

104/1984

Σ



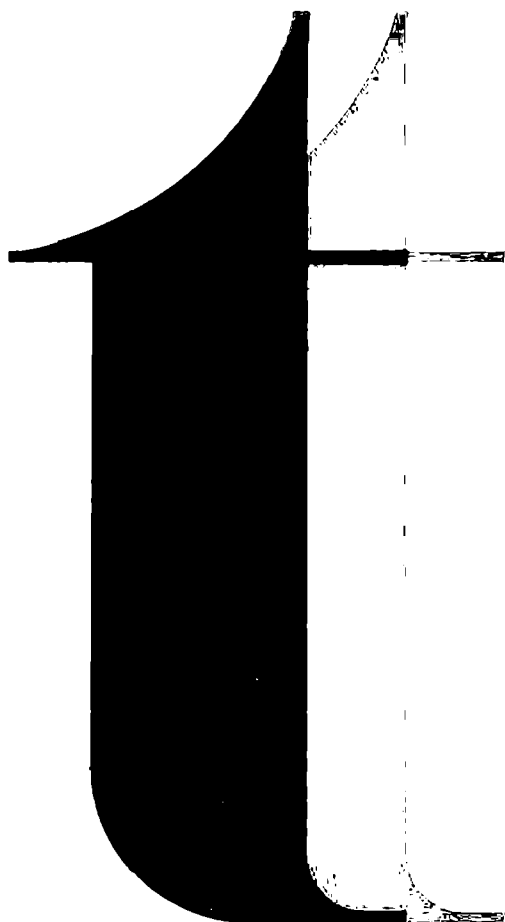
200018697,17

COBISS

A Magyar Nyelv, Irodalom és Hungarológiai Kutatások Intézetének kiadványa

Tanulmányok

19
ÚJVIDÉK - 84



Szerkesztette

· *Penavin Olga*

Thomka Beáta

(főszerkesztő)

Utasi Csaba

(felelős szerkesztő)

Műszaki szerkesztő

Slavko Milenijević

Kiadja a Magyar Nyelv, Irodalom és Hungarológiai Kutatások
Intézete a Tartományi Tudományügyi Önigazgatói Érdeklődésség támogatásával

Készült a szabadkai Birografika nyomdájában
Szabadka, 1984

Tanulmányok
■
Studije

A MAGYAR
NYELV,
IRODALOM
ÉS HUNGAROLÓGIAI

KUTATÁSOK
INTÉZETE

17. füzet

Újvidék, 1984

INSTITUT
ZA MAĐARSKI
JEZIK,
KNJIŽEVNOST
I HUNGAROLOŠKA
ISTRAŽIVANJA

17. sveska

Novi Sad, 1984

AZ ELBESZÉLŐ KOSZTOLÁNYI FORMAMŰVÉSZETE

1869x.

1869x.



AZ ESTI KORNÉL ARS POETICÁJA

Poszler György megfogalmazása páratlanul pontos. Az ars poetica már mindenképpen határműfaj — ott ingázik a művészet és bölcsélet közötti elképzelt zónában. A művészi öntudat nyújtózása a művészet öntudata felé. Az ars poetica az öntudat öntudata¹.

Ez a hitvallás végül is tetten érhető akármelyik alkotásban: egy festmény kompozíciójában, egy szimfonikus műben, a lírában, az epikában. Minden egyes alkotói mozdulat már állásfoglalás. Mert ahogy a művész kezébe vesz egy tárgyat, ahogyan tekintete rászögeződik s megállapodik egy bizonyos dologi valóságon: már vallomás. Vallomás az egyszeri időben létrejövő, villanásnyi lényegről, a „törvényről“. A törvényről, mely csak látszólagosan teremt rendet — fölismerése pillanatában. Ha a művészet valóban nem a keresztre feszített valóság kultusza, hanem az apró rádőbbenések örökös folyamata, úgy az ez irányú törekvés nem hozhat létre megdönthetetlen, mindent átszövő igazságot. Csakis részigazságokat, a „titok“ mindig újat hozó tapintását. A fölismerés végtelen és végetlen. Talán (többek között) ezért is halhatatlan a művészet.

És ebből következően, mint részeredmény, az ars poeticák. Mert ha nincsen egyetlen, már megjárt út és egyetlen, már bevált módszer, miként fogjuk át egyetlen mozdulattal a valóság milliomm polipkarját — hogy fejét szeghessük —, minden hit igaz és jó lehet. Minden egyes művészi önfaggatás fontos és eligazító. A műhelytitkok továbbadása, a mester tanítása az ihletett mesterségről.

Ilyen, történeti keretbe foglalt, tételekbe nem rendszerezett, de töredékeiben is határozottan ars poeticus sugallatú az *Esti Kornél* c. kötet. Nem önéletrajzi vonatkozásban, de irodalmi etikában. A történet: Kosztolányi Dezső és Esti Kornél összeesküvése, cinkos összekacsintása a hétfőtől vasárnapig és újra s mindig hétfőtől vasárnapig terjedő élet fölött. Esti Kornél hol abszurd, hol valósnak tűnő, egyszer hátborzongató, máskor nevetségesen „egyszerű“ élményeinek dokumentum- és naplószerű lejegyzései. A tollbamondó az, aki Kosztolányi Dezsővel egyazon órában, egyazon percben születik. Aki mindig jelen van, s az összetévesztésig hasonlatos külsejű. Aki a legelképesztőbb csínyekre biztat, aki eltávozhat, elmaradhat, de mindig békülékenyen visszatér. S akivel közös az ágy, közös a párna és közös a halál. Ő az, „aki tényleg volt, de nem volt jogi személy“. Ilyen nem hétköznapi

¹) Poszler György: *Ars poetica* — „ars teoretica“ (It., 1984. 2. sz.)



lénynek látjuk Esti Kornélt már az első fejezetben, *melyben az író bemutatja és leleplezi... a könyv egyetlen hőseit.* Leleplezi, mert a hős létét fedő homályra derül fény. Amely nem is homály, ha megfelelő pontból közelítünk hozzá. Kosztolányi felől. Esti Kornél csupán rész az egészből, az „énből“, egy hasadt szilánktükr. A regény egyetlen hőse a mozgásteret nyert hasonmás.

Kornél alakja a született feleselő, az állandó kétkedő. Ő a gyermekkorban hitetlen, felnőttéssé kiábrándító, a felnőttkorban naiv, gyermeket és Hány János-i. Ő a kettőség egyik (sarkított) pólusa, az alakot kísérő árny. Az alak — a nyugalom, a megfontolás és az otthonosság a világban. Az árny — a lázadás, a fékevesztettség, a mindig-hontalanság. Egyfelől a nappal derűs józansága, másfelől az éj komor dévajsága. A ráció és a szenvedély, a mesterség és az ihlet, az ember és a költő mindenkori párhuzamának megtestesítője a két figura, Kosztolányi és Esti. Ahogyan az alkotás folyamatában is együttesen lépnek föl, kettőjük munkája minden megszületett és születendő mű.

— *Tartsunk össze — indítványoztam. — Szövetkezzünk.*

— *Mire?*

— *Írjunk valamit, együtt. (...) Egészíts ki, mint régen. Azelőtt, amikor én aludtam, te ébren voltál, amikor én sírtam, te neveltél. Segíts nekem most is. Emlékezz arra, amit elfelejtettem s felejtsd el azt, amire emlékszem.* (1. fejezet)

Kornél a könyvben életre kelt alterégo, amennyiben bármikor elpusztítható ez a biztosan összpontosító, megismerésre kísértő jellem. Elűzhetetlenné vált, mert a figyelem alkatát, az egyes üresnek tűnő, ám kijelölő mozzanatok valósá emelését határozza meg. Az odafordulás, az értékelés folyamata nélkül az alkotás egyik lényeges összetevője iktatódná ki. Ha hiányában egyáltalán létrejöhet művészi alkotás.

Az indító fejezet prologusszerű, értelmező, mint ahogy címe is erre utal; a további tizenhat a valóságos „sztori“, az életteret nyert hasonmás első személyben elmondott élményei. Az első ilyen történet előreutaló jellegű: az elbeszélő helyzetének meghatározása. A sorsdöntő találkozás az iskolai közösséggel (ami társadalom kicsiben) azonnal ösztönös, de értelmet nem kizáró állásfoglalásra készíti Kornélt. A különállás, perémre szorulás, az elszigetelten szemlélődés perdöntővé lesz. Ez a fölismerés, „az őzek megszélíthetlensége“, minden esetben biztosítja a tekintet kíméletlenségét, amely mégsem ment szimpatizáns megnyilvánulásoktól. Talán az elfogult tárgyilagosság paradoxonáról beszélhetünk. Mert a kívülrekedtség megadhatja a hidegen tényszerű rögzítés garanciáját, de nem a vizsgált hangulatát. Ahogy az eddig fölvezetett alkotás-folyamati tételknél, ezúttal is a polaritás jelenlétével találkozunk. Az egyéni ötvözés nyomja rá az egyéniség bélyegét a készülő műre. Esti így fogalmaz a 6. fejezetben: *Rég levettem én a kezem az úgynevezett társadalomról. Nem is vagyok vele egy. Az esztelen, a zabolátlan és élő természet az én atyámfia.*

Ez az álláspont vagy inkább érzelmi s értemi kötetlenség teszi megkerülhetővé azt a szellemi buktatót, melyet a fölületes nyilvánvalóság logikája erőszakol ránk. Így érhető el a Rilkei cél: a tények mellőzésével eljutni a valósághoz. Az összegyűjtött mozzanatok azonban még rendszerezetlenek,

ziláltak. Az alakmás az ihlet rakoncátlan, fegyelmezetlen voltára utal. A szenvedély fékentartója s így, megszelídülten formába öntője a mesterség tudója, az írói kettős második sarkpontja. A műben a felszín alatt vonuló, a hasonmással rejtett párhuzamban álló Kosztolányi vallomása erről:

— *Ha tudnák, mennyi keménységre, kegyetlenségre, vad egészségre van szüksége annak, aki érzésekkel foglalkozik. (...) Ami azonban ott a papíron „finom“-nak érzik, csak azért van, mert pontos, mérnökien biztos s mögötte én vagyok, én, aki naponta jóidőben, rosszidőben, amikor kedvem támad és amikor nem is támad kedvem, órákig írok, gyakorlom makrancos ujjaimat, sziszegve és fogaimat csikorogatva. (...) ... a szárnyas-ló nem tud röpködni. Csak úgy látszik, hogy röpködni, a földön vágat, de mennyire a földön. Szóval mesterember vagyok.* (13. fejezet)

Kosztolányi Dezső és Esti Kornél összeolvadása a papíron; az öntudatos fegyelem és a túlzásba hajló érzékelés polifóniája. E két véglet „zenei“ összhangja adhatja csak a cirkusz és temető közti oda-vissza menetelés hitelességét. Hogy ebben a tragikomikus ingázásban az alterego történetei igazán megestek és úgy, miként ő néha aforizmatikus végzöngével azt elregéli, merő kitalálások, kacérkodások az esetlegessel; valójában mindegy. A lényeg az, hogy minden megtörténhet — a világban és a regényvilágban. A költészetet nem tényhűsége teszi nagygyá. Nem a cselekmény fiktív vagy szavahihehető volta, hanem a formai alakzatok. A 6. novellában az indításnál rájöhetünk: Kornél meséje az óriási örökségről s az attól való szabadulás hercehurcáiról legénykedő fintor a pénztelenség fölött, álom az álomról. Vagyis szintisza hazugság. A hazugságból mégis novella lesz, sőt, kettősen is: a Kosztolányi-műben és Esti szépirodalmi jegyzetfűzetében. A történet mindig is ürügy a megszólalásra, a sikeres formába öntés teremti a műalkotást. A formai megoldás igen fontos összetevője a nyelvi anyag. A szó, melynek hatalma van. *A jó szó, melyet még nem valósítottak meg, minden szűz lehetőséget magába zár és több, mint a jó tett, melynek kimenetele kétes, hatása vitás. Általában a szó mindig több, mint a tett.* (3. fejezet)

A tett lezárt, véglegesen befejezett, egyszeri és denotatív megnyilvánulás. A szó befejezetlen, újraidézhető, határa alig mérhető és konnotatív lehetőség. A tett emléket csakis elbeszélése élesztheti föl, de ez a kép már nem lehet azonos az eredetivel. Új megvilágítású kópia. A hangsúlyok eltolódnak, egyesek kinagyítódnak, mások teljesen elhalványulnak. A szó ereje újrateemtő és újat-teremtő. A 14. fejezet szegény Gallusa, aki minden keze ügyébe eső holmit elemel, csak kleptomániás, szerencsétlen természetű. De ugyanez a Gallus, a fordító, ha a rábizott regényből szavakat és mennyiségeket lop ki, már tolvaj, s társai megtagadják. A nyelvi megrövidítés a szikrányi valóság, a pillanatnyi szembenézés lehetőségétől foszt meg. *Minden a szavakon fordul meg, egy költemény jósága éppúgy, mint egy ember sorsa* – hiszi Esti Kornél. (14. fejezet)

A nyelvvel szembeni tisztelet Kosztolányinál erkölcsi kérdés. Nemcsak szellemes nyelvművelő dolgozataiban, hanem egész szépirói munkásságában. Ebben a kötetben is többször felbukkan e téma. Az egymás közötti kölcsönzéstől, átáramlástól, a nyelvtanulás furcsa fölfogásán át a közös célig, a kifejezés érzékletességéig (7., 12. és 9. fejezet). Az anyanyelv számára legfonto-

sabb szavaitól a mindig egy, hangulati motívumig. A kis török lánnyal szembeni, századokat késétt hálalerovás ügyes apropó a 330 legszebb magyar szó eredetének és a nyelvi elszigeteltség képtelenségének fölemlegetésére. Az egyenrangúság hite ez (7. fejezet). A hangok kapcsolódása, az indulat áttünése a formán megmosolyogtató egyoldalú párbeszédre nyújt alkalmat a bolgár kalauz és Esti között. Izgalmas kísérlet az idegen ízekkel. Pedig sokszor az anyáink nyelvén szőlőkre is értetlenül nézünk. Az anyanyelv kincseinek föl nem ismerése, csak leltári előfordulása a nyelvi lefokozáshoz, egy visszafogott kommunikációhoz vezet. . . . *a bennszülöttek csak bólintanak, jelekkel értetik meg magukat. Harapófogóval kell belőlük kihúzni a szót. Akkor is a használattól kifényesedett, kopott szókat vetnek oda, álmosan, az anyanyelv bennük szunnyadó gazdag és rejtett kincseiből. Általában fáznak a választékos fordulatok, a szabatos irodalmi szerkezetek alkalmazásától. Lehetőleg nem beszélnek, amit okosan is tesznek, hiszen ha több óra hosszágig kellene előadniok egy dobogón vagy egy húszíves könyvet kellene írniok, róluk is hamarosan kimutatnák, . . . hogy tulajdon anyanyelvükhöz se konyítanak.*

Ilyen lesüllyesztett anyaggal élve a beszéd alapfontosságú közlésekre redukálódik, és valami kézzel-lábbal hadonászó, primitív nyelvi szintre emlekeztet. A gondolat azért születik, hogy ismerethez vezessen és kicserélődjön. A nyelv az ilyen nyílt gondolatcsere megvalósulását segíti, az idő ezeréves szakaszaiban érlelődve, fejlődve és gazdagodva, a szépirodalomban pedig új távlatokat nyerve. Ez a művészeti ág az, amely a nyelv alapstruktúráit boncolva új jelentéstartalmakkal bővíti azt. *A költő a szavak szerelmese, bolondja.* (4. fejezet) A nyelv az ő éltető eleme.

Van azonban még egy, a társadalomhoz szorosan nem tartozó, de a fogalmak használatában szintén bátor közösség. Egy, a normálistól eltolódott réteg, ám nem egyöntetű, hogy abnormalitásról vagy szubnormalitásról kellene beszélnünk. Talán Chesterton megfogalmazása erről az állapotról a legfélelmetesebb: „őrült az, aki eszét kivéve, mindenét elvesztette“. Kosztolányi maga is többször közelített a kérdéshez. Az *Esti Kornél*-ban is három fejezetben szerepel. A 3. novellában még csak utalásként a fiatal útítárs furcsa viselkedésére, a 8.-ban már Mogyoróssy Pali megzavarodása a történet magva, s végül a 12.-ben, ahol az elmehunytak osztályának egészen egyéni föltérképezését nyújtja.

— *Engem elsősorban két csoport éles szembenállása érdekelt. Azé a két csoporté, mely az egész emberiséget jellemzi. A paranoiások hetykék, szemtelenek, nagyzólok, gyanakvók és gyanúsítók, elégedetlenek és tettekrekeszek, akár a világboldogító politikusok. (. . .) A schizofrének furcsák, eredetiek, meglepőek, önvádlok, kiszámíthatatlanok és kiismerhetetlenek, akár a vérbeli írók. Beszédük tele van nekünk érthetetlen célzásokkal. Nekem az utóbbiak rokonszenvesebbek.*

A mesterművekben nem lehetnek előre nem látott fordulatok. Az olvasót érhetik meglepetések — sőt, a „váratlan“ külön esztétikai kategória —, de az alkotót nem. Szegedy-Maszák Mihály véleménye az, hogy a világirodalom remekeit mintha fordított folyamatban írnák: hátulról haladva az eleje felé, tudatosan lebontva a végkifejletet. Így az sem lehet véletlen, hogy Kosztolányi a tudathasadásossághoz hasonlítja az írói közérzetet, hisz Esti Kornél alakja is egy ilyen, az „énből“ kivetítődött Doppelgänger. Ugyanakkor az

örültség, mint egyfajta értelmi állapot, élesen rávilágíthat a normális viszonylagosságára. A tébolyda falain belül élők semmivel sem viselkednek különbben, mint egyes falon kívül élők. Ha a gúny mérhető, a 12. fejezetben éri el tetőfokát. Az irodalmi kardcsörtetés, a szellemi handabandázás és végtelenségig menő precizitás nevetségessé tétele ez a novella. Ahol a józan és okos polgárok szintetikus-ezoterikus, egy szóból álló regényt, neoklasszikus metapszichikus párbeszédet, pukkanórímű verset írnak, a dinamikus lét lényegszemléletéről vagy a Heinrich von Morungen szerelmi verseiben előforduló állat- és növénynevekről értekeznek, ahol meghatározandó, hogy a könyvtár, a kapormártás és a Minnával való találkozás közül melyik az emberi, az irodalmi és a bölcséleti tapasztalat, ott egészen magától értetődő, ha a tenger partján egy fehér zománcablán ez áll: A tenger. Az ő műveltségük káprázatos. A gimnáziumból az egyetemre mennek, de akkor sem fejezik be tanulmányukat s éleik a gyanúporral, hogy utána valamennyien beiratkoznak a világegyetemre. (12. fejezet)

Az a tudás, az a művészet, mely céhekbe szervezett, mely minden ismeretet beskatulyáz, élettelen és tétellé meredt. Értelmét vesztetté vált, elszakadt gyökerétől, tápláló elemétől, az élettől. Akik az irodalmat aranyigazságok tárházaként vagy hasznos tanácsokkal szolgáló „útikönyvként” kezelik, esetleg művelik, alaposan félreértik annak természetét és célját. A művészetnek még a kisujját sem érintették.

— *Elégge képtelen, valószínűtlen és hihetetlen? Elégge föl fogja bősztíteni azokat, akik az irodalomban lélektani megokolást, értelmet, erkölcsi tanulságot keresnek? Jó. Akkor megírom.* — mondja Esti Kornél a 6., már említett novella végén.

A művészetben nincs megingathatatlan, állandó tantétel, hisz minden észlelés relatív. S ahogy Kornél arra vágyakozik, hogy minden szép és rút, minden látható és láthatatlan az övé legyen, mert szerves tartozéka az életnek, úgy igényli a költészet is az átfogó szemléletmódot. Nem az egyöntetű leszögezésben, a viszonyításban rejlik a dolgok igaz arculata. Valahol a szép és rút, a cirkusz és tetető közti elképzelt vonalon. S ezért nem szabad pirulni. *Semmit sem szabad szégyelni. Csillag és szemét a sorsunk.* Ezért nem lehet a ballada és a románc fontos, a külsőségek. *Az élet a fontos, csak az a fontos.* Ezt Esti elbeszélései példázzák. Pátosz és érzelműség, fontoskodás és mindentudás nélkül. Nosztalgiával és közvetlenül, elnézően, de csipős öniróniával. Nem a momentumok és monumentumok hangzatos szólamaival, de a természetes, eredendő egyszerűség emberközeli, kézzelfogható megnyilvánulásaiban. Az apró események, a csip-csup dolgok szemmeltartása közelebb hozhatja a végelethetetlen Egész összefüggéseit. Ezekről kell beszámolni, mert *emberiességünk, apostolkodásunk — becsületesen és őszintén — egyedül csak a kis dolgokban nyilatkozhat meg.* (3. fejezet)

Ezek a meghitt, bizalmas, s éppen ezért hozzánk tartozó „kis dolgok” az elbeszélések fabulái. Az utolsó, 18. novella, mely búcsú az olvasótól, a könyvtől, Esti Kornéltól, egy „kis élettől”, már csak távoli elmúló zöngé, elhalkulás. A hiányzó láncszem a megtett kör bezárásához. Teljessé vált a lett—van—volt egysége, amelynek szétfutó szálait a közös, egyetlen hős figurája köti össze. De Esti Kornél, mint külön személyiség, csak látszólag egyedüli szereplője a novellafüzérnek. Kosztolányi Dezső élettörténete ez, az elmulasztott lehető-

ségek megvalósulásával kikerekítve. Negatív előjelű élettörténet. Kosztolányi a szorongó kisdiák, az éjszakát átmulató ifjú, a befutott író. Ő a jelenlevő, a statikus ember, míg Esti Kornél tetterős, örök-mozgó lehetőség. Az író segíti a szomorú sorsú özvegyet, és örökké hálás az életét megmentő Ellingernek. Többre már nem futja erejéből — s ekkor lép színre az alterego, aki egészséges életösztonnel cselekszik. A szemrehányóan szenvedő özvegyet becsülettel elpüföli, a vérszívó Ellingert belöki a Dunába, ahová való. Ő mer egy régen látott, betolakodó cimborát legorombítani, és jobban aggódni versének sorsa fölött, mint Pataki kisfiának vakbélműtétén. Kornélon keresztül újratерemthetők az elszalasztott helyzetek. Most minden úgy zajlik le, miként azt az őszinte kedv diktálja, úgy, ahogy soha tenni és merni nem szabad. Ahogy érezni nem illik, mert az élet élésének helyébe álszenteskedő erkölcsi előírások léptek. Esti Kornél alakja a novellákban ennek a meg nem élt életnek, a meg nem valósított „én“-nek az előtérbe állítása. Ő maga az elveszített lehetőség. De a visszafojtott ösztön, a visszafogott életmód művészi szenvedélyként, s nevezzük talán így: ihletként követel megvalósulást. A patthelyzetek fölismerése vezeti az írói tollat, amely a kimondhatatlant emberi nyelvre fordítja. S újra a régi tételhez jutottunk: a költő és ember alkotói párosához, mely az egész novellacikluson keresztül bizonyítja szerves egységét. S hogy nem kapunk Kosztolányitól a művészet egészét átfogó, teljes esztétikai rendszert . . . Emlékezzünk Esti Kornél kikötésére: *Maradjon minden annak, ami egy költőhöz illik: töredéknek.*

UTASI CSILLA

AZ ELBESZÉLÉS TUDATTALAN RÉTEGEI

Az epikai szituáció legáltalánosabb jellemzője ez lehetne: valaki elmond valamit, ahol a valaki, az elbeszélő és a valami, az elbeszélte egyformán fontos. Szegedy-Maszák Mihály az 1970-es novellaelemző konferenciára írt dolgozatában kétféle epikus formát különböztet meg: a pusztá elbeszélést, mely a pikareszk történet rokona és a rövidtörténet, mely a regénnyel vethető össze. A rövidtörténet, ellentétben a pusztá elbeszéléssel, nemcsak a betű szerinti szinten funkcionál, hanem szövegszervező elvként magasabb értékeiségek, szimbolikus-metaforikus jelentéssorok is ráépülnek. Szegedy-Maszák Mihály a rövidtörténetben a romantikaig visszanyúló önálló műfajhagyományt lát, és esztétikai értékét a pusztá elbeszélés fölé helyezi¹.

Kosztolányi Dezső *Fürdés* című elbeszéléséről egyöntetűen elismeri a szakirodalom, hogy klasszikus művességű, hagyományosan, csattanóval záruló novella. Az előreutalások finom, éles hálónonalai mentén azonban a cselekmény mögött metaforikus szerkezet is kibontakozik. A kezdőkép magnéziumragyogású napsütése az első tényközlés, mely többet jelent önmagánál:

„Fehéren sütött a nap.

Mint amikor éjjel fényképeznek és villanófényt gyűjtanak, úgy izzott a balatoni fürdőhely a verőfényben. A meszelt kunyhók, a kukoricagórék, a homok keretében minden fehérnek látszott. Még az ég is. Az akácfák poros lombja pedig olyan fehér volt, akár az írópapír.“

Goethe *Szintánának* egyik szakasza a fehér színről a következőket mondja: „Mindennek, ami élő, célja a szín, a különlegesség, a specifikáció, a hatás, az át nem látszóság — s a finomságok itt határtalanok. Minden, ami megszűnt élni, vonzódik a fehérhez, az absztrakcióhoz, az általánossághoz, az átszellemültséghez, az átlátszósághoz².”

A fehér fény a fentről jövő erő könyörtelenségére utal. „Lassan lépegetett nyitott napernyője alatt, mely a tűző fény ellen oltalmazta“ — olvassuk Suhajdánéről. „De amikor az ördögcérnaösvény felé érkezett, gondolatának fonala egyszerre megszakadt, összegomolyodott, napernyőjét becsukta, szaladni kezdett, s szaladt egész úton, amíg a fürdőépületig nem jutott.“ Suhajdánét ugyanakkor önti el a gyilkos fény, amikor megérzi, mi történt a

¹) Szegedy-Maszák Mihály: *Metaforikus szerkezet a Kosztolányi- és a Krúdy-novellában. In: A novellaelemzés új módszerei*, Akadémiai Kiadó, Budapest, 1971. 65—71. 1.

²) Goethe: *Szintán*, Corvina Kiadó, Budapest, 1983. 55. 1.

parton. A másik szín, mely az elbeszélésben szimbolikus jelentőségű, a piros. Jancsi piros tornainget visel, a hivatalnokok az eperfák alatt görögdinnyét és főtt kukoricát rágcálnak, Istenesné piros pipisz kendőt visel a kontya fölött, Suhajda úrnak és fiának meggypiros fürdőnadragja van. A piros élettelenség-szimbólum. Ismét a *Színtan*ból idézve, a természetes vörös színt a bíborcsiga nedvéből nyerik: „Ennek a nedvnek az a tulajdonsága, hogy ha fény és levegő éri, először sárgásnak, azután zöldesnek látszik, később ibolyakékbe megy át, de egyre teltebb vörösbe hajlik, s végül a napfény hatására — főleg akkor, ha batisztra kentük — tiszta, mély vörös színbe öltözik.”³ A színek szimbolikus jelentésében előlegeződik a konfliktus, a vörös ugyanis a gyilkos napfény hatására éri el tetőfokát. De ezen az úton még tovább lehet jutni. Suhajda úrnak és fiának ugyanolyan a fürdőnadragja, hiszen mindkettőt Suhajdáné varrta. A meggypiros valamivel sötétebb, komorabb a pirosnál, valamivel élettelenesebb, kékebb a kulminációs-pontját elért, telt vörösnel. A fürdőnadrag egy szintre hozza az apát és fiát, kiegyenlíti őket. Suhajda úr a fiához való viszonyában párhuzamba állítható a fény-princípiummal. Kettőjük viszonyát, akár a földi nézőpont és a fény viszonyát, a magasság, a távolság határozza meg. Suhajdának áthatolhatatlan a zordsága. Jancsika: „Az apját szinte nem is látta. Csak érezte. Mindenütt, mindenkor gyűlöletesen.” Mielőtt a vízbe léptek volna, „Jancsi rátekintett, hogy szeméből olvasson. De nem látott semmit. Az aranykeretes csíptető üvege nagyon villogott.” Ezen a helyen válik eggyé a fény Suhajda zordságával, a fentről jövő kegyetlenség az apa kegyetlenségével. A színelemzést tovább folytatva, Suhajda úr álmos egykedvűségét először a harag törli át, mely a piros színnel, méghozzá kulminációs szintű pirossal társul: „mert a méreg fűszer volt neki, paprika”. Másodszor a vízbe lépés után ébredt Suhajdában „a jó érzéstől ingerkedő, játékos kedv”. De ekkor már késő, minden eldöntetett. A telt vörös előbb a fürdőnadragok meggypirosára esik vissza, majd „Mind a ketten lekuporodtak, nyakig merültek, élvezeték a tó cirógatását, mely almazölden, tejszerűen pezsgett körülöttük.” A meggypiros előbb zöldbe hajlik, majd fehérre vált át. Ezek után már csak a színtelenség, átlátszóság fokozata következik: „Mindenütt csak víz volt, a víz ijesztő egyformasága.” A színelemzés a bűnösség kibogozhatatlan szövevényébe vezet.

A novella a véletlen időbeli meghatározottságáról szól, arról, hogy a véletleneknek nincs terük. Szándékosak az utalások az időre (a cselekmény lejátszódása fél óra hosszáig sem tartott), mert nem is lehetnek mások. Az időt ugyanis mindig metaforikusan használja az epika, hiszzen az idő bármilyen érzékelése, megjelenítése metaforikus, „nagyfokú redukció eredménye”.

A *Fürdés* előreutalásai összetett metaforikus rendszert rajzolnak ki, és mivel az elbeszélő auktorális, a cselekménysor „önmagában véve metaforikus jelentésű”⁴-ként jelenik meg. Vajon valóban csupán a betű szerinti jelentésre ráépülő metaforikus szerkezetről van itt szó? Ennek eldöntése, ha ugyan ezt a kérdést egyértelműen el lehet dönteni, tüzetesebb vizsgálatot érdemel.

A pusztai elbeszélés, betű szerinti olvasat terminus ellentmondást rejt magában. Pusztai elbeszéléstől valójában nem beszélhetünk, hiszen a legegyszerűbb

³) Goethe: I. m. 57. l.

⁴) Szegedy-Maszácz Mihály: I. m. 65. l.

szöveg interpretációja is megoszlik a történet jelentése és a történet elmondásának körülményei, az elbeszélő motívumai között. Másfelől azért sem lehetséges puszta elbeszélés, mert a viszonyítási alap, amelyhez képest valami azonnal érthető, a világról való tapasztalatok, tudások, szemléletek összessége, egy nyelvallapot közvetlen kifejeződése áttekinthetetlen és részben öntudatlan. Tény, hogy mérhetetlenül mélyebb rétegekben is él az ember, mint amilyen mélyeket a kommunikáció hálózata felölel. Vagy, amennyiben a kommunikáció rendszerét tágon értelmezzük, bármiféle kapcsolatra, hatásra kiterjesztve, akkor a kommunikációnak is vannak tudattalan, megméretlen rétegei, lerakódásai. Ez egyik vetülete annak, hogy a formák világa veszi körül az embert, a méreteihez és érzékeléséhez szabott világ formákban jelenik meg a számára. Minden forma egyszeri, kimeríthetetlen és minden természetes belső forma öntudatlan. Az emberi öntudat sem érzékeli a saját belső terét, és amennyit érzékel belőle, azt sem formaként érzékeli. Az éntudat vagy inkább én-folyamat kialakulása formák regisztrálásából, figyeléséből, megjegyzéséből, fölfogásából, felejtéséből és újra megtalálásából áll. Ez arra mutat, hogy egyetlen pontra, szinte pontnak sem nevezhető területre kell korlátoznunk az éntudatot, ha annak a kiterjedésnek a meghatározása a célunk, melyet kizárólag az éntudat tölt be. A nyelvi jelek elhanyagolják a formát, elnagyoltan jegyeket, összefüggéseket emelnek ki belőle, és ezeket teszik a forma helyére. A kiemelt tartalmi elemek a forma jelölői, de maguk is formák. Mivel a megnevezés részleges, a formák világában nincs azonosság, csak önzonosság. A nyelvben fölhalmozódott, könnyen előhívható világlátás formulaszerű, mert maga is forma.

A valós kommunikációs helyzetet a környezet, valamiféle nyelv és a kommunikálók alkotják. A kommunikációs helyzetek szüntelenül váltják egymást, ugyanakkor mindegyik kimeríthetetlen, anélkül megy át a másikba, hogy a benne rejlő lehetőségek akár kis hányada elérhetőként, megérthetőként körvonalazódott volna. A megértésnek, azaz annak, hogy két kommunikáló valamely jelnek ugyanazt a jelentést tulajdonítsa, feltétele a közös háttér, a jelelsajátítási szituáció azonossága vagy azonosíthatósága. Annak, hogy a megértés egy korábbi jelelsajátítási helyzet visszaidézésének terében történik, a kommunikálók teljes egészében tudatában vannak. Ez a fajta visszaidézés az alapja a művészi kommunikációnak is.

A közeg nélküli én, a hangsúlyozott, tiszta éntudat kerül először olyan helyzetbe, hogy formaélményéről adekvát módon mondhasson valamit. A közeg nélküli én elbeszélői helyzetben van. Formaélményeit az elbeszélő a nyelv segítségével fejezheti ki, de lényegesebb, másfajta formában, mint amelyet a nyelv készen kínál a számára. Az éntudathoz képest az időben minden forma, de mivel az epikus forma egyszerre belső és öntudatos, keletkezésében figyelhető, az értékmozzanat elválaszthatatlan tőle.

Az epikus forma kérdését úgy is föl lehetne vetni, mint létező és létezhető közti különbséget. A tárgyak, események belső és külső végtelensége az éntudat szemszögéből létező. A létezhető az éntudat gyakorlati műveletének terméke, melyben a megszerzett tudással játszik pozitív és negatív irányban. A novellaforma és az epikus forma általában egyik kategóriával sem ragadható meg egészen. A létezhetőnél több, a létezőnél kevesebb.

Másképpen szólva: az epikus forma helye ott van, ahol a forma lényeggé válik. Metaforikus vagy egyéb jelentésének keresése helyett bontsuk fel a fenti állítást, keressük betű szerinti értelmét. Megállapíthatjuk, hogy ezt az állítást nem lehet ellentétébe fordítani, a lényeg nem ölthet formát. Ez annak a következménye, hogy a lényeg megjelenése formához kötött, de annak is, hogy minden empirikusan létező forma lényegként létezik. Az empirikus formák alkotják a kommunikációnak a legfőbb és áthatolhatatlan tudattalan rétegét; a jelen idő tengelyét, pontosabban a jelen idők rétegezett tengelyét; a jelenben keletkező, alakuló formáknak, a tanulásnak a tengelyét.

Az epikus költészet a tudattalan rétegekre épít. Az epika ideje az elmúlt, az elbeszélő a jelhasználat különös helyzetét idézi vissza. A visszaidézés, a jelen formára ráépülő forma ténye különösen hangsúlyos. Az epikus költészet esztétikai értékének kettős forrása az én-tudat helyzetének szilárdítása, rögzítése az időben és a visszatérő forma bonyolult élménye. És mivel a tudattalan rétegek mennyisége nem mérhető, leszögezhetjük, hogy az epika a nemtudásunkat, a nemtudás állapotát mélyíti, finomítja.

Az epikus költészet tehát merőben ellentétesen használja a nyelvet céljainak elérésére, mint a lírai költészet. A lírai költészet a nyelv jel-oldalára, szóalakokra és metonimikus háttérű képi jegyekre épít⁵, az epikus költészet a nyelv egy másik aspektusára, a jel-használat módjára, stílusára, körülményeire. A nyelvi kódot is máshol sérti meg az egyik és máshol a másik: a líra kötött formájú jelentésével, az epika a formális nyelvhasználat feltörésével, célba állításával, melynek eredménye elbeszélő és elbeszélte kettőssége. Egy kissé sarkítva, de a kettő szétválaszthatatlanságát illetően találó módon azt lehetne mondani: ami a lírai versben a forma, az, az előjel megfordításával, az epikus formában az elbeszélő.

Ezen a ponton merül föl az elbeszélte, az ábrázolt tárgyiasságok, az előtér, a fedő-világ milyenségének kérdése. A világ kifejezés itt fenntartások nélkül alkalmazható, mert egy kommunikációs helyzetben körülbelül a megnevezhető és ismeretlen elemeknek az összegét értjük rajta; az epikus világ pedig ezzel analóg: az elbeszélői eljárások a jelesajátítási helyzet visszatérésének illúzióját teremtik meg, de az elbeszélői eljárások és a „tárgy“ elválaszthatatlanok egymástól. Ebből két dologra következtethetünk. Egyfelől arra, hogy teljesen réstelen, steril fedő-világ nincs, mert az elbeszélő viszonya a fedő-világhoz egyben az elbeszélő önjellemzése is; másfelől arra, hogy fedő-világ nélküli elbeszélő sem létezik, tehát a novella legkisebb forma-csírája, stílus-egysége az elbeszélő egy-egy gesztusa, viszonyulása a tárgyhöz. A „stílus“ tehát megérthetetlen, megtanulhatatlan, de folyamatként átélhető.

A metaforikus fedő-világot használó elbeszélések önmagukban nem értékeesebbek, mint az ilyent nem használók. Az elbeszélői „beavatkozás“ mindig megkérdőjelezi annak az állításnak a pozitívumát, mely a tárgynak, a jel jelentésének velejárója. Úgy látszik, egyes időszakokban kiürül, önmagában negatívvá válik a tárgyak értéke; a metaforikus szerkezetű előtér talán ezt

⁵) Umberto Eco: *A metafora szemantikája*. In: *A nyitott mű*, Gondolat Kiadó, Budapest, 1976. 320–365. l.

az egyensúly-megbillenést állítja helyre. Az esztétikai érték máshol keresendő, nem a metaforikus szerkezet meglétében vagy hiányában. Kosztolányi így fogalmaz az 1934-ban keletkezett *Vallomásokban*: „Minden írás, mely mögött nincs az egész élet titka, értelmetlen. Miért fecseg az, aki érti az életet? Az igazi költő nem érti az életet s azért ír, hogy az írással, mint tettel megértse. (Nem azért, hogy másokkal, mint valami tanítómester megértesse.)“ A rossz elbeszélés nem a tudattalan rétegekre épít, hanem közérthető, könnyen előhúzható tapasztalatokig jut el. A rossz elbeszélő úgy tesz, mintha ismerné az életet, elbeszélői eljárásai üresek, túlméretezettek ahhoz képest, amit elmond.

Ezek után kísérletet teszünk Kosztolányi elbeszélői magatartásának fölvezetésére, egyben a *Fürdés* metaforikus háttérének lehetséges magyarázatát is megadva. A *Fürdés* metaforikus háttérének jelentette az életműben is központi jelentőségű, visszafogott mindenségiszonyat. „Ezer darabra törtetek, te tág/elbírhatatlanul—zavart világ./Jobb is nekem nem nézni az egészbe,/ beléfogózni egy-egy csonka részbe,/ és állni ottan,/ jéggé fagyottan. /Mert idegen és örült az egész,/ de nyájas és rokon velem a rész.“ – írja *Kétségbeesés* című versében Kosztolányi. De idézhetnénk a *Szamadás* híres sorát is, a „szemedben éles fény legyen a részvét“–et, mert a vers kontextusában hasonló a jelentése. Prózáit és líráit az azonos szemlélet, világlátás tesz egymás mellé.

A tárgyakba kapaszkodás, Kosztolányi „tényitisztelete“ a visszahozhatatlanságot, az „élet édességének“, az elmúlás fékezésének reménytelenségét jelenti. Mondani sem kell, hogy ebben mennyire az egész állandó jelenlétéről van szó, egy negatív, ismeretlen egészéről, ennek szembenállásáról a csupasz én-nel. A halál jelenlétéről a tények mögött. Innen a hátborzongató disszonancia, Esti Kornél-os játék, mely a hétköznapi szereplők, helyzetek és a hitelenség között feszül. Kosztolányi nem hisz a hétköznapiságban, nem hisz hivatalnok-szereplőiben, nem hisz a rosszaságukban sem, azaz a megváltoztathatóságukban sem, az állandóságukban sem. Aláaknázottságuk, ha egyéb utalásokból nem, kiderül egy utolsó szerzői kommentárból. A *Fürdés*nek sem Jancsi halálának leírása a „célja“, de egyéb sem, ami lineárisan kikövetkeztethető a cselekményből. „Ez a halál, mely hirtelenül jött, látszólag szeszélyesen, már valóság volt, oly örökkévaló, oly szilárdul megformált és meredt, mint a földgolyó legnagyobb hegyláncolatai“ — szól a szerzői kommentár, mely az előreutalások egész rendszerét öncélú, végzetes determinizmusssá lépteti elő. Más novellákban is hasonló determinizmus munkál (*Feri, Taylor for gentleman, Silus, Kása Ilona szerencséje*). Az elbeszélő minden állítása egyben előreutalás, az elbeszélésben minden megnevezés saját magában-valóságának tagadása is egyben.

A mindenség-iszonyatnak megvan a magyarázata és előzménye az életműben. Kiindulási pontként visszautalunk arra a megállapításunkra, mely szerint a metaforikus szerkezet talán az elbeszélő állítva-megkérdőjelező értékrendjét a hivatott egyensúlyban tartani, hiszen a metaforikus tartalmakhoz pozitív az elbeszélő viszonya. A mindenségiszonyat oka egy fiatalkori hit megbicsaklása, eltűnése. A fiatal Esti Kornél mohósága a mutatója ennek a hitnek: „Így élni a nagy esztelenségben a kisebb esztelenségek közepette, véleménye szerint nem is oly ostobaság, sőt talán a leghelyesebb, a legtermészetesebb

életmód. Ezenkívül szüksége is volt erre a vad összevisszaságra, erre a maró pácra. Írni akart. Várta a pillanatot, mikor a kétségbeesés és undor odáig fokozódik, hogy már öklődnie kell, s ekkor minden kiszakad majd belőle, ami fontos és lényeges, nemcsak a mellékes és esetleges.⁶ A kifejezhetőségnek a mondhatóságnak, a szép megvalósulásának, az átvitelnek szecessziós-szimbolikus hite ez. A „tárgy“ teljes vagy majdnem teljes elfogadásáról, Marcus Aurelius filozófiájának, a sztoának tanítását idézve, a daimón feltétlen követéséről van szó. A démon életerő jele. A fiatalság pedig démoni a lehetőségekben.

Stílus és világkép összefüggésének példája a fiatalkori és, mondjuk, a *Fürdés*-től az utolsó kötetig, a *Tengerszemig* tartó korszak novelláinak az összehasonlítása. A „nyugtalan, kócos, zsúfolt, cifra, regényes“⁷, „javíthatatlanul romantikus“⁸ stílus a lehetőségek, tett-helyszínek, megvalósulások hitének megfelelője, a másik, az egyszerű, a klasszikus, amelyet Kosztolányi humanizmusa kifejeződésének tartanak, az egyre mélyülő, sztoikusan vállalt nihilizmusé.

⁶) Kosztolányi Dezső: *Esti Kornél*. Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1981. 86. l.

⁷⁻⁸) Kosztolányi Dezső: *Esti Kornél*, i. m. 22. l.

PISZÁR ÁGNES

ADALÉKOK AZ ESTI KORNÉL-NOVELLÁK ELBESZÉLŐ
FOLYAMATÁNAK ÉRTELMEZÉSÉHEZ

Hol kezdődik a lírikus Kosztolányi és hol a prózaíró? — tesszük fel a kérdést előre tudva azt, hogy célunk nem e kérdés precíz megválaszolása, a lépcsőről lépésre történő összehasonlító elemzés, hanem annak körvonalazása, hogy melyek azok a pontok, ahol a két beállítottság találkozik. Vizsgálódásunk előterébe az Esti Kornél-novellák elbeszélő folyamatait állítjuk.

Maga Kosztolányi is szívesen hangoztatta, így 1913-as rövid önéletrajzában is: „A verseim és az elbeszélés határát nem tudom megkülönböztetni!” 1922-ben pedig Babits Mihály *Timár Virgil fia* című regényéről szóló cikkében szinte programszerűen írta a következőket: „Minden költő férfikori nyelve a próza.” Van okunk azonban kételkedni szinte már szállóigeszámba menő kijelentésében, hiszen ezzel egyidőben írta férfikorának legszebb költeményeit.

A prózai és a lírai jegyek egyidejű jelenléte az epikai tényezőket is befolyásolja, legmesszemenőbben azonban az elbeszélő és az író viszonyát. A tárgyilagosság mellett egy szubjektívebb, lírai hang is érvényesül e szövegekben. Az író a közvetlen vallomásosságot kerüli meg ily módon, átadva olykor a szót vagy a cselekvés jogát egy fiktív alaknak, Esti Kornél-nak. A „két” elbeszélő szerepeltetését az 1912-ben, még jóval az Esti Kornél-novellák megjelenése előtt írt *Gyűlölöm magamat* című verséig vezethetjük vissza, amelyben a költő önmeghasonulásának, lírai énjétől való mind teljesebb elidegenedésének folyamatát örökíti meg:

Hogy gyűlölöm magam! Mindig csak Én?
Változva folyton s mégis változatlan.
Tükörszobába járok. S száz alakban
másolja halvány képeimet a fény.

Csak Én! Csak Én! A Végtelen egy Én!
Kié a szirtben szunnyadó szobor-más?
Arcom kacag belőle: hű — de mégis oly más.
Kié az árnyék a falon? — Enyém.

Nem gyűlöli úgy a rab tömlöcét,
hol örökös a végtelen sötét,
s magába rogyva ordít társtalan:—
mint ahogy én utálok önmagam!

Támpontot adhat számunkra a *Lidérc* című novella is, amelyben a tükörkép, a szobormás, ez a lidérces másik én még nem jár külön utakon, de már nem egy és ugyanaz vele, mint ahogyan az a külvilág értetlen tekintetéből kiderül. Másfelől utalhatunk az író magánéletére, ahol szintén sajátos kettősség mutatkozik. Egyfelől a csendes konformizálódás, másfelől a bele nem nyugvás, a kitörni akarás a család, a hétköznapi kötelekeiből. Pilinszky János drámai lényként beszél az emberről, akiben a jó és a rossz konfrontálódik szüntelenül. Az Esti Kornél-novellákban ennek az összeütközésnek a tanúi vagyunk. Kitorva test börtönéből, külön életre kel a vágy és külön életre a lehetőség. Belső harcát két fiktív akak vívja a világban, ez a két ember mégis egy s ugyanaz. Karinthy-idézet illenék ide legjobban: „Álmomban két macska voltam s játszottam egymással.”

A hagyományos elbeszélőmódtól való eltávolodás kezdetben még nem tudatos eljárás Kosztolányinál. Programmá, elvvé csak az Esti Kornél-novellák bevezetőjében lesz, amely minden bizonnyal később és összegzésül íródott, s kulcsa lett az egész kötetnek: metanovella ez, művének önreflexiója.

Mielőtt tovább lépnénk egy lépéssel, így összegezhetnénk, pontosíthatnánk az elmondottakat: az írói alkat természetéből következik a kétféle magatartás egyidejű jelenléte, egymásra hatása, valamint a vágyak és lehetőségek vitája. Más vonatkozásban, a szubjektív vallomásosság kerülése, valamint a minél hitelesebb világ megteremtésének igénye indokolja a többféle nézőpont érvényesítését.

Kosztolányi a valóság megragadásában az elérhető teljességre törekszik. E törekvésének ad hangot *Esti Kornél éneke* című versében, melynek pár sorát idézzük:

No fuss a kerge széllel,
cikázva, szerteséjjel,
ki és be, nappal-éjjel,
s mindent, ami villan és van,
érj el.
• Tárgyalj bolond szeszéllyel,
komázz halál-veszéllyel,
s kacagd ki azt a buzgót,
kinek a mély kell.

Ciklusában a tárgyilagos és a szubjektív létértelmezések nem csoportosulnak szilárd, megbízható pontok köré. E pontok örökös mozgásban vannak, örökös helycserében. Mégsem marad támpontok nélkül az olvasó. Az író-elbeszélő, elbeszélő-Esti Kornél, Esti Kornél-elbeszélő közötti viszonyok, ha még oly változóak is, mindig pontosan regisztrálhatók.

A bevezető rész kulcsa és összetartója az egész kötetnek, a záró fejezet pedig a villamosút-életút metaforával a novellafüzér egészében tölt be jelentős szerepet. E koherencia nem valami oksági analógia eredménye, hisz visszapergetve a vonalszerűen előrehaladó metaforikus történetet, azt tapasztalhatjuk, hogy a benne uralkodó kauzális és időviszonyok nem jellemzőek

a többi 17 fejezetre. Németh G. Béla tanulmányában felhívja a figyelmet arra, hogy: „... a megszületett részeket a tárgyhoz visszatérő alkotó kedv és gondolati kényszer tartotta szükségesnek összefogni.“ Ezt a „tárgyat“ kell meglectnünk, azokat a közös elemeket, amelyek mindegyik fejezetben ismétlődnek, visszatérnek, de mégis sajátos változást mutatnak. Ismét Pilinszky esztétikai nézeteire utalnánk, melyek szerint az ilyen „önéletrajzi“ regény vertikális, ahol egy-egy önéletrajz-fejezet egy-egy fa, s a regény e fák szimbiózisa. A XVIII. fejezet lenne az erdő utolsó fája, de egyben, kissé ironikusan mondva, vigaszdíj az elmaradt történetért, amelyet a XX. század eleji eseményregények a megúnságig ellaposítottak. Utal is Esti ezen óhajára az első fejezetben: „Egyet azonban kikötök. Össze ne csirizeld holmi bárgyú mesével. Maradjon minden annak ami egy költőhöz illik: töredéknek.“ A bevezető fejezet felhívja a figyelmünket ezekre az ismétlődő elemekre, az eljárásra és a tárgyra, az írónak, az elbeszélőnek és Esti Kornélnek a viszonyára, azaz hogyan határolja el az író értékrendjét az elbeszélőtől, illetve Esti Kornéltól.

„Sértett a léhasága. Untam ódivatú, magas-nyitott gallérjait, vékony-sárga nyakkendőit, és vastag-zöld szójátékait is.“ Így hangzik az elbeszélő negatív értékítélete Esti Kornélról, mely egyben rámutat a címszereplő ama tulajdonságaira is, melyek válaszfalat jelentenek a két értékrend között. Ezt az elhatárolódást segíti elő Esti feltételezett véleménye, amely a narrátor ironikus önjellemzésére emlékeztet: „Ő maga hasonlóan lehetett énvelem. Belül, a lelke mélyén, valószínűleg lenézett (...) Nyárspolgárnak tartott, mert előjegyzési naptárt vásároltam, naponta dolgoztam, s belehelyezkedtem a társadalmi közszokásokba.“

Az elbeszélőről elhangzó ítéletből/önítéletből és ítélese módjából már-már nyilvánvalóvá válik az író törekvése a két értékrend teljes elkülönítésére: „Nem volt még két oly különböző ember a föld hátán, mint én meg Kornél.“ Amikor hirtelen váltás következik be, többé nem titkolja azt, hogy a címszereplő azonos lehet az elbeszélővel. Az első fejezetben, hasonlóan a *Lidérc* című novellához, a külvilág saját hasonmását véli benne fölfedezni: „Valaki utánam kiáltott: — Kornél!“

Ezután kénytelen azonosulni hasonmásával, s lassan összemosódik a határ a két értékrend között: „Vállalnom kellett minden adósságát, minden csínyját és becstelenségét, mintha magam követtem volna el.“ De úgy mosódik egybe a két értékrend, mint amikor két félbevágott alma összeillesztésével ismét egész gyümölcsöt kapunk: „Egészíts ki, mint régen (...) Mint az Éj meg a Nap, mint a Valóság meg a Képzelet, mint Ahrimán és Ormuzd.“

A további fejezetek során hasonló módon ismétlődik a bemutatott folyamat. Az elbeszélő egyszer elhatárolja magát Estitől, máskor buzgón bólogat, megint máskor pedig szinte közöny ül ki ábrázatára. Teljes nemtörődömséget mímelő tárgyilagosság az, amikor a személytelenség álarca mögé rejtőzik az elbeszélő. Most érkezünk vissza előbbi kérdésünkhöz, amelyet újabb megvilágításban így fogalmazhatnánk meg: milyen módon válnak ezek a látszólag változó, különböző, majd egyező értékrendek egy szilárd, az egész kötetből egységesen sugárzó értékrenddé?

E látszólagos elhatárolódásnak a lehetetfinom önirónia a forrása. Végére is egyetlen értékrendhez tér vissza, az író értékrendjéhez, amelynek két pólusa van, az elbeszélő és Esti Kornél, aki két személyben egy s ugyanaz.

A modern prózaírodalomban Esterházy Péter az, aki legkövetkezetesebben fejleszti tovább az Esti Kornél-novellák elbeszélői eljárásait. Összevetve Esterházy *Termelési-regényét* Kosztolányi novelláival, olyan átfedésekre akadhatunk, amelyek hozzájárulhatnak Kosztolányi eljárásainak megvilágításához is. Többször említettük már azt, hogy Esti Kornél azonos az íróval (narrátorral). Ezt az azonosságot azonban csak önéletrajzi-lélektani oldalról mutathatjuk ki, ami itt elegendő is. A *Termelési-regény* jegyzetregényében Esterházy Péter megjelenik mint krónikás (P.E.) és mint fiktív hős (E.P.). A két monogram hasonlósága nem véletlen, mintegy tükörképe egymásnak, rámutatva egyben a kettőjük között fennálló viszony lényegére. J.P. Eckermann jegyzetelésével Esterházy Péter fiktív hőssé válik a regényben. Az író ily módon egyrészt megkerüli a közvetlen reflexiókat, másrészt pedig a több nézőpont szélesíti az elbeszélés perspektíváját. A bevezető részben így szól Esti Kornél az elbeszélőhöz, amikor arról beszélgetnek, ki jegyezze a regényt: „Talán jegyezd te. Te tedd rá a neved. Viszont az én nevem legyen a címe.” Ez a „munkamegosztás”, hasonlóan az előbb említetthez, lehetővé teszi, hogy két síkon valósuljon meg az elbeszélés. A tárgyiasult írói én (a meg nem nevezett elbeszélő) kívülről lát, a szubjektív írói én (Esti Kornél, a fiktív hős) belülről érez. Az egyik értelmez, a másik érez. Értelmezve érez, érezve értelmez. Hasonlóan vélekedik Poszler György *Ars poetica* — „ars teoretica” című tanulmányában a kettős nézőpontról: „A nézőpont lehet belül, de akkor nincs felső-külső rálátása. A nézőpont lehet kívül, de akkor nem egészen éli mindazt, ami a világban van, nincs szubjektív-belső meg-szenvedettsége. Olyan kell, ami kívül is, belül is van, azonos és különböző egyszerre.” Ezért nem mondhat el mindent az elbeszélő, és ezért nem érezhet mindent a címszereplő. Esti Kornél cselekszi mindazt, amit az elbeszélő nem szenvedhet meg a világban. És az elbeszélő látja azt, amit Esti csak érez a világban. A kötetben ez a viszony tovább bonyolódik, variálódik. A könnyebb eligazodás érdekében három főbb típust/osztályt különböztetünk meg:

1. Az első esetben Esti Kornél fiktív hős, a meg nem nevezett elbeszélő nem tartozik az ábrázolt valósághoz, nem jelenik meg fiktív alakként. Általában semleges megfigyelő, de olykor több alak szemével is néz, ilyenkor természetesen belelát a hősök tudatába. Ez történik például a III. fejezetben is, amikor a vonaton utazgató Esti gondolatain kívül útítársa, a hóbortos kislány édesanyja gondolatainak egy-egy részlete is leperreg a szemünk előtt. Ebbe az osztályba tartozik még a II., VI., V., VIII., XIII., XVI. és a VII. fejezet. A II. fejezetben olvassuk: „Édesanyja reggel hétkor benyitott az udvarra néző, szerény lakás hosszúka szobájába, melyben három gyermeke aludt: ő, az öccse meg a húga.”

2. A második típusba egyetlen fejezet, a negyedik sorolható. Az elbeszélő első személyre vált át, és belép a történetbe, dramatizálja önmagát. Esti Kornél mellett ő a történet másik főszereplője:

„— Szóval velem tartasz? — kérdezte Esti Kornél.

— Örömmel! — kiáltottam. — Torkig vagyok ezzel a sok becstelenséggel.“

3. A harmadik esetben *Esti Kornél* másodlagos történetmondóként lép elő, a történet első személyű elbeszélőjévé válik. Ezen a harmadik osztályon belül két alosztályt különböztetünk meg:

a) Az elsőben első személyű, dramatizált elbeszélő vezeti be a történetet, amelyet *Esti Kornéllal* meséltet el. Ide tartozik a X., a XII. és a XIV. fejezet. Íme, a példa: „Hajnal felé, amikor asztalunkon tömör útegekben sorakoztak a kéknyelűek s egyéb üres palackok, és fogytán volt témánk, mert már legtöbb élő ismerősünket megöltük, és legtöbb kedves halottunkat föltámasztottuk, ezt kérdezte tőlem:

— Hát Zsuzsikára emlékszel-e? Igen, Szücs Zsuzsikára.“

b) A második alosztályba azok a fejezetek (VII., IX., XI., XIII.) sorolhatók, amelyekben az elbeszélő a személytelenség védőbástyái mögé vonul vissza, s függő beszéd formájában idézi *Esti Kornélt*. Szegedy-Maszák Mihály szerint az ilyen közlésformát álcázott harmadik személynek is nevezhetjük, mert nagyobb akadály nélkül visszavezethetjük erre a formára:

„Ordított a szél — szólt *Esti Kornél*. — A sötétség, a hideg, az éj virgáccsal verte végig és összekarmizsálta arcomat.“ Mint másodlagos történetmondó, *Esti* az események egyik főszereplője, első személyű mesélője. Olykor, mint ahogyan az első alosztályban történik, a kerettörténetben levő fiktív hallgatósághoz szól. Ilyenkor a névtelen elbeszélő is felzérkőzik a hallgatóság soraiba. Az effajta közlésforma módosítja a mű és a befogadó viszonyát: az olvasó másodrangú történetbefogadóvá minősül át. Látszatdialogus ez, kifelé forduló monológ: „Ugyebár, eléggé változatos az élet? Nem, efelől igazán nem panaszkodhatunk. De tegyük hozzá, hogy nemcsak változatos, hanem mély értelme is van. Úgy ám. Hát sohasem iszunk már!...“

Míg a közönség pusztán csak hallgatóként van jelen, addig a meg nem nevezett elbeszélő egyéniségével is jelen van. Végtere is tőle függ egy-egy „*Esti Kornél*—anekdota“ kiválasztása. Az elbeszélő tehát befogadó is, „szerkesztő“ is egyidőben. Szerkesztésmódjával kivillantja értékrendjét, befogadó mivoltában pedig értékeli az elbeszélteket. Így az olvasó készen kapja a mércét, amelyhez mérni tudja az egész művet.

E rövidke tanulmányban kísérletet tettünk arról az oldaláról is megközelíteni *Esti Kornélt*, amelynél gyakran fenyeget az a veszély, hogy ha túl sokáig nézzük a vizsgált tárgyat, elhomályosodik a szemünk. Reméljük azonban, hogy a felvetett újabb dimenziók meg-megtörik ezt a homályt. Befejezésül Poszler György szavait idézzük: „Proteuszi alkat. Minden „jóslatkor“, a titok, a lényeg, a törvényszerű (mindegy a fogalmazás) minden kimondáskor formát vált. Két okból is. Egyrészt azért, mert lényeg, törvényszerű, más-másfajta. Másrészt azért, mert maga is ezer alakú. Mássá kell lennie ahhoz, hogy az ezerféle kimondandót kimondhassa. És kimondhatja az ezerféle kimondandót, mert mindig képes mássá lenni. Tévedés ne essék: nem azért, mert mindig feladja magát. Hanem azért, mert minden más énben benne van. Minden mássálevésben önmaga marad. Ez a mássálevés és önmagamaradás a művészlélek keserű dialektikája.“ — Az *Esti Kornél*ban Kosztolányi egy ilyen ars poeticát fogalmaz meg.

IRODALOM

- Rónay György: *Kosztolányi Dezső*. Gondolat Kiadó, Bp. 1977.
- Szegedy-Maszák Mihály: *Világlép és stílus*. Esti Kornél. Megvető Könyvkiadó, Bp. 1980.
- Kántor Lajos: *Alapozás*. Kosztolányi Dezső. Kriterion Könyvkiadó, Bukarest 1970.
- Kulcsár Szabó Ernő: Elbeszélői magatartás és elbeszélési viszonyok. A narráció kérdése fiatal íróink újabb regényeiben. *Kortárs*, 1979/11.
- Németh G, Béla: Az önhitt ismeret ellenében. Az Esti Kornél szemléleti és műfaji problémái. *Új Írás*, 1984/10.
- Poszler György: Ars poetica — „ars teoretica“. *Irodalomtörténet*, 1984/2.
- Beszélgetések Pilinszky Jánossal*. Megvető Könyvkiadó, Bp. 1983.

POZSVAI GYÖRGYI

**ESTI KORNÉL:
BESZÉLŐ VAGY ELBESZÉLŐ?**

A címben felvetett kérdés megválaszolásához az *Esti Kornél* című novella-füzért és az *Esti Kornél kalandjai* elbeszéléseket, rövidtörténeteket vizsgáltam meg. Az elemzés céljából az elbeszélői helyzetek leírását tűztem magam elé, melyhez szempontokat kínálnak fel többek között B.A. Uszpenszkij, Käte Hamburger, Wayne Booth, Szegedy-Maszák Mihály és mások elbeszélő-típológiái, tanulmányai.

Még ha eltávolítjuk is a regény szövegéből a szerzőnek tulajdonítható ítéleteket, kommentárokat, személye mindig jelen lesz, amikor változtatja nézőpontját, vagyis amikor ki-, illetve belép a főhős alakjába. Mert egy szerző jelen van bármely hőse bármely története elbeszélésekor, akiknek megbízhatóságot tulajdonít. Cselekvők vagy megfigyelők, elbeszélők vagy reflektorok (ahogy Henry James nevezi a „központi tudatokat”) elkülöníthetők a szerzőtől, az olvasótól és a regény többi hősetől. Minden olvasói tapasztalatban létezik egyféle dialógus a szerző, az elbeszélő, a többi hős és az olvasó között. Az azonosulástól kezdve a teljes ellentétességig terjed e distancia: értékí, erkölcsi, intellektuális, esztétikai, sőt fizikai síkon.

A távolságtartás variációi

1. A beszélő kisebb-nagyobb távolságra van a megnevezett elbeszélőtől. A szerzőt a mindentudás különbözteti meg a tájékozott elbeszélőtől és a beszélőtől is.
2. A beszélő kisebb-nagyobb távolságra van a hősektől, akikről történeteiben mesél. Erkölcsi, intellektuális, esztétikai és időbeli síkon tér el.
3. Az olvasótól is bizonyos distanciára áll.

Az „első személyű reflektort” múlt időben mutatja be a megnevezett elbeszélő, hogy követhessük tekintetünkkel, amint azon értékek felé közeledik, melyek az olvasó számára pozitívak, vagy épp ellenkezőleg, tőlük távolodva. A XX. század írói minden lehetőséget kidolgoztak: kezdj távol, és fejezd közel s fordítva; kezdj távol, s haladj még messzebbre stb. A megnevezett elbeszélő és a beszélő közötti távolság nem állandó. Az idő koordináta-rendszeréről leolvasva, teljes mértékig dramatizálja elbeszélőjét, beszélőjét személyiséggé alakítva, őt a fiktív regényvilágban oly hihetővé teszi, mint a hőseit, akikről beszél olvasóinak. Ez esetben az elbeszélő, pontosabban a beszélő radikálisan elkülöníthető a megnevezett elbeszélőtől, aki megteremtette őt. Esti Kornél mint álcázott elbeszélő ismereteink forrásául szolgál, miközben csak szerepe eljátszójaként hat. Ilyen minőségben sokkal inkább olvasójára, mint

regénybeli hallgatóságára hat. Segítségével ugyanolyan fontos ismeretekre teszünk szert, mintha azokat a szerző hivatalos elbeszélője, második „én“-je közölte volna.

Esti öntudatos elbeszélő. A személy, akit bemutat, ismertté válik előttünk. Nem lesz idegen, akárcsak ő maga sem, hanem a fiktív világ eleme. Hogy milyen e világ? Olyan, amilyen megvilágítást vetít rá. Természete kétoldalú. Ha nem vagyunk képesek számolni Esti negatívumaival, ahogy sorról sorra, fejezetről fejezetre felfedeződnek, nem tudunk hinni az általa feltárt életigazságban sem. S ha nem tudjuk megkedvelni, képtelenek leszünk követni újabb kalandjaiba. A szerző a mű legnagyobb hányadában a beszélő szemével láttatja az eseményeket. Nemcsak önmaga bizonyítja kivételességét, hanem a szerzői kommentár, az elbeszélő is, bár nem oly meggyőzően. A fiatal hősről belső áttekintést tettei, gondolatai alapján nyerünk. A szerző hibáztatja, megrója; az elbeszélő fél tőle, és vonzódik is hozzá. Az olvasó tudja, igaza van. És Esti Kornél? Ismeri-e önmagát?

Az első személyű elbeszélő egy hőst dramatizál, egy mai pikareszk hőst, aki kalandok, történetek során át vezeti az olvasót. Ő az abszolút ironikus, aki megmutatja, hogy az erkölcsi értékek mennyire nem értékek, hogy meg lehet gyűlölni azt, akivel az ember önzetlen szándékkal jót tett, és azt is, aki az életét megmentette, hogy milyen lehetetlenség volna a tökéletes becsületesség és igazmondás országában élni, milyen alantas képességekből tud származni a tekintély és köztisztület. Esti Kornél becsap téged is, olvasó, vigyázz: úgy tesz, mintha csak játszana veled, de ha nem vigyázol eléggé, nem veszed észre, hogy a fura játék mögött bonyolult dologok rejlenek. A tükre torzít, de jól nézd meg a torzképet: igazit mutat. Ne feledd el, a játék nem csak hiába való időtöltés, annak, aki játszik, komoly dolog is, ami-be épp úgy beleviszi egész lényét, mint bármi egyéb munkába.

A műben az egyes számú első személy leggyakrabban Estihez társul, a VII., a IX., a XII., a XVIII. fejezetben, a *Sakálok*, a *Gólyák*, a *Világ vége*, a *Kézirat*, a *Hazugság*, a *Sárkány*, a *Kernel Kálmán eltűnése*, a *Boldogság* és a *Barkohba* című részben.

Az elbeszélő, illetve a beszélő ismérve: dramatizáltsága és a szerző, illetve elbeszélő erkölcsi, intellektuális stb. értékeitől való függetlensége.

Az elbeszélő már azzal dramatizált, hogy „én“-nek nevezi meg önmagát, vagy, mint a XI. és XIV. fejezetben, az elbeszélő a „mi“ névmást használja (akárcsak regényeiben Flaubert).

A közöttük levő távolság fejezetekként változik attól függően, hogy a szerző milyen elbeszélésmódot választott: külsőt vagy belsőt, objektív vagy szubjektív, első vagy harmadik személyűt. A szoros barátságtól, az alakmás iránti vonzalomtól a teljesen ellentétes magatartásokig rajzolható meg az elbeszélő-beszélő távolságtartását jelző inga kilengési íve. A kérdés, amellyel foglalkozni kell, a megnevezett elbeszélő és a „persona“, az „álarc“ és az elbeszélő viszonya, de ez inkább a regénybeli beszélőre, mint a műbeli elemre vonatkozik, amelyet a szerző beépített és amelytől ironikus távolság választja el. Az elbeszélő a mű egyik „én“-jét, a beszélő pedig a másik „én“-jét jelenti.

Az elbeszélőnek adatott meg az a kivételes képesség, hogy betekintést nyerhet a hős tudatába. Úgy tűnik, míg a tudattartalmak között barangolunk, olyasmit fedezünk fel, ami bizonyos mértékig független a mindentudó elbeszélőtől. De egy pillanatig se kételkedjünk „isteni bölcsességében”. Ismeri hőseit, ismeri tudatuk minden zugát. Röviden, a személytelen elbeszélés nem jelent menekülést a mindentudástól — a szerző mindentudó, mindig is az volt s lesz. Az elbeszélő második „én”-je és az Esti Kornél közötti viszony meglehetősen bonyolult. Bensőségesség jellemzi kapcsolatukat, mégis egybekapcsolódik e két dramatizált elem. Az elbeszélő jelenléte Esti erkölcsi és irodalmi helyzetét támogatja, igazolja az olvasó szemében. Ő győz meg bennünket arról, hogy a főhőst szíve mindig a jó irányába vonzza. Irányításának köszönve haladunk végig a regényen, figyelve, hogy tűnik el Esti az emberáradatban, s hogyan bukkan fel újra s újra.

A novellafűzér fiktív világában egyes esetekben ügyesebbnek, nagyobb tudásúnak tűnik a főhős az elbeszélőnél, de ez is az elbeszélő érdeme: a beszélőt támogatja, megelve a segítő szándék, a tudás és az „isteni bölcsesség” arany középútját. Amikor befejezi elbeszélését, meghitt barátként válunk el tőle. Barát, kinek ajándékát nem viszonzozhatjuk sohasem. Az ajándék, amelyet az olvasónak szán, nem más, mint az ő személye.

„Elhatároztam, hogy elbeszélem életemet, céljaimat, azzal az elvárással, hogy amint jellememet megismerik, megtudják, ki vagyok s milyen vagyok. S előbb-utóbb felszíni ismeretségünk, mely most kialakulóban van, elmélyül, és ha egyikünk sem követ el valamiféle vétséget, szoros barátság lesz a jutalma. Akkor nem lesz jelentéktelen vagy nyűg, ami most még annak tűnhetik közlésemben”. (Sterne)

Akarmely pozícióról is próbáljuk áttekinteni e ciklust, az összefüggések titka, formája azon a szerepen alapul, amelyet az elbeszélő játszik, ez pedig a dramatizált elbeszélő, illetve a beszélő Esti Kornél. A forma versenyre kel a tartalommal. Esti bemutatja a regényírás, a történetelbeszélés módját és követelményét, sőt megrajzolja önarcképét, mint fiktív regényalakot, mint hőst és mint szerzőt. Az elbeszélő már a ciklus bevezetőjében megbízható személyként jelenik meg, nem kell rejtett gondolatait után kutatnunk. Nem is léteznek ilyesfajta gondolatai, kivéve a mérhetetlen mélységű barátságot, mely főhőiséhez fűzi (mert egymás iránti vonzódásuk nagyon is rejtélyes). Ezzel ellentétben, többi hőse valamilyen titok hordozója, s az elbeszélő, akárcsak a beszélő, teljes szabadsággal s nagy élvezettel merül el tudatukban. Ha az elbeszélő nyíltan közli Esti gondolatait, miért nem teszi meg ezt másokéval is? Mert titokzatossággal akarja övezni alakjukat, s másrészt fokozni kívánja a drámai iróniát. A misztifikáció növeli az iróniát, viszont csökken, ha nem kellő időben közli azon titkot, melyet hősei lepleznek.

„A szerző tesz valamit azért, hogy a modern ember személyisége ne teher, hanem kiváltság, megkülönböztetés legyen”. (Herbert Gould)

A csak külsőleg láttatott Esti kellemetlen személy lenne, ha ezt nem akadályozná meg az elbeszélő és a többi regényhős, akik révén megismerjük. Az

értékelést csakis az egymással szemben álló tulajdonságok mérlegelésével hajthatjuk végre. Ezekről a vonásokról nem a főhős közléseiből szerzünk tudomást, mert ha az ő tudatán keresztül jutna el az olvasóhoz, kételkedéssel fogadnánk. Amikor az elbeszélő rokonszenvez hőisével, könnyen megnyeri az olvasót is, s még bírálatait is elfogadhatóvá teszi.

Az *Esti Kornél* képlete rendkívül bonyolult: a műben, akárcsak magában a főhősben, egymás mellett hatnak és élnek a végletes ellentétek. Esti Kornélban új alakot teremtett, önmaga új alakváltozatát, akiben furcsa módon keverednek a homo moralis és a homo amoralis jellemvonásai, s akit épp ezért fogadunk el teljes embernek.

Az *Esti Kornél* egyik lényeges problémaköre az idegen tudat létezése. Ez a nyelvi jelenség a prózai szerkezet azon helyén fordul elő, ahol nem várható, tehát nem a megszokott helyén áll, és nem az a hős közli, akitől várható. Bahtyin úgy definiálja ezt, mint beszédet a beszédben, „kijelentés a kijelentésben”. A kijelentés, a közlés, a kifejezés azonban nemcsak a kommunikáció tartalmát, hanem a kommunikálót, a hőst, a beszélőt is bevonja a párbeszédbe, sőt magát a szerzőt is, annak nézőpontját és értékelő pozícióját. A beszélgetőtárs nézőpontjához idomuló elbeszélő csökkenti a distanciát közte és a beszélő között. Meghittséget, közvetlenséget csempész be dialogizálásukba (VI. fejez.).

„Minden leírás és kifejezés feltételez valakit, aki ezt megalkotta, akárcsak az átfogó leírást: ő áll individualizáltként az elbeszélő szöveg mögött vagy egy személytelen tudat, idegen tudat, mely beszél, közöl. A szerző pozícióváltogatása (elbeszélő/beszélő) az idegen tudat beiktatásával történik.”

A ciklus kompozíciójának központi kérdése a helyes nézőpont megválasztása. Uszenszkij szerint az elbeszélő/beszélő nézőpontja négy síkon nyilvánul meg: *ideológiai, frazeológiai, tér-idő és pszichológiai síkon*. Az ideológiai sík egyben értékelő helyzetként is kezelhető. Olyan pozíció, melyről az elbeszélő/beszélő értékkel és ideológiailag reflektálja a világot, melyet bemutat. Az *Esti Kornél*ban ez összetetté válik, mivel az elbeszélő és a beszélő külön nézőponttal rendelkezik. Két nézőpont érvényesül, s így egyes fejezetekben az értékelő szubjektum értékelendő objektummá változik (I. V., XIII., XV., XVI., XVII. fejezet). Az elbeszélő mellett tehát a főhős is értékelőként lép vel. Azon fejezetekben, ahol a szerző elbeszélőként jelenik meg, aktuális nézőpont-hordozónak minősül, a beszélőé viszont potenciális lesz. Mikor pedig az eseményeket Esti nézőpontjából látjuk, aktuális alakul, s az elbeszélő lesz a potenciális nézőpont-hordozó. Az ideológiai sík kifejezői a nyelvi jellemzők, melyek arra utalnak, hogy az elbeszélő/beszélő valamely hősének nézőpontját használja.

Frazeológiai síkon megnyilvánuló nézőpont. A hőseket az elbeszélő „eltérő nyelven” ábrázolja, az idegen tudat kompozíciós elemét felhasználva. Egy-egy hőst a főhős szemszögéből, nézőpontjáról láttatja vagy a sajátjából, de nem egy idegen szemtanúból. A szemtanú Esti közvetlenül számol be az eseményekről monológ formájában vagy az elbeszélővel dialogizálva. Az elbeszélt történetek kiegészítik egymást, akárcsak az elbeszélő és a beszélő.

A szerző az elbeszélés során hol a beszélő, hol az elbeszélő nézőpontját választja. A szerzői közlést a VI. fejezet példázza, melyben a külső szubjektív beszédhelyzet belső objektívval váltakozik, többes számú első személyben.

A nézőpontváltás gyakori a szerzői elbeszélésben. Fokozatosan kerül rá sor, titokban — az olvasó számára már-már észrevétlenül. Ha a szerző nézőpontja megegyezik a főhősével, az elbeszélés első személyű, s ez az alak az egyedüli hordozója a szerző nézőpontjának is.

Az elbeszélő, a beszélő és a hallgatóság nézőpontjának egyesítéséről tanúskodnak egyes frázisok. Ezekkel többnyire a beszélő él, amikor előre kifejti az olvasó értékelését, ítéletét: önök majd elnézik; ti természetesen azt hiszitek; értsétek meg; ez mindig úgy történt, ahogy mondtam; eleinte ez számomra is rejtélyes volt; bevallom, engedjétek meg; jaj, barátaim, . . ., de megnyugtathatlak benneteket; én legalábbis ezt tapasztaltam; értsétek meg; ne csodálkozzatok, barátaim; sejthetitek; esküszöm nektek; képzeljétek (XII. fejezet), úgy érzem; úgy látszott (*Kernel Kálmán eltűnése*). Amikor az elbeszélő szavai hatnak a főhősére, belső beszéd vagy belső monológ bontakozik ki. Nem elegendő a névmás felcserélése ahhoz, hogy a szerző-elbeszélő beszéde a főhős közléseibe váltsa át. A szerzőnek át kell dolgoznia a hőse és a saját nézőpontját hordozó szöveget. Ez azt eredményezi, hogy a főhős élményeivel egyidőben a szerzőt/az elbeszélőt is hallgatjuk. Esti belső monológjaiban érezhetőbb a szerzői átformálás, mint közvetlen történet-elbeszéléseiben. (IV., VI., IX. fejezetek, *Világ vége*.)

Az elbeszélő külső, illetve belső helyzete frazeológiai síkon tükröződik a legjobban, leghűbben. A külső benyomás, melyet az olvasó nyer a főhős közléseiből később belső frazeológiai pozícióvá alakulhat.

Nézőpont a tér-idő síkján. A *Margitka* c. részben és a IV. fejezetben megegyezik az elbeszélő és a főhős térbeli helyzete, szinte „hozzákötődik“, átalakul, s átveszi ideológiáját, frazeológiáját stb.

A szerzői elbeszélés ideje megegyezik az eseményekről való szubjektív beszámolás idejével (XII., IV., VI., *Sárkány, Kernel Kálmán eltűnése*). Az időpozíciók sokasága többféleképpen nyilvánulhat meg, a különböző időhelyzetek kombinálhatók. Az elbeszélő változtatja helyzetét: egyszer erről, máskor arról a néző-, illetve időpozícióból láttatja a dolgokat (IV., VI., XII, *Sárkány, Kernel Kálmán eltűnése*). Azok az események, melyek különböző időpontban nyernek ábrázolást, kereszteződnek. Az elbeszélés mindkét módja elementáris kompozicionális struktúráját tekintve. Az önéletrajzban a két pont egyesített, akárcsak a VII, és XVIII. fejezetben. „Az idő nyelvtani kifejezőmódjai eszközül szolgálnak az elbeszélés időbeli pozíciójára való utaláskor. Ezért a poétikát is érdekli, nemcsak a lingvisztikát, a nyelvtani formák sajátos jelentése. Az időt kifejező nyelvtani alakzatok nem változnak mondatonként, hanem csak a teljes elbeszélői szegmentumok változásával.“

A frazeológiai és az idősi egybekapcsolódásának példája az I. fejezetben a főhős nevének módosulása. Ismerkedéskor az elbeszélő Esti Kornélnak mutatja be, barátságuk felújításakor már Kornélnak szólítja.

A nézőpont pszichológiai síkon is megnyilvánul. A szerző előtt két lehetőség áll: vagy egy individuális tudatra hivatkozik, vagyis egy nyilvánvaló szubjektív nézőpontot alkalmaz, vagy tárgyilagos elbeszélésre törekszik. Ez a mindennapi beszédre is vonatkozik. Ha egy eseményről számolunk be, el kell döntenünk, hogy csak a tényeket közöljük, vagy rekonstruáljuk a résztvevők belső állapotát, az okokat, melyek irányították őket tetteik végrehajtásakor, vagyis tekintettel vagyunk-e belső nézőpontjukra. Pszichikai nézőpont érvényesítésekor a szerző valamely individuális tudatra hagyatkozik.

Az emberi viselkedés az idegen megfigyelő nézőpontjából és saját nézőpontból vagy a mindent látó megfigyelő nézőpontjából ábrázolható, amely biztosítja a belső nézőpontot.

Amikor a szerző kompozíciós tervébe nem iktatja be a belső nézőpontot, a főhőst csak külső nézőpontból ábrázolja: ő szólalt meg, ő azt mondta. Ezek sajátos operátorként funkcionálnak, és lehetővé teszik, hogy a belső leírást külsővé transzformálja, valamint egy megfigyelő jelenlétére utalnak. Ezért e kifejezések nemcsak a pszichológiai, hanem a tér-idő nézőpontot is rögzítik.

A pszichológiai sík kompozicionális alkalmazástípusai:

1. Külső leírás alkalmazása. Minden alak és esemény tárgyas leírású, nem történik utalás a hős belső állapotára. (I., II., III., V., VIII., XIII., XV. *Omelette á Woburn. Pofon, Cseregi Bandi Párizsban 1910-ben, Kalap, A patikus meg ő, Vendég*).

2. A cselekmény ábrázolása egy nézőpontú: a főhős saját élményeit adja elő. Csakis ő illetékes belső ábrázolást nyújtani. (VII., IX., XII., XVIII. *Sakálók, Gólyák, Világ vége, Hazugság, Kézirat, Sárkány, Kernel Kálmán eltűnése, Boldogság, Barkohba.*)

Amikor Esti nézőpontjával azonos a szerzőé, mintegy szolidaritást vállal vele, „élvez” lényében. Az elbeszélő nézőpontján helyezkedik el az elbeszélő „én”-je is, ami azt jelenti, hogy ő is részese a történetnek (I., IV., VI., XII. fejezet). Pozíciója e novellákban reális, hisz nemcsak átélője az eseményeknek, hanem tájékoztató is róluk, s így térben-időben többé-kevésbé rögzített a helyzete. Funkcionálisan korlátozott azon hősök száma, akiknek nézőpontjáról megszervezhető egy elbeszélés. A megnevezett elbeszélő e műben gyakran vállalja fel a főhős szerepét. Ezzel logikailag igazolt lesz belső állapotának leírása. Ugyanakkor többi hőst külső helyzetből ábrázolja: megrajzolja portréjukat, de nem rokonszenvez velük. Az elbeszélés alanya Esti, míg a többi hős csupán tárgya. Az Esti Kornél által elbeszélte fejezetekben a szerző főhőse szemével láttatja az eseményeket s a mellékszereplőket. A szerző egyes esetekben az olvasóra bízta főhőse gondolatainak és érzéseinek megsejtését, akit ezzel titokzatossá tesz.

Az Esti Kornél ciklus hőseinek tipológiája:

a) hősök, akik nem válhattak pszichológiai nézőpont hordozóivá;

b) hősök, akiket nem ábrázolhatott valamely külső megfigyelő (elbeszélő/beszélő) szemével;

c) a főhős, akit saját nézőpontjából ábrázolt. A szerző/elbeszélő élményeinek hordozója a főhős.

A pszichológiai nézőpont a szerzői mindentudás problémájaként jelentkezik. Sok novellában tapasztaljuk az ideológiai és a frazeológiai sík meg nem felérését is. A főhős nézőpontja uralja az elbeszélést, de e hőst más nézőpontú értékelések minősítik. Frazeológiai téren a szerző nézőpontjának hordozója, ideológiai síkon annak tárgya. Mindez ironia forrását képezi.

„— Szegény — mondotta Esti Kornél. — Én évekkkel ezelőtt még láttam.“ A mondat egyidejűleg két szöveget tömörít: az elbeszélőét és a beszélőét. Ez esetben a frazeológiai sík alárendelt az ideológiaiak. Volosinov szerint ez „beszéd a beszédben“, illetve „beszéd a beszédről“. A főhős kijelentését, közlését a beszélő ideológiai helyzetével összefüggőnek látjuk.

A tér-idő sík és a pszichológiai sík fedi egymást, ha a szerző megfigyelőként Esti látókörére támaszkodik.

A kompozíciós struktúra létrejöttékor a szerzői pozícióváltás helyett az elbeszélés folyamán a nézőpontok egyeztetésére, egyesítésére kerül sor. Az egyik nézőpontot az elbeszélőé jelenti, aki „látható“ az elbeszélésben. E nézőpont hozzátapad a főhőshöz, a beszélőéhez (XII., VI. fejezet). A beszélő képviseli a másik egyesített pozíciót, aki mindig jelen van az általa elbeszelt eseményekben. Az ő nézőpontjához mellékszereplői pozíciók csatlakoznak: Zsuzsié (X. fej.), a társé (*Gólyák*), feleségéé (*Kernel Kálmán eltűnése*).

Az *Esti Kornél* ciklusban az elbeszélő, illetve a beszélő Esti nézőpontja dominál. Ha az elbeszélő a sajátján kívül még egy nézőpontot érvényesít, összetett kompozíciós struktúra jön létre, egyesített pozíciókkal. Az elbeszélő második fajtája mintegy eltűnik s egy más hős vagy beszélő nézőpontja válik uralkodóvá. Mindez azt jelenti, hogy az elemzésem tárgyát képező novella-fűzér elbeszélője is ugyanazon fiktív világ alakja, mint a hősök. A szerző az elbeszélő és a hősök szubjektív élményeire is utal. Jellemző, hogy az elbeszélő és a hősök élményei eltérnek, akárcsak két ember benyomása az észlelt dolgokról. Az elbeszélő és Esti szubjektív elbeszélésmódjának alapját is ez képezi. Mindketten jól ismerik hőseiket, múltjukat, tetteiket tudatuk fényében elemzik és saját életfelfogásuk van.

„Az elbeszélés, mint folyamat, függ az ábrázolt tárgytól is, nem csak az elbeszélésmódtól. A regény mellékszereplőit állandó nézőpontról mutatja be az elbeszélő, vagy a sajátjáról, vagy a beszélőéről. Ugyanakkor a főhőst több irányú megvilágításban állítja elének. A leírás függ az elbeszélés tárgyától, mert az meghatározza az elbeszélő/beszélő ideológiai helyzetét.“ A főhős tudata Kosztolányi Dezsőnél mint másik, de nem teljesen idegen tudat jelenik meg. Nem válik le különálló dologként, nem zárul magába, nemcsak a szerzői tudat egyszerű objektuma. Ebben az értelemben Esti Kornél megjelenítésmódja nem ugyanaz, mint a hős szokványos megjelenítése a hagyományos regényben. A főhős szavai kivételes önnállóságra tesznek szert

a mű struktúráján belül, az elbeszélői közlés mellett hangzanak el, és sajátosan kapcsolódnak össze vele. Kosztolányi világlátásának alapelve, hogy benne a másik ember „én“-je nem tárgyként, hanem másik alanyként jelenik meg. A nem bennem való „én“—, „te vagy“ létrehozása. Konceptiója szerint a főhős nem az elbeszélői szó néma tárgya, hanem egy teljes érvényű szólam hordozója. A szó a hősről mint másik szóra vonatkozik, azaz dialogikusan kapcsolódik hozzá. Az elbeszélő — a ciklus konstrukciója révén — nem a főhősről, hanem a főhőssel folytat párbeszédet. A ciklushős szabadsága tehát a szerzői koncepció egyik momentuma. Szólamát maga a szerző teremti meg, de úgy, hogy benne a végkifejletig bontakoztathassa ki belső logikáját és önnállóságát.*

* Az idézetek, melyeknél nincs feltüntetve a szerző neve, B. A. Uszpenszkij *A kompozíció poétikája* című munkájából származnak. A jelen dolgozat mindenekelőtt Uszpenszkij nézőpont-tipológiájára támaszkodik.

SZEGI JÚLIA

BOLDOGSÁG

**„Én sohase panaszkodtam. Nem voltam boldogtalan.
Boldog is voltam. Már amennyire egy ember az lehet.“**

(Kosztolányi)

Az *Esti Kornél* című Kosztolányi-kötet egyik jellemzője, hogy nem nevezhető se regénynek, se novellák sorozatának, hanem — ahogy Babits írja — „... tiszta líra, vagy ötlet, vagy csevegés, vagy humoreszk, vagy értekezés novellaformában... Kosztolányi prózája több, mint próza. Líra és művészet.“ A másik sajátossága pedig, hogy a főhős — Esti Kornél — nem annyira egyén, mint inkább lelki alkotás. Ő éjszaka él, és szívesen időzik az álom világában. Úgy is értelmezhetjük, mint az elbeszélő énjének azt a felét, mely a lét egészének minősítésére vállalkozik, s amelyet az elbeszélő fiatal kora múltán eltemetett, de a halálhoz közeledvén, kénytelen volt újra szóhoz juttatni. Az irodalomtörténeti kézikönyv szerint: „Kosztolányiban a tudat intellektuális, erkölcsi, akarati szintje alatt páratlan élelenséggel élt haláláig a gyermek, aki csak lát, hall, tapint, s e primitív érzékelések nyomán fakadt hangulataiba mélyed, s a homályos öntudatlanból fakadó ősi ösztönök uralmában érzi magát otthonosnak, riadtanak, kíváncsinak.“ S valóban, Kosztolányi az *Esti Kornél*-ban a belső világ rejtelmes sugallatait érzi fontosnak. Az egyik novellában például ezt írja: „A fény nem kívülről jön, hanem belülről. (Barkochba).“

Ez a gondolat egyben elkalauzol bennünket Kosztolányi boldogság-értelmezéséhez is. Egyes filozófusok szerint a boldogság: nem gondok és szomorúság nélküli élet, hanem a lélek állapota. Kosztolányi is hasonlóan látja: „A homo moralis el akarja osztani a földi javakat: háborúkat indít, törvényeket hoz az erkölcs nevében. Boldogságot ígér nekünk, de mindig egy távoli időpontban... Vele szemben a homo aestheticus áll: aki a tiszta boldogságot már megtalálta a szemléletben. Az a legmagasabb rangú ember, aki a lélekben birtokolja a világot, akinek nincs szüksége közvetítőkre, akinek erkölce a szépség.“ Majd: „A szépség: káprázat és öncél, a véges dolgok végtelen visszfénye, mely többet ér, mint maga a dolog, melyből kiárad.“

II.

Kosztolányit nem a saját, személyes boldogsága érdekli igazán, hanem a boldogság, mely sokféle, megnevezetlen, feltérképezetlen. A boldogság, melynek lappangó, mély áramait vagy lassú érverését, kiszámíthatatlan fellángolásait vagy leülepedett nyugalomát Kosztolányi gyakran szokatlan helyzetekben fedezi fel. Esti boldog, amikor pofon üt egy folyton panaszkodó özvegyasszonyt: „... boldog volt, kimondhatatlanul boldog volt, hogy végre-
valahára jól megverte.“ (XIII. fejezet); vagy ha a családi kriptán mindegyik

családtag neve fel van tüntetve (*Margitka*); vagy ha észlelheti, hogy, „... még nem egészen vénült meg, és magas.” (*Az utolsó fölolvadás*); vagy pedig ha álmában vadul rombolhat (*Világ vége*). Máskor viszont így ír: „*Az igazi boldogság a világon a szervezetlenség, a szeszély, a véletlen.*” (XII. f.). Ez utóbbiból következik: „*Boldog volt, amiért pár óráig, tévedésből, önzetlenül szerettték.*” (VIII. f.).

„*A valóság egyetlen pillanata, impulzusa sokkal sűrűbb és káprázatosabb, semhogy bármivel is mérhető volna. Kosztolányi azonban a létezés sértetlen alaprétegéből ragad meg és ad át mindig valamit abból a teljességből, amit valóban átélünk. Mondhatjuk úgy is, hogy: segít élni. Novellái ezáltal: fénnel, színnel, ízzel, szépséggel, regényességgel gazdagodnak. Mégis, Kosztolányi boldogság-vállalása egyben kockázat is, hisz vele együtt vállalnia kell: a világ valamiféle romantikus látását, és vállalni, hogy végül, mindent összegezve, mégis szép az élet, és az ember igent mondhat rá.*” Ottlik Géza írja: „*Kosztolányinak úgy témája a boldogság, mint ahogy a kenyérnek a búzaliszt, amiből sütötték.*” Az *Esti Kornél* pedig járataival, szintjeivel, lehetőségeivel valójában a boldogság tárháza. Találkozunk benne új és új dolgokkal, amelyekre vágyunk, és réges-régi dolgokkal, amelyekre emlékezünk. Az egyiket *Esti Kornél* új életöröme példázza, mely a halál leküzdése után vett rajta erőt; csak — amikor kimentik a Dunából — akkor érzi „*az igazi életet maga körül, melyet elhanyagolt az irodalom kedvéért.*” Most újra boldog, és rájön, hogy: „*Csak az él, aki minden pillanatban kész a halálra. Aki elkészült a halálra, az elkészült az életre is.*” (*Esti és a halál*). A másikra számtalan példa hozható fel, hiszen Kosztolányi gyermeki boldogsággal tudja élvezni az élet elemi adományait: a kényelmes, meleg otthont (amit ő „*boldog egyensúlynak*” nevez); a gyümölcsök ízét, a tiszta fehér ruhát, a napfényt. Ebbe a vegetatív gyönyörködésbe ömlik át vágya a tágabb élet után. A XVIII. fejezetben ezt írja: „*Most elfogott a vágy, hogy élvezzem diadalomat. Éppen ki akartam nyújtani zsibbadt lábaimat, hogy végre pihenjek és pihegjek, hogy végre föl is lélegezzem szabadon és boldogan, amikor a kalauz odalépett ablakomhoz, s ezt kiáltotta: »Végállomás.«*”

A régi emlékek közül ilyen boldogságforrás *Esti* első pesti útja is, amikor: „*Boldogan, fölvillanyozva vágott neki a városnak*”, és nem csalódott, mert: „*A Duna nagy volt, a Gellérthegy magas. Mind a kettő gyönyörű volt. Pest általában gyönyörű volt.*” (II. f.). A fővárosélmény művészi megfogalmazása kap hangot a fenti idézetben, hiszen — amint *Bori Imre* megjegyzi — „*Kosztolányi a modern polgári életmegnyilvánulásokat a maga szülőföldi mitológiája tükrében látta, s ezért tudott annyira lelkesedni Pest öntudatos életéért.*”

Az élet évezésének ilyen görögös örömei fölött folyton ott van a nagyon is mai lelkiismeretfurdalás árnyéka. Ezt írja: „... *boldogulásunk érdekében kénytelenek vagyunk ártani másoknak*...” (III. f.). Mintha a belső boldogságért a csillagokat, a végtelent adta volna cserébe. S emlékeit úgy idézi, mintha önkéntelenül, sőt véletlenül bukkant volna rájuk, aztán révetegen elérzékenyül távolságuk miatt. Az effajta, gyermeki boldogságokkal szembehelyezi a nagyravágyók boldogtalanságát, és így új, soha nem ismert szépséget ad a boldogtalanság kopárságának:

„*Mihelyt nem volt semmijük, már boldogok voltak és elégedettek.*” (X. fejezet).

Ismeretes, hogy Kosztolányi elszakíthatatlannak érzi magát Estitől. Benne személyesíti meg a tiltott gondolatok, a szégyellnivaló érzések kimondásának bátorságát. Ő az írásra képesítő rejtelmes ösztönvilág, a költő énjének megtestesült mása. A ciklus elején a költő még szenved Esti kegyetlensége, felelőtlensége és cinizmusa miatt, ezért: „*Boldog volt, hogy másnak nézték, mint ami, talán olasznak is, egy idegennek . . . kiszabadulhatott abból a börtönből, melybe születésétől fogva bezárták.*“ (III. f.).

Különös érzést tárgyiasít Kosztolányi ezekben a novelláiban, de nem határozott indulatot vagy felismerést, hanem a maga megnevezhetetlen zaklatottságát.

A boldogság forrásainak ismeretében joggal tehetjük fel a kérdést: vajon boldog volt Esti, vagy boldogtalan? A választ a *Boldogság* című novellában ismerjük meg.

III.

A novella, melyben az író a boldogság forrását keresi és találja meg — hármastalaltságú.

Az első részben az ábrándjainkban élő boldogság-képről olvashatunk. A tenger partjára képzelt kastélyról, körülötte kerttel és csönddel, benne nővel és gyermekkel, s a kastélyhoz szükséges pénzről. Minderről azonban kiderül, hogy nélkülöznek mindenféle reális alapot; „csaccsiságok“ — állapítja meg róluk az író. Mert tartalmatlanok. Ám ugyanakkor: „csábítók“ is. Csábításukkal félrevezetnek bennünket.

Boldogság tehát nincs? De van, létezik, mondja az író, csak az „merőben más“, mint amit a képzelet élénk rajzol. És következnek — a novella második részeként — egy utazás emlékkockái, amelyek lázálomból ébredve a robogó vonat ablakán át tűnnek fel előtte — filmszerű pergésben. Ekkor a látomást felváltó valóság képeiben keresi Esti a boldogságot, de kénytelen felismerni, hogy amit lát (mező, országút, állomás, egy parasztfiú, egy macska . . .), csak üres keretek. Számára éppen úgy tartalmatlanok, mint az első rész ábrándképe. A robogó vonatból nézett film kockái az életet ábrázolják, a valóságot, de „tartalmától megfosztva, leegyszerűsítve“. Olyannyira, hogy boldogság helyett Estinek személyes kudarcait juttatják eszébe. Azt, amit el kell felejteni, amitől menekülni akar, ha másként nem, altató segítségével.

És ekkor következett a meglepetés: a boldogság, amit nem képzelt el, amit nem keresett menekülve lázálmá elől, de ami előttöppant, rátört.

Esti a hálókocsi kibírhatatlan fülledtségéből támolygott ki a folyosóra, s „*ebben a pillanatban kezdődött az a boldogság . . . , melynél eddig sohasem volt teljesebb és különb.*“ Mit látott Esti? „*A vonat vadregényes, fenyves koszorúta hegyek közé kanyarodott*“ — és: „*Esett a hó . . . , mint valami meglepetés vagy ajándék az égből.*“ Nem keresett és nem elképzelt, hanem ajándékba kapott élmény, ami éppúgy filmkockákból állt össze, mint az előző rész képsora, de azt sugallta, hogy az „*életnek újra értelme lett.*“ Ezt húzza alá

ebben a részben a novella második szegmentumának feketeségét és homályát felváltó fehérség és csillogás is. S mi az a többlet, amelytől a behavazott táj és kisváros képe boldoggá teszi Estit? Hogy egyszerre jelenti számára a valóságot és gyermekkori emlékeit. Rátalált arra, ami egykor az övé volt, és boldoggá tette. A keretet kitöltő tartalmat önmagából merítette, önmagában találta meg.

Boldoggá tette az a felismerés, hogy a halál, a semmi felé utazva egy váratlan téli kép ráébreszti: mélyen magában őrzi a maga Boldogságát. Mint egy titkot, amely csak az övé, csak neki jelent valamit, aminék tartalmát ő hitelesíti belülről, a múltjából.

Vagyis: a boldogság — vonhatnánk le a tanulságot, ahogy ezt Kosztolányi teszi a novella befejező soraiban — bennünk van, csak fel kell ismerni, aktivizálni kell.

IRODALOM

Kosztolányi Dezső: *Esti Kornél*. Szépirodalmi Könyvkiadó, Bp. 1981.

Babits Mihály: *Könyvről könyvre*. Magyar Helikon, Bp. 1973.

A magyar irodalom története 1095-től 1919-ig. Akadémiai Kiadó, Bp. 1965. V. kötet.

Ottlik Géza: *Próza*. Magvető Könyvkiadó, Bp. 1980.

Bori Imre: *A mítoszteremtő*. Üzenet, 1975. 3—4. szám.

THOMKA BEÁTA

A REDUKÁLT LÉTÉMÉNY FORMÁJA

A próza fogalmának átértékelése. A *Tengerszem* kötetkompozíciója. „... a legbonyolultabb, legművészebb, legizgatóbb valami az egyszerűség. Ez a legnagyobb bátorság.” — írja Kosztolányi 1925-ben, midőn prózájában már nem a szimbolista gyermekkor-mitológia, az emlékezés, az ábránd, a vágyvilág s nem a metaforikus közlésmód az uralkodó. Az elbeszélő nem arra törekszik, hogy az eseményekben a hétköznapiától a rendkívülig eljusson¹, hanem hogy a hétköznapiig hatolhasson. Szemléletalakulásának és életábrázolásának új szakasza ez, mely elbeszéléstípusainak megválasztásában is tükröződik. Megközelítőleg ekkor íródnak az első olyan prózai szövegek, melyek a szintézist jelentő *Tengerszem* (1936) című kötetbe kerülnek majd. A kötet alcíme *77 történet*; e történetek öt ciklust alkotnak. A *Végzet és veszély* tartalmazza a kötetnyitó *Fürdést* s a szerkezetével rokon drámai novellákat. A következő ciklus az *Esti Kornél kalandjai*, mely tizenhét novellából és rövidtörténetből áll. A hat szövegből álló sorozat, melyet az *Egy asszony beszél* ciklusba gyűjt, a közvetlen beszéd, szóbeli közlésmód s a női elbeszélők előadásmodora, élményvilága által alkot önálló egységet a kötetben. A *Latin arcélek* négy portrét foglal magában; ezek metaforikussága elkülönül a záró ciklus közvetlen elbeszélésű rövidtörténeteitől. A rövidprózai műfaj archaikus elnevezését újítja föl a harminchat történetnek közös címet adó *Tollrajzok*. A szó képzőművészeti jelentése: tintába, tusba mártott lúdtollal, nádtollal vagy fémtollal pergamenen vagy papíron készített rajz (ÉrtSz.). A tollvonásokkal készülő rajz a grafikában — és az irodalomban is — az éles, pontos körvonalak zsánere, a főbb jegyekre való összpontosításnak s a mellékesek elhagyásának formája. Ez a rövidtörténet poétikai alapkövetelménye. Tekintettel arra, hogy a kötet „77 történetének” csupán egynegyede novella, s hogy a szövegek legnagyobb része erős koncentrációt mutat, a *Tengerszem* a magyar próza első művészi igénytel és tudatossággal megszerkesztett rövidtörténetgyűjteménye, melynek „történetei” és miniatűr rajzai, arcélei a műfaj két alaptípusát példázzák.

Kosztolányi korai, szimbolista „detail-művészete” rendkívül változatos és gazdag. A rajz, a kép több fajtája sorjázik az első kötetekben és újságközleményekben², míg az alapvonalakhoz, narratív maghoz, centrális helyzethez visszavezetett rövidtörténet kívül reked Kosztolányi érdeklődésén. Németh G. Béla elemzése *A szegény kisgyermek panasza*i korszakának világérzékelé-

¹) A. W. és F. Schlegel: *Válogatott esztétikai írások*, Budapest, 1980.

²) A dolgozat nem tér ki Kosztolányi publicisztikájának irodalmilag is releváns „kis formáira”. Ezek beható tanulmányozása föltétlenül árnyaltabbá tenné az itt vázolt képet.

séről és művészi szemléletéről több mozzanatra rávilágít, melyek mostani kérdésünkben is magyarázatot nyújthatnak.

Csak regényhőse nincs, csak cselekménye nincs, csak mozgása, mozgás-iránya nincs az egésznek. Állóképszerűen, impresszionisztikusan megragadott melankóliája helyett ehhez ellentmondásaiban fogant tragikumát kellett volna érzékelni, ábrázolni, fölfejtetni, értelmezni e világnak. Az állapot helyett a történet, a mozdulatlan, az időtlen hangulat helyett a mozgó, sorssá emelő, válaszadásra készítő időt. De hát éppen ez a készség hiányzott e rezignációba szorult, e rezignációval leszerelt világból. A rezignált, feleletet nem tudó, s nem váró kérdezőstől („sokszor csodálkozva kérdezem: minek?”) a felelő állításig, még ha negatív állításig is — kellett eljutni. (NÉMETH G.).

A „világ ellentmondásaiban fogant tragikuma fölfejtésére és értelmezésére” semmiképpen sem alkalmas a rövidtörténet kis műfaja, egy mozzanatban azonban szervesen kötődhet az idézett gondolatsorban megfogalmazott elváráshoz. A rövidtörténet, jellege folytán, maga az állítás, időnként éppen a negatív állítás. Többre nem is igen futja erejéből, hisz az élet- vagy történetfragmentumot, melyet megformál, sem előkészíteni, sem bevezetni, sem motiválni, sem értelmezni nem tudja. A novellával ellentétben a feszültségek fölvezetéséig, az emberi megtörténések drámai fordulataiig sem juthat el, s mert a művészi nyelv áttételessége révén fejt ki hatását, következtetéseket sem vonhat le, s nem sugallhat. Létezőmódját és érvényességét az határozza meg, hogy a formában elszigetelt közlésanyag milyen állítást hordoz. A második világháború utáni német prózában robbanásszerűen elterjedő Kurzgeschichte műformája példát mutatott arra, hogy mint vállalhat fel egy nehéz történelmi időszakban olyan értékpozíciókat, melyek túlmutatnak természetének és esztétikai kompetenciájának határain. A rövidtörténet lett a tiltakozás, a megrázó történelmi és művészeti tapasztalatokkal szembeni állásfoglalás formája.

Németországban 1945 képezi a vízválasztót: fiatal értelmiségiek „elvesztett nemzedéke” tér ekkor vissza a harcterekről és fogságból. Akkori léthangulatuknak, újrakezdési igényeiknek legtökéletesebben a rövidtörténet felelt meg: ez lett az irodalmi műfaj. A Harmadik Birodalom agymosásaiból, propagandájával szembeni ellenállásból származó tapasztalataik közvetlen módon nyilatkozhattak meg általa. Felkapott alternatívává vált a költészet közvetlen érzelemkifejezésének kérdésessé válása és a nagyregény koncepciók artisztikus jellegének felismerése következtében. Korrumpálódottnak tűnt minden hagyományos közlésforma, a regény is a maga stilizáltságával. Az emigrációból hazatérők más irodalmak tapasztalatait is magukkal hozták: megnőtt az érdeklődés a francia és az angol, de elsősorban az amerikai irodalom iránt. (DURZAK)

A német példában olyan történelmi és ideológiai tényezők hatása játszik szerepet, melyek az adott helyzetben felfuttatták a műfajt, s alkalmassá tették azt nemcsak társadalmi és kritikai konnotációk hordozására, hanem természetének (melyet Durzak a „Die formale Komprimierung und inhaltliche Verkürzung” — formai sűrítés, tartalmi rövidülés — jegyeivel jellemez) látszólag ellentmondó, súlyos állítások és egy következetesen tagadó magatartás érvényesítésére.

Ilyen radikális váltásról sem a magyar prózán, sem Kosztolányi művészetén belül nem beszélhetünk, noha a német irodalmi törekvések a közvetlen elbeszélői megnyilatkozásra, objektív narrációra, tárgyias felmutatásra egyes pontokon találkoznak a húszas évek derekától tanúsított intencióval. Kosztolányi művészete sosem volt kitéve nagy hatású töréseknek, s hogy látásmódja, világérzékelése és figyelme a románcostól a tragikusig (NÉMETH G.) vagy a személyestől a tárgyiasig ível, s a rendkívülitől a köznapi irányába mozdul el, az a kor szellemisége iránti nyitottságának, fogékonyságának a jele. Rövidtörténetének kiérlelődésében az az affinitás játszott közre, mely Csehovnál a századelőn az alábbiakban nyilvánult meg:

Nála különleges hősök helyett átlagemberek vonulnak, észrevétlen sorsok, mindennapi jellemek mindennapi szituációkban, magányukba zárt, tétova, esendő lények, akik részvétlenségtől kísérve vonszolják magukat a világban, s ráadásul, a körülmények iróniája folytán arra kényszerülnek, hogy a tragikumot komikus színezettel, groteszk formában éljék. (Vil. Lex.)

A hétköznapi témarepertoárja. Kosztolányi rövidtörténetei a köznapi lét tényeiből, a mindennapi életvilág fragmentáris történeteiből építkeznek, ami az irodalomnak a köznapi lét felé irányuló fordított expanziójának (TI-NYANOV) egyik lehetőségét példázza. Tinyanov szerint e kölcsönviszony az irodalom és a köznapi lét között a közös nyelvi funkcióban valósul meg. E rövidtörténetek nyelve nem a megérzékitésre, a sugalmazásra, a szimbolizálásra, hanem a közlésre irányul. Az elbeszélő nem példázatot ír, hanem históriát, történetrészletet beszél el, eseteket tár fel, különös alakokról készít „arcéleket“, rajzot, portrét. Míg szimbolista korszakának érzékenysége az árnyalást, részletezést és stilizáló nyelvi megformálást viszonylag kevésbé korlátozó novellában találta meg adekvát formáját, a húszas évek közepétől a nyelvilleg és formailag is szikárabb, vázszerű rövidtörténet mutatkozik megfelelőbbnek a növekvő tárgyiasság-igény kifejeződésének. Nem az asszociatív szövésű metaforikus történet, hanem a fabuláris elemeken alapuló, közvetlen elbeszélésű szűzsé. Közös jegyük a kitüntetett elbeszélői nézőpont s az első vagy harmadik személyű narrátor központi perspektívája. Jellemző továbbá az élőbeszédet utánzó mondatok használata, melyek Szegedy-Maszák Mihály szerint nem jelentik azt,

hogy Kosztolányi a művészi jelrendszer természetességének a benyomását akarja kelteni az olvasóban; csak arról van szó, hogy az ő művében a mondatok felépítését a művészi szándék jelöletlenül hagyja, az irodalmi jelleg máshonnan származik.

A gondolatot azzal folytathatnánk, hogy nemcsak a mondatok és a szövegfelület, hanem a narratív szerkezetek sem mutatnak szembeötlő művészi jegyeket, a téma- és motívumhálót, az elbeszélt eseményeket és helyzeteket pedig a köznapiság jellemzi. A művek domináns elemét, gyújtópontját, mely irányítja, meghatározza és átalakítja a többi elemet, biztosítja a struktúra összetartó erejét, kohézióját, s jelleget ad a műnek (JAKOBSON), helyenként olyan közönséges frázisokig visszavezetett történetmagvak képezik, mint amilyen a „mindig a fejünkre eshet egy téglá“, „nincsen rózsza tövis nélkül“ stb. A közhelyekből összeálló nyelv a mindennapok szürke, átlagos helyzeteinek, banalitásainak nyelve: e nyelvi és nem nyelvi jelenségek válnak a megformálás következtében művészi struktúrák alkotó részeivé.

A jelenség a művészet elkülönült létébe nem lecsupaszítva, interpretálatlanul, eredendő alakjában lép be, hanem valamennyi érték-koeficiensével egyetemben, szociális jelentéseinek teljességével. (BAHTYIN)

Kosztolányi műveiben egy új valóságzférának a jelenségei kerülnek előtérbe, annak a valóságnak a tényei, amely iránt sem a romantika, sem a szimbolizmus művészete nem mutatott fogékonyságot. A mindennapi életvilág formátlan kontinuum az az alap, melyből rejtett vagy felfedett alakító eljárásokkal formát teremt. A forma mind kevésbé emlékeztet a váratlan, sorsfordító eseményekre koncentrált novellaformára, melyet Kosztolányi a következőképpen jellemez:

A regény — írtam nemrégiben — zárt világba vezet bennünket, ahol az emberek, a bútorok régi ismerőseinknek rémlenek, s lapról lapra érezzük az élet és idő lassú múlását. Ezzel ellentétben a novella nyitott ajtóknál pörög le, gyorsan. Nem az egész életet mutatja, csak egy ragyogó részletét, egy tündöklően megvilágított körszeletét. A novella, mely valaha a hőskötemény roncsaiból jött létre, a hétköznapi köteménye. (...) A mai novella nem külső fordulatokkal hat. Lelkivé mélyül, az élet jelképévé válik. (KOSZTOLÁNYI)

A *Tengerszem* tollrajzai/rövidtörténetei egy harmadik lehetőséggel gazdagítják a képet. Sokkal hangsúlyosabban a hétköznapi köteményei, mint a novellák, s jelképpé is csak bonyolult áttételekkel válnak. Formacéljuk megértése érdekében megkísérlem áttekinteni azokat a struktúraelemeket, melyek hozzájárulnak az elbeszélő szerkezet jelentéstani folyamatainak kibontakozásához. Ezek a cím, a bevezetés, a fordulat és a zárás.

A címadás. A sűrítés egyik alapföltétele a szerkezet elemeinek hangsúlyozottan funkcionális jellege. A rövidtörténet címei is e követelményhez igazodnak. Rendszerint olyan személyt, tárgyat, helyzetet, állapotot vagy viszonyt neveznek meg, amely a történet középpontjában áll, tehát amely köré rendeződik az egész esemény vagy eseménysor. A címek kiemelnek egy gyűjtőpontban álló részletet, s ezzel egyben elindítják az elbeszélést. E szoros kapcsolat cím és szöveg között grammatikailag is nyomatékos.

Pl. *Csöngettyű* (cím)

Eddig nem is tudtam, hogy van. (szövegkezdés)

Szörnyeteg (cím)

Ő a világ legönzőbb embere. (szövegkezdés)

Mag-jellegű, történetet elindító címek *A téglá* és a *Félreismernek* is. Az utóbbi címmel indított történet egyetlen tényből, a félreismerésből bontakozik ki. Ily módon a címek szűzsé-sűrítő szövegrészeknek minősülnek, s közvetlen összefüggésben állnak az egész szövegalkotást átható formafegyessel. Kosztolányi novelláinál is találkozunk efféle összpontosítással, de a rövidtörténetekben ennek a megoldásnak még nagyobb jelentősége van, mert a történet csökkenése, beszűkülése következtében minden elbeszélés-elem hangsúlyossá válik. A szövegelemek polivalenciájának kérdéseit kutatva I. Misztrik felhívja a figyelmet arra a különleges szerepre, melyt a cím a többjelentésű szövegelemek rendszerében betölt. A cím problémája szoros kapcsolatban áll a szöveg egyszerűségével vagy összetettségével, tagoltsági fokával. Az összetett szövegekben felismerhető a bevezetés, a főrész és a záró rész, a még összetettebbeknél pedig tovább tagolódik a szöveg attól

függően, hogy az elbeszélő vagy az egyes szereplők nyelve formálja-e az elbeszélést. Misztrik szerint a cím a zárás része. Többjelentésű elemként irányítja s egyben el is téríti a szöveg megértést. Az olvasás után gyakran tapasztaljuk azt, hogy a cím jelentése lényegi változáson ment át³. Kosztolányi címadásában az értelmező, sűrítő, rámutató vonás az uralkodó, s az ellentétező, ironikus cím—szöveg kapcsolat ritkán válik jellemzővé.

Az expozíció. A rövidtörténet műfajában sajátosan módosul a felütés, a történet indítása. A novellával ellentétben, mely viszonylag teljes képet adhat a bevezetésben a szereplőről, a cselekmény helyéről, idejéről, a rövidtörténet egyetlen mondatba sűríti a körülmények leírását, vagy elhagyja az előkészítő mozzanatok ismertetését. Tomasevskij *közvetlen expozíciónak* nevezi a szereplő és a körülmények leírását tartalmazó bevezetést, és *ex abrupto* megközelítésnek vagy *visszafogott expozíciónak*⁴ a már folyamatban levő cselekménnyel való indítást.

Van egy ember, akivel állandóan találkozom.

(Az az ember)

A kezdő mondat egy folyamatra vonatkozik. A találkozás helyét, idejét elmossa az „állandóan” határozószó, s bevezeti az elbeszélést uraló általánosító, fokozó, túlzó eljárásokat. A nem egészen két oldalnyi rövidtörténet az alapondat (magmondat) ismétlése, bővítése, helyenként pontosítása. Az ismeretlennel „mindenütt”, „minden kocsiban”, „mindig ugyanott” találkozik az elbeszélő-szereplő. Ezt a groteszk „árnyjátékot” tetőzi be a zárásbeli felismerés.

Mindegyik ismerősöm elmosolyodott, *mindegyik* szemében az emlékezés fénye villant fel, s *mindegyik* így szólt:

— Ja, az? Azt én is folyton látom. Te is? Érdekes. Évek óta töröm a fejem, hogy ki lehet?

A túlzás eszközei a határozatlan névmások és általános határozószók, valamint az alapondatba foglalt helyzet (találkozás ugyanazon személlyel) többszörös ismétlése. A történet groteszk atmoszféráját készíti elő az ismeretlen első megnevezése (*az az ember*), s ez a funkciója jellemzésének is.

Az az ember, akit nem ismerek, az az ember, akit lenézek, utálok, aki feldúlja idegzetem, nem hagy gondolkozni, aludni, lélegezni.

A hiperbolát szolgálják az ismeretlenre vonatkozó állítmányok is (nyüzsgő körülöttem, terpeszkedik). Az elbeszélés groteszk minőségét két tényező alakítja ki. Az egyik a narratív magból kivezetett mikro-történet, melyet egyazon helyzet ismétlései alkotnak. A másik az elbeszélésformáló eljárásokkal, az ismétléssel, fokozással, hiperbolával függ össze. A narratív mag bővítése addig a pontig terjed, melyben a groteszk torzítás az elviselhetetlenségig nem fokozza az ismeretlen jelenlétét. A záró epizód poénszerű váratlanságával hat. Mivel lazán összefűzött helyzetek sorát rekeszti be, melyek között a találkozás motívuma létesített kapcsolatot, nem érzékelhető előrehaladás a történetben. A befejező felismerés ezért nem hoz fordulatot, ami az elbeszélést a valós siktól a képtelenség felé mozdítja ki.

³) I. Misztrik: Polivalentnost elemenata u tekstu. In. *Književna kritika*, 1979/3. 33-41.

Fordulat helyett közérzetváltozás. Hosonló összefüggést észlelünk az *Öreg barackfa* helyzetsorának nyitása és zárása között. A kezdő mondat konkrét kijelentést tartalmaz.

Borbélyné ősszel rendbe hozatta lakását.

Ennek részét képezi a történet fókuszában álló esemény, a barackfa kivágatása, mely árnyékot vetett a lakás ablakaira. A fa kivágatása a várttól eltérő irányba mozditja ki a történetet. Olyan felismerést jelent a házaspár számára, mely ellentétben áll a kivágatás tényének jelentéktelenségével. Több évtizedes megszokásuk, együttélésük tárgyi tartozéka az, amitől megváltak, s ezzel mintha egész addigi életüktől eltávolodnának. A lelki váltást a záró epizód kontrasztos ismétlései nyomatékosítják.

— Mondd — szólalt meg újra az asszony —, nincs világosabb?

— Föltétlenül — válaszolt a férfi —, sokkal világosabb van.

Aztán nem beszéltek többet.

Mind a ketten úgy érezték, hogy sokkal-sokkal sötétebb van.

A szereplők közérzetére, az átélt katarzisa nem utal az elbeszélés, mégis ezen a síkon fordul át a történet. Erről tanúskodik a poén ellentétező fokozása (nincs világosabb, sokkal világosabb van, sokkal-sokkal sötétebb van). Semmi sem történt – minden gyökeresen megváltozott. Ennek a kontrasztnak a narratív kerete a takarítás (a fa kivágatása) eseménye, melyet közvetlen módon, tárgyas elbeszéléssel formál szöveggé. Az életpizód művészi formája ugyanakkor eltávolodik a közvetlen elbeszéléstől, s metaforikus konnotációival a *barackfa-életfa* társítást sugallja. A barackfa élete a házaspár életével lép metaforikus kapcsolatba, az ablakon beáradó fény pedig – paradox módon – a letűnt életszakasz árnyékát veti a házaspárra.

Az *Egy asszony beszél* ciklus első darabja, a szóbeli előadás és a fiktív párbeszéd ritmusát idéző *Verőfény* című történet alaphelyzete és motívumai az *Öreg barackfa* szituációját és közérzet-váltását idézik. Tizenkét évi házasság után új lakásba költözik egy házaspár.

— Amikor abba a sötét lyukba kerültem, huszonhat éves voltam.

Tizenkét évig tartott, amíg ide érkeztem.

Az előbbi rövidtörténettel való szerkezeti párhuzamosság következtében itt is rádöbbenést és felismerést hordoz ez az esemény, tehát fordulatként funkcionál a történet és a belső élet síkján. Az asszony a „túlágosan világos“ lakásban érzékeli először, hogy megöregedett. A megszokások, a beidegződések, a rutinosan megélt és nem észlelt időmúlás, az elpergő évek azok a tudattartalmak, melyeket mindkét történetben a látszólag jelentéktelen vagy éppen előnyösnek tűnő változás hoz felszínre. Párhuzamosság tapasztalható az idő-élmény és a fénytel kapcsolatos észleletek viszonyában is.

Míg a személytelen elbeszélő *Öreg barackfa* zárásának ellentéte negatív, a *Verőfény* közhelyei (semmi sem fenéig tejföl, nincsen rózsá tövis nélkül) a beszédmód kötetlenségével, derűjével a játékosság és a feloldás irányába mozditják ki a történetet. Mindkét rövidtörténetnek konstitutív eleme a változás, bár nem olyan összetettségű bonyodalom következménye, mint a *Fürdés*-típusú novellákban, melyekben a cselekmény fordulatait emberi konfliktusok kipattanása és drámai események bekövetkezése váltja ki. Itt

csupán árnyalatnyit fejlődik a helyzetek egymásra következésével a történet, ami kezdő és záró állapota közötti különbségében tükröződik. A változás nem mérhető a *Fürdés* vagy Móricz *Barbárok* című novellájának elemi erejű, tragikus fordulatához. Nem cselekményszintű, hanem a szereplők közérzetét érintő fordulat ez, melyet a rövidtörténet poétikai sajátosságának tekinthetünk. Funkciója csupán hasonló a novella poénjához és záró fordulatra kiélezett szerkezetéhez, ám azzal nem mutat teljes megfelelést. Az *Öreg barackfában* és a *Verőfényben* elmarad a konfliktus-helyzet, a bonyodalmat kiváltó összeütközés. A novella tartópilléreit képviselő előkészítő, feltáró és záró részek hiányában nem bontakozik ki a novellisztikus feszültség sem, mely a sűrítődés-feloldás ritmikáját kölcsönözné a szerkezetnek.

A bevezetés kiiktatása és a nyitott kimenetel. A rövidtörténet Ruth Kilchenmann⁴ műfajmeghatározása szerint előkészítés, bevezetés és poénszerű zárás nélküli forma. A *Tengerszem* című rövidtörténet szerkezete ezt a modellt tükrözi, az indítás sűrítésével pedig a visszafogott expozícióra kínál példát. A történet a fent elemzett szövegekkel rokon érzéskör narratív formája. A húsz év után viszontlátott hegyi vendéglő, a húszéves barackfa kivágatása, a tizenkét évig lakott sötét lakás után elfoglalt verőfényes új lakás olyan eseményeket, tényeket jelentenek, melyek nem a szereplők tetteiben, hanem szemléletében és életérzésében váltanak ki transzformációkat. A *Tengerszem* ex abrupto indítását aláhúzza a kezdő mondat töredékessége.

- De — mondta az asszony hirtelen, és megállt a hegyi ösvényen.
- Emlékszel? Volt itt valami.
- Emlékszem — mondta a férfi.

Mindkettőjüknek kitágult a szemük, mint akik visszanéznek, egy emlékre bámulnak és ugyanazt látják.

— Egy vendéglő — rajongott az asszony. — Egy pompás, ragyogó európai vendéglő. Aztán egy nagy-nagy üveges tornác. Aztán egy üvegajtó, egy óriási üvegajtó.

— Igen — szökött a férfi. — Ott reggeliztünk egyszer. A tengerszemre nézett. De az az épület följebb van. A hegytetőn van.

Húsz évvel ezelőtt jártak itt, együtt.

Lassan ballagtak föl a hegyre, a lila csillagfürtök között, hogy megkeressék.

Az elbeszélés a történet folyamatába való belépéssel indul. A bevezetés elmarad, a történet egyetlen helyzetre egyszerűsödik. A házaspár ténylegesen halad valami felé. A hegytetőn levő vendéglőt keresik. A fabula a vendéglő megtalálásának s a párbeszédnek az epizódjából áll, melyet az üveges tornácon folytatnak egymással s a pincérrel. Több cselekményeleme nincs a történetnek. E váz azonban kiegészül egy vele párhuzamosan bontakozó jelentéstani ívvel, mely egy szimbolizációs folyamatot kapcsol a közvetlen elbeszélésű eseménysorhoz. A tengerszem metaforán kívül, mely szövegszerűen egyetlen hasonlat alakjában merül fel, nincsenek a szövegnek metaforikus alakzatai. A szimbolizáció tehát nem jelképek kibontását, hanem a narratív elemek olyan értelmi hierarchizálódását jelenti, melynek eredményeképpen a szövegegész jelentése kitágul.

⁴) Ruth Kilchenmann: *Die Kurzgeschichte. Formen und Entwicklung*. Kohlhammer, 1978.

A történet jelen idejét, melyet mindössze két esemény tölt ki, a közeledés a vendéglő felé és a megérkezés, ellenpontoszza a húsz évvel korábbi időszak felidézése. A történet térbeli koherenciája nem bomlik fel, időbeli folyamatosága azonban igen. Az elbeszélés idejének vonalszerűségét a valamikori élményre való utalások szaggatottá teszik, minek következtében ugyanazon helyszínek (hegytető, hegyi vendéglő, tornác), ugyanazon tárgynak (üvegajtó) két, egymással ellentétes víziója bontakozik ki. A szereplők belső átalakulását, az eltelt idővel összefüggő változásait az elbeszélés a helyszínek és a dolgok látványának transzformációjával érzékelteti. A történet kezdetén a házaspár együtt sétál a hegyi ösvényen. A szöveg külön bekezdésben emeli ki a mondatot:

Húsz évvel ezelőtt jártak itt, együtt.

Az „együtt” társhatározó külön nyomatékot kap a hátravetéssel. Húsz évvel ezelőtt nemcsak együtt jártak e helyen, hanem közösen figyelték meg a dolgok „együttesét”, egyként élték át az élményt. Az újbóli szembesülés a vendéglővel, tornáccal, az üvegajtóval ugyanolyan érzelmi válaszokat vált ki belőlük. Nem ismerik föl a helyet, „gyötrődve merednek rá”, fáj nekik „a távlat ilyen eltolódása”.

Egyszerre mind a ketten azt érezték, hogy megöregedtek.

Nincs többé öncsalás, káprázat, mely megszépíti a dolgokat.

Minden olyan, amilyen. Ezután már csak a világtól várhatnak még valamit. Maguktól semmit. De mit adhat a világ? Legföljebb ilyen szegényes, nem is egészen tiszta üvegajtót. Az élet elmúlt.

A dolgok átélésében e fordulat során is teljes azonosságot tanúsít a házaspár. Az elbeszélés többes számai az idézett helyig aláhúzzák a két ember egységét. „Az élet elmúlt” kijelentéssel kezdődő epizód kapcsolatuk átalakulásának epizódja. Ismét nem cselekményszintű fordulatról van szó, hanem az életérzés radikális átfordulásáról. A történet elején együtt sétáló, együtt emlékező házaspár a történet végén már nem is figyel egymásra. Az emberi kapcsolat minimumát jelentő készség sincs már meg bennük. Maguktól sem, de egymástól sem várnak már semmit.

— Nem figyelsz ide?

— De — bólintott az asszony, pedig egyáltalán nem figyelt oda. (. . .)

— Tudod mit? — folytatta a férfi, aki szintén nem figyelt az asszonyra.

Az asszony első megszólalása, a szövegindító „de”⁵ azonos utolsó szavával. A „De (. . .) Emlékszel?” kérdés a maga váratlanságával (hirtelen teszi fel férjének) felhívásként hat, mintegy közösségükre, emlékeik tiszta rimelésére apellál. Az elbeszélés közepe táján, hangsúlyos helyen hangzik el egy újabb „de”, melyről nem tudni pontosan, ki ejti ki. Mintha mindkettőjüktől származna a mondat: „De itt valami változás van.” Az utolsó „de” ismét az asszonyé. Nem ellentétes kötőszó, hanem mintha a bólintást helyettesítené. De igen, figyelek, bővíthetnék ki a mondatot, ha időközben nem veszítette volna hitelét: az asszony többé nem figyel már.

A fentebb idézett szakaszban az elbeszélő összefoglalást készít a két szereplő felismeréseiről. E ponton derül fény arra, hogy a hegytető felé haladásuk

⁵) A *Tengerszem* 1936-ban kiadott kötete (K. D. összegyűjtött munkái, Révai, Budapest) a következőképpen indítja a szöveget: „— Te”. A Réz Pál által szerkesztett K. D. összes novellái III. (Szépirodalmi, Budapest, 1981.) s egyéb újabb kiadások a „—De” szóval indítják a *Tengerszem* című rövidtörténet szövegét.

lényegében egy kataraktikus felismeréshez való közeledés. A hegyi vendéglő jelképes helyé változik, mely a cselekménymeneten belüli irány, cél jelentéstartalmait a szembenézéssel cseréli fel. Az öneszmélés pillanatában a rozoga üvegajtóra „mint egy álomképre meredtek rá, mint az ifjúkorukra meredtek rá”. A látvány végérvényesen szertefoszlatja az önmagukkal, egymással s az élettel kapcsolatos illúzióikat. „Nincs többé öncsalás, káprázat.” Az üvegajtó, mint a szövegvilág központi tárgyi eleme, a látvány szintjén követi azt az átfordulást, melynek valós közege a szereplők tudata és érzésvilága. Az üvegajtó teszi kézzelfoghatóvá a váltást, mely a „szépítő” emlékezés és a vele való leszámolás, elutasítás, a tőle való elfordulás között végbemegy. Az időre vonatkozó utalások a fiatalkor — öregkor visszafordíthatatlan folyamatát tárgyasítják az „óriási üvegajtó” fiktív s tényleges képének szembesítésében.

*Kis üvegajtó volt ez, rozoga, kopott, s apró üvegtáblákkal berakva.
Ízléstelen, zöldre festett vasrácsok keretezték.*

A rövidtörténet motivikus összefüggéseiben az óriási üvegajtó *vs* rozoga, kopott kis üvegajtó az ifjúkor *vs* öregkor kontraszt jelentéseit veszi föl. Az emlékkép mint fiktív látvány a letűnt idő, a múlt, a vissza nem fordítható folyamat jelképe; az üvegajtó tényleges látványa, a „szegényes, nem is egészen tiszta” felület a végpont, a határpont metaforája. Szorossá lesz a kapcsolata „Az élet elmúlt.” kijelentésben rejlő értelemtartalommal, a halállal. A férfi és az asszony egyelőre nem a halállal néznek szembe, csupán eltávolodnak életüktől. *A szegény kisgyermek panaszaiban az életből való távozás helye, jele, képe az üvegajtó:*

*ez az az ajtó, ismertem én,
ezén suhant el kisöcsém
s ezen a bűvös, tükrös ajtón
ment el, mikor leszállt az alkony,
kis, kékszemű húgom, szegény,
már régesrég ismertem én.*

A rövidtörténet nem az üvegajtó-képzet egyik vagy másik, tárgyára utaló vagy konnotatív jelentését aktualizálva zárul, hanem a „tengerszem” metaforának az említésével. A két ember saját külön útjának kezdetén áll, melyek közül csak a férfiéra vetül fény. A férfi költő (ennek közlésére csak a zárásban kerül sor), s most fogalmazza meg ars poeticáját. A „tenger” *vs* „tengerszem” hasonlatot a prédikáló, harsogó „nagy költők” s a kicsiny, „mély” költők ellentétére terjeszti ki: „a kevés több”, mondja. Tekintetét már nem az „üvegajtóra”, s nem a „kézitükörre” veti, mint felesége, hanem a „tengerszemre”. A három csillogó felület közül az utóbbira figyel.

(. . .) kitekintett. Nézte a tengerszemet, a tengerszem jéghideg, borzongó, tintafekete vizét,

Számaira kiteljesedtek a szembenézés körei. A rövidtörténet befejezése egy újabb kör megnyitása: a vállalásé.

A *Tengerszem* előkészítés és zárás nélküli szerkezet, melyben a közvetlen elbeszélés formáját a szimbolizáció folyamatai járják át. Általuk telítődik fel az áttetszően *egyszerű forma* a közvetlenül nem ábrázolható, csak megidézhető bonyolult tartalmakkal.

(...) semmi sem marad homályban, ami külső történet. De (Kosztolányi) élesen elválasztja magát a realista írásmódtól és szemlélettől: nem hiszi, hogy a történő eseményeken s azok szereplőinek magatartásán át meg is lehet a dolgokat érteni. Mindig marad valami homályos, megfeythetetlen, vagy az emberi értelemről független. (...)

Millió megvilágított pont között egy sötét — őt ez az egy vonzza. (...) Nem is az alakok fontosak neki, hanem a lélektani helyzetek, amikbe kerülnek. (SCHÖPFLIN)

A lélektani helyzetek elemzése a regény, esetleg a novella, de nem a rövidtörténet feladata, lehetősége. A lelki folyamatok ábrázolása helyett ezért metsz ki olyan külső szituációt, mint a *Tengerszemben*, melyben a közérzet rendkívül erős sűrítettséget ér el. Az elbeszélés így túllép a ténylegesen elbeszélte helyzet keretein, s a figyelmet arra irányítja, ami végső konzekvenciában homályos és megfeythetetlen marad, mint Schöpflin mondja.

Az elbeszélőt ironizáló történet. Kosztolányi rövidprozájában az iróniával való lassú feltöltődés folyamatait követhetjük nyomon.

Minden merő komolyság és minden csupa tréfa ebben az iróniában, minden a legösszintébben nyílt, minden mélységesen elváltoztatott. (F. SCHLEGEL)

Az elváltoztatás iránya Kosztolányinál nem a tragikum, hanem a komikum, az öngúny, a csipkelődés, a játékosság vagy a tragikomikum felé mutat. A *Félreismernek* című rövidtörténet, Kosztolányi jellegzetes strukturáló eljárásával összhangban, egyetlen ötletből bontakozik ki. Az ötletet itt egy véletlenszerű mozzanat kínálja föl. Ennek a véletlennek a következményeit növekvő sorra terebélyesíti az elbeszélés, melyben mind jobban elhalványul a kiindulópont önmagában jelentéktelen tévedése.

Múltkor, egy sötét, téli reggelen vidékre kellett utaznom.

Úgy terveztem, hogy majd villamoson megyek ki az állomásra.

De a keltőóra későn csörömpölt fel. Kiskocsiért telefonoztam.

Nagyot küldtek, négyüléset, vadonatújat, takarosat. Ragyogó ablakaival puhán gördült kapunk elé.

E félreértéshez kötődnek láncszerűen a további félreértések, melyeknek követésével az elbeszélő nemcsak a pályaudvar és a vasúti szerelvény személyzetének magatartását vetheti alá az ironikus elváltoztatásból származó torzításnak, hanem önmagát is. Az elbeszélő, a történet passzív szereplője, csupán „eltűri” a korlátlan alázatot, tiszteletet és él a megkülönböztetett figyelem előnyeivel, mely arra vezethető vissza, hogy jelentős embernek nézik. Az alkalmazottak hajlongása és figyelme kifejezetten túlzó, de nem kevésbé eltúlzott az a szerepjátszás sem, melyet a történet elbeszélő-szereplője magára vállal. A humoros-ironikus helyzetrajz, a túlzások, hiperbolisztikus aránytalanságok, a személyzet s a hős viszonyának komikus deformáltsága végül is nemcsak a hatalom, a közélet vélt képviselője előtti alázatos magatartás értékrendjének érvénytelenítésévé, hanem a szerepet vállaló, a véletlen helyzetet kihasználó szereplő gúnyrajzává is lesz. Az arcjátékok, mozdulatok, pillantások, hajlongások mikro-észleteiből összeálló rövidtörténet egy gesztus kódexhez hasonlóan leplezi le azokat, akik alávetik magukat a tekintélynek, de egyben a tekintély — pillanatnyi, átmeneti — élvezőjét is. Az elbe-

szélő belemegy a játékba, s beszél is arról, hogy játszik. Mindez mégsem ellenpont: az ironizált helyzetnek, viszonylatnak maga is része, tevékeny résztvevője a társadalom különböző rétegeinek képviselői között folyó játéknak, melynek mintáját utánozni kívánja a történetbeli korreográfia.

A történetet ironizáló elbeszélés. Cleanth Brooks szerint az iróniát sosem a szöveg egyes kijelentései hordozzák: jelentésteljessé a kontextus teszi a kijelentéseket, ennek nyomása alatt módosul az állítás és vált át saját megkérdőjelezésébe, érvénytelenítésébe vagy tagadásába. A *Félreismernek* a szereplők viselkedésének játékos túlzásaival, komikus ellenpontozásukkal alakít ki ironikus szerkezetet. A *Tengerszem* kötet szövegei közül egy novellát és egy rövidtörténetet emelnék ki, melyeknél az irónia belső értékhangsúlyok sorozatában nyilvánul meg s a szerkezet egészét áthatja. Mindkettőben hasonló összefüggések vannak kitéve az irónia fénytörésének.

A *kulcs* című novellában a kisfiú felkeresi apját a hivatalban, hogy elkérje tőle a kamra kulcsát. E szüzsét úgy formálja meg az elbeszélő, hogy a fiút először a „Hivatal” áthatolhatatlan labirintusával szembesíti. Az épület képe, majd a hivatali szoba bútorzata groteszk torzítások arányait mutatja. A szembesülés a szánalmasnak tűnő íróasztal mellett ülő apával a „hektikás” íróasztal attribútumait az apára viszi át. A fiú legerősebb és legváratlanabb élménye az apa főnökének megjelenése, aki előtt minden alkalmazott vigyázba vágja magát. A főnök rajza az ironikus ábrázolás csúcspontja az elbeszélésben.

Ez az apró emberke egy furcsa madárhöz hasonlított. Mozgékony orrán erősen villogott a csíptető. Kis feje volt, középütt elválasztott, gyér ezüsthajjal. Kezeit összedörzsölte, s ekkor száraz, idegesítő, érdes hang hallatszott, mint amikor üvegpapírral síkálnak valamit.

Zavaró külsejének hatását felerősíti az észlelet, mely szerint mintha nem is élő személytől származnának a hangok, melyeket a fiú hall. Legmegrázóbb tapasztalata az apának a főnök előtti hajlongásából, nyájas alázatából származik. Zavarában fiát is becézni kezdi. „Pistukám” — tűnődött. Miért hívott így? Otthon sohasem nevez így.” A novella a fiú látószögét követve rögzíti az épület belterének látványát és a hivatalnokok, a főnök, az apa magatartását, viselkedését. A közeledés az 578-as szobához azzal növeli a feszültséget, hogy mind kellemetlenebb élményeknek teszi ki a fiút. E sort tetézi be a madárszerű, torz emberkével, a főnökkel való találkozás. Az érzelmi kulminációt mégsem ez, hanem az apa színeváltozása foglalja magában, ami a becézésben nyilvánul meg. Az ekkor kirobbanó feszültség elviselhetetlen a fiú számára, menekül a „Hivatalból”, és sirva fakad az utcán. A novella ironikus értékváltása az apa magatartásának kétszínűségével és a hierarchia torz képrendszerével függ össze.

Az *Előszoba* című rövidtörténetnek — poétikai alkatából következően — nincs növekvő feszültségű, kulminációs pontja és feloldása. Narratív szerkezetét egyetlen vonás közelíti *A kulcs* című novellához, a struktúrát átható irónia, valamint a Hivatal, a Hatalom s az alárendeltek egymással szemben álló világának motívumköre.

Egy néni ke ül a miniszter előszobájában, fekete kalapban, sárga arccal és vár.

A szövegindítás *A törvény kapujában* című Kafka-parabola alaphelyzetét idézi. Végso következtetéseiben is a parabola egyik vonatkozását aktualizálja e meseszerűen elbeszélte történet. A néni, kinek sem személyéről, sem indítékairól nincsenek információink, sosem éri meg azt, hogy a miniszter fogadja. A rövidtörténet a várakozásra redukálja a cselekményt, miközben végtelenné tágitja a történet idejét. Ebből származik a mesesszerűség.

Így múlik el egyik nap a másik után, az ősz télbe fordul, a hó elolvad, kitavasodik. A néni, aki minden fogadónapon az előszobában kuksol, egy diadalmasan ragyogó nyári napon a miniszter magas színe elé kerül.

Ezzel csupán látszólagos fordulat áll be a monoton ismétlődésekkel, az alaphelyzetben belüli változatlanóság hangsúlyozásával s az időtlenné tágitott folyamatossággal előre haladó történetben. A miniszter e pillanatban összeesik és meghal. A történet nem példázat, nem történik utalás arra, hogy, mint Kafkánál, az előszobát csak a nénikének tartották volna fenn. Az elbeszélés ironikus értékhangsúlyai azonban mégis egy efféle konnotációt sugallnak.

*Az ironia a paradoxon formája*⁶. A *Sakálok* című rövidtörténet gerincét képező párbeszéd Esti Kornél és barátja, Pataki között folyik, akit azzal a váratlan kérdéssel lep meg Esti, hogy mi lenne, ha nyomtalanul eltűnne, mire az visszajön a szobába.

Ő szólalt meg először:

— Mondd, hogy jutott ez eszedbe?

— Magam sem tudom.

— Voltaképp semmi értelme — biztatgatta magát. — Badarság.

— Az.

— Ha lehetséges volna, nem volna rémületes. De lehetetlenség. Arra pedig, ami lehetetlenség, nem érdemes gondolni. — Csak arra érdemes gondolni — vágta vissza hetykén —, ami lehetetlenség. Csak ez az érdekes, ez az izgató. (...) Az igazi rejtély az, amit én eszeltem ki. Csak az ilyesmi borzaszt meg. Az, aminek nincs magyarázata.

Az idézett részlet akár valamely abszurd dráma szövegösszefüggésébe is tartozhatna, hisz az ötlet rendkívülisége és a nyomtalan eltűnés/megszűnés gondolata nem egyéb, mint Esti kilátástalan kísérlete arra, hogy meghatározza helyzetét a világban. Az ötlet Esti *hétköznapi irracionalizmusának* formája. Létezésélményének alapját az oksági összefüggések tagadása képezi, mert az oklancolat követése egyetlen megfogható kategóriát dob újra meg újra a felszínre, ez pedig a véletlen, mely beláthatatlan sorozattá rendeződve kígyózik egészen az első okig, melyet Esti Ösvéletlennek nevez (*Tanú*). Lehet-e azonban az elbeszélés tárgya olyasmi, ami kívül áll minden kauzalitáson? Milyen világ az Esti Kornélé, ha tagadni lehet benne a minden létezőt meghatározó törvényszerűséget, melyet Simone Weil a tér és idő keresztjének nevezett? Esti Kornél ugyanakkor rendszerint arról beszél, ami megtörtént, illetve arról, hogy hogyan történnének meg a dolgok, ha megtörténnének (*Pofon*). A *Pillába* foglalt történettel azt kívánja bizonyítani, hogy

⁶) F. Schlegel: *Kritikai töredékek*. Vö. az 1. jegyzettel.

az életben mindig támadnak új helyzetek.

A színpadon tudvalevőleg csak harminchatféle helyzet van. (...) A véletlen ötletesebb. Az minden nap legalább 37 000 000 helyzetet terem.

A történeteket vagy maga Esti beszéli el (*Gólyák*), vagy a szereplő-elbeszélő (*Pilla*), vagy a kívülálló elbeszélő (*Kalap*). Közös jegyük, hogy nem az önmagukban vett helyzetek az abszurd jellegűek, hanem a hozzájuk való viszonyulás. A szereplőkkel s mindenekelőtt Estivel hétköznapi dolgok történnek (szempilla szorul órájának üveglapja alá, lesodorja fejéről kalapját a szél), melyeket sajátos módon él át. Az eseményekben rejlő irracionális mozgóerők iránti érzékenysége ironikussá teszi látásmódját, az ironia adekvát formája pedig F. Schlegel szerint a paradoxon.

A *Sakálokban* Esti és Pataki arról beszélgetnek, „ami lehetetlenség“. Eseménymagva nincs a történetnek, a szerkezetet kitölti a rövid bevezetés és a kettejük között folyó párbeszéd arról, hogy mi lenne, ha... A *Pofon* is egy potenciálisan elkövethető cselekedetet állít a középpontba. A szöveg első bekezdése sűriti a cselekedetre vonatkozó elképzelést. A további epizódok ennek az ötletnek az ismételései, képzeletbeli megvalósításai. A rövidtörténet fabuláját így egy soha be nem következő esemény alkotja. Szűzskivonata az alábbi két mondat:

Esti társaságában, mely csupa hasonszorú, húszéves fickóból állott, nemegyszer előfordult az is, hogy valakit hirtelen, *minden ok nélkül* pofon akartak vágni, csak azért, hogy élvezzék a gyorsan támadt drámai helyzetet, s mintegy *kísérletezzenek* vele. Ezen az *ötleten*, melyet sem újnak, sem elmésnek nem lehet nevezni, órák hosszat mulattak anélkül, hogy egyetlenegyszer is megvalósították volna, mert a gyáva, *édes ábrándozás teljesen kielégítette őket*, s a kivétel, az *elképzeléshez* mérve, számukra már halvány, érdektelen lett volna.

Esti s a többi társ a képtelenségek mérnökei, a józanságnak s az értelemszerű összefüggéseknek a tagadói. Amit cselekszenek, tökéletesen jelentéktelen (porok vásárlása a külteleki patikustól, a lakás zárának felnyitása a lakatossal stb.), amit elképzelnek, sosem realizálják. Elemük a kísérletezés, a hatás várható alakulásának tervezgetése. Esti történetei egy pikareszk regény fejezeteinek tűnnek (a kaland szót a ciklus címe is tartalmazza), melyeket a valós motiváció elvetése, a közös hős, a hősnek a világgal szembeni kihívó, „hetyke, könyörtelen, játszi“ (*Pofon*) viszonyulása, relativizáló és deformáló látásmódja tart össze. Esti gúgyolódásának tárgya azonban nemcsak az őt körülvevő világ, hanem önmaga is. Amit ironikusan ellenpontos, nem függ össze közösségi vagy erkölcsi értékrenddel, inkább magatartásmintákkal, viselkedés-, gondolkodás- és szokásformákkal, az emberi igénytelenséggel. Közelítésében groteszkké és tragikomikussá válnak helyzetek és figurák, tragikussá sosem. Esti cselekvésformája a játék, ám nem a véresen komoly játék, hanem a derűsen, felszabadultan és felszabadítóan ható játék, a játék az értelemmel, az értelmetlenséggel és a nem racionalizálható tartalmakkal, mint például a halál, a boldogság vagy a közeledő világ vége.

Apokaliptikus látomását a *Világ vége* álombeli *látszattörténete* foglalja össze. Kosztolányi nem a dolgok kétségbeesett állapotát⁷ rögzíti, mint Beckett

⁷) T. W. Adorno: A játszma vége. In. *A dráma művészete ma*, Budapest, 1974.

A *játszma* végében. Ez „az álombeli világ vége“ aprólékosan, gondosan eltervelt, a gyakorlati ész logikája szerint megszerkesztett.

Az a világ vége, melyről utóbb álmodtam, abban különbözik a többitől, hogy lassú volt, hosszan tartó, részletes s olyan valószerű, mint egy jó írásmű, mely a hihetlent és túlvilágit hétköznapi keretbe helyezi, tények és adatok közé, s éppen ezzel teszi elfogadhatóvá, igazán meghatározóvá.

Ez a világ vége már nem labdázik emberfejekkel az égre, nem harsan fel az utolsó trombitaszó, itt a telefonközpont keresi csupán az összeköttetést a világmindenséggel, hogy megtudakolja, mitévő legyen. Estit a földhöz közeledő fénypont látványa körüli sétájában akasztja meg, majd elhatározza, hogy haza bandukol, s otthon „néz farkasszemet a valósággal“. Mindezek a történetelemek arról tanúskodnak, hogy az ironia nem egyes alakzatokat jár át, hanem a megformált történet egészét, tehát az elbeszélést meghatározó elbeszélői magatartásnak s a világhoz való viszonynak a tényezője. A végromlás, e „tapasztalathoz nem mérhető“ dolog, az elbeszélő számára csak teljes viszonylagossá tevésével közelíthető meg. A katasztrófa élményének a látomás, a hiperbola formája felelne meg. A romantikus víziók kora azonban igen távol van a harmincas évek művésztől, aki megelőbbnek érzi a litérész alakzatát, hogy indulatok és rezignáció nélkül nézzen szembe a kérdéssel. Számba veszi a teendőket, melyeket a körüli sétat során fölmerülő végveszély tesz halaszthatatlanná. S mi más a sétat megszakító világ vége, ha nem a hétköznapi tudat perspektívájának paradoxáját megvilágító esemény, melyhez a nem tragikus kor embere egyetlen viszonyulási módot találhat csupán, az ironikus distanciát, a pátoztól és érzelmektől mentes *groteszk realizmust* (BAHTYIN)

Esti Kornél azzal vezeti be álmának elbeszélését, hogy a közlés másik szubjektumának, a hallgatónak (— Szoktál-e te álmodni a világ végéről? — kérdezte *tőlem* Esti Kornél.) előrebocsátja, hogy „a túlvilágit hétköznapi keretbe helyezi ez az álom“. Az elbeszélő tényekre, tennivalókra, konkrétumokra alapozza a maga apokalipszis-képzetét, tehát egyetlen részletben sem távolodik el céljától, hogy farkasszemet nézzen a „valósággal“. Végére is *csak* a valósággal néz szembe, s nem annak lehetséges megszűnésével, a meg nem tapasztalható tapasztalattal. Két látószög nyílik ily módon egymásba. A mindennapok banalitásai a növekvő, közelgő csillagzat reflektorfényében, az emberiség pusztulása pedig a körüli csöndület nézőpontjából s a színházi cikkíró perspektívájából rajzolódnak ki. Az előbbi felnagyítja az evés, ivás, levélírás előleg-visszaküldés cselekedetsor jelentéktelenségének arányait, az utóbbi a maga trivialitásai közé hozza le a végveszély rendkívüliségét. A létezés — nem létezés kérdése nem metafizikai probléma többé, hanem a szélhámos patikusok ügye,

akik egy életen át nem tudták eladni kotyvalékaikat (s akik most) az utcán árúsították idegcsillapító szereiket a „világ vége“ nevű nyavalya ellen, s megittatták a hiszékenyekkel raktáron maradt hashajtóikat, hánnyatóikat és hajszeszeiket.

Maga a történetbeli tapasztalati világ a paradoxálisan és ironikusan struktúrált tehát Kosztolányinál. Ezt a benyomást fokozza az álom elbeszéléséhez

kapcsolt záró epizód, melyben barátjának saját lelkiállapotáról számol be Esti Kornél. A mondatok egyetlen formát ismernek, a logikát cáfoló ellentétes szerkezeteket.

Nem kell többé élnem, tehát élhetek. Nem kell többé írnom, tehát írhatok.

(...) a rendetlenség az igazi rend. A világ vége pedig a világ kezdete. A közérzet, mely e kijelentésekben sűrítődik, az *Esti és a halál* című rövidtörténet élethez, távolabbról pedig az *Életöröm* című jegyzet és a *Boldogság* atmoszférájával tart rokonságot. Szövegszerű párhuzamok is utalnak erre.

Csak az él, aki minden pillanatban kész a halálra. Aki elkészült a halálra, az elkészült az életre is. (*Esti és a halál*)

Ez az életösszegezés és ez a szembenézés a halállal lényegében sem egyiket, sem másikat nem mutatja félelmetesnek, tragikusnak. Az elbeszélő józan derűvel állítja egymás mellé, egymást föltételező elemekként az életet és a halált, ami az élet és a halál groteszk ábrázoló rendszerének hagyományához utalja e szemléletet. A nem félelmetes halál az életet mutatja félelmetesnek, mint Kayser állítja. Esti Kornél ironikus életlátása paradoxálisnak, banálisnak mutatja az életet, de félelmetesnek sosem. Ezzel magyarázható az is, hogy a *Világ vége* álma inkább vidám, mintsem komor álom, s hogy az Esti által felvetett létkérdések inkább az *ontológiai paródiájának*, mint egy rezignált létezésstudat megnyilvánulásainak tűnnek.

Míg a groteszk diszparát motívumokat fűz össze, az ironia a paradoxonhoz hasonlóan legyőzi az antitetikus motívumokat, azzal a különbséggel, hogy tagadja a következtetést. (TAMARIN)

A *Világ vége* formailag egymást nem tagadó, egymást ki nem záró elemekből építkezik. Az elbeszélő álom nem végez „boldog rombolást”, ellenkezőleg, Esti cselekedetei rendszerességet, gondosságot, pontosságot mutatnak. Tényszerűségük az a minőség, amely paradoxálisan viszonyul a végveszélyhez. Az elbeszélés a közeledő bolygó képét is végtére tényszerűen és adatszzerűen foglalja magában, ami elhomályosítja jelentőségét és pillanatnyi körülménnyé fokozza le. Nemhogy kibillenti Estit egyensúlyából, hanem egyensúlyba hozza az álom tartamára. A *Világ vége* groteszk realizmusa ebből az egyensúlyból táplálkozik.

A narratív atom funkciója. A történet alapkérdése és az elbeszélés formaelve, az ironia szerkezetileg és műfajilag eltérő szövegek létrejöttét eredményezi *A kulcs* és az *Előszoba* esetében. Míg az előbbinél előkészíti, felvezeti és feloldja a feszültséget, az utóbbi vonalszerű, cselekményesen nem, csupán időben széthúzott történetét emelkedők és oldások nélküli struktúrává rendezi. Még közvetlenebbül tapintható a novella műfaji alkatának és a rövidtörténetnek a szerkezeti-poétikai különbözősége két olyan szövegnél, melynél az eljárások ugyanazon történetmag megformálására irányulnak. A két szöveg megírása között eltelt majd két évtized igazolja a feltevést, hogy Kosztolányi szemléletváltása a formai redukció felé közelítette műfajait.

A narratív atom, Növalis szavával a *históriai molekula* olyan eseményt, alaphelyzetet, viszonyt foglal magában, melyből bővítéssel, ismétléssel, helyettesítéssel vagy ellentétes kapcsolással novella vagy rövidtörténet bontakozhat

ki. A novella helyzet- vagy eseménysorral bővíti e szűzsé-kivonatként is fel-fogható magvat, sejtet, míg a rövidtörténet kizárólag ennek a sejtnek a megformálására redukált. A *Rabló* (1915) és a *Vasúti tolvaj* (1933) közötti szembe-ötlő párhuzamosságot a közös narratív alapegység biztosítja. A rabló, a tolvaj lopás szándékával száll föl a vonatra. Az első történetben a szándékot a kiszemelt áldozat rosszullete, a másodikban az hiúsítja meg, hogy az útitárs szívességre kéri meg a potenciális tolvajt: míg ebédel, vigyázzon a bőröndjeire. A cselekmény menetét megfordító esemény mindkét történetben a tolvaj érzelmi reakciója. Megesik szíve a beteg asszonyon, illetve elérzékenyíti az utas bizalma.

A Kosztolányi-novellák 1981-es összkiadásában a szerkesztő, Réz Pál utal arra, hogy azonos maggal rendelkező szövegekről van szó, melyet két kidolgozásban adott közre Kosztolányi. A történet részleteit elhanyagolva megállapíthatjuk, hogy a legnyilvánvalóbb eltéréseket nem a történet-, hanem az elbeszélésszerkezet rejt magában. A megközelítőleg azonos időterjedelmet mutató történetek egyikének szövegterjedelme hét és fél, a másiké mindössze két és fél oldal. Ez csupán külső megnyilvánulása annak, hogy a novella árnyalóbb, részletesebb epizodikus szerkezetet létesít, míg a rövidtörténet összefog és tömörít. A nyelvi, mondattani, stilisztikai egybevetés hasonló tanulságokkal jár. Az elbeszélésben bekövetkező történet-tagolás a novellánál kitágítja, a rövidtörténetnél sűríti a narratív szegmentumokat. E jellegzetesség az időkezelésre is kiterjed. Míg a novellában viszonylag részletes képet nyerünk a szereplők külsejéről, gondolkodásáról, a rabló-jelölt érzéseiről, s a cselekmény dinamikus motívumait több statikus motívum egészíti ki, a rövidtörténet nélkülözi a leírásokat, reflexiókat, motivációk feltárását. A zárás a *Rablónál* szabad függő beszéd formájú elemzés, következtetés, a *Vasúti tolvajnál* közvetlen megnyilatkozás.

— Hallatlan. Kidobtam az útiköltséget, hiába volt az egész. Meghatott az a számárság, hogy „kérem szeretettel“, és hogy épp engem választott ki. Úgy látszik, vénülök. Nem nekem való már ez a mesterésg.

Utána csakugyan abbahagyta. Valami más pályára lépett.

A rövidtörténet nemcsak szaggatott mondataival, hanem gyakori idő-utalásaival is gyorsítja, tömöríti az elbeszélést.

A történet és az elbeszélés tempóváltásai. A valódi rövidtörténetnél egybeesik a tetőpont, a fordulat és a következtetés⁹. A novellánál e három szerkezeti tényező külön epizódokat igényel, vagy epizódok sorát öleli fel. A közös történetmag eseménysorral bővül és összetettebb elbeszélésszerkezetbe rendeződik a novellánál, a rövidtörténet pedig kivonatot készít és egyszerű narratív struktúrát állít föl. A novella időtengelyei között nagyobb, a redukált forma esetében kisebb eltérés van. Az elbeszélés ideje mégis mindkét formánál rövidebb a történet idejénél. Teljes átfedést a történet és az elbeszélés, a fabula és a szűzsé, a fikció és a narráció ideje (J. RICARDOU) csak a párbeszédekben mutat. Ricardou szerint a közvetett narráció sűríti az akciók, események folyamatát, tehát összefogja a fikció illetve a történet idejét. Ezzel ellentétben az elemző, részletező epizódok hatása, melyek a nagy-

⁹) Klaus Doderer: Die Kurzgeschichte als literarische Form. In. *Wirkendes Wort*, 3. k. 1963.

számú statikus motívum által leállítják a cselekménymenetet: rövid történet-egységhez terjedelmes elbeszélésegyiséget társítanak. A történet tárgyi világát részletező leíró epizódok hasonlóképpen a történet kárára növelik az elbeszélés terjedelmét. Azok a leírások, melyek valamilyen tett-sorozat közvetett kifejezői, viszonylagos egyensúlyt teremtenek az elbeszélés és a történet között: a deskripción belüli elbeszélésben sajátos formában pereg tovább a cselekmény. Ricardou történet-, illetve elbeszélés-dinamikai elképzelései az orosz formalista koncepció árnyalásai, és magyarázatot nyújtanak a novella és a rövidtörténet közötti eltérésekre is.

A Kosztolányi-rövidtörténet a narratív sejtre egyszerűsíti a történetet, ami azt jelenti, hogy a szűzsés típus dominál e kategóriában: az elbeszélésből elmaradnak a leírások, részletezések. Ennek következtében megfordul a történet és a szöveg viszonyának a novellára jellemző modellje. *A szöveget eltakaró történet* megakadályozza annak asszociatív fellazulását. Kosztolányinál nem érvényesülnek azok a folyamatok, melyek Durzak szerint a modern német rövidtörténetet meghatározzák.

A rövidtörténetírók nem monologikus írók, hanem az irodalmi kommunikációt szem előtt tartó történetelbeszélők. Általánosságban feloldják a valóságutánzásra irányuló cselekménymodellezést, a plotot és a fabulaszerkezetet, s a valóságot pontszerűen, meghatározott nyelvi megfigyelésrészletek és mondatminták segítségével ábrázolják: a *szöveg* a *történet* elé kerül.

A magyar irodalomban erre az ábrázolásformára csak a jelenkori prózában kerül sor. Kosztolányi nyelvi ökonómiája, látásmódjának valóságközelisége, empirikus megfigyeléseinek hangsúlyossága szűzsés rövidtörténeteinek és novelláinak összefogottságot, tömörséget és tárgyias jelleget kölcsönöz. Nyelvi formáiban átmenetileg került előtérbe a metaforikusság, majd visszahúzódott, hogy a tárgyra irányuló közlés és a közvetlen elbeszélés formáját olyan rejtett jelentéstani többletként kövesse, mely érintetlenül hagyja a szöveg előtt álló történetet.

A „közvetlen elbeszélés mint forma“ metaforikussága. Az *Esti Kornál kalandjai* egyik cikluszáró darabja *Az utolsó fölolvadás* című rövidtörténet. Az elbeszélésben, mint Poe novelláiban, a hajszálfinom realitás-részletek révén válik kísértetiessé a történet, s ezzel példát mutat a közvetlen elbeszélés formájának és a metaforikus történetszerkezetnek az ötvözésére. Esti fölolvásőstre indul, vonatra ül, megérkezik a kisvárosba, fogadják, a szállodáig kísérik. A megérkezés után az elbeszélés észrevétlenül olyan elemekkel telítődik, melyek az alaphelyzetet az irrealitás felé fejlesztik. Erre a váltásra figyelmeztet a szálloda méreteinek kitágítása, a látvány deformált térképzete.

A fölvonó nyargalt, robogott, immár percekig, egyre följebb és följebb. A szobából lepillantva Esti „lenn, egészen mélyen lenn“ pillantja meg a kisváros házacskaíát. Amikor a fölolvásőstre indulva ismét kilép a „hosszú és szűk folyosóra“, melyen „szürke gyökérszőnyegek szaladtak a szürkére festett egyforma ajtók mentén“, nincs mellette a kisfiú, aki szobájáig vezette, és eltéved.

Ez volt az a hosszú és szűk folyosó, melyen előbb a kisfiúval idejött, a szürke gyökérszőnyeggel és a szürkére festett egyforma ajtókkal, de

csak most vette észre, hogy milyen hosszú és szűk. Valahol a végén tükör csillámlott homályosan, visszaverve a hosszú és szűk folyosót, a szürke gyökérszőnyeggel és a szürkére festett, egyforma ajtók végtelen sorával. Minthogy mennél előbb a színpadra akart érni, a tükör felé igyekezett, abban a reményben, hogy ott majd valami kijáratot lel vagy lépcsőt. De csalatkozott. Amint a közelébe ért, meggyőződött, hogy amit a tükörben lát, az nem is tükörkép, hanem maga a valóság. Végeérhetetlen volt ez a folyosó. — Micsoda nagyizolás Mucsán! — dörmögött, és elbiggyesztette száját. Bosszúsan sietett előre. — Úgy látszik, újra eltévedtem — mondta mosolyogva, de zavartan egy pincérnek. Az útba igazította, hogy menjen visszafelé, ellenkező irányban, s ott valahol messze ugyancsak egy tükör látszott, de a végén szintén nem volt tükör, csak maga a folyosó, megszámlálhatatlan ajaival és szobáival.

Estit bolyongása, tévelygése során „mindenütt csak az egyformaság kétségbeejtő útvesztője“ fogadja. Ismét beszáll a fölvonóba, mely „szédületes iramban repülni kezdett fölfelé, aztán zuhanni lefelé, kívárhatalan hosszú percekig“. A fölvonóból kiszállva ugyanarra „a hosszú és szűk folyosóra érkezik, ahonnan elindultak“. Esti elindulásainak és megérkezéseinek végére ér: visszajutva a szobájába tudja, „hogy mi fog következni“. Néhány perc múlva meghal.

A rövidtörténet eseménysora, a szövegvilág tényei és tárgyszerű elemei az idézett szakaszban metaforikus és szimbolikus góckba sűrítődnek. E góck nyomán bontakoznak ki az elvontabb jelentések, s általuk lép dinamikus és eleven kapcsolatba az elbeszélés a szimbólumok mélyrétegében felhalmozódott archaikus jelentésekkel. A szimbolizációt a szöveg a tárgyi elemek, arányok, kiterjedések, térképzetek, formák, irányok deformálásával eszközli: a „végeérhetetlen folyosó“, a rejtélyes „tükör“, az önmagukba visszatérő ívek, az indulási és megérkezési pontok azonossága figyelmeztet a történet és a helyzetek metaforikusságára. A szálloda és a folyosó architektúrájában felismerhető labirintus-modell felidézi a jelkép egyes konkrét vonatkozásait, de nem olvad egybe annak szakrális és misztikus tartalmaival. Roger Caillois Borges alaptémái közül kiemelve a labirintus-jelképet, azt írja, hogy a szimbólum a „kényszerű átjáró“ képével a megváltás felé törekvő lélek tévelygésének beavatási jelképe. A labirintusban felcserélhetetlen sorrendben következnek azok a próbatételek, melyeken a léleknek megtisztulásáig át kell haladnia. Az ősi labirintusok mélyén gyakran tükör áll. A bolyongás, az útkeresés végpontján az ember saját tükörképével szembesül. A tévelygés és a megismerés útja önmagához téríti vissza a tévelygőt. Az út a *gnóthi szeauton* eszméjével zárja be a körívet. Századunk művészetében a labirintus-jelkép elveszíti misztikus tartalmait, s a börtön, a csapda, a kiáltalanság, a bezárt-ság jelképévé alakul, melyben a szorongatottság, a becsapottság, az úttévesztés élményei sűrítődnek. Ezzel együtt válnak reprezentatívvá a korlátozott, behatárolt, zárt, szűkös terek és térképzetek is. Klaus Ramm⁹ Kafka művészetét vizsgálva külön figyelmet szentel a ketrecek, cellák, szűkös helyiségek, az elveszített kijáratok, térbeli jelképek és körök kérdéseinek. Hogyan, milyen formacéllal aktualizálja *Az utolsó fölolvadás* az elindulás/megérkezés, cél-

⁹) Klaus Ramm: *Reduktion als Erzählprinzip bei Kafka*, Frankfurt, 1971.

képzet/célvesztés, zárt/nyitott, véges/végtelen, tapasztalat/képzlet, reális/misztikus, valóság/tükörkép ellentéteket?

A történet egyívú, előrehaladó eseménysort tartalmaz. Ritmusát az elindulás — megérkezés, elindulás — megérkezés váltakozása biztosítja. A koherens cselekményt és időbeli folyamatosságot egyetlen alkalommal szakítja meg az elbeszélés korábbi eseményekre vonatkozó emlékképek felidézésével. A történet központi alakja Esti Kornél, kinek élményeit a harmadik személyű, külső nézőpontú elbeszélő tárja föl. A külső nézőpont Esti tünődésének elbeszélésekor belsőre vált át, s a grammatikai első személy formáját alkalmazza. A közlés tárgyai reflexiók, asszociációk, hangulat- és emlékképek. Az elbeszélés jelen ideje ily módon a korábbi történések felidézésével egészül ki. A belső monológ kihagyásossága és az „emlékszem, emlékezem“ anaforkusan ismétlődő mondatindítások előkészítik az életútnak a folyosó képével való metaforikus azonosulását. A tünődés emlék- és életösszegezés. Fokozatos jelentésbővülés észlelhető abban a folyamatban is, amely a címbeli bevezető előreutalást (LÄMMERT) a történet záró állapotára (*utolsó* fölolvadás) jelek, gesztusok, gondolatok sorával teszi teljessé. Ezekből bontakozik ki a történet befejezésére vonatkozó előreutalások rendszere.

Az elbeszélés észrevétlenül eszközli optikai csalásait, átfordításait, rejtetten kezdi ki a valós szituálású eseménysor bizonyossággként ható tényeit. A szálloda túlméretezettsége nyomán *világnyi teret* foglal magában, a fölvonó eszevesztett gyorsasággal *kering* öncélúan váltogatva a *fenn* és *lenn* jelképes irányait, míg végül is a kiindulópontba tér vissza. A folyosó szürke gyökérszőnyegei megállíthatatlan mozgószőnyegeik módjára futnak, de mozgásuknak nincs iránya, célja, mert a folyosónak nincs kijárata. A „végeérhetetlen“ folyosó nem nyitott, *nem végtelen*. A zárt térrészt a szimboliációs folyamat időképzetté alakítja. Újrafogalmazódik a ciklusokra osztott, állandó visszatérést, monoton ismétlődést sugalló labirintus gondolata, melynek ciklusai térbeli vonatkozásait időbeliekre váltják. A SZÁLLODA → VILÁG, FOLYOSÓ → LABIRINTUS, LABIRINTUS → VALÓSÁG metaforikus bővülés kiegészül a labirintus → folyosó kapcsolat konnotációjával, mely az ÚT vs ÚTVESZTÉS ellentétben sűrítődik. A szemantikai átalakulás során a folyosó látszólag végtelen térképzete a kezdet és vég közé szoruló ÚT → ÉLETÚT metaforájává teljesedik. Esti eltévedése a metafora sajátos értelmezése. Az elbeszélést létrehozó retorikai-poétikai eljárások, az ismétlések, előreutalások, kihagyások, sűrítések, hiperbolák és metaforák, erős jelentéstani szervezetszerű formát alakítanak ki a vonalszerű történet elemeiből.

Szuggesztív erejű kettőssége a rövidtörténetnek, hogy a fabula síkján nem függeszti fel a konkrét időfogalmakat, Esti létélményét, időszmjét pedig nem idő-, hanem térképzetekkel s azok metaforikus jelentéseivel érzékelteti. A „végeérhetetlen folyosó“ és a véges egyéni létezés ellentétén alapuló metafora kibontásában kiemelt szerepe van a tükör motívumnak. A szállodaszo-bában található tükör jelentése a záró epizódban világosodik meg. Esti a tükör előtt hal meg, s nyitott szemei mintha a halál beállta után is saját tükörképére szegeződnének. E tükör-motívum az öntetszelgés, narcisszoid művészi hiúság jelképéből a művészetnek az önjelképébe (SZEGEDY-MASZÁK) vált át. A tükörnek egyéb szimbolikus vonatkozásai is vannak

az elbeszélésben. A folyosón is van vagy vannak tükrök. Esti siertében a *tükör felé* igyekszik. A tükör azonban, mely ellensúlyozza a folyosó monoton, fénytelen szürkeségét (a valóság-látszat, valóság-művészet kontraszt jelképeként), nem tükröképet mutat, hanem magát a valóságot. Esti Kornélnak, míg a kijárat reményében a tükör felé halad, még van célja, siet. Miután rájön, hogy a tükör, mely felé törekszik, nem is tükör, hanem maga a folyosó, megfordul, az ellenkező irányban ugyancsak tükröt lát: megindul arra, majd észre kell vennie, hogy tükör ott sincs, „csak maga a folyosó”. Tükrökép nincs e folyosón vagy tükrök sincsenek? A kijárat és a tükör eggyé olvadnak: Esti feléjük tart. Akkor is, amikor felcseréli útirányát, és visszafelé megy. Útjának célja azonban, a földalatti labirintusok rejtett centrumaihoz hasonlóan, a megközelítés során eltávolodik, elmozdul, kitér előle. A tükör átváltozása, az irányok egybecsúszása a kijárat felé való törekvést lassan értelmetlenné teszi. A tükör → kijárat feltételezett közelsége (azonossága?) a halál mozzanatával lép kapcsolatra. Esti *saját halála felé* közeledik. Halála a tévelygés kiindulópontjában, a szállodaszoba tükre *előtt* következik be.

A történet szereplője elindul valahová, megérkezik a kisvárosba, a szálloda folyosóján eltéved, visszatér a szobába és meghal. Zárt, kezdet és végpont között lepergő történet ez, melyből nem hiányzik a novellisztikus feszültség sem. Egyes narratív szegmentumai, mint például Esti szemlélődése, emlékezése a vonatban, tévelygése a folyosón nem redukált, ellenkezőleg, részletezett, ismétlésekkel, párhuzamosságokkal, bővítéssel formált egységek. Miért beszélünk mégis rövidtörténetről, s nem novelláról *Az utolsó fölolvadás* esetében? A központi helyzet szimbolikus elszigeteltsége folytán, mely a valós eseménysort mint egy belső felkészülést, érzelmi ráhangolódást fejleszti tovább — nem a történések, hanem a lélekállapotok, belső folyamatok síkján. A metaforikus elbeszélő szerkezet úgy minősíti át a közvetlen elbeszélés formáját, hogy retorikája és jelentéstana segítségével kiszakítja a történetet a reáliák hálójából, és visszacsatolja az emberi létezésre rákérdező archetipikus motívumok és szimbólumok jelrendszerébe. Ha van a szövegnek műfaji előképe, az nem a novella, hanem a parabola. Példázat a művészetről és a halálról.

A realista szimbolizmus és a groteszk realizmus formatendeciája

A kétféle magatartás érvényesülése Kosztolányi művészetében olyan belső átalakulásról tanúskodik, melynek hatósugarai kiterjednek a stílusra, a formaeszmére, az elbeszélői tartásra és a műfajformákra is. Próza-poétikáját a realista szimbolizmus és a groteszk realizmus szemlélete, látásmódja és világvíziója alakítja. E fogalmak nem stílust és stílusirányzatokat kívánnak megnevezni, illetve egy formát és világszemléletet is magában foglaló stíluskategória értelmében — igen.

A stílus (...) a világhoz való viszony legáltalánosabb megjelenése, a formának mint világszemléletnek a közvetlen „megszólalása”. (BALASSA)

A két kategória a világ szellemi birtokbavételének (MUSIL) más-más módzatait feltételezi, s nemcsak a világhoz, hanem a művészethez való viszony változását jelzi. E változás erőteljesen mutatkozik meg a műfajformák ala-

kulásában, belső terük tágulásában, szűkülésében, a művészi konstrukció hangsúlyáttevéseiben.

Kosztolányinál minden a formában van, szinte a legkülsőbb formában, stílusban és szavakban. Forma és tartalom örök viszályában Kosztolányi a forma párthíve. (BABITS)

Kosztolányi témái és történetei nem „megkapóak” és nem „elragadóak”, ellenkezőleg, súlyuk legfeljebb egy anekdota jelentőségéig terjed, írja Babits. E tudatosan leépített anyag, a hétköznapi élethelyzetekre redukált elbeszéléstárgyak fegyelmezett formaalakítással párosulnak, olyan szerzői aktivitással, amely a legjelentéktelenebb megfigyelésekből is előhívja a benyomás, a forma és a hatás egységét.

A rövid formák a Poe által *unity of effect*-nek mondott követelményt a tömörítési fok, a jelképiség és az általánosság tényezőivel elégitik ki. Kosztolányi formáinak és műfajainak sorában nem egyenletes ezeknek az ismérveknek a jelentkezése. Korai novellái és rajzai az érzéki és tárgyi észleletek hangsúlyozásával, a környezetet jelbeszédének megfigyelt kísérleteivel, az érzelmi megismerés analógiás irányultságával közelítettek a szimbolikussághoz. A rejtélynek, a bennünk s a körülöttünk rejtőző titkoknak, a sejtéseknek s nem az intellektusnak az elsőbbsége jellemzi azt a világot, melynek formanyelvét a románcos, lírizáló szemlélet s a belső világ megérzésként törekvő szimbolista művészet intenciói befolyásolják. A tömörítésnek e műformákban még nem jut akkora szerep, hisz a lelki folyamatok és tudatelőttartalmak kifejezése olyan közvetítést igényel, mely a külső eseményesség csökkentésével egyidőben megnöveli az elbeszélő nyelv képi rendezettségének hatásfokát. A korlátozás egyetlen narratív tényezőt érint tehát, a történetyszerűség, a fabuláris jelleg átmeneti funkcióvesztése pedig nem egészül ki olyan forma-fegyelmekkel, amelyet egyes lírai műfajok tanúsítanak az ekkori novellákkal és hangulatrajzokkal rokon érzelemtartalmak és a szenzuális affektivitás kifejezésében. Az érzékelések nyelve és formája nem a szétválasztó, kizáró, ellentétező, hanem az összekapcsoló elvek dominanciájáról tanúskodik. A baudelaire-i *correspondances*-elv nemcsak versformáit, hanem prózai formáit is a „hálószerű kapcsolatokként” megélt világlélményhez közelíti.

A valóság az ábrázolás során mítosszá, álommá vagy kábulattá válik, cseppfolyós halmazállapotú lesz, melyben rejtett jelentésrétegek rendeződnek egymásra. (. . .) A szimbolizmus írója mindig megőrzi az ábrázolt világ szemléletességét. (KELEMEN)

A novellák s a rajzok nemcsak megőrzik, hanem kidomborítják a szemléletességet, ami képi és motivikus összefüggések nyomósításában, a történet lefokozásában s az elbeszélés kifejezőségének növelésében nyilvánul meg. A lírában a chanson, a prózában a képszerűen statikus hangulatrajz és az érzelmesség, vizuális élményszerűséget előtérbe állító, nem fabuláris típusú novella Kosztolányi jellegzetes műformája. Az elbeszélő is lírai szubjektum módjára viselkedik, aki nem kívülről, hanem belülről közeledik a dolgokhoz, s ábrázolásmódját nem az epikus távolságtartás, hanem a beleélés, a beleézés és az azonosulás személyes perspektíváihoz igazítja. A novellaformába beáramló szubjektívizmus kikezdi a műfaj hagyományos mimetikus karakterét, módosítja drámai feszültségét, és a narrativitást az expresszivitással cseréli fel.

A műfajok, a műformák, tudjuk, állandóan átjátszanak egymásba. Éles elválasztásuk sémákra szoruló elméleti gondolkodásunk szükséglete. Átjátszásuk azonban csak akkor emeli esztétikai hatásukat, ha az átjátszással *uralkodó műfaji elemük* gazdagodik, emelkedik ki még élesebben. A lírai elem így gazdagítja, dúsítja az epikait vagy a drámait, a drámai a lírait vagy az epikait, és így tovább. (NÉMETH G.)

A legszembetűnőbb átalakulásnak a novella feszültségmenete van kitéve, mely — a fenti gondolat igazolásaképpen — a klasszikus novella epikumát a drámára jellemző *Spannung* (STEIGER) által gazdagította. A szimbolista novella nem a külső történések és események bonyolításával, fordulatosságával idézi elő a drámára emlékeztető konfliktust, hanem lelki és tudati folyamatok kifejezésével. Ez az a pillanat, melyben az ábrázolást a kifejezés váltja fel.

Kosztolányi szimbolista novellái sosem lépik át a küszöböt, mely a személyes látásmód transzformáló hatása következtében a felismerhetetlenségig eltorzítaná a dolgok körvonalait és összefüggéseit. A fantasztikum sosem válik jellegzetessé ebben a prózában, s az irracionális erők forrását sem a külvilág viszonylataiban, hanem a tudat, a személyiség, a lelki világ határai között jelöli ki. Az álom-elbeszélések sem a *Lidérc*-típusú novellában, sem a *Világ vége*-típusú rövidtörténetben nem távolodnak el a tapasztalati világtól. Az utóbbi groteszk jegyei éppen ebből a hangsúlyozott tényszerűségből származnak. Ez azonban már az *Esti Kornél* korszaka, melyben új értelmet nyer a rövid forma jelképisége, tömörsége és általánossága. A „közvetlen elbeszélés mint forma” érvényességének visszaszerzése ez. A forma úgy összpontosítja a figyelmet a közvetlenül elbeszélte tárgyra, hogy annak nem egyes részleteit, hanem egészét teszi jelképpé. Szimbolikussá válik az elbeszélői nézőpont összetettsége is, mely az én-elbeszélés határait a vallomástól az önfeltáráson át az ironikus ellenpontozásig tágitja anélkül, hogy kilépne a személyes narratív móduszból.

Kosztolányi a nézőpont bonyolításával éri el, hogy művének világképe egyáltalán nem könnyen értelmezhető. Mivel Esti Kornél szereplőiből történetmondóvá válik, majd ismét visszaváltozik, hol kívülről, hol belülről látjuk, így nem tudjuk eldönteni, értékrendje mennyiben fedi az elbeszélőét, s mennyiben különbözik tőle. (SZEGEDY-MASZÁK)

Ugyanez a tanulmány hangsúlyozza, hogy mivel Kosztolányi utal e szövegekben az elbeszélő önkényére, „nagyon messze távolodik a történeti értelemben vett realizmus jelrendszerétől”. A jelrendszer, melyhez ezáltal közelít, a groteszk realizmus világlátásával függ össze. Az elbeszélői tudat antagonizmusai a közel- s távolnézet perspektívaváltásait, a kitüntetett nézőpont elbizonytalanodását, a tárgyas elbeszélői magatartás előtérbe kerülését s egyben viszonylagossá tételét eredményezik. A Kosztolányi tárgyas szemléletén belül jelentkező deformáló törekvések sosem jutnak el az abszurdig, a realiztikus motivációk tagadásáig, csupán megkérdőjelezésükig. Ennek következtében az elbeszélte események, az ábrázolt helyzetek, a megformált figurák anélkül, hogy egyes tulajdonságaikban, vonásaikban, részleteikben megszűntetnék a valósággal való kapcsolatukat, az összefüggés, mely közöttük kialakul, az egész, mely ezekből az elemekből fölépül, nem reális, hanem képtelen, groteszk.

A szemléletváltás következtében a novella szakít a rezignált, érzelmes, lírizáló vonásokkal, s visszatér az objektív nézőpontú, drámai karakterű formához,

melynek reprezentatív darabja a *Fürdés*, a létezésstudat elbizonytalanodása pedig a rövidtörténetben találja meg adekvát formáját. Nincs áttekintés, nincs átfogó kép sem a dolgokról, sem az egyéni sorsról, csupán a pillanatnyi észleletek, megfigyelések, töredékek elérhetőek. Nincs tartós érvényességű értékrendszer, nincs olyan eszmerendszer, amelyben az érzékenység fogózót találhatna a maga számára. Összetartó erőt az egyén sem a világban, sem önmagában nem talál, a transzcendenciától pedig elfordult. Mindezt nem tragikumként, hanem komikumként s a derűs reménytelenség állapotaként éli át. A derűs reménytelenség paradoxája teljes egészében kitölti a rövid szerkezetet, mely a véletlen hatalmának felismerését nemcsak közvetlen utalásaival, hanem egész poétikai rendszerével alátámasztja. A véletlenszerű ötlet jelöli ki a történeteket, a véletlen alakítja a szituációkat, a véletlen fordít az események menetén. A véletlen járul hozzá ahhoz, hogy adott pillanatban a dolgok a lehetséges legmegfelelőbb konstellációt alakítsák ki, melyben Esti annak az elemi adottságnak a tudatosításával, hogy él, a legteljesebb boldogságot éli át. Hogyan? Mint a szenvedés hiányát. A véletlen következtében nem üti el a feléje robogó autó. A megmenekülés gondolata és a szilaj szabadságérzet az életörömet teszi megfoghatóvá, megéltté számára.

A véletlenszerű cselekmények és a végső kiforgatások az irodalomban nemcsak nevetés forrását képezik, hanem a társadalmi célok és szokások bírálatai is egyben. A véletlen, mely előreláthatatlanságával dacol a modern élet merev monotonijával, bizonyos fokig visszaadja az egyéni szabadságot; a kiforgatás dac a világgal szemben kialakított szokásos reakciók ellen. (HASSZAN)

A formát Kosztolányi a véletlenre, az okságot tagadó elvre mint egyetlen bizonyosságra alapozza. Ennek a paradoxonnak a szellemében a viszonylagossá tett alapotívum egy kifejezetten szilárd, kötött szerkezetet fejleszt ki, melynek alaptörvénye, hogy mindkét pólusán nyitott. A történetek poénszerű fordulatai vagy zárásai nem alkalmasak arra, hogy az izgalmat a drámai novellához hasonlóan fokozzák vagy föloldják. Mivel e próza, mint Babits írja, rendszerint „nem mond semmit“, nem vezethet föl és nem metszhet el szájakat tragikus hirtelenséggel. A rövidtörténet tehát annak a belátásnak a formája, hogy az ember számára csak a köznapi jelentéktelenségek világa áttekinthető, csak a következmények s az okok nem, s ennek megfelelően kérdései és válaszai is csak ezt az életszférát illethetik. A lesodort kalapot eltapossa egy autó, s ezt a történet szereplője tragikumként éli át; az utolsó ítélet középkori himnuszának gondolatát egy óraüveg alá szorult szempilla idézi föl Estiben. Abban a korban, melyben a tragikum hiánya komikumként, a szenvedés hiánya boldogságként, a jelentéktelenség tragédiaként, a lehulló szempilla a végsőkre utaló jelként válik átélhetővé, végérvényesen megbomlottak mindazok az arányok, melyek a jelentős és a mellékes, a rendkívüli és a közönséges közötti határt megvonták. A tájékozódási pontok és irányok elhomályosodása az emberi egzisztencia értelmét is kérdéssé teszi. A művészi magatartás, melyet Kosztolányi kialakít a maga számára, az elutasítás és tagadás gesztusaira támaszkodik, bár e negációt nem a kétségbeesés diktálja.

(...) az ő világának egyetlen síkja ugyanígy van fölépítve emberi-vitális affektivitásból, az élet elemi élményeiből és elemi környezetéből — de minden művében ott van a tiltakozás, hogy emögött még más valamit keressünk, vagy hogy benne is valami lényegén túlmenőt akarjunk

megtalálni: eszmét, értelmet, igazságot vagy célszerűséget. Sőt (...), Kosztolányinál is van valami zord filozófia abban, ahogy ehhez az egyetlen valósághoz ragaszkodik. (BARTA)

Kosztolányi rövidprózájában a végsőkig viszonylagosakká s egyben ellentmondókká váltak a dolgok közötti összefüggések, elbizonytalanodott az elbeszélő státusa, kérdéssé vált a pillantással és művészi formával befogható világ teljessége. Az „egyetlen valóság” mint elemi részecske, a fragmentum azonban, mely birtokában maradt — a folyamat helyett az állapot, a mozgás helyett a gesztus, az időbeli folytonosság helyett a pillanat, a történet helyett az esemény — a szinekdoché logikájával vált az egészet reprezentáló felületté. Ennek a láthatatlan helycserének adott nyelvet és formát a rövidtörténet, mely redukáltságával és egyszerűségével, metszet- és töredék-jellegével teljességgé lett, s a formaegésszel határait kitágító jelentésösszefüggések sűrítőjévé. Nem az egyes történet- vagy elbeszéléselemek, hanem a formaegész működik metaforikusan, ami nem egyéb, mint a rövid forma átszemantizálódásának jele. Ilyen fokú jelentéstelítődésre a regény nem alkalmas, a novella pedig Kosztolányinál nem mutat fogékonyságot. Sajátos vonása e rövidtörténeteknek, hogy — mint a Hugo Friedrich által tanulmányozott modern lírai szerkezetek — sokkal inkább a nyelvre, mint a világra vonatkoztatottságra támaszkodnak. Erre vezethető vissza a sejtés, hogy Kosztolányi „egyetlen valóságában” legalább olyan jelentősége van a nyelvnek, mint az eddigiekben elemzett életszféráknak, témáknak, tárgyaknak. A rövidpróza ily módon nemcsak formát kölcsönöz a redukált létélmény, az elemi környezet s az egyetlen valóságsík művészi kifejeződésének, hanem azt magával a formával és a nyelvvel létrehozó szerkezet, maga a redukált létélmény.

VIZUÁLIS MŰVÉSZETEK

ROLAND BARTHES

A KÉP RETORIKÁJA

Egy régi etimológia szerint a *kép* (*image*) szót az *imitari* szótövből kellene eredeztetnünk. Ezzel rögtön a legfontosabb probléma kellős közepében találjuk magunkat, amely csak a képek szemiológiájára nézve egyáltalán felmerülhet: az analógikus ábrázolás (a „kópia”) képes-e arra, hogy ne csupán szimbólumokat „agglutináljon”, hanem igazi jelrendszereket hozzon létre? Elgondolható-e analógikus, vagyis nem digitális „kód”? Tudjuk, a nyelvészek minden analógiás kommunikációt a nyelven kívülre utalnak; kezdve a méhek „nyelvétől” a gesztusok „nyelvéig”, tekintettel arra, hogy ezek a kommunikációs formák nem ismerik a kettős artikulációt, vagyis alapvetően nem a fonémákhoz hasonló digitális egységek kombinatorikáján alapulnak. Nemcsak a nyelvészek teszik azonban kérdésessé a kép nyelvi jellegét; a kép a homályos közvélekedés szerint is ellenáll az értelemnek, egyfajta mitikus Élet-fogalom nevében: a kép reprezentáció, tehát végül is feltámadás és általában úgy tartjuk, hogy az intelligibilis sohasem békíthető össze az átélttel. Az analógiát tehát mindkét oldalról szegényes értelemként fogják fel: egyesek úgy vélik, hogy a kép nagyon kezdetleges rendszer a nyelvhez viszonyítva, mások szerint viszont a jelentés nem képes kimeríteni a kép kimondhatatlan gazdagságát. Így hát a kép révén a jelentés valóságos ontológiájához jutunk vissza, még akkor is és különösen akkor, ha a kép egyfajta *határt* jelent az értelem számára. Hogyan kerül az értelem a képbe? Hol ér véget az értelem? S ha véget ér, mi van *azon túl*? Ezt a kérdést szeretnénk itt feltenni, oly módon, hogy spektrálanalízisnek vetjük alá a kép által horodozható üzeneteket. Hogy mindjárt jelentős mértékben megkönnyítsük saját dolgunkat: csak a reklámképeket fogjuk tanulmányozni. Miért? Mert a reklámban a kép jelentése bizonyosan szándékolt: a reklámozott termék bizonyos tulajdonságai *a priori* alakítják a reklám-üzenet jelentettjeit és ezeket a jelentetteket a lehető legvilágosabban kell továbbítani; amennyiben a kép jeleket tartalmaz, bizonyosak lehetünk felőle, hogy ezek a jelek a reklámban határozott jelentésűek, úgy alakították őket, hogy a lehető legkönnyebben legyenek olvashatók; a reklám-kép *őszinte* vagy legalábbis emfatikus.

A három Üzenet

Íme, egy *Panzani*-reklám: tésztárcsomagok, egy doboz, egy zacskó, paradicsomok, hagymák, paprikák, egy gomba, mindez egy félig nyitott szatyorból

kidöntve, sárga és zöld árnyalatokban, vörös alapon.¹ Próbáljuk „lefölözni” lehetséges jelentéseit.

A kép azonnali, első üzenete nyelvi szubsztanciájú; hordozói a margón elhelyezett felirat és a címkék, amelyek mintegy „keretben”, a látvány természetes részét képezik; ennek az üzenetnek a kódja nem más, mint a francia nyelv; megfejtéséhez nem szükséges másfajta tudás, mint az írás és a francia nyelv ismerete. Valójában még ez az üzenet is felbontható, mivel a *Panzani*-jel nem csupán a cég nevére, hanem hangzása által még egy jelentettre, az „olaszságra” is utal; a nyelvi üzenet tehát kettős (legalábbis ezen a képen): denotatív és konnotatív; mindenesetre, lévén, hogy csak egyetlen tipikus jelről van szó² tudniillik az artikulált (írott) nyelvi jelről, csupán egyetlen üzenettel fogunk számolni.

Ha eltekintünk a nyelvi üzenettől, marad a tiszta kép (még akkor is, ha a címkék másodlagos jelentőséggel hozzátartoznak). Ez a kép rögtön egy egész sor diszkontinuus jelet közöl velünk. Itt van mindjárt (a sorrend közömbös, mivel nem lineáris jelekről van szó) a felismerés, hogy a látvány a piacról való visszatérést ábrázolja; a jelentett maga is két euforikus értéket implikál: az árucikkek frissességét és azt, hogy tisztán otthoni elkészítésre várnak; jelentője a félig nyitott szatyor, amelyből az élelmiszerek mintegy „kiráradnak” az asztalra, akár egy kirakodóvásáron. Ahhoz, hogy valaki el tudja olvasni ezt a jelet, elegendő az a nagyon széles kulturális közeg szokásaként meghonosodott tudás, amely szerint az egyénileg intézett „bevásárlás” szembeállítható egy „mechanikusabb” kultúra gyorsított, felületes táplálkozási módjaival (konzervek, mirelit). Van egy további jel is, amely legalább ennyire evidens; jelentője a paradicsom, a paprika és a plakát trikolórja (sárga, zöld, vörös): jelentette Olaszország, vagy inkább az *olaszság*; ez a jel redundáns kapcsolatban áll a nyelvi üzenet konnotált jelentésével (a *Panzani*-név olaszos hangzása); ez a jel már sajátosabb tudást mozgósít: kifejezetten „francia” tudás ez (olaszok aligha vennék észre a személynév konnotációját, sem pedig a paradicsom és a paprika olaszságát), amely bizonyos idegenforgalmi sztereotípiákon alapul. Folytatva a kép feltárását (ami nem azt jelenti, mintha nem lett volna világos már az első pillantásra), különösebb fáradság nélkül még legalább két jelet fedezünk fel; az egyikben a különböző tárgyak szoros egymáshoz rendelése a totális konyhai szolgáltatás eszméjét sugallja, egyrésztől mintha *Panzani* nyújtana mindazt, ami egy összetett fogás elkészítéséhez szükséges, másrésztől pedig mintha a dobozott sűrítmény egyenértékű lenne a körülötte levő természetes árukkal, a látvány egyfajta hidat verve az áruk eredete és végső állapotuk között; a másik jelben a kompozíció a rengeteg élelmiszereket ábrázoló festmény emlékét idézve esztétikai jelentettre utal: ez a „csendélet” („nature morte”), vagy ahogyan más nyelvek találóbban fejezik ki, a „still living”; az itt szükséges tudás erősen kulturális jellegű. Sugallhatnók még, hogy ehhez a négy jelhez hozzáadódik még egy utolsó információ: éppenséggel az, amely közli velünk, hogy itt reklámról van szó, és amely részint a képnek a folyóiratban elfoglalt helyéből, részint pedig az

¹) A fotó leírása itt igen óvatos, lévén, hogy a leírás már meta-nyelvet alkot.

²) *Tipikus jelnek* nevezünk egy rendszerbe tartozó jelet, amennyiben szubsztanciája által kielégítően meghatározható: a verbális jel, az ikonikus jel, a gesztus-jel egyaránt tipikus jelnek számít.

előtérbe nyomakodó *Panzani*-címkékből származik (nem beszélve a feliratról); ez utóbbi információ azonban kívül esik a látványon, valamiképpen kicsúszik a jelentésből, amennyiben a kép reklám-természete lényege szerint funkcionális: valaminek a kimondása még nem feltétlenül jelenti: „én beszélek“, kivéve az olyan szándékoltan reflexív rendszereket, mint az irodalom.

Tehát ez a négy jel jut erre a képre, s ezekről a jelekről feltételezzük, hogy koherens rendszert alkotnak, mivel mindegyikük diszkontinuus, általában véve kulturális tudást igényelnek, és olyan jelentettekre utalnak, amelyeknek mindegyikét globális (például az „olaszság“) euforikus értékek hatják át; a nyelvi üzenethez tehát, mint látjuk, egy második, ikonikus üzenet csatlakozik. Ez minden? Ha az összes említett jelet kivonjuk a képből, attól még marad benne egy bizonyos informatív anyag; minden tudás híján is „elolvashatom“ a képet, „megérthetem“, hogy egy bizonyos térben bizonyos számú, azonosítható (megnevezhető) tárgyat gyűjt egybe, nem pedig csak formákat és színeket. Ennek a harmadik üzenetnek a jelentettjeit a látvány valóságos tárgyai alakítják ki, a jelentőit ugyanazon tárgyak fotói, hiszen magától értetődő, hogy mivel az analogikus ábrázolásban a jelentett dolog és a jelentő kép közötti kapcsolat nem „önkéntes“ (mint a nyelvben), nincs szükség egy olyan harmadik terminusra a kettejük közötti kapcsolat megteremtéséhez, mint amilyen a tárgy pszichikus képe. Ezt a harmadik üzenetet az jellemzi, hogy a jelentett és a jelentő közötti üzenet mintegy tautologikus; kétségtelen, hogy a fotó implikálja a látvány bizonyos elrendezését (keretekbe foglalás, kicsinyítés, síkszerűsítés), ez az átmenet azonban nem *transzformáció* (amilyen egy kódolás lehet); itt ekvivalencia-vesztésről (ami az igazi jelrendszerek sajátja) és egy kvázi-identitás létrejöttéről beszélhetünk. Más szóval ennek az üzenetnek a jele nem egy intézményes készletből vétetik, nem kódolt, ez esetben pedig egy olyan paradoxonnal van dolgunk, amelyre a későbbiek során még visszatérünk: „a kód nélküli üzenet“ paradoxonáról. Ezzel a sajátossággal újfent találkozunk az üzenet olvasásakor felhasznált tudás szintjén: ahhoz, hogy „elolvashassuk“ a képnek ezt az utolsó (vagy első) szintjét, nincs szükségünk egyéb tudásra, mint amely érzékelésünkhöz fűződik; ez utóbbi nem semmibe vehető, hiszen tudnunk kell, mi egy kép (a gyerekek csak négyéves koruk körül tudják) és hogy micsoda egy paradicsom, egy szatyor, egy tésztacsomag; majdhogynem antropológiai tudásról van szó. Ez az üzenet valamilyen módon szó szerint megfelel a képnek, és ezért helyénvaló szó szerinti üzenetnek nevezni, szemben az előző üzenettel, amely „szimbolikus“.

Ha olvasatunk kielégítő, az elemzett fotó háromféle üzenet megkülönböztetését kívánja meg: egy nyelvi üzenetet, egy kódolt ikonikus üzenetet és egy kódolatlan ikonikus üzenetet. A nyelvi üzenetet könnyen elválaszthatjuk a két másiktól; lévén azonban, hogy az utóbbiak azonos szubsztanciájú (ikonikus) üzenetek, mennyire áll jogunkban megkülönböztetni őket? Bizonyos, hogy a két ikonikus üzenet megkülönböztetése a mindennapi olvasásmód szintjén nem spontánul történik: a kép szemlélője *egyszerre* fogadja be a perceptív és a kulturális üzenetet, és később látni fogjuk, hogy az olvasatoknak ez a keveredése megfelel a tömegkép funkciójának (amellyel ebben az írásban is foglalkozunk). A megkülönböztetésnek azonban van egyfajta operatorikus érvénye, hasonlóan ahhoz, amelynek értelmében a nyelvi jelen belül

egy jelentőt és egy jelentettet különítünk el, noha senki, soha nem képes elválasztani a „szót” értelmétől, hacsak nem metanyelvi definíció segítségével: ha a megkülönböztetés révén koherens módon és egyszerűen leírhatjuk a kép struktúráját, és ha az így végzett leírás megfelelő talajt biztosít a kép társadalmi szerepének magyarázata számára, akkor jogosultnak fogjuk minősíteni. Vissza kell térnünk tehát mindegyik üzenettípusra, hogy általános magyarázatot adjunk róluk, nem tévesztve szem elől, hogy a kép struktúrájának egészét kívánjuk megérteni, tehát végeredményben a három üzenet egymás közötti kapcsolatát. Minthogy azonban nem „naiv”, hanem strukturális³⁾ elemzésről van szó, az üzenetek sorrendjét némileg megváltoztatjuk, ami által a kulturális üzenet a szó szerinti üzenet helyére kerül; a két ikonikus üzenet közül az első valamiképpen rányomódik a másodikra: a betű szerinti üzenet a szimbolikus üzenet hordozójaként jelenik meg. Nos, mint tudjuk, egy jelrendszer, amely felvállalja egy másik rendszer jeleit, hogy saját jelentőivé tegye azokat, konnotációs rendszer⁴⁾; rögtön kijelenthetjük tehát, hogy a szó szerinti értelmében vett kép *denotált*, míg a *szimbolikus* kép *konnotált*. Egymást követően fogjuk tehát tanulmányozni a nyelvi üzenetet, a denotált képet és a konnotált képet.

A nyelvi Üzenet

Állandó-e a nyelvi üzenet? Mindig van-e szöveg a képben, a kép alatt vagy körülötte? Szavak nélküli képek után kutatva kétségtelenül a részlegesen analfabéta társadalmakig kell visszanyúlnunk, azaz a kép piktografikus állapotához; tény, hogy a könyv megjelenése óta a szöveg és a kép kapcsolata gyakori; ezt a kapcsolatot strukturális szempontból láthatóan kevésbé tanulmányozták; milyen az „illusztráció” jelentő struktúrája? A kép a szöveg bizonyos információira dupláz-e rá, a redundancia jelenségéről van-e szó, vagy pedig a szöveg új információval járul hozzá a képhez? A probléma történelmileg is felvethető lenne a klasszikus kor kapcsán, amelynek szenvedélye volt a könyv-ábra (a XVIII. században elképzelhetetlen lett volna, hogy La Fontaine *Meséi* illusztrálatlanul jelenjenek meg), és amikor egyes szerzők, mint például Ménestrier atya kutatás tárgyává tették a könyv és a diskurzus kapcsolatát⁵⁾. Ma a tömegkommunikáció szintjén jól megfigyelhető, hogy a nyelvi üzenet majd mindegyik képen jelen van: mint cím, mint felirat, mint újságcikk, mint filmdialógus, mint *fumetto*; jól látszik ebből, hogy nem járunk el teljesen jogosultan, amikor a képek civilizációjának nevezzük korunkat: egyelőre még és minden eddigienél inkább az írás határozza meg ezt a civilizációt⁶⁾, mivel az írás és a beszéd még mindig az információs struktúra döntő mozzanatai. Valójában egyedül a nyelvi üzenet jelentése számít, mivel sem a helye, sem pedig a hossza nem tűnik pertinens tényezőnek; (előfordulhat, hogy

³⁾ A „naiv” elemzés elemek felsorolása, míg a strukturális leírás ezeknek az elemeknek a kapcsolatát a struktúra-mozzanatok összetartozásának elve alapján akarja megragadni: az egyik mozzanat megváltozása az összes többi megváltozását vonja magával.

⁴⁾ Vö: *A szemiológia elemei*, in: *Communications*, 1964/4, 130. 0.

⁵⁾ *Az emblémák művészete*, 1684.

⁶⁾ Kétségkívül találkozhatunk beszéd nélküli képpel, de paradoxonként, bizonyos humoros rajzokon; a beszéd hiánya mindig enigmatikus szándékot jelez.

egy hosszú szöveg a konnotációnak köszönhetően csak egyetlen globális jelentettet tartalmaz, és ez a jelentett lép kapcsolatba a képpel. Melyek a nyelvi üzenet funkciói az ikonikus (kettős) üzenethez képest? Úgy tűnik, két ilyen funkció van: a *rögzítés* és az *átváltás*.

Mint rögtön látni fogjuk, minden kép poliszémikus, jelentői mögött jelentettek „lebegő láncát” implikálja, amelyek közül az olvasó némelyiket kiválaszthatja, a többit pedig figyelmen kívül hagyhatja. A poliszémia az értelem kutatására ösztönöz; mármint ez a kutatás mindig diszfunkcióként jelenik meg, még akkor is, ha ezt a diszfunkciót a társadalom tragikus játék (a néma Isten nem enged választást a jelek között) vagy poétikus játék (ez az „értelem borzongása” — pánik — a régi görögöknél) formájában kisajátítja; a traumatikus képek még a filmben is a tárgyak vagy a magatartások értelme felőli bizonytalansághoz (nyugtalanansághoz) kötődnek. Így alakulnak ki különféle technikák minden társadalomban a jelentettek lebegő láncolatának *rögzítésére*, a bizonytalan jelek által keltett félelem leküzdésére: a nyelvi üzenet ezen technikák egyike. A szó szerinti üzenet szintjén a beszéd többé-kevésbé közvetlenül, többé-kevésbé részlegesen felel a kérdésre: *mi ez?* Egészen egyszerűen segít azonosítani a látvány elemeit és magát a látványt: a kép denotált leírásáról van szó (amely leírás gyakran csak részleges), vagy Hjeltslev terminológiájával, egy *műveletről* (szembeállítva a konnotációval)⁷. A megnevező funkció valamennyi lehetséges (denotált) értelem *rögzítésének* felel meg, egy nómenklatúra segítségével; egy ételt látva (*Amieux*-reklám) této-vázhatom a formák és a mennyiségek megállapításakor; a felirat („*rizs és tonhal gombával*”) segít a *helyes érzékelési szint* megválasztásában; egyaránt lehetővé teszi tekintetem és felfogóképességem beállítását. A „szimbolikus” üzenet szintjén a nyelvi üzenet már nem az azonosítást vezérli, hanem az interpretációt, egyfajta satut alkot, amely megakadályozza, hogy a konnotált értelmek túlságosan is egyedi irányban szaporodjanak (azaz határokat szab a kép projektív lehetőségeinek), vagy hogy diszforikus értékek felé mozduljanak el; egy reklám (*Arcy*-konzervek) néhány szétszórt gyümölcsöt mutat egy létra tövében; a felirat („*mintha sétált volna egyet a kertjében*”) kizár egy lehetséges jelentettet (szűkösség, gyenge szüret), mivel az nem tetsző lenne, és kedvező jelentett felé irányítja az olvasást (a magánkert gyümölcsének természetes és személyes jellege); a felirat itt ellentabuként működik, a konzervek mesterséges voltának a köztudatban élő előnytelen mítosza ellen veszi fel a harcot. A rögzítés természetesen lehet ideológikus, másuttal éppúgy, mint a reklámban, sőt, ez kétségkívül a legfőbb funkciója; a szöveg *útbaigazítja* az olvasót a kép jelentettjei között, némelyek elkerülésére, mások befogadására készteti; gyakran igen bonyolult *dispatching* útján távirányítja egy előre megválasztott értelem felé. A rögzítés mindeme eseteiben a nyelvnek értelmező, felvilágosító funkciója van; ez a felvilágosítás azonban szelektív; olyan meta-nyelvről van szó, amelyet nem az ikonikus üzenet egészére, hanem csak annak egyes jeleire alkalmaznak; a szöveg valójában az alkotónak (következésképpen a társadalomnak) a kép felett gyakorolt beleszólási joga: a rögzítés ellenőrzést jelent; az ábrák által kínált projektív lehetőségekkel szemben az üzenet felhasználásának módja felett őrködik; a kép jelentettjei-

⁷) Vö: *A szemiológia elemei* i. m. 131—132. O.

egyedül a kulturális kód és a természeti nem-kód szembeállítására képes számot adni a fotó sajátosságáról, és lehetővé tenni annak az antropológiai forradalomnak a felmérését, amelyet az emberi történelemben jelent, hiszen az általa implikált tudat-típus valóban minden előzmény nélküli; a fotó igazából nem a dolog *itt-létének* tudatát ébreszti (amit minden másolat előidézhetne), hanem az *itt-volt-lét* tudatát. A tér-idő kapcsolat új kategóriájáról van tehát szó: közvetlen hely- és előidejű időviszonylat; a fotóban az *itt* és a *hajdan* illogikus összekapcsolása történik. Tehát ennek a denotált vagy kód nélküli üzenetnek a szintjén lehet megérteni teljes mértékben a fotó *realis irreális*ását; irreális az *itt*ben gyökerezik, mivel a fotót sohasem illúzióként éljük át, a fotó semmiképpen sem *jelenlét*, ennél fogva engednünk kell valamelyest a fénykép feltételezett mágikus jellegéből; realitása az *itt-volt-lét* valósága, mert minden fotóban megvan az *így történt* döbbenetes evidenciája: csodák csodájára olyan valóság kerül ekkor a birtokunkba, amellyel szemben biztonságban érezhetjük magunkat. Ez az időbeli ellensúly (*itt-volt-lét*) valószínűleg csökkenti a kép projektív hatalmát (igen kevés pszichológiai teszt él a fotóval, míg igen sok folyamodik a rajzhoz): az *én vagyok* megadja magát az *így volt*-nak. Ha ezek a megjegyzések valamennyire helytállóak, a fotót egy tiszta nézői tudathoz kellene kötnünk, nem pedig ahhoz a fikcionális, projektívebb, mágikusabb tudathoz, amely nagyjából meghatározza a filmet; így jogunkban állna, hogy a film és a fotó között ne egyszerűen fokozati különbséget tegyünk, hanem radikálisan szembeállítsuk őket: a film eszerint nem animált fotó; a filmben az *itt-volt-lét* átadja helyét a dolog *itt-létének*; ez magyarázatot adhatna arra, hogy a filmtörténetnek miért nem kell valójában szakítania a korábbi fikcionális művészetekkel, míg a fotó bizonyos értelemben kiesik a történelemből (a fotóművészet technikáinak és ambícióinak fejlődése dacára), és egy „matt” vagyis semmiféle hagyományra nem utaló antropológiai tény jelentene, amely egyszerre teljesen új és végérvényesen meghaladhatatlan; az emberiség a történelemben először találkozni *kód nélküli üzenetekkel*; a fotó tehát nem a képek nagy családjának utolsó (jobb minőségű) hajtása lenne, hanem az információ-gazdálkodás lényegbevágó mutációjának felel meg.

Mindenesetre a denotált kép, amennyiben semmiféle kódot nem implikál (mint a reklámfotó esetében), olyan szerepet játszik az ikonikus üzenet általános struktúrájában, amelynek pontosabb meghatározásához már hozzákezdhetünk (a harmadik üzenet tárgyalását követően visszatérünk majd erre a kérdésre): a denotált kép természetivé változtatja a szimbolikus üzenetet, ártatlanná a konnotáció (különösen a reklámban) igen erőteljes szemantikai szűfőnyvesztését; noha a *Panzani*-plakát telis-tele van „szimbólumokkal”, a fotóban mégis megmarad a tárgyak egyfajta természeti *itt-léte*, amennyiben a szó szerinti üzenet kielégítő: úgy tűnik, mintha a természet spontánul hozná létre az ábrázolt jelenetet; a nyíltan szemantikai rendszerek egyszerű érvényességét suba alatt felváltja egy pseudoigazság; a kód hiánya megfosztja az üzenetet intellektuális jellegétől, mert a természeti megalapozottság látszatát adja a kultúra jeleinek. Kétségtelenül jelentős történelmi paradoxon ez: minél fejlettebb az információ-közvetítés (pontosabban a kép-továbbítás) technikája, annál több módot nyújt arra, hogy a konstruált értelem felöltse az adottság álarcát.

A kép retorikája

Mint láttuk, a harmadik („szimbolikus“, kulturális vagy konnotált) üzenet jelei nem folyamatosak; még amikor úgy látszik, mintha a jelentő az egész képre kiterjedne, akkor is akad olyan jel, amely különválik a többitől: a „kompozíció“ egy esztétikai jelentettet érvényesít, körülbelül úgy, ahogyan az intonáció, noha szupraszegmentális jelenség, a nyelv izolált jelentője; normális rendszerrel van dolgunk tehát, amely jeleit egy kulturális kódból meríti (még ha a jel elemeinek kapcsolata többé-kevésbé analogikusnak látszik is). Ennek a rendszernek az eredetisége abban rejlik, hogy a lexikális elemek ugyanazon együttese* (ugyanazon kép) olvasatainak száma egyénenként változó: az elemzett *Panzani*-reklámban négy konnotációs jelet állapítottunk meg; bizonyára akad több is (a szatyor például jelentheti a krisztusi halászatot, a bőséget stb.). Az olvasatok variálódása mégsem anarchikus, hanem a képbe beépített különféle ismeretekről függ (gyakorlati, nemzeti kulturális, esztétikai ismeretekről), és ezek az ismeretek osztályozhatók, tipológiába illeszthetők; akárha több ember számára készült volna a kép, és ezek az emberek jól megférnének egyetlen személyben: *a lexikális elemeknek ugyanaz az együttese különféle lexikákat hozhat mozgásba*. Mi a lexika? A szimbolikus sík (a nyelv szimbolikus síkjáról van szó) egy darabja, amely különféle gyakorlattípusoknak és technikai eljárásoknak felel meg¹⁰; ez a helyzet a kép különféle olvasatainak esetében: minden jel egy bizonyos „magatartás“-csoportnak felel meg: a turizmusnak, a háztartásnak, a művészetismeretnek, amelyek közül egyik-másik természetesen hiányozhat az egyén szintjén. Ugyanabban az emberben többféle lexika él együtt; ezeknek a lexikáknak a száma és mibenléte adja valamennyiünk *idiolektusát*.¹¹ A kép konnotációját eszerint a változó mélységű lexikákból (idiolektusokból) merített jelek architektúrája alkotja, miközben minden lexika, bármennyire „mély“ is, kódolt marad, mintha, ahogyan ma gondoljuk, a *psziché* is a nyelv mintájára artikulálódna; vagy pontosabban: minél inkább „leszállunk“ az egyéni psziché mélységeibe, annál inkább ritkulnak és válnak osztályozhatóbbá a jelek: akadnak-e rendszerszerűbb jelenségek, mint a Rorschach-teszt olvasatai? Az olvasatok variabilitása tehát nem veszélyezteti a kép „nyelvét“, ha elfogadjuk, hogy ez a nyelv idiolektusokból, lexikákból és al-kódokból tevődik össze: az értelem rendszere teljes mértékben átjárja a képet éppúgy, mint ahogyan az ember lelke legmélyéig különféle nyelvekből artikulálódik. A kép nyelve nem csupán beszédbeli közlések együttese (például a jelek kombinálójának vagy az üzenet alkotójának szintjén), hanem egyúttal a befogadott beszédbeli közlések¹² együttese is; a nyelvnek magában kell foglalnia az értelem „meglepetéseit“.

* R. Barthes „lexie“-nek nevezi azokat az egymástól jellegükben különböző olvasati egységeket, amelyek intuitíve egészét alkothatnak; voltaképpen a szövegelemzés megkezdése előtti ideiglenes szövegszegmentáció fogalmi megjelöléséről van szó. (A fordító megjegyzése).

¹⁰) Vö: A. J. Greimas, „Les problèmes de la description mécanographique“ in: *Cahiers de lexicologie*, Besançon, 1959/1, 63. o.

¹¹) Vö: *A szemiológia elemei*, i. m. 96. o.

¹²) Saussure-i nézőpontból a beszéd elsősorban az, ami közlésre kerül és amit a nyelvből merítettünk (és ami viszont a nyelvet konstituálja). Ma már ki kell tágítanunk a nyelv fogalmát, különösen szemantikai szempontból: a nyelv a kibocsátott és befogadott üzenetek „totalizáló absztrakciója“.

Egy másik nehézség is felbukkan a konnotáció elemzésével kapcsolatban, mégpedig, hogy nem rendelkezünk olyan sajátos analitikus nyelvezettel, amely jelentettjei sajátosságának megfelelne; miként nevezzük meg a konnotáció jelentettjeit? Az egyikre nézve az *olaszság* fogalmának bevezetését kockáztattuk meg, a többi azonban csak a köznyelvből eredő szavak segítségével jelölhető (*konyhai készítmény, csendélet, bőség*): az a meta-nyelv, amellyel ezeket az elemzés során megragadjuk, nem speciális. Ez zavart szül, mivel ezeknek a jelentetteknek sajátos szemantikai természetük van; mint konnotációs *széma*, a „bőség” nem egészen fedi a „bőség” denotált értelmét; a konnotációs jelentő (amely itt a pazar bőség és a termékek sűrítettsége) mintegy minden lehető bőség lényegének rejtjele, vagy még inkább, mint a bőség legtisztább eszméje; a denotált szó sohasem valamilyen lényegre utal, hanem mindig egy esetleges beszédnek, egy folyamatos szintagmának (a verbális diskurzus szintagmájának) része, amelynek irányát a nyelv bizonyos gyakorlati tranzitivitása szabja meg; a „bőség” széma éppen ellenkezőleg minden szintagmától elvágott, minden kontextustól megfosztott tiszta fogalom; az értelem egyfajta teátrális állapotának, vagy inkább (mivel szintagma nélküli jelről van szó) exponált értelemnek felel meg. Ezeknek a konnotációs szémáknak a visszaadásához tehát sajátos meta-nyelvre lenne szükségünk; próbálkoztunk az *olaszsággal*; legjobban az ilyesfajta barbarizmusok adhatnak számot a konnotációs jelentettekről, mivel a *-tas* képző (indoeurópai *x - ta*) arra szolgál, hogy a jelzőből elvont főnevet képezzen: az *olaszság* nem Olaszország, hanem a sűrített lényege mindannak, ami csak olasz lehet, a spagettitől a festészetig. Ha elfogadnók a konnotációs szémák mesterséges elnevezésének elvét — ha a szükség úgy kívánja, effajta barbarizmussal —, megkönnyítenénk formájuk elemzését¹³; ezek a szémák magától értetődően asszociációs mezőkbe, paradigmatiszmasz artikulációkba szerveződnek, talán oppozíciókba is, vagy ahogyan A. J. Greimas mondja, bizonyos szemikus tengelyek mentén¹⁷: az *olaszság* a nemzetek szerinti megoszlás tengelyéhez tartozik, franciasággal, a németiséggel vagy a spanyolsággal egyetemben. Ezeknek a tengelyeknek a rekonstruálása — amelyek egyébként ellentétet is képezhetnek a továbbiakban — természetesen csak akkor válik lehetőséggé, ha nagy tömegű konnotációs rendszert veszünk lajstromba, nem csupán a képhez, hanem az egyéb szubsztanciákhoz kapcsolódó rendszereket is, mert ha a konnotációnak a felhasznált szubsztancia szerint tipizálható jelentői vannak is (kép, beszéd, tárgyak, magatartások), valamennyi jelentettje közös: ugyanazokkal a jelentettekkel találkozunk az írott sajtóban, a kép vagy a színészi gesztus esetében (ezért, hogy a szemiológia kizárólag totálisan gondolható el, ha szabad ezt a kifejezést használnunk); a konnotáció jelentettjeinek ez a közös területe az *ideológia*, amely egy adott társadalom és történelmi fejlődés összefüggésében csak egységes lehet, bármilyen konnotációs jelentőket használ is föl.

Az általános ideológiához valóban a választott szubsztancia sajátosságának megfelelő konnotációs jelentettek tartoznak. *Konnotátoroknak* fogjuk nevezni ezeket a jelentőket, e konnotátorok együttesét pedig *retorikának*: a retorika

¹³) A *forma* fogalmát pontosan a hjelmslevi értelemben használjuk (ld. *A szemiológia elemei*, i. m. 105. O.), vagyis mint a jelentettek egymás közötti funkcionális szerveződését.

¹⁴) A. J. Greimas, *Cours de sémantique*, 1964, az École normale supérieure de Saint-Cloud sokszorosított jegyzetei.

eszerint az ideológia jelentő-oldalaként jelenik meg. A retorikák szubsztanciájuk szerint szükségszerűen változnak (itt az artikulált hang, ott a kép, a gesztus stb.), de nem feltétlenül formájuk tekintetében; sőt valószínű, hogy egyetlen retorikai *forma* létezik, amely közös például az álomban, az irodalomban, a képben.¹⁵ Így a kép retorikája (azaz konnotátorainak osztályozása) specifikus, amennyiben a látás fizikai kényszereinek van alávetve (amelyek különböznek pl. a fonáció kényszereitől), ámde általános, amennyiben a „figurák” mindig csupán az elemek formális kapcsolatai. Ez a retorika csak egy eléggé széleskörű lajstromozás alapján alkotható meg, de mostantól már sejtethetjük, hogy ebben néhány olyan figurára lelünk rá újra, amelyeket az antik és a klasszikus retorika már megjelölt;¹⁶ így a paradicsom metonímia révén jelenti az olasztságot; a három képi mozzanattól álló szubsztancia (granulált, őrölt, folyékony kávé) egyébként ugyanolyan módon, egyszerű mellérendeléssel hoz létre egy bizonyos logikai kapcsolatot, akár az aszúndeton. Igen valószínű, hogy a metabolák (vagy az egyik jelentőt a másikkal helyettesítő alakzatok) közül¹⁷.

A legfontosabb mindenesetre — legalábbis pillanatnyilag — nem az, hogy leltárba vegyük a konnotátorokat, hanem annak a megértése, hogy a kép totalításában a konnotátorok *nem folyamatos*, vagy pontosabban: *helyváltató* jegyeket alkotnak. A konnotátorok nem töltik ki a lexikális entitást (*lexie*), olvasatuk nem meríti ki azt. Más szóval (és ez az egész szemiotológiára érvényes kijelentés lenne) a lexikális entitás valamennyi eleme nem válhat konnotátorrá, a diskurzusban mindig marad bizonyos denotáció, ami nélkül egyáltalán a diskurzus lehetetlen lenne. Ez visszavezet minket a második üzenethez, avagy a denotált képhez. A *Panzani*-reklámban a mediterrán zöldségek, a szín, a kompozíció, sőt maga a bőség is helyüket változtató tömbökként bukkannak fel, amelyek egyszerre izoláltak, illetve részei egy általános látványnak, amelynek megvan a saját tere, s mint láttuk, „értelme” is: olyan szintagma „abroncsolja” őket, *amely nem a sajátjuk, hanem a denotációé*. Ez lényeges állítás, mert lehetővé teszi, hogy (visszamenőleg) megalkozzunk a második vagy szó szerinti és a harmadik vagy szimbolikus üzenet strukturális megkülönböztetését, és hogy pontosabban megragadjuk a denotáció természetét változtató funkcióját a konnotációhoz képest; most már tudjuk, hogy *pontosan* a denotált üzenet szintagmája az, amely „természetileg változtatja” a konnotált üzenet rendszerét. Továbbá: a konnotáció pusztán rendszer, tehát csak paradigmatis fogalmakban definiálható; az ikonikus definíció csak szintagma, rendszer nélkül kapcsol össze elemeket: a diszkontinuus konnotátorok a denotáció szintagmáján keresztül kapcsolódnak össze, aktualizálódnak, „szólalnak meg”: a szimbólumok diszkontinuus világa úgy

¹⁵) Vö. E. Benveniste, „Remarques sur la fonction du langage dans la découverte freudienne”, in: *La Psychanalyse*, 1956/1 3—16. O.; ugyanez a szöveg szerepel: *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1966, VII. fejezet.

¹⁶) A klasszikus retorikát strukturális fogalmak segítségével kell újragondolnunk (egy jelenleg folyamatban lévő munka célkitűzése az) és akkor talán lehetséges lesz a konnotációs jelentők általános vagy nyelvi retorikájának megalkotása, amely az artikulált hangra, a képre, a gesztusra stb. egyaránt érvényes. (Vö. azóta *l'Ancienne rhétorique* *Aidémémoire*, in: *Communications*, 16. 1970. A kiadó jegyzete.)

¹⁷) Jöbbszeretnők ezúttal elkerülni a jakobsoni ellentétet a metafora és a metonímia között, mivel ha a metonímia eredendően a szomszédosság alakzata is, attól még nem kevésbé funkcionál jelentő-helyettesítőként, tehát mint egy metafora.

merítkezik meg a denotált látvány történetében, mint egy bűnöktől megtisztító szenteltvízes fürdőben.

Ebből jól látható, hogy a kép totális rendszere, a strukturális funkciók polarizáltak; egyrészt, mondhatni, paradigmatisztikus sűrítés történik a konnotátorok (vagyis nagyjából a „szimbólumok“) szintjén, amelyek erőteljes, helyváltoztató és „eltárgyasultnak“ mondható jelek; és másrészt zajlik a szintagmatikus „folyamat“ a denotáció szintjén; ne feledjük, hogy a szintagma mindig igen közel esik a beszédhez, és pontosan az ikonikus diskurzus változtatja természetivé a szimbólumokat. Anélkül, hogy elhamarkodott következtetéseket akarnánk levonni a képből a szemiológiára általában, megkockáztathatjuk azt az állítást, hogy a totális értelem világában belső (strukturális) hasadás húzódik a rendszer mint kultúra és mint természet között: a tömegkommunikáció alkotásai (különböző dialektikával és különböző szinten) egytől egyig az elbeszélés, a diegézis, a szintagma természeti mivoltának igézetét konjugálják a kultúra néhány diszkontinuus szimbólumba menekített intelligibilitásával, amelyeket az emberek az eleven beszéd hajlékában „deklínálnak“.

Communications, 1964. Fordította: Angyalosi Gergely

ROLAND BARTHES

A FOTÓ MINT ÜZENET

A sajtófotó üzenet. Ennek az üzenetnek az egésze kibocsátó forrásból, közvetítő csatornából és befogadó közegből áll. A kibocsátó forrás az újság szerkesztősége, azoknak a szakembereknek a csoportja, akik közül némelyek elkészítik a fényképet, mások a válogatást, a szedést, a technikai kezelést végzik, ismét mások pedig címet adnak neki, feliratozzák, kommentálják. A befogadó közeg az újságot olvasó közönség. Végül a közvetítő csatorna maga az újság, vagy pontosabban az összedolgozó üzenetek azon együttese, amelynek középpontja a fotó, környezetét azonban a szöveg, a cím, a felirat, a tördelés, valamint elvontabb, de nem kevésbé „informatív” módon, maga az újság neve alkotja (mert e név olyan tudást jelent, amely erősen befolyásolhatja az illető üzenet olvasatát: a fotó értelme megváltozhat, ha az *Aurore*-ből átkerül az *Humanité*-ba). Ezek nem közömbös megállapítások; mert jól látható, hogy itt az üzenet három hagyományos része nem ugyanazzal a módszerrel tárandó fel; az üzenet kibocsátása és befogadása egyaránt a szociológiára tartozik: tanulmányozni kell embercsoportokat, meghatározni indítékokat, magatartásokat, megkísérelni ezen csoportok viselkedésének összekapcsolását a társadalom egészével, amelynek részei. Ami azonban magát az üzenetet illeti, a módszer csak ettől eltérő lehet: bármi legyen is az üzenet eredete és rendeltetése, a fotó nem csupán termék, vagy út valami felé, hanem tárgy is, amely strukturális szempontból autonóm; anélkül, hogy el akarnók választani ezt a tárgyat használatától, különleges módszerhez kell itt folyamodnunk, amely megelőzi magát a szociológiai elemzést, és amely nem lehet más, mint annak az eredendő struktúrának immanens elemzése, ami a fotó.

A fotó struktúrája természetesen még egy tisztán immanens elemzés szemszögéből sem izolált: legalább egy másik struktúrával, a szöveggel (cím, felirat vagy cikk) kommunikál, amely nélkül nem létezik sajtófotó. A totális információt tehát két különböző struktúra hordozza (amelyek közül az egyik nyelvi jellegű); ez a két struktúra egyazon célra irányul, minthogy azonban egységeik heterogének, nem keveredhetnek egymással; emitt (a szövegben) az üzenet szubsztanciáját a szavak alkotják; ott (a fotóban) vonalak, síkok, árnyalatok. Az üzenet két struktúrája ráadásul két külön teret foglal el, amelyek szomszédosak ugyan, de nem „homogenizáltak”, mint például egy rébuszban, ahol ugyanabban a sorban kell olvasnunk szavakat és képeket. Így tehát, noha nincs sajtófotó írott kommentár nélkül, először mindkét struktúrát külön-külön kell elemeznünk; csak miután kimerítően tanulmányoztuk őket, akkor érthetjük meg, milyen módon egészítik ki egymást. E két struk-

túra egyikét, a nyelvet, már ismerjük (bár azt a fajta „irodalmi“ nyelvet, amit az újságnyelv jelent, egyáltalán nem: ezen a területen még rengeteg a tennivaló); a másik, a voltaképpeni fotó, többé-kevésbé ismeretlen. Itt csupán a fotó mint üzenet strukturális elemzése során fellépő első nehézségek meghatározására szorítkozunk.

A fotó paradoxona

Mi a fotó-üzenet tartalma? Mit továbbit a fotó? Magától értetődően a látványt, a szó szerint reálisat. A tárgy és a róla készült kép közötti viszony kétségkívül redukív: arányaiban, perspektíváiban és színében is az. E redukció azonban egy pillanatra sem jelent *transzformációt* (a fogalom matematikai értelmében); hogy eljussunk a valóságos dologtól a róla készült fényképig, egyáltalában nem szükséges az előbbi egységekre szabdalnunk, hogy azután ezekből az egységekből a belőlük kiolvasandó tárgytól szubsztanciálisan különböző jeleket alkossunk; nincs szükségünk valamiféle váltószervezetre, azaz kódra e tárgy és képe között; bizonyos, hogy a kép nem azonos a valóságos dologgal; de legalább annak tökéletes *analogonja*, és a közfelfogásban éppen ez az analogikus tökély definiálja a fotót. Látható tehát a fénykép saját státusza: hogy *kód nélküli üzenet*; ebből az állításból azonban nyomban egy másik következik: a fotó-üzenet folyamatos, megszakítatlan.

Léteznek-e más kód nélküli üzenetek? Első pillantásra igen: pontosan a valóság összes analogikus reprodukciója ilyen: rajzok, festmények, film, színház. Valójában azonban ezeknek az üzeneteknek mindegyike az analogikus tartalom kívül (jelenet, tárgy, táj) azonnal és magától értetődően kifejleszt még egy üzenetet, amelyet a reprodukció *stílusának* neveznek; egy másodlagos értelemről van szó, melynek jelentője a kép bizonyos „kezelése“ az alkotó által, jelentette pedig, legyen esztétikai vagy ideológiai, az üzenetet befogadó társadalom „kultúrájára“ utal. Összességében véve mindezen imitativ „művészetek“ két üzenetet hordoznak: egy *denotált* üzenetet, amely maga az *analogon* és egy *konnotált* üzenetet, amely az a mód, ahogyan a társadalom bizonyos mértékig kiolvashatóvá teszi, amit erről gondol. Az üzeneteknek eme kettőssége magától értetődő minden nem-fotografikus reprodukció esetében: nincs olyan rajz, legyen bármilyen „pontos“, amelynek éppen a pontossága ne válnék stílussá („verizmus“); nincs olyan filmre vett látvány, amelynek objektivitását végül is ne az objektivitás jeleként olvassuk. Újfent csak hátravan még ezeknek a konnotált üzeneteknek a tanulmányozása (nevezetesen el kellene döntenie, hogy az, amit műalkotásnak hívunk, redukálható-e jelentések rendszerére); csupán annyit feltételezhetünk, hogy mindezen imitativ művészetekben, amennyiben közösségek, a konnotált rendszer kódját valószínűleg egy univerzális szimbolika alkotja, mondjuk, egy kor retorikája, magyarán egy sztereotípiakészlet (sémák, színek, grafizmusok, gesztusok, kifejezés módok, az elemek csoportosítása).

Nos, a fotónál semmi hasonlóról nincs szó, legalábbis nincs a sajtófotónál, amely sohasem „művészi“ fotó. Mivel a fotó a valóság mechanikus hasonmásaként jelenik meg, elsődleges üzenete valamiképpen teljesen kitölti szubsztanciáját, és semmi helyet nem hagy egy másodlagos üzenet kibonta-

koztatásához. Összefoglalva, valamennyi információ-struktúra közül¹ a fotó az egyetlen, amelyet kizárólag egy „denotált” üzenet alkot és foglal le, kimerítve léte teljességét; egy fotót szemügyre véve a „denotáció”, vagy ha úgy tetszik, az analogikus teljesség érzete olyan erős, hogy a fotó leírása szigorúan véve lehetetlen; mert a leírás pontosan abban áll, hogy a denotált üzenethez kapcsolunk egy olyan váltó-szerkezetet vagy másodlagos üzenetet, amelyet a nyelv kódjából merítünk, és amely, bármennyire törekszünk is a pontosságra, kikerülhetetlenül konnotációt képez a fotografikus hasonmáshoz képest: a leírás tehát nem csupán annyit jelent, hogy nem vagyunk pontosak vagy kimerítőek, hanem annak a struktúrának a megváltoztatását is, amelyet leírunk, hogy más jelentést hívunk életre, mint ami élénk táru²l.

Mármost a fotónak ez a tisztán „denotáló” státusza, hasonlóságának tökélye és teljessége, vagyis „objektivitása”, mindez könnyen mítosszá válhat (ezek azok a jellemvonások, amelyeket a közvélemény a fotónak tulajdonít): mivel voltaképpen nagyon nagy a valószínűsége annak (és ez itt munkahipotézisül fog szolgálni), hogy a fotó-üzenet (legalábbis a sajtófotó) maga is konnotált lesz. A konnotációt nem feltétlenül tudjuk közvetlenül az üzenet szintjén megragadni (a konnotáció, ha úgy tetszik, egyszerre láthatatlan és aktív, egyértelmű és implicit), de már kikövetkeztethetjük bizonyos jelenségek-ből, amelyek az üzenet létrehozásának és befogadásának szintjén zajlanak; egyrészt a sajtófotó megmunkált, kiválasztott, megkomponált, megszerkesztett, a szakmai, esztétikai vagy ideológiai normák szerint kidolgozott tárgy (e normák mindegyike konnotatív tényező); és másrészt ugyanezt a fotót, nem csupán érzékelik, befogadják, hanem *elolvassák*, a fogyasztó-közönség több-kevesebb tudatossággal egy hagyományos jelkészlethez köti; nos, minden jel feltételez egy kódot és ennek a (konnotációs) kódnak a megállapítására kellene törekednünk. A fotó paradoxona ennek megfelelően a két üzenet, a kód nélküli (ez lenne a fotografikus hasonmás) és a kódolt (ez lenne a fotó „művészete”, vagy kidolgozása, vagy „írásmódja”, vagy retorikája) együttélése volna; strukturális szempontból a paradoxon természetesen nem a denotált és a konnotált üzenet összjátéka: ez valószínűleg minden tömegkommunikáció szükségszerű velejárója; hanem az, hogy a konnotált (vagy kódolt) üzenet egy *kód nélküli* üzenetből kiindulva fejlődik ki. Ez a strukturális paradoxon egybeesik egy etikaival: amikor „semlegesek, objektívek” akarunk lenni, a valóság aprólékos másolására törekszünk, az analógia mintha ellenállási tényezőt jelentene az értékek bevitelével szemben (legalábbis ez az esztétikai „realizmus”) meghatározása: hogyan lehet tehát a fotó egyszerre „objektív” és „értéktelített”, természeti és kulturális? Talán akkor tudunk majd válaszolni erre a kérdésre, ha sikerül megragadnunk a denotált és a konnotált üzenet egymásba kapcsolódásának módját. E munkához azonban csak akkor kezdhetünk hozzá, ha emlékezetünkbe idézzük,

¹) Természetesen „kulturális” vagy kulturálissá tett struktúrákról, nem pedig operacionális struktúrákról van szó: a matematika például denotált struktúrát jelent, minden konnotáció nélkül; ha azonban a tömegtársadalom kisajátítja és felhasználja egy algebraformulát egy Einsteinról szóló cikkben, ez az üzenet, amely eredetileg tisztán matematikai volt, nagyon súlyos konnotációval terhelődik meg, hiszen *jelent* a tudományt.

²) Egy rajz leírása könnyebb, hiszen végeredményben már konnotált struktúra leírásáról van szó, amelyet egy *kódolt* jelentés szemszögéből dolgoztak ki. Talán ennek tulajdonítható, hogy a pszichológiai tesztek sok rajzot és nagyon kevés fotót használnak föl.

hogy a fotóban lévén a denotált üzenet teljesen analogikus, azaz semmiféle kódra vissza nem vezethető, vagyis ismét csak: *folyamatos*, nem szabad az első üzenet jelentő-egységeit keresnünk; ezzel szemben a konnotált üzenet tartalmazza a kifejezés síkját és a tartalom síkját, jelentőket és jelentetteket: tehát igazi desiffrózást igényel. Ez a desiffrózási pillanatnyilag korai lenne, mert a jelentő egységek és e jelentett témák (vagy értékek) elkülönítéséhez irányított olvasatokat (talán tesztek) kellene kidolgoznunk, mesterséges úton megváltoztatva a fotó bizonyos elemeit, hogy megfigyelhessük, vajon ezek a formamódosulások értelemmódosulásokat vonnak-e maguk után. De mostantól legalább képesek vagyunk felvázolni a fotografikus konnotáció elemzésének főbb sikjait.

A konnotáció eljárásai

A konnotáció, vagyis egy másodlagos értelem bevitele a tulajdonképpeni fotó-üzenetbe a fotó előállításának különböző szintjein valósul meg (kiválasztás, technikai kezelés, keretezés, tördelés): voltaképpen nem más, mint a fotografikus analógia kódolása; tehát levezethetjük a konnotációs eljárásokból; nem feledjük azonban, hogy ezeknek az eljárásoknak semmi közük a jelentés egységeihez, úgy, ahogyan azokat egy későbbi szemantikai típusú elemzés egy napon talán képes lesz definiálni: voltaképpen nem részei a fotó strukturájának. Ezek ismert eljárások: csupán arra szorítkozunk, hogy strukturális terminusokra fordítsuk le őket. Szigorúan véve el kellene választanunk a három elsőt (fotótrükk, beállítás, tárgyak) a három továbbbitől (fotogenika, esztétizmus, szintaxis), hiszen az előbbi három eljárásban a konnotációt magának a valóságnak, azaz a denotált üzenetnek a módosítása idézi elő (ezek az előkészítő műveletek nyilvánvalóan nem a fotóhoz tartoznak); ha mégis a fotografikus konnotáció eljárásai közé soroljuk őket, ez azért történik, mert ezek is részesülnek a denotáció presztizséből: a fotó lehetővé teszi a fényképész számára, hogy *eltüntesse* a felvételt megelőző előkészületek nyomait; mindazonáltal továbbra is fennáll, hogy a strukturális elemzés szempontjából az általuk szolgáltatott anyagot nem feltétlenül tudjuk számitásba venni.

1. A fotótrükk

Azt mondják, egy fotó, amelyet 1951-ben széles körben terjesztettek az amerikai sajtóban, Millard Tydings szenátor számára mandátumának elvesztését jelentette; ez a fotó a szenátort a kommunista Earl Browderrel folytatott társalgás közben ábrázolta. Valójában trükkfelvételtől volt szó, a két arc mesterséges közelítéséről. A trükközés módszertani érdekessége az, hogy magán a denotatív síkon belül lép föl, előzetes bejelentés nélkül; felhasználja a fotó különleges hitelességét, amely, mint láttuk, nem más, mint az a kivételes denotációs készsége, hogy egyszerűen denotáltként fogadtat el egy üzenetet, amely voltaképpen erősen konnotált; a konnotáció semmiféle más eljárás során nem ölti fel ilyen tökéletesen a denotáció „objektív” álcáját. Jelentés természetesen csak akkor lehetséges, ha létezik jelkészlet, kód-vázlat; ebben az esetben a jelentő a két személy társalgó magatartása; meg kell jegyeznünk,

hogy ez a magatartás csak bizonyos társadalom számára válik jellé, azaz csak bizonyos értékek vonatkozásában: az amerikai választópolgárok kicsinyes antikommunizmusa változtatja a beszélgetőpartnerek gesztusát az elítélendő bizalmasság jelévé; ez annyit jelent, hogy a konnotáció kódja sem nem meseterséges (mint egy igazi nyelvben), sem nem természetes: történelmi.

2. Beállítás

Íme, egy sajtófotó, amely nagy nyilvánosságot kapott a legutóbbi amerikai elnökválasztáson: Kennedy elnök mellképe profilból, szeméit az égre emeli, kezeit összekulcsolja. Ezúttal maga az alany beállítása készíti elő a konnotáció jelentetteinek olvasatát: fiatalosság, átszellemültség, tisztaság; e fotó nyilvánvalóan csak azért bír jelentéssel, mert létezik azoknak a sztereotíp tartásoknak a készlettára, amelyek teljesen kész jelentés-elemeket alkotnak (égre emelt tekintet, összekulcsolt kéz); az ikonografikus konnotáció „történeti nyelvtanának” tehát a festészetben, a színházban, a képzettársításokban, a közhasználatú metaforákban stb. kell keresnie anyagát, vagyis pontosan a „kultúrában”. Mint mondtuk, a beállítás nem kifejezetten fotografikus eljárás, de nehéz nem beszélnünk róla, mivel hatását éppen abból az analogikus elvből meríti, amely a fotó alapvető sajátossága: az üzenet itt nem a „póz”, hanem az „imádkozó Kennedy”: az olvasó egyszerű denotációként fogadja be azt, ami volta-képpen kettős, denotált-konnotált struktúra.

3. T á r g y a k

Különleges fontosságot kell tulajdonítanunk itt annak, amit a tárgyak beállításának nevezhetnénk, mivel a konnotált értelem ilyenkor a tárgyak beállításából fakad (akár úgy, hogy a fotográfusnak elegendő ideje volt arra, hogy ezeket a tárgyakat mesterségesen elrendezze az objektív előtt, akár úgy, hogy a tördelőszerkesztő több fotó közül kiválasztja azt, amelyik erről vagy arról a tárgyról készült). A lényeg az, hogy ezek a tárgyak állandó eszmetársításokat váltanak ki (könyvtár—értelmiségi) vagy, kissé elmosódottabban, valódi szimbólumok (Chessmann gázkamrájának ajtaja az ősi mitológiai gyászkapujára emlékeztet). Ezek a tárgyak kitűnő jelentés-elemeket alkotnak: egyrészt nem folytonosak és önmagukban teljesek, ami egy jel számára szükséges fizikai adottság; és másrészt világos, ismert jelentettekre utalnak; ezek tehát igazi lexikális elemek, annyira stabilak, hogy könnyen szintaxisba rendezhetők. Íme, például egy tárgyakból álló „kompozíció”: nyitott ablak, amelyen át cseréptetőkre, szőlőskertekre látni; az ablak előtt fényképalbum, nagyítóüveg, virágváza; tehát vidéken vagyunk, a Loire alsó folyásánál (szőlők és cseréptető); egy polgári otthonban (virágok az asztalon), ahol a koros házigazda (nagyítóüveg) újraéli emlékeit (fotóalbum): az illető Francois Mauriac Malagar-ban (a *Paris-Match*ből); a konnotáció valamiképpen mindezen jelentő-egységekből „jön”, amelyeket mindazonáltal úgy „kaptak le”, mintha közvetlen és spontán, vagyis jelentés nélküli látványról lenne szó; ennek kifejezését megadjuk a szövegben, amely azt fejtegeti, mennyire kötődik Mauriac a földhöz, ehhez a vidékhez. A tárgynak talán nincs már *ereje* a fotón, de egészen biztosan van értelme.

4. Fotogénia

A fotogénia történetét már megírták (Edgar Morin: *A film avagy a képzeletbeli ember*), így tehát nem kell kitérnünk az eljárás általános tartalmára. Megelégedhetünk azzal, hogy a fotogéniát az információ-struktúra fogalmainak segítségével definiáljuk: a fotogéniában a konnotált üzenet magában a képben van, megvilágítás-, nyomás-, másolás-technikai eljárásokkal „megszépitve” (vagyis általában szublimálva). Számba kellene vennünk ezeket a technikákat, márcsak azért is, mert mindegyikük megfelel egy konnotációs jelentettnak, amely eléggé állandó ahhoz, hogy részét képezhesse a technikai „effektusok” kulturális lexikájának (például a „mozgás okozta elmosódottság” vagy „elfolyó” kép, amely kifejezéseket Dr. Steinert és munkacsoportja dobta a köztudatba, a tér-idő kapcsolatot kifejezendő). Ez a számbavétel egyébiránt kiváló alkalmat nyújtana arra, hogy az esztétikai és a jelentő effektusokat megkülönböztessük egymástól — feltéve, ha elimerjük, hogy a fotóban a „művészfotósok” szándékaival ellentétben soha sincs *művészet*, de mindig van *értelem* — ami végre pontos kritériumot szolgáltatna a jó festészet (legyen bármilyen figuratív) és a fotó szembeállításához.

5. Esztétizmus

Mert, ha beszélhetünk is a fotó esetében esztétizmusról, ezt, úgy tűnik, csak kétértelműen tehetjük: amikor a fénykép festménnyé változik, vagyis a kompozíció és a vizuális szubsztancia szándékoltan „festékszerű”, akár abból a célból, hogy önmagát „művészetként” jelentse (ez a századeleji „festményszerűség” esete), vagy azért, hogy valamely, általában körmönfontabb és összetettebb jelentettet juttassanak érvényre, amit egyéb konnotációs eljárások nem tennének lehetővé; Cartier-Bresson így komponálta meg Pacelli bíboros fogadását a lisieux-i hívek által — egy régi mester festményének mintájára; ez a fotó azonban egyáltalán nem festmény; hangsúlyozott esztétizmus egyrészt (rosszhiszeműen) magának a festménynek az eszméjére utal, másrészt viszont kompozíciója kifejezetten egyfajta eksztatikus átszellemültséget jelent, amelyet objektív látványként tálal. Egyébként itt megfigyelhető a festmény és a fotó különbsége: egy kora-középkori festő képén az „átszellemültség” egyáltalán nem jelentett, hanem mondhatni magának a képnek a léte; egyes festményeken bizonyára találkozhattunk kód-elemekkel, retorikai figurákkal, a korra jellemző szimbólumokkal, de semmiféle más jelentő egység nem utal az átszellemültségre, amely létmód, nem pedig egy strukturált üzenet tárgya.

6. Szintaxis

Fentebb már beszéltünk a jel-tárgyak diszkurzív olvasatáról ugyanazon a fotón belül; több fotó természetesen alkothat szekvenciát (ez az illusztrált folyóiratokban gyakran előfordul); a konnotációs jelentő ez esetben nem a szekvencia egyes fragmentumainak szintjén található, hanem összekapcsolódásuk (ahogyan a nyelvészek mondanák, szupra-szegmentális) szintjén. Íme, négy felvétel az elnöki vadászatról a rambouillet-i erdőben; a kitűnő

adás (Vincent Auriol) mindegyiken egy váratlan célpontra irányozza puskáját, veszélybe sodorva a menekülő vagy hasravágódó testőröket, a sorozat (és csak a sorozat) olvasata komikus hatású, ami jól ismert recept szerint a magatartások ismétlődéséből és variációjából ered. Ehhez kapcsolódóan meg kell jegyeznünk, hogy egy fotó önmagában nagyon ritkán (vagyis igen nehezen) komikus, szemben a rajzzal; a komikumnak mozgásra (vagyis ismétlődésre) van szüksége (amit könnyű megoldani filmen), vagy tipizálásra (ami lehetséges a rajzban), márpedig ez a két „konnotáció” a fotóban kizárt.

A szöveg és a kép

Ezek tehát a fotografált kép főbb konnotációs eljárásai (ismételten hangsúlyoznunk kell, technikai megoldásokról, nem pedig egységekről van szó). Ezekhez állandó jelleggel hozzájárulhat még a sajtófotót kísérő szöveg. Ezzel kapcsolatban három megjegyzést kell tennünk.

Mindenekelőtt a következőt: a szöveg parazita üzenetet alkot, amelynek célja a kép konnotálása, vagyis hogy egy vagy több másodlagos jelentettet „leheljen” belé. Más szóval fontos történelmi fordulatról van szó, többé nem a kép *illusztrálja* a beszédet, hanem a beszéd a kép parazitája; ennek a fordulathoz ára van: az „illusztráció” hagyományos formáiban a kép a denotációhoz való epizodikus visszatérésként funkcionál, kiindulva egy fő üzenetből (a szövegből), amely konnotáltnak érződött, éppen, mivel illusztrációra volt szüksége; a jelenlegi kapcsolatban a kép nem világítja meg, nem teszi „valóságossá” a beszédet; a beszéd szublimálja, teszi patetikussá vagy racionálissá a képet; minthogy azonban ez járulékos, pótlólagos művelet csupán, az új informatív egység látszólag egy objektív (denotált) üzeneten alapul, amelynek a beszéd csupán egyfajta, majdhogynem inkonzekvens utórezgése; valamikor a kép tette súlyosabbá, világosabbá a szöveget; ma a szöveg teszi súlyosabbá a képet, megterheli egy bizonyos kultúrával, morállal, képzelettel; valaha a szövegtől a képig redukció történt, ma amplifikációnak vagyunk a tanúi: a konnotációt nem úgy éljük meg, mint a fotografikus analógia által alkotott denotáció természetes rezonanciáját; tehát egy kulturális jelenség természetivé válásának folyamatával állunk szemben.

Egy további megjegyzés: a konnotáció effektusa valószínűleg különbözik a beszéd megjelenési módja szerint; minél közelebb áll a beszéd a képhez, annál kevésbé látszik azt konnotálni; a verbális üzenet, amelyet az ikonografikus üzenet némiképpen elnyelt, osztozni látszik annak objektivitásában, a nyelvi konnotáció visszatér az „ártatlanság” állapotába a fénykép-denotáció révén igaz, valódi bekebelezésről sohasem beszélhetünk, hiszen a két struktúra (itt grafikus, ott ikonikus) redukálhatatlan; de valószínűleg léteznek fokozatok ebben a keverékben. A felirat konnotatív hatása kevésbé nyilvánvaló, mint a főcímé vagy a cikké; cím és cikk érzékelhetően elválík a képtől, a cím betűformája, a cikk távolsága miatt, az egyik, mert megtöri, a másik, mert eltávolítja a kép tartalmát; a felirat ellenben, már csak elhelyezése miatt is, szokásos olvasásmódja szerint látszólag megkettőzi a képet, vagyis a kép denotációjának részét képezi.

Mindazonáltal (és ez lesz utolsó megjegyzésünk a szöveggel kapcsolatban) lehetetlen, hogy a szöveg „megkettőzze” a képet, mert az egyik struktúra-

ból a másikba való átlépés közben elkerülhetetlenül másodlagos jelentések alakulnak ki. Miféle kapcsolat áll fenn e konnotációs jelentettek és a kép között? Látszólag magyarázatról, azaz bizonyos mértékig emfázisról van szó; a valóságban a leggyakrabban a szöveg csak felerősíti azon konnotációk összességét, amelyek már a fotón belül megtalálhatók; néha azonban a szöveg produkál teljesen új jelentettet, amely némiképpen visszahat a képre, belevevül, olyannyira, hogy szinte úgy látszik, mintha a kép denotálná a szöveget: „*Hajszál híján halálukat lelték, ez van az arcukra írva*“, mondja a főcím egy fotóról, amelyen Erzsébet királynőt és Fülöp herceget látjuk kiszállni a repülőgépből; a fénykép elkészültének időpontjában a két szereplő valójában mit sem tudott még az elkerült légiszerencsétlenségről. A beszéd néha egyenesen ellentmond a képnek oly módon, hogy kompenzáló konnotációt hoz létre; Gerbner egy elemzés során kimutatta (*The social anatomy of the romance confession cover-girl*), hogy némely bulvár-magazinban a borítók baljós és aggasztó főcímeinek verbális üzenetéhez mindig egy ragyogó szépségű *cover-girl* társul; a két üzenet itt kompromisszumra lép; a konnotációnak szabályozó funkciója van, óvja a belevetítés-azonosulás irracionális játékát.

A fotó jelentésnélkülisége

Mint láttuk, a konnotáció kódja valószínűleg sem „természeti“, sem „mesterséges“, hanem történeti, vagy, ha úgy tetszik, „kulturális“: a jelek itt gesztusok, testtartások, kifejezés módok, színek vagy effektusok, amelyek bizonyos társadalmi használatból eredően bizonyos értelemmel bírnak; a jelentő és a jelentett közötti összefüggés, vagyis voltaképpen a jelentés, ha nem is motiválatlan, de legalábbis teljes mértékben történeti marad. Csak akkor állíthatjuk tehát, hogy a modern ember a fotó olvasatába történelmen-inneni vagy történelmen-túli, azaz karakter-jellegű vagy „örök“ érzelmeket és értékeket vetít, ha leszögezzük, hogy a jelentést mindig egy meghatározott társadalom és történelem alakítja ki; a jelentés végül is nem más, mint az a dialektikus mozgás, amely feloldja a kultúra embere és a természeti ember között feszülő ellentmondást.

A konnotációs kódznak köszönhetően tehát a fotó olvasata mindig történeti; az olvasó „tudásától“ függ, éppúgy, mintha valóságos nyelvről lenne szó, amely csak annak számára érthető, aki elsajátította e nyelv jeleit.

A fotó „nyelve“ végeredményben mintha emlékeztetne bizonyos ideografikus nyelvekre, amelyekben keverednek az analogikus és a jelzészerű egységek, azaz a különbséggel, hogy az ideogrammot jelként éljük meg, míg a fotografikus „másolatot“ a valóság egyszerű denotációjának fogjuk fel. E konnotációs kód fellelése annyit jelentene, hogy elkülönítjük, számba vesszük és strukturáljuk a fotó felületének valamennyi „történelmi“ elemét, minden részét, amelyek még diszkontinuitásukat is az olvasói tudásnak köszönhetik, vagy ha úgy tetszik, az olvasó kulturális helyzetének.

Nos, e feladat végrehajtásához talán nagyon messzire kell mennünk. Semmi sem bizonyítja, hogy a fotónak vannak „semleges“ részei, vagy legalábbis a fotó teljes jelentésnélkülisége egészen kivételes jelenség; e probléma megoldásához először is teljesen tisztáznunk kellene az olvasás mechanizmusait (a szónak fizikai, nem pedig szemantikai értelmében), vagy inkább a fotó

érzékelésének mechanizmusait; nos, ezen a ponton tudásunk vajmi csekélynek bizonyul: hogyan olvasunk egy fotót? Mit érzékelünk belőle? Milyen sorrendben, miféle útvonalat követve? Miben áll maga az érzékelés? Ha elfogadjuk Bruner és Piaget feltételezését, az érzékelés azonnali kategorizálást is jelent, a fotót érzékelése pillanatában már verbalizáljuk, vagy inkább: csak verbalizáltként érzékeljük (vagy, ha a verbalizáció késik, az érzékelés összezavarodik, tanácstalanság, az alany szorongása, traumatizálódása következik be G. Cohen-Séat film-érzékelési hipotézise szerint). E felfogásban a kép, amely azonnal egy belső meta-nyelv, vagyis maga a nyelv zsákmánya lesz, végső soron semmiféle voltaképpeni denotált állapotot nem ismer; a társadalom számára csupán az első konnotációban megmerítkezve létezik, amely maga is a nyelv kategóriáiból áll, és mint tudjuk, minden nyelv állást foglal a dolgokkal kapcsolatban, konnotálja a valóságot, ha csak úgy is, hogy felosztja azt; a fotó konnotációi tehát *grosso modo* egybeesnének a nyelv konnotációs síkjaival.

Így a „perceptív“, hipotetikus, de lehetséges konnotáción kívül egyéb, sajátos konnotatív módozatokkal is találkozhatunk. Először is egy „kognitív“ konnotációval, amelynek jelentői az analagon bizonyos részeiből kerülnének ki, ezekre a részekre szorítkoznának; egy bizonyos városképet szemlélve *tudom*, hogy egy észak-afrikai országban vagyok, mivel balról arab feliratú cégtáblát látok, középen egy gandurába öltözött embert stb.; az olvasat itt erősen függ a kultúrától, világismeretemtől; és feltételezhető, hogy a jó sajtófotó (és mindegyik az, mivel alaposan megválogatják őket) könnyedén rájátszik olvasóinak feltételezett tudására, kiválasztva azokat a felvételeket, amelyek a legtöbbet hordoznak az ilyen jellegű információkból, hogy euforikus olvasás-élményt idézzenek elő; ha felvételt készítünk a lerombolt Agadírról, helyénvaló feltüntetni az „arabság“ bizonyos jegyeit, noha az „arabságnak“ semmi köze magához a katasztrófához; mert a tudásból eredő konnotáció mindig megnyugtató erejű: az ember szereti a jeleket, különösen, ha tiszták és világosak.

Érzéki konnotáció, kognitív konnotáció: ami még megoldásra vár, az a (nagyon tág értelemben vett) ideologikus vagy etikai konnotáció problémája, amely észérveket és okokat visz a kép olvasatába. Nagyon erős konnotáció ez, igen kidolgozott, leginkább szintaktikai jelentőt igényel: bizonyos személyiségek talákozása (mint a trükkfotóval kapcsolatban láttuk), magatartások kidomborítása, tárgykonstellációk; megszületett az iráni sah fia; íme, a fénykép: a királyi jelleg (a bölcsőt imádó alattvalók koszorúja), a gazdagság (több dajka), a higiénia (fehér köpenyek, a bölcső plexiüveg-teteje), a királyok is csak emberek (a csecsemő sír), azaz a fejedelmi mítosz valamennyi, ellentmondásos eleme, ahogyan ma fogyasztjuk. Apolitikus értékekről van szó itt, gazdag és világos szókészlettel; lehetséges (ez azonban nem több feltevésnél), hogy ezzel szemben a politikai konnotációt a leggyakrabban a szövegre bízák, mivel a politikai választások, ha élhetünk ezzel a kifejezéssel, mindig rosszhi-szeműek: ugyanannak a fotónak jobboldali vagy baloldali olvasat is adható (erre vonatkozólag hivatkozhatunk egy IFOP-felmérésre, amely a *Temps modernes*-ben jelent meg, 1955-ben); a denotáció, vagy annak látszata nem rendelkezik elegendő erővel ahhoz, hogy módosítsa a politikai opciókat: soha, egyetlen fotó sem győzött vagy hazudtolt meg senkit sem (viszont

„megerősíthet“ valamely meggyőződésünkben), mivelhogy a politikai tudat talán nem létezik a *logos*-on kívül: a politika az, ami *valamennyi* nyelv előfeltétele.

A fenti néhány megjegyzés a fotografikus konnotációk különböző válfajainak táblázatát vázolja föl; annyi mindenestre látható, hogy a konnotáció igen széles körben érvényesül. Vajon ez azt jelenti-e, hogy a tiszta denotáció, valami, ami nyelven-inneni, lehetetlen? Ha létezik is, talán nem azon a szinten, amit a mindennapi nyelvhasználat jelentés nélkülinek, semlegesnek, objektívnek nevez, hanem éppen ellenkezőleg a kifejezetten traumatikus képek szintjén: a trauma éppen az a tényező, amely felfüggeszti a nyelvet és blokkolja a jelentést. Bizonyos, hogy az általában véve traumatikus szituációk megragadhatók egy fotografikus jelentés-folyamatban; ez azonban éppen azt jelenti, hogy ezek a szituációk olyan retorikai kódok keresztül jelződnek, amely distancialja, szublimálja, enyhíti őket. Az igazán traumatikus fotó ritka, mivel a fotóban a trauma teljes egészében annak a bizonyosságnak köszönhető, hogy a jelenet valóban lejátszódott: *a fotósnek ott kellett lennie* (ez a denotáció mítikus definíciója); ezt feltételezve (ami az igazat megvallva már konnotáció) azonban a traumatikus fotó „(egy az egyben“ elkapott tűzvészek, hajótörések, katasztrófák, erőszakos halálesetek) az, amelyről nincs mit mondanunk: a sokkfotó struktúrájából eredően jelentés nélküli: semmiféle érték, semmiféle tudás, végső soron semmiféle verbális kategorizálás nem keritheti befolyása alá a jelenség intézményesült folyamatát. Egyfajta törvényszerűséget is képzelhetünk ebben: minél közvetlenebbül ér bennünket a trauma, annál nehezebb a konnotáció; vagy a következőképpen: egy fotó „mitologikus“ hatása fordítottan arányos traumatikus hatásával.

Miért? Kétségkívül azért, mert mint minden jól strukturált jelentés, a fotografikus konnotáció is intézményesült tevékenység; a társadalom egészének vonatkozásában az a funkciója, hogy integrálja az embert, vagyis biztonságot adjon számára; minden kód egyszerre önkényes és racionális; az ember, amikor egy kódot vesz igénybe, mindig egyfajta racionalitáson és szabadságon keresztül igazolja, teszi próbára önmagát. Ebben az értelemben a kódok elemzése talán lehetővé teszi, hogy egy társadalmat könnyebben és biztonságban határozhassunk meg, mint jelentettjeinek analízisével, mivel ez utóbbiak gyakran történelmen túlinak tűnhetnek, lévén, hogy inkább egy antropológiai alaphoz, mint a valóságos történelemhez tartoznak: Hegel jobb meghatározást adott a régi görögökről, felvázolván azt a módot, ahogyan jelentővé tették a természetet, mint amikor leírta idevonatkozó érzelmeik és hiedelmeik összességét. Ugyanígy talán mi is jobban tesszük, ha nem korunk ideologikus tartalmainak direkt számbavételével foglalkozunk, mivel ha sajátos struktúrájában kíséreljük meg rekonstruálni egy olyan széleskörű kommunikáció konnotatív kódját, mint amilyen a sajtófotó, remélhetjük, hogy rátalálunk azokra a körmönfontan bonyolult formákra, amelyeket társadalmunk saját megnyugtató használatára használ, és ezáltal megragadhatjuk ennek az igyekezetnek a mértékét, kerületeit és alapvető funkcióját: ez a perspektíva annál is inkább vonzó, mivel mint kezdetben mondtuk, a fotó egy paradoxon formájában alakul ki: így válik egy tehetetlen tárgyból nyelv, amely egy „mechanikus“ művészet kultúrátlanságát a legtársadalmibb intézménnyé alakítja.

FOLKLÓR

PJOTR BOGATIRJOV

A NÉPVISELET FUNKCIÓI MORVA-SZLOVÁKIÁBAN

Ebben a műben megkísérlem azoknak a funkcióknak az elemzését, melyek a morva-szlovák népviseletben jelenleg megtalálhatók, avagy a közelmúltban megtalálhatók voltak. Csupán a morva-szlovák anyagra szorítkozom egyrészt, mert az utóbbi időben (HÚSEK, Anton VÁCLAVIK) és régebben (Jozef KLVAŇA és mások) bőséges anyagot gyűjtöttek erről az aránylag nem nagy területről, ami lehetővé teszi a viselet különböző funkcióiról és struktúráiról stb. kialakított elméleti megállapításaim illusztrálását; másrészt, mert e terület földrajzi és politikai elhelyezkedése önmagában is elősegítette az itteni viselet különböző funkcióinak bemutatását. Hangsúlyozni szeretném, hogy nem feladatom Morva-Szlovákia teljes viseletanyagának felhasználása, csupán arra vállalkozom, hogy az adott terület anyagának alapján rögzítem és lehetőség szerint megvilágítsam a viselet funkcionalitásával kapcsolatos elméleti problémákat mind a szóbanforgó, mind az egyéb területeken.

A népviselet funkcióinak elemzésével kapcsolatos megállapítások közül sok minden vonatkozik általában az öltözködésre, másrészt azonban a viseletnek több olyan sajátossága is van, melyekkel a városi és a divat által meghatározott öltözködés nem rendelkezik.¹

Nemcsak elvonatkoztatott formában teszek kísérletet a viselet minden funkciójának vizsgálatára, hanem az egyes viseletek funkcióinak struktúráját is vizsgálom. A viseletben járó néprétegek véleménye alapján közismert az, hogy a viseletnek több funkciója van,² emellett azonban ezek közül csupán

1. A viselet többféle vonatkozásban is ellentéte a divat által meghatározott öltözködésnek. A divatos öltözködés egyik fő jellemzője a gyors változás, miközben az utóbbi változat *nem* hasonlíthat az előzőkhöz. A népviselet pedig nem változik, az unokáknak a nagyszülők viseletét kell hordaniuk. Az igazság az, hogy a viselet sem marad változatlan és szintén magába fogad divat-elemeket is. A népviselet és a divatos öltözködés közötti második alapvető különbség abban rejlik, hogy a népviselet a közösség ellenőrzése alá tartozik, a közösség határozza meg, hogy mi változtatható a népviseletben és mi nem. A divatos ruházatot a szabók s az előállítók parancsai határozzák meg... Újfént csupán tendenciákról beszélek. A valóságban egyrészt a viselet is változik a divat, tehát a divatot alkotók hatására, másrészt a divatnak is tekintettel kell lennie a közösség ellenőrzésére: előfordulnak olyan esetek, mikor a közösség értékeit figyelmen kívül hagyó szabók olyan divatos ruhákat készítenek, melyek nem válnak keresettekké a városban.

2. HAGEN-TORN, N. I. orosz kutató találó összehasonlítása szerint: „A viselet emberi tárgy, amely megmutatja viselője faji, rendi, nem és kor szerinti hovatartozását, emellett szimbólum is, amely az ember társadalmi jelentőségét is jellemzi.” HAGEN-TORN, N. I. K metódike izucsenyija ogyezsdy v etnografiji SZSZSZR. „Szovjetszkaja etnografija”, 3—4. sz. 1933. 122.

egy vagy néhány jelentősége döntő és a többi alárendelt szerepet játszik. Gyakran megfigyelhető az, hogy a nagyobb jelentőségű funkció magához vonzza a többit. Például azt az öltözetet, amelyben a táji vagy nemzeti funkció világosan kivehető, egyben szebbnek (esztétikai funkció), viselésre a legalkalmasabbnak (gyakorlati funkció) stb. tekintik. Ezenkívül, amennyiben a domináns funkció nagyon erős, a viselésre alkalmatlan öltözetet, még ha fájdalmat okoz is, hordják. A francia 'pour être belle il faut souffrir' közmondást számos példa igazolja, például az egzotikus népek a szépség miatt kisebb-nagyobb, egyes esetekben halállal végződő szenvedéseket is elviseltek. Lásd például a test, a lábak, a fej erőszakos eltorzítását, a tetoválást stb., illetve azokat a szenvedéseket és betegségeket, melyeket az európai ruházat egyes elemei okoztak: fűzők és így tovább.³

Morva-szlovákiai példaként idézhetjük a menyasszony, a „nyoszolyólányok“ és az „öregasszonyok“ lakodalmi fejviseletével kapcsolatos fájdalmakat.

„A pártát sárgaréz tűkkel erősítették a hajfonatokhoz. Ezáltal ugyan a fej teljesen körülrzárt lett, de a menyasszony, a „nyoszolyólányok“ és az „öregasszonyok“ — az utóbbiak búcsúknak a szervezői — békésen elviselték a legnagyobb fejfájást is.“ (Josef KLVANA: Lidové kroje na Moravském Slovensku. (Morva-szlovákiai népviseletek) Moravské Slovensko. (M. kötet. Szerk.: L. NIEDERIE: Národopis lidu československého. 1. rész. Prága, 1923. 250. o.⁴

Az öltözk, különösképpen a viselet egyes funkcióinak strukturális kölcsönhatása különösen világosan jelenik meg, és ez a néprajzi tények kutatásával kapcsolatban, a strukturális módszer szükségességének egyik bizonyítékaként szolgál.

3.

A viseletnek egyik különösképpen tiszta formában megjelenő funkciója az ünnepi viselet sajátos funkciója, amelynek feladata a hétköznapiatól való eltérés, valamint az adott nap ünnepi jellegének hangsúlyozása. Máskor ez a funkció sajátos irányban fejlődik, és olyan öltözet funkciójának tulajdonságaival rendelkezik, melyet sajátosságosan a templomba hordanak. Minthogy a pap is sajátos öltözetet ölt az istentiszteletekre, ennek analógiájára a hívők is másként vannak ott felöltözve.

A fentiek legszebb példáit Szlovákiában találjuk meg: a templomba hordott ünnepi viseletet templomi viseletnek tartják.

3. Josef VIDRA: Nauka o kroji. (A népviseletről) Prága. 1931. Státní zakladatelství, 15.

4. Vö. hanák példával: „A kislányok abban a „na hōše“ (fültre való) kendőben úgy néznek ki, mint az öregasszonyok, fejfájást okoz és az ember semmit sem hall.“ (Jan ZBORIL: Jak hynul kraj hanácký v Lešanech u Prostějova. Hogyan halt ki a hanák viselet a Prostějov melletti Lešanyban, Český lid. XXVII. évf. 210. — Vö.: P. BOGATYREV: Příspěvek k strukturální etnografii. — Adalék a strukturális etnográfához. Slovenská Miscellanea. A tanulmánykötetet szerkesztették J. JIRÁSEK és F. TICHÝ. Bratislava MCMXXXI, 279—280. oldalakon.

A szlovákiai Bošacka-völgyben (Bošacka dolina) (Trencsén vármegye) az asszonyok viseletéhez 52 különböző kötény tartozik, melyeket a pap vasárnapról vasárnapra változó miseruhái szerint hordanak⁵.

Néhány faluban ünnepi viseletet csak a templomban, illetve templomba menet vagy jövet lehet látni.

„A régi típusú női öltözködés Hornáckon is fokozatosan eltűnik. Csúpán a Javorník-ireformátus templomban láthatunk ilyen vasárnaponként és ünnepek alkalmával eredeti szépségében. Itt még láthatunk régi kendőket és „kabátkákat“, illetve sárga színű, szépen ráncolt kötényeket. Talán Velkében láthatunk még néhány ilyen szép darabot lakodalmakban, gyermekágyas avatásokon és kereszttelőkben. A viseletet már az új típusú surcok, kötények és kendők, illetve női kabátkák határozzák meg.“ (Klvaňa: Ibid., 199.)

A templomba hordott kendőt sajátos módon kötik meg.

„15. A Stráni-i viselet.

A kendő törökmintás. Egyszerűen kötik meg, „magyar módra“, hátul, menyecsken a tarkónál. A mikor templomban viselik az egyik, csücskét előre dobják, a másik pedig hátul marad. Különböző mindkét végét hátul felül kötik meg.“ (Klvaňa: Ibid. 190.)

„20. Buchlovicei viselet. A kendő törökmintás. ... a fülek mellett elől kötik meg csuklyaszerűen, simára, illetve csaknem gömbölyűre a hátulját, az oldalsó végeket pedig megkötik. Azonban ha templomban viselik, a végek szabadon lógnak. (Klvaňa: Ibid., 224.)

A templomi viselet egyes részeire külön előírások vonatkoznak.

„Már előljáróban meg kell jegyeznünk, hogy a „felső ruházat“ nélkül, csak pruszlikkal hordott templomi ingeket — és női ingujjakat — Morva-Szlovákiában soha nem szabad kimosni, azok mindig új anyagból vannak. Beszennyeződés esetén a gazdag hímzést lefejtik, és új anyagra varrják rá újra.“ (Klvaňa: Ibid., 112.)

Ez a szokás a mai napig megőrződött, amint arról 1931 nyarán Velká faluban magam is meggyőződtem.

Az ünnepi viseletnek azonban van a hétközbapi viseletre jellemző néhány funkciója is, például a hétköznapihoz hasonlóan megvéd a melegtől és hidegtől stb. Így lehetővé válik az általános hétköznapi viseletről az ünnepire való átmenet.

„A régi időkben általános volt az, hogy pruszlik helyett „kabátkákat“ viseltek; száz évvel ezelőtt még ez jellemezte a Morva-vidék délkeleti területeit. Most főként Javorníkon hordanak ilyen vasárnaponként, illetve néha a velkái lakodalmakban.“ (Klvaňa: Ibid., 200.)

5. Ibid., 18. és 82.

A hívők külön templomi és imaöltözködésének világos példáját figyelhetjük meg a zsidóknál.

Ilyen az ünnepi viselet szertartásossá váló átalakulása, melyet csak kiemelkedő események alkalmából hordanak.

„Több helyen a mai napig rendkívül változatosak a menyasszonyok és nyoszolyólányok viseletei, melyeknek legérdekesebb részei a „pántlikák“. A menyasszonyok és nyoszolyólányok fején különösen gazdagon díszített, felpántlikázott virágok, tükröcskék, dísztűk stb. alkotják a koszorút... A távoli múltban ugyanis a lányok „koszorú alatt“ vagy legalábbis „pántlikában“ jártak a templomba, ahogyan mind a mai napig Szlovákia⁶ területén a leányok járnak.“ (Klvaňa: Ibid., 103.)

Máskor azt látjuk, hogy a nagy ünnepeken hordott viseletet lakodalomban is hordanak.

„16. Březovi viselet.

Lakodalomba posztóból készült, kék zsinóros, fehér bundával bélelt kék „mentéket“ hordtak. Mentéket azelőtt Úrnapkor viseltek.“ (Klvaňa: Ibid., 194.)

Ugyanez történik a különleges kendőkötéskor a hétköznapi viseletről az ünnepire való átmenet esetében is.

11. Hvacovicei viselet. 1885 körül az asszonyok kendőkötése teljes mértékben megegyezett a vlčnovival. Ilyen kötést ma már csak akkor viselnek az asszonyok, ha gyermekágyas avatásra vagy lakodalomba mennek, különben a hátul megkötött új típusú hajviseletet viselik, mint Brodskén. (Klvaňa: Ibid., 174.)

Az alább felhozott példák bizonyítják azt, hogy hogyan válik az ünnepi viselet szertartásos viseletté.

„17. Horňáckoi viselet. A lakodalmi és keresztelői ruhák régi, ma már csaknem teljesen eltűnt ünnepi öltözködés maradványai.

A lakodalmi öltözködéshez régebben kabátka is tartozott, amely kissé eltérő formában egész délkelet Morvaországban általános volt, egészen Kunoviceig. Manapság kabátkákat már csak Javorníkon esetleg Velkában találunk.“ (Klvaňa: Ibid., 136.)

Figyelemre méltó az a tény, hogy a hétköznapi viselet egyes részei hogyan kezdik betölteni a szertartásos — temetési viselet funkcióit, például a viselet azon része, amelybe a halottat öltöztetik, vagy amelyet a temetésen viselnek.

„4. Veselíi viselet. (Veszele, Nyitra m.) A főköthöz azonban ünnepek idején kendő is társult. Ezt az öregasszonyok állandóan viselték és ezzel is temették el őket... Amint arról megbizonyosodtam, a leányok kendőt csak a 19. század közepéig hordtak a templomba; később már csak a temetésen viselték.“ (Klvaňa: Ibid., 136.)

6. Vö. a vasárnaponként hordott különleges hajviselettel: „A haját hátul öt fonatba befonták, Dolná Lhotán ezt „jelik“-nek, Slopnán „jelik“-nek hívták. Vasárnap néha két copfot csináltak, de a mulatságba mindig csak egyet...“ (A. VÁCLAVÍK: Luhačovské zálesí. Příspěvky k národopisné hranici Valašska, Slovenska a Hané. — Luhačovicei erdőhát. Adalékok Valašsko Slovácko és Haná vidék néprajzi határaihoz. — Luhačovce, 1930, 161.

A további példák megvilágítják azt, hogy hogyan válik a hétköznapi viselet szertartásos — lakodalmi és temetési viseletté.

„9. Břeclavi vagy Podluží-i viselet. A manapság kihalóban lévő lakodalmi ruhák a porosz háborúk idején még általános ünnepi ruhák voltak, és „mikor a poroszok itt voltak, csodálkoztak azon, hogy milyen értékes (szép).“ Bizony, a XIX. század közepén hétköznapi is nagy főkötőket viseltek — „még ha szénát gereblyézni mentek is“. De kendő nélkül.

Manapság azonban a teljes lakodalmi pompát már csak Lanžhotban láthatjuk és ott sem mindig. A kosticeiek ritkán öltöznek már így fel és néha Lanžhotról veszik hősön. Röviden azt mondhatjuk: a lakodalmi ruha Lanžhoton is olyan, mint másutt ahol különleges ruházként kezelik, mint a régi ünnepi viselet. Ez az oka annak, hogy nem a szépségét nézik a ruhának, hanem különös tisztelettel történelmi örökségként kezelik ezt. A szóban forgó ünnepi ruházatot a legutóbbi időkig temetéseken is viselték.“ (Klvaňa: Ibid., 162.)

Klvaňa véleménye szerint hasonlóképpen a hétköznapiról a szertartásosra való átmenetről van szó a temetésen résztvevő „nyoszolyólányok“ hajfonásának esetében is:

„Temetéskor egyetlen szabadon lelógó „copfba“ fonják hajukat a nyoszolyólányok. Alul masnit kötnek rá, a fejre egyszerű „koszorút“ és „dombocskát“ tesznek. Ebben a viseletben a férjes asszonyok és hajadonok hasonlóképpen fonják hajukat: két fonatba, melyet a fejen körületeknek. Régebben valószínűleg a lányokat is az egy fonat különböztette meg a többiektől. Mindazonáltal ez csupán a nyoszolyólányok temetésén viselt ünnepi ruházatában maradt fenn.“ (Klvaňa: Ibid., 217.)

Összehasonlításként nézzük a következő nyugat-szlovákiai adatot:

„Azokon a területeken, ahol ma már kihalt a főkötő, az öregasszonyok halotti viseletként megőrzik ezt, hogy szüleik és férjük előtt ne legyenek illetlen öltözetben jelenjenek meg.“ (D. STRÁNSKÁ: Ze studia slovenských krojů. II. Úprava ženského účesu na zapadním Slovensku. — A szlovák viseletek kutatásáról. A női hajviselet Nyugat-Szlovákiában. Národopisný věstník československý. XX. évf. 316.)⁷

A továbbiakban a temetési és gyászviselet néhány megkülönböztető jegyét ismertetjük.

„26. Slavickin—Bojkovicei viselet.

A) Komňai viselet. Érdekes, hogy temetéskor mindig fehér ruhát viseltek.“ (Klvaňa: Ibid., 236.)

B) Straní-i viselet. Melény nyit... csak lakodalomban és temetésen viselnek. A leányok és a fiatalabb asszonyok mellény nélkül, csak ingben járnak. Melényt gyerekek egyáltalán nem hordanak. (Klvaňa: Ibid., 189.)

7. Néhány nép sajátos ruhában temeti el halottait. Az ilyen sajátos jellegű női ingekről lásd. T. AKIMOVA cikkét: Evolucija ženského kroja u šaratovszkih csuvas. (A női viselet alakulása a szaratóvi csuvasoknál.) I. Rubaska. Trudy Nzsine-Volzsskogo Oblasztного Naucsного O-va Krajevgyenyija. Vypuszk 35. csaszty 5-ja (Etnograficszkaja szekcija.) Izdanyije N.-Volzsskogo Oblasztного Naucsного Ob-va Krajevgyenyija. Szaratov. 1928. 32.

„12. Vlčnovi viselet. Női viselet.

Gyászkor fehér köténykét, hozzá fekete színű fejrevaló kendőt viselnek.“ (Klvaňa: Ibid., 177.)

„Gyászkor fehér szoknyát hordanak.“ (Fr. Bartoš: Ze života moravských Slováků. Slovensko. Sborník statí věnovaných kraji a lidu slovenskému. Umělecká beseda svým členům na rok 1901. 110. A morva-szlovákok életéből. Slovensko. A szlovák tájnak és népnek ajánlott tanulmánykötet. A Művészeti Társaság tagjainak 1901-és évre.⁸

A szertartások alkalmával hordott viseletek közül világosan elkülönül a menyasszonyé, emellett azonban a menyasszonyi viselet a változás különböző fokozatainak keresztül megy az időrendnek megfelelően. Így a lakodalom előtt:

15. Stráni-i viselet.

A koszorú elé, a fejtetőre helyezik a tükröcskékből és gyöngyökből készült fejdísz, a „kánka“-t, valamint az elülső és hátsó pántlikákat. . . A menyasszony ilyen pántlikákat visel az első és a második házassági kihirdetésekor. A harmadik alkalommal és a lakodalomkor már nem „kánka“-t visel, hanem fehér vászonból készült kendőt, a „ručník“-ot. (Klvaňa: Ibid., 191.)⁹

A menyasszony, illetve most már fiatalasszony viselete ugyyszintén átmegy néhány fejlődési fokozaton.

„A lakodalom után a fiatalasszony 14 napig „kendővel“ átkötött főkötőt hordott. . . Csak 14 nap múlva öltött hétköznapi kendőt a főkötőre.“ (Klvaňa: Ibid., 191.)

A vőlegény viselete is rendelkezik néhány, a többiekétől eltérő jeggyel; ám különleges megkülönböztető jegyek előfordulnak a vőfélyek viseletében is.

28. A déli hanák—szlovák viselet. (vö. 11/28) Lakodalmi ruházat.

A vőlegény korábban olyan hosszú kabátot viselt, amelyet az öregemberek, komák, „tisztviselők“ vagy gazdag parasztok hordtak. Manapság már csak a vőlegény kalapján van rozmaring és piros (nyomott mintás) pántlika. A lakodalomban részt vevő férfiak mindegyike kapott fehér vagy piros pántlikával díszített rozmaringot. Ezt nevezik „lakodalmi ruhának“. (Klvaňa: Ibid., 249.)

„B) Bojkovicei viselet.

A vőfélyek és a vőlegény hímzett szalagokat viseltek mellényükön. . .“ (Klvaňa: Ibid., 237.)

8. Vö.: „Néhány országban szertartásos és gyászruhaként fennmaradt a lepel, így pl. a szorboknál is.“ (D. STRÁNSKÁ: Příspěvky o odevacích plachtách v Trenčiansku. Ze studia slovenských kroju II. Národopisný věstník Československý. XXII. 40. Adelékok a trencsényi lepelviselethez. A szlovák viseletek kutatásáról.)

9. Vö.: „Lakodalmi öltözetéről már a második kihirdetéstől beszélhetünk, melyre a menyasszonyt „felpántlikázzák“. A pántlikázáshoz egy darab vásznat használnak. . .“ (Klvaňa: Ibid., 194.) — A menyasszony sajátos viseletéről lásd még: Klvaňa: Ibid., 1935 és 217.

4.

Figyelemre méltó, hogy a vőlegény-viselet megkülönböztető jegyei a sorozásnál egészen más funkciókkal is rendelkeznek.¹⁰

„A lakodalmi öltözködés is különös figyelmet érdemel, holott már régóta nem annyira ünnepélyes, mint amennyire az volt a múltban. Lakodalomban olyan régi, gyönyörű ruhát viseltek, amelyet máskor nem viselnek. A férfiak esetében ez már majdnem eltűnt, és csupán a széles karimájú kalap tartozéka, az illatos csokor, a „vonica“* jellemzi a vőlegényt és a vőfényeket. Különleges lakodalmi ruhákat már csupán Lanžhoton, Velkán és Starý Hrozenkov környékén hordanak.“ (Klvaňa: Ibid. 102, 103.)

Láthatjuk, hogy az „illatos csokor“ jel két különböző funkciót tölt be. Egyrészt a vőlegény (szertartásos funkció), másrészt a regruta (társadalmi réteghez való tartozás) funkciójának jelölésére szolgál; ezenkívül azonban mindkét alkalommal — mind a vőlegény, mind a regruta-viselet esetében még egy sajátos jel — a különböző nadrág — is az „illatos csokor“ első vagy második funkciójának felismerését szolgálja.

Érdekes példáját láthatjuk itt annak, hogy a viselet ugyanazon része különböző funkciókat tölthet be aszerint, hogy milyen jegyekkel jár együtt. Mindez elővigyázatosságra inti a kutatókat az olyan feltevések felállításával szemben, amelyek egyrészt a viselet egyes funkciói ismert tényeinek analógiáján alapulnak és az elmúlt idők viseletének egyes darabjaival, másrészt a régmúlt korok egyéb társadalmi jelenségeinek a funkcióira épített feltevésekkel kapcsolatosak. Nem elég tudnunk azt, hogy a tárgynak mi volt a jelentése, esetleg, hogy milyen funkciót látott el, hanem tudnunk kell ezenkívül azt is, hogy milyen jelek kísérik a tárgyat, illetve hogy az egyes jelekhez való viszonyától függően nem hordoz-e egyszer ilyen, máskor másmilyen funkciót.

Tételezzük fel azt, hogy az eljövendő korok kutatója ismerni fogja azt a tényt, miszerint az „illatos csokor“-ral díszített kalap regrutát jelöl, de azt a részletet már nem, hogy ehhez a jelhez egyrészt egyébnek is hozzá kellene még társulnia, másrészt pedig azt, hogy a regrutának csupán „kenderből szőtt gatyája“

10. A regruták és a többi legények megkülönböztetésére egyéb díszek is szolgáltak.

„9. Břeclavi vagy Podluží-i viselet. A regruták széles karimájú kalapján a legyezőszerűen elhelyezett virágok között a császárt, a királyi herceget és hercegnőt stb. ábrázoló képek voltak, mindezt pedig sok lecsüngő pántlika díszítette.“ (Klvaňa: Ibid., 159.) Vesd össze: „Kobylé-ben csupán a regruták hordanak kakastollat. És amikor jönnek a sorozásról, a besorozottak elveszik a nem besorozott regruták kakastollait katonai sapkájukhoz tűzik és így énekelnek.“ (Augustá Šebestová: Lidské dokumenty a národopisné poznámky. V Olomouci. 1900. 180. 181. Népi dokumentumok és egyéb néprajzi feljegyzések. Figyelemre méltó az, hogy a katonaviseltek viseletének is voltak megkülönböztető jegyei, melyek a fiatalabb férfiaktól való elhatárolódást voltak hivatottak szolgálni. „Az idősebb legények és kiszolgált katonák fekete nyakba való selyemsálát viseltek, melynek hosszú végei lelógtak.“

* Hasonló díszek vannak a regrutáknak is, a besorozottak azonban általában csak kenderből szőtt gatyát hordanak.

van, míg a nem kenderből készített gatyá és az „illatos csokor“-ral díszített kalap együtt jelöli a vőlegényt vagy vőfélyt.¹¹

Ha a kutató minden „illatos csokor“-ral díszített kalapot a regruták megjelölése funkciójához sorol — a Klvaňa által megadott anyag korára gondolva —, akkor tévedni fog, mert ugyanazt a funkciót helytelenül a vőlegények és vőfélyek „illatos csokor“-jára is vonatkoztatja.

Ez csupán egy példa. Többet is idézhetnénk mind a viselet, mind az egyéb etnográfiai jelenségek közül arra vonatkozóan, miszerint a jel más jelekkel való kapcsolatától függően különböző funkciókat láthat el.

5.

Vizsgálva a hétköznapi, az ünnepi, majd a csupán nagy ünnepek alkalmával hordott ünnepélyes és végül a szertartásos (mint amilyen a vőlegényé és menyasszonyé) viseletek közti átmeneteket, megállapíthatjuk, hogy ezek során fokozatosan meggyengülnek egyes funkciók, míg ugyanakkor a korábban nem jelentős szerepet játszóak megerősödnek: s végül egészen új funkciók is felléphetnek.

Az átmenet iránya gyakran a következő:

- mindennapi viselet (každodenný kroj)
- ünnepi viselet (sviatočný kroj)
- ünnepélyes viselet (slávnostný kroj)
- szertartáshoz hordott viselet (obradový kroj).

A mindennapi viselet funkciói a következők (a felsorolás a legjelentősebb funkcióval kezdődik):

1. gyakorlati funkció (a lehető legjobban kell védenie a hideg és forróság ellen; a falusi munkák jellegéhez kell igazodnia)
2. helyzetet vagy társadalmi hovatartozást jelölő funkció
3. esztétikai funkció;
4. tájszerinti funkció;

Az ünnepi és ünnepélyes viselet funkciói fontossági sorrendben a következők:

1. ünnepi vagy ünnepélyes funkció
2. esztétikai funkció;
3. szertartásos funkció;
4. nemzeti vagy regionális funkció;
5. társadalmi helyzetet vagy társadalmi hovatartozást jelölő funkció;
6. gyakorlati funkció.

11. Vö.: „15. „Stráňi-i viselet. A férfiak lakodalmi öltözködése megegyezik a farsangolókéval, a nagykarimájú kalaphoz azonban művirágból készült nagy lapos „illatos csokor“ is tartozik.“ (Klvaňa: Ibid., 191.)

A szertartásos viselet esetében a következő a sorrend:

1. szertartásos funkció;
2. ünnepi funkció;
3. esztétikai funkció;
4. nemzeti vagy táj szerinti funkció;
5. társadalmi helyzetet vagy társadalmi hovatartozást jelölő funkció (általában nincs jelentősebb szerepe);
6. gyakorlati funkció (a viselet egyes részei néha egyáltalán nem rendelkeznek gyakorlati funkcióval).

Az egzotikus országok anyagait bemutató néprajzi múzeumok látogatásakor szembeötlő a harci és vadászfegyverek funkcióinak gazdagsága. Többek között a harci fegyvereken is világosan megjelenik a díszítés és gyakran megfigyelhető, hogy e tendencia uralkodóvá válása mind harci, mind vadászati célra alkalmazatlanná teszi a fegyvert. Az európai hadseregek tiszti-uniformisaihoz hasonlóan ezeknél a fegyvereknél a pompa, az esztétikai funkció háttérbe szorította a harci-gyakorlati funkciót, a harcra és vadászatra való alkalmasságot. A harci fegyvereknél néha nem csupán az esztétikai funkciók, hanem egyebek is túlhangsúlyozottakká válnak: így például az állami (polgári) tisztviselők kardja a többi polgártól való megkülönböztetés, a „tiszteesség” szimbóluma. Ilyen karddal a legnagyobb erőfeszítéssel sem ejthető seb.

Az igazsághoz hozzátartozik azonban az, hogy a hétköznapi, ünnepi, ünnepélyes és szertartásos viselet funkcióinak sorrendjét dominanciájuk szerint csupán hozzávetőlegesen állapíthatjuk meg; más-más vidéken különböző kivételek lehetségesek. Így például egyes vidékek ünnepi viseletében a táj szerinti funkció túlsúlyban lehet az esztétikaival szemben stb.; mindazonáltal ez a rendszer véleményem szerint helyes.

A fentiekben kifejezettek alapján a következőket állapíthatjuk meg:

A hétköznapi viseletről az ünnepire, illetve az ünnepiről a szertartásosra való átmenet során az egyes funkciók jelentőségének növekedésével mások háttérbe szorulnak, ám ugyanakkor új funkciók jelennek meg. Egyes esetekben a viselet kötelező érvényének foka változatlan marad (vesd össze az energiamegmaradás törvényével). Mikor például a hétköznapi viselet vagy annak részei ünnepivé alakulnak, illetve mikor az ünnepiből szertartásos lesz, az továbbra is éppolyan kötelező érvényű, mint azelőtt. Mindazonáltal ez csupán egy sajátos eset, ugyanis: Feltételezve a funkciók egysége változásait, mind a hétköznapi viseletnek, vagy egyes részeinek az ünnepibe, mind az ünnepi viseletnek, vagy egyes részeinek a szertartásos viseletbe való átmenete esetén a kötelező érvényesség foka egyszerűen megnőhet, másrészt veszíthet jelentőségéből.

Így például ha a hétköznapi viselet (vagy annak része) nem is volt minden leány számára kötelező, azzá válhatott, ha a szóban forgó viselet ünnepivé

vált. Ehhez hasonlóan például, ha az ünnepi viselet egyik vagy másik része azelőtt nem volt kötelező minden leány számára, most azonban miután a szóban forgó rész a menyasszony viseletének lakodalmi-szertartásos részévé vált, minden menyasszony lakodalmi viseletének kötelező részévé lépett elő. Máskor fordított a helyzet: a régebben kötelező hétköznapi viselet része, miután ünnepi viseletté lett, elveszti kötelező érvényét és fokozatosan eltűnik, illetve az ünnepi viselet részeként kötelező elem, miután szertartássá vált, fokozatosan eltűnik, még akkor is, ha ugyanarról a szertartásról van szó.

6.

Az előbbieken megvizsgáltuk az ünnepi viselet átmenetét abba a szertartásos viseletbe, amelyet egy egész életen át csupán egyszer viselnek (például a vőlegény vagy a menyasszony viselete). Az ünnepi viselet azonban másként is változik, például a szertartás egyes aktív résztvevőinek viseletévé válik, s ebben az esetben már gyakrabban, évenként, illetve évenként több ízben is viselik. Említettük azt, hogy az ünnepi viselet elhalhat a nép körében és csupán a lakodalom aktív közreműködőinek viseletévé válik. Más esetben az ünnepi viselet más szertartások aktív közreműködőinek viseletévé válik.

„D./17. Hornáckói viselet.

A korábban hordott (világoskék) kabátokat ma már csupán lakodalmi öltözetként viselik (a lakodalmi viselet ebben az esetben az öltözet régebbi típusát képviseli). Úrnapi még néha ilyet viselnek a baldachint vivő „tisztviselők”. (Klvaňa: Ibid., 198.)

„... Strániban, Březovában, egészen Hrozenkovig... „fehér báránnyal bélelt”, fekete posztóból készült, kék zsinóros szertartási „felöltöt” viseltek.”*

A fentiekben azokat a viseleteket vizsgáltuk, melyeket egyaránt viseltek az egyes községek lakói, és a szertartások során különböző funkciókat ellátó résztvevők (vőlegény, menyasszony, vőfély a lakodalomban, az Úrnapi szertartásban résztvevők stb.). A következőkben a különféle foglalkozásokat űzők (molnárok, pástorok stb.) ünnepi és hétköznapi viseleteit vizsgáljuk meg. Így például egyes vidékeken a falu lakóitól eltérő viseletekben járnak a molnárok.

„D./17. „Hornáckói viselet.

A nadrág szűk, fekete és kék zsinórral díszített. A molnárok ezzel szemben világoskék alapszínű sötétkék zsinórral díszített nadrágot hordanak, amely régebben széles körben elterjedt volt. (Klvaňa: Ibid., 197. Kiemelés P.B.)

„13. Nivnicei viselet.

*) A mai napig ilyet visel például a vőlegény, a halottvivők, a vallási szertartások résztvevői stb. (HÚSEK: Hranice mezi zemí Moravskoslezskou a Slovenskem. — Morva-Szilézia és Szlovákia között, 1932. 131.)

Horněmčí-ben és Korytná-ban a férfiak még nemrégiben télen fekete zsinórral díszített, fehér színű durva gyapjúnadrágot viseltek, ami régebben mind Szlovenszkon (Morvaország déli területein), mind Valašskon általános volt. Csupán a molnár-dinasztiák viseltek a hornáckóihoz hasonló fekete vagy sötétkék zsinórral díszített világoskék színű nadrágot és mellényt.“ (Klvaňa: Ibid., 180. 181.)

„15. Strání-i viselet. Csaknem általánosan elterjedt, hogy a n a d r á g Strážnice-i fekete posztóból készül, elől $1\frac{1}{2}$ cm széles, hosszú szálú fésűgyapjufonalból készített kék színű zsinóros díszítéssel. Ilyet ma már csak a molnárok viselnek, illetve néhány öregember, de világoskék posztóból, amit régebben nemcsak helyben, hanem a közeli nyugat-szlovák területeken is viseltek.“ (Klvaňa: Ibid., 188. Kiemelés: P. B.)

„Haná hatására néhány molnár és kézműves-paraszt az 1890-es években a városi, a napszúrástól védő kendőhöz hasonló sötétkék „köpenyt“ viselt, amelyen azonban „schlopec“ elnevezésű részekből szabott, néha két könyök szélességű és négy könyök hosszúságú gallér volt.“ (Václavík: Luh., 179.)

„16. Březovai viselet.

A férfi nagykabát, a „h a l e n a“ hasonló a Stráníban viselthez, de nagyobb a hajtókája, melynek felső része fekete, alsó része piros. A molnárok hajtókája fölül piros, alul kék színű volt.“ (Klvaňa: Ibid., 192.)

„Mostanában a n a d r á g fekete vagy sötétkék, a slicc, a „punt“ körül többé-kevésbé gazdag hosszú szálú fésűgyapjufonalból készített kék színű díszítéssel. A durva fehér nadrágot csak az öregek, a világoskéket csak a molnárok viselik.“ (Klvaňa: Ibid., 192.)

Ami a molnárviselet nadrágjának egyes részeit illeti — amint azt néhány adat is bizonyítja —, régebben ezek nem csupán a molnárok sajátos öltözkédét jellemezték: a világoskék nadrág általános elterjedéséről beszélhetünk. Ilyen nadrágot viseltek Stráníban a molnárokon kívül az idős férfiak is. A molnároknak a falu társadalmában elfoglalt különleges helye egyrészt azt eredményezte, hogy archaikusabb viseletet hordhattak (mindez az egész falusi társadalom viseletének fejlődésére vonatkozó általános szabályok alól való felmentésüket jelentette), másrészt (amint az Václavík feljegyzéséből kitűnik) néhány vidéken a kézműves-paraszi réteghez tartozókkal együtt újabb viselet-elemeket is hordhattak: ilyen volt például a régebben városi viseleti darabként ismert rendszerint ujj nélkül készült hosszú férfi köpeny, a „havelok“ mintájára készült sötétkék „köpeny“. Ez újra a falusi társadalom elvárásai elől való kitérést jelentette, mely szerint ragaszkodni kell a régi viselethez és az új, városi viseletet el kell utasítani.¹²

A pásztorok archaikus lábbelit viselnek mind a mai napig (helyesebben Klvaňa cikke megírásának időpontjáig az 1890-es évekig), mivel az a hegyekben való járásra rendkívül alkalmas.

12. A szlovákiai falvakban a molnárok akkor is városi módon öltözködnek, hogyha a parasztok népviseletet hordanak.

„D/17. Horňáckoi viselet.

A pásztorok és Lhota lakói durva bőrből készült könnyű és rugalmas járást biztosító bocskort viselnek, melyet hosszú szíjjakkal vagy fűzővel szorosan tekerve, magasan kötnek fel.“ (Klvaňa: Ibid. 196.)

Az egyes vidékeken még fennmaradt archaikusabb „őségi“ viselet továbbélésének okait kutatva feltétlenül meg kell vizsgálnunk azt, hogy a régi viselethez való ragaszkodás nem vezethető-e vissza a helyi feltételekhez való nagymértvű alkalmazkodásra, illetve hogy fennmaradását nem indokolják-e a helyi munkafeltételek.

A viselet egyes részei néhány esetben a falusi tisztségviselőnek a falusi társadalom egyéb tagjaitól való megkülönböztetését fejezik ki.

„16. Březovai viselet. Régebben csupán a főbíró viselt cipőt, mindenki más bocskort hordott.“ (Klvaňa: Ibid., 192.)

Az idézett példákban láthatjuk többek között azt, hogy ugyanaz a viselet több funkcióval is rendelkezik; a falusi társadalom egyik tagjának esetében hogyan tölt be egyfajta, a másik esetében másmilyen funkciót. Így például azokban az esetekben, ahol egy bizonyos foglalkozáshoz tartozók falun belüli megkülönböztetésének funkcióját látja el, egyben korcsoporthoz való tartozást is jelölhet. A Strání-i viselet esetében: a világoskék posztónadrágot csak a molnárok és az idős férfiak viselik.

7.

Morva-Szlovákiában a viseletben is megjelenő státuszkülönbségek a következők: 1. vagyonbeli különbség (gazdagabb és szegényebb parasztok) és 2. társadalmi réteghoz való tartozás (nemesek és parasztok)¹³

Gyakran mindkét jelentés egybeesik: a nemesek gazdagabbak. Amíg a vagyoni viszonyok alapján való társadalmi csoporthoz való besorolás nem tükröz állandó állapotot (a meggazdagodott, illetve elszegényedett paraszt az egyik társadalmi csoportból a másikba kerül és másként is kezd öltözködni), addig a nemesekre és parasztokra való felosztás hagyományokon alapszik és állandó érvényű.

Elöljáróban a gazdag és szegény parasztokat megkülönböztető viselet-jelenségekre hozok fel példákat:

„... a vidraprém sapka viselése a hetvenes években szűnt meg. Ezután fülvédővel ellátott, fekete színű kucsmát, a „baranice“-t hordták, a tehetősebbek azonban különböző anyagból készült fejfedőt, a „hasztrigánky“-t amsterodámky-t viselték.“ VÁCLAVÍK: Luh., 177.

„26. Slavičini—Bojkovice-i viselet.

A.) Komnai viselet. Férfi viselet.

13. Vö.: J. VYDRA: Nauka o kroji. (A népviseletről).

Övbe kötött báránybőr kabátot viseltek a férfiak elálló kabátszárnyakkal, ami elöl pirossal volt kivarrrva és oldalát kis piros bőrszívek díszítették. Elsősorban a tehetősebb „fuvarosok“ parádé viselete volt ez, ami 1820 körül terjedt el. A többiek továbbra is egyszerű posztókabátot, ünnepnapokon rövid díszített bundát, a „mentlik“-et viselték.“ (Klvaňa: *Ibid.*, 235.)

„28. A déli hanák-szlovák viselet. Férfi viselet.

A tehetősebbek még fekete posztóval díszített báránybőr galléros kiskabátot is viselnek ma, ami az északi területeken általánosan elterjedt.“ (Klvaňa: *Ibid.*, 246.)

A gazdag és szegény leányok viselete közötti különbségekkel is találkozunk:

„28. A déli hanák-szlovák viselet.

Régebben a „bavlnka“ elnevezésű pamut szoknyák voltak nagyon elterjedtek... Ezt a leányok első ízben akkor viselték, amikor eladó sorba kerültek. A „bavlnka“ széles piros csíkos, fehér szoknya volt, és minél idősebb volt a leány, annál szélesebbek lettek a csíkok. A legértékesebb szoknyák azok voltak, amelyeken a felülről lefelé menő piros csíkokat két oldalról zöld is szegélyezte. Az ilyen szoknyát, amelyet úgy hajtogattak, hogy járás közben csak a piros, nagyobb lépésnél pedig a zöldek is látszottak, — csupán a tehetősebbek viselték. Ilyen bavlnkákat 1890 körül Dubňany-ban és a Hodonin melletti Ratiškovícén is viseltek. Jó minőségű anyaguk és szép színük miatt hosszú ideig nagy becsben tartották őket. A kevésbé tehetőss menyasszonyok és az „öregasszonyok“ („starky“) az esküvőn és a búcsúkon nem is viseltek másfajta szoknyát. A tehetősebb asszonyok posztószoknyát, a „s ú k e n i c“-t viselték. (Klvaňa: *Ibid.*, 247.)

„A 19. sz. elején Slavičín környékén a gazdag menyasszonyok piros szegélyű zöld posztószoknyát viseltek (a miskárolók lányai kék színű posztószoknyát hordtak), melynek oldalait két kék pántlikával díszítették.“ (Václavík: *Luh.*, 172.)¹⁴

Előfordulhat, hogy a viselet egyszerre hordozza a szertartásosságot és a társadalmi hovatartozást jelölő funkciót. Az ilyen viseletet hordhatják például a lakodalom napján a vőlegény, a szertartások aktív résztvevői és a g a z d a g parasztok.

„A nagyobb ünnepek alkalmával a következő férficsoporthoz tartozók viseltek hosszú kabátot: az „öregemberek“, a „stárci“-k (a búcsúban résztvevő „öregasszonyok“, a „stárká“-k megfelelői, akik a férfiak menetét szervezik), vőlegény, komák, úrnapi szertartás-szereplők és a tárgyalat vidéken nagy számban élő gazdag parasztok.“ (Klvaňa: *Ibid.*, 246.)¹⁵

14. Vö.: „Lytoomyšl, Vysoké Mýto és Chrudim környékén a férjes asszonyok arany színű főkötőt viseltek, a szegények fehérét...“ (J. VYDRA: *Ibid.*, 141.)

15. A dél-morva anyagban találhatunk példát arra, hogy a viselet rendelkezik mind szertartásos, mind a társadalmi hovatartozást jelölő funkcióval: Egy 88 éves férfi a kabát-típusokról azt mondta: „kisfiú koromban Kobilyben ötfajta bokáig érő hosszú kabátot viseltek, különösen a gazdag emberek“ (akik, úgy tűnik, nem csupán szertartásos viseletként hordták ezeket — P. B.). „Az emberek tőlük kérték kölcsön, ha „öregemberek“ voltak, ha keresztelőbe, vagy temetésre mentek. A tisztviselők Úrnapi napkor viseltek ilyen kabátot.“ (A. ŠEBESTOVÁ *Ibid.*, 175.) A fenti példa világosan bizonyítja a két funkció megvalósulását a gyakorlatban: a gazdagok ünnepi alkalmakra kölcsönadták viseletüket, melyek szertartási funkciót töltöttek be.

A szegény és gazdag parasztok közötti különbségnél sokkal kézzelfoghatóbban nyilvánul meg a parasztok és kézművesek viseletében megjelenő társadalmi rétegződésbeli különbség, melynek érdekes példáját találhatjuk J. Húsek könyvében:

„A kék ruhákhoz tartozik még egy kendővel, a „ručník“-kal fedett kis főkötő is. A nagy, régi típusú (az oldalain előre kiemelkedő) fejkötők már eltűntek. A kézműves-feleségek másmilyen főkötőt viseltek. Manapság a parasztasszonyok is fésűket tűznek a hajukba, melyek színe azonban eltér a kézműves asszonyok által viselt fésűkétől.“ (Ibid., 124., 48. sz. jegyzet).

Az idézett példa világosan bizonyítja azt, hogy a falusi öltözet városivá való átalakulásának (főkötő — fésűs hajviselet) ellenére is megmaradt a paraszt-, illetve kézművesasszonyok közötti különbség, a fésűk eltérő színében. Mindez szép példája annak, hogy a társadalmi hovatartozás megkülönböztetésének tendenciája a viseletek változása esetében is fennmarad (pl. a táj szerinti falusi viselet nemzetközi városiba való átmenete esetében). A különböző társadalmi rétegek egymástól való kölcsönös megkülönböztetésének kifejezésére irányuló törekvés maradt az a forma, amely minden korszakban különféle tartalmat hordoz; az adott esetben ezt a célt szolgálja a főkötő az egyik, a hajba való városi fésű a másik korszakban.

A morva-szlovákiai mellett a nyugat-szlovákiai anyagban is találunk feljegyzéseket a nemesek és parasztok viselete közötti különbségekről.

„... A *vrbovéi* (Nyugat-Szlovákia) viselet hatással volt a *veleckáira* (pl. a *vrbovéi* nemesek világoskék nadrágja).*

A nemesek és parasztok közötti társadalmi különbség megmutatkozik a nyugat-szlovákiai női hajviseletben is:

„A nemes asszonyok a „parasztasszonyoktól“ eltérően párnázott fejfedőt (podložka) sohasem hordtak.“ (D. STRÁNSKÁ: Ze studia slovenských kroju. II. Úprava ... 315.—316.)

8.

Most pedig térjünk át a viselet mágikus funkcióira. A néprajzi irodalomban széles körben ismertek azok a tények, melyek szerint a viselet egyes részei fontos szerepet játszanak a szertartásokban, varázslásokban és a népi gyógyászatban stb. Az általunk vizsgált területen hasonló funkciót tölt be például a szertartási főkötő.

„A menyasszony lakodalmi főkötője a termékenység és a boldog házasság jelképe volt; viselésének elmulasztása jégesőt vagy egyéb szerencsétlenséget vont maga után. Ořeňov környékén például ezt a főkötőt még a hetvenes években is viselték az öregasszonyok, s ha ilyet nem hordtak, megszólták érte. És megtörtént, hogy a többiek kikényszerítették a főkötő hordását.“ (Václavík: Luh., 164.)

Érdekes varázslásokat végeztek a női alsóínggel.

„A női alsóíng („rubáč“) olyannyira intim darabja volt a női viseletnek, hogy egyes férfiak egyszer sem láthatták azt életük során. Ezt az asszonyok gondosan rejtegették, a mosás utáni szárítást is olyan helyen végezték, ahol senki sem láthatta az inget. Csupán a vidéki erkölcs szabadabbá válása után szűnt meg a női alsó titokzatos rejtegetése, elsősorban a katonák hatására.

Talán éppen a szorgos rejtegetés eredményeképpen tulajdonítottak gyógyító erőt a női alsóíngnek, különösen a férfiak és állatok szemmel verése ellen. Ment a gazda például az ökrösszekéren, és az ökör hirtelen összeesett. Valamelyik közelben tartózkodó asszony gyorsan beszaladt a bozótba, levette az alsóíngét, majd mindaddig törölte vele az ökör hátát, amíg az újra fel nem állt. Egy idős asszony alsóíngre vetkőzve ment az istállóba, ha új állatot hoztak. Bent az alsóínget az ökrök szarvára akasztotta, hogy „ne döfködjének szarvukkal és jól viselkedjenek“ (ti., hogy egészségesek legyenek).“ (Václavík: Luh., 150.)

A női alsóíng varázsserejének eredetéről több véleményt is idézhetünk. Ezek közül a legvalószínűbbnek azt tartom, mely szerint a testtel közvetlenül érintkezésben lévő ing a meztelen testbe rejtőző varázserő közvetítője,¹⁶ melyet Frazer érintkezési kapcsolatnak nevez.

Ami az istállóba vezetett új szarvasmarha körüljárását illeti, az ingben végzett szertartás átmenetet jelent a korábban meztelenül végzett szertartásokhoz képest (a meztelenség metonímiája). Így például a „rituális szántás“ („oborávanie“) szertartását a keleti szláv asszonyok néhány vidéken ingben, máshol teljesen meztelenül végzik¹⁷.

Visszatérve a lakodalom napján viselt főkötő varázsfunkciójára, megállapíthatjuk a következőket: a főkötő eme funkciójának szívóssága és ereje egyrészt azzal magyarázható, hogy a hagyományos néphit a viselet egyes elemeinek varázserőt tulajdonít, másrészt azzal, hogy a lakodalmi szertartások többségére az egyház áldását adta.

A gyermekviseletek hímzései is rendelkeznek varázsfunkcióval.

„24. Bohuslavicei viselet.

A gyermekruhákat különféle piros mintákkal hímezték tele azért, hogy a gyereket senki meg ne „ronthassa“.“ (Klvaňa: Ibid., 228.)

A piros szín a legelterjedtebb védekezési eszköz rontás ellen.

16. Lásd: D. STRÁNSKÁ: Lidové obyčeje hospodárské. Népi gazdasági szokások. N. V. C. XXIV. évf. 1—2. sz. 66. Vö.: „A megrontott töröli meg magát egy női ing szélével és a rontást elhárítja.“ K. J. OBRÁTIL. Kryptadia. Soukromy tisk. Saját kiadás. Praha. 1933. 93.

17. D. ZELENIN: Russische (Ostslavische) Volkskunde. (Orosz/Keleti-szláv/néprajz) Berlin und Leipzig. 1927. 66—67. Vö.: Stránská: Ibid., 64—66.

9.

Morva-Szlovákiában világosan felismerhetők a helyi eltérések a viseletben. Az egyes vidékek viseletére jellemző eltérések mellett (amikor egy terület viselete jelentősen eltér egy másik terület viseletétől) itt már két falu viselete között is jellemző eltéréseket találunk.

„Morva-Szlovákia 28 körzetre osztható a viselet alapján, amelyek gyakran a viseletet nem ismerők számára is szembetűnően megmutatkoznak. Ám ezen egységeken belül az egyes falvak viselete is eltér egymástól, (különösen a női ruházatban). Az eltéréseket, s csupán számukra van jelentőségük, csak a „bennszülöttek” tartják számon. Ilyenek például a fejkendő ráncainak vagy a mellény gombjainak a száma stb.” (Klvaňa: Ibid., 106.)

A. VÁCLAVÍK a helyi különbségekre a következő példákat idézi:

„A kalap tetejének díszítése, e díszítés mintáinak színe és sorrendje alapján különböztették meg egymást az egyes falvak lakói. A díszítés 1 cm széles fekete és zöld virágokból valamint 1—2 cm hosszú zöld és vörös szalagokból, illetve pántlikákból állt. Pozlovicében például két kárminvörös között egy zöld szalagot viseltek. Biskupicén ezzel szemben piros szalagot hordtak.” (Václavík: Luh., 176.)

A helyi viselet történeti kutatásából kiténik, hogy a viseletek különbözőségét illetően nagy jelentőségű az, hogy ki milyen hitközséghez tartozik.

Könnyűszerrel megállapítható az, hogy az említett körzetek egybeesnek a XVII. és XVIII. századi hitközségek területeivel. A hétköznapi, egyszerű viselet eltérései (főként a férfiak esetében) kevésbé szűrnak szemet, a vasárnapi öltözetben azonban annál inkább megjelennek ezek. Miután az egyes egyházközségeken belül a különféle viselet könnyen megszégyenítés és nevetség tárgyává válhatott volna, esetleg a népesség vérmérséklete miatt összeütközésekhez vezetett volna, nem meglepő az, hogy régebben minden egyházközségen belül egyfajta viselet volt kötelező. Más szempontból az egyházközség mindig ugyanahhoz a birtokhoz tartozott és a földesurak (legalábbis ami Morva-Szlovákia keleti részét illeti) a lakosság férfi részét igyekeztek megjelölni például a posztókat különböző színű díszítésével: a díszítés színe gyakran megegyezett az uraság színeivel. Ezért tudunk különbséget tenni például a nivnicei, a boršicei, a hrozenskovi, a velkái, a lhotai, brezovai stb. posztókatok között.” (Klvaňa: Ibid., 106.)

A helyi, a táj-szerinti funkció néhány esetben átmehet nemzeti funkcióba. Ez történik akkor, amikor a helyi viselet hordozója saját öltözetét nemzetinek, olyan jegyek egyikének tartja, mely az egyik nemzetet a másiktól megkülönbözteti.

18. A viselet megtartása gyakran az egyik nemzetnek a másiktól való megkülönböztetését fejezi ki. Így például a Vyškov melletti német falvak lakossága a cseh befolyás, a szlovákok pedig a magyarosítás ellen védekeztek valamikor viseletük megőrzésével.” (J. VYDRA: Ibid., 139.)

Mindezekig eldöntetlen az a kérdés, hogy a szlovák nemzeti felszabadulás a viselet elterjedését vagy eltűnését hozza-e magával¹⁹. A magam részéről az utóbbit tartom valószínűbbnek.

10

Az etnográfiai tények funkció alapján történő vizsgálata sok, mindezekig megoldatlan kérdésre adhat választ. Az egyik ilyen megoldatlan kérdés a viselet gyors eltűnése a nagyorosz parasztnál a Morva-Szlovákia-iparasztnak viseletéhez képest. Ha figyelembe vesszük a morva-szlovákiai parasztnak intenzívebb városi kapcsolatait, a viselet területén megnyilvánuló maradságuk érthetetlennek tűnik. A funkció-szempontról viselet elemzése ezzel szemben magyarázatot ad arra, hogy a morva-szlovákiai parasztnak viselete miért maradt fenn hosszabb ideig.

A viselet döntő jelentőségű funkciói közül azok, amelyek a társadalmi réteghez és nemzethez való tartozás kifejezői egybeolvadhatnak akkor, ha az uralkodó osztály tagjai más nemzetiséghez tartoznak, illetve, ha az uralkodó osztály néhány vagy több tagja ugyanahhoz a nemzetiséghez tartozik, valamint ha az uralkodó nemzet által elnyomott osztály tagjainak viseletéről van szó. Ez az oka annak, hogy gyakran előfordul, hogy azokon a területeken, ahol az elnyomott és elnyomó nemzet közötti különbség nyilvánvaló, az elnyomott nemzet rendkívül mereven ragaszkodik viseletéhez mint a nemzeti hovatartozás szimbólumához. A morva-szlovákiai parasztnak és nagybirtokosok harca az eltérő viseletben is megnyilvánult.

„B) Břeclavi-hodoníni viselet.

7. Dél-Kyjov-i vagy Milotice-i-Dubnany-i viselet. Női viselet. A nők hosszú kivarrt szárú csizmát viselnek, aminek sárga szögge van a sarka kiverve. A miloticei Seiler gróf igyekezett rábeszélteni a leányokat arra, hogy a ráncos magasszárú csizmájuk helyett cipőt és harisnyát viseljenek. Ez a kísérlet a helyi legények „keményfeijűsége” miatt nem sikerült, ugyanis a cipőt viselő leányokat nem vitték táncolni. Manapság azonban már a városi divat szerint fekete harisnyát, ún. párizsi cipőt hordanak. (Klvaňa: Ibid., 151.)

19. A nemzeti felszabadulás hozzájárult a viselet szeretetének megerősödéséhez. A falusi ember viseletmegőrzésében politikai egyenjogúságát, nemzeti és osztályöntudatát fejezi ki. Ha nem túlságosan magasak a régi viselet előállításának a költségei, akkor a világhábrú utáni ujjászületés még inkább a viselet reneszánszát vonná maga után. Így például minden anyagot meg kell venni, meg kell varratni és kihíméztetni, s mindezt olyan korban, mikor az idős népművészek kihaltak, esetleg már nem dolgoznak, vagy új foglalkozást kerestek. A nagyipar képtelen a viselethez szükséges valamennyi anyagot megtermelni, aminek következtében a viselet vesztett hagyományos stílusából. Ami azonban a legjobban hiányzik, az a falusi emberek türelme és kitartása, amellyel hosszú teleken keresztül készítették és hímézték viseletüket. Antonín VÁCLAVÍK (Ibid., 185.) úgy véli, hogy a nemzeti felszabadulás rontott a népviselet helyzetén, véleményét azonban nem indokolja meg. (Húsek: Ibid., 118.)

Vö: A. VÁCLAVÍK recenzióját a Matica Moravská c. folyóiratban (57. évf. Brno 1933. 338.) HÚSEK: Hranice mezi zemí Moravskoslezskou a Slovenskem. (Morva-Szilézia és Szlovákia közötti határ.)

J. VYDRA a „Nauka o kroji” (A népviseletről) c. könyvében a következőket mondja: „A nép forradalmi felszabadítása, társadalmi, kulturális és művelődésbeli fejlődése, a társadalmi és kulturális kiegyenlítődés irányában hat és oka egyben a viseletbeli különbségek gyors eltűnésének.” (139.)

Idézzünk még egy példát:

„9. Břeclavi vagy podlužáckoi viselet.

Akinek Mikulčicén cserzett bőrből készült újdivatú hosszú kabátja volt, az még falusi tisztségviselő sem lehetett.“ (Klvaňa: Ibid., 159.)

Itt a hagyományos viselet elhagyása azzal járt, hogy viselője nem tölthetett be közhivatalt.

A paraszti viselet fennmaradását nem magyarázhatjuk mindig azzal, hogy a városi öltözethez viszonyítva a viseletet olcsóbban állították elő. A falusi viselet csupán elvétve olcsóbb, inkább ellenkezőleg, drágább a városi öltözetnél. Vö. például a Pozsony körnéki Slovensky Grob, Chorvátsky Grob, Vajnory stb. drága falusi viseletével. Ha egy terület gazdagabbá válik, a viselet nem városiasabbá, hanem úgyszintén gazdagabbá válik.²⁰

Gyakran előbb térnek át a legszegényebb falvak a városi öltözködésre, mint a gazdag falvak, különösen akkor, ha a szegényebb faluban egyéb előnyös pénzkeresési forrás (pl. háziszövet gyártása) is előfordul. Hiszen sok helyen a viselethez szükséges kellékeket sem a háziipar állítja elő, hanem nagyrészt, sőt gyakran az egészet a városban vásárolják. Mindez éppúgy érvényes a morva-szlovákiai, mint a nagyorosz viseletre. A XVIII. századi orosz falusi viseletet nem csupán házilag előállított anyagból készítették, hanem drága vásárolt anyagból (selyem, brokát) is. Egy Archangelszktartománybeli kutatóút során 1916-ban parasztasszonyoktól sikerült vennem bélelt „jelizavet“ selyemből készült női mellényeket és brokátból készült főkötőket.

A XVIII. század folyamán az északi nagyorosz falvak meggazdagodtak, ennek ellenére a gazdag parasztok továbbra is megőrizték falusi viseletüket.

Gyerzsavin leírásából tudjuk, „hogyan éltek ezek a (gazdag) parasztok a nagybirtokosok birtokain“. Tudtmin, Olonec helyettes előljárója 1785-ben írott „Kameralnoe opisanie“ című művében a következőket mondja:

„Összehasonlíthatatlanul több a gazdag paraszt, mint a szegény“. Gyerzsavin, aki ebben az időben Olonec kormányzója volt, más véleményen van:

„Éppen ellenkezőleg, megállapítható, hogy sokkal több a szegény paraszt. Az igazsághoz hozzá tartozik az is, hogy a lapp településeken olyan gazdag parasztok is vannak, amilyeneket az ország belsejében keveset láttam. Vannak olyanok, akiknek a házában több holland kályhás tiszta szoba is van, a vendégek számára pedig tea, kávé és francia konyak készlettel rendelkeznek. Asszonyaik öltözete tiszta; például a Povenec körzetben lévő Sunga faluban a gazdasszony számomra és kísérőim számára néhány csésze finom kávé főzött, amit nagy mahagón fatálcán szolgált fel. Mellényt, a lábán selyemharisnyát és fényes fehér színű papucsot viselt.“ (J. Grot: Zsizny Gyerzsavina. (Gyerzsavin élete) I. kötet. 3 395.)

20. „A gazdagság a viseletre is hatott: a podluží-i síkság viselete, (pl. a Lanžhot-i) mind színösszetételében, mind a kidolgozás tökéletességében és művészi kivitelében rendkívül gazdag, míg például a horňáckói területen lévő Horní Srní szegény lakosságának viselete meglehetősen szegényes.

Csulkov „I to i szjo“ című folyóiratának 1769. évi számában a következő kifejezést találjuk: „olyan gazdag, mint egy oloneci muzsik“.

A XIX. században már észlelhető a hanyatlás, amely azonban nem hirtelen következett be.

Ozereckovszkij akadémikus „Putyesesztvije na ozero Szeliger“ című művében említést tesz a nagybirtokhoz tartozó parasztházakban található mahagón bútorokról és „külföldi italokról“²¹.

Említést érdemel az, hogy a parasztok nemzeti hovatartozásukat és társadalmi rangjukat kifejező viseletet a városiakkal szemben érzett öntudatuk és néha felsőbbrendűségük bizonyítékeként hordják. Az orosz kreskedők esetében is ehhez hasonló jelenséggel találkozhatunk: a gazdag, nem ritkán milliomos kereskedők azért viselték „félmuzsik“ viseletüket, hogy büszkén elhatárolják magukat a szegényebb tisztviselőktől és udvaroncoktól.

Ezek után térjünk át a nagyorosz és morva-szlovákiai parasztok viselete funkcióinak összehasonlítására.

A XVIII. századi orosz falu viszonylagos függetlensége a várostól (a XIX. századi állapotokhoz képest) a falu gazdasági megerősödését vonta maga után; a XVIII. században a falu sokkal gazdagabb volt, mint a XIX. században. Másrészt viszont a XVIII. századi város sem kulturális-gazdasági téren, sem a lakosság számát illetően nem volt alkalmas a gazdag falusi életforma befogadására. Az előzőekben láttuk azt, hogy a gazdag parasztok a városban selymet, brokátot, kávét, francia konyakot stb. vásároltak, emellett azonban nem alkalmazkodtak mindenben a városhoz. Magtarthatták szokásaikat és viseletüknek a XVI. századig visszavezethető néhány elemét.

Két különböző nemzethez, illetve ugyanazon nemzet két társadalmi osztályához tartozó kulturális jelenségek kölcsönös viszonyának kutatása során nemcsak a „támadó“ erőt kell tekintetbe vennünk, hanem a „védekező-t is“²².

Az eddigieken kívül megállapíthatjuk még azt, hogy miután a XVIII. században egyrészt a paraszti, másrészt a földbirtokosi és városi kultúra között nagy és éles különbségek voltak — (gyakran két különböző nemzeti kultúra formájában), az orosz paraszti viselet társadalmi és nemzeti hovatartozást jelölő funkciói igen szorosan kapcsolódtak egybe. A XIX. században már nem olyan erős a falu és város közötti nemzeti különbség, mint a XVIII. században volt (valószínűleg amiatt, hogy a városban a kispolgárság és a munkásság egymással összefüggő kultúrája közelebb állt a paraszti, mint az arisztokrata és bürokrata réteg kultúrájához); végeredményben a nemzeti funkció veszített fontosságából, aminek következtében több lehetőség nyílt a paraszti és városi viselet keveredésére. A nagyorosz paraszt számára a XIX. században a paraszti viselet kulturális-nemzeti funkciója elveszítette

21. Viktor SKLOVSKIJ: Csulkov i Levsin. Leningrad. 1933. 25.

22. Vö.: P. BOGATYREV: K voprosu etnologiceszkog geografii (A néprajzi földrajz kérdéséhez.) Slavia Časopis pro slovanskou filologii. VII. kötet. 1928—29 607—608.

jelentőségét, s ezzel párhuzamosan a város és falu közötti formai különbségek is közeledtek egymáshoz.

Mindez azonban nem jelenti a parasztok és városiak közötti osztályharc és kölcsönös ellenszenv meggyengülését a XIX. században. Csupán arról van szó, hogy a társadalmi csoportok közötti különbségek nem a viseletben, hanem egyéb területen nyilvánultak meg (az előbbi esetében inkább közeledésről, mintsem eltávolodásról beszélhetünk).

Ezek után nézzük a morva-szlovákiai viseletet. Morva-Szlovákiában a viselet a XVIII. és XIX. században elsősorban nemzeti funkciót töltött be (A XVIII. században talán kevésbé). A viselet volt az egyik kifejezési formája annak a szembenállásnak, amit a morva-szlovákiai parasztok az elnémetesedett várossal és az úgyszintén elnémetesedett nemessel szemben éreztek. Ezekre az okra vezethető vissza a viselet fennmaradása, amit a XIX. században a nemzeti felemelkedésért küzdő falusi és városi értelmiségi réteg is támogatott és megőrzött. Mindez azt eredményezte, hogy a parasztok viseletükben nem hódoltak be a város (annak elnémetesedett lakossága) előtt és viseletüket mint társadalmi és nemzeti hovatartozásuk jegyét továbbra is megőrizték²³.

Az igazsághoz tartozik hogy most, amikor a nemzeti önazonosságért folytatott küzdelem véget ért, a viselet veszít nemzeti funkciójából. Ennek következtében háttérbe szorulnak a nemzeti funkciót hordozó jegyek is, de csak abban az esetben, ha nem válnak egyéb funkciók hordozóivá. A mai viselet hordása elsősorban társadalmi réteghez való tartozást jelképezi, a parasztok nemzeti és paraszti viseletükkel azonos társadalmi réteghez való tartozásuknak adnak kifejezést.

A mai viseletben a nemzeti funkcionál sokkal nagyobb szerepet játszik a táj szerinti funkció.

Nem szabad megfeledkeznünk arról sem, hogy már a kölcsönös szembenállás időszakában is megfigyelhető a közeledés is az egyes társadalmi osztályok között. Mindez hasonló ahhoz a jelenséghez, ami két egymással harcban álló nemzet esetében is megfigyelhető: a legnagyobb elentét mellett is létrejön közöttük az átvétel ilyen vagy olyan formája. Ami a parasztok és városiak közötti átvételeket illeti, még a legnagyobb feszültségek idején is, amikor a parasztok tudatosan őrizték régi viseletüket, előfordult, hogy egyes parasztok elhagyták viseletüket, ami egyrészt aláasta a hagyomány erejét, másrészt a többiek sem érezték a viselet terén továbbra is erősnek a közösség ellenőrzését. Amennyiben egyes parasztok — (közeledve a városi öltözethez) — viseletük megváltoztatása mellett döntenek, a többiek is átvesznek egyes viselet-elemeket a városi öltözetből. Az átvett elemek aztán egyre inkább elterjednek és a viselet egyre jobban közeledik a városihoz.

11.

A táj szerinti funkcióhoz szorosan kapcsolódik a vallási hovatartozást jelölő funkció. Az előbbieknél során láthattuk, hogy a viseletek helyi külön-

23. Vö.: „A parasztok megőrzik viseletüket, amiben társadalmi rangjuknak egy részét látják, és amelyre rendkívül büszkék.” (Vydra: Ibid., 138.)

ségeinek elmélyítésében, de nem kizárt, hogy kialakulásában is jelentős szerepet játszott többek között az a tény, hogy a falvak lakossága különböző vallású volt. Az egyes viseletek közötti eltérések kialakulására még nagyobb hatással volt a különböző vallásokhoz, főként a katolikus és protestáns valláshoz való tartozás. Kétségtelen hogy a különböző vallásokhoz való tartozás jelentős szerepet játszik a falu társadalmi életében. A kelet-szlovákiai viszonyokat vizsgálva (ahol gyakran előfordulnak vegyes-házasságok egyrészt a szlovákok és a kárpátaljai oroszok, másrészt a katolikusok és protestánsok között) kiderült, hogy a római-katolikus kelet-szlovákok gyakran hoznak kárpát-orosz görög-katolikus feleséget és fordítva (régében hasonló vegyesházasságok rendkívül ritkák voltak). Ezekben az esetekben a falusiak véleménye szerint más nemzetiséghez való tartozás tehát nem akadály a nősülésnek vagy férjhezmenetelnek. Másrészt viszont katolikusok és protestánsok között nem fordul elő vegyesházasság. Ez a házassági elkülönülés természetesen a két csoport közötti elkülönülésben is megnyilvánul. Akárcsak a társadalmi élet régi tényeinek, úgy az újaknak, a keletkezőknek is más-más módon kell megnyilvánulniuk a katolikusoknál és a protestánsoknál. Ezzel szemben a kárpát-oroszok és szlovákok közötti vegyesházasságok minden bizonnyal szerepet játszottak a két nemzet etnográfiai közeledésében. A katolikusok és protestánsok elkülönülése a társadalmi és politikai élet legkülönbözőbb területein is megnyilvánul (például ezt bizonyítja a katolikusok és protestánsok egymástól eltérő rokonszenve az egyes politikai pártok iránt).

A katolikusok és protestánsok viseletének különbözőségeiről Húsek a következőket mondja:

„A vallási hovatartozás is hatással volt a viseletre. A katolikus falvak és területek viselete sokkal színesebb és hivalkodóbb, mint az evangélikus falvaké. Így például Javorníkban, Myjaván, Vrbovcén és részben a Moravské Leiskovén valamint más helyeken megfigyelhetők, hogy a szigorúbb protestáns vallási eszmék (egyszerűbb vallási kultusz) nem kedveznek a barokkos pompának.“

Ez a magyarázata annak, hogy a „hornácko“-i viseletet ezeken a területeken rendkívüli harmónia és régimódibb egyszerűség jellemzi. Ezzel szemben a katolizált Strání és Drietoma környékén a viselet kidolgozása fejlettebb a „hornácko“-i viseletnél. Starý Hrozenkovban a hornáckói viselet csupán a hegyi szórványtelepüléseken maradt fenn és a sűrűbben lakott területeken már eltűnt.

A katolikusok viseletének változatossága nem csupán a vallási nézetek kevésbé szigorú jellegére vezethető vissza. A barokk stílus nagyobb hatása a katolikusok viseletére főként azzal magyarázható, hogy ezt a stílust a katolicizmus terjesztette és vezette be, másrészt (és még inkább) a katolikus népi-egyházi művészetet létrehozó kézművesek és munkások, akik munkáikban barokkos elemeket alkalmaztak: így például a vallási könyvek illusztrációinál, üvegfestészetnél, és más termékeknél. Ezeket a termékeket a templomokban, vagy templomok előtt, búcsúban stb. árulták. Természetes, hogy mindez

*) A Myjava-Senica térségben különösen ott, ahol mélyen gyökerező és széles körben elterjedt a protestantizmus. (HUSEN: Ibid. 119—120.)

elősegítette a barokk stílus és barokkos hivalkodás elterjedését a katolikusok között. Ugyanakkor viszont a protestánsokat e stílussal szemben még tartózkodóbbá tette.

Néhány területen mind a mai napig világosan megkülönböztethető egymástól a katolikus és protestáns viselet.

„Čatajban (Szlovákia) az evangélikus népesség viseletének stílusa és díszítése feltűnően eltér a katolikusokétól.“ (Lásd: Václavík recenzióját Húsek könyvéről: Hranice mezi zemi Moravsko-slezskou...) Morvaország és Szilézia közti határ (Matica Moravská folyóirata, 57. évf. 337.)

A szlovákiai evangélikusok és katolikusok hajviseletének különbözőségeire D. Stránská mutat rá:

„Stará Lehota és Piešťany környékén az evangélikus leányok fonott haját, a katolikusok szarvszerűen kicsúcsosodó fejfedőt viselnek.“ (D. Stránská: Ze studia. . . II. 326.)

A katolikus és protestáns viselet különbözőségeinek vizsgálata során nemcsak azokat a történelmi feltételeket kell számba vennünk, melyek elősegítették a katolikusok és protestánsok elkülönülését, hanem azt a tárgyalt vallásokhoz tartozó falusiak tudatában a mai napig ható tudatos és tudat alatti törekvést is, melynek eredményeképpen viseletük formájában különbözni szeretnének a másik vallás tagjainak öltözetétől.

A jövő gyűjtőinek magyarázatot kell adniuk arra, hogy ez az elkülönülésre való törekvés milyen mértékben és formában nyilvánul meg a katolikusok és protestánsok új viseletében. Mindezt a fentiekben idézett példához hasonló módon kell megvalósítani (gondoljunk arra a példára, ahol a társadalmi helyzet hangsúlyozására tett tudatos erőfeszítés azt eredményezte, hogy a parasztság városban készült kontyfesűi színükben különböztek a kézműves-asszonyok fésűitől).

12.

Nézzük a viselet azon funkcióját, amely viselőjének korára utal. Az eddigiekben már láthattuk azt, hogy a viseletnek ugyanazon része az egyik területen táj szerinti funkciót tölt be, máshol azonban viselőjének korát jelöli. Azt is láthattuk, hogy míg egyes falvakban a viselet némely eleme minden férfire és nőre egyaránt kötelező érvényű, addig máshol ugyanazt a viselet-elemet csupán az idős férfiak és nők viselik. A kárpátaljai Vel'atin falu férfi lakosai például fűzős inget viselnek, más falvakban azzal szemben illet csupán az idős férfiak hordanak, míg a fiatalabbak ingein a fűzőket gombok helyettesítik. A korcsoporthoz való tartozás funkciójának vizsgálata során két esetet különböztethetünk meg egymástól: (1) az idősebb nemzedék ragaszkodik a fiatalosága idején elterjedt viselethez (ez az eset a városban is sűrűn előfordul: az öregek fiataloságuk idején divatban volt öltözeteket viselnek); (2) különböző viselet-elemek kötelezőek a fiatalok és az öregek számára, s mindez nemzedékről nemzedékre hagyományozódik. Jóllehet, az idézett funkcióknak

a viselő nincs mindig tudatában, az idős férfiak viselete mindkét esetben ugyanazt a funkciót, a különbség kifejezését szolgálja. A rendelkezésre álló anyagból világosan kitűnik az, hogy azokat a viselet-elemeket, melyeket manapság már csak az öregek hordanak, régebben mindannyian viselték.

„15. Březovai viselet.

Régebben — a hrozenkovi viselethez hasonlóan — hímzett inget viseltek. Manapság illet már csak az idősebb gazdák hordanak (a nyakrészen, az ing elején és hátán fekete színű hímzés található, az ujjakon hosszában három csík húzódik végig). Egyébként a boltban árult ingek viselése az általános.“ (Klvaňa: Ibid. 192.)

Ugyanez vonatkozik a hajviseletre is.

„D) 17. Horňáckoi viselet.

A közelmúltig a férfiak középen elválasztott hosszú hajat hordtak. Ezt a divatot az öregek a mai napig követik. A fiatalabbak, különösen az iskolás gyerekek rövid hajúak.“ (Klvaňa: Ibid., 198.)

A következő példák azt mutatják, hogy bizonyos falvakban bizonyos viselet-elemek egyrészt az öregek, másrészt a fiatalok számára kötelezőek. Sajnos, a rendelkezésre álló anyag alapján nem mindig állapítható meg az, hogy ez a normativitás hány nemzedék számára kötelező érvényű.

„F) Podhoráckoi viselet. Kyjovi viselet.

Az ing nyakrészét és ujjait fűzőkkel fogják össze. Az öregek ingfűzői fehérek, a fiataloké pirosak.“ (Klvaňa: Ibid., 213.)

„15. Strání-i viselet.

Az öregek horgokkal kapcsolták össze ingüket az álluk alatt és a jobb karlyuk felett, a fiatalok erre a célra négy fehér színű színórt használtak. (Klvaňa: Ibid. 188.)

„D) Horňáckói viselet.

A fiatal férfiak kalapját ún. „smuky“-val díszítik, amely krepp-papírból, szalagokból és (falvanként változó színű) pántlikákból áll. Némely esetben mű vagy élő virággal is díszítik a kalapot.“ (Klvaňa: Ibid., 198.)

„12. Vlčnovi viselet. Férfi ünnepi viselet.

A n a d r á g fekete posztóból készül — régebben az idős emberek illet fehér színű bundájukhoz viseltek.

A fiatal férfiak ingének eleje és gallérja kék és piros színű hímzéssel díszített.. Az idős férfiak ingén csak kék színű a hímzés, az is kisebb felületen található.“ (Klvaňa: Ibid., 176.)

„13. Nivnicci viselet.

Az öreg férfiak mellénye kék, a fiataloké piros és kék.“ (Klvaňa: Ibid., 181.)

„8. Mutěnice-Hovorany-i viselet.

A különböző korcsoportokhoz való tartozás a férfiak fejfedő- és hajviseletében is megnyilvánult. Régebben a férfiak kortól függetlenül, ún. „csúcsos-kalapot“

viseltek. A nőtlen férfiak egyenes karimájú kalapját piros és fehér szalagok díszítették. Néhány évvel később a díszítés arany színű szalaggal gazdagodott és maguk a szalagok is vastagabbak lettek. A negyvenes éveikben járó férfiak az arany szalagot zöldre cserélték. A tárgyalt „csúcsos-kalap“ (hrotka) viselete 1860 körül szűnt meg. (Klvaňa: Ibid., 154.)

„B) Břeclav-hodonini viselet.

7. Dél-kyjovi vagy Milotice-Dubúany-i viselet.

A fiatalok, a haladó gondolkodású férfiak és a besorozottak rövid haját viselnek. Az idősebbek hosszúra növesztett hajukat középen elválasztják, ám hátul úgyszintén rövidere vágatják és kenik. (Klvaňa: Ibid., 149.)²⁴

„12. Vličnovi viselet.

A nőtlen férfiak ingének bő ingujját, mellét és galérját gazdag fekete és fehér színű hímzés díszíti. . . Az idősebbek ingén már kevesebb keresztöltéses fekete hímzés található és az is csak a galléron.“ (Klvaňa: Ibid., 176.)

A városban nincs különbség a nőtlen és nős férfiak ruházata között, ami mégis tartalmaz több olyan elemet, melynek célja éppen a fenti megkülönböztetés²⁵. Az alábbi példák mindezt messzemenően alátámasztják:

„28. A déli hanák-szlovák viselet.

A férfiak esetében általánosan jellemző az, hogy a nős férfiak öltönye a fiatalokéval összehasonlítva kevésbé díszes. Az idős férfiak kalapját már csupán egy fekete csík és egy csat díszíti. Az utóbbi időben azonban már a fiatalok sem viselnek díszes kalapokat.“ (Klvaňa: Ibid., 246.)

„... A nőtlen férfiak ilyen viseletben járnak nyáron a templomba és mulatságba. A nős férfiak ún. „laible“-t viselnek a mellényen, amely keleten fehér flanellből készül. A nyugati területeken ún. „marynka“-t, Velecko környékén hidegebb időben szép hosszú kabátot (halena) viselnek. Összegezve elmondható az, hogy a nős férfiak ruhája kevésbé díszes.“ (Klvaňa: Ibid. 100—101.)

„9. Břeclavi vagy Podluži-i viselet.

A nőtlen férfiak nyakukban és vállukon a közönséges zsinór helyett mintegy 3 cm széles pántlikát viselnek, amihez hozzá tartozik még a galléron hordott, díszített vagy egyszerű zsebkendő. A nős férfiak és a besorozott legények fekete selyemkendőt viselnek.“ (Klvaňa, Ibid., 137.)

„... Strání, Březová és Hrozenkov falvakban a nőtlen férfiak pántlikával és aranyozott szalagokkal díszített fejkendőt viselnek. . . *

24. Vö.: HÚSEK: Ibid., 131.

25. A városi kultúrában ezt a funkciót a jeggyűrű látja el. Említést érdemel az, hogy falun a jeggyűrű nem játszik jelentős szerepet a nős férfi és férjezett asszony megjelenésében: ez a funkció mindenekelőtt a viselet különbözőségében jelenik meg. Lásd szövegünkben a megfelelő példákat.

*) A nős férfiak esetében a pántlikákat bársonyszalag — aksamitka — helyettesíti. (Húsek: Ibid., 131.)

„A Podluží-i férfi viselet a lanžhoti és Břeclav-környéki falvakban főként a kék díszítéssel ellátott szűk piros nadrág elterjedése miatt vált sokkal színe-sebbé. . .“*)

A nős férfiak (a nőtlenektől eltérően) viseletének minden darabja sötétebb színű, semmilyen toll vagy pántlika nem fordulhat elő.“ (Húsak: Ibid., 121.)

„20. Vracovi viselet.

A vracoviak a fejükön széles karimájú kalapot viseltek, amit leggyakrabban piros-fehér szalaggal díszítenek. A nőtlenek a szalagok felett piros-fehér gyönggyel díszített krepp-papírt, gyakrabban művirágot és hosszú kakastollat viselnek. Az öregebbek a széles karimájú kalapot sok fekete szalaggal viselik.“ (Klvaňa: Ibid., 220.)

A fiatal, nőtlen férfiak viseletének egyik legérdekesebb darabja az ún. „kakastoll“, amit a kalapjukon viselnek. F. BARTOŠ erről a következőket írja: „A kalapdísz kakastoll a férfierő és bátorság szimbóluma volt, melyet csak az a „suhanc“ („pacholek“) „šohaj“ viselhetett, aki megvédte azt egy másik legénnyel való harcban. Minden olyan fiatal, aki már jogot szerzett a kakastoll viselésére, a következő szavakkal hívhatta ki birkózásra a jelöltet: „Elégge férfi vagy-e ahhoz, hogy viselhesd a „dísz-csokrot“? A győztes megtartotta a legyőzött „dísz-csokrá“-t. Az, aki viszont nem bízott erejében, így szólt kihívójához: „Nem vagyok az, testvér; neked adom a csokrot jószerivel.“ Akadt olyan erős legény, aki öt-hat dísz-csokrot viselt, az ezen felül szerzeteket pedig összetépte. A „dísz-csokor“ önkényes összetétele vérig tartó harcra való kihívást jelentett. Ugyanez a sors várt annak a legénynek a dísz-csokrára is, aki kegyvesztett lett a kiválasztott leánynál vagy egyszerűen csupán haragudott rá a leány. Előfordult az, hogy egész falvak verekedtek a „dísz-csokor“-ért, s amelyik falu veszített, annak legényei nem viselhették tovább az értékes kalapdísz.“ (F. Bartoš: Ibid., 108—109.)²⁶⁾

„Morva-Szlovákiában a nőtlen férfiakat a kalapjukon fehér kakastollból készült dísz különböztette meg a többiektől, ami nem csupán a férfierő és bátorság, hanem a fiatalos tisztesség szimbóluma is volt. Ez a viselet Brno környékén is elterjedt, ahol a szóban forgó dísz szintén „kosiřky“-nek hívják és csupán az igazán erős suhancok viselhetik.“ (K. J. Obrátil: Kryptadia. I. 11.)

„Hanák vidéken a nős férfiak hajviselete (Holešev vidékén „pazdeři“, Prostějov vidékén „smrděnka“ vagy „gracka“) a következőképpen festett: a férfiak fejüket teljesen „kopaszra“ vágatták és csupán hátul növesztették fül magasságig a hajukat. (K. J. Obrátil: Ibid., 11—12.)

„13. Nivnicei viselet.

A nőtlen férfiak ing-gallérját piros vagy zöld, a nősökét fehér hímzés díszítette.“ (Klvaňa: Ibid., 181.)

*) Ezek Lanžhoton kb. 1885 körül terjedhettek el . . . Itt a nős férfiak manapság is kék nadrágot viselnek (a lila színű mellett), esetleg „világos díszítésű“ „világoskék feketét“ . . . 26. A fentieket dél-morva anyag is bizonyítja: „virágdísz“ csak a tizenötödik életévüket betöltött legények viselhettek. A „kakastoll“ a fiatalság és a serdülő erő szimbóluma volt.

„28. A déli hanák-szlovák viselet

A nőtlen férfiak kalapját virág-dísz ékesítette, s előfordult, hogy nem is egy.“ (Klvaňa: Ibid., 246.)²⁷

A női viseletben hasonló vagy még nagyobb a korcsoportok szerinti különbség.

„F) Podhoráckoi viselet.

19. Kyjovi viselet.

Az idősebb asszonyok rövidszárú ráncos csizmás viselnek. A legidősebbek azonban még a sarok nélküli, formátlan, ún. „jojky“-t is viselik.“ (Klvaňa: Ibid., 214—215.)

„D) Hornáckoi viselet.

A „kötény“ („fěrtuška“) nagyon sokféle lehet: a fiatalabbaké világos (legtöbbször piros), virágmintás fehér, újabban virágmintás barna színű, az öregeké kék.“ (Klvaňa; Ibid., 199.)

„A fiatalok fejkendője mostanában többnyire „t ö r ö k m i n t á s“, piros színű és virágmintás. Az öregasszonyok „lipcsei“ fejkendő viselnek, amelyen fehér alapon szétszórt levelek és színes virágok vannak. De már a lipcsei kendő is eltűnően van. A legidősebb asszonyok házi készítésű kék és sárga színű kendőket viselnek.“ (Klvaňa: Ibid., 201.)

„C) Uherský Brod-i vagy zálesi viselet.

Míg az idős asszonyok viseletén csupán a nyakrészen van keresztöltéses fekete színű himzés, addig a fiatalok ruháinak kivágásai is színes himzéssel díszítettek. (Klvaňa: Ibid., 170.)

„13. Nivnicei viselet.

A női m e l l é n y e k kétfélek lehetnek. Az öregasszonyok fekete posztó-mellényt, a fiatalok lila szövet, illetve lila vagy kék színű selyemmellényt viselnek.“ (Klvaňa: Ibid., 183.)²⁸

Még határozottabban és világosan tükröződik a viseletben az, hogy a viselője hajadon-e vagy férjezett. A férjes asszony és a leány között jelentős különbség.

27. Vö.: Dél-Morvaországban:

„Sárga bőrnadrágot mind a nők, mind a nőtlen férfiak hordtak. A nők nadrágja egészen a lábbeliig ért, míg a nőtlenké csak féllábszárig, amihez kék színű harisnyát viseltek.

A nőtlenek nadrágját 2 ujjnyi vastag sárga pántlika díszítette, amelyben piros és kék szív-minták voltak, s oldalakat is gazdagon hímezték. Miután kissé elkoptak, hétköznapi is viselték.“ (A. Šebestová: Ibid., 173—174.)

A nők és nőtlen férfiak „mellény“ viseletében is vannak különbségek:

„A nők kék vagy zöld színű mellényt viseltek, a nőtlenek pirosat vagy más színűt.“ (Ibid., 174.) A nők és nőtlen férfiak „lajbi“ viseletének különbségeiről lásd: Ibid. 174.

Különbségek a kalapviseletben: Ibid., 177.

A nyakbavaló kendők különbségeiről: Ibid., 177. A nők és nőtlenek viseletének különbségeiről vö. még: Klvaňa: Ibid., 18., 182 és 189.; Václavík: Luh., 167.; Dél-Morvaországban pedig: Šebestová: Ibid., 171.

28. Vö. a lábbelik különbségéről: Klvaňa: Ibid., 189.

séget tesz a falu társadalma mind a viselkedési normák, mind a jogok és kötelességek terén, s különösen a viseletük terén.

„A lakodalom után „bekötik“ a menyasszony fejét („zavijení“, „čepení“ vagy „zabalování“). A férjes asszonyok leveszik fejéről a koszorút, a haját („lelik“) két copfra bontják, s miután a fej köré tekerik, egy kendővel („obalena“, „gargula“, „čepeček“) bekötik. Ez a szokás már csak a morva-szlovák területen maradt fenn. Máshol „már nem kötik be a menyasszony fejét, hiszen amúgyis régóta be van már kötve“ (utalás a fiatalok egyre szabadabb életére (A. S.), valamint arra, hogy az emberek a régebben megbocsáthatatlan véteknek minősülő magatartást is megszokják). „Bizony, bizony! Manapság ez már egyáltalán nem szégyen!“ (A. S.) (K. J. Obrátil: Kryptadia. I. 49.)²⁹⁾

„... Březovában, Stráníban és Hrozenkov környékén... az asszonyok sárga kendőt viselnek (a hajadonok fehérét)...“ Húsek: Ibid., 131.

„A kendő („fjertusek“) eredetileg fehér házi vászonból készült, melyet két fél részből varrtak össze. Csak később, amikor festők kerültek erre a területre, kezdték el a házi festést. A hajadonok részére készülő kendők anyagát világosabb mintásra festették, míg a férjes asszonyok egyszínű, sötét (zöldes vagy kékessárga) kendőket viseltek, melynek csupán a széle volt mintás.“ (Václavík: Luh., 159.)

„C) Slavičini viselet.

A férjes asszonyok többnyire ujjas kabátkát viseltek a mellény fölött.“ (Klvaňa: Ibid., 239.)

„... Stráníban, Březovában és Hrozenkov környékén... az asszonyok díszes magasszárú csizmát viseltek (a leányok zöld színű díszítéssel ellátott cipőt, a „střevíce“-t.)*

„27. Észak hanák-szlovák viselet.

A leányok vékony bársonyszalagon apró érmet („agnusek“) viselnek nyakukban, ami Szlovákiában már egyáltalán nem fordul elő. Ennek okát abban kell látnunk, hogy viseletük „obrszlák“-nak nevezett része a nyakat teljesen eltakarja.“ (Klvaňa: Ibid., 241.)

„D) 17. Hornáckoi viselet.

... A leányok viseletének derékrészén piros vagy kék csíkok találhatók.“ (Klvaňa: Ibid., 199.)

29. Vö.: „Ma már nincs nagy különbség a hajadonok és férjes asszonyok között. Régebben a leányok leeresztett copfokat („lelik“), a férjes asszonyok pedig kontyot („obalena“ vagy „babinec“) viseltek. Kromeřížben az „obalena“ egy piros bőrszív volt, melyet copffal körbefontak és fehér kendővel kötöttek be. Ezt a férjes asszonyok egy évig viselték a lakodalom után. A fiatal lányok csaknem mindenütt viseltek kendőt (melyet az álluk alatt kötöttek meg), csupán Laškon jártak fedetlen fővel. Morvaországban a férjes asszonyok főkötőt, a „gargulká“-t viselték, amire még kendőt kötöttek, ha mentek valahová. Kyjov környékén a hajadonok is viselnek „gargulká“-t, azonban ez nem látszódhat ki a fejkendő alól. A férjes asszonyok ezzel szemben elől a homlokukba húzzák a „gargulká“-t és a füleknél is látható, ahol gyöngydiszítés borítja azt.“ (K. J. Obrátil: Kryptadia. I. 11.)

*) Az öregasszonyok lapos sarku, jancsiszeggel kiveret csizmát viseltek. (Húsek: Ibid., 131—132.)

A férjezetek és hajadonok viseletének ujjrészét illető különbségekről lásd: Václavík: Luh., 151.

A különböző színű hímzéseket példázza a következő idézet: „15. Strání-i viselet. A leányok fehérmintás ruhában járnak, míg az öregasszonyok viseletében a fekete dominál.” (Klvaňa: Ibid., 190.)

„25. Luhačovice-Pozlovice-i viselet.

A férjes asszonyok főkötőt viselnek a fejkendő alatt, melynek szélét gyakran gyöngyökkel díszítik. Néhány helyen a főkötő fölött (mely köré a hajukat tekerték) egy piros tányérformára alakított kendőt a „na taliř”-t viselték, amit a fülek mögött kötöttek meg. Erre jött a fülek fölött megkötött „t o r ö k m i n t á s k e n d ő”. Mindemellett a hajukat is szabadon hagyták a homlokon és a halántéknál. Az öregasszonyok a mai napig így viselik a fejkendőjüket. „Klvaňa: Ibid., 234.)

„... Hrozenkov környékén a főkötőt és a régies kendőket már régen nem viselik, de Drietomában az idősebb asszonyok még ilyet hordanak.”*

„A leányok egy, az asszonyok két „c o p f b a” fonják hajukat (o b á l e n i c a), és föléje kendőt kötnek.” (Húsek: Ibid., 132., 81. sz. lábjegyzet).

„A leányok nyáron vasárnap délután három copfba fonták a hajukat és fedetlen fővel („štrapaté”) sétáltak. Télen a férjezetekhez hasonlóan fehér kendőt viselnek... Az asszonyok ezzel szemben „lipcseř” kendőjük alatt kötött vagy horgolt kis főkötőt („krosienka”) viseltek. A 80-as években vásárolták Zálesi környékén szlovák asszonyok ezeket, és Trenčianska Teplá és Bosáca vidékén árulták.” (Václavík: Ibid., 164.)

„C) Uhorský-Brod vagy Zálesi viselete.

A vlčnovi gyakorlathoz hasonlóan a lakodalomban és templomban viselt fejkendő a félkör alakú ún. „obalenice”-hez kötik, melyhez a főkötőt is odaerősítik; az asszonyok a hajfonatokat különben az ún. „n á t e s t a” köré tekerik, amely jól látható, ha a kendőt a fülek fölött kötik meg („na zaušnice”). A leányok öregasszonyosan viselik a fejkendőt, oly módon, hogy az állukat elfedik és a végeket gyakran a fejtetőn kötik meg, ami rendkívül különleges látványt nyújt. A leányok ünnepi alkalmakkor a vlčnovihoz hasonlóan sarokra (na ocas) kötik meg fejkendőjüket.” (Klvaňa: Ibid., 171.)

„16. Brezovai viselet.

Régebben Brezova környékén is viseltek fejkendő t. Az asszonyok h o r g o l t főkötőre, a leányok közvetlenül a hajukra kötötték a kendőket.” (Klvaňa: Ibid., 195.)

A fejkendő megkötésének módja eltérő az asszonyok és a lányok esetében. (Klvaňa: Ibid., 183—184.)

„19. Kyjovi viselet.

Az asszonyok inge egyrészt kevésbé cifra, másrészt az ujjai keskenyre szabottak, amit a könyök felett piros szalaggal („podvazadlo”) kötnek meg.” (Klvaňa: Ibid., 215.)

*) A férjes asszonyok a lakodalom után elteszik ezt a főkötőt, így hajviseletükben nem különböznek a leányoktól. A régies fejkendőkről és azok megkötésének módjairól lásd: D. Stránska (NVC XX, 37. ff.). (Húsek: Ibid. 136.)

A városban az asszonyok és laányok öltözte között vagy egyáltalán nincs, vagy alig észrevehető a különbség³⁰.

A városban mind a nők, mind a férfiak esetében a házasság legjellegzetesebb szimbóluma a karikagyűrű. Említést érdemel az, hogy néhány vidék falvaiban tilos ilyen gyűrűt viselni. Vö.: „Az ún. „kis-gyűrűcskéket“ „prstienky“ — a leányok kapják udvarlóiktól. Néhány asszony a lakodalom után három ujján is viseli ezeket, hogy „ízletes legyen a főztje“. Mindenképpen meg kell különböztetnünk ezeket a karikagyűrűktől, melyeket, minthogy megszentelték azokat, általában nem hordanak, hanem a ládába elrakva őriznek.³¹“

13.

A következőkben olyan példákat idézünk, melyek révén bebizonyosodott az, hogy a potenciális, általában rejtett funkció különleges esetekben nyilvánul meg. Mint az előzőkben láttuk, az egyes viseleti elemek aszerint különböznek egymástól, hogy viselőjük férjezett vagy leány-e. Ha tekintetbe vesszük azt, hogy a falusi társadalom milyen szigorú feltételeket szab a leányok nemi erkölcsével kapcsolatban, a következő megállapítást tehetjük: a korcsoporthoz való tartozást és a családi állapotot jelölő funkciókon kívül a leányok viselete azt is megmutatja, hogy viselője mennyiben felel meg a fenti normáknak, röviden, hogy szűz-e még.

Azt, hogy a viselet ilyen funkcióval is rendelkezik, abból is láthatjuk, hogy amennyiben a leány nem felelt meg az erkölcsi normáknak, azonnal megváltozott a viselete is.

„A „megesett leányoknak“ a férjes asszonyok viseletét kellett hordaniuk“. (Václavík: Luh., 172.)

„... Jablunkovské Mosty-ban, de Jablunkov vidékén általában is ... a leányok varkocsba font hajukon olykor színes f e j k e n d ő t viselnek, a férjes asszonyok pedig főkötőt is. A m e n y a s s z o n y („mloducha“) fejét koszorú díszíti, a l e á n y a n y á é t sosem.“ (Húsek: Ibid., 146—147.)

„16. Březovai viselet.

A leányok egy fonatból álló copfot viselnek, melynek végére vasárnap színes szalagot kötnek. A férjes asszonyok és leányanyák („prespany“) hajukat kontyváz („obalenka“) köré csavarják.“ (Klvaňa: Ibid., 194.)

„Az asszonyok hajukat általában két fonatban a kontyváz („obalenka“) köré csavarják, ami készülhet fából, drótból vagy vászonból. Régebben csodálatos hímzésű főkötőket viseltek összetűzött hajukon. A megesett lánynak is ilyet kell viselnie. Mivel leányanya volt, az ő fejét is bekötötték.“ Az ilyen leány

30. Vö.: Josef VYDRA: Nauka o kroji. (A népviseletről 16.)

31. Anton VÁCLAVÍK: Podunajská dedina v Československu. (Duna-menti falu Csehszlovákiában), Bratislava, 1925. 86.

nem viselhetett lelógó copfot, mert büntetésként levágták volna azt, ami a legnagyobb szégyennek egyikének számított.“ (Klvaňa: Ibid., 102.)

„Az asszonyok a lakodalmi kontyolás után hajukat feltekert fonatokban viselték. Körülbelül a copf felétől kezdődően, általában sötétkék színű hosszú szalagot fontak hajukba (melyet a menyasszony a keresztyenyjától kapott), amit aztán a copffal együtt a fej köré tekertek. A leányanyák is hasonló módon fésülködtek (bár régebben előfordult, hogy rövidebbre vágták a hajukat.)*

A fentieket vesd össze Obrátil példájával:

„Kelet-Morvaországban, pontosabban Úhersky Brod környékén a leányok leeresztett copfokat viselnek, melyeket pántlikával díszítenek. Amint azonban az asszonyok rájönnek arra, hogy valamelyik leány teherbe esett, nem engedik meg többé neki, hogy fedetlen fővel járjon, és elmennek „bekötni a fejét“. Levágták a leány haját, majd kontyot fésültek belőle. Bár máshol nem vágták le a leány haját, de csak fej köré csavart copfokban hordhatta azt és az asszonyokhoz hasonlóan le kellett takarnia egy fejkendővel. Dolněmčibben a mai napig oly módon jelölik meg a teherbe esett leányt, hogy „amint azt felfedezik“, fejkendője alá kontyvázat, „obalenka“-t vagy „obalenicá“-t helyeznek, melyet csak az asszonyok viselnek. Régebben ez a szokás egész Morvaországban általános volt. Nyugat-Morvaországban sem járhatott a teherbe esett leány fedetlen fővel (vlasatá), hanem olyan kendőket kellett viselnie, mint az asszonyoknak. A mai napig érvényben van az a szokás, hogy a megesett leány nem mehet koszorúban az oltár elé, itt is kontyvázat („obalenka“-t) visel, miután tettével kizárta magát barátnői közül.“ (Obrátil: Kryptadia. 1., 24.)

„Morva-Szlovákiában (Slováckón) a csábítónak viselnie kellett a következők: kalapjáról le kellett vennie a bokrétát és a pántlikát, és a legények még a templomban sem engedték őt maguk közé.“ „Ez a bátyó nem tartozik közenk“ – mondják Tlumačovban. (Obrátil: Kryptadia. 1. 27.)

Kellőképpen tükrözi a közösség etikai viszonyát a megesett leányokkal szemben az, ahogy a falu társadalma vigyáz arra, nehogy a lányok haj- és ruhaviseletének megkülönböztető jegyeit hordják ők is³². Természetesen ezek a nézetek nemcsak a viseletben nyilvánulnak meg³³.

*) A 75 éves Alois Slovák Provodovból erről a következőket mondotta: „Hatvan évvel ezelőtt élt nálunk egy molnár. Volt felesége, szép gyermekei, de belábújt az ördög és beleszeretett a kántor lányába. A molnár felesége zsörtölődött és siránkozott, hogy ő ezt nem hagyja annyiban, és móresre tanítja a lányt. Egyszer megvárta a kántor lányát a harangláb mögött és hirtelen levágta mindkét copfját, majd a lány nagy szégyenére magasan felszögezte a falra. Sokáig ott lógtak a hajfonatok, míg egyszer valaki leszedte. A molnár képtelen volt hallgatni a pletykákat, eladta a malmot és elköltözött valahova nagyon messzire.“ (Václavík: Luh., 161–162.)

32. „A szlovák nép sohasem felejt el az erkölcsi vétkeket. Az esküvő templomi kihirdetésekor is más jelzőkkel illetik a „rendes“ és mással a „megesett“ lányokat.

33. A falusi leányanyák helyzetéről lásd: K. J. Obrátil: Kryptadia. 1, 24, 25, 26. és 27. Szlovákiában a leányanyáknak külön helyük van a templomban (Ján Geryk, a Szlovák Nemzeti Múzeum igazgatójának közlése.).

A 16. századi Németországban a viselet nem csupán a nemi erkölcs elleni vétségeket tükrözte. „A bűnözőket külön viselettel jelölték meg, így például a sikkasztók zöld sapkát, a pénzhamisítók fehér ruhát viseltek.“ (Vydra: Ibid., 74.)

Régebben tehát a közösségi normák szabályozták azt, hogy leány-viseletet csupán a leányok hordhattak. Másrészt azonban a leányok sem viselhették a férjezett asszonyok ruháit.

„A menyasszonyok manapság olyan fejkendőt viselnek, mint régen a leányanyák.” (Václavík: Luh., 172.) Régen a közösségi megítéléstől való félelmükben a leányok nem viseltek volna a megesett leányokéhoz hasonló fejkendőt, manapság azonban már ez is lehetséges. De még a főkötő is (amely a leányok és asszonyok legjelentősebb megkülönböztető jele volt, és a férjezettek esetében mágikus feladatokat is ellátott) veszített ünnepi jellegéből és csupán gyakorlati funkciókat tölt be. Mindemellett figyelemre méltó az, hogy az asszonyi viseletnek eme legtipikusabb részét leányok is viselik.

„28. Déli hanák-szlovák viselet.

Manapság vászonból készült főkötőt a leányok csupán azért viselnek a fejkendő alatt, hogy zsiros hajuk be ne piszkíthassa a kendőt.” (Klvaňa: Ibid., 249.)³⁴

Az általunk vizsgált anyagban egyetlen, az özvegyasszonyok sajátos viseletét jelölő funkció hiányzik³⁵.

14.

Mindeddig nem beszéltem a viselet erotikus funkciójáról, amelynek mind a modern városi öltözkész, mind a hagyományos viseletben (a régebbi korokhoz hasonlóan) jelentős szerepe van. Főleg azért nem foglalkoztam ezzel a kérdéssel, mert a morva-szlovák gyűjteményekben nem találtam megfelelő anyagot a fenti funkciót illetően, ami számomra teljesen érthető is. Erről az adatközlők általában nem beszélnek, és kellőképpen nem is tudatosítják eme funkció fontosságát. A legtöbb esetben az esztétikai és erotikus funkciók strukturális egységet alkotnak és valószínű, hogy az előbbi gyakran el is fedi az utóbbit. Az ezzel kapcsolatos kérdésre általában a következő választ kapjuk: az adott viseletet vagy annak részeit nem azért viselik, mert tetszik női viselet esetén a férfiaknak és férfi viselet esetén a nőknek, hanem mert általában szépnek ítélik azt. Másrészről viszont a másik nem értékelésével kapcsolatban úgyszintén csupán a viselet esztétikai funkcióját említik és az erotikus funkciót elhallgatják.

A viselet esztétikai és erotikus funkcióinak vázolt összeolvadása teljesen érthető, hiszen mindkét funkció azonos irányban (a figyelemfelkeltés irányában) hat. Amellett, hogy egy bizonyos tárgyra irányuló figyelemfelkeltés

34. „Régebben nőtlenek/hajadonok külső megjelenésükben is különböztek a házas/férjezett emberektől.” (K. J. Obrátil: Ibid., I., 11.)

35. A csuvas özvegyasszonyok sajátos viseletéről lásd: J. Akimova: Evolucija zsenkogo kusztuma u szaratovszkich csuvas. („A női viselet alakulása a szaratóvi csuvasoknál.”). I. Rubaska. Trudy Nizsne-Volzsszkiego Oblasztnogo Naucsno Ob-va Krajevegyenyija. V. fejezet 5. rész. (Etnograficeszkaja szekcija.) Izdanyija N. — Volzsszkiego Oblasztnogo Naucsno Ob-va Krajevegyenyija. Szaratov. 1928. 38.

az esztétikai funkció alapvető eleme,³⁶ egyben erotikus funkciót is betölt: a leány például megpróbálja a legények vagy egy legény figyelmét magára terelni. Gyakran ilyen formában keveredik az erotikus és esztétikai funkció. Mindemellett az erotikus funkció egyes esetekben szorosan összefügg a táji-nemzeti funkcióval is.

Az előbbieken láttuk, hogy a legények nem vitték táncolni azokat a leányokat, akik viseletüket „úri” öltözetre cserelték. Itt azonban az idegen öltözetrel szemben érzett ellenszenv — s ez ugyanúgy érvényes mind a városi öltözetre, mind pedig más nemzetiség viseletére — dialektikus egységet képez azzal, hogy az idegen öltözetet mint egzotikusabbat és a másik nem érzelmeire nagyobb hatásút, magasabbra értékeli. A másik faluban, de nem ritkán egy falun belül is, egyes legények elfordulnak a városi öltözetet viselő leányoktól, másoknak ezzel szemben ez saját viseletüknél is sokkal jobban tetszik.

15.

Külön elemezzük a gyermekviselet funkcióit. A gyermekviselet a gyakorlati funkciókon kívül elsősorban a korcsoporthoz való tartozás funkcióját tartalmazza, de a további elemzés során láthatjuk majd, hogy még ezen túl is rendelkezik néhány egyéb funkcióval.

Már a keresztlőn is eltérő a fiú a és leánygyermek pólyája: e különbség egyrészt a gyermeki kort, másrészt a nemek közötti különbséget jelöli.

„28. Déli hanák-szlovák viselet.

A megkeresztelt gyermek pólyája piros vagy kék. Az egyéb területekhez hasonlóan a fiúk pólyája csak kék színű volt, a kislányoké csak piros vagy rózsaszínű.“ (Klvaňa: Ibid., 244.) Később azonban a kisfiúk és kisleányok viselete nemek szerint különbözött egymástól.

„Negyven évvel ezelőtt Szlováckón a gyerekek függetlenül attól, hogy melyik nemhez tartoztak, kis szoknyát viseltek.“ (K. J. Obrátil: Kryptadia. I. 11.)

A későbbiek során fokozatosan jelennek meg a korcsoportok megkülönböztetésére szolgáló jegyek: a legkisebb leányok, a 14 éven aluli leányok és végül az eladó sorba tartozó leányok viseletében.

„28. Déli hanák-szlovák viselet.

Régebben az ún. „bavlnka“ szoknyák voltak nagyon elterjedtek, a gyerekek azonban ilyen nem viseltek. A legkisebbek piros és fehér csíkos szoknyát viseltek; a nagyobbakén 14 éves korig a két csík közt keresztminták voltak. Ezt a szoknyát „keresztrel díszített“ „křižkovaná“-nak hívták. A fehér anyagból készült piros csíkos szoknyát, melynek csíkjai a leány korával párhuzamosan szélesedtek, először akkor viselhették a leányok, ha eladósorba kerültek. (Klvaňa: Ibid., 247.)

36. Lásd J. MUKAŘOVSKÝ professzor cikkét: „Estetická funkce a estetická norma jako sociální fakty“ (Az esztétikai funkció és az esztétikai norma mint társadalmi tények“) a „Sociální problémy“ c. folyóiratban. IV. évf. 2. sz. A szerző a következő munkákra utal: Lincoln ROTSCHILD: Basic concepts in the plastic Arts. Journal of Philosophy XXXIII, 2. 1935, 45. Emil UITZ: Die Philosophie in ihren Einzelgebieten. Aestetik und Philosophie der Kunst. Rostock. S. d. S. 614.

Ugyanez a megkülönböztetés a fiúk esetében is érvényes:

„Az iskoláskort elért fiúk kis szoknyácskát, köténykét, lajbit és csizmát viseltek.“ (Fr. Bartoš: *Ibid.*, 110.)

„27. Északi hanák-szlovák viselet.

Az ötödik életévét betöltött fiúgyermek hétköznapi viselete vászongatyából és kék színű barchent kabátkából állt. Ünnepeken a felnőttekhez hasonlóan a gyermekek is viseletbe öltöztek, sárga bőrnadrágot, kék harisnyát, fehér-színű flanell kabátkát és díszes kalapot hordtak.“ (Klvaňa: *Ibid.*, 243.)

„19. Kyjovi viselet. Férfi ünnepi viselet.

A legények 16 éves koruk után kezdik viselni.“ (Klvaňa: *Ibid.*, 212.)

A gyermekvisellel kapcsolatban figyelmet érdemel az, hogy a felnőtteknél sokkal inkább megőrzi az archaikus elemeket.

„D) 17. Hornáckoi viselet.

A kislányok nyáron csak inget viselnek. Régebben az idősebbeknek is ez volt a hétköznapi viselete, kötényt („fěrtoch“) csupán vasárnap hordtak.“ (Klvaňa: *Ibid.*, 199.)

Érdekes példáját idézhetjük annak, amikor a felnőtt viselet egyes elemei átmennek a kislányok viseletébe.

„19. Kyjovi viselet.

Morvaországban régebben fehér hasított szoknyát viseltek. Manapság ilyen csupán a nyoszolyólányokon látni.“ (Klvaňa: *Ibid.*, 215.)

Dél-Morvaországból érdekes példát idézhetünk: a fejviselet egy részét, mely régebben a legényeké volt, ma már csak a kislányok hordják.

„Régebben a pávatoll általános viselet-elem volt, ma azonban már csupán a kislányok viselik. (Šebestová: *Ibid.*, 181.)

Minden nemzet néprajzi irodalmában több példát találhatunk arra, hogy a régebben felnőttek által énekelt dalokat már csak gyerekek dalolják, a régebben vallási és mágikus jellegű felnőtt játékok gyermekjátékokká válnak, stb³⁷.

Természetesen az énekekhez és játékokhoz hasonlóan a viselet funkciói is megváltoznak a tárgyalt átmenet során. Visszatérve az idézett példára: régebben a pávatoll a felnőttek viseletében esztétikai funkciót töltött be, manapság pedig a gyermek- és felnőttviselet megkülönböztetésére szolgál, ugyanakkor a korcsoporthoz való tartozást jelölő funkciója erősebb az esztétikáinál.

37. A szertartásos tevékenységnek gyermekjátékká való átváltozásáról lásd J. KAGAROV bibliográfiáját a „Szovjetszkaja etnografija“ c. folyóiratban: 1934, 5. sz. 128.

A fentieket azzal is magyarázhatjuk, hogy a felnőttek viseletére a divat sokkal nagyobb hatással van, mint a gyermekekére. Az előzőek során már felhívtuk a figyelmet arra, hogy a gyermekfolklór sokkal archaikusabb repertoárral rendelkezik, mint a felnőttek újabb folklórja. A divattal szembeni tudatos behódolás (mind a viselet és népdalok, mind egyéb téren) összefügg a felnőttek azon törekvésével, hogy ne tűnjenek elmaradottnak; emellett megkövetel még bizonyos figyelmet, céltudatosságot is, és arra kényszeríti az egyént, hogy összhangban legyen a közösség divat-megnyilvánulásaival stb. A divat a gyermekviselet esetében egyáltalán nem fontos.

Más szempontból azonban a gyermekviselet rendkívül gyorsan a városi öltözet hatása alá került. (Ebben az esetben is megfigyelhető a folklórral való hasonlóság. A gyerekek gyakran elsőként éneklék azokat a városi dalokat és mesélik azokat a városi meséket, melyeket az iskolában tanulnak meg.) Amíg a fiatalok még hagyományos viseletet hordanak, a gyerekek már városi öltözetet viselnek.

„19. Kyjovi viselet.

A kislányok öltözetéből feltűnően hiányoznak a falusi viselet elemei. Az iskoláskorú fiúk teljes egészében városi öltözetet viselnek, egyikük sem visel fehér g a t y á t, házi készítésű mellényt és himzett inget. A legények a közelmúltban még sárgásszínű bőrnadrágot és kék harisnyát viseltek, manapság azonban sajnos ez már nagyon ritka és a háború után valószínűleg teljesen eltűnik.“ (Klvaňa: Ibid., 212.)

„19. Kyjovi viselet.

A fiúk felnőtt korukig félig városias, általában sötétszínű ruhát viselnek. A peremterületeken az iskoláskorú fiúk néha kenderszövetből készült nadrágot („tršlavičky“) és falusi mellényt viselnek.“ (Klvaňa: Ibid., 212.)

Az utóbbi tények ellentmondani látszanak előző megállapításainknak, amit azzal magyarázhatunk, hogy a gyermekviselet sem divat, sem táj szerinti funkciót nem hordoz. Ezzel szemben fő funkciója az, hogy védje a gyermeket a melegtől és hidegtől; csupán ez után következik az esztétikai, majd a korcsporthoz való tartozást jelölő funkció, és sehol sem jelenik meg a táj szerinti, illetve a divatra irányult funkció. Erre vezethető vissza az, hogy egyes esetekben a gyermekviselet nincs tekintettel sem a divat-változásokra, sem a táj szerinti eltérésekre (szemben a felnőttek viseletével). Amíg a serdülők viselete t u d a t o s a n hangsúlyozza a táj szerinti különbségeket és társadalmi réteghoz való tartozást, addig a gyermekviselet nincs tekintettel ezekre a szempontokra.

16.

Az eddigiek során a viselet legkülönbözőbb funkcióit elemeztük: a gyakorlati, az esztétikai funkciót, az ezekkel szorosan összefüggő erotikus, mágikus, korcsporthoz való tartozást jelölő, társadalmi-nemi (ti. a férjezett és hajadon nőket, a nőtlen és nős férfiakat megkülönböztető) funkciókat, továbbá az erkölcsi funkciót, amely utal viselőjének nemi erkölcsére (a leányanyák viselete), az ünnepi és szertartásos viselet és az ezekhez tartozó gyászviselet

funkcióit, a foglalkozást és társadalmi réteghez való tartozást jelölő funkciókat, a besorozott legényeket és kiszolgált katonákat jelölő funkciókat, a táj szerinti funkciót, a vallási hovatartozást jelölő funkciót stb.

Mindemellett a funkció vonatkozhat egyrészt magára a viseletre (t á r g y), másrészt az élet különböző területeire, melyekre a viselet min j e l u t a l (CSIZSEVSZKIJ).

A viselet tehát egyes esetekben tárgyként, máskor jelként értelmezhető. Mindenek előtt kísérletet teszünk a tárgy és a jel meghatározására.³⁸

VOLOSINOV a következőket írja: „Ha megvizsgáljuk a körülöttünk lévő valóságot, a tárgyak kétféle minőségben jelennek meg előttünk. Vannak tárgyak, így például a természeti jelenségek, a termelési eszközök, a használati eszközök stb., melyek semmilyen ideológiai jelentőséggel nem rendelkeznek. Ezeket a tárgyakat használhatjuk, gyönyörködhetünk bennük, megvizsgálhatjuk összetételüket és megvilágíthatjuk előállításuk folyamatait, rámutathatunk a termelésben játszott szerepükre és fontosságukra — mindezek ellenére a legnagyobb jóindulattal sem tekinthetünk egy tankot vagy egy gőzkalapácsot „jelnek“, valami egyéb tárgy vagy esemény ábrázolásának.

Merőben más lesz a helyzet, ha egy követ mésszel fehérre festünk, majd két kolhoz mezsgyéjére helyezzük. Ennek a kőnek már lesz bizonyos „jelentése“. Most már nem csupán önmagát, mint a természet részét fejezi ki, hanem más, új tartalmat is hordoz. Valami olyasmit jelöl, ami rajta k í v ü l i. S z i g n á l-lá válik, tehát olyan jellé, amely szilárd és állandó jelentőségű: a két földterület közötti határt jelöli.

A fentiekhez hasonlóan semmit sem értenénk meg abból, ha egy május elseji felvonuláson vagy bármilyen rajzon egy nagy gőzkalapácsot látnánk, amint éppen szétrombol egy tankot. Azonnal felismernénk azonban az olyan, ún. „allegorikus“ kép értelmét, melyen a szovjet címer (sarló és kalapács) díszítene a gőzkalapácsot és kétféjű sas a tankot (esetleg a gőzkalapácsot egy munkás-csoport kezelné, a tankból pedig rémült tábornokok menekülnének), mert ez azt jelentené: a p r o l e t á r d i k t a t ú r a m e g s e m m i s í t i a z e l l e n f o r r a d a l a m a t.

Ebben az esetben a kalapács a proletárdiktatúra erejének és győzelmének, a tank a fegyveres harc vereségének „szimbóluma“-ként értelmezhető. Hasonló módon, a sarló és kalapács sem csupán a munkaeszközök egyszerű ábrázolását, hanem a proletár állam szimbólumát jelenti. A kétféjű sas a cári Oroszország szimbóluma.

Tulajdonképpen miről is van szó? A z a n y a g i v a l ó s á g j e l e n s é g e a z i d e o l ó g i a i v a l ó s á g j e l e n s é g é v é v á l t o z o t t: a t á r g y „jellé“ (ami természetesen szintén konkrét és anyagi formában jelenik meg).

38. A jel fogalmát szélesebb értelemben használnom, ui. ezen fogalmon belül megkülönböztethetjük magát a jelet, a szimbólumot és a szignált.

A jelről és a szimbólumról lásd: D. CSIZSEVSZKIJ: Etika i logika. Naucsnije trudy Ruszkogo Narodnogo Universiteta v Prage. IV. 1931, 232—232 és 234—235. A jel definícióját lásd Bühler műveiben is.

A rajzon ábrázolt gőzkalapács és tank a valódi életben végbemenő olyan események megnyilvánulásai, melyek természetszerűleg a rajzon kívül, a ceruzával telerajzolt papírdarabon kívül mennek végbe.

Az anyagi kultúra tárgyainak r é s z e i t is felruházhadjuk szellemi és jelentésbeli tartalommal. A termelési eszközöket például díszíthetjük i d e o l ó g i k u s a n. Már az ősember is díszítette köeszközeit, melyek tehát bizonyos jeleket hordoztak. Emellett azonban maga az eszköz nem vált jellé.

A termelési eszközök m ű v é s z i f o r m á t ölthetnek, azonban csak abban az esetben, ha ez a művészi megformálás összhangban marad az eszköz termelési funkciójával. Ebben az esetben megvalósul a jel és a termelési eszköz egymáshoz való közeledése, esetleg egybeolvadása is. Mindazonáltal itt is világosan kell látnunk azt, hogy az eszköz mint olyan, nem válik jellé és a jel mint olyan nem válik termelési eszközzé. Még a f o g y a s z t á s i c i k k e k e t is felfoghatjuk ideologikus jelként. Így például a keresztény áldozási szertartás során a kenyér és a bor vallási szimbólumokká válnak. Mind a fogyasztási cikkek, mind az eszközök tartalmazhatnak ideologikus jeleket, azonban csak abban az esetben, ha a két funkció egymáshoz való közeledése során nem tűnik el közöttük teljesen az eredeti jelentés-tartalom. Így például a kenyér formája nem csupán fogyasztási célokat szolgál, hanem egyéb (gyakran primitív) jel és ideológiai jelentésű is (például a percc avagy az ünnepi kenyér formája).

A jelek egyrészt tehát anyagi dolgok formáját öltik, másrészt amint azt láthatuk, a természet, a technika, valamint a fogyasztás tárgyai is jellé válhatnak, miközben olyan jelentésre tesznek szert, amely meghaladja eredeti létezésüknek (mint a természet részeinek) határait, illetve pontos rendeltetését (ilyen vagy olyan termelési, illetve fogyasztási funkciók ellátása esetében)”³⁹.

Ezek voltak tehát azok a szemléletes példák, melyeket Volosinov a tárgy és a jel közötti különbség megragadásaként idéz. Előfordul az, hogy a tárgy egyszer tiszta tárgyi, máskor tiszta jel formájában jelenik meg. A több funkciót hordozó viselet általában egyszerre lehet tárgy és jel, azonban a tárgynak és jelnek egy tárgyban megnyilvánuló ilyen szoros strukturális kapcsolatával nemcsak a viselet esetében találkozhatunk. Vegyük például a Thészeuszról szóló ismert legendát. Thészeusz úgy döntött, hogy amennyiben élve tér vissza, úgy fehér, ha meghal, fekete vitorla lesz a bárkáján. A vitorlák mindkét esetben megmaradnak tárgynak: rendelkezniük kellett a vitorlák tulajdonságaival: az anyag erőssége, minősége, a formája stb. ugyanaz marad, azonban eme eredeti rendeltetésük mellett egyben jelként is szolgálnak, ugyanis jelzik, hogy Thészeusz él-e, avagy halott. Az idézett legendából láthatjuk, hogy a vitorla mint jel nagyon lényeges (az adott esetben sorsdöntő) funkciót lát el, jelentősebbet, mint amilyet tárgyként töltött be. Mindemellett azonban nem pusztán jel volt, hanem egyben tárgy is. Ugyanez a helyzet a viselettel is: mindig gyakorlati feladatot lát el, éspedig nem mint jel, hanem mint tárgy. Nagyon ritkán fordul elő az, hogy a viselet csupán jel-funkciót tölt be. Például még az a színházban viselt kínai papírpajmész is olyan tárgyként

39. V. N. VOLOSINOV: Slovo i jego szocialnaja funkcija. A szó társadalmi szerepe. Literaturnaja ucseba. Zsuraal pod redakcijej M. Gorkogo, 1930, 5. sz. 45—46.

funkcionál. (a színész testének elfedése), melynek elsődleges feladata az, hogy azt az illúziót keltse, miszerint a színész kínai. Amennyiben a viselet funkciót vizsgáljuk, láthatjuk azt, hogy az egyes funkciók a viselethez, mint egészhez egyrészt mint tárgyhoz, másrészt mint jelhez viszonyulnak. A tárgyalt funkciók közül csupán a gyakorlati és részben az esztétikai funkció vonatkozik a viseletre, mint tárgyra⁴⁰).

A többi funkció közül azonban a legtöbb egyszerre vonatkozik a viseletre mint tárgyra és arra a közegre, amit a viselet szimbolizál. Így például az ünnepi viselet funkciója szorosan összefügg magával a viselettel: drágább anyagból kell készülnie, szépnek kell lennie. Emellett azonban számos részlet (köztük a drága anyag is) nemcsak magára a viseletre vonatkozik, hanem azt a cél is szolgálja, hogy a viselet kellőképpen kifejezhesse: ma nem hétköznapi, hanem ünnepnap van. Ugyanez vonatkozik a társadalmi réteghez való tartozást jelölő funkcióra is. Az, hogy a gazdagok viselete drágább anyagból készül, egyrészt a viseletre vonatkozik, másrészt viselője ezzel demonstrálja helyét a társadalmi hierarchiában. És ebben az esetben — ismétlem — az öltözék mint tárgy is megváltozik. Tételezzük fel, hogy egy faluból, például a Pozsony melletti Vajnoryból, ahol régebben a gazdag parasztasszonyok arannyal, a szegényebbek selyemmel hímezték viseletüket, egy gazdag és egy szegény parasztasszony viseletét elküldjük a városi becsüshöz. A becsüs (aki nem tudja, hogy a szóban forgó viseletek jelként is szolgálnak és viselőjének társadalmi helyzetét is meghatározzák) csupán tárgyaként fogja meghatározni az ingek értékét. Vannak esetek, amikor a társadalmi helyzetet jelölő viselet teljes mértékben jelként funkcionál. Ilyen például a katonai egyenruha, melyen több jel szolgál az adott rangok kifejezésére. A közkatonai tiszt egyenruháján alapján tudja azt, hogy parancsait teljesítenie kell, ezen közben az egyenruha anyaga vagy esztétikai értéke stb. semmilyen szerepet nem játszik. Tételezzük fel, hogy egy gazdag közlegény olyan anyagból készített el egyenruháját, mint amelyet a tisztek viselnek, s ennek értékét becsültetjük fel becsüsünkkel (aki figyelmen kívül hagyja a katonai jelzéseket). Ebben az esetben előfordulhat az, hogy a becsüs a közlegény egyenruháját (mint tárgyat) értékesebbnek ítéli a tiszt egyenruhánál, illetve amennyiben ugyannabból az anyagból készültek, semmilyen különbséget nem fog tenni közöttük. A katonaságnál azonban a tiszt és közlegényi egyenruha között továbbra is jelentős különbséget tesznek.

Annak érdekében, hogy a viselet társadalmi funkcióit megérthessük, oly módon kell megtanulnunk értelmezni ezeket a jeleket (a viseleteket), mint például az olvasást vagy az idegen nyelveket.

A sötétebb színek egyes esetekben a nemzetiséget jelölik: Szlovákiában például a németek sötétebb színeket viselnek, mint a szlovákok; máskor a vallási különbségeket jelölik: például a protestánsok és katolikusok között, esetleg (amint arra a fentiekben rámutattunk) a korcsoportokhoz való tartozás kifejezésére szolgálnak.

40. Ebben a kérdésben véleményem eltér VOLOSINOV-étól, aki az esztétikai funkciót jelként kezeli (vö.: az ősember díszített eszközeiről szóló résszel). Elismerjük, egyelőre nem tisztázott egészen az, hogy az esztétikai funkció mikor vonatkozik a tárgyra és mikor a jelre, s ezért a kérdést nyitva hagyjuk.

Ahhoz hasonlóan, ahogy a sofőrök a közlekedési jeleket, a katonák a rangjelzéseket elsajátítják, így a falusiak már gyermekkorukban tanulják felismerni a hajadonok és férjes asszonyok viselete közötti különbségeket. Az általunk vizsgált viseleti funkciók közül több csaknem kizárólag a társadalmi élet egyéb oldalaira vonatkozik. Ha a leányanyának az asszonyi viselet egyes darabjait kell hordania, akkor környezetének figyelme csak arra irányul, hogy ezeket, és ne a leányok viseletére jellemző elemeket vegye fel. Mindemellett azonban figyelmen kívül hagyják azt, hogy a szóban forgó viselet-elemek jó vagy rosszabb anyagból készültek-e, hogy viselőjének öltözetétől teljesen elütnek-e stb.

A leányanyák viseletének megkülönböztetésével kapcsolatban is meg kell tanulnunk „olvasni” ezeket a jeleket, habár előfordulhat az, hogy ugyanaz a jel az egyik faluban a leányanyák viseletéhez tartozik, másutt pedig a leányok viseletének része.

Hasonló folyamatról beszélhetünk a viselet táj szerinti funkciójával kapcsolatban is, amely főként arra irányul, hogy az adott viselet formája eltérjen más területek viseletétől, miközben teljesen figyelmen kívül hagyják ez utóbbi viselet esetleges előnyeit (lehet praktikusabb, szebb stb.).

A társadalmi helyzetet és nemi hovatartozást jelölő viselet például azt mutatja, hogy viselője asszony. Mindez olyannyira kötelező érvényű, hogy akkor sem vehet fel asszony leányviseletet, ha azt saját viseleténél (mint tárgynál) megfelelőbbnek tartja.

A viselet különböző funkcióinak vizsgálata során láthattuk, hogy a funkciók egyrészt a társadalmi élet egyes szféráira, másrészt magára a viseletre vonatkoznak. Kevés olyan funkciót ismerünk, amely csupán a viseletre, mint tárgyra vonatkozik; ehelyett több funkció vonatkozik azokra a területekre, melyeket a viselet szimbolizál.

Mindazonáltal — amint azt az előbbieken vázoltam — a viselet számos funkció-struktúrával rendelkezik és általában (így például THÉSZEUSZ hajójának vitorlái esetében) a tárgyra vonatkozó funkciókon kívül (gyakorlati funkció) több funkció vonatkozik a társadalmi élet különböző szféráira is. Végeredményben a funkcióknak eme struktúrája miatt tekinthetjük a viseletet egyrészt tárgynak, másrészt jelnek.

A következőkben nézzünk egy példát arra, hogy a nyelv is többféle funkciót hordozhat. Megkérdezzük egy járókelőt arról, hogy merre találjuk az állomást, és meg is kapjuk a felvilágosítást. Beszéde (mint jel) az útirány meghatározását tartalmazza. Mialatt azonban mondatait hallgatjuk, felfigyelünk tájnyelvi kifejezéseire, meghatározzuk tájszólását és társadalmi helyzetét is. (JAKOB-SON)

A másokkal való beszélgetés során azonban minden ember alkalmazkodni próbál partneréhez. Nézzünk egy példát: egy falusi embertől megkérdezzük, hogy melyik út vezet az állomásra. Ha mindezt egy nyolcéves fiúcska kérdezi meg, akkor a választ adó a gyermeki nyelvhez fog alkalmazkodni, ha egy hozzá hasonló falusi felnőtt a kérdező, akkor más kifejezéseket fog használni

a válaszadó. Ha ugyanazt a kérdést mondjuk egy miniszter teszi fel, megintcsak más szavakkal fogalmazódik meg a felelet.

A fentieket szépen példázza GOGOL „Holt lelkek” című darabjában a főhős CSICSIKOV magatartása, aki a legkülönbözőbb társadalmi szférákban, eltérő társadalmi-gazdasági és kulturális környezetben élő emberekkel találkozva mindig a környezet normáinak megfelelően változtatja módszereit. Hasonló folyamat a viselettel kapcsolatban is megfigyelhető. Minden viseletnek van néhány funkciója. Többek között viselőjének akarata ellenére meghatározhatjuk társadalmi helyzetét, kulturális színvonalát és ízlését. A viselet (a beszédhez hasonlóan) viselőjének nem csupán gyakorlati szükségleteit, személyes ízlését fejezi ki, hanem feladata is egyben az, hogy tetszen és megfeleljen a környezet által támasztott feltételeknek. A környezetéhez mindenki alkalmazkodik mind beszédében, mind viseletében. A néprajzosok jól ismerik azt a jelenséget, mikor a városból visszatérő falusiak újra a viseletet öltik fel (nem viselik azt az öltözetet, amit a városban hordtak) annak érdekében, hogy városi öltözetükkel ne különbözzenek közösségük többi tagjától, hogy ne legyenek falujukban „fehér hollók”.

17.

Térjünk át a hétköznapi viselet funkcióinak elemzésére. A szociológus és etnográfus számára a hétköznapi viselet funkcióinak részletes vizsgálata az egyik legfontosabb kérdés. Sajnos, a hétköznapi viseletről kevés anyag áll rendelkezésre, ennek ellenére megállapíthatjuk azt, hogy a hétköznapi viselet egyes területeken archaikusabb, máshol újabb elemeket tartalmaz és közelebb áll a városi öltözethez, mint az ünnepi.

A következő idézet azt mutatja, hogy a hétköznapihoz képest az ünnepi viselet közelebb áll a városi öltözethez.

„23. Žeravicei viselet.

A hétköznapi viselet egyszerű volt. A férfiak fehér kendernadrágot, néha gatyát hordtak. A hétköznapi ing is kenderből készült, amit hátul kötöttek meg, biedermeier-módon; a sarok nélküli lábbeli marhabőrből készült, szárán piros színórral fűzték össze. „Jojky”-nak hívták és durva, esetlen formájú volt.”

A férfiak ünnepi viselete (közelebb állt a városi öltözethez): a nadrág strážnicei vagy bojkovicei sötétkék posztóból készült ... Városi mintára nadrágtartóval viselték. A posztó mellényt végig, egészen az állig begombolták. Hordtak még szalonkabátot („rekl”, illetve „špicfrak”), némelyek frakkot („gérok”), a fejükön pedig cylinder. (Klvaňa: Ibid., 225—226.)

Az idézett példa is mutatja azt, hogy a hétköznapi viselet archaikusabb.

Ezzel szemben vannak példáink arra is, hogy az ünnepi viselet archaikusabb a hétköznapiénál.

„E/18. Kopanicei viselet. Hétköznapi viselet.

A férfiak hétköznapi olyan ruhában járnak, amelyet a jó isten tudja, honnan szereztek be. Csak az idősebbek maradtak hűek a helyi viselethez . . .“ (Klvaňa: Ibid., 207.)

A férfiak ünnepi öltözkédését még mindig a helyi viselet jelenti.“ (Klvaňa: Ibid., 207.)

Több adatunk van arra vonatkozóan, hogy a hétköznapi viselet is rendelkezik esztétikai funkcióval. A hétköznapi viseleten hímzést és egyéb díszítést találhatunk.

„25. Luhačovice-pozlovicei viselet.

A nők hétköznapi vagy esős időben korra való tekintet nélkül általában sötét színű zsinórral vagy szalagokkal elől vagy a kézelő körül díszített bő kiskabátot hordanak, leginkább sötétbarnát, mint Valašcon . . .“ (Klvaňa: Ibid., 233.)

Bár több adat bizonyítja azt, hogy az ünnepi viselet különbözik a hétköznapiétól, mégis az utóbbit is díszítik az előbbinél szerényebb kivitelben.

„13. Nivnicei viselet.

A férfiak hétköznapi posztóingét gyapjúfonállal, az ünnepi selyemmel díszítik.“ (Klvaňa: Ibid., 181.)

A „XIX. század elején a hosszú kendő mellett négyszögletű fejkendőt is hordtak. Hétköznapi piros, kék és sárga színűt, télen zöld posztókendőt viseltek. Vasárnap úgyszintén festett kendő volt az általános, de ez fehér alapon sárga-piros-kék mintás volt (rokokó, illetve empire sülusú), melyet a „lipcsei“ kendőnek, illetve „kamrtúšky“-nak hívtak. (Václavík: Luh., 164.)

„C) Slavičini viselet. Női viselet.

Ünnepnapokon nagyméretű fehér alapon rózsás, ún. „lipcsei“ fejkendőt viseltek. Hétköznapi kék, sárga vagy fehér festett kendőket vettek fel, melyeket a zlíni (ma Gottwaldov. A ford. megjegyzése), vyzovi és klobouki háziipar állított elő. (Klvaňa: Ibid., 239.)*

Bizonyos művekben az található, hogy a hétköznapi viselet egyrészt állandósult hétköznapi részekből áll, másrészt az elhordott ünnepi ruha elemeiből tevődik össze.

„D/17. Hornáckoi viselet.

A férfi hétköznapi viselet kendergatyából, viseltes mellényből, régi kabátból és csizmából, télen bélelt bundából állt. Az asszonyok és gyerekek is kopott ünnepi ruhát viselnek, de annak eredetileg elől lévő részét most hátul hordják. (Klvaňa: Ibid., 196.)

*) Vö. a szlovákiai Lieskován élő asszonyok viseletével. „Hétköznapi festett anyagból készült szoknyát, rövid kabátot és fekete színű kötényt – futy – viseltek . . . hozzájuk hasonlóan a fiúk is városias ruhában járnak.“ (Húsek: Ibid., 134.)

Érdekes adattal rendelkezünk a vlčnovi viseletről, ahol a férfiaknak van külön hétköznapi viseletük, de az asszonyok a régi ünnepi ruháikat hordják.

„12. Vlčnovi viselet.

A férfiak hétköznapi viselete nyáron kenderből készült, az asszonyok pedig hordott ünnepi ruhát vesznek fel.“ (Klvaňa: Ibid., 175.)

Máskor a munkára hordott nyári viselet esetében sajátos viselet-félével van dolgunk.

„A hétköznapi vagy „munka“ viselet olyan megőrzött viseletdarabokból tevődött össze, melyeket ünnepek alkalmával régebben hordtak. Nyáron az asszonyok csupán inget és egy sajátos, csak adott helyen ismert blúzt viseltek munka közben. A későbbiekben inget, szoknyát, mellényt és fejkendőt, valamint rövid és bő kabátkát is hordtak.“ (Václavík: Luh., 172.)

Ebben az esetben rendkívül érdekes az a megállapítás, miszerint a hétköznapi viselethez nem tartoznak hozzá azok az ünnepi viselet-elemek, melyeket ünnepnapokon még viselnek.

Egyes területeken a hétköznapi viselet vagy egyszerű minden mástól megkülönböztethető viselet, vagy kopott ünnepi viselet.

„16. Březovai viselet.

✓ Az otthon viselt hétköznapi viselet olyan mint másutt: egyszerű vagy kopott ünnepi viselet.“ (Klvaňa: Ibid., 192.)

A következőkben olyan adatokat idézek, melyek szerint a hétköznapi viselet nem más, mint kopott ünnepi viselet.

„5. Strážnicei viselet.

Hétköznapi női viseletként a kopott ünnepi viseletet hordják.“ (Klvaňa: Ibid., 138.)

„Uhershy Brod vagy Zálesi viselete“.

A női és férfi hétköznapi viselet a kopott ünnepi viseletből tevődik össze.“ (Klvaňa: Ibid., 127.)

„13. Nivnicei viselet.

A hétköznapi viselet semmiben sem különbözik a kopott ruhától.“ (Klvaňa: Ibid., 180.)

„28. Déli hanák-szlovák viselet.

A hétköznapi viseletet mindig az ünnepi után írjuk le, ugyanis itt különösen általános, hogy a kopott ünnepi ruhát hétköznapi viselik.“ (Klvaňa: Ibid., 243.)

„F. Podhorai viselet. 19. Kyjovi viselet.

Ebben a körzetben a férfiak a határban hétköznapi viseletként kopott ünnepi ruhát hordanak. Azok az iparosok azonban, akik megélhetésüket Kyjovban

vagy idegenben biztosítják (bányászok, kőművesek, ácsok, öntőmunkások stb.) ún. városi ruhát viselnek, sokszor vasárnap és egyéb ünnepnapokon is. Az asszonyok ezzel szemben még hétköznapi is megőrzik egyszerű viseletüket és csupán a városban szolgáló leányok vesznek fel városi öltözetet (különösen akkor, ha egy kohász vagy egyéb városi „úr” kegyeit keresik“. Úgyszintén a viselettől való elfordulás irányában hat az, hogy a szolgálólányok „asszonyaiktól” sok szemrehányást kapnak amiatt, hogy sok időt eltöltenek hagyományos viseletük vasalásával.“ (Klvaňa: Ibid., 212.)

Úgy hisszük, elegendő példát idéztünk annak bizonyítására, hogy a hétköznapi viselet vagy teljes egészében a kopott ünnepi viseletből alakul ki, vagy annak bizonyos elemeit továbbra is megőrzi. A néprajzkutatók néhány esetben rámutatnak arra, hogy tulajdonképpen melyek is ezek az elemek. Nem találunk utalást viszont arra, hogy milyen szabályok szerint történik az ünnepi viselet elemeinek hétköznapi viseletté való átváltozása, csupán arról van tudomásunk, hogy az ünnepi viselet mely elemei, tudniillik az ünnepnapokon még viselt viselet elemei nem válhatnak a hétköznapi viselet részévé. Emellett világos az is, hogy az ünnepi viselet minden elemét távolról sem viselhetik a munkavégzés során, melynek legfőbb okát abban kell látnunk, hogy az ünnepi viselet egyes elemei alkalmatlanok lennének a munkaruha funkcióinak betöltésére: akadályoznák a munkavégzést. Más ünnepi viseletelemeknek jelentős változáson kell átmenniük ahhoz, hogy a munkaruha részévé válhassanak. Ilyenek például a nagyon széles szoknyák — amikor a felső szoknya alatt több keményített alsószoknyát viselnek —, melyek, széles körben elterjedtek a morva-szlovákiai asszonyok között. Ezért aztán ilyen szoknyában nem is dolgoznak, vagy ha igen, a felső szoknya alatt csupán egy vagy két alsószoknyát viselnek. A rendelkezésünkre álló anyagban a tárgyalt funkcióváltáshoz kapcsolódó adatok teljesen hiányoznak.

A kérdés még bonyolultabbá válik akkor, ha tekintetbe vesszük, hogy egyes munkákat — így például a szénamunkákat — ünnepi jellegű munkának tekintik, ennek következtében ünnepi viseletben végzik⁴¹.

Ezek után felmerül a kérdés: milyen mértékben változik meg az egyes területeken a kopott ünnepi viselet és milyen mértékben alkalmazkodik a munkafeltételekhez⁴².

Az ünnepi viseletet általában a hétköznapi viselet alapján készítik el és tulajdonképpen nem más, mint szebben és jobban díszített hétköznapi viselet. Ezt láthatjuk például a kárpátaljai ruszinoknál (azon területek viseletében, melyeket nem érték szlovák hatások).

Morva-Szlovákiában mindennek az ellentéte igaz: itt a viselet ünnepi jellege hangsúlyozásának szándéka olyan erős volt, hogy az ünnepi viselet alapjául

41. Vö.: „A legények és leányok, a fiatalasszonyok és asszonyok ezt a munkát (szénakaszálás) mindig ünnepi viseletben végezték.” (Pavel SOCHÁN: Starobylé zvyky slovenských roľníkov pri pol'nej práci. (A szlovák földművesek mezei munkával kapcsolatos ősi szokásai) 1930, Bratislava. 53.

42. A líptói Vrbicá-n szénakaszáláskor szűk, hosszú ujjú, a kart a kézfejjig beborító fehér inget viselnek („kosienča” kaszáló ing), Kisdobrán (Bobrovček) „kockás inget” („kockav-ča”), hogy a széna ne szúrja a karjukat. A férfiak gallérja mögé ennek ellenére behull a széna és kellemetlenül csípi az izzadó bőrt.“ (Ibid., 53.)

nem az ősi viselet, hanem az előkelő rétegek reneszánsz, barokk vagy egyéb divatirányzat szerint készült öltözeke szolgált⁴³.

Mindemellett ez az ünnepi viselet elsősorban az ékesség és szépség kritériumainak igyekezett eleget tenni és figyelmen kívül hagyta a munkafeltételekhez való alkalmazkodás szempontjait. Az előbbieken láthattuk, hogy a hétköznapi viselet több helyen nem más, mint kopott ünnepi viselet, amit azonban a munkafeltételek megfelelően átalakítottak. Morva-Szlovákia falvaiban általános jelenség az, hogy alapviseletnek az ünnepi viseletet tekintik, míg a hétköznapi tulajdonképpen a munkavégzés céljainak megfelelően átalakított kopott ünnepi viselet. De néhány esetben azonban a szemünk előtt játszódik le a hétköznapi viselet ünnepivé való átalakulása (példánkat szlovák anyagból merítjük):

„Észak-Trencsén vidékén vállkendő köpönyegek hasonló fejlődési feket képviselnek: a köpönyeg egyrészt megvédi viselőjét az időjárás viszontagságaitól, másrészt azonban néhány helyen olyannyira ünnepi viseletnek számít, hogy nélküle az asszonyok öltözete nem is tekinthető ünnepinek.“ (D. STRÁNSKÁ: Príspevky o odevacích plachtách v Trenčiansku. Ze studia slovenských kroju. III. Národopisný věstník československý. XXII. évf. 1929. 40.) A következőkben még egy példát idézünk arra, hogy hogyan válik a hétköznapi viselet egyik eleme az ünnepi viselet szerves részévé.

„Néhány völgyben a vállkendő („abrosz“) olyannyira elterjedt, hogy ünnepi öltözképpé lépett elő és az asszonyok nyáron is ezt terítik fejükre templomba menet. (Így például Csicsmányban: Pružinka völgyében, H. Proubában stb.). Egy idő után a fekete vállkendő („abrosz“) átvette a régebbi „podvika“ helyét, ami így eltűnt, az „abrosz“ pedig egyeduralkodóvá válva olyannyira elterjedt, hogy az asszonyok nélküle nem mutatkoztak társaságban. Régebben ezzel szemben az abroszt a „podvika“ fölött viselték, így védekeztek a hideg ellen. Csicsmányban (Čičmany) az asszonyok pontosan meg tudják mondani azt, hogy mióta számít az „abrosz“ ünnepi viseletnek: 1886 misziós év telétől van így, amikor a kemény fagyok idején is tartottak prédikációt a szabad ég alatt és akkor az asszonyok, akik nem voltak kellőképpen felöltözve, magukra terítették még a közönséges abroszokat is. Ettől kezdve egyre gyakrabban terítették abroszt magukra az asszonyok ünnepeken is pusztán a főként, a „podvikát“ viszont már csupán a legfiatalabb leányok viselték ünnepnapokon.“ (D. Stránská: Ibid., 44.)

A hétköznapi viselet néha kényszerből válik ünnepivé.

„Ez ugyan hétköznapi viseletnek számít („gatya“ vagy „drle“), de inséges időkben, vagy egyéb katasztrófák idején mind a szegények, mind a gazdagok a templomban is ezt viselik.“ (Václavík: Luh., 173.)

43. Az egyes viseleti elemek gyakorlati funkciójának ünnepivé való átváltozásáról lásd: „Voltak idők amikor az átalvetők fontos felsőruházatnak számítottak. Manapság azonban a legtöbb esetben elveszítette gyakorlati funkcióját (meleg ruhadarab) és amint azt MANNINEU és HEIKEL tanulmányaiból tudjuk, elsősorban ünnepi öltözetként vált.“ (D. STRÁNSKÁ: Príspevky o odevacích plachtách v Trenčiansku. Ze štúdiu slovenských krojov III. NVČ. XXII. évf. 1929. 40.) (Megjegyzések viseletként használt terítőkről. Tanulmányok a szlovák népviseletekről.)

Tudunk olyan esetekről is, hogy az ünnepi viselet teljesen azonos a hétköznapi-val, csupán drágább anyagból készült, esetleg az ünnepi viselet vásárolt, a hétköznapi házi előállítású anyagból készült. Ezekben az esetekben tehát a fentiekkel ellentétben, az ünnepi viselet legalább anyagát tekintve újabb, mint a hétköznapi, az pedig archaikusabb, mint az ünnepi.

„B) Bojkovicei viselet.

A rakott rövid szoknyákat házilag előállított kendervászonból készítették. Csak nagyobb ünnepek alkalmával viseltek finomabb vászonból, ún. „leknice“-ből készült szoknyát, illetve télen zöld színű alul kék pántlikával díszített posztószoknyát, „benzulánka“-t. (Klvaňa: Ibid., 238.)

„A nadrágok . . . világoskék posztóból készültek, de hétköznap leggyakrabban fehér vagy szürke bolyhos posztónadrágot viseltek.“ (František Václav Peřinka. Valašsko—Klobučýokres (A. V.—K-i kerület) helytörténete Klobučý okres. in Vlastiveda Moravská II. Mistopis. Brno. 1905, 19.)

Mint már említettük és az idézett példákkal is bizonyítottuk éppen a legérdekesebb és legfontosabb kérdésről, a hétköznapi viseletről nincs megfelelő anyagunk, ami pedig rendelkezésre áll, többnyire rövid és pontatlan. Következésképpen a hétköznapi viselet funkcióiról az ismertetett anyag alapján messzemenő következtetéseket nem vonhatunk le. Csupán a hétköznapi viselet esztétikai funkcióiról idéztünk néhány hiányos adatot. Láthattuk, hogy a szépre való törekvés a hétköznapi viseletnél is megnyilvánul, s azt is láttuk, hogy az ünnepi és hétköznapi viselet díszítésére használt anyagok különbözőek lehetnek: selymhímzés az ünnepi, pamut díszítés a hétköznapi viseleten fordult elő. A többi (táj szerinti társadalmi réteghez és korcsoportozáshoz való tartozást jelölő és egyéb) funkcióról nincsenek adataink. Részben saját megfigyeléseim, részben az idézett adatok alapján állapíthatjuk meg azt, hogy a hétköznapi (munka) viselet esetében az ünnepi viselettel kapcsolatban tárgyalt funkciók egy kivételével nem játszanak jelentős szerepet: ez pedig elsősorban a munkafeltételekhez való ésszerű alkalmazkodás, illetve a hideggel és meleggel szembeni védelem gyakorlati funkciója. Minden egyéb funkció jelentősége erősen háttérbe szorul. Vannak vidékek, ahol az asszonyok leánykori viseletükben is dolgozhatnak, munka közben viselhetik annak minden megkülönböztető jegyét. Ezzel szemben ünnepnapokon az asszonyok semmilyen körülmények között nem járhatnak így⁴⁴.

Láthattuk, hogy a hétköznapi viseletre gyakrabban és gyorsabban hat a városi divat, aminek következtében megsemmisíti a társadalmi helyzetet, a táj szerinti hovatartozást jelölő funkciókat. Az ünnepi viselet az esztétikai, a táj szerinti, a rendi hovatartozást kifejező egyéb funkciókkal rendelkezik Morva-Szlovákiában. Azt azonban, hogy az ünnepi viselethez képest milyen

44. Más falvakban mind a fiatalasszony, mind az ifjú férj elhordhatja előző viseletét. A Pozsony melletti Vajnoryban figyeltem meg azt, hogy a fiatalasszonyok és férjeik ugyan még a templomba is régebbi, a házasságuk előtti viseletüket hordják, a lakodalom után azonban már nem készítenek számukra új leány- vagy legény-viseletet. Véleményem szerint mindez annak tudható be, hogy egyrészt egyre inkább háttérbe szorul a viselet, másrészt hogy ezen a területen a leány- és legény-viselet nagyon drága, hímzése sok időt igényel, következésképpen a lakodalom után sajnálják kidobni.

mértékben szorultak háttérbe az említett funkciók a hétköznapi viseletben, a rendelkezésre álló anyag alapján nem tudjuk meghatározni.

Másként fogalmazva azt is mondhatjuk, hogy a hétköznapi viselet elsősorban tárgyi, az ünnepi viselet pedig jel. A hétköznapi viseletnél a gyakorlati funkció van túlsúlyban, az ünnepi viseletnél az esztétikai funkció kívül a táj szerinti, a társadalmi réteghez való tartozást jelölő és egyéb funkciók is fontos szerepet játszanak, ugyanis ezek nem csupán magára a viseletre, hanem az élet azon szféráira is vonatkoznak, amelyeket a viselet érzékeltet.

A hétköznapi viselettel kapcsolatos adatok hiánya munkámat jelentősen leszűkítette. Többé-kevésbé részletekbe menően azt a viseletet állt módomban elemezni, amelyet hetenként csak egyszer viselnek (a szertertesi, lakodalmi és gyászviselet esetében még ritkábban), de a megfoelelő anyag hiánya miatt csaknem teljesen le kell mondanom a hét többi napján viselt viselet funkcióinak a vizsgálatáról.

A rendelkezésünkre álló anyag alapján a fentiekben a viselet funkcióinak strukturális összefüggéseit elemeztük. A viselet funkciója viselőjének érdekeit fejezi ki. A viselet funkcióit olyan mikrokozmoszhoz hasonlíthatjuk, melyben viselője esztétikai, erkölcsi és nemzeti tudatának intenzitása tükröződik. Ahhoz azonban, hogy a viseletet mint a nemzeti erkölcs kifejezésére szolgáló eszközt jobban megérthessük, nem csupán a viseletben tükröződő erkölcsi nézeteket kell megismernünk (ki viselhet és ki nem bizonyos viseletet stb.), hanem a nép erkölcsi nézeteit általában. E nélkül a viselet funkcióiban megnyilvánuló erkölcsi nézetek nem lennének számunkra érthetőek és világosak. Abban a — véleményünk szerint kíméletlen — harcban, mely a leány-viselethez kötődő tisztaságnak megőrzésére irányul (például a leányanyák nem viselhetnek leányviseletet) világosan kifejezésre jutnak a nép nemzeti erkölcsének normái.

A viselet funkcióiban esztétikai, erkölcsi és egyéb nézetek is tükröződnek.

Kétségtelen, hogy a viselet formája és funkciója, vagy más szavakkal funkcióinak strukturája kölcsönhatás eredményeképp jön létre⁴⁵.

A viselet formájának és domináns funkciójának kölcsönhatása jelenik meg a legmegfoghatóbb módon; a funkciók strukturájában mellékes szerepet játszó funkciók a viselet formájában sem döntő jelentőségűek. Abban a viseletben például, amelynek domináns funkciója az ünnepi jelleg, világosan elkülönülnek azok a viseleti elemek, melyek az ünnepiség hangsúlyozására irányulnak. Amennyiben valamilyen munkát végeznek az ünnepi viseletben (munkaviselet-funkció), az ünnepi viselet formája nem akadályozhatja a munkavégzést. Természetesen azok az elemek, melyek alkalmassá teszik az ünnepi viseletet arra, hogy benne munkát is lehessen végezni, formai szempontból nem lesznek olyan jelentősek és feltűnőek, mint az ünnepi jelleget hangsúlyozó elemek, avagy a munkához való alkalmazkodást kifejező elemek a munkaviselet esetében.

45. Vö.: Fr. ENGELS: *Dialektika prírody* (A természet dialektikája) GIZ., V. kiadás, 24.

A viselet formája a viselet funkcióitól függ, de a forma is meghatározza a funkciókat. Vannak olyan funkciók, melyeket az egyik viselet könnyen ki tud fejezni, míg más viselet erre csak ritkán vagy egyáltalán nem alkalmas.

A viselet változása nem vonja maga után minden előző funkció automatikus megszűntetését. Láttuk, hogy azok a falusi asszonyok, akik a hajukban városi mintára fésűket viseltek, noha csupán a fésűk színeiben, de megkülönböztették magukat a városi asszonyoktól. A falusi asszonyok világosan kifejezésre juttatták a társadalmi helyzetük közötti különbségeket függetlenül attól, hogy a városi öltözet ezt már csaknem teljesen figyelmen kívül hagyja. Amikor a gazdasági rendszer megváltozása maga után vonta a viselet megváltozását is, egyben nem szüntette meg a város és a falu közötti rendi (vagy rendiségi) ellentétet, s úgy tűnik, hogy ez az ellentét új kifejezési formákat keresve célját az új öltözké formáiban találta meg⁴⁶.

A viselet megváltozása csupán egy része az élet egész struktúrája megváltozásának, amely egyrészt már nem követeli meg a viselet régi funkcióinak meglétét, másrészt újak előtérbe kerülését hozza magával.

Amennyiben a viselet és annak funkciói már csupán egy részét képezik az életet alkotó struktúrának (amely más alapokon nyugszik, mint például a nép világnézete, a gazdasági rendszer stb.) nyilvánvalóvá válik az, hogy a struktúra egy része nem tartható fenn művi úton, ha az egész struktúra már megváltozott. Éppen ezért eredménytelenek maradnak azok a kísérletek, melyek ennek ellenére a régi viselet megőrzésére irányulnak, amikor az az egész struktúrán belül nincsenek meg ennek a feltételei.

Amint az egyedi népművészeti darabok védelmezői sem képesek az olcsó városi termékekkel és a nép új ízlésével szemben megőrizni a régi viseletet, éppúgy nem sikerül fenntartani a „hagyományos kultúrát”⁴⁷. sem akkor, ha az egész struktúra az új formák kialakulásának irányában hat.⁴⁸

19.

A fizikai és pszichikai jelenségek strukturális vizsgálata azt mutatja, hogy a strukturálisan összekapcsolt tények egészen más eredményhez vezetnek, mint a tények pusztá összeadása. A strukturálisan összekapcsolt A, B és C tények valami teljesen egyedit reprezentálnak, olyasvalamit, ami az A, a B és a C tényekben külön-külön nem található meg. Ezt a rendkívül hasznos koncepciót (Gestaltqualität), amely igen termékenyítően hatott a tudományok különböző területeire, minden bizonnyal a néprajzi tények vizsgálatánál is eredményesen lehet majd használni. Ahhoz, hogy az ún. primitív népek alkotásait jobban megérthessük, nem szabad megfélemedkeznünk arról, hogy

46. A forma és funkció kölcsönös összefüggéseiről a szertartások esetében lásd: D. K. ZELENNIN: Isztolkovanyije perezsitocnych obriadov. Szovjetszkaja Etnografija, 5. sz. Leningrad, AN. 1934. 4. és köv. oldalak.

47. HÚSEK: Ibid., 118—119.

48. Vö.: A VÁCLAVÍK recenzióját HÚSEK: Hranice mezi zemi Moravskoslezskou ...“ c. könyvről. 338.

alkotásaik egy sajátos struktúrával kapcsolatosak (ésszerű alkotás, esztétikai alkotás, vallási alkotás stb.). Mindezen elemek együttese végső során újfajta alkotótevékenységet eredményez, amely eltér az európai értelemben vett tudós, költő vagy pap tevékenységétől. Vegyük például a varázsló-orvos (sámán) esetét, aki alkotótevékenységével valóban segít a betegeken. Tevékenysége részben ésszerű elemekből (a növények és egyéb népi gyógyászati eszközök hatásának ismerete), részben hipnózisból és esztétikai megnyilvánulásokból (varázslóénekek és tánc stb.) áll. Ha tehát az ilyen varázslót arra kényszeríténénk, hogy csupán ésszerű eszközökkel gyógyítson, vagy képtelen lenne a gyógyítás elvégzésére, vagy rendkívül rosszul gyógyítana. Gyógyító tevékenységének egész rendszere alapjaiban tér el az európai orvos tevékenységtől, aki csaknem kizárólag ésszerű eszközökkel gyógyít. A varázsló-orvos tevékenysége teljesen különleges és egyedi, összességében több, mint az ésszerű, a mágikus és az esztétikai tevékenység puszta összege.

A szertertás-énekek vizsgálatánál láthatjuk, hogy a mágikus és esztétikai funkciók strukturális egységet alkotnak. A népi tudatban ez a struktúra különleges funkcióként jelenik meg, melyet nem tekinthetünk csupán a mágikus és esztétikai funkciók összegének.

Térjünk most át a viselet funkcióinak strukturális elemzésére. A funkciók struktúrája itt is mint egész jelenik meg, egyetlen olyan különleges funkciót alkotva, amely nem azonosítható azokkal a funkciókkal, melyek a struktúra részét képezik. Ezt a funkciót a nép néha a *mi viseletünk* fogalmával határozza meg, ami olyan különleges funkciót jelöl, melyet nem származtathatunk közvetlenül a struktúrát alkotó funkciókból. Nyelvi analógiát idézve azt mondhatjuk, hogy az anyanyelv a *mi viseletünk*höz hasonlóan mint a funkciók struktúrájának funkciója szerepel. Nemcsak azért helyezzük előtérbe az anyanyelvet, mert általa tudjuk gondolatainkat legjobban kifejezni, vagy mert számunkra a legszebbnek tűnik, az anyanyelv a „*mi viseletünk*”-höz hasonlóan sem mindig a legszebb, sőt az idegen nyelvet, illetve viseletet egzotikus voltuk miatt szebbnek tarthatjuk; mint ahogy némely vidéken az anyanyelvet sem tartják a legpraktikusbbnak arra, hogy gondolataikat kifejezze, ugyanúgy a viseletet sem arra, hogy munkába hordják. Az anyanyelvet és a *mi viseletünket* azért helyezzük előtérbe, mert azt minden nyelv és viselet közül a *legközelebbi*nek érezzük magunkhoz. Véleményem szerint éppen ebben nyilvánul meg a struktúra, illetve a funkciók struktúrája, funkciója, amely bár közel áll a táj szerinti funkcióhoz, a különbség közöttük mégis alapvető. Amíg a táj szerinti funkciót hangsúlyozó viseletek szembe helyezkednek más vidékek viseletével, a szóban forgó szembeállítás tudatosítását e nélkül is hozzánk közelállónak érezzük. A *mi viseletünk* ugyanakkor egy olyan viselet, amely struktúrájának a funkcióját is betöltheti, sem táj szerinti, sem nemzeti funkciót nem hordoz. Ez olyan területeken fordulhat elő, ahol bizonyos nemzet és a szomszédos nemzetiségek ugyanolyan viselettel rendelkeznek. Nem kizárólagos feltétel az sem, hogy viseletünk rendelkezék a társadalmi hovatartozást jelölő funkcióval. Másrésztől viszont kétségtelen, hogy a táj szerinti és a társadalmi hovatartozást jelölő funkciók fontos szerepet játszanak viseletünk általános funkciójának kialakításában.

A *mi viseletünk* fogalmát elemezve azt látjuk, hogy ezzel erős érzelmi elem jár együtt. Kísérreljük meg elemezni ezt az érzelmi elemet. Az ún. primitív

népek életének vizsgálatából tudjuk, hogy náluk a viselet szorosan és meghitt módon kötődik a viselőjéhez⁴⁹.

Ehhez hasonló jelenséget figyelhetünk meg az európai népek számos mágikus cselekedetével kapcsolatban: annak érdekében, hogy varázslatunk eredményes legyen, szükségünk van a kiválasztott személy hajára, lába nyomára, öltözkére stb. Így tehát az európai népek esetében is előfordul az, hogy az öltözék viselőjének csaknem szerves részeként szerepel. Az egyén és viselete közötti viszonyhoz hasonlóan, a falu társadalma és a saját viseletünk között is szoros kapcsolat fedezhető fel. Az egyén mint a közösség része olyan mértékben érzi saját viseletét a magáénak, amilyen erős magához a közösséghez való viszonya. És az egyén viszonya a közösséghez néhány területen még mindig rendkívül erős. Az egyes közösségekhez tartozó egyének közötti viszály (az idegen közösség kicsúfolása vagy sértegetése) esetén elegendő volt az adott közösség jeleit (viseletét, tájszólását stb.) neveltségessé tenni ahhoz, hogy a másik fél védelmébe vegye saját közösségének viseletét, tájszólását stb.⁵⁰. Mindez a saját viselethez való érzelmi színezetű viszonyt bizonyítja, melyre nehezen lehetne választ adnunk, csupán az általános funkciók alapján.

Így aztán a mi viseletünk végeredményben nem más, mint a funkciók struktúrájának általános funkciója plusz az adott közösség viseletéhez való szoros viszonyból eredő érzelmi színezet. A saját viselet fogalomtartalma a különböző korokban nem azonos. Ez azonban érthető is: amilyen mértékben változik a viselet funkcióinak strukturális összetétele, annyiban változik az általános funkció is. Emellett a saját viselet fogalmát kísérő érzelmi színezet is koronként eltérő. Úgy szintén eltérő a funkciók struktúrája, az általános funkció és az érzelmi színezet, tehát a saját viselet fogalmat kísérő elemek jelentősége a különböző társadalmi rendek esetében még akkor is, hogy ha egy bizonyos időszakban vizsgáljuk azokat. Nyilvánvaló például, hogy a városi öltözet funkcióinak struktúrája gyökeresen eltér a viselet funkcióinak struktúrájától. Emellett nem minden öltözkészlet kapcsolódik szorosan az egyénhez vagy közösséghez, hanem csak az, amelyik legalább egyes elemeiben képviseli a változatlanság tendenciáját (a túlnyomórészt vallási funkciókat tartalmazó viselet vagy öltözkészlet). Ennek a tendenciának köszönhető az, hogy az ilyen öltözet mint a közösség, illetve az egyén szerves része, tartalmazni fogja az érzelmi színezetet is. Ezzel szemben a gyorsan változó öltözkészlet éppen a gyors változás miatt nem válhat a közösség részévé: nincs ideje az egyén vagy a csoport — úgy mond — „társadalmi testté” válnia.

Elemelve egyfelől a viselet funkció-struktúráját és a struktúra funkció-struktúráját, valamint a mi viseletünk fogalmát kísérő érzelmi színezetet,

49. L. LÉVY-BRUHL: *L'ame primitive* (A primitív lélek), Paris. 1927, 137—141.

50. Magam is szemtanúja voltam a következőknek: régebben Ungvár-vármegyének déli részéhez tartozó egyik kárpátaljai ruszin faluban egy asszony beszélgetett egy férfival, aki ugyanazon terület északi részéből (Verchovina) származott. Az asszony lelkisimán emlegette a „verchovinaiak” egyszerű viseletét és egyéb jeleit, a „verchovinaik” pedig megütözve reagált a közössége jeleit ért sértésekre.

másfelől vizsgálva a divatos öltözet struktúra-funkcióját és a struktúra-funkció struktúráját, a kettő összehasonlításánál megmutatkoznak a népviselet egyedi sajátosságai.

Mindez még inkább hangsúlyt ad a néprajzi tények egyediségének a szociológia által vizsgált városi jelenségekhez, vagy azon társadalmi jelenségekhez képest, amelyek, bár a falusi közösségek életét jellemzik, semmiben sem különböznek a városban megismert viszonyoktól.

A falusi közösség és a városi népesség a n y a n y e l v é t vizsgálva megállapíthatjuk, hogy bár a falusi és városi a n y a n y e l v funkció-struktúrája és általános struktúrája eltérő, az a n y a n y e l v fogalma mindkét esetben hasonlóan szoros érzelmi színezetet kap. Mindez az anyanyelv lényegével magyarázható, melyhez mind a falusi, mind a városi ember szoros és meg-hitt módon viszonyul.

A s a j á t viselet fogalma elemzésének azért szentetlem nagyobb teret, mert véleményem szerint mind a szociológusoknak, mind a néprajzosoknak nagyobb figyelmet kell tanúsítaniuk iránta. Hiszen a s a j á t viselet fogalma szorosan kapcsolódik a következő fogalmakhoz: s a j á t nyelv, s a j á t irodalom, s a j á t művészet, s a j á t társadalmi osztály és végül a s a j á t nemzet. Az idézett fogalmak elemzése során nemcsak a funkciók struktúráját, hanem az érzelmi színezetet is figyelembe kell vennünk, amely végső soron a közösségnek adott társadalmi ténnyel való huzamos ideig tartó közeli együttélése eredményeképp jön létre.

Kétségtelen, hogy a fenti fogalmak tartalma minden korban más lesz: megváltozik a funkciók struktúrája, az általános funkció és az érzelmi színezet is, tehát mindazok az elemek, melyek együtt járnak a s a j á t nyelv, a s a j á t irodalom, a s a j á t művészet, a s a j á t kultúra, a s a j á t nemzet és a s a j á t társadalmi osztály stb. fogalmakkal.

A tárgyalt fogalmak részletező elemzése nem lehet e tanulmányunk feladata; csupán arra szerettem volna rámutatni, hogy egyrészt egy sajátos tárgy (a viselet) funkcionális elemzése számos érintkezési ponthoz vezethet el minket, másrészt néhány általános és időszerű kérdésre szerettem volna felhívni a kutatók figyelmét.

20.

Amellett, hogy a falusi ember tudatában van a viselet általános funkcióinak, az egyéb (így például a táj szerinti, esztétikai, társadalmi hovatartozást jelölő) funkciókat sem hagyja figyelmen kívül. Tulajdonképpen ebben rejlik a különbség a funkciók struktúrája és mondjuk a kémiai vegyületek között. Az előbbi esetben az egyes funkcióknak önmagukban is lehet jelentésük, ezzel szemben a vegyületet alkotó egyes elemek a hétköznapi megfigyelés számára egymástól elválaszthatatlanul jelennek meg (a hidrogén és oxigén tulajdonságait külön nem érzékeljük a vízben). Az általános funkció azonban nem minden esetben felel meg a domináns funkciónak. A viselet funkcióira vonatkozó kérdésre az adatközlők gyakran az esztétikai, gyakorlati

vagy valamely egyéb funkciót említik az első helyen és nem az általános funkciót, tudniillik nem azt, hogy hozzájuk saját viseletük áll a legközelebb.

A mondat jelentése azon szavak jelentésétől függ, amelyek a mondatot alkotják. Másrészt azonban az egyes szavak mondatbeli jelentése az egész mondat jelentésétől függ. Ugyanez érvényes a viselet funkciói struktúrájának esetében is. Mind a viselet funkcióinak struktúrája, mind az általános funkció azon funkciók összetételétől függ, melyek az adott vidéken a viseletet alkotják. A viselet struktúrája és az általános funkció más lesz az ünnepi és más a hétköznapi viselet funkcióinak esetében. Nyilvánvaló, hogy olyan funkció-struktúra, amely ünnepi, esztétikai és táj szerinti funkciókból tevődik össze — emellett hatással van az általános funkcióra is (ünnepi viselet) — erősen különbözni fog az olyan struktúrától (hétköznapi viselet), melyben a gyakorlati funkció van túlsúlyban. Mindemellett azonban az egész funkcióstruktúra hatással van az egyes funkciók intenzitására. Más lesz például az esztétikai funkció tartalma és intenzitása az ünnepi és megint más a hétköznapi viseletet alkotó funkció-struktúra esetében.

A fentiek értelmében tehát mind a funkció-struktúra, (és ezzel együtt az általános funkció) mind a viselet egyes funkciói kölcsönös összefüggésben vannak egymással.

A funkciók struktúrája mind szerves egész, külön rendszerként jelenik meg. Ezért az egyik funkció eltűnése vagy megváltozása, illetve új funkció-struktúrába való átmenete az egész struktúra megváltozását vonja maga után. A változások különbözőek lehetnek: előfordulhat az, hogy az egyik funkció meggyengülése a struktúrán belül mindegyik funkció meggyengüléséhez vezet; máskor az egyik funkció meggyengülésével párhuzamosan megnő valamely másik jelentősége⁵¹. A struktúra azonban mindkét esetben megváltozik.

Végezetül még egyszer meg szeretném jegyezni azt, hogy nem volt feladatom a morva-szlovákiai viselet anyagának teljes feltárása. Ehelyett csupán a viselet kutatásának új módszereire szerettem volna rámutatni. Mindez egyben magyarázatul szolgál arra is, hogy miért használtam fel szlovák és kárpátaljai ruszin anyagot is.

Véleményem szerint a funkcionális módszer a néprajzban nemcsak a meglévő anyag új oldalról való megismerését teszi majd lehetővé, hanem a néprajzi kutatás hatáskörébe tartozó új anyagok feltárásában is szerepe lesz. A viselet történeti hátterét vizsgáló néprajzi kutató számára elsősorban magához a tárgyhoz való hozzáférhetőség szükséges. A viselet kihalásával véget ér a terepmunka időszaka és a néprajzos a csupán többé-kevésbé teljes múzeumi gyűjteményekre lesz utalva, melyeknek kiegészítése és hitelességük ellenőrzése egyre nehezebb, sőt néha lehetetlen feladatot jelent. Más a helyzet azonban a falusi öltözet funkcionális vizsgálatával kapcsolatban. A népi öltözködés funkciója akkor is fennmarad, ha a régi viseletből már egyetlen elem sem marad fenn,

51. Vö.: P. BOGATYREV: Aufgabe des Ethnografen in Karpatorussland und in der Ostslowakei. (A néprajzos feladatai Kárpátalján és Kelet-Szlovákiában). Prager Rundschau. 120—122.

illetve ha a falusi öltözet teljesen városiassá válik is. A néprajzos számára továbbra is nyitott kérdés marad az, hogy milyen funkciókat tölt be a falusi öltözet azután, hogy formája és anyaga megváltozott, közeledett a városi öltözethez vagy ahhoz teljesen hasonlónak vált. Íme egy példa: a háború előtti orosz faluban rendkívül népszerű volt a sárcipő („galese”). A falusiak, de különösen a fiatalok azonban nem sáros időben viselték, hanem ünnepnapokon, még az árárság idején is. A városban a sárcipő fő funkciója a sár elleni védelem, a faluban azonban az a funkció esztétikai. A sárcipőben minden legény szép. Amint a nótá mondja:

„Minden legény csinos, ha
sárcipőt visel
az én kedvesem sárcipő
nélkül is szép és csinos“
(Vse chorosi pri kalosach
a moj milyij bez kales
akuraten de choros)

A régi módszerrel dolgozó néprajzos számára a sárcipő nem lehet a vizsgálat tárgya. A viselet funkcióját vizsgáló néprajzos számára azonban a sárcipő épp olyan érdekes, mint a régi lakkcsizmák, vagy díszes bocskorok, melyek domináns funkciói (esztétikai) ugyanazok, mint a sárcipő esetében.

A funkcionális módszert alkalmazó néprajzos gazdag anyagot ad a szociológusnak, aki a jelenkori városi öltözetet vizsgálja. Másrészt viszont természetes az, hogy a szociológia által elért eredményeket a néprajzkutatónak is állandóan követnie és alkalmaznia kell.

21.

Munkámat a viselet funkcióinak, a funkciók struktúrája elemzésének szenteltem ugyan, de végezetül olyan különlegesen érdekes problémákra szeretném felhívni a néprajzosok figyelmét, melyek bár a funkció⁵² és struktúraelemzés területéhez tartoznak, de a viselettől eltérő jellegű néprajzi anyagban is megtalálhatók. Vegyük például a falusi épületeket. A gyakorlati funkció mellett ebben az esetben is számos egyéb funkciót (például esztétikai, mágikus, regionális, társadalmi hovatartozást jelölő funkciót stb. találunk. A falusi ház nem tárgy csupán, hanem jel is egyben. Egyes vidékeken a házak alapján már messziről megállapíthatjuk lakóik nemzetiségét, társadalmi-gazdasági helyzetüket stb.⁵³

52. Az orosz néprajz az utóbbi időben megkülönböztetett figyelmet szentel a néprajzi jelenségek funkcionális elemzésének, melyben a legnagyobb érdemei Z. Z. K. ZELENIN professzornak vannak.

53. Jozef BROŽ egyik cikkében („Typy selských statku na podhůří boubinském“ — (Paraszt-tanyák típusai Boubinské Podhůří-ban) — NVČ. XXV—XXVI. évf. 147. a következő érdekes megállapításra jut: míg a hegyvidéken épült házak felépítésében a gyakorlati szempontok a lényegesek, addig a völgyekben a házak külső formájára helyezik a nagyobb hangsúlyt. Ezzel magyarázható a monumentális stílusú épületek elterjedése a völgyekben.

A falusi házban található eszközök és fali diszek nem csupán gyakorlati célokat szolgáló tárgyak, hanem jelek is, melyek a gazda vallási, táj szerinti és társadalmi hovatartozását stb. jelölik⁵⁴.

A falusi munkákhoz feltétlenül szükséges eszközök sem csupán tárgyak, hanem jelek is egyben. Néha a leggyakorlatibb célokat szolgáló eszköz esetében is előfordul az, hogy az esztétikai funkció válik uralkodóvá, és a tárgyból jel lesz. Jól példázza azt az ágynemű mosásánál használatos (a súlykot helyettesítő) kődarab, melyet tükördarabokkal díszítenek, majd színesre festik és a szlovák falvakban a vőlegény ezt ajándékozza a menyasszonyának. Ezek a díszes kövek mosásnál már nem használhatóak. Ehelyett egy ilyen kő egyrészt a vőlegény szerelmének jele, másrészt olyan társadalmi állapotra utaló jel, amely azt mutatja, hogy aki ezt ajándékba kapta, már férjezett. Kevés olyan népi munkaeszköz van, amely csak gyakorlati feladatokat lát el; a falusi élet során a tárgyak gyakorlati funkciói mellett megtalálható az esztétikai, a táj szerinti és egyéb funkció is. A járom, a gyeplő, a szekér és a szán — mindezen tárgyak a gyakorlati funkción kívül esztétikai funkcióval is rendelkeznek.

A táj szerinti funkciót betöltő ház formája és annak egyes elemei egyben gyakorlati célokat is szolgálnak. Hiszen az egyik vidék háztípusa nemcsak formájában tér el a másik vidék háztípusától, hanem abban is, hogy a legésszerűbben igyekszik alkalmazkodni saját földrajzi és éghajlati feltételeihez.

Természetesen sem a házak, sem a munkaeszközök vizsgálatát nem korlátozhatjuk csupán az adott tárgy egyes funkcióira; a funkciók struktúráját kell elemzés alá vennünk. A strukturális elemzés révén sokkal jobban megismerhetjük az egyes funkciók lényegét. Csak abban az esetben érthetjük meg a tárgy és tulajdonosa közötti szoros kapcsolatot (azt a gondoskodást például, amellyel a munkaeszközt díszítik), ha tudatában vagyunk az eszköz gyakorlati fontosságának. A munkaeszköz gyakorlati funkcióinak részletes ismerete szükséges ahhoz, hogy világosan lássuk: mely elemeket, milyen mértékben és hogyan lehet díszíteni, és melyeket nem lehet, mert a díszítés akadályozná a gyakorlati funkció érvényesülését.

A funkcionális elemzés különösen a folklór területén nyithat új perspektívákat.

A mesék forma szerinti meghatározásának jelenlegi gyakorlata nem kielégítő. Egyrészt nagyon széles kategóriákat alkalmaz és a gyűjtemények olyan mesetípusokat is tartalmaznak (például a történelmi eseményekkel kapcsolatos

54. Lásd: Martha BRINGEMEIER: *Gemeinschaft und Volkslied. Ein Beitrag zur Dorfkultur des Münsterlandes.* (Közösség és népdal. Megjegyzések Münster környékének falusi kultúrájához). Veröffentlichungen der Volkskundlichen Kommission des Provinzialinstituts für Westfälische Landes- und Volkskunde. Erste Reihe. Herausgegeben von Julius SCHWIETERING. Hef. I. Münster in Westfalen 1931. Verlag der Aschendorffschen Verlagsbuchhandlung. 109—110. A szerző több példát hoz fel arra, hogy a vesztfáliai falvakban a vallási jellegű fali diszek jelként funkcionálnak, majd elemzi a következő jeleket: kereszt az ajtó fölött, a szent család képe a konyhában az asztal fölött (nap mint nap itt találkozik az egész család), az őrangyal képe a családi ágy fölött stb.

mesék), melyek távol állnak a tündérmeséktől; másrészt az a módszer nem tekinti mesének például a hősekeket (bilinák).

A népmesék funkció szerinti osztályozása már önmagában új megvilágításba helyezi a népmeseanyagot. A gyermekmesék funkcióinak vizsgálata például (amely az esztétikai funkción kívül gyakorlati funkciót is tartalmaz: megnyugtatni vagy elaltatni a gyermeket), sok mindent elárul magukról a mesékről, emellett azonban törvényszerűen felveti az altatódalokkal való kapcsolat kérdését is. Másrészt a kalandmesék funkcionális vizsgálata során kétségtelenül eljutunk a tündér- vagy tanmesék egyes elemeinek megismeréséig.

A mesék különböző funkcióinak strukturális elemzése sok mindent elárul abban az esetben is, hogy ha a mesék egyes funkcióit vizsgáljuk. Így például a mesék stilisztikáját is sokkal jobban megérthetjük, ha azt látjuk, hogy a mese az esztétikai funkción kívül bizonyos didaktikai funkciót is hordoz.

A szertartás-énekekkel kapcsolatban nemcsak az esztétikai, hanem a mágikus, a táj szerinti, a társadalmi réteghez való tartozást jelölő stb. funkciót is meg kell vizsgálnunk.

M. BRINGEMEIER „Gemeinschaft und Volkslied“ c. idézett könyvének, „Das Lied als Zeichen“ (A dal mint jel c. fejezetében, 107—113.) több példát is találhatunk arra, hogy a népdal mint jel pontos képet fest arról, hogy adott időben milyen szertartás megy végbe a faluban. „Wenn das Lied Preiset seinen Namen“ ertönte, so konnte das für ferner wohnende Dorfgenossen sozusagen ein Signal sein, dass jetzt die Einweihungshandlung vollzogen wurde, so wie man mit Böllerschüssen am Hochzeitstag die ganze Gemeinde in Kenntnis setzte, wie weit das Fest stand. Der Sinn des Liedes ist also h i n w e i s e n d , z e i c h e n h a f t.“ Amikor az „Isten nevét zengjed“ éneke felhangzott, akkor az a faluban távolabb lakó számára annak a jelzése volt, hogy az átváltozás most megy végbe. Az esküvők alkalmával is e módon tudatták az egész közönséggel, hogy hol tart az ünnep. Az ének értelme tehát u t a l ó , j e l — j e l l e g ű. Ebben a kérdésben a szerző helyes következtetésekhez jut, majd később bebizonyítja, hogy az énekek szerint meg lehet határozni, hogy milyen ünnep van a faluban: karácsony, húsvét stb.

A különböző funkciók strukturális egybekapcsolásának egyik legsszebb példája az igézés, amely egyrészt esztétikai funkciót tölt be (ezt bizonyítja, a kiélezett és változatos alakokat öltő forma). Másrészt világosan megjelenik a hipnotikus funkció is (megbabonázni, olyan állapotba hozni a beteget, amelyet a gyógyító-hipnotizőr megkíván).

A tárgyi funkciók jelentős szerepet játszanak a mágiával kapcsolatban.⁵⁵

A folkloristák egyik leghálásabb feladata a proverbiumoknak mint jeleknek a vizsgálata. A közmondások létezésük különböző periódusaiban különböző

55. Lásd: K. MOSZYŃSKI: Kultura ludowa Słowian.

Cześć II. Kultura duchowa. Zeszyt I. Polska akademja umiętności. Kraków. 1934. 316 és köv. old.

funkciókat láttak el. Gyakran előfordul az, hogy elveszítik eredeti jelentésüket és helyükbe újak kerülnek. A közmondások esetében ugyanaz fordult elő, mint egyes szavak változásával kapcsolatban. Ahogy a „chër ami“ egyes orosz tájszólásban káromkodássá változhatott („seramyga“), éppúgy elveszítheti a „sem az Istennek gyertyát, sem az ördögnek piszkavasat“ („ani Bohu svieca, ani čertu ohreblo“) közmondás eredeti vallási jelentését, és annak aki használja ezt a kifejezést, nem kell feltétlenül tudatában lennie az ördög és a piszkavas közötti összefüggésnek. Ez a közmondás még az ateista szájából is csupán a semmirekelő ember [megjelölésére] szolgál.

Íme az a néhány mondat, melyekkel arra szerettem volna rámutatni, hogy a funkcionális és strukturális elemzés milyen nagy lehetőségeket kínál a néprajz különböző területein⁵⁶. Feltörésre váró ugar terül el a néprajzosok előtt.

56. Lásd cikkemet: *Funkčno-štruktúrlna metoda a iné metody etnografie i folkloristiky* (A strukturális-funkcionalista módszer és más módszerek a néprajzban és folklorisztikában). *Slovenské pohľady* 51. 1935. 10. sz.

A tanulmány eredeti címe és megjelenésének helye:
Funkcie kroja na Moravskom Slovensku.
Matica slovenská, T. Sv. Martin, 1937.

CSORBA BÉLA

A TEMERINI MAGYAR NÉPVISELET VÁZLATOS LEÍRÁSA

Korábbi kutatások híján a temerini népviseletről — egész pontosan annak utolsó száz-százhuíz esztendejéről — csupán elnagyoltan, a főbb sajátosságok felvázolására szorítkozva nyilatkozhatunk.

A község néprajzi képét történetének elmúlt két évszázada alatt döntő mértékben határozták meg a különféle irányú migrációs folyamatok. A 18. század második felétől kezdve szerbek, magyarok, németek, zsidók és szlovákok éltek egymás mellett hosszabb-rövidebb ideig, természetsszerűleg nyomot hagyva egymás népi kultúráján is. Temerin ugyanakkor az idetelepülő magyar csoportoknak is olvasztótengelyévé vált: csupán egyetlen dokumentum, az 1808-as bérmlási anyakönyv alapján megállapítható, hogy a telepes magyarság mintegy nyolcvan községből, faluból ill. mezővárosból toborzódott, zömmel a Jászságból és a Jászság peremvidékéről¹⁾. A tényleges kibocsátó települések száma ennél azonban jóval nagyobb lehet, hiszen korabeli okiratok tanúsága szerint a falu földbirtokosa Fejér és Békés megyében is verbuvált vagyontalan fiatal jobbágycsaládokat. Hogy ebből a tarkaságból mikorra és milyen tényezők hatására alakult ki egy viszonylag egységes lokális népi tudat és az ennek megfelelő koherens ikonográfia, az már önmagában is további rüzetes vizsgálatokat igényelne. Magától értetődik, hogy mindez a temerini népviselet kialakulására, egységesülésére ugyancsak érvényes. Elképzelhető, hogy a korábbi viseletek egyike vált dominánssá, háttérbe szorítva a többi, ugyanakkor az sem lehetetlen, hogy több korábbi regionális jelrendszer „vegyülete” volt az újonnan létrejövő. Kétségtelenül megállapítható, hogy a múlt század kilencvenes éveiben a temerini magyar népviselet „nyelve” egységes, kialakult a lokális standard. Mindebben gyaníthatóan szerepet játszott a település mezővárosias jellegű fejlődése s az ennek megfelelő polgárisodó ízlésvilág is. A mezővárosias jelleg különösen a női öltözködéskultúra esetében nyilvánvaló. Ugyanakkor a századfordulótól kezdve egyre erősebben érezteti hatását a városból beszivárgó divat is, amelynek egy-egy eleme rövid ideig még képes szervesen beépülni a női viselet hagyományos jelrendszerébe, azonban a negyvenes évekre hegemon szerepre tesz szert: az öregek társadalmába szorítja vissza a népviseletet. A mezővárosi kultúrák gyakran jönnek létre többféle kulturális elem és hagyomány összeötvöződéséből, de miután létrejöttek, általában erősen integráltak. Az erős integráltság azonban sosem beszűkülés, mindig nyitottság, hiszen ez utóbbi a mezővárosi társadalmi

¹⁾ Vö. Csorba Béla: Honnan települtek Temerinbe elődeink? (I—V.) *Temerini Újság*, 1983. VI. 30., VII. 7., VII. 14., VII. 21., VII. 28., és uő.: Újabb telepítéstörténeti adatok (I—III.) Uo. 1984. X. 4., X. 11., X. 18. címmel megjelent cikkei.

és gazdasági fejlődés rendezőelve, létalapja. Éppen ilyen meggondolásból valószínűleg számolnunk kell a Vajdaságban s azon belül elsősorban a Bácskában élt s élő népek és népcsoportok öltözködési kultúrájának intenzív egymásrahatásával is. A táj népviseleti jelrendszerének összehasonlító vizsgálata azonban még hátra van, addig meg kell elégednünk a leíró módszerekkel elérhető szerény részeredményekkel.

* * *

Ahogy a ruha — azon túlmenően, hogy tárgyi mivoltában a testet védi — része egy konvenciórendszernek, tehát szimbolikus voltánál fogva nyelvi természetű, ugyanúgy az öltözködés sem pusztán a testet védő cselekvéssor, de rítus is. Különösen akkor, ha az emberi lét vagy éppen nem-lét nagy fordulóíhoz, próbatételeihez kötődik. Gondoljunk pl. a menyasszonyöltöztetésre vagy a halottöltöztetésre. Mindkettőnek szigorú szabályai, követelményei és tabui vannak. A rítus és a próbatétel elválaszthatatlanok: Temerinben a gyereket mindaddig bokáig érő *babaingben* járatják, amíg a születésnapján a kezébe adott, a születésekor félretett és összeszáradt köldökszinórt ki nem bogozta. Volt, aki öt-, volt, aki hétéves korában oldotta ki. A szülők számára ez a gyermek értelmességének bizonyítéka volt: beirathatták az iskolába. Akinek sikerült a próbatételt, „igazi” ruhát kapott. A falu táltosa, a századforduló táján élt *Giga Ignác bácsi*, akiről úgy tudták, hogy foggal született, öregkorában is *babaingben* járt, mert „nem vót rendes”. A kisgyermekkorban a köldökszinór kioldásával és az első ingecskével, gatyácskával, küsszoknyával vége szakadt. A fiúknak az első gatyamadzagot, a kislányoknak a szoknya korcába való fonalat saját kezűleg kellett megfonniok. Ennek valószínűleg bajelhárító szerepe lehetett.

A századforduló táján a női öltözet — a *gúnya* — elengedhetetlen tartozéka volt a *vászony* vagy *gyócs ing* vagy *ingváll*. Derékig ért, a szoknyaszerű alsóruha, a *pöndöl* korcába kötötték be. Ez utóbbit később olykor-olykor egybeszabták az ingrésszel, ennek ellenére alsóruha-jellegét továbbra is megtartotta. A *pöndöl* hossza a szoknyához igazodott, annál nem lehetett hosszabb, mert megszólták viselőjét: „No, hosszabb a pinték, mind a szombat!”.

Az ingre szűk, deréktól elálló, kieresztős vászon, ünnepi alkalomra *selēm rékli*t vettek. A század elején jöttek divatba — vélhetően városi hatásra — a *repülő*-nek nevezett blúzok, vállukon és mellükön csipkés vagy rojtos *pufni*-val. A repülő, réklik, blúzok nyaka kezdetben magas, gallértalan, később gallér kerül rájuk, nem ritkán arany- és ezüstcsipkével kirakva. Az első világháború táján terjednek el a *girtis derekú* blúzok: a felső testet fedő ruhadarabokat a szoknya korcába kötik, s öltözködéskor mintegy tenyérnyi széles övvel takarják. A húszas években ismét megjelennek a kieresztős — immár azonban bő derekú — blúzok, a vállról eltűnik a pufni, a nyakrész nyitottabbá válik.

Az ünneplő szoknyák selyemből, bársonyból, a hétköznapiak vászonból, gyolcsból, kékfestő anyagból készültek. A múlt század végén kedvelté vált a színes, virágos selyem, noha ekkoriban az igazán jelentős ünnepek alkalmával még a fiatalasszonyok körében is a fekete színű, himzett vagy virágmintás szoknya járta. A kilencven-száz év előtti szoknyák még *harang* alakúak,

felül elszűkülő, csipőben, farban gömbölyded formájúak, a kor szépség-ideáljának megfelelően. A későbbi évtizedekben a szoknyák felső része is jelentősen bővült, hiszen a *flancra*, kivagyiságra könnyen kapható gazdalányok körében gyorsan terjedt a több alsószoknyás viselet. A húszas-harmincas években azután ismét szűkülni kezdett a parasztszoknya, s ezzel párhuzamosan rövidült is, egyre többet mutatva meg így a bokából.

A *kötő* (kötény) hasonló anyagokból készült, mint a szoknya. Minden ünneplő ruhához másik kötő is járt. Színben, de leginkább csak színárnyalatban vagy mintázatban eltért a szoknyától. Hossza a századvégen még megegyezett a szoknyaéval, később egy-két ujjnyit, utóbb jóval többet is kurtult. A hétköznapi viselet rendszerint rövidebbek voltak, ezekre zseb is került.

A blúzra, réklire ujjatlan *pruszlikot* vettek, arra pedig *tyurakot*. Az utóbbi a temerini asszonyviselet jellegzetes darabja volt egész a közelmúltig. Anyaga egyaránt lehetett posztó, szövet, szőrös plüss, bársony, virágos selyem. Gyakran birkabőrrel bélelték. Dereka rövid, kicsi gallérja leginkább négyszarkos, eleje kivágott szabású volt. A sokszoknyás divat idején fodros aljúra varrták, így több szoknya is aláfért. A bácskai tyurakot a *Bács-Bodrog vármegye* cikkírója² még térdig érőnek tudja. Eddigi ismereteink szerint Temerinben csupán derékig ért ez a ruhadarab. A térdig, féllábszárig érő, máskülönben a tyurakra emlékeztető kabátot *dakunak* hívták a helybeliek. Az említett szerző a tyuráról még a következőket tartotta fontosnak lejegyezni: „Írásos adat szerint Veprődön fél század előtt már ismerik ezt a, valószínűleg a bunyevácztól átvett ruhadarabot. A bunyeváczság ma is viseli. Gomboson kívül főleg a vármegye középső és déli felének magyar községeiben divatos (Veprőd, Temerin, Kishegyes, Csonoplya, Bácsföldvár, Mohol).“³

A blúzra, pruszlikra, tyurakra nyáron *vállkendőt*, télen *nagykendőt* terítettek. A vállkendő selyemből, a nagykendő kötött anyagból (pamut, gyapjú) készült.

Elsősorban asszonyviseletként tartották számon a különféle, ujjatlan és félujjas elől gombolós *ködmönyöket*, noha férfiak is viselték. A ködmöny birkabőrből készült, általában sima varrással, de századunk elején még készültek virágdísszel kivarrottak is. Ezek, noha szebbek voltak, a varrás mentén könnyen szakadtak.

A ködmönyök alja rendszerint egyenes szabású volt, hosszuk „térgyig érő“, de lehetett „farahégyéig érő“ is. A hagyományos ködmönyök gallértalanok voltak.

Az asszonyok, lányok tavasztól őszi *meztéllább* vagy *bocskorban*, ha a faluba mentek, *pantyusban* (utóbb gyári készítésű, gumitalpú posztó *mamuszban*) jártak. Az ünneplő ruhához harisnyát, arra gombos vagy fűzős félcipőt vagy papucsot húztak. Télen a ház körül szalmával jól megtömött facipőben, *kumplában* jártak, lábukra vastag, kötött, rövid szárú harisnyát, *szokát* húztak, akárcsak a férfiak.

²) Borovszky Samu: *Bács-Bodrog vármegye* I. 328—330. 1.

³) Uo.

A kislányok haját 12—13 éves korukig egy ágba fonták, onnantól, hogy már nagylánynak számított, két ágra fonták, az ágakat egymáson keresztülvetve felkötötték koszorúba. A hajtűvel rögzített hajkoszorúra haránt selyemszalagból jól látható, de nem libegő pántlikát kötöttek, oly módon, hogy a hajfonatot ne takarja. A választékot vagy az egyik, vagy a másik oldalon alakították ki, sohasem középen. A hajviselet asszonykorban sem változott lényegesen, csupán a szalagot váltotta fel a *fityulának* nevezett főkötő. A két világháború között a magyar parasztasszonyok körében is népszerűvé vált a *konty*. Aki kontyban viselte a haját, annak nem volt szüksége fityulára. A kontyot németes hajviseletnek tartották, s hosszú ideig az iparosfeleségek kiváltsága volt. A fejkendő anyaga és színe azokhoz a funkciókhoz és elvárásokhoz igazodott, amelyeknek kielégítésére szolgált. Az ünnepi fejkendő selyemből, néha bársonyból készült. Minden rend ruhához különböző színű és mintázatú járt. A fityula fölé kötve viselték (a lányok kendő nélkül jártak), noha nyáron a fityula is elégséges fejfedőnek bizonyult, még ünnepi alkalmakkor, templomban is. Húsz-huszonöt évvel ezelőtt különös becsben tartották a *belinér kendőket*. Németországból és Magyarországról szereztek be.

A menyasszony viselete még századunk elején sem különbözött az ünnepi viselettől, nem számítva egyetlen, természetesen lényeges kódot: a színes selyemből és művirágokból összeállított *mirtuszkoszorút*, amelynek becsét a koszorú két oldalán lelógó *petyөгtetők* (2—6) csak tovább növelték. A későbbi évtizedek esküvői azután a fehérruhás, hosszú fátylas menyasszonyok jegyében teltek el, párhuzamosan a népviselet általános háttérbe szorulásával és a polgári, kispolgári izlésvilág térhódításával.

A férfiak — úgy hatvan-hetven esztendeje — *ingben, gatyában* jártak, legalábbis hétköznap. Ezek a ruhadarabok egykor házi szövésű vászonból készültek. A magas nyakú, gallér és gomb nélküli ingeket zsinórral húzták össze. Ilyen ingeket elvétele még a húszas-harmincas években is hordtak, tréfásan *bolonding* volt a nevük. Később az ünneplő ingek kerek gallért kaptak, rendszerint két gombbal záródtak. Általában egy részből készült az egész ing — kivéve az ujjakat és a gallért —, úgy, hogy a felső részét elől nyitva hagyták, alul viszont összevarrták a körbe vett anyagot.

A gatyákat *négy szelesre* varrták. (Egy szél volt az a mértékegység, amely megegyezett a vásárolt anyag szélességével). Egy-egy szélből készült a két gatyaszár, s ugyancsak egy-egy szélből, de kétrét háromszög alakúra hajtva, a gatyá ülepe és az eleje, melyre hasítékot is szabtak. Az ünneplő gatyák lehettek nyolc, sőt tizenkét szelesek is! Az ilyen gatyát sűrű ráncokba lehetett összehúzni, s igen jól melegített. Az ünneplő gatyák színe fehér, a hétköznapiaké kék volt vagy fekete. Az előbbieket valamivel hosszabbak s rojtos szárúak voltak. Nyaranként — egyesek a módosabbak közül is — még a harmincas években is gatyában jártak, s csak ünnepi alkalmakkor bújtak nadrágba.

Az ünneplő *csizmanadrágot, pantallót* szűkre szabatták, szárára kengyelszerű *talpallót* varrtak, hogy ne csússzon ki a nadrágszár a csizmából. Színe sötétkék vagy fekete, zsinórozással díszítették. A *priccsēs* (bricsesz) *nadrág* századunk húszas éveiben terjedt el, bizonyára városi hatásra. Először gazdafiúk kezdték

hordani. Nadrágok anyagául leginkább posztót, szövetet, *ördögbőrt* (dűftint), bársonyt választottak. A sűrű szövésű, tömött anyagú ördögbőrt különösen kedvelték.

Az inge rövid derekú nyitott *mellíny* került, jobb oldalán órazsebbel. Kedvelték a pitykés, ezüstgombokkal teli, ujjatlan, a mellénynél keskenyebb hátszabású s a derekat jól eltakaró *lajbít* is. Egyik zsebében a pipát, a másikban a dohány-nyal teli *kostökacskót* tartották.

Otthon birkabőrből készült mellényben, a *bőrösben*, vagy az oldalt, rendszeren jobb felől gombolódó, ujjatlan, gallér nélküli, kerekített aljú *présnyákban* jártak.

Ünnepi alkalmakkor felöltöként szolgált a *bekës* (bekecs). Kék vagy fekete posztóból készült, a század elején még zsinórozták is, nem ritkán báránybőrrel bélelték. Hossza félcombíg ért. A juhbőrből készült felső ruhák, kabát- és mellényféleségek különben igen kedveltek voltak mind a férfiak, mind a nők körében, azonban az utóbbi nyolcvan-száz évben már kizárólag a hétköznapi viselet funkciójában. A bőrruhák degradálódási folyamatát, ennek kiváltó okait nem ismerjük. (A textilipar kínálta új kelmék és szövetek térhódítása mellett bizonyára közrejátszott ebben a falu termelési szerkezetének gyökeres megváltozása is: a korábban fejlett juhtenyésztést háttérbe szorította a fellendülő gabonatermelés és a századvégi tagosítások következtében megfogytakozott legelőterület, ugyanakkor a gyapjú világpiaci árának csökkenése is ilyen irányban hatott).

Kedvelt téli ruhadarab volt a *suba* és a *duci*. A *suba* földig ért, nagyszőrű birkabőrből készült, ujjai nem voltak, a nyak alatt egyetlen fagommbal gombolták. Szabadban éjszakázó kubikosok, fuvarosok, pásztoremberek nyáron sem indultak el nélküle. A *duci* elől gombos ujjas, a ködmönre emlékeztető, ám annál bővebb és jóval hosszabb ruhadarab volt, noha méretei nem közelítették meg a *subáét*. Attól abban is különbözött, hogy nem hosszú szőrű, hanem rövid, *pogácsaszőrű* birkák bőrből varrták.

Valamikor *szűrt* is hordtak a temeriniék. Az utolsó, legtovább őrzött darab az idősök emlékezete szerint fekete színű volt, fehér és piros cifrázattal díszítették, az egyik urasági csósz viselte. A férfilábbelik közül a *kumplát*, a varrott szöges *bocskort*, a *papucsot*, a nyáron is viselt *hosszúszárú cipőt* és a *csizmát* említhetjük.

A *kumpla* és a *bocskor* egyértelműen a hétköznapi viselet részének számított, kizárólag otthon vagy munka közben használták. Köztudott, hogy a jobbás és a balos *bocskor* között nincs különbség, nyugodtan fölcserélhetők. Ezt gyakran megtették szándékosan is, hogy a lábbeli ne ugyanazon a helyen kopjon állandóan. A *papucs* már inkább félünnepi lábbelinek számított: munkavégzésre eléggé alkalmatlan volt, de vásárnap délután vagy ráérősebb téli napokon szívesen hordták. A *csizmákat* marhabőrből készítették, oldalt vagy hátul varrva össze a szárat. A *magyar csizmákat* hátrafelé csapottra, a *német csizmákat* egyenes szártetővel szabták.

A századforduló táján már rövidre nyírott hajjal jártak a férfiak, legfeljebb elől hagytak kissé hosszabb *siskát*, egy-két idősebb ember azonban még viselt hosszú, vállig érő haját is. A gyerekek hajkoronáját gyakran otthon távolították el: kisszakajtót borítottak a fejükre s körülnyírták a hajukat. Kedvelték a bajuszt, ennek méretei fokozatosan csökkentek. Az első bajuszt rendszerint a katonaságnál növesztették meg a legények: a férfiaságnak, a felnőtté válásnak a jelképeként. A bajusztalan emberről egyébként az járta, hogy „ojan a szája, mind a tehén picája.”

A kalapot középen beütve viselték, az elejét összecepték, úgy hogy kissé magasabban álljon a hátsó felénél. Közben ügyeltek arra, hogy a kalapszalag *masnija* bal oldalra kerüljön. A nagy, széles karimájú kalapokat nem szívesen hordták, mert nem tartották a helyi viseletre jellegzetesnek. Ezeket *szerémi kalapoknak* hívták. A völegény kalapját nagy, virágos, színes szalagos bokkrétával díszítették. (Ez és a kabátjára tűzött *masnira kötött fehér szallag* utalt öltözetének kitüntetés, szertartásos szerepére).

Télen fekete *báránybőr-* és *asztrakánysipkában* jártak. Ilyet ma is hordanak az idősebbek. Újabban *subasaphának*, szerb kölcsönszóval *subarának* nevezik. Az egyéni ízlésnek megfelelően kerekre hagyva, a közepét beütve, vagy benyomott tetővel, de összeceptve, esetleg csúcsos (*kozákos*) tetővel egyaránt viselik.

* * *

Végezetül — noha dolgozatomnak nem kimondott célja a temerini népviselet funkcionális elemzése — szükségét látom, hogy pár szóban érintsem az öltözködés és a ruha mágikus szerepével kapcsolatos helyi hiedelmeket.

A ruhának általában gyógyító, bajelhárító szerepet tulajdonítanak. Különösen a viselt, tehát az emberi testtel érintkezésben levő ruhadarabokra igaz ez, de olykor az új ruhára is. Húsvétra például azért kell új ruhát varratni, „hogy ne csípja meg az embert a kíjő.” A gatyamadzag (feltehetően) bajelhárító szerepéről már tettünk említést, nos, közismert, nemcsak helyi hiedelem szerint, a ló képében kísértő boszorkányt is gatyamadzaggal kell megfogni. (Lásd a boszorkánypatkálásokról szóló hiedelemmondák tömkelegét!) A véletlenül elszakadó gatyá- ill. bugyikorc ugyanakkor szerencsét hoz. Az alsó ruháknak kitüntetett a szerepük a bajelhárításban: máig élő szokás a menyasszonyra, hogy ne verjék meg szemmel, fordítva adni fel a bugyit. De bármely fordítva felvett ruhadarab alkalmas a szemverés elhárítására. A szemverésben szenvedő gyerek szemét a kötő sarkával vagy a pendel szélének visszajával szokás kitörölni. Karácsony böjtjén a háziállatok termékenységének biztosítása céljából a házról házra járó községi pásztort a gazdaszszonynak kellett megvesszőznie, miközben a pásztor a sertés vagy a szarvasmarha hangját imitálta. Ilyenkor a fűzfavesszőt nem volt szabad meztelen kézzel megfogni, kizárólag a pendel szélével vagy a kötő sarkával. Ugyancsak termékenységvarázsló céllal volt szokás férfinget vagy pendel teríteni a kotlós — tyúk fészke: az analógiás mágia elveinek megfelelően az első esetben sok kakasra, a másodikban sok jércére számítottak. A pendel és a kötő fontos szerepet játszott a tejhaszon megszerzésében és megőrzésében is: Szent György napjának éjszakáján mezítláb, egy pendelben kellett egy

terítővel vagy pokróccal fölszedni a tejhasznót biztosító harmatot, ugyanakkor fejés után a gazdasszony a kötő alá rejtve vitte ki a tejjel teli zsetárt az istállóból, nehogy megrontsák a tehenet, és elvigyék a hasznát. Egykor az elégetett bőrlábbeli füstjének is gyógyító erőt tulajdonítottak, különösen az állatgyógyászatban alkalmazták. De felhasználták az elégetett lábbeli hamuját is. Zsírral keverve lovak bőrbetegségét kúrálják vele még napjainkban is. A kalapnak, sapkának a szemmelverés elhárításában volt szerepe. Az „erős nézésű“ férfiak, akik könnyen megverhették szemmel akár akaratuktól függetlenül is a csecsemőt, egy pillanatra befödtek a gyerek arcát a fejfedővel, s csak azután nézték meg. A színek közül a pirosnak volt szemverés-elhárító funkciója. A csecsemő ruhadarabjai között rendszerint akadt legalább egy piros színű, ha egyéb nem, a kezére kötött pántlika. De a menyasszonyi koszorú és a vőlegénybokréta is tartalmazott egy-két piros színű elemet: selyemvirágot, szalagot. A vőlegénybokréta és a menyasszonyi koszorú csinos összeállításával alkották meg az ún. *diszt*, amely bekeretezve, üveg alatt, a tisztaszobában a családi ágy fölött volt hivatott hirdetni a házastársak egybetartozását, s elhárítani fejük fölől a rájuk leselkedő titkos veszedelmeket.

ADATKÖZLŐK:

Gajó Viktória sz. 1910.

Kohanecz György sz. 1909.

Kohanecz Györgyné Nagy Franciska sz. 1910.

Kovács Ferenc sz. 1925.

Mészáros Péter sz. 1932.

Samu József sz. 1917.

Sándor Erzsébet sz. 1908.

Varga Ilona sz. 1928.

Pásztor Pál sz. 1888.



TARTALOM

AZ ELBESZÉLŐ KOSZTOLÁNYI FORMAMŰVÉSZETE

Jósvai Lidia: Az Esti Kornél ars poeticája 7

Utasi Csilla: Az elbeszélés tudattalan rétegei 13

Pisár Ágnes: Adalékok az Esti Kornél-novellák elbeszélő folyamatának értelmezéséhez 19

Pozsvai Györgyi: Esti Kornél: beszélő vagy elbeszélő? 25

Szegi Julia: Boldogság 33

Thomka Beáta: A redukált létélmény formája 37

VIZUÁLIS MŰVÉSZETEK

Roland Barthes: A kép retorikája 63

A foto mint üzenet 75

FOLKLÓR

Pjotr Bogatirjov: A népviselet funkciói Morva-Szlovákiában 87

Csorba Béla: A temerini magyar népviselet vázlatos leírása

A VSZAT oktatás-, tudomány- és művelődésügyi titkárságának 413—194/73. VI. sz.
alatti véleményezése alapján mentes az általános forgalmi adó alól.

