Az újra kigyúló fényekben a színészek meghajolnak, és a nézőtér felé távoznak. A nézők is arra hagyják el a színpadot, amerre jöttek; az oldalfolyosón és a színészbejáraton keresztül.

A RENDEZŐI JELEK SZINTJEI

Amennyiben abból a megállapításból indulunk ki, hogy a színházi előadás különféle jelrendszerek szintézisére épül,⁷ valamint hogy a színészek (szereplők) és környezetük (kellék, díszlet, jelmez) két közlés-szintet képviselnek, akkor a rendezői jeleket is, egy adott előadásban belül, több szinten figyelhetjük meg. Ezek a szintek a következők:

1. KONCEPCIÓ (melyen az előadás egészére vonatkozó elképzelés konkrét megnyilvánulását értjük).

A koncepció vizsgálata tehát az előadás legfőbb jelének (archiszémájának) megállapítását eredményezi. Ennek szemszögéből vonhatjuk le további következtetéseinket, és állapíthatjuk meg a többi szint jelrendszereit.

2. NEM-SZÍNÉSZI ALKOTÓELEMEK:

- a) térstruktúra (nézőtér — színpad)
- b) díszlet és jelmez
- c) a színészek mozgatása (*mise en scène*)

3. SZÍNÉSZI ALKOTÓELEMEK (melyeken a színészvezetés elemeit értjük, és nem a színészi kifejezésrendszert, ami beszédből, gesztusból és mimikából áll; mi ezekben csak a rendezői megnyilvánulásokat vizsgáljuk).

Az IDŐ kérdésével részletesebben nem foglalkozunk, mert osztjuk Lotman és Lihacsov véleményét, akik szerint a látásra és ikonikus jelekre épülő művészeteknek csak egy művészi ideje lehet. D. Sz. Lihacsov erről a jelenségről a következőket írta: „Mi is a színházi jelen idő? Ez a néző szeme előtt lejátszódó előadás jelen ideje. Az idő a szereplőkkel és eseményekkel együtt feltámad, mégpedig úgy, hogy elfeledteti a nézőkkel, hogy múltat látnak. Ennek a jelen időnek az illúziója olyan erős, hogy mint ahogy a színész összeolvad a megformált szereppel, a színházban ábrázolt idő is összeolvad a nézőtérben ülők idejével. És maga az előadás áttételes, nem pedig a művészi idő.”⁸

Térjünk át az egyes szintek tárgyalására.

1. KONCEPCIÓ

A sok lehetséges meghatározás közül, figyelembe véve, hogy a rendező a színházi előadás művészi szervezője, a színjáték komplex egységének kialakítója, a darab színpadi értelmezésének megfogalmazója, elfogadhatjuk a koncepció következő meghatározását: rendezői koncepció (elképzelés) alatt *egy dráma egyéni színpadi értelmezését* értjük. A koncepció a kész előadásban válik explicitté.

Az előadás leírása alapján megállapítható, hogy az általában megszokott (konvencionális) előadáshoz viszonyítva *A színész és a halál* előadásában fordított helyzet áll elő, vagyis megszűnnek a korlátok,

⁷ Karahasan: *O tekstu kazališne predstave*. Književna kritika, Zagreb, 1979., 3. sz.

⁸ Lotman: l. m. 103. o.

megváltozik a „színész—néző” és a „színpad—nézőtér” viszony. A néző nemcsak „belekerül” a játékba, hanem tisztában van azzal, hogy színházban ül, hogy az előadást bizonyos mértékben „visszajáról” szemléli, s így tanúja lesz a szerepjátszásnak, ami által rádöbben az élet és a színház párhuzamára, és végeredményként arra, hogy mindannyian valamilyen szerepet játszunk, nem mindig vagyunk őszinték egymáshoz és önmagunkhoz. Ez egyébként a lotmani *mondanivaló* konkrét meghatározása, ennek az előadásnak, szaknyelven szólva, eszmei *mondanivalója*. Mivel a színház (mint minden művészet) az életet modellálja, elkészíthetjük *A színész és a halál* koncepciójának modelljét is:

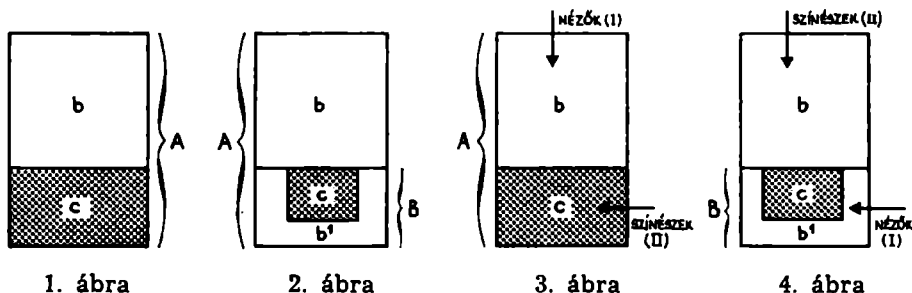
NÉZŐ		ELŐADÁS		SZÍNÉSZ		SZEREPJÁTSZÁS
ÉLET	—		—	SZÍNHÁZ	—	

Ebből következik, hogy *A színész és a halál* fő jele a szerepjátszás.

2. NEM-SZÍNÉSZI ALKOTÓELEMEK

a) TÉRSTRUKTÚRA

A színházi előadások általában a színházteremben, tehát egy általános térben (A) játszódnak. Olyan teremben, ahol nézőtér (b) és színpad (c) van (1. ábra). A *színész és a halál* előadásában a nézőtérnek csak asszociációs szerepe van, és a színpad veszi át a nézőtér szerepét, funkcióját is. Ezt szemiotikai szempontból *szimbolikus térnek* nevezhetnénk (B) (2. ábra), tehát $B = c + b'$.



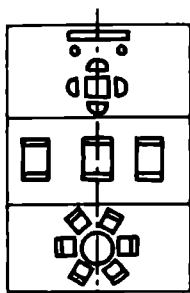
Következtetés: A nagyobb mint B, azaz $c + b'$ együttevve. A B teret a c bedíszített játéktér és a tribünökből álló b' nézőtér alkotja. A szokásos néző- és színész-mozgás (3. ábra) tehát módosul (azaz megfordul) (4. ábra). A térszerkezet így a színészek és nézők megbolygatott viszonyát eredményezi, és a fő jel (és így a koncepció) következménye.

b) DÍSZLET ÉS JELMEZ

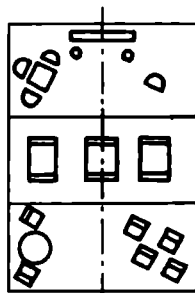
A díszlet és jelmez, explicit módon, általában a koncepció vizuális kivetítése, tehát alapvonásaiban a rendező hatáskörébe tartozik. A szí-

nész és a halál előadásával kapcsolatban a díszlet szempontjából három tényezőt vizsgálhatunk meg: a *szimultán* jelleget, a *szimmetrikus* elrendezést és a *színstruktúrát*. Ez utóbbihoz a jelmezek is kötődnek.

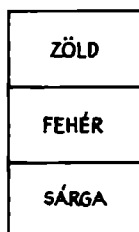
A játéktér három egyenlő részre tagolódik, szimmetrikusan elrendezett díszletelemekkel. Ezeknek szemiotikai jelvizsgálata már nem tartozik a rendezői jelek vizsgálatához. Az előadás végére két rész szimmetrikussága felbomlik, s marad az utolsó rész szimmetriája, ami az előadás végkicsengésének aláhúzása. Az sem véletlen, hogy ez a rész a játéktér közepén, tehát súlypontjában helyezkedik el (5. és 6. ábra).



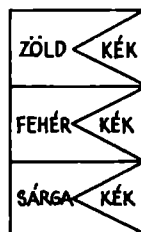
5. ábra



6. ábra



7. ábra



8. ábra

A színstruktúra egy újabb jelentésréteget fed fel. Az első jelenet teljes díszlete (még a padló is) a jelmezekkel együtt *sárga* színű; a második jelenet színe a *zöld*; a harmadik jelenet *fehérben* játszódik. Ezt a harmóniát minden jelenetben a Kékkabátos nő *kék* jelmeze bontja meg (7. és 8. ábra).

A fizikából és pszichológiából ismert színtulajdonságok alapján a következőket állapíthatjuk meg:¹⁰

SZÍN	TULAJDONSÁG	PSZICHOLÓGIAI HATÁS
sárga	meleg szín	megnyugtató
fehér	semleges szín	tisztaság, gátlásoktól mentesítő
zöld	meleg szín	vágyakozó
kék	hideg szín	kedélyes, harmonikus

Összegezésül: az első rész *sárga* színe a látszólagos *nyugalmat*, a második rész színe az *elvágyódást*, a harmadik rész *fehér* színe a *megtisztulás vágyát* jelzi, a *kék* szín pedig a *harmonikus (belső) nyugalom* jele.

⁹ Lotman: l. m.

¹⁰ Szél: *Magasépítéstan*, Tankönyvkiadó. Bp., 1967., 285. o.

c) A SZÍNÉSZEK MOZGATÁSA (MISE EN SCÈNE)

Anélkül, hogy belebocsátkoznánk a kifejezés szakmai magyarázatába, induljunk ki két megállapításból:

1. A színészek mozgatásán a szereplők színpadi elrendezését és ezeknek az elrendezéseknek meghatározott mozgással (mozgatással) való összekötését értjük.

2. A mozgás lehet: *pszichológiai indítékú, mechanikus és formális*. Ezeknek a mozgásoknak jellegéből következik, hogy jeleket elsősorban a *formális* mozgatásban kereshetünk. Csak egy egyszerű példát arra, mit értünk formális mozgáson: a szereplők *szabályos körbe* állnak, hogy a táncot figyeljék.

Egy-egy előadásban a rendező a felsorolt mozgástípusok közül általános elvként csak egyet alkalmaz, s a másik két típust ezekhez formálja.¹¹

A *színész és a halál* generális mozgástípusa a *formális*. A már meghatározott fő jeltől következően tehát mozgási jelnek vehetjük: amikor a színészek feljönnek a nézőtérről, a Kékkabátos nő lassított (filmszerű) mozdulatait, az első jelenet pantomim-részeit, a második rész teljes mozgatását és a harmadik jelenet lefekvéseit és felkeléseit. Ugyanúgy jelszerű a majdnem vagy teljesen megismételt beállítás (mozgás) egy-egy jeleneten belül és mind a három jelenetben. Az első jelenet telefonreakcióit, a pantomim jelenetek és a „privát” jelenetek mozgás-struktúráit, a második jelenet „párhuzamos” mozgásait és a harmadik jelenet „ágyhoz kötöttség” és „szabadulás” ismétléseit hozhatnánk fel a jelene-teken belüli, míg a mind a három jelenetben előforduló ismétlődésre a Kékkabátos nő félkör-mozgatását vehetjük példának.

d) SZÍNÉSZI ALKOTÓELEMEK

A rendezői jelek kutatása a színészi játékban már összetettebb feladat, még akkor is, ha csak a színészvezetést vizsgáljuk. Ismét szakmai fejtegetést igényelne a gesztusrendszerek különválasztása, a kifejezési eszközök struktúrájának meghatározása. Elégedjünk most meg azzal, hogy mind a három kifejezési eszközre példákat adunk *A színész és a halál* előadása kapcsán:

BESZÉD — amikor a színész az előadáson belül szerepet játszik, megváltoztatja beszédstílusát, az emelkedettebb és hamisabb lesz;

GESZTUS — amikor a színész szerepet játszik, gesztusai is megváltoznak, „teátrálisabbak” lesznek;

MIMIKA — ugyanez vonatkoztatható (a „teátrális”) a színészek arcjátékára is.

Összegezéssel: a színészvezetés generális princípuma a szerepjátszás jelzése.

Megjegyzés: A nem-színészi alkotóelemek kapcsán nem vizsgáltuk a zene használatának jelrendszerét, mert *A színész és a halál* előadásának esetében ez nem lehetséges, ha csak a Kékkabátos nő zenei motívumát nem tekintjük jelnek.

¹¹ Kulundžić: *Fragmenti o teatru*, Sterijino pozorje, Novi Sad, 1965.

Befejezésül megállapíthatjuk, hogy egy adott előadáson belül, annak jellegétől függően, lehetséges a szemiotikai vizsgálat a rendezői jelek szempontjából.

IRODALOM

- Voigt Vilmos: *Bevezetés a szemiotikába*, Gondolat, Bp., 1977
Horányi Özséb: *Jel, jelentés, információ*, Magvető, Bp., 1975
Sztjepanov: *Szemiotika*, Akadémiai kiadó, Bp., 1976
Lotman: *Szöveg, modell, típus*, Gondolat, Bp., 1973
Lotman: *Filmszemiotika, filmesztétika*, Gondolat, Bp., 1977
Kultúra és közösség, Bp., 1979. 1. sz.
Szabolcsi Miklós: *A clown mint a művész önarcképe*, Corvina, Bp., 1974
Tibor Kneif: *Što je to semiotika glazbe — Još jedanput o „značenju” u glazbi*, Zvuk, Zagreb, 1979. 3. sz.
A jel tudománya, Gondolat, Bp., 1975
Jel és közösség, Akadémiai kiadó, Bp., 1975
Solomon Marcus: *A nyelvi szépség matematikája*, Gondolat, Bp. 1977
Dževad Karahasan: *O tekstu kazališne predstave*, Književna kritika, Zagreb, 1979. 3. sz.
Roman Jakobson: *Hang — jel — vers*, Gondolat, Bp., 1969
Kulundžić: *Fragmenti o teatru*, Sterijino pozorje, Novi Sad, 1965
Széll László: *Magasépítéstan*, Tankönyvkiadó, Bp., 1967

J U N G E R I M R E

A GÉPKOCSIVEZETŐK KONVENCIONÁLIS JELZÉSEI

A hatvanas évek közepétől rohamosan fejlődik a gépkocsiforgalom Jugoszlávia területén, Európában és a világ legnagyobb részén. Ötévenként megkétszereződik a személygépkocsik, hasonlóképpen a tehergépkocsik és más speciális motoros járművek száma. A közlekedési kultúra és az útviszonyok fejlődése viszont nem áll arányban a gépjárművek számának ugrásszerű növekedésével. Hosszú időbe telt, míg az egyszerű emberek körében reális kép alakult ki a gépkocsiról (hasznosságáról, gyorsaságáról, célszerűségéről). Kezdetben egyesek úgy tekintettek rá, mint a fogatos járművekre, amelyeket bárhol le lehet állítani, amelyeknek a vezetőjével menet közben is értekezni lehet, akinek csak úgy odakiálthat a járókelő vagy a másik jármű vezetője (mint ahogy Arany János: *A szegény jobbágy* című versében teszi az úri kocsis). Az emberek a gépkocsihoz való viszonyukban a korábbi konvenciók egy részét ösztönösen is meg akarják tartani. Az egyik vajdasági községben a hatvanas évek végén egy tanuló vezetőnek azért kellett megismételnie a vizsgát, vezetésből, mert a kormánykerék mellől minden ismerősét észrevette a járdán, fejbólintással, sőt, a vizsgáztató bizottság tanúsága szerint, „jó napot kívánok!”-kal is köszönt.

Az utak korszerűtlensége, a nem eléggé képzett gépkocsivezetők, a rendkívül alacsony szintű közlekedési kultúra következtében gyakran olyan konfliktusos helyzetek adódnak a forgalomban, amelyeket a járművezetők igyekeznek menet közben különféle jelzésekkel megoldani.

A törvényesített forgalmi jelek és szabályok általában együttműködésre, egymás jogainak tiszteletben tartására szólítják fel a járművek vezetőit. Az elfogadott jeleken és jelzéseken kívül a gyakorlati járművezetés egész sor együttműködésre, a sofőrök kooperációs viszonyára utaló jelet és jelzést is kialakított. Egy forgalmi „dugó”-nál például a hosszú fénnyel való villantás szemantikai dimenziója körülbelül ennyi: „Jöhetsz, várak!”

A gépkocsivezetők legnagyobb része használja a jelzések legegyszerűbbjeit, a hivatásos járművezetők viszont a legrészletesebben ismerik a kódolás és dekódolás módját, változatait és árnyalatait. Ez különösen vonatkozik azokra a tehergépkocsi-vezetőkre, akik a nemzetközi járatokon vezetnek, s többször olyan helyzetbe is kerülhetnek, hogy nem tudják az illető környezet (ország) nyelvét.

A járművezető helye rendszerint a vezetőfülke bal oldali részében, a kormánykerék mögött van. (Európában csupán Angliában ülnek a ve-

zetők a fülke jobb felében levő beépített kormánykerék mögött.¹ Az egymással szemben közlekedő járművek vezetőinek kedvező feltételeik vannak arra, hogy a kéz különféle mozdulataival, fény- és hangjelzésekkel értekezzenek egymással, üdvözljék, s ha kell, le is szidják egymást. A járművezetők két kategóriája: az amatőröké és a hivatásosaké külsőségekben is különbözik egymástól. Az amatőr vezető „mindennapi” öltözkéivel is az ideiglenesen kormánykerék mögé ülő embert reprezentálja. Hasonlóképpen jelként funkcionál a hivatásos vezetőknél az öltözkész: a bőrkabát, az egyensapka (a tehergépkocsi és autóbuszvezetőkre jellemző), a sötétkék öltöny fehér inggel és nyakkendővel a hivatásos személygépkocsivezetőket jellemzi.

Az említett denotációs jelenségeken kívül a hivatásos járművezetők öltözetében, magatartásában gyakoriak a konnotációs jelenségek is: címkék hordása az öltözéken; az igen szűk vagy igen bő nadrág viselete az extravaganciára utal; az egyenruha egy-egy darabja, esetleg a katonai derékszíj nonkonformizmust, fiatalságot, individualitást jelent.²

Hasonló a helyzet az autókkal is. Azonkívül, hogy az autókon, különösen a személygépkocsikon gyakoriak a különféle jelek, maga az autó is jelként szerepelhet. A fekete színű luxuskocsi az ünnepélyesség, a hivatalos alkalmak implicit jele, éppúgy, mint a rendőrautó kék, a posta járműveinek sárga, az útépítő vállalat gépkocsijainak narancssárga színe is. A magántulajdonban levő személygépkocsik jelvonatkozásai jobban függenek tulajdonosuktól, s ezért gyakran igen tarkák. Zászlócskák, színes cégjelzések, műanyag-ragaszok, színes lámpák, ólomfigurák, kicsinyített útjelek, különféle figyelmeztető szövegek (pl.: „Tartsd a távolságot!”, „...i ja tebi” — „...én is a tiedet”) gyakran díszítik a gépkocsi külsejét. Belülről inkább családi képek, diszpárnák, műanyag kutyák, oroszlanok, kígyók, gyíkok, alligátorok, műanyag csontvázak, apró majomfigurák szolgálnak díszként. A belső, úgynevezett függő dísz tárgyaknak figyelmeztető és unaloműző szerepük van, de emellett utalnak a vezető egyéniségére is. A hatalmas teherautók fülkéjében gyakoriak a kiragasztott pornográf képek, a meztelen nőket ábrázoló szobrocskák. Megfigyeléseink és néhány hivatásos sofőr kijelentése alapján állítjuk, hogy a legdíszesebbek a közel-keleti járművek. Iránban, Irakban, Kuwaitban a tulajdonos gyakran speciális autószekrényt készíttet kisiparilag a vázhoz, különös, élénk színekkel festik be, s néha még a tetejére is több színes lámpát helyeznek. Újabban egyes közelkeleti hivatásos vezetők szelídített kígyókat, kisebb termetű fajtuttyókat is maguknál tartanak a nemzetközi forgalomban (TIR) futó teherautók fülkéiben.

Megállapítható, hogy a gépkocsivezetők, a különféle hivatalos rendeletekkel előírt jeleken kívül eső jelzéseinek száma állandóan növekszik.

¹ Külön kérdés, hogy forgalomtechnikai okokon kívül miért tértek át a világ nagy részén a jobb oldali közlekedésre. Veres Péter: *Jobb: bal: férfi: nő című, munkájában (Jel és közösség, Akadémiai kiadó, Bp., 1975., 84. oldal)* ezt írja: „A bal — jobb dichotómia és vele összefüggő jelenségsorozat (...) beletartozik abba a vizsgálati komplexumba, amellyel a jel tudomány a másodlagos modelláló rendszerekkel kapcsolatban az utóbbi időben foglalkozik.”

² Ivan Colić — Đorđije Vuković: *Mik és hol található a jelek?* — Új Symposion, 137. szám, 323 o.

szik. Valamikor csak az autósziaréna jelzéseit ismerték, s csak később kezdték használni szabadabban a fényjelzéseket és a kézzel, gesztikulálással leadott jelzéseket, a paralingvisztikai kódok közé sorolható egyéb gesztusokat.³

A gépkocsivezetők jelzéseinek egyik sajátos csoportja az együttműködés, a *kooperatív viszonyok különféle* formáira vonatkozik.

A jelzések e csoportjában az adó kódja különféle szemantikai dimenzióra utalhat. Egy villantás hosszú fénnel, esetleg még a jobb tenyér magasba emelése a szembejövő jármű vezetőjének köszöntését jelenti. A dekódoló nagyon világosan felfogja az üzenetet, ha megtalálja a kapcsolatot a feléje közeledő járművel vagy annak vezetőjével. A közös vonások döntik el: a villantás köszönés-e vagy más jellegű figyelmeztetés. Ha ugyanolyan típusú járművet ismert fel a dekódoló, illetve ha egy városból, körzetből, köztársaságból, országból való járművel találkozik, kétségkívül köszönésnek veszi a jelzést, és a más felsorolt jelzéseket viszonyozza. Amennyiben a követő jármű vezetője ad le néhány villantást, s kihúzódik balra, hogy az előtte levő jármű vezetője könnyebben észrevegye a visszapillantó tükörben, akkor a fénnel adott kódok olyan figyelmeztetést tartalmaznak, amelyek az elől haladó jármű hátulról észlelhető rendellenességeire vonatkoznak (megcsúszott a teher, füstöl a fékberendezés, fellazult a kerék stb.). Általában nappal a fényjelekkel együtt jár valamilyen gesztikuláció is. Közismert dolog, hogy a különféle útjelek s az utak kategóriája is meghatározzák a vezetők számára a maximális sebességet. E szabályok mellőzése szükségessé tette világszerte a radarellenőrzés bevezetését és a helyszíni bírságolást. Ebből sok kellemetlenség, félreértés származik: a vezetőnek nincs pénze, külföldön nem tudja megmagyarázni a hatósági szerveknek szándékát stb. A köszönés után talán a radarellenőrzés szignalizálása a legáltalánosabban elfogadott jelzés az autósoknál. A jelzést a szembejövő jármű adja le, miután tudomására jutott, hogy az általa megtett útszakasz egy bizonyos részén radarellenőrzést végeznek. Néhány villantás a reflektorokkal (már messziről), közvetlen közélről pedig a jobb kéz hüvelyk-, mutató- és középső ujjával tett néhány fogó mozdulat, amely egyszerre utal a sugárzásra, a műszerre és a megfogásra. A dekódoló rendszerint a jobb tenyér felemelésével köszöni meg a figyelmeztetést. A hivatásos sofőrök azt állítják, hogy a jelzést Angliától Afganisztánig minden valamirevaló amatőr vezető ismeri, de legfőképp a hivatásosak. Annak ellenére, hogy a forgalmi rendőrség harcol a jel használata ellen, néha már 30–40 kilométerrel a radarellenőrzés előtt jeleznek egymásnak a sofőrök, s gyávaságnak, rosszmájúságnak tartják, ha valamelyik vezető nem figyelmezteti a szembejövő járművek személyzetét a radarellenőrzésről. Igen gyakran történnek olyan jellegű meghibásodások a járműveken, amelyeket nem lehet segítség, illetve szakember hozzáértése nélkül megoldani. Az „Állj meg, segíts!” célzatú jelzés igen elterjedt a gépkocsivezetők körében. Az amatőr vezető ilyenkor kiáll az út szélére, s felemelt kézzel lassításra, megállásra, segítségnyújtásra kéri a szembe-

³ Ivan Colić — Dordžije Vuković: uo., 325. o.

jövő vezetőt. Ha hosszabb ideig áll eredménytelenül az út mellett, akkor, ha mód van rá, magához veszi a meghibásodott alkatrészt, s úgy kéri a segítséget: kezében tartva kereket, kipufogót, dinamót stb.; olyasmi is megtörténik, hogy az anya áll ki az út mellé, gyerekének kezét fogva, hogy megállásra bírja a sofőröket. A legnehezebb segítséget kapni ünnepek, ünnepek, sportrendezvények kezdete előtt, amikor mindenki siet valahová (leginkább a tévé mellé). A hivatásos gépkocsivezetőknél nagyobb a szolidaritás a jármű meghibásodása esetén. Itt a vezető szintén az út mellett áll, de felemelt jobb kezének ujjai közt tartva a vezetői jogosítványt, az útlevelet (ha külföldön van), és a TIR-kártyát (ha nemzeti közúti szállítást végez). Ha a bajba került vezetőt el kell vinni (alkatrészszel együtt) valamilyen javítóműhelybe, útközben megállnak egy úti menti étteremnél, de a megvendéglés ilyenkor nem a bajban levő dolog, hanem azé, aki segítséget nyújtott. Általános megállapítás azonban, hogy a sofőrök közötti szolidaritás napról napra csökken. Mind hitelesebb, meggyőzőbb jelekkel kell a segítséget kérni. Állítólag két évtizeddel ezelőtt — bár jóval kisebb volt a forgalom — sokkal hamarabb érkezett a segítség, mint ma. A szigorúan előírt útirányok, a pontosan kiszabott teljesítmény, a különféle korlátozások (pl. a teherautók a nyári időszakban pénteken délután, szombaton és vasárnap nem közlekedhetnek) azt eredményezte, hogy mindenki siet, s hogy a segítségnyújtásra, a humánus cselekedetekre mind ritkábban futja a gépkocsivezetők idejéből.

Nyáron, az évi szabadságok időszakában rengeteg gépkocsi indul a nyaralóhelyek, főleg a tengerpart felé. Utaink nagy része nem kerül el a városokat, ezért nagyon sok vezető csak nehezen töri át magát a belgrádi, zágrábi, rijekai, pulai reggeli vagy délutáni csúcsforgalmon. Gyakran eltévednek, s ilyenkor igen hasznosak a „hazai” autósok utasításai. Egy rövidke szirénahang pl. arra figyelmeztet, hogy nem szabad behajtani, mert egyirányú a közlekedés abban az utcában. Az idegenek gyakran előnyt adnak a felemelt jobb tenyér egy graciózus mozdulatával „Tessék, parancsoljon!” jelentéssel; ezt különösen akkor alkalmazzák a sofőrök, még most is egy kis iróniával, mikor a kormánykerék mellett nő ül. Nem hagyhatjuk figyelmen kívül a többi, a városi forgalomban levő különleges vezetői jelzések szemiotikai értékét sem. Két rövid villantás a reflektorokkal arra utal, hogy nem működtek befordulásnál, előzésnél az irányjelző lámpák; a vezető a sok rövid villantásból észreveszi, hogy nem kapcsolta be a helyzetjelző lámpákat, a jobb tenyér le-fel mozdulataiból, hogy rázós, rossz állapotban levő úttest következik.

Egy-egy város, ország gépkocsivezetőiről olykor általános érvényű vélemény alakul ki. Így a tenger mellé vezetőit az autós köztudatban a segítőkészség, de a temperamentumos vezetés is jellemzi (talán a turizmus fejlettségéből eredően ösztönösen kötelességüknek tartják az előzékenységet), a belgrádi sofőröket a „rámenős”, olykor kihívó magatartás jellemzi, a legritkábban használják azokat a jeleket, jelzéseket, amelyek az együttműködést szorgalmazzák. A fejlettebb közlekedési kul-

túrájú gépkocsivezetők gyakrabban használják az együttműködésre utaló kódokat.

Külön problémát jelent a városokban, rakodóhelyeken, motelok előtt a hatalmas, több tíz tonnás járművek parkolása. Ezt a munkát rendszerint két sofőr végzi el anélkül, hogy egyetlen szót is váltanának egymással. Ilyenkor a legnehezebb a hátrafelé haladás. Az egyik vezető a gépkocsi hátuljához áll, és fejmagasságba emeli behajlított kezét, úgy, hogy a tenyerei egymás felé néznek. A felemelt jobb kéz a hátrahaladás lehetőségét jelzi, a bal kéz hüvelykujjának jobbra-balra fordítása a kormány szerkezet hasonló működésére utal irányban és intenzitásban is; amikor a jármű bevette a kellő haladási irányt, a bal kéz hüvelykujja tovább nem utal az irányra, az egymásnak fordított tenyerek közötti távolság viszont realisan mutatja a vezetőnek a tárgy és a jármű közötti távolságot. A vezető mindezt leggyakrabban a visszapillantó tükörben szemléli. Ily módon akár milliméternyi pontossággal is képesek beparkolni, rakodáshoz beállítani a tehergépkocsit. Közben a jelzések egész sorozatát használják: kicsit (sokat, többet) jobbra (balra); nem jó irányban halad a jármű eleje (hátulja); nagyon elővigázatosan vezess!; még fél méter; éppen hogy elfér; menj ismét előre (hátra)!; állj meg!; kitűnő stb. A gépkocsivezetők jelzéseinek másik csoportját a *konfliktusos helyzetben használt jelek és jelzések* alkotják.

A rohanó világban az autósok igen gyakran kellemetlen, sőt veszélyes helyzetbe kerülnek, főleg előzés alkalmával, továbbá olyankor, ha nem tartják be a különféle forgalmi szabályokat. A forgalomban minden kihívó, fegyelmezetlen viselkedési forma egy másik vezető rovására megy. Az „ollóba” futott jármű vezetőjét néhány reflektor-villanással szokás figyelmeztetni, igen gyakran azonban a fénnel leadott kódokat az illető sofőr megtoldja a jobb kéz sajátos mozdulatával, amely abból áll, hogy a mutatóujját a halántékához érintve félköröket ír le. E jel szemantikai dimenziója körülbelül a következő: „Elment az eszed?”, „Bólond vagy?”, „Hiányzik egy szál deszkád!”.

A leadott jelet a dekódoló oly árnyalatban fogja fel, amilyen súlyosságú volt a szabály sértése. Hasonló fényjeleket adnak le a gépkocsivezetők annak, aki rossz úton a megengedettnél gyorsabban vezet a járművét, ha kelletlenül, túlzott óvatossággal vezet valaki, ha nem él a forgalmi szabályok nyújtotta előnyökkel, ha elbámul és későn veszi észre a villanyrendőr zöld fényét, s ebből kifolyólag későn indul, vagy szükségtelenül túl korán lelassít, megáll. Tehát konkrét szituáció határozza meg a jel tartalmát. A konfliktusos helyzetekben használt jelek, jelzések száma (akárcsak az együttműködésre utalóké) állandóan gyarapszik. Mindössze néhány éve használatos (még ma is igen ritkán) a következő jelzessorozat, amelynek kialakulása közvetlen kapcsolatban van a közlekedést szabályzó technika és általában a technika fejlődésével. A jelzőlámpák mind gyakrabban megengedik a föltételes jobbra fordulást. Ha az elől levő gépkocsi, mely egyenesen akarja folytatni útját, szabályosan besorakozott, akkor az utána következők feltételesen elmehetnek jobb felé.

Ha a besorakozás szabálytalan, a hátsó gépkocsi rövid szirénázással figyelmezteti az előzőt besorakozásának helytelenségére, ha az hátrafordul, a kódoló a szirénajelzést megtoldja mindkét kezének kérdő mozdulatával (felemelt s kis ideig a magasba is tartott tenyerek). Ha a figyelmeztetett sofőr belátja hibáját, bocsánatkérően fejmagasságba emeli jobb kezét, hogy a jelzése hátulról is tisztán észlelhető legyen. Akad olyan is, aki a bocsánatkérés helyett felemelt jobb kezével köröző mozdulatot végez, imitálva a helikopter légcsvarjának mozgását: „Repülj át felettem, ha nem tetszik!”

A legarrogánsabb gépkocsivezetők állandóan bizonyos privilégiumok „kiharcolására” töreksenek az utakon, ebből kifolyólag nagyon gyakoriak a közlekedési szerencsétlenségek. Néha azonban sikerül szinte lehetetlen helyzetben megelőzniük, kikerülniük valamely járművet, befurakodni egy szinte zárt gépkocsisorba, átcúszni a már ereszkedő sorompó alatt stb. Az ilyen vezetők fegyelmezetlenségére, a közelben levő sofőrök fény-, hang- és más jelekkel reagálnak, ezek viszont a félig kinyitott jobb tenyerük kinyújtott ujjával előre, hátra vagy oldalt mutatnak, attól függően, hogy melyik irányból kapták a „méltatlankodó” jelzéseket. E jel szemantikai dimenziója a következő lehet: „Jól kibabráltam veled!” „Sz... k rád!”, „Ló... sz a s... be!”

Ahhoz, hogy hitelesebben foglalkozzunk a gépkocsivezetők körében spontánul kialakult jelzésekkel, egy sokkal behatóbb anyaggyűjtési és rendszerezési munkára lenne szükség. Igen gyors ütemű anyaggyűjtésünk mégis arra utal, hogy a kooperatív viszonyokat szorgalmazó jelek és jelzések száma sokkal nagyobb, mint a konfliktusos helyzetekben használt jeleké; körülbelül ugyanez vonatkozik a kétfajta jelcsoport használatának gyakoriságára is.

A tárgyalt jelekről állíthatjuk továbbá azt is, hogy a kooperációs jelek használatának gyakorisága kiegyensúlyozottabb, bár részben függ a társadalomban végbemenő folyamatoktól és eseményektől (állami ünnepek; nyári, heti, napi csúcsforgalom; rossz utak, forgalmi dugók stb.). A konfliktusból eredő jelek használatának gyakorisága még szorosabb kapcsolatban van az említett tényezőkkel. Mivel gyakran fiatal, türelmetlen vezetőkéről van szó, ki kell emelnünk a különféle speciális rendezvények és a nézeteltérésből eredő jelek használata gyakoriságának a kapcsolatát is. Egy-egy popfesztivál színhelye, kedvező vagy kedvezőtlen eredménnyel befejeződött sportesemény színhelyének környéke; egy benzinkút körüli tumultus (főleg, ha benzinhiányról, sorban állásról van szó) valószínű eldorádója a konfliktusos helyzetből származó jeleknek és jelzéseknek.

Nem szeretnénk túllépni a dolgozatunkban felvetett problémakör határait — a vizsgált anyag mennyisége ezt nem engedi meg —, mégis összegezésként elmondanánk a gépkocsivezetők konvencionális jelzéseivel kapcsolatban azt is, hogy azok nem alkalmi konvenciókként szerepelnek, hanem az autós köztudat Európa-szerte (sőt világszerte) használja kódjait. Itt is érvényes Humboldtnek az a tétele, amely szerint a közlekedési rendszerek világszerte azonos elvekre épülnek. A gépkocsivezetők konvencionális jelzései, mint a közlési rendszer egyik részrendszere, a

jelhordozók gyakori és kiterjedt rádiuszú helyváltoztatásából eredően, nagyobb területre érvényesek, mint általában a közlési rendszer egyéb részrendszerei.

A jelzések és azok létrejötte, a jelek szintaktikai szemantikai és pragmatikus egysége a társadalmi makroközösség forgalmi és egyéb kultúrájának kifejezője. A jelek magukon viselhetik a magatartásforma, az életszínvonal, a társadalmi események jegyeit, ugyanakkor mint a gondolati rendszer elemei a társadalom dialektikájának vonatkozásait is.⁴

⁴ Voigt Vilmos: *Bevezetés a szemiotikába*, Gondolat, Bp. 1977.

K A L O Z I A R A N K A

A GOMBOSI NŐI VISELET SZEMIOTIKAI
LEÍRÁSA

Th. A. Sebeok az antropológiai rendszerek körében az öltözéket másodlagos szemiotikai rendszernek tekinti. Szerinte „az öltözék egyszerre védelmi és kommunikatív funkciót tölt be”. Tehát a viselet az egyén életkörülményeit, annak leghalványabb változatait is a legmélyrehatóbban ki tudja mutatni. Ha a népi ruházatkódást ebből a szempontból nézzük, akkor meggyőződhetünk arról, hogy anyagnak, színnek, formának mekkora tartalmi jelentősége van.

Dolgozatomban Péntek Jánosnak a viselet szemiotikai funkciók szerinti felosztását vettem figyelembe. E csoportosítás szerint a népviseleti jeleknek lehet:

- korjelző,
- családi állapotot jelölő,
- rendkívüli eseményeket, ünnepeket jelölő és
- helyjelölő szerepük.

E felosztás kiegészítőjeként közöljük még néhány észrevételünket is. A gombosi női viselet helyjelölő szerepéről talán nem kellene külön beszélni, mert csak egy közösség szemiotikai leírásával foglalkozunk.

A múltban volt hangsúlyos a *korjelző szerep*, amikor még maga a ruhadarab is jel volt.

A kislányok hátul gombolós hosszú inget hordtak, s a nők viseletét 5–6 éves korban kapták. Ez ma már a múlté. A mai kislány — jóllehet vasárnap délután és nagyobb ünnepkor a nagylányokat megillető diszes öltözékben jelenik meg a nagymama társaságában a gombosi főutcán — városias viseletben jár. A hátul gombolós hosszú ignek csak korjelző szerepe volt, nemet nem jelölt. Egyaránt hordták leány- és fiúgyermekek. A *fodros féketőt* 3–4 éves korig lányok és fiúk egyaránt viselték. E ruhadarab színbeli különbségével jelölt nemet. A lányok féketőjét rózsaszínű, a fiukét világoskék szalaggal díszítették.

Az évek múlásával a kislányból nagylány, asszony, anya, anyós, öreg lesz. Az egyén öltözetének sorában, a viselet színéről, anyagáról, díszítéséről az élet egy-egy ilyen állomása olvasható le.

Az *emlékezés* szerint a szín korjelző szerepe 80 évvel ezelőtt is megvolt, tehát akkor is, amikor még nem volt ennyiféle árnyalat ismeretes. A falu díszei a lányok voltak. Ők „fehérbe, cifrába jártak”. Az asszony 30–40 éves koráig még „cifrába” járt, de már nem húzott fehér szok-

nyát. Az életút következő állomásán már „barnába” járt, vagyis sötétebb színű: olajzöld, barna, sötétkék, fekete a ruhája.

Az egyik színből a másikba való átmenet nem történt egyszerre. Az egyes darabokat külön-külön váltották, de annak is megvolt a maga sorrendje. Legelőször a *fehér selém kötény* maradt el, helyébe piros, kék, zöld színű került. Később, szinte egyidejűleg, lett sötétebb a szoknya, fej- és vállkendő. A szoknya anyaga és mintája szintén korjelzővé vált. A máig megőrzött *selém, színes virágos dibét*, piros, bordó, lila és kék színű *bársonyszoknyát* lányok és asszonyok viselték. Az 50 évnél idősebbek selyem és bársony szoknyát nem öltöttek magukra. Ők sötétebb színű, szőlőfejes, hereleveles mintájú „*kangár*” — vagy bordó, sötétzöld, barna, fekete —, „*cicc, delin*” és szövet szoknyába öltöztek.

Korjelző szerepet nemcsak a szoknya színe és anyaga töltött be, hanem az alsószoknya száma és díszítése is. A lányok és fiatalasszonyok „*nagy farral*” jártak. Hogy a „*far*” nagyobb legyen, a „*péntő*” fölé „*farszoknyát*” húztak, s erre került még 3—4 fodrosszoknya és két, alján széles slingelésű, „*fősző slingűtt fehérszoknya*”.

A 25—30 évnél idősebbek farszoknyát nem hordtak és a szoknyák száma is kevesebb lett. 50 éves korban, felső slingelt fehérszoknyát senki sem viselt, pedig fiatal korában kettőt is derekára kötött, csak péntő és két, ritkábban három, fodrosszoknyát öltöttek magukra.

Télen a lányok és asszonyok „*trikó micit*” hordtak, amelyet gyapjúból falusi kötővel köttettek. E ruhadarabnak elsődleges funkcióján kívül korjelző szerepe van. 25—30 éves korig fehér, sárga, világoszöld, rózsaszínű, piros gyapjúból köttették, 30 évnél idősebbek sötétzöldet, bordót, kéket viseltek, akik pedig betöltötték 50. életévüket olajzöldet, barnát, feketét hordhattak.

A „*micihez*” hasonló felső ruhadarab a „*tüledálló*”, amely ugyancsak színbeli különbséggel utal viselője korára. Ma már egyiket sem hordják.

A 60 évnél idősebb asszonyok a múlt század végén „*tyurakot*”, később „*bájkót*” vettek magukra nagy hidegben. E két, a gombosi viseletben legrégebbinek számító, kabátot helyettesítő ruhadarabot csak ők viselhették, rajtuk kívül egy korosztály sem húzta fel. Ma már az öregséget jelölő tyurakot és bájkót senki sem hordja.

Kivétel nélkül minden korosztály nagykendőt kötött magára, amelynek színe korjelző, anyaga pedig rendkívüli eseményeket, ünnepeket jelölő szerepet töltött be. Napjainkban csak negyven évnél idősebbek ruhatárában tartják számon.

A nők *családi állapotát* a hajviselet hangsúlyozta. Diszes hajviseletet a felserdült és eladósorba levő lányoknál találunk, akiket éppen fedetlen fejükről neveztek hajadonoknak. Az asszonyok fedett fővel járnak ma is.

A kislányok haját „*tyukhusosra*”, két copfba fésülték. Ugyanebben a korban a nagylányok hajukat „*kicsinálták*”, két copfba fonták, színes pántlikával díszítették. A hajfonatból fejükön koszorút képeztek, amit színes pántlikával, „*lekötővel*” fentről lefelé hátul kötöttek meg masnira.

Az 1940-es években a lekötőt a „*pillangós főkötő*” váltja fel. A háború utáni években az üzletekben nem lehetett sem pántlikát, sem pil-

langót vásárolni, s így honosodott meg a napjainkban is ismert színes cérnával hímzett, 3–4 centiméter széles szalag, a „kivarrott főkötő”.

Az asszonyok a menyegzői ünnepélyes fésüléstől és felkontyolástól kezdve hajukat többé nem fonták, hanem feltűzve, kontyba hordták.

Amikor a lány férjhez ment, menyecske lett belőle. Haját kerek kontyba tekerték és féketővel leszorították. Erre került a díszes konty vagy fityula, amit kendővel kötöttek be. A fityula és a fejkendő jel-funkciója máig is megmaradt. Fejkendőt a lányok is kötöttek hétköznap, hogy védjék hajukat a portól és a tűző naptól, de fityulát sohasem viseltek.

A faluban kialakult öltözködési szokás előírta a vénlányok hajviseletét és öltözetét is. A pártában maradt lány befonta, de nem díszítette szalaggal a haját, vagy föltette kontyba, de nem tehetett a fejére fityulát, mert nem ment férjhez, a főkötőt pedig nem viselhette, mert nem illette meg.

A sok fehér szoknyát sem húzta föl többé. Egyszerű, tarka szoknyában, bekötött fővel ment a faluba.

Akik még ma is népviseletben járnak, továbbra is hordják a családi állapotukat jelölő fityulát és fejkendőt. A nagyon idősök napjainkban már nem viselnek fityulát, csak fejkendőt kötnek. Az ünnepi öltözék egyik elmaradhatatlan kelléke a gyolcsból készült, gallért helyettesítő smizli volt, amelyet lányok és idősebb asszonyok is viseltek, azonban a nagylányok smizlije gazdagon fodrozott és slingelt volt.

E nyakék hangsúlyozta a lányok nyakában az 5–6 sor különféle alakú, fehér és fényes gyöngysorban a Mária érmes aranylánc és a lázsia csillogását.

Az asszonyok, amikor már gyermekük született, lemondtak a lázsiáról, aranylánccról s az évektől függően a gyöngysor száma is kevesebb, tarkább, sötétebb lett.

A közösség lakói különböző öltözetet öltöttek magukra aszerint, hogy milyen szertartások résztvevői voltak. Tehát a rendkívüli események, ünnepek meglátáztak a gombosi viseletben.

A díszes ünneplő ruha nem volt fölmentve a gyakorlati szolgálattól, csak szerepe korlátozódott ünnepélyes alkalmakra. Voltak ünneplő ruhák, melyeknek hagyományosan ünnepi körülmények között fejeződött be a pályájuk.

A lány vagy a fiatalasszony legszebb ünnepi ruhái is, követték a sírba gazdájukat, ha fiatalon meghalt.

A gyász színe a fekete volt és ma is az Gomboson. A fekete szín azonban nem mindig volt a fájdalom jele. A lányok régen, ha fiatal halott temetésére mentek, tarka ruhába öltöztek, mintha az elhunyt menyegzőjére indulnának.

Napjainkban, sötét színű ruhában és fekete kendőben vagy fedetlen fővel jelennek meg a temetésen.

Valamikor a menyasszony nem öltözött tiszta fehérbe. Fehér volt a szoknyája, harisnyája, ingje, micije, tüledállója, de kék volt a köténye, zöld a kendője, fekete a cipője. A menyasszonyi koszorú, mellkoszorú és a jelenségkendő különböztette meg a lakodalomban legszebb ruhájukban

megjelent nagylányoktól. Később a menyasszony fehér selyembe esküszik. Ehhez az öltözékhez nem illett a fekete *spanglis cipő* — az is fehér lett. A gombosi viselet jellemzője, hogy a hétköznapi munkaruhák és a „nagyünneplők” közé fokozatok sora illeszkedik.

Cserélődtek a ruhák, aszerint, hogy nyár volt vagy tél, és a legdíszesebb, legdrágább darabokat csak ünnepre vették elő.

Igazi ünnepi ruhának a díszes selyem, bársony, díbet és szövet ruha számított; a kevésbé díszes delint, szatint, ciccet csak szombati, vasárnap délutáni, kevésbé féltett ruhadarabnak tekintették.

A gombosi viselet különlegessége: a *kutya*, melynek színe töltött be jelfunkciót. Róla Cziráky Gyula a következőket írja: „Ez egy pántlikából készült bokréta, melyről szalagok csüngnek lefelé s melyet a lányok hátul hajuk alá kötnek. Színét az évszakok szerint változtatják a r. kath. egyházi szokást követve nagybőjtben kéket, nagyhéten feketét, egyébkor pirosat használnak.”

Ruhájukat is e szerint szokták változtatni: karácsonykor pl. minden fehérszemély kendővel bekötött fővel jelent meg az éjféli misén; nagy-pénteken pedig valamilyen feketét öltöttek magukra.

A vallási ünnepeket a közösség mindig számon tartotta. Húsvétkor, búcsúkor, karácsonykor a templomban álló lányok tömött sorából, fehér öltözékükkel hívták és hívják fel ma is magukra a figyelmet a *Mária lányok*.

Ebben az esetben mikroszemiozis helyett makroszemioziszról kell beszélnünk, mert az egyes ruhadarabok színe és anyaga helyett, az egész öltözék vette fel a jel szerepét.

Régen a húsvét, búcsú, karácsony volt az az ünnep, amikor minden lány új ruhában jelent meg. Ilyenkor a legszebb, legdíszesebb, legünneplőbb: selyem, bársony, delén és szövet ruhákban pompáztak a nők, mint a legszebb virágoskert kinyílt virágai.

Ma már, a kivetkőzés korában, nem gyönyörködhetünk e díszes öltözékben, de a lányok ezekre az ünnepekre ma is varratnak új ruhát, melyet azonban nem illethetünk „nagyünneplő” jelzővel, mert föl lehet húzni bármikor. A társadalmi különbségek természetesen az öltözködésben is megmutatkoztak. A gombosi viseletben a lány ruhájának anyaga és díszítése utalt a család *vagyoni állapotára*.

Selémbársony-virágos ruhája, ebből is a legszebb és természetesen a legdrágább: piros és kék, csak a leggazdagabb lányoknak lehetett. A szegények anyagi helyzete nem engedett meg ilyen fényűzést, de ha valamilyen úton a lány mégis hozzájutott a legrangosabb ruhadarabhoz, akkor sem öltötte magára, mert a falu íratlan törvénye szerint nem illette meg, és aki ellenszegült e szabálynak kinevették, kigúnyolták.

Szépen öltözni természetesen a szegényebb lányok is szerettek és a család meg is tett minden tőle telhetőt, de a gazdagabb lány szoknyája mindig drágább, köténye fényesebb, pruszlikja díszesebb, ingje gazdagabban hímzett, pántlikája szélesebb volt. Ez pedig fontos volt, mert tükrözte a családnak a falu gazdagsági hierarchiájában elfoglalt helyét.

A helyi ízlés is alakítja a nép öltözetét s egy-egy feltűnni vágyó merész egyén újítása gyakran elismerésre talál, hamar divattá válik és rövidebb-hosszabb időre megőrződik. Kitűnő példa erre a gombosi női viselet ingujján történt változás. Az 1940-es években a simaujjú inget felváltja a buggyosujjú ing, amely napainkig megmaradt.

A gombosi viseletben a divat hatása legjobban a szoknyák hosszúságában mutatkozik meg. A század elején még szinte bokáig érő ruhát viseltek a nők. Az évtizedek múlásával, a divat változásával, fokozatosan megrövidültek a szoknyák és ma már csak térden feletti ruhában láthatjuk a lányokat. Igaz, az idősebbek hosszabb szoknyában járnak, de az ő szoknyáikra is jellemző a rövidülés.

Napjainkban, a kivetkőzés korában egymás mellett élnek olyan emberek, akik még őrzik az árnyalt szimbolikájú viseletet, s olyanok akik már letették; akik őrzik az ünneplő szokásokat, s akik elhagyták.

A gazdasági-társadalmi-történelmi hatóerők nyomása — ezt tudjuk — kérelhetetlenül szétbontja a falusi élet szépen kimunkált paraszti formáit. Azok, akik letették a viseletet, átléptek egy olyan küszöbön, amelyen idővel a többiek is áthaladnak majd.

IRODALOM

Péntek János: *A kalotaszegi népi hímzés és szókincse*, Kritikon Könyvkiadó, Bukarest, 1979.

KISS MARGITA

AZ ÚTBURKOLATI JELEK SZEMIOTIKÁJA

A közlekedési jelek fajtáinak tekintetében a fontossági sorrendet illetően a közlekedési jelzőtáblák után az útburkolati jelek következnek. A közlekedési létesítményeken, konkrétan az utakon való használatuk feltételeit Jugoszláviában *Az utakon való közlekedés biztonságának alapjairól szóló szövetségi törvény* szabályozza, amelyet A Jugoszláv Szocialista Szövetségi Köztársaság Hivatalos Lapjának 1974. április 11-én megjelent 17. számában tettek közzé. Az említett törvénnyel összhangban, a tartomány sajátos közlekedési feltételeinek figyelembevételével, erről *A VSZAT utain való közlekedés biztonságának alapjairól szóló tartományi törvény* rendelkezik, amely Vajdaság Szocialista Autonóm Tartomány Hivatalos Lapjának 1975. január 9-i 1. számában jelent meg.

E két törvény szerint az útburkolati jelek az utakon lebonyolódó közlekedés szabályozására, valamint a közlekedés résztvevőinek tájékoztatására szolgálnak.

Az útburkolati jelek állhatnak önmagukban vagy más közlekedési jelekkel együtt, különösképpen akkor, ha a jelzőtáblák jelentését bizonyos oknál fogva nyomatékosabban kell hangsúlyozni, illetve ha a szóban forgó jelek pontosabb magyarázata szükséges.

A szóban forgó jelekkel való megjelölés csak korszerű útburkolatú úton végezhető (aszfalt, beton és hasonló). Az útburkolati jeleket főként színnel jelölik.

Az útburkolati jelek általában fehér színűek, egyeseket azonban sárga színnel visznek fel az úttestre.

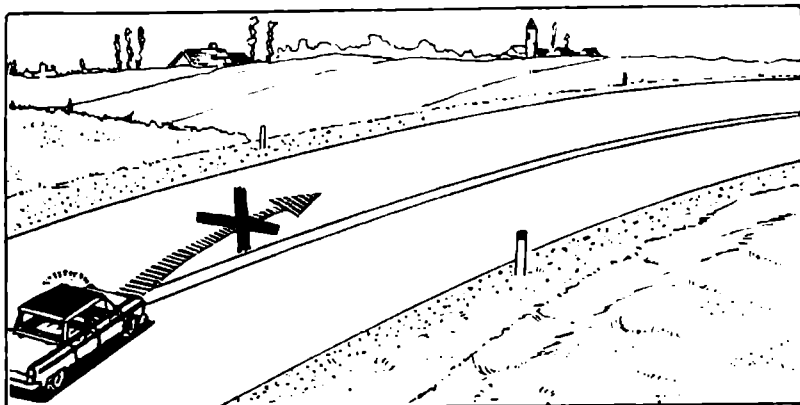
Az útburkolati jeleknek három csoportját különböztetjük meg, és pedig:

1. — *a hosszanti jeleket,*
2. — *a harántirányú jeleket, és*
3. — *az egyéb útburkolati és útszegély melletti tárgyakon levő jeleket.*

A. HOSSZANTI JELEK

Ide tartoznak a folyamatos, a szaggatott, valamint a kettőzött vonalak.

A *folyamatos vonal* azt jelenti, hogy a járműveknek tilos áthaladniuk a vonalon, valamint tilos az említett vonal mentén közlekedniük, amint ezt az 1. kép ábrázolja.



1. kép

A folyamatos vonal sajátos jelentéstartalmú; rendszerint keskeny úttesten, gyalogátkelőhely előtt, éles kanyarokban, emelkedőknél, alagutak bejáratánál stb. található, mivel a felsorolt helyeken az előzés tilos. A vonal áthaladása súlyos következményeket (közlekedési szerencsétlenség) vonhat maga után, tudniillik az említett közlekedési szituációkban rendszerint nem vehető kellő időben észre a másik útsávon közlekedő, szembejövő jármű.

A szaggatott vonalnak több szerepe van: elkülöníti egymástól a forgalmi sávokat, irányítja a közlekedés résztvevőit az útkereszteződésben (terelővonal), folyamatos vonal előtt pedig az előzés, kerülés stb. tilalmának hamarosan való bekövetkezésére hívja fel a gépjárművezetők figyelmét (figyelmeztetővonal).

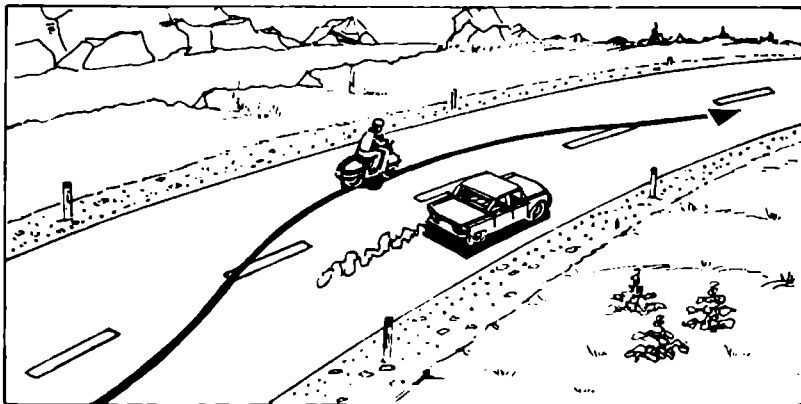
A folyamatos vonallal szemben a szaggatott vonalat a járművek meghatározott közlekedésbiztonsági feltételek figyelembe vételével áthaladhatják (2. kép).

A szaggatott vonal jelentései a következők:

1) ha forgalmi sávokat különít el egymástól — előzés, az egyik sávról a másikra való áttérés céljából a vonal áthaladása engedélyezett;

2) ha terelővonal funkcióját tölti be — az útkereszteződésben haladó járműveknek a közlekedés biztonságos lebonyolításának céljából a vonalak mentén kell közlekedniük, hiszen az elhaladás biztonságos feltételek között csak így bonyolítható le;

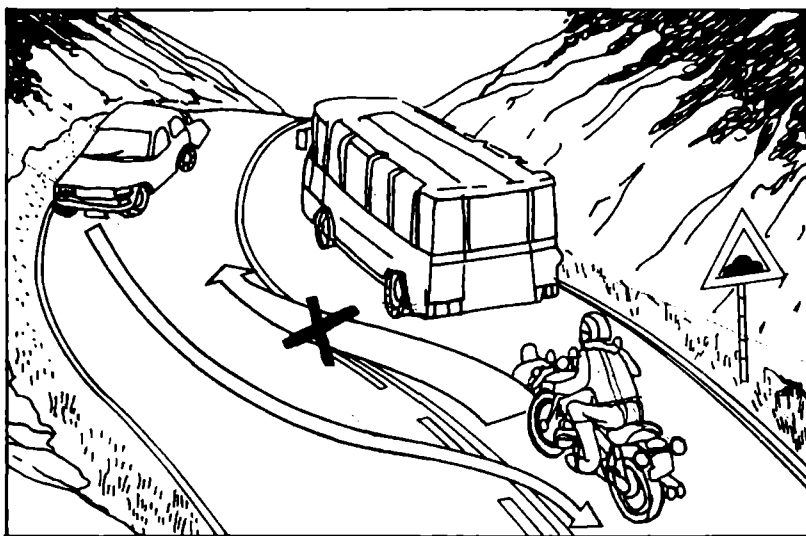
3) ha figyelmeztetővonalként szerepel — arra hívja fel a gépjárművezetők figyelmét, hogy az útsávokat vagy a forgalmi sávokat egymás-



2. kép

től elválasztó szaggatott vonalat rövidesen folyamatos vonal váltja fel, tehát fejezzék be a már megkezdett előzést, álljanak el e művelettől, sorakozzanak be az útírásuknak megfelelő forgalmi sávra stb.

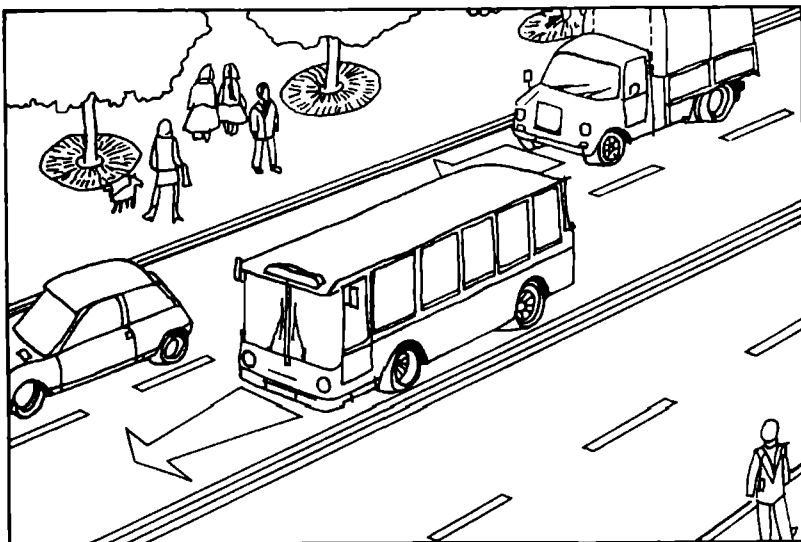
A kettőzött vonalak, ha közülük az egyik folyamatos, a másik pedig szaggatott, azt jelentik, hogy tilos az áthaladás azon járművek számára, amelyeknek a folyamatos vonal bal felől húzódik; azon járművek számára, amelyeknek bal oldalról a szaggatott vonal húzódik, ugyanazon feltételekkel haladhatják át, mint a szaggatott vonalat, amint az a 3. képen látható is.



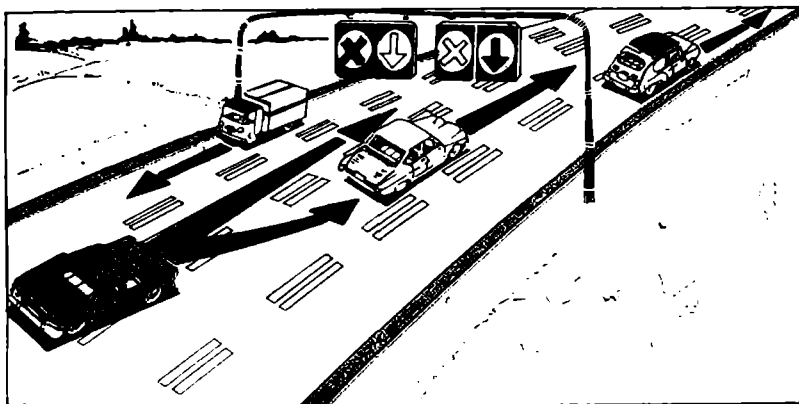
3. kép

Az egymással párhuzamos folyamatos és szaggatott vonal jelentés-tartalma tehát az, hogy az útestet előzésre csak részben alkalmas (arról az oldalról, amely felől a szaggatott vonal húzódik).

Az egy haladási irányra több forgalmi sávval rendelkező útest haladási irányait *kettőzött folyamatos vonallal* választják el egymástól. A kettőzött folyamatos vonal funkciója megegyezik az egy folyamatos vonal funkciójával, azaz nem: haladható át (4. kép).



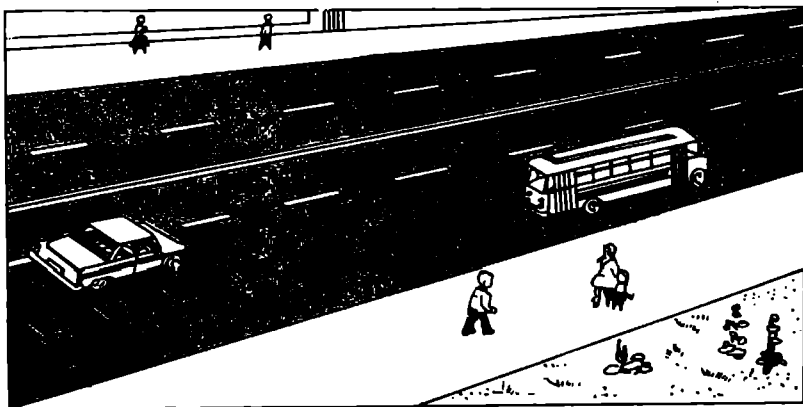
4. kép



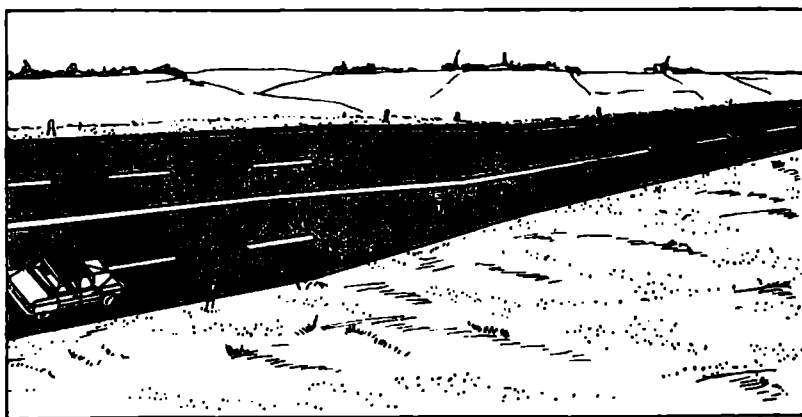
5. kép

A kettőzött szaggatott vonal arra hívja fel a gépkocsivezetők figyelmét, hogy az egyes forgalmi sávokon lebonyolódó közlekedés szabályozására szolgáló fényjelző berendezéshez közeledik, tehát az egyik forgalmi sávról a másikra való áttérés a fényjelekkel összhangban engedélyezett (5. kép).

A sárga színű, négyzet alakú szaggatott vonalakkal elkülönített forgalmi sáv azt jelöli, hogy azon csak a járatszerű közforgalomban közlekedő járművek (autóbuszok, trolibuszok) haladhatnak, tehát személygépkocsival, teherautóval stb. az említett sávra térni tilos. E különleges sáv mellett még legalább egy sávnak kell lennie, amelyen a többi jármű közlekedhet (6. kép).



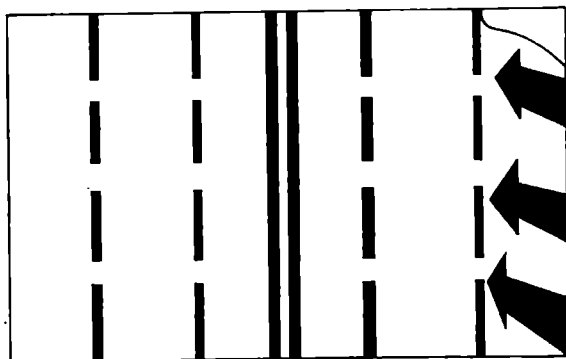
6. kép



7. kép

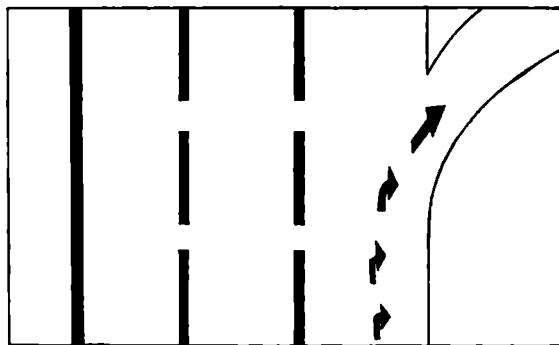
Az úttest szélességének megváltozását (leggyakrabban elszűkülését), valamint az útszegély megjelölését sárga színnel kell végezni. A sárga csík azt jelöli, hogy a forgalmi sávok száma csökken, a járművek vezetői legyenek óvatosak, hiszen a további útszakaszon pl. három forgalmi sáv helyett már csak kettő áll rendelkezésükre, a csíkon túl pedig a közlekedésre nem alkalmas útpadka húzódik (7. kép).

Az autópályákon és az egy haladási irányra két vagy több forgalmi sávval rendelkező úttestek kereszteződésénél gyorsítási sávok találhatók. A gyorsítási sávok azt jelzik, hogy az adott forgalmi sáv rövidesen véget ér, azaz a mellette levőhöz csatlakozik, tehát a járművezetőnek mielőbb másik sávra kell áttérnie (8. kép).



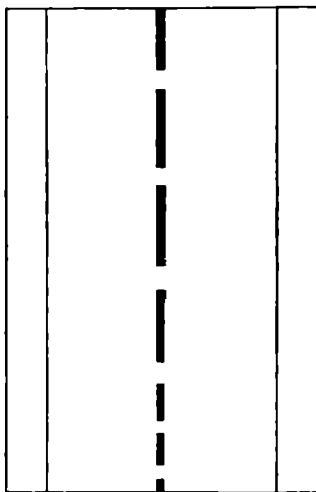
8. kép

Az autópályákon és a fontosabb útkereszteződéseknél lassítási sávot alkalmaznak. E sáv azt jelöli, hogy a fő útvonalról mellékútra térő jármű vezetőjének fokozatosan alkalmazkodnia kell a mellékúton lebojnyolódó közlekedés feltételeihez (több helyett egy forgalmi sáv, kisebb haladási sebesség stb.). A lassítási sáv megjelölésének módját a 9. kép ábrázolja.



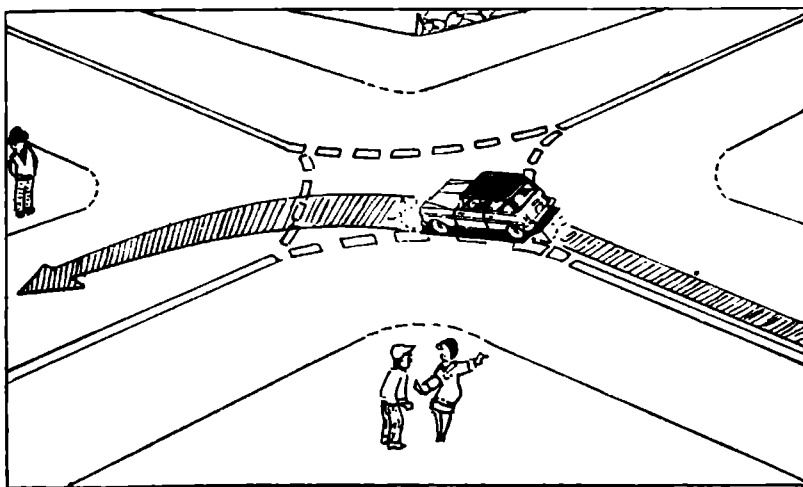
9. kép

A figyelmeztetővonal arra hívja fel a járművezetők figyelmét, hogy a szaggatott vonalú osztóvonalnak hamarosan vége, tehát folyamatos vonal következik. A figyelmeztetővonal hosszúságának tekintetében tér el a szaggatott vonaltól; a figyelmeztetővonal ugyanis az utóbbinál jóval hosszabb (10. kép).

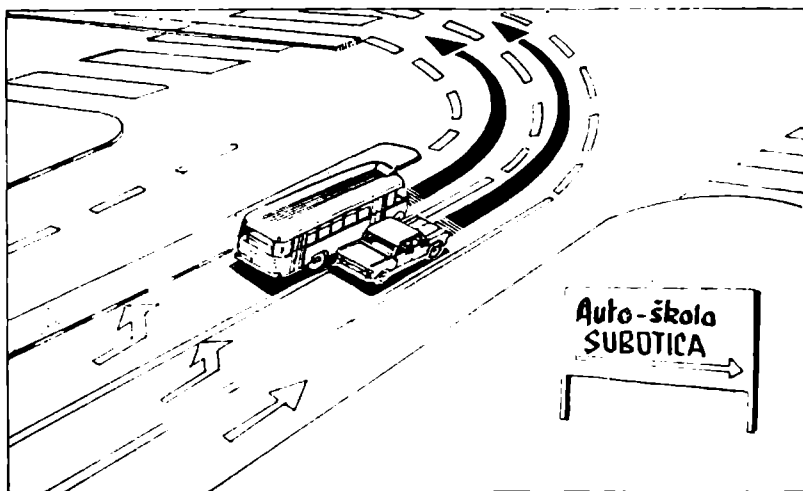


10. kép

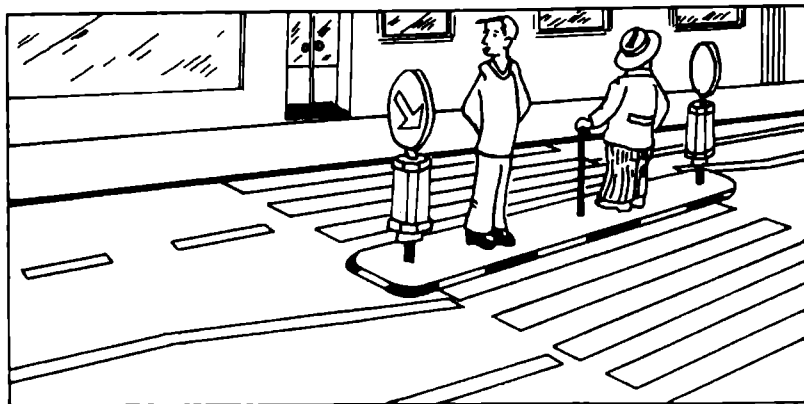
A 11., 12., 13. és 13.a kép a terelővonal kijelölési módját ábrázolja. A kijelölés módja a biztonságos haladási irányt jelöli.



11. kép

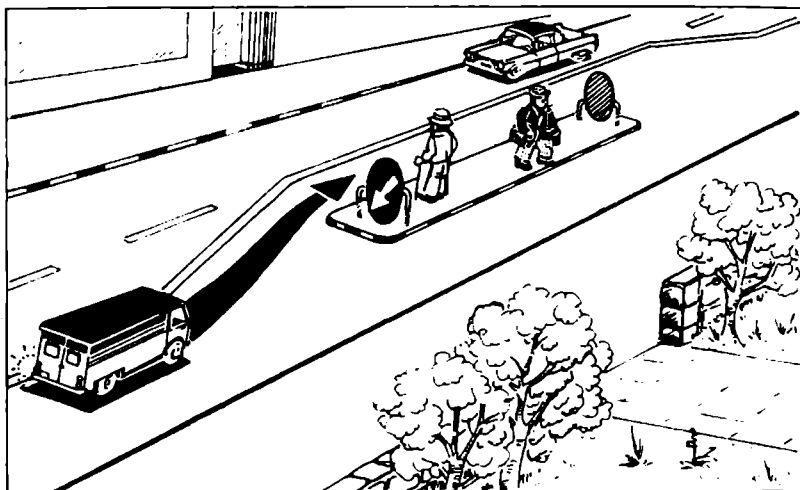


12. kép

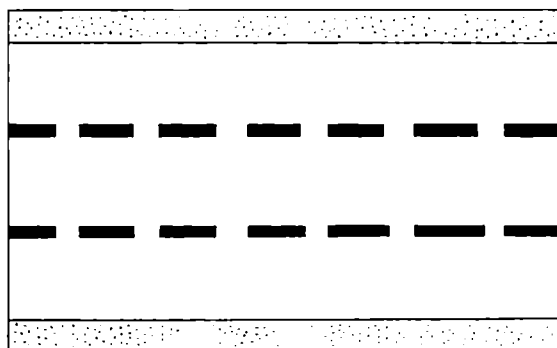


13. kép

A kétirányú forgalmú, három forgalmi sávval rendelkező úttesten a forgalmi sávokat szaggatott vonallal kell elválasztani egymástól. A középső sáv lassabban haladó jármű előzésére, veszteglő személygépkocsi, teherautó és egyebek kerülésére szolgál. A szaggatott vonal csupán az áthaladhatóság megjelölésére használatos (14. kép).



13.a kép

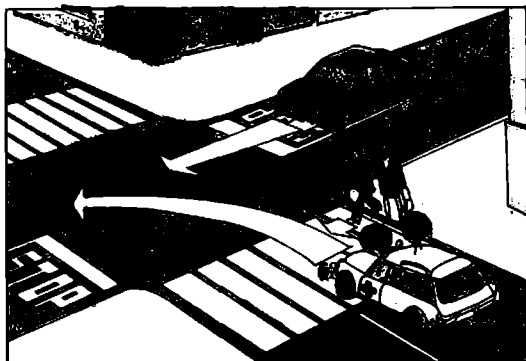


14. kép

B. A HARÁNTIRÁNYÚ JELEK

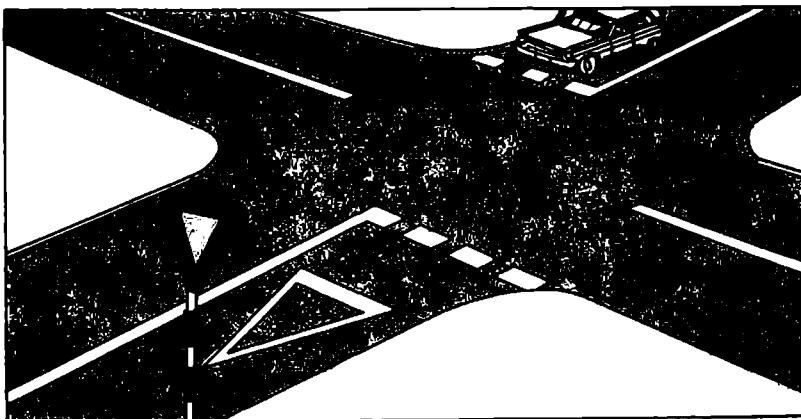
A címben foglalt útburkolati jelek folyamatos vagy szaggatott vonalakkból állnak. Ide tartoznak: a *megállási vonal*, amelynél a vezetőnek elsőbbségadás miatt meg kell állítania gépjárművét. A megállási vonal az útburkolatra írt STOP szóval és a kötelező megállásra felszólító közlekedési jellel is kiegészülhet. Ez azt jelzi, hogy a gépkocsivezetőnek

addig kell e vonalnál várakoznia, amíg szabaddá nem válik az az útszakasz, amelyen járművével tovább kíván haladni (15. kép);



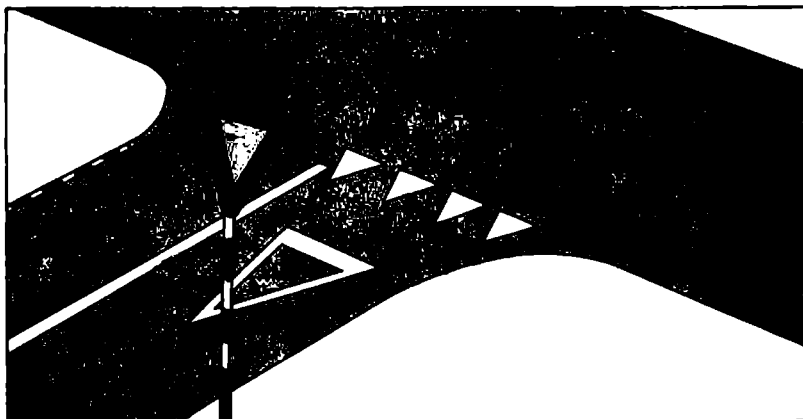
15. kép

az elsőbbségadási helyet megjelölő szaggatott vonalnak kiegészítő funkciója van: rendszerint nyomatékosítja az „Elsőbbségadás kötelező” közlekedési jelzőtábla jelentését. A két jel együttesen azt jelöli, hogy a szaggatott vonalnál a járműnek a főúton haladó közlekedési eszközök elhaladásáig kell várakoznia, mivel azok vele szemben elsőbbséggel rendelkeznek (16. kép);



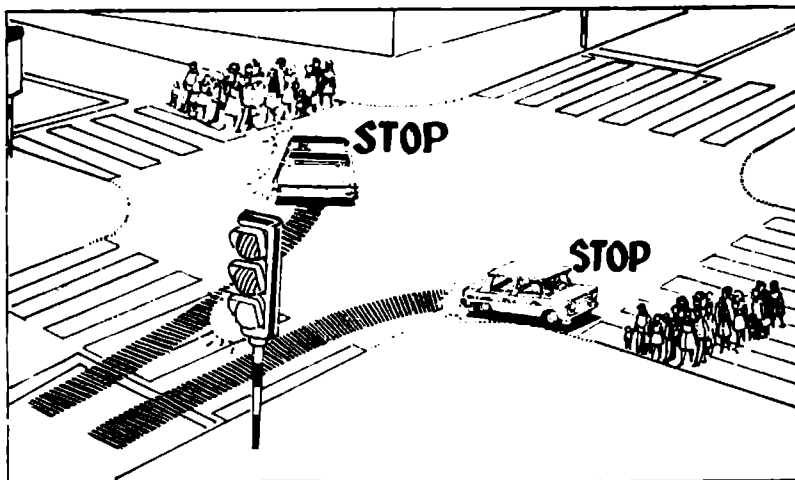
16. kép

az elsőbbségadás helyét megjelölő szaggatott vonal helyett az ilyen hely háromszögekkel is megjelölhető (17. kép), ez azonban nem kötelező;



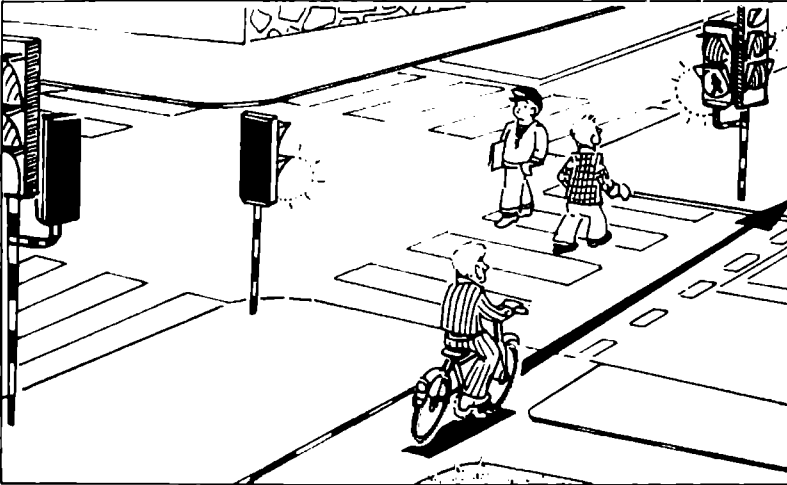
17. kép

a kijelölt gyalogátkelőhely (18. kép) a gyalogosok számára az úttesten való áthaladásra kijelölt helyet jelöli. A gyalogátkelőhely a gépjárművezetők számára azt jelzi, hogy e helyeken a gyalogosokat előnyben kell részesíteniük, és fokozott figyelemmel kell közlekedniük;



18. kép

a kerékpárút áthaladása az úttesten (19. kép) a kerékpárosok és a segédmotoros kerékpárosok számára az úttesten való áthaladásra szolgáló helyet jelöli.

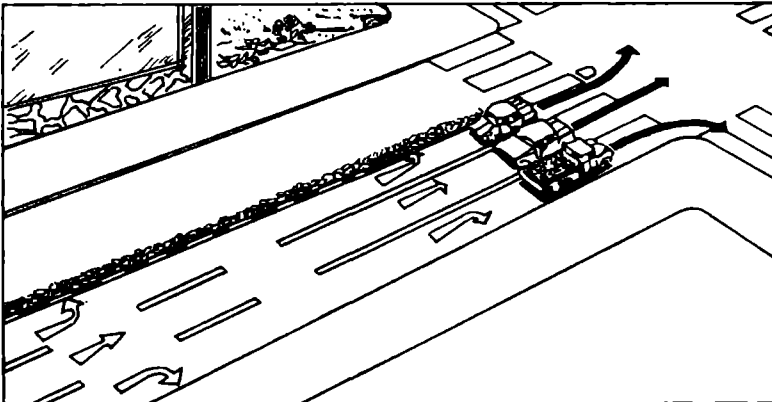


19. kép

C. EGYÉB ÚTBURKOLATI JELEK

Ide tartoznak:

a *nyilak*, amelyek a járművek haladási irányát jelölik. Ha a nyilak egymástól folyamatos vonallal elválasztott forgalmi sávon vannak, arról tájékoztatják a vezetőket, hogy továbbhaladási szándékuktól függően melyik forgalmi sávra térhetnek át (20. kép);



20. kép

a *párhuzamos ferde vonalak* az úttest azon részét jelölik, amelyeken forgalom nem bonyolódik le, tehát az úttest szóban forgó részeire a járműveknek tilos rátérniük;

az úttesten levő feliratok a következő funkciókat töltik be:

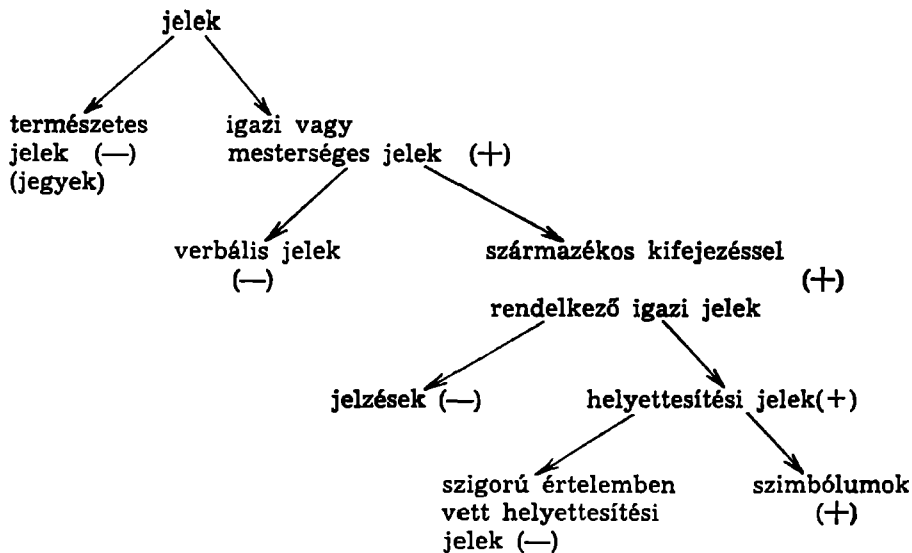
1. tájékoztatást nyújtanak a helységek nevéről (rendszerint nyíllal kiegészítve) azaz közlik a vezetővel, hogy melyik város, falu vagy település felé közeledik, illetve hogy az adott helység felé melyik irányban kell haladnia;

2. megjelölik a járatszerű közforgalmi járművek (autóbuszok, trolibuszok stb.) megállóhelyeit. A BUSZ felirat arra hívja fel a közlekedés résztvevőinek figyelmét, hogy e helyeken fokozott figyelemmel közlekedjenek;

3. taxiállomásokat jelölnek. A TAXI felirat azt jelzi, hogy a többi jármű számára e helyeken megállni, parkolni, vesztegelni tilos, mivel az ilyen módon megjelölt hely a taxiforgalom zavartalan lebonyolódására szolgál.

Az útburkolati jelek eredetük szerint élettelen, mesterséges jelek, természetük szerint pedig mesterséges (artifikális) jelek. Külön ki kell emelnünk, hogy konvencionális jelekről van szó, tehát megállapodás szerint megváltoztathatók, cserélhetők és megszüntethetők.

Adam Schaff lengyel marxista nyelvész és filozófus rendszerében az útburkolati jelek a következő helyet foglalják el:



A. A. Zaliznyak szovjet nyelvész szemiotikai rendszert készített a közlekedési jelzőtáblákról. Az általa kidolgozott rendszerben a szignalizáció a táblák, a jelzőlámpák és a közlekedési rendőr természetes jelei köré csoportosulnak. Zaliznyak vizsgálati rendszerébe mi az útburkolati jelek első csoportját, a hosszanti jeleket sorolhatjuk be. Eszerint:

Áthaladhatóság		
	áthaladható	nem haladható át
folyamatos vonal	—	+
szaggatott vonal	+	—
kettőzött folyamatos vonal	—	+
kettőzött szaggatott vonal	+	—

Az útburkolati jelek esetében is az a természetes jelenség, amelynek irányítását a jelek adják, azaz a korszerű útburkolatú utakon lebonyolódó forgalom. Az úttesten látható jelek az úthálózat és a közlekedés részvevőinek (gépjárművek, kerékpárosok, gyalogosok stb.) rendszerét irányítják, azaz kibernetikai értelemben véve információkat továbbítanak (pl. előzni tilos, elsőbbségadás kötelező, taxiállomás stb.). Az útburkolati jelek tekintetében maguk a jelek statikus, a közlekedésben részvevők pedig dinamikus rendszert alkotnak. A folyamatos szaggatott vonalakkal, nyilakkal stb. történő közlekedésszabályozás kommunikációs folyamat, amely a jelforrás (az adott útburkolati jel) és közlekedők között meg végbe.

Hangsúlyoznunk kell azonban, hogy az útburkolati jeleknek a közlekedésszabályozásban betöltött funkciója nem vizsgálható elvonatan, hanem egyéb forgalmi jelekkel összefüggésben, mivel a jelhasználat közlekedési gyakorlatunkban ilyen jellegű.

L Á N C Z I R É N

NÉHÁNY SZABADKAI NÉPI GYEREKJÁTÉK
ALAPSZITUÁCIÓJA, ELEMEI ÉS SZABÁLYAI

BEVEZETÉS

„A gyerekvilágot egy közöttünk élő kis társadalmi rétegnek foghatjuk fel, amelynek közösségi életét a játék törvényei szabályozzák. A játék mozgó ereje a felnőtt életre való készülődés a testi-szellemi adottságok folytonos gyakorlásával... A játékot a maga egészében a gyermek naiv kultúrájának tekinthetjük, melynek fő forrása az adott felnőtt környezet...”¹

A játék az emberi kultúra részét képezi, végigkíséri az embert története első pillanatától fogva napjainkig.

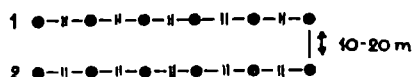
Edward T. Hall a játékot az elsődleges üzenetrendszer egyikének határozza meg, rendszerként, mely nem elszigetelt. Át van szöve a többi elsődleges üzenetrendszerrel, a tanulással, a védekezéssel.² Ha a játékot rendszerként határozzuk meg, akkor leírhatjuk, mint az elsődleges jelrendszert: elemeit és belső összefüggésük rendszerét.

Dolgozatunkban a népi játékok egy kis csoportját vizsgáljuk. Ezeket a játékokat Matijevics Lajos gyűjtötte Szabadkán 1953 és 1963 között. Egy meghatározott terület népszerű játékaik ezek, a Baromvásáron játszották a környék gyerekei.

A JÁTÉKOK LEÍRÁSA

1. *Adj király katonát!*

A játékosok két csapatot szerveznek. A két csapat játékosai kb. 10–20 méter távolságra állnak egymással szemben. Egy közülük a király, a többi katona. A játékosok megfogják egymás kezét, így kerítés-szerű sor alakul ki.



¹ A Magyar Néprajzi Lexikon *gyerekjáték* címszavából, 349–350. o.

² Edward T. Hall: *Nemi jezik*, Beogradski izdavačko-grafički zavod, Beograd, 1976, 57. o.

A kezdő sor királya átkiált az ellenfélhez:

— Adj király katonát!

Felelet: Nem adok!

Király: Ha nem adsz, szakítok!

Felelet: Szakíts, ha bírsz!

Király: Kit kívánsz?

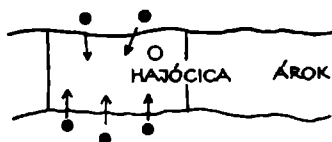
Felelet: Azt a híres... (a választott játékos nevét mondja)

A kijelölt személy elindul, és nekifutással, nagy lendülettel megpróbálja átszakítani a sort, két játékos kezét. Ha sikerül átszakítania a sort, magával viszi az egyik játékost a szakítottak közül. Ha a szakítás nem sikerül, ő marad a fogoly. Váltakozással történik a szakítás: ha a szakítás sikerült, ismét az előbbi királyé a szakítás joga, sikertelen próbálkozás esetén a párbeszéd elhangzása után a másik király küldhet valakit. Végül valamelyik sorban két játékos marad, és ha ezeket is szétválasztják, akkor legyőzték ezt a sort. Utána ismét két csoportot alakítanak, rendszerint kiszámolással, de nélküle is lehet, és újra kezdik a játékot.

A játékot 8—20 éves korú fiúk és lányok együtt játsszák.

2. Hajócsica

6—10 éves korú fiúk és lányok játsszák. Kijelölik az árokban, hogy meddig van a hajó. A játékosok számától függően az árokból két vonallal elhatárolnak kb. 10—15 méteres szakaszt. Kiválasztják a hajócsicát, az beáll a hajóba, a játékosok az árok két oldalán szétszórtnak állnak.



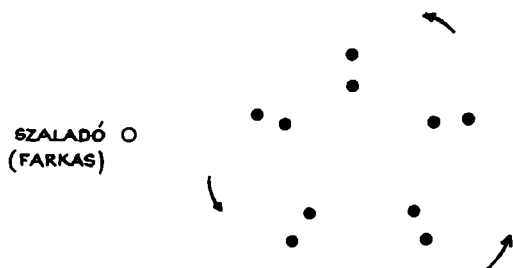
A játékosoknak át kell szaladniuk a másik oldalra, a hajócsica pedig igyekszik valakit megérinteni. Akit megérint, azzal helyet cserél. A játék elején megbeszélik, hogy a guggolás a „ház”. A házban a hajócsica nem foghatja meg a játékosokat. A házban levő játékosok incselkednek a hajócsicával. Ezt mondogatják:

— Hajócsica, kakálok a házadra!

3. Bűdös tojás

8—15 éves fiú—lány együtt játszhatja.

A játékhoz egy csomózott végű zsebkendő kell. Választanak egy farkast, a kendőt a farkasnak adják. A többiek párosával állva nagy kört alakítanak.



A farkas a kendővel a körön kívül sétál vagy fut, közben hangtalanul ledobja a kendőt a külső körben álló játékosok valamelyikének lábához. Ha ezt a játékos nem veszi észre, és a farkas megkerülve a kört, visszatér a zsebkendőhöz, akkor a kendő előtti játékos lesz a бүдös tojás és beáll a kör középebe.

Ha a játékos észreveszi a mögéje ejtett kendőt, felkapja, tovább-szalad vele, s igyekszik eltalálni a szaladót (farkast). Ha sikerül eltalálnia, annak kell a kör középebe állnia бүдös tojásnak. A játékosok köpködik a бүдös tojást, és kiáltoznak: „Бүдös тојас! Phü, de бүдös! Jaj, de бүдös! Бүдös тојас!”

A játékos addig marad a kör közepén, míg más nem lesz a бүдös tojás. A cserélődés úgy történik, hogy a szaladó belülré áll. Szaladás közben ezt mondogatják a játékosok:

„Ne nézz hátra, jön a farkas,
Tűzet visz a szájában.”

4. Dócsa

1—14 éves korúak játsszák, a szülők is. Egy nagyobb fiú vagy lány felveszi a hátára a kisebbet, a fiatalabbat, és megkezdődik a dócsázás. Elvonul a többiek előtt és kiabálja:

„Dócsa, dócsa, itt a dócsa!

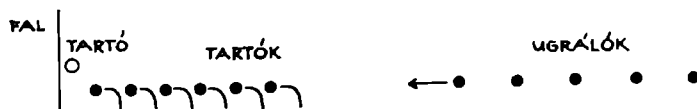
Dócsa paprika, paprikát vegyenek!”

A többiek kiabálják: „Hogy a paprika?” Közben csipkedik a háton ülő fenekét, és ez elől a dócsázó menekül.

A szülők is játszhatják, ha szórakoztatni akarják a gyereket.

5. Dacsikula

12—22 évesek játsszák. Két csoportot alkotnak, kiválasztják a tartót, tartókat, illetve ugrókat. A tartó a falhoz támaszkodik, kezét úgy kulcsolja össze, hogy egy játékos feje beleférjen. A következő, majd a többiek sorba egymás mögé állnak, az előttük levő játékos terpesztett lába közé dugják a fejüket, és átkulcsolják térdüket. Így hosszú bak keletkezik.

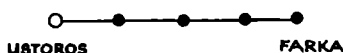


Az ugrók nekifutással sorba felugranak a tartókra. Mikor mindannyian felugrottak, hangosan számlálnak 10-ig vagy 20-ig, ahogy megállapodtak. Az ugrálóknak nem szabad leesniük, de a lábuk sem érintheti a földet. Ha a tartók kitartanak, akkor valamelyik ugró ezt kiabálja: „Dacsikula!” A tartók addig maradnak tartók, míg le nem esik valaki az ugrók közül. Megtörténik, hogy a tartók leroskadnak, ekkor továbbra is ők maradnak a tartók.

6. Ustorozás

7—18 éves korúak játsszák. Nagy térségre és puha füves területre van szükség, különben megütnék magukat a játékosok.

A játékosok megfogják egymás kezét, erős kézfogással láncot alkotnak. Az első a sorban az ustoros, ez legtöbbször a legerősebb játékos. Nagy nekilódulással megindul a sor. Mindenki húz mindenkit. Ha fegyorsultak, az első visszakanyarodik, lefékez és meglódítja az utána következőket. Tehát kígyózó, tekergő irányokat változtat az ustoros, hirtelen és váratlanul, vagyis ustoroz.

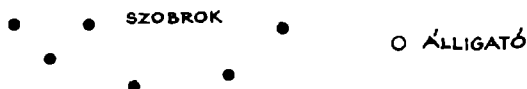


A hirtelen fordulatok következtében a játékosok elesnek, messze elrepülnek.

7. Szobrozás

7—15 éves fiúk és lányok játszhatják.

A játékosok kiszámolással álligatót választanak, aki néhány forgatás után meglódítja a játékosokat. Mindenki úgy marad, ahogy elesett, azaz megmerevedik. Szanaszét szobrok keletkeznek.



Az álligató minden szoborhoz odamegy, és szól hozzá valamit. Ilyeneket mond vagy kérdez:

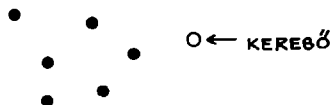
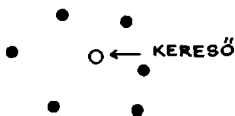
- Hogy vagy?
- Milyen nagy a fejed!
- Van-e bolhád?

A szobroknak sem megmozdulniuk, sem felelniük nem szabad. Aki először elneveti magát, kiesik a játékból. Aki legkomolyabb marad és mozdulatlan, az lesz a győztes. Jutalma, hogy a következő fordulóban ő lesz az álligató.

A játék elején megbeszélik, hogy meg szabad-e érintenie az álligatónak a szobrokat.

8. Szembekötőcske

10—25 éves korú fiúk és lányok játszhatják. Kiszámolással kiválasztanak egy játékos, kendővel jó szorosra bekötik a szemét. A játékosok körben vagy szabálytalanul állnak.



A játékosok összekeverik ruháikat, kitömkik hasukat, mellüket, eltorzítják arcukat, hogy a kereső ne ismerje fel őket. A kereső, neve lehet szembekötő is, miután megforgatták, elindul, és tapogatással igyekszik felismerni a játékosokat. A játékosoknak nem szabad szólniuk. Ha a kereső kitalálja a játékos nevét, leveszik szeméről a kendőt, ha nem, tovább kell keresnie. A keresőnek, hogy irányt ne tévesszen, ezt mondogatják a játékosok: „Erre csörög a dió, arra meg a mogyoró!”

9. Tűz, tűz!

A játékosok kiválasztanak egy keresőt. Közben megbeszélik azt is, melyik tárgyat dugják el (általában kisebb dolgot rejtenek el). A kereső elmegy humni, s mikor elrejtették a tárgyat, elindul keresésére. Ahogy közeledik vagy eltávolodik a tárgytól, kórusban jelzik, hogy közel, illetve messze van-e a rejtekhely.

közel: langyos
meleg
forró
tűz

távol: jég
fagyos
hideg
víz

A kiáltozás lassul, ha a kereső távolodik a tárgytól. Ha megtalálja, az megy ki humni, aki elrejtette, ill. kiválasztotta a rejtekhelyet,

10. Kötélugrálás

7—15 éves korú gyerekek játsszák. A játékhoz egy kb. 5 méteres vastagabb kötél kell. Két játékos megfogja a kötél két végét. Ők a hajtók. A többiek megbeszélik, milyen nevet vesznek fel. Rendszerint rövidített neveket vesznek fel, a színek neveit rövidítik meg, hogy névre emlékeztessen (Piros=Piri, fehér=Feri, sárga=Sári, zöld=Özi). A hajtók egymással szemben állnak, és hajtják a kötelet.



A játék elején megbeszélik, van-e beugrás, illetve kiugrás, tehát a forgó kötél területére beugorhatnak-e, s kiugorhatnak-e tetszés szerint a kötéltől. A kötél ritmikus, egyenletes hajtásából kezdik mondani:

Piri, Feri, Sári, Özi,

Piri, Feri, Sári, Özi.

Amelyik névnél megakad valamelyik ugráló lába a kötélen, a nevet viselő játékosnak ki kell esnie, nem ugrálhat tovább. Végül valaki egyedül marad a kötélen, ő lesz a győztes.

(Négyenél többen nemigen ugrálnak.)

11. Fekete, fehér, igen, nem

8—20 éves korú gyerekek játsszák. Kiválasztanak egy kérdezőt, s az minden játékostól külön kérdezi:

„Fehér, fekete, igen nem,

Mit vettél a pénzeden?

Adtam neked öt dinárt.”

A játékos felel: Blúzt, papucsot, inget, házat, bármit kitalálhat. A kérdező kérdéseket tesz fel, a kitalált tárgyakkal kapcsolatban. A játékosoknak úgy kell válaszolniuk, hogy a válaszokban ne szerepeljen a fehér, fekete, igen, nem szavak. Ha a játékos kimondja a négy szó egyikét, zálogot ad a kérdezőnek. Ha a játékos háromszori kérdés után sem ejti ki a négy szó egyikét, a kérdező továbbmegy.

A játék végén az összegyűlt zálogtárgyakat a játékosoknak ki kell váltaniuk. A zálogtárgyakat eltakarják, bírót választanak, aki a „Mit érdemel az a bűnös, akinek a zálogja a kezében van?” kérdésre mókázást ítél: Ugorjon, mint a béka! Legyen kismalac és rőfögjön! Csókoljon meg valakit! stb.

Ha elfogy a zálog, kezdődik újra a játék.

12. Lisztezés

15—20 éves korúak játsszák. Egy marék lisztet és egy szál gyufát készítenek a játékhoz. A lisztet simára egyengetik, és középebe állítják a gyufaszálat. Minden játékos késsel darabolni kezdi a lisztet. Levág belőle egy részt, és maga elé húzza. Aki eldönti a gyufaszálat, annak szájjával kell kivennie a lisztből. Majd ismét összehúzzák a lisztet, és folytatják a játékot.

13. Süket-telefon

8—14 éves korú gyerekek játsszák. A játékosok egy sorba ülnek egymás mellé. A sor elején ülő egy szót súg a mellette ülő fülébe, az továbbítja. Végül a mondott szó eljut az utolsó játékosig. Legtöbbször egészen más szó jut el az utolsó játékosig, és ezen jól nevetnek. Nincsen győztes a játékban, esetleg az utolsó játékos ül az első helyre, ha azt a szót mondja ki, amit az első elindított.

Az első igyekszik minél nehezebben érthető, félreérthető, hasonló hangzású szavakat kitalálni. A szavakat halkán kell mondani, és ismételni nem szabad.



14. Terkázás

6—9 éves korúak játsszák. Egy fiú és egy lány egymás kezét úgy szorítja össze, mintha a kézfej kapocs volna. Így elkezdenek forogni, és erősen húzzák egymást. Lábbal jól hallhatóan dobbantanak. Közben ezt mondják: „Terka, Terka, Náci,

Terka, Terka, Náci.”

Addig forognak, ameddig csak bírnak. A játéknak nincs győztese.³



³ Matijevics Lajos megjegyzése: A játék neve vagy a női névből vagy a szerbhorvát terati (hajtani) igeből keletkezett, de elképzelhető, hogy a trka, trkatli (versenyezni) elferdített alakjából jött létre.

A JÁTÉKOK ELEMZÉSE

A játékok szereplői viszonyba lépnek egymással, célokkal és lehetőségekkel rendelkeznek. Szabályok írják elő, hogy bizonyos célok elérésében hogyan kell eljárniuk az adott helyzetben. A szabályokkal egy struktúra áll elő. Csak ez az egy struktúra létezik azok számára, akik részt vesznek a játékban. Minden más struktúra, amelyet elő lehetne állítani a szabályokkal, megszűnik a játékosok számára. Így alakul ki a játék világa, a lehetséges világok egyike, vagyis egy struktúra a lehetségesek közül. Mint minden lehetséges világnak, a játék világának is elemei és objektumai vannak, eseményei, melyek kapcsolatban állnak egymással.

„A játék elemeit és a köztük levő viszonyokat a világ modelljének tekinthetjük.”⁴ A népi játékok az élet egy-egy aspektusát jelentik. A valóság egy darabjaként foghatjuk fel a játékokat, melyek képletes szituációkat hoznak létre. A játék során mintha az életet alkotnák újra — írja Papp Ferenc.

A természetben, a társadalomban összeütközések, ellentmondások vannak, verseny, harc. A játék főbb ismérvei közé is a küzdelem, verseny, harc tartozik. A képletes szituáció a játékban konfliktus-szituáció, pontosabban konfliktus-megoldó szituáció. A „... konfliktus-megoldó szituáció fogalom tulajdonképpen a verseny fogalmának felel meg”.⁵

Kiindulópontunk a konfliktus-szituáció lesz. Meghatározzuk a játék résztvevőit, a köztük levő viszonyokat, a konfliktus-szituációkat, vagyis a tevékenység sémáját és tartalmát, vagyis a jelentéskört, melyben a játék megmutatkozik. Majd megvizsgáljuk a játék elemeit, a stratégiákat, az egyének nyerési esélyeit.

1. Adj király katonát!

$cs \longleftrightarrow cs^*$

király és katonák $\longleftrightarrow$ király és katonák

Mindkét király célja, hogy foglyul ejtse a másik katonáit

támadás — védekezés mindkét fél részéről

elfogás (két játékos kezének átszakítása)

2. Hajócsica

$e \longleftrightarrow e_1 + e_2 + e_n$

hajócsica $\longleftrightarrow$ játékosok

támadás — védekezés

az érintés jelenti az elfogást

⁴ Papp Ferenc: *Szemiotikai jegyzetek*, ANyT III.

⁵ Kövecses Zoltán: *A sport mint társadalmi tevékenység, Egy lehetséges értelmezés*, Magyar Tudomány, 1980/3

* cs = csoport

e = egyén

t = tárgy

3. Büdös tojás

$e \leftrightarrow e_1 + e_2 + e_n$
szaladó $\leftrightarrow$ párok
(farkas)

Egy játékos helyének elfoglalása és бүдös tojássá tétele, a kenderrel való érintés jelzi az elérést

4. Dócsa

$e_1 + e_2 \leftrightarrow e_1 + e_2 + e_n$
vivő + dócsázó $\leftrightarrow$ játékosok
A dócsázót zavarják és csipkedik a játékosok
támadás — védekezés
elérés (csipkedés, nevetés)

5. Dacsikula

$cs \leftrightarrow cs$
tartók $\leftrightarrow$ ugrálók
Az ugrálók fenn akarnak maradni a tartókon, a tartók célja, hogy kibírjanak minden ugrót
támadás — védekezés (mindkét fél részéről egyidőben)
fennmaradás — megtartás

6. Ustorozás

$e_1 + e_2 + e_3 + e_n$
ustoros (húzó₁) + húzó₂ + húzó₃ + húzó_n (farka)
futás, húzás, a húzók repülnek

7. Szobrozás

$e \leftrightarrow e_1 + e_2 + e_3 + e_n$
állíгатó $\leftrightarrow$ szobrok
Az állíгатó célja a szobrok mozgásra bírása, a szobrok célja, hogy mozdulatlanok maradjanak
támadás — védekezés
elmozdítás (szavakkal, érintéssel)

8. Szembekötőcske

$e \leftrightarrow e_1 + e_2 + e_n$
kereső $\leftrightarrow$ rejtőzők
A kereső igyekszik megtalálni a mások ruháiban rejtőzőket
keresés (támadás) — rejtőzés (védekezés)
felismerés (a néven szólítás jelenti az elfogást)

9. Tűz, tűz

$e - t - cs$
kereső — tárgy — csoport
A kereső igyekszik az eldugott tárgyat megtalálni
keresés — elrejtés
meglelés (a tárgy elérését jelenti)

10. Kötélugrás

$$e - e_1 + e_2 + e_3 + e_4 - e$$

egyén — ugrálók — egyén

Az ugrálók igyekeznek minél tovább bennmaradni a kötélben
támadás — védekezés

(hajtók, kötél)

11. Fekete, fehér, igen, nem

$$e \leftrightarrow e_1 + e_2 + e_3 + e_n$$

kérdező $\leftrightarrow$ kérdezettek

A kérdező kérdéseivel igyekszik rávenni a kérdezetteket, hogy
kimondják a négy tiltott szó valamelyikét

támadás — védekezés

a szórabírás jelenti az elfogást

12. Lisztezés

$$t \leftrightarrow e_1 + e_2 + e_n$$

liszt és gyufa $\leftrightarrow$ játékosok

A liszt megszerzése a gyufaszál eldöntése nélkül

szimbolikus ellenfél — védekezés

13. Süket telefon

$$e_1 + e_2 + e_3 + e_n$$

adó₁ + adó₂ + adó₃ + vevő

A súgott szó továbbítása

más szó jut el a vevőhöz — nevetés

14. Terkázás

$$e - e$$

forgó (fiú) — forgó (lány)

forgás kézfogással

Az ily módon lebontott játékokat vizsgálva megfigyelhetjük, hogy néhány kivétellel konfliktus-szituációkra épülnek. Ezekben a szituációkban csoportok állnak szemben egymással, vagy egyén egyénnel.

A tevékenység sémája leegyszerűsíthető támadásra és védekezésre. A játékok tartalma, vagyis a jelentéskörök, melyekben a játék megmutatkozik, különböznek: a játékos célja lehet az elfogás, elérés, van, ahol a megérintés jelzi az elérést, a megérintés történhet kendővel is, az elérést jelenti a megelégedés vagy a névvel való azonosítás.

Az egyes játékokban különböző elemek (szintek) különíthetők el. A mozgáshoz szöveg és tárgyi kellékek járulhatnak. A továbbiakban felsoroljuk a mozgások és verbális szövegek jellegét, valamint feltüntetjük, hogy az egyes játékokban milyen eszközök (tárgyak) kapnak szerepet.

A játék sorszáma	A játékok elemei		
	Mozgás	Verbális szöveg	Eszköz/tárgy
1.	futás, szakítás	kérdés/felelet	—
2.	futás	csúfolódó szöveg	—
3.	futás	csúfolódó szöveg	kendő
4.	szaladás	felhívó szöveg	—
5.	ugrálás	szó (informál)	—
6.	szaladás, húzás	—	—
7.	— mozgás	+kérdés/—felelet	—
8.	keresés	mondóka	ruha
9.	keresés	szavak (inform.)	— tárgy
10.	ugrálás	ritmikus sorok	kötél
11.	—	kérdés/felelet	zálogtárgy
12.	liszt megszerzése	—	liszt, gyufa, kés
13.	—	súgott szavak	—
14.	forgás	ritmikus sor	—

Az elemek szerepe a játékokban különböző. Uralkodó elem a mozgás — fejlődő szervezet kívánja a mozgást, ezért gyakori eleme a játékoknak a futás, ugrálás, forgás. A keresést is mozgásként határoztuk meg, hisz az elrejtett tárgy keresése is feltételez mozgást. Három játékot a mozgás hiánya jellemez, közülük az egyiknek meghatározó jegye a mozgás hiánya.

A verbális szövegek is különböznek egymástól. Kérdés és felelet három játékban jelentkezik. Az 1. játékban állandó kérdésre állandó válasz. A 7. játékban van kérdés, de a felelet hiányzik, ott semmiféle reagálás nem engedélyezett. A 11. játékban a kérdésre úgy kell válaszolni, hogy ne szerepeljen a négy tiltott szó.

A szövegek másik része ritmikus sor, ezek a mozgást kísérik vagy a keresőt segítik, informálják.

Megfigyelhetjük, hogy egy játékban a szó lényeges elem, a szóért játszanak, vagyis a szó továbbításán alapul a játék.

A verbális szöveg szerves tartozéka a játéknak: megelőzheti, kísérheti, illetve követheti a mozgást.

A konfliktus-szituációk bemutatásakor kirajzolódtak az egyes szerepek, a stratégiák a játékokban. Ennek alapján a játékokat három csoportba oszthatjuk. Az 1. játékban két csoport küzd egymás ellen. Mindkét csoport célja, hogy minél több katonát ejtsen foglyul. Ha a cél azonos, a szerepeknek is azonosaknak kell lenniük, mindkét fél támad és védekezik is; amikor az egyik támad, a másik védekezik, a szerepek cserélődnek.

A játékok nagyobbik részében a szerepek másként oszlanak meg. A szerepek élesen elkülönülnek egymástól. A hajócsica, a kereső, a kérdező, az álligató, már ahogy az egyes játékokban nevezik, mindig támadó, pozíciója nem változik, velük szemben a többi játékos mindig védekezik.

A harmadik csoportba azok a játékok tartoznak, melyekben nincsenek konfliktusok, nem ilyen szituációkon alapulnak.

Az Adj király katonát! játékban a két csapat ugyanazon célokért küzd. Mindannyiukra ugyanazok a szabályok érvényesek. A távolságot be kell tartaniuk. Egyszerre csak egy játékos szakíthat, az a játékos, akit a király, rendszerint a legerősebb játékos kér. A király szerepe a szöveggel is jelölve van, csak ő kérheti a játékost. Mindannyian a legmegfelelőbbnek tartott stratégiát választják. A csapat királya olyan katonát kér, akiről feltételezi, hogy fogoly marad, nem visz el senkit a csapatból. A kijelölt játékos, a szakító igyekszik a gyengébbek között szakítani, hogy biztosan sikerrel járjon. Tehát a királyok a legmegfelelőbb katonákat, a katonák a legmegfelelőbb helyet választják. Stratégiájukhoz tartozik, ami már a játék konkrét megvalósulása, hogy egyik irányban indulnak el, de hirtelen irányt változtatnak, ezzel meglepik az ellenfél játékosait. Mivel mindkét csapat tisztában van ezekkel a „fogásokkal”, egyenlő eséllyel indulnak. A szerepek váltakoznak, amikor az egyik csapat támad, a másik védekezik. Fokozott erővel, tevékenységgel, ügyességgel mindkét fél igyekszik előnyt szerezni. Mindkét fél téved, így a véletlen, szerencsén múlik, ki lesz a győztes.

A kérdés és felelet mindig állandó, csak a játékos neve változik. A szöveg a játék minden szegmentumát indítja. Felhívó funkciója van. A játék a mindennapi élet szituációjára épül.

A Hajócica szerepjátszó játék. A meghatározott szerepekkel rendelkező játékosok kölcsönösen törekednek a dominancia megtartására, ill. megszüntetésére. A játékot árokban játsszák, ahol két vonal jelzi a hajót, a játékkeret. A guggolás a ház jele, a házban nem foghatják meg a játékost. A hajócica célja, hogy elérje, megfogja, megérintse a játékosokat. A szerepek meghatározottak, a hajócica támadó, a játékosok a menekülők. Szerepük már a játéktérben való elhelyezkedésükkel is jelezve van, a fogó szerepe verbális szöveggel is jelölt. Mindkét fél egyidejűleg aktív. A támadó hátrányát úgy szüntetheti meg, ha gyorsabban fut, mint az árkon keresztül futók, a hatékonyabb tevékenység a stratégiája. A játékosok is kiválaszthatják a legmegfelelőbbnek tartott stratégiát, a legalkalmasabb időpontban és a legalkalmasabb helyen futnak át az árkon. A játék konkrét megvalósulásakor gyakran többen futnak át egy helyen — a hajócica könnyen elérheti bármelyik játékost. A játékosok előnyös helyzete abból adódik, hogy a házban nem foghatják meg őket. Konkrét megvalósulásakor a játékosok ezt kihasználják, és a „veszélyes” helyzetekben leguggolnak. Az incselkedő szövegnek emotív funkciója van.

A Bűdös tojás a sokféle fogójáték egyike. A farkasnál van a kendő, szerepe a kendővel is jelezve van, de a cselekvés szintjén is körülhatárolt a szerepe. Gyorsabban kell futnia, hogy visszaérjen annak a játékosnak a helyére, akinek ledobta a kendőt. Előnye, hogy a kendőt bárhova ledobhatja, míg a játékosok hátránya, hogy nem tudják, mikor dobják mögéjük a kendőt. Hogy előnyüket megtartsák, nekik is gyorsan kell futniuk. Meg kell kerülniük a kört, hogy a kendővel megérintsék a farkast. Előnyük, hogy a kendőt dobhatják is. A sikertelen tevékenység büntetést von maga után, a bűdös tojást gúnyolják. Az elhangzott szö-

vegnek emotív funkciója van. A szaladás közben mondott verbális szövegnek funkciója konatív. Ez a szöveg verbális szinten is jelzi az egyik szerepet („Ne nézz hátra, jön a farkas . .”).

A dócsázó a játékban passzív, az őt vivő szalad, tőle függ, utoléri-e a többiek. Mivel a cél a nevetés, szórakozás, a vivő hagyhatja, hogy csipkedjék a dócsázót, tehát elképzelhető, hogy a dócsázó és a vivő célja is ellentétes. A kettőjük célja a menekülés, szemben állnak a támadókkal, vagyis azokkal, akik zavarják őket. Gyorsabban kell szaladniuk, ha nem akarják, hogy elérjék őket. Szerepük nem változik, a menekülő csak menekülhet, a támadó csak támadhat. A játékban nincs győztes és vesztes. A verbális szövegben paprika szerepel, amely csípős és erős, a cselekvés szintjén pedig csipkedés. Az elnevezés a mozgásra vonatkozik, a mozgás kifejez valamit. Tulajdonképpen egymást fejezi ki mozgás és szöveg.

A Dacsikulában két csoport áll szemben egymással. A tartók célja, hogy megtartsák az ugrókat, az ugrók célja viszont az, hogy mindannyian felugorjanak a tartókra, ne essenek le, még a lábuk sem érjen a földre. Mindkét csapat stratégiájához tartozik, hogy a megfelelő játékost küldik/helyezik a megfelelő helyre. A tartóknál az erősebb játékosok állnak elő, mert előre mindig több játékos ugrik. Az ugrók is a legjobbakat küldik először, mert ha az elsők egészen előreugranak, mindenki fölfér a tartókra. A csapatok esélyei megegyeznek, mert mindkét csapatban egyaránt vannak erősebbek, gyengébbek, ügyesek és kevésbé jó ugrók. Egyik csapatban sincsenek olyan játékosok, akik ne hibáznának, ezért a játék vagy az egyik, vagy a másik csapat javára dől el. A dacsikula szónak a játékban referenciális funkciója van, mindkét fél eredményes tevékenységéről informál.

Az ustorozásban mindenki mindenkit húz, cél a repülés, vagyis maga a mozgás, a cselekvés. Az ustoros irányít, akik az ustor farka közelében vannak, repülnek, sőt el is esnek. A játék közvetlen vonatkozása: a cselekvés cselekvésszerű jele, vagyis egyik cselekvés a másik cselekvés jelévé válik.

A szobrozásban a szobroknak úgy kell maradniuk, ahogy estek, mozdulatlanul kell állniuk, az álligatónak viszont az a célja, hogy valamilyen módon mozgásra bírja a szobrokat. Az álligató előnyös helyzete abból adódik, hogy szabadon választhatja meg a kérdéseket. A játék szabályai közé tartozhat, hogy az álligató hozzá is érhet a játékosokhoz, ekkor még könnyebben „legyőzi” őket. A szobrok hátrányos helyzetben vannak, mert bármi történik is, nem szabad reagálniuk. Ebben a játékban a szerepek verbálisan szintén jelezve vannak.

A szembekötőcskében a játékos és a kereső célja ugyanaz, csak ellenkező előjellel. A kereső arra törekszik, hogy felismerje a játékosokat, a játékosoknak ez nem áll érdekében. A játékosok előnye, hogy szabadon alakíthatják magukat, a kereső hátránya, hogy nem tudja, ki hogyan rejtőzött el más ruhájában, hogy torzította el alakját. A kereső célja, hogy megszüntesse hátrányát, ehhez plusz tulajdonságokkal kell rendelkeznie, csak így ismerheti fel a játékosokat. A név kimondása jelenti az elérést.

A Tűz, tűz! játékokban a keresőnek egy elrejtett tárgyat kell megtalálnia. Hátrányos helyzetben azért van, mert nem tudja, amit a többiek tudnak, a rejtekhelyet. Viszont segítséget kap a játékosoktól, meghatározott szavak informálják az elrejtett tárgy helyéről. A játékosok aktivitása ekkor kezdődik. Hátrányos helyzetét megszüntetheti, ha számba veszi a lehetséges helyeket, ahova el lehet valamit rejteni.

A kötélugráláskor az ugrálók igyekeznek pozíciójukat megtartani, vagyis úgy ugrálni, hogy ne essenek ki. A véletlenül múlik a játék kimenetele, mert nem az esik ki a játékból, aki megbotlik, hanem az, akinek a nevét abban a pillanatban kimondják. A ritmikus sorok kísérik a kötél ritmikus, egyenletes hajtását. Ha megbeszélük, kiugorhatnak, illetve tetszés szerint beugorhatnak a mozgó kötélibe. Tehát tetszés szerint kiegészíthetik, alakíthatják a játék szabályait, a továbbiakban lehetőségük van a szabályok szerint eljárni.

A zálogkiváltó játékokban a kérdező és a játékosok állnak szemben egymással. A kérdező arra törekszik, hogy kimondassa a játékosokkal a négy szó (fehér, fekete, igen, nem) egyikét. Hátránya, hogy szóra kell bírnia a játékosokat, viszont előnye is van, ugyanis szabadon választhatja a kérdéseket. Ha ügyesen kérdez, kérdéseire máshogy nem lehet válaszolni, csak a négy szó valamelyikével. A válaszoló annyival van előnyösebb helyzetben, hogy bárhogy válaszolhat, de könnyen tévedhet, ha jó a kérdés.

A lisztelésben minden résztvevő célja, hogy minél több lisztet megkaparintson. Ily módon egymásnak is ellenfelei, de jelen van egy szimbolikus ellenfél is, a gyufaszál, melyet nem szabad eldönteni.

A süket-telefonban a játékosok szavakat súgnak egymásnak. Ha az első játékos által súgott szót az utolsó játékos kimondja, ha a játék szabálya megengedi, az utolsó játékos kerül az első helyére. De a játéknak nem ez a célja. Az első játékos igyekszik minél összetettebb, nehezebben érthető, félreérthető szavakat kitalálni, hogy a szó az utolsó játékoshoz érve, teljesen elferdüljön. A játék szabályai közé tartozik, hogy a szót csak súgni szabad, és megismételni nem lehet. Mivel a csatornában a zaj következtében zavarok állnak be, a következő játékos nem minden esetben érti meg a szót. De igyekszik értelmes szót továbbítani, ezért hozzászól, hozzágondol, saját magából ad hozzá, ebből viszont az következik, hogy teljesen más, hangzásban nem is hasonló szó jut el az utolsó játékoshoz. Minél jobban különbözik a két szó, annál jobban szórakoznak a játékosok.

A terkázásban nincs vesztes, nincs győztes, a forgáson van a lényeg. A játék szerepe a mozgás, a mozgásért játsszák. A mozgást ritmikus sor kíséri. Egy fiú és egy lány forog, erősen húzzák egymást, és nagyokat dobbantanak.

Összegezőként elmondhatjuk, hogy népi játékaink résztvevői célokkal és lehetőségekkel rendelkeznek. Hogy céljukat elérjék, csak a játék világában érvényes szabályokat követhetik. Cselekvési szabályaik korlátozottak, lehetőségeik végesek, ezek közül választják ki a legmegfelelőbbnek tartott stratégiát. A célok legtöbb esetben ellentétesek, a nyerési lehetőségek viszont megegyeznek.

A tevékenység megszabott szerepek szerint történik. A támadó csak támadhat, a védekező csak védekezhetsz. A támadó elfogni, elérni, megérinteni, névvel azonosítani próbál, a védekező pedig igyekszik mindezt megakadályozni, elkerülni. A támadó, habár vannak előnyös helyzetei is, hátrányban van. Hogy hátrányát megszüntethesse, ügyesebbnek kell lennie, gyorsabban kell futnia, találékonyabbnak kell lennie, a hatékony tevékenység a stratégiája.

Az alapkonfliktus: az egyik fél a hátrányát szeretné megszüntetni, a másik fél pedig az előnyt megtartani. Esélyeik egyenlők, de mindannyian tévedhetnek, a véletlen is befolyásol, és nem tudni, melyik fél győzelmével ér véget a játék.

De nemcsak ilyen játékokkal találkoztunk, némelyek célja a pihe-nés, a nevetés, a hangulatkeltés.

A játékban az egyik cselekvés a másik cselekvés jelévé válik. Közvetlen vonatkozása tehát, hogy a játékok a cselekvés cselekvésszerű jelei. A játékot a verbális szöveg is jellé teszi. A játék szabályai koherenciát alkotnak. A koherencia a játékon kívül van meg, a koherencia a világé. A játékok háttere (is) egy elképzelhető világ.

A játékot ritkán szemlélik, mindenki éli a játékot. Aki játszik, az a játék szabályait alkalmazva az élet szabályait alkalmazza, az élet szabályait utánozza, éli át. Az élet a játék formájában újjászületik.

IRODALOM

Hajdu Gyula: *Magyar népi játékok gyűjteménye*, Sport, Bp., 1971

Papp Ferenc: *Szemiotikai jegyzetek*, ÁNYT III.

Edward T. Hall: *Nemi jezik*, Beogradski izdavačko-grafički zavod, Beograd, 1976

Jel és közösség, Szemiotikai tanulmánygyűjtemény, szerk. Voigt—Szépe—Szerdahelyi, Akadémiai Kiadó, Bp., 1975

A társadalom jelei, Szemiotikai tanulmányok, Népművészeti Propaganda Iroda, Bp.

J. M. Lotman: *Szöveg, modell, típus*, Bp., 1973

Kövecses Zoltán: *A sport mint társadalmi tevékenység*, Magyar Tudomány, 1980/3

L E T S C H E N D R E

A BÍRÓSÁGI TÁRGYALÁS SZEMIOTIKÁJA

A *Jel és közösség* c. szemiotikai tanulmánygyűjtemény bevezetőjére hivatkozva, a szemiotikai megközelítés módszertani lehetőségeiről elmélkedve, előrebecsátom, az említett „preambulában” a Szerdahelyi István által fölvezetett metódusok közül én is azt a koncepciót próbálom követni, mellyel a jogász szakmához legközelebb álló témát dolgozta föl a *Pásztorok és jelek* c. tanulmányban Gunda Béla.

A téma megfogásától a kidolgozás felé haladva, attraktív lehetőségeket véltem felfedezni. A jogász és nem jogász számára egyaránt érdekesítő bűnügyi, bírósági főtárgyalásokat bemutató filmek, gyakran a giccsig felhígítva, jel- és jelrendszer-vizsgálatra kínáló zsúfolásig megtelt amfiteátrumok jelentek meg előttem monumentális bírói emelvényekkel, beöltözött bíróval, kezében a rend fenntartásának jele, a kalapács, fürkésző tekintetű esküdtszéket láttam, kissé kételkedve abban, hogy ez az intézmény tényleg betölti funkcióját, biztosítja az igazságszolgáltatás szabadságát a polgári társadalmú országok egy részében. Keveredni kezdtek bennem a múlt és a jelen igazságszolgáltatásának formai hasonlatosságai (összevettem pl. a párizsi Palais de Justice-nek, az Igazság-palotának két évszázaddal ezelőtti és mai képét — a jogászok ma is „kosztümösek”) és különbségei a viseletszemiotika szempontjából (összehasonlítottam a párizsi és az újvidéki bíróságot a jelen korban).

A felsorolt lehetőségek egy részét elvettem, másokat viszont megtartottam. Szinte tálcán kínálgazott pl. a polgári és büntető per komparatív metodikai elemzésének alkalma, mely sok, a szemiotika számára is felhasználható következtetést rejteget magában.

Hogy koncepciómnak alapvető egységét biztosítsam, mindig egy meghatározott bírósági (büntető) tárgyalási fajtát, illetve az azt megelőző helyzetet fogom taglalni, fenntartva természetesen azt a szubjektív jogot, hogy azonnali összehasonlításokba bocsátkozzam, leginkább az előző bekezdésben említett polgári per — büntetőper komparációkkal fogok élni. Munkámat ezáltal az egység (vagy csak az arra való törekvés) könnyű megbonthatósága, leépíthetőségének vádja érheti, ezt a kockázatot azonban mindenképpen érdemes vállalni, ily módon lehet leggyorsabban eljutni az azonnali konklúzió lehetőségeiig.

Büntetőper-vizsgálat. Noha munkám címét talán kissé szűken a bírósági tárgyalás szemiotikai vizsgálataként állapítottam meg, vizsgá-

lódásaim már a bíróság épülete előtt, a bejáratnál kezdtem. A félreértések elkerülése végett szögezzük le: az újvidéki bíróságok, ügyészségek épülete előtt állunk. Az írástudó ember egy röpke pillantással veszi tudomásul, hogy jó helyen jár, s már el is tűnik a bejáratú ajtó mögött, e sorok írójában azonban ugyanekkor más is megfogalmazódik: az egész bírósági épületet jelként, sőt szimbólumként is fel lehet fogni.

Bár a későbbiek során is könnyűszerrel vezethetnénk majd le megállapításainkat egészen a legáltalánosabbakig, tegyük meg ezt már a legelején: nemcsak a „cégtábla”, az egész ötemeletes épület az igazságszolgáltatás jelének fogható fel. Az igazságszolgáltatás pedig a legmagasabb állami funkciók egyike a törvényhozás és az igazgatás mellett. Ha állami funkciót említünk, egyben a hatalom funkciójára is gondolunk. A bíróság épülete tehát az államhatalmat jelzi. Pontosan ugyanerre a következtetésre jutunk abban az esetben is, ha a jog jelképét fedezzük fel, nem is tévesen, a bírósági épületben. Mi is a jog? A jog olyan társadalmi normák rendszere, melyet az állam szankcionál, s mely az uralkodó osztály akaratát jelképezi... Ennek a definíciónak értelmezésével néhány szinoníma behelyettesítésével újra eljutunk az államhatalom terminusig: az állam akaratá megfelel az uralkodó osztály akaratának, az uralkodás hatalmat jelent, íme, újra az államhatalom.

Eme konklúzióval már elégedettek is lehetnénk, egy lépéssel tovább is haladhatnánk, ha nem kellene tekintetbe vennünk, hogy egy specifikus, a világon egyedülálló társadalmi berendezésben kezdtünk hozzá szemiotikai vizsgálatunkhoz. Könnyű eltalálni, az öngazgatású szocialista társadalmi berendezésre gondolok itt, bíróságunk ezt a jelentést is magában hordozza. Erről tanúskodik a Társult Munka Vajdasági Bírósága feliratú tábla, s hogy itt új, átlényegült viszonyok forognak szóban, még egy olyan külső jelből is megállapítható, mint a táblák anyaga és állapota. A többi bíróságot, ügyészséget jelző tábla ugyanis fekete színű, rajta sárga betűkkel a szöveg, mely egy-két helyen már meg is kopott, ugyanakkor az említett Társult Munka Bíróságát vadonatúj, nikkelezett táblába vették, mintegy jelezve, hogy társadalmunk az elmúlt három-négy évtized folyamán a forradalmi etatizmustól, a kezdeti öngazgatáson s az öngazgatás fejlődésének néhány fázisán keresztül eljutott egészen addig a magasan fejlett humánus fokig, amikor a munkásosztálynak új jogát, az öngazgatásra való jogot egy újfajta, másfajta bíróság védi, szavatolja.

E következtetésemet abban az esetben lehetne megtámadni, ha mondjuk, azon a napon, amikor a társult munka-ügyi bíróság beköltözött a vizsgálatunk tárgyát képező épületbe, minden táblát kicseréltek volna, s egyöntetű megfelelő felirattal ellátott, megjelölésre, közlésre, útbaigazításra alkalmas lapot, lapokat rögzítettek volna az épület bejáratára. Mivel azonban ez nem történt meg és abban a meggyőződésben, hogy megállapításom a jeltudomány szempontjából nem helytelen, forduljunk meg és kísérvük figyelemmel annak a kék-fehérré festett, kék-fehér rendszámtáblával ellátott automobilnak az érkezését, amelyet mifelénk száromra ismeretlen okból „Maricának” szoktak becézni. Hogy rendőri járműről van szó, mi sem könnyebb megállapítani; a kék-fehér gép-

kocsi színe a milfcíát jelzi, ha azonban e jelet nem tekintjük biztosnak, egy olyan eshetőségre gondolva, hogy a rendőrség az igényeit, szükségleteit már nem kielégítő, követelményeinek már nem megfelelő autóit, tegyük fel, árverés útján természetes személyre ruházza át, közelebb megyünk, szemügyre vesszük a rendszám táblát: a betű „M” (a rendőrség jele), a csillag vörös (egyébként minden jugoszláv autón, ez újra az állam jele). A szín és a rendszám tábla együtt vitán felülivé teheti állításunkat, amely még mindig prezumpció, és megdönthető egy olyan képtelen esetben, amikor egy delikvens eltulajdonít egy rendőrségi rendszám táblát, járművet, mely olyan márkájú, mint a rendőrségé, kékre festi, s határtalan vakmerőséggel behajt a bíróság épülete elé, majd kiszáll, tegyük fel, egy rendőrgyilkosság során zsákmányolt uniformisban. Ennek a valószínűsége természetesen még a kicsinél is minimálisabb, s a vizsgálódásunk helyessége iránti szkepticizmusnak a kifejezője lenne. Maradjunk tehát abban, hogy az a gépjármű, mely behajt a Sutjeska utcába (a bíróság címe ez, tehát a Sutjeska 3. is lehet a bíróság, az államhatalom, az öngazgatás jele), olyan rendőrségi gépjármű, mely munkafeladatából kifolyólag halad erre, s az épület bejáratí ajtajával szemközt megáll.

Az a körülmény, hogy a rendőrautó a bíróság épülete előtt áll, már a nélkül az ismeret nélkül is, hogy belőle rendőri kíséretben ki fog szállni egy megbilincselte egyén, jelrendszerünkben azt jelenti: az államhatalom gyakorlásában az igazságszolgáltatási szerveket segíti a rendőrség mint a közrendet biztosító és fenntartó, a személy- és vagyonbiztonságot védő és helyreállító katonai fegyelmű, egyenruhás, fegyveres szervezet.

Noha megállapításaim egy hányadát olyképpen is megtehetem, hogy nem tesszük be lábunkat a bíróság épületébe, siessünk elsődleges célunkhoz, a bírósági tárgyalóterembe, s útközben csak a legszükségesebbekre térjünk ki.

A kéttagú karhatalmi kísérettel érkező (nem) megbilincselte, polgári öltözetű személy többfelé veheti útját az ötemeletes épületben. Az egyik lehetőség, hogy a második emeleti balközép tárgyalótermi részbe „igyekszik”. A bennfentesek számára enigmata-megáldottságra nincs szükség: a községi bíróság előtt lefolytatandó vizsgálati eljárásról lesz szó. A nagyobb információmennyiséggel rendelkezők számára tehát a leírtak is elegendő, érthető jelet képviselnek. A bíróságon kevésbé járatos, tegyük föl, tanúként beidéztetett személynek viszont ugyanakkor a kézbesítőíven vagy az idézésen feltüntetett adatokat (ezek is mind jelek) össze kell egyeztetnie az ajtóra biggyesztett szobaszámmal, a bíró nevével, és a kartonlapra erősített tárgyalási menetrenddel. Ezek is egytől egyig szemiotikai kategóriák.

Kiss János vizsgálóbíró. Ezen fölirat a következő jelentéseket hordozza: Kiss János jugoszláv állampolgár, egyetemi végzettségű, okleveles jogász, sikeres igazságügyi vizsgát tett, erkölcsi-politikai magatartása makulátlan, 1980 márciusában legalább 12 000 dinár a személyi jövedelme, jól ismeri a BTK rendelkezéseit, tanult büntetőjogot, szerbhorvát nyelven, tud olvasni és írni. Ezenfelül azt is tudjuk, hogy szereplőnk az újvidéki bíróságon a büntető eljárás vizsgálatának nevezett részét vezeti,

melyet a bűncselekmény elkövetésével alaposan gyanúsítható személy ellen indítottak, s célja, hogy a vádirat benyújtásához vagy az eljárás megszüntetéséhez szükséges adatokat, bizonyítékokat beszerezzék...

A vizsgálóbíró szobájába karhatalmi kísérettel belépő, nem megbilincsel, civil ruhás személy pedig a következő információkat nyújtja: gyanúsított, előzetes letartóztatásban van (szabadról rendőri kíséret nélkül érkezne), büntett elkövetésével fogják vádolni, de a vádiratot még nem állították össze, a valószínűleg elkövetett bűncselekmény súlya, társadalomra veszélyessége nem olyan, hogy felsőbb bírósági hatáskört igényelne, nem olyan tett, mely halálbüntetéssel is szankcionálható (noha az előzetes letartóztatás ilyen esetekben kötelező), ugyanakkor viszont ezt a delikvenset még bűnösségének bizonyítása előtt meg kellett fosztani szabadságától, mert pl. szökésétől indokolt tartani, vagy megsemmisítheti a nyomokat, bűnjeleket, s ezáltal megghiúsíthatja a bizonyítási eljárást.

Most lássuk a vizsgálóbíró tárgyalószobáját: nem találjuk benne a vádlottak padját. Ha egy bírósági teremben nincs vádlottak padja, akkor az lehet iktató, iroda, a cégjegyzék helyisége, ingatlannyilvántartási szoba, gépirószoba, az elnök irodája vagy tanács terem, nem peres tárgyalóterem — ezek nem tartoznak vizsgálódásunkhoz —, egy vizsgálati tárgyalóterem vagy polgári per tárgyalóterem. A vizsgálati szoba kisebb, mint a polgári tárgyalóterem, a bírói asztallal (emelvénnel) mérőlegesen nem leljük az egymással szembeálló felek, az alperes és a felperes, a büntetőperben pedig az ügyész és az ügyvéd számára helyfoglalás céljából fenntartott, jellegzetesen bírósági asztalokat és székeket. Ebben a szobában csak néhány szék található és az elmaradhatatlan gépirói asztal.

Elemzésünkben hiba lenne kihagyni a karhatalmi kísérettel, de bilincs nélkül érkező civil ruhás személy jelentés-eshetőségeinek közlését. Esetünkben, amikor a gyanúsított szökése és egyéb, személyének szabadságából eredő veszélyek állnak fenn, a hatóság mulasztásának esetéről kell beszélnünk, nem nehéz ugyanis elképzelni, hogy a személy megfutamodik, s a rend őre csak a távolodó delikvens szökésének irányáról tehet majd jelentést. Sajnos, ilyen és csukott ablakon keresztül távozó bűnözőkre nemcsak képzeletünkben, hanem valóságunkban is volt már példa. A bilincs, a szabadságvesztés, a rabság jele ilyen esetben korlátozni tudja a bűnöző szökési sebességét.

Nem tekinthető viszont a karhatalom mulasztásának a pl. tanúként idézett, de az idézésnek eleget tenni nem vágyó személy elővezetése alkalmával praktizált kíséretnek a megbilincselés nélküli mivolta. Az ilyen személy egyébként is szabadról van, s mivel elegendő inzultust jelent számára egy hajnali elővezetési parancs, szökésre úgy sem vállalkozik, ettől tartani alaptalan aggály.

Ami pedig a rendőrségi óvintézkedést illeti, ezeknek megfelelőségében meggyőződhattunk pl. a híres-hírhedt Dimitrije Gavrilović kettős rendőrgyilkos esetében, akit nemcsak hogy külön láncsal megerősített bilincsbe vertek, hanem esetleges szökését egy szíjjal is akadályozták, melyet derekára kötöttek. Kíséretében volt továbbá egy feketeöves karatézó (a fekete öv csak a legjobb karatésokat illeti, kategóriájuk, elis-

merésük, tudásuk jeleként), s Gavrilovićot érkezéskor a bírósági épületnek hátsó bejáratán vezették fel a felsőbíróság nagy tárgyalótermébe. Az e bekezdésben leírtak a következőket jelentik: Gavrilović tettének veszélyessége a társadalomra óriási, nagy a szökés veszélye, melynek következményei rendkívül súlyosak lennének, a közvélemény felháborodna, emellett a kíváncsiság is nagy, a bírósági tárgyalás nyilvános, ha már ilyen sok férőhelyes teremben folytatják le.

Kitérővel ugyan, de mégiscsak eljutottam egy újabb, fontos, öltözködési problémához, ti. egészen mást jelez, ha a terheltet civilben látjuk, és mást, ha rabruhát visel. A polgári öltözet a vizsgálati fogságnak a jele, rabruhát csak elítélt hord. Ebből következik, hogy mivel büntetőjogunkban az ártatlanság vélelme közismert elv, a rabruhás visszaeső bűnöző, s most, amikor egy új tett elkövetésével gyanúsítják, csak egy másik, előbb elkövetett, bebizonyított tettért kirótt, szabadságvesztésben megállapított büntetését tölti.

Láttuk már a vizsgálóbíró termét, szobáját. Helyezzük át mostan székhelyünket egy emelettel lejjebbre. Itt két egymás melletti termet fogunk összehasonlítani, a jártas ember tudja, hogy az egyik a fiatalkorúak tárgyalóterme, a másik pedig szintén a községi bíróságnak egyik büntető-tárgyalóterme. Az előbbieken leírt szobaszámból, névből, menetrendből mint jelekből levezetett következtetések hasonlóak, megisméltelni őket fölösleges. Nem lényegtelen azonban kitérni a terhelt, pontosabban a vádlott (itt már jogerőre emelkedett vádirat vagy vádindítvány jelzi az eljárásnak főtárgyalási stádiumát) korára. Ha egy 14—15 éves gyereket látunk, tudjuk, hogy nem zárhatjuk börtönbe, legfeljebb javítóintézetbe fogjuk utalni. Ha egy 17—18 éves fiataalt ítélnék el, nem ítélik halálra, legfeljebb a fiataikorúak börtönébe zárhatják, bármily bűncselekményt követett is el. A kor jelei, persze, nem hatnak a teljes megbízhatóság erejével, megtörténhet hogy egy ifjabb, fiataikorúnak látszó egyén valójában idősebb, és büntetőjogi szempontból más elbírálás alá esik.

Itt az alkalom, hogy a jogi terminológia egy elemét is megvizsgáljuk a szemiotika nézőpontjából. Néhány szó erejéig térjünk ki a fiatalkorú bűnöző terminusra. Ezt a kifejezést szószaporításnak tekinthetjük. A fiataikorú műszó ti. magában is a büntetőjogi megközelítés jele, a téma tehát a bűnöző, a bűnözés lesz. A kiskorú polgárjogi műszó, ha tehát kiskorú bűnözőről hallunk, a jogi terminológiában járatlan személy szaknyelvi megoldását kell feltételeznünk. Sajnos, a jugoszláviai magyar terminológia-használat fejlettségi fokát ismerve, az sem elképzelhetetlen, hogy az újvidéki községi bíróság első emeleti tárgyalótermének ajtajára a következő szövegű felirat kerül: Kis István, a kiskorúak bírāja. Ily módon ez a jel nem teljesen megbízható, a magyar nyelvű megszövegezés jelzi viszont a jugoszláviai nemzetek és nemzetiségek egyenjogú nyelv- és íráshasználatát.

Eredeti témánkhoz visszatérve, megjegyzem, hogy a fiataikorú vádlott zárt tárgyalást is jelez, annál az oknál fogva, mert a tizenéves bűnözőt a legakadálytalanabbul kell a reszocializáció útjára irányítani, hogy büntetésének letöltése után elkerülhető legyen az egyes emberek

negatív hozzáállása a fiatal korában vétkezett, de jó útra tért, társadalmunk hasznos tagjával szemben.

Nyilvános lesz viszont a tárgyalás a szomszéd teremben, ahol van vádlottak padja. Ez az alapvető tárgyalótermi jel, amely megkülönbözteti a büntető tárgyalást a polgáritól.

A vádlott bűnössége ebben a stádiumban már jóval valószínűbb, mint a vizsgálatban, amikor még csak gyanúsított volt.

A további vizsgálat tárgyát a bírói emelvény és az ottan helyet foglaló emberek száma képezi. A bíró az emelvény mögött helyet foglalva, egymaga is lehet, egyes bíróként is ítélkezhet pl. kisebb súlyú lopás és más kisebb jelentőségű cselekedetek ügyében. Ha még ketten foglalnak helyet az emelvényen, akkor egy a hivatásos bíró és kettő az ülnök, s e jel birtokában nemcsak a súlyosabb büntényt tudjuk kikövetkeztetni, hanem a még nem említett körülményt, hogy a bíróság a nép nevében tevékenykedik, s a népet a két ülnökön keresztül képviseltetik. Persze, nem mindig kettő a népi ülnökök száma, ha többen (ötten) ítélkeznek, akkor ez már két hivatásos bíró és három ülnök eljárásának esete, ez azonban már más hatáskört, másod- vagy harmadfokú bíróságot is jelez.

Elemzett községi bírósági büntető tárgyalótermünkhöz és tárgyalásunkhoz visszakanyarodva, szögezzük le, hogy a bírói emelvény előtt kétoldalt egymással szemben ülnek a számunkra specifikus módon és stílusban előállított asztalok mögött, a bíró nézőpontjából a jobboldalon az ügyész, a balon pedig a védőügyvéd(ek). Így együtt jelzik a teljes méltányosságra való törekvés elvét, az ügyész, rendszerint súlyos büntetést követel, szemben az ügyvéddel, aki a felmentést vagy a legenyhébb büntetést kívánja elérni védeence, a vádlott számára. A bíró, a legnagyobb autoritás — semleges. A bal oldal üres is lehet: a vádlott nem kíván ügyvéd segítségével védekezni, a tett sem súlyos, a vádlott kispénzü ember... Ha a jobb oldalon többen foglalnak helyet, a vádlott tehetőségére következtethetünk, valamint arra, hogy nagyon szívesen kikerülne az igazságszolgáltatás reá nehezedő súlya alól... A harmadik alternatíva, hogy a vádlott ártatlan, s ezt mindenáron bizonyítani akarja. Ahol azonban vagylagosan ennyiféle következtetést lehet levonni, a következtetéseknek tudományos értéke kissé kétséges.

Fontos és lényegesen megbízható jel, ha a jobb oldalon ülnek ketten: a laikus magánvádló és annak hivatásos ügyvédje. Az eljárás tehát magánvádas — olyan bűncselekmények esete forog fenn, melyeknek üldözése nem az ügyészség ex officio feladata, hanem a sértett fél akaratától függ, hogy pl. becsületsértés vagy rágalmazás esetében a bírósághoz fordul-e igazának keresésével. E ponton kimutatható némi hasonlóság a polgári és büntetőper külső jegyei között, mert hiszen a polgári perekben is igen gyakori a „kettő-egyes” vagy „kettő-kettes” „szembenállás.” Az egyik oldalon az alperes (és ügyvédje), a másikon pedig a felperes és ügyvédje. A megkülönböztetés jele megint a vádlottak padja, annak hiánya, mert a polgári per során a vádlott helyén (nem padján) legfeljebb a szakértő vagy a tanú foglalhat helyet (gondosan) egymás mellé állított székeken.

Sajnos, kénytelen vagyok közhellyel élni: e munka a teljesség igénye nélkül készült. Ezúttal eltekintünk néhány megpendített probléma részletes feldolgozásától, néhány további lehetőség kiaknázásától, mely a polgári tárgyalás specifikumainak vizsgálatában rejlik, és attól is, hogy a felsőbb, magasabb hatáskörű bíróságok tárgyalásainak néhány további jellegzetességét feltárjuk.

Végül már csak két elemzésre váró helyzet, stádium maradt hátra, ez pedig a szavazás és tanácskozás, valamint az ítélet meghozatala és kihirdetése. Nos, a bizonyítékok felvétele, a bizonyítási eljárás befejezése után a feleket eltávolítják a tárgyalóteremből. A bírósági tanács tehát egyedül marad, és meghozza a döntést. A tárgyalóterem előtt feszülten várakozó embercsoport, -tömeg tehát közvetve a bent folyó tanácskozásra és szavazásra utal, jelzi azt. Ha valaki közel áll az ajtóhoz, és a tárgyalóteremből kihallatszik a bíró hangja meg az írógép ütemes kopogása, most vetik papírra.

A tanácskozás, szavazás zártsága is jel, a bíróság függetlenségének, a munka alaposságának és helyességének a jele. Mindez pedig az egész államgépezet erejét, szilárdságát, az államhatalom iránti tiszteletet jelenti. E megállapításhoz kapcsolódva jutunk el az ítélet kihirdetéséig — az imént elmondottakat jelzi az álló helyzetben való meghallgatás kötelezettsége.

Ha a vádlottat az ítélet bűnösnek mondja ki, a vádlott elítélt lesz, a marasztaló ítélet tehát a bűncselekmény tényleges elkövetését jelenti. Jeltudományi szempontból érdekesebb az a félreérthetetlen változat, amikor a vádlott mindenféle karhatalmi kíséret nélkül, szabadon távozik el a bírósági tárgyalásról. A bűntényt tehát nem követte el, vagy tettét a bíróságon nem sikerült bebizonyítani.

Ítéleteink, az igazságok sohasem abszolút jellegűek, egy csöppnyi kétség mindig megmarad, egy piciny valószínűségi hányad rendre hiányzik a száz százalékig, az egészig, a felmentés esetében és akkor is, amikor valakit bűnösnek mondanak ki. Mielőtt effajta tűnődésem a justice mort intézményéhez irányítana, tekintsük befejezettnek bírósági tárgyalásunkat, mely elemzésünk tárgya volt.

Horányi Özséb a *Jel, jelentés, információ* c. munkájának elején idézi a Magyar Nyelv Értelmező Szótárának könyve címszavaira vonatkozó definícióit, hadd idézzem én is azt, melyet munkámra a legmegfelelőbbnek találok: „Jel — olyan jelenség, esemény, helyzet, amelyből következtetni lehet valami meglevőre, múltbelire vagy bekövetkezőre.”

Korunkban, társadalmunkban egyre nő a jelek száma — vallja Voigt Vilmos a *Bevezetés a szemiotikába* c. könyvében. Olykor a kultúra jelszerűsödéséről beszélhetünk — mondja, s egyet kell értenünk vele, hiszen az az állítás is megfelel a valóságnak, hogy a jelek mindig érdekelték az embert. Az új tudományág, a szemiotika jóvoltából aztán olyan új szempontú megközelítésnek jutottunk birtokába, mely egyaránt alkalmazható az új és ismeretlen, valamint a hagyományos területekre. Véleményem szerint jeleink, különösen olyan diszciplínák vizsgálatakor,

mint amilyen a jog, nem válhatnak el a jelentéstől, melyet hordoznak, mert ha ez megtörténik, elemzésünk öncélúvá válik. Ez az elv volt az, melyet munkámban végig követni akartam. A jelet, a jelentést, a következtetést egymástól való függőségi viszonyban, dialektikus egységben kívántam tanulmányozni.

MC CONNEL—DUFF MARTA

„PAPÁT ÉS MAMÁT JÁTSSZUNK!”

Kísérlet a játék szemiotikai analizisére

A játék színhelye: elsősorban a gyerekszoba (emeletes ágy, a zongora alatt egy csomó játék, főleg babák, babaruhák és játékalatok, fiókos szekrény, a fiókban sok különféle kocka), a másik szoba és a fürdőszoba.

A játék szereplői: Zita (6 éves és 9 hónapos), hosszú hajú, nagycsoportos óvódás; pajtása Csöpi (11 hónappal idősebb), haja rövid, első osztályba jár; Szilvia, egy nagy, alvó hajasbaba. A két kislány négy évig együtt járt óvodába, de mostanában is mindennap együtt játszik.

A játék időtartama: 18.15-től 19.30-ig.

A játék a „papa-mama” játék egy változata.

(Csöpi és Zita jön be a kertből. Zita nadrágban van, Csöpi szoknyában. Én az ajtó mellett ülök, ölemben könyv, papír, ceruza. A gyerekek tudják, hogy dolgozom, kihasználom a kínáló alkalmat, és ettől kezdve minden szavukat igyekszem lejegyezni.)

Zita: Anyu, most bent játszunk. A Csöpi és én megnőszültünk, és a Csöpi fog nekünk születni gyereket.

(Csöpihez): Vetköztesd le a Szilvit! Majd én fogok hozni ruhát.

(Csöpi felmegy az emeletes ágyra, és hozzákezd a vetköztetéshez, majd a meztelen baba mellé fekszik. Zita a játékok között keresgél.)

Gondolkozom, hogy mit hozzak neked a kórházba. Neked fogok hozni karcsatot, a gyerekek ruhát. Te tudod, hogy fogok jönni, és vársz.

Csöpi: Jó!

Zita: Feküdj le, mert csöngetni fogok!

Csöpi: A nyolcadik... nem (megszámolja, hány létrafok van), a hatodik emeleten vagyok.

Zita: Jövök. (Felmászik.) Kuc, kuc!

Csöpi: De én most alszok!

(Közben lehajol az ágyról, és a naptárt nézi.)

Ma 25. van.

Zita: Kuc, kuc, csin, csin, meghallod a csöngetést, mert vársz.

Csöpi: Szerbusz, vártalak.

- Zita: Szerbusz, nézd mit hoztam. Jaj, otthon felejtettem a másik játékát!
(Csöpi a babát takargatja.)
Hát nézd már meg, mit kaptál!
(Csöpi rázza ki a nylonzacskóból a hozottakat.)
Jaj, nézd, kutyuli! (Puszilja a babát.) Nézd, kutyuli!
- Zita: Megkérdezem az orvost, bírsz-e hazajönni.
(Lemászik, a zongorát kopogtatja.)
Kuc! Kuc! „Tessék.” Bír a feleségem hazajönni? „Bír.”
(Visszamászik az ágyra.)
Most hazaértünk, jó?
- Csőpi: Jó.
- Zita: Most ebédelünk. Megyek, csinállok főzőcskét.
(Lemászik, kihúzza a játékkal, főleg kockákkal teli fiókot, és turkálni kezd benne. Csöpi szótlanul öltözteti a babát.)
Mi lesz a cuclija?
- Csőpi: Nem tudom.
- Zita: Á, találtam kettőt! (Golyóstoll teteje.) Ez lesz a tévénk. (Kis tv alakú játék, Hófehérke és a hét törpe képeivel.)
Ha megfordítjuk, rádió lesz.
Kao főzök most Szilviának. Mit főzzek?
- Csőpi: Amit akarsz.
- Zita: Almát lehet reszelni?
- Csőpi: Lehet.
- Zita: Hány foga van?
- Csőpi: Három.
- Zita: Hol? Fönn?
- Csőpi: Fönn hát. Fönn kettő, lent egy.
- Zita: Mintha tegnap nősültünk volna meg, és te gyorsan megszületted a Szilviát. De aztán én leszek a nő és te a férfi.
- Csőpi: Nem, hogy lehet szoknyában férfi?! Legyünk mindketten nők.
- Zita: De aztán fogd be az ígéretedet. Mintha te sikoltasz, és én gyorsan fölszaladok. (Csöpi furcsa hangokat hallat, Zita jókat nevet.)
Nem így. (Ő sikít egyet.) Így szoktak a nők sikítani.
- Csőpi: Én nem tudok így.
- Zita: Nem baj, majd én sikítok helyetted. (Sikít, de Csöpi itt megszakitja a játék fonalát.)
- Csőpi: Én most megyek a városba.
- Zita: Nem csináltam meg az edényeket.
- Csőpi: Nem baj, jövök hozzád az üzletbe. (Míg lefelé mászik a létrán, hangutánzó kifejezéseket hallat.) Drrrr! Csk! Csk! Csókolom, jöttem az edényekért.
- Zita: Tessék fölmenni a 20. emeletre.
- Csőpi: (Nem mozdul, csak megismétli az előbbi hangokat.) Drrrr! Csk! Csk! Csókolom, jöttem az edényekért.
- Zita: Menjen vissza az első emeletre.
- Csőpi: Ezt már odaadod, ez már pohár lesz. Hány dinár?

- Zita: A babára kell, hogy vigyázzon, nehogy összetörje. Mert a gyerekek kis klinacok, s mindent bántanak. Megértette? Menjen a 20. emeletre.
Odamész, s ott látsz engem, a férjed.
(Csöpi kísétál a másik szobába, majd visszamegy. Zita ez idő alatt a fiókban kutat, kockákat illeszt egymásba.)
- Csőpi: Szia! Hol vagy?
- Zita: Csinálom az edényeket, mert a gyerek kicsi. Ez lesz a kanál.
(Egy hosszú kocka.)
- Csőpi: Hány dinár?
- Zita: Nem kell fizetni, úgyis együtt lakunk. Tudod, ez mi lesz? (Kockából készült valami.) Ebbe tartjuk a tejet.
- Csőpi: Mék haza. Férjem, te csak csináld. Én délben viszem a gyereket a napközibe.
- Zita: Csak te ne vidd! Majd én, a férjed, megmondom, mikor irathatod be. Erre reszeljük az almát, jó? (Csöpi közben fönn van már az ágyon.) Jössz a boltba, s kérsz egy liter tejet. (Csöpi visszamegy, a babát hasra fekteti a létra mellé, s odamegy Zitához.) Jössz a boltba, s engem látsz, és mondod: Te mindenhol ott vagy, férjem.
- Csőpi: Szia, te mindenhol ott vagy, férjem.
- Zita: Itt a tej, a kenyér, a kifli. (Egy zacskót teletesznek mindenféle kockával.) Várjál, én is megyek veled haza.
- Csőpi: Siess, mert nekem mennem kell dolgozni.
- Zita: Majd én adok neki almát. Csöpi, kéred ezt? (Egy kis dobozt mutat.) Ebbe tartjuk majd a sót.
- Csőpi: Meg a paprikát.
- Zita: Nem kell fizetni, mert úgyis együtt élünk. (Hóna alá kapja a babát, úgy, hogy feje hátrafelé lóg.) Add a zacskót.
- Csőpi: Nem, én vásároltam.
Gyorsan, hogy tartod a gyereket? Add ide! (Rázza ki a dolgokat a zacskóból.) Bevásároltam.
- Zita: Szegény Szilvi, sírt, s nem adtál neki enni.
- Csőpi: Reggel adtam.
- Zita: Sírt, kért halmát.
- Csőpi: (Nevet.) Mi az, hogy halma?
- Zita: Hammát mondtam, úgy is szokták mondani a babák.
(Etetés.)
- Csőpi: Szilvi, akarsz kenyeret rágni? Férjem, akarsz kenyeret rágni?
- Zita: Nem. Most megyek a Fórumba. Most el fogok késni, mert vártalak. Most mék a Fórumba dolgozni.
(Átjön a másik szobába, a széken meglátja a Zeko nevű gyermekújságot, fellapozza.)
Tk... tk! Csinálom a Zekót. Viszem a kisgyerekemnek.
(Ütögeti az öklével.) Csku... csku! Kész. Megyek haza a Fórumból. (Csöpi ez idő alatt tesz-vesz az ágyon, Zita mászik föl a létrán.)

- Dzs... zs... tik! Csön... csön! Nézd, mit hoztam a gyerekek?!
(Átadja a Zekót.)
- Csőpi: Neked ez is megvan? Ennek mi van a közepén? (Kinyitja.)
- Zita: Nézd, neked mit hoztam! (Egy kalapot és messzelátót nyújt át.)
A feleségemnek hoztam. (Csöpi belenéz a messzelátóba, kinyújtja a kezét, s megérinti Zita arcát.)
- Zita: Ej, te a bajuszom simogatod. Mék, feleségem, borotválkozni.
(Gyorsan kimegy a fürdőszobába, ott berregéshez hasonló hangokat hallat, hallom, hogy a víz is csorog. Csöpi továbbra is szótlanul tesz-vesz, majd keverget valamit. Zita kb. egy perc múlva jön vissza.)
Borotválkoztam, de nem sikerült. Viszek valamit a feleségemnek. (Felvesz egy papírlapot.) Nézd, kész a fotográfia a kicsiről. Megborotválkoztam. Nem vetted észre?
- Csőpi: Látom.
- Zita: Mék. Mondd, hogy ne menj!
- Csőpi: Ne menj!
- Zita: Muszáj, mert kell pénzt keresni. Meg bezárnak, ha nem megyek.
- Csőpi: Hova tesszük a képet? Ide föl. (Leesik kalapja.)
- Zita: Jaj, emberek, ne bántsátok, az a feleségemé! (Lemászik, és egy ruhadarabot is felvesz.) Ez meg a feleségem kisfiáé. (Felviszi mindkettőt az ágyra.)
Te mondd, hogy ettessem a gyereket. Adjak neki túrót.
- Csőpi: Adjál neki túrót!
- Zita: Te mondd neki, hogy te most mész dolgozni, s az apu fogja etetni, ő meg sír. (Zita utánozza a sírást.) Mondd neki, hogy az apu mindent hoz, s ő meg a mamát akarja.
- Csőpi: Az apu hoz neked mindent, te meg a mamát akarod.
- Zita: „Mama, mama, mama.”
- Csőpi: Tessék enni, mert megverlek. Én megyek.
- Zita: Előbb megcsókolódkodunk. Így fogunk mindig elválni, akarod? Mert szeretjük egymást. (Megcsókolják egymást. Csöpi lemegy az ágyról.)
„Kélek még túlót. Még.”
Elég, most megyünk csicsiskálni. Odateszem melléd a játékok.
„Kélem a macit.”
Itt van. (Megpusztilja a babát.)
(Csöpi a másik szobában van.)
- Csőpi: Kérek almát!
- Zita: Csöpi, mondok valamit, gyere! Kérdezd, hogy jó volt a Szilvi, én meg mondom, hogy jó volt, hogy ne verd meg. Te elhiszed, mert tudod, hogy nem szoktam hazudni.
- Csőpi: A nagy emberek nem is szoktak hazudni.
(Közben Csöpi a zongora alatt turkál a játékok között, tömi a zacskóját. Zita lefeküdt a baba mellé, és szopja az ujját. Csöpi megy fel a létrán.)
- Csőpi: Drrr... drrr... csk... csk. Nézd, mit hoztam. (Megpusztilják egymást.)

- Zita: Most éjszaka van, mi most alszunk. (Most Csöpi fekszik a baba mellé.)
- Zita: Nem, mi egymás mellett szoktunk aludni. Én vagyok kívül, nem te. Anyu, ugye a férfi szokott kívül lenni, a nő belül?
- Csöpi: Miért?
- Zita: Mert így szokott. Jaj, a férfinak le kell vetni a zoknit. Úgy szoktak aludni. Pih, de bűdös! Szagold!
- (Csöpi nem reagál, bár Zita felnevet.)
- Te átölelsz, mert úgy szeretsz. (Átölelik egymást.) Te úgy szeretsz, hogy mindig átölelsz. (Átölelik egymást és nevetgélnek.)
- Csöpi: Te, kivered a fogam!
- Zita: Te is az enyémet. (Ismét egymásra borulnak, hemperegnek, s nagyokat nevetnek.)
- Zita: Na, mintha most reggel lenne, és én felöltözöm. (Veszi a zokniját.) Hű, de bűdös!
- Csöpi: Jaj! A nafta is de bűdös.
- Zita: Szagold meg a gyereket! Te megszagolod, és érzed, hogy bűdös. Tudod, hogy szoktak a nők? (Felveszi a babát, behajlítja a lábát, és szagolja.) Ajde, csináld!
- Csöpi: Hű, de kakis!
- Esik a hó!
- Zita: Fingik a ló!
- Együtt: Haragszik a katona,
Mert megdöglött a lova.
Hű, de bűdös van!
- Zita: Mintha a férfi most menne pisilni. (Elmegy a fürdőbe.)
- (Csöpi az ágyon szóltanul vetkőzteti a babát.)
- Zita: A férfi volt pisilni. Megnézem, mi van a rádióban.
- Csöpi: (Időközben levetkőztette a babát.) Gyere, megyünk fürdeni! Hol a fürdőszoba, Zita?
- Zita: Ott az igazi fürdőszoba!
- Csöpi: Nem, nekem kobjage fürdőszoba kell!
- Itt van. (Nem mozdul a helyéről.) Sssss. Meg is vagyunk. Kérem a ruháját.
- Zita: Jaj! Kimegy a tej!
- Csöpi: Nem megy, még hideg, meg kell melegíteni. Próbáld!
- Zita: Jaj, forró! Teszek bele egy kis hideg vizet. Jöttek vendégek. Hallom, hogy csöngetnek. Gyertek be!
- Csöpi: Sziasztok!
- Zita: „Hogy van a gyerek?”
- Én most megyek, a Fórumba. (Megpusztilják egymást.) Szia! (Zita elmegy a fürdőbe, kb. két perc múlva visszajön.)
- Ej, Csöpi, mintha most én leszek a kaubo, te meg az én kaubo feleségem.
- Csöpi: Márta néni, nézzük a rajzfilmet? Hány óra?
- Valóban elérkezett a rajzfilm ideje. A gyerekek nézik, én közben elkészítem a vacsorát. Csöpi jóízűen eszik, Zita kevésbé. Nőga-*

tom, hogy egyen, mert sohasem nő akkorára, mint Csöpi, aki egy jó fejfel magasabb nála.

Zita: Pedig én is nővök. Nem láttad, hogy büfögök, amikor eszek?

Én: Na és?

Zita: Ha az ember büfög, akkor nől.

nÉ: Ezt meg honnan szeded?

Zita: Ha az ember büfög, akkor azt mondják, hogy malac. A malacok pedig nőnek, mert disznó lesz belőlük. Én is büfögök, tehát nővök. (Meglátja az asztalon a mustárt.)

Pis-pis. (Elkezd nevetni.) Egyszer volt ilyen mustárunk, én megnyomtam, s elkezdett pisilni, s utána kakilni, s a Zoltánnal anynyit neveltünk. (Máris fuldoklik a nevetéstől, s Csöpire átragad a nevetés. Együtt mondogatják: Pis-pis, e-e, anélkül, hogy hozzányúltak volna a tubus tetejéhez; körülbelül három percig kapkodták egymás kezéből a mustárt, és anélkül, hogy lecsavarták volna a tetejét, nyomkodták, és nagyokat nevettek.)

„A papa-mama” játék kedvenc játékaik közé tartozik a gyerekeknek. Felmerül az emberben a kérdés, hogy miért. Talán azért, mert a család az, ami a gyermeknek születésétől kezdve biztonságot nyújt, benne szerzi első ismereteit a világról, innen teszi meg első lépéseit a „külvilágba”, hogy az ijesztő Újdonságok elől gyorsan visszatérjen a már megszokott családi védőbástyák mögé. Talán azért, mert e játék folyamán azonosul az egyik szülővel, aki számára a biztonság jelképe, s így maga is biztonságban van, amíg a játék folyamatában az őt izgató kérdésekre igyekszik választ kapni. Talán azért, mert a gyerek felnőtt akar lenni, azt szeretné csinálni, amit a felnőttek, és közülük szüleit ismeri a legjobban.

A szimbolikus játék folyamán a gyerek a valóságot önmagához idomítja, tapasztalatainak megfelelően áthangolja (Piaget). A gyermekpszichológiában a szimbólum a „globális hasonlóságon, analógián nyugvó összefüggés jelentő és jelentett között. A hasonlóság révén a helyettesítő természetes kapcsolatban van a helyettesítéssel” (Mérei F.). Jellemző rá az utánzás, a gyerek mások cselekvéseit ismétli meg, a meglevő tapasztalatokból a múltban kialakult belső szemléleti képből, a képzetből idéz a játék folyamán, és át is éli, amit ezen a módon végiggondol. „Az utánzó játék főleg a szerepjátszást jelenti. Amennyiben helyes az a megállapítás, hogy a fantáziajáték, némi megszorítással, cselekvéses gondolkodás, akkor az is igaz, hogy a játék tartalmában a gyermeket éppen izgató kérdések jutnak kifejezésre” (S. Millar). A fantáziajátékokra jellemző a „mintha” viselkedés. Ez szimbolikus játék, amely konkrét tárgyakat használ fel jelképek nyersanyagául, és a benyomásokat konkrét cselekvésre fordítja át. Játék közben a gyerek színlel, tettét, úgy tesz „mintha”, s mindez tulajdonképpen cselekvésben kifejezett gondolkodás. Ivan D. Ivić így fogalmazza meg a gyerek szimbolikus játékát: „A szimbolikus játék a »mintha« aktivitásból létrejött összetett szemiotikai aktivitás, amelyben jelen vannak a szimbolikus gesztusok, a beszéd, a szimbolikus tárgyak és a belső szemléleti képek.”

Abban a pillanatban, amikor a játék kezdetén megtörténik a szereposztás, a gyerek bonyolult folyamatok középpontjába kerül: azáltal, hogy magára vállal egy szerepet, valakit utánoz és azonosul vele, s ez úgy jut kifejezésre, hogy az előzetes tapasztalatok alapján a vállalt szerepről alkotott képzeti képet úgy igyekszik a játék folyamán tetteivel, szavaival, mimikáival kódolni, hogy a játék többi szereplője is annak lássa, amit a szerepe előír. Játék közben összekeveredik a valóság a vágygal, az áttételes valóságszint — a játék valóságszintje — a valósággal, és a gyerek egyidőben képviseli önmagát és azt az egyént, akinek a szerepét magára vállalta.

A leírt játék azzal kezdődött, hogy az egyik kislány magára vállalta a férj, az apa szerepét, a másik a nő, az anya szerepét. Ezzel a szereposztással megjelent a bináris oppozíció a férfi és a nő alakjában. Egyik oldalon van a férfi, a férj, az apa, s az őt jelképező nadrág, bajusz, borotválkozás, a „kívül” mint a nő védelmezésének a jele („a férfi szokott kívül lenni”), az apai szó döntő szerepe („én a férjed fogom megmondani, mikor irathatod a gyereket a napközibe”); a másik oldalon a nő, a feleség, az anya, a szoknya, a szülés („születés”), a női sikoly, a gyerek anyjához való kötöttsége („az apu mindent hoz neked, te mégis a mamát akarod”), a „belül” mint a védettség jele. A szerepek megosztásának pillanatában döntő tényezőül szolgált a szoknya mint a nő jele. Ez a játék folyamán derült ki: „Hogy lehet szoknyában férfi?” A gyerekek rajzaiban is kezdetben háromszög vagy trapéz alakú ruhában, szoknyában rajzolja a lányt vagy az anyut. A tanító vagy a tanár is — stilizált rajzaiban, amikor egy-két vonallal rajzolja a táblára a fiút meg a lányt — hasonlóan jár el, és ezeken a rajzokon sem a nadrág és a hosszú haj jellemzi a női nemet, pedig manapság, különösen télen, alig látunk szoknyás gyereket. Társadalmi szokásokból átvett jel az ajándékozás. Amikor a gyerek megszületik, örömünk jeléül ajándékot veszünk. A viszontlátás örömét szintén ajándékozással fejezzük ki. (Zita, amikor „hazaér”, mindig visz valami ajándékot a gyerekének és a feleségének.) Azt sem szabad elfelejtenünk, hogy a gyerek nagyon szeret ajándékot kapni, s ez a vágya kifejezésre jut játékában is.

A szeretet jele a csók, az ölelés. („Megcsókolódzkodunk, mert szeretjük egymást”; „Átölelsz, mert szeretsz.”) A gyermekbeszéd jele a selypítés: minden alkalommal, amikor a baba „szólal meg”, selypítve beszélnek. Sok az olyan felnőtt is, aki másképpen nem is tud gyerekhez szólni. Talán a felnőttekbe vetett bizalmukat fejezték ki, amikor a felnőttek őszinteségéről beszéltek. Ugyanakkor az a vágy is benne rejlik, amit már többször hallottam olyanformán, hogy „Anyu, ne mondd meg az apunak, hogy nem ettem meg az ebédet, mert haragudni fog rám!”

A játék folyamán a gyerek újabb és újabb jeleket használ: a különböző hangeffektusokat hangutánzó szavakkal helyettesíti, s ezek a hangutánzások nem csupán a hangeffektusokat szimbolizálják, hanem a velük járó cselekvéseket, történéseket is. A „csin-csin” „kuc-kuc” egyben a csengetést és kopogást mint műveletet és annak a hangját is jelzi, a „drr-drr, csk... csk” vagy „Dzs... zs... tik” hangok jelentése, hogy a liftben vannak, az jár és megáll. Közben lemásznak a létrán. Az

újságy nyomtatást is csupán egy gesztussal jelzi, azzal, hogy ütögeti az újságot és „csku... csku” hangot hallat.

Már említettem, Mérei Ferencet idézve, hogy a gyermekpszichológiában a szimbólum a globális hasonlóságon nyugvó összefüggés a jelentő és jelentett között. A ruha nélküli kaucsukbaba az újszülött; a létrafokok az emelet; a kockából összerakott formák az edények; a játéktévé — ha megfordítják — rádió; a játékkocka a kenyér, a kifli és az alma; a papírlap a fénykép; a golyóstoll teteje a cucli.

Az ilyen játéknak nincsenek kimondott szabályai. A valóság utánzására épül, folyamatosságát az improvizálások sorozata, a felmerülő helyzetek egymásutánja biztosítja. Az adódó helyzeteket a gyerekek nem egyöntetűen használják ki: van, amit végigjátszanak, van, amit egy gesztussal be is fejeznek, de ezeknek a „nem végigjátszott képeknek” is fontos szerepük van a játékban. A játék folyamán egyetlen gesztusra rövidített epizódokat Wallon szimulákrumoknak nevezte. „A szimulákrum a szemiozis fejlődési változatának a fő vonalába tartozik, mert ökonómiája és indulattalanító jellege a konvencionális jelhez közelít (a konvencionális jel a konkrétum szennyeződésétől mentes, indulattalanító, vagy tiszta szemiotikai egység), de, minthogy a konvencionális kettőződés nem következik be, mégis megmarad a jelzés szintjén.” Játékunkban megtaláljuk a szimulákrum néhány szép példáját: Csöpi maga mellé fekteti a meztelen babát — ebből áll a szülés; a kórházból való elbocsátás néhány rövid mondatból, a hazatérés egyetlen megállapításból áll: „Most hazaérkeztünk”, s az, ami eddig a kórház volt, az most az otthon; az újság néhány ökölcsapással és hangutánzással már el is készült.

Mérei Ferenc az utalást említi, mint a jelentő és a jelentett összefüggésének egy további változatát, amely, „mint helyettesítő nemcsak ismereti, hanem az élmény megközelítően teljes indulati színezetét is felidézi. Indulati jelentéstöbbletet tartalmaz mindazok számára, akik az élményt átélték.” A játék folyamán Zita kétszer is hangsúlyozza a „büdös zoknit”. Csöpi először nem reagál az utánzásra, mert hiányzik a közös élmény. Zita és bátyja a magyar tévéen látott egy angol krimi, melyben a főszereplő бүдös zokniját rázta társa orra alá. Azóta a két gyerek több változatban játszott a „bүдös zokni” játékot. Csöpinek, persze, mivel nem volt részese az élménynek, a бүдös zokni semmit sem jelentett. A második említéskor azonban egy mindkettőjük által ismert mondóka szövege bontakozott ki a „bүдösből”. A kódolás és dekódolás folyamatában az adó és a vevő között nem volt meg a teljes összhang, az adó képzeletbeli képe másképpen realizálódott a vevő képzeletében; az új képzeletbeli kép a játék folytatásának alapjául szolgált, de ugyanakkor ráébresztette Zitát arra, hogy vécére kell mennie, s ezt is beleszötte a játékba: „A férfinak pisilni kell.” A következő utalás vacsora közben jelentkezett. Csöpi ezúttal sem volt részese az eredeti élménynek, de elég volt néhány szó ahhoz, hogy beleélje magát a helyzetbe; a felidézett élmény indulata pillanatok alatt magával ragadta, s a játékot most ő is sikeresen kiegészítette.

Vacsora közben Zita maga magyarázta meg egy teljesen szubjektív jel kialakulását. A büfögés nála a növés jelévé vált, s én mint kívülről csak akkor értettem meg, hogy az utóbbi hetekben miért büfög szinte minden étkezéskor.

Játék közben a gyerek képes egyszerre több szerepet is magára vállalni, s ezt jelzi is azzal, hogy beszédmodorán, hangján is változtat: Zita mélyebb hangon szólalt meg, amikor az orvos nevében válaszolt saját kérdésére; selypített, amikor a baba helyett beszélt, sőt, úgy azonosult vele, hogy amikor mellé feküdt, ujját kezdte szopni. Ebben a helyzetben senki még csak fel sem róhatta neki ezt, hiszen megkívánta a szerepe.

A játékban összekeveredik a játék és a valóság szintje, de ez nem jelelti azt, hogy a gyerek összekeveri a valóságot a képzelettel. A valóságot igyekszik beleszőni a játékba úgy, hogy azt játéktárggyá, játék-helyezetté alakítja át, s az valaminek a jelképévé válik: a papírlap fényképpé, a létra liftté, az éppen megpillantott újság munkájának eredményévé. Mindvégig tudatosan játszottak, és meg akartak maradni a játékvalóságban: az igazi fürdőszoba nem is felelt meg Csöpinek, mert a játékhoz „kobjage” (mintha) fürdőszobára van szükség, és nem igazira.

A fantáziajátéknak megvan az a varázsa, hogy ha ugyanazt a játékot játsszák is napról napra, az mindig új, mindig változik. Piaget szerint a hetedik és nyolcadik életév között elmarad a fantáziajáték, mivel megszűnik a prelogikus gondolkodás is, és a gyermek jobban beilleszkedik a társas környezetbe. „A hetedik és a nyolcadik év között csak az marad el, hogy a képzelet nyílt cselekvésben fejeződik ki. Valójában nemcsak a fantáziajáték marad el, hanem az a senkinek sem szóló, szűnni nem akaró fecsegés is, ami a kisgyermek tevékenységének jellegzetes velejárója” — írja S. Millar. Talán ezek a megállapítások adhatnának választ arra, hogy Zita miért fecseg állandóan a játék folyamán, és miért ő az, aki többé-kevésbé irányítja a játékot. A gyermekre jellemző „egocentrikus beszéd” éppen ebben a korban éri el gyakoriságának tetőfokát (Ivić). Csöpi, aki egy évvel idősebb, végigjátssza a szerepét, de sokkal kevesebbet beszél, szó nélkül öltöztet, főz stb. Zita viszont minden lépését, tettét szóban is kifejezi. „A fantáziajáték sajátosságai a gyerek értelmi fejlődése adott szakaszának általános sajátosságaival magyarázhatók: a gyermek ebben a korban egocentrikus világban él, s képzeleti, szimbólumai rendkívül egyéniek” (S. Millar).

IRODALOM

Voigt Vilmos: *Bevezetés a szemiotikába*, Gondolat, Budapest, 1977
Jel és közösség — szemiotikai tanulmánygyűjtemény, Akadémiai Kiadó, Budapest, 1975

Susanna Millar: *Játépszichológia*, Közgazdasági és Jogi Könyvszadó, Budapest, 1975

Ivan D. Ivić: *Čovek Kao Animal Symbolicum*, Nolit, Beograd, 1978

NAGY GEORGINA

LAKÁSCSERÉRE ÉS ADÁSVÉTELRE VONATKOZÓ APRÓHIRDETÉSEK ELEMZÉSE

Napi- és hetilapjaink hasábjain naponta vagy meghatározott napokon apróhirdetések jelennek meg. Ezek adásvétel, lakásvásárlás, lakáskiadás, elvesztette-érvénytelenítési témákra tagolódnak. Az apróhirdetés népszerű módja a lakás- és házvásárlás vagy csere közzétételének. Feladatom az volt, hogy a jel és a jelrendszer alkalmazásával elemezzem ki, mit, hogyan, kinek, miért és milyen hatással közöl.

Esetünkben a kommunikáció forrása az a személy, aki lakását vagy házát el szándékozza adni vagy cserélni, illetve házat vagy lakást kíván venni. Szándékát újságban, néhány soros, esetleg csak néhány szóból álló, a lakás vagy a ház rövid jellemzését tartalmazó apróhirdetés útján hozza nyilvánosságra. Így kíván kapcsolatot teremteni az érdeklődőkkel, és amennyiben sikerült a kívánt hatást elérni, az érdekeltek jelentkezhetnek a megadott telefonszámon, címre vagy jeligére.

Az elemzés tárgyát képező anyagot a Belgrádban megjelenő Politika című napilap 1980. március 1-i és 2-i számából gyűjtöttem össze, szám szerint 250 apróhirdetést. Arra szerettem volna választ kapni, hogy melyek azok a jelek, amelyekkel a kommunikáció forrásai, azaz a hirdetés feladói közlik szándékukat, hogyan, milyen jelekkel sikerül felkelteniük az érdeklődést.

Az anyagot először mennyiségi szempontból mértem fel. Az apróhirdetések hosszúsága a következőképpen alakult:

1—10 szóig	11—20	21—30	31—40	40-en felül
11 hirdetés	127	77	27	8

A legrövidebb hirdetés mindössze 7 szóból állt, a leghosszabb pedig 53 szóból. Legtöbbször (127-en) 11—20 szóval közölték mondanivalójukat. Ebben az újságban minden hirdetés első szavát kiemelik, verzállal nyomtatják. A tanulmányozás során kiderül, hogy tulajdonképpen ennek a szónak a szövegben külön hangsúlyt szentelnek, kiemelt szó, mert sokszor nem folytatódik mondatban, hanem mondat kezdődik utána. A kiemelt szavak nem mutatnak nagy változatosságot. Legtöbbször, 62-en a lakás nagyságát hozzák az első helyre: EGYSZOBÁS. Gyakoriság szempontjából ezt követi annak a mozzanatnak a kiemelése, hogy az illető el akarja cserélni lakását, ezért az ELCSERÉLEM szót hozza előre (53 példa). A hirdetések feladóinak nagy hányada annak a városnak a

nevét emelte ki, ahol lakása vagy háza van, és azét, ahol új otthonát szeretné megalapítani, hogy **BELGRÁD—ZAJEČAR, SZARAJEVÓ—BELGRÁD**. Az első városnév a meglevő lakás helyét jelenti, míg a második azt, ahová az illető költözködni szándékozik. (41 példa fordult elő erre.) Többben a lakáscsere mozzanatából az egyenértékűséget emelték ki. Négy változat fordul elő: **EGYET—EGYÉRT** (1-szer), **EGYET—KET-TŐÉRT** (15-ször), változata az **EGYÉRT—KETTŐT** (4-szer) és a **KET-TŐT—EGYÉRT** (11-szer). Az adásvétel mozzanatának hangsúlyozása is igen gyakori, mégpedig a venni, illetve az eladni igék egyes szám 1. személy kijelentő módban levő alakját használják: **VESZEK** (14-szer) és **ELADOK** (7-szer) fordult elő, egyszer **ELADÓ-t** írtak. Egyszer, illetve kétszer az **ELADOM LAKÁSOM** és a **LAKÁST VESZEK** szavakat emelték ki. Az a tény, hogy valaki a tulajdonát árulja vagy cseréli el 10 esetben került az első helyre **TULAJDONT** és **TULAJDONT—TULAJDONÉRT**. A lakhatási jog szó csak egyszer került a bevezető szó helyére, a ház vagy lakás tulajdonságaira vonatkozó jellemzés ritkán fordult elő bevezető szóként, **ÖSSZKOMFORTOS** vagy **KOMFORTOS** (4-szer) és 5 esetben emelték ki a lakásnak olyan tulajdonságát, hogy **IDEÁLIS, NAGYOBB, ÚJ** és **BEKÖLTÖZHETŐ**. Mintegy felszólításnak számít a **MŰVÉSZEKNEK!** és a **HAZATÉRŐK!** kiemelése, az utóbbi esetben határozottan célozva a külföldi munkavállalásról devizával visszatérő honfitársainkra. A felsoroltak arra engednek következtetni, hogy jelen pillanatban az emberek a lakás nagyságát, az adásvétel vagy a csere mozzanatát említik kiemelt helyen, ezt vélik a legfontosabbnak, háttérbe szorítva a lakás tulajdonságait, jellegzetességeit.

Hogyan fogalmaznak a kommunikáció forrásai? Az apróhirdetések majdnem felében jellemezték a lakást összkomfortosnak vagy komfortosnak. Az Ért. Sz. szerint: *komfort* mindaz, ami a lakást korszerűen kényelmessé teszi (pl. közművesítés, fürdőszoba). *Összkomfortos* pedig a kényelmet biztosító, mellékhelyiségekkel, közművekkel és meleg vízzel ellátott, központi fűtésű (lakás). Nyilvánvaló, hogy az említett, eladásra vagy cserére felkínált lakásokban mindez megvan, ez a komfort vagy összkomfort teljesebb felszereltséget, teljesebb kényelmet jelez. Megerősítésként a komforthoz szinte mindig fűznek néhány jellegzetességet, új, terasz, lift, III. em. A lakás egyik legfontosabb kellékének a telefont jelölték meg (80), ugyanakkor ez a lakásra vonatkozó előnynek is számít. Hasonlóan fontosnak tartották a távfűtést (70), s külön jelentősége van az emeletek számának is. Az I—IV. emeletet mindig kiemelték, ez fontos a közép- és az idősebb korosztály szempontjából. Külön hangsúlyozták ezt a lift nélküli épületek esetében, mintegy enyhítő körülményként említve. A lakás helyével kapcsolatban 45-en jelölték meg a központot. Vajon mennyiben válik ez a lakás előnyére? Fővárosról lévén szó, a központ előnye, hogy mindenhez „közel” van. Bevásárlás, ügyintézés, szórakozás, tanulás szempontjából nem vitás ez az előny, az utóbbi időben azonban a közlekedés és vele párhuzamosan a zajártalom növekedése miatt egyre vonzóbbá válnak a város forgatagán kívüleső negyedek, ahol kisebb a levegő szennyezettsége, nagyobb a zöld felület. Sosan lemondanak a központ nyújtotta előnyökről egészségük

érdekében. A lakás helyének megjelölése mellett csak kevesen jellemezték a környéket. A csendes utca, csendes központ, ideális klíma, legszebb városrész, csendes környék jellemzések olvashatók. Csendes központ — rendkívül előnyös, nyilvánvalóan egy központban levő melékutcáról van szó, kettős előny. A legszebb városrész szubjektív ítélet, mindenképpen nagyon vonzó ajánlat, főként azok számára, akik nem egészen ismerik jól a várost, lehetnek itt szép házak, kertek, parkok, de lehet, hogy a legszebb jelzőt csupán azért kapta, mert éppen a legdivatosabb városrész, hiszen minden kornak megvannak a kedvelt negyedei, ahol híres emberek laknak, és könnyen megkapják a legszebb jelzőt. Az ideális klíma aligha hihető el, ha tudjuk, hogy nagyvárosról van szó, a tulajdonos ezzel a vonzó jellemzéssel kívánta lakása értékét növelni.

A hirdetések feladói nagyon szűkszavúak voltak a lakás helyiségeinek leírásában. Egyetlen esetben sem írták le részletesen, hogy mely helyiségek alkotják a lakást. Ritkán megjelölik, hogy a lakásnak van ebédlője, két bejárata, hangsúlyozzák az erkély vagy a terasz meglétét, sőt nagyságát is. Néhányan kiemelték, hogy a lakásban van faliszekrény, ami a kényelmes és praktikus lakásberendezés egyik fontos alkotóeleme. A lakás korára vonatkozó adatokat 19, illetve 5 esetben nyújtottak, új és régi jelzővel látták el, a többiek, úgy látszik, mellőzték ezt a tényt. Kétszer olvashattuk, hogy „nem lakott”, ami szintén azt jelenti, hogy még vadonatúj lakásról van szó.

Saját lakásukról hosszabb vagy rövidebb leírást 202-en adtak. Legtöbbjük cserébe kínálja lakását, tehát bizonyos igényeket támaszt a keresendő lakással szemben, ezért is meglepő, hogy mindössze 67 esetben közlik a feladók kívánságait is. Legtöbbször távfűtésű lakást keresnek, 16-an jelölték meg ezt fő követelménynek. Ez a tény szoros összefüggésben áll az energiaválsággal és a tüzelőanyag-ellátásban fellépő zavarokkal. Telefonigényt 12-en támasztanak, előnyei jól ismertek. A komfortos megjelölés 10-szer fordul elő, ami a lakás jól és kényelmesen felszerelt voltára támaszt igényt. A központban 9-en szeretnének lakni, és ez kizárólagos. Kevesen vannak azok, akik egyéb igényeket támasztanak, ilyen az alsó emeleten levő lakás (4), a beköltözhetőség (4), ami azt jelenti, hogy az adásvétel lebonyolítása után az új tulajdonos nagyobb alakítás, tatarozás nélkül, rövid időn belül beköltözhet. A helymegjelölések közül a legérdekesebb a „2-es villamos vonalán” jelölés. Ismerve az említett közlekedési eszköz útvonalát, a városközpont szinonimájával találkozunk. A többi igény 1–3 esetben fordul elő, ebédlő, terasz, nappali és garázsra vonatkozólag. Az igényekre vonatkozó megjelölések néhány feltételes eset kivételével kizárólagosak. Ennek a megfogalmazásnak minden bizonnyal az a célja, hogy csökkenjen azoknak a száma, akik a vásárló vagy eladó szempontjából előnytelen ajánlatokkal jelentkeznek a hirdetésre. A mai ember gyakorlatiasságának bizonyítéka ez is.

Szembevetünk, hogy néhány hirdetésben kiírják „magántulajdonban levő lakás”, „magántulajdon magántulajdonért cserélek el” stb. (25-ször fordult elő). Társadalmunkban vannak társadalmi tulajdonban, munka-

szervezetek, intézmények tulajdonában levő lakások, a lakónak ebben lakhatási joga van, nem adhatja el és nem cserélheti el, köztudomású azonban, hogy a törvény megkerülésével nagyon sokan megteszik ezt, esetünkben az apróhirdetésekből ez a jelöletlenség, ha nem is minden esetben, de annak a jele, hogy a lakás társadalmi tulajdont képez.

Az adásvételen kívül főként cseréről van szó, érdemes áttekinteni, mit miért cserélnek el. A csere során, a következő tényezők számítanak:

- 1) hely (város, városnegyed, főváros, vidék);
- 2) a lakás nagysága m^2 -ben és
- 3) a lakás felszereltsége — komfortos, összkomfortos.

MIT	MIÉRT	MIT	MIÉRT
Fővárosi	Vidéki	Központ	Városnegyed
xm^2 komf. xm^2 , nem komf.	x^2-ym^2 , komf. xm^2 , komf.	xm^2 , komf. xm^2 , nem komf.	xm^2+ym^2 , komf. xm^2 , komf.
Vidéki	Fővárosi	Városnegyed	Központ
xm^2 , komf.	xm^2-ym^2 , komf.	xm^2 , komf. xm^2 , nem komf.	xm^2-ym^2 , komf. xm^2 , komf.

Amennyiben ez az ekvivalencia nem áll fenn a m^2 -ben, a különbséget pénzben térítik meg, de más eltéréseket is, ami világosan érthető azokból a megjegyzésekből, amelyekkel 42 esetben találkoztam.

A „megegyezés lehetséges” — azt jelzi, hogy amennyiben a lakás nem felel meg, hajlandó pénzben kiegyenlíteni a különbséget.

A „mindenféle megegyezés” — változatosabb lehetőségeket jelez előre, amelyek mindkét fél részére előnyösek lesznek.

A „különbséget megfizetem” — egyértelműen közli hajlandóságát, hogy a m^2 -kénti különbséget hajlandó pénzben megtéríteni.

A „jó megegyezés” — lehetőségeket kínál fel a jó csere lebonyolítására.

A „ m^2 -ként jó megegyezés” — azt jelenti, hogy jól megfizet minden fölös m^2 -t.

A „csere megegyezéssel” — szintén lehetőségeket kínál fel egy csere folytán létrejövő jó megegyezéshez.

A „tisztá csere” — konkrétan kimondja, hogy nem kíván anyagiakban is hozzájárulni az ügylet lebonyolításához.

A megegyezések között előfordul az is, hogy „komoly ajánlatokat” kérek, ami bizonyos bizalmatlanság jele, attól való félelem, hogy netán valaki lóvá teszi.

Végül is tekintsük át, hogyan teremethetnek kapcsolatot a feladó és az érdeklődő. Legtöbbször telefonszámot tettek közzé, a kapcsolatteremtés legegyszerűbb és legpraktikusabb módját (158-an). Elenyő azoknak a száma, akik teljes nevüket és címüket közölték (11-en voltak).

Szemiotikai értelmezés szempontjából a harmadik csoport érdekes, azok, akik jeligére várnak választ (81). A jeligéket csoportosítottam.

I. név (13) — valószínűleg a feladó neve, kettő kivételével keresztnév volt.

II. várost, városnegyedet jelölő név, folyónév (22) — leginkább a várost vagy a városnegyed megnevező jeligék voltak, ami a lakás vagy a ház helyét vagy a vásárolni kívánt ház vagy lakás helyét jelöli meg.

III. a lakás tulajdonságaira vonatkozó megjelölések (12) — Ideális, Napos, Szép kilátás, Csendes, Négyszobás, Kibővíthető — a felkínált lakás előnyét emeli ki, vagy a keresendő lakás kívánatos jellemvonását.

IV. a megegyezésre vonatkozó jeligék (10) — a jeligében közli, hogy a megegyezésnek melyik változata jöhet számításba.

V. a tulajdonosra vonatkozó jeligék (7) — Jegyesek, Külföldről hazatérő, Nagy család — tulajdonképpen a csere okaira mutat rá.

VI. egyéb jeligék; közülük csupán egy számot emelek ki, ez a 7-es szám volt, mivel nem találtam a hirdetésben foglaltak és a szám között összefüggést, szerencseszámnak értelmeztem.

Azzal szeretném befejezni, hogy ezzel az elemzéssel értelmezni próbáltam az apróhirdetésekből megtalálható jeleket. Társadalom-szemiotikáról lévén szó, munkám akkor lett volna teljes, ha összehasonlítást végezhettem volna 10, 20 és 30 év előtti újságok hirdetéseivel, mert csak egy ilyen összehasonlítás adhatna pontos választ a korunkban megtalálható jelekre. Ez azonban majd egy újabb dolgozat témáját képezi.

IRODALOM

- Voigt Vilmos: *Bevezetés a szemiotikába*, Gondolat, Budapest 1977
Voigt—Szépe—Szedahelyi szerk. *Jel és közösség*, Akadémiai Kiadó, Budapest, 1975
Antal László: *A tartalomelemzés alapjai*, Magvető Kiadó, Budapest, 1976

PAPP GYÖRGY

A KÖSZÖNÉS SZEMIOTIKAI MEGKÖZELÍTÉSE

„Gulliver vagyok — mondtam felszabadultan mosolyogva, és kezemet nyújtottam. — Price-prucc — mondta, és mutatóját orrára tette.”

Szathmári Sándor: Kazohinia

Néhány évvel ezelőtt bocsátották fel hosszú világúri útjára a Pionir műholdat a Földre vonatkozó legfontosabb információkkal, valamint egy férfit és egy nőt ábrázoló rajzzal a belsejében. A férfi kissé előrelendíti fejmagasságba emelt jobb kezét, s az elképzelt szemlélő felé tartja lazán megfeszített tenyerét, arcán mosoly és optimizmus, hogy a feltételezett értelmes lények felfogják és „megértik” az ember békés szándékát, a kapcsolatteremtés vágyát, talán az ölelés tétova mozdulatát is magában foglaló ősi gesztust — a jelet, a köszöntést, üdvözlést, amely a mindenkori emberi kommunikációnak szerves eleme, szinte automatikussá vált mozzanata.

Hogy igazolt-e ez az optimizmus, arról csak hipotetikusán dönthetünk, a kapcsolatteremtés „jelezése”, meglepte emberi mértékkel mérve univerzálisnak tűnik, jelanyaga azonban egy adott kultúrától térben és időben eltávolodva már korántsem olyan egyöntetű, amint azt számos néprajzi tanulmány is igazolja, s az idézett Gulliver-regény is illusztrálja. A rendszerező feltárás ma még alig jutott túl ezeken az egzotikus tényeken, az illetéktani regulákon és a szókészletteni leltározáson. Közben megválaszolásra várnak olyan kérdések, hogy mi a kommunikatív kapcsolatteremtésben a valóban univerzális, a kultúraközi, és mi variálódik, milyen jelfajták ötvöződnek össze megvalósulásában, milyen is jellemzői az ember nyelvi (és nem nyelvi) viselkedése, és a kontaktuson kívül mi az, ami ezekben a jelzésekben és jelzésrendszerekben járulékosan tükröződik, s ami sokszor a kapcsolat pusztá megléténél sokkal fontosabb.

A köszönésformák önelvű vizsgálatához a hagyományokkal szakító, a nyelvet elsősorban a közlés eszközeként tekintő nyelvészeti irányzatok (Karl Bühler, Roman Jakobson és mások) teremtették meg az alapot, de az első jelentős eredmények megjelenéséhez még egy tudományág, a tudományköziségre is igényt tartó szemiotika segítségére is szükség volt. A „jelek tudománya” túl tudott jutni a verbális jelrendszer kizárólagosságán, a nyelvet egy általános jelrendszerbe helyezte, és más

szemiotikai rendszerekhez hasonlóan a köszönés, üdvözlés jelfolyamatában is el tudta határolni (módszertani értelemben elidegenítést is mondhatnánk) magát a jelölt emberi kapcsolatot, viselkedést a *jeltől*, amely már nem része, hanem természetétől függően transzformált helyettesítője ennek a közlési magatartásnak. A kérdéskör feltárásában mindenekelőtt a *társadalmi szemiotika* értékes segítségével lehet számítani, amely a jelek használói, illetve interpretáló embert a társadalmi kontextusban szemléli, a marxista elemekkel telítődött irányzatai pedig a jelrendszert fejlődésében, történelmi-társadalmi kategóriákban tudják szemlélni.

A köszönés jelfolyamatát a biztató megalapozástól függetlenül is épp hogy megkörvonalazottnak tekinthetjük akár a nemzetközi, akár a magyar szakirodalomban. A nyelvészeti, nyelv művelő munkák elszórt, apró utalásai mellett alig találni értékelés-szintű állásfoglalást, amilyen Jakobsoné *A nyelv szemiotikai vizsgálatában*, a *Látható és hallható jelekben*¹, Hoppál Mihály: *Gesztus-kommunikáció*.² *Egy falu kommunikációs rendszere*³, Fónagy Iván: *Nyelvek a nyelvben*⁴, Péter Mihály: *A funkcionális nyelvhasználatról*⁵ című tanulmányaiban, Papp Ferenc *Szemiotikai jegyzeteiben*⁶, illetve Mártonfi Ferenc: *A tiszteletesség kifejezési formáiról a kelet- és délkelet-ázsiai nyelvekben*⁷, Dell H. Hymes: *A beszélés néprajza*⁸, Roger Brown—Albert Gilman: *A hatalom és szolidaritás névmásai* című⁹ szociolingvisztikai, de a jelvizsgálatban is jól hasznosítható dolgozataiban.

Alig néhány rendszerző munkára vagy önálló tanulmányra támaszkodhatunk. A magyar köszöntések nyelvi vonatkozásait Ladó János¹⁰ foglalta össze, szemiotikai szempontokat csak R. Hidasi Judit érvényesít *A köszönés szemiotikájához* című írásban¹¹, amelyben némileg az egyetlen elméleti publikációra, T. V. Civjan: *Az etikett nyelve*¹², támaszkodik. Modellként, előzményként csak ezt a két megközelítést kíséreltem meg felhasználni, a következő megszorításokkal:

1. R. Hidasi Judit Ladó János idézett tanulmányai alapján alakította ki és tekintette át a magyar köszönésformák rendszerét, és ezt egészítette ki szemiotikai kommentárokkal. Áttekintése igen szerteágazó, s talán éppen ezért eléggé heterogén. A maival összefüggő, de már elhatárolható korok alakulatait, elkülöníthető jelhasználó közösségek üdvözléseit vetítette egybe, ezért az „itt és most” társadalmi szemiotikában lényeges rendezőelve lazán, csak az urbanizálódott közeg szintjén érvényesül.

Én viszont csak a jugoszláviai, pontosabban a vajdasági magyar lakosság által (is) használt köszönésformákkal kívánok bővebben fog-

¹ *Hang — Jel — Vers*, Bp. 1969.

² *ÁNYT VIII.*

³ Bp. 1970.

⁴ *ÁNYT XII.*

⁵ *ÁNYT XII.*

⁶ *ÁNYT III.*

⁷ *ÁNYT VIII.*

⁸ *Társadalom és nyelv*, Szépe György szerk., Bp. 1975.

⁹ Uo.

¹⁰ Ladó János: *A magyar köszönések rendszere*, Magyar Nyelvőr, 198. 4.; 1959., 1. szám.

¹¹ *Jel és közösség*, Bp. 1975.

¹² *A jel tudománya*, Bp. 1975.

lalkozni, összehasonlításul pedig szerbhorvát alakokat mutatok be. Ennek a közösségnek vannak sajátos jelhasználati hagyományai, amelyek felett nem lehet elsiklani.

2. A köszönés jelrendszere a nyelvitől jóval szélesebb tartományú, s csak a gesztusjelekkel, mimikával együtt funkcionálhat szemiotikai rendszerként.

3. A jelölt közlési helyzet tagolásán túl, ameddig Hidasi is eljutott, az egyszerre manifesztálódó, eltérő természetű jelrendszereket is külön kell szemlélnünk.

4. A köszönések nyelvi alakjainak, a mozdulatoknak, arcjátéknak, a hangsúllynak, hanglejtésnek párhuzamos leírásában sem a magunk, sem mások emlékezetére nem hagyatkozhatunk, mivel ebben a folyamatban automatizáltság folytán *tudatosan* alig figyelünk egymásra. Megfigyelésre, szervezett gyűjtésre lenne szükség, sőt a gesztusok, mimika és a hanganyag együttes rögzítésére (filmen és magnetofonon). Erre, műszaki okokból, az én munkámban sem kerülhetett sor, másrészt egy ilyen apparátus a megfigyelt alanyok természetes reakcióit veszélyezteti.

5. Az üdvözlés jelfolyamatát nem lehet csak a használt jelek leltár-szerű felsorolásával bemutatni, dinamikájának, lefolyásának érzékeltetésére is szükség van.

6. A köszönések részrendszerének vizsgálata csak a közlés egészéhez viszonyítva nyer értelmet, ha a közlési célok szerint értékeljük, az *ábrázoló, önkifejező, konatív, kapcsolatteremtő* funkciók alapján, amelyek kutatását Roman Jakobson¹³ alapozta meg. A beszédcélokhoz rendelés a szemiotika már hagyományos szematikai, szintaktikai, pragmatikai tagolódásával is összehangolható.

7. Ennek megfelelően a köszönésformákkal a következő rendszerben kívánok foglalkozni: A. *Általános rész*, I. A köszönésformák helye és szerepe a kommunikációban; II. A köszöntések eredete, jellé válása, szematikai vonatkozásai; B. A köszöntések pragmatikai vonatkozásai; C. A magyar köszöntések szintaktikai rendszere; D. Összehasonlítások (a szerbhorvát és a magyar üdvözlésformák hasonlóságai és eltérése).

A. I. Az üdvözlésformák mai rendszere hosszú fejlődésen, változáson ment át, és a többnyire összetett jelzésekben több mozzanatot, rendeltetést fedezhetünk fel. A nyelvterületenként, kultúránként variálódó legkülönbözőbb üdvözléseknek egyetlen közös vonása, hogy a kommunikációs vagy más jellegű kapcsolat¹⁴ *megteremtésére*, illetve *megszakítására* szolgálnak, tehát, Jakobson kifejezésével élve, a *fatikus* közlési cél eszközei, mint amilyenek az *ugye, kérem, halló!* stb., bár ezektől eltérően a kontaktus meghosszabbítására nem vagy csak kivételesen alkalmasak¹⁵. Másrészt mozgósító, figyelemkeltő, ún. *konatív* szerepük is lehet a megszólításokhoz, indulatszókhoz (Pista!, hé!) hasonlóan.

¹³ I. m.

¹⁴ Vannak főleg a gesztusok között, amelyeket a kommunikációs kapcsolat nélkül is használunk (integetés stb.).

¹⁵ A budapesti nyelvhasználatban hallhatunk beszéd közben is beékelődött *kezét csókolom* formákat (pl. Nem tudom, kezét csókolom, el tudok-e jönni.).

A köszöntések ezen az alapfunkciójukon kívül sok más tartalommal gazdagodtak, jelentésük igen sokrétű. Rendszerszerűségükben alkalmasság az ember mint társadalmi lény viszonylagos helyének meghatározásra általában, a kommunikációs partnerek viszonylatában pedig konkrétan. T. V. Civjannal egyetértve, egy adott társadalmi felépítmény erkölcsi rendjének, az *etikettnek* részeként kell felfognunk őket. Etiketten viszont „a társadalomban mozgó ember olyan ritualizált magatartásszabályait értjük, amelyek az adott társadalom számára lényeges társadalmi és biológiai kritériumokat tükröznek, és speciális fogások alkalmazását követelik meg”¹⁶. Így a köszöntések alkalmasság egy közösség tagságának, struktúrájának tükrözésére is.

A. II. A köszönés és a üdvözlésformák *eredetét* kutatva szórványos adatokra, leírásokra, illetve a ma ismert különböző természetű, de együtt élő jelekre támaszkodhatunk, amelyek nyilvánvalóan különböző korokban rétegeződtek rá az elsődleges elemekre. Az időbeliség vonalán haladva az üdvözlés szemiózisének néhány lényeges vonását emelhetjük ki.

1. Az az emberi viselkedésforma, amelyet ma üdvözlésként ismerünk, csak egy bizonyos fejlődési stádiumban vált szemiotikai értelemben vett *jellé*, amely már nem része, eleme, hanem *helyettesítője*, *szimbóluma* az emberi kapcsolatoknak, az etikett-magatartásnak.

2. Ennek bizonyítására, első lépésként, a köszönés verbális és gesztusjellegű jeleit kell elhatárolnunk. A köszönés eredetileg nem nyelvileg megnyilvánuló viselkedésforma volt, hanem testhelyzetből, mozdulatokból, mimikából szerveződő *kinezikus* mozzanatok összessége. Ez a jelfajta a nyelviség túlsúlyba kerülésével sem került alárendelt szerepbe. Nincs ugyanis egyetlen üdvözlésforma sem mimika vagy gesztustevékenység nélkül, viszont vannak nyelvi megnyilvánulás nélküli köszöntő mozdulatok, az integetés, bólintás, meghajlás stb. Szinkron vonatkozásokban már természetesen a nyelvi jelekre van modelláló szerepe, ezt igazolja a süketnémák jelbeszéde is¹⁷.

3. A köszönés mozdulatai, gesztusai genetikusan szemlélve sem egységesek. A kalap nagyívű leemelése és a kalaphoz emelt kéz, a térdre borulás és a térd megbiccentése, a teljes testtel való meghajlás és a főhajtás haladvánnyá rendezhetők, mégis nyilvánvaló különbségük is.

A párhuzamok első mozzanatai *valóságos cselekvések*, a másodikak csak *töredékei*, mondhatnánk indexei a cselekvésnek.

3. 1. Ezekről a valóságos cselekvésekről csak érintőlegesen szólhatunk, hiszen nyomon követésük messzire vezetne, egészen Sebeok Tamás által megfogalmazott zooszemiotikai jelzésrendszerig¹⁸. Közös vonásuk az lehetett, hogy az agresszivitás hiányát, a megadást fejezték ki, ami az etológusok (magatartáskutatók) szerint minden fejlettebb állatfajnál is megtalálható. Elég emlékeztetni arra, hogy a kézfogás eredetileg „fegyverszünetet” jelző gesztus volt, azt jelezte: íme, nincs nálam fegy-

¹⁶ Civjan, I. m.

¹⁷ Noha a süketnémák sajátos jelbeszédet, kézjeleket használnak, köszönéskor ajakmozgással jeleznek, illetve abból olvassák le az üdvözlést.

¹⁸ Sebeok Tamás, azaz magyarul Sebők Tamás: *Az összehasonlító szemiotika lehetőségéről, A jel tudománya.*

ver. Szinonim szerepű lehetett a patriarchális társadalmakban felbukkanó, a bibliában is leírt arcra borulás, amely valószínűleg csak később telítődött a hatalom és alázat, az alárendeltség jegyeivel.

3. 2. Amit mi cselekvés-törédékeknek nevezünk, érdekes vonatkozásokban vetődik fel korunk tudományos kutatásaiban. Fónagy Iván Freud terminusa alapján „tévccselekedeteknek” nevezi ezt a jelenséget, amikor a jelfejlődés során a cselekvések lekicsinyítése, bagatellizálására kerül sor¹⁹, hasonló véleményen van Hoppál Mihály is a gyermek pszichofizikai fejlődésével kapcsolatban²⁰.

4. Valahol ezen a fokon tapadhatott a mozgás-repertoárhoz a verbális jel, amely nem volt más, mint a természet feletti hatalmak idézése, rítusa, avagy Ladó János szavaival: „A köszönés az ősember babonás szómágiás világából átörökölt, tartalomvesztett kívánság... tartalomvesztett, mert ma már nem a szellemeket megszólító szó szerinti kívánság, csupán az embertársaink iránti tisztelet jele.”

5. A köszönés verbalizálódása a jellé válás fontos fázisa volt, és voltaképpen két síkon játszódott le:

5. 1. Egyes gesztusjelek eltűnnek, és nyelvi kódokkal helyettesítődnek, amelyek metajelként idézik, magyarázzák a helyettesített mozzanatot. Ezt tapasztalhatjuk pl. a *hajlongok*, a szerbhorvát *klanjam se* esetében.

5. 2. Eltűnik a valóban kívánságot kifejező üdvözlések nagy része, s a nyelvi jelek a felszólító formából ábrázolóvá, a köszönés folyamatát leíróvá alakulnak, eredeti funkciójuk lexikalizálódva, szóképzeti elemként él tovább, így a latin *servus humillimus* (legalázatosabb szolgája) is másodlagos, s az Ave! (üdvöz légy!, légy üdvözölve!) korábbi, mint a *salut*, *salud* (üdvözlők valakit). Egyébként ez utóbbinak mintájára több nyelvben alakult ki hasonló üdvözlésforma, az *üdvözöl* szótőjéhez, a *zdravo*-hoz hasonlóan *egészség* jelentésűek, de származtatott alakjaik már csak leírják az üdvözlés mozzanatát²¹. Ilyen a *jó napot!* mellett megjelenő *jó napot kívánok*, az *örvendek*, ami nem minden nyelvben érvényesül, például a német *Guten Tag!* után semmi hasonló nem fűzhetünk. Még érdekesebb dolgot tapasztaltunk, ha az *üdvözölöm*, *üdvözöllek* közvetett kommunikációban való elfordulását tanulmányozzuk vagy az *add út üdvözlétemet*, *Pista üdvözöl* formákét, mondjuk levélben, közvetített üzenetként. A *csókolom*, *csókollak*, *csókoltatom*²² formák erősítik azt a feltételezést, hogy ez az üdvözlés is valamilyen kinezikus jelzés volt.

Bizonyos kultúrákban a csók, a meghajlás, a kézfogás, integetés a feltartott kéz mellett és helyett más kinezikus mozzanatok jelennek meg, mint a tibetieknél a nyelvöltögetés, bizonyos afrikai törzseknél a köpkö-

¹⁹ Fónagy szerint a tévccselekedetek (Freudnál: *Fehlhandlungen*) egy, az egyén számára hasznos cselekedet már „jelentésszerű” törédékei.

²⁰ Hoppál idézi Vigotszkij véleményét, hogy a gyermeki rámutatás gesztusa nem más, mint egyszerűen sikertelen fogásmozdulat. A következő szakasz az, amikor ez önmagában is kiváltja pl. az anya reakcióját, tehát jellé válik.

²¹ Mind a latin, mind a szerbhorvát, mind pedig a magyar alakban egy „légy egészséges” féle kívánság volt eredetileg. Nyelvtörténeti adatok szerint az *üd* szótő épít, egészet jelentett.

²² A Magyar Nyelvőr 1959-1. évfolyama 3. számában olvashatunk a „csókolom, csókoltatom” köszönések kialakulásáról.

dés. Arra viszont nincs adatunk, ezek verbalizálódnak-e referenciális célzattal.

Egyes indián népcsoportoknál vannak olyan szertartásos mozdulatok, amelyek a közlés kezdetét és végét jelzik, köszönésformáknak mégsem tekinthetők, mert nem a kapcsolat kezdetére és végére vonatkoznak, azaz a „most én tettem le a garast”, „ennyit akartam mondani” szerkezetekkel ekvivalensek.

B. A köszöntések pragmatikai vizsgálata

A köszöntések mindig társadalmilag meghatározott helyzetben épülnek be a kommunikációba, s a jelhelyzet kultúránként, köszönésenként változó kritériumait is társadalmi tényezők szabják meg. Az üdvözlés mint minden etikett-magatartás, mindig címzetre irányul, tehát igen kommunikatív természetű, tiszta formáiban sohasem egyirányú, legalább a tudomásulvétel szintjén számot tart a visszajelzésre. Ennek a szimmetriának, kettős kötődésnek rengeteg példájával találkozhatunk, és nemcsak a nyelvi kódokban (adj' isten! — fogadj isten!), hanem a gesztusokban, mimikában, s ezt a legkorábbi képzőművészeti alkotások is érzékelik, érzékeltetik, például az egyiptomi sírrajzokon a fáraó térdre borult alattvalói felé nyújtott, a testtel körülbelül 45°-os szöget bezáró keze, a vallási tárgyú képeken látható, a térdeplőt felemelni akaró mozdulatok. Ezt a kettős kontaktust tapasztalhatjuk az utcai szituációkban is, amikor a valamiképp fölérendelt szerepű partner a köszönő felé fordítja arcát, és ránéz, mintegy jelezve, hogy fogadja majd köszönését. Megjelenik a visszakapcsolás még a közvetlen üdvözléseknél is, amikor a közvetítő azt mondja: „Köszönöm, majd átadom neki.” Az *Etikett társasélet, protokoll* című könyv²³ szerint Angliában a superior-helyzetű nők közeli férfiismerőseinek is először bólintanak, mintegy engedélyezve az üdvözlést.

Az üdvözlés szemióziséban lezajló mozzanatok két részre, a *közlőtevékenységre* és *választevékenységre* tagolhatjuk. A közlőjelzés az első, a kezdeményező partnertől ered, és a kapcsolat kezdetét jelzi. Szelektív kiválasztását különböző, többé-kevésbé szigorú szabályok korlátozzák, s a válaszjelzést is nagy mértékben befolyásolja. Valószínű, hogy a szolidáris viszonyban levők közötti *szervuszra szervusz*, a *szevaszra szevasz*, a *sziára szia* lesz a válasz, a *jó napot!* köszönést helyettesítő *jó munkát!* üdvözlésre pedig a *Része (részed) legyen benne!*

Válaszközlésnek Civjan szerint a kapcsolatot befejező, lezáró utolsó jelzést kell tekintenünk.

A köszönés folyamata két egymással összefüggő tevékenységre bontható fel, az *analízisre* és a *szintézisre*.

1. A kezdeményező partner az adott szituáció elemzésével jut el a kötelező vagy fakultatív kódolásra kerülő megkülönböztető jellemzőkig (Civjan terminusa, rövidítése: MJ). Kötelezően csak azokat a jellemzőket kell kifejezni, amelyek az adott kultúrában a szituációból kiemelhetők és jelzéssé „fordíthatók”.

²³ Bp. 1965.

1. 1. Mérlegelni kell, hogy létrejöttek, létrejöhetnek-e a kapcsolatteremtés feltételei: a ki kinek köszön vagy köszön-e egyáltalán kérdései közösségtípusonként és kommunikációs helyzeteként másként és másként merülnek fel. Városi környezetben, mondjuk Újvidéken, Szabadkán még a szomszédság sem elég motiváció a köszönésre, faluhelyen pedig az ismeretlenség, a nyilvánvalóan más vidékről valónak is köszönnek, és a viszonzást is elvárják. Menyasszonynak, vőlegénynek, temetési menethez tartozóknak a mi vidékünkön nem szokás köszönni. Tetőn, magas helyen tartózkodók saját tapasztalatom és megfigyeléseim alapján ritkán köszöntik a lent elhaladókat, még ha látják is egymást.

Erdőben, elhagyatott helyeken összetalálkozóak akkor is köszöntik egymást, ha teljesen idegenek.

A szituációt ismerve, a kezdeményező fél szintetizálja a releváns jegyeket, és kiválasztja a stratégiát, a konkrét jelek alkalmazása bizonyos mértékig tetszőleges, mivel választhat a szinonim lehetőségek közül: szervusz, üdvözlök; kézsókom, kezdet csókolom stb.

2. A címzettnek a jelzést elemeznie kell, hogy neki szól-e vagy hogy kapcsolatteremtő jelzés-e egyáltalán. Sinkó Ervin²⁴ idézi többször is katonakori élményét: Egy asszonyt látott, gyerekkel a karján, a közeli fűzfa felé fordulva. A gyerek a fa felé integetett, s anyja kérdésére, hogy kinek integet, azt válaszolta: „A fának, hiszen az is integet az ágaival.”

Az elemzést problematikussá teheti a jelzések homonimitása, az, hogy igen eltérő MJ-eket hordozhatnak ugyanazok a kódok, főleg más-más befogadó számára. Az 1950-es években Hruscsov összekulcsolt és feje fölé emelt integető kezét az amerikaiak a diadal gúnyos jelének vélték, holott ez a Szovjetunióban szokásos köszöntés.

Nálunk faluhelyen a nők a lehető leglányhábban, éppen csak bele teszik a kezüket a férfiébe, azzal a meggondolással, hogy a kézszorítást másként értelmezné.

Különösen nehéz a jelként interpretálás az ún. egyszituációs jelek-nél, amelyek C. W. Morris²⁵ szerint csak egy szituációban kapnak egy adott jelentést, mert mondjuk, a gépkocsi irányjelzője csak egyenesen haladva, azonos típusú autók esetén, illetve nő számára jelent üdvözlést.²⁶

Vegyünk mintául egy konkrét, megfigyelt köszönési folyamatot:

1. *partner*: 60 év körüli nyugdíjas férfi, foglalkozása ács, munkásként dolgozott, özvegy.
2. *partner*: 55 év körüli nő, nyugdíjas, nincs férjénél. Mozipénztárosként dolgozott.

²⁴ En egyik előadásán hallottam.

²⁵ A jelelmélet megalapozása. A jel tudománya.

²⁶ Magam is láttam olyan kapcsolatteremtő „üdvözléseket”, mint például ruha-csíptető a kilincsen vagy rákötött színes fonál, ha a háziak nincsenek otthon a látogatás idején. Ezeket is csak bizonyos szituációban értelmezhetjük üdvözlésként.

Környezetük szerint tetszenek egymásnak.

Helyszín: Keskeny, nem túl forgalmas utca, amelynek két oldalán haladnak.

Amikor mintegy 40—50 méterre megközelítik egymást, a férfi kihúzza magát, léptei keményebbé, határozottá válnak, kissé a másik oldal felé fordítja arcát.

A nő arcán mosoly jelenik meg, táskáját kissé lóbálni kezdi. Amikor a találkozásuk egyenes vonalához körülbelül 5 méterre érnek, fejüket feljebb emelik, a nő ránéz a férfira.

A férfi derékban fél fordulattal a nő felé fordul, és féloldalvást meghajol, kalapját széles lendülettel leveszi, mosolyog:

— Kezit (így!) csókolom, Erzsike kedves! Hogy vagyunk? Hogy vagyunk? — Kalapját a fejére teszi.

— Ó, jó napot, Vajda úr! — Megáll, és félig a férfi felé fordul. — Köszönöm kérdését, csak úgy lassan, öregesen. Hát maga?

— Jobban, ha magát látom. Éppen sietek ebédre. Kezit csókolom!

— Viszontlátásra, minden jót. — A nő előrefordul. A férfi felemeli a kezét, előrefordul, de keze még mindig fenn van a feje felett néhány centivel.

Az ilyen leírás természetesen a kommunikatív (szándékos) jelzéseknek és az organikus (nem szándékos) jeleknek, a szimptomáknak csak egy kis részére terjedhet ki. Gondolkodásuknak, életkoruknak, műveltségüknek, foglalkozásuknak, némi szimpátiájuknak nem egy vonatkozása vált így is a jelzés részévé, jellé, az üzenet egy része pedig nem is egymásnak, hanem nekünk, járókelőknek, a közvetett címzetteknek szólt.²⁷

A köszöntés jelzésfolyamatát gyakran a szépirodalmi alkotások is kimerítően leírják. Az alábbi példák Móricz Zsigmond *Kivilágos kivirradtig* című regényéből valók:

„— Itt van Lajos bácsi — kiáltott be Annus.

— Péchy Lajos? — Riadt fel Szalay Péter. És a hangján érzett, hogy nagyon megörült, hogy ebbe a siralomházba végre egy ilyen egészséges ember fog betoppanni (...).

Egészségeset nyújtózva ment ki elébe.

— Szervusz, aranyos Lajoskám!

Kezet fogtak. Olyan erősen, melegen ragadták meg egymás kezét, mintha réges-régen nem találkoztak volna (...).

— Hogy megy a bál?

— Hál istennek rosszul, hál istennek rosszul.”

Nos, azt hiszem, a szemiotikai kutatásokban sok hasznosítható megfigyelést tehetünk az ilyen leírásokból, amelyekben minden jelzésfajta helyet kap, a helyi, kinezikus, a hanghordozás, a mozdulatok intenzitása, a mennyiségi tényezők, hogy például a beszélő megismétel bizonyos elemeket stb.

²⁷ Civjan mutat rá idézett művében, hogy az etikettnek mindig két címzettje van: egy közvetlen, akivel kapcsolatban van a kommunikáló és egy nagyobb, gyakran feltételezett közönség. Ugyanazon két ember másként üdvözl egymást nagyobb társaságban, mint amikor ketten vannak.

B. II. A szituációból nagyon sok tényező kiemelhető és jelzéssé alakítható. Ezek az információk oppozícióként jelentkeznek:

1. Jellé alakíthatók a kommunikáció körülményei²⁸.
 1. 1. Hogy közeledésről vagy távolodásról van-e szó;
 1. 2. Utcán vagy épületben, belső térben üdvözlí-e egymást;
 1. 2. 1. Hogy az utcán találkoznak-e, tehát proxemikus jelzéseket válthatnak (kézfogás, csók, hátba veregetés stb.), vagy bizonyos távolságra haladnak el egymás mellett.
 1. 3. Két vagy több partnerről van-e szó;
 1. 4. Milyen napszakban teremtenek kapcsolatot;
 1. 5. Közvetlen vagy közvetett kommunikációról van-e szó;²⁹
2. Hordozhatja a jel a közlőnek a kommunikálás terjedelmére vonatkozó szándékát;
 2. 1. Hogy pillantanyi, hosszabb vagy tartós kapcsolatra számít-e;
 3. Rengeteg jel utalhat a partnerek társadalmi viszonyára és társadalmi helyzetére;
 3. 1. Ismerik-e egymást;
 3. 2. Szolidárisak, összetartozók-e valamilyen társadalmi kritérium szerint vagy nem;
 3. 2. 1. Ha igen, az összetartozóság milyen szintű és intenzitású, rokoni, kortársi, tevékenységekori, vallási, szervezeti, politikai, nemi stb.;
 3. 3. Ha alárendeltségi-fölérendeltségi viszonyról van szó, a kódolandó információk még összetettebbek;
 3. 3. 1. Hogy alkalmi vagy állandó superior-viszonyról van-e szó (pl. eladó-vásárló, orvos-páciens);
 3. 3. 2. Hogy nemileg releváns-e a superior-viszony;
 3. 3. 3. Azonos vagy különböző korúak superior-viszonyáról van-e szó;
 3. 3. 4. A társadalmi, munkahelyi, politikai helyzete, beosztása releváns-e;
 3. 3. 5. Kapcsolatuk bizalmas-e (szülő-gyermek) vagy nem;
 4. Több partner esetén kódolható, hogy homogén vagy heterogén csoportról van-e szó? (Szervusztok!; jó napot kívánok! Szervusz!, ha egy idősebbnek és egy azonos korúnak köszönünk egyszerre.)
 5. Az üdvözölt fél különböző körülményei, hogy mit csinál (jó munkát! jó szórakozást!);
 6. Az alkalmi vagy az állandó jellemzőket kívánja-e a közlő hangsúlyozni. (jó reggelt! vagy boldog újévet!);
 7. Az egyéni vagy csoportjellemzőket akarják-e hangsúlyozni (szerecsse fel! szervusz!);
 8. A közlők személyiségének jellemzőit, hangulatukat, az etiketthez való viszonyát. (Pl. kétszer vagy többször is kezét fog, hajlongva és

²⁸ Hogy a kommunikáció milyen körülménye válik jellé, az kultúránként eltérő. Például Indiában a szónokok, felszólalók — a tömegkommunikációt jelezve, imádkozás-szerűen, összetett kézzel üdvözlí a hallgatóságot. A jemeniek, ha hosszú időre búcsúznak egymástól, ezt térdén állva teszik.

²⁹ Levélben általában más üdvözlésformákat használunk, mint élőszóban, bár a munkásfiatalok körében nem ritka a Szerbusz, János! féle levélkezdés.

hátrálva megy ki az ajtón, tréfás köszönésformákat használ: Pálinkás jó reggelt! vagy a betlehemezők: Hopp, Isten kóbászós jó estét! stb.)

Természetesen ezek a disztinktív jegyek nem külön-külön, hanem összességükben jellemzik a szituációt és az etikett-magatartást.

C. A magyar köszöntések szintaktikai rendszere

I. A szemiotikai szintaxis a jeleknek a használóktól és denotátumoktól függetlenített vizsgálata, amely a jeltárra, sőt, mivel a köszöntések sem szűkíthetjük a nyelvi kódra, a jeltárakra irányul.

Az üdvözlésben felhasznált jelek osztályozására, elhatárolására több szempont alkalmas, bár nem mindegyik egyformán releváns.

A köszöntések fő és kísérő mozzanataiban jelnek minősül minden olyan fizikai kontaktusforma, amely fizikai természetén túl a kapcsolatteremtésre, befejezésre alkalmas, illetve arra is alkalmas, vagy pedig a kapcsolatteremtés, -megszakítás szimptómájaként fogható fel. A szimptóma jelen esetben az organikus, a kommunikációban a közlés érdekében nem tudatosan létrehozott jelzésre vonatkozik.

1. Célszerű tehát organikus és kommunikatív jelekről beszélni, amint azt Hoppál Mihály tette a *Gesztus-kommunikáció* című tanulmányában. A határt e két kategória között nem könnyű meghúzni.

2. Fizikai természetük, eredetük szerint az üdvözlésben szereplő jeleket nyelviekre (verbálisakra) és nem nyelviekre (nem verbálisakra) oszthatjuk.

2. 1. A nem verbális jelek közé sorolhatók a környezeti tárgyak és a kinetikus jelek, gesztusok.

2. 1. 1. A környezeti tárgyak, mint mondtuk, csak bizonyos szituációkban tölthetik be a jel funkcióját. Ilyenek a kalap, a kendő, amellyel integetünk, s mondhatni a csatorna, a kontaktus meghosszabbítására szolgál, az ostor a kocsisok kezében, amellyel integetnek egymásnak, az irányjelző stb.

2. 1. 2. A kineziikus jeltár az üdvözléseknél igen sokrétű. Idetartoznak a testmozdulatok (meghajlás derékban, felsőtesttel, fejbólintás, pukedli), gesztusok (kézfelemelés, a tisztelgés mozdulata, a kalaphoz emelt, laza tartású kéz, a kézfogás, integetés), a mimika (a csók utánzása, mosoly stb.).

Hoppál Mihály idézi a *Gesztusok-kommunikációban* Ekman és Erlesen kategóriáját, az *emlékmákat*, az olyan nem verbális cselekvéseket, amelyeknek verbális fordítása, meghatározása is van. Azok a jelek tartoznak ide, amelyeket olyankor használunk, amikor a külső, tényleges zaj megakadályozza a verbális kommunikációt. (Szerepelhet ilyen minőségben a kéz, meghajlás, néha szájmozdulat, mintha köszönnénk a túloldalra, de nem mondunk semmit.)

Nagyon lényegesek a kineziikus jelek használatának mennyiségi, gyakorisági mutatói, mivel azok is jelértékűek. Olyanokra kell gondolnunk, mint a hosszú kézfogás, mondjuk, államfők, politikusok, de bárátok és olyan emberek esetében is, akik régen látták egymást.

2. 2. A köszöntés fő funkcióit ma a verbális jelek hordozzák, amelyek közvetlen kapcsolat esetén mindig főnikusak. Ezen a nagy kategó-

rián belül azonban újabb osztályozások végezhetők. Érvényesül ugyanis egy *lexikai kód* (szervusz, pá, csókolom), amely a fő jelentéshordozó, de egy másik is, amit jobb híján *szupraszegmentális* kódolásnak nevezhetnénk, és a hangsúlyt, nyomatékot, a hangerőt jelenti, amelyek segítségével legalább húsz változatban mondhatjuk ki a szervusz! vagy a jó napot! üdvözlést (Szervusz, szeerbusz, szerbusz, szervusz, Janáapot, ... 'napot stb.).

3. A köszöntésformákat, különösen a lexikai jeltárat a kontaktustestben betöltött szerepük szerint is osztályozhatjuk. Nyilvánvaló, hogy az: Á, szervusz, drága barátom! Hogy vagy? alakulatban a részjelentéseket is meg kell különböztetnünk.

Az Á emotív jellegű, azt fejezi ki, hogy a közlő örül a találkozásnak. Ilyenek az ó, nini! örvendek! stb.

A *szervusz* áll a valódi kapcsolatteremtő szerepben, bár a magyar nyelvben mást is kifejez, a tegezést, a partnerek bizalmas kapcsolatát stb. A kapcsolatteremtés nem mindig köszönésformákban valósul meg. Pl.:

— Hé

— Netehó (Móricz Zsigmond: *Barbárok*)

Vagy faluhelyen:

— Meg van áva?

— Hát, ehen-e!

A *drága barátom* a köszönéshez lazábban fűződik, s valójában a partnerek viszonyát hivatott jelölni. Ez a repertoár változatos a jugoszláviai magyarság körében is, főleg a bizalmas jellegű közelítő köszönéseknél. Alkothatja a név, a név és kicsinyítő képző és birtokos személyrag (pl. szia, Pisti!; szervusz, Istvánkám!, kicsim, barátom, barátocskám, koma, komám, fiam, lányom stb.). Közös filmélmények hatására: Szia, Bubó! Szia, Garszia! stb. Ha ez az elem szerepel az, üdvözlésben, általában hosszab kapcsolatra számít a közlő.

A *hogy vagy?* és az ehhez hasonló formák tovább mélyítik a kontaktust, mert bár sztreetíp alakulatok, de formálisan már az információcsere részei. Ilyenek még: Hogy élsz? Hogy állsz? Hogy szolgál a kedves egészsége? Jól vagy?

A távolodó köszöntések ugyanígy felbonthatók, ha kidolgozottabb kódokról van szó. Pl. Vizontlításra! Minden jót! Jól van, szevasz! (A „jól van” a közlés befejezését, a „szevasz” a kapcsolat megszakítását jelzi.)

C. II. A következőkben bemutatásra kerülő köszöntésformák, mint jeleztem, egy többé-kevésbé körülhatárolható közösségre, a vajdasági magyar lakosságra jellemzőek, és bizonyos eltérések mutatkoznak Hidas Judit rendszeréhez képest. Ennek több oka van.

Még Vajdaság tájegységei között is találunk lokális különbségeket, s ezek a vizsgált terület kiterjesztésével tovább növekednek. Például Dél-Bánátban, pontosabban Debeljacsa környékén él csak a *jó napot*, *jó estét* stb. köszönés válaszaként a *kívánok*, amely ott udvarias, illetve szokásos üdvözlésnek számít, de máshol aligha.

A jugoszláviai magyarságra egy adott társadalmi tagoltság, műveltségi, foglalkozási struktúra jellemző. Bizonyos közösségi típusok, mint a város, csak vékony rétegeket érintenek, mások, például a nagyvárosi, nem is léteznek. Főleg a falusi és félvárosi munkáséletformák és környezetek jellemzőek, s ez a túlsúly az etikett-magatartások rendszerét is befolyásolja. Célszerű tehát az üdvözléseket a *falusi, félvárosi, városi* (értelmisségi) csoportosításban vizsgálni.

Az osztályozás további kategóriái a kommunikáció jellegére (közeli-távozó köszöntések), a közlő szerepére (a kezdeményező-fogadó vagy címzett), a napszakra, a partnerek társadalmi helyzetére, viszonyára, egyéb jellemzőire vonatkoznak.

1. Falusi környezet

1. 1. Általános jellemzés: Ezekben a környezetekben mindenki mindenkinek köszön.

A kinezikus jelek jóval ritkábbak, visszafojtottabbak, mint a többi közösségben. A meghajlás szinte ismeretlen. A kezelés sem gyakori. Férfiak között csak belső térben (házban) és ha ritkábban találkoznak, utcán, esetleg akkor, ha hosszabb időre állnak meg beszélgetni. Férfiak nőkkel, a nők nőkkel ritkán kezelnek le.

A férfiak először a férfiakat üdvözlik, azok közül is a legidősebbet, s csak aztán a nőt vagy a nőket. Nőnek illetlen, sőt tilos a férfi kezét megszorítani, vagy hosszabban fogni, mivel ez a tetszés, flörtölés jele a közösség felfogása szerint.

1. 2. A köszöntésformák vázlatos áttekintése

I. A kezdeményező jellemzői, tevékenysége		II. A fogadó jellemzői és tevékenysége	
Megkülönböztető jellemzők (MJ)	Köszönésformák	Köszönésformák	Megkülönböztető jellemzők (MJ)
KÖZELÍTŐK szolidáris	szerbusz (ritkán: koma, komám, Pista)	szerbusz	
gyerekek fiúk lányok	szevasz szerbusz (Panni) szia	szevasz szerbusz szia	gyerekeknek fiúknak lányoknak
TÁVOLODÓK MJ-k azonosak	szerbusz szerbusz szevasz	szerbusz szerbusz szevasz	MJ-k azonosak
KÖZELÍTŐK szolidáris felnőttség férfi nő	adj' isten! jó napot! jó reggelt! stb. jó napot adjon isten! jó munkát! jó szórazást (alkalmilag) szerbusz (ritkán) Meg vagy állva? Mire végzed? Hogy állsz?	fogadj isten! jó napot! stb. jó napot! Köszönöm, részed legyen benne! Köszönöm. Ehen! Lassan, útjuk verjük a világot!	
TÁVOLODÓK MJ-k azonosak	Isten veled! Isten! Isten! Viszontlátásra! Viszontlátásra! Viszontlátás!	Isten veled / áldjon! Isten! Isten! ugyanazok	

I. A kezdeményező jellemzői, tevékenysége		II. A fogadó jellemzői és tevékenysége	
KÖZELITŐK Inferior-superior Gyerek	dicsértessék a Jézus (ka)!. jó napot! stb. név és bácsi, néni.	mindörökké (ammen)!. jó napot!, szerbusz, kicsim (vagy név)!	Superior-inferior felmőtt szülők, rokon-ság, ismerő-sők
TÁVOLODÓK MJ-k azonosak	Isten áldja! vizionlátásra!	Isten veled! áldjon! szerbusz szerbusz	
A gyerekek a szülőket nagyon ritkán vagy egyáltalán nem tegezik.			
KÖZELITŐK Inf.-superior Felnőttek, férjek, nők	dicsértessék stb. jó napot! stb. jó napot! és név és megszólítás (Pista bátyám, Mári néném)	mindörökké! jó napot! stb. jó napot!	Felnőttek
TÁVOLODÓK MJ-k azonosak	Isten áldja! jó éjszakát! jó napot! (ha össze vesznek) jó álmokat!	Isten áldja! jó éjszakát! alászolgázza! Köszönöm, magának, neked is!	

A kívánok kiegészítés ritkán járul hozzá a köszöntésekhez. Csókolomot csak idősebb nők köszönnek az idegen és szuperiorhelyzetű (gazdag, értelmiséginek vélt) nőknek, de csak azok, akik valamikor cseléd-ként dolgoztak. A „csókolomot” egyébként úrhatnámság, affektálás tüneteként értelmezik.

2. Félvárosi környezet, munkások, gyári munkások, iparosok, kereskedők, stb.

2. 1. Általános jellemzőként elmondhatjuk, hogy a köszöntésformák rendszere az előbbinél jóval gazdagabb, tagoltabb és egyúttal heterogénebb is. Az üdvözlések szerkezete is változatosabb, összetettebb, megjelennek a viszonyjelölő elemek, az udvariassági kérdések, gyakoribb gesztikuláció, testmozdulatok, kézfogás stb.

Az előbbi táblázathoz viszonyítva a következő eltérések tapasztalhatók:

A gyerekek között megjelennek a szia, sziasztok, csao-féle formák. Igen gyakran tegezõ köszöntést használnak szüleikkel szemben.

Ismerősökkel, rokonokkal, magázás esetén a szülőkkel érintkezve általánossá válnak a *csókolom!*, *kezt csókolom!*, *keztcsókolom!* formák.

Felnőttek szolidáris köszönésformáinál is jelentős a gyarapodás: szervusz, sevasz, szia, csao, csau, sevasz, servud, szervusz (ritkán).

Inferior-superior viszonyban gyakori a csókolom, kezt csókolom, tiszttelem, üdvözlöm stb.

A kézcsók mint valóságos gesztus elenyészõ ritkasággal fordul elő. Ha viszont olyan környezetben vannak a férfiak, amely él ezzel a formával, mondjuk, Magyarországon, akkor viszont a kérdõívek tanúsága szerint előfordul.

3. Városi környezet

A városi környezetekben, értelmiségiek között a kódrendszer még kidolgozottabbá válik. Megjelenik az üdvözlöm, üdvözöllek, üdvözetem, légy üdvözölve, tisztelem, a kiegészítő kíváncok kötelező érvénnyel. A szolidárisabb formák (tegezés) egészen eluralkodnak, főleg a fiatalok között.

D. Összehasonlítások

A különböző kultúrák és nyelvek köszönésformáit összehasonlító irodalom meglehetősen szegényes, s ez főleg a szemiotikai kutatásokra érvényes. A nemzetközi szakirodalomban csak D. Efron összehasonlító munkáját találjuk (*Gesture and Environment*, New York, 1941), aki a New York-i olaszok és zsidók gesztusait vizsgálta az utcai találkozások szituációjában, ezenkívül csak mellékes utalásokat, például *A hatalom és szolidaritás névmásai* című dolgozatban Jugoszláviáról, méghozzá igen pontatlanokat és megbízhatatlanokat.

Magyar viszonylatban Péter Mihály és Fónagy Iván foglalkozott az összehasonlítás néhány elméleti kérdésével. Fónagy mutat rá, hogy például senkinek sem jut eszébe a jó napot! köszöntést szemantikai értéke szerint fordítani más nyelvre. A jelentés mint jelviszony épp az áttünetés révén, a verbális jelrendszertől elvonatkoztatva különül el élesen a jelölt szituációtól, a társadalmi kontextustól. Érdekes francia példát említ a jelentéseltolódásokra. Ebben a nyelvben a bon jour! (jó napot!) és a bon soir! (jó estét!) megválasztása alig függ a napszaktól. Jónéhány délben, délelőtt elhangzott bon soir!-t is feljegyzett.

A szerbhorvát és magyar üdvözlésformák összehasonlítása néhány alaknál hálás feladat, az egész rendszerek konfrontálása nélkül azonban nagyobb távú következtetésekbe nem bocsátkozhatunk. Az bizonyos, hogy az elsődleges jelentésük szerint összevethető alakulatok jelentésmezeje lényeges különbségeket mutat. Ha például a két leggyakoribb köszöntést, a *zdravo!*-t és a *dobar dan!*-t a magyar alakokhoz rendeljük, ilyen arány alakul ki:

Szerbhorvát alakok:

zdravo!

(szószerinti jelentése: egészséget)

dobar dan!

(jó napot!)

Magyar megfelelőek:

szervusz, üdvözöllek, szervusztok, egészségedre, viszontlátásra (annyiban, hogy búcsúzásnál is mondhatják)

jó napot!

Még ebből az összevetésből sem derül ki a tegezés-magázás arányának a magyarhoz viszonyítva az előbbi felé tolódása, hogy minden gyerek a *zdravo!*-val köszön szüleinek, rokonainak, hogy a hadseregben is ez a hivatalos üdvözlési forma, és a *dobar dan!* idegeneknek, igen eltérő korúaknak kijáró köszönés. A *zdravo!* felületes megfeleltetése vezetett a *Létünk* című folyóiratban megjelent *Zdravo, seljače, zdravo, radniče!* kezdetű kiáltványnak humoros fordításához: Szervusz, földmű-

velő, szervusz, munkás! A meglehetősen nyeglén ható szervusz helyett a Munkások, parasztok! megszólítás nagyon megfelelt volna.

Érdekes lenne részletesen felkutatni és feldolgozni, hogy a szerbhorvát üdvözlésformák viszonylag (a magyarhoz képest) egyszerűbb rendszerét hogyan kompenzálja a jóval gazdagabb és intenzívebb gesztusjeltár. A megfigyelt köszönési aktusok statisztikája azt bizonyítja, hogy ugyanabban a szituációban gyakrabban kezelnek le a szerb nemzetiségűek, mint a magyarok, s ugyanez vonatkozik az összecsókolódzásra is — de ez túlterjed munkám keretein.

REFFLEGYÖNGYI

A KÁVÉJÓSLÁS SZEMIOTIKÁJA

Az emberi interakciók kimondottan szimbolikus jellegének, az absztrahálás képességének és az örök emberi hiszékenységek remek ötvözte a kávéjósítás szokása. Mert a kávézaccból való jövőlátás ezen a vidéken, Vajdaságban inkább szokás, időtöltés, nem pedig kereseti lehetőség, pénzforrás. Aki „valóban” a jövőbe akar látni, az kártyából néz és nézet itt is.

Valószínűleg Szerbia déli részein és Bosznia erősen muzulmán jellegű falvaiban, városaiban találhatunk hivatásos kávéjósítókat. (Legalábbis így állítják a bulvárlapok, dolgozatom jóformán egyetlen forrásai.)

A kártyajósítás folyamata, levezetése ugyanis objektív vizuális élményt nyújt jósnak és jósoltatónak (alanynak) egyaránt. Az előre meghatározott, megrajzolt figurák a maguk látható valóságában megbízhatóbb jelrendszert alkotnak, pontosan azért, mert mindkét érdekelt fél ugyanazt a jelet látja. Csak a kártya kivetésének, a kártyalapok elrendeződésének véletlen- vagy nem véletlenszerűségét irányítja a sors vagy a jós. Az emberi szubjektivitás a magyarázathoz, a jövőndőlés verbális lényegéből rendszerint kimarad.

A kávéjósítás „hitelessége” pont e szubjektivitás miatt bukik meg. Ugyanis itt nem az előre meghatározott, grafikailag megrajzolt figurák és azoknak szimbóluma dominál, hanem a jósnő képzelőereje, fantáziája, nem utolsósorban pedig retorikai rátermettsége. Igaz, itt is figurák, zacc-képződmények által kerekedik ki a jövőndőlés, de ezeket az alakzatokat, szimbólumokat csak a jövőndőlő látja, az alany csak a csésze külsejének megvillanó fehérségét vagy, az autósuggesztio csodálatos erejének köszönhetően, a jósnő ujjá által megmutatott, megbökött, képzelt figurát.

Egyébként figurákban, alakzatokban ritkán beszélnek — a jóslás figurális voltát érintő rákérdezések megbontják a jövőt látó mese folyamatát, és az egész indoklás magyarázkodássá fajul.

Leggyakrabban amolyan „aprés coup” hangzanak el a jövőndölések (miután a jósló eleget tud a jósoltató magánéletéből; — valaki beteg a háznál, a közelmúltban valamilyen kellemetlen élménye(d) volt, az utóbbi időben rossz a közérzete(d) stb.), és ha a meggyőző erőben a kellő teátrális is megvan, a kávéaljából levont következtetések állandó bizalmat előlegeznek a jósnak. A szakavatott csészenéző folyamatosan beszél, a jósoltató alany az elhangzottak fabulájából vonja le a rá vonat-

kozó megsejtéseket.

Egyetlen jövődölési tudományban sem domborodhat ki annyira a szimpátia—antipátia jelenléte és kísérő mivolta, mint a kávéjósolásban. Az emberi viszonyok, a jósló és a jósltató között fennálló vagy létrejövő emotív kapcsolat erősen befolyásolja a folyamat tartalmát és irányát: pozitív vagy negatív kimenetelét, egyszerűen — az elhangzottakat.

A rokonszenves alanynak lovat, kutyát, oroszlánt jósol a csészenéző, az ellenszenves páciensnek keresztet, halat, tehenet, kigyófejet. (A figurák magyarázatára és jelentésére a későbbiekben térek ki.)

Megfigyelhető, hogy nemcsak a „látásban”, hanem még a hangnemben is különbség van. Amennyiben a szimpatikus félnek valóban kereszt áll, és ezt maga az alany is látja, a jósló azt kis keresztnek, pici keresztnek, távoli keresztnek mondja, általa pedig távoli rokon fájdalommentes halálhírét jövődöli, és a „nem kell megijedni!” felszólítással nyugtatja meg az alanyt. Ennek ellenkezője a Kasszandra-jóslat (a baljóslat), a nagy kereszt motívuma és az ezt követő hagyományos szöveg: a házban valaki meg fog halni, valaki, aki magának (neked) nagyon közeli. Itt már elmaradt a vigasztalás, csak a döbbenet, a szorongás nyomaszt.

Ha már szokást említettünk, milyen szokásról beszélünk is valójában? Magyarról semmiféleképpen. A kávéivás, mint ismeretes, török jellegzetességgként került a Balkán félszigetre, majd húzódott felfelé Közép-Európa irányába. A hagyományos, zaccos török kávé főzésének sajtószerű módja viszont megrekedt Közép-Európa déli részén. Habár Vajdaságban is mindinkább tért hódít az expressz-kávé, otthon, családi vagy baráti körben, összejövetelekn a török kávé főzése a közkedveltebb. A csésze leborítása, a zacc legcsöpögtetése és megszáritása, a figurák nézése és megfejtése egyfajta szórakozás rituáléjának a tartozéka. Az időtöltés, rendszerint a gondózás, a megnyugvás egyik módja, egyik lehetősége. Mert ki jósol ma leginkább? Melyik az a szociális réteg, amely ezzel foglalkozik?

Szociális rétegről, réteg-jellegzetességről nem beszélhetünk, csak a kávéjósolás hódolóinak korkülönbségéről. Passzió és amatőr alapon mindenhol és mindenkor jósolnak.

A kávéivás egyébként a megvendéglés egyik (sokszor elmaradhatatlan) módja. A kávéval kínálás pedig már jellegzetes kommunikációs formációkban ismert. A helytől és az alkalomtól függően többféle variánsa alkalmazható (kérdezhető).

1. Kér-e kávét?
2. Szabad egy kávét?
3. Ivott már kávét?
4. Inna egy kávét?
5. Kávéval megkínálhatom?
6. Kávét lehet?
7. Esetleg egy kávét? stb.

Amennyiben a kávét olyan közegben isszák, ahol a csésze leborítása elmaradhatatlan (gyakori szokás, szinte ösztönszerű mozdulat), a jóslás,

a csészenézés is logikus következménye a kávé élvezésének. Ezt a fajta reményvásárt leginkább a fiatalok kedvelik, pontosabban a fiatal lányok. Egymás között, társaságban sűrűn nézik a csészét, főként vizsgák előtt. Komolyabban az idősebb háziasszonyok vagy nyugdíjasok „úzik” a kávéjósítás mesteriségét. Ők már sorsdöntő szavakat is ki mernek mondani. Néhányuknak sikerül is több dolgot eltalálnia, az emberek kezdenek hinni látóképességükben (sőt, ők maguk is elhiszik már azt, hogy a jövőbe látnak), mind többen kérik fel őket a csészenézésre — és valahogy így születnek meg a kávéjósítók. Pénzt egy világért sem fogadnak el, sőt, a kávé is ők adják az alanynak (a fentebb említett módon kávéval kínálják meg). Ennek ellenkezőjéről, hivatásos jósnőről nem tudok.

Adatközlőim (középkorú és idősebb háziasszonyok) kivétel nélkül badarságnak, esztelenségnek tartották (jelenlétem tartama alatt) a csészenézést, vonakodva, nagyon szűkszavúan beszéltek, mutogattak, magyaráztak. Többnyire magyar anyanyelvűek voltak, kettő szerb nemzetiségű, egyiknek az édesapja török, ő maga Törökországban tanulta a kávéjósítást. Nemzetiségi és nyelvi hovatatozásuktól függetlenül ugyanazokat a figurákat látták, körülbelül megegyező jelentéssel.

A jelentéskülönbségek inkább egyéni variációk, nem pedig az etnikai vagy a vallási hovatartozás esetleges sajátosságai. Sőt, a vallásosság komoly akadály ebben a tudományban. Csak akkor jósólnak, amikor nem látják őket, és csak olyannak, akiről tudják, hogy hallgat. Kávéjósítással foglalkozni itt, Vajdaságban szégyen és megvetendő dolog. De... talán beteljesül a megjövendőlt kívánság, megtörténik a megjósolt esemény, a „jósnő” kegyeibe fogadja az alanyt, többször is „néz” neki, sőt, még azt is megengedi magának, hogy az alany magánéletében vájkáljon.

Ennyit a kávéjósítás vagy a csészenézés pszichológiájáról. Dolgozatom következő (analitikus) részében még kitérek ugyan a kísérő pszichikai tényezőkre, de mint a jelenségszemiotikai jellegzetességeire.

* * *

A jóslás folyamatának három fázisát különböztetjük meg:

1. a csésze laborítása
2. a jóslás (a nézés)
3. a kívánság (a nyomat) megfejtése

1. A CSÉSZE LEBORÍTÁSÁNAK MÓDJA (TECHNIKÁJA)

Nem mindegy, milyen módon borítjuk le a csészét, sőt az sem, hogy milyen alakú csészeből iszunk. A „legjobb”, legalkalmasabb és legkedveltebb csészeforma a kehely alakú, kifelé nyíló, öblös forma. Ez a csésze a legalkalmasabb a „kinyílásra” (jól kinyílt a csészéje=jól látható figurák képződménye — jellegzetes kávéjósítási zsargon).

A kávéscsészét a jósnő óhaja, tudása és elképzelése szerint a következő módokon boríthatjuk le:

a) A csészealjra lerakódott zaccot némi kávémaradékkal felhígítva szétlöttykölük a csésze falán, azaz „forgatnak”. Így a csésze falát egyenletesen beborítja a zacc, s nagyobb felület kínálkozik a „nézésre”. A leborításnak iránya mellékes, de a jósoltató önmaga felé fordítva is leboríthatja a csészét.

b) A zaccot nem hígítják, hanem az alany egyetlen, hirtelen mozdulattal maga felé fordítja a csészét, és leborítja a tányérra. Jobb kezével háromszor keresztet vet a felborított csészealjra.

c) Az alany a kávéscsésze tányérját ráhelyezi a csészére, és egyetlen, hirtelen mozdulattal (hogy a zacc ki ne folyjon) a csészét a már fedőként szolgáló tányérral együtt, önmaga felé fordítva, leborítja. A keresztvetés el is maradhat.

2. A JÓSLÁS (NÉZÉS)

A jelek, figurák értelmező szótára

(A jelek megfogalmazása, körülírása, meghatározása autentikus az adatközlők megfogalmazásával.)

korona = tekintély, urakkal való találkozás (beszélgetés)

tarsoly = (az alany) benne ül a kegyben

fekete (sötét) baba = fiúgyerek

fehér (világos) baba = leánygyerek

őz = szelídség

oroszlán = tekintély, hatalom, erő

szarvas = győzelem, nagy jövő (a munka terén), a győző

patkó = szerencse

kígyó = alatomosság, aljasság, gyűlölet, rosszakarás

kígyófej = gyűlölet

disznó = szerencse, gazdagság

madár = hír, győzelem

fecskemadár = jó hír

sasmadár = rossz hír, győzelem

kutya = hűség (fehér) — szőke fiú/lány

(fekete) — fekete, sötét hajú fiú/lány

tehén = betegség

nyúl = gyorsaság, féltékenységi

róka = ravaszság, kétszínűség

csikó = vendég

ló = büszkeség, siker

tyúk = összejövétel

seprő (söprű) = kiábrándultság, kisöprűzés

galamb = hűség, csendes imádó

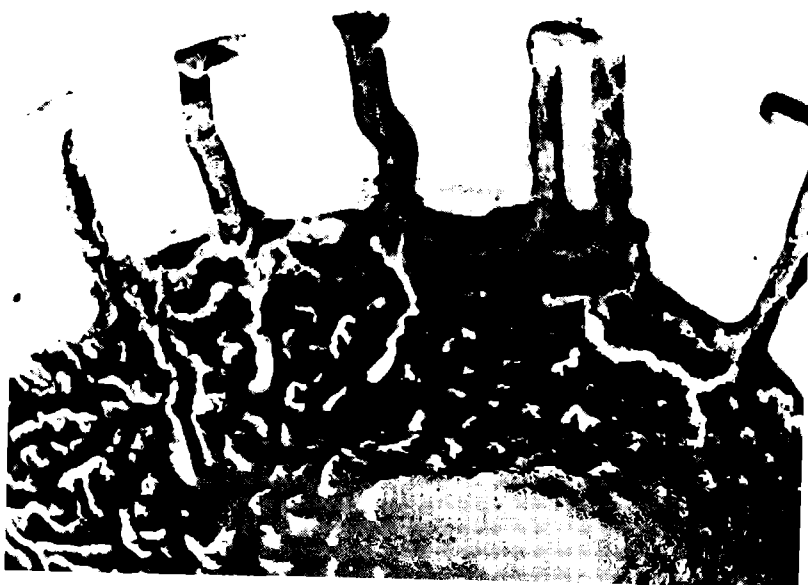
krokodil vagy egyéb kezeslábas állat (az adatközlő a csúszómászókra gondolt) = bosszúság

bárány = nemesség



Pára

Utak



Csók





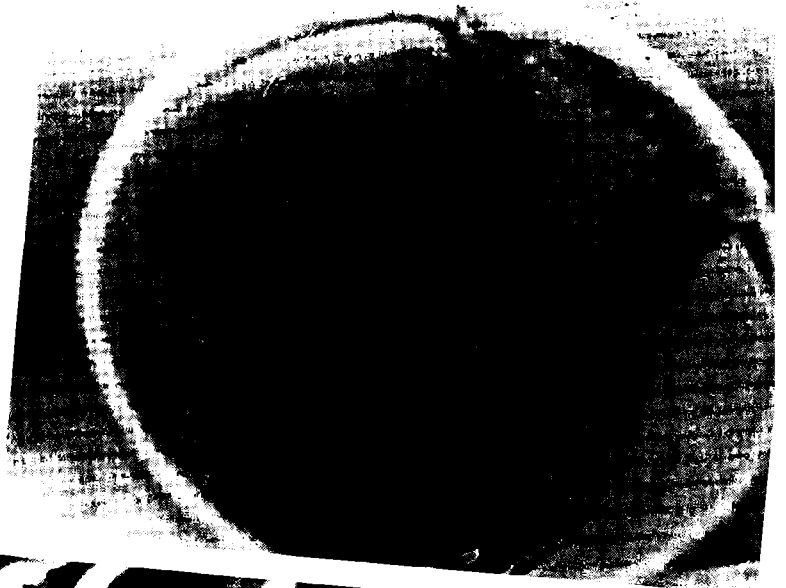
Ideges, nyugtalan életszakasz/természet



Hab a kávéscsésze falán/sírás



Gond a házon



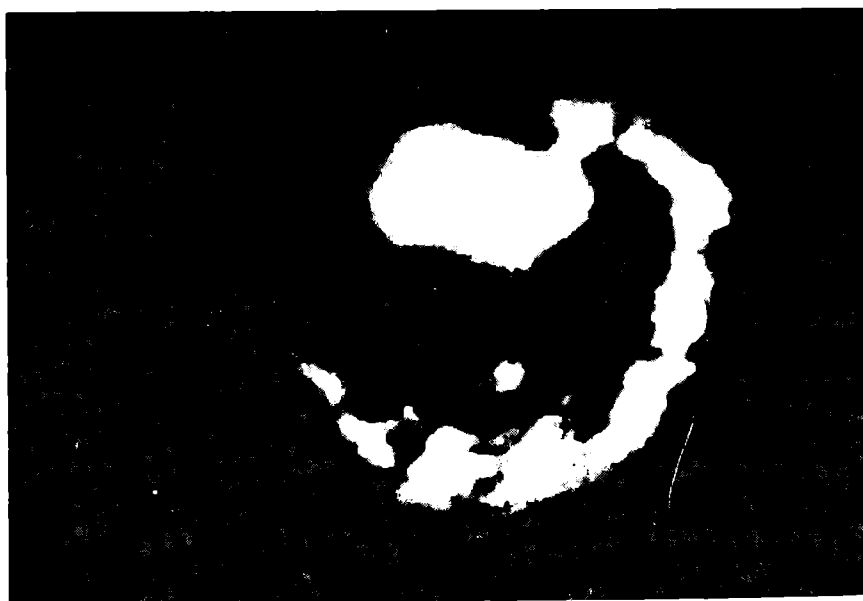
A gond kicsúszik a házból

Szerencsepatkó





Madár



Kívánság — a „nyomat”

macska = ravaszság, pletyka
térdelő figura = lelkiekben gazdag ember
álló figura = a tett embere
fekvő figura = szelídség, kedvesség, hűség, jót hoz (lelki nyugal-
mat)
térdelés (mint Mária előtt) = nemesség, szeretet
lehajtott fej = nem remélt, de beteljesült kívánság
mókus = ajándék
medve (fekete) = ajándék
medve (fehér) = betegség, kár
vaddisznó = veszély
rák = lassúság
teknősbéka = lassúság
kacsa = pletyka, (krízisek áthidalása)
pulyka = dölyf, méreg, bosszúság
hattyú = büszkeség, tiszta szándék
páva = kevélység, önteltség, büszkeség
pók = intrika
béka = pletyka, vki össze-vissza beszél, vendég
pipa = béke
fa = biztonság, siker
fa (két ággal) = két dolog beteljesülése két irányból
fenyő = állandó siker
V (Viktória) = győzelem
fehér kereszt = halál
fekete kereszt = fordulat az életben (pozitív értelemben)
egér = kár
sárkány = nagy szerencse
csónak = szerencse a szerelemben
meztelen nő = megszégyenülés, szégyen
gyerek = betegség
gomba = siker
nap = fénylő siker
levél = hivatásos írás, szerelmes levél
kör = társaság
oszlop = rendíthetetlen siker
zsiráf = égiszű fej, büszkeség
horog = vkit kipecálni, kifogni
magas sarkú cipő = női vendég, nő jön a házhoz
csizma = férfi vendég, férfi jön a házhoz
tenger/víz = biztonság, boldogság
L = megkönnyebbülés
G = vki nevének kezdőbetűje
A = jó kezdet
T = teher
D = nyereség (dobitak)
kis púp a csésze alján = kis nyereség
nagy púp a csésze alján = nagy nyereség

kérdőjel = kérdéses esemény
 zászló = győzelem
 hal = gond
 papagáj = kétszínűség, vki vmin rágódik
 gólya = hír
 kéz = vki vmit nyújt/segít
 kecske (fekete) = veszekedés, csúnya szavak
 kecske = szavak
 pont = szemek, irigy pillantások, vki vmit befejez, pontot tesz vmi végére
 kiscsirke = árvaság, egyedüllét
 apró figurák = apró szavak, kis mendemonda
 a csészealjon lerakódott kávéhab = öröm, bánat, pénz, könnyek
 hullámozó zacclerakódás = betegség, ideges természet
 világos színű zacckicsurgás (sáv) = út, hosszú út
 hullámos félfiguratív zacclerakódás = eseményekben gazdag élet-szakasz

* * *

A dichotomikus jelrendszer a kávéjósáznál a jóslási mód objektumának anyagszerűségéből ered. Itt a matéria (fehér csésze — fekete zacc) határozza meg a dichotómia, tehát a kettősség elkerülhetetlenségét, azzal a kitéréssel és törvénybontó jelenséggel, hogy a fekete-fehér meghatározás nem mindig a jó-rossz bináris oppozíciósorok törvényeit követi. Ez a láncolat meg-megszakad, és izgalmas vizsgálati lehetőségeket nyújtó egyediségeket hoz felszínre. Ilyen például a kereszt motívuma.

Adatközlőim zöme a fehér keresztet (azt az ábrát, ahol a lefolyó zacc kereszt alakban tisztán hagyta a csészefalat) tartja a halál szimbólumának, míg a fekete keresztet valamiféle sorsfordulatnak értelmezi (pozitív értelemben). A fehér kereszt és a halál rokonítása esetleg a fehér gyász motívumával, máig fennmaradt tudattalatti, ősvallási és etnográfiai mivoltával magyarázható. (Megjegyzés: csak hipotézisként említem a fentieket.)

Ugyanígy merül fel a medve jelentése. A fekete medve ajándék (lehet tárgyi, lehet lelki-pszichikai megnyugvás). A fehér medve jelképezi a betegséget, a kárt (ugyancsak anyagi kárról vagy lelki sérülésről beszélnek).

Figyelman kívül hagyva a színbeli hovatartozás vagy felosztás jelentését, fordított szimbólumú dichotómia figyelhető meg egyes figurák alakzati magyarázatában. A sárkány a népmesék törvényeit követve csakis a rossz, az örök rossz szimbóluma lehet, míg az egér a segítség, jótakarás, a humanizmus jelképe. A kávéjósáznál az ellenkezője történik. A sárkány nagy szerencsét jelent az alany számára, az egér-figura biztosan kárt okoz a házban. Itt tehát megtörik a Peirce-Morris-féle jelelméleti koncepció szimbólumfogalma, amely szerint: „a szimbólum az a jel, amely a hagyomány révén vonatkozik tárgyra, a megszokás és a konvenció kapcsolja hozzá”.

A jobb : bal — férfi : nő kettős felosztás a kávéjósításnál következetesen az ősvallási, mitológiai, társadalmi stb. rendszerhez igazodik. A férfi jobb és a nő bal oldal szigorú elválasztása itt is megtalálható, sőt, elkerülhetetlen meghatározó pontja a jóslás folyamatának. E tényező jelentéshordozó tartalma az alanyra, annak férfi-szimpátiájára, férjére, kedvesére vonatkozó jövődőlési mozzanatokban bontakozik ki. Ezzel a választóvonallal jósló és jósltató egyaránt tudja, melyik figura kire vonatkozik: a kívánságot a csésze melyik felébe kell „nyomni” (a nyomás jellegzetesen kávéjósítási kifejezés — magyarázatára a későbbiekben térek ki). A jobb : bal felosztás határvonalát a csésze füle jelenti, de lehet a kávé kiívása helyének pontja is.

Az állatfigurák és az ajándékozás kapcsolata úgyszintén ősvallási szokásokra vezethető vissza. Az áldozati állat bemutatása, az istenek megajándékozása itt, visszavezetve az „ajándékozás — ajándék-kapás” jelévé szűrődött le. De hogy miért a mókusz és a fekete medve jelenti az ajándékot, annak magyarázatát nem találtam.

Az egyéb állatfigurák jelentéshordozó értéke és szimbóluma az élő, valóságos állat jellemző sajátosságából, karakterisztikumából ered. Úgy-mint: a nyúl = gyorsaság (gyors hír, gyors élmény), a kutya = hűség, a páva = büszkeség, a teknősbéka = lassúság.

A számok jelentése a kávéjósításban

A csészenéző (legyen az magyar vagy szerbhorvát anyanyelvű, katolikus, református vagy pravoszláv) következetesen tartja magát a népmesevilág egyetemes számrendszeréhez. Tehát szerencsét, szerencsés fordulatot csakis a páratlan számokban lát, a páros szám jóformán jelentéktelen jel, esetleg pillanatnyi valóságunk szövi át jelentését (szerencsés lottó-, totó-számot lát benne a jósló).

Az 1-es szám távol levő személyt szimbolizál, aki gondolatban a jósltató alannyal van.

A 3-as új ismeretséget, barátságot, szerelmet jelent:

Az 5-ös szerencsés nap (öt nap múlva vmi várható: kellemes élmény, jól elvégzett munka).

A 7-es szám a legszerencsésebb szám, a hajadonok számára pedig kimondott siker, beteljesülés a fordított 7-es, a fejjel lefelé lógó vagy fejjel visszafelé forduló, fordítva írt 7-es.



Az egyenes 7-es házasságot, eljegyzést előlegez, a fordított 7-es láttán a jósló biztos gyűrűcseréért kezekszik.

A 13-as a hozzáfűzött hiedelemmel ellentétben szerencsés szám (dátum, a jóslás napjától számított időtávolság, lottószám stb.).

A kávéjósulásban az erotikum is megtalálta a maga jelét. Két szám: az 1-es és a 2-es (jósoltól függően) és a kávécsésze falán alácsorgó és megszáradt kávécsík fizikai viszonyt, testi szerelmet, erotikus gondolatot vagy csókot jelent. A csókot főként a külső kávécsíkban látják.

Az 1-est a jósnő férfi személlyel rokonítja: — Egy férfi gondol rád (magára). Veled (magával) szeretne lenni. Egy férfi kíván(ja) téged (magát).

A 2-es általában nőre vonatkozik, de a hangnem sokkal puritánabb: — Egy nő szeretne látni téged (magát). Vagy: — Egy nő gondol magára (rád).

„A műalkotást úgy is tekinthetjük, mint szimbólumokból álló szöveget, amely szimbólumokba mindenki a maga módján helyettesíti be a tartalmat. (Ebben a vonatkozásban a művészet analóg többek között a jóslattal, vallási predikációval.)” (B. A. Uszenszkij: *A művészetek szemiotikájáról*)

Az individuális, egyéni behelyettesítés a meghatározatlan képződmények magyarázatán figyelhető meg legjobban.

A kávécsésze falára ragadt, lerakódott kávészemcsét egyesek sírás-ként magyarázzák, mások örömkönnyet látnak benne, a harmadik variáció szerint a hab pénzt jelent, anyagi javakat.

A hullámos, krémszerűen, vékony rétegben lerakódott zaccot ideges természetnek mondják, de jelenthet lenyugvást, megnyugvást.

A lerakódott, pontszerű kávészemcsék ugyanúgy jelenthetnek betegséget, mint pénzt vagy irigy, figyelő szemeket.

3 A KÍVÁNSÁG (A NYOMAT)

A zaccot nemcsak a lecsorgás formateremtő ereje alakíthatja, hanem maga a jóslató is. A jósnő meggyőződésétől függően az alany valamelyik ujjával beletúr a zacba (ezt nevezik nyomatnak), általában a csésze aljára lerakódott zacba, miközben gondol valamit vagy valakire. Hogy ezután az ujjára ragadt zaccot lenyalja-e vagy csak letörli, az ismét a jóslótól függ.

Három ujjra közül választhat az alany: a mutató-, a középső és a gyűrűsujj jöhet számításba. Legnépszerűbb a mutatóujjal való nyomás, talán a rámutatás, a kívánságra való ráirányítás, a mágikus beteljesülésre, gondolatátvitelre való utalást jelenti, jelképezi.

* * *

Az sem mindegy, mikor, melyik nap jóslatunk. A kedd és a péntek a legalkalmasabb a kávéjósulásra, ugyanis ezeken a napokon kinyílik a csésze (állítólag a figurák, az ábrák ilyenkor tisztábban, jobban látszanak, jobban értelmezhetők).

A mondottakat, a „nézést” nem szabad megköszönni, mert akkor a megjövendőlt sok szép és kellemes dolog nem fog beteljesülni. A megköszönés tabuja általános és törvényszerű.

IRODALOM

- Voigt Vilmos: *Bevezetés a szemiotikába*, Gondolat, Bp., 1977
Jel és közösség, Szemiotikai tanulmánygyűjtemény, Akadémiai Kiadó, Bp., 1975

SILLING ISTVÁN

A KUPUSZINAI NŐI NÉPVISELET VÁLTOZÁSÁNAK SZEMIOTIKAI VIZSGÁLATA

Az etnoszemiotika a „kulturálisan összetartozó közösségek”¹ jeleit, jelrendszereit vagy azokat a viselkedési formákat vizsgálja, amelyek jeleként is értelmezhetők. A népeletben igen sok ilyen jelenséggel találkozhatunk, azonban ezek a jelek nem mindig maguktól érthetőek, hanem önkényesek, tehát csak az azt a szokáskultúrát ismerő emberek számára jelentenek valamit.

A népviselet is megannyi ilyen arbitrális jel összességéből áll. Jelentésük megismeréséhez a viselők megismerése szükségeltetik. Dolgozatunkban a kupuszinai női népviselet jeleivel, illetve a női népviselet változásában megjelenő szemiotikai vonatkozásokkal foglalkozunk.

Kupuszina (Bácskertes) észak-nyugat-bácskai község, amely közismert ősi nyelvéről, gazdag népviseletéről. A mintegy 230 éves falu viselete teljesen különbözik a környék többi magyar falvának viseletétől, tehát az öltözék helyjelölő szerepe maximális. Meg kell azonban jegyeznünk, hogy ez csak a nők viseletére volt és érvényes ma is. A férfiak népviselete régen sem különbözött sokban a szerény magyar viselettől, mára pedig teljesen feledébe merült. A kupuszinai nők jóval hagyománytisztelőbbek a férfiaknál, így máig megőrizték valamikori viseletük egy-egy sajátosságát. Azonban tényleg csak néhányat, ugyanis a mai viselet, amely csupán lakodalmak tartozéka, illetve a népi tánc velejárója, sok-sok változáson ment át.

A népviselet „nem-írásos jelrendszer”², és nem a közlési vágy alakítja. Elsősorban gyakorlati szerepe van: öltözködés, amely biológiai létezésünket segíti. Szemiotikai jelentése csak másodlagos, de azzal, hogy meghatározott alkalmakkor milyen színű, anyagú ruhát öltünk magunkra, már önmagunkról is elárulunk valamit. Szubjektív dolgaink jutnak ilyenkor kifejezésre kommunikatív szerepben, bár egyéni viseletdarabjaink is a szokás, a társadalmi előírás szerint nyerne alkalmazást.

Ebben a folyamatban, a konnotációban, a közlő a meghatározott jellel valami fontosat akar közölni. Mondanivalóját tárgyi kódokkal mondja el, ezért is nevezik a népviseletet vizuális jelentéshordozónak.

A közlési funkció igen hangsúlyozott néha.

¹ Magyar Néprajzi Lexikon I. 745. 1. (Akadémiai Kiadó, Budapest, 1977)

² Voigt Vilmos: Szemiotika és folklór, 129. 1. In: Szemiotika és művészet (Akadémiai Kiadó, Budapest, 1979)

Kupuszinán a leányságot hangsúlyozottan a fejdísz, a *bukor* jelölte. Ez ma már a múlté, mert a hajviselet megváltozása lehetetlenné tette felöltését. De szerepe nem vészett el, ugyanis helyettesítője, a fedetlen fő jelöli nyomatékosan a leányságot. Valójában itt a semminek van szemiotikai alapja.

A régi női viseleten a selyemkendő jelentette a gazdagságot, ma a *kötény* és a *pruszlik* csillogó díszítése, a *sikok*, *pillangók* ragyogása. A valamikori legfontosabb, legrangosabb ruhadarab, a *selémkendé* már eltűnt, s helyette a jólöltözöttség a selyem- vagy brokátkötény szimbolizálja. Tehát egy „merőben díszítésnek tetsző elem egyúttal jel, sőt elsősorban közlő, kommunikációs jellegű”³.

A népviseleti jeleket, amelyek legjava konvencionális, ilyen kommunikatív szerep szerint több csoportra oszthatjuk. Péntek János felosztása szerint a jeleknek lehet:

- korjelző
- családi állapotot jelző
- rendkívüli ünnepeket, eseményeket jelölő és
- helyjelölő szerepük.

Péntek felosztása hasonló Bogatirjov csoportosításához, csupán a kategóriák elnevezése különböző, fogalmi jelentése nem. Vizsgálódásunkat mi is ilyen szempontok alapján végeztük, és még néhány funkciót is felfedeztünk a kupuszinai női népviselet változásában. A *korjelző* szerep a múltban volt hangsúlyos, amikor maga a ruhadarab is jel volt. A leánygyermek, amíg iskolába nem indult, *zubonyban* járt, s a nők viseletét hat-hétéves korában kapta (vállkendőt esetleg köthettek a *zubony* fölé). A szekrények aljáról kikerülő *zubony* ma már a múlt emléke. A mai kislányok városi viseletben járnak.

A *zubony* érdekessége, hogy amíg kort jelölt, nemet nem jelölt. Egyaránt hordták fiú- és leánygyermek.

Az évek múlásával makroszemiózis helyett mikroszemiózisról tudunk csak beszélni, tehát a ruhadarab megszűnt *korjelző* lenni, de annak anyaga, színe vette fel a jel szerepét.

Régen is, ma is az idősebb nőket sötétebb színű ruhájuk jellemezte. Azonban az elmúlt száz év alatt a korhatár eltolódott, s egy mai bordó szoknyás asszony éveinek száma nem okvetlenül negyvenen aluli, hanem még hatvanon felüli is lehet. Ugyanez vonatkozik a sötétzöld szoknyára is.

A szoknya színe és mintája is *korjelzővé* vált.

A máig megőrzött delén anyagú szoknyák között található a *piros-kāsmér*, *feketekāsmér*, *égyesvirágú delény*. Mindhárom szoknyát bárki viselhetette ünnepnapon, illetve 15–50 éves korú nők viseleti kelléke volt. Ma azonban a piros kasmír a lányok, a fiatal menyecskék szoknyája, míg a fekete kasmír és a fekete egyesvirágú szoknya negyvenen felüli nőket jelöl. A kasmír és delén közötti különbségre a következő ismeretéseket kaptuk:

³ Péntek János: *A kalotaszegi népi hímzés és szókincse* (Kriterion Könyvkiadó, Bukarest, 1979)

- a „A kásmér kényyeb, nem folik össze a mintája. A delíny kicsit, nagyon kicsivé nehezebb, essére összefollik.”
- b „A kásmér ugrósab, kényyeb, ugrósab mind a delíny, még a kásmér régebbi is.”
- c „Nem sok különbség van köztük. A színe más. A delínybe van benne piros virág még zéd levelecskék, a kásmér még csak piros virágú.”
- d „Amikó valaki mēnt a kásmérbá osz csak úgy ugrott, mert az vékonyab, kényyeb mind a delíny, még az a éregeb is.”

A szoknya anyaga is jelöli a nő korát. A régi téli viselet elmaradhatatlan kelléke volt a *moldonyszoknya*. Ezt az anyagnevet adatközlőink ekképpen értelmezték:

- a „Moldony nincs a kényyéken. Bótosok hozták. Azé moldony, mer más mind a pargēt.”
- b „A Moldva névbí származik, Moldvábú hozták.”
- c „A moldony az egy fajta anyag, vékony gyapjú szövet.”
- d „Gyēnge szövet, nehéz szoknya, azé viselték télēn.”
- e „A moldony szövetféle. Van sok fajta színī, de mind kockās még mind egyforma anyagú.”

Ilyen szoknyában járt idős-fiatal. S mivel a tél az advent és a nagybőjt ideje is, így a vallási követelményeknek is eleget tett, mert a moldony színe, igaz, cifra, de hangsúlyos benne a fekete is. Ha ma egy moldonyszoknyás asszonyt látunk, azonnal tudjuk, hogy hatvanon túl jár, vagy legalábbis közel jár hozzá. Egyetlen moldonyszoknya, a piros moldony maradt meg fiatalabbakat jelölő szerepében, ámbár ha piros is (piros és fekete kockás), mégiscsak a negyvenedik életévüket betöltött nők viselhetik.

A családi állapot jelölése nőknél igen szembevető. Bogatirjov ezt szocio-szexuális funkciónak minősítette. Lányok fedetlen fővel, asszonyok bekötött fejjel járnak. A lányok fejdíszre igen sok változáson ment át. Először a fonott haj, átfogva a fej tetején világos szalaggal s ott masnira kötve, volt a kislányok fejdíszre. Pár év múlva ezt a szalagot *fekete borszíniszéli bársony* pántlika váltotta fel. Ugyanebben a korban a nagylányok *egy kontyba* fonták hajukat és *végekkel* díszítették copfjukat. A hajviselet megváltozása után két copfjuk lett a lányoknak, ezt a fejükön koszorúba kötötték, s már ők is csak a bársonyt használták. A változás azért történt, mert a fonott hajjal sokkal könnyebb volt bänni, nem hullott mindenfelé. A két *vrikocsba* font hajat tehát bársonyszalaggal takarták. E szalagra került később, valószínűleg csak díszként, a *lapos bukor*. Mintegy nyolcvan évvel ezelőtt már ez volt a lányokat megkülönböztető egyik viseleti jegy. Ezután a *talpas bukor* következett, amely változás izlésbeli változás eredményeként igazolt, s végül a negyvenes évektől a hatvanas évekig utoljára a *kakasos bukor* dívott. E legutolsó valószínűleg a negyvenes évek elején honosodott meg, méghozzá északabbra élő magyarok viseletéből, például a kalocsaikéből, akikkel

az 1941—1944 közötti időben többször is találkozott a kupuszinai gyöngyösbokrétával.

Mindezek a díszek a lányokat jelölték, míg ma, mint már említettük, a fedetlen fő jelzi őket.

A férjezett nők haját kontyba tekerték, s fejszorítóval lekötötték, erre pedig kendőt kötöttek. A férjes asszony a fejszorítót állandóan viselte, s legnagyobb szégyene volt, ha családtagjain kívül más is látta kontyát vagy kibontott haját.

Amikor a menyasszony egy kontyba font hajából „kerekkontyot tekertek”, s azt fejszorítóval lekötötték, majd fejkendőt kötöttek fejére, megszűnt lány lenni, befejeződött a leánysága. Hajviselete is megváltozott: többé nem fonta, hanem tekerte, sodorta a haját.

A fejkendő jel-funkciója mindvégig megmaradt, de nem kizárólagosan jelentett asszonyt. Nyáron például a lányok is bekötötték fejüket, hogy a nap ne érje annyira arcukat, a por ne lepje hajukat. Ez a kendő fiatalasszonynál, nagylánynál egyforma volt, de asszony ezt sosem vetette le, s ha mégis megtette, kendője alatt ott volt a fejszorító, amely makroszemiotikai jelenséggént (maga a tárgy a jel) jelezte családi állapotát, s a különbség felismerhetővé vált.

É még ma is népviseletben járó asszonyok szintén bekötik a fejüket, de fejszorítót már nem viselnek.

Télen *nagykendőben* jártak s járnak a nők. Ez a kendő nem jelöl mást mint kort: a színével. De aszerint, hogy feje van-e húzva, vagy csak tarkótól fedi a nő testét, már családi állapotot is jelöl, mert akinek a fején is ez a kendő van, annak nincs fejkendője, az lány. Akinek csak a nyakát, vállát, hátát fedi a nagykendő, annak fejkendője is van, tehát asszony.

Valamikor a lányanyák bekötötték fejüket, tehát ezzel különböztették meg magukat a lányoktól — itt a viselet etikai funkciója nyilvánult meg. Ma már a városiasodó viselet erre nem kötelezi ezeket a lányokat.

A múlt századan a kupuszinai nők több sor (általában 12, 16, 24) gyöngyöt viseltek nyakukban. A fiatalok élénkebb: piros, aransárga, fehér színűt, a középkorúak kék, az idősebbek sötétkék és barna színűt. Ezt a díszüket mindennap viselték, még munka közben is. Ma az *újmenyecske* még köthet gyöngyöt a nyakába ünnepnapokon, de ha gyermeke születik, végérvényesen le kell vetnie azt. A gyöngy tehát csak a fiatalok éke, s aki anyává vált, az már ne tekintse magát fiatalnak.

A rendkívüli ünnepek, események sorra meglátszottak a régi kupuszinai viseleten.

Legszembetűnőbb, természetesen, a gyászruha volt, amely régen nemcsak fekete, hanem sötétkék, sötétzöld és lila is lehetett. Ma már csupán a fekete és a sötétkék jelenti a gyászt. A zöldet ma fiatalos, tehát vidám színnek nevezzük, és senki sem gyászol zöldben.

A lányok régen kék bukrót tűztek a hajukba, ha temetésre mentek. Ma a bukor elmarad, ugyanis díszítő jellegének értelmezése megnöve-

*Idézet a kupuszinai menyecsketánc nótájából

kedett, s így a lányok fedetlen fővel vagy fekete kendőben jelennek meg a temelésen.

A valamikori menyasszony fehérbe s feketébe öltözött. Fehér volt a szoknyája, köténye, fekete a blúza: *drolája*, *micije*. Harisnyája kék volt. Ma a menyasszony, hogy tisztaságát jelezze, szintiszta fehérbe öltözik. Régen a fehérharisnyás menyasszonyt rossz lánynak, erkölcstelennek nevezték, de mára ez a jelentés elveszett. A valamikori *spanglis cipé* is letűnt, ugyanis hóbortosnak, illemtelennek nézték a feketecipős menyasszonyt.

A húsvét volt régen az az ünnep, amikor piros bársony papucsot húztak a lányok. Kivétel nélkül csak új papucsban jelenhettek meg a templomban, amelyet a nagyhéti zombori vásáron vásároltak. Ezt a papucsot még hordták pár vásárnap, de pünkösöd után már csak táncra húzták fel. Mire a nyár nagy ünnepe, a kupuszinai Anna-napi búcsú elérkezett, már szégyen volt gazdag lánynak a húsvéti papucsban járni. Húsvétkor ruhából is a legszebbet öltötték magukra a nők: *zéddeliny szoknya*, *szivürványos kendé*. A többi ünnep nem kötelezte ennyire a legszebb, legünnepibb viseletet.

Ma a legszebb ruha bármikor felölthető, papucs soha, mert maradiságot jelent. A kivetkőzés időszakát éljük ma Kupuszinán, azonban húsvétra ma is varratnak új ruhát maguknak a lányok, asszonyok.

A család vagyoni állapotát is tükrözte a női viselet, főleg a szoknya. A legszebb, legrangosabb s természetesen a legdrágább a delénszoknya, ebből is a zöld színű, majd a piros és a bordó. Ha valakinek nem volt zöld delényszoknyája, szegény volt. Ma már szinte mindenkinek van ilyen ruhadarabja, de akié nem *kétvirágú*, hanem újabb, apróbb virágú, az nem származik régi, módos családból, az vagy újjgazdag vagy szegényebb — s ez egyre megy, kevesebbet jelent a hírnév, a falu gazdagsági sorrendjében. A mikroszemiozisanak azzal az esetével állunk itt szemben, amikor nem maga a tárgy, hanem annak rész-eleme: a minta vált jellé. Következő esetünk szintén ezt mutatja: ha régen *pilkés deliny* szoknyát viselt a lány, akkor az „anyját húzta fel”, tehát annak a családnak nem tellett új szoknyára, szegényebb volt. Ma a csak szabadkai, csak szarajevói delénben járó lány szintén szegényebbet jelent, ugyanis egy régi kétvirágú delénszoknya 5000 dinárnál többbe kerül, s csak kéz alól kapható, de igen ritkán. Aki ma ilyet elad, az a szegény. A delénszoknyák közötti viszony szintaktikai szempontból ma már meghatározhatatlan, hiszen az újabb delének felkapottak, s az újjgazdagok, valamint a régi, nagy családok lányai is viselik, míg előzőleg a kétvirágú állt a módosságot jelölő ruhadarabok élén.

Valamikor a menyasszony hozományából nem hiányozhatott a *vas-tagposztó nagykendé*. Nagyon szegény lány volt az, aki olyat nem kapott. Immár 20—25 éve pedig senki sem akarja viselni, mert nehéz és csúnya. A posztó nagykendő elvesztette jelentését.

Különösnek tűnő felfedezés a mai szemlélő számára az, hogy még a politika jelei is fellelhetők a népviseleten. Pedig valóban megtalálhatók. Kupuszinán a legünnepibb női viselet része a feketeselyem *tulipányos kétény*. A tulipánokat gépi hímzéssel készítik a kötény két

szélétől mintegy két centiméterrel beljebb, hosszú csíokban. Régi kötényeinken a tulipánok szirmai a következő három színből álltak: piros, fehér, zöld és piros, fehér, piros. A két háború között készült kötényekről eltűnt a piros-fehér-piros kombináció, s helyette a piros-fehér-kék szírmű tulipánok váltakoztak a magyar nemzeti színűekkel. A megváltozott politikai helyzet, állami hovatartozás is felfedezhető tehát a népviseleten. A tulipános kötény jelei ikonikusak is (hasonlítanak tárgyukra), de ez a ruhadarab szimbolikus jelentésű is, mert bárkiben az ünnep jelentését váltja ki. Itt egy poliszém etnoszemiotikai jel pragmatikai funkciója is jelen van.

Egy másik kötény, a *kékfestő koszorús kötény* szintaktikai helyzetét is megvizsgálhatjuk, hiszen ez régen ünnepi viselet volt, még ki is tulipánozták a szélét, illetl a drágább szoknyához, ma azonban már csak köznapi viseletdarab, és senki sem kötné ünneplő szoknyája fölé.

A politika jelei nyilvánultak meg a két háború közötti apatini vendégszereplésekben is, amikor az iskolai táncsoport lánytagjai kék szoknyában, fehér ingben, piros kendőben táncoltak, daloltak. A negyvenes évek elején a szoknya színe zöldre változott. A felszabadulást követően ez a követelmény megszűnt.

Amikor ma zöld delénkendőt ölt a lány, akkor a figyelmesebb szemű kupuszinai elmondhatja a kendő történetét, illetve a falu történelmének egy részét: a csak bordó virágú zöld delénkendő régi, vagy a régi Jugoszláviából vagy még a Monarchiából való. Az a kendő, amelynek virágai között nagyobb, nefelejcskéek virágok is vannak, nem régi, az a „*magyar zédelény kendé*”, vagyis a negyvenes évek elején lehetett ilyent vásárolni a falu textilüzleteiben.

Az ország nemzetközi gazdasági kapcsolatai is tükröződnek a kupuszinai népviseletben. Sok régi viseleti darab nem a régi Jugoszláviából való, bár akkor vásárolták őket, hanem a kereskedők, a falu addigra kialakult ízlésének megfelelően, a régi cégektől, Szlovákiából importálták ezeket. A Monarchia idejében kialakult népviselet, amelynek gyökerei a földrajzi hovatartozásba kapaszkodtak (Kupuszina lakossága a Felvidékről települt ide), tehát tovább élt a kapitalista Jugoszláviában. A felszabadulást követően az új Jugoszlávia kevesebb gondot fordított az ilyen áruk importálására, így a kupuszinai női népviselet egyes darabjai előregedtek, megkoptak. Vásárolni nem lehetett, ajándékozni régít nem illetl, így lassacskán használaton kívülre kerültek a selyem vállkendők, a hímzett bársony fejkendők stb. Ez a folyamat a megnevezett tárgyakat végül a régies, ósdi, nem divatos jelzőkkel ruházta fel, s ma csak a hagyományápoló népi táncsoport eleveníti fel őket.

A kupuszinai női népviselet megváltozásában nagy szerepe volt a „magyar idő alatt” történő gyöngyösbokrétás vendégszerepléseknek. Kupuszina fiataljai abban az időben végigtáncolták a magyar városokat, sőt Erdélyben is jártak. A szemléken többször találkoztak az ún. Horthy-viselet kurta szoknyaival, buggyos ingeivel, de a gombosi, doroszlói rövidebb szoknyákkal, másfajta ingekkel is. Az említett korban a verse nyek bírái nem a hagyományosságot, a tiszta forrásból merítést tartották értékesnek, hanem a nemzetinek kinvezett kurtább, díszesebb viseletet.

Ezen „okultak” a kupuszinaiak is, és levetették a slingelt csipkés inget, helyette buggyos ujjút varrattak. Ehhez nem köthettek selyemkendőt a nyakukba, tehát az is lekerült a nőkről. Szoknyájukat, amely régen majdnem bokáig ért, rövidebbre szabták, hogy mára csak térdig érővé váljék. Szélesebbre, *vastagabbra* öltöztek. Ily módon követték a versenytársak viseletét. Ma az elmúlt évtizedek öltözeke már régies, nem szép, öreges, vagyis csúnyát jelent, s ezzel együtt kupuszinai jellege is eltűnőben van.

Szólnunk kell még a viselet helyjelölő szerepéről, bár a kupuszinai női népviselet esetében ez eléggé egyértelmű. Épp ezért adatközlőinkre bízunk, mondják el ők, mi az, mi jellegzetesen kupuszinai viseletükben.

1. Pécsics, született Sóta (1911) Erzsébet:

„A kupusziniak szoknyája szélés osz szegés van allúrú. Koszorús a kéténnyik. Blúzzuk van, ilyen a kupusziniaknak, hosszira van osz van neki ilyen forhantlija, még ez hátú is. Ilyen varás, kis varás, végig eléri is még hátú is, forhamentli.

Máshol van bekette a fejink, mind a doroszlaiaknak. Így mind a zenyim, így kæssik elére. Mos mā van a kupuszini fíjataloknak is, akik mestēressen étéznek, cifra kandéjik. A régijeké nem cifra, egyszíní vagy csak fekete. A díszítés it vót csak a kétét rojt, osz egy sarkán vót a kivarás. A másik faluba a asszonyoknak, azoknak ilyen kendéjik nem vót.

A mi fityulánk kivarot, síma, másképen ál, jobban elāl, olyan magossabbra elāl, színést a fejtí hátra.

Ilyen selēm kendét nem is hortak sēhun, nyakba valót, mind nálunk. Azoknak nyāron vót blúz vagy pruszlik csak. Ez legjobban kilēnbēztette még a kupusziniakat. Azoknak nem vót kendéjik, ez a nagy, még a szoknyájuk hullāmos, a mienk apróra rāncos. Be vót rāncóvā néha a alsó szoknyāba, még még be is vót varrā a tetejsé szoknya rāncsa a alsó-jéba. Delíny szoknyāba jārnak māshun is, de moldony nincs sēhun a kērnyékēn. Sēhun.”

2. Silling, született Pópé (1918) Katalin:

„A kupuszinai asszont a szoknyája elārúja legjobban: szélés szoknya, szegés van alatta, hosszabb mind a doroszlai, gombosi, simān van varrā, nincs rajta semmi cifra. A szoknya fēnt a gallérba rāncba van szēdde, apró rāncok. Valamikó a cic szoknyāk is, pargētok mind lē vótak rāncóvā. Māma mā nagyhullāmos a hétkēznapi szoknya.

Csak kupuszini a koszorús kétény, a kik festet koszorús kétény, mer a tēbbi faluba ilyen nincs. Csak valamikó a szentiványijaknak vót, de nem így vót megvarrā, nálunk a két sarka lē van vāggā.

A blúzzajink úgy vannak varrā, hogy itt a kērnyékbe nincs sēhun így, nincs ilyen karcsú. A mienknek hosszú a dērēka, azoké még révid osz béveb. A trigó is nem olyan egyszeri pulóver, szegése van, még a két ódalān van ēsszefoggā. Ez is karcsú, csak lēnt, ahun a fara van, ot szé-lēs, fēnt testhé áló.

A fejiket sē nem így kētik, sēnki asszony, mind mink kæssik. Mind szorosra szorítsák a fejekēn, osz két csomóra kētik. Mink kēnnyíre kēssik osz egy csomóra, az egyik sarka még így fēlāl. Elēre van húzzā, úgy

hogy nő légyen a haja kint, fé fej! Csak a mostani fiataloknak van kint a haj, mer nyírot.

Fekete kőtöt botosok vannak, a kupusziniak mindehova abba mennek. De van ilyen még néhány: Bëzdänba, Batinän.

A mi asszonyajink nem szeretik a kényyi kendét, mer azt nem lehet egy csomóra kötni, osz mindég csúszik szét.

A nagykendék is csak nálunk vannak. Ezek a szívärványos kendék, még selmék. Ez csak kupuszini.

A delíny szoknyájink is mäschojanok, még feketekäsmér, piroskäsmér mäsahun sähun nincs, még moldonyt sè láttam még sähun."

3. Buják, született Kajári (1950) Katalin:

„A szélés szoknya a kupuszini, nincs csipkéje, visszajärü van poszifkája. A innepi apröräncos, mind a hermunika, a másik csak a gal-lérjába rāncos. Azok a másik falukba olyanok mind a csibeburítók, fönt is olyan szélések mind lënt, a mienk fönt keskény, lënt szélés, osz lënt szép igényes. A kupusziniaknak sèmmi nincs rävarrä, végig síma rāncos. Ilyen szép delíny szoknyája sè nincs ägyik falunak sè, azok fehér még sārga delínybe jārnak, mink olyant föl nem vènnénk sèmennijé. Még moldony szoknyába sè jārna'k sähun, csak nálunk.

A mi hūlapëndelink olyan hosszú mind a szoknya, gyengén keményítet. Mäsoké rövid még nagyon kemény.

A inneplé kétény māmā mā még van síkózzä, a hétkeznapló még koszorús, olyant nem hordanak mäsahun. Olyan hosszú a kétény mind a szoknya, de soha nem olyan anyagbú készil mind a szoknya. Soha!

A kupusziniak, akik bekässék a fejiket, annak a hajät nem nagyon meglätod, a többiek fél fejiket kint hagyják. Mink elöre húzzuk ägy csomót kétink, osz olyan föläló a vége. De csak a ägyik, a másik léal. Selém nagykendé nincs mähun, azoknak pulóver van még pruszlik.

A fityulánk rāncos ödalt, fönt síma, hātü még van smicsküzä, a többieké ki van pillangózzä, még a ödalukon olyan gyöngyöcskék lög-nak lë, a mienk még ki van varrä.

Nálunk bukor van a lány fejün, osz ilyen nincs sähun mind a mienk.

It hordanak lagos cipét, szandalt, botost, kivarot botost. Fekete botost mäsahun is hordanak: Szilägyon, Batinän. Ilyen fajta kivarot botos nincs mäsahun, nincs fekete bärsony osz kivarot. A sokacoké is cifra, de az kétët.

A mi buggyós ingink māmā fényös szälü anyagü osz rengeteg ki van keményítte. A többieké ki van slingéve, a mienk nics.

A mijejinknek olyan fényös, aranyos gyöngyöt hordanak, osz rövid-re kötik föl a nyakukba, a äluk alä."

A kupuszini népviselet teljes leírása nem témája dolgozatunknak. A viselet változásának jelei kisebb számúak, mint magának a teljes viseletnek a jelei. Sajnos a huszadik század végén már igen nehéz kiput-atolni a változás minden jelentését, söt egy-egy ruhadarab eredeti jel-funkcióját is. A megváltozott életkörülmények, társadalmi szokások s maga az életmód a népviselet feledésbe merülését hozza magával még egy olyan hagyománytisztelő faluban is, mint Kupuszina.

IRODALOM

- A jel tudománya (válogatta Horányi Özséb és Szépe György, Gondolat, Bp., 1975)
- Bogattirjov, P. G.: A népviselet funkciói Morva-Szlovákiában (részlet, fordította Gránicz István, Helikon, 1973, 2—3., 342—345. 1.)
- Čolić Ivan—Vuković Đorđije: Mők és hol találhatók a jelek? (Új Symposion, XII. évf., 137. sz. 1976)
- Hoppál Mihály: Jegyzetek az etnográfiai szemiotikához, In: Népi Kultúra — Népi Társadalom V—VI., 25—43. (Akadémiai Kiadó, Bp., 1971)
- Hoppál Mihály: Bevezetés az etnoszemiotikába, In: Népi Kultúra — Népi Társadalom X., 45—71. (Akadémiai Kiadó, Budapest, 1977)
- Magyar Néprajzi Lexikon I. (Akadémiai Kiadó, Bp., 1977)
- Nagy Géza: A népművészeti motívumok és a szemiotika, In: szerk. Voigt V., Szépe Gy., Szerdahelyi I.: Jel és közösség, 45—57. (Akadémiai Kiadó, Bp., 1975)
- Palotay Gertrud: Megkülönböztető öltözet és viseletjelek Kalotaszegen (Etnographia, LIV, 1943)
- Péntek János: A kalotaszegi népi hímzés és szóképe (Kriterion Könyvkiadó, Bukarest, 1979)
- Szemiotika és művészet (szerk.: J. J. Barabas, J. M. Meletyinszkij, Nyíró L., Szabolcsi M., Akadémiai Kiadó, Bp., 1979)
- Voigt Vilmos: Etnoszemiotikai jegyzetek (Etnographia, 1971., 4. sz. 577—581. 1.)
- Voigt Vilmos: Bevezetés a szemiotikába (Gondolat, Bp., 1977)

VASS ÉVA

DOMONKOS ISTVÁN GYERMEKVERSEINEK
SZEMIOTIKAI VIZSGÁLATA

A dolgozat célja, hogy felfedje Domonkos István gyermekverseinek jeleit és jelviszonyait. Dolgozatomban a költő *Tessék engem megdicsérni* (Forum, Újvidék, 1979) című kötetének következő kilenc versét vizsgálom: (1) *Egy régi fénykép*, (2) *Mendegélt két legényke*, (3) *Kisbalta nagybalta*, (4) *Dilidál*, (5) *Tessék engem megdicsérni*, (6) *A hájdalnok dala*, (7) *Bizonyítványom*, (8) *Mondom én tegnap a Tamásznak*, (9) *Képzeldjétek*. Az elemzés során a versekre való utalásokat a fent közölt számok alapján jelölöm.

A versek ugyanazon szerzőtől (feladótól) valók, ugyanazon kötet egy fejezetének versei (a jellé válás helye), s valószínűleg Domonkos István költészetének egy időszakát, egy állomását képezik (a jellé válás ideje). A vizsgálatot megnehezíti, hogy gyermekversről van szó — olyan kategóriáról (üzenetről), amelynek az irodalomelmélet még nem határozta meg pontos helyét, jellegét. Hogy eleget tegyünk a gyermekvers általános meghatározásának, az elemzés során a következő két szempontot tartottuk szem előtt:

1. A vizsgált anyag darabjai költemények (az üzenet), melyeknek szemiotikai elemzése az irodalomszemiotika körébe tartozik. Többszintű jelviszonnyal állunk szemben tehát — másodlagos modelláló rendszerrel —, ahol a jelek egymásra épülnek, a nyelv az alkotások anyagaként szerepel, s poétikai vonásai révén egy sajátos módon szervezett nyelvet (versnyelvet) alakít ki.

2. A gyermekversek értékét csökkentené, ha azok csupán gyermekekhez tudnának szólni, tehát csak egy aránylag szűk korlátok közé ékelt korú közönséghez. A gyermekvers esetében mégis azt kell megállapítanunk, hogy elsősorban gyermekekhez szólnak, tehát elsődleges címzettjük a gyermek. Domonkos István gyermekverseinek esetében azt is meg tudjuk határozni, hogy milyen gyermekhez szólnak e versek s hogyan. Erre utal a kötet képanyaga, címe, nyelvezete, e versek világa is.

Az a tény, hogy e költemények főleg gyermekekhez (címzett) szólnak, egy sajátos jelleget kölcsönöz a verseknek, aminek következtében egy speciális kommunikációs modell alakul ki. A címzett tehát a gyermek, s ez meghatározza a feladót, az üzenetet, a kódolást és dekódolást körülményeit.

A vizsgálat tárgyára vonatkozóan a következő relációk állapíthatók meg:

JEL: a műalkotás, a vers (tkp. jelek rendszere)

JELÖLŐ: a szöveg

JELÖLT: a valóságdarab (amely lehet fikatív is)

ÜZENET

(a vers)

FELADÓ

(a költő)

CÍMZETT

(a gyermek)

CSATORNA

(a nyomtatott szöveg)

I. AZ ÜZENET

Az üzenet jelen esetben irodalmi szöveg — költemény —, többszintű jelrendszer. Azt, hogy az üzenetet műalkotásként fogjuk fel, a vers formai és tartalmi szervezőelvei teszik lehetővé, azok a poétikai vonások, melyek révén egy elsődleges jelrendszerre másodlagos jelrendszer épül. A valóságdarabok e folyamat s egyéb poétikai mozzanatok következtében fikatív jelleget öltenek — a reális világot a versvilág váltja fel. Ez a folyamat teszi lehetővé a versben való gondolkodást (mind a feladó, mind a címzett részéről).

A vizsgált költeményekben a vers következő formai és tartalmi szervezőelvei jelentkeznek:

1. cím — Mindegyik versnek címe van.
2. versszak — A versek mindegyike több versszakra (2, 3, 4, 6, 7 vagy 9) oszlik fel (kivétel: /8/), melyek egyben szegmentálják is a verset.
3. verssor — A versszakokat verssorok alkotják, melyek a versszakban közölt tartalmat tovább tagolják. Szótagszámuk (jelen esetben) nem szigorúan meghatározott, de terjedelmük nem önkényes.
4. kezdőbetű — A versszakok nagy kezdőbetűvel indulnak.
5. központosítás — A versekben a központosítás általában elmarad (kivétel: /7/).
6. rím — A verssorok rímekkel végződnek. A leggyakoribb rímhelyezések: aa /1/, /3/, /4/, /5/: aaba /2/, /6/.
7. ritmus — A versek ritmikailag tagoltak (ütemezhető, énekelhető is), a ritmus nem szigorú, általában hangsúlyos (magyaros) /3/, /6/.
8. ismétlődések, párhuzamok, ellentétek — A vers ütemein kívül az ismétlődések, párhuzamok, ellentétek is bizonyos ritmikusságot hoznak létre.

A) ismétlődések

- /1/ *Hol volt hol nem volt*; az *ez itt* szókapcsolat négyszer ismétlődik;
- /3/ a *kisbalat nagybalta* szóegyüttes szabálytalan refrénszerű ismétlődése;
- /4/ „Édesapám kérem... + tárgy és a kérés célja (I—IV. versszak); „Édesapám... + megfigyelés és a következtetés;
- /5/ *Ha* + tiltott, nem helyeselt cselekvés és a „tessék engem megdicsérni” szókapcsolat;
Az utóbbi azonos formában, refrénszerűen ismétlődik, az előző szerkezeti hasonlóság formájában.
- /8/ Ismétlésként foghatók fel a selypítő sz hangot tartalmazó szavak.
- /9/ Szerkezeti ritmikus ismétlődés: minden versszakot két hosszú és egy rövid sor alkot.

B) párhuzamok

- /1/ Az *ez itt* szókapcsolatot tartalmazó sorok szerkezeti felépítésükben párhuzamot alakítanak ki. Ezenkívül : én — a gatyám; a szomszédék borja — a gatyám foltja;
- /2/ legényke — kövérke párhuzama;
- /3/ kisbalta, nagybalta és kis Panna, nagy Panna;
- /4/ Az ismétlődésnél említett sajátosságok párhuzamot is vonnak maguk után. Párhuzam figyelhető meg az I—IV. versszakon belül; az V—VI. versszakon belül, de az (I—IV)—(V—VI) versszakokon belül is.
- /5/ Az ismétlődés is párhuzamot von maga után. Mindegyik versszak újabb „párhuzamos vonal”.
- /6/ Itt is szerkesztésbeli párhuzam áll a versszakok élén:
nem ázok — nem fázok (I. versszak),
nem élek — ha félek (II. versszak),
ha sütök — ha főzök (III. versszak),
így alszom — úgy alszom (IV. versszak)
- /7/ Párhuzamok a szóképzésben: kitűnő, feltűnő, letűnő, eltűnő.
- /9/ A verssorok meghatározott volta (hosszúság-rövidség) ismétlődik, s párhuzamot is alkot egyszerre.

C) ellentét

- /2/ Szemantikai ellentét: kicsinyítő képzők (legényke, kövérke) — nagy-nagy zseb; sovány — kövérke;
- /3/ kisbalta — nagybalta; kis Panna — nagy Panna; (Szintén szemantikai ellentét.)
- /4/ Szemantikai ellentét a kérés tárgya és a cél között (korcsolya — uszoda; foci — szánkózni; oldalfegyver — méhek; ünneplő ruha — úszás), valamint a megfigyelés és a következtetés között (tavasz — havas; ágyban — náthát kapni).

- /5/ Szemantikai ellentét, hasonlóan, mint az előbbi esetben: tiltott cselekvés — dicséret kérése;
- /7/ Az ismételt, párhuzamot alkotó szavakban szemantikai ellentét — pontosabban diszparitás — rejlik: kitűnő — feltűnő; feltűnő — eltűnő; letűnő — feltűnő;
- /8/ Szemantikai ellentét — vagy inkább oppozíció — van a nagyotmondások, felnőttes kijelentések és a selypítés között („öntsünk tiszta vizet a pohárba”, „hogy őszinte legyek”, „nincs itt maradásom” stb.).
- /9/ Látszólagos ellentét: a csodaként felfogott jelenség (erre utal a „képzeljétek” felhívás) s a normális következtetés között. Formai-szerkezeti ellentét: hosszú és rövid sorok.

Amint a példák mutatják, az ismétlések nehezen választhatók el a párhuzamoktól. Sokszor ugyanaz a jelenség ismétlés is, párhuzam is, sőt olykor ezeken belül ellentétek is előfordulhatnak /3/.

Az ismétlések hangok, szókapcsolatok, szerkezetek szintjén jelentkeznek, a párhuzamok szavak, szókapcsolatok, szerkezeti elemek (versszakok) szintjén, formaiak vagy logikaiak, az ellentétek főleg szemantikai aspektusúak (kicsi — nagy, gyerekes — felnőttes) vagy logikaiak. Mindezek összetett jelfolyamatokat hoznak létre, s nemcsak egymástól való elválaszthatatlanságukra hívják fel a figyelmet, hanem arra is, hogy az ilyen logikai ugrások, inverziók (lévén hogy a gyermeki világra, gondolkodásra, játékra jellemzőek), a költészet és a gyermekköltészet elválaszthatóságát nehezítik meg.

9. Még bonyolultabb jelviszonyokat képeznek a költői képek.

Pl.: /2/ aprópénzként csörögtek

az utca nagy-nagy zsebében — a két sor lerövidített hasonlatot és megszemélyesítést tartalmaz:

aprópénz a zsebben — az utca nagy-nagy zsebe (megszemélyesítés)

a gyerekek (aprók) csörögnek — mint a pénz a (nagy) zsebben (hasonlat)

vagy: a villanyrendőr szeme — emberi szem (megszemélyesítés — hasonlat alapján — ikonikus).

/3/ bolha — szúrós kis koma (metaforikus);

10. performanciahibák

/4/, /9/ logikai síkon,

/8/ nyelvi síkon („sz minek”)

11. hangszimbolika

/2/ t, k hangok (a ritmust húzzák alá),

/8/ sz hang (selypítés)

12. expresszivitás

/6/ inherens — a szóban rejlő (hájdalnok)

/7/ kontextuális (kitűnő, feltűnő stb.)

13. idiómák

- /1/ gatyám (népnyelvi)
- hol volt hol nem volt (mesei)
- /3/ ellopta a szarka, ez történt szavamra,
koma (népnyelvi)
- /4/ dilidal, foci
- /7/ eltűnőben vagyok (csoportnyelvi)
- /8/ sz minek ... (fonetikus)

A felsorolt példákban láthatjuk, hogy ugyanazok a jelek más-más funkcióban szerepelnek, más-más jelviszonyokban fordulnak elő, miközben sajátosságos, a szépirodalmi művekre jellemző, bonyolult jelszövevény alakul ki.

II. A CÍMZETT

A vers címzettje a gyermek. Ennek jeleit feltárhatjuk a vizsgált költeményekben. A versek olyan jelekből, jelviszonyokból épülnek fel, melyek a gyermeki világra utalnak. A gyermeki világ elemei a versben jelként fordulnak elő — bonyolultabb jelviszonyokat alkotva. E versek sajátosságát a kommunikációs modellen lejátszódó folyamat határozza meg: a címzett hat (visszahat) a feladóra.

1. Ennek következtében (bár ez nem kötelező megoldás) a feladó azonosul a címmel, gyermeki szerepet ölt magára (pl. Weöres Sándor is). Az azonosulás példái az itt vizsgált versek is (kivétel: /2/).

2. A címzettre utaló jelek közül kiemelhetők a megszólítások, vocativusi formák (/1/, /3/, /7/, /9/). Ide kell még sorolni azokat a jeleket, melyek a címzett világra utalnak közvetlenül.

III. A KOMMUNIKÁCIÓS CSATORNA LEHETŐSÉGEI

A kommunikációs csatorna: az írott nyelvi szöveg. „Az írott szövegben (...) csak egy csatorna lehetséges, ezért közvetítési lehetőségei jóval korlátozottabbak. Hogy az akusztikai, látási vagy a helyzetből fakadó hatás mégse maradjon el teljes mértékben, az író egy technikai eljárással, a beszédszerűség megvalósításával próbálja a hiányt pótolni.” (Szabó Zoltán: *A mai stilisztika nyelvelméleti alapjai*, Dacia Könyvkiadó, Kolozsvár—Napoca, 1977. 83.1.).

Pl.: /3/ „Ez történt szavamra.”

/8/ „Mondom én tegnap...”

Ide tartoznak még az előbbieken már elemzett jelzések is: a versszakok, a verssorok hossza, melyek a „látható ritmus” (Fónagy) létrehozói, s mint ilyenek mind külön információt közlő üzenetként foghatóak fel.

IV. A KÓDOLÁS ÉS DEKÓDOLÁS KÖRÜLMÉNYEI

A feladó körülbelül ismeri a címzettet. Tudomása van a szociológiai-lélektani körülményekről, a címzett műveltségéről, érzékenységről. Ezért kapnak a gyermekversben központi helyet a gyermeki világ elemei /4/, a bizalomkeltő gesztusok /3/, /7/, a derűs meleg hang, a mesei vonások /1/, /2/, /3/, a mesélő magatartás /3/, a játék /6/, a gyermek problémái /5/, /7/ stb.

Domonkos István gyermekverseinek — s általában a gyermekversnek — ilyen vonásai a dekódolás körülményeiből adódnak.

Ugyanakkor a gyermekversnek figyelembe kell vennie a címzett türelmét, életritmusát. Ezért a gyermekvers rövid, szemléletes, tagolt, stílusjegyei hangsúlyosak.

Mindezek alapján megállapíthatjuk, hogy a gyermekvers jelei általában korlátozottak. Domonkos gyermekverseinek egyszerű nyelvezete az alapvető szókincsre épül. Az üzenet jelei nála egyszerűek (világos tagolás, gyakori fogalmak, majdnem köznapi szóhasználat), de találóak. E jelek között összetett jelviszonyokat hoz létre (rím, ritmus, párhuzam, logikai inverzió, megszólítások, versből való kiszólások, azonosulás stb.), s ezek révén gyermekköltészete fantáziadús, szókimondó, derűs költészetté tud nőni. Az itt vizsgált kilenc vers nem adhat pontos képet a költő gyermekköltészetének teljes egészéről, csupán körvonalazni kívánja azt, kiemelve azokat a vonásokat, amelyek egyedi vagy általános esetekben fordulnak elő a kijelölt vizsgálati anyagban.

Az elemzett versek szemiotikai jellegzetességeiből elvégezhetők azok az általánosítások, melyek a gyermekverset jelelméleti szempontból általában meghatározzák.

Megfigyelhetők bennük a szemiózis általános elemei: a jellé válás (a vers megírása), a jelként működés (térben — a könyv; időben — amikor elolvassuk, versként fogjuk fel) stb. Ugyanakkor kimutathatók azok a poétikai funkciók, meghatározó elemek, melyek révén versként kell felfognunk az üzenetet. A címzett egyénisége (általában) pedig meghatározza a bonyolult rendszer jeleinek milyenségét, információinak (időbeli, térbeli) mennyiségét, jelentésének aspektusait. Ezek által válik a gyermekvers a költészet egy sajátos megnyilvánulási formájává.

VOIGT VILMOS

A JELRENDSZEREK TUDOMÁNYA

Újvidék, 1980. tavaszi félév — posztgraduális képzés
irodalomjegyzék

I. ÁTTEKINTÉSEK

Ju. Sz. Sztjepanov: Szemiotika. Budapest, 1976. (Akadémiai Kiadó — Korunk Tudománya)

Horányi Özséb: Jel, jelentés, információ. Budapest, 1975. (Magvető Kiadó — Gyorsuló Idő)

Voigt Vilmos: Bevezetés a szemiotikába. Budapest, 1977. (Gondolat)

—: A kultúra szemiotikája. MTA I. Osztály Közleményei 30 (1978) Szemiotikai Tájékoztató. Budapest, 1973.

II. ALAPVETŐ FORDÍTÁSOK

Heinz Zemanek: Információelmélet I. Budapest, 1956. (Műszaki Könyvkiadó) 14—25: „Jel- és átvitelemélet”

Adam Schaff: Bevezetés a szemantikába. Budapest, 1967. (Akadémiai Kiadó) 120—155: „A jel: elemzés és tipológia”; 156—221: „A jelentés jelentései”.

Jean Piaget: Válogatott tanulmányok. Budapest, 1970. (Gondolat) 457—470: „Strukturalizmus és filozófia”

Hankiss Elemér szerk.: Strukturalizmus. I—II. Budapest (1971, Európa Kiadó — Modern Könyvtár)

Roman Jakobson: Hang — jel — vers. Budapest, 1972. (Gondolat Kiadó — 2., bővített kiadás) 112—132: „A nyelv szemiotikai vizsgálata”

J. M. Lotman: Szöveg, modell, típus. Budapest 1973. (Gondolat Kiadó)

Horányi Özséb — Szépe György vál. és bev.: A jel tudománya. Budapest, 1975. (Gondolat)

Roland Barthes: Válogatott írások. Budapest, 1976. (Európa Könyvkiadó — Modern Könyvtár 301) 9—92: „A szemiotika elemei”

Umberto Eco: A nyitott mű. Budapest, 1976. (Gondolat)

Emilio Garroni: Szemiotika és esztétika. Válogatott tanulmányok. Budapest, 1979. (Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum — Filmművészeti Könyvtár 61)

III. TEMATIKUS GYŰJTEMÉNYEK

- Irodalomtudomány és szemiotika — Helikon XIX (1973) 2—3 szám
 Hoppál Mihály — Szekfű András szerk.: A mozgókép szemiotikája. Budapest, 1974. (MRT Tömegkommunikációs Szakkönyvtár 22)
 Józsa Péter vál.: Társadalmi kommunikáció. Szöveggyűjtemény. Budapest, 1974. (Tankönyvkiadó)
 Új Symposion 137. szám, 12. évfolyam, 1976. szeptember
 Horányi Özséb vál.: Kommunikáció. I—II. Budapest, 1977—1978. (Közgazdasági és Jogi Könyvkiadó)
 Hajnóczi Gábor: Építészetsemiotikai vizsgálódások. Építés- és Építészettudomány IX (1978) 2—3. szám
 Pléh Csaba — Terestyéni Tamás szerk.: Beszédaktus — kommunikáció — interakció. Budapest, 1979. (TK Szakkönyvtár 39)

IV. TANULMÁNYGYŰJTEMÉNYEK

- Voigt Vilmos — Szépe György — Szerdahelyi István szerk.: Jel és közösség. Szemiotikai tanulmánygyűjtemény. Budapest, 1975. (Akadémiai Kiadó — Muszeion Könyvtár 2)
 Ethnographia LXXXVII (1976) 3. szám.
 Jel és jelentés a társadalmi kommunikációban. Az 1976. november 26-i konferencia anyaga. Budapest, 1977. (MTA Szemiotikai Munkabizottság — Népművelési Intézet Kutatási Osztály — Jeltudományi Dokumentumok 1)
 A társadalom jelei. Szemiotikai tanulmányok. Budapest, 1977. (Népművelési Propaganda Iroda)
 Szemiotika és művészet. Budapest, 1979. (Akadémiai)
 Mindennapi közlésvilágunk. = Tett — Tudományos Ismeretterjesztő melléklet 1979/3. Kiadja a Hét, București.

V. FILOZÓFIA

- Kelemen János: Mi a strukturalizmus? Budapest, 1969. (Kossuth — Napjaink kérdései)
 Ruzsa Imre: Szimbolikus logika. Budapest. Tankönyvkiadó. I. Klasszikus kétértékű logika. 1974.
 II. A klasszikus logika kiterjesztései és alkalmazásai 1973.
 III. Nem-klasszikus logika. 1973.
 Ruzsa Imre: A szimbolikus logika elemei. Budapest, 1977. (Tankönyvkiadó)
 Kelemen János: A nyelvfilozófia kérdései. Budapest, 1977. (Kossuth Könyvkiadó — Akadémiai Kiadó)
 Madarász Zsuzsanna Anna: A formális szemiotika programja és megvalósítása. Világosság XIX év. 1978. 5. szám, május 315—321; 6. szám, június 386—391; 7. szám, július 448—454.

VI. NYELVTUDOMÁNY, SZÖVEGELMÉLET, IRODALMI SZÖVEG

Új Symposion 82. szám, 1972. február

Zsilka Tibor: A stílus hírértéke. Bratislava, 1973. (Madách Könyvkiadó)

Zsilka Tibor: Stilisztika és statisztika. Budapest, 1974. (Akadémiai)

Antal László: A tartalomelemzés alapjai. Budapest, 1975. (Tömegkommunikációs Kutatóközpont)

Balogh László: Irodalom és kommunikáció. I—II. Budapest, 1975. (Tömegkommunikációs Kutatóközpont — Szakkönyvtár 30—31)

J. Nagy Mária: A szó művészete. Bukarest, 1975. (Tudományos és Enciklopédiai Könyvkiadó)

Solomon Marcus: A nyelvi szépség matematikája. Budapest, 1977. (Gondolat)

Szabó Zoltán: A mai stilisztika nyelvelméleti alapjai. Kolozsvár — Napoca, 1977. (Dacia Könyvkiadó)

Szerdahelyi István összeáll.: A strukturalizmus-vita. I—II. Budapest, 1977. (Akadémiai — Opus 1—2)

Bojtár Endre: A szláv strukturalizmus az irodalomtudományban. Budapest, 1978. (Akadémiai — Opus 4)

Murvai Olga szerk.: Irodalomszemiotikai tanulmányok. Bukarest, 1979. (Kriterion Könyvkiadó)

VII. ETNOSZEMIOTIKA

Modellálás a folklorisztikában. Budapest, 1969. (Ethnographia LXXX. évf.)

Hoppál Mihály: Egy falu kommunikációs rendszere. Budapest, 1970. (MRT Tömegkommunikációs Kutatóközpont — Szakkönyvtár 11)

Voigt Vilmos: Az etnoszemiotikáról. Magyar Tudomány LXXXII (1975) 11. szám. 677—681.

Hoppál Mihály: Jegyzetek az etnográfiai szemiotikához. Népi Kultúra — Népi Társadalom V—VI (1971) 25—43.

Voigt Vilmos: Május elseje jelei. Világosság XIX (1978) 8—9. szám, augusztus—szeptember 525—533.

Péntek János: A kalotaszegi népi hímzés és szókincse. Bukarest, 1979. (Kriterion)

VIII. A KULTÚRA SZEMIOTIKÁJA

Köpeczi Béla: Eszme, történelem, irodalom. Budapest, 1972. (Akadémiai Kiadó)

Gilbert Ryle: A szellem fogalma. Budapest, 1974. (Gondolat)

A. J. Gurevics: A középkori ember világképe. Budapest, 1974. (Kosuth Könyvkiadó)

A. J. Gurevics: Időképzetek a középkori Európában. In: Történelem és filozófia. Vál.: Huszár Tibor. Budapest, 1974. (Gondolat — Társadalomtudományi Könyvtár) 31—89.

Voigt Vilmos: Kultúra és kommunikáció. In: Minerva Nagy Képes Enciklopédia = Település. Városiasodás. Az emberi kommunikáció. Budapest, 1975. (Minerva) 397—410.

M. M. Bahtyin: A szó esztétikája. Budapest, 1976. (Gondolat) 303—364.: „A népi neveléskultúra és a groteszk” — „A szó művészete és a népi neveléskultúra (Rabelais és Gogol)”

Hoppál Mihály — Vándor Ágnes szerk.: Jel — kommunikáció — kultúra. Szovjet tanulmányok a tömegkommunikációról és a szemiotikáról. Budapest, 1977. (Tömegkommunikációs Kutatóközpont — Tanfolyamok)

Buda Béla: A közvetlen emberi kommunikáció szabályszerűségei. Budapest, 1979. (Tömegkommunikációs Kutatóközpont — 2., bővített kiadás)

A. J. Greimas: Gondolatok az etnoszemiotikáról. Folcloristica 2—3 (1978) 272—289.

IX. VIZUÁLIS ÉS MŰVÉSZETI SZEMIOTIKA

V. Zareckij: A kép mint információ. Budapest, 1966. (Irodalomtudományi Intézet)

Lev Vigotszkij: Művészetpszichológia. Budapest, 1968. (Kossuth)

Horányi Özséb: Jelek a filmen. MRT Tömegkommunikációs Kutatóközpont Módszertan II. évf. 13. szám, 1971. dec. 27.

Tölgyesi János: Vizuális jeleken alapuló rendszerek néhány tulajdonsága. Szigethalom, 1972.

Abraham A. Moles: Információelmélet és esztétikai élmény. Budapest, 1973. (Gondolat Kiadó)

Szabolcsi Miklós: A clown mint a művész önarcképe. Budapest, 1974. (Corvina)

Miklós Pál: Vizuális kultúra. Budapest, 1976. (Magvető — Elvek és Utak)

Montázs. Összeállította Horányi Özséb. Budapest, 1977. (Tömegkommunikációs Kutatóközpont — Szakkönyvtár 35)

J. M. Lotman: Filmszemiotika és filmesztétika. Budapest, 1977. (Gondolat)

Bak Imre: Vizuális alkotás és alakítás. Budapest, 1978. (Népművelési Propaganda Iroda)

X. TÖMEGKOMMUNIKÁCIÓ ÉS SZEMIOTIKA

Vitányi Iván: A zenei szépség. Budapest, 1971. (Zeneműkiadó)

Eliseo Verón: Ideológia és tömegkommunikáció: A politikai erőszak szemantizálása. (MRT Tömegkommunikációs Kutatóközpont — Módszertan III. évf. 8. szám, 1972. március 11)

Michel Böhler: Szemléleti formák — lelki formák. (Uott, III. évfolyam, 21. szám, 1972. július 14)

Edward T. Hall: Hallgatólágos feltevések a társas kommunikációban. (Uott, III. év. 26. szám, 1972. december 18)

Lendvai Ernő: Bartók költői világa. Budapest, 1971. (Szépirodalmi Könyvkiadó)

Gernot Wersig: Tartalomelemzés. (MRT TK — Módszertan V. évf. 6. szám, 1973. március 1)

D. L. Wieder: Nyelv és társadalmi valóság. (Kivonatos fordítás: 1974. Mouton, The Hague — Paris kötetből)

Józsa Péter: Esztétikai alkotások társadalmi hatása. Budapest, 1974. (Népművelési Propaganda Iroda)

Bourdieu, Pierre: A vallási mező kialakulása és struktúrája. Melléklet a Világosság 1977. évi júniusi számához.

Geoffrey Leech: Szemantika és társadalom. In: Szöveggyűjtemény I. Szakirodalmi válogatás a tömegkultúrákutatás számára. Budapest, 1979. (Népművelési Intézet Kutatási Osztály) 1—48.

Terestyéni Tamás: Tömegkommunikáció és anyanyelv. Budapest, 1979. (Tömegkommunikációs Kutatóközpont — XI. évf. 3. sz.)

XI. MOST MEGJELENÉS ELŐTT ÁLLÓ MŰVEK

Andor Csaba: Jel — kultúra — kommunikáció. Budapest, 1980. (Gondolat)

Gottlob Frege: Logika, szemantika, matematika. Budapest, 1980. (Gondolat)

Gráfik Imre — Voigt Vilmos szerk.: Kultúra és szemiotika. Budapest, 1980. (Akadémiai Kiadó)

Józsa Péter: Lévi-Strauss, strukturalizmus, szemiotika. Budapest, 1980. (Akadémiai Kiadó)

Társadalomszemiotikai kézikönyv. (előkészületben)

A budapesti és bécsi szemiotikai kongresszusok (1979) áttekintése olvasható a Magyar Tudomány 1980. évi 2. számában.

Modális és intenzionális logika. Az 1979 október 22—25. között Budapesten tartott magyar—szovjet logikai szimpozion előadásai. (A filozófia időszzerű kérdései. 42.) Budapest, 1980. Szerk.: Ruzsa Imre.

Az irodalomelmélet tárgya és módszere. In: Literatura 1980/2.

Radics Katalin és László János szerk.: Diológus és interakció. Bp. 1980. Tömegkommunikációs Kutatóközpont és tanfolyamok.

Az irodalmi elbeszélés elméleti kérdései. Szerk. Kanyó Zoltán. Szeged, 1980. (Studia poetica 1.)

SZAKDOLGOZATOK

DANYI MAGDOLNA

CZÓBEL MINKA

I. CZÓBEL MINKA FELFEDEZÉSE ÉS A SZECESSZIÓ

1. Árnyékból — árnyékba?

Czóbel Minka költészetének „felfedezése” párhuzamos jelensége a századvég és a századelő művészeti, irodalmi életére irányuló irodalomtörténeti figyelemnek, rövidebben: a polgárjogot nyert *szeccessziós líra* vizsgálatának. E korszak művészetének részleteiben kifinomult, árnyalt *újraértékelése* még várat magára; az alapozás értékű, általánosító kortörténeti, művészettörténeti és stíluselméleti tanulmányok, viták és párbeszéddek, valamint és nem utolsósorban a néhány kirajzolódó, újraértékelte alkotói portré azonban már most bizonyosság érvényűen előrevetít néhány, irodalmunk alakulásrajzát egészében érintő, elvi jellegű tapasztalatot: a szintézisteremtőnek tudott életművek „árnyékában” legtöbbször ugyan fragmentáris oeuvre-ű, ám önmagukban hiteles — és önmagukért vizsgálható — írói (költői) megvalósulásokat csak az egészzet torzítva-szegényítve fokozhatjuk le a szintézisteremtők pusztá előzményévé, erőszakosan és mesterségesen „egyneműsítve” így az irodalmiság (költőiség) újabbkori belső alakulásrajzát; létezett magyar szeccessziós líra a századfordulón, mely, ha az „esztétikai iskola” értelmében egyenesnek mondható stílusirányzatot nem képviselt is, hiszen alakulásában kezdetől fogva összeszövődött az impresszionista és szimbolista kifejezés- és látásmód — vagyis a korszerű költői szubjektivitás — kihordásával, és sok esetben a későromantika hatása alól sem tudta kivonni magát, de jól megkülönböztethető költői magatartást jelentett, és egyes esetekben öntörvényű költői világokat is tudott felmutatni. „Átkos költők” várják az irodalmi gondolkodás élő folyamatába való bebocsátásukat, s nem is csak azok, mint például Czóbel Minka, akikről évtizedeken át félmondatokat jegyzett fel, ha feljegyzett, az irodalomtörténetírás, de azok is, akiket a Nyugat íróinak elődeiként számon tartottunk, e korszak egyenetlen tehetségű úttörőinek látva és láttatva őket (mint például Komjáthy Jenő), akik — Németh László kifejezésével — „kikeverték a modern irodalom színeit”. Mert, ha e korszak stíluselméleti vizsgálata közelebb hozza/hozhatja is ez írói világokat, érthetőbbé téve nemcsak az egyes írói opusok fragmentum-jellegűségét, belső kiegyensúlyozatlanságait, hanem részeket ütve öntörvényű értékeik

felé is, a „tudományos” tisztábban látáson túl ez irodalomtörténeti „közelhajolás” egyik végső értelme és kérdése számomra ez: újraolvas-hatók-e, felfedezhetők-e ezek a költői világok az élő irodalom számára is, beiktathatók-e irodalomtudatunk élő hagyományába? Másképpen fogalmazva: kiemelhetők-e e költői megvalósulások a fényre, a hatni tudás világosságába, vagy csupán az történhet, hogy klasszikusaink „árnyékából” egy még sötétebb „árnyékba” helyezzük őket: *önmaguk* feltárt *árnyékvilágába*. Irodalomról, költészetről lévén szó, mely, amennyiben valóban az, úgy nem is „avulhat el”, legfeljebb közömbösen hagyhat egy másfajta problémákkal szembesülő, másfajta világlátású irodalmi ízlést, — a kérdés valóban relevánsnak tűnik, s a kérdésföltevés „történetietlensége” voltaképpen a nem pozitívisztikusan felfogott irodalomtörténetírás értelmező, rendszerező princípiumait *belülről* (vagyis az *irodalom szervessége* felől) hitelesítő, értelemadó dimenziója.

Természetesen az, hogy a hagyományozó élő irodalmi (kritikai) tudat a maga folytonosságában mit őriz meg, a maga ízlésnormái alapján szüntelenül újraformálva azt, és mit vet el, az olyan „véletlenszerűség”, minek „rejtett” rugóit — törvényszerűségeit — megértve egy-egy történelmi ízléskorszak világnézeti, esztétikai adottságai és kötöttségei fejthetők fel, — vagyis az újraértékelés igényét semmiképpen sem szabad úgy értenünk, mint a „véletlenül elfeledett” értékek romantikus reabilitálását, mely okot adhatna a szemellenzős kritikátlanságra. De ha a magyar költészettől mégiscsak szerteágazóbb, variábilisabb képletű francia költészet a maga impulzivan élő hagyományai között meg tud őrizni töredékes vagy kifejezetten „egy húrú” költői világokat (például Lautréamont költészete), több mint sajnálatos, hogy a korszerű költői kifejezésmodért való küzdelem minden palota- és nem csupán palotaforradalmát egy-egy klasszikusunk életművéből akarjuk kiolvasni, s nincs fogékonyságunk önmagukért olvasni (és értékelni) a magukba zártabb, kisebb hatósugarú költői műhelyeket, anélkül, hogy a „rangemelés” sanda gyanújába ne keverednénk — magunk és mások előtt.

2. Kritikus bizonyítványunk magyarázata

E gyanú alól tisztázva magunkat, hadd szögezzük le azonnal: Czóbel Minka költészetének homályban maradása és hatástalansága a közvetlenül utána következő, illetőleg az ő költészetével egyidőben alakuló Nyugat költőinek világlátására (Komjáthy Jenő mellett a legtöbb „objektív” esélye lehetett volna erre) — közhelyet mondunk — magát e költészetet is jellemzi, s nem csupán az — úgy tűnhetett! — radikálisan más irányban tájékozódó költői programok esztétikai érzéketlenségét vagy vele szembeni „minőség szempontú” kizárólagosságát. Mert egészen véve igazán lehet a Czóbel Minka költészetét leginkább értő Pór Péternek: „*lírájából épp az igazi feszültség hiányzik, kifinomultan szenzualista — szecessziós — költészet, de még innen a világteremtő erejű szimbolizmuson*”. (A szimbolizmuson a magunk részéről az érett Ady-hang szimbolizmusát értjük.) A történelmi és egyéni életének helyzeti

elzártágából és a maga alkati életidegenségéből is építkező és ezt szemléletté tudatosító *passzivitás* (Justh Zsigmond: „A passzív század passzív gyermeke ő.”) nehezen juthatott túl a szubjektivitás költői stilizációin s a szubjektum expresszív kiterjesztéséig a történelmi összefüggésekre, a *szimbolikus világlátás* szuggesztivitásáig pedig talán sohasem. Sorjáthatnánk a felszínességükben is jogosult észrevételeket: költői világa a sejtés szintjén dereng fel, s nem a szuggesztió azonosulást megkövetelő elementaritásával; költői beszéde visszafogottabb, legtöbbször tárgyat keres ahhoz, amit tud „tárgyatlanul”, ami már-már szorongásérvényűen retenti; megéli a jelenségvilág relativizálódását, a részlet és az egész, az „arányok” problematikusságát, a látszat és valóság máig korszerűen ható elentmondásait, ám fogalmazásrendszerében nem tud radikálisan a szubjektíve érvényes „valóság” mellett dönten, ahogyan azt nemcsak Ady, Babits-Kosztolányi kifejlesztett személyes látásrendszerének, de — nem egészen igaztalanul — az avantgarde (Füst Milán, Kassák Lajos, József Attila) szubjektivitás-képzeteinek útmutatása alapján is megkívánnánk. Czóbel Minka akárha örökké Novalis premisszájának az ígézetében alkotna: „*Alles poetisches muss märchenhaft sein.*” Hangjának fátyolozottsága (kifejezésrendszerének esetlegessége, nyelvi bizonytalansága, — „dilettantizmusa”, mondja egyik mai kritikusa) valóban félreérthetővé közömbösítette azt is, amit félreérthetetlenül ő fogalmazott meg, ő képviselt és képvisel (nem is annyira magányosan, mint hatástalansága folytán hihetnénk) századunk magyar költészetében. Ezzel azt is kimondtuk, természetesen, további bizonyításra váróan, hogy *olvashatónak* tartjuk Czóbel Minka költészetét ama „nem-történeti” értelemben is; legalábbis egyes részleteiben (végül is: Pór Péter olvasata és válogatása is egy ilyen szellemű megközelítést evokál); úgy a szecesszió „legjellegzetesebb” képviselője (Pór Péter) ez a költészeti, hogy poétikájának bizonyos vonatkozásaiban, s a maga szempontjából nem véletlenszerűen, túl is mutat a szecesszionista módszertan (stílus, világnézet) történeti lezártágán.

3. Az alanyi Én tárgyiasításának konfliktusai

A szecesszionista költészet a formateremtés lázaiban, görcseiben alakul. Lét-, még inkább lélek-állapotokat, gondolativá transzponált érzelmi magatartásokat akar kifejezni a megingott hitelű jelenségvilág objektív idealista vagy naturalista ábrázolása helyett, s ehhez nem egyszerűen a formák, a szavak hiányoznak számára (azok is), de sokáig a maga helyzetének szemléleti tisztázottsága és tisztázhatósága is. Németh G. Béla joggal nevezi Reviczky Gyula költészetét a későromantika képviselőjének is, és mi sem teljesen indokolatlanul említettük Novalis nevét Czóbel Minka költészetével kapcsolatosan, mint ahogy világnézeti-leg tisztázatlanul, de Byron költészete is magatartás-formáló impulzust jelenthetett e költészet számára. Nem egyszerűen Czóbel egyéni érdeklődését jellemezzük e ténnyel, hanem azt a történelmi és esztétikai talapzatot is, melyen állva irodalmi műveltségénél és alkati érzékenységénél fogva kitekinthetett — „kivonulhatott” — a maga alkotói és

életfilozófiai problémáinak megoldhatóságát kutatva. A szubjektivizálódó századvégi lírának és a szecesszionista magatartásnak a kibontakozás idején való kötődései a — főként német és angol — későromantikához legfőbb problémájuktól, a népnemzeti realizmus „vaskosságától” való megszabadulást szolgálhatta, a magasabb rendű eszmények keresésében lehetett irányadó. A Gyulai megfogalmazta, legigényesebb objektív idealista program lehetetlenülését, akadémikus realizmussá laposodását vagy épp nótázássá alacsonyodását követően kibontakozó diszharmonikus individualitás-érzet nem mindig tudta (illetőleg nem is akarta, a maga léthelyzetének magyarázhatóságát, megrendült eszmevilágának „spontán” köthetőségét ismerve fel ebben is) a polgáriasodó világban kényszerűen relativizálódó Én-komplexusát elhatárolni a romantikus Én világra vetülésének eszmei objektívációitól. Czóbel Minka életfilozófiáját és magatartását illetően ez azt jelentheti, hogy — durva vázlatossággal — a byroni megcsömörlés a Walter Scott képviselte romantikus eszményrendszerrel, Don Juanjának a romantika világlátásán belül maradó, de ehhez képest antihős jellegűsége Czóbelnél a maga alaktalanabb, céltalanabb és iránytalanabb *elvágyódásának*, jobbára az irracionalitás síkján mozgó, a látszatok elértéktelenedését, morális „kiürülését” érzelmi sikon átérző *dezilluzionizmusának* kifejezésre ösztönző-bátorító „olvasmánya” lehetett. Szinte ugyanolyan mértékben a maga életérzésére vonatkoztatható eszmei impulzusokat kapott a byroni kiábrándultságtól, mint például attól az ezotérikusabb francia dekadenciától, melynek vádjával Ignótus illette a *Maya* dalok költőnőjét.

Nehezítik e korszak költői a maguk alkotáslélektani szituációját azal is, hogy világnézetükben se tudtak, se akartak (talán az egy Komjáthy Jenő kivételével) egészen szakítani a népnemzeti irányzat költészetén túlható eszmerendszerével s ennek erkölcsi premisszáival (így Czóbel Minkát is méltán dicsérhetik századvégi kritikusan a „magyar erkölcsökhöz való példás hűségéért”), hanem — mint például Justh Zsigmond és a köréhez tartozó Czóbel is — idealista elképzelésekkel „modernizálva”, megmenteni kívánták azt. Az alkotásban ilyenképpen, ahogyan Pór Péter írja, *„meghatározó és közös gondjuk (...) az volt — noha persze különböző mértékben —, miként billentsék át a reális, sőt realista motívumok összességét egy irreális helyzet és spirituális lélek-állapot érzékeltetésévé?”*

Az önmagukban eszmei értékeket hordozó — idealizált — jelenségvilág kifejezhetőségét már Arany János öregkori lírájában (gondoljunk például *Az örök zsidó* című versére) a „mandátum nélküli” individuális tudat kifejezhetőségének a problémája váltja fel. A válságba került, pontosabban, a magát itt felismerő modern költői Én képzeletvilágát, alanyi létvalóságát tárgyiasítva ábrázoló lírai hős allegorikus monológja — nagyvonalakban ez lenne Arany öregkori költészetének, de törvényszerű egyéni módosulásokkal Vajda János költészetének is a poétikai platformja. Ahogyan Várkonyi Nándor fogalmazta meg e költői alapállást: *„A világot egy szubjektív pontba sűríti össze: ezt teszi amannak mértékévé s az abszolút történést is csak az egyéniség határain belül tudja meg-*

érzékiteni." Ez a „szubjektív pont” azonban Arany János öregkori lírájában és Vajda János költészetében még inkább a „való világ” szubjektív tükrözését szolgálja, úgy, olyan összefüggéseit tárva fel, ahogyan az a szubjektumban megjelenik, vagyis az allegorikusság és a szimbolikusság nehezen egyértelműsíthető határvonalán ingadozva, még innen az individuális eszmevilág és képzetkör közvetlenül *alanyi* tárgyasításán, mikor a jelenségvilág, a „való világ”, már inkább pusztá metaforikus behelyettesítésként, a lelki tartalom szimbólumaként, „nyelvi valósága-ként” egzisztál. Talán Komjáthy Jenő költészete az egyetlen, mely a felérzett dilemmából az alanyiság tárgyas ábrázolásának mint szemléleti követelménynek az abszolút elsőbbségét tudta levonni; maradéktalanul vállalva a jelenségvilágban irreálissá vált individuális léttudat magára maradottságát, elvonatkoztatottságát s az ebből adódó alkotói követelményt: a megváltozott életfilozófia kifejezéséhez *nyelvt teremtet* szükségeltetik (erőszakos nyelvi neologizmusait is e felismerés felől érthetjük meg, miként azt Németh G. meggyőzően bizonyítja). Nemcsak az *Új Versek* Adyját evokálta ezáltal, hanem, mint Somlyó György mutat rá, Rimbaud kortársává is vált.

Czóbel Minka költészetében efféle szemléleti radikalizmust hiába is keresnénk, még ha Komjáthyhoz mérhető tudatossággal küzd is a maga nyelvének kialakításáért (nem érthetünk egyet Könczöl Csaba értelmezésével, aki Czóbel költészetének újszerűen ható forma (és nyelvrombolásait Czóbel magyar nyelvtudásának kétségtelen elégtelenségével magyarázza; versek sora, igaz, a *Boszorkánydalok* versválogatásból jobbra kimaradt versek sora bizonyítja, hogy Czóbel igenis rá tudott játszani — már-már a formai epigonizmus vádjával illethetően — a meghonosodott ritmusformákra, főként Arany János versbeszédének a metrikájára.) Az Arany János öregkori lírájából és Vajda János költészetéből megismert *allegorikus lírai hős*, kinek kötődései a jelenségvilághoz áttételesebbekké szubjektivizálódtak ugyan, de nem szűntek meg (gondoljunk például az *Alfréd regénye* című versesregényre), átalakul, pontosabban, *feloldódik*, kontúrjait veszíti a szecessziós költészet *allegorikus univerzumában* (Pór Péter), Czóbel versbeszédének *stilizált Én*-jében, érzelmivé relativizálva, „ködösítve” ama szubjektív pontot, amiről Várkonyi beszél, de egészében nem oldva meg az alanyi *Én* tárgyasításának azt a módszertani konfliktusát, mely majd nem is annyira a szecessziós-szimbolista, mint inkább az egzisztencialista Ady, az önmegszólító vers-típust kihordó Babits és Kosztolányi, másképp pedig a vizionálva „személytelenítő” Füst Milán költészetében jut teljesértékűen XX. századi módon megvalósított költői modellhez.

II. EGY SZECESSZIÓS KÖLTŐI VILÁGKÉP

1. A pályakezdés alaktalanságai

Czóbel Minka első verseskötete, a *Nyírfalombok* 1890-ben jelent meg, ezt követte egy évre rá a *Hafia* című elbeszéléskötete, majd 1892-ben az *Újabb költemények*. A *Boszorkánydalok* versválogatásban

Pór Péter a két verseskötetből mindössze egy tájképfestő verset (*A por címűt*) tartotta újraközlésre érdemesnek. Nem véletlenül. Czóbel első két verskötetének zömét olyan történeti és népies tárgyú elbeszélő költemények, helyzetdalok és életképek alkotják, melyek mára valóban teljességgel érdektelenné laposodtak, — költői világának kihordásában azonban szerepük van. Kritikusan ítélve, talán nem több ez a szerep, mint hogy írni tudását demonstrálja bennük, s hogy általuk került be az irodalmi közvéleménybe, Arany János balladáinak és elbeszélő költeményeinek — ahogyan azt meg is követelte a kordivat — jó érzékű „tanítványaként”, ne mondjuk, epigonjaként. Első számú pártolója és elindítója az írói pályán, Justh Zsigmond a maga szellemi rokonára ismer e versek költőjében, s „faja” leendő „életerős magyar költőjét” üdvözli benne. Amit Rónay mond az igényesebb Kiss József balladaköltéséről, az sommásan illik Czóbel történeti tárgyú verses elbeszéléseire is (például *Czinka Panna hegedűje*, *Forgách Zsuzsanna*, *Csáky Lóra*, *Horváth Klára*): „A balladai »homály« itt puszta kellék, előadásbeli sablon: egységes, tragikus cselekmény helyett a vers hatásoson beállított jelenetekre szakadozik, s a homály a jelenetek közeit tölti ki.” Hogy így van, annak oka, a kisebb tehetség mellett, a változó költői érdeklődés is, mely a maga kibontakozási lehetőségét egy számára mindenképpen lehetetlenült formában keresi: a verses epikában. Reviczky szerint a modern lírikus „a balladában is ne a cifra mesére és bonyodalomra, hanem a hangulatra és egyéni színezetre helyezze a fő súlyt”. Czóbel legtöbbször érezhető élvezettel pepecsel a mesével is, romantikus mesévé kötetlenített történelmi elbeszélései szándékukban mégis egy egyénített problémakör körüljárását előlegezik: lelki realitásoknak, szenvedélyek állapotrajzának romantikus stilizációi e balladák hősnői, s nem a verses epika, hanem a *szecessziós dráma* térségébe kívánczik valahány; mindegyikről elmondható, ami Horváth Kláráról: „Körültök: halál és szerelem.” A szecessziós költészet egyik központi problémátárgya, filozófikus sűrűségű metaforája épp e két létminőség lesz, mi több, nem ritkán így, kötőszóval összekapcsoltan: szerelem és elmúlás; elmúlás és Nirvána — variálhatnánk, pontosabban, variálja majd Czóbel Minka költészete. Hogy már e költeményekben tudatosnak mondható problémaérzékenység keresi a stilizálás lehetőségeit, a *Hafia* című elbeszélés személyesebb fogalmazása is tanúsítja: „Nagy vonásokban az ember még ma is az, mi volt évszázadok előtt, de a körülmények, az élet, a gondolkodásmód igen megváltozott.” (Az álhistorikus szecessziós színház dramaturgiája sem épül másra, mint e fordított logikájú metafizikára.) Verses elbeszéléseinek hősnői a régi, romantikus díszletek között akárha e megváltozott gondolkodásmód (értsd: lelki érzékenység) valószerűtlenné sápadt és suta szószólói kívánnának lenni (a jobb sorsra érdemes Forgách Zsuzsannát — például — tragikus végzete lejtőjén a hites ura egy napi távolléte okán érzett *unalom* indítja el — legfeljebb a polgári vígjátékban nem valószínűtlenül ható „szcenírozással”!), miként helyzetdalait is ez új lelki tartalmak kifejezésére kívánja „betörni” (a *Késő öröm* című helyzetdala „a babáját váró kislány” tipikus dalhelyzetéből a végre megérkezett kedves fölötti öröme való lelki képtelenséget bontja ki, — talán

nem is csak a századvég unatkozó high life-jének jellegzetes nervózusaként, hanem a szerelem metafizikájának és időbeli tartalmiságának esetlegességére ráérezve, — ahogyan regényében és egyik novellájában értelmezi majd ugyane motívumot) — eleve kudarcra ítélt. Verses elbeszéléseinek *epikus* dikciója, helyzetdalainak *moralizáló* végkicsengése éles ellentétbe kerül a kifejezendő tartalmakkal. Inkább csak kuriózumként, mintsem a kialakult szecessziós magatartás bizonyítására idézhetjük ezért a *Czinka Panna hegedűje* négy verssorát, ezt a töményen szecesszionista költői képet:

„Pókhálóban ringatozó
Színes harmat cseppek,
Tövis-indán málna-bogyók
Feléje nevettek.”

Kedvünk lenne azt mondani, e miatt a négy sor miatt érdemes volt megírni az egész Czinka Pannát! *Pókháló, harmat cseppek, tövis-inda, málna-bogyók* — megannyi szecessziós természeti képelem, a szecessziós vonalvezetés indázó hajlékonyságával, a lélek ritmusát követő szeszélyességgel; a képi elemek egymásba fonódottságában, egymásba tükröztetésében azonban felvillan a stiluson túlmutató többlet: a rálátás pillanatának maradéktalan megfogalmazása. A költői látás élessége az, mi „többé” teszi e képet a „leírás iparművészeténél” (Halász Gábor): a pókháló harmatcseppjeit a málna vöröse színezi át! Ilyen pontosan csak a képzelet láthat, a valóság nem fogalmaz ily kifinomultan — a képzeletnek a túlzásban megmutatkozó pontossága viszont már nem egyszerűen a költői kép szerkezeti egyensúlyát értelmezi: a (nyírségi) nyári reggelek fényzuhatagát idézi fel — résszel az egészet! — maradar intenzitással!

Nagyon kevés ilyen metszett pontosságú, újszerű és — a későbbi kötetek felől tudjuk — *egyénített* látásról tanúskodó költői leírást találhatunk Czóbel elbeszélő költeményeiben. Nemcsak a választott műformában, hanem nyelvében is a romantikus és realista hagyományok sablonjait követi; monográfusa, Kiss Margit könnyűszerrel vonhatott meg párhuzamokat Arany, Petőfi, Puskin, Shakespeare műrészletei és a czóbeli láttatás nyelvi (és szerkezeti-szituációs) megoldásai között, vagyis egészében véve a számára ismert és otthonos irodalmi konvención belül maradt. Értéktételként népies tárgyú elbeszéléseire, a falusi mindennapok életét festegető verses életképeire (a legértékesebbek a *Nóta a tengeriről*, *A dohány*, *Egy hét*) is többnyire érvényes e megállapítás. A móríci, a tömörkényi vagy épp a Németh László-i parasztábrázolás, a lélektani realizmus egyénítései és szociografikus elmélyítései után nehéz értékelni azt, amit a korabeli kritika — nem alaptalanul — dicsért bennük („*Népies alakjai, dacára annak, hogy meglátszik rajtuk a modern író minden művészete, még sem absztrakt alakok, hanem éles, közvetlen megfigyelés eredménye.*” — *A Hét* 1892-ben közölt kritikája), és azt is,

amiért Justh Zsigmond lelkesedett értük: a lényeglátó közelítést a paraszti élethez. Tudjuk, a lényeglátáson voltaképpen a „nem a való, de annak égi mása” Arany János-i premisszáját értették ők is; a Czóbel népies alakjait írói (és humanista arisztokrata) attitűdként körüllegő *caritas* állandó jelenléte ellenére is merőben idealizált parasztvilág ez; Halász Gábor pontos megfogalmazását idézve (Justhról és Czóbelről): „Mindenesetre egyikük sem volt népies: a kifinomult idegzet vonzódott bennük az egyszerűhöz és egészségeshez, a ziláltság a nyugalomhoz, a modernség az antik jelképhez.” Ami éltetheti számunkra e költeményeket, az a megfigyelés — olykor — árnyalatokat is felismerni tudó hangulatisága, a nem annyira alakjainak megformáltságában, életszerűségében, lelkiségük, élethelyzetük egyénítettségében, mint inkább környezetük, életterük megjelenítésében megmutatkozó közelsége. Czóbel festői látásának korszerű érzékenysége az, mi észlelhető maradt a mai olvasásban is. A vásári dinamika fény-árnyék játékanak érzékeltetése például az *Egy hét* leírásában legalábbis felidézi az impresszionista látásban érvényesülő szubjektivitás képzetait, megsejtetve egyúttal Czóbel hangulatimpresszióinak belső karakterét is. Költői leírásait a szerkezetben látás intellektusa egyéníti, miként *A por* című verse meggyőzően érzékelteti. A szerkezetben látás intellektusa azonban túlmutat az egyénített látvány eme festői síkján, s poétikájának, költői világlátásának irányultságát jellemezhetjük majd vele.

A nyírség Czóbel-kastélyban verselgető vénkisasszony-poétia akárha Krúdy prózájának a hősnője lenne! Különösen ez idő tájt, amikor intellektualitás — verseiből kiolvasva — alig mélyebb és egyénitettebb az első fiatalságon, első kiábránduláson túljutott fogékony és művelt kisasszony álmodozásánál, ábrándozásánál. A szenzibilis és dezilluzionista, az Igaz Szerelmet váró, de a Halálról és a Semmiről tűnődő Czóbel Minkát, akárcsak a Napraforgó Krúdyját, ahogyan Bori Imre írja, „valójában a »nem-élet« képei bűvölik, s az »élet« képeit keresi. »Hogyan kellene élni?« — ez az alapvető kérdése...” Krúdy titokzatosság aurájával bevont nőalakjainak — csúnyácska — testvérhúga ő, kik szenvedtek már, vagy legalábbis látták a szenvedést, s ezért átláthatatlanná okosodtak, megtanulták (Czóbel *Vihar* verséből idézünk) „Mosolygva nézni a zajló világot, / Szélnek bocsájtani a kis boldogságot, / A mi még lehetne!” Legfeljebb Szindbád láthatott át rajtuk, éjjelente vöröstre sirt szemükből reggel a szenvedés utáni olthatatlan vágyat olvasva ki; Czóbel versének folytatása mintha Szindbád „életbölcességét” hitelesítené:

„Úgy sem elég másra,
Csak hogy hosszabbuljon e nyomorult élet,
Csak hogy tovább fájjon, szenvedjen a lélek,
Tovább húzni? minek? vesszen hát egészen,
Mi már úgys régen elmúlásra készen.
Múlják el örökre! —

*Nem készen, nem készen, — és ez fáj úgy épen,
 Tudna még az élet mosolyogni szépen.
 Tudna még a szívem örvideni, nevetni,
 Lángolóan, forrón, igazán szeretni,
 Fénylő napba nézni gyönyörködő szemmel,
 Szeretni! szeretni! igaz szerelemmel.
 Tudna — de hiába.
 Nincsen ki kérdezze, nincsen ki megértse,
 Nincs ki visszatartsa, elmúlástól féltse.
 Haljon be hát, vesszen az ég viharába,
 Pihenjen, rohanjon a csendes halálba,
 Egyedül, magába!"*

Egyetlen lépés visszafelé, s máris a romantika ez időre hamissá kopott, hiteltelenedett visszfénye vonná be a szöveget, a hajszálnyi távolság azonban mindig megőrződik: Czóbel már *nem tud* elengedetten romantikus lenni, mondanánk, elengedetten szenvedni. Akármennyire álmatagon és esetlegesen, de a reflexivitás útjait járja, mely mindent a relativitás áttűnő alakváltozataiként mutat fel. (Árulkodó példa lehet erre — az érdekesség kedvéért említjük — Kiss Margitnak adott szóbeli közlése: Horváth Klára örülesi jelenetét, állítólag, a domboldalon futkosó fehér kiskutyájának elő-előtűnő teste idézte kompozicionális rendbe.) A merengés állapotában tud csak otthon lenni, fogalmazni, — akkor is, mikor nem leplezett szándékossággal keresi a romantikus költészet képtárában a szenvedélyesség szimbólumait.

A *por* című vers a festői látásnak és a merengő relativitás-érzet reflexivitásának remekművű ötvöződése. A hazaseregglő állatok színes kavalkádja mozgalmasságában és színességében akárha egy filmszerűen pergetett-lapozott impresszionista festményalbum lapjaiként vetülne elénk. A mozgalmasságban, a színharmóniában, a falusi este életszerű közelségként megragadott látványában *mintha* a harmonikus élet, az „élő” élet valóságosságának, idilljének a biztonsága harsogna:

*„A láthatáron nyárfák koronája,
 Levélzetük égő világos sárga
 Kék ég lapjáról élesen leválnak
 Finom metszésű izzó sárga ágak.”*

Gondolnánk: Szinyei Merse Pál bokrai-fái aranyló, kora őszi pompában! A pillanat megragadhatóságának ugyanaz a vakmerő hite feszíti őket, mint amely Szinyei Mersével megállította a levegőben a pacsírtát: ez az estéli út *van*, s aki látja-láttatja, szintén. A felszálló, repülő por kezdetben mintha csak szerkezeti kontrasztként lenne jelen, mintha a látvány pontosíthatóságát szolgálná, fátyolszerűen eltakarva és előrehozva az alaki világot, mi itt *kékjében, sárgájában, vörösében, fehérjében, feketeségében, arany színében és dobogó, fürge, repeső stb. mozdulataiban* mintha abszolútként tételezné önmagát. A *por* azonban mégsem pusztán szerkezeti kontraszt itt, mely a látvány kiélesítését, majd el-

fedését szolgálja. Nem a látvány egyik részlete, mi végül győzedelmeskedik a többi részlet fölött az est homályának térhódítását segítve. Nem, mégsem Szinyei Merse Pál *valóságos* idillt „örző” tájaira láttunk rá; *álomlátás* részesei voltunk. A megállított pillanat — „világos álom” volt, s nem más. Az életidegenség rajongó életillúziója izzott itt fel egy pillanatra, *belülről* színeződve. Ha nem túl merész a párhuzam: Van Gogh *sárgái, kékjei* lobbantak fel és parázlottak el. A verskép térsége nem az estéli falusi út volt, mit közelből szemlélhettünk, már-már az idill részeseivé válva magunk is. A verskép térsége a *lélek homálya*, hol varázslatos esetlegességeként tűnik elő, kergeti egymást az árnyékvilágnak tudott élet megannyi káprázata. A világ Isten megálmodott álma, az én álmom tehát az álom álma, fejtegeti a keleti filozófiák, Schopenhauer s mások nyomán egy később írott versében, — s a világnak létezésének ez az álomszerűsége hullámszik már e vers metafizikus porfellegében is.

Czóbel verse *költői látomás*; a szónak abban az értelmében, ahogyan Füst Milán költészetének *Én-projektáló* (teremtő) látomásosságáról beszélünk: mégha módszertanilag a tárgyiasságnak ezt az egyneműségét nem tudta is megvalósítani. A (külső) *látvány* és a (belső) *vízió* az ő versében egymást értelmezve összefonódnak ugyan, de különlétük nem szűnik meg a versképben, más és más az ontológiájuk — mondanánk nyakatekertebben. A reflexió „ráfonódik” a közölt látványra, miközben a látvány feloldódik a reflexivitásban; különbözőségük nem szűnik meg, ám a látvány allegorikus vonatkozásrendszere helyett a látvány átlényegüléséről beszélhetünk mégis: *jelenítésről*. Czóbel versének formát kereső reflexivitásában ezért láthatjuk az alanyiség tárgyasításának egyik legkorábbi korszerű kísérletét. Ezzel a versével azonban már ki is lépett a pályakezdés alaktalanságai közül. A kísérletezés, a nyelvtéremtés és világteremtés próbái következnek: a szecessziós költészet egyénített alakváltozataiként, — mikor költészetének egyenletlenségeit már önmagához viszonyítva mérhetjük, alkotói intellektusának tárgyasításait pedig a költészet jövője felől, de legalábbis az avantgarde „holt-pontjából.”

2. A megismerés hatalomnélkülisége — és álomszerűsége

A szecesszió a megrendült világrend humuszából nőtt ki, világképében a dologi világ „értelmennélküliségében” (*eszménytelenségében*, panaszojják majd Czóbel versei) elidegenült tudat rosszérzését és kiűtkeresését variálja. A világ filozofikus átértékelésének vagy épp a világrend megváltoztatásának a gondolatáig nem jut el; a kor filozófiai pozitívizmusa csupán az értelmezést, a magyarázatot vállalja. Schopenhauer passzivitástana termékeny talajra találhatott. Az elidegenültséget felérző tudat a költészetben a Schopenhauert jellemző Nietzsche pontos szavaival „a megismerés hatalomnélkülisége előidézte lelki békétlenséget és zavarodottságot” fejezi ki. *Esztétikai kultúrát* teremt, állapítja meg a fiatal Lukács. „A dologi világ értékesítésével egyenes arányban növeked-

szik az emberi világ elértéktelenedése" — diagnosztizál a fiatal Marx, s az emberi világ elértéktelenedését tapasztaló művészi érzékenység feleletként a maga kiábrándultságát, pesszimizmusát, egyéni kivonulását fogalmazza meg, helyzetét statikus létállapotként élve meg. „Változtatnod nem lehet!” — visszhangzik majd Füst Milán költészete az egzisztencialista életbölcselet evidenciaszerűségével, az ő léttani pesszimizmusa azonban már túlvan a szecesszionista magatartás és költészet — általunk épp csak érintett — leíró, magyarázó, „stilizáló” jellegén, hanglejtésén; költészetének „szituációkban gondolkodó objektív líraisága”, Bori Imre kifejezésével, az „arccal az avantgarde felé fordult szecesszió” képviselőjévé teszi őt. Ha módszertanilag nem is azonosíthatóan, de a kassáki avantgarde-szemlélet konstruktivizmusával rokon törekvés az övé. Az a fiatal Füst Milán, aki az „*En nem költő akarok lenni*” valomással nyújtja át verseit Osvátnak, a szecessziós líraiságról való szemléleti distanciáját is érzékelteti. A költészetet valóságteremtésnek fogja fel ő is, miként Németh Andor 1926-ban íródott cikke: „A valóság legfőbb kritériuma: a hatás. Az ember is valóság. A költő is. A költő is hatni akar, úgy mint az anyag: rá akarja magát diktálni a természetre.”

A századforduló szecessziós költészete — és kiterőnkben az avantgarde felé ezt szerettük volna érzékeltetni — igen távol van ettől a valóság- és költészetszemlélettől, holott a kohója ennek, midőn stilizációiban az elmagánosodás és elidegenülés fokmérőjévé válik. Czóbel számára az arisztokrata rendhez tartozás, a maga osztályának történelmi szerepében való hite s egész életformája eleve lehetetlenné teszi, hogy a lélek meghasonlásait, másképp élje át, mint az élet, az „élés” életbölcseleti, metafizikus problémáját. Dezilluzionizmusa nem tragikus szembenállásként, hanem élet- és világuidegenséggként manifesztálódik. Amikor a kitekintés lehetőségeit keresi, egyetlen irányban nyithat csak ablakot: a transzcendencia irányában. Természetesen, nem csak ő. Az elbizonytalanodott tudat vallásreflexe lepleződik le a kor eklektikus vallásképeiben hol Isten sem evidencia már, hanem bölcseleti magyarázat és szimbólum. Ahogyan Cholnoky Viktor fejtegette 1903-ban, „isten fogalom nélkül való” vallásosság ez; mondhatnánk: áhítat helyett áhítás, a lélek irányulása. Musset évtizedekkel előbb így vallott erről: „*Elmém nem bír hinni, s szívem kételkedni nem.*” Czóbel 1892-ben A szörnnyeteg címmel verset közöl az „aranyborjú / Földpusztító, lélekölő, könnytől patkózó / véres orgiá”-járól Ady „disznófejű Nagyúr”-jának jelképét és tartalmi vonzatkörét előlegezve. Isten e versben a világ haszonelvűségével, eszmeietlenségével szembeállított és vele szemben vereségre ítélt („Romhalmaz lesz az Istenek tanyája”) eszmeszimbólummá lesz. Ez azonban korántsem jelenti azt, mintha Czóbel és a századvégi szecesszió le tudta volna vonni a maga számára a nietzschei filozófiai végkövetkeztetést: az „Isten meghalt”. Czóbel eklektikus valláskultuszában (mely lehetővé teszi, hogy egy versben együtt szerepelhessen Pán, Buddha és Krisztus — nem teofizikus lényegként immár, hanem eszmei-inkarnációként, eszme-dekorációként: költői jelképként) a körvonalazhatatlan más-lét és másképp-lét utáni vágyakozás metaforikussá parttalanodott jelenítőjévé teszi meg az istenség eszméjét. A reflexió anyagává

lesz hát, nyelvi valósággá. A visszatérés, a visszaút lehetőségeit azonban nem zárja le maga előtt, miként ezt az egészen gyenge vagy az öregkor teljes ellenőrizetlenségében írott verseiben előtérbe kerülő, korlátoltan moralizáló katolicizmusa bizonyítja.

A *szörnyeteg* című vers ismeretlensége okán írjuk ide a „győzedelmeskedő aranyborjú” költői látomásának egyik részletét. A látomás szókincsében, hasonlataiban a romantikához utal vissza bennünket, indulatmenetében, igehasználataiban, a párhuzamos szerkezetek halmozásában azonban meg is haladja azt — a Zola naturalizmusán is nevelkedhetett expresszionista kifejezésmód irányába mutatva.

*„Reszket, ing az állvány,
Leugrik róla most a szörnyű bálvány,
Szőre bozontos lett, a háta görbe,
Tehetetlen-otrombán fordul körbe.
Már óriási bikává öltözött,
Érczkörme csattog a sereg között,
Fogával tép, szarvával öklel, rombol,
Szemével süt, vad örületben tombol,
Körméhez véres cafatok tapadnak.*

*Az emberek rémülten megszaladnak.
Nem használ semmi, mint egy tűzvihar
A szörnyeteg tüszköl, rájuk rivall:
»Imádjatok hát, áldozatok nékem.
A földön Én vagyok s nincs más az Égben!«*”

Ebből az elidegenültségből és létmagányból szövődik Czóbel Minka költői világának megannyi tárgyiasított létkáprázata, hol Isten sem Isten már, a világ pedig álomszerűen dereng át a lélek-ablak „leeresztett zsalugáterein”, mint ennek a trónját veszített Istenségnek az álma. Talán egyetlen valóság-evidencia létezik itt csupán: a magánosság. Czóbel költészete a magánnyal birkózó lélek önértelmezés-változatait mutatja fel tárgyiasításaiban. „Magányosság híján magányosabb lennék” — írja le néhány évtizeddel előbb távoli költőrokona, Emily Dickinson a léleknek a világban elvegyülni nem tudását példázó remekművű paradoxont — Czóbel Minka élteidegenségét is jellemezve.

3. Egy életérzés költői filozófiája

Czóbel Minka költő akart lenni! Nyilván kevésbé vezérelték e szándékában a külső körülmények és a külsőleges ambíciók, mint inkább az írás, a léttel való kapcsolattartás, az önkifejezés belső szükséglete. „Grafomániája” (a 90-es években szinte minden esztendőben jelenik meg verseskötete, nem beszélve a különböző folyóiratokban és újságokban közölt novellákról, kisebb prózai munkákról) — *életforma*. Pór Péter, aki Czóbel költői természetének és a kortársaitól őt leginkább

megkülönböztető alkotói jellemvonásának a költői tudatosságot tartja így ír erről: „Egyéniség és alkotás ritkán azonosult egymással olyan mértékben, mint Czóbel Minka pályájában. Szecessziós sorsot élt meg, melyet — valamelyes túlzással talán, de nem jogtalanul — szintén e két kulcsszó közé foghatunk legtalálósabban: hiszen ki ne érezné egyszerre pátoszát és groteszk voltát a végtelenről álmodozó, a kozmikus lélekvádorlás drámáját komponáló, de mindig magányra és fél-érdektelenségre kárhóztatott, majd a Nyugat modernjei mellett reménytelenül némaságra és elfelejtettségre ítéltetett nyírségi vénkisasszony sorsának!”

Czóbel Minka költői világának alakulását, felépítettségének első szintjén a *Maya* (1893), a *Fehér dalok* (1894) és *A virradat dalai* (1896) verskötetekben kísérhetjük nyomon. Eszmei motívumkörét, költői problematikáját tekintve idetartozna még a *Donna Juanna* (1900) című versdrámája is — tekintve azonban, hogy a *Donna Juannát* szintéziskísérletnek látjuk, külön foglalkozunk majd vele. Úgyszintén külön fejezetben tárgyaljuk Czóbel „rythmicus prózáját”, mint a magyar szabad vers első tudatos kísérletét, mi különösen pályája első felében jellemzi őt. Átgondolva e kötetek motívumköreit, Czóbel életfilozófiájának főbb pontjait is kitapinthatjuk. Ami legelőbb szembetűnik e költői világképben, az valóban nem más, mint a Pór Péter megfigyelte tudatosság, másképpen, e világkép belső homogenitása, gondolatiságának minden vélt vagy valóságos esetlegessége ellenére. Jóllehet élethangulatokat stilizált (költői) életbölcseletté, „lélekimpressziói” koncentrikus körökben érintkeznek egymással, értelmezik, átfedik egymást. Azt mondhatnánk, ebben a költői világképben semmi sem jelenik meg véletlenül, a belső hullámvonalakban kifejeződő végtelent értelmezi minden részlet. Az elemzést megelőzően írjuk fel — egy-egy versidézzel kifejezve — e költői világkép eszmei motívumainak koncentrikus köreit, mégpedig mintegy a külső köröktől haladva a belső felé, hogy az egyes eszmetartalmaknak az egymásban feloldódva-megőrzését is érzékelhessük, e költői életbölcselet belső alakulásrajzát is feltérképezve egyúttal:

- I. „Leghasznosabb a józan sziürke élet,
Lidérc-tüzek a csillogó eszmények.” (Ikarus)
- II. „Összefűz egy örök, lángoló szerelem,
Mert lelkednek lelkét: álmodat szeretem!” (Szerелеm)
- III. „Mért oh, mért ez élet, ha mégis halál van?” (Holló szárnyak)
- IV. „Éltem? nem éltem-e? — Mi is ez az élet,
Mely észrevétlenül álmok közé téved? (Új Héloïse)
- V. „A rettentő, félelmes pusztaságon
Magam vagyok, egyedül, egymagam.” (Magános úton)
- VI. „Mit is jelent sok közül egy egyén?” (Microcosmos)

- VII. „*Mégis oly mérhetetlen távol,
Idegen az egész világ.*” (Az üvegfal)
- VIII. „*Ki jön ott szembe? — Én magam talán?
Jövőm emléke, multamnak árnya,*” (Tört sugárban)
- IX. „*S a szív oly boldog, oly nyugodt,
Mert vágytalan.*” (Altató)
- X. „*Hisz' elkísér fanyar magányba
Lelked átlátszó, fehér álma.*” (Ultima ratio)
- XI. „*Az egy, hatalmas, végtelen nagy Isten
Lebeg a végnélküli Nirvánában
Elszenderül — a nagy, kimondhatatlan
Kétségbeejtő magasztos magányban.*” (Eunoia)
- XII. „*Hogyha egyszer összetépné,
Mindig csak a földön járnál,
Nincs szomorúbb szárnyatépett
Földönjáró boszorkánynál.*” (Éji ének)

Nem tudni, Czóbel mennyit látott meg a századforduló kapitalizálódó magyar valóságából, valószínűleg nagyon-nagyon keveset, mindenesetre ez az általa „átkos”-nak nevezett „anyagi való” a maga újszerű törvényszerűségeivel betört az ő családjának életébe is. Családjának (és általában a kis- és középnemességnek) anyagi problémáiból, lehetséges, nem sokkal többet értett meg ő sem, mint alteregója, a *Pókháló*k című elbeszélésének hősnője, ki csak akkor vesz tudomást a „valóságról”, családja anyagi helyzetéről, mikor rádöbben, a birtok után a házat s a parkot is el kell adni, jellegzetes „valóságérzékevel” nem tudva elviselni a park fáitól való elszakadást. Egy át nem látott valóság hát az, mitől veszélyeztetve érzi magát, minek haszonelvűségétől, másságától szenved, — s amit patetikus emelkedettséggel visszautasít. A lélek valóságában visszatükröződő anyagiasság, „kicsinyesség”, „köznapiság” és művelletlenség az, mit alkati érzékenységénél és műveltségénél fogva érzékel — közvetlen környezetében is, s ami lehetetlenné teszi számára, hogy osztálya tagjainak körében valamelyeset otthon érezze magát. *Elvágódását* innen érthetjük meg, a „van honnan, de nincsen hová” idegenség érzete táplálja azt — Tahitije „a lelkek társalkodása” lehetne csupán. Ignóus arroganciájában van némi igazság is: a beilleszkedni nem tudó „mimóza lélek” bástyázza magát körül álmaival, fennkölt allegorizálással elmélkedve „Igazság”-ról és „Hazugság”-ról (*Üres diók*), „szűzleányos” moráljának narcisszizmusában olykor már-már ellenszenvenessé is válva (*Élvezni is tudjátok a gyönyört még / Mely undort kelt, a „másnap” hajnalán / De a gyönyör, mely örök, s változatlan, / Előttetek csak rejtelmes talány. Ösmeritek a „látható” világot / De a léleknek titkos rejtékét, / Fehér, csillámló, fényes boldogságát, / Nevetitek, mint hóbor-*

tos mesét.” — A kincsről), — mégis, az önismeret útja ez, ha a póz hietlenné kopott is már, vagy ha eredendően az is volt: a művészsors, a művész helyzetének megfogalmazásáig juttatja el őt, a szecessziós költészet Adyig, Babitsig érvényes művészsors-látásához:

„Ha lelked más, mint „mások” lelke,
Vigaszt, nyugalmat merre lelne?
Bolyongsz társ nélkül mindörökre
Az átláthatatlan szürke ködbe.
Üldöd a bűvös eszményképet:
Az örök változatlan szépet.” (Virradat)

A vállalt művészsornak ez a láttatása körvonalazódik, személytelenné tárgyiasítva, az *Ikarus* dramatizált versképében. Az allegorikus jelkép-választás nem szorul értelmezésre, ha mégis, úgy az elvonatkoztatottság, az absztrahálás — nem is csak önmagához, de általában a művészléthez viszonyítottan — magas foka az, mit rá jellemző sajátosságként érzékelhetünk, s amellyel szemben tudatosan kiélezett ellentétként hatnak a leíró, megjelenítő prózai „mellékszövegek”. Az *Ikarus*t elemző Pór Péter joggal beszél „dramatikus feszültségről”. Az alkotói tudatosság és átgondoltság magas fokú demonstrációja e szöveg redukcióval elért gazdaságossága, koncentráltága — s nemcsak abban, ahogyan „puritán visszafogottsággal” (Pór) megkomponálja e kétféle hang (a jelenítő-leíró és az allegorizáló-szimbolizáló) együttlétét, hanem abban is, ahogyan prózai „mellékszövegeiben” a szimbolikus jelenítést „technikailag” megoldja. A kor érzelmes bőbeszédűségében egyedülálló jelenség ez, legfeljebb Justh Párizsi naplójának a szalontársaságot leíró „lényeglátó fanyarságára” gondolhatunk még: „Négy órakor délután. Városi mulató hely. Józan sivár napfény. A harmat nélküli, lankadt, de buja zöld gyepen, étel kosarak, maradékok, törött boros és sörös üvegek. Egy keringő leverően víg hangja hallatszik. Kirándulók serege. Széles, zsiros arcok, önelégedett zavaros mosollyal. Mind fáradt, s kissé részeg, de egy se mámoros.”

Az *Ikarus* dramatizált verskompozíciójához hasonlít, bár annál jóval „egyszintűbb” felépítésű, a *Táncvigalom* című vers is. Az 1896-ban megjelent *A virradat dalai* versei közül való, s az évszámot azért ismételtük meg, mert egy öncélúságában is érdekes összevetésre van alkalmunk. A vers motívuma megegyezik Thomas Mann *Friedemann úr, a törpe*, című 1896-ban közölt novellájával. Különösebb filológiai elmélyülés nélkül is feltételezhető, hogy a korszellem egyik a romantikától (Byron, Hugo) is kölcsönzött úgynevezett „lebegő motívuma” lehetett ez, mit egyként táplálhatott a századvég liberalizálódó hangulata az „elesettek” iránt és a polgári világ erőteljes, egészségtől kicsattanó, élni tudó alakjaitól megcsömörlött művészérzékenység. Ne feledjük, a művészsors megaláztatásainak egzisztenciális pokoljárását Füst Milán is egy törpével mondatja majd el! A *Táncvigalom* hőse ugyan nem törpe, hanem „püpos nyomorék”, ennél az eltérésnél azonban sokkal lényegesebb a situációs és magatartásbeli hasonlóságuk. A Rinnlingenné bálján félrevonultan

üldögélő és Rinnlingenné érzékiségétől felzaklatott Friedemann úr kifejtetlen és végig nem gondolt ikertestvére üldögél Czóbel versének „puha vörös-bársony kerevetén”. „Okos, mélabús szemei nyitott ajtóra függesztve, melyen át bálterembe látni” — írja Czóbel, Thomas Mann viszont így jellemez: „A nézésében nem volt szenvedély, fájdalom is alig: valami tompa, halott kifejezés ült benne, bódult, erőtlen és akarat nélküli odaadás.” A novella végén pedig így: „Vajon mi ment végbe benne közben, ami ezután történt? Talán az a kéjes harag vett rajta erőt, amit olyankor érzett, mikor az asszony a tekintetével megalázta — amely most, mikor úgy bánt vele, mint egy kutyával, s ő itt hevert a földön, a téboly dühévé fajult, s kellett, hogy cselekvésben oldódjon fel, akár saját vesztére is —, talán az önmagától való undorodás töltötte el vad szomjúsággal, hogy megsemmisítse, darabokra tépje, kioltsa önmagát.” Ugyanez életszituációit éli meg Czóbel versének hőse is:

„Arcát lázas keserűség önti el:

»Gyűlöllek, gyűlöllek! nincs közöm hozzátok,
Csak egy ami közös: a nagy élet-átok.

Bármi legyen sorsod, végső osztályrészed:
Az elkerülhetetlen, borzalmas enyészet.

Szörnyű, szent enyészet, hogy imádlak téged!
Te osztod egyedül az egyenlőséget!«”

Czóbel azonban a lelki magatartás síkján belül maradva értelmezi e szituációt, és — eltérően Thomas Manntól — azonmód le is zárja, egyértelműsíti vonatkozaskörét. Allegorikus hősének egzaltált, filozofikus horderejűnek szánt reflexióiban a „való világ” hiábavalóságát hirdeti meg, a szellem magasabbrendűségét a „múlékony élettel” szemben. Az eltérés, persze, rendkívül lényeges: a Thomas Mann-i novella — itt elemezhetetlen — komplex világlátásával egy allegóriát állítottunk szembe. Czóbel lélektani érzékenységét és önismeretének elmélyültségét bizonyíthatja azonban, hogy e szituációnak az elidegenült világban beszédes szimbolikusságát — a művész és a gondolkodó sérültségét — felismerte.

Van valami feltétlen tiszteletre méltó, ne mondjuk, megrendítő abban, ahogyan Czóbel küzd az önértelmezés önnönmagához való érzelmi-gondolati hűségéért a kifejezésben. És van valami megrendítő abban is, ahogyan kifinomult idegrendszere az álmozodás kódján át elé vetíti, vágyban és iszonyatban megélten, az élet-zűrzavar szenvedélyalakzatait. Élet-idegenségről, világidegenségről beszélünk minduntalan, de — a korszerű lélektan tanúsíthatja, hogy nem mondunk ennek ellent — felfokozott ütemű, intenzivitású élni tudásról is beszélhetnénk: önmagát kioltó, lehetetlenítő szenvedélyességről.

„Csókod ajkam ne is érje,
Szikratűztől félek,
Lángba borít egy világot
Szívem, ha felébred.” (Vallomás)

Versek sora, egész költészete hitelesíti e vallomást; passzivitást hirdető életfilozófiájának, a „vágytalan boldogság” egész stilizációs és eszméletének ez kölcsönöz — természetesen: ahol e feszültség érzékelhetővé válik — költői szuggesztivitást. A maga alaktalan érzelmi lélekállapottaihoz való mindenekelőtti hűség írathatta meg vele *Az ismeretlen* című szerelmes versét is — középső versszakának lélek-homályával Emily Dickinson létpillanatainak költői sűrítettségére emlékeztetve bennünket.*

Szóhasználatának esetlegessége, még inkább ritmusának hagyományörző motorikussága azonban, mint annyi más versében, itt is fékezően hat. Nem hibátlan vers, de azért érdemes felidézni:

„Erre járt, de már nem látom,
Eljött — elment, mint egy álom,
Könnyű nyomát hó ellepte,
Csak sötétség körülötte.

Sötétségtől, izzó fénytől,
Lehulló hó fehérjétől
Nem tudom már észrevenni.
Minden volt-e? vagy csak semmi?

Mégis néha közel érzem,
Van lényében nékem részem?
Mindörökre bennem él-e?
Vagy elmúlok én is véle?”

Profanizálva a verset: Czóbel szerelmes verset ír arról, hogy nem tudja, szerelmes-e. A költők, különösképp Czóbel kortársai, ezt kötelezően tudni szokták. Czóbel versének tárgyiasítása követlenül a szerelem metafizikáját értelmezi. Reflexivitásában ugyanaz a Nihilhez közel járó relativitásérzet érvényesül itt is, mint Krúdy szerelem-fetiszizációinak mögöttében.

Mintha Weöres Sándor *Psychéje*, Czóbel Minka költői nagyanyja, aki a maga érzékiségével, életörömről szomjúhozásával Czóbel Minka költői ellenpólusaként is olvasható, s akinek tragikus tudatú érzékiségén

* „Ugyanez” az élmény E. Dickinsonnál:

„Elválni tőled ózskodom,
Bár nem ismertelek.
A szív olykor egy idegent
Öriz, kit elfeledt.”

(Károlyi Amy ford.)

minden pillanatban „át-üt rajta a halál”, és erotikus vágyakozásában a „minden elmúlik” individuális tapasztalata reflektálódik („A mának mulatsága / Már is emlék te-benned.”) nos, mintha Psyche „tanította” volna Czóbel Minkát, hogy a „boldog életpillanatban” a mulandóság árnyékát érzékeli:

-

„Az ifjú szomorúan néz a lányra,
Egy búcsúcsók lett szemüknek sugárja,
Érzik: egy boldog életpillanatnak
Sajgó emlékezet, keserv az ára.” (Upas fa alatt)

Persze, ha „tanították” egymást, épp fordítva történhetett. Nem Czóbel költészetének értő weöresi ismeretére gondolunk, hanem arra, hogy az a tragikus tudatú érzékiség, ami a modern költészet sajátja, itt formálódik; még nem az egzisztencialista döntések filozofikus átgondoltságával, ám magánosságuk érzékelésében, a mulandóságtól való megigézettségükben a nem romantikus értelemben felfogott egyéniség „arcvonásai” tűnnek elő. Psyche „unokája”. Czóbel abban is, ahogyan Báthory Erzsébet versciklusában a szerelem metafizikájának — az ő fogalmazásában: a szerelem evolúciójának — szenvedélyesség-poklait képzeletével értelmezni próbálja. Tudjuk, a századforduló költészetének egyik nagy, felszabadító élménye a testiség, a pornográfiáig terjedő erotika. Reviczky Gyula *Perdita*-dalaiban nem egyszerűen az oltalomba vett elesettség — a romantikától is tanulhatott — részvétteljes attitűdjét érzékeljük, hanem a szexualitás átértelmezését is. Költészetének talán legmaibban ható és leginkább maradandó vershangját ez életminőség korszerű érzékenységgű, a trubadúr költészettel leszámoló újraértékelésében lelte meg. Szinte bármelyik dalából idézve, szemléltethetnénk ezt:

„Nem, nem ámtalak! Bevallom,
Csak öleléseket kívánom.

A hevülések mind mulandók;
Az ifjúság csak egy lehellet.
Nem, nem ígérek én hűséget,
Hanem gyönyörrel megölellek!” (III. dal)

Nem ismerjük Szilágyi Géza erotikus-pornografikus költészetét, így csak feltételezen állíthatjuk, Czóbel a szerelem metafizikájának szadisztikus „vércse”-tartalmait megfogalmazva messze túllátott a századforduló és a századelő költészetének erotikus élménykörein is, Ady erotika-látásának, „héja nász”-ának közvetlen előzményeként, Ady kortársává váltan, mi több, tőle is megkülönböztethetően, nála is merészebbül, modernebbül hatóan. Az *erotizmus* című könyvében Bataille figyelmeztet, hogy a XVIII. század De Sade-éhoz leginkább hasonlatos magatartását talán

egyedül az erdélyi Báthory Erzsébet mindmáig kielemezetlen alakja képviselte. Czóbel Minkán (*Első inkarnáció: az asszony*) és Psychén (*A késértet; A boszorkány*) kívül ezzel a magatartással irodalmunkban mindmáig senki sem nézett szembe. Tűnődhetnénk persze afölött, hogy épp Czóbel Minka vállalta a beleélő azonosulást Báthory Erzsébet sadista „játékaival”, mert beleélő azonosulásról van szó — bár ezt firtatni alig van értelme, „legfeljebb” annyiban, hogy a vers költői szuggesztivitását, a lélektanilag is hiteles szenvedélyességet a személyes indulatot jelenítő élményi beszéd idézhette meg —, s nem az ellentétekhez való vonzódásáról. A fojtogató magánosságérzet egzaltációi „élethetik meg” vele ez élet-szituációt, egy életérzést bontva ki belőle. A szenvedélyességnek (értsd: érzékiségnek) az erotikus gyönyörben ki nem elégülhető intenzitását, a lét egészére irányuló mértéktelenségét és parttalanságát sejteti meg Báthory Erzsébet sadizmusában. Az élet megragadhatóságának, megélhetésének a problémájáról van szó itt is, s ha a szerelem a legintenzívebb „életpillanat” ígéretként jelenik meg Czóbel álomlátásában is, úgy a „férfi ölelésben” kielégületlenül maradt érzékiség látomásából a szubjektum tragikus szenvedélyességű totalitásvágyát olvashatjuk ki:

*„Elmúlt a csók — fáradtság szállt az asszony szívébe:
»Ez is csak az, mint a többi.« — Kegyetlen lett a képe. —
Újból fellobban szívében a szenvedély lángja,
Vágynak, bűnnek tűzkévéjét fel az égig hányja:*

*»Talán nem vagyok elég szép? Vérben fürdök holnap! —
Meleg vérből bűbáj-varázs majd testembe olvad.«*

...

*Földfeletti, bűnös kéjre tanítja a sátán.
Lélegzete majd elakad, hideg fut át hátán.*

*Felszív most vércsemódra: »élek én is végre!«
Örült zilált mosollyal néz a szétfolyó vérbe.»*

Megismételjük: az érzékiségnek ez a — testiség körein túlmutató — látomása Czóbel Minkáé! Psyché az egyetlen, ki őt követni tudja, világlátásunk, újabbkori civilizációnk egészének az átértékelési lehetőségét láttatva meg a maga érzékiség-szemléletével.

Ugyane szenvedélyesség, mi Báthory Erzsébet alakjában a szubjektum totalitásvágyát megmérhette, izzik fel a *Serenade* című s a *Boszorkánydalok* versválogatásából szerintünk méltatlanul kimaradt versében is. Az alaktalan félelemérzés, a tárgyaltan szorongás romantikus szókinccsel megírt, költészetünkben előszöri és költői szuggesztivitású látomását — ismeretlensége okán — egészében ideirjuk:

*Nem lehet, nem lehet!
 — Sötét lett az éjjel. —
 Hiába küzdöttem
 Rémek seregével.
 Jöttek szárcsalábon
 Denevérek szárnyán,
 Tomboló viharban,
 Villámok sugárján.*

*Vad felhők vonulnak
 A csillagos égre,
 Felzúdul a tenger
 Titokzatos mélye.
 Sívító sirályok
 Hasítják a léget,
 Szárnyukkal szelik a
 Bibor sötétséget.*

*Hánykódó föld, minden
 Halottját kihányja,
 Felette czikkázik
 A villámok lángja:
 Csak hogy jobban lássam!
 — Behunyom szememet —
 Tán még menekülök?
 Nem lehet! nem lehet!*

*Jó! ha nincs út vissza,
 — Lehet valahol vége! —
 Előre hát bátran
 Be a sötétségbe!
 Nem kérdelek hol? merre?
 Szívem bele kábul
 — Addig álmodhatok
 Egy fehér virágról. —*

Csak ha nem érzékeljük Czóbel költészetének ezeket a dimenzióit, nevezhetjük egyértelműen „az ebédutáni jóllakottság életfilozófiájának” (Weöres) Czóbel filozofáló álmodozásait az „életálmorról”, a „vágytalan boldogságról”. „A boldogság a fájdalom pillanatnyi hiánya” — tanította Schopenhauer, és soha alkatilag fogékonyabb, a követésre predesztináltabb tanítvány Czóbel Minkánál! Czóbel szerelemlátása, költői életfilozófiájának egészében szemlélve azt, élesen ellentmond a Báthory Erzsébet-ről szóló versből kiolvasható érzékiség szemléletének. Miként Schopenhauer, vallja ő is, hogy „e szenvedésből — Pukánszky Béla Schopenhauer-értelmezéséből idézünk — csak egy út vezet ki: az életről való lemondás, a belső elhalás, az örök nemlét után való vágyakozás.” S miként a Schopenhauer etikájáért lelkesedő Reviczky, írhatta volna ő is:

„Schopenhauert kövessük, akinél »nagyobb morálfilozóf« nem született”, ne „a fleur du mal kertészeit” ne Baudelairet, aki „arra ösztönzi Kain sarjadékát, (. . .), hogy törjön fel az égbe s dobja le Istent a földre . . .” Szerelem című verse az ebben az életfilozófiában érvényes szerelemlátomást fogalmazza meg, megőrizve mégis, a rá jellemző kímeletlen pontosítottságú önértelmezésben, a kettőséget: a rút (az élet) igézetében (szerelmét egy „Baudelaire fajtajából való Kain utódnak” vallja meg — nem egyszerűen életrajzi valószínűséggel, de költői világát is jellemezve!), attól menekülve hirdeti meg a szellemi felsőbbrendűségét a szenvedés-képletű életszerűvel szemben:

„De oda, hol lelked borús álom szárnya
A végtelenséget magánosan járja,
Oda szálllok véled, mert hozzám van kötve
Szíved minden szála, hozzám, mindörökre.
Enyém vagy! fogva tart sejtelmes igézet,
Bár alig hogy szemed a szemembe nézett.
Szerelmünknek nem lesz reménye, sem vágya,
Látod! ezért örök álmunk boldogsága.”

A hang végtelenül ismerős! Nagyon messziről, csillagfénnyi távolságból ugyan, de egy másik „költőnő”, Avilai Szent Teréz verszenéje rémlik fel, az ő eksztatikus Jézus-imádata, minek misztikus áhítatba inkarnálódott érzékiségére, erotikájára Jovica Acín mutatott rá:

MINDEN ÉKESSÉGEKEN

Minden ékességeken
túltündöklő ékességek!
Fájni tudtok sebtelen,
s fájditástól mentesen
széthull tőletek a lélek.
Ó, ti ellentéteket
egyesítő nagy kötelmek!
Mért lazultok? — kérdelek.
Erőt kaptam tőletek,
hogy a rosszban jóra leljek.
Lényünk sincs — ti fűzitek,
hogy végtelen lényhez érjünk:
vég nélkül van végetek,
ez a szabad szeretet,
megnő tőle semmiségünk.

Czóbel Minka életről, testi szerelemről lemondó elmélkedésében ugyane rajongó — földi! — megittasultság. Nem reflexió, nem pusztá intellektualitás — költészet ez, a javából!

„Minden hiába, ha egyszer halál van” — mondatja ki Czóbel a Pók-halók című elbeszélésének hősnőjével, s vonatja le vele nemcsak gondolatban, hanem az élet síkján is a végkövetkeztetést; a hősnő szenti-

mentális döntésében a szecessziós magatartás „halál-ösztönét” juttatva kifejeződéshez. A *Holló szárnyak* ugyanez állítást az élet értelmére vonatkoztatott kérdés formájában fogalmazza meg. Cholnoky Viktor — már idézett — *A halál ösztön* című írásában a századforduló emberének ezt a magatartását azzal az elbizonytalanodással magyarázza, mit a tudatban a korszerű tudományosság eredményei idéztek elő, hiteltelenítve a korábbi századok misztikus természettudományai által kialakított — „tudománytalan” — világképet. „Bebizonyította a tudomány, hogy nincs célunk, nincs rendeltetésünk, e tekintetben túlhaladt már az ignoralizmuson is és kategorikusan kimondta, hogy nem is lehet célunk, mert az ember nem valamire született, hanem valami miatt; vagyis posztulátum, következtetés, olyas valami, mint a salak, aminek nincs célja, nincs haszna, mégis itt van a világon, mert következtése az elégséges processzusának. Így lerombolva mindent, a tudomány a legcsupaszabb, legkopárabb pesszimizmust állította szembe a vallások optimizmusával.” A *Holló szárnyak* világképében az alkotói tudatosság a megismerés pesszimizmusával állítaná szembe a vallásos gondolkodás optimizmusát. A vers kompozíciója azonban nem tudja egybetartani e kétféle lelki magatartást; az elmúlás fölötti öröm, „az örök nem-lét utáni vágyakozás” felhangjai, legalábbis ebben a versben, hitelenné — verbalizmussá — sápadnak az élet értelmét lázongva faggató, de az élet szépségét is érzékelő látomás árnyékában. Czóbel egyik legszebb versindítása a *Holló szárnyak* verskezdő látomása. A leírás hangulatiságában, mit nem ábrázolással, hanem a képelemek jelzésekre redukált szimbolikus szerepeltetésével ért el, a meditatív bensőség pillanatai, a létteljesség pillanatai idéződnek fel:

„Egyedül, egyedül, sötét rengetegben,
Fényes csillagos ég magasan felettem,
Az óriás bükk is, hogy fénylik, hogy ragyog,
Ága közt fennakadt tündöklő csillagok.”

Mondanánk — illetőleg elrontottsága által szugerálja maga a vers —, a létteljességnek ezzel a sűrített szépségével értékként semmi sem állítható szembe. A babitsi *feljajdulás* az egyetlen hiteles hang itt, az egyetlen egész személyiséget megnevező „formába öntött tartalom”; Czóbel és a századforduló pesszimizmus-hangulatából, halálösztönéből erre a *vallástalan reménytelenségre*, a megismerés szentimentális letisztázására nem futotta: „fegyelmezetlen érzéspanteizmusa megállott a lehetőség mellett, mert túlfeszítette, és minden formát zavaros és alakatlan vágyódás-lírává bomlasztott szét” — fejtegeti Lukács *A lélek és formákban*. Czóbel szecessziós költészetének világképében versek sora kerül meg, hárítja el magától a nyugtalanító halál letisztázatlan létminőségével való érzelmi szembenézést, a nemlét, a „másvilág” „fényesebb álmát” variálva (*Psyche*). A halál borzongató valóságossága elől azonban nem tud kitérni, az egyéni élet pótolhatatlanságának és felismerése is megfogalmazódik majd (*Microcosmos*) költészetében.

A „Milyen lesz majd elnyugodni? / Milyen lesz majd megpihenni? / Milyen lesz majd az a kétes / Bűvös-bájós titkos semmi?” kérdéseinek

tűnődő Czóbel azonban nemcsak a Nirvána eszmeképzeteit, hanem a megjelenített halál látomását is élénk vetíti. Két költőileg sikerült látomását kár lenne nem észrevennünk. Az *Ünnepély* című vers morbid játékossága („Kitágul a szűk koporsó, / Kristályból lesz minden lapja / — Holdvilágos tündércsarnok — / Fényét önmagától kapja.”): szép, más nem mondható róla. Akárha az ókori Róma sírboltjaiban élednének fel az eltemetettek, hogy „eljátsszák” azt, mit a sírbolt falfestményei jelenítenek: *pogány káprázat* — a szecessziós dekorativitás érzelmi szeszélyének dokumentuma. A *fekete lovas* halállátomása egészen más jellegű, Ady „*halál lovai*”-t idézi, allegorikus ábrázolásában sem méltatlan előzményként. A vers a *Boszorkánydalokból* kimaradt; mi felvettük volna. (Itt jegyezzük meg: Pór Péter kitűnő versválogatása *egy árnyalattal* mintha túlhangsúlyozná Czóbel intellektualitását, amikor érzelmibb látású, költői világképét olykor ellentéteztve hitelesítő verseivel szemben „szigorúbb” kritériumokat alkalmazott. Annál kevésbé volt oka erre, mert Czóbel az „intellektuális feszültségteremtésről” ezekben a verseiben sem mondott le.)

A FEKETE LOVAS

*Akác-sorok közt veres holdvilág süt.
Út homokjában, porfellegben
Egy lovas közeleg.*

Fekete ménen ül.

*A nagy ló csetlik-botlik,
Bozontos farka
Lábát csapdossa.
Lekonyul nagy feje
Vedlett térdére.*

*De azért csak halad
Feltarthatatlanul.*

*A lovas arcát nem látja senki,
De rémület-keltő minden mozdulatja,
Egyenes tartása, feje-járása.*

*Csak halad a nagy fekete árnyék,
A vörös holdvilág réztányérja előtt,
Hiába térsz ki néki,
Elér mégis.
Elér egymás után minden helyre,
Eléri a leggyorsabb futót is,
Lomha fekete lovával
A fekete lovas.*

„Még legsutább megoldásai is azt mutatják, mintha minden kortársánál világosabban érzékelt volna, hogyan nem lehet többé verset írni” — írja Könczöl Czóbelről: majd így összegezi véleményét: „Czóbel Minka formát adott az új forma akarásának. Nem stílust teremtett, hanem stílust rombolt” (a kiemelés K. Cs.-tól). A fekete lovasra mindenképpen illik e megállapítás. A fekete lovas — mondtuk már — allegória. Jelkép és valóságtárgy egybemosódik benne, azonban abban, ahogyan megoldja az ábrázolást — a Füst Milán-i látomásosság útjait járja. A verset voltaképpen Czóbel „ritmikus prózái” vagyis szabad vers kísérletei körében kellene tárgyalnunk, a vers nyelvi (mondattani) és képi (látomásos) megszerkesztettsége azonban különbözik attól, ahogyan Czóbel — előlegezzük a szót — a szabad verset elképzelte. Ennek a versnek sem a hagyományos versritmus, sem Czóbel ritmikus prózái felől nézve nincs nyelvi ritmusképlete. Egyedül a Füst Milán-i versbeszéd mondatritmusa felől olvasható (Bori Imre figyelmeztetett először, hogy Füst Milán poétikáját versmondатаinak ritmusképlete felől lehet és kell vizsgálni). Feltétlenül tudatosnak kell tartanunk a vers nyelvi-ritmikai felépítését: a stílári eszköztelességet. Czóbel — még ha tökélytelenül megoldva, lépten-nyomon elrontva is — ura a választott versformának. Ritmikus prózáiban pl. — látni fogjuk — nemcsak hogy nem tér ki a metaforikus versbeszéd és a rím elől, de ahol lehet, él velük, a költőiség és a ritmus illúzióját ígérve. E vers stílári kopárságában (egy rímet, egy hasonlatot nem találhatunk benne) ritmikus prózakísérleteinél is messzebb jutott: a lírai élmény és forma egyszeri egységére érzett rá. Itt nincs helyünk a verset elemezni, ezért csak utalunk a laza mondatyszerkesztésre, mondatkapcsolódásra és a vizionáló jelenítésre: „Csak halad a nagy fekete árnyék, / A vörös holdvilág réztányérja előtt”. A látomást Füst Milán is „vállalhatta” volna! S legutóbb Bergman *Hetedik pecsét* című filmjében haladt ilyen lomhán, feltarthatatlanul lován a halál.

Van Czóbel Minkának még egy verse, melyet *A fekete lovas* látomásos versbeszédének a szellemében írt meg. Azzal ellentétben, ez a vers az élet, a múltó élet látomását bontja ki. Hogy beszélhessünk a versről, kénytelenek vagyunk ideírni:

ŐSZI VENDEGEK

Ősz vonul el a nagy torony alatt:
 Répalevelek, káposzta, kender
 Színesedik, sárgul,
 Borsó virágról, őszi rózsáról
 Harmatcseppek hullnak,
 Egyik a másik gyöngyös nyomába,
 Pókhálók lenge fátyolszárnyára.

.....
 Rég elmúlt őszyk ködbeolvadt árnya
 A környéket járja.
 Jelük még itten, bevésve, felírva
 A nagy torony széles ablakfalára:

Évszámok, betűk
 Hideg-keményen
 Bevésve mélyen,
 Rég elmúlt évek,
 Melléje téved
 Egy-egy betűje olyan névnek, melynek
 Már nincs viselője.
 Csak fátyolképük téved vissza újra,
 Mind halványabban, mind láthatatlanabban,
 Hogy tűnnek jobban idő mélyébe. —
 Jönnek lóháton,
 Rég elmúlt paripákon
 Ifjak, leventék.

Várba megszálló, igyekvő vendég,
 Kocsiban ülő szép asszonynépek,
 Néha megcsillan, néha megtéved
 Szemük pilláján, keblük ékszerén
 A tünde őszi fény.....

Kapun befordulnak
 Hársfalombos udvar
 Sötétlő zöldjébe.
 Ide-oda röpked köszöntő-vidáman
 Zengő szavuk. —
 Bezárják hirtelen mögöttük
 A nagy kaput.
 Eltűntek mind sötét bejárat
 Íve alatt.....

Sárgul a kender, hull a rózsza,
 Az ős halad.

S a nagy torony áll, — ráesik árnyéka
 A napos útra,
 Csak úgy mint régen,
 Áll mozdulatlan
 Kék őszi fényben.
 Hozzá símul az ős,
 Bejön a harangokhoz
 A nyílt ivablakon,
 Végigsiklik, kívül-belül szürkellő
 Zord kőfalon,
 Öblös harangok érces, zöld homályán,
 A gerendázat fáján.

*Az ős mind jobban simul, siklik
A nagy torony alatt,
S a nagy harangokhoz beszállnak
Kósza röptű kíváncsi szemű
Kis madarak.*

Az *Őszi vendégek* A *virradat* dalai versei közül való, miként A *fekete lovas* is. A vers az ős megszemélyesítésével a múlt idő folyamatosságként érzékelt élményének-hangulatának a tárgyias látomását vetíti elénk. A természet képeiben a magára ismerő szubjektivitásnak a látványtól való elrugaszkodása fokában és módjában a belső élményhez való hűséget érzékeljük. A vers képi elemekből, metaforikus jelzésekkel felépülő látomásában a szimbolikus-metaforikus versbeszéd alakulását követhetjük nyomon, itt elemezhetetlenül, ezért csak utalunk a látomás szókép-szerkezetének gazdagságára (él megszemélyesítéssel, szimbólummal, metonímiával, szinekdochével, szünesztéziával), a különböző idősíkok közti határvonal elmosódottságára a látomás jelenidejűségében. A látomás homogenitását megbontja, s így költői szuggesztivitását halványítja, hogy — még ha megszemélyesített módon is — a reflexív közlés mintegy a kép magyarázataként „visszacsempészi” magát a látomásba („Jelük még...”). A verskompozíció megszerkesztettségében (pl. a „szabad”, vagyis a látomás belső logikájához igazodó ismétlés használatában) a szabad vers alakulásának elvi feltételeit teremti meg. Lehetetlen nem gondolni arra, hogy Ady *Párisban járt az ős* című versében Czóbel Minka versének (is) köszönhetően „suhan”-hatott az ős. Nem csupán a jelkép felhasználásának a hasonlósága okán gondolhatunk erre. Ady versbeszédének dallamképében mintha az *Őszi vendégek* utolsó öt sorának beszédritmusa idéződne fel — tökéletes egybehangzássá oldottan. Egy komplex verselemzés a Krúdy-novellák világával való párhuzamosságról sem feledkezhetne meg. A „*Néha megcsillan, néha megtéved / / Szemük pilláján, keblük ékszerén / A tünde őszi fény...*” metaforikusságában Krúdy „szépasszonyainak” diadalmas-sejtelmes szépsége, szépségük mulandósága vetítődik elénk. Egy mozdulat hiányzik e versből — elismerjük, nélkülözhetetlen mozdulat —, hogy szimbolikus hangulatlíránk értékei közé sorolhassuk.

Az élet értelmén tündő Czóbel Minka költői világára — így igaz — nem az *Őszi vendégek* látomásának szimbolikus érzékletessége a jellemző, hanem a *Sphynx*, a *Csillagok*, az *Egy talányról*, a *Harmathullás* és az *Új Héloïse* versbeszédének meditatív intellektualitása. A megragadhatatlan, megélhetetlen élet „ösméretlen hangjai” által megigézett (Harmathullás) s mégis az idegenség távolából szemlélődve, mélyértelmű — vagy akként ható — *paradoxonokban* értelmet kölcsönözni a maga létidegenségének, gondolatnak hitt léhangulatainak — íme, e versek költői Én-jének magatartása. Az *Egy talányról* című versben például a tavaszi „létöröm”-et szemlélve, az öncsaló elmélkedés így nyugtatja meg a lélek, szívesebben mondhatnánk: szervezet, nyugtalanságát:

„Mi örökség? néked szánva?
 Mi? — Minden! — hisz' egy vagy a léttel
 Az örök boldog mindenséggel.

...

Hát nem tudod, boldogtalan:
 A föld is csak az égbe van!”

Az életről való tünődésekben, elmélkedésekben a halálra, a nemlétre készülődés, elvágyakozás halk érzésfutamai szűrődnek át, — olykor mintha Verlaine is fogná a kezét. A *Csillagok* s az *Új Héloïse* ez életérzés szuggesztív inkarnációi. Hibátlan versek. Kiolvashatók belőlük e korzaka költészetének domináns poétikai jellegzetességei is. A befelé forduló intellektualitás tükörszobái e versek belső térségei, hol a szellem látomásszíkrai egymásba tükröződnek, alaktalanságukban is evidenciaként hatva. *Hermetikus*, az idegrezdülések árnyalatait követni tudó líra. Ravel zenei futamai, lehalkítva. Nem kell feltétlenül a halál után vágyakoznunk, hogy élvezhessük őket. Költői életérzése, poétikai fegyverzete készen áll e versekben. Itt, még ha csak néhány vers erejéig is: *stílust teremt*. A belső szemlélet egyszemélyű szótárkészletével megírt versek ezek. Sok versében suta, valószínűtlenül, mesterkéltén ható alapszókincset, a *vágy, hó, élet, álom, lélek, véghetetlen, fehér, fehérség* szimbólumait mintha egy láthatatlan mágnes rántotta volna össze, s a kirajzolódott alakzat — az *Új Héloïse* versbeszéde — nem hirdeti, nem óhajtja, hanem *megjeleníti* életfilozófiájának legfőbb maximáját, a „vágytalan boldogságot”, a magába forduló szellem békéjét, amit nevezhetünk épp Nirvánának is, hisz a Nirvána „európaiul”, ahogyan Szuzuki magyarázza, „*egy olyan lélek- és tudatállapot, mikor élet és halál világának relativitását transzcendenssé sikerül lényegítenünk*”; és Szuzuki — alig megengedhető módon — parafrázálva, mikor élet és halál világának relativitását a költészet homályának szuggesztivitásával sikerül megőriznünk, megörökítenünk. Weöres Sándor költészetéig nincs folytatása e költői magatartásnak, holott, ha nem is tudták egymásról, Tóth Árpád oldottabb, érzelmibb, a világ felé összehasonlíthatatlanul nyitottabb költészete olykor érintkezési pontokat is mutat Czóbel Minka „összeszorítottabb szájú” életérzés-fogalmazásaival. Weöres költészetében pedig nagy zenekarra tevődik át a czóbeli relativitás-tudat, felismerhetetlenné izmosodva, kiteljesedve; nem a lélek megérezkített homályának az eszköze immár, hanem a létezés diszharmonikusságát értelmességgént felmutató világnézetnek.

Czóbel költői világának legbensőbb köreibe vezetnek bennünket e versek. Ha nyílik még innen rálátás a „való világra”, az már csak a magánosság szorongássá sűrülő érzékelésén át történhet. Az élet magyarázási szándéka helyett a versek a közvetlen önértelmezésre irányulnak, a költői Én lélekállapotának a stilizációi — még akkor is, mikor a kontemplatív tudat „ráfeledkezik” a látványra, mint a *Szénrajz* című versében (nincs benne a *Boszorkánydalok* kötetben):

*Kopár ágakra
Varjúk simulnak,
Nagy fehér hópelyhek
Csendesen hullnak.*

*Fekete varjúk
Nagy nyárfák ágán,
Fehér hó fénylik
A varjúk szárnyán.*

*Sűrű hópelyhek
Csak csendesen szállnak,
Tán fagyott szirmai
Elmúlt virágnak.*

Távolról sem hibátlan vers. Czóbel itt — ami pedig nem jellemző rá — bőbeszédű: részletez és — az utolsó versszakban — a magyarázatról sem tud lemondani. Emellett — ami viszont, sajnos, egész költészetére jellemző — a szavak használatában is bizonytalan. Mégsem túlzás: költészetének és a magyar költészetnek egy rendkívül izgalmas és — ismereteink szerint — máig inkább csak próbált, de meg nem valósított útját tévesztette itt el. Napjaink költészete kísérletezik ezzel az úttal, és leghitelesebb pillanatait Böndör Pál waka-versei élették meg velünk. Nem tudni, ismerte-e Czóbel Basho haiku költészetét, mindenesetre ismerhette, s ez esetben Basho-hatásra kell gyanakodnunk. Idézzük fel a magunk (horvát és német szöveg alapján való) nyersfordításában Basho egyik leghíresebb haikuját:

*a kopár ágon
kuporog a holló —
ősz alkonyat*

eredetiben: *Kare-eda ni
karasu no tomari keri
aki no kure*

Czóbel a maga versében megközelítette Basho haikujának és általában a haiku költészet- és világszemléletének a lényegét. Suzuki a nyugati (európai) és a keleti költészet világszemlélete közötti különbséget egy Basho-haiku és egy Tennyson-vers elemzésével szemlélteti. Mindkét vers motívuma: egy fal mellett észrevett virág. Basho haikujában a költő *passzívan* szemléli és *megéli* a virág jelenlétét, pontosabban: létét, míg Tennyson versében a költő kitépi a virágot gyökerestül, és reflexióiban „*aktívan*” ítélkezik fölöle. Czóbel — hányszor kell még ezt a szót használnunk? — *félúton* van a Basho- és Tennyson-vers költői magatartása között, mégis inkább Basho passzivitásához közelebb. Akár ismerte Czóbel, akár nem Basho idézett haikuját, a *Szénrajz* életfilozófiájának érzelmi letisztultságára vet fényt. Költészetének azokat a nem túl gyakori pillanatait jelzi e vers, mikor a *passzivitás* — Schopenhauertől és a keleti filozófiából egyként merített — tana *szemléletté, látássá, magatartássá* inkarnálódik. A vers hibái ellenére: költői szemléletté. Abban, ahogyan Czóbel, akár Basho útmutatása nyomán, akár magától, rátalált e képre

— a hőésben a kopár ágon kuporgó varjak látványára — a passzivitás szemléletté tudatosításán túl, profán kifejezéssel élve, „megemésztett” magánosságérzésének a kifejeződését is láthatjuk. S amikor fáj-laljuk e vers elrontottságát, nem is annyira a haiku költészetszemlélet „európaizálásának” elvétett lehetőségére gondolunk: a maga életérzésének maradandó hitelű és a legmodernebb költői keresésekhez kapcsolódó költői megragadását vettette el *Szénrajz* című versében.

Magánosságérzetét értelmező verseiből — például a *Magányosak*, a *Magános úton* címűből — még távolról sem a József Attila költészete megfogalmazta *kozmosz létmagány* „élménye” üzen. Nem „*a semmi ágán ül szíve*”, noha — más verseiben — szívesen beszél a Semmi-ről. Magánosságérzetének levonandó konzekvenciái elől menekülve a transzcendenciában kapaszkodik meg; amikor Istent „örök magános”-nak látja és láttajta, voltaképpen a maga magánosságérzetét lényegíti át transzcendenssé. „Hosszabítja meg”, ám anélkül, hogy tudatában lenne, miféle „távlatokat” nyit meg ezzel maga s az emberi tudat előtt. Czóbel Istene — az egyetlen „lény”, kihez magánosságában fordulhat! — már ugyanaz a „*rejtezködő Isten*”, akiről (amiről?) Lucien Goldmann beszél. Erről az Istenről már bizonyossággként feltételezhető, még ha a *Magános úton* költői Én-je önismeretének a bátorságából a kérdésre futja is csupán, hogy „*oly magasan áll az emberi világ felett*”, hogy „*szavunk soha meg nem érheti*”. Olyik intenzív létpillanatunkban megérezhetjük őt, „megjelenhet” nekünk, de már nem Mindenhatóként: *tragikus Istenként*. A *Magános úton* Istenhez fordulása már az a *magányos dialógus*, amelyről Lukács beszél, s amely Ady „istenes” verseiben teljesedik ki. A *Magános úton* költői Én-jének tudata *tragikus tudat*, meghaladja a szecessziós magatartás eklektikus vallásképét is; a *Magányosak* „tájkorrekciója” ugyanazt a „*pusztaságot*” variálja, amit a *Magános úton* költői Én-je érez fel maga körül, de nem vállalja egyszersmind ez érzés letisztázását is: költői Én-je megbúvik a stilizáció mögött, feloldódik abban, jelenlétének nincs érzelmi súlya: dekorativitás.

A *lázadó* című vers a *Magános úton* költői Én-jének felismerését mélyíti el, Czóbel létszemléletének legszélső határáig jutva el. Míg a *Magános úton* ennek a szemléletnek hiteles költői megfogalmazásaként tud hatni, addig A *lázadó* a maga elrontottságával példázza azt is, hogy e vers költői Én-jének felismerését e szemlélet már nem tudhatja a maga összetevőjeként értelmezni, e felismerés minőségileg túlmutat, kívül kerül azon. Az Isten ellen való lázongást Czóbel tanulhatta Madáchtól is, Byrontól is, nyilván tőlük is tanulta. Byron Luciferje azonban még a mindenható, a teremő Isten ellen lázad, miként kiindulópontjában Madách Ádámja is; lázongásuknak „értelme”, következése van: Isten sújtó haragja és a „paradicsomból” kiűzött ember öntudatra ébredése. Czóbel versében a már öntudatra ébredt ember lázad, fordulna Istenhez, csak hát a „*teremtés — legnagyobb — gúnya*”, hogy visszafelé nincsenek utak az értelem számára. A „paradicsomi” öntudatlanságot csak egyszer lehet elveszíteni! A *lázadó* költői Én-je már tudja ezt, s ezért mind filozófiailag, mint költőileg hiteltelen, hamis verbalizmus a verskompozíció lezárása: az „Isten szava” csupán morális

vigaszt, holott a tudat filozófiai magyarázatra s léthelyzete megváltoztatására éheznek. Az „ember szava” nem válaszolható meg a századforduló filozófiai tudatával. Emlékezzünk Madách *reménykedő pesszimizmusára!* „Ádám tervekbe menekül. Vagy ha már a tervezéshez sincs ereje, megtorpanását a pátosz olyan magasságába emeli, amivel a legfontosabbat menti át a következő koroknak: az indulat nemességét” — írja Mészöly, és Czóbel moralizáló megtorpanásában épp ebben, az indulat nemességében tagadja meg önnön felismerését. Nem, a kérdés nem válaszolható meg, legfeljebb mindig újra és újra — *felteendő:*

„Az élet szörnyű pusztítását látni
Mért nyitád fel a halandó szemet?”

A nyírségi Czóbel-kastély álmodozó vénkisasszonya mint saját élete legszemélyesebb problémáival birkózik a kor filozófiai tudatában igazában csak évtized múlva előtérbe kerülő kérdéssel: a személyiség kialakulásának problematikájával. A lét értelméről való gondolkodása törvényszerűen juttathatta el őt idáig, hogy itt azután meg is torpanjon — szükségszerűen. Az egzisztencialista kérdés útjára sodródott, ám anélkül, hogy ezt gondolkodásformává fejleszthette volna. A személyiség veszélyeztetettségének egy okáról tud: a metafizikai megszűnésről. A társadalmi lét koordináta-rendszerében nem tud gondolkodni, magánosságérzete: érzelem. Hermetikus költészetében disszonáns módon felerősödik mégis a *lázongó egyén* hangja. Ez az a hang, mely majd egyre kevésbé éri be azzal, hogy magánosságában, a tudat válsághelyzetében a maga kiválasztottságával vigasztalja magát (esetleg tragikus hősnék látassa, mint tette volt a romantikus író), s a világ elől — hol személyisége kiteljesítésében lehetetlenítve érzi magát, *mint még sokan mások*, ahogyan Kosztolányi *Számadás* című verse felismerteti — a művészet, a passzív szemlélődés és a dekoratív Én-stilizáció „melegházába” (Mae-terlinck) zárkózzon — bújjon? — el. Ettől azonban még messze vagyunk. És évtizedekre lesz szükség, egészen pontosan: Kassákék fellépésére, hogy a szecesszionista magatartás érzelmi „kivonulás” ne csak művészi, hisz az már Ady, Babits, Kosztolányi költészetében is bekövetkezik, de művészetfilozófiailag is lehetetlenüljön: személyiség és társadalmiság újszerű alakulásfeltételeit evokálva.

A *Microcosmos* és *Az üvegfal* megfogalmazta személyiségválság a hermetikus költészet individualitás-tudatának a lehetőségein belül marad. Hermetikus líránk értékei ezek, kiváltképpen *Az üvegfal*, mely Czóbel itt tárgyalt költői korszakának egyik magaslati pontját is jelentheti. Batta Imre figyelmeztetett először *Az üvegfal*nak és Babits *A lírikus epilógja* c. versének életérzésbeli hasonlóságára, valamint a *Microcosmos* és Kosztolányi *Halotti beszéde* közötti nyilvánvaló párhuzamra. A *Microcosmos* az egyéni élet pótolhatatlanságáról beszélve, a „Mit is jelent sok közül egy egyén?” kérdésén vívódva, voltaképpen a „mi az egyén?” problémájával küszködik. Válasza egyértelművé parttalanított — és csak parttalanságában tekinthető az eljövendő kor problémái közepette hiteles válasznak. A személyiség válságát Czóbel verse nem szerepvál-

ságként értelmezi: magatartásválsága vallásos reménytelenség. Amiért válasza századunk gondolkodása felől sem elvétett, az a személyiségnek, akármennyire bizonytalanná kódosítva is, a *szembeállítás*a a mindenséggel. A személyiség is mindenség: „*egy egész nagy világ*”. „*A halál elseperte — egy világ volt*” — nyomatékosítja. Ezt érzékeltette Kosztolányi is, amikor átírta Czóbel versét (s ha mégsem átírásról lenne szó, ez csak még frappánsabban bizonyíthatná Czóbel válaszának hitelességét).

Az *üvegfal* filozofikus számvetésként íródott, a „negatív leltárt készítő” intellektualitás verse, mondanánk mai szóhasználattal. Ezt nyomatékosítja a versbeszéd önmegszólító irányultsága is. Önmegszólítással — ha nem is túl gyakran — e kötetek más verseiben is él, ám ez az egyetlen, mely az önmegszólítást a versbeszéd modellezőjévé teszi meg, s amelyben az önmegszólító beszédformát a vers végéig megtartja, vagyis: nem oldja fel, nem igyekszik semlegesíteni oktató-elringató maga-megválaszolással. Czóbelnél a filozófiai műveltség életfilozófiájának színezőjeként nagyon sok esetben — ezért jellemzőnek tarthatóan — a tudat válsághelyzete előli kitérést szolgálja, ebben a versben viszont a filozofikus koncentráltság a válsághelyzet megfogalmazását teszi lehetővé. Amit Németh G. Béla ír az önmegszólító verstípus általános jellemzőiről, az Czóbel versére is érvényes lehet: „*A verstípus stilisztikai alapformája a dialógus. Oly dialógus azonban, amelynek csak egyik felét halljuk. Azt a felét, amelyben az intellektus egy hosszú belső vita lényegét összegezi, tanulságát summazza. A felütés ezért rendszerint erős indulatú, effektusú: in medias res vet, sőt, nemegyszer, végkonklúzióval kezd. (...) A verstípust ezért rendkívüli szerkezeti zártság, szigor és világosság jellemzi. Továbbá drámai hangoltság, pátosztól áthatott hangnem, emelkedett retorikájú előadásmódor, szentenciózus mondatalkotás. De mindenekelőtt gondolatiság; amint az élmény, az attitűd jellege par excellence etikus, a vers maga, ennek megfelelően, par excellence gondolati vers: nem a szokásos értelemben véve a szót: nem reflexiók füzére, egy adott tárgyhöz kapcsolva, nem egy kész gondolat variáló kifejtése. Egy magatartás megformálódásának gondolatélményét foglalja magába.*” Idéznünk kell itt Németh G. még egy fontos megfigyelését, hogy Az *üvegfal* gondolatiságának a magatartását közelebbről vizsgálhassuk. „*A 20. század előttről vett példák fogantató élménye — írja Németh G. — egy-egy történeti-életrajzi eseményhez kapcsolódó s mozzanatosan beállított válság volt. A 20. századi példák többségénél ez a mozzanatos ok hiányzik. Általános hangoltságból születtek.*” Amennyiben ez — tehát a válság okának életrajzi mozzanatossága, illetőleg az általános szemléletből fakadottsága — vízválasztónak tekinthető, s a különbségben századunk emberének válságtudatát, személyiségjegyét minősíthetjük vele — természetesen, csak külsőleges jegyeiben megragadva ezáltal —, akkor Czóbel versét mint szemléleti hangoltságból szültetett a 20. század válságtudata felől lehet és kell olvasnunk — természetesen anélkül, hogy későbbi évtizedek hozta léttapasztalatokat, magatartásformákat vetítenének bele. Némiképp ellentmond mindennek, hogy Az *üvegfal* nem tiszta típus: nem önmegszólítással kezdődik. Az első versszak azonban nem más, mint a végkonklúzió szentenciózus közlése. Ez a megoldás, mi

több, e közlés egész versszakra való kiterjesztése kétségkívül csökkenti a *kérdezés*, az *önmegszólítás* érzelmi-indulati effektusát. A kérdezve kifejtés módszerét megfosztja belső logikája pátozától, a versbeszéd indulatgörbéje *retorikus emelkedettséget* hord ki, halványítva a személyiség drámájaként való átélés érzelmi és költői szuggesztivitását. A versstruktúrázás és a versbeszéd kifejezetten retorikus jellege alapvetően nem 20. századi költői jellemvonás, mi több, ellenkezni látszik századunk válságba került személyiségének a maga helyzetéről való tudásának természetével is, pontosabban azzal, ahogyan ez a válság (költőileg) megragadható. A par excellence filozófus Heidegger költői szövegei felépítésében Hérakleitosz maximáját követi, miszerint a kérdésnek felelet nélkül *kell* maradnia, Heidegger szerint a gondolkodást három káros veszély fenyegeti, ezek közül legveszélyesebb a harmadik, ami mindent összezavar, s ez nem más, mint a *filozofálás veszélye*. Heidegger költői szövegeihez és a gondolkodásról vallott elveihez viszonyítva Czóbel verse a klasszikus retorikusság körébe utalandó, konkrétan, amiért ezt fejtegetjük, a 19. század költészetének a körébe. Abban azonban, ahogyan *Az üvegfal* a világban elidegenült tudat (lélek) helyzetét értelmezi, azt kell mondanunk, hogy legalábbis *nem mond ellent* Heidegger létértelmezésének, ha nem tudja is azt végiggondolni. Czóbel a maga magánosságérzetét növeszti egyetemes létélménnyé, láthattuk a *Magános úton* című versben, hogyan fejleszti ezt lételvvé. A létnek ezt a természetét Czóbel gondolkodása statikusan éli át, az önmagát elvesztő személyiség elidegenülési fokozatairól beszélhetünk csupán, miként *Az üvegfal* versstruktúrájának retorikus felépítettsége kifejti (idegen a természetben; idegen az emberek között; idegen Istennel szemben), s ennek az elidegenültségnek szorongásos létállapota lenne az utolsó fokozat: „*Önmagad sem keresheted, / Hiszen előtted az üvegfal / Elzárja — saját lelkedet!*” A magaválasztás egyedüli lehetősége Czóbelnél — meg kell kísérelnünk követni őt életfilozófiája szeszélyes kanyarulataiban — valamiféle „is-teni”, „magasztos magány” lenne, „*lebegés a végtelen Nirvánában, nem-létben, Semmiben.*” Magyarul: a romantika egyén-kultusza, megspékelve jó adag, többféle mitológiából vett ízekkel fűszerezett miszticizmussal. Czóbel költői életfilozófiájának ezeket a tartalmait még érinteni fogjuk, már most leszögezhetjük azonban, hogy Nirvána-képzeteit, a szó igazi értelmében, nem tarthatjuk gondolatoknak, csupán olyan filozofikus hókusz-pókusznak, amely csak egy célt szolgálhat: elleplezni önmaga előtt a tudat válsághelyzetét, a szembenézés és a kiútkeresés helyett. Ezzel a magatartással szemben *Az üvegfal* gondolatisága — *gondolatiság*: az elidegenült világban önmagát elvesztő személyiség létállapotának metafizikus megragadása. Elmondható tehát, hogy Czóbel e versének költői Én-je a készen kapott (19. századi) gondolkodási formában a maga legegényítettebb élményi-gondolati tudattartalmait, létszemléletét fogalmazza meg, — az egzisztencia szorongásos létállapotát. A „birkózás” nyomait mutatja nemcsak a verstípus tisztázatlansága, hanem az önmegszólítás nyelvi-képi megszervezettsége is. A versbeszéd elemzése helyett csak utalunk a *kérdezés* pszichológiájának „logikájára”: amit majd konklúzióként kétségbe von, azt előbb mintha lehetségesként

állítja, hogy aztán megcáfolhassa („*Feloldódnál a természetben? — / Hiába nyúl sz a hold után!*”), Következhet ez, persze, a klasszikus retorika tézis-antitézis-tézis rendszeréből is, de jellemezheti Czóbel magatartásának szemléleti bizonytalanságát is, az önmagához való hűséget. Versének retorikus pátozán túl, amit a gondolkodás hitelessége ad meg, e dramatikus feszültséget is kiváltó pontosítottságban kereshetjük Az üveggal költőiségének értékeit.

A lét szorongásos állapotát a válságba jutott személyiség a maga kirekesztettségének („*Vagyok ... / Lidérces messze fény / De, jaj, nem tudok / így maradni*” — vallja Ady) vagy — ami ugyanazt jelenti — magába zártságának („*Mint egy üvegharang alatt*” — írja Czóbel és Babits: „*jaj én vagyok az ómega s az alfa*”) az élményeként éli meg. Valószerűtlenné válik; a világegyetem nem értelmezi őt többé. A Babits-idézet nem egyszerűen a személyiség válságtudatát jelöli, hanem a magaválasztás (metafizikai) lehetőségét is mint a szubjektumnak e válsághelyzetben adott lehetséges választát. Ha a világegyetem nem mértéke és nem is értelmezi a személyiség önértékét, úgy a tudatnak a magamegragadására és maga-megőrzésére irányulása szükségképpen jelenti, hogy a szubjektivitást teszi meg minden dolgok mértékévé. Ady ugyanazt a tudatszituációt fogalmazza meg idézett verssoraiban (és versében), de etikailag (nem gondolatilag) magasabb szinten: Ady és Babits versének költői Én-je egyként szenved e *kényszerű* magába zártságtól, de Adynál megfogalmazódik a kitörés imperatívusa is — a többi szubjektum felé ... A tudatnak ez a — vállaljuk a felelősséget a kifejezésért — *szkizofrén* helyzete: a szubjektivitás mint mérce és a szubjektivitás mint valószerűtlenség a 20. századi európai irodalom, a *modern* európai irodalom minden formabontó és tudatátalakító megnyilvánulásában, törekvésében érezhetővé vált. Itt nincs helyünk a modernség jellemzésére, közhelyeket mondhatnánk csupán, amiért gondolatmenetünkben érintettük, érintenünk kellett, az az idő folyamatos előrehaladásként való érzékelésének a megszűnése volt az irodalomban. A személyiséget a magáról való tudásának (a korszerű pszichológiában a személyiség lélektanaként) a hitelességében erősíthette meg a korszerű természetudományos gondolkodás is. Einstein relativitás-elmélete — nagyon-nagyon könnyedén fogalmazva — mintha azt sugallná, hogy a tudatnak ez a diszharmónikus léthelyzete egyben a tudat természetes létállapota is; a vallásos illúzió sötétjéből fényre került s a váratlanul erős fényben nehezen látó, magát rosszul érző tudat a miénk. Csapongásunk azonban nagyon messzire vitt bennünket, és túlságosan is kötetlenné vált, miközben a tudat alapvetően társadalmi voltáról is megfeledkeztünk.

Mindenesetre Czóbel megéli a tudat önmaga megragadására tett kísérletének a fiaskóját. A maga létidegenségének, a lét elidegenültségének az érzetét mélyítve el eme kényszerű tapasztalában. A lét elidegenült állapotának az időbeliségben való kifejeződését a tudat számára Czóbel élményileg egyrészt mint a lét végességében tapasztalt ellentmondásos következtetések sorát élte meg (az idő, az élet el-múlásának csak a halál ténye által van valóságos értéke, létértéke; a halál viszont csak a tragikussá vált vallásos tudatban jelent abszolút értéket — negatív

A Czóbel költői életfilozófiájának szemléleti alapját jelentő passzivitás-tan élet (világ) és személyiség *problematicussá vált* viszonylatai közül keresi a kiutat; az „élet” (értsd: boldogság, idill stb.) létformáit kutatva, vágyva mind távolabb kerül a realistól, az érzékeltől — a *vágyott*, az *érett*, az *álmodott* irányába sodródva. A „teljes élet” képeit a vágyott nemlét képteiben éli meg: *álomképekként*. A nem-élet (értsd: az anyagi való) e szemlélet szótárában, elidegenültsége külső határát jelölve, *„zavaros földi álom”*; az élet (értsd: a nemlét, a passzivitás-állapot leglökételesebb fokozataként, a Nirvána) *„legfényesebb álom”*. Az érzelmi síkon kiteljesült létidegenség, mondanánk mi. Ám ez inkább a reflexíve megfogalmazott költői életfilozófiára érvényes, mintsem a passzivitás állapotát megjelenítő versekre. Nyilván a költészet paradoxonaként is. Spiritualizált eszmerendszerét, ha úgy tetszik, szemétkosárba dobhatjuk (századunk filozófiai elvégezték ezt helyettünk), a „vágytalan boldogságot” *jelenítő* verseit (*Ezüst nyárfák*, *Este felé*, *Altató*) az *élményi líra* máig hatni tudó értékeként olvashatjuk. Életfilozófiája menekülés, elvágódás egy életállapotból; lírája is az. De míg gondolkodása merő spekulativitás, miszticizmus, addig lírája az *idill* bensőségét tudja megérinteni, a lélek mélyén szunnyadó örök-emberi idill utáni vágyunkat, nyugalomra szomjazásunkat tudja megfogalmazni. Szépek e dalok, „kortalanul” szépek; miként, amíg érzékeltetni fogjuk létünk diszharmonikusságát, vágyakozni fogunk az idill után is, úgy fogjuk kívánni e dalok elringató verszenéjét is. A lélek magára talált bensőségének telített — s már-már hibátlan — pillanatai e versek; érzelmi letisztázottságukban az *élet*, a megragadott életpillanat intenzitásával hatnak. Elemzésre várnak e dalok és olvasásra... Lehet-e „életesebben” megragadni „az augusztusi delek mozzanatlan fényzuhatagát”?

*Ömlik, terjed a széles nagy
Déli meleg,
Lassan hullnak a hamvas, lágy
Mák-levelek. (Altató)*

A lélek magára talált bensőségét, nyugalmat azonban többször éli meg *elégikus vágyakozás* formájában, mint kiteljesült létpillanatként, s ilyenkor — sajnos — sohasem tud lemondani a közvetlenül reflexív önértelmezésről (kisebb-nagyobb mértékben, ám dalainak hibái is ebből következnek), lehetetlenítve ilyképpen, hogy az idill utáni vágy lélekállapotként jelenüljön — menthetetlenül didaktikussá lesz. Az *Ultima ratio*, a *Hosszú úton* nem hibátlan versek. Tudatossága (filozófiája) a költészet ellen fordul — nem először, nem utoljára. Intenzív hangleütései által („Hogy mért hervadnak a virágok? —”, „Hogy mért magányos minden lélek? —” — *Ultima ratio*; „De nehéz így fel a hegynek menni! / *Álmaimban nem kísérhet senki*” és „Hogy elvesztem e nagy fehér ködben / / *Álmaimmal egyedül, örökre*” — *Hosszú úton*) mégis emlékezetessé lehetnek e versek. „*Spiritualizálta a lírát, de ő nem a nyelvet, hanem költészetének leglényegét, önnön személyiségét spiritualizálta*” — jellemmez Pór, s e versek meglelt, de költőlieg, nyelvileg — kifejtetlenül ma-

radt élet- és én-szituációiban, szimbólumaiban is ezt kell érzékelnünk. És ezt dokumentálják nagyon jellegzetes hibáik által a *Hó* s még inkább a *Fehér Symphonia* is. A fehér szín Czóbel legkedvesebb színe. P. Dombi Erzsébet elemezte a századforduló prózájának színhasználatát, rámutatva, hogyan találta meg e kor — az érzékelhető egyéni módosulásokkal egyetemben — a maga sajátos álmvilágának alapszíneit; színekombinációiban a színek metafizikus jelentéshez való jutottságát ismertetve fel. A fehérség a „vágytalan boldogság”, a nyugalom, a béke színe Czóbel költészetében is, s még kifejezettebben, mint prózájában. A hóhullás — verseinek gyakori motívuma — a vágytalan boldogság szituációs szimbólumává lesz; ugyane lélekállapotot jelenítene a *Fehér Symphonia* is az elvonatkoztatás egy magasabb fokán: a hóhullás szituációjából a hó színét, fehérségét örizve meg, jelentésében önállósítva. Fehért fehérrel fokoz; ahogyan egy másik versében írja, „*fehérség szárnyán*” repül a lélek — az absztrakció legszélso határáig elmerészkedő nyelvi tudat költői (és jelentésbeli, atmoszferikus) telítettség helyett ugyan groteszk hatást ér el, a bátorságot mégis tudnunk kell értékelni. Az érzékfeletti kifejezéséért küzd; az Ismeretlen kifejezéséért, mondanánk mai szóhasználattal. Nehézségei és buktatói a kifejezésben nemcsak az álmoknak megfoghatatlan absztrakcióiba menekülő szecessziós költőé, hanem a modern költőé is.

Boeckliniana című költeményének filozofikusságában — úgy véljük — a végső absztrakció, az eszmévé inkarnálódott „isteni másság” álm-beli jelenéséről van szó. Leglábbis erre utalhatnak a szeretet jelzői: „*Egy idegen, egy távol, földöntúli / Átlátszó tiszta édes szeretetet.*” Valóban csak véljük ezt, a vers gondolatmenetének homálya — amit e vers esetében zavarosságnak is mondhatnánk — követhetetlené teszi a látomás eszmei irányultságát. Félreérthető vers, s ha olvasni akarjuk, félre kell értenünk. Nem-irodalomtörténeti érveléssel: ha e szöveg írójáról semmit sem tudnánk, misztikus eszmeisége helyett az *egzaltáció*, az *eksztázis* látomására figyelnénk: a magány tűzén felizzott képzelet szárnyalására. Czóbel nagyon ritkán tud (mer?) egzaltált lenni. Amikor igen, akkor vagy egy jól körülhatárolt (elidegenített) tárgyba projiciálja (mintegy abból ki-beszélve) a maga érzelemhullámain (tapasztalhattuk ezt a Báthory Erzsébetről szóló ciklus első versében), vagy eszmei mondanóinak rendeli alá (ezt érzékelhettük a *Szerelem* nemes pátoszában, s ez történik a *Boeckliniana*-ban is). A *Serenade* nyílt érzelmessége eléggé ritka pillanat ebben a költői világban. Bár szecessziós költő, semmi sem hiányzik belőle oly mértékben, mint az érzés, az érzelem magamegvalló stilizálása. Fájdalomról ritkán beszél; tabu téma, mondanánk, kissé tiszteletlenül. A *Boeckliniana* nagyfokú alkotói tudatossággal megírt vers. Az „*örült, sebes fájdalom*” költői látomása is az eszme (a vágyott, de nem ismert máslettől való félelem?) megjelenítésének a szolgálatában áll. A misztikus eszme ködössége révén azonban a látomásnak ez a része önállósul: pátoszában (az első három versszakra gondolunk) lírai hitele van. Emily Dickinson, aki tudta azt, amit Czóbel sohasem mert tudni („*Égi fenségük nem vigasz, / Zérus az égi fény — / A tökéletlen volt a jó, / Rajt túl nem látok én*”), tudta ez „*éj lebegő*

sötétsége közti” látomások értékét is: „*Dadánk: az öntudat int*”, mondja róluk. Czóbelnél, persze, a dantei víziókra kell gondolnunk. Kár. Amúgy költészet lehetne. Így csak (eszme) stilizáció. Még zavaróbban azok a *Krisztus* és a *Tavaszdal* című versek. Ma már alig olvashatóak. A *Krisztus* fennkölt moralizálás a Megváltó részvételtjes jóságáról — keresztény eszmeiség a misztika habjával leöntve. Legfeljebb *bizarr*, miként a *Tavaszdal* is, hol *Buddha*, *Pán* és *Jézus* együtt segítenék a tavasz hírhozó madarát. A *Boszorkánydalokból* (jogosan) kimaradt e vers; a szecessziós szeszélyesség eklektikus vallásképét dokumentálandó, mégis ideírjuk:

— Egy nagy madár ijedve felsivit;
 Buddha kinyújtja felém karjait,
 Jóságosan szól a kegyelmes Isten:
 „A boldogságot mért kerested itten?
 Amott a nagy Pán tűzrózsákat ad,
 De ti nem hallhatjátok már szavát,
 Dala elhangzott csöndes erdő-mélyen,
 Befúlt öldöklő hideg szenvedélyben.
 És ő maga? — Unottan, visszavetve
 Magányosan tengődik, elfeledve.
 Én? — oh én még sokáig várhatok!
 Elöttem elmúlnak holdak, napok.
 Megláthatod — mögöttem, otthon, távol —
 A boldogság csak az a fehér fátyol.
 Jössz?
 Mennék, de hisz' mind utamban áll
 A vak sötétség, rémület, halál,
 Tátongó örvény.”

Kézen fog szelíden

Fehér alak: „Majd elvezetlek híven —”
 Szól Megváltónk.

Az *Eunoia* filozofikussága nagyobb horderejű. Az egy, hatalmas, végtelen nagy Isten lebeg a végnélküli Nirvánában és álmodik. Megálmodja álmát: benne magát, a földet, a világegyetemet. Teremtő álma oly valós, hogy a megálmodottak azt álmodják: léteznek. Az élet tehát: az álom álma. Ez azonban a maga tisztátalanságával megzavarja az isteni harmóniát. „... a természet egysége összezavarodott, az ősi való kettőre szakadt” — értelmezi a gondolatot Bata Imre. „Hová fejlődik még e vad zavarág? / Ilyen alakban meddig tart még itten / Az árnyak képződése, szétfolyása? / Mikor ébred már fel az öreg Isten?” — hangzik az utolsó versszak, s ez azt jelenti, ha felébred Isten, megszűnik az álom álma világ, vagyis minden visszatér önmagába; visszaáll az eredeti minden-egy állapot”, fejtegeti Bata, majd így összegez: „Ismét csak tisztán ismeretelméleti értelemben a megkettőzött tudatra pillanthatunk; a közvetett szemléletre, az elvonatkoztatásra. Az eredeti valóhoz, az evidenciához képest a gondolkodás euklidesi, spinozai, descartes-i változataira

mutat az isten álma, de távolabbra az álom álma, az intencióra, a kreativitásra, a relativitásra, a huszadik századi gondolkodásra.”

Az eddig fölvezetett költői magatartás, költői létszemlélet találta meg a maga jelképét a „boszorkány-dalokban”. „Van egy pár allegóriája, mint a boszorkány...” — írja a Hét már idézett kritikusa, s helyesbíteniünk kell őt: a boszorkány nem allegória. Ezt érzékelt a Budapesti Szemle (1902) névtelen és epés kritikusa is, amikor a „Kakukkfűvek” (1901) Endrődi által készített versválogatásról írva arrogáns őszintesége igazságát mondat ki vele: „Nem tudjuk, mire valók s mit jelentenek a 19 darabból álló Boszorkánydalok. (...) Ha akad is köztük egy pár talpraesett, megszívlelhető költemény, de az egésznek semmi köze és kapcsolata a boszorkánysággal.” Így igaz, — mármint a boszorkány allegorikusságát illetően. Boszorkánydalaiban Czóbel a maga személyisége spiritualizálását a vers szituációjává tudja fejleszteni. Jelképet teremtett, s e jelképben feloldódva, megszüntette önmagát; a versszituációt kibontakoztató költői beszéd a tárgyi kötöttségek alól felszabadultan, közvetlenül világteremtő lehetőségekhez és „hatalomhoz” jutott. Érzékletessége nem a valamire vonatkozás, vissza-vonatkoztatás költőiségét jelenti — érzékletességében egy alakuló lírai világ természetrajza bontakozik ki. A modern költészet szerepjátásai felől szemlélődve, egy olyan versszituációt hívott létre, melyben törvényszerűen minden őt értelmezi, s ezért a költői beszéd kötetlen felszabadultsággal alakulhat, a megidézett szituáció imaginárius téréseit érzékítve. Az *Éji ének*, a *Norna éneke* (a címek műfajjelölők is, énekek, vagyis dalok e versek) e ciklusból kerültek át Pór Péter válogatásába. Czóbel „boszorkánydalait” később fogjuk közelebbről vizsgálni, már itt előlegezzük azonban: a maga lírai formanyelvét találta meg bennük.

4. Az abszolútumot kereső (művészi) szellem drámája

A *Donna Juanna* verses dráma 1900-ban jelent meg, s mindeddig két elemző írás íródott róla. Osvát Ernőé (1900-ban az *Új Magyar Szemle*ben) és Pór Péter utószava a *Boszorkánydalokban*. Czóbel szövegének értéke — legalábbis kihívó eredetisége — mellett bizonyítható, hogy a keveset író Osvát azonnal reagált rá, még ha elutasítón is. Pór Péter elemzésének tanulságait beépítjük gondolatmenetünkbe, a mi olvasatunk azonban kiiudulópontjában eltér az övétől. Az eltéréssel (főltéve, persze, a magunk meglátásának helyénvalóságát) nem annyira cáfolni akarjuk Pór megfigyeléseit, sokkal inkább kiegészíteni azokat egy másfajta rálátással. A *Donna Juanna* — írja Pór — „a pillanatra megéledő Halál és a Szerelem leányának története, az absztrakt egyéniség lét-drámája és lét-mitosza”. Szerintünk a *Donna Juanna* csak másodlagos jelentésében hordozhatja az absztrakt egyéniség történetét, lét-drámáját, a dráma fogantatásának indítéka, az alkotói szándék ennél jóval elvonatkoztatottabb. Ertelmezésünkben *Donna Juanna* elsődleges jelentésében nem egyén, még csak nem is absztrakt egyén, hanem eszmefogalom, mint egyébként a dráma minden egyes szereplője. Némiképp megtevesz-

tő lehet és ellentmondani látszik ennek, hogy a hatodik színpémben az őt feleségül kérő Don Pedro kérdésére így felel: „*Mi vagyok, s voltam: egy egyén: / Donna Juanna!*” Ez ellentmondást később megkíséreljük majd feloldani. Donna Juannát mi a Szépség eszmefogalmaként olvastuk, ahogyan a halott királyt a Halál, örült Johannát az (örjítő) Szerelem, a szerelmes Don Salvadort a Csábítás-Vágyakozás, Don Fernandót, a Tudás-Tudomány, Don Pedrót az Élet-Erkölcs, a Megváltót természetesen az Isten(i)ség, az Irgalom színpép névtelen bűnös üldözöttjét a vétkező emberiség, a Bűn és Don Juant az Érzékiség eszmefogalmaként, illetve megszemélyesített jelképeként. Szépség, Halál, Szerelem, Csábítás-Vágyakozás, Tudomány, Erkölcs, Isten, Bűn, Érzékiség eszmefogalmai — egy metafizikus filozófia zárt rendszerének minden összetevője jelen van itt. A *Donna Juanna* — írja Pór — „színpépei, miként a szecesszió egész drámairodalmában életérzést, még hozzá metafizikus életérzést s annak igazságait hivatottak megjeleníteni”. Ez annyiban igaz, hogy a szecessziós irodalom sohasem is jutott túl az életérzés fogalmazásán, még ha szándékában — mint ez esetben is — „magasabbra” tört is volna. A *Donna Juanna* nem az absztrakt egyén, hanem a Művészi Szépség helyét és metafizikus lényegét kívánja átgondolni a világegyetem, a lét metafizikájának egészére vonatkozó filozofikusságában. Végül is — érvelésünkkel előreszaladva —, Don Juan és Donna Juanna eszményi kapcsolatának, szerelmes egymásra találásának csak így van valamennyire is távlatos jelentése (főltéve, ha nem az egyéni lét kiteljesülését akarjuk az eszményi szerelem megvalósulásából kiolvasni; Czóbel erről írt ugyan verset, de sohasem állította az eszményi szerelmet az egyén abszolút céljaként, pesszimizmusa ennél azért mélyebb és lényegesebb volt).

A *Donna Juanna* kompozíciója szerintünk a madáchi poémes d' humanite mintájára megírt egyféle „poémes d' idee”, melynek keretes eszmeábrázolása — Rónay György szavait parafrázáljuk — egy központi eszmefogalom lényegét és célját-sorsát igyekszik bemutatni egy filozófiai-szemléleti gondolkodásrendszerben. Ez a központi eszmefogalom pedig nem más, mint a Művészi Szépség, a Költői Szellem. Donna Juanna világidegen, társtalan Szépségének és Don Juan tisztátalanabb, de nem kevésbé az egész létre kiterjedő Érzékiségének „testvéri nászából” jön létre a Művészi Szépség, a Költői Szellem (ennek dalát halljuk Donna Juanna „mintegy túlvilági” énekében a nyolcadik színpép végén), mely megtisztulva minden anyagiságtól és ráfonódva Don Juan „pokollángú” Érzékiségére, az isteni abszolútum megközelítésére vállalkozhat. A Megváltó ezt ígéri, erre biztatja a tévelygő Donna Juannát:

„Juanna, bár még homályos a szemed
Az igaz utat bizton megleled.
Izzó körödben nem tenyészhet vétek,
Ég benned a tűz, mely tisztára éget.
Ki érthetné meg e magasztos lázat?
Lásd e szegény alak csak magyarázat!”

„Csak szenvedélyed ragad fel az égbe, / Megfordított mennyország: pokol mélye” — tanítja Donna Juanna Don Juant a minden földi dolgok relativitására, de nemcsak arra, hanem a Szenvedélyesség, az Érzékiség és a Szépség egyesüléséből inkarnálódó Szellem egyedül üdvöztető erejére is. Pór Péter tűnődve állapítja meg, hogy Czóbel összes művei közül mintha ez hatna a „legőszintebben”. Mindenesetre, valóban „őszintén”, hat, s következik ez abból, hogy Czóbel a maga *legszemélyesebb* és legizgatóbb problémáit kívánja itt filozofikusan értelmezni, megoldani: a Költő és a Költészet sorsát, lényegét. Osvát, aki Donna Juanát szintén egyénnek gondolta, így kérdez: „*Ki ez a Donna Juanna? Az Übermensch női párja?*” Nem hisszük, hogy az, ehhez Czóbelben nem volt elég radikalizmus, ám nem is egy *egyén*, nem is az *egyén*. Donna Juanna a maga egyéni kiválasztottságában, származása perverzítésében a szellem „sátáni eredetű”, de az életáldozatban „magasztos lázzá” tisztuló lényegének a megismerésére. Így már vallhatja magát Donna Juanna *egyénnek* is; problémái azonban nem a személyiség problémái (Czóbel szemléleti radikalizmusának legmesszebb mutató pontja, hogy a személyiség problémáit „*nem tudja*” megoldani), hanem az isteni transzcendensséget megközelítő Művészséget áhító költőé, másképpen: a lényegét kereső szellemé. S megegyezik ez Czóbel költészetszemléletével is.

Gondoljuk végig Donna Juanna „életének” alakulását, illetve az eszmefogalmak létrehozott viszonylatrendszerét. Donna Juanna a Halál és az örült Szerelem *tragikus* nászából született; ahogyan örült Johanna vallja magáról: „*a testet öltött bűnös gondolat*” fogant meg benne, kinek „*világító szépséget*” hagy örökségül. A csábítás, a vágyakozás, a földi szerelem Donna Juannát közömbösen hagyja; a tudós Don Fernadóval barátkozik, de a tudománynak a tudós által is beismert reménytelensége a lényeges felismerését illetően csak fokozza hiányérzetét. Ezután következik Don Pedro házassági ajánlatának az elutasítása, benne lényegében az élet-erkölcsöt utasítja el (Házasság, Család, Fajfenntartás — Madách még hitt ebben!), a történelmi múlt felé fordulna például, ám a Történelem héroszinkarnációi kiábrándultsággal töltik el abszolútumra szomjazó lényét: „csak” emberek ők is. Metafizikus bolyongása során találkozik Szent Ágostonnal, ki tévelygésében Istenhez utasítja. Isten türelemre, alázatra inti, s visszaküldi a „földre”. Donna Juanna ekkor a Vágytalan Boldogság élet- és gondolkodás-szituációját leli meg egy röpke pillanatra, ebben azonban megzavarja az emberiség bűnössége. Résztvevően (etikusan!) hajolna a bűnöshöz, de a bűnös vágya, hogy részt kérjen az ő szépségéből, megborzasztja. Ekkor talál rá Don Juan, kettőjük, ellentétes lényegük „*násztalan*” szerelméből születik meg az „örök szerelem”: *a költői szellem transzcendenssége* (ezt dicshatja Don Fernando, vagyis a tudomány is). Mindez talán túlságosan is racionalizáltnak hat, belemagyarázásnak tűnhet. Pedig nem az. Az abszolútumot kereső szellem drámája a *Donna Juanna*, az abszolútum elérését e korban pedig egyedül a *művészi filozofálás* ígérte. Gondoljunk Schopenhauerre, a filozófus költőre! De gondolhatunk akár Nietzsche-re is. Ha Donna Juanna a maga misztikus transzfigurációja okán nem is

tekinthető „az Übermensch női párjának”, bár a Szenvedélyesség egyedül üdvözítő voltát meghirdetve közeledni látszik hozzá, annyi bizonyos, hogy a *Donna Juanna* művészetszemlélete Schopenhauer esztétikájának és etikájának a meghaladása, ne mondjuk, megtagadása is.

Nem mond ez ellent annak, hogy a *Donna Juanna* egy életérzés megfogalmazódása is. Az abszolútumra éhező Donna Juanna metafizikus bolyongásai során szembekerül minden létszerű formával — sorra elutasítva őket. Az elutasítás, a leleplezés eszköze valóban az a két igazság, amire Pór Péter mutat rá: a halál mindenhatóságának és az emberi sors, minden földi dolgok teljes relativitásának a pesszimizmus igazságai. Czóbel költői létszemlélete fogalmazódik itt meg. A tudomány reménytelenségét kimondó Don Fernando („*De reménytelen mind e tudomány / Mert az életben soha a talány / Mélyére nem láthat*”) fogalmazza meg a tudomány pesszimizmusának a vallásos (emberi) tudatra vonatkozó jelentését is (egyébként Czóbel költészetében soha ily nyíltsággal föl nem tett kérdést): „*De ha nem ébredünk fel e világra? — / Rettentő lenne a család, a végzet, / Mit rajtunk elkövet az őstermészet.*” A kérdésre Donna Juanna szokrateszi választ ad, hogy rögtön rá be is ismerje, e Semmit, „*hol már minden hallgat*”, nem tudja elképzelni, s ezért (!) hisz a föltámadásban. Pesszimizmusát Donna Juanna a Don Pedrónak adott válaszában egyértelműsíti: akárha egy egzisztencialista dráma hősnőjét hallanánk beszélni: „*... de mert ki éltet át, ha bánja, / Ha nem — egy lényt dob mindig a halálba*”. E metafizikai okon túl Donna Juanna és Don Fernando (a Szellem és a Tudomány) pesszimizmusát táplálja az emberiség fejlődésében való hitetlenségük is. Nem szabad, persze, túlbecsülnünk Czóbel ilyen irányú elmélkedéseit. Ahogyan a tömeget látja és láttatja, az egyrészt a maga életidegenségéből a szellemnek általa (és Nietzsche által is) hitt arisztokrata kiválasztottságából következik. Századunk első felében azonban a valóság abszurditása hitelesítette azt, amit Don Fernando mond a vezért áhító tömegpszichózisról. A „korszerű” politikai tudomány a maga hatalmi eszközöként ismeri majd ezt fel, és kamatoztatja is!

„Hogy röpitik felé a mámor szárnyán
Szerelem kardalát; — fényes szivárvány,
Mely minden percben esőcseppé válhat,
Ma szerelem, holnap már fojtó bánat,
Vagy gyűlölség, mely széttépné, megölné
Bálványát sárba dobna, összetörné,
De most előtte még meghajlik térdé,
Mind képes volna itt még meghalni érte.”

Pór Péter mutat rá a *Donna Juanna* abszurd jellemvonásaira. „Az ahogyan Donna Juanna az abszolútumot keresve az abszurd közelébe jut, jószerint egy elkövetkező hős és alkotástípus jelképe; s valóban, ha távolról és primitíven is, s persze a végső, diadalmas transzfiguráció mindent eleve meghatározó előjelével, de sok motívuma megszólal itt már a majdani abszurd drámának, illetve az emberi életet az egyetemes lét,

a halandóság, a halál vonatkozásrendszerében értelmetlenségként megélő szemléletnek." Pór Péter megfigyelése pontos és hiteles, s abban, hogy ezt a kortárs Osvát nem értékelte (s majd a Nyugat írói sem), közrejátszott a szecessziós irodalmi korszak „meghosszabbodása” és az avantgarde-nak a magyar irodalomban kijutott „mellékutassága” is. A magyar avantgarde nemzeti vonatkozásban „hagyománytalannak” tudta magát, holott nem volt egészen az. Sajnos, mindez mára sovány vigasz: a *Donna Juanna* mára legfeljebb groteszk dokumentuma egy költőiségnek; az avantgarde felől is olvasható költői értékei, a szöveg szuggesztív és elmélyült részletei ellenére is, történeti értékek. Minden újszerű gondolatisága és a részletek kimunkált költőisége ellenére élvezhető lenne teszi szemünkben Czóbel költészetszemléletének miszticizmusa, létidegen absztrakciói.

5. A versnyelv felszabadítása

A *Donna Juannából* kiolvasható költészetszemléletét a transzcendens misztikus szférájától kissé eltávolodva, s ezért hitelesebben fogalmazta meg *Képtár* című ritmikus prózájában is. Gondolati letisztázottsága okán megérdemli, hogy egészében felidézzük:

Világos napvilágban fénylettek a képek,
Beözönlött a nép,
Beszéltek erről-arról,
De érzés, gondolat csak kevés volt a szóban.

A „képek lelkei” félénken, meg nem értve
Húzódtak vissza
Aranyos keretek mögé.
— Mert minden egyes képnek lelke van —
Csak mint az embereknek:
Haszonleső, hivalgó lélek ez,
Amaz művészi, öntudatlan
Ez minden napsugárra változó,
Hol elborul, hol felderül.
Ez szól mindenkire.
Az, elzárkózott, néma,
Csak akkor éled
Ha rokon-lélek
Közelét érzi.

Mondják: kép el nem éri a természetet.
Hát nem természet remek alkotása
A művész-szellem?

*Ide lehelve
A művész lelke.
E képen, épen
Imádlak nagy természet!*

*Lehanyatlott a nap.
Villanyos lámpák fénye árad
Termek hosszú során.
Még mindig az értelmetlen zsongás:
Jönnek az emberek
Sok aranyos keret
Csillog-villog
De a képek még némák, némák mindig.
Kitolong a népség
A villanyfény kialszik,
S termék hosszú során
Csend, néma éjji csend.*

*Előbb sötétség — aztán, lassan, lassan
A homályos-zöldes üvegtetőn
Fátyolosan fehérén beszűrődik
A hold világa.*

*Ébrednek mind a képek.
Bár alakjuk a bizonytalan fénynél
Határozatlan, alig látható,
Elmosva rajzuk, körvonaluk.
De lelkük ébred
Ez, ez az élet:*

*Hajlongó nőalak ott, vissza kapja
Öntudatlan, kéjes mozdulatát
Él, él a test, s a lélek benne,
Átvilágítja a finom puha bőrnek sejtjeit,
Szempillák fátyola alatt fénylő szemet.*

*Gyümölcsös kertbe özönével szállnak
A napsugarak vissza,
Minden ágról
Hull lágy-leveles illatos virág
S a tüzes-zöld gyepen
Világos kék ruhákban
Gyermekek.*

...

*Sötét háttérrel csendesén kiválnak
Sejtelmes, rémes alakok.
Ezek is élnek,
De hol? nem e földön, rejtelmes idegen világból*

Hozta őket a művész haza járó szelleme,
A halál árnyából
Az élet széléről,
Képzelmünk túlvilági fényes csillagáról.

...

Mellettük egy más képen
Álmatag nyári nyugalomban
A föld, az élet édes boldogsága:
Boldog legelő állatok.
Amott egy nagy kép kínos vergődése:
Élni vágyva
Hiába, hiába!
Hideg volt a mester szíve, keze,
Midőn ezt festé.
Kigondolta ez óriás képet,
De nem adott éltet
Értelme nincs színeknek vonalaknak.
Szegény kép, mely már halva született
Hiába sírja vissza, az adós maradt, nem lett életet

...

Mellette, ez már él:
Goromba szenvedély
Éli a köznapiság, vihogó undok életét.

...

De ott, ott, most a holdvilág
Egy képet csókol, beözönl
Ezüstös égi fénnel.
Szól hozzá édesen:
„Te, te egyedül vagy itt rokon velem
Te tiszta égi sugár
Melyet egy földi ember, földi módra
Láthatóvá tett minden földi szemnek!”
Csak kicsiny vázlat: vásártér darabja,
Vonalak, színek, mint más képen is,
És még is, még is,
Titokteljes nagy isteni erő
A megfoghatatlan, a kimondhatatlan
Itt, szemünk láttára.

Mi?

Ha ki tudnánk mondani!
„Művészinek” nevezzük úgy, köznyelven,
Mert más szót eddig nem találtak rá.

...

A holdsugár elsiklott régen
Hideg szürkés hajnali fényben
Várják a képes termék hajnal hasadtát nap feljöttét.

A maga módján hibátlan vers; de csak a maga módján: a gondolatki-fejezés didaktikus jellege lépésről lépésre lerombolja benne a költőiséget, azt a „művésziséget”, amiről — különben — érdekesítően tud itt beszélni, s amit Donna Juanna „túlvilági hangja” így jelenít:

„Jőjjetek, jőjjetek
Minden jó szellemek,
Rég elmúlt lények
Jövendő fények
Lángok honából,
Víz országából,
Minden mi édes
Keserűséges,
Minden mi élet,
Mi halálé lett.
Minden mi készlet,
Mi megigézhet,
Minden mi távol,
Átlátszó fátyol,
Titkos végsejtelem,
Ki nem vagy, s nem voltál,
Ki a mindenség vagy:
Örök nagy Szerelem
Jer, várlak!”

Nem Schopenhauer esztétikája ez már, amit körülír, arra épít majd a modern polgári költészet meghirdetett irracionizmusa (melynek egy késői s már az egzisztencializmus nihiljén is nevelkedett „halálosan-szép virágját” bontja majd ki Kosztolányi az *Esti Kornél éneké*-ben), s ez nem más, mint Dilthey szellemtörténetének individuális élményközpontú esztétikája. Czóbel, ha jól megfigyeljük, nem másról beszél *Képtár* című versében, mint az alkotói *intuíción* s az *átélésről*, *beleélésről* mint a művészet megközelítési lehetőségéről! Érdekes lenne végigkövetni e vers esztétikai reflexióit, attól kezdve, hogy „*minden egyes képnek lelke van*”, a klasszicista és a naturalista esztétika elutasításán át az impresszionizmus felmagasztalásáig, a „*megfoghatatlan*, a *kimondhatatlan*” megfogalmazásának az igenléséig. Két megjegyzés kívánczik ide: Czóbel egyrészt mélyebben, mondhatni, nem impresszionista módon lát, nem a hangulatiságra esküszik ő, hanem a lelki élmény lényegét kereső szubjektivitására; másrészt a *kimondhatatlan* nála még transzcendens ismeretelméleti fogalom, — szemben Dilthey szellemtörténetének pozitivizmusával és a modern polgári költészet „*evilági*” irracionizmusával is. Ha első megjegyzésünk Czóbel modernsége mellett bizonyíthatott, második megjegyzésünk egyben e modernség korlátját is jelzi: misztikus romantizmusát.

A lélek szépségének — s itt mindkét szót egyformán hangsúlyozzuk — ezt a misztikus-romantikus transzcendenciáját fejti ki patetikus emelkedettséggel *A szépség anyala* című ritmikus prózája; „*A halhatatlan*,

fényes, örök Eszmény." állítódik itt szembe a földiség démonával: a haszonelvűséggel.

Számba véve Czóbel „rhythmicus próza”-szövegeit, láthatjuk, hogy a legnagyobb tudatossággal fordult e beszédforma felé: tartalom és forma egységét keresve talált rá, s bölcselkedő hajlamának engedhetett benne szabad teret. Közvetítőként bizonyára a költői meditációba átolvadó német filozófiai szövegek szerepeltek s hihetőleg a francia irodalom „költői prózái” is. A *Képtárban* is láthattuk, par excellence intellektuális beszédformát látott benne, valóban azt, ahogyan nevezte is efféle írásait, ritmikus prózát. Az alkotói szándék tehát merőben eltér a szabad vers akár Füst Milán-i, akár Kassáki elgondolásától, hogy ne hivatkozzunk világirodalmi példákra, például a nagy „ős”-re, Whitman poétikájára. Nehéz rokonítani ezekkel Czóbel *szabad vers kísérleteit*, ám mégiscsak szabad verseknek kell tartanunk őket. Nem tudjuk, ismerte-e Czóbel Rimbaud költészetét, hihetőleg nem; ha eljutott is hozzá híre, bizonyára túlságosan is „sátáni” szellem lehetett számára. *Sugarakhoz* című (egyébként szerintünk „legszebb”) ritmikus prózája azonban, ha nagyon távolról is, túlságosan racionális okfejtésű logikája okán (nem beszélve az egész kompozíció által hitelesített katolikus moráljáról) összehasonlíthatatlanul is, de Rimbaud himnikus költői prózája egzaltációit idézi fel bennünk (persze, Rimbaud ellenpontozása nélkül való himnikusság ez). Ha nem tudnánk, hogy mindeme megidézett képelemek himnikus felmagasztalása a Szentlélek „fényességét” minősíti, tehát — s ez a lényeges — nem önmagáért valóan van jelen, hogy az egzaltációt nem a megidézett szépség izzítja át, hanem vonatkozásuk, — úgy egyik legszebb és legmerészebb hangvételű szövegének tarthatnánk, s emellett a magyar szabad vers első valóban „szabad” (tudjuk jól, ez sohasem jelentett kötetlenséget!) lélegeztetvételenek. A szöveg racionalizált vonatkozásrendszere legalábbis megkérdőjelezi ezt. Ritmikus prózáiban (pl. *Kertünkben*, *Hullámok*, *Képtár*, *Glória*, *Incarnatio*, *A köd vándorai*, *A szépség anyaga*, *Réiegek*, *Sugarakhoz*) Czóbel megvallottan a gondolati tárgyra a konkrét Eszmére összpontosít, a költői szubjektivitás, az érzékletesség ennek a szolgálatában áll. A kifejtés eszköze. Ez a konkrét eszmére összpontosítás és a szubjektivitás, valamint a képi érzékletesség alárendeltsége a logikai kauzalitásnak az, mi a legélesebben ellentmond a szabad vers alakulástörvényeinek. A szabad vers belső logikája felől Czóbel szabadvers kísérletei *nem szabadok*. Visszagondolva az *Őszi vendégek* című versére, talán az az egyetlen, mely ilyen értelemben is „szabad”; ritmikus prózáit nem mondatritmusuk, nem képszerkezetük felől, hanem az eszme kifejezésének logikája felől kell olvasnunk, lebontanunk. Mindez azonban nem mond ellent annak, hogy értékelhessük e szövegeinek a *versnyelv felszabadítása* terén elért eredményeit! A *Sugarakhoz* diktációjának merész ívelésében, átszellemültségének nemes pátoszában, versmondatainak a parttalanság illúzióját keltő hömpölygő áradásában a magyar nyelv eddig aligha hallott ritmusa, zenéje lüktet. A versbeszéd nyelvi megszervezettsége tekintetében szabadok Czóbel Minka ritmikus prózái, és „szabadosságuk” valamint az ebből adódó újszerűen ható költőiségük elemzésre vár. Elemzés helyett csak utalunk azokra a főbb

szempontokra, melyekre szerintünk a *Sugarakhoz* nyelvi megszervezettségének a szabad vers felől is értékelhető költőiségét vizsgálhatnánk. (Sajnos, az egész kompozíción át kitartott, egyenletes dikciójú más szövegéről nem tudunk, talán még a *Hullámok* és *A szépség angyala* dikciójáról mondható ez el.)

1. az egynemű szerkezetek barokkos halmozása: a mondat szerkezetek kötésétől a jelzőhasználatig érzékelhetjük ezt;

2. az egyanyagú szerkezetek teljes vagy részleges megismétlése: egyrészt a szabad refrénhasználatra mutatva rá, másrészt a részleges megismétléssel elért asszociatív nyitás lehetőségére, az új elemek tartalmi formai nyomatékosságára (pl. „*Zivataros nehéz lég megtisztuljon, / Szeld át az ég komor nehéz felhőit! / Nyilalj át megtisztító izzó fénnel / A zivataros komor sziveken!*”);

3. kifejezetten szünesztéziás jelzőhasználatára: a jelző és a jelzett szó közötti szokatlanul nagy tartalmi, érzékelési távolságból következő merész képi asszociációira (pl. *sivatag égő homokja; városok kéményerdeje; zivataros komor szivek; bűvös igézet tündér éjszakái*);

4. szóképhasználatának makrokozmosz irányultságára — ez is az eszme (szentlélek) mindenhatóságát érzékíti, közvetlen előzménye a vallásos irodalom barokk ditirambusa, mégis a makrokozmosz képeiben „gondolkodó” expresszionista költészet „gáttalanságát” idézik fel bennünk;

5. rímhasználat is az intellektualitás szolgálatában áll, a zenei nyomatékosítás eszköze: a rímelfordulás formailag váratlanul, kiszámíthatatlanul ható jellege azonban feszültség-növekedést eredményezhet (pl. „*Hozd el földünknek távol földek álmát, / Csodás idegen, nagy világok álmát*”, vagy a *Képtár* című versből: „*Élni vágya / Hiába, hiába!*”).

Összegezőképp elmondható, Czóbel szabad vers kísérletei valóban csak kísérletek, mégpedig felemás értékű kísérletek; többek is lehetnének, s ebben nem annyira tehetsége gátolta meg, mint inkább szemléletének konzervativizmusa (bár e kettőt, persze, bajosan lehet különválasztani): intellektuális, morális eszmetárgyakat kívánt bennük értelmezni, olykor meg épp (pl. *A kód vándorai*) epikus keretbe szorította volna reflexióit. Amikor azonban a szabad vers asszociatívabb nyelvépítkezésére gondolunk, s a diszharmonikus komponálás költői tartalmakat, a költői látást felszabadító nagy jelentőségű hatására századunk költészetében, Kassák költészetének forradalmasító revelációira, nem lenne szabad teljesen megfedkezünk e mégoly szerény, mégoly „tökéltelen” kísérletek *tényleges történeti értékeiről* sem.

6. A másodrangú romantikától Krúdy „feketéig”?

Czóbel nem volt prózaíró alkat. Ami éltetheti és a kor novellatermesében megkülönböztethetővé teszi prózáját, az a kimunkált igényesség a téma felvázolásában és a lelki élet rezdüléseinek hangulatiságában megragadott, de továbbgondolt érzelmi hitelessége — nem ritkán *élet-érzéssé* sűrítettsége. Két elbeszéléskötete (*Hafia*, 1891. és *Pókháló*, 1906.)

és egy regénye (*A két arany hajsza*, az 1900-as években) jelent meg könyv alakban, ezenkívül folytatásban közölte *A fekete lovas* című hosszabb elbeszélését. Kiss Margitnak adott szóbeli közlésében egy kéziratban maradt, a mohácsi vész történelmi témájához kötődő regényéről (*A szű*) tesz még említést. Folyamatosnak mondhatóan jelentek meg elbeszélései, prózakarcolatai a századfordulón és a század első évtizedében a különböző újságokban, így Herczeg Ferenc lapjában is. Ezeknek az újságközléseknek csupán kisebb hányadát ismerjük, úgy véljük mégis, talán megérné a fáradságot tüzetesebben számba venni őket, ha másért nem, a századforduló irodalmiságáról kialakítandó árnyaltabb kép céljából. Prózaírói tevékenységéről alkotott kritikai véleményünket vázlatnak tekintjük, rálátásunk kritikai benyomását rögzítjük.

Aki csak foglalkozott eddig Czóbel munkásságával, megjegyezte, hogy prózai munkái közvetlenebbül személyes — olykor kimutathatóan életrajzi — jellegűek, mint költészete. Ez így igaz lehet, hangsúlyozni kell mégis, költészete a maga koncentráltabb, elmélyültebb érzelmisége és gondolatisága által összehasonlíthatatlanul egyénibb világot hív életre, mint prózája. Prózája a legihletettebb elbeszélés „pillanataiban” is (*Pókháló*, *Arányok*, *Utóhang*, *Névnap*, *A dandy*) csupán a szecessziós életérzés valamennyire személyesített alakváltozatát mutatja fel, távol attól, hogy világlátásról beszélhessünk. Jogosnak tűnik a megállapítás, ha valahol tipikusan szecessziós irodalmi jelenség Czóbel írói munkássága, úgy a prózában az; egészében benne marad a századforduló irodalmiságában, dokumentálja azt, az egyéni értelmezés távlatisága nélkül. Nem mond ennek ellent, hogy egyik-másik novellájában a szecessziós téma sajátosnak mondható feldolgozásáról beszélhetünk, — írói tehetségét, alkotói érzékenységét minősíthetjük általa, de nem prózájának világteremtő adottságait is.

Motívumai felől vizsgálva prózáit, három központi témakört különböztethetünk meg (bár talán pontosabb lenne elbeszélés-szituációt mondani, hiszen a téma mindig hasonló: egymással korelláló lelki magatartások cselekményes megjelenítése): a lelki magatartás meseszerű, irreális élet-szituációban való megragadását (*A két arany hajsza* című regénye és részben a *Hafia* és *A fekete lovas* című hosszabb elbeszélései); a „szociografikusabb” igényű vagyis a „külső” életből ellesett szituációk, megoldások értelmezés-kísérleteit (*Miter menyasszonya*, *Makai Pista*, *Névnap*); a lelki magatartások személyesítettebben stilizált, a maga társadalmi környezetéből (az úri rend tagjainak, művészeknek az életéből) vett életeket megíró novelláit (*Pókháló*, *A halál menüettje*, *Krisztina*, *Az akadály*, *Arányok*, *Vetélytárs*, *Hagyaté*, *Utóhang*, *A dandy*). Felsorolásunk egyben értékelési sorrendet is jelenthet. Az életsorsok meseszerű ábrázolásai azok, melyek mára leginkább élvezhetetlenek, s amelyek a legtöbb írói és szemléleti eklektikusságot, kiegyensúlyozatlanságot mutatják fel — a szecessziós prózán belül is. *A két arany hajsza*t és a *Hafi*t elemezve Kiss Margit jól érzékeltette a prózai munkák alapvető elhibázottságát: *romantikus beállítottságukat*, az irreális motívumok és fordulatok valamint az életszerű elemek ötvözésének hiteltelenségét, a valószerűtlenül ható és a (polgári) regényben

elképzелhetetlen népmesei megoldásokat, — bár ő mindezt kifejezettebben *A két arany hajszálra* vonatkoztatta. „*A mese szövege — írja — élénk, érdekkeltő, de eseményekben nem gazdag, mindössze Dobos lovag egy-két rabló kiruccanása, szerelmi kalandjai és epekedései alkotják a regény cselekményét.*” Nehéz értékelnünk e regény ama vonatkozásait is, mikről Kiss Margit elismerőleg szól: az érzelmi mozzanatok lélektani megragadottságát. Részleteiben Czóbel írástudását dokumentálhatják e szövegek, — főként tájleírásainak hangulatiságára gondolhatunk itt. Czóbel mondatokat tud áldozni egy fénysugár útjának megörökítésére a fák ágai-lombjai között, s e „buborékok” impresszionista érzékletessége az egyetlen, mi némi távlatiságot kölcsönözhet e szövegeknek. Elmondható ez *A fekete lovas* szimbolikus értelmű meséjéről is; a halált megjelenítő, a realitás és az irrealitás síkján mozgó történet részleteiben Czóbel eljut a hangulatiság „magaslatáig”: a borzongató sejtelmességig. Többre nem tud vállalkozni, ehhez képest viszont túlságosan is bő lére eresztette a mesét. *A Miter menyasszonya* a *Hafia* lerövidített és szerencsésebben megoldott változata. A féltékenységből elkövetett gyilkosság lelki rugóit kívánja benne ábrázolni, ám csupán a környezet egzotikumának az ábrázolásáig jut el benne. *Hafia* és *Miter*, a civilizálatlan orosz hegylakók lelkiségét melodramatikus külsőségeikben ragadta meg, az „ösztön-élet” tragikusság, végzetszerűvé színezett árnyéka lebeg a fejük felett, az ábrázolás nyersségében azonban inkább az írói naivitás lepleződik le, semmint a „primitív ösztönök” lelki realitásai. Szecessziós írásgyakorlat; másodrangú romantikus regények némiképp átalakított szellemisége olvasható ki belőle. A romantikus látás érvényesül Makai Pista „szerencsétlen sorsa” elbeszélésében is. Makai Pistát „a kastély” megbecsült alkalmazottját káros szenvedélyei a züllés útjára sodorják, börtönben köt ki, s mikor onnan „megtisztultan” szabadul, időközben szobalánnyá „avanzsálódott” leánya megtagadja, szégyellve lezüllött apját. Mindezt a szánalom hangján meséli el Czóbel, s talán nem is minden írástudás nélkül. Mégis, a „kastélyablakból” szemlélődő „finom lelkű” kisasszony életidegen elbeszélése ez is: a lelki realitások megragadása helyett írjuk „lelki maszturbációi”, naiv borzongások az ismeretlen szenvedélyesség félelmetessé stilizált hatalma fölött. A *szenvedélyesség* témájának ismétlődő választásában azonban ez elbeszélések írójának a kor érzelmi problémái iránti érzékenységet is meg kell látnunk. *A Makai Pista* című elbeszélésében pedig a romantikus elemek megszűrését is, kiérezhető törekvését, hogy a témát a népi élet realiztikusan ható élet-szituációjaként dolgozza fel. *A Névnapon* Czóbel egyik legbeszédesebb elbeszélés-szituációját lelte meg. Domonyi Lőrinc, az életbe belefáradt, „holt lelkű” földesúr halotti torra hívja meg barátait, kiket koporsóban fekvé fogad, s a hajnalig tartó kísérteties mulatozás, „úri muri” végén, ahogyan megjövendölte volt, meghal. „*Vége volt a zenének — elhangzott — s a felkelő nap egy nyugodt, szép holttetemre süttöt be a törött ablakon*” — hangzik a novella zárómondata. A szituáció beszédességét élteti a feldolgozás módja is: az elmondás eléggé nem értékelhető puritánsága, visszafogottsága. Czóbel enyhe rémülettel és magát is beleértő szánalommal érzi fel osztályának életképtelenségét. Kis túl-

zással azt mondhatnánk mégis, hogy a halálösztön érzelmi motivumának társadalmi méretű hitelességét teremti meg Czóbel e novellában. Egyik legjobb novellája ez.

A legotthonosabban természetszerűen azokban a novellákban mozgott, hol a maga személyesebb érzelmi problémáit kívánja értelmezni, élet-érzéssé mélyíteni. A *Pókhálók* Annuskája, monográfusa szerint, Czóbel alteregója nemcsak érzelmi magatartásában képviselheti őt, hanem élet-rajzi-történeti vonatkozásokban is. Egészen érdektelen azon morfondírozni, volt-e Czóbel életének is, miként Annuskáénak, egy „Aladárja”, akit rajongva szeretett, és „hatványozását várta a percnél Aladártól, de bensőleg tudta, hogy most már csakis csalódás jöhet”. Tényként állapíthatjuk azonban meg, hogy Annuska Czóbel egyik leginkább belülről látott és láttatott hősnője. Az életidegen, álmodozó Annuska halálba hanyatló, akarat nélküli alakja — szép. Annuska halálösztönében az élet semmiségének az érzése munkál, és bár halványítja ez érzés hitelét, hogy egy érzelmileg sem ismert, a pókháló fátyolos szövetén át látott élet semmiségéről lehet itt szó csupán, s egy elomló puhaságú halálkivánságról, hol életből halálba térni, a piszkos fehérnek a szürkébe való átmenetét, átolvadását jelenti, nem drámát idéz hát. Krúdy mögöttes, elrejtett „feketái” teljességgel hiányoznak innen, — Annuska álmatag dekadenciája mégis az élet, „úgy, ahogy van, nem kell”, elutasításának a mozdulataként tud hatni. E fáradt kézlegyintéssé puhult mozdulat az, mi „szép” lehet: a (nem) létezés melankóliája, *öntudatlan* nihilizmusa. A *Pókhálók* Czóbel talán legjellemzőbb és leghibátlanabb novellája, épp ezért kell itt elmondani: Czóbel novelláit olvasva döbbenhetünk csak rá igazán a „zsurnaliszta” Krúdy nyelvi rugalmasságának, a Krúdy-mondatoknak a magyar prózanyelvet felszabadító jelentőségére. Czóbel ki-munkált mondatainak „csikorgását” nem tudja elleplezni a mégoly jól átgondolt építkezés, motiválás sem. S novelláiban még inkább érezhető ez, mint verseiben, hol a sűrűbb indulat olykor a nyelvi hibát is költészetté tudja nemesíteni.

A *halál menuette*-je és a *Krisztina*-novellák hősnői Annuska álmatag alakjának fakóbb ismétlődései, azzal a különbséggel, hogy a *Krisztina* című novella hősnője, ki ráadásul tüdővésztes is, végül eljut az „eszményi házasság” révébe — a testi szerelem hiányát kell ezen értenünk. Kár volt őt ide eljuttatni; Czóbel e „szerelemről” mindössze épületesen moralizáló közhelyeket tud mondani. Ennél sokkal érdekesebb, Krúdy tollára való szituációra épül az *Utóhang* című novella. A tisztas öveztségben megöszült, halott ura emlékének élő, nyolcvanéves Tóni néni egy elbeszélés hatása alatt álmodozni kezd „valakiről”, akit szeretni tudott volna, s ez „ismeretlen alakja, negyven esztendei özvegyesség után elcsábította szívét attól, akit egy életen át gyászolt és szeretett”. Ugyane szemléleti fanyarság élteti az *Arányok* elbeszélés-szituációját is. Hősnője Ilma, Annuska ellenpólusa: határozott, élni tudóan nőies. Vőlegénye udvarlás helyett örökösen az arányokról magyaráz neki, mígnem Ilmának álmában megváltoznak az arányok. Vőlegényét például hatalmas hústoronynak látja, „literes könny cseppen ki szeméből s egész bemocskolja Ilma csipkés pégnoir-ját”. A vőlegény természetesen elutasíttatik.

Lényegében nem sokkal többek e novellák egy-egy gondolatszíkranál, hangulatnál, a „leírás iparművészetében” valahogy mégis egy magatartás hordozására (megsejtetésére) képesülnek.

Utalni kívánunk még *A dandy* című legszellemesebb és legmodernebbül ható novellájára. Herczeg lapjában jelent meg 1909-ben, ismeretlensége okán kénytelenek vagyunk vázolni „cselekményét”. A kivilágított Párizs utcáján halad az őszülő dandy, a kaszinóba siet, szokott helyére, barátaihoz. A sugráút végén messziről meglát egy hintót (Czóbel részletezően festi a hintó pazar eleganciáját), ábrándozni kezd a hintó tulajdonosáról, ki benn ül a hintó homályában. Czóbel érezhető rafinériával írja le az ismeretlen hölgyet hermelinpalástjától cipője fehér csokráig, álmatag zöldeskék szemeit, vörösarany haját. Mire a hintó közelébe ér, a dandy már hölgye nevét is „tudja”: Auréliának hívják. A hintó azonban üres, bakján magában ül a kocsk. A dandy meg sem lepődik, azonmód nézelődni kezd, melyik palotában lehet Aurélia. Végül megállapodik egyben, a legelőkelőbben, természetesen. Elhatározza, megvárja őt a kapu előtt. Kis idő múlva úgy dönt, nem kell hamarkodnia, most már ismeri utolsó igaz szerelmét, bármikor eljöhet hozzá. Elsiet a kaszinóba, hol barátai ujjongva fogadják. A hangulat kitűnő, a dandy azonban csak ül réveteg mosollyal. Barátai a legszebb bárhölgyeket kéretik az asztalhoz, ő észre sem veszi őket. Gyanakvó faggatásukra beismeri, igen, szerelmes, élete utolsó, legnagyobb szerelmével találkozott. Kérdésükre részletezően leírja küllemét, majd elmondja azt is, hol lakik, áhítattal meg is nevezi. Barátai irigyen összesúgnak: „*a vén kecske, s ilyen gyönyörű nő jutott ki neki.*”

Remek szituáció, türhetően megírva. Az érzelmi mámor és illúziók torzképe, s némiképp az eszményi szerelem (ön)paródiája is. E novellája által (és elképzelhető, hogy akad még hasonló szellemű szövege) Czóbel *Krúdy kortársává lett* — prózaíróként is.

III. AZ AUTONÓM LÍRA (ÁLOM)VILÁGA

1. *A poesie pure* „tündérkertjében”

1903-ban jelent meg Czóbel Minka *Opálok* című verseskötete; érett költői hangjának dalremekeit foglalja magában: *Boszorkánydalait*, *Pándalait* és a *Mesevilág* dalait. Pór Péter kifejezésével „az autonóm lírához” érkezett meg itt. Jelentek meg e kötetében mára érdektelenné fakult műnépdalok, helyzetdalok is, a *Nótáskönyv* és a *Képeskönyv* ciklusok néhány darabjáról elmondható, hogy a „belső szemlélet” alakította azokat is (*Mosó lányok*, *Méhesnél*, *Utolsó hang*); reflexivitással átszőtt festői látását érvényesítette bennük is, — ennél többet azonban nem lehet róluk elmondani. A kor daltermésében talán értékelhetőek lennének, Czóbel költészetében azonban már nem képviselhetnek értéket, meghaladta őket.

A Boszorkánydalok elemzését megelőzően átírunk néhány dalt az Opálok boszorkánydalaiból. Megítélésünk szerint egyrészt hibátlan szépségük (Hóvihar, Csillaghullás), másrészt szintetikus értelmük (Az erősebb tűz) miatt helyük lett volna Pór válogatásában is.

HÓVIHAR

*Fázik a boszorkány,
Vékony kis ruhája
Testét nem takarja,
Elfagyott a szárnya.*

*Tova nem repülhet,
Fenyűgalyra szállott,
Zúzmora ellepte
Mint egy nagy virágot.*

*Forgósél felkapja,
Elvész a viharba,
Kavargó, zavargó
Fehér zivatarba.*

CSILLAGHULLÁS

*Csillaghullás a nagy égbe,
Boszorkányok esti légbe.*

*Csillaglángot szórnak széjjel
Boszorkányok minden éjjel.*

*Egyik a lángot megkapja,
Másik dobja, tova adja.*

*Sugarában röpke lángnak,
Boszorkányok úsznak szállnak.*

*Úszik a sok lenge alak,
Mint hullámban fényes halak.*

*Elsiklanak egymás mellett.
Könnyedén, mint egy lehellet.*

*Lehúzódnak, felkerülnek,
Csillagfényben elmerülnek.*

*Játszik csillagok tüzébe
Boszorkányok szeme fénye.*

Boszorkányok csöndes éjjel
Csillaglángot szórnak széjjel.

Hullnak, hullnak csillaglángok
Játszanak a boszorkányok.

AZ ERŐSEBB TŰZ

Kimondták a szörnyű ítéletet:
„Kegyelmet adjunk néki? — Nem lehet!”

Magasan összehordva áll a máglya,
A boszorkány körül már felcsap lángja.

És terjednek a lángok, nő a tűz,
De érintetlen áll a tiszta szűz.

Nem perzselődik el sem hajaszála,
Sem fehér teste, sem lengő ruhája.

Rémülve látja, s felsívít a nép:
„Csak több tüzet! ennyi még nem elég!”

.....

A boszorkány nem ég el — mondhiába —
Egyszerre csak kigyullad szíve tája.

Azon tűztől, mely benn lelkében éget,
Lássátok, itt az igazi ítélet!

Ti nem bánthatjátok, de saját lángja
Feloszlatja, beviszi a halálba.

Törnek saivéből mind jobban a lángok,
Körülte sziporkáznak tűzvirágok.

Lelke izzó folyamként ontja szét
Életadó, gyilkos, tiszta tüzét.

Szétfolyik a tűz, leönti a máglyát,
Erejével eloltja földi lángját.

Majd, tovább terjed, előmlik a népre,
Új tüzet gerjeszt mindegyik szívébe.

*S most, hogy a tűz gyöngye testét megkapja,
Izzó fehér a boszorkány alakja.*

*Kit földi tűz nem érhet, nem bánta,
Elégeté most saját tiszta lángja.*

Donna Juanna Don Fernandóval „beszélgetve” fejti ki a „lélek szörnyű hatalmáról” — a vulgármaterialista tudományosság felől nézve — paradox gondolatmenetét. A szubjektív idealizmus, a kreatív intuíció felől nézve azonban cseppet sem hat e gondolatmenet paradoxonként. És Nietzsche felől olvasva sem. A „lélek, e szörnyű ragadozó állat”:

*„Kegyetlen, vad rabszolga hajcsár módra
Kergeti, űzi e szegény kis testet,
Mely hihetetlen fáradtságtól reszket,
Űzi utálatos, káros munkára,
Világ veszélyre, saját romlására,
Csakhogy percekre szűnjék meg uralma
A nagy kényúrnak, — széles birodalma
Terjedjen — s mely lényé mélyén támad —
Kielégitsen minden gonosz vágyat.*

.....

*S bármi e tudatos szörnyeteg vétke
Ő az öntudatlan lakol meg érte?”*

A boszorkány ennek a „szörnyű, ragadozó”, a testet „rabszolga hajcsár módra űző” léleknek, az alkotó (akaratteljes) egyéniséget megteremtő és a „maga képére” teremtő „szörnyű lélek-hasíték sugároknak” az egyénített jelképe. Az a „lélek”, amelyről itt van szó, véletlenül sem a keresztény teológia ismeretelméleti fogalma; leghamarabb a schopenhaueri „vak, irracionális akaratnak” a világ lényegéből a szubjektív lényegbe „költözéséről” lehet itt szó, Czóbel tisztázatlan szubjektív idealista szemléletéről (melynek megfogalmazásával egyébként a *Donna Juannában* mintha Nietzsche „hatalomra törő akarat” képzetét bírálná). A boszorkány semmiképpen sem naiv, véletlenszerűen kisajátított allegorikus metafora, hanem ennek az irracionális és szubjektív lélekakaratnak a jelképe; az Én-tudatnak egy a szubjektív idealizmus felől elmélyített ismeretelméleti állomása. Nem szorul hangsúlyozásra, hogy a boszorkányság vállalásával Czóbel elrugaszkodott a schopenhaueri misztikus vágytalan létállapot passzivitás-filozófiájától és -esztétikájától: elrugaszkodása módját és irányát azonban a rá (és a korra) jellemző eklektikusság határozza meg. A boszorkánysággal való azonosulás, mint a szélsőséges individualitás vállalásának a jelképe, arra lesz jó Czóbel költészetében, hogy a maga álmvilága kiteljesedhessék, a tudat számára etikailag és filozófiailag bírálhatatlanná legyen, magábanvalóként (Ding an Sich) tételeződhessék. A Boszorkánydalok álmvilága és — tegyük fel

— a *Boeckliniana* vagy az *Új Heloïse* álmvilága ismeretelméletileg nem ugyanazt jelenti: amott menekülés valamitől, itt *abszolútumként* tételeződik. Költészetről lévén szó: az Én-tudat valóban *autonóm* szituációt teremtett meg a maga számára: az öntörvényű világalakítás esztétikai feltételeit. Fontos volt mindezt hangsúlyoznunk, Czóbel dalainak „primitív könnyedsége” és nyelvi bizonytalanságai, „szóhiányai” ugyanis megtevesztőek lehetnek. Ugyanez az Én-tudat és a versszituáció hívja majd létre l'art pour l'art mesedalt is, hol a *játék* ismeretelméleti fogalmának szerepeltetése ez abszolútnak tételezett álmvilág belső átszínezését teszi majd lehetővé. Szociologisztikusan nézve, a társadalmi lét felől gondolkodva e versek, persze, az elmagányosodás, az elidegenülés végső tudatszintjét jelölik; a *tiszta líra* esztétikumá jut itt szóhoz, költészetünkben *először* — a közvetlen folytatásra pedig, Weöres Sándor költői játékaival világteremtő revelációira majd fél évszázadig várakoznunk kell még. Némiképp korrigálnunk kell itt önmagunkat is: írásunk elején azt állítottuk, Czóbel sohasem jut el a magát történelmi és társadalmi összefüggésekben érvényesítő szimbolikusságig, szubjektivitásig (Adyra és József Attilára hivatkoztunk többek között). Ez így igaz, Czóbel gondolkodásából és költészetéből hiányzik a szubjektum és objektum antagonizmusának *dialektikus* meghaladása, — a szubjektivitás autonomitásának a vállalásáig azonban a *tiszta líra* feltételeit megteremtve — eljut.

Milyen „tartalmakkal” népesül be e dalvilág? Alig megnevezhetőkkel: a poésie *pure ezoterikus* tartalmaival — az irracionális és az „abszolút” költői *szépség* zenéjével; legalábbis a hibátlan darabokban: *Ködvirágok*, *Vizitündér*, *Szent Ivánnap*, *Hóvihar*, *Csillaghullás*. Mi a poétikája e dalvilágnak? A magát a zene harmoniájának, nem pedig az értelem logikájának alárendelő *intuitív beszéd* melodikussága. Legtisztább megvalósulási alakzataiban az értelmezés kötelezettségeitől megszabadult tudat kötetlen ihletettségg-pillanatait jelölik e dalok, hol a szavak nem szimbolikus tudattartalmak érzékitői, jelenítői többé; önálló jelentés helyett az intuitíve megérzett szépség *formán belüli* jelölőiként hatnak. A szépség *irányulásának* alaki érzékitői. A *Ködvirágok* („*Szálljunk, szálljunk, / Fátyol szárnyunk / Nincs lefogva, nincs lekötve / Ködvirágok, Boszorkányok, / Szálljunk, szálljunk be a ködbe*”) a kreatív „lélekek” ezt az *irányulását* idézi meg a *forma szépsége* által. A „kód” szóképp és a természeti kódminőség közötti kapcsolat már nem is metaforikus-szimbolikus: alaki-asszociatívvá absztrahálódott, ha úgy tetszik, a „kód” szóképp „tartalma” e versben nem más, mint a bergsoni intuíción útján történő „lényeghez érkezés” megidézése — e költészet szókincsével fogalmazva: *igézete*. A zene nyelvének érzéki *közvetlenségét* sóvárogja e költészet szemlélet, mikor is a diszharmonikus tudat a nagy „ősi” harmóniában magára találva, a harmónia részesévé lehet maga is. Czóbel boszorkánydalainak *egészére* — s nem az egyes dalokra — gondolva, mindezt mégis csak *feltételesen*, mintegy zárójelek között állíthatjuk. Dalainak legtöbbje a metaforikus szimbolikusság és a zenei absztrahálás határvonalán ingadozik, sokszor pedig vissza is hullik (ezt példázza a maga jelképmagyarázó mivoltában *Az erősebb tűz*) a szimbolikus értel-

mezésnek, az álomvilág jelenítésének innenső (vagyis: reflexív) „part-jaira”.

A reflexivitás két egymástól különböző tudathelyzet irányából „csempészi” magát vissza Czóbel boszorkánydalaiban. Az *Éji ének* és a *Norna éneke* (s általában *A virradat dalai* boszorkánydalai) mutathatják, miként válik a *boszorkányság* a magát abszolútként tételező álomvilág jelképévé, de ez az álomvilág még a kettős tudat terméke: benne a menekülés iránya és célja nem mosódik teljesen egybe. A *Norna éneke* a maga alakulásában szinte szóról szóra haladva érzékíti és értelmezi a tudatnak ezt a megkettőzöttségét:

„Csak be a ködbe! —
Pihenni vágyom.

(.....)

Kitérés nincsen,
Csak be a ködbe!”

S az *Éji énekben*:

„Csak nagy hosszú fátyol-szárnyad
Ne kerüljön ember-kézbe,
Ember keze durva érdes,
Összetépné ijedtében.”

E dalok *élményi-szimbolikus líraisága* még nem jutott el a poésie pure érzéki közvetlenségéig, a szemléleti kiegyensúlyozatlanság azonban nem feltétlenül eredményez költői „tökélytelenséget” is: az *Éji ének* hibátlan líraiságában az esztétikum hordozójává épp e szemléleti bizonytalanság, tudat-megkettőzöttség lesz: a dal lírai feszültsége következik belőle. Azt mondhatjuk, hogy az *Éji énekben* s még kifejezettebben a *Norna énekében* e teremtdő-megteremtett jelkép és (álom)világa még a „való világ” felől értelmeződik; Az erősebb tűz című dalban a reflexivitás épp ezzel ellentétes tudathelyzetet jelöl: itt az álomvilág válik a „való világ” értelmezőjévé. A vers költői Én-je aláveti ez álomvilágot központi jelképének, a boszorkánynak a „személyében” a „való világ” legnagyobb horderejű metafizikus determinációjának, a halálnak, de csak azért, hogy reflexíve *kinyilatkoztathassa*, közölhesse: a boszorkányra e földi halál nem vonatkozik, más metafizikai törvényszerűségek irányítják létét. Mi itt azt szeretnénk mondani: a tiszta líra öntörvényűsége ez az „irányító” — Czóbel azonban mást is mond: a költészet misztikus transzcendensségét fejt ki, miként annyiszor már, s itt sem kevésbé élvezhetetlenül.

A szimbolikusság és az „öncélú” zenei érzékletesség határvonalán találjuk *A könny* című dalát s a *Hóvihart* is, ez utóbbiban azonban a szimbolikus jelentésség csak többszörös áttételességgel jut szóhoz: a verskép önmagában, szimbolikus jelentéssége nélkül is olvasható — a versbeszéd nyelvi megszervezettsége ez álomvilág belső tájaihoz iga-

zodik. Nem a magányt „jeleníti” már e vers szimbolikus képelemeivel, legfeljebb utal rá, megengedi ezt az asszociációt. A *Vizitündér*, a *Szent Ivánnap*, a *Csillaghullás* zeneiségében és a nyelvi elemek megszervezettsége létrehozta „belső tájaiban” már viszont egyértelműen azok a „ködfátyolon túli, szép tündérkertek nevetnek”, amelyeket a *Ködvirágok* ígér: az intuitív tudat szépségképrázatai és létképrázatai. „Csillaglánggal” játszódnak itt a „boszorkányok”, „úsznak, szállnak”, „mint hullámban fényes halak”, „mint lehellet”; a „csillagok tüzebe” bele „játszik” „boszorkányok szeme fénye”, s amit még megtudhatunk: e „csillaglángot” a „boszorkányok szórják széjjel” — íme, ez lenne a *Csillaghullás* tartalma — alig követhető elvonatkoztatásaiban merő „értelmetlenség”. *Értelmen túli nyelv*, mondja Sklovszkij. Czóbel e néhány dalában mintha megközelítené a költői nyelvnek azt a létállapotát, amiről Sklovszkij beszél. *Álomvilágának* bensőség-tartalmait versbeszéde logikai „értelmetlenségében”, tiszta zeneiségében érzékítve, dala egy érzelmi magatartás közvetlen és másképp kifejezhetetlen jelölőjévé lesz.

Zárójelben jegyezzük meg: hisszük, hogy nagyon tanulságos lenne felfejteni e dalok metaforakészletét, logikai képtelenségeik ellenére elemezni a szóképek metaforikus egymásra vonatkoztatottságát, a mind elvontabb történéseket érzékíteni tudó stilisztikai „cigánykerekeket”: a modern metafora kialakulására láthatnánk rá.

2. Pán habszórú macskái és egy memento

„Ami sajátosan századelői s azon belül is jellegzetesen szecessziós tartalommal tölti meg az archetipikus élményt, az a természet, a természet vérkeringésének az emberi életritmussal való ellenpontozása. (...) E Pán-módban a faun-maszk kényelmes nyíltságot, élvezetes szereplehetőséget biztosít arra, hogy a túlzottan személyes elemek az árkádiai dimenzióba stilizálódjanak” — írja Kun András *A természeti élmény szecessziós változatai* című tanulmányában, és Czóbel Minka Árkádiája: kiteljesült álomvilága. Pan-teizmusát ez álomvilág érzelmi és szemléleti minőségei színezik át, egyénítik. Eltekintve néhány (és javarészt korábbi köteteiben közölt), Pán isten szenvedő alakját megidéző versétől, az *Opálok* pan-teista dalainak a legtöbbszörében Pán az idilli természet dionüoszsi szelleme, az idill pátozát, a természetbe menekülés nosztalgiját a tréfa, a — mégoly rejtőzködő — humor szellemével ellenpon-tozza. Pán legtöbbször tréfás kedvű, haragjában is megengesztelhető (*Pán flótája*), játékos istenként jelenik meg e versekben, amikor egyáltalán megjelenik, s nem csupán „lába nyoma”, szelleme az, mi érzékelhető a természeti létben — és Czóbel dalaiban: a *Pán macskái* valamint az *Április* és a *Tavaszdal* példázhatják ezt költőileg a leghibátlanabbul, egyben a játéknak mint a versbeszédet szervező szemléleti (művészet-filozófiai) elvnek a térhódítását is jelezve e költészetben.

A játékos, a vidám Pán isten szellemének érzékeltetésére idézzük fel a *Boszorkánydalokból* kimaradt *Áprilist*:

*Lába nyomán kizöldül a fű,
Hol fuvolázva elhalad;
Pille repül, cserebogár zsong
Énekelnek a madarak.*

*Csalogatva szól a kakukkhoz,
Ha felel neki, felnevet,
Szórja a légbe mind a fehér
Hófehér kökénylevelet.*

Idillt őriz még e dal természetképe is, a második versszak hangulatiságában (vásott kamaszként játszik itt Pán isten) azonban az elérzékenyült „megüdvözülés” helyett a jókedv mértéktelensége a humor felé lendíti a dal érzelmi atmoszféráját. A *Pán macskái* a természet idillikus létállapotát már egyértelműen a játékosság szervezte képsimbolikával értelmezi. A vers Czóbel absztraháló és a festői látványban a mozgás dinamikáját érzékelő alkotói természetének hiteles pillanata. Pán metaforikusan jelenik meg e versképben, a patak víztükre ő, a patak napsugárban fénylő „zöld állat-szeme”, melyen játszanak, megcsillannak a napsugarak, s a víz-szemben visszatükröződik játékuk „fénylő megingó kék galylya”. Egy mondatnyi kitérőként: a tükrözés, a tükröztetés Czóbelnél a (képi) megjelenítés egyénített látásformáját jelenti. E látásmód jut poétikai (stiláris és szemléleti) dominanciához érett alkotói korszakának szintetikus értékű és értelmű megvalósulásaiban is (*Tükrökről, szobákról*). Emlékezhetünk: a legelső sajátosnak mondott költői képében (a *Czinka Panna* négy sorában) az esztétikum hordozója nem más, mint épp e látásmód eredményezte költői érzékletesség: a színes harmatcseppekben visszatükröződő málna-szín. És a *Tükrökről, szobákról* összetett, világképét értelmező, kifejtő képsimbolikája ugyanezt a látást érvényesíti — Czóbel Minka *poetikájának* szervességét is példázva. A világkép homogenitása és *poetikájának* szervessége az az eléggé nem hangsúlyozható két minőség, mely, gyakori kiegyensúlyozatlanságai ellenére is, messze-messze túlmutat a „verselés” intellektuális, a korszellemet dokumentáló értékein. Egyéni hangú költészet a Czóbel Minkáé, *egy költői hang*, s nem túlzás azt mondani, a XX. századi magyar irodalom szegényedett azzal, hogy e költészet leghangsúlyosabb és leglényegesebb pontjait megkerülte.

A tervezettnél hosszabbra sikerült kitérőnk után visszatérünk a *Pán macskái*hoz. A hibátlanul végig gondolt költői képet fokozással ellentozozza Pán játékának újabb metaforája, a habok (*Pán macskái*) szilajabb játéka (az időbeli elmozdulást is érzékeltetve egyúttal a sima víztükről felhullámoztatásával). Az elmosódott színfoltokat érzékelő impreszionista látás és a játékosan megelevenítő képzelet ötvözőződésének — nyelvi bizonytalanságai ellenére is — remeklése e verskép:

*„Egyedre szöknek, ugranak
Kinyújtja mind habkarmait,
Ragadja őket a patak,
Szilaj, örült táncot jár mindenik,*

*Feltűnik egy, a másik jó —
Ragadja őket a patak,
Egy elrohan, más jó elő:
Megannyi fehér, habzó gombolyag."*

E verskép egyetlen „tartalma”: képi érzékletessége, a képzelet l'art pour l'art játékosságának költői szépsége. A wilde-i szépségeszmény aurája lengi be e leheletnyi történet kibontó verset, s amíg az életörömet — elvben legalább — létünk társadalmi tudattartalmai közé tudjuk sorolni, addig a képzelet eme „öncélú” játékainak is meg kéne tudnunk adni a nekik kijáró megbecsülést.

Kicsit elrugaszkodva témánktól, kicsit Czóbel mesedalainak bevezetőjeként, nem tudjuk megállni, hogy ne idézzünk Bóka László nagyon is idevágó gondolataiból: „Milyen szégyenletes nyomorúság az, hogy mi mindig végvári vitéznek érezzük magunkat, hogy a legkisebb Petőfi is tud egy Kossuthról, akinél ő messzibbre lát, hogy még a szerelmünkbe is belekóstol a haza szent szerelme. Az a legszörnyűbb, hogy még dicsekszünk is vele, hogy Petőfit, Adyt, József Attilát ezért megdicsérjük, példaként oktatjuk, ahelyett, hogy megsiratnók őket. És ez még most is a vérünkben van, pedig most aránylag — ez évezredes léptékű arány — már nem portyázó kurucokon, zsold nélküli vérző végvári vitézeken fordul meg a haza sorsa. Valóságos acélfürdő lenne, ha egyszer meg tudnók tenni, hogy évekig csak a konkrét munkánkra, szerelmünkre, egészségünkre, olvasmányainkra, útitervekre, új tudományos eredményekre, egy jó tréfára gondolnánk, egy szép tájról ábrándoznánk, egy idegen nyelv fortélyain töprengnénk, szövegmintákat morzsolgatnánk, borfajtákat izlelgetnénk, sétálnánk, egyszóval emberi életet élnénk, vagy ahogyan megrovóan mondják, privatizálnánk."

Czóbel költészetének „privatizáló” játékossága és e játékosságnak ugyan bűvópatakhöz hasonlatos, és mégis valóságos értékei nem szorulnak „védelemre”. Feladatunk az, hogy a Nagy Eöör-i Czóbel-kastély szecessziós vénkisasszonyának a maga életét körülbástyázó „grafomániájából” ki tudjuk hallani azt, amit nekünk mondott és mond. Ha költészetének értékei legtöbbször „csak” történeti értékek is, van egy tucatnyi verse (s ez bizony nem is olyan kevés!), melyeket nem haladhat meg a költészet „fejlődése”, s melyeket nem esetleges hatásuk (így Weöres Sándor költészete) felől, hanem önmaguk felől kell tudnunk olvasni. Bóka László mementója ma is aktuális. Weöres Sándor költői képzeletének teremtő játékosságára (mikor is legutoljára? két éve? három éve?) meg nem unt önismétléssel mondódik fel az iskolás, a fejünkbe vert tananyag: *nem patrióta, aszociális* s a legabszurdabb licitáció: *nem emberi*.

3. Napraforgó királyné és a troubadourok

A Mozgó virágok az Opálok Boszorkánydalok ciklusában jelent meg; jellegzetes példázata e vers a szecessziós dekorativitás motívum-elvegyítő ízlésének. Volt már erről alkalmunk szólni, mégis idéznünk kell e

versét, hol a boszorkányok és Pán isten találkozásában, a letépett levél-szirmok feltámadt „lepkeéletében” Czóbel álmvilágának újabb metamorfózisát érhetjük tetten: a *Boszorkánydalok* álmvilágának lírája a mese objektivációiban lel új megjelenési alakzatára, mikor is a *játékos-ság* poétikai szervezőjegyének térhódítása az álmvilág közvetlen líraiságától való eltávolodást, *disztingválást* teszi lehetővé, — Czóbel kreatív fantáziájának új tudatszintjét minősítve ezáltal.

*Rét oldalán virágos hegynek
Boszorkányok virágot szednek.*

*Szedik az erdők vadvirágát,
Pirosat, kéket, fehér, sárgát.*

*Rájuk mint halvány csillag szórva,
A hajnal színű csipkerózsa:*

*Ember szemét itten nem félik,
„Nem láthat senki” emígy vélik.*

*De a nagy Pán riasztja őket,
Meglesi a virágszedőket.*

*Mint egyik boszorkány meglátja
Lehull ijedtében virágja.*

*Elrebbennek a boszorkányok,
Szét szórják a tenger virágot.*

*Már mind a fűre oda vetve —
Fonnyad belőlük élet nedve.*

*Már nem díszítik a mezőket,
De a nagy Pán megszánja őket.*

*„Szegények!” szól s rájuk lehelve
Újra éled virágok lelke.*

*S mi még előbb csak hervadt, tépett —
Megmozdul a gyöngéd levélzet.*

*Mozdulnak, élnek, tovaszállnak
Mint annyi tarka pilleszárnyak.*

*És régi otthonát belepve
Nyugtalan szállong a sok lepke.*

*Édes szerelmi csókra vágyva
Ráborul a testvér virágra.*

*Napfényes légben könnyen szállnak
Élő virágok, „pilleszárnyak”.*

A *Mozgó virágok* távolról sem hibátlan vers, a *Boszorkánydaloknak* egyik gyengébb darabja, ám hibáival is jellemezheti Czóbel Árkádiájának szemléleti dimenzióit: a nyitás lehetőségét és irányát. A metamorfózisban megnyíló rések nem „kifelé” vezetnek, hanem e „tündérkert” legbensőbb térségeibe: elvarázsolt kertben járunk, s itt kell magunkra és a világ egy költői arculatára ismernünk. Czóbel mesevilága, miként álomvilágát kibontó egész dalköltészete, érzelmi világ: tiszta líra. Balázs Béla másfél évtized múlva majd „erre” a lírára építi a maga társadalmi dimenziókban gondolkodó válság szemléletét. A kékszakállú herceg vára operaszövegének „tragikus homályáról” mondja: „*Balladám ugyanis a »belső élet balladája«.* A *Kékszakállú vára* nem reális kővár. A vár az ő lelke. A magányos, sötét és titokzatos: a bezárt ajtajú vár.” Czóbel Minka lírájában a lélek már és még nem érzékeli a tragikus sötétséget, amiről Balázs beszél. Az ő kertjének-varának még vannak „nyitott ajtói”: „belső világa” most fedeződik fel. Legszebb mesedallainak (*Hókirályné palotája*, *Napraforgó királyné*, *Királylányok holdvilágnál*, *Troubadourok*, *Lepkekirály*, *Három fehér hattyú*) ma is autentikus költői értékeit e belső világ „felfedezésének” történeti értékei is nyomatékosítják. A *Napraforgó királynéban* és *Hókirályné palotájában* (miként e dalok mindegyikében) a lélek magányosságában is a titokzatosság szépségét, fénylő örömeit élvezi: az önmegismerés örömét, mondhatnánk mai szóhasználattal.

NAPRAFORGÓ KIRÁLYNÉ

*Szolgálóim szürke pókok,
Fonjatok gyorsan serényen,
Hogy a fátyol lenge fátyol
Még vasárnap készen légyen.*

*Szivárványos lágy ezüstartól
Légyen fonva minden szála,
Szőjétek a tündérfátyolt
Szép leányom homlokára.*

*Napraforgó palotámba
Szombat este készen várom
Lenge fátyolt — mert menyasszony
Kis leányom, szép leányom.*

*Százezer pók nagy serényen
Fátyol vékony szálát fonja,
Nagy szövő szék — széles tarló
Vékony szállal már bevonva.*

*De nem tudják össze szőni,
Mert a szálát minden éjjel
Írigy csintalankodással
Hűvös szellő tépi széjjel.*

*Lágyan össze gombolyítja,
Röpíti a tarlón végig,
Föl egész a napsugáros
Kékben úszó magas égis.*

*Kékben úszó magas égen
Fehér szálak megragadnak,
Foszlányos kis felhő képen
Távol kékben fenn maradnak.*

*Napraforgó palotában
Szép menyasszony mindig várja,
Hogy a fátyolt, lenge fátyolt
Homlokára tűzi párja.*

*De ellebben minden éjjel
Fehér fátyol, lenge fátyol,
Tépett szála játszik, csillan
Széles tarlón, közel, távol.*

Lám, a szecesszió érzelmi létszemléletének álomvilágában mivé lesz a *Kőműves Kelemenné*, a *Magas Déva vára* balladák tragikus motívuma! „Tragédiát” idéz itt is, szó sincs róla! Ez álomvilág érzelmi problémáját okozó „tragikus végzet” szellő képében jelenik meg — és Napraforgó királyné szép menyasszony leánya időtlen időközön át várni fogja már, s mindhiába, hogy a magas égről, kék felhőkről visszaszálljon pókok szőtte, szellő elkapta fátyla. Tökéletesen elgondolt kép — hibátlanul megvalósítva. Gondoljuk meg: az egész versmese a *napraforgó és az ökörnýál* egyszeri látványát bontja ki, *dramatizálja*. Elemzés helyett csak utalunk a versbeszéd metaforáinak költői szépségeire: a pókháló *szivárványos lágy ezüst*, a *széles tarló* a pókok szövőszéke itt, hol még az ökörnýál is közvetlen képi valóságosságában tud jelen lenni: az összegombolyodott, szivárványos lágy ezüst szálló alakjaként. Közben, persze, megtudtuk ama cseppet sem mellékes „adatot” is, hogy szegény Napraforgó királyné leánya esküvőjét egy szeptemberi, legfeljebb októberi vasárnapra tervezte! Emlékeztetőül magunknak: a kontemplatív természet „szűrőjén” keresztül idéződnék meg e dalok „belső tájai” is. A *Királylányok holdvilágnál* című dal érzelmi mesedramáját az éjjel szálló bársony pillék pillanatra előtűnő alakja idézi meg: a legkisebb s a legsebbe *fehér pille* „tragédiáját” bontja ki a dalkép: „*Majd beolvad ezüst csillagsugárba*”, vagyis a holdvilágba. Tragédiája, persze, csak profán „földi” szemmel nézve tragédia: a holdvilággal egyesülni, *költészetté lenni*, ez álomvilágban nyilván csakis sorsa beteljesülését jelentheti. Ime,

Czóbel tündérmeséinek mindent jóra fordító végső igazságszolgáltatása! Ha megadatik is a hősök sorsának optimisztikus megoldása, az csak a *költői szépség* útján történhet. Czóbel meséi nem a népmese szellemét mondják újra: ahhoz képest diszharmonikus e tudat. A *mese* fantáziájának szituáció-teremtését jelöli. Czóbel és Ladik Katalin *formálisan* ugyanegy ok miatt fordulnak a mesei motívumokhoz: önmaguk érzelmi világának versszituációját — illetve Ladik már csupán beszéd-szituációját — lelik meg bennük. Czóbel álomvilága és Ladik szürrealizmusa nem mondanak ellent egymásnak. Az eltérésekben az önismeret költői és lélektani színezettségének eltolódottságát érhetjük tetten; színeik, ez eltolódottság hatalmas távolságai ellenére is, mondhatni, *komplementárisak*.

A *Lepkekirály* mesevilágában, mondanánk, trufa-meséjében, a kora nyári rét rjtett élete tárul fel: *húros rigók járnak*, *gyfkok surrannak*, virágfejek lengenek, vagyis hát kacéran elfordítják fejüket a bűvös Lepkekirálytól. E dalok *éterikussága* már-már fokozhatatlan. Olyan hangulatúra ez, mi a *semmi* közelében jár, ez a semmi azonban nem a tragikus tudat léttartalma: anyagtalanságában, testetlenségében Czóbel misztikus szépségeszménye, misztikus esztétikája teljesedik ki, nemedik költészetté. Misztikus költészetszemléletéről bármit gondolhatunk, lírájának értékei — értékek. A *Hókirályné palotája* mesevilágában a mesei cselekmény a minimumra korlátozódik: a magányosan üldögélő „*tükörszép, holdfényes Fehér királyné*” szomorúságában a holdvilágban fürdő havas téli táj (fehér fehéren!!) szépségének, a *tökéletesen szépnek* ősi melankóliája rezdül.

Czóbel Minka legszebb mesedala talán mégis a *Troubadourok*. Egyrészt amíg lesznek békás tavak, amíg lesz körülöttünk természeti táj, másrészt amíg a versolvasás emberi igényt jelöl, addig Czóbel bánatos, arany szemű békáinak megigézett és hangtalanságában is ígésző éneke az *elérhetetlen utáni vágyakozás* magát kifejezni akaró életélményének maradandó szuggesztivitású költői archetípusát kell jelentse számunkra.

S ha van „*isteni igazságszolgáltatás*” e költői álomvilágban, úgy megadja talán Napraforgó királynénak is a vigaszt: *időtlen* szomorúságában hallgathassa a troubadourok *időtlen* énekét — annak ellenére, hogy Pór Péter kihagyta őt a *Boszorkánydalokból*.

IV. AZ ÖNISMERET ÖSVÉNYÉN — AZ ABSZURDIG

1. Álomlátás vagy létvalóság?

1914-ben jelent meg Czóbel utolsó verskötete, *Az erdő hangja*, és a költői álomvilágának mesedalaiban kiteljesült, olykor humorral, olykor melankóliával átszőtt *szépség* harmóniájának zenei érzékletességéből e kötet verseinek groteszk vízióiban úgyszólván semmit sem találunk. Ha dalaira azt mondhatjuk, hogy a kiteljesült költői álomvilágban az öntudatlan lélek ismerhette fel önmagát a szépség katartikus zenéjében, úgy e versek szorongásos létvízióiban — itt elsősorban *Az erdő hangja* és a

Tükrökről, szobákról versciklusra gondolunk — mintha ez álomvilág tudattal való áthasonlítása következne be. E versek költői Én-je belül marad a maga teremtette irreális költői világ imaginárius térségein, nem „beszél ki” belőle, a költői Én csak ez álomvilág létszituációiban tárgyasítva nyilatkozik meg, ez az álomvilág azonban többé már nem az intuitív fantázia, „otthona”, a költői szépség „külön világa”, egyedüli realitássá lett. Az *önértelmezés* és *létértelmezés* szituációs lehetőségévé vált álomvilág a „való világ” realitásával immár nem szembenállóként, még csak nem is fölébe kerülten mutatkozik meg, hanem olyan egyedülvaló, egyedül *reális* térségként, mi a valóságos létnek a bensőben megjelent tükröződését vállalhatja, — olyan *realitásként* tehát, melynek tudatában a létezés a maga egyetemességében lesz megmérhetővé, átvilágíthatóvá. Mintha Nietzsche szellemének „ösvényére” is került volna eközben: a nem-autentikus világban a *költészet* az egyetlen *autentikus térséggé* lett, hol a költő szüntelen „visszatéréseiben” a létezés a maga valóságos arculatában mutatkozhat meg, nem pedig hamis (kicsinyes, anyagias, szellemtelen stb.) látszatainak fényében.

Az *erdő hangja* versciklus ezt a szemléleti eltolódást az irreális fantáziálástól, a kreatív játéktól az — előlegezzük a szót — ontológiai realitás-tartalmak költőisége felé módszertanában *naivan* és *primitíven* oldja meg. Mindig kétes értékű eredményhez vezet az írói szándék után kérdezni, de talán nem sokat tévedünk, ha *Az erdő hangja* verseiben az alkotói tudatosságot, a komponálás irányultságát egy *képzelt utazás* formai célkitűzésében ismerjük fel, hol az *önértelmezés* igénye egybemosódik az álomvilág imaginárius térségeinek értelmi megnevezésével — a korábbi dalok érzelmi világának Én-felérzéseivel szemben. Értékelésképp elmondható e versek látomásos Én-tárgyasításairól, hogy legfeljebb ez utóbbit vállalhatják: az álomvilág dimenzióinak értelmezésében a metafizikai létbizonytalanság szuggesztíóiig jut el bennük, a *létértelmezés* *innenső* (érzelmi tudatának) határvonalán maradván. Nem zárja ez ki, természetesen, hogy a versciklus olyik darabja költői érték lehessen.

A ciklus első darabja, a négysoros dal a fehér ruhás királylányról, aki „hosszú éjszakákon / Az omladékok körüljárja”, akár mottója is lehetne a megteremtett versszituációnak és többé-kevésbé az Én-tudat *önértelmezési* lehetőségeinek, határainak is. „*Álomlátás vagy képzet?*” — riad fel a költői Én a XI. versben, s mi — hitünk szerint Czóbel dilemmáinak szellemében — így pontosítanánk a kérdést: *álomlátás* vagy *létvalóság-e* az a „sötétség”, mely költői látomásainak térségeit mindegyre betölti:

„Sűrű fenyők sötéten állnak,
Bársonyszínű, sötétzöld ágak,
Mind sűrűbb lesz az erdő mélye,
Sűrűbb növekvő éj sötétje.

Ha az úton fel-felvilágít
Fehér kavics, vagy hólepel,
Sötétség szélén alig tágít,
Éj s erdő árnya lepte el.”

A kérdést Czóbel sehol sem válaszolja meg, ahol pedig feloldja magát a válasz alól, ott egyértelműen az álomvilág irrealitásának omladékokthona teljesedik ki (pl. a ciklus II., III., IV., V., VI. és XII. darabjában). Költőileg leghibátlanabban a XII. dalvers mutatja ezt: az álomvilág „tündérlátó” szépségében fürdik még itt a lélek, az elszabadult játékoság lét-káprázataiban. „Csak a sziklát lakó boszorkány / Hallja a hangtalan beszédet” — fogalmazza meg a III. vers költői Én-je és „kiválasztottsága” öntudatában a versciklus egésze fölől értelmezve — az érzelmi öntudatlanság jut ismételtelen szóhoz. Költészetében utoljára érhetjük tetten ezt. A II. és a IV. vers érzelmi öntudatlanságát már az álomlátás ellenpontosításos alakváltozatai árnyékolják be: álomvilág és emlék egymást súrolva érintkeznek, fonódnak egybe, rést ütve az álomlátás „öncélú” szépségén, a látomás hangulatisága az elmúlt élet, az „elszállt” vagyis megidézhetetlen emlékek fölötti negatív érzelmi Én-állapotiságától kapja színeit. Jól példázhatja ezt a II. vers egy látomásrészlete, hol az újraéledő természeti élet vizionálásában az elmúló, a megragadhatatlan lét hangulatisága uralkodik el:

„És nő az erdő — újra ébred
Halvány-kék elszállt múlt felett,
Százeezer szálú forró élet —

(.....)

Nő erőszakkal, nő szenvedéllyel,
Életerőben, nagy biztonságban.
Meredez égnek, fa-óriások
Sötétlő ága.
S a sűrű erdő homályán rezeg
Halvány hold fénye:

Kéklő emlékek, halvány uszályok
Siklanak el a kék holdas éjbe.”

A XIII. vers „országát, birodalmát járó vak királya”, a XVIII. vers „eltévelygett vándora” vagy a XX. vers „szánkós nászutasai”, kik „Hóba, fagyba eltévednek / örökre — örökre” — a bizonytalanság ugyanazon metafizikus létállapotát élék meg; az álomlátás ezt értelmezi mint a költői Én érzelmi léttudatát. „Mióta itt eltévelyegtem / Sötét lett — beborult felettem. / / Az útnak talán nincs is vége? / Megújul, — s bevisz a sötétbe” — fogalmazza meg a XVIII. vers látomásának vándora ez élményt. A bizonytalanságnak, nyugtalanságnak ebből az élményi „éj-sötétjéből” azonban még hiányoznak azok a gondolati távlatok, mik a költői Én-nek ez érzelmi létállapotát az egyetemes lét arculataként tudnák értelmezni. Innen még, ha csupán verbálisan is, illuzórikusan is, de van visszaút. Az álomlátást álomlátásnak lehet mondani, holott már régen nem az. „Talán jó volna visszamenni? / Minek siessek? — nem vár senki” — csalja magát a vers végén a Vándor, oldaná fel helyzetét a magánosság felpanaszolásában, csak hogy ne kelljen szembenéznie azzal,

mit léthelyzetével megidézett: eltévelyedettsége véglegességével s helyzete érzelmi feloldatlanságával. A XIV. (*Gyökerek*) vers dantei látomásából is ugyanez élmény, a valószerűtlenné torzult élet szorongásos élménye üzen.

E versciklus egyik-másik darabjában (így a XIV. versben is) Czóbel a szabad vers szellemében komponál — ritmikus prózáinál lényegesen hitelesebben. Versnyelvének formai szabadosságai a látomás expresszivitását szolgálják: a versbeszéd belső logikáját. Az *erdő hangja* megszervezésében Czóbel különböző versformákat helyez egymás mellé, nyilván nem véletlenül: álomlátásának szintézis-karakterét kívánhatta megadni ezáltal. A kísérlet azonban kísérlet maradt; szemléletének korlátai lehetlenné tették, hogy érzelmi állapota vizionálásával magáról a *létezés milyenségéről* beszélhessen. Versbeszédének értékei: a részletek lírai szuggesztivitása.

2. Az elveszített kesztyűről és a meglett napernyőről

Az *erdő hangja* legsikerültebb darabja a *Kék napernyőről* című vers, mely poétikai sűrítettségében önállósulni is tud; az *Opálokban* megjelent *Kék kesztyű* ikerpárjaként olvasható. E két vers együvé tartozását ismertette fel velünk Weöres Sándor *Az elveszített napernyő* című költeménye is, melynek versszituációját e két vers élményi meglátásai jelentik. Az élményi tartalom mindkét versben puritánul lecsupaszított és atmoszferikusan körülhatárolt. Az élményt tárgyiasító versképek költői szuggesztivitása következik ebből a tömöríteni és redukálni tudásból. A költői Én személytelenítve van jelen mindkét versben: látványt mond el, meditativ hangsúlytalansággal. A *Kék kesztyű*ben „az erdő mohán” észrevett „két sötét vörös bőrből” készült kesztyű (figyeljünk a rögzítés szenvtelen tárgyiasására!) körülírt látványa a verskép tárgya, miközben az érzékletességében pontosított látvány egyszerre jelenti önmagát és azt is, ami hiányzik: tulajdonosát s ennek életét: a tetten érhetetlen életet s ez élet szenvedély-drámáit, miről beszélni lehet, miről tárgyias bizonyítékaink lehetnek, mit képzeletünkkel megeleveníthetünk (a versben halljuk a hangját ennek az eltűnt és itt rekonstruálni próbált életnek!), de mindig *eltűnt létének nyomában járva*, sohasem tetten érve, *evidenciaként megélve*. Amit tudhatunk, az *reflexió*, de nem *evidencia*: „Ott van, és még sincs, / Ott van, mert ott volt, / Nincs, mert elment”. A vers végén a látvány szó szerint megismételt körülírása („Erdő mohán, fák árnyékában / A fűben, / Ott fekszik két kesztyű”) a maga tárgyias megragadottságában már nem a látványt értelmezi: erről az eliramlott „kód alakú” életről beszél; az egyetlen változás a leírásban, az igével („fekszik”) való nyomatékosítás, nem a látványt, hanem a tetten érés lehetetlenségét, az élet eltűntségét nyomatékosítja. A *Kék napernyőről* versképe összetettebben rétegződő élményi tapasztalást kísérel megjeleníteni. Az úton megölt kígyóra ráesik egy asszony „selyem napernyőjének az árnya”: a verskép egész felépítettsége ezt a pillanatot „szolgálja”: a találkozás, a megtörténés pillanatát kísérli megragadni. Ami folya-

matosan van, az a kígyó teteme az úton és az emlékezet a kék napernyőre, vagyis: a „dokumentum” és a felidézés lehetősége. A *Kék napernyőről* költői Én-je a lehetetlent kísérli meg, amikor rekonstruálja azt az egyetlen pillanatot, midőn e kettő összeér, érinti egymást: élettelen-ségükből (egy holttetem s egy árnyék) az érintésben, a történésben élet csiholódik. Mikor egymás számára (és a szemlélődő tudat számára is) bizonyosság érvényűen hatnak: a kígyó *van*, mert ráhullott az árnyék, s *van* az asszony a kék napernyővel, mert napernyőjének árnyéka ráhullott a kígyó tetemére. Czóbel meditatív gondolatiságának költői remeklései e versek.

Weöres Sándor nagy versében az „erdőn hagyott ernyő” látványának költői-képi kibontásában egymásba fonódva két ellentétes irányú életfolyamat tárul fel: az ernyő ernyőletének (egyediségének) fokozatos megszűnése, felbomlása (bogarak másszák be, növények kúsznak rá, eső veri, szél tépázza, mígnem eggyé válik az erdő humuszával, s visszatér a természeti lét állapotába) és annak az intenzív életnek a kibontása, amit tárgyas valóságosságával és elvesztettségének vonatkozásrendszerével a napernyő hitelesít. A vers összetett, barokkos felépítettségű képei erről az életről beszélnek, a burjánzó természeti kép, mi ez élet érzéki intenzitását jeleníti, egyben az ernyő felbomlasztója is. Az élet kiteljesülésének és felbomlásának együvé tartozását életi meg velünk Weöres verse. A felbomlott napernyő tárgyi burkából kiszabadulva az élet szabad állapotához érkezik el: a metamorfózis lehetőségéhez, az élet ősi természetben ismerhetett magára. A mindig megújuló, egyetemes és folyamatos élet s ez életet megörökítő költészet himnuszává magasodik Weöres verse:

*„Magasabbra, mindig magasabbra lebben:
a Hold, mint fehér gyümölcs. függ közel,
a Föld kerek, lejtős, foltos lepel,
sötét ürrel körülszegetten.
Fürödve égi nedvben,
teli tömlőként súlyos a hely,
ereszkedik s talajra lel:
zöld síkságon, lágy permetegben,
akácvirág közt lézeng könnyedén
és majdnem megtapad egy kisborjú fülén.”*

3. „Mondd meg, mit játszol, megmondom, ki vagy.” (Caillos)

„Az objektív tragédiára, a tiszta jelképvilágra (törekedett), melybe ő persze a tárgyasult fogalmakat is belevonta, s melynek néma, végzettszerű drámája annál súlyosabban nehezedik bármely költemény legalábbis virtuálisan hozzáképzelt lírai hőisére” — írja Pór Péter a *Tükröről*, *szobákról* *verseiklusról*. Czóbel a maga legegényítettebb s ugyanakkor az objektív versbeszédet, a lírai „személytelenséget” leginkább lehetővé tevő jelképét találta meg a *tükrőben*. Volt már szó arról, hogy költői látásának a természetéhez tartozott a látványok egymásba tükröz-

tetése. Ebben a ciklusban a tárgyi mivoltában körülírt és megszemélyesített tükör, tükrözés verseszéde szervező elemévé lép elő, jelképes tanúja és rendezője a külső és belső történéseknek. A jelkép szuggesztivitása — első rálátásra — ebből következik: tárgyas körülhatároltságában is végtelen nyitottságából — mindent abszorbeálni tud és mindent kivetíthet, nem létezik érzelmi, gondolati „nehezék”, mi ne tapadhatna hozzá, minnek lét-drámájában, formáló tanúként, ne vehetne részt. A formában szólás végtelenül szabadon ható lehetőségét jelentheti, s ugyanakkor az érzelmi, gondolati tárgyra koncentráltság fegyelmező erejével hat. És összetartó erejével is, tegyük hozzá, hiszen ez menti meg a teljes széthullástól a ciklus halványabb, kidolgozottlanabb, elengedettebb darbjait is. A „lélek-tükör” irreverzibilis lényegének felfedezésével az önálló létet (is) élő külső és belső világ egymást értelmező egybetükröztetésének egyszeri szituációja teremtdőött meg Czóbel lírai költészetében. A legteljesebb befeléfordulás meditativ lírai tartalmi sem a költői Én elzárkózottságát és elzártságát jelölik: a „világból hozott hírként” hatnak. „Régi tükör már mindent látott: / Szerelmet, halált, életet” — indítja ciklusa első versét, reflexiószerűen jelölve a megtalált szimbólum szituációs lehetőségeit, hogy a második versben (*A tükör meséje*) már a pontosítás (parttalanítás!) szükségét érezze meg: „Nem is tükör már, de bejárat: / A múlt idők bejárata, / Zöld fátyolos, selymes jövőbe...” A „jövő” szó egyike a ritkábban használtaknak Czóbel személyesített szókincsében, és emlékezetünk szerint csupán egyetlen-szer (a *Csillagok* című versben) érthettük másképp, mint transzcendentáltan, mint a halál utáni más-létre, a végtelen, örökkévaló nemlétre történő utalásként. A „jövő” ebben a versben sem a földi idő egyetemességének a tudomásulvételét jelenti, a „teremtő sötétlő távolába” mutat az időfogalom irányultsága, a nemlét metafizikus idejének ismeretlenségébe, és mégis, ahogyan a tükörben megjelennek e más-lét „mély álmát” alvók, az nem a Nirvána magasztos Semmi-je. E versképben megidézett jövőfogalom, a lélektükrözés hitelességének köszönhetően, nem hazudhatja át magát a transzcendentálisba kapaszkodó remény sivár verbalizmusába; amennyiben kötetlenül az emberélet szubjektív időszámításától, az a költészet nem misztikussá transzponáló, hanem az érzékités lényegességében megvalósított öntörvényű időbeliségből következik. *A tükör meséje* az emlékeztet tükrében idézi meg a rég elmúlt életeteket, kikre a „súlyos áldás / Kérlelhetetlenül rászakadt”, és lelkük „összetört az áldás alatt”; „mind szenvednek”, s e szenvedést osztja az emlékező is, hisz „Kialudt éltük a miénkbe, / A mostaniba elmerül, / Reménytelen, hogy elszakadjunk / Tőlük...”, vagyis az ígéző élet képei jelennek itt meg az elmúlás tragikus aurájával körülölelten. Bárhogyan kell is értenünk az idézetet közvetlenül folytató „ha fel is ébredünk” közlést (akár az élet az álom álma értelmében, akár a költői Én szubjektív álomlására gondolva), a szakasz utolsó sorainak selymessé puhítottága ellenére is, — az elmúlást egyszeri és visszavonhatatlanul tragikus ténynek érzékelő s ettől szenvedő lélek riadalma tárgyasul itt. „Testvéreim, könyörgök nektek, maradjatok hűek a földhöz!” — figyelmeztetett Nietzsche, és Czóbelnek ebben a versében mintha — talán szándéka és életfilozófiája

ellenére is — sikerült volna magát tartania e premissához. Legalábbis többértelműsíteni a versképet a lélekhomály pontos tükröztetésével. A verskép költői szuggesztivitása ebből adódik. A megidézett életképek *egyszerre* jelölik az elmúlt élet pillanatra visszahozott ízének édességét és szépségét (akárha osipkerózsika-álmukat aludnák a verskép „mély alvói”, vagy mintha hirtelen lávazuhatag őrizte volna meg egyszeri, létszerű alakjukat) és a léleknek az elmúlás ténye fölötti szorongását. A „Hangtalan ének / *Fuvola hangja*” és a „Nyugtalanul - - - kínos vergődés” létállapota és létideje egymástól szét nem választhatóan fedik egymást, a léleknek egyazon „időtartamát” jelölve: a versírás („a tükörbe nézés”) *jelenidejűségét*. A verskép drámát idézhet hát, feloldatlanul hagyva, mert — s ezt nem mi mondjuk, ezt a verskép szugerálja — feloldhatatlan is. A verskép nyitottsága az élet felé fordult versbeszéd reflexivitását minősíti itt, hol az érzelmi hitelesség lírai feszültségértékét növeli a versbeszéd kiteljesült „személytelensége”: a líra visszafogottsága, anyagba, képbe vésettsége, a *tükörkép enyészállapotában* (Marin) való megjelenítettsége.

A költői Én *hangtalan jelenléte* teremődik meg e ciklus sikerült darabjaiban, a tudatnak az a szituációja, amikor a megérzékitésre váró létállapoton mintegy „kívülre” kerülve tudja értelmezni az alaktalanságában tettenért létállapotot. Szépen példázhatja ezt a *Láng pillék* című vers, melyben a tükör sötét lapjában visszatükröződő gyertyalángok lebegő látványának alakulását követve észrevétlenül lopódik be annak az árnyéka, aki e lebegő fényfoltoknak a tükörlap metafizikus végtelenjében eltűnt útját „figyeli”. Mi több, résztvevő „hőse” lesz a „láng pillék” tükörben megelevenedett életének, mikor a „*Három láng pille eltévelygő fénye / Elsiklik láncá felett, / Türkizköves láncá felett*”, s e metafizikus léthez jutó fénysugárban a sűrű lélekhomály hangjait hallhatja meg: „*Ne légyen emlékezet / Soha felhő élte felett.*” Alig megfeythető e közlés, és egyáltalán nem biztos: ahhoz, hogy értsük a verst, meg kell tudnunk fejteni. A közlés homályossága és a „*tükör mély, sötét vizébe*” belejátszó gyertyaláng végtelen útja egymást éltetik, egymástól kapják szuggesztivitásukat: a 'kreatív álomlátásban láthatóvá tett nyugtalanság létállapotát, az „*iszonyú kívül-belül*” létérzékelésének Bachelard „*kínos álmában*” radikalizálódott imaginárius térségét jelölve.

Czóbel tükrös játékaiban az oldódni nem tudó, higanysűrűvé lett élethangulatok szorulnak a tükörlapok közé. Ha *Az erdő hangja*, ciklusban a hasonló létbizonytalanságot még kísérteties látomások és hanghallucinációk (is) jelenítették („*Üvöltés, kiáltás az erdőn / Rémt teremtmények állnak az úton: / Fa-gyökerek*” — *Gyökerek*), s a szubjektumnak az egyetemes létben való elveszettségét a természeti tájban való eltévelygés formájában élhette meg a versek költői Énje (*A vándor, Nászút*), úgy e versek megriktult atmoszférájú tükörszobáiból a természeti táj és a természeti hangok teljesen száműzve vannak, a „*végtelenbe elterülő távol némasággá*” lettek. E tükörszobák *visszhangos csendje* és a beszélő rejtőzködő, *hangtalan jelenléte* a valószerűtlenné vált létezés lélekűrjét növeszti egyetemessé. „*A félelem nem kívülről jön. S nem hordozói a régi emlékek sem. Múlt nélkül való. És filozófiája sincs. Semmi köze*

az elálló lélegzet filozófiájához. A félelem maga a létező (alany). Hova menekülni hát, hol elrejtőzni?" — fogalmazza meg Bachelard Czóbel itt tárgyalt verseinek alapkérdéseit is.

A tükrözés pontosítottsága rendre követhetetlen fény-árnyékot rögzít e versekben, a Czóbel költészetének alapszókincséhez tartozó szavak (pl. *távol, sugár, sötét*) azonban mégis kivételes jelentés-szuggestív szöveg-helyezethez jutottak itt, hol jelentésük alig racionalizálható, ám *fizikai súlyuk*, atmoszferikus nyomásuk érződik a *kétértelműségek terében*: e tükörszobák végtelen némaságában, amit egyedül a távol némasága fokozhat. Ennek a kívül-belül kiteljesedett valóságérthetlenségnek, egyetemes elidegenültségnek az élményét szuggerálja *A szél*. A vers hőse a „*szép szomorú királykisasszony*”, aki „*márvány lépcsőjű palotája*” kongó termeit járja be, s a népmesei allúzió, a formakeret itt közvetlenül a lélekszuggesztív *lebegő* tartalmiságának a közvetítésére képesül: mitikus távlatokat kölcsönöz a magában imbolygó árnyalaknak. A személyes és jelen idejű magányszituációt időtleníti, parttalanítja. A királykisasszony mitikus alakjának létmagányát a verskompozíció a szűkítés-körülhatárolás spirálmenetében teszi láthatóvá, fokozza véglegessé: *élethelyezetté*. A kihalt palotatermek jelölte magány-szituáció hosszabbítódik meg az „*ablakon túli*” táj „*távol némaságában*”. Egy szimbolikus hangulatlírai vers itt befejeződhetne, a királykisasszony létmagányának metaforikus megérzéskítése kiteljesedett. Czóbel versében mindez csak szituációs eszköznek mutatja magát, mely lehetővé teszi, hogy a szimbolikusan megjelenített élethelyzet gondolati dimenziói feltárulhassanak. A kívül-belül a maga egyedüllétét és a lét magába fordultságát tapasztaló királykisasszony a tükörbe néz, a maga léthelyzetének e néma tanújában kémlelve az egyetlent, mit még valóságként megélhet: a maga visszatükrözött lélekarcát. S a maga tükörképe fölött meglátja a „*gallyak megingó koronáját*”. „*Ne hagyj el engem, levedg*” — indítja majd fél évszázad múlva egyik versét Nemes Nagy Ágnes, a magányból, a nem-létből való kitörés lehetőségének hitét-akarátát evokálva benne (*Lélegzet*), és Czóbel versének záróképe, ha eddig a parancsoló erejű hit-akaratig nem jut is el, a tükörkép közelhozta távoli szélnek „*lélekhangjaiban*” a mégis-reménynek, hátha-reménynek a szívszorító várakozását jeleníti meg. A verskép többek által dicsért költői szépsége innen következik. A legteljesebb elidegenülést objektíváló kép (tükörben látni meg azt, amittől szenved) a remény térségévé tud lenni:

„Végnélküli magánnyal szembe
Szép szomorú királykisasszony
Tükör falába hosszan bámul:
Mintha hírt hozna a világból
A szél, a szél!”

A „*mintha*” kötőszó Pilinszky János poétikájában lesz létállapotot minősítő, meghatározó ismeretelméleti fogalom, önállósult jelentésű létkategóriává. Czóbel versében, természetesen nem lételméleti tisztázottsággal, hanem a tudat egyszeri helyzetét jelölve, a „*mintha*” kötőszó ha-

sonló értelemben jut jelentéshez. Nem egyszerűen mondatszerkezeti elem itt, a léthelyzete reménytelenségében megbizonyosodott és a reményre szomjazó tudat önmagát látásának a helyzetét jelöli — költészetünkben ilyenformán először és hibátlan szuggesztivitású költőiséggel!

A régi ház (XIII) a réstelenre zárult és a létezés természetévé minősült létmagánynak a remekmű költői-képi objektivációja. A leírás kiteljesült személytelenségében, tárgyias visszafogottságában és fegyelmezettségében Rilke lírájának hermetizmusára asszociáltat. A tárgyi-képi valóság ott fogadja magába ilyen egyértelmű véglegességgel az egyetemes lét megértett elidegenültségét. Pór Péter Czóbel „legtökéletesebb versének” mondja, — nem alaptalanul.

*Fehér hyacinth tükör mellett
Oldalt tőle két gyertyaszál,
— Eloltották — mert hajnal derengéssel
Ólomszínűn jön be az ablak táblán
A ködös, borús Február.*

*Ablaktáblája — asszonylélek —
Fénytől telve, mit rá vetett
Éj s nappalok elváltozó világa,
Hajnal rózsás fénye, és est homálya,
Tűnő visszfény: emlékezet.*

*Gyertyák dermedt-fehéren állnak,
Tükör felett féhéren int,
Hajnal-derengő elhagyott szobában,
Magányos fehér illat mámorában,
Megingó fehér hyacinth.*

Elemzés helyett csak utalunk a vers esztétikumának hordozóira. A kompozícióban a statikusság elvei dominálnak. A versnyelvi megszerkesztettség egy látvány „leírására”, körülhatárolására koncentráltan jön létre — miközben a versbeszéd indulati ívében a „leírás” süppedékenységet tapasztaljuk (szimbolikusság helyett), a látványnak látomássá való módosulását érzékeljük, s a vers esztétikumában a tárgyiasan leíró/állító közlések a látomás indulati és intellektuális minőségeinek jelölőként jutnak jelentéshez.

Helyzetmegjelöléssel indul a tárgyias közlések sora: a látvány képelemeinek és időviszonylatainak egymásra vonatkoztatott pontosított megnevezéseiben a látomás imaginárius térségének intellektusát is minősítve, mely intellektus a látvány időviszonylatainak és térviszonylatainak „leírásában” központi szerephez jutott „derengés” állapotában ismerhet magára. A hajnal derengésében megragadott látvány, a jácint, a tükörlap és a két gyertyaszál mámoros-fémes-tompa fehérségéből összetevődő csendélet színekompozícióját árnyalja, emeli ki az ablaktáblán átszüremelő levegő piszkosfehérje, ködössége, ólomszíne. P. Dombi Erzsébet idézi Pekár Gyula egyik novellájának (*Homályban*) festőalakját,

kinek „ecsetje már csak egy színt fog megtartani palettáján, a Nirvána fehér színét, a nyugalmas vágytalanság boldog fehér színét”. Czóbel „ecsetje” is ezzel a színnel „fest” e versben, a vágytalan nyugalom „boldog fehérjén” azonban átütött a tükör lapjának fémes csillogása, a nyugtalanító önismeret. A hajnali derengés aurájával körülfont nature morte felszíni nyugalmában, mozdulatlanságában a visszafogott s ezáltal csak visszhangzóbbá lett léleknyugtalanság neszei hallatszanak. E metafizikus nyugtalanság személytelenített dramatizációját oldja meg a második versszak — a látvány tárgyi-képi elemeinek személyesítéseiben. Az ablaktábla metafizikus metamorfózisában „asszonylélekké” lesz, a közvetítő, fényáteresztő sima üveglapból az „elváltozó világ” visszfényének, a változás hullámvonalának tükrözőjévé: „emlékezetté”. E csendélet minden eleme utalás formájában van jelen; a körülhatárolt kép a tétovaság tudatállapotát érzékíti azzal is, amit megnevez, s azzal is, amit elhallgat — mert az elhallgatás nyomasztó atmoszférája lengi be az elemekre redukáló, kimért szerkesztést. A „fehér illat mámorában megingó fehér hyacinth” „fehér intése” a lehangosabb „nesz”, a legvégletesebb mozdulat e nature morte derengő félhomályában, s a gyertyák „dermedt-fehéren állnak”: a torkot elszorító rettenet és a lélekmegingás hidege zárja körül őket, az elhagyatottság csendje, mi itt a lélek tiltakozásának a beszédévé lett.

Fehér halál, juthat eszünkbe, nem egészen önkényesen, az alpinisták rémképzete. A Nirvána boldog fehérjéből, meglett nyugalmából, eldöntetlenül ugyan, de földerengenek a létezés „valóságos” dimenziói: a nemlét, az elmúlás fölötti szótlán rettenetet kifejező „halálos álom” vakító hófehérje izzik-remeg a „fehér hyacinth” megingásában, a látomás derengő intellektualitásában. A tükrözés tudatirányító játéka az önleplezés lehetőségéhez juttatta el Czóbel Minkát. A régi ház hangtalan költői Én-jének látomásában a lélek nem panaszkodik, s nem elvagyódik, látja önmagát, s nem tér ki a látvány elől. Az életérzés maradéktalan és személytelen megfogalmazásával verse eme életérzés bírálóává is magasodhatott.

4. A költészet rozsdával átvert aranyában

„Aranyban járok / Acél világban / Hervadó erdő / Zöld aranyában” — olvassuk az 1925-ben írt *Erdőből* című versben, s amennyire súlyos tapasztalatot véglegesít a költészet és az elidegenült világ viszonylatait átgondoló első két sor, költészetének belvilágát, módszertanát (s mindazt, amit ez magában foglal) illetően még kiméletlenebbül leleplező a szakasz utolsó két sora. Már Az erdő hangja kötet ciklusba nem sorolt verseiben — legtöbbször kimondatlanul ugyan — meghatározó jellegűvé lett e felismerés. Czóbel minden alkotói korszakában a harmóniát kereste, vágyta; az elvesztett egyensúlyt, a megrendült világképet próbálta „összetákolni” a költészet erejével. Láttuk, mikor, hogyan sikerülhetett ez. Költészete folytonos menekülés, s eközben mégis eljutott egy-egy „tisztásra”, ahol látnia lehetett és látnia kellett: a fák fák, az ég ég, ő pedig az, ami,

s ez elől nincs kitérés. Volt hozzá bátorsága, vállalni tudta önmagát és a világot annak is, ami: *ilyenkor* lett költővé, a műveltség, a módszer, az alkati érzékenység, a különös életsors, az alkotói tudatosság ilyenkor „billent át”, nemesedett *költészetté*.

A természeti táj kimeríthetetlen metaforakészlet Czóbel költészetében; mindent megérezkíthetett a számára: idillt, tündérmesét, végső eltévelygést, s eközben ő maga érintetlen maradt. A maga igazibb arculatát azonban mintha ezeknek az utolsó — még számba vehető — verseinek tartogatta volna. A *Szénrajz* című versben — például — még a hóphehely asszociáltatható az „elmúlt világra”, — e versekben már a *nyíló virág* asszociáltat a maga hervadására. A természet „zöld aranyában” a rothadást látja; festené — hiábavalóan — a természet pompáját (*Olajmécs, Virágfolyam*), de ez a pompa is látszattá vált ekkorára a tragikus tudat számára: a rothadás, az elmúlás marionett-színpadává. A természet „rémes beszéde” nem azért rémes már, mert a tudat belé láthatja a maga nyugtalanságainak szimbolikus tartalmait, miként *Az erdő hangja* ciklus verseiben tapasztalhattuk, hanem azért, mert leleplezte önmagát, megmutatta az egyetemes lét törvényeinek rá (is) vonatkozó paragrafusát. A kettő, persze, összemosódik, a tragikus szemlélet az, mi korszakolja a természeti lét időfolyamát, és nem lát tovább a télnél, mi több, mindenben a tél kopárságát látja, s visszahőköl a látványtól, másodrendű romantikus költő módjára festegetné az ősz színeit, holott már nem tudja azt *szépnek* látni, mint Petőfi tudta még. Nem emlékszünk egy versére sem, hol a tél a maga csupasz valójában, *hótakaró nélkül* jelenne meg. A szecessziós költő szemléleti bátorságából erre nem futotta, pedig minden idegszálával ehhez a látványhoz kötődik már: „*A hegyen túl, hózivatarban / Zúg a halál*” — zárul a *Búcsú* című vers, és ezt hitelesíti ellentétpontozásos módon a *Kőrisbogár* nyári tájképe is: „*De idegen már itt a kertben / A nyárban idegen.*” A *Halvány arcú lányok* című versben a zöld habok öngyilkos lányok megzöldült arcává-hajává lettek, s hogy lemérhessük a költői látás szemléleti eltolódását, gondoljunk Pán „macskáira”. Mintha nem is ugyanannak a Poprádnak a habjairól lenne szó. A költészeten belül maradvá, valóban másféle tájat értelmeznek e versek, olyan tájat, ahol „*Méregfoga nőtt mindegyik virágnak*”, még ha a szecessziós költő ez élményét álomlátásként meri is csak megfogalmazni. Önmaga lényegét e természeti táj leghitelesebben groteszk víziók formájában mutathatja meg: fejetlen madarak szállnak lombtalan fák között, „*lágýtollú kísértet-madarak*”, melyek nem mások, mint „*meggyilkoltaknak sóvárgó lelkei*” (*Baglyok*).

Azt mondhatnánk, a negatívumok, a negatív értékek rendszerében lesz megnevezhető immár a természeti jelentések világa is. Jól példázhatja ezt a *Füves út*, melynek hangleütése a tavasz „leírásának” kisiskolásan igénytelen „írásyakorlataként” hat „*Napsugarak kicsőkolták a földből / Az első zsenge hajlongó fűszálat. / Felébred ember, állat, / A téli álom havas mámorából*”), záróképében viszont e tavaszi látvány teljes irrelevanciáját sugallja: „*Nő a fák árnya / Az egész világra, / Tavaszra, nyárra, / Őszre és télre / Ránő az idegen fehér sötétségre / Nehéz, átlátszó örök sötétsége.*” A nem autentikus világban illuzorikussá vált

létezés teljes érték nélkülisége — íme, e versek gondolati hozadéka. E gondolati felismerések azonban nem lesznek formateremtő elvvé is. Formává tisztázódni, lényegülni majd az avantgarde költészetben fognak.

Czóbel versmondatainak szecessziós „arányán” e korszaka verseiben minduntalan átüt e belső „rozsdá”; az a „rozsdá”, amivel a szecessziós költészetszemlélet egészében nem tud megbirkózni, Czóbel Minka pedig — néhány vensétől eltekintve — már a küzdelmet sem tudja vállalni. A korlátoltság szellemi éjszakájában, a szenilitás hamis „arányában” megvédetten fog járkálni majd negyven éven át. Ha valahol emlékeztek volna is rá, most el kellett feledniök. Előbb azonban megírja még a *Thébaïde*, valamint a *Virrasztó* című verset, a magyar költészet e „legabszurdabb” verslátomását.

„Vagy mért, hogy ebszájjal magamtól mindenkit el nem marhatok? —” — írja Füst Milán egyik fiatalkori versében (*Zsoltár*), s megközelítőleg ugyanez időben fogalmazza meg „ebszájjal” Czóbel is a *Thébaïde* című versét.

*Magam vagyok, magam,
Életbe, halálba,
Lelkemnek nincs társa,
Szívemnek nincs párja.*

*Nem értek meg senkit,
Engem sem értenek
Legjobb ismerősim:
— Idegen emberek.*

*Bár ha körültem is
Hemzsegnek a népek,
Csak nagyobb, elhagyott
Pusztaságba lépek.*

*Hogy ha szól is hozzám
Egy vagy másnak szava,
Elhangzott — volt — nincsen: —
Elmúlt tél hava.*

*Mint egy nagy erdőbe,
Végtelen vadonba
Nem közelít senki,
Nem vezethet nyomra.*

*Olykor el is szédít,
Szívem belefájdul
Örök elhagyottság
Nagy boldogságtól.*

A magánosság kihívó vállalása e vers, s ezen túl az illúziótlan lét tudat maga-megfogalmazása is. Arany János szölcötökéket kiverő gazdájának az indulata formálja versmondait, s ez indulat keménysége, a tudott önpusztítás pátoza az, mi nem szünő szuggesztivitást kölcsönöz e versnek. A visszavonhatatlanság érvényével minősít egy életérzést, mi nem csupán az övé, s épp ezért az utolsó versszakot már csak önironikus értelemben olvashatjuk. Az ironiát nyilván beleértettük, bizonyos szemléleti fanyarság azonban van benne. A *Thebaïde*, utolsó versszaka okán, nem hibátlan vers, mégis meg kell jegyeznünk, s nem is csupán Czöbel költészetén belül maradvá. A magánosságát, elidegenültségét felérző költői érzékenységnek törvényszerűen el kellett jutnia ehhez a tudat-szituációhoz, hogy valamilyen irányban elmozdulhasson; túlláthasson „*e mai kocsmán*”.

A *Virrasztó* „abszurd” látomásának eszmei „érdekessége”: a szexualitás és a halál eszméjének összekapcsolása. Czöbel szemléleti korlátaiból következik, hogy a látomás megmarad a „morbid érdekesség” szintjén. A szexualitást bestialitásnak látja, s nem az Érosz létformájának is, megfosztva ezzel a látomást gondolati távlatosságától. Báthory Erzsébet szadizmusát értelmező versében még az *érzékiségről* tudott — újszerűen és hitelesen! — szólni, itt már csak a maga szexuális undoráról. Így lesz verse pusztá kuriózzummá. A látomás „abszurdításában”, a halott „ifjú apáca” és a „lázbeteg majom” szeretkezési jelenetében azonban tudnunk kell felismerni a költői Én önkínzó kegyetlenségét is. S még ha eretneken hangzik is, nem előzmények nélkül való e vers, s nem méltatlan hagyományt követ a maga torzult módján: a látomás a maga „beteges” abszurdításában is Vörösmarty apokaliptikus létvízióinak és *Az ember tragédiája* látomásainak pesszimizisztikus létszemléletével rokonítható. E magatartást, a *kegyetlenség őrtálló öntudatát* ismerhetjük majd fel egyik formáló elvként Déry Tibor expresszionista és dadaista verskompozícióiban, hol a „*rajból kivált ember*” „*megrándult mint egy kígyó, hátrakapott és beleharapott elmúlt éveinek hosszú farkába / tajtékzott minden szájából, forgott önmaga körül, végtagjaival felkorbácsolta az időt / összeesett és meghalt, / meghalt, bizony*”.

ÖSSZEGEZÉS HELYETT ÁLLAPÍTSUK MEG:

1. Czöbel Minka költészetszemléletének és költői világképének belső alakulásraja a magyar századforduló reprezentáns szecessziós költőjét mutatja.

2. Költészetszemléletének szecessziós modernsége részint a Nyugat polgári modernjeinek közvetlen elődjévé teszi meg őt, részint szellemi kortársukká — a szecessziós modernség meghaladásában is!

(A Nyugat költői programosan nem ismerték Czöbel költészetét, a filológiai elmélyülés nélkül is nyilvánvaló korrelációk azonban arra intenek bennünket, hogy legalábbis komoly fenntartásokkal lássuk el a Czöbel költészetének teljes hatástalanságáról rajzolt irodalomtörténeti képet. Költészetének autentikus értékei ugyanakkor hatékonyan megkér-

dőjelezhetik a modernség megnyilatkozásának 1906-os évszámát is a magyar költészetben. A szecessziós modernséget Czóbel nem csupán létszémleletében és költészetszémleletében képviselte, hanem költői világeképe *poétikájában* is. Könczöl Csaba kritikai megállapításához visszatérve: nyelvet is teremtett, s nem csupán rombolt.)

3. A *tiszta líra* felé tájékozódva Czóbel (a boszorkánydalokban és a mesedalokban) nem csupán a (nép)dal átalakításának — a szecessziós költőt minősítő — lehetőségét találta meg, hanem a *szimbolikus lírai-ságtól* való eltávolodás/eltérés irányát is. A Nyugat modernjei nem követték őt ezen az úton. A versbeszéd zeneiségének elsőbbségét a logikai értelmetlenség kockázatáig vállalva, annak a *nyelvi grotesznek* a kérdését vethette fel, mely majd a merőben nem szimbolikus világlátású Weöres Sándor költészetében jut modelláló szerephez.

IRODALOM

A Czóbel Minka költészetére vonatkozó irodalom:

Weöres Sándor: *Előszó a Boszorkánydalok* kötethez, Bp. 1977; Weöres Sándor: *Három veréb hat szemmel*, Bp. 1977; Pór Péter: *Utószó a Boszorkánydalok* kötethez, Bp. 1977; Pór Péter: *Konzervatív reformtörekvések a századforduló irodalmában*, Irod. tört. füzetek, Bp. 1971; Bata Imre: *Boszorkánydalok* — Czóbel Minkáról, Új Írás, 1975. 5. sz.; Könczöl Csaba: *A dilettáns bátorsága*, Életünk, 1975. 2. sz.; Halász Gábor: *Ferenczyósefi idők*, Válogatott írásai, Bp. 1977; Justh Zsigmond és Czóbel Minka levelezése, Justh Zsigmond: *Naplója és levelei*, Bp. 1977; Justh Zsigmond: *Magyar szalon*, 1893; Ignotus: *Czóbel Minka*, a Hét, 1893. 1. sz.; Gyulai Pál: *Összes művei*, 1902. 12. kötet 470—475. o.; Pintér Jenő: *Magyar irodalom története*, 7. kötet; A Budapesti Szemle és a Hét névtelen kritikái a századfordulón; Ignotus: *Fehér dalok*, a Hét, 1894; Tábori Róbert: *Opálok*, Új Idők, 1902. 2. sz.; Osvát Ernő: *Donna Juanna*, Új Magyar Szemle, 1900; Kiss Margit *monográfiája Czóbel Minkáról*, Debrecen, 1942.

A szecesszióra vonatkozó, közvetlenebbül használt irodalom:

A szecesszió, szerk. Pók Lajos, Bp. 1972; Diószegi András: *Megmozdult világban*, Bp. 1967; Halász Gábor: *Vázlat a szecesszióról*, Válogatott írásai, Bp. 1977; Juhász Ferencné: *Bródy Sándor*, Bp. 1968; Lukács György: *A lélek és a formák*, 1911 és Ifjúkori művek, Bp. 1977; Pór Péter: *Az irodalmi szecesszió fogalmáról*, Valóság, 1969. 8. sz.; Pór Péter: *Az európai és a magyar szecesszió líraszémlelete*, Helikon, 1969/I; a *Helikon* szecesszió-száma, 1969/I; Sőtér István: *Az ember és műve*, Bp. 1971; Szerb Antal: *Gondolatok a könyvtárban*, Bp. 1971; Szabó Zoltán: *A századvégi impresszionizmus stílusformái*, Itk. 1976; Szabó Zoltán: *Impresszionizmus és szecesszió a századforduló prózájában*, Tanulmányok a magyar impresszionista stílusról, Kritikon Könyvkiadó, Bukarest, 1976; P. Dombi Erzsébet: *Színhatások a századforduló prózájában*, uo.; Baránszky László: *Az impresszionizmus irodalmunkban*, It. 1938; Komlós Aladár: *A szecesszió körül*, Valóság, 1969. 12. sz.; Komlós Aladár: *Az irodalmi szecesszió fogalmáról*, Valóság 1969. 8. sz.; Perneczky Géza: *A magyar szecesszió vagy a magyar „belle époque”*, Kritika 1966. 2. sz.; Németh

Lajos: Adalékok a századforduló magyar irodalma és képzőművészete kapcsolatához, Itk. 1963/I. sz.; *Bernáth Mária*: A szecesszió fogalma és helye a tudománytörténetben, Művészettörténet — Tudománytörténet, 1973; *Kun András*: Szempontok a szecesszió fogalmának tisztázásához, Studia Litteraria, 1971. 112.; *Bori Imre*: A szecessziótól a dadáig, Újvidék, 1969; *Vajda György Mihály*: A szecesszió természetrajza, Literatura, 1975. II./2. sz.; *Juhász Ferencné*: Vázlatok a szecesszióról, Nagyvilág, 1969. 8. sz.; *Kun András*: A természetélmény szecessziós változatai, Stud. Lit. XII. 1974; *Németh G. Béla*: A magyar szimbolizmus kezdeteinek kérdéseihöz, Mű és személyiség, Bp. 1970; *Rónay György*: Petőfi és Ady között, Bp. 1958; *Komlós Aladár*: A szimbolizmus és a magyar líra, Bp. 1965; *Komlós Aladár*: A magyar költészet Petőfitől Adyig, Bp. 1959; *Várkonyi Nándor*: A modern magyar irodalom, Bp. 1928; *Németh László*: A Nyugat elődei, Az én katedrám, Bp. 1975; *Pukánszky Béla*: Schopenhauer és a századvégi magyar líra, Minerva, 1922. 4—7. sz, 241—251. l. *Cholnoky Viktor*: A halál ősztön, A Hét, 1903. 17/694. sz.; *Dr. Wildner Ödön*: A XIX. század irodalmának pesszimizmusa; *Babits Mihály*: Az irodalom halottjai, Bp. 1910; *Balázs Béla*: A kékszakállú herceg vára, Vál. cikkek és tanulmányok, Bp. 1968; *Bori Imre*: Krúdy Gyula, Újvidék, 1978; *Lukács György*: Gauguin, Huszadik Század, 1907.

Ezenkívül idézett irodalom:

Bori Imre: Az avantgarde apostolai: Füst Milán, Újvidék, 1971; *Németh Andor*: Kommentár, Dokumentum, 1926. XII.; *D. T. Suzuki* — *E. From*: Zen Budizam i psihoanaliza, Beograd 1969; *Vladimir Devidé*: Japanska haiku poezija, Zagreb, 1976; *Mészöly Miklós*: A tágasság iskolája, Bp. 1977; *Németh G. Béla*: Az önmegszólító verstípusról és Vajda János: A valódi erdőben, in. Mű és személyiség, Bp. 1970; *Jovica Aćin*: Svetica i pakao, Polja, 1978. okt.; *Bóka László*: Őszi napló, Bp. 1965; *Gaston Bachelard*: Poetika prostora, Beograd, 1969; *Martin Heidegger*: Iz iskustva mišljenja. Vaga i Tijek., Zagreb, 1976; valamint verseskötetek.

Köszönöm Ilia Mihály segítségét, aki lehetővé tette számomra a Czóbel-művek eredeti kiadásainak tanulmányozását.



TARTALOM

SZEMIOTIKAI TANULMÁNYOK

Ágoston Pribilla Valéria: Hieronymus Bosch <i>A balgaság gyógyítása</i> és <i>A bűvész</i> c. képeinek szemiotikai vizsgálata	7
Bambach Róbert: Rendezői jelek Kopeczky László <i>A színész és a halál</i> c. három jelenetének előadásában	11
Junger Imre: A gépkocsivezetők konvencionális jelzései	21
Kálózi Aranka: A gombosi női viselet szemiotikai leírása	29
Kiss Margita: Az útburkolati jelek szemiotikája	35
Láncz Irén: Néhány szabadkai népi gyerekjáték alapszituációja, elemei és szabályai	49
Letsch Endre: A bírósági tárgyalás szemiotikája	65
Mc Connel-Duff Márta: „Papát és mamát játszunk!” Kísérlet a játék szemiotikai analízisére	73
Nagy Georgina: Lakáscserére és adásvételre vonatkozó apróhirdetések elemzése	83
Papp György: A köszönés szemiotikai megközelítése	89
Reffle Gyöngyi: A kávéjósítás szemiotikája	105
Silling István: A kupuszinai női népviselet változásának szemiotikai vizsgálata	115
Vass Éva: Domonkos István gyermekverseinek szemiotikai vizsgálata	125
Voigt Vilmos: A jelrendszerek tudománya (Irodalomjegyzék)	131

SZAKDOLGOZATOK

Danyi Magdolna: Czóbel Minka	139
--	-----