



Fábián László

„A halál menuettje” – Czóbel Minkáról

Czóbel Minkának hosszú élet adatott és rövidnek mondható siker: jó kilenc évtized alatt legjobb esetben is mintegy húsz esztendeig vonta magára az irodalmi közvélekedés, de inkább a szűkebb szakma figyelmét. Ebben az a legkülönösebb, hogy olyan időszakban került el az érdeklődés, amikor az irodalmi gondolkodás (is) alapvetően paradigmát váltott: részint háttérbe szorult az a fajta naturalizmus, amit gyakorta neveznek realizmusnak, kiveszett a romantikus fordulatosság iránti vonzalom (ha nem is a szélesebb olvasóközönségből, hiszen vitték, hogyan vitték volna a száz kötetes jubileumi Jókai díszkiadást), noha nem föltétlenül a kuriozitás iránti(!) és – akár dekadencia örvén is – az aprólékos lélekelemzés, a minuciózus leírás metafizikai áthallásai kerültek a vonzalmak előterébe. Amikor – és dehogyan csak a francia szimbolisták hatására – a jelenségvilág titokzatos volta aktuálisabbnak tetszett, mint bármikor valaha (Mallarmé „a Föld orfikus magyarázatára” vágyik); amikor váratlanul *összezsúszott* a művészet és a tudomány kutatókedve a látható és nem-látható világ alapos, precíz föltárására. Hiszen – mondjuk – a fényképezés technikai tökéletesedése korántsem csak a pozitívizmus érvrendszerét gyarapította, de éppenséggel a láthatóvá tett láthatatlan végtelen rejtelseivel borzolta tovább a romantika nyugtalanságát ziláltan őrző korszellem idegeit. A fizikai bizonyosság hiteltelenné tette azokat a pozíciókat, amelyekben – például – Géricault ménjei vágtnak lóversenyképein, ugyanakkor a fizikai világ matematikai leírása Riemann által egy újabb dimenzió izgalmaival bővül el tudóst és sznobot egyaránt. Ady utólag konstatálja az állapotot szinte gnómában: „minden Egész eltörött”, és a nagy kezdőbetű nem csupán modor, de lényeg. Előtte azonban már itthon is tisztában voltak a helyzettel olyanok, mint Justh Zsigmond vagy éppen Czóbel Minka, hogy csak írókat említsünk. És akkor még nem szóltunk a tudomány eredményeit nyomban misztikumba fordító törekvésekről, nevezzük azokat akár teozófiának, lélekelemzésnek, akár asztaltáncoltatásnak.

Új dimenzió(k) jelentkezett képletesen is, ami jobban zavarba hozta a kor szellemi emberét a tudomány fantazmagóriáinál, rögeszméinél, válaszai szükségképpen tartalmazták zaklatottságát – kivált,

ha művészi válaszok voltak. A költőt, a festőt egyre jobban irritálta, hogy mesterségével pepecselve elerőtlenednek, elvesznek legigazabb gesztusai: lemondott hát a bevett ritmusképletekről, rímekről (Gustave Kahn, Laforgue, Whitman, Verhaeren, Brjusov), le a rajzolgotó pemzlről, megtette helyette a törlőrongy, a spahtli vagy a széles ecset (Ensor, Nolde). Különös módon ez a „tárgyszerűség” nem vitte közelebb a természetelvű hűséghez, éppenséggel elbizonytalanította a műalkotás szellemi körvonalait, „*agyonnyargalt akarattal*” (Ady) belejátszotta azokat az életbe, ahogyan belejátszotta az életet a műalkotásba. Nem egészen vonzó eredményei – természetesen – ott virulnak a naturalizmusban, szolidabban, elegánsabban (és föltétlenül mesterkétebben) az impresszionizmusban, olykor otromba programszerűsége pedig némely expresszionista törekvésekben. Azaz: lehet egyszerre isten Baudelaire és Zola, ha másutt nem, hát összehozhatók egy „*bűzhödő tetem*” fölött. Igen, a kettő így együtt ideál Justh számára, és alighanem az általa pátyolgatott költő számára szintén. Holott az utóbbi még leszakíthatatlanul csüng – teszem azt – a jénai iskola romantikusainak misztikus pietizmusán (Novalis) és Arany mives népiségén. Meglehet, egy kicsit Barbey d’Aurevilly normandiai elhagyatottságához idomulva, akiről tudhatott akár Justhtól, hiszen a *Fuimus* írójának figyelmét a zárkózott, mogorva francia sem kerülte el – naplója tanúsága szerint. Miképpen nehezen hihető, hogy Czóbel Minka figyelmét elkerülte volna George Eliot – különös aspektusváltásaival, akit 1860 óta már fordítottak (*Vizimalom*), sőt, ez a férfi név mögé bújt angol hölgy sorsával is érdeklődést kelthetett más, önállósulásra, szabadságra vágyó hölgyekben.

Ugyanakkor – nem kis mértékben a romantika óta (Sophie Mereau, Maria Mnioch, Bettina von Arnim, George Sand, Mary Shelley, Karolina Pavlova, Emily Dickinson stb.) – a kor, legalább is a művészetben, mind jobban tűri az emancipációt, magyar honban is mind gyakrabban nyúlnak tollhoz a Psyché-k, legyenek bár olyan szerencsétlen gyereklányok, mint Karay Ilona (anyja is írt, ha nem is jelentőset), vagy az irodalom, a művészet, a társadalomtudomány, gazdaság, természettudomány világában otthonosabban mozgó, szabadabban nevelt, világlátott Czóbel Minka. Az utóbbit az élménydúsabb környezet megajándékozta azzal a szinkretizmussal, amely olykor még romantikus attitűdű költészetében is jelentkezik, és ami legjobb prózájának – már semmiképp sem Sand *Léliájára* emlékeztető – igazi vonzereje. És akkor nyomban az imént kiemelt két istenség mellé egy földiebb nagyság: Turgenyev; példa – minden bizonnyal – Justh számára is. Czóbel Minkánál alighanem tetten érhető hatása a „*rhythmicus próza*” kifejlesztésében a *Költemények prózában* című, Baudelaire, Mallarmé hasonló kísérleteit idéző művének, másfelől áttetszőbb a szemléleti hatás, ha történetesen összevetjük a *Hafiát*, a *Miter menyasszonyát az Egy vadász iratai* (a magyar költő még ezen a címen olvashatta magyarul Turgenyev könyvét) *Bezsín-rét* című szolidan misztikus elbeszélésével. Egyáltalán nem véletlen, hogy az orosz arisztokrata és a magyar nagybirtokos úrinő rokonságot mutat mind természeti, mind társadalmi környezete szemlélésében, miként a lelkiismeret, a gazda-morál alapkérdéseiben, ami valószínűleg jobban kitetszik Czóbel Minka elbeszélésének bővebb, ám alighanem kompozíció szempontjából lazább (szinkretikusabb?) változatából, a *Hafiából*. Turgenyev az orosz sztyeppét, az erdőket rója, magyar kolleganője (ne hangozzék idegenül a szó, Jókai ugyancsak „*kedves kis kollégjaként*” aposztrofálta a pályára induló írónőt) pedig az örökkön kóborló festő-rokonnal járta Erdély és a Tátra csúcsait, vagy a Czóbel-birtokon követte a vadászatok eseményeit. És – persze – megismerte az itteni emberek életét, ügyes-bajos dolgait; részvétellel és szeretettel közelített örömeikhez, szenvedéseikhez; szenvedélyeikhez még inkább. Maga dicsekszik vele: „*az elbeszéléseimben előforduló alakok nagyjából ismertőseim*”, tegyük hozzá a táj, amelyben megjelennek, mozognak, szeretnek és meghalnak, legalább annyira. Méltányolt és kedvelt békés megyei írópéldája, Justh sem különben. Olykor még témában – gányók – is találkoznak. Justh a *Fuimusban* név szerint hivatkozik Czóbel Minkára, költészete esszenciájára: a „*vágytalan boldogságra*”. A Czóbel Istvánnak, azaz: Minka bátyjának ajánlott *A pénz legendájában* pedig Belényesy Mária grófnő naplója részben akár a Nyírség magányosságra ítélt költőasszonyáé is lehetne, aki ugyanolyan hévvel vonzódik a *Les fleurs du mal* sátános vigasztalanságához, mint az édesbús magyar nótához, cigányozáshoz.

(Tartja a fáma, hogy Czóbel Minka maga is szerzett efféle szöveget Fráter Lóránd zenéjéhez; tény, hogy zenei műveltsége, zongoratudása megkönnyíthette a prozódia szakszerűbb megközelítését.)

Fölöttébb érdekes, szinte megmagyarázhatatlan, hogy Czóbel Minka művészete akkor válik érdektelenné, akkor tűnik ki az irodalmi megújulásból, amikor aktualitása napnál világosabb lehetne. Amikor a magyar költészet egy neofita szárnya – jórészt expresszionista, majd futurista ösztönzésre – szinte dogmává emeli a szabad verset (Füst, Kassák és köre), az irodalom nemzetközi porondján pedig fölbukkan valahonnét egy nagylélegzetű író, aki az eltűnt idő után nyomoz rendíthetetlen makacssággal. A nagy mű első kötete 1913-ban jelent meg, hét esztendővel a magyar íróő *Pókháló*k című elbeszélés-gyűjteménye után, amelynek címadó írása – gyanúnk szerint – az életmű csúcса. Érthetetlen, hogy abban az irodalmi közegben, amelyben a Cholnokyak, Csáth, Színi, Lovik, Ambrus bolyongott a külső körökön, Czóbel Minka teljesítménye – lényegét tekintve – szinte reagálatlan maradt. A „*passzív század passzív gyermeke*” – így minősítette az íróő Justh Zsigmond – talán túlságosan passzívan viselkedett művészi karrierje alakításában is: visszahúzódva a nyírségi birtokra – úgy tetszik – a felejtésbe vonult önkéntesen vissza. Elgondolkodhatunk – persze – Justh vélekedésén, de alighanem csak a tizenkilencedik század utolsó negyedére érthette azt a bizonyos passzivitást, netán a századfordulóra, hiszen a romantika századát egészében igaztalan volna így látni. De még ez alatt az idő alatt is jelentős aktivitás mutatkozott a dekadencia fölszíne alatt: a fizika, a lélektan, a motorizáció, a távközlés forradalmi változásokat élt át, a film megjelenése pedig egy sosem látott tömegkultúra lehetőségét körvonalazta, amely majd maga alá gyűrhet minden vizuális művészetet. Czóbel Minka – ismereteink szerint – többnyire nem követte ezeket a technikai változásokat, monográfusa, Kis Margit szerint még rádiót sem tartott utolsó éveiben sem. Számunkra nem is ez a lényeges. Az azonban igen, ahogy beleakadt az idő problematikájába; megszállottan kutatta az eltűnt időt már jóval Proust előtt, mi több, már-már egzakt módon érzékelt, hogy „*mint a pókhálósálak repülnek el feje fölött a percek, az órák, a napok*”, még inkább, hogy az idő egyszerűen megállt.

„Áll az idő örökké változatlan
Mozdulatlan halálos merevségben
A mindenségnek tengelyén”

(Gyémánt kérub)

Czóbel Minka pókháló-metaforája befon, megkötöz és ugyancsak elemészt mindent. Mert a világ valóságosságához hozzátartozik a pókháló realitása. A pókhálóé, amely ökörnyálként hordja szét a világba az íróő figuráinak dermesztő belső monológjait a melankóliáról, élehetlenségről, benső tűzről, halálvágyról, miként Karay Ilona olykor rakoncátlan ritmusai szerzőjük hasonló intencióit. A szecesszió legnagyobb abszurduma: múltat és jövődőt hajszolt az álló időben.

Korszellem?

Az is, minden bizonnyal. Borzongató és riasztó, ha a tehetetlenség válik korszellemmé. Ezt már Turgenyev (Goncsarov legalább olyan élességgel, hiszen maga vádolta ifjúkori barátját, hogy az *Apák és fiúkat*, a *Nemesi fészket* tőle lopta) megmutatta – időben a magyaroknak is. Ám hogy a tehetetlenségben föllörlődik a történet jelentősége, hogy a cselekmény mind szimplábbá redukálódik, az majd az újszerű regényszemlélet markáns ismertető jegye lesz, netán a groteszk sosem ismert térnyerését hozza, az a századfordulón még nem evidencia (a szeniális *Oblomov* Oroszországon kívül nemigen kerül látókörbe, nálunk csak 1906-ban, a *Pókháló*kkal egy évben jelenik meg). Korszellem helyett tehát szívesebben mondanánk valami kifinomultságában is roppantul ideges, a romantikából jól ismert érzékenységet, bénítóvá nagyítva közvetítenek minden érintést, lett-légyen az a legkevésbé fájdalmas.

Ha valami koordináta-rendszerbe kívánnánk elhelyezni Czóbel Minka életművét, akkor ennek

az origója a születés előtti nemlét lehetne, vízszintes tengelye a fizikai elmúlás, a függőleges pedig a halál metafizikusabb, a transzcendenciával érintkező formája. Ebben a koordináta-rendszerben minden lét-mozzanat magán viseli a nemlét (misztikusabban: más-lét) nyomását, azt a létélményt, amit éppen a fin de siècle embere szerzett meg magának olykor már a haláltáncra emlékeztető plasztikussággal, és amelyet aztán a különböző lét-filozófiák foglaltak Czóbel Minkánál kidolgozottabb bölcséleti szisztémákba. A „tragikus életérzés” (Unamuno) alapelemei – természetesen – ott kísértének már Schopenhauer, Nietzsche, még inkább az akkor még szinte ismeretlen Kierkegaard filozófiájában, ha nem is azzal a hisztériussággal, amivel a spanyol jajong: „Az a gondolat, hogy meg kell halnom, s az a talány, ami a halál után vár rám, szüntelenül fáj a tudatomnak”. Ennél viszont a szecesszió magyar költője is józanabban rezignált, noha koordinátái föltűnően hasonlatosak. A szecesszió (de már a későromantika) embere valószínűleg szívesebben olvasta Schopenhauert – mondjuk Eduard von Hartmann hegelesre szelídített változatában, noha a „tudattalan filozófiáját” éppen a pszichoanalízis kezdte aktualizálni, lepárolni a kor miazmás levegőjéből, a *die Welt als Wille und Vorstellung* tanításáról semmiképpen nem akart megfeledkezni, legföljebb a vak akarat esetlegességeit kárhoztatta – alkalmasint a vallásos büntudat jegyében. A „tudattalan” – persze – Schellingtől származott, Hartmannál a romantika metafizikájaként él tovább, rákerül némi természettudományos máz is. Az ember mint „halottraktározó állat” (megint csak Unamuno) lépten-nyomon jelen van ebben a köd-világban, akár olyan manifeszten groteszk módon, mint Czóbel Minka *Névnep* című kifejezetten ügyes, mintájában távlatos, már-már szürrealizmust előzményező novellájában. Nemes Domonyi Lőrinc de Sárvár „akarata és képze” egy idejekorán megrendelt koporsóban találkozik össze: benne fekvé fogadja utolsó neve napján a köszöntőket, benne foszlik szét élete a *Végigmentem az ormódi temetőn* kezdetű magyar nóta végső taktusaival. („*Megöl itt a vidékiesség*” – sommázná Jules Laforgue (az oroszoknál csaknem így Szologub), kicsit, vagy talán nem is kicsit költőnk sorsát involválva.)

A bizarr iránti vonzalma némely verseiben (*Ködvárak, Ki volt?, Pán macskái, Troubadourok, Virrasztó* stb.), legkivált novelláiban Cholnoky Viktorra, Színi Gyulára emlékeztethetnek. Ködlovagokra. Czóbel Minka alakjai létezésük minden pillanatában tisztában vannak vele, hogy az emberi élet leghűségesebb kísérője a bánat, a fájdalom, és hogy ennek az életnek egyetlen dimenziója a halál. A boldogság mindössze a szorongás, a gond horizontján lebegő délibáb, jóllehet szorgalmasan űzik azt az ábrándképet, amelyet Villiers de l’Isle-Adam *l’amour suprême*-ként aposztrofált. Hiszen kisebb, csendesebb szerelemmel nem érhetik be, mivel nem is az érzés fontos számukra, hanem az eszmény, ami viszont, ha igazi, valóban elérhetetlen. Jakab Pál eszményi szerelme a *Krisztina* című novellában banális groteszkbe fordul át – mintegy az absztrakt érzelmek kritikájaképpen. *Az infinita vanitá del tutto* (a mindenség végtelen hiúsága – ahogy Leopardi mondaná) a zavart és otromba valóságban válik nevetségessé. Vagy éppen tragikussá, ha a *Miter menyasszonyát* vagy *A halál menuettjét* tekintjük.

Az említett koordináta-rendszert igyekeznek, ha egyáltalán, finom fátyollal lefödni az az esztétizmus, amely korántsem csak az eszményi művészetet, de a művész-eszményt is ráborítja a szellem (sőt, az anyag) minden mozgására, spiritualizmusával elidegeníti a létet hiteles és élhető formáitól. (Itt – fölteszem – érdemes az angol fotográfusnőre, Margaret Cameronra utalnunk, aki szántszándékkal életleníti el képeit az esztétizmus jegyében a kor dogmáival szemben, és akinek képi világa finom párhuzamot kínál Czóbel Minka képisével.) Ez sokkal inkább a dekadencia kórképe, semmint a szecesszióé, az utóbbi részben pontosan a kiválást szorgalmazta belőle. A léttudat századvégi, századfordulós kettősségébe belefért ez a dualizmus, bele Czóbel Minka életérzésébe, alighanem oly módon, ahogyan Tristan Corbière egyszerűsítette a jelenséget: „*a szíve nagy, a lelke gát*”. A költő életművében minden, ami kimondatlan, csupán sejtetett maradt, minden, ami hibásan, avagy egyenesen rosszul artikulált, ennek a dualizmusnak tudható be, nem különben egyéni sorsának szerencsétlenségei. Ugye világos, hogy nem modorról, noha az sem volna ördögtől való, mivel abból akár nagy költészet is kihozható (Ady), hanem fátumról, végzettről beszélünk, hogy a korszak kedvelt műszavaival fejezzük ki magunkat. Czóbel Minka írásaiban a világ,

amelyben él, nem körülötte terpeszkedik, hanem alatta van, ő pedig nincs sem érzelmileg, sem szellemileg kellően fölfegyverkezve, hogy sérülés nélkül élje meg ezt a helyzetet, hiányzik belőle az avantgárd költészet lendülete: az „*agyonnyargalt akarat*”.

Családi vonás a világjobbító, világmegváltó szándék; jórészt barátaiban – Mednyánszky, Justh – is ezzel találkozik, jóllehet, azok – miként fivére – korszerűbb eszmerendszerek felé tájékozódnak. Az ő népszerűsége – bármennyire őszinte – nagyúri gesztus. Avíttas, népinek vélt formákat igazít a nóta felé (főleg élete végén). Vagy éppen a játszi groteszket, a poént véli népinek, ahogyan *Népdal* című rigmusa. Mások (Kis Margit, Pór Péter, Danyi Magdolna) – minden erénye ellenére – elsősorban az esztétikai dilettánst látták benne. Ennek oka nemcsak a korai kritikusok elítélő magatartásában keresendő, hanem kései „(népies) verseinek és néhány „témájának” is (az *Ünnepély, Virrasztó* perfid nekrofilia!). Erről (is) árulkodik egy különös, kiforratlanságában is érdekes (Adys?) verse, a *Boeckliniana*, amely a svájci festő, szobrász hatását mutatja – már-már konkrét utalással a *Holtak szigete* romantikus jelképiségére.

„Egy idegen kéz gyöngéd érintése
Siklott el lágyan homlokom felett,
Ösmerem e kezét.
Nem, tudom, honnan jött? az élők vagy a
holtak országából.”
(*Boeckliniana*)

Tematikai ambícióját vizsgálva a *Pókhálók* mindenképpen több, mint novella. Ne feledjük, olyan korban született, amikor a műfajhatárok kezdtek elmosódni, a dogmatikus, a normatív szigort a merészebb alkotók többé nem vették komolyan. A novella megnyúlt, terjengősebbé vált, a regényepika lírizálódott, egyre súlyosabb eszmei terheket vett nyakába, a dráma is lemondott az arisztotelészinék vélt követelményekről – már a romantikában (kicsivel talán előbb is – Jakob Lenz). A novellában a drámaiság, a csattanó úgyszólván elomlott, a regény jellemábrázolása lassacskán átcsúszott a pszichologizálásba, a dráma már Ibsennél mindennapi élet akar lenni, másoknál meg elvont eszmények szimbolikus csatateré – akár Wagner módjára, aminek mesterkétségét az egykor Wagner-imádó Nietzsche heves tiltakozással veszi észre, amikor lassan kezd ráébredni a magasztos eszmék kiürülésére. Wagner azonban hat a magyar ironőre is, ha nem is kergeti a Gesamtkunstwerk, a szecesszióval mégis egylényegű ábrándját.

A *Pókhálók* végső soron egy teljes életsorsot mutat be, egy ábrándjaiban megrendült, érzelmeivel magára maradt, a társnak még a reményét is elvesztett fiatal lány pusztulását. Világos, Czöbel Minka maga is megerősítette, hogy a mintát saját sorsában lelte föl (alig-alig van olyan műve, amelyik ne ebből a világból nőtt volna ki), egy elrontott, megkeseredett élet, amelytől a „vak akarat” morfiumos fiolával vált meg. Ez ugyan történésnek, cselekménynek nem sok, de a szerző nem is igen tart többre igényt; jóval fontosabb számára az ideges környezet, a hullámozó hangulat, a tétova tehetetlenség, a megválthatatlan lélek szorongásainak, álmoknak és ábrándoknak, lefojtott vágyaknak, álcázott túlfűtöttségeknek szinte kibogozhatatlan rajzolata, amit a cím következetesen, esetenként kifejezetten meghökkentő módon végigvitt szimbolikája foglal tömör képbe. Hogy sok ez, vagy kevés, nem csak hallomásra nem dönthető el, még a jóindulatú interpretálás (Kis Margit) is aggályoskodik, más meg egyenesen és sommásan „töredezettnek és szűkösnak” ítéli elbeszélői világát (Márton László). „*Nem volt prózairó alkat*” – jelenti ki megföllebbezhetetlenül Danyi Magdolna. Meglehet, nem volt az, ám a szecesszióban ez nem is volt föltétele a prózairásnak, epikus hajlandóságait viszont ismerhetjük ilyen jellegű verseiből. Vagyis: ahogyan zavaros, tükörcserepekre hulló világban élt, megkísérelte ő is – miként Kafka mondaná – a tükörcserepekből rekonstruálni az Egészet.

Noha a *Pókhálók* esetében is a „formátumosság” iránti igényünk marad kielégítetlen, aprólékosan fölépített lélekábrázolása, a sovány histórián átsütő szubjektivitása feledtetni tudja, sőt, képes bevonni

olvasóját bujdokoló és szemérmes szenvedélyességébe. Legjobb ismerői egyértelműen csúnyának mondják, de hát az utókor mit tudhat erről. Mit az ön maga előtt is riadozva titkolt szerelmekről, akár Forgács László, akár Olgyay Viktor (akadémikus festészetét Fülep Lajos rendre kárhozzatja) volt a tárgya. A *Pókhálók* mindenesetre Aladárként ismeri, és könnyen lehet, hogy ő már a „második szerelem” (Bourget írt ilyen címmel regényt egy fiatalemberről – Hubert Liauranról –, aki egy asszonyba szerelmes) súlyos aggodalmát és idioszinkráziáit kelti föl a tapasztalatlan hősnőben (az írónőben?). Domonyi Lőrinc alakját is két figurából gyúrta össze; miért ne volna lehetséges ezúttal? Aztán vajon perdöntő-e, hogy amikor Olgyay – már kétgyermekes családapaként (a fiúkból később jeles építészek lettek) – meg akarja látogatni, elutasítja? Holott ha meggondoljuk, nincs is nagy különbség Annus és szolid, mélabús elődje, Fanni között, aki megvallja: „*Mindennapi estvéli fohászkodásom lett ez: bár ne érném a holnapot*”. Elvágódása abba a más-létbe – úgy tetszik – jó száz esztendő múltával is enigmatikus alakja (lehet) a szerelmi csalódástól rettegő, fiatal hölgyeknek. Annuska fejfájásai jelzik a lelki fájdalmak fiziológiai következményeit: „Passzív század” – minősítette Justh; a betegség százada, tennénk hozzá, amely elkezdődött már a tizennyolcadik utolsó negyedében, és egyszeriben a testi kínokon átsejlett, átviláglott a sérült lélek. Kifinomultság, túlérzékenység, vagy ahogyan már igen korán Schlegel axiómába foglalta: „*határtalan lelki ingerlékenység*”. Volt ebben valami lehangoló diszharmonia, ami – persze – szorongva társult a harmónia utáni vággyal. Látjuk Annuskát és barátnőjét, Klárát bizalmas sugdolózásokba merülve, látjuk Annuskát és anyját fölhőtlennek tetsző társas életben a fürdőhelyen; mindezt olyan tiszta képi kompozíciókba beállítva, akárha – mondjuk egy Fantin-Latour vagy Manet, még inkább a magyarokhoz közelebb álló Bastien-Lepage képről ismernénk őket, mintha nem is sejténénk, milyen feszültségek komorlanak a fölszín alatt. Ám Czóbel Minka nem sokáig hagy bennünket ebben a biedermeier-hangulatban; megérkezik a fürdőhelyre a kasznárné értesítése a szolgálólány, Vasas Biri haláláról, a kép pedig radikálisan megváltozik: szinte Valdés-Leal haláltáncát, a *Postrimeriast* idézi:

„*Lehetséges? hogy most ott fekszik az a kövér nagy leány, mereven, ünnepélyesen, mint a nagyasszonyok, a királynék, az apácák? hogy pár hét múlva eltávozik, feloszlik, mint a nagyasszonyok, a királynék, az apácák?*”

Pár hét múlva... a lényeg azonban szemvillanás alatt megtörtént. *In ictu oculi* – írja képébe a spanyol festő; mindegy, főpap, uralkodó, hadvezér, vagy éppen apáca, egyforma a fenyegetettség. Emlékszünk, az anya kissé nyeglén vágta oda Annuskának, ha nem akar férjet, menjen apácának. Ez a megkeseredett ifjú lány pontosan tudja, végzete van, irányíthatatlan sorsa, apácaként is annak lenne foglya.

Pedig, pedig Annuska halála majdhogynem véletlenszerű. „*Gépiesen, mereven ürti ki az üveget egészen az utolsó csöppig, gépiesen, mereven ejti a földre. A széttörő üveg megcsörren, aztán mély csönd ismét...*” De hiszen csak az alkalom véletlen; ott a haldokló nagypapa ágya mellett! Egyféle ön-maga ellen fordított *act gartuite* ez, ha nem is a gide-i immoralitás értelmében (jöllehet, az *Immoraliste* már megjelent, és Gide-re fordította az irodalom figyelmét!), de „*jenseits von Gut und Böse*” – túl jón és rosszon, ahogy Nietzsche tanítja. Egy fiatal, jól nevelt úrilány teszi túl magát végérvényesen a bevett normákon. Mert a „pókhálók” megfojtották benne „*az örömet, az erőt, az életet...*” Annyt a viszonylag józan anya is meglátott, hogy ezek a pókhálók nem pusztán kívülről fojtogatnak, rátelepültek – szerinte genetikusan: nagypáról, apáról öröklötten – az elmére is. Annuska erőteljesen tiltakozott mindig a látélet ellen; végül a pókhálók lebírták. Az legfőképpen a Czóbel Minka után maradt hatalmas levél-, napló-, jegyzetanyag ismeretében lenne eldönthető, vajon olvasott-e egyáltalán Gide-et, sokkal valószínűbb azonban, hogy franciául divatosabb szerzőket forgatott, mondjuk, Camille Lemonnier-t, a termékeny és népszerű, olykor már pornográfiába sikló belgát, aki azonban érzékeny volt a szociális kérdésekre, így a női emancipációra, amihez lélektani izgalommal közeledett. A szecesszió szertelensége föltétlenül ébren tartotta a naturalizmust is; Lemonnier ehhez képzőművészeti tevékenységével, monográfusi (Courbet, Menieur) aktivitásával hozzájárulhatott.

Ne feledjük, Czóbel Minkát is vonzotta a festészet, miként a századvég, századforduló úrilányait, ráadásul nem is csak szemlélőként (külföldi útjain gyakorta keresett föl múzeumokat, galériákat), alkotóként szintén.

Hogy festői érdeklődése miként van jelen irodalmi munkásságában, azt talán éppen a *Pókháló* példázhatja. A történet, amely szürkékből, barnákból indul, és aranyló aureolában végződik. Szürke életből az arannyal glóriázott halálba. És közben mániákusan és rendre a fehér, néha ezüst változata, amelyben úgyszólván tobzódik ez az életmű. A tisztaság, a szüziesség, az ártatlanság egyértelmű jelképe. Amiből – költőnk szavával – kitetszik „*az ős harmónia*”. Fehér szárnyú lepkék, fehér szárnyú angyalok, libbenő fehér női ruhák, fehér virágok és fehér hó minduntalan. Hófehér vállak és karok. Érintetlenség, szeplőtlen lelkiismeret.

„*A hó kifárasztott, vihar utam állta,
Pihenőt tartottam havas pusztaságba,
Hullnak, egyre hullnak a fehér hópelyhek,
Elfedtek már mindent, mezőt, erdőt, kertet.*”

(*Hó*)

A hó alatt álomba dermedt világ, Czóbel Minka pedig vallja: „*az álom élet édessége*”. Akár meg is fordíthatná, ahogy századokkal korábban a spanyol költő tette: *la vida es sueno*, az élet – álom, írónknál vitathatatlanul. Színes, sőt, tarka ez az álom; a fehér hó alatt a fű zöldje, a virágok leendő színpompája: kicifrázza majd a világot a sárga, a rózsaszín, a kék, a piros, a lila, meg számtalan más árnyalat. A *Pókháló*ban sem csupán a szürke szín-szimbolikája fölűnő, nem is csak a fehéré vagy az aransárgáé, ott a zöld tavasza, az ezüst-ökörnyál ősze, ott az anya öltözékének színváltozatai, „*kékes-szürke sár nagy gömbölyű lábujjai között*” a cselédlánynak, ahogy a halálhírre földéződik Annuska emlékezetében, és hát a nyomasztó, súlyos feketék, legyenek bár varjúszárnyak. Fülep Lajos szerint „*hogy a költészetbe mennyire belehatolt a színek keresése, elég rámutatni a modern francia szimbolistákra, s arra a jelentőségre, mellyel Rimbaud zseniálisan örült ötlete (A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu) oly sokáig bírt és bír még ma is, tovább René Ghilre s az 'audition colorée', a színes hallás néhány patológikus képviselőjére*”. Lehet, hogy vékony a cselekmény, lehet, hogy az ismétlődő aposztrophék, az elliptikus mondatok (mellesleg a modern költői próza mesterfogásai!) olykor nehézkesek, a szín-szimbolika tudatosan fölépített rendszere (így működik a versek többségében is) lendületben tartja, mozgatja a történet, elindít, lezár kiterőket, átvilágítja a pókháló szövevényes labirintusát. A lélek labirintusát. Nos, ha tetszik, ez a mű szerkezete. Költői, poétikusan szigorú szerkezet. A harmincnégy, római számokkal jelzett, esetenként mindössze félsoros fejezetet (?) egy klasszikus beszédalakzat, az anadiplózis vagy reduplikáció hömpölyögteti folyamává; az előző beszédegység (fejezet) utolsó szintaktikai egységével kezdődik a következő és így tovább, a végére összefoglalásképpen ennyit hagyva: „*Egy törött üveg darabja a földön*”. A máslet reménye nélkül, amely még ott rezgett Kármán Fanniya utolsó, ugyancsak római számokkal jelzett fejezete végén: „*Ott majd öszvetalálkozunk, és ott majd – bátran szerethetünk*”. Annuskának pedig a gépies merevség...

A szerkesztésnek, kompozíciónak azt az ökonómiáját, amelyet a *Pókháló*ban a magyar szecesszió egyik legtöbbit ígérő, legizgalmasabb jelensége, Czóbel Minka elért, sehol másutt, verseiben sem volt képes azonos színvonalon megismételni. A *Pókháló*kat magam szívesebben tekinteném kisregénynek (hányan és hányan fordulnak ezidőtt ehhez a bizonytalan formához Bourget-tól Színiig), mint novellának; távlatai indokolják. Kisregény a „modern szerelem fízológijáról” (is) – az akkoriban agyonolvasott Bourget szellemében, ám szenzibilisebb tehetséggel. Szerkezeti ornamentalizmusa pedig par excellence szecessziós műnek láttatja.

„*Lelkében a nyugat-európai dekadencia poétikus aurájával*” – miként Pór Péter jellemzi pregnánsan költői attitűdjét, lehet-e magasztosabb cél, mint az Abszolútum? Másik, már-már lehetetlen vállalkozása,

amely semmi esetre sem olyan komplett a végeredményt tekintve, mint a *Pókháló*, ugyanakkor meghökkentő eredetiségével, szecessziós mintázatával legalább akkora figyelmet érdemel. Az 1900-ban megjelent *Donna Juanna* Wagner módján nagyralátó librettó, absztrakt dráma a kor divatja szerint újszerű mondatalakzatokkal (mindezek a versekben is kipróbálva), amelynek színpadi megvalósítása technikailag sem jöhetett szóba, jóllehet, Czóbel Minka a Justh-birtokon műkedvelő előadások során ismerkedhetett a színpaddal. Azonban Czóbel Minkának aligha lehetett az elsődleges szándéka, hogy pódiumról köszönjön vissza rá veretes, költői szövege, amely a legválasztékosabb és egyúttal legelvontabb líraiságtól úgyszólván a népi rigmusig terjed, mi több, bizonyos fennköltégtől ott sem, iróniájában sem szabadul. Hősnője, ha ez a megnevezés itt egyáltalán érvényes lehet, a szeretett férje, a fiatal Fülöp halálába beleőrült szerelmes kasztíliai királynő (Aragóniai Ferdinánd és Kasztíliai Izabella lánya), Johanna, aki haláláig, zárkózott magányban gyászolta elvesztett hitvesét. Természetesen Johanna Czóbel Minkánál is a szerelem örültje; első pillanatban a nekrofiliaig merészkedő testi szerelemé, amelyből titkon lánya születik, a mű igazi főalakja: Donna Juanna, aki érzéki megpróbáltatásai után, ha folytonos elutasításait egyáltalán minősíthetjük ekképpen, az eszményi, az elvont, tehát az „örök nagy Szerelem” megszentelt párját dicsőíti – a hirtelen megtért Don Juan oldalán. Donna Juannának eszelős vesszőfutásban kell megtisztítania a szennyes, fékezhetetlen szerelmet, amelyből származik, minden materializmustól, minden köznapi érzékiségtől, hogy a másletben a szerelem esszenciáját élvezhesse. Az *Irgalom* című (VIII.) jelenetben az őt szexuálisan zaklató Idegent „közömbösen” hártja el:

„Ismerd meg hát az igaz boldogságot:
Hogy kit szeretsz, azt hófehérnek látod.”

Az egész mű központi kérdése tehát az érzéki szerelem tagadása egy magasabb idea szemszögéből, amely eszmény – természetesen – csupán a halálon túl, a másletben valósulhat meg. Minden földi érzés, minden testi gesztus bepiszkítja az ideát, minden ilyen gesztus hasonló borzalmat jelent a nő viselkedéséhez. Az ember érzékeinek rabja, nincs ereje megszabadulni a hús és a vér ígézetétől, holott tudhatná, a közönséges szerelem múlandó, unalomban vagy éppen gyűlöletben ér szomorú véget. Láttuk, pár esztendő múlva majd a *Pókháló* Annuskájának – kimondva, kimondatlan – hasonló főntartásai lesznek a férfi-nő kapcsolattal szemben, úgy véli: a röpké boldogságért hosszú-hosszú boldogtalansággal kell fizetni – ezután rögzül a magyar irodalomtörténetben a boldogtalan, társtalan nő képe. A *Donna Juanna* egyaránt filozófiai és pszichológiai költemény, ha tetszik: könyvdrama, eszmeisége jócskán kölcsönöz Hartmantól, Bourget-től, Lemaitre-től, egyéb a korban divatos szellemáramlatoktól, mindezeket azonban Czóbel Minka – a legjobb pillanatban – képes volt ötvözni és át tudja lelkesíteni önnön lelkiségével – önnön lelkiségével.

Ha – mondjuk – a *Donna Juanna* V. (*Hódolat*) részében Don Fernandóval folytatott párbeszédet olvassuk, a homogénnek tetsző bölcelet mögül rendre kibukkan Schopenhauer („európaizált hinduizmus” – Weöres szerint), Hartmann profilja – jobbára a *Physiologie de l'amour moderne* (Bourget) célzatos aktualizálásában. De hát „a századvég a léleknek valami elérzékenyedésével terhes” – állapítja meg Lemaitre, akinek esztétikai és irodalmi előadásait a Sorbonne-on Czóbel Minka saját vallomása szerint hallgatta. Nincs a gondolatokban semmi eredeti, ahogyan azonban a lélek „szörnyű hatalmát” költészetté emeli, az jóval több sznobisztikus öntetszeglésnél. Örök gondját, az eszmény és a valóság közötti aránytalanságot, ezt a *cruelle énigme*-t (Bourget regényét *Kegyetlen talány* címen adták ki magyarul) feszegeti ezúttal paroxizmusba forduló gyötrellemmel, elkerülhetetlen melankóliájával, álom és sors diszharmoniójával és a gyógyíthatatlanság rémületével. Hogy ez nem végérvényes, nem kikerülhetetlen (lelki)állapot, azt a VII. (*Túlannról*) rész sejteti finoman a keresztény megváltás reményével; Krisztus alakja is ott van, fénysugárként lebeg a megidézettek (Julius Cézár, Szent Ágoston) között, némi blaszfémiát sem mellőzve („*Donna Juanna, kacérkodnál velem?*” – hökken meg a Megváltó a hölgy kétértelmű közeledésén). Ám a befejezés ismert szimbóluma, a fehér virág is a *crime d'amour*, a szerelmi bűntény (ennek a Bourget-

regénynek *Bűnös szerelem* a magyar változata), a vétek televényéből nőtt ki: rémületet kelt. Mallarmé *Heródiása* kísért:

„Szeretem a kint, hogy szűz vagyok
És gyötrő fürtjeim közt élni akarok,
Hogy este ágyamban, mint kígyót érezhessem

*Elbújva egyedül, a meddő, hiú testben
Fagyos csillámaid sápadt áradatát,
Te, aki meghalsz, mert éget a tisztaság,
Jégcsapos és havas, fehér, kegyetlen éjjel!”*

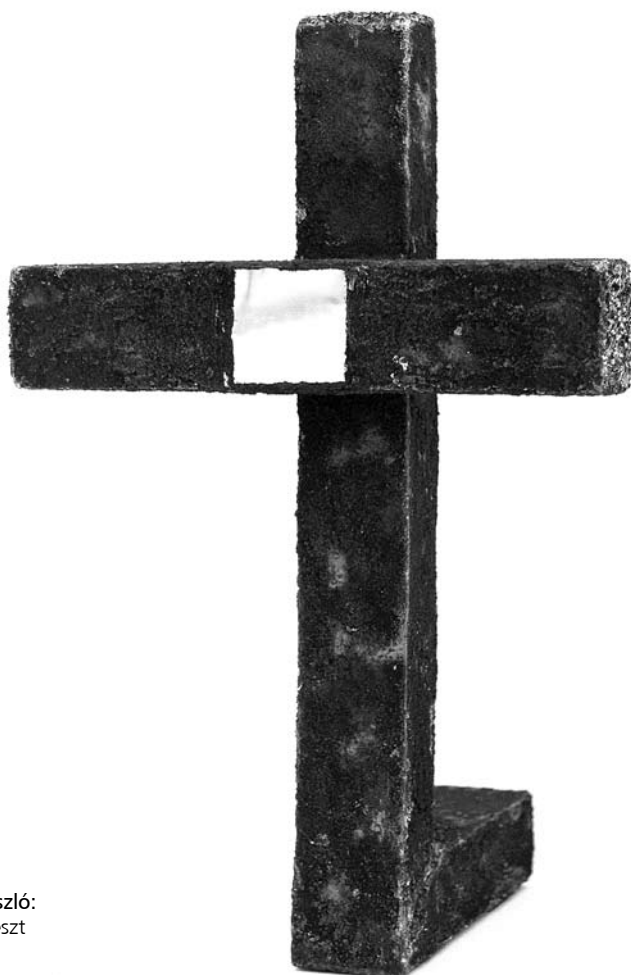
(Weöres Sándor fordítása)

A kreáció absztraktságát némiképpen oldja a fantázia és a költőiség, viszonylag oldott, az olykor időmértékbe fordított hangsúlyos verselés (egy kissé – szótag híján – mintha alexandrinust imitálna), a többnyire szerencsés rímek, néhány szép szinesztézia, „*illathang*” („színes hallás”? tulajdonképpen ennek a trópusnak a belső feszültsége felelne meg leginkább költői szemléletének) színezi súlyos metafizikáját. Gozdsu *Köd* című regénye a cím következetes szimbolikája által szorosán kapcsolható Czóbel Minka *Pókhálójához*, ha hangszerelésében találunk is eltérést. De még kettejük sorsában is észre kell vennünk a korai visszavonulás szinte azonos indítékait. Ezek a „társtalan mesterek” (idécitálhatjuk Komjáthy Jenőt szintén, akiről Czóbel Minka bizonyára tudhatott, ha mástól nem, hát Mednyánszkytól) ugyan nem teremtettek irányzatot, de esetenként jól érzékelték aktuális föladatokat, amelyeknek nem is annyira megoldása köthető nevükhöz, mint inkább előtérbe állításuk. A francia irodalom tele van ilyen pályákkal, nálunk – különös módon – magányos próbálkozások maradtak, a folytatások nem belőlük következtek. Czóbel Minkától azonban a *Pókhálókat*, valamint a *Donna Juannát* (néhány sikerült novelláját, versét) föltétlenül számon kell tartanunk; ezek nem egyszerűen kísérletek, hanem mérhető eredmények. Látképek a tizenkilencedik század végének Magyarországról – újító alkotói szemüvegen keresztül. Kétségtelenül: kissé szépelegve, kissé sznobisztikusan, enyhén elvarázsolva, kecses misztikával. Gozdsu egyik leveléből (Weisz Annához) idézve: „... aki az isteneket megtagadja, nem részesülhet a vonzalom malasztjában, mi ketten pedig hódoló áhitattal szeretjük az istenek alkotásait az ég színeiben, a virágokban, a felhőkben, a fáknban, a kövekben, a mezőkben, a kiváló szellemek gondolataiban (kiemelés tőlem: FL) és a mi gondolatainkban, és mindenben, ami bennünket szépségben körülvesz.”

IRODALOM

- A szecesszió*, szerk. PÓK Lajos, Gondolat, Budapest, 1977.
Jorge Luis BORGES, *Az idő újabb cáfolata*, ford. SCHOLZ László, Gondolat, Budapest, 1987.
CZÓBEL Minka, *Boszorkánydalok*, Szépirodalmi, Budapest, 1974.
CZÓBEL Minka, *Pókháló*, Jelenkor, Pécs, 2000.
DANYI Magdolna, *Czóbel Minka*, Újvidék, Hungarológiai Intézet, 1980. (Irodalomtudományi Dolgozatok 1.)
Enciclopedia dell'arte, Garzanti, 1973.
FÜLEP Lajos, *A művészet forradalmától a nagy forradalomig*, Magvető, Budapest, 1974.
HORVÁTH Zoltán, *Magyar századforduló*, Gondolat, Budapest, 1974.
JUSTH Zsigmond, *A pénz legendája*, Franklin, Budapest, 1905.
KARAY Ilona *Hagyatéka*, KÁROLYI Amy és WEÖRES Sándor tanulmányával, szerk. TÜSKÉS Tibor, Pécs, Baranya Megyei Könyvtár, 1987. (Pannónia Könyvek)
KARÁTSZON Endre, *Baudelaire ajándéka*, Jelenkor, Pécs, 1994.

KÁRMÁN József, *Válogatott művei*, Szépirodalmi, Budapest, 1955.
Kertünk istennel határos. Gozdu Elek és Weisz Anna levelezése, a szöveget gond. PONGRÁCZ P. Mária, ALEXA Károly, Kortárs, Budapest, 2001.
KISS Margit, *Czóbel Minka*, Bölcsészdoktori Disszertáció, Debrecen, 1942.
Dr. KISS Margit, *Czóbel Minka*, Szabolcs-Szatmár Megyei Idegenforgalmi Hivatal, 1980.
Jules LEMAITRE, *Tanulmányok*, Révai, é. n.
Stéphane MALLARMÉ, *Költeményei*, versford. WEÖRES Sándor, prózaverseket ford., utószó, jegyz. DOBOSSY László, ill. MARTYN Ferenc, Magyar Helikon, Budapest, 1964.
Friedrich NIETZSCHE, *Válogatott írásai*, vál., bev. SZÉLL Zsuzsa, ford. SZABÓ Ede, tárgymutató LADÁNYI Péter, Gondolat, Budapest, 1984.
PÓR Péter, *Konzervatív reformtörekvések a századforduló irodalmában*, Akadémiai, Budapest, 1971.
Rüdiger SAFRANSKI, *Romantik. Eine deutsche Affare*, Carl Hanser Verlag, München, 2007.
Arthur SCHOPENHAUER, *A nemi szerelem metafizikája*, ford. BÁNÓCZI József, Hatágú Síp, Budapest, 1992.
Miguel de UNAMUNO, *A tragikus életérzés*, ford. FARKAS Géza, Európa, Budapest, 1989.
WEÖRES Sándor, *Három veréb hat szemmel*, Magvető, Budapest, 1982.
Stanisław WITKIEWICZ, *Sztuka i kritika u nas*, Wydawnictwo Literackie, 1971.



Horváth László:
Térdelő kereszt