

A VÁGYTALAN BOLDOGSÁG KÖLTŐJE

(Czóbel Minka költői világképéről)

1. Czóbel Minka és a magyar líra hagyománytörténete

Czóbel Minka költészete – a Nyugat iránta tanúsított érdektelensége folytán – hosszú időre feledésbe merült; Pór Péternek köszönhető¹ újralfedezése megelőzte az elmúlt évtized hagyományváltási mozgalmát. Ez az újjászületés, amelyet az alkotó költészet is hitelesített Weöres Sándor állásfoglalása révén,² jelzésnek számított tehát: a hagyomány nincs rögzítve, összefüggérendszerét mindenkor azok a kérdések alakítják ki, amelyeket a múltban létrehozott műveknek teszünk (vagy nem teszünk) föl. A sok évtizedes feledés ugyanakkor okok után kiált, s ha az „ami van, az szükségszerűen van” okoskodás folytán eltúlzottan is, nem indokolatlanul hangsúlyozódtak az oknyomozás során e líra fogyatékoságai.³ Nehéz volna azonban vitatni, hogy hasonló (jellegű) fogyatkozásokat hajlamos „megbocsátani” az irodalomtörténet-írás olyan szerzőknek, akik fellépésüktől fogva szerves részei a hagyománynak, vagy akiket a konszenzus időközben a hagyomány részévé avatott.

Nos, Czóbel Minka lírájának reneszánsza természetesen még akkor sem teljesen mentes ellentmondásoktól, ha ma már – Pór Péter tanulmánya után két évtizeddel – nagyjából világosan látjuk, melyek azok a kérdések, amelyekre ez a líra ad választ a legautentikusabban, ha – stílustörténeti frazeológiával élve – megállapítjuk, hogy Czóbel Minka költészete a szecesszió és a szimbolizmus vonzáskörzetében mozog, s – irodalomtörténeti szempontból nézve – konstátáljuk, hogy kulcsszerepe van az 1890-es évtized magyar lírájában. E kulcsszerep nem csupán annak tulajdonítható, amit a költőnő létrehozott, hanem annak a még a Komjáthyénál is bonyolultabb, kanyargósabb útnak is; amelyen a modern lírai irányzatokhoz közelített; a népnemzeti lírától a modernségig a korszak valamennyi líratörténeti stációját megjárta, s valamennyi nyomot hagyott változékony költészetén. Ellentmondásosságát csak fokozza, hogy mihelyt rátalált az alkotóknak megfelelő útra, rögtön meg is torpant rajta. Dilettáns azonban nem volt: fogyatkozásai inkább írhatók az útkeresés, a szereptévesztés, az elszigeteltség, a visszhangtalanság rovására, még ha ezek olykor nem is választhatók el szigorúan a tehetségtől. Legjobb verseiben – sokszor csakugyan nem azt fedezve föl, aminek

¹ Az új népszemlélet művészi lehetőségei: Czóbel Minka lírája. In Pór Péter, *Konzervatív reformtörekvések a századforduló irodalmában*. Bp., 1971. (ÍF 73.)

² Az 1974-es – PÓR Péter válogatta – *Boszorkánydalok* című kötethez előszót ír („Múltszázadvégi és századunk-eleji munkássága úttörő és időt álló érték”, mondja). A *Három veréb hat szemmel* című kötetben pedig (amelybe a költőnő hét versét veszi fel) egyetértőleg idézi Pór véleményét, amely szerint a *Fehér hyacinth tükkör* s a hozzá hasonló versek építési módja „néha talán közelebb áll már Mallarméhoz, mint a dekadensekhez.” (*Három veréb hat szemmel. Antológia a magyar költészet rejtett értékeiből és furcsaságaiból*. Összeállította, sajtó alá rendezte, magyarázó jegyzetekkel és utószóval ellátta WEÖRES Sándor. Bp., 1982. 473.)

³ Mindenekelőtt NAGY Miklós recenziójára gondolunk – szerinte „Túlzott rehabilitációra nincs szükség” (*Pór Péter: Konzervatív reformtörekvések a századforduló irodalmában*. ItK 1974. 763.), illetve KÖNCZÖL Csaba hasonló hangvételű írására (*A dilettáns bátorsága*. Életünk, 1975. 2. szám).

fölfedezésére vállalkozott – éppen azt „találja el”, „hogyan kell új módon, a már létező új érzéseknek megfelelően lírai formát teremteni”.⁴

Pályája már csak azért is jellemző, mert a magyar lírában – a franciával ellentétben – nem egycsapásra, nem egy nemzedékváltás heveségével nyert tért az új lírai kifejezőmód (valójában persze a francia romantikus lírától sem volna méltányos elvitatni a klasszicista témamegverselő poétika ellen irányuló törekvéseket). A magyar költészetben sok évtizedes, lassú és ellentmondásos folyamat volt e paradigmaváltás, amely legalább annyit köszönhet Arany János (bizonyos szempontból csakugyan klasszicista poétikájú) lírájának, mint a „modernekné” (sokszor hagyományosan témamegverselő) költészetének. Ám beszéljünk akár a francia, akár a magyar líráról, hirdessük bármily meggyőzően is, hogy a modernknél „a technika (a poétikai program) teljesen egybefolyt az ideológiai programmal és viszont”,⁵ nem hagyhatjuk figyelmen kívül, hogy a költői technika illetően előtérbe kerülése elképzelhetetlen lett volna a korábbi, közmegegyezésen alapuló világképnek, az arra való hivatkozás lehetőségének elvesztése nélkül. Poe elhíresült esszéje, amely látszólagos cinizmusával a költői technikára irányította a figyelmet, valójában azt a súlyos ellentmondást hivatott áthidalni, hogy a költőnek *önmaga által is tudottan fiktív* szubjektív tartalmakat kell a magánvaló látszatával felruháznia, „a valóság álruhájába öltöztetnie”.⁶ Ám a költők általában a hagyományos világkép megrendültével sem következtettek arra, hogy végképp el kellene utasítani annak a – verseik gyakori ihletőjéül sejtett – „mélység”-nek a létezését, amely, tapasztalatuk szerint, egy művelődéstörténeti korszak számára a vallás világképében táruult föl.⁷ Ha a költő – minden pozitivista hidegfejűsége ellenére – nem volna maga is az orfikus világlátás, az analogikus gondolkodásmód, a mágikus nyelvszemlélet, a prelogikus tudat igazságának titkos híve, képtelen volna a valóság álruhájába öltöztetni a „fiktív” entitásokat. Cinizmusa legfőljebb abban van, hogy *tudja*, milyen szavakkal, milyen grammatikai-poétikai effektusokkal miféle hatásokat lehet elérni, miféle archaikus tudatszférákat lehet aktivizálni a befogadóban. Meglehet, e tudását-tudatosságát is csak azért hangsúlyozza annyira, hogy orfikus szimpátiáit elleplezhesse. (Talán Komjáthy Jenő is jobban járt volna, ha a műalkotás hatásmechanizmusának kiszámíthatóságára apellál, mintsem a „spiritualizmus” *tapasztalatainak* tudományosságára.) A művészet története egyébként mindenfajta cinizmus nélkül is tekinthető olyan szenzuális technikák történetének, amelyek a valóságra adott reakciókat váltják ki a

⁴ KÖNCZÖL Csaba vitatja el e szavakkal Czöbel Minkától a líratörténeti újító szerepét (i. m. 186.).

⁵ KÖNCZÖL Csaba, i. m. 187.

⁶ Róheim Géza fogalmaz így, a fantáziaműködés lelki hatékonyságát kötvén ehhez a föltételhez. L. *A kultúra pszichoanalitikus vizsgálata*. In RÓHEIM G., *Primitív kultúrák pszichoanalitikus vizsgálata*. Ford. ANGSTER Mária. Bp., 1984. 636.

⁷ Hölderlin például, úgymond Heidegger, arra vállalkozott himnuszaiban, hogy az istenek eltűnével új módot találjon ama rejtett hatalomnak a megjelenítésére, amelyet a „szentül gyászoló” („das Heiligtrauernde”) az elhalványult istenképek háttérében sejt. („Die heilige Trauer ist entschlossen zum Verzichten auf die alten Götter, aber – was will dabei das trauernde Herz ander, als: im Weggeben der Götter deren Göttlichkeit unangetastet zu bewahren. Dass die Götter entflohen, heisst nicht, dass auch die Göttlichkeit aus dem Dasein des Menschen geschwunden ist, sondern heisst hier, dass sie gerade waltet, aber als eine nicht mehr erfüllte, als eine verdämmernde und dunkle, aber doch mächtige.” Hölderlins Hymnen „Germanien” und „Der Rhein”. In Martin HEIDEGGER, *Gesamtausgabe*. 2. Abteilung, *Vorlesungen 1923–1944*. Bd. 39. Frankfurt a. M., 1980. 95.

befogadóban.⁸ Szemléletmást összefüggés van tehát a művészi technika problematikájának előtérbe kerülése, s a világgépi válság, a művészet világgépi paradigmaváltásának megnyilvánulása között.

Czóbel Minka természetesen híján volt a Poe- vagy Baudelaire-féle tudatosság-
nak (költői útja éppen ezért oly kanyargós), azonban nemcsak arra ébredt rá
lassanként, hogy a népnemzeti modor alkalmatlan az individualitás és az univer-
zum sarkpontjain nyugvó élményvilág kifejezésére, de arra is, hogy a Komjáthy-
féle végletes szubjektivizmus, a külvilágtól való teljes elszakadás (amire egyéb-
ként neki magának is volt hajlama) végső soron szintén megfosztja a költői
nyelvet felidéző erejétől. Eddig a – fordulópontot jelentő – fölismerésig azonban
Czóbel Minka költői – s kiváltképp világgépi – törekvései, jelentős hangsúlykü-
lönbségek ellenére, hasonlóak a Komjáthyéihoz.

2. A hanyatlás mint meghatározó társadalmi szituáció

Czóbel Minka is a népnemzeti líra közeléből indul, mint nemzedéke költői
általában. Kapcsolata azonban sokkal szervezettebb az irányzattal, mint Komjáthyé;
nem csupán arról van szó az ő esetében, hogy a kezdő költő – önálló hanghordo-
zása híján – a korszak lírai „köznyelvének” regiszterein szólal meg. Neki valódi
esélye volt arra, hogy a népies-nemzeti irány második nemzedékének képviselője
legyen. Nemcsak születési éve, körülményei, világszemlélete, de első kötetének
uralkodó poétikai jegyei is ezt mutatják. Ám ha kifejlett lírája mutat is némi
rokonságot a Vargha Gyuláéval, Bárd Miklóseval, ez nem annyira az ő „népnem-
zetiségével” magyarázható, mint inkább azzal, hogy az utóbbiak is érzékennyé
váltak a századvégi individualizmus, az új korszak közeledtét jelző modern
hangok iránt. Valójában Czóbel Minka útja lassanként eltávolodott kor- és
esztetársaiétól, paradox módon még abban is, hogy – transzformációkkal –
többet megőrzött a népiesség hagyományából, mint amazok.

Körülményei is ebbe az irányba sodorták: míg a népnemzeti költők polgári
értelmiségiékként – korábbi kötődéseik számos szemléleti elemét megőrizve
ugyan – betagozódtak a kiegyezéses társadalom struktúrájába, s művész-értelmi-
ségi autonómiájuk többé-kevésbé áldozatul esett a felvállalt ideológiának,⁹ Czóbel
Minka megérezte, hogy az a társadalmi csoport, amelyikhez tartozik s kötődik,
perifériára került. Ideológiai kényszerek ugyan benne is működtek, ezek azonban
inkább a magyar nemesség hagyományos nemzeti küldetésstudatának reflexei
voltak, amelyek a kiszorultság elfogadása folytán sokkal inkább öltöttek morális,
mint politikai jelleget (éppen ezért csak megszorításokkal használhatjuk rájuk a
„konzervatív reformtörekvések” Pór Péter adta meghatározását). Ha valami
lényeges hatást gyakorolt a költőnőre társadalmi adottságait tekintve, az éppen
osztálya hanyatlásának élménye, amelyet a magyar költők közül aligha élt meg
más oly bensőleg, mint ő. E hanyatló világhoz tartozva – s ráadásul falusiként,
nőként fokozottan élte át az outsider sorsát; természetesen nem a kirekesztett,
hanem a kivonuló ember gesztusával. Nem csoda tehát, hogy érzékeny lett a

⁸ L. pl. GOMBRICH, Ernst Hans, *Illúzió és művészet*. In GREGORY, Richard Langton – GOMBRICH, E. H. (szerk.), *Illúzió a természetben és a művészetben*. Ford. FALVAY Mihály és NÉMETH Ferenc. Bp., 1982.

⁹ L. ezzel kapcsolatban VARGA Pál, *A népies-nemzeti irány költői világgépének néhány problémája*. It 1987–88. 3.

szecesszió életérzése iránt – érzékenyebb, mint a polgársághoz kötődő századvégi költőtársak; mivel a magyar történelemben fejlődési szakaszok torlódtak egymásba, az ő közege alkalmasabb lehetett a modern dekadencia megélésére, mint a még lényegében helyét kereső, bontakozó polgárságé.¹⁰ S ha „modernsége iránt” tekintjük, nem hagyhatjuk figyelmen kívül a már más fejezetekben említett felekezeti szempontot sem. Czóbel Minka katolikus volt¹¹ – ez sokat megmagyaráz Madách, Vajda, de valamennyit még Reviczky, Komjáthy szemlélete iránti érzékenységből is.

3. A vitalizmus kihívásának érvényesülése a deformált népnemzeti hagyomány keretei között

Az első kötetben (*Nyírfa lombok*) uralkodó népnemzeti karakterről könnyű meggyőződni. A kötet versei közül rögtön kitűnik a balladás elbeszélő költemény típusa, amely érzékenyen követi *Az egri leány*, a *Zács Klára „menetelét”*, a *Toldi* – olykor a *Toldi estéje* vagy a *Toldi szerelme* – nyelvi-ritmikai hangulatát:

Lassú halált, szív halálát várja
Zordon ősi szklabinyai várba
Szép úrnője a mogorva várba,
Egyet érez, de majd gondol százat.
Hogy a hulló őszi ködöt látja,
Egyik emlék a másikat váltja.
Két emlékebe szíve belevásik,
Egyik édes, keserű a másik.

(*Forrách Zsuzsánna*)

Tengeri-kapálás, Tengeri-törés című „balladái” aztán már nyilvánvaló utánérzések, még ha ki is érzik belőlük a nyírségi falusi élet frissesége. Világképileg legszembeötlőbbben a *naiv kongruencia*¹² érvényesítése kapcsolja a kötet verseit a népnemzetiekhez; már nem is annyira Vargha Gyuláékhoz, mint inkább Lévyay-hoz, Tompa Mihályhoz: „Bágyadt csillag, mit tündökölsz / Oda fenn az égen? / Az én rózsám elköltözött, / Más földön jár régen.” (*Bágyadt csillag*) stb. A népies hang megszólaltatása később is minduntalan a kongruencia felelevenítésével jár: „Mikor elvitték a rózsám katonának – olvassuk *A virradat dalai* című kötetben (1896) – Azt hittem: vége lett az egész világnak. / Hogy ablakában nem volt már a lámpa, / Azt hittem: elfogyott a napsugár lángja.” (*Hold fogytán*). A költőnő

¹⁰ Különösen szembetűnővé válik ez az összefüggés, ha a szecessziót – Halász Gábor nyomán – a rokokóval hozzuk kapcsolatba: „Mint az arisztokratikus ancien régime végén, felvirradt a díszítőművészetek legkülönbözőbb fajtáinak, az irodalom maga is ékítmények, ékszerek ragyogását öltötte magára: bekövetkezett a polgári rokokó, amelyet most szecesszionak neveztek.” (*Ferenczyözsefi idők*. In *Halász Gábor Válogatott írásai*. Bp., 1977. 402.)

¹¹ Monográfusa, Kis Margit jegyezte fel a költőnő szóbeli közlése alapján, hogy bár anyai ágon a család református, a családi béke érdekében a leányokat is katolikusoknak keresztelték (*Czóbel Minka*. Bp., 1980. 83.)

¹² A naiv kongruenciának a magyar költészet világképében játszott szerepével kapcsolatban I. TAMÁS Attila, *Költői világképek fejlődése Arany Jánostól József Attiláig*. Bp., 1964. (IF 46.)

azonban talán még e szenvelgett naivitásnál is nehezebben tudott szabadulni a népnemzeti szerephez, a mandátumos költő pózához kapcsolódó moralizmustól; a modernséghez vezető útján talán semmi nem akadályozta annyira, mint ez:

Barna legény hű kedvessel
Ha az ég megáldott,
Soh' se hagyd bús árvaságba
Hajlékony virágod.

Vagy ha sorsod útra késztet,
Hogy ha el kell menni,
El ne felejts a távolból
Híradással lenni.

(Késő öröm)

Fokozódó antikapitalizmusa folytán aztán – melyet marginalizálódása indukált – egyre gyakrabban hangzottak föl az erkölcsnemesítő szózatok; ilyenkor már nem is annyira Tompa verses intelmei, mint inkább Rudnyánszky kispolgári moralizmusa, „iránytalan irányköltészete”¹³ juthat eszünkbe: „Mint volt egykor a »nagyoké«, / most a népek mérge: / Kegyetlenség, érzékiség / rémes keveréke” (*A méregpohár*). Am mindeme népnemzeti vonások ellenére nyilvánvaló, hogy Czóbel Minka kezdetől fogva új, a népnemzetivel ellentétes szemlélet keretei között mozog: népboldogító-patriarchális nosztalgiái ellenére nem a nemzet ideológiailag konstruált közössége nevében és érdekében lép fel, hanem a századvég elszigetelődő, magányát egyre inkább kozmikus adottságként átélő individuum nevében. Ezért szükségszerű, hogy a népnemzeti hagyomány még akkor is deformáltan jelenjék meg lírájában, amikor egy-egy vers, motívum látszólag harmonikusan kapcsolódik a konvenciókhoz: a népies nyelvhasználatban csak egy árnyalatnyival több a dekorativitás, mint azt a puritán népnemzetiektől megszoktuk, a balladás elbeszélő költeményekben alig mélyebb tónusú a romantikus színezet, mint a mintául vett Arany-versekben. Az azonban már szembevetendő, hogy a népnemzeti teleológia vilásképi alapjául szolgáló ideál-reál-problematika még nyomokban is alig tűnik elő nála, s hogy – az Arany-követők közül egyedülálló módon – fölfedezi *Az örök zsidót*, s (szinte plágiumszámba menő) parafrázist ír a versre. E költemény (*A sors; Nyírfa lombok-kötet*) egyúttal azt is jól példázza, milyen csekély elmozdulás elégséges ahhoz, hogy egy új irány első nyomai megjelenjenek. Nincs itt még szó Nirvánáról, buddhista kontemplációról, mégis, Arany nyugalomvágya ebben a transzkripcióban határozottan a Nemlét boldogsága után sóvárgó későbbi Czóbel Minka felé mutat: „Pihenni? nem, nem lehet” – indul a vers, majd így folytatódik:

A sors ragad, tovább, tovább
Megállás nincs – előre hát!
Előre hát a tengeren,
Melyen csak bánat s kín terem.

¹³ PALÁGYI Menyhért kifejezése, I. PONT [P. M.], *Rudnyánszky Gyula költeményeiről*. Koszoru, 1886. 12. 185.

Az élet kín és fájdalom,
Nincs más öröm, csak nyugalom,
Nyugalmas, csöndes, szép halál,
Még nem – előttem élet áll!

E nyelvileg még alig érzékelhető (s esztétikailag nem is mindig sikeres) deformáció már elég ahhoz, hogy a népnemzeti hangvételi versek közé zökkenőmentesen illeszkedhessenek mélyen átélvt Vajda-reminiszcenciák. A Nirvána-sejtellem megjelenése révén kapcsolódhat egymáshoz *Az örök zsidó* és a vajdai filozofikus dal, mindenekeelőtt a *Nádas tavon* hangulatvilága:

Milyen lesz majd elnyugodni?
Milyen lesz majd megpihenni?
Milyen lesz majd az a kétes
Bűvös-bájós titkos semmi?

Az a *semmi*, melynek fátyla
A *valót* csak eltakarja,
Melynek ölelésre készen
Mámorító hívó karja.

(Távol sugár)

Azok a versek aztán, amelyek a *Sírámok*, a *Kisértetek* s a szerelmi boldogságot „üdvezülés”-ként értelmező *Éjjelek* szerzőjét idézik, immár természetes megnyilvánulásai a századvégi individualizmusnak; ám egyúttal olyan élményi tartományról is tudósítanak, amelyre a későbbi Czóbel-líra alapján legföljebb következtethetünk. Mert ha tudjuk is, hogy a költő „személyében a freudista iskola nem jogtalanul ismerné fel a szublimáció ritka tökéletes példáját”¹⁴ –, az elfojtott lelki tartalmakat lírikusunk a későbbiekben szigorú fegyelemmel kiiktatta költői témái közül. Márpedig pályájának további alakulását aligha értelmezhetnénk következetesen az ilyesfajta panaszok figyelembe vétele nélkül:

Künn zúg-búg a vihar – tovább nem állhatom –
Szivemet széttépi az örült fájdalom.
A boldogság után nyujtom ki kezemet.
Csak visszahanyatlok – nem lehet – nem lehet –
Nem lehet, és miért? Mi az oka ennek?
Mások üdvezülnek, mások égbe mennek,
Csak én, csak én legyek mindörökké fogva?
Csak körültem rakjon a fájdalom pokla
Égő, irtó tüzet?

(Vihar)

E korai szakaszban – ismét unikumként az egész életműben – a (vágyott) szerelem Komjáthy eksztatikus látomásait kelti életre:

¹⁴ PÓR Péter megállapítása, *i. m.* 1971. 109.

Jer hát! repüljünk a magasba
Villámos távol szép egen,
A föld, a por, a köd homálya
Lelkünknek úgylis idegen.

Jer, jer; repüljünk! s hogy ha szívünk
E tiszta lángba hamvad, ég, –
Behalni fénybe, tűzbe, lángba
Hát ennyi üdv még nem elég?

(Az én szerelmem)

Ebben a pillanatban Czóbel Minka közel jutott ahhoz (amit Komjáthy is megközelített s amit végül ő is elutasított), hogy az individuum kiteljesedését ennek *vitalisztikus expanziója* révén érje el.

A vitalizmus szemlélete felé vezetett azután a hit hagyományos formáinak elhalványulása is. Az *Ujabb költemények Sursum corda* című ciklusának egyik verse (*Keresem az Istent*) Arany Honnan és hová? című költeményének konszenzus-gondolatából indul ki („Különböző módon tisztelnék a népek”), ám aztán Petőfi panteizmusához (I. *Válasz kedvesem levelére*) próbál visszanyúlni („Kereslek, kereslek, természet ölében / Emberi elmében, emberek szívében / A nagy mindenség titokteljes fátylán / Érezlek keresztül – Te utánad vágyván”). Az Arany-féle konszenzuális megoldást a különböző mitológiai istenalakok szinkretisztikus összebékítésével próbálja megvalósítani: a *Sursum corda*-ciklus harmadik, záróverse (*Jó égiek*) Pán ártatlan természetiségének kultuszát, Jézus „égi szeretetét” és Buddha – nemlét fátylával mindent elborító – nyugalma kvietisztikus harmóniába olvasztja, ám nyilvánvaló, hogy a költő metafizikai nyugtalansága nem elégedhetett meg ezzel a közhelyes megoldással. Sokkal eredetibb elképzelést nyújt a bibliai és buddhista elemeket szervesen ötvöző *Eunoia* című vers (*Maya-kötet*) – még ha érezzük is *Az ember tragédiája* ihletését rajta; eszerint az Isten ős-egy álmát – ami nem más, mint a világ – az általa megálmodott egyes emberek álmai törték széjjel, s e „vad zavargás” csak akkor ér véget, ha Isten felébredt, vagyis a világ-álmó bevégeződik, az univerzum visszatér a Nirvánába. Ám a költő – ismét buddhista szemléleti mozzanatok érvényesítésével, a lélekvándorlás tana felé is kacsingatva – talál olyan entitást, amely az individuális „álmok” töredékhalmaza mögött biztosítja az egységet, s ez nem más, mint az élet. Szinte természetesen találhatjuk, hogy ez a fölismerés szimbolista lírai megoldást eredményez. A *Maya*-kötet ritmikus prózáját (*Hullámok*) egészében volna érdemes idézni:¹⁵ „Csodás vagy emberélet! Folyamhoz hasonló. / Mely víztömegjét magával ragadja / Milliárdnyi cseppben, / S itt-ott felszínre kerül / Örök törvényű véletlenségből / Egy egy megfénylő habja.” S itt a folyam sziporkázó – szinte Monet fázisfestményeihez hasonló – leírásai következnek: „Álltam folyamnál fehér holdvilágban”; ...„Álltam folyamnál napsugaras délben”; ...„És ismét álltam ezüstös folyamnál ... Illattól terhes esti lég alatt.” A szimbólum vilásképi vonat-

¹⁵ Már csak azért is, mert sem a *Századvégi költők* című antológia, sem a PÓR Péter válogatta *Boszorkánydalok* című kötet nem vette föl.

kozásai magából a képből adódnak: „E milliárdnyi cseppből egy se vész el, / Megy az örök tengerbe, – vissza jön majd / Felhők szárnyán, / Ködfátyol párján.”

Czóbel Minka költészetében a vitalizmusnak végül sem az egyéniséget kiteljesítő, sem az ezt feloldó s az ő-szegységhez kapcsolódó változata, sem a kettő nietzschei módon való összekapcsolása nem válhatott meghatározóvá. Az előbbinek alighanem érzelmi élete kudarcai vetettek gátat – félénken kezdeményezett szerelmi kapcsolatai sikertelenségének hatására túlérzékeny személyisége bezárkózott a nagy élmény megélésének még csak a lehetősége előtt is – erős (érzékileg is aláfestett) élményvágyáról csak olykor-olykor számol be önvallomásterű verseiben. Ilyen például az *Apáca* című vers, amely a természeti és a városi élet színes leírása után a következő reflexióba fut:

E tenger-élet érzem mind hiába!
Egy szó köt csak, de e szó égi frigy.
Szívemben a sok bennfűlt szeretet
Régen megmérgezé az életet. [...]
Beteg szívem vak szenvedéllyel vágyott
Egy istenibb, hőbb szeretet után
És mostan itt körülvész – a magány.¹⁶

Az étellel mint univerzális értékdimenzióval való szembefordulásnak tehát a beteljesüléstől való megfosztottság volt az egyik oka; Czóbel Minka azonban nem vallotta meg e veszteséget, mint Vajda, aki ráadásul kozmikus méretűvé fokozta; hasonló folyamat játszódott le itt, mint a *Niroánát*, a *Magányt* író Reviczky esetében, aki a csöndes rezignáció folytán próbált (végül is sikertelenül) eljutni a Czóbel Minka által „vágytalan boldogság”-nak nevezett állapotba.

A másik tényező, amely hasonló irányba mutatott, paradox módon a költőnk markáns individualizmusa volt, s ebben a vonatkozásban már csakugyan Komjáthy útjára lép; ő is megérzi, hogy az élet univerzalizálásának buddhista fogantatású ideája, vagy a nietzschei módon fölfogott dionüszoszi vitalitás kiemel az individualitásból, vagy keresztülgázol az egyénen. *Elváltozás* című verse mintha Vargha Gyula *Egy református lelkész temetése* című versének parafrázisa volna (a két költemény ráadásul ugyanabban az évben keletkezett); ha valamiben eltér ettől, éppen abban, hogy Czóbel Minka versében nagyobb hangsúly van az individualitás mulandóságán, fájdalmasabb a panasz: „A temetés hogy szép legyen, ez fődolog, / Ő elmúlt már, – de a világ tovább forog: / Bámul, zokog, majd nyugtot lel, zajong, feled, / S az élet árja összecsap a holt felett.” Szentimentális reminiscenciákkal, ám szinte kétségbeesett hangon szólaltatja meg e problémát az a verse, amelynek címéül három kérdőjelet írt:

¹⁶ Jellemző ennek az elhallgatásnak a tudatosságára, hogy az érzelmi élet „befagyasztására” már 1892-ben megszületik a költőnk – először s utoljára főlemlített – döntése: „Ha fáj az élet, fáj a szív, jó – tűrni kell – / Öröm- vagy búról arcomon nincs semmi jel. / Csendes, nyugodt lesz a folyam, ha befagyott – Magam vagyok! (*Magam vagyok, Újabb költemények*).

Madárdallal mért csal virágot
Föld felszínére kikelet,
Ha már ott leng enyészet hamva
A fakó bimbó felett?

Szívünket mért, oh mért ámítja
A hit, remény s a szerelem,
Ha múltó minden érzeményünk,
Csak szenvedésünk végtelen?

Nyilvánvaló, hogy az élet itt mint egyetlen értékdimenzió áll a költőnő előtt, transzcendens, halál után elérhető értékeknek még csak a lehetősége sem jelenik meg – még a reinkarnáció módján sem. Az individualizmus azonban tragikussá teszi az élet megélését magát is, az egyénre leselkedő elmúlás tudása folytán. Nem mintha nem venne tudomást az élet folytonosságának monumentális tényéről, ám az élet ősfolyamába való visszahullás – amelyet oly lelkesen fogadott el a *Hullámok* írásakor – immár semmi kárpótlást nem nyújt: „Ha csak a 'faj' minden ezen a földtekén, / Mért él, miért szenved, mért létezik, 'egyén'?” (*Holló szárnyak*)

A vitalisztikus kiteljesedés árama három ágra bomlott szét e gátoltságok folytán. Az élet nyers valóságát borzongó kíváncsisággal firtató „negatív vitalizmus”-ra, a természeti léte drasztikumától megfosztó szenzuális-esztéta panteizmusra s a szublimáció által „vágytalaná” tett boldogság sóvárgására. Az előbbivel – ami pedig nyilvánvaló szecessziós törekvéseit beteljesíthette volna – csak nyomokban találkozunk nála, míg az utóbbi kettő, egymással szoros kapcsolatba kerülve, a költőnő felemás módon szecessziós világképének és poétikájának alapjává válik. A vágytalan boldogság („a jótékony vidámság közönye”, ahogy *A baklábú istenben* fogalmaz) passzív, kontemplatív állapot, amelyben az ember belefeledkezik az immár vitalisztikus vonásaitól megfosztott, most már valóban Mallarmé módján „üres idealitás”-ként elgondolt¹⁷ „Ős-egy” szemléletébe; az élet-dimenzió elutasítása szinte magától megoldja az individualizmus kínzó problémáját is – az egyén elmagányosodásának panaszos költészete így közelít majd a tárgyias lírához.

Az esztéta panteizmus e kontemplatív létállapot művészi megnyilvánulása. Czóbel Minka költészetfelfogása leginkább abban különbözik e téren Mallarmétól (erről később még lesz szó), hogy ő az „álmokat” – vagyis az „Ős-lényeg”-hez képest látszatnak minősülő valóságot (akár a külső, akár a lélek belső valósága legyen is) – nem kényszerből, hanem a szecesszió pompakedvelésének eufóriájával teszi meg kontemplációja szimbolista médiumaivá.

4. A „negatív vitalizmus”

A vitalisztikus dimenzió negatív beállítása többnyire a halál biológiai rútságának leírásában mutatkozik meg nála. E paradox jelenség egyrészt nyilván a frusztrált érzékiség megnyilvánulása, ám létrejöttében kimondottan esztétikai tényezők is szerepet játszhattak: a költőnő szecessziós dekorativizmust előnyben részesítő ízlése nem tudott ellenállni a borzongató látványok vonzásának. A nép-

¹⁷ Hugo FRIEDRICH kifejezése (*Die Struktur der modernen Lyrik*. Hamburg – München, 1967². 48.)

nemzeti puritanizmus tudvalevőleg kiaknázatlanul hagyta a rótság és a biologisztikum nyelvi kifejezőeszközeinek valóságfelidéző erejét; s ha a szecesszió egyik alapvető jellegzetességének tekintjük, hogy érzéki hatás elérésére törekszik,¹⁸ akkor ezúttal joggal tekinthetjük Czóbel Minkát a szecessziós poétika első tudatos alkalmazójának. E téren szemlátomást kapcsolatba kerül azokkal a lírikusokkal is, akik – bár távol kívánták tartani magukat bármiféle világképi állásfoglalástól – többnyire tudatos kimunkálói voltak e hatáskeltő nyelvi-poétikai mechanizmusoknak (Kiss József, Ignotus, Heltai Jenő, Erdős Renée stb.).

Van verse, amelyben megpróbálja a morbid iránti vonzalmát konvencionális moralizáló szimbolikával ellensúlyozni (*A kígyó*); a vers esztétikai megvalósulása szempontjából szerencsés módon – meglehetősen sikertelenül:

Vadrózsa nyíló bokra
Megölt kígyó rádobva.
Meginzó hosszú teste
Erőtlen, összeesve.

A szétzúzott fejen
Aludt vér nyúló szála
Lesiklik a virágra
Piroslón, fényesen.

Kígyó, pokolnak társa:
Halálthozó marásra,
Bűneért fel nem oldták
Megölték, eltiporták

A gondos emberek.
Hüvelyé árnyékképpen
Illathullámu légben
Inogva tévelyeg.

Egy árny csuszott a fénybe
Halál lehelletére.
Aranyporos szemével
Nyugalmasan néz széjjel

Sok ártatlan virág.
Ki látna szörnyű dolgot?
Tovább forog a boldog
Életteljes világ!

¹⁸ L. DOLF STERNBERGER tanulmányát, *Sinnlichkeit um die Jahrhundertwende*. In *Jugendstil*. Hrsg. von JOST HERMAND. Darmstadt, 1971. Walter Lemming pedig a szecessziós irodalomnak e sajátosságát közvetlenül összefüggésbe hozza a költői nyelv kiüresedésének korabeli jelenségével – „Die Sprache der Dichtung war wieder fast so steril geworden wie einst im siebzehnten Jahrhundert, als sie noch in ihren Anfängen stak. Man musste also entweder mit dieser Sprache brechen, oder aber sie mit äußerster Genauigkeit auf versteckte und übersehene Reize hin untersuchen. Das eben taten die Meister des Jugendstils, und dadurch wurden sie die grossen Artisten, wohl mehr notgedrungen als willentlich. Ihr sogenannter Ästhetismus bestand nur in einer strengen Scheidung der verbrauchten von den noch unverbrauchten Wirkungen.“ WALTER LEMMING, *Der literarische Jugendstil*, i. m. 375.

Kivételesen sikeres költői megoldást kínál a *Fehér lepkék* című költemény (szintén az *Ujabb költeményekben*); a fehér lepkék motívuma sokat előlegez a későbbi, jellegzetesen Czóbel Minka-i szecessziós szimbolizmusból – a fehérség az ártatlan-öntudatlan lét attribútuma, míg a szárnyak a repülés, az elevációra való képesség, illetve a lebegés tárgyias jelzése (amely a boszorkány-motívumban kap majd jelentős szerepet). A vers esztétikai színvonalát életképies, jelenetező technikája rontja le, bár a dekorativitás, a brutalitás iránti kíváncsiság s a hangtalan haláltusa paradox pátosza így is jellemzik. „Főszereplője” egy orvos (ennek is megvan a maga jelentősége), kinek „Hamvas zöld palántjait belepte / Egy raj fehér átlátszó szárnyu lepke”. Az orvos összeszedi a lepkéket, de maga sem rest: „Hosszú, finom, szép ideges kezével / A pilléket egyenként nyomja széjjel. / Lecsípi körmével mindnek fejét, / Vonagló szárnyukat úgy szórja szét. / ... / Illathullám, gyönyör, napfény a légbé’. / S a nagyvilágba kísértetként szállnak / Halk röptű, tépett, fehér lepkeszárnyak.”

Hasonló ambivalencia lengi körül a szexualitás, a testileg (is) megnyilvánuló szerelem problematikáját. A *virradat dalai* című kötetben található *A szerelem evolúciója* című ciklus, amely szerint a nevezett „evolúció” a nemi ösztön brutális érvényesülésétől a „liliomlét” felé halad. A ciklusnyitó vers (*Királyi nász*) a maga természeti nyersségében mutatja be a szarvasbikák küzdelmét a nőstényért, s a győztes hím viselkedését. A költőnő e jelenettől is nehezen tud szabadulni, megérzi benne az élet titokzatos monumentalitását, mégis, hangja félreérthetetlenül elutasító:

Megfut az ellen, és a győztes végre
Ráveti szemét a félénk tehenre.
Közeleg hozzá, az húzódik tőle,
Fél, reszket, most már futna is előle.

Tudja, nincs menekülés, jön a végzet.
Már megfogta a rettentő igézet,
Most megremeg buta, rémülő kéjbe’
Alázatosan néz a hős szemébe.

Folyik köztük a néma harc tovább...
Igézőn süt a fényes holdvilág
Az ősz szerelem rémes hullámára:
Erőszaknak kegyetlen nagy jogára.

E moralista beállítottság csak erősödik a Báthory Erzsébetet idéző háromrészes vers első darabjában („Földfeletti bűnös kéjre tanítja a sátán”), s csak a szublimáció fokozott érvényre jutásával (az apáca- illetve a liliom-inkarnációban) enyészik el. Igaz tehát Pór Péter megállapítása, hogy „A ciklus igazi ‘hőse’ ez a kozmikus lényeg, ‘az ősz szerelem rémes hulláma’”, hogy „a szadista szerelem perverziójának bűnét és az apáca áhítatát ugyanaz a vágy ihlette”,¹⁹ e nagyfontosságú szimbolista tendencia azonban nem bontakozhat ki jelentőségének megfelelően, mert háttérbe szorítja az erkölcsnemesítő didaxis. E moralista színezetű szublimá-

¹⁹ I. m. 1971. 137.

lás már a teljes háritás formáját ölti a későbbi kötetekben; Donna Juanna bűnös anyja (aki láthatólag Báthory Erzsébet közeli rokona) úgy tartja halála közeledtén, hogy „A szerelem e föld legszörnyűbb átka, / A halálnak gonoszabbik testvére, / Az örületnek kezdete és vége, / Halállal még megküzdheth földi ember, / De soha a nagy rémes szerelemmel.” Hasonló kifakadásokat a legkülönbözőbb regiszterekben hallunk megszólalni – közös bennük csupán az elmaradhatatlan moralizmus (*Élvezet – Boldogság; A virradat dalai; Uj Magdolna; uo. stb.*). A halállal és a szexualitással kapcsolatos paradox érzésvilág eredményezi a *Donna Juanna* meghökkenítő kezdőénekét (Johanna bűnös érzékisége egy utolsó ölelkezés idejére feléleszti a halott férjet – így fogan meg a mű főhősnője); a két téma, szétbonthatatlan összekapcsolódása révén, egy ízben valódi művészi kifejeződésre is lelt. A *Virrasztó* című versben (*Az erdő hangja*) a szexualitás alantassága kétszeres abszurd-morbid fokozás révén válik démonivá: a nemi vágy alanya egy majom (az érzékiség ősi szimbóluma a mitológiákban), tárgya egy halott apáca. A költőnő, úgy látszik, bízott abban, hogy verse önmagáért beszél, tartózkodott ezúttal minden morális kiegészítéstől. A jelenet természetes részletezése révén erőteljesen érvényesül a rútság szecessziós dekorativitásának esztétikai hatásmechanizmusa:

Most hajlik hozzá hosszú-hosszú csókra
 Átöleli nyakát,
 Csókolja lassan embermódra
 Kék ajakát.
 Csókolja hosszan, önfeledten,
 Mig mind besiklanak
 Halott leány kék ajkába
 A fehér fényű, hegyes élű
 Állatfogak.

Aligha lehet kétséges, hogy az a vitális fobia, amely Komjáthy lelkét is megérintette, végül teljesen elhatalmasodott Czóbel Minkán; a költőnő már a *Maya*-kötet írásakor Madách Luciferének nézőpontjához kerül közel, aki szerint a teremtés megrontotta a nemlét tökéletességét: „Nem lázadok fel a meglévő ellen, / Nem mondom: hogy az élet kín és átok: / Van, a mi van, mert hogy lehetne másképp? / Teremtél és – én Néked megbocsátok.” (*Istennel szemben*) Hogy e pesszimizmus a vitális fobia szülötte, azt már az említett Báthory Erzsébet-vers második inkarnációjának (*Az apáca*) egy helye világítja meg: „Bocsásd meg, oh Uram, / Bocsásd meg nekünk, / Hogy vétünk, szenvedünk, / Hogy testben élünk!” (Ennek variációját l. az *Ima* című versben.)

Az individuum vitalisztikus kiteljesedésének lehetőségét tehát a Komjáthyéhoz hasonló fobia zárta el; ám ha a titok-kereső, a szimbolizmus irányába mutató költői törekvés, amely mindkettőjükben megvolt, nem a vitalisztikus szemléletben találta megalapozását, Czóbel Minkánál nem is az Én belső szellemi tágassága felé vett irányt, mint a szenici költőtársnál, holott a költőnő mélyen átélt individualizmusa könnyen ezt eredményezhette volna. Ő azonban megtalálta az utat a démoni erőitől, dionüszoszi mélyrétegetől „megszabadított” természet kultusza felé. Szimbolista látásmódjának tehát szublimált esztétizmusa fogja nyújtani az érületi, szemléleti alapot.

5. Korlátozott szecesszió, korlátozott szimbolizmus

Czóbel Minka tehát nem csupán pozitív entitásként nem tudta elfogadni a vitalitást; egyáltalán, megpróbálta elutasítani a létezés – általa egyébként érzékelt – ambivalenciáját. Érzékeny művészi ösztöne, „baudelaire-izmusa” ellenére sem tudott azonosulni a *Romlás virágai* dualizmusával, vagy a Baudelaire-éhez közel lévő nietzschei „kettőslátással”. Arra törekedett, hogy világképében a természet szűrten, válogatva, stilizálva jelenjen meg. Vajda János moralizmusát kiterjeszti mindenfajta érzékiség bírálataira, Pán-verseiben így jön létre az emberek romlott világával szembeállított ornamentális, steril természet képe. A *városligetben* című Vajda-vers zárlatát idézi a *Délben* című Pán-zsoltár: „Sűrű erdő lett lakása”, „Csakhogy ember meg ne lássa”; mert Pán „Fél a durva emberektől, / Értelmetlen élvezettől ...” A költőnő mit sem tud a „baklábú isten” szerelmeiről, dévajságáról, teljesen kiiktatja azt a kapcsolatot, amely Pán és Dionüszosz, később meg Pán és Mefisztopheusz mítosza között jött létre: „Virágszívű szűz leányok / Ti még Pánt is láthatjátok / Hisz tiétek az országa: / Tiszta szívek boldogsága.” A *baklábú isten* című poémában pedig maga Pán mutatja be Buddhához szólva (!) átszellemített természetképének kvintesszenciáját: „Néked is csak e rángatózó béka: / A test számít, s a bánat hajléka, / Csapkodó bőr-egér: a képzelet, / De te sem érted még a szellemet / Mely egy fénysugár csak kék levegőbe, / Madárdalból, virágillatból szöve, / Mely szépség, jóság, melybe sosem szállhat / Se sötétség, se fájdalom, se bánat.” Czóbel Minka tehát saját „belső természetéből” indul ki, s addig nyesegeti a burjánzó „külső természet” ágait, indáit, amíg az ő idealizált természetének alakját nem ölti. Hasonló okból teremti meg tehát e mesterséges természetet, mint a *Jugend* művészei: fő indíték az esztétikumba való elzárkózás, a kivonulás – bár a *Jugend* mindenekelőtt a *köznapi*, Czóbel Minka az *alantas* ellen lázad. Költészete abban is a rafinált szecesszióhoz közelít, hogy az általa is tudottan irreális világot a kifinomult verbális ingerkeltés útján igyekszik valóságossá galvanizálni befogadója számára. Ám itt véget is ér a párhuzam: a szecessziós művészet ugyanis nemhogy nem korlátozza morális okokból a felcsigázható ingerek körét, kizárva mindazt, ami „alantas”, hanem – részben éppen baudelaire-i, nietzschei ihletésre („mesterséges paradicsomok”) – a művészet számára eddig valójában szunnyadó ingerszférákat teszi meg rafinált poétikája központi hatásövezetévé. Jellemző, hogy festészetben, költészetben – de még a varietében is – a nő, „das Weib” táncol elénk mint az irányzat fő figurája, a legigazibb szecessziós pillanatban Saloméként (Huysmans, Oscar Wilde, Max Klinger, Gustav Klimt stb.).²⁰ Czóbel Minkának, láttuk, alkati képessége volt e bizarr, erős ingerkeltő hatásokkal élő dekadens művészetre (l. az imént idézett *A kígyó*, *Fehér lepkék*, *Virrasztó* című verseket), s egyenesen árulkodó, hogy – igaz, csak az 1910-es évek elején – ő is megírja (remek) Salomé-versét („Sáfrán szín köntöst / Adtak reája, / Narancsszín virágot / Arany hajába. / ... / Arany topázok sugaras fénybe’ / Csilingeltek halkan / Pici fülébe. / Illattól fáradt / Szemei égnek ...”). Moralizmus, fokozódó lelki bezárkózása azonban még annyira sem engedte érvényesülni a vitalisztikus dimenziót, amennyi a verbális ingerkeltés következetes alkalmazásához elengedhetetlenül szükséges lett volna. A szecessziós nyelvi-poétikai szuggesztíó köre így leszűkül, a vizuális-audiális

²⁰ A „Weib” új, szecessziós jelentését, Salomé dekadens erotikájú alakjának művészet- és irodalomtörténeti jelentőségét Dolf STERNBERGER írja le részletesen, idézett tanulmányában (103. és tovább).

ingerek – paradox módon – alig jutnak túl az impresszionizmus megszabta kereteken, a deszcendencia és az eleváció kompozíciós sémáit morális biztosítékok védik attól, hogy kiszámíthatatlan, démoni szférákba tévedjenek. A mitológiai figurák szócsövekké, vagy legalábbis a tiszta lelkeség és az emberi romlottság konfliktusának illusztrációivá egyszerűsödnek – a mitológiának a szimbolizmus számára kínált lehetőségeiről a költő alig vesz tudomást. (Hosszú ideig még kulcsfontosságú önszimbólumának, a boszorkánynak is ez a szerep jut; némelyik boszorkánydalát akár Tompa Mihály is írhatta volna – l. „Szelíd, jó volt szive, / Az arca ifjú, szép, / A bogárnak sem ártott, / S őt mégis, mégis folyton üldözik” – *A boszorkány; Újabb költemények*. Későbből: *Éji ének; Fehér dalok*.)

Modernsége mégis ezekből az elfojtásra ítélt törekvésekből ered. Szinte a szemünk előtt játszódik le az a küzdelem, amely személyiségéből és környezetéből adódó ideológiai és ízléskonzervativizmusa, valamint (időnként ellenállhatatlanul feltörő) művészi tehetségének irányultsága között kibontakozott.

Láthatólag kísérletet tett arra, hogy a bizarr, meghökkentő iránti vonzalmát s e téren mutatkozó határozott kifejezőképességét morálisan elfogadható körre korlátozva érvényre juttassa. Az *Újabb költeményekben* az ártatlan természet képeit csupán lágy álmatagsága színezi valamelyest dekadenssé:

Csodás-mesés hősín virágok
Hajlongó száron inganak.
Szép nyár! midőn bágyadt örömben
A reggel is már álmatag.

Ezer dal ébred, kél szivemben,
A nyár varázsa megkapott, –
Langy álmatag lég hordja széjjel
Az édes jázmin-illatot.

(*Fényes meleg*)

Olykor a természet „bűnbeesés előtti” állapotát használja fel arra, hogy a vad és szelíd erők harmóniába olvadjanak, s a természet maszkulin erői (legalább látszólag) mentesek maradjanak az érzékiségre utaló vonásoktól:

Mikor már ember közt
Nem volt maradása,
Rengeteg erdő lett
Boszorkány lakása.

Sokszor a leánynak
Fehér habos karja
Medve kócos nyakát
Ölve takarja.

(*A boszorkány és a medve, Maya-kötet*)

Olykor szentimentális hangulatba oldja a morbid ötletet, mint például a *Mozgó sírkövek* című versben (*A virradat dalai*); a tónak, úgymond,

Elsimúl ismét minden habja,
Halottját többé ki nem adja,
Nem látnak többé napvilágot
Alusszák lent az örök álmat.

Szülők sírjukhoz sohse mennek
Sírkő nem jelzi hol pihennek
Csak hosszú vizi rózsa szálak,
– Gyökerük tán szivükbe támad?

Ebben a közegben tudja megvalósítani azt a lebegést, azt az oszcillációt, amely a váratlanságukkal ható vizuális jelenetek ellenállhatatlan érzéki valószerűsége és a meseiség irrealitása között mutatkozik. Már-már kiszámítottnak látszik, hogy minél irreálisabb egy-egy vers szituációja, annál szuggesztívabbak képei, annál többet enged át a költő a morális szűrőn a bizarr képi ötletekből. Túlzás lenne azt állítani, hogy e verseiben azt találta meg a népköltészetből, amit a népiesség és a népnemzeti irány (Arany kései balladáit leszámítva) elsikkasztott, tudniillik a csodaszerűt, a fantasztikusot, a morbidot; valószínűbb, hogy Czóbel Minka ilyenfajta próbálkozásai többet köszönhetnek a német romantikának, mint a magyar népköltészetnek. Mindenesetre jól érzékeli, hogy bizonyos nyelvi transzformációkkal, a dekorativitás, a meghökkentő kapcsolatok révén hogyan lehet e hagyományok alapján meggyőző hatást elérni. *Ünnepély* című verse halált, szépséget, bujaságot kapcsol össze, merész tér- és időjátékot alkalmaz:

Kitágul a szűk koporsó
Kristályból lesz minden lapja,
– Holdvilágos tündércsarnok –
Fényét önmagától kapja.

És lakója, most felébred
Szép lesz mint volt hajdan, régen,
Kéjes minden mozdulatja,
Ifju tűz sötét szemében.

Az éji mulatság végeztével:

Szűk lett újra a koporsó,
S keskeny, hosszú üregében
Néma csöndben, mozdulatlan
Egy csontváz pihen fehéren.

A mese-, a játékdimenzió inkább az intimitást célozza a *Trubadúrok*, *A lepkekirály*, a *Hókirályné palotája* című versekben (*Opálok*); ezek forrásvidéke a Mab-királyné motívumköre s a rokokó lehet.

E versek igazi líratörténeti jelentősége leginkább abban áll tehát, hogy Czóbel Minka költészetét a lírai szituáció elvalótlanításának, a versszerkezet által való szimbólumalkotásnak a pályájára állítják. Ahogy Vajda a pozitívizmus ellen lázadva kénytelen élményét elszigetelni az ezt létrehozó valóságos helyzettől, ahogy Komjáthy az egész külvilág ellen lázadva teremt absztrakt lírai szituáció-

kat, ahogy Reviczky a boldogtalanság hangulataira összpontosítva eloldja versorainak hangtestét ezek denotatív jelentésétől, úgy Czóbel Minka a mesei-játéki szituáció irrealitásában talál rá erre a lehetőségre. Az *Opálok* című kötet legjobb verseiben a felfokozott vizualitású látványi elemek a maguk esztétikai evidenciájával létmódjukat tekintve a teljes bizonytalanság titokzatos közegeiben lebegnek; ha szecessziós dekorativitásukkal távol vannak is az önfelszámolás mallarméi poétikájától,²¹ annyiban mindenképpen Mallarmé lírájához állnak közel, hogy a realitás törvényeitől eloldott, a nyelvi játék szabadsága révén létrehozott szuggesztív kompozíciók harmóniájával a befogadói közeg „rejtett idealitásának” előcsalogatását célozzák:

Három fehér hattyú
Egymás után halad,
Esti szürkületben,
Árnyékos sötétben
Sötét fenyük alatt.

Három sötét holló
Egymás után halad,
Reggeli napfényben
Harmatos fvényben
Ezüst füzek alatt.

(*Három fehér hattyú...*)

(L. még a viszonylag korai *Grisaille*-t a *Fehér dalok*ból, az *Opálok*-kötetből pedig a *Királylányok holdvilágban...*, a *Madárrepte*, a *Fehér farkas* című verseket.)

Alighanem ez az a szépség, amelyet valóban a „vágytalan boldogság” teljesértékű esztétikai megvalósulásának tekinthetünk – amire a költő saját bevallása szerint is törekedett, ám mindeddig verseiben is inkább csak beszélni tudott róla, semmint poétikai úton megvalósítani. Jól követhető, ahogy a Pán-versek, a természetleírások előkészítik a mesei-játéki dimenzió szituációt felszámoló poétikáját. A *Fehér dalok*, *A virradat dalai* írása idején még szükségét érzi a költő, hogy a konkrét szituáció helyett legalább a lélekállapotot nevével nevezze. („Ómlék, terjed a széles nagy / Déli meleg, / Lassan hullnak a hamvas, lágy / Mák-levelek. / ... / A teljes boldog földi lét virágba van, / S a szív oly boldog, oly nyugodt, / Mert vágytalan.” – *Áltató*) Azonban ezek a konkrétumok is fokozatosan beleolvadnak a vers képanyagába („Szebb az alkony, – tisztább / Titokzatos fénye, / Kevesebb a vágya, / Forróbb a reménye” – *Este felé*).

Mindazoknak a vizuális hatástényezőknak, amelyeket Czóbel Minka a szecessziós dekorativizmusból a vágytalan boldogság esztétai kontemplációjába átmentett, a valóság buddhista felfogása ad határozottan szimbolista jelleget. Láttuk, a költő eleve nem vetette föl az illúzió és a valóság szembenállásának problematikáját abban a formában, ahogy a népies-nemzeti irány, vagy akár Reviczky Gyula (még ha egy viszonylag korai versében föl is emlegeti, hogy Maya fátylának csillogó látszatával szemben „Keresem a 'valót', a 'lényeket'” – *Credo*,

²¹ Igazából még ez sem idegen a költőnőtől; nem is annyira „fehér dalai”-val kerül közel a Mallarmé emlegette „fehér vers”-hez, mint inkább olyan hangulataival, amelyeket a *Hangtalan ének*ben idéz föl: „Kavicsból félek, kavics élétől, / Lelkem felébred, szívem megrémül / ... / Mi szép az ének, ha nincsen hangja...

Maya-kötet). A – más összefüggésben már idézett – *Eunoia* című vers tanúsága szerint Czóbel Minka teljesen új értelmet ad az „álom”, a „látszat” szónak elődeihez képest; a buddhizmus tanainak megfelelően minden tapasztalati létező látszat, álom csupán, az illúziók között legfőljebb fokozati különbségek lehetnek, de nem objektivitásuk fokától függően, hanem annak megfelelően, mennyire kerülnek közel az „ős-egy”-hez. E – Schopenhauer illuminizmus-tanát is idéző – felfogás pedig legalább annyira kedvez a szubjektív látomásnak, mint az objektív látványnak, ha nem még jobban. Szinte természetesnek mondható, hogy ezek után a költőnő a „szimbolizmus”-ban „realizmust”, a „realizmus”-ban „szimbolizmus”-t keres (*A virradat dalai*), s verseiben „az érzékelhető realitás magajelentése szimbolikus.”²² Érthető így, miért válik a későbbi kötetben (*Az erdő hangja*) központi szimbólummá a *tükör*, amely ún. látszat és ún. valóság megannyi zavarba ejtő helycseréjének előidézője; nyilvánvaló, hogy e szemlélet szerint az az inkarnáció áll közelebb az „öslényeg”-hez, amelyben az entitások „sugárrá átlényegülten” jelennek meg. És így Czóbel Minka teremt egy szimbolikus univerzumot; ha Vajda látomásában a mindenség örökre megőrzi az élményben beteljesülő, megtestesülő érzelmi tartalmakat, Czóbel Minka az irreális, a sugár-inkarnációnak biztosít ilyen kitörölhetetlen létet a tükör titka által: „Fekete fátyolok hullottak / Tükör lapjára / Benn akadt a napfény, / Benne egyszer / Hét gyertya lángja. / Tükör mélyén a sugár szálak / Zizegtek, szálltak, / Mint pókhálóba megfonódott / Bogár szárnyak. / De vissza többé nem verődött / Sugarak fénye / Sötétben omlott sűrű fátyol / Tükör elébe. // S benn tükör mélyén / Csöndesen ébredt / Világtól elzárt / Mély titokzatos / Hullámzó élet.” (*Emlékek*) E szimbolista univerzum létrehozásában nem nehéz természetes fölismerni annak a tradíciónak a folytatódását sem, amelyet Arany János kezdeményezett a *Dante*-versben, itt a keresztény filozófia misztikuméjé révén jut a költő egy „nem ismert világnak” a közelébe. Telekes Béla próbálkozott aztán azzal, hogy a tökéletes művészi alkotások létéből a potencialitás létmódjában lebegő tökéletességek végtelen birodalmára következtessen (*Atlantis*).²³ Megállapítható, hogy Czóbel Minka szimbolizmusa e kontemplatív szemléleti alapokon nyugvó, részben a szecessziós dekorativizmushoz, részben a tárgyiasító tendenciákhoz közelálló versekben nyújtotta a legjobb teljesítményt. (Jellemző, hogy a *Régi ház* című verse, amelyeket a kritikusok egybehangzóan az életmű csúcscsúcsára helyeznek, szintén ebbe a típusba tartozik.) Szimbolizmusának azonban van egy másik, a szubjektivitáshoz erőteljesebben kötődő változata is. E romantikus hátterű szimbólumok nem a verskompozícióhoz, a tárgyi világ spiritualizálásához kötődnek, nem is szecessziós dekorativitásuk biztosít számukra szuggesztív erőt; inkább egy-egy metaforikus motívum nagyítódik fel, midőn szubjektív sejtelmekkel telik meg. E szimbólumok allegorikus-moralizáló háttere kezdetben még jól kitapintható (*Hit, remény, szeretet, Üres diók – A virradat dalai*), ám később, önállósulásuk után is alig tesznek hozzá ahhoz, amit Vajda János ért el Vörösmarty szimbolikus képeinek deformálásával:

²² PÓR Péter, i. m. 159.

²³ Czóbel Minka egy korábbi műve kifejezetten közel kerül a Telekeséhez – bizonyos konvencionális romantikus-szентimentális közhelyeket követve a titokdimenzió érzéki megjelenítésére tesz kísérletet *A képtár* című ritmikus prózájában. A műalkotás által inkarnált titkos létet (*Az ünnepély* című vershez hasonlóan) az éjszaka misztikuma eleveníti meg; midőn a kiállítóterembe „Fátyolosan fehérén beszűrődik / A hold világa”, „Sötét háttérből csendesen kiválnak / Sejtelmes, rémes alakok. / Ezek is élnek, / De hol? nem e földön, rejtelmes idegen világból / Hozta őket a művész haza járó szelleme...”

Nem lehet! nem lehet!
Sötét lett az éjjel. –
Hiába küzdöttem
Rémek seregével.
Jöttek szárcsalábon
Denevérek szárnyán,
Tomboló viharban,
Villámok sugárján.

Vad felhők vonulnak –
A csillagos égre,
Felzúdul a tenger
Titokzatos mélye.
Sivítő sirályok
Hasítják a léget
Szárnyukkal szelik a
Bibor sötétséget.

(Serenade)

Szenvelgett borzongásoktól sem mentes *A madár* című vers: „Nem látja senki, de hogy megérinti / Szárnya hegyével a fehér arát, / Megborzad a lány, s édes boldogságát / Az irtózat hulláma futja át.” A későbbiekben e mesterkélt vonások elmaradnak, a képi elemek sejtelmessége fokozódik, de összetettebb esztétikum létrehozására nem válnak alkalmasakká: „Emlékek, álmok, képzelet, / Jövőnek elmúlt árnya: – / Alkonyban, sötét víz felett / Száz denevérnek szárnya.” (*Denevérek; Az erdő hangja*) Ezen a téren leginkább oxymoronjai, szinesztéziás szókapcsolásai hoztak újat, ám a művészi eljárás mód bizonytalanságát jelzi, hogy megalkotásukkor a költőnő gyakran válik modorossá, túlhajtván a felfedezett lehetőséget:

Ömlik a holdvilág
Fehér sugára
Csöndes fehér kis ház
Meszelt falára.
Nagy fehér liliomok
Fehér napfényben
Fehér illat szállong
A nyári légben.

Lassan simulnak el
A fehér árnyak,
Az égben fent fehér,
Nagy angyalszárnyak.
A fehér lelkek mind
Hogy mennybe térnek
Az Isten nagy fehér
Szívéhez érnek.

(*Fehér symphonia*)

Hogy a szimbolizmusnak e változata felé mennyire kezdeti lépéseket tett csak, azt a *Granulatio* című ritmikus próza jelzi (*A virradat dalai*): a szöveg első fele, amely egy híd atomjainak láthatatlan, hosszú időn át tartó átrendeződését, majd a híd leszakadását leírja, hibátlan szimbolista alkotás; a párhuzamos történet azonban, amely a vonaton ülő ember öngyilkosságát magyarázza a lélek „atomjai”-nak hasonló átrendeződésével, visszamenőleg allegorikus illusztrációvá alacsonyítja az első részt. (Jellemző, hogy a *Századvégi költők* című antológia szerkesztője a szöveg második felét el is hagyja.²⁴) Czóbel Minka tehát ugyanúgy nem meri szimbolista üzenetét magyarázat nélkül útra bocsátani, mint a *Tüneményeket* író Vajda János; ezzel azonban megfosztja művét attól a lehetőségtől, hogy a befogadó lelkében rejlő tartalmakat szabadítsa fel.

6. Összegezés

Czóbel Minka nem kevésbé átmeneti életművet alkotott, mint költői kísérleteivel hozzá legközelebb álló kortársa, Komjáthy Jenő. A népnemzeti költészet hagyományától elszakadva ő is a szimbolizmus felé közeledett, ama szimbolizmus felé, amely az individuum feltáró mélységeinek próbál hangot adni. Ám ha a költőnő erős késztetést érzett is arra, hogy e mélységeket az élet titokzatos entitásával hozza összefüggésbe, a vitalizmus érvényesítése előtt ugyanúgy megtorpant, mint a szenici pályatárs. Költészete azonban inentől fogva nem a teljesen szellemivé szublimált személyiség absztrakt fogalmi világának szómágián alapuló, verbálszuggesztív, indulatilag motivált revelációja felé fordult; az ő lírájában (amely eleve sokkal áttételesebben támaszkodott csak filozófiai-vallási alapokra) a személyiség uralkodó – bár ugyancsak szublimált – tartalma lelki-érzületi jellegű maradt, s a „vágytalan boldogság” lélekállapotában nyilvánult meg. E kontemplatív lélekállapot nehezen lehelgett kifejezőmódra a költőnő eredeti hajlamaiból adódó, morbiditásra is hajló szecessziós dekorativizmusában; ahhoz, hogy az ellentmondás feloldódjék, a szecesszió élvezet, kihívó természetképét szűrni, korlátozni kellett. Ez a korlátozás csökkentette a Czóbel-líra esztétikai színvonalát, s a modernség vonatkozásában is visszavetette; nem érintette azonban a költői szó megváltozott ontológiai státusát, azt ugyanis, hogy immár nem állítja szembe a verset mint irrealitást a tapasztalati valósággal mint realitással; felfogása szerint a vers – lévén a szubjektumnak mint az „ős-egy” médiumának a megnyilatkozása – közelebb áll a realitáshoz, mint a tapasztalat. Minthogy azonban Czóbel Minka számára a tapasztalati valóság is a rejtett valóságról szóló „álom” (nem úgy, mint Komjáthy számára), verseiben többnyire megmarad a feszültség az egyre végérvényesebben fiktív lírai helyzet és a képi elem erős érzéki hatása között, s szabadabbá válik az út a kontemplatív lélekállapot belső viszonyait kifejező objektív lírai törekvések előtt, amelyek a legszerencsésebb alkalmakkor mesei vagy tájmotívumokból építkező szimbolista kompozíciót eredményeznek.

Nyilvánvaló, hogy ez a líratípus nem annyira Ady, mint inkább Babits, Kosztolányi színre lépését készíti elő; hogy ők maguk mennyire voltak tisztában e kapcsolattal, az hallgatásuk miatt immár rejtély marad.

²⁴ L. I. kötet 227–228.

DIE DICHTERIN DER SEHNSUCHTSLOSEN GLÜCKSELIGKEIT (Das poetische Weltbild der Dichterin Minka Czóbel)

Die langfristig in Vergessenheit geratene Dichterin, *Minka Czóbel* (1854–1943) gehört zu den wichtigsten Vorläufern des ungarischen Symbolismus. Ihr Werk trägt ebenso einen Übergangscharakter, wie der des bekannteren Lyrikers Jenő Komjáthy. Als sie sich von der Richtung der sog. Volkstümlichkeit entfernte, näherte sie sich – ähnlich wie Komjáthy – dem Symbolismus, der die Stimmen der Tiefe des menschlichen Individuums ertönen läßt. Obschon die Dichterin eine starke Neigung empfand, einen Zusammenhang zwischen dieser Tiefe und den rätselhaften, geheimnisvollen Entitäten des Lebens anzunehmen, hat sie – ebenso wie Komjáthy – die Konsequenzen des Vitalismus in ihrer Dichtkunst nicht durchgesetzt. Trotzdem führte ihr Weg nicht zu einer affektiven, suggestiven, durch Wortmagie geäußerten Revelation der Geisteswelt der völlig sublimierten Persönlichkeit. In ihrer Lyrik (die sich viel mittelbarer auf philosophisch-religiösen Gründe lehnte) blieb der Gehalt der Persönlichkeit – die ebenfalls, wie bei Komjáthy, sublimiert ist – sinnlich, seelisch; und dieser Gehalt offenbarte sich im Seelenzustand der „sehnsuchtslosen Glückseligkeit“. Dem Ausdruck dieser kontemplativer Seelenzustand diente kaum der zur Morbidität neigende sezessionistische Dekorativismus, der sich aus den Grundzügen der Persönlichkeit der Dichterin stammt. Um den Widerspruch zu lösen, brauchte sie das genußfreudige, anreizende Naturbild zu filtern, zu mildern. Diese Milderung übte aber eine ungünstige Wirkung auf das Niveau ihrer Dichtung aus, und behielt die Dichterin, andererseits, zurück in ihrer Ernäherung zur Moderne. Trotz all dieser Hindernisse, konnte der neue ontologische Status des dichterischen Wortes zur Geltung kommen; die Dichterin stellt nämlich das Gedicht als Irrealität der empirischen Realität nicht gegenüber. Nach ihrer Auffassung liegt das Gedicht – das die Offenbarung des Subjekts, also des Mediums des „Ur-Eins“ ist – zur Realität näher, als die Wirklichkeit der Erfahrung. Weil ihrer Einsicht nach (in Gegensatz zu der von Komjáthy) die Erfahrungswirklichkeit dennoch ein „Traum“ über die geheimnisvollen Wirklichkeit ist, bewahren ihre Gedichte die Spannung zwischen der immer offensichtlicher fiktiven lyrischen Situation und der starken sinnlichen Wirkung des dichterischen Bildes. Dadurch erhebt sich eine Tendenz zur objektiven Lyrik, die die inneren Verhältnisse des kontemplativen Seelenzustandes ausdrückt. Die besten Ergebnisse dieser Tendenz sind symbolistische Kompositionen, die aus Märchen- oder Landschaftsmotive erbaut worden sind.

Diese Lyrik dient offensichtlich nicht zum Auftreten von Endre Ady, sondern dem von Mihály Babits und Dezső Kosztolányi; in welchem Maß dieser Zusammenhang den beiden bewußt war, wird wegen ihr Schweigen nie ans Licht gekommen.