

Designer divat a Bibliában

Az ószövetségi tarka köntös szemiotikai megközelítései Thomas Mann *József és testvérei* című tetralógiájában¹

Absztrakt. A tanulmány a Biblia egyik különleges, egyedi tervezésű viseletének értelmezésére vállalkozik Thomas Mann *József és testvérei* című művében. A Jákob által Józsefnek adományozott különleges köntös a regény egyik központi motívuma, amely különböző implicit és explicit utalásokkal újra és újra felbukkan a főszereplők (transz)generációsan ismétlődő sorsfordulatainál. A köntös hol tarka ruhaként, hol fátyolként, hol a héber (latinós átíratként) ketonet passimként konceptualizálódik a műben. A ketonet passimként megnevezett ruhadarab hol ikon, hol index, hol szimbólum szerepet tölt be a regényben, amelyet a jelhasználók folytonos meghatározási és megkülönböztetési szándéka erősen befolyásol. Nevezhetjük a tarka ruhát akár – a zsidó elsőszülöttségi jog szimbolikus ábrázolása mellett – a divattörténet egyik magasművészeti példájának is? Hogyan tölti be a funkcióját műtárgyként és zsinórmértékként József életében? A tanulmány a köntös és a ruhát viselő (vagy éppen ettől a lehetőségtől megfosztott) szereplők közötti „interakciókkal” foglalkozik, hogy miképpen tulajdonítanak jelentéseket neki, és ennek megfelelően hogyan lépnek kapcsolatba vele.

3

„József és testvérei történetében bizony jelek
vannak azok számára, akik kérdeznak.”²
(Korán)

„Amikor József odaért testvéreihez, lehúzták róla a ruháját:
a *tarka ruhát*, amely akkor is rajta volt. Azután fogták, és beledobták a kútba.”³

József életének leírását a *Pentateuchus* harminchetedik és ötvenedik fejezetei között találjuk. Története egy „jól felépített önálló irodalmi alkotás”⁴, amely számtalan textuális és képzőművészeti munka hivatkozási pontjává vált, és lehetőséget teremtett a szent szöveg és a különböző médiumok, valamint a művészetek egymás közötti kölcsönviszonyainak, interakcióinak vizsgálatára. A témakört feldolgozó alkotások közül kiemelkedik Thomas Mann nagyregénye, amely kétségtelenül az

1 Ezt a tanulmányt professzoromnak, az idén kilencvenedik életévét betöltő Fried Istvánnak ajánlom, akinek a sokoldalú tájékozottsága, kiváló emlékezete és szépre való érzékenysége kilencvennél is több meglepetést okozott számomra az összművészeti alkotások – és különösen is Thomas Mann főhőseinek – megismerésében és megértésében.

2 *Korán*, 12:7., ford. SIMON Róbert, Budapest: Helikon, 1987, 164.

3 1Móz 37:23 *Biblia*, ford. Magyar Bibliatársulat, Budapest: Kálvin János Kiadó, 2014, 52.

4 RÓZSA Huba, *Az Ószövetség keletkezése*, Budapest: Szent István Társulat, 1995, 163.

egyik legösszetettebben ábrázolt József-karakterrel rendelkezik az irodalomban. A német író a Bibliában olvasható tizenhárom fejezetet négy könyvben, és ezen belül is kilencvennégy alfejezetben bontotta ki, hogy végső soron arra vállalkozzon, hogy ne csak a címben megnevezett férfit, hanem az egész családot bemutassa egy transzgenerációs analízisen keresztül, miközben érzékenyen reagált a figurák kulturális, történelmi és vallási kontextusára. Ahogy Eörsi István fogalmazott, a mű „egy heroikus kísérlet arra, hogy átmentse a klasszikus értelemben vett teljességet a mi korántsem klasszikus korunkba.”⁵

A regény egyik legszebben megkomponált intertextuális játéka a Józsefnek adományozott díszes köntös motívuma, amely összhangzás-szerűen illeszti egybe a külön szálon futó események láncolatát. De mitől olyan impresszív ez a ruhadarab, hogy egy családi közösség alá- és fölérendeltségi viszonyait meg tudja határozni? Nevezhetjük a tarka ruhát a divattörténet egyik magasművészeti példájának? Mitől válik kulturális jelenséggé, és hogyan szervezi azt a narratívát, amelyet létrehoz? A bibliai történet és az irodalmi mű egyik közös vonása, hogy a tarka köntös megjelenése erős érzelmi és szimbolikus tartalmakat hív elő a családi kapcsolathálózatban, amelyben a vizualitásnak és a konkrét tárgyhasználatnak egyaránt kiemelt funkciója van.

A most következő írás két részre bontva válaszolja meg a fentebb felvázolt kérdéseket. Az *első egység* a ruha fizikai és esztétikai megalkotottságával foglalkozik. Ehhez a megközelítéshez a designtudomány szemléleti és terminológiai eszköztára fog keretet adni, ami „magában foglalja a technológia, a használat, a funkció, az anyag és az esztétika mellett a jelentést.”⁶ A köntös minden egyes szegmense: az anyagától kezdve, az eltérő színárnyalatain át a rajta található szabásmintáig, *jelölővé* válik a szövegekben.⁷ Az első rész az öltözéket mint (design)terméket vizsgálja, hogy milyen tervezés határozta meg, majd végül milyen vizuális formát öltött, vagyis, hogy a köntös mint jelstruktúra (mű)tárgyként mire hívja fel a figyelmet, milyen tartalmakat közvetít, és mi az, amit elfed.⁸

A *második egység* az esztétikai tárgy és felhasználók közötti „interakcióval” foglalkozik, hogy miképpen tulajdonítanak jelentéseket neki, és ennek megfelelően hogyan lépnek kapcsolatba vele. A köntös interpretációja érinti mindazokat a

5 EÖRSI István, *Egy kerek történet*, Magyar Lettre International, 1995/19, 1.

6 WUNDERLICH Péter, *A szemiotika szerepe a designoktatásban* (doktori disszertáció), Budapest: Moholy-Nagy Művészeti Egyetem, 2023, 14.

7 Az angol design szó a latin *designo* szóból ered, ami jellel ellátást, nyomhagyást, díszítést jelentett, történetileg egyértelmű és felbonthatatlan összefonódást mutat a szemiotika (σημείων) keretrendszerével.

8 Viktor Margolin designkutatással foglalkozó tanulmányában négy alaptémát javasol a design kulturális megközelítéséhez: a designpraxist, a *designtermékeket*, a designdiskurzust és utolsóként a metakurzust, amely magának a designtudománynak a reflexív vizsgálat. E négy témakör közül jelen vizsgálódás a második aspektussal foglalkozik, vagyis a tarka köntösnek mint designterméknek az identitását és interpretációját hangsúlyozza. A designtermékek vizsgálatára vonatkozó elméleti megközelítések közül Margolin a szemiotika mellett külön kiemeli még a retorikát, az esztétikát és a pszichoanalízist is. VIKTOR MARGOLIN, *A design-tanulmányok összetett feladata*, ford. SÍPOS Dániel, Disegno, 2014/1., 55–56.

módokat, ahogyan a bibliai és a szépirodalmi hősök a reflexió tárgyaként, illetve funkció formájában jelentést tulajdonítanak az öltözéknek. A test a ruhadarab felvételének és levételének folyamatában mindig az identitás újragondolásának kérdéseit feszegeti, a kivételes köntöst a tulajdonosai igen változatos módokon viszik színre, és minden egyes performansz egy új valóságot hoz létre. A ruha felöltése az „észleléssel veszi kezdetét, amelyet nem csak a szem és a fül, hanem a »testézés«, a szinesztétikusan működő test egésze hajt végre.”⁹ A textil pedig nem csupán egy kiegészítő eszköz ebben a folyamatban, hanem a rituálé létrejöttének elengedhetetlen feltétele, aminek során a ruha mint társadalmi konstrukció is elvár bizonyos viselkedési módokat az őt felöltő testtől.

I. A hímzés csodája

„De Izráel Józsefet minden fiánál jobban szerette, mert öregkorában született, és egy *tarka ruhát* [כתנת פסים – *k^etonet passim*] csináltatott neki. Amikor testvérei látták, hogy apjuk jobban szereti őt minden testvérénél, úgy meggyűlöltek, hogy egy jó szót [שלו – *shalom*] sem tudtak hozzá szólni.”¹⁰

Ezekkel a gondolatokkal indul el József kalandos életútjának leírása, és egyben záródik a pátriárkákról szóló elbeszélések sora a Genézisben. Talán túlzónak találjuk József testvéreinek felháborodását az adományként kapott tarka ruha láttán, azonban tudnunk kell, hogy az öltözködés alatt nem csupán egy hétköznapi használati tárgyat értettek. Amit a héber szókapcsolat teljesen világossá tesz, hogy Jákob (Izrael) ajándéka egy egyedi tervezésű, alkalmi ruhadarab volt.¹¹ A magyar fordítás helyén álló héber kifejezés, a *k^etonet passim*, első tagja egy talpig érő, testre szoruló inget jelentett, ami mindkét nem ruhatárában megtalálható volt.¹² A *k^etonet*-et ión közvetítéssel veszik át sémi szomszédaiktól a görögök (*khiton*), majd a rómaiak is (lat. *tunica*), akik a meleg hónapokban nem is hordtak más ruhadarabot ezen kívül.¹³ A *k^etonet* alapdarabnak számított egy izraelita férfi és nő öltözködésében, viszont a ruha anyaga és funkciója világos indexként működött arra vonatkozóan, hogy a

9 Erika FISCHER-LICHTE, *A performativitás esztétikája*, ford. Kiss Gabriella, Budapest: Balassi Kiadó, 2009, 46.

10 1Móz 37:3-4.

11 G. Ernest WRIGHT, *Israelite Daily Life*, *The Biblical Archaeologist*, 1955/3., 66.

12 A szókapcsolat latin nyelvű átírása nem egységes, több változatban is találkozhatunk a ruhadarab megnevezésével, ami a bibliai héber kizárólag mássalhangzó-jelölő rendszeréből fakad. A divergens szóhasználat elkerülése végett a tanulmány a ruhadarabra *k^etonet passim*-ként hivatkozik következetesen. A latin átírás mellett a fordítások sem mutatnak egységes képet. Több fordítás is helytelenül kabátként hivatkozik a ruhadarabra. Lásd. *The Holy Bible*, King James Version, Cambridge Edition: 1769.; Dieter BÖHLER et al., *International Exegetical Commentary on the Old Testament*, W. Kohlhammer GmbH, 2015., *Biblia, Das Ist: Die Ganze Heilige Schrift Des Alten und Neuen Testaments*, D. Martin Luthers, Wittenberg: Hans Lufft, 1569.

13 Ludmila KYBALOVÁ – Olga HERBENOVÁ – Milena LAMAROVÁ, *Képes divattörténet az ókortól napjainkig*, ford. HARMATH Anikó, Budapest: Corvina Kiadó, 1974, 57.

tárgyhasználó melyik társadalmi rétegből származott. A k^etonet anyaga ugyanis lehetett pamut, gyapjú vagy színes lenvászon, és ez utóbbi az, amit a papok és a jómódú emberek tudtak csak megfizetni. A Tóra részletekbe menően meghatározta a papok öltözkését, amely fontos jelhordozóként funkcionált. Ha a papok nem viselték a Tórában meghatározott speciális öltözetüket, vagy nem a meghatározott sorrendben vették fel őket, akkor a szolgálatuk érvénytelennek számít. A „Tecáve” részletesen leírja, hogy a ruhadarabok milyen funkcióval bírnak a szertartás során.¹⁴ A kohénok négy legfőbb ruhadarabja közé tartozott a k^etonet is, amely fehér lenvászonból készült, és nyaktól egészen a földig befedte viselőjét. A papi ruhának azonban nemcsak szimbolikus jelentést kellett tartalmazniuk, hanem – amellet, hogy minden egyes darabjuk meghatározott célt képviselt – szemet gyönyörködtetőnek is kellett lenniük. „Készíts szent ruhákat testvérednek, Áronnak, hogy méltóságteljes (לכבוד) és ékes (ולתפארת) legyen! Beszélj minden hozzáértő emberrel, akinek művészi képességet adtam, és készítsék el Áron ruháját, hogy fel lehessen szentelni, és így az én papom legyen!”¹⁵ Az ékes szó helyén álló héber kifejezés תפארת – tifara) szó szerint azt jelenti, hogy gyönyörködtetőnek, szépnek kell lennie annak a ruhának, amit Áronnak fel kell öltönie, hogy a szentség részese lehessen. A gyönyörködtetés szakrális funkciója mellett az öltözet esztétikája megerősítette a főpap (kohén gádol) pozícióját mások és önmaga számára is. „Óbabiloni hatás nyomán igen divatos volt az olyan *kuttónet*, ami megfelelő méretű, színezett (tarka) vászonból állt, amit nem varrtak össze, hanem a csípőnél elkezdve spirálisan tekertek magukra. Az egyik vége gallérszerűen helyezkedett el a vállon, a másik végét pedig, művészi elrendezve, az övhöz erősítették. Ez az előkelőek ruházata volt, alatta ágyékkötőt vagy testhez álló, finom lenvászonból, gyolcsból készült inget viseltek.”¹⁶ Az Ószövetségben huszonkilenc alkalommal jelenik meg a k^etonet szó, hol felsőruha, hol alsóruha, hol pedig ing jelentésben használva, többnyire aszerint, hogy valakin csak ez a ruhadarab van, vagy mást is visel ezen kívül.¹⁷ A k^etonet passim mint szókapcsolat azonban összesen csak kétszer fordul elő. Először Jákob és József kontextusában olvashatunk róla, majd pedig Dávid király lányának történetében, Támáréban, ahol az öltözkész egyértelműen az uralkodói hatalom és a tisztaság szimbólumaként jelenik meg; más nem is viselhet ilyen köntöst csak a király szűz leányai.¹⁸ A bibliai héberben a *passim* melléknév fejezte ki a ruha designját, azonban arról, hogy ez az esztétikai kivitelezés pontosan milyen művészi jegyeket mutatott, már nincsenek egzakt adataink. Annyi bizonyos, hogy egy olyan speciális

14 2Móz 27:20 – 30:10.

15 2Móz 28:2–3.

16 *Keresztény bibliai lexikon*, szerk. BARTHA Tibor, Budapest: Kálvin János Kiadó, 1993.

Az ószövetségi próféta-ság intézményes jelképeként értett ruha feldolgozásához lásd. HOVÁNYI Márton, *The Prophetic Counterparts in The Brothers of Karamazov*, Saarbrücken: Blessed Hope Publishing, 2015, 65–66.

17 *Kthoneth* szócikk (H3801) = James STRONG, *The Exhaustive Concordance of the Bible* Cincinnati: Jennings & Graham, 1890.

18 „Támáron *tarka ruha* volt, mert ilyen köntösbe szoktak öltözni a király szűz leányai.” 2Sám 13:18.

(mai szóhasználatnál élve luxus) ruhadarabról van szó ezekben a történetekben, amely a szokványostól eltérő karakterjegyekkel rendelkezett. A Septuagintában és a Vulgatában a *poikilos/polymitam* azaz a színes, tarka jelentésű szavakat találjuk meg a passim helyén, azonban a rabbinikus héber és arámi nyelvben a kifejezés ennél megosztottabb jelentéssel bír.¹⁹ A lehetséges etimológiai magyarázatok közül több is az asszír *pasam* szó változataként értelmezi a kifejezést. Ebben az esetben a passim a ruha díszítő eljárására utal, és egy egyedi motívumokkal ellátott köntöst érthetünk alatta. Ibn Ezra és Nahmanidész írásában a kifejezés azt jelenti, hogy a ruha egészét sokszínű, hímzett csíkok és minták borították,²⁰ míg a Targumokban és a *Vatikán Neofiti 1.* magyarázatai szerint képekkel díszített textilt viselt József és Támár.²¹ A Talmud és a Midrás még gazdagabb karaktert adott a köntösnek, eszerint a ruhán található képek azokat a madarakat és állatokat ábrázolta, amelyet Isten az ember számára alkotott.²² E. A. Speiser neves asszirológus és Tóra-fordító szerint a „a k^etonet passim az akkád *kitu pišannu* ruhadarabból származott, ami egy istennők képmásaival és arany díszekkel keretezett ünnepi köntösnek felelt meg.”²³ Ezek az interpretációk a ruha szépségét emelik ki, azon van a hangsúly, hogy a k^etonet passim egy gazdagon ornamentált öltözet, amely nemcsak funkcionálisan tölti be a szerepét, hanem formavilágával kiemelkedik még a drágább kelmék közül is.

A k^etonet passim tehát önálló műalkotásként is megállja a helyét, és túlmutat az eszközszerű használaton azzal, hogy egyedi, vizuálisan lenyűgöző képi jelek közvetítője. Ebben a kontextusban, kis túlzással, azt is állíthatnánk, hogy mindegy, hogy ki rejtőzik a köntös alatt. A ruha autonóm, jellegzetes fenoménnek tekinthető, létezik az „Itt és Most-ja – egyszeri jelenléte azon a helyen, ahol van.”²⁴ A testvéri félteékenység oka abban is gyökerezett, hogy ez az ajándék nem egy a mindennapok-

19 A nyelvészek között a mai napig megoszlanak a vélemények a passim szó gyökével kapcsolatban. Az arámi nyelvben például a *pas* szó tenyeret és lábfejet is jelentett, így az egyik lehetséges magyarázat szerint a k^etonet passim-on egy olyan hosszú inget értünk, amely a tenyértől egészen a talpáig eltakarta a viselőjét. Nahum M. SARNA, *Genesis: Bereshit: The Traditional Hebrew Text with New JPS Translation*, Philadelphia: Jewish Publication Society, 1989, 255.

20 Ibn EZRA, *Genesis: (Bereshit): Commentary on the Pentateuch*, ford. és jegyz. H. Norman STRICKMAN & Arthur M. SILVER, New York: Menorah Publishing Company, 1988, 346.; *Commentary on the Torah by Ramban* (28:2), ford. és jegyz. Charles B. CHAVEL, New York: Shilo Pub. House, 1971–1976.

21 *Targum Jonathan on Genesis* (37:3), ford. és szerk. John Wesley ETHERIDGE, London, 1862, 55.; *Targum Neofiti 1: Genesis*, ford. és jegyz. M. McNAMARA, Collegeville: Liturgical Press, 1992, 171.

22 *Talmud* (Pesachim, 54b) = Moshe Halevi SPERO, *The “Coat of Many Colors” as Linking Object: A Nodal Moment in the Narrative of Jacob’s Bereavement for Joseph = Answering a Question with a Question Contemporary Psychoanalysis and Jewish Thought II.*, szerk. Lewis ARON és Libby HENIK, Boston, USA: Academic Studies Press, 2015, 210.

23 Ephraim Avigdor SPEISER, *Genesis: A New Translation with Introduction and Commentary*, New Haven: Yale University Press, 1963, 290. (Saját fordítás N. F.)

24 Walter BENJAMIN, *A műalkotás a technikai reprodukálhatóság korában*, ford. BARLAY László és BERCZIK Árpád = ÜÖ, *Kommentár és prófécia*, Budapest: Gondolat, 1969, 305.

ban is rendszeresen használt ruhanemű volt, hanem egy exkluzív művészi alkotás, amelynek a nyilvánvaló pótolhatatlansága bírt olyan jelzésértékkel, amiben aztán József teste és a ruha viszonyában a fivérek számára az elsőszülöttség jogát szimbolizálta. A testvérek attól tartottak, hogy a ruha egy meghozott döntés tanúságtétele, és a k^etonet ennek az eseménynek a manifesztációja. Tanúvá válásuk kiszolgáltatotta őket a döntés dekrétumának, ami hamarabb „hasította meg” az autoritásukba vetett bizalmat, mint ahogy ők hasították fel a köntös szerkezetét. A fivérek a tőlük elvett és a legfiatalabb fiúnak adományozott autoritást, valamint az ezzel járó alá- és fölérendeltségi viszonyt törték meg azzal a gesztussal, hogy szó szerint „letépték Józsefről az ő felső ruháját, a cifra ruhát.”²⁵

„Ők [t.i. József testvérei – N. F.] azonban fogták a köntösét, levágtak egy kecskebakot, és a köntöst a vérebe mártották. Azután a ruhát elküldték, apjukhoz vitették és ezt üzenték: »Találtuk, nézd meg, hogy a fiad köntöse-e vagy nem?« Amikor az meglátta, felkiáltott: »Ez a fiam köntöse, vadállat ette meg. Széttépték, széttépték Józsefet!«”²⁶

8

A köntös unikális látványa mellett szól érvként a feltett kérdésre adott azonnali válaszreakció is. A ruha egyedi díszítettsége szolgálhatott segítségül az apának – a minden habozást nélkülöző – vizuális azonosításban. Az esztétikai létmódja mellett a fátyolruha másik funkciója, hogy eltakarja és helyettesítse a testet. A személyre szabott ruha és a test érintkezése egy metaforikus kapcsolódást hozott létre, amelyben a felhasználó, József, a köntösön keresztül kontextualizálódott az őt körülvevő testvérek és az apa számára. Ezért következtetett fenntartások nélkül Jákob arra, hogy a szétszakított, véres ruhafoszlány a fia halálának egyértelmű indexe. Azzal párhuzamosan, ahogyan a testvérek beszennyezték és vágást ejtettek a műalkotás fizikai struktúrájában, úgy sérült Józsefnek is a családi kapcsolatrendszerbe ágyazott kiemelt pozíciója. Nem szűnt meg azonban végleg a helye, ahogy az öltözék sem tűnt el végérvényesen, csak változásokat szenvedtek el, amelyek nyomot hagytak mindkettőjükön. A k^etonet még rongáltságában is divattárgynak tekinthető: a véres k^etonet a fiú(k) érintésének nyomát őrzi meg.²⁷ A design mellett a funkció megváltozásával a ruha új jelentéstartalom közvetítőjévé is vált, azzal, hogy nem volt a továbbiakban kit eltakarni, József állandó hiányára reflektált.²⁸

²⁵ 1Móz 37:23.

²⁶ 1Móz 37:31–33.

²⁷ A nyomhagyás (design) kortárs (dekonstrukciós) divattal való szoros kapcsolódására mutat rá Mason Martin Margiela 1997-es rotterdami divatkiállítása. A tervezett ruhákat reprezentációjuk előtt átitatták penészgombával, élesztővel vagy fuksziával, egészen addig, amíg el nem kezdtek rothadásnak indulni. Ezután kirakati bábukon állították ki őket, és megnyitották a tárlatot a látogatók előtt. A penész és egyéb baktériumok napok alatt egyedi foltokat és mintákat rajzoltak ki a nagyjából ötven éves ruhákon, amelyek addig kiváló állapotban voltak.

²⁸ Bár a szerepek átrendeződtek József eltűnésével, de az ő hiánya volt továbbra is az, ami a családi dinamika mozgatórugójaként szolgált. Jákob kitüntetett szeretete ezentúl a legkisebb fiára, Benjáminra irányult, akit nem mert többé egyedül hagyni. Mikor az idősebb testvérek arra kérték apjukat, hogy engedje el velük Benjámint Egyiptomba, nehezen

A Biblia legfontosabb definíciós keretét megtartotta a tetralógia azzal, hogy az intertextus a köntöst egy gyönyörű szövésű díszruhaként definiálta. Az ajándék egy „tetszőleges használatra készült, bokáig érő, ujjas lepel, melyet az ember ízlése és szépsége szerint alakíthat.”²⁹ A tarka ruha genezistörténetét azonban Mann teljesen átírta, a regényben ugyanis nem Jákob csináltatta Józsefnek a ruhát, hanem egy már meglévő ruhát adományozott József számára, amelyet korábban mindkét felesége viselt az esküvőjükön. Egy olyan darabot kapott meg tehát József, amelyhez már kialakult rítusok kötődtek, így továbbadása a műben a tradíció tárgyát képezte. A ruha nem egyszerű tárgyi ajándékot jelentett a családban, hanem az örökséget, ami egyszerre szól az adományozóról, az adományozotról, és azokról is, akik nem lehetnek a részesei ennek a prezentációs dimenzióknak. Mann ebben nem a Genezist, hanem a rabbinikus irodalmat követi, amely Ráhel és József ruháját azonosnak tekintette. A bibliai történetből is tudjuk, hogy a feldühödött testvérek anyja Lea volt, míg József (és később Benjamin) a szeretett nőtől, Ráheltől született, akiért Leával ellentétben Jákob hajlandó volt hosszú éveket dolgozni apósának, Lábánnak, csak hogy elnyerje végül a kezét. József tehát az esküvői köntöst örökölte meg Mann szerint, amelyet először Lea, majd később az anyja, Ráhel is viselt a Jákobbal kötött menyegzőn.

„– Ki volt az, akiről Jákob első ízben emelte le a fátyolt (Schleier), hogy ott nyomban hagyatékká tegye?

– Lea volt az!

– Igen, a valóság (Wirklichkeit) szerint. De az igazság (Wahrheit) szerint Ráhel volt az. Lea csak álruhaként (verkleidet) viselte, a ruha úrnője azonban Ráhel volt.”³⁰

A menyasszonyi fátyol a regényben többnyire ke-tonet passimként van megnevezve, amit a magyar fordítás is minden esetben megőriz.³¹ Ha Thomas Mann németre

törődött bele a szükséges elválásba. „Nem mehet el veletek a fiam, hiszen a bátyja meghalt, egyedül ő maradt meg. Ha szerencsétlenség éri az úton, amelyre indultok, ősz fejemet a bánat miatt a holtak hazájába juttatjátok!” 1. Móz. 42:38.

29 Thomas MANN, *József és testvérei 1.*, ford. SÁRKÖZI György, Budapest: Európa Könyvkiadó, 1975, 380.

[„Es ist ein Stück zu freiem Gebrauch, knöchellang, mit Ärmeln, daß der Mensch nach seinem Geschmack und nach seiner Schönheit damit verfare.“] Thomas MANN, *Joseph und seine Brüder*, Berlin–Weimar: Aufbau-Verlag, 1972, 478. A ruha ízlés és szépség szerinti alakítására tett megjegyzéssel Thomas Mann a ke-tonet (kitón, tunika) szabástechnikájára utalhatott, amelynek a redőzése a felhasználó önkifejezésére volt bízva. „A redőkbe szedett, varratlan ruhadarabok viszonylag egyéni divatot tettek lehetővé, hiszen ahányszor magukra öltötték, annyiszor lehetett változtatni a redőzést, s így bizonyos értelemben állandóan új, más öltözetet alkottak maguknak. Ilyen körülmények közt a ruházat valóban kifejezhette viselőjének egyéniségét, ízlését.” Ludmila KYBALOVÁ – Olga HERBENOVÁ – Milena LAMAROVÁ, *Képes divattörténet az ókortól napjainkig*, ford. HARMATH Anikó, Budapest: Corvina Kiadó, 1974, 75. A továbbiakban a regény magyar fordítását JT., míg a német szöveget JB. rövidítéssel fogom jelezni.

30 Thomas MANN, JT., 397; JB., 498.

31 Thomas Mann művében nem ez az egyetlen héber kifejezés, amely latin betűkkel került átírásra: a szereplők nyelvi, vallási, történeti beágyazottságának ismertetőjegyeit képezik,

ülteti át a héber kifejezést, akkor a *Schleier(prunk)gewand-* (k^etonet) és a *bilderreich* (passim) szavakkal helyettesíti a bibliai alakot.³² Ezt tükörfordításban *képekben gazdag fátyol(dísz)ruhaként* lehetne visszaadni. A k^etonet *fátyolruhaként* való specifikációja nem Mann újítása, hanem a *Targum Jerusalmi I.* magyarázatából való, amiben József ruháját a héber pargód (פרגוד) (= lat. velum) szóval írják le, aminek a jelentése: függöny, fátyol.³³ Ugyanígy a héber passim melléknévnek a *bilderreich* (képgazdag) szóra történő átfordításához – a már korábban említett – targumokat, valamint a Talmud és a Midrás jelentésadását használta fel az író, amelyeket a köntös formavilágának megalkotása előtt gondosan tanulmányozott.³⁴ Thomas Mann a forrásszövegekkel kapcsolatban így fogalmazott: „elbeszélésem félig tréfás megbízhatósággal igazodik a Genézis adataihoz, és gyakran olyan értelemben is olvasható, mint holmi Tóra exegézis és kiegészítés, mint egy rabbinisztikus midrás.”³⁵ Ahogy Mann is kifejezte, nem a köntös német nyelvű fogalomalkotásában tett formabontó gesztusokat, hanem abban, ahogyan feltöltötte az „üres helyeket” tartalommal: minden, ami a k^etonet passim etimológiájában homályban marad, az a műben aprólékos kifejtésre került, és parergonként íródott hozzá a ruha egyedi látványának részletes leírásához. A különböző források szintetizálása a köntös jelentésmezőjében magának a divat jelenségének a központi kritériumát feszegeti: a szöveg egyesítette az öltözképzésben a régi és az új, a meghaladott és az aktuális elemeket, amelyeket az anyag és a képek állandó körforgásának tematikája köré szervezett. A műben „a nyelvileg és olykor kulturálisan is eltérő tényezők beiktatásából nem csupán az össze nem tartozó jelenségek egymás mellé rendelése következett, azaz egy *rétegzett*, nem tipikus világ feltételezése, hanem a személyek, jellemek és kulturális elemek színes kaleidoszkópja is, amely az egymásra montírozott töredékek látszategységét emelte ki.”³⁶

a szimbólumalkotás jelentős szövegszervező eszközei. A műben található további héber kifejezésekről bővebben lásd. Clayton KOELB, *Mann's Use of Hebrew in the "Joseph" Novel*, Monatshefte, 1978/2., 138–150.

32 Thomas MANN, *JB.*, 294.

33 Lásd kifejtve: John BOWKER, *The Targums and Rabbinic Literature: An Introduction to Jewish Interpretations of Scripture*, Cambridge: Cambridge University Press, 1969, 237.

34 Mann köztudottan jelentős szépirodalmi és szaktudományos forrásanyagot mozgatott az alkotási folyamatban. Az egyes fejezetek előkészítő fázisai a naplói, levelezései, valamint a hagyatékban talált iratok alapján jól visszakövethetők. Az író egyik kedvelt szerzője Micha Josef Bin-Gorion volt, akinek több írásából is találunk allúziókat a regényben. A legkézenfekvőbb utalás a címadásban mutatkozik meg, amely az 1933-ban kiadott *József és testvérei* regény paratextusa. Micha Josef BIN-GORION, *Joseph und Seine Brüder: Ein Altjüdischer Roman*, Berlin: Schocken-Verlag, 1933.

35 Thomas MANN, *József és testvérei: előadás*, ford. SZOBOTKA Tibor = *Thomas Mann válogatott művei 11.*, szerk. DOMOKOS Máttyás, Budapest: Magyar Helikon, 1970, 570.

36 Bár Fried István a fentebbi leírást Mann *Doktor Faustus* című regényének vonatkozásában fogalmazza meg, szintén ez a technika lesz az, amely a *József és testvéreiben* is cselekményalkotó tényezővé válik, igaz ebben a műben nem a zene, hanem a képzőművészeti alkotások gazdag mozaikja teremti meg az egységet. FRIED István, *A próza (Heinrich és Thomas Mann, Hesse, Musil) = Világirodalom*, szerk. PÁL József, Budapest: Akadémiai Kiadó, 2005, 845.

Mann, hogy ezt az elképzelést megvalósítsa, újragondolta a ruha teljes materiális szerkezetét, hogy megfelelő hordozójává tudjon válni a textil a rajta található megszámálhatatlanul sok ábrázolásnak.

„Nagy és bőséges volt (...) olyan szabással, hogy egy részt kámzszerűen fejre lehetett vonni, vagy fej és váll köré csavarni, avagy esetleg háton lelógatni (...) egyszerre könnyűnek és nehéznek érződött (es war leicht und schwer zugleich) (...) könnyű volt a végtelenül halvány kék alapszövet (*blaßblaues Grundgewebe*), melynek finom anyaga mintha a levegő lebbenése volna, köd, semmi (...) viszont a behéírmzett képek (*die Bildstickereien*), melyek tarkán és csillogón borították be, mindenütt nehézzé mintázták, vastag dombormunkával rádolgozva arany, ezüst, bronz és mindenféle színű fonállal (...)”³⁷

Az ingruha – a leírás szerint – képes a test összes pontját elfedni a láb- és kézfejek kivételével, így szinte teljesen „becsomagolja” a jelhasználót könnyed – súlyos anyagával. A finom, ködszerű alapszövetre építkezik a ruha gazdag látványvilága, amelynek funkciója nem titkoltan az, hogy gyönyörködtetést váltson ki a (mű)tárgyhasználókból: „pompás látvány volt, a szövőművészet remeke és a hímzés csodája.”³⁸ A ruhadarab mitológiai történetek és események sokaságát meséli el, amelynek a funkciója nem a valóság leképezése, hanem egy olyan jel(kép)tér létrehozása,³⁹ amiben a ruha az egész emberiség-történet szimbóluma lesz:

„A szöveten tarkán tért vissza mindenütt az ötágú csillag, mely »isten-t« jelent, és ezüstösen csillogott gyakorta a galamb, mint a szerelem anyaistennének madara. Gilgames, a hős, (...) amint karjai közt oroszlánt fojtogat (...) skorpió emberpár (...) mindenféle állatok (...) Istár egykori szeretői (...) tarka

37 Thomas MANN, *JT.*, 233., *JB.*,

A fenti leírás intertextuálisan köthető Iosephus Flavius *Antiquitates Judaicae* című történeti munkájának egy részletéhez: „(...) a (t.i. ketonet passim – N.F.) egészen a lábig ér és szorosan illeszkedik a testhez és a karhoz (...) olyan *laza szövésű, hogy kigyó bőrének hínéd*. Skarlát, bíbor és kék virágokkal ékesített ez a finomra sodrott lenvászonruha.” (Flavius művének részletei magyarul Révay József tolmácsolásában olvashatók, azonban a köntösről szóló alfejezet teljesen kimaradt a válogatott kötetből. Hivatkozható forrás hiányában így ezt a rövid szakaszt a saját fordításomban közlöm.) Josephus FLAVIUS, *Antiquitates Judaicae* (III.7.2), London – Cambridge: William Heinemann, Harvard University Press, 1961, 388.

38 Thomas MANN, *JT.*, 233.

39 A jeltér fogalmának használata során Szívós Mihály meghatározására támaszkodom: „Jeltérre válik minden olyan körülhatárolható tér vagy térrész, amelyben vagy amely körül jelértelmezők jelennek meg, akik összekapcsolódó jelekként értelmezik és használják fel az adott térben vagy térrészben lévő dolgokat (...) a jeltér egésze nemcsak egyszerű összege a benne foglalt helyeknek, hanem mint egész dominál azok fölött, mert az egymás közötti viszonyait is magában foglalja.” A ketonet passim egészét tekintem a továbbiakban jeltérnek, míg minden egyes felsorolt alkotást a ruha felületén egy-egy jelhelynek, amely a jeltér kisebb, elemi részének tekinthető. Szívós Mihály, *Jelterek: a jeltérelmélet alapjai és a jeltérelzés módszertana*, Budapest: Magánkiadás, 2022, 73.

madárban pedig Tammúzra lehetett ismerni (...) jelen volt az égi bika is (...) (ti. Ráhel– N. F.) egy férfit és egy asszonyt látott kétoldalt ülve egy fa mellett, melynek gyümölcse után kinyújtották kezüket; ám az asszony mögött kígyó ágaskodott, (...) az életfa fölött pedig naptól, holdtól és csillagoktól körülvéve, a női nem jele lebegett (...) bölcs mondások is voltak közbehímezve.”⁴⁰

A mű többször kiegészíti a ruhán található ábrázolások sorát.

„(...) valaki egy griffel küzd, és buzogányát lengeti (...) micsoda állatok! Ezek az istennő szeretői paripa, denevér, farkas és a tarka madár (...) szakállas szellemek a fán (...) Nana galambbal, nappal, holddal (...) datolyapálma, amelyből egyistennő dugja ki karját étellel és itallal (...)”⁴¹

12

Az ingruha bővelkedik a sumer, akkád, asszír, babiloni, egyiptomi mitológiából származó jelképekkel, az isteneket szimbolizáló állat- és növénymotívumokkal. Olyan mintha egy nagyméretű festmény előtt állnánk, amely szabadon hagyja bolyongani a néző tekintetét. Jákob olyan felbecsülhetetlen műtárgyként tekint a ruhadarabra, amelynek megőrzését döntő fontosságúnak tekinti a nászéjszakáján: „ezért úgy emelem föl a fátyladat, szerelmesem, hogy lássalak látó kezekkel, és higgadtan a székre teszem, amely itt áll, mert értékes az a képei miatt (es ist kostbar an Bildern), és örökségül kell hagyunk nemzedékeken át, hogy a legkedvesebbek viseljék számtalan ivadékunk közül.”⁴² Bármennyire is az iparművészet remeke ez a ruha, mégis az az érzésünk támad, mintha véget nem érő lenne az a felsorolás, amely a képeket számba veszi. Az egyes ábrázolások aprólékossága, gazdagsága miatt befogadhatatlan első ránézésre a köntös teljes látványvilága, ezért újra és újra kiegészítésre szorul a leírás, ahogy egy újabb részlet tárul a befogadó elé.⁴³ Mintha az egész világegyetem ráférne erre a kőtonet-re, és magában foglalná a mű teljes probléma- és motívumkészletét. Ez a plasztikus leírás felidézheti bennünk Homérosz nagyszerű művészi leleményét: Akhilleusz pajzsát. A pajzs és a köntös közös vonása, hogy funkcióját tekintve képes elrejteni, védelmezni a tárgyhasználót, s mindezt úgy teszik meg, hogy a velük szembenálló közvetlen kapcsolatba kizárólag a felszínnel kerülhet: vagyis a rajtuk ábrázolt képekkel. Akárcsak a pajzs, a ruha is attól válik egyszerű használati tárgyból művészeti alkotássá, hogy olyan díszítéssel van ellátva, aminek a szépsége páratlan.⁴⁴

40 Thomas MANN, *JT*, 233–234.

41 *JT*, 383.

42 Thomas MANN, *JT*, 242.

43 A Mann által ismert és a regényben is felhasznált ábrázolások képi rekonstrukciójához Willy R. Berger kiváló tanulmányát érdemes kiemelni. A német irodalomtörténész és Thomas Mann-kutató írása azért hiánypótló a szakirodalmak között, mert a képzőművészet irányából is vizsgálja az életművet, nemcsak a zene, teológia vagy filozófia felől. Willy R. BERGER, *Die mythologischen Motive in Thomas Manns Roman "Joseph und seine Brüder"*, Köln: Böhlau, 1971, 128–131.

44 A köntös leírásának egy másik megkerülhetetlen pretextusa Catullus *LXIV.* carmenje, ami Péleus és Thetis esküvőjének történetét beszéli el. A Thetis nászágyán található lepel és fátyolruha a textúra kétféleségének (szöveg/szöveg) viszonyát ellenjegyzik úgy, hogy

A fátyolruhának azonban nemcsak a vizuális sokszínűsége köthető Akhilleusz pajzsához, hanem a két tárgyleírás retorikai szerveződése is hasonlóságot mutat. A képelbeszélést mint irodalmi műfajt tudvalevő, hogy Homéroszhoz köti az irodalmi tradíció. W. Heffernan értelmezése szerint az ekphraszisz történetében az „apák és fiúk” kanonikus genealógiája világosan kimutatható sorrendet követ, hiszen „amennyire Homérosz beszámolója Akhilleusz pajzsáról Vergiliusnak Aeneas pajzsáról való beszámolóját nemzi, éppannyira vezetnek – a Szentírás és más források segítségével – az Aeneas pajzsán szereplő jelenetek a szobrokhoz, amelyeket Dante reprezentál.”⁴⁵ Thomas Mann azon túl, hogy Homérosz, Vergilius és Dante genealogikus sorába tagozódhat be ezzel az ekphrasztikus áttekintéssel, a tárgyleírást öntükröző alakzatként is működteti a narrációban, hiszen a tetralógia alaptémája az apák és fiúk nemzedéki kölcsönhatásának kérdéseit feszegeti. A tetralógia narrációs technikájának egyik alappillére ugyanis a tükrözés, az ismétlés, a felcserélhetőség struktúramozzanata adja. A köntösön található képek szemlélése úgy működik, mint egy tükörbe pillantás, a jelhelyek és a jelhasználók közötti identifikáció lehetőségét teremti meg. A jelhasználók úgy azonosítják magukat a képen látható alakokkal, mintha csak egy önarcképet néznének. A fátyolruha látványának megértése a szereplők önmegértésének szükséges feltétele, éppen ezért amikor a ruhán található hímezett írást hangosan kibetűzik: „*Levetettem ruhámat, ismét magamra öltsem?*” akkor nemcsak egy nyelvi közleményt ismételnék meg, hanem érvényesítik annak a lehetőségét, hogy a nyelv életre keltse azt, amit kifejez.⁴⁶

II. A szent szövedék

13

A szemlélő és a képmás felcserélhetőségének kérdése a köntös *termékszemantikai* funkciójára irányítja a figyelmünket, arra, hogy jelhasználók és műalkotás között milyen érzelmi és szimbolikus tartalmak merülnek fel.⁴⁷ Az immutációs művelet egyik eklatáns példája a műben Istár istennő megjelenítése a képterhesen áttetsző fátyolon.⁴⁸

mindeközben ők maguk is intertextuális kapcsolatban állnak egymással. A két szöveg komparatív értelmezése egy külön tanulmány megírását igényelné.

45 Heffernan mondatát Milián Orsolya fordításában közlöm. MILIÁN Orsolya, *Az ekphraszisz kezdetei*, Fosszilia, 2006/1., 102. A szöveghely eredetiben való olvasásához lásd. James A. W. HEFFERNAN, *Museum of Words, The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*, Chicago – London: University of Chicago Press, 1993, 10.

46 „Ich habe mein Kleid ausgezogen, soll ich’s wieder anziehen?” JB., 294.

47 „A terméksemantika az ember alkotta formák szimbolikus jelentéseinek vizsgálata a felhasználásuk kontextusában, valamint ennek az ismeretnek az alkalmazása a formatervezésben.” KRIPPENDORFF – BUTTER, *Product Semantics: Exploring the Symbolic Qualities of Form*, Innovation, 1984/3., 4.

48 Mann német szóalkotásánál sokkal kifejezőbb Sárközi György *képtheresen áttetsző fátyol*-ként való interpretációja. A „képtheres” fordulat mellett, hogy a ruhán található már-már számszerűsíthetetlenül sok ábrázolásnak a problémát okozó átláthatatlanságára irányítja a figyelmet, még magában foglalja a *terhes* szóval az anyaistenség állandó jelenlétét is. Köszönöm Hoványi Mártonnak, hogy a magyar fordítás kapcsán erre a kettős jelentésre felhívta a figyelmem. THOMAS MANN, JT., 234.

„Istár-mamácska alakja gyakran és különféle kivitelben fordult elő, meztelenül s kicsikén, amint kezével tejet sajtol a kebléből, oldalán nappal és holdal.”⁴⁹

Istár személyébe, mint összefoglaló női anyaistenségbe olvasztja bele Mann más vallások termékenységet szimbolizáló teremő erejét: Nana, Astarté, Ízisz és Aphrodité alakját.⁵⁰ Istár és Ízisz összeolvadásához Mann, Apuleius művéből a Lucius álmában megjelenő, Ízisz istennő leírását idézi fel a szövegben, akinek – Lea és Ráhel menyasszonyi köntöséhez hasonlóan – „százzsínű finom fátyolból szőtt ruhája hol fényes-fehéren tündökölt, hol rózsás-vörösen lángolt.”⁵¹ A különböző vallási irodalmak folyamatos egymásra játszásával és ütköztetésével a végeredmény egy *rizomatikus* viszonyrendszer lett, amelynek a különböző részei állandó és folyamatos kapcsolatban vannak egymással. Nincsenek benne kiemelt pontok, bármely isten és istennő megfelleltethetővé válik egymásnak.

„Íme itt vagyok én, a természet anyja, minden elemek úrasszonya, égi lakók legkülönbike (sic!), akinek alakjában minden isten és istennő egybeolvad, aki a menny ragyogó magasságait, a tenger gyógyító szellőit, az alvilág könnyes némaságát parancsaimmal igazgatom, akinek egyetlen istenségét sokféle alakban, százféle szertartással, ezernyi néven imádja a földkerekség.”⁵²

14 Ahogyan az istenek és istennők behelyettesíthetők egymással, úgy a képmásukkal díszített ingruhát magukra öltő tárgyhasználók is hasonlatossá válnak hozzájuk. Lábán leányait a menyasszonyi köntös felvételekor Istárhoz köti: „egy fátyol, hogy a menyasszony beburkolózhassék, s Istárnak áldozza magát s fölavatott legyen, te pedig [ti. Jákob – N. F.] leveszed majd a fátyolát. (...) Mert ő szeplőtelen (...) s az égi jegyeshez hasonló.”⁵³ A ruha, a testhez való rögzítés mozzanatával, egy belső strukturális kapocssá válik. A fátyolruha nem egy toldalék vagy pótlék, éppen ellenkezőleg, a k^otonet passim a külső és a belső közötti folyamatos oszcillációjára mutat rá, a határok autonómiájának megkérdőjelezésére. A jelölő és jelölt közötti határvonalak elmosásával a szereplők a fátyolruhát kultikus tárggyá teszik. A ruhára *ikonként*

49 Thomas MANN, *JT.*, 233.

50 Az anyaistenségek összmotívummá formálása párhuzamba állítható József figurájának megalkotásával, akiben Adonisz-Tammúz-Hermész-Krisztus karaktere egyaránt felismerhető. Ezeknek a komplex motívumhálóknak a kidolgozásában Kerényi Károly jelentős szerepet vállalt, aki az alkotómunka során szövegekkel és szakmai tanácsokkal látta el Mann-t. Kerényi és Mann közös gondolkodását a *József és testvéreiről* – a Kerényi által közölt – levelezéseiből részletesen nyomon követhetjük. Lásd bővebben: KERÉNYI Károly – Thomas MANN, *Beszélgetések levélben*, ford. DOROMBY Károly et al., Budapest: Gondolat, 1989.

51 APULEIUS, *Az aranyszámár*, ford. RÉVAY József, Budapest: Helikon, 1971, 238.
„Ízisznek sok neve volt, és ő egyesítette sok helyi istenség képességeit. A hívők a támogatását kérték, az idegenek pedig felismerték benne szülőföldjük anyaistennőinek vonásait: Minerváét, Aphroditéét, Ceresét, Hekatéét.” Kurt SELIGMANN, *Mágia és okkultizmus az európai gondolkodásban*, ford. GRESKOVITS Endre, Budapest: Gondolat, 1987, 45.

52 Apuleius, *l.m.*, 238.

53 Thomas Mann, *JT.*, 231.

tekintenek, amely egyszerre képes elrejtteni és feltárni, jelenvaló tenni a viselőjén keresztül az ábrázoltat. A jeltárgy és a jelhasználók közötti nehéz különválasztás feszültségét József így fogalmazza meg legidősebb testvérének:

„Én és az anya egyek vagyunk (Ich und die Mutter sind eins.) – mondta József – Nem tudod, hogy a Mamácska ruhája a fiúé is, és hogy cserélve hordják, egyik a másik helyett? Nevez meg engem, és őt nevezted meg. (...) A nagy darab (sic!) Rúben megborzongott. (...) Dühödten tudni akarta ki is hát József (...) Talán nem tartotta Józsefet e percben elfátyolozott kétnemű kettősisten-ségnek – ezt nem akarjuk állítani. De mégis hitt benne.”⁵⁴

A k^étonet passim tehát közvetítő közegként működik: (a gyönyörködtetés mellett) szakrális jeltérként is funkcionál. A magasabb rendűvel való kapcsolatteremtés pedig abban az esetben lehetséges, amíg a jelhasználó és a köntös kölcsönös interakcióban vannak egymással, tehát amíg a fátyol viselője a ruha alatt rejtve marad. Nem véletlen, hogy az állandó rejtettségben való lét csak az isteni sajátja. „Ízisz istennő Szaisz városában álló szobra talpazatára ezeket a rejtélyes szavakat vésték: »Én vagyok minden, ami volt, ami van, ami lesz...Soha semmilyen halandó nem fedi fel, ami fátylam alatt rejlik.«”⁵⁵ A halandók számára azonban a fátyolruha fel- és levétele adja a felcserélhetőség alapfeltételét, a „valóságos jelenlét” megteremtésének lehetőségét, amely minden esetben egy rituálé részeként jön létre. Ahogyan József Jákob szeme láttára ölti fel az ajándékba kapott díszruhát, abban egyértelműen benne foglaltatik egy ceremóniális gyakorlat:

„– Add ide! Hogyan vegyem föl, hogyan tegyem föl? Így? És így? S talán így? Hogy tetszem neked? Pásztormadár vagyok tarka ruhában?”⁵⁶ Mamácska fátyolkendője hogyan áll a fiúnak?

54 Thomas Mann, *JT.*, 397–398. *JB.*, 499. A mitikus látásmód kijátszása mellett, a fenti idézet egy erős intertextuális utalás Jézus és az Atya egylényegűségére: „Én és az Atya egy vagyunk.” (Jn 10:30) „Aki engem látott, az Atyát is látta. (Jn 14:9) Higgyétek, hogy én az Atyában vagyok, s az Atya bennem.” (Jn 14:11) A ketonet passim József és Rúben számára – Jákobbal ellentétben – nem egy műtárgy, és nem is dekoráció. József megfogalmazása és Rúben elhallgatott gondolatai az ortodox ikonfestészet felfogásával rokoníthatók, ahol a Krisztus-kép egyben a mennyei Atyának a képe is. Józsefet a *Biblia pauperum*okban gyakran Krisztus előképeként ábrázolták, amit Mann beleszó József történetébe. Mann József karakterébe egyaránt beleolvasztotta a meghaló és feltámadó istenek (Istár-Dumuzi-Tammúz) valamint Jézus alakját. „Ez jó példája egy olyan mű összkarakterének, mely sok mindent kíván egyesíteni, és mert az emberit egységként érzékeli és képzeli, motívumait, emlékeit, utalásait csakúgy, mint nyelvi hatásait sokféle szférából kölcsönzi.” Thomas MANN, 1970, 570.

55 Kurt SELIGMANN, *l.m.*, 45.

56 Allúzió Istárra és szerelmére, Tammúzra, a Gilgames eposzból: „Szeretett pásztorod hová lett? Tetteidet most mind föl idézem!... Tammúznak, fiatal szeretődnek mély gyász keseríti a szívét... Szeretted a *tarkatollú pásztormadarat* is, ám verted őt és szárnyait letörted s folyvást kiáltozt most: - Ó jaj, a szárnyaim! ...” *Gilgames*, ford. ZÁSZLÓS Levente, Budapest: Tertia, 2004, 29.

Persze olyan volt benne, akár egy isten. (...) az anyaiisten⁵⁷ mosolyogva állt a fiú képében Jákob előtt, és ezt kérdezte:

– Felöltöttem ruhámat – levessem-e ismét?⁵⁸

Az ábrázolásokkal telehímzett fátyolruha felöltése egy performatív aktus: a jelhasználó (József) és a jelértelmezők (Jákob és József testvérei) közötti viselkedés kombinációjából jön létre a közös történetük szövete. Lehmann ezt a jelenséget a kép és színház kapcsolatának párhuzamában fogalmazta meg, de a regény k^etonet passim-jának működésmódjával is rokonítható:

„A képzőművészet felől nézve a performanszművészet úgy mutatkozik meg, mint a valóság kép- vagy tárgyszerű ábrázolásának kibővítése az idő dimenziójával. A tartam, a pillanatszerűség, a szimultaneitás és megismételhetőség meghatározó időtapasztalatok lesznek ebben a művészeti formában, mely többé nem szorítkozik arra, hogy titokban folytatott alkotómunka végtermékét mutassa be, hanem a képpé válás ideiglenes folyamatát értékeli fel »színházi« folyamattá. A néző feladata itt már nem az, hogy egy rögzített képet rekonstruáljon, újraalkosson és türelmesen újrarajzoljon, hanem az, hogy mozgósítsa tapasztalásra és reakcióra való képességét, és ezáltal maga is részt vegyen a számára felkínált folyamatban.”⁵⁹

16 A játékos performanscia közel áll Jákob fiának természetéhez, a regényben József *színjátszása* egy misztérium, ruhába zárt titok, több, mint ami a látásnak kínálkozik. A fiú teatralitása visszatükröz egy olyan tulajdonságot, ami nem feltétlenül belőle indul ki, hanem inkább egy kölcsönhatás eredményeképpen jön létre az ajándékba kapott k^etonet passim-mal. A köntös nemcsak képek tömkelegének a gyűjtőtere, hanem önmagában hordozza a *színjátszás* performatív lehetőségét is, hiszen bizonyos szövémóddal készített kelméknek, mint a tarka k^etonet, az a tulajdonsága, hogy más-más irányból tekintve más-más színt mutat.⁶⁰ A k^etonet passim egy jelmez, amely Lea, Ráhel és József átalakulásának az eszköze úgy, hogy közben a jelhasználók is igazodnak a köntös karakteréhez.

A fátyolruha a szereplők (divat)performanszának meghatározó része. A ruha látványának észlelése így módon „folyamatosan ingadozik a fiktív illúzió és a valós tapasztalata, az ábrázolt és az ábrázolási folyamat, a jelölt absztrakt és a jelölő anyagi volta, a reprezentáció és a jelenlét között.”⁶¹ A regény kiemelt témája a jeltárgyról és helyettesítőjéről (representamen) való folyamatos gondolkodás. A „reprezentá-

57 Az anyaiisten itt egy újabb szójáték, amiben Istár és Mamácska azaz Ráhel, alakja olvad össze. Ráhelt egész Izrael szimbolikus anyjának szokás tekinteni (Mt 2.18).

58 Thomas MANN, 1975, 383.

59 Hans-Thies LEHMANN, *A posztdramatikus színház*, ford. KRICSFALUSI Beatrix – BEREZ Zsuzsa – SCHEIN Gábor, Budapest: Balassi Kiadó 2009, 158.

60 *Színjátszás* szócikk = *A magyar nyelv értelmező szótára*, szerk. BÁRCZI Géza, ORSZÁGH László, Budapest: Akadémiai Kiadó, 1959–62.

61 Kiss Gabriella, *TeatREALitás és határátlépés*, Theatron, 2014/4., 4.

ció lényege szerint, mindig merőleges önmagára: *rámutatás* egyszersmind *megjelenés* is; egy tárgyhoz való viszony és önmaga megnyilvánulása.⁶² A köntös helyet biztosít a testeknek, hogy megjeleníthessék, *beleírassák* önmagukat: »felöltöttem ruhámat – levessem-e ismét?« A ruha szövetébe hímzett nyelvi jel szimultán olvasható direktívumként és tanúságtételként is: egyszerre ígéret és utólagosság. Az öltözködés mozzanata „egy fenyegető kiazmust teremt miszerint a beszédcselekvés egyszerre nyelvi és testi.”⁶³ Lea számára a ruha felvétele a Jákobbal eltöltött közös éjszaka ígéretét, majd levétele a megvalósult nászéjszaka tanúsítását jelenti. Ráhelnek ugyanez a folyamatsor a házasság elnapolásának a kinyilvánítását jelenti, és egy jövőbe kihelyezett, majdani megvalósítás ígéretét hordozza. Jákob a női szerepcseréket nézőként kíséri végig, és nem figyel eléggé azokra az információkra, amelyek elárulhatnák számára, hogy egy „színház(i előadás)” részesévé válik. A színlelésnek az elengedhetetlen feltétele az ő folyamatos nézői tekintete, amiben a fátyoljelmez és az emberi test interakciója játékká válik. Ugyanezen logikára épül József és testvéreinek közös darabja, amiben a nézői pozíciót ismét Jákob veszi fel. A férfinak újra szembesülnie kell azzal, hogy a köntösbe bújó (anyaistent imitáló) József, majd az ő személye nélkül reprezentált véres köntös látványa egy előre eltervezett koreográfia részét képezte, amiben újfent nem jól értelmezte a hátrahagyott nyomokat.

Az anyagba rögzített információ (felöltöttem ruhámat – levessem-e ismét?) ugyanakkor nemcsak a látványon keresztül ragadható meg az értelmezés számára, hanem egy tapintható írásrendszerként működik. A jel materialitása a hímzés által taktilisan – mutatóujjal vagy több ujjal – is lehetővé teszi az olvasást. A k^etonet passim története az *érintés* története: a testet beburkoló ruha érintéséé, és fordítva, a test (megsimogató, megcsókoló vagy éppen szétszabdalo) érintése a ruhán.⁶⁴ A k^etonet passim története az *érintkezés* története: a szóképek világáé. A nyelv, amely kapcsolatot teremt, nyomot hagy, eltérít és elfed, rámutat és feltár. Éppen ezért nemcsak addig szignál, amíg sértetlen, hanem roncsoltságában is: a (szöveg/emberi) test jelöléséről beszél, abban az esetben is, ha az hiányként mutatkozik meg. Habár a magyar fordításban József és Támár történetében is a „tarka ruha” összetétel szerepel, fontos kiemelni, hogy a ruha általános gyűjtőfogalma helyett miért a speciális k^etonet passimot használja mindkét esetben a Biblia. A ruha héber megfelelője (בגד) a „begeď” az elfed, eltakar, elárul igéből (בגד – bāḡaď) ered. Éppen ezért, egy másik Jákob történetben, amikor a pátriárka ikertestvérének, Ézsau-nak, a ruháját ölti fel, hogy megtévessze az apjukat, Izsákot, akkor a ruha szó használata nyelviileg már magában hordozza ezt az üzenetet: valami, ami azzal, hogy elfed testileg,

62 Michel FOUCAULT, *A szavak és a dolgok*, ford. ROMHÁNYI TÖRÖK Gábor, Budapest: Osiris Kiadó, 2000, 85.

63 Judith Butler, *Excitable Speech: A Politics of the Performative*, New York: Routledge, 1997, 141.

64 „Azáltal, hogy a [ruha – kiemelés tőlem N.F.] testtel érintkezik és egyszerre funkcionál helyettesítőjeként és álcázásaként, okvetlenül tárgya egy igen fontos energiárfordításnak: ezt a poétikai hajlandóságot a ruházati leírások gyakorisága és minősége tanúsítja az irodalomban.” Roland BARTHES, *A divat mint rendszer*, ford. MIHANCsik Zsófia, Budapest: Helikon, 1999, 176.

elrejtí az igazságot is.⁶⁵ A héber „begeg” referenciája és a „begeg” szó viszonya tautologikus, és pont ezt az egybeesést kerüli meg a k^etonet passim, hiszen a különbségtétel az, ami minden szemiózis alapja. Jákob gondoskodó ajándéka, József számára a hasonlóságban is az elkülönbözödést hangsúlyozza: az eltakarás mellett, az érzelmek transzparens feltárásának gesztusa is megmutatkozik benne. A k^etonet passim jelentésmezője egyszerre mozgatja az érintkezés kettős dinamikáját: a k^etonet a láthatóság és a láthatatlanság, az elrejtettség és a kinyilatkoztatás kompozíciója. A ruha feltáró és homályban tartó működése rájátszik a képleírás sajátosságára. Az ekphraszisz nyelvi működése azáltal, hogy láthatóvá szeretné tenni a tárgyát, egyben takarja és torzítja is azt, aminek a megközelítésére vállalkozik. Azáltal, hogy Mann kiegészíti a bibliai textus hiányzó részeit a köntös leírásában, ugyan beleírja saját szövegét a textus üres helyeibe, azonban óhatatlanul a (de)formációra hívja fel a figyelmet.

Noha textus (szöveg) és textus (szöveg) egymásba játszása már közhelynek számít az irodalom autoreferencialitása kapcsán, azonban itt nem egyszerűen erről van szó. Mann narratív technikája a szemiotikai viszonyok folyamatos kétségbevonásáról szól. A köntös *ön maga ellentétébe rejtőzik el*,⁶⁶ amikor a regény szövetébe mise-en-abîme-ként kendőzi el magát. Ebben a gesztusban nem kizárólag arról van szó, hogy a nyelv ön maga működésmódjára hívja fel a figyelmet, hanem arról, hogy „a jelek és a dolgok megkülönböztetésének rendszere maga borul fel.”⁶⁷

A fentiek értelmében talán helytálló ezt az írást Thomas Mann kezdősorával zárni: „Mélységes mély a múltnak kútja. Ne mondjuk inkább feneketlennek?”

Irodalom

A.W. HEFFERNAN, James, *Museum of Words, The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*, The Chicago and London: University of Chicago Press, 1993.

BARTHA, Tibor (szerk.), *Keresztény bibliai lexikon*, Budapest: Kálvin János Kiadó, 1993.

⁶⁵ 1. Móz 25:53.

⁶⁶ Luther szófordulata Isten rejtettségéről rokonítható a ketonet passim elkendőző és egyben feltáró misztériumával. [„Non autem absconditur aliter quam *sub contraria specie* nostri conceptus seu cogitationis.” *Der Brief an die Römer* (376, 31) = *D. Martin Luthers Werke* 56., Weimar: Böhlau, 1938.] Luther szerint „amikor Isten kinyilatkoztatja magát nekünk, akkor ezt úgy teszi, hogy egy *fátylat*, *takarót* tesz önmagára, s ezt mondja: »ez alatt találsz majd meg engem.«” Luther, aki német irodalmi nyelv kialakítására is jelentős hatást tett, mindezt a misztika nyelvéből kölcsönözte, és az egyházatyák gondolatai közül Nüsszai Gergellyel mutat hasonlóságot, aki Isten igazi megértését úgy írja le mint ami „a nemlátásban látható be, mert amit kutatunk, felülmúl minden képszerű megértést, mindenhol a felfoghatatlanság veszi körül homályként.” NÜSSZAI SZENT GERGELY, *Az erényről, avagy Mózes életéről*, ford. VANYÓ László = *A kappadókiai atyák*, szerk. VANYÓ László, Budapest: Szent István Társulat, 1983, 700. Luther gondolatát Fabiny Tibor fordításában közlöm: Fabiny Tibor, *l.m.*, 306. A Luther műveit tartalmazó kritikai kiadásban itt találjuk meg az említett részletet: *Luther's Works* I., szerk. Jaroslav PELIKAN és Helmut LEHMANN, Philadelphia – St. Louis: Fortress Press – Concordia Publishing House, 1959, 15.

⁶⁷ KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *Metapoétika: Önreprezentáció és nyelvszemlélet a modern költészetben*, Pozsony: Kalligram, 2007, 400.

- BARTHES, Roland, *A divat mint rendszer*, ford. MIHANCsik Zsófia, Budapest: Helikon, 1999.
- BENJAMIN, Walter, *A műalkotás a technikai reprodukálhatóság korában*, ford. BARLAY László és BERCzik Árpád = *Uő, Kommentár és prófécia*, Budapest: Gondolat, 1969.
- BERGER, Willy R., *Die mythologischen Motive in Thomas Manns Roman "Joseph und seine Brüder"*, Köln: Böhlau, 1971.
- Biblia, Das Ist: Die Ganze Heilige Schrift Des Alten und Neuen Testaments*, D. Martin LUTHERS, Wittenberg: Hans Lufft, 1569.
- Biblia*, ford. Magyar Bibliatársulat, Budapest: Kálvin János Kiadó, 2014.
- BIN-GORION, Micha Josef, *Joseph und Seine Brüder: Ein Altjüdischer Roman*, Berlin: Schocken-Verlag, 1933.
- BOWKER, John, *The Targums and Rabbinic Literature: An Introduction to Jewish Interpretations of Scripture*, Cambridge: Cambridge University Press, 1969.
- BÖHLER, Dieter et.al, *International Exegetical Commentary on the Old Testament*, W. Kohlhammer GmbH, 2015.
- BUTLER, Judith, *Excitable Speech: A Politics of the Performative*, New York: Routledge, 1997.
- CICERO, Marcus Tullius, *A szónokról*, III.38.155, ford. ADAMIK Tamás, Pozsony: Kalligram, 2012.
- EÖRSI, István, *Egy kerek történet*, Magyar Lettre International, 1995/19., 1–2.
- ETHERIDGE, John Wesley (ford. és szerk.), *Targum Jonathan on Genesis*, London, 1862.
- EZRA, Ibn, *Genesis: (Bereshit): Commentary on the Pentateuch*, ford. és jegyz. H. Norman STRICKMAN & Arthur M. SILVER, New York: Menorah Publishing Company, 1988.
- FISCHER-LICHTE, Erika, *A performativitás esztétikája*, ford. Kiss Gabriella, Budapest: Balassi Kiadó, 2009.
- FLAVIUS, Josephus, *Antiquitates Judaicae* (III.7.2), London – Cambridge: William Heinemann, Harvard University Press, 1961.
- FOUCAULT, Michel, *A szavak és a dolgok*, ford. ROMHÁNYI TÖRÖK Gábor, Budapest: Osiris Kiadó, 2000.
- FRIED, István, *A próza (Heinrich és Thomas Mann, Hesse, Musil) = Világirodalom*, szerk. PÁL József, Budapest: Akadémiai Kiadó, 2005, 840–851.
- Gilgames*, ford. ZÁSZLÓS Levente, Budapest: Tertia, 2004.
- HOVÁNYI, Márton, *The Prophetic Counterparts in The Brothers of Karamazov*, Saarbrücken: Blessed Hope Publishing, 2015.
- KERÉNYI, Károly – MANN, Thomas, *Beszélgetések levélben*, ford. DOROMBY Károly et.al., Budapest: Gondolat, 1989.
- KISS, Gabriella, *TeatREALitás és határátlépés*, Theatron, 2014/4., 3–12.
- KOELB, Clayton, *Mann's Use of Hebrew in the "Joseph" Novel*, Monatshefte, 1978/2, 138–150.
- Korán*, ford. SIMON Róbert, Budapest, Helikon, 1987.
- KRIPPENDORFF, Klaus – BUTTER, Reinhart, *Prduct Semantics: Exploring the symbolic qualities of form*, Innovation, 1984/3., 4–9.
- KULCSÁR-SZABÓ, Zoltán, *Metapoétika: Önreprezentáció és nyelvszemlélet a modern költészetben*, Pozsony: Kalligram, 2007.
- KYBALOVÁ, Ludmila, HERBENOVÁ, Olga, LAMAROVÁ, Milena, *Képes divattörténet az ókortól napjainkig*, ford. HARMATH Anikó, Budapest: Corvina Kiadó, 1974.
- LEHMANN, Hans-Thies, *A posztdramatikus színház*, ford. KRICSFALUSI Beatrix, BEREcz Zsuzsa, SCHEIN Gábor, Budapest: Balassi Kiadó 2009.
- MANN, Thomas, *Joseph und seine Brüder*, Berlin–Weimar: Aufbau-Verlag, 1972.
- MANN, Thomas, *József és testvérei 1.*, ford. SÁRKÖZI György, Budapest: Európa Könyvkiadó, 1975.
- MANN, Thomas, *József és testvérei: előadás*, ford. SZOBOTKA Tibor = *Thomas Mann válogatott művei 11.*, szerk. DOMOKOS Mátyás, Budapest: Magyar Helikon, 1970.
- MCMANARA Martin (ford. és jegyz.), *Targum Neofiti 1: Genesis*, Collegeville: Liturgical Press, 1992.

- MILIÁN, Orsolya, *Az ekpraszisz kezdetei*, Fosszilia, 2006/1., 102–114.
- MARGOLIN, Viktor, *A designtanulmányok összetett feladata*, ford. SIPOS Dániel, Disegno, 2014/1., 46–61.
- PELIKAN, Jaroslav– LEHMANN, Helmut (szerk.), *Luther's Works I.*, Philadelphia – St. Louis: Fortress Press – Concordia Publishing House, 1959.
- RAMBAN, *Commentary on the Torah*, ford. és jegyz. Charles B. CHAVEL, New York: Shilo Pub. House, 1971–1976.
- RÓZSA, Huba, *Az Ószövetség keletkezése*, Budapest: Szent István Társulat, 1995.
- SARNA, Nahum M., *Genesis:Be-Reshit: The Traditional Hebrew Text with New JPS Translation*, Philadelphia: Jewish Publication Society, 1989.
- SELIGMANN, Kurt, *Mágia és okkultizmus az európai gondolkodásban*, ford. GRESKOVITS Endre, Budapest: Gondolat, 1987.
- SPERO, Moshe Halevi, *The "Coat of Many Colors" as Linking Object: A Nodal Moment in the Narrative of Jacob's Bereavement for Joseph = Answering a Question with a Question Contemporary Psychoanalysis and Jewish Thought II.*, szerk. Lewis ARON és Libby HENIK, Boston, USA: Academic Studies Press, 2015, 201–249.
- STRONG, James, *The Exhaustive Concordance of the Bible* (H3801), Cincinnati: Jennings & Graham, 1890.
- SZÍVÓS, Mihály, *Jelterek: a jeltérelmélet alapjai és a jeltérelmezés módszertana*, Budapest: Magánkiadás, 2022.
- The Holy Bible*, King James Version, Cambridge: 1769.
- WUNDERLICH, Péter, *A szemiotika szerepe a designoktatásban* (doktori disszertáció), Budapest: Moholy-Nagy Művészeti Egyetem, 2023.
- WRIGHT, G. Ernest, *Israelite Daily Life*, *The Biblical Archaeologist*, 1955/3., 49–79.

Designer fashion in the Bible

Abstract. Joseph's story in the Bible is a "well-constructed literary work in its own right", which has become a reference point for several texts and works of art. Thomas Mann's great novel stands out among the representations, which undoubtedly has one of the most complex portrayals of Joseph's character in literature. One of the most significant motifs shared by the biblical story and the novel is the description of the decorative coat given to Joseph by Jacob. In both texts, the "coat of many colors" evokes strong emotional and symbolic meanings in the family network of relationships, in which both aesthetics and the rules of clothing have prominent roles. The Hebrew expression used for garment – *ketonet passim* – makes it absolutely clear that Israel's gift is a uniquely designed, elegant piece of clothing whose aesthetic appearance, beyond its use as a tool, is at least as important as following the moral norms that the wearing of the garment entails. Could we even call the multicolored coat – in addition to the symbolic representation of Jewish birthright – an example of high art in fashion history? The paper is concerned with the "interactions" between the coat and the characters who wear it (or who are deprived of this possibility), how they assign meanings to it and how they interact with it accordingly.

Keywords: Thomas Mann, Joseph and his Brothers, Bible, Design, Semiotics