

készül, hanem inkább a XVIII. századi francia libertinus metszetekről ismert mozdulatot teszi.¹⁰ De ha ezt lehet fokozni, még inkább degradálja az autoerotikát azzal, hogy az altesti mosdás prózai tevékenységeként mutatja be. Tehát az imént lefejezett férfi áldozatával kezdődik a Gyöngypapnő „szepültelen fogantatása”, vagyis a fiktív rítus legbelső lényege. Ezen a ponton fel kell tenni azt a kérdést, hogy mi köti össze a két ábrázolást, tehát mi a tanulság tartalma vagy inkább iránya. Érzésem szerint a feketeség szimbolikája kínálja a választ. Kozmikus aspektusban ugyanis a sötét vérrrel teli kagyló a fekete napkorongot, tehát a rejtett hold arculatát képezi. Az újhold ugyanis Ellenföld, vagyis a síron túli beavatás hazája. A sötét kagyló viszont mint a transzszubsztanciáció edénye sajátos libidális aspektust kap a női anatómia, másként fogalmazva a kincses barlang amplifikált képmásaként, ahol a gyöngy érlelődik: az újjászületés, tökéletes formában. Mellette látható a papi reverenda szimbolikus feketesége, amely még szembetűnőbben fedi fel *materia prima* természetét: a feketébe öltözött pap alakjában a *hülé* kelti életre a vágyával a *formát*, melynek szimbóluma hagyományosan a szobor, aztán kéjesen hódol neki.¹¹ Ez teljes szellemi összhangban áll az *Értekezés a próbababukról* című, sokkal későbbi művével,¹² sőt az anyag és a forma Schulz által interiorizált, érzelmi élete szempontjából kulcsfontosságú dialektikájával is. A szimbólumok beszéde kétségkívül túl könnyen épít hidat a tudatlanság szférái fölött. Schulz papja tehát jöhet a kollektív felejtésben elveszett olvasmányból vagy utalhat azonosítatlan személyre. Tehát a véres szertartás előképét láthatta valahol egy festményen vagy illusztráción. De alternatíva lehet a Schulz korábbi műcímeiben uralkodó tiszta leírás: *Két meztelen nő és egy férfi az asztalnál, a lábuknál kúszó alak és kutya* vagy: *Három nő kanapén és egy férfi (őnarckép), a cipő előtt térdelve* – és más ehhez hasonlók. Hisz az Őnarckép rajzállvánnyal háttérben látható, leíróan regisztrált jelenetek csak elszórt kifejezések Schulz ikonográfiai nyelvéből: „nyújtott lábféj”, „kagyló”, „cipellő”, „csavaros oszlop”, „meztelenség”...

Drohobyczi proszkinézisz

Schulznál sosem esetleges a portrék és őnarcképek kelléktára. Ahogyan az életre kelt szoborból ered minden próbabábuja, azok a művek is jelzik, hogy kapcsolatban állnak a titkos mitológiával, amelyek nem tartoznak a kultikus képek közé. Különösen figyelemre méltó az 1921-ben készült *Őnarckép Stanisław Weingartennel és két modellel*, amely arra késztet, hogy egy nem látható műre következtessünk. A művész barátja itt minden bizonnyal egy készülő sorozat, A bálványimádás könyve egyik tábláját tanulmányozza, még azt is tudjuk, hogy melyiket. Összevont szemöldökkel nézi, mintha ez egy különösen drasztikus grafika lenne. Némi támpontot ad a nyomat vízszintes formátuma és a szerző bűnbánó arckifejezése, aki mintha megerősítene valamit: „Igen, ez a munkám!”. A *Bestiákról* (1920–1922) van szó, amelyen - emlékszünk - a felismerhetetlenségig eltorzítja a kúszó „hímállat” arcát az erőtlen vágy. A portrén látható Weingarten tehát az intim portréját nézi, amely ilyen okokból marad rejtve a nézők előtt. A padló mintázata arra mutat, hogy ez ugyanabban a szobabelsőben történik, ahol a Schulz által rekonstruált vagy komponált jelenet játszódik!

Pontosan itt kezdődik e portré sajátos dialektikája. Ez ugyanis egyedülálló Schulz olyan művei között, amelyek nők társaságában ábrázolnak

férfiakat: a két úr mintha nyíltan dominálna a mellettük lévő nőkön. A kifogástalan öltözékben ábrázolt két férfialak foglalja el a rajz fontosabb részét, a jobb felét,¹³ Weingarten masszív alakja pedig benyomul az előtérbe. A fentebb leírt pszichológiai helyzet is ide összpontosul. De a két lemeztelenített modell, aki valamivel lejjebb helyezkedik el, nem csak díszlet a művész műtermében.

A lányok, ellentétben a feladatukra koncentráló férfiakkal, pihengetnek. Ez emlékeztet valamelyest az elfelejtett bábuk szendergésére: a baloldali igen mesterkélt pózt vett fel a láthatatlan ülőkén, olyan kidobott próbabábura emlékeztet, amilyet egykor a festők használtak.¹⁴ A másik, valamivel természetesebben elhelyezett, de alárendelt pozícióba, az asztal alá került nőalak csak deréktól felfelé látható. Ott öleli a melléhez a körömcipőt: a sajátját, hiszen a meztlábás barátnője cipellőjét – ezt elsőként MAŁGORZATA KITOWSKA vette észre – maga Weingarten viseli az öltönyéhez.

Mit művelnek hát a lányok? A baloldali modell különös póza, amint azt könnyen észrevehetjük, az igen feszélyezett Weingarten testtartását parodizálja. A másik viszont, akit nem látnak az urak, az arckifejezéséből ítélve alattomos tervet agyalt ki: mindjárt a műterem közepére dobja a körömcipőt. Most már behódol neki Schulz (Weingartent, mint láthatjuk a cipőjén, már uralmuk alá hajtották) – és egy pillanat alatt szertefoszlik a művészettel való találkozás fenséges aurája. „Bosszút állnak” Weingartenen, Schulz pedig az ajzottsága, nem pedig a barátságot próbára tevő művészete miatt szégyenkezhet. De az is fontos, hogy a nők segítenek csúfondárosságukkal és cselszövésükkal kifejezésre juttatni a zsenialitásukat. Az állványon látható kép fekete táblája Weingarten válla fölött nem véletlen vezet – mint a baljós folyadék tükre a rituális tridacnában – a metamorfózis sötétségébe. Nem véletlenül tűnik ismerősnek a kis szobor, melynek a grafikát támasztja Weingarten: ő a nemi attribútumát simogató papnő. A hamarosan kezdődő, ezúttal nem beavatási, hanem drámai jelenetet előlegezi a bal modell, aki hasonló mozdulatot tesz a kezével.

- ↑ Akárcsak az Őnarckép rajzállvánnyal című grafikán, a bal oldal a halál és (a libidó szimbolikájában) a nőiség tartománya.

- ↑ Érdeemes egybevetni a Schulz által kitalált pózt WOJCIECH WEISS *Válság* (1934) című képén látható műtermi próbabábu pózával.

1920-21

Schulz rajzainak és grafikáinak világa „minden kultúra és mitológia töredékeiből összeálló legendakörre formálódik, homályos és szédítő fabulisztikává fejlődik”.¹⁵ Az egyértelműen vallási jellegű képek¹⁶ mellett A bálványimádás könyvében találunk narratív ciklusokat is, melyekben a beavatást szolgálhatta a jól felépített anekdota. Az egyik ilyen fabuláris szövedék a *Küthéra szigetén* című Watteau-parafrázissal kezdődik. De nem Aphrodité távozását, hanem az érkezését láthatjuk. Küthéra ékességeiből csak a Schulz tájain egyedülálló klaszszicista palota¹⁷ maradt a háttérben, az istennő pedig éjszaka, magában érkezik „a szerelem szigetére”, fogatot hajtva, amelyet három meztelen, szomorú, időződő hím húz. Nem teszi le az ostort, amikor a két térdelő bennszülött hátára lép harci szekérre emlékeztető konflisából. Az egyiknek a fejére lép! Irigykedve nézi az első igavonó hím. Holdsarlón ábrázolták Asztartét, amint kígyókat nyalábol össze a kezében. Schulz rajzain a korbácsoló vágyat szimbolizáló ostor helyettesíti ezt. Az örült rajongó sorsát a *Körmenet* című képről ismerhetjük meg, ahol förtelmes varanggyá változik ez a korbáccsal fölhasított arcú illető. Mert azzal jutalmazza az istennő a különösen buzgó híveit, hogy állattá változtatja őket, mint Kirké. Vannak átmeneti szakaszok: térdre esnek, törpévé,¹⁸ igásállattá, tigrissé és kutyává változnak – az utolsó két stádiummal jár együtt a póráz gyalázata. Ez természetesen a szégyen határán átlépő legmélyebb megalázkodásról, sajátos drohobyczi proszkinézisről tanúskodik: teljesen rabjaivá váltak a vágy erőinek, hódolattal fogadták az epifániát.

A Küthéra-Kirké-cirkusz asszociációs lánc végpontját a *Mademoiselle Circe és a társulata* című kép ábrázolja. Éjszakai látványosság tanúi lehetünk, melyet fekete harisnyában és röhejes csipkés bugyiban prezentál a csöcseléknek a cirkuszban fellépő nő. Az ő parancsára vetélkedik egymással a két totyakos atléta, az egyik

- ↑ A *Szanatórium a Homokórához* fülszövege, J. Ficowski: *Regiony wielkiej herezji i okolicy. Bruno Schulz i jego mitologia*, Fundacja „Pogranicze”, Sejny 2002, 168.

- ↑ Az ide sorolható képek listája: *Ajánlás, Undula éjszaka, Undula, az örök ideál, A pad, Zarándokok, A bálványimádás könyve I., A bálványimádás könyve II.*, ld. még: http://www.brunoschulz.org/rysownik-6.htm
- ↑ Ugyanez a palota látható vázlatos formában az 1933 előtt készült *Női lábat mosó férfi* című rajzon, az Irodalmi Múzeum (Varsó) gyűjteményében.

- ↑ A mitológia tanúságtétele szerint a levantei kultúrkörben mindig törpék kísérik a Fehér Istennőt.

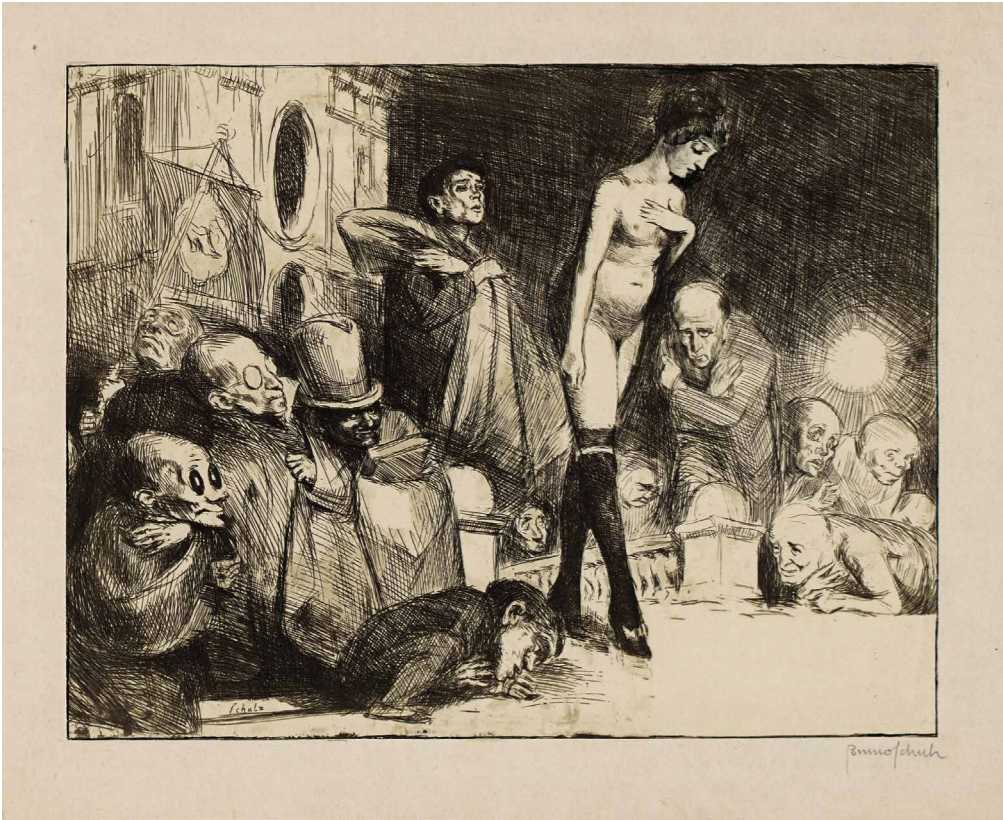


BRUNO SCHULZ Undula éjszakai sétája

dögnehéz vasgolyóval, a másik hasonlóan masszív súllyal küszködik. Mindketten mozdulatlanná dermedtek, az győz, aki tovább tudja tartani a súlyt. És mi a jutalma? Hisz láthatjuk az előző forduló győztesét. Félig tigrissé változott, pórásra kötötték, most nyalogathatja az úrnője csizmáját. Az előadás után az átváltozások úrnője három, a regresszió különböző fokán álló teremtmény kíséretében távozik.

A nők nagy rajongója, Schulz nem ábrázolta őket tánc közben. Szünetben viszont igen. Ártatlan címet kapott a kép: *Kerti mulatság*. Épp befejezte a fellépését a négy divatosan öltözött koribant, most pedig zárt *corps de ballet*-ként ülnek le egymás mellé a padra. A szünetben a pad mögötti sötétségbe rugdossák az áldozatukat, az arccal a földön fekvő férfit, akivel (később pedig *akin*) rituális táncot jártak.¹⁹ Az egyikük még áll, a padra támaszkodva, mert a szabad kezével a cipőjét igazgatja, mert most rúgott bele az áldozatba, így ellenőrizte, hogy mozog-e még. A nők csoportja mellett kétoldalt két férfi. Az egyikük alázattal hajol meg, könyörög, hogy fogadják kegyeikbe. Szó sem lehet róla. Balról a második menád, akinek

- ↑ Az az olyan istennőkről szóló mitologikus-folklorisztikus elbeszélésekre emlékeztet, akik táncsal és csiklandozással ölik meg férfi áldozataikat. Mint WITOLD KLINGER kimutatta (*Wschodnio-europejskie rusalki i pokrewne postaci demonologii ludowej a tradycja grecko-rzymska*. Lublin – Kraków, 1949), az ókori Thesszáliából ránk maradt emlékek semmilyen sem különböznek a XX. századi Podólia regétől.



BRUNO SCHULZ
Körmenet

vérfolt van a ruháján, épp csak meglegyinti az ostorral, mintha azt mondaná: „Nem te jössz!” Mert a túloldalon térdel egy meztelen esdeklő, akin Schulz arcvonásait ismerhetjük fel. És úgy néz ki, hamarosan célt ér. A szakrális erotika híveinek rituális korbácsolását áthatja a leglunárisabb lény, a kígyó mágiája. Ez a mágia átok, másrészt viszont – mivel minden kétértelmű, ami a kígyóval kapcsolatos – a porban csúszás fallikus stratégiáról árulkodik: aki ezt követi, a hímtag görcsös, vak, de, mint tudjuk, célirányos mozgására redukálja magát. A „kígyószerű” lény hatékonyságban a sokszorosát nyeri vissza annak, amit a megaláztatással veszített. Tehát a bukás, melynek stádiumait oly szívesen mutatja be Schulz, épp annyira mazochista fantazma, mint amennyire előrevetíti annak a lénynek a *sikerét*, akinek sosem vonták kétségbe szimbolikus identitását.

A küthérai mítoszra rakódó kígyóyszerűség azt is sugallja, mit koldulnak A bálványimádás könyvében. A *teremtés könyve* elbeszéléseiben minden állatnak el kell vonulnia a nemrég teremtett Ádám előtt, hogy identitást szerezzen, vagyis hozzá illő nevet kapjon, A Midrásban olvasható változat szerint Ádám volt egyedül magányos a teremtett lények között, mert minden állatfajta nőstényével próbált közösülni, de egyik sem elégítette ki.²⁰ E változat matriarchális inverziójában, amely mintha A bálványimádás könyve példázatai²¹ mögött rejlene, a nőiség tisztelői újabb meg újabb, egyre kevésbé emberi testet öltenek abban a reményben, hogy valamelyik alakjukban végre elnyerik az istennő kegyeit. Ha nem ember, akkor talán tigris, ha nem tigris, akkor csődör, ha nem csődör, akkor kutya alakjában: a metamorfózisok sorozata így párolja le (a *Lustprinzip* szellemében) a férfiaság tisztán paradicsomi esszenciáját.

A misztériumok vadorzói

Talán nem erőltetett az a tézis, hogy akkor mélyedhetünk el Schulz grafikai életművében, ha meglátjuk azt a rajzaiban, amit ő maga látott, a barátaihoz hasonlóan. Ha tovább megyünk egy lépéssel, kijelenthetjük, hogy az életmű e része az olyan esetek közé sorolandó, amikor a rendkívüli mű egy társaság tevékenységének látható megnyilvánulása, amelyben született. Valójában nyilván sokkal gyakoribb a kölcsönös csoportos inspiráció ehhez hasonló helyzete, mint gondolnánk, de ez rendszerint csak akkor derül ki, ha a csoport egyik képviselője átlagon felüli tehetségnek bizonyul. Jobban mondva egykorúak csoportjára gondolok, amelyet rendszerint férfiak vagy fiúk uralnak. Itt alternatív világképet kreálnak spekulatív játékokban, vagyis létrehozzák a beavatottak körében a tudomány, a mitológia vagy a hiedelmek egyéni változatait, miközben elmosódnak a határok e területek között. Gyakran színpadiassággal jár együtt a kreativitás területének tágítása: rituálékat dolgoznak ki, rangokat, szerepeket és címekeket osztanak, portrékat készítenek egymásról szóban vagy rajzban.

A mulatság hamar túllép az előre kijelölt kereteken, a résztvevők egy fiktív tartomány uralkodói és törvényhozói lesznek, amelyet együtt hoznak létre és alakítanak állandóan. Miközben, ami nem kevésbé fontos, e teremtmény rendszerint hivatalosan kétségbe vont, kinevetett, nem elfogadott forrásokból, másként fogalmazva, az eszmék szemétdombjáról merít ihletet. Mert ilyen alkotó munka mindig az eszmei paradigma mélyreható átalakulása utáni időkben, nagy történelmi megrázkódtatások idején vagy közvetlenül ezek után, elszigetelt közegekben, kollégiumokban vagy vidéki városokban, kulturálisan lepusztult világban bontakozik ki, ahol a vásári tudás, a gyanús brosúrák, az elmúlt korszakból maradt helyi legendák vagy aberrált traktátusok az elfogadott tekintélyek ellen irányuló sajátos ellenszintézis építőanyagai lehetnek. E csoportokat röviden apák nélküli társaságoknak nevezem, mert az ő hiányukat próbálják eltüntetni lázas alkotó munkával.

Meglepően sok XIX-XX. századi művészeti mozgalom alapul ezen a jelenségen. A lengyel kultúrában kétségkívül példamutató az igen bőségesen dokumentált Filomata, Filareta és Sugaras társaság genezise a „sugarak” alternatív fizikájával, a metafizikai kémiával és mindazzal együtt, amit

ZDZISŁAW KĘPIŃSKI²² „tuhanowiczai kultúrának” nevezett. De talán máig sem vizsgálta senki szociológiai eszközökkel azt, hogyan adott egyre nagyobb lendületet a lengyel romantikának a diákok illetudó társasága, melynek az volt a célja, hogy olvassák egymás dolgozatait. Többször is volt alkalmam hasonló csoportokról írni, ezek közül most egy vidéki iskolában, Rennes-ben tanuló kisebb diákcsoportot említek, amely a XIX. század nyolcvanas éveiben hozta létre Übü apó mitológiáját és a patafizikának nevezett paradox áltudományt, amivel még mindig számos művész szórakozik, több száz híve van Franciaországban.²³ Hasonló szerepet játszottak az első Zakopanéba települt lakosok értelmiségi pályára lépő gyerekei, akik hamar megszervezték a misztifikáción és egymás gyótrésén alapuló testvérületüket. E társaság szabályait követték WITKACY korai drámái.²⁴ Említenem kell még a múlt században, a húszas-harmincas évek fordulóján tevékenykedő leningrádi Oberiu csoportot, amelyet sokáig a dadaizmus helyi változatának tartottak. 1991-ben egy svájci kutató, JEAN-PHILIPPE JACCARD a peresztrojka után közreadott írásokból rekonstruált egy excentrikus szemiotikán és eretnek algebrán alapuló titkos doktrínát.²⁵ Ugyanekkor, a húszas évek vége felé alakult Franciaországban a Le Grand Jeu csoport, amely kifejlesztette a misztikus szürrealizmus lokális változatát. ANDRÉ BRETON csoportja azonban a rá jellemző módszerekkel hallgatásra kényszerítette őket.²⁶ És végül már a mi időnkben láthattuk Lengyelországban hasonló társaságok születését, fejlődését és szétesését: az egyikbe olyan művészek tartoztak, akik a Tarczyńska utcai színház avantgárd formájában jelenítették meg experimentális metafizikájukat, a másik a katowicei festők ezoterikus köre, az Oneiron volt.²⁷

- 22 ZDZISŁAW KĘPIŃSKI: *Mickiewicz hermetyczny*. Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1980
Vö. MICHEL ARRIVÉ: *Les Langages de Jarry*. Klincksieck, Paris 1972; JAN GONDOWICZ: *Opera grówno* [in:] *Teatr Ojca Źbu*, CIS, Warszawa 2006.
24 Vö. JAN BŁOŃSKI: *Od Stasia do Witkacego*. Wydawnictwo Literackie, Kraków 1997; Jan Gondowicz: *Upadek rozpatrywany jako jedna ze sztuk pięknych* [in:] *Paradoks o autorze*. Kraków, 2011
Vö. JEAN-PHILIPPE JACCARD: *Daniil Harms et la fin de l'avant-garde russe*. Bern - Berlin - Frankfurt am Main - New York - Paris - Wien, Peter Lang, 1991; JAN GONDOWICZ: *Między snem a drwiną*. Kalendarium oberiuckie. *Literatura na Świecie*, 1990, 1-3. (222-224.), 305-318.
26 Vö. RENÉ DAUMAL: *Correspondance I, 1915-1928*, Gallimard, Paris 1992; JAN GONDOWICZ: *Rower ze złota*. *Nowe Książki* 11/2004
27 Vö. Miron. *Wspomnienia o poecie*. Red. HANNA KIRCHNER, Tenten, Warszawa 1996; JAN GONDOWICZ: *Teatr za szafą*. *Kultura* 1972, 50.



BRUNO SCHULZ
Az elvarázsolt város

Ez a hosszas felsorolás mellett szól, hogy létezhetett hasonló drohobycki csoport, amely vélhetően EMANUEL PILPEL könyvesboltja és a helyi társaság lelke, MARIA BUDRACKA szalonja között ingadozott, a fennállása vége felé pedig a görög Kalleia néven működött. 1910 körül alakulhatott, ekkor érettségizett a legtöbb résztvevő, és 1925-ben kezdett szétesni. JERZY FICOWSKI-nak még sikerült feljegyeznie tizenöt-húsz személy nevét – az arcuk is látható Schulz rajzaiban²⁸ – feltételezésem szerint ebben a körben fantáziáltak a Fehér Istenről visszatéréséről, itt juttatták kifejezésre azt, hogy eksztatikus erotikára vágynak, beavatási procedúrákat próbáltak ki és kinyilatkoztatásra vártak. Nagy tudással és meglepő invencióval alakították ki a sajátos kultusz rituáléit, amelyet biztos inkább a korai művészi próbálkozásokban valósítottak meg, nem pedig a társasági élet gyakorlatában. Szóval a képzelet közös aktusával változtatták az álmos Drohobyctot, *excusez le mot*, Szodomává. Ha tehát Schulz rajzai és grafikai tényleg megőrizték „e roppant, színes és fenséges szentségtörést”²⁹ nyomait, akkor a nagy eretnkség régiói szó szerinti jelentést kap.

De e nagy eretnkség legnagyobb eretnksége a pánirónia, a drohobycki *misterium fascinans* rejtett szórakoztató része. A művészi tevékenység szolgálatába állítani a numinózus erőket valójában az a tünet, amelyet kigúnyol Witkiewicz a *Belzebub-szonátájában*: „Az ironia csúcса, ami csak a mi gyalázatos korunkban lehetséges: Belzebub, a Sötétség Hercege zongoristaként végzi.”³⁰ Schulz a Witkacyval készült levélinterjú kulcsfontosságú helyén használja a „pánirónia”³¹ kifejezést, és biztos lehet abban – mint nyíltan ki is mondja –, hogy a beszélgetőpartnere nem érti félre a szándék-

- 28 Vö. JERZY FICOWSKI: *A nagy eretnkség régiói*. Bruno Schulz életéről, ford. MIHÁLYI ZSUZSA, Palatinus Könyvesház Kft., Budapest 2001, 104-105.
29 BRUNO SCHULZ: *Tavas* [in:] Uő.: *Fahajas boltok*. 146. Kerényi Grácia úgy kerüli el a szóismétlést a fordításában, hogy Schulz egyik kulcsfogalmát, az eretnkséget (*herezja*) itt szentségtörésnek fordítja (a ford.).
30 STANISŁAW IGNACY WITKIEWICZ: *Dziela zebrane*. 7. köt. *Dramaty III*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa, 2004, 299.
31 BRUNO SCHULZ: Stanisław Ignacy Witkiewiczhez. [in:] Uő.: *Fahajas boltok*, 371.



BRUNO SCHULZ
Bacchanália (váltózat)

kait. Hisz a komolytalan „kulissza-atmoszférában a színészek, jelmezüket ledobva, jót nevetnek szerepük pátoszán”,³² ez pedig elválaszthatatlan attól az érzéstől, hogy ezek a szerepek ideiglenesek ebben a tisztességtelen dramaturgiában. Ez a hangulat minden fentebb említett csoport műalkotásaira jellemző. Ez pedig abból a felfedezésből adódik, hogy a képzelet önkényes szeszélyei, a kísérleti célból, viccből végzett tevékenységből is születhetnek művek. Ez a rosszhiszemű teremtés, amit demiurgiának nevezett Schulz, a misztifikáció szürreális légkörét alakítja ki maga körül. Van másik, közismert neve is ennek az érzésnek: *fekete humor*.

A *fekete humor antológiájához* írt előszavában André Breton az ürességet rejtő nevetést találta az egyik legjobb megközelítésnek metafizikai intuíciójához.³³ PIERRE PIOBB *Les Mystères des Dieux. Vénus* (1909) című szintézise,³⁴ ahol ezt a megfogalmazást találta 1940-ben a szürrealizmus törvényhozója, szintén olyan mű, talán véletlenül, amely körül kikristályosodhattak a drohobyczi kör eretnek ambíciói: LUDWIK BIERNACKI ugyanis kiadta Var-sóban, már 1910-ben Piobb értekezését *A gyönyör erkölcsisége. Venus – a test mágikus istennője* címmel. Ez talán nem a Könyvek Könyve, hanem olyasmi – ezt sugallja a schulzi elv –, ami valamiféle fogalmat ad róla.

A *Venus*³⁵ szerzője Plutarkhosztól Eliphaz Léviig és Henri Poincaré matematikustól a rózsakeresztes Oswald Wirthig terjedő hatalmas, szövevényes tudás alapján rekonstruálja az antik szerelmi kultuszok kozmológiai dimenzióját, ahol a test minden régi, autentikus istennőjének közös neveként fogják fel a címszereplő Venust. Ami viszont lényeges, a Türkizkék Szemű Istennő hívei (így nevezték a Sínai-félszigeten élő keniták)

ott megtalálhatták, indoklással együtt az egymást követő beavatások leírásait a szerző által Magas Kabbalának nevezett összetett zodiákus szimbolikából levezetve és rekonstruálva. Akad néhány e spekulációk között, amely emlékeztet az olyan rituálék víziójára, melyeket átmeneti rítusokként végeztek el képzeletben a bazilikák és rotundák félhomályában A bálványimádás könyve képein.

PIERRE MABILLE doktor juttatta el Bretonnak a *Venust*, aki a szürrealizmus és az okkult tudás kapcsolatait vizsgálta akkoriban a *Miroir du merveilleux*-ben (1940).³⁶ Biztos ismerte a szerzőt, aki maga is alig bontakozik ki a mitológiai homályból. 1874-ben jött a világra Párizsban PIERRE VINCENTI néven, apja korzikai volt, segédként dolgozott a bécsi, a nápolyi és a vatikáni udvarban (a pápai zuávok őrnagyaként), anyja egy bíró lánya volt, a bíró fivére pedig a híres bankár, Laffitte. Apja a firenzei ghibellinektől származott, akik Korzikán kerestek menedéket a XIII. században, egy felmenője állítólag grófi címet kapott a sziget trónbitorlójától, a vesztfáliai Theodor von Neuhoftól. Miután elvégezte a Lycée Stanislas-t, aztán a jogot a Sorbonne-on, az ifjú Vincenti két évig újságot adott ki Ajaccióban, melyben harcolt a helyi irredenta mozgalom ellen, aztán csődbe ment a lap. Vigasztalásul később azt a hírt terjesztette, hogy ekkor avatták be a johanniták titkos társaságába, amely évszázadok óta rejtőzködött a korzikai pusztaságokban. Ekkor vette fel mint publicista a Piobb álnevet, a vezetéknevét pedig kiegészítette egykori családi birtokkal, így lett Vincenti da Piobbeta. A *fin de siècle* éveiben már a paratudományos irodalom recenzenseként gyakorolta az újságírást, horoszkópokat írt a legnevesebb párizsi lapokba, parlamenti tudósításokat közölt az algériai sajtóban. Az akkoriban kiépített kapcsolatainak köszönhetően az I. világháború alatt a maga nemében egyedülálló állást kapott a Quai d’Orsay-n mint a jövőbelátásban illetékes titkos tanácsadó. Újabb meg újabb miniszterelnököket támogatott ezoterikus tudásával, többek között Daladier-t is. Minden bizonnyal ezért halt meg tisztázatlan körülmények között 1942-ben, a megszállt Párizsban. Azt beszélték, hogy a Gestapo vagy olasz megfelelője, az OVRA végzett vele.

Formulaire de Haute Magie (1907) című

³⁶ PIERRE MABILLE: *Miroir du merveilleux*. Éditions du Sagittaire, Paris, 1940

pályakezdő kötete³⁷ nagy elismerést hozott Piobbnak mint a klasszikus teurgia vagy, ha valakinek úgy tetszik jobban, az operatív mágia kézikönyve: még fél évszázaddal később is a Cirlot-féle, nálunk is ismert *Szimbólumszótár* egyik legfőbb forrása volt. E szótár eredeti címe a *hagyományos szimbólumokra* utal; ez a szó jelöli a Piobb által, a *Venus* megjelenése után alapított Sociéte des Sciences Anciennes kutatási területét is. Tömegek jártak a Trocadéro Palotába, amikor a tagok előadást tartottak többek között Atlantiszról, a hermetikáról, a geomanciáról, a spagirikus orvoslásról, az alkímiáról, az azték mitológiáról, az okkultizmusról és a parapszichológiáról. Maga Piobb püthagoreus asztrológiát adott elő vagy a saját Magas Kabbaláját ismertette, ami a háború után elvezette oda, hogy NOSTRADAMUS jóvendőléseit kutassa, ebben állítólag mindenkinél messzebbre jutott. Nagy sikerű előadásokban ismertette az eredményeit, melyekben sokszögű grafikonokkal ábrázolta a gematria módszereivel végzett vizsgálatokat, ezeket közre is adta *Le secret de Nostradamus* (1927)³⁸ című könyvében. A jóvendőlésekről szóló második, befejezetlen könyvét, amely elveszett a háború alatt Piobb egész archívumával együtt, médiumként rekonstruálja – ezt nem én találok ki – egy fiatal francia ezoterikus, aki lelki atyjának tartja Piobbot.³⁹

Az ragadhatta meg a drohobyczi olvasókat Piobb zavaros és egyben törvényszerűen doktrínér könyvében, hogy rituáléval kapcsolta össze a szimbolikát. Tehát a vallási képzelet mozgalma végeredményben azt adja, ami a legfontosabb a *misztériumok vadorzóinak*: receptkönyvet. E bemutatás keretei között két példa is elég:

„A szüzesség elvesztése kizárólag Venus szentsége. Ezt fájdalom és vérontás nélkül kellett végezni. A fájdalom rossz az olyan vallás számára, amely a gyönyörön alapul. [...] Minden vallás fejlődése közvetlenül a mítosztól függ, minden szentség formáját

³⁷ PIERRE PIOBB: *Formulaire de Haute Magie*, H. Daragon, Paris, 1907. Magyarul is megjelent 2005-ben (Hermit Könyvkiadó) KECSKÉS ANITA fordításában A mágia gyakorlata és eszközei. Az okkult tudományok elmélete és gyakorlata címmel.

³⁸ PIERRE PIOBB: *Le secret de Nostradamus*, Les Éditions Adyar, Paris, 1927

³⁹ Nem könnyű elkülöníteni Piobb eredményeit a saját misztifikációtól és az ezekről terjesztett legendákról, például attól, hogy egy szertartás közben eltévesztette a formulát, ezzel pedig akaratlanul az ismert mágus, Papus (Encausse doktor, civilben nőgyógyász) halálát okozta, emiatt élete végéig gyöttrődött. Egy másik legenda szerint 1989-ig tizenötöször változtatta a helyét a sírja a Père-Lachaise temetőben, noha erről nincsenek feljegyzések a temető könyveiben.

tekintve természetesen szimbolikus eseményekből ered. Vulcanus, a fém és a tűz istene kíséri azt a szertartást; ő fosztja meg ártatlanságától az istennőt. Az első szentség eszköze bizonyára a kissé felhevített kovácsolt, edzett kés volt. A hívőnek széttárt lábbal kellett fogadnia, nem csak azt a pozíciót kellett felvennie, melyben az emberré vált istennő megismerte a férjét, hanem a kozmológiai követelményekhez is alkalmazkodnia kellett. [...] Napszálltakor folyt a szertartás. Bevezették a szentélybe a katekumént a az oszlopcsarnok két oszlopa közé. Ott lefektették fejfel keletnek, lábbal nyugatnak. [...] Hogy még gondosabban őrizték a Mérleg szimbólumát, a küszöbön kellett lennie a katekumén ágyékának. Így a lába és a test egyik fele a szent helyen belül, a másik pedig kívül volt. A lehető legszélesebbre kellett tárnia a lábát, a rodoszi kolosszushoz hasonló pozíciót kellett felvennie, mert az ábrázolta a Mérleget. [...] Ekkor odalépett a pap, és operált. Miközben a bal kezét az égnek emelte, a jobb kezébe vette a kést, melynek éle rézből és vasból, vagyis bronzból készült; forró vízbe mártotta, és átvágta a lányok szűzhártyáját felülről lefelé. Amikor körülmetélte a fiúkat, hasonló mozdulatot végzett balról jobbra. A kozmológiai jelentés írja elő ezeket a mozdulatokat; a pap a tettet jelképező jobb kezével vette el a katekumének szüzességét. Égnek emelte a passzivitáshoz kötődő balt, mert tudta, hogy az emberi test bal oldala fluidális rész. Forró vízbe mártotta az istennő és Vulcanus kapcsolatát szimbolizáló fémötvözetből készült kést, mert érintkeznie kellett a tűz hevének és víznek. A víz az erjedésben lévő vizet jelképezi, a Kis Medve jegyében. [...] A szertartás így összhangban állt a mítoszszal.⁴⁰ Némi szellemi erőfeszítéssel el tudjuk képzelni a mítoszeremtésre igen fogékony fiatalok körét, akiknek erősen hatott a képzeletére az ilyen leírás. Így talán megérthetjük A bálványimádás könyvében, a *Bacchanália* című képen vagy az 1920-ban készült hasonló rajzon látható gyermeki Pierrot félelmét, mert azt jelenti neki az istennő által vezetett koribantok lármás menete, érkezése, hogy hamarosan átéli a fentebb leírt eseményt. A másik példa a szakrális prostitúció reáliáira vonatkozik. „Provenceban [...] máig megmaradt egy bűbajos szokás, a Május Szépe. A Vénusz bolygónak szentelt Bika jegyében választanak maguk közül a kislányok egy kedves teremtést, aztán fehér fátlyat és rózsakoszorút adnak rá; trónt helyeznek egy sátorba, és leültetik rá, a járókelők pedig aprópénzt dobálnak neki. Ez minden, ami megmaradt a hierodulizmus⁴¹ szentségéből. A Május Szépe kicsi, ártatlan és csenevész gyermek, nem feltételezhetjük róla, hogy a megszentelt prostitúció szimbolikus szertartását ismétli, amelyet sátorban tartottak a Földközi-tenger vidékén.⁴² Talán ez a leírás inspirálta az eredeti karthágói szokásokra és ezek zsidó recepciójára vonatkozó utalásokkal együtt a *Maksymilian Goldstein exlibris*én látható kislány alakját és ezért tűnnek fel baldachinok A bálványimádás könyve képein. Bármit is mondjunk Piobbról, az biztos, hogy őszintén próbálta megérteni a szerelem örök lényegét. Bizonyos ítéletei ma is tiszteletet érdemelnek. „Tehát heves és magasztos szerelmet kell keresni, mert ez vezet a fejlődés magasabb fokára⁴³ – írja, és így indokolja: „Amikor az ember szeret, a Nagy Egész iránti fontos kötelességét teljesíti”.⁴⁴ Ez a maxima pedig kétségkívül az ő szándékait világítja meg: „Minden szerelmet tisztelni kell, egyiket sem szabad befeketíteni”.⁴⁵ Ez a mondat épp olyan nemesen hangzik a próféták korában Palesztinában élő lakosok félig imaginárius hiedelemvilágában, mint száz évvel ezelőtt Drohobycz hasonlóan letűnt világában.

PÁLFALVI LAJOS fordítása

⁴⁰ PIERRE PIOBB: *Moralnoć rozkoszy. Wenus – magiczna bogini ciata*, Warszawa 1910, 108-111.

⁴¹ Szent prostitúció [a ford.]

⁴² PIERRE PIOBB: *Moralnoć rozkoszy*, 190-191.

⁴³ Uo. 163.

⁴⁴ Uo. 164.

⁴⁵ Uo. 159.