

BALÁZS IMRE JÓZSEF

Az álom antológiája

Vázlat a román és a magyar szürrealizmus mitologikus elemeiről

A szürrealizmus álomlogikája

Amikor 1931-ben, az *unu* című avantgárd lapban Geo Bogza az álom rehabilitálása mellett érvel, egy álomantológia tervét vázolja fel. A lehető legegyszerűbb módon kellene elmesélni ezeket az álmokat, mondja, hiszen az álom már anyaga révén is szép és figyelemre méltó, a „stílus” mint kitűzött cél csak rontana ezen. Az álomantológiában helye lenne Bogza felsorolása szerint a régi királyok legendás álmainak, a betyárok és a halálraítéltek álmainak, az aszkéták álmainak, a szökésre készülő fegyencek álmainak, az anarchisták és a kártyajátékosok álmainak, a prostituáltak álmainak, a tengerészek és a velük találkozó bennszülöttek álmainak, a trópusi és az északi sarki álmoknak. A poklokat járó és felemelkedésről szóló álmok egyforma joggal szereplnének benne.¹

Bogza listája alapján jól érzékelhető, miért lehetett fontos az álom azoknak, akik kedvelték a „forradalom” szót. A szubverzió és a peremvidékek bejárása, a határokon való átjárás eleve adott az álom számára. Bogza erre csak ráerősít azáltal, hogy nem a „közép” álmait emeli ki, hanem azokét, akik valamilyen értelemben „különös”, határsértő figurák. André Breton úgy beszél *A szürrealizmus első kiáltványában* a fentiekhez némiképp hasonló emberekről, az örültekről vagy bolondokról, mint akiknek a megszokottól eltérő elképzeléseik vannak arról, hogy mi az, ami *lehetséges*.² A szürrealizmus ismeretelmélete a köznapi logikában a megismerés gátját látta, és a logika felfüggesztésével kísérletezett, különféle módokon: az automatikus írás, az álmok lejegyzése, az „objektív véletlen” megnyilvánulási formáira való figyelés természetesen csak példák arra, ahogyan a „csodás elem” visszaemelhető az irodalomba, ahogy Breton is szerette volna.³ A szürrealisták hírt akartak adni egy másik valóságról, amelyet az idők folyamán ők maguk is más- és másképpen véltek

¹ L. Bogza, Geo: *Reabilitarea visului*. In: Mincu, Marin (szerk.): *Avangarda literară românească*. București: Minerva 1983, 594.

² Breton, André: *A szürrealizmus első kiáltványa*. In: De Micheli, Mario: *Az avantgardizmus*. Budapest: Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata 1978, 297.

³ *Ibid.*, 302.

megközelíthetőnek, és más és más mértékben véltek utópikusnak. Hogy az álombeszéd „valójában” mit jelent, az nem úgy foglalkoztatta őket, mint mondjuk Freudot. Ebben az értelemben valószínűleg közelebb álltak Carl Gustav Jung álomértelmezéséhez, aki magát a felbukkanó képet önazonosnak tekintette, és nem valami helyett álló pótléknak. Szerinte a tudattalan nem talál ki ravasz álcázásokat, nem lehet behelyettesíteni egy álomképet egy „valódi” képpel vagy egy magyarázattal.⁴ A Jung-féle álomszimbólumok transzcendentálisak, de egyben rögzíthetetlen jelentésűek is: fogalmi értelemben nem tudható róluk több, mint amit ők maguk mutatnak meg magukból. A homokóra madarai Déry Tibor vitát kavarázó írásában éppen így viselkednek:

az, hogy a homokóra madarai kiröpültek, megtámadhatatlan. Megtámadhatatlan elsősorban azért, mert nem tudjuk elképzelni, hogy a természetes világban létezhetik egy homokóra, melynek madarai vannak, tehát máris nem támaszthatunk természetes igényeket. Logikai kételyeink nem támadhatnak, mert ha például azt akarnók kifogásolni, hogy a madarak nem röpködhetnek ki a homokórából, melynek tudvalevően nincs nyílása, azonnal eszünkbe jut, hogy madarak nem is férnek be egy homokórába, ezek szerint tehát bent sem voltak, viszont ha bent sem voltak, akkor nem a homokóráé ezek a madarak. A kifogások itt egymást tisztítják. A történet logikával megközelíthetetlen.⁵

A továbbiakban a magyar szürrealizmus költészetének három fontos szerzőjénél, Reiter Róbertnél, Németh Andornál és Déry Tibornál vizsgálom néhány visszatérő motívum illeszkedését az álom szubverzív „logikájához”, majd viszonyítási pontokat keresek e motívumok továbbértelmezéséhez a román szürrealista költészet kontextusát figyelembe véve.

A gomolygó anyag és a lebegő állatok Reiter Róbert verseiben

A húszas évek közepe táján, az 1923-as és 1924-es versközlésekben válnak gyakoribbá Reiter Róbertnél azok a képek, amelyek a szürrealista költészet érdeklődési körén belül kitüntetett fontosságúak. Az anyag gomolygó világa ez: a fémek átalakíthatóak, és minden anyag bonyolult vegyi folyamatokban vesz részt („az ásványok váza szétesett”; „kربولforrások bugyborékolnak szakadatlanul”; „mész összeégette a kertek illatát / a kristálypatakok megfulladtak az iszapban / kén megölte a füveket” – *Atyámmal a Holt-tenger partján*; „aranyodat mossák este a fénypatakok

⁴ Vö. Jung, Carl Gustav: *Gondolatok a természetről*. Budapest: Kossuth Kiadó 1998.

⁵ Déry, Tibor: *A homokóra madarai*. In: Béládi Miklós/Pomogáts Béla (szerk.): *Jelzés a világba. A magyar irodalmi avantgarde válogatott dokumentumai*. Budapest: Magvető 1988, 500–501.

medrében”; „az idő kénszínű robaja ez s te meggyulladsz / nyugtalanok vagyunk, mint a higany” – *Tabala-dal*; „Dicsértessék az anyag, mely a hidegben összehúzódik s a melegben kiterjed” – *Dicsértessék*; „a szabályos ezüsthasáb is megfeketedett azóta” – *Fényrokonunk*; „árnyéka olyan lett mint az opál és összezsugorodott” – *Kárpitos volt a szomszédom*). A példák természetesen gyarapíthatók lennének még: e szövegek mögé a misztikát és az alkímiát tanulmányozó André Breton vizsgálódásait gondolhatjuk oda viszonyítási pontként. Az anyag átalakulásainak követése az irodalmi szövegben természetesen a nyelv önreflexiójaként is olvasható: ezekben a folyamatokban Reiternél leggyakrabban szemlélőként van jelen az emberi tényező. Figyeli az átváltozásokat, próbálja megérteni azokat, de ő maga a legritkább esetben aktív, kezdeményező az idézett szövegrészekben.

A versekben az utazó figurája is jelzi, hogy nem a megtalált bizonyosság költészete ez, hanem a keresése: a szürrealizmus tudattalanban való megmerítkezése, és ennek „gyógyító”, de a gyógyítás miértjeit homályban hagyó változata is felbukkan Reiternél. „Végtelen lépcső kanyargott benned” – mondja az *Atyámmal a Holt-tenger partján* című szöveg. „Gyógyfüvek közé vezetjük méheinket” – mondja a *Tabala-dal* zárósora.

Az átalakulás, gomolygás a Reiter-versekben feltűnő állatokra is jellemző: a húszas években többször beszél például a magyar költészetben inkább Déry Tibortól ismerős felhőállatokról vagy felhőlényekről: „Galambfelhő te tiszta mennyei állat” – *Tabala-dal*; „Meleg az emlőid / nem lehetsz mostoha ó világedény / a kicsiny bátortalan felhőket szoptatod” – *Meleg az emlőid...* De gyakoriak a tágabb értelemben vett lebegésre, az ég emlőseire történő utalások is ezekben a szövegekben – itt is a felhőlények jegyeit ismerhetjük fel. A lepke-motívum valamivel távolabbról ugyancsak bekapcsolja Reiter verseit a nemzetközi szürrealizmus irányzatának vérkeringésébe.

Az attitűd Reiternél soha nem „forradalmi” a húszas évek szövegeiben: „aktivista” korszaka, ahogy több más magyar avantgárd szerzőnek, 1919 táján véget ért. Reiter költészetére ekkortól inkább az introspekciónak jellemző, a verseiben felbukkanó figurák pedig rendre a figyelem, az elkülönülés, a hallgatás, az „átlátszóság”, a száműzöttség állapotában léteznek.

1925 januárjában a *Ma A szelíd orrszarvú* című kínai verset közli Reiter Róbert fordításában. Reiternél az orrszarvú is kiszolgáltatott lény: megfordítja az eget a vers szerint, de fél az embertől, hagyja hajtani magát. Ő maga is elformátlanodik: páncélja

és pikkelyei összezsugorodnak. A rögzítetlenség-elv tehát olyannyira erős Reiternél, hogy az ő esetében az orrszarvú is felhőállattá válik.

A Németh Andor-versek mitologikus lényei

Németh Andor *Lovacska*ja vagy tehene a *Fekete csillag* című versből több szállal kapcsolódnak ahhoz a városi-kávéházi közeghez, amelyben a versek beszélője elhelyezi magát. Álomlogika szerint végbemenő metamorfózisaik viszont ugyanolyan „felhőállatokká” változtatják őket, mint amilyenek a Déry Tibor vagy Reiter Róbert által leírt lények. A ló viszonyítási pontként kínálja magát a *Lovacska* című versben („bár lettem volna lovacska”), de ez a viszonyítási pont távoli, elérhetetlen marad: „Hiába mintázom magamat nem bírok az anyaggal”; „Én egy nagy bérház vagyok amin keresztül a hideg”. Közben az is megfigyelhető, ahogy a ló különböző kontextusok felől történő bevilágítása ezt a viszonyítási pontot is rögzítetlennek mutatja: a táltos ló, a sakkfigura, a pegazus, a csontlovacska, a lovasát ledobó állat egészen más asszociációsorokat mozdítanak be, mintha csupán az általánosabb ’ló’ kategóriából indulnánk ki.

A *Fekete csillag* interpretációjában Deréky Pál felvillantja azokat az elemeket, amelyek az Ószövetség vagy a görög mitológia felől értelmezhetőek, és amelyek töredékesen, illetve az eredeti mítoszok elemeit felcserélve, behelyettesítve jelennek meg. Ahogy az előző versben a ’ló’ fogalmának aspektusai, itt a ’tehén’ képzeje alakul át sorról sorra. Deréky Pál írja:

Németh Andor misztikus volt, utalásai nyomán végig lehet járni itt a világvallásokat a sámánizmusig. A sok utalás és leírás – a vers teste – mégsem más, mint tiszta költészet. Elindulunk Chagalltól (maga is varázslatos mesék mondója) és az egyiptomi Józseftől, és elsodor a duruzsoló mese, az egyhangú kántálás.⁶

Tudjuk: Németh Andor számára a „tiszta költészet” fogalma terminusként működött – a magyar költészetből többek között saját verseit és József Attila *Medáliák*-korszakát sorolta be ebbe a kategóriába, és éppen a kántálás, a rituális ének, a duruzsolás felől közelítette meg őket.⁷

⁶ Deréky, Pál: *A vasbetontorony költői. Magyar avantgárd költészet a 20. század második és harmadik évtizedében*. Budapest: Argumentum Kiadó 1992, 136.

⁷ Lengyel, András: *A törvény és az üdv metszéspontjában. Tanulmányok Németh Andorról*. Budapest: Nap Kiadó 2007, 113–177.

A vers fontos összetevője az érzékelés relativitásának, helyzet- és személyfüggőségének a megmutatása. A dolgok összekeverednek, elkülöníthetetlenek egymástól: „Nem látod jól mert a fehér fehérrel keverve fehér”. Ugyanakkor pedig az anyag helyzete, állapota látszik meghatározni a dolgot, nem annyira az állandónak látszó jegyek: „Ha a fehérség forog azt mondjátok hózivatar dühöng / Ha a fehérség elcsendesedik azt mondjátok tehén”. Maga a név is függ tehát az anyag állapotától.

A szürrealizmus a magyar költészetben a montázs-elvet repedésmentesebben valósítja meg, mint közvetlen előzménye, az elvont avantgárd vers. Deréky Pál szerint lényegében arról van szó, hogy a montázs szerkesztési elve részben átkerül a tudatalattiba – a montázsban egymás mellé kerülő elemeket mintegy onnan hozza felszínre a vers. Ha az elvont avantgárd költeményen látszik a megépítettség (hiszen éppen erre hívja fel a figyelmet, ez a sikerességének egyik kulcsa), a szürrealista vers inkább az „észrevétlen” konstrukciót próbálja megvalósítani.⁸

Németh Andor ebből a szempontból határterületen jár, amikor a *Lovacska* vagy az *Eurydice útja az alvilág felé* című versekben minduntalan megakasztja a képek sorozatát, vissza-visszatéríti a „kávéházi” szituációhoz, groteszk hatást érve el a mitológiai/köznapi társítások révén. Ezen kívül – ahogy Kékesi Zoltán is jelzi elemzésében – elmondható, hogy Orpheusz egyszerre elbeszélője, szemlélője és szereplője a szövegnek, a képzettársítás szürrealista technikája tehát kiegészül a narratív síkok megsokszorozásának gyakorlatával.⁹ Leegyszerűsítve a problémát, arról van szó, hogy Eurydice útja az alvilágba (amely a mítoszbeli történet egyéb aktualizációiban többnyire nem tekinthető középponti elemnek) itt tág asszociációs mezőben helyeződik el (az „el akarok menni” visszatérő megfogalmazása igen széleskörűen értelmezhető a szövegben), illetőleg a történet bizonyos epizódjait inkább Eurydice felől, másokat inkább Orpheusz felől látunk. Többféle nyelvi regiszter felléptetése, allúziók szerepeltetése teszi még komplexebbé a verset. A montázsszerkezet tehát itt valamivel látványosabb, mint a lebegést, az észrevétlen átalakulásokat preferáló Reiter-versekben. Németh hatás-ellenhatás szituációkat, feszültségeket hoz létre a szövegben, és *Kommentár* című teoretikus írása alapján állíthatjuk, hogy ennek az eljárásnak ismeretelméleti tétje van számára:

⁸ Deréky, *A vasbetontorony költői*, 165.

⁹ Kékesi, Zoltán: *A hang megsokszorozódása és a műalkotás anyagszerűsítése között*. In: *Magyar Műhely* 41/2 (2002), 12–26, i. h. 16.

A valóság – utolszor ismétljük – viszonylatok sodródó tömege. Aki kivonja belőlük magát, az halott. A gondolat számára áthatolhatatlan: megérteni, fogalmilag definiálni, morális ideák alá subsummálni nem lehet. Kezdeni akarunk vele. Tapintanunk, tolnunk, mozdítanunk kell. Az ellenállásból érezzük, hogy van. Az ellenállás egyszerre megszűnik – és másutt merül fel. Örvedetes és fájdalmas érzések, kemény és puha tárgyak váltakoznak, pszichikai valóságban éppúgy, mint a fizikaiban. Semmire sem merném azt mondani, hogy »reális«, hiszen elmúlik, de nem is »irreális«, hiszen volt. Reális és irreális tehát: itt és most reális, akkor, majd és másutt irreális.¹⁰

Mint a fehér színű tehén, fehér színű viharral elkeveredve a *Fekete csillag* című versben: ott sejtjük a gomolygásban, de csak közvetett eszközeink vannak arra, hogy megbizonyosodjunk valódi jellegéről – például egy kesztyűt kell dobunk a gomolygásba ahhoz, hogy lássuk, mit találunk el.

Déry Tibor és az áttetszőség

Visszatérő elem Déry Tibor költészetében az áttetszőség, illetve az a fajta anyagszerűség, amely egyben láthatatlan is. *A felhőállatok* „címszereplői” láthatatlanok. Felbukkannak a versekben üvegfenyők (*A nagy tehén*), üveghengerek, amelyek a hőséget tárolják (*Tájkép*), pókkeresők, akiknek a feje igazgyöngyből van (*Az úszó szigetek*). És halottak is, akik egy sajátos beavatkozás révén átlátszóakká válnak: „ilyenkor indul el az atlanti lepke / himbálódzva röpköd a víz alatt és gyűjti a sót, amivel a halottak homlokát behintik / a halottak átlátszóvá válnak és mindenki megfejtheti életük értelmét / az atlanti lepke boldog” (*Az úszó szigetek*).

Az utóbbi idézet iróniája is pontosan érzékelteti: az átlátszóság, áttetszőség Dérynél korántsem szinonim fogalom az egyszerűséggel vagy könnyen érthetőséggel. Épp a látszategyszerűségben megbúvó komplexitás érdekli a szerzőt, valószínűleg ez lehet egyik kiindulópontja alteregója, az üvegfejű borbély megválasztásában is. De hiába „látunk bele” ebbe a fejbe, a látás csalóka lehet:

Déry nárcisztikusan maga elé tartja a világot, mint egy tükröt, és ezer alakban villantja fel magát benne. Ha a vendég (a világ) úgy képzei, hogy ilyenek vagyunk, akkor legyünk ilyenek. Átlátszóak vagyunk, tehát a vendég amúgy sem minket lát, hanem saját képeit látja bennünk.¹¹

Láthatjuk, ugyanúgy az érzékelés relativitása itt az egyik kiindulópont, ahogy Németh Andornál, csak hogy itt inkább a túlzott leegyszerűsítések „kritikáját” kapjuk, megcáfolt elvárásaink felől válnak jelentéssé a dolgok: „Ami láthatatlan, az nincs.

¹⁰ Németh, Andor: *Kommentár*. In: Uő: *A szélén behajtvá*. Budapest: Magvető 1973, 179.

¹¹ Deréky, *A vasbetontorony költői*, 172.

A fej tulajdonosa gyakran kételkedik létezésében. Ilyenkor nekimegy vele a falnak. A fal enged, a kétségek fennmaradnak.” (*Párizs! Néhány strófa az üvegfejű borbély életéből*) Az a feltételezés, hogy ezekben a strófákban többször is a test belsejében járunk,¹² termékeny hipotézis – egyrészt a „bent” nem jelenti egyszersmind az ismerősséget is, gondoljunk például az álmok vagy a tudattalan működésére. Az „üvegfej” nem tesz valakit megfejthetővé, az elsődleges asszociáció ellenére sem. Másrészt a test nem mindig ott fejt ki ellenállást (ahogy Németh Andor mondja), ahol váránk. A fal benyomódik, az üvegfej sértetlen marad – börleszk filmjelenet is lehetne, de a kép nyilván többletjelentéseket is hordoz.

Visszafelé olvashatjuk tehát az üvegfejű borbély felől az üveg vagy az áttetszőség jelentéseit Déry műveiben: bár épp egy fordított logika mentén, mint Némethnél vagy Reiternél, az üveg itt ugyanúgy a rögzítetlenség, a megragadhatatlanság kontextusát teremti meg, mint az alakváltoztató lények a többi magyar szürrealistánál. Hangulatilag természetesen egészen más az ’üveg’, mint Reiter gomolygó anyaga, misztikus képi világa. Az üveg törékenységet sugall, Dérynél mégsem esik bántódása a borbélynak „törékenysége” okán. Érdes, száraz humor a Déryé ezekben a szövegekben, mint a homályosított üveg.

Utazások, mítoszok, állat-alteregók a román szürrealistáknál

A román szürrealista költészet mindvégig szoros kapcsolatokat tartott fenn a francia szürrealista csoporttal: többen közülük Franciaországban telepedtek le, és ismert francia nyelvű költőkké váltak (Tristan Tzara, később Ilarie Voronca, Gherasim Luca és mások). Tzara igazából külföldön válik jelentős költővé, kezdeményezőként van jelen a dadaizmus és a szürrealizmus létrejötténél. A romániai szürrealizmus első fontosabb hullámát olyan szerzők neve fémjelzi, mint Ilarie Voroncáé, Saşa Panáé, Geo Bogzáé: ebben az esetben egy olyan folyamat végpontjáról beszélhetünk, amely emlékeztet a magyar avantgárd fejlődésrajzára – a szerzők, folyóiratok mintegy végigjárják az izmusok leszármazási vonalát. Ugyanazon szerzők életművének különböző szakaszaiban a dadaizmus, konstruktivizmus, szürrealizmus hatása érezhető – később sokan közülük a szocialista realista poétika és szemléletmód felé mozdulnak el. Az első jelentősebb román szürrealista folyóirat, az *unu* elsősorban

¹² Ibid.

közvetítő szerepet játszik a román irodalomban, a Voronca, Pană, Bogza és mások szövegei nem annyira szemléletileg állnak közel a francia szürrealista csoporthoz, inkább poétikában, a felszín tekintve. Nagy lendülettel vetik bele magukat a politikába is a harmincas évek elején – legtöbben az illegális kommunista párt tagjai és szimpatizánsai ekkoriban. Szövegeik leggyakrabban a botrányt keresik (Geo Bogzát például szabadszájú erotikájú verseiért le is csukják rövid időre), és szívesen kapcsolódnak a nagyvárosi környezet világához. Voronca magával ragadó lendülettel, képek tűzijátékát bevetve írja meg nagy Párizs-poémáját (*Ulise / Ulysses* –1928), Sașa Pană Bukarest főútjait, fényreklámjainak villódzását, az irodalmi körök működését írja le *Diagrame* (Diagramok) című 1930-as kötetében. Az utazó-alteregók keresése igencsak jellemző a román szürrealistákra: Voronca Ulyssese a nagyvárosban tévelyegve saját elveszített önmagát is keresi. Gellu Naum Vasco da Gamája később, a negyvenes években hangsúlyosabban egy belső utazásra, a még ismeretlen én keresésére összpontosít.

A botrányokat kevésbé kereső, ágyhoz kötve élő Max Blecher 1934-es verseskötönyve, a *Corp transparent* (Áttetsző test) vezet közelebb a magyar szürrealizmus esetében tárgyalt problémákhoz. Blecher szemlélődő alkat, és hiányzik belőle az extroverzió – ebben többek között Reiter Róbertre emlékeztet. Szürrealista motívumai a lebegést, az elbizonytalanító érzékelést közvetítik, és az „áttetszőség”, amely Déry üveg-motívuma esetében is felbukkan, szintén nem a pontos, végleges értelmet hordozza: „Pillantásaid mögött, belül egy bárka vesztegel, és fekete szemek selymét küldöd benne át, álmok és mélységek apró gyémántjait, tegnap alkonyatkor egy boldog pillanatban / felkötötte magát egy angyal, lehullt szárnyai csikorognak a havon lépteid alatt, micsoda ágak, micsoda virágok, micsoda ujjak.” (*Áttetsző test*, a fordítások itt és a továbbiakban a sajátjaim, B. I. J.)

Egyik verse, a *Járás a színek*, a fekete és a fehér princípiumát hasonlóan használja, mint Németh Andor a *Fekete csillagban*: az érzékelés kontextusa, körülményei megváltoztatják, megbízhatatlanná teszik az érzékelést: „Az égbolt színtelen és szagtalan és hústalan / Lehunyt szemmel járok egy fekete dobozban / Nyitott szemmel járok egy hófehér dobozban / S bárhogy igyekszem megérteni mindezt / Súlyos kalapácsok zúzzák szét a gondolataim”.

A román szürrealizmus „második” hulláma lényegében 1939-től számítható, bár a szerzők, akik akkor létrehozták a román szürrealista csoportot (Gherasim Luca, Gellu Naum, Paul Păun és mások), már korábban is jelen voltak az irodalmi életben. Ennek

a csoportnak a szürrealizmusa teoretikus szempontból sokkal megalapozottabb, programatikusabb, következetesebb, mint az *unu*-féle korábbi társaságé. Kiáltványokat fogalmaznak román és francia nyelven, és saját teoretikus hozzájárulásaik is vannak a nemzetközi szürrealizmus elveihez: Gherasim Luca non-ödipalizmusát többek között Gilles Deleuze is jegyzi. Gellu Naum sajátos gondolatvilága nem is annyira a korai kiáltványok által körvonalazható, amelyekben az agresszivitás funkcionalitásáról is elmélkedik többek között, hanem a későbbi, Meister Eckhart, Gerard de Nerval, Nicolas Flamel és mások által befolyásolt, de saját konstrukcióvá szervezett világgép. E koncepció talányos összefoglalásának tekinthető többek között a *Zenobia* című, eredetileg 1985-ben megjelent regénye. Naum itt számos olyan jellegű, újraértelmezett intertextust is használ, amelyek interpretációja korántsem leszűkítő jellegű. Itt is felbukkan például Orpheusz figurája, akárcsak Németh Andornál, hasonlóan „aktualizáló”, ellentétező szerkezetben, mint az *Eurydice útja...* esetében.

A román szürrealisták gyakran vetítik bele saját énjüket állatokba – Gherasim Luca visszatérő alteregója a cinikusok „totemállatáig” visszavezethető kutya.¹³ Max Blecher és Gellu Naum egyaránt használták a ló toposzát is, többnyire hangsúlyosan szexuális jelentés felől indulva.¹⁴ De olvashatunk olyan szövegeket is, ahol az akár sorról sorra újraértelmeződő, Németh Andor-féle lovat látjuk viszont: „A kép jelentkezik a szellemnél: két kéz ugyanabban / a teljességgel átlátszó kesztyűben már csak a lovak hiányoznak / elhozhatnánk őket mindegy milyenek lehetnek akár csikóhalak is.” (*Álomfolyosó*) Gellu Naum, akárcsak André Breton, a szerelmi találkozás metafizikáját is kapcsolatba hozza a világ teljességének megismerésével. Az átlátszó kesztyű itt az összetartozást erősíti.

Nem mutatható ki közvetlen hatás a magyar és a román szürrealisták tevékenysége között ebben az időszakban – a legszínvonalasabb román szürrealista alkotások a harmincas évek végétől kezdődően jelennek meg, egy másik történelmi pillanatban, amikor az egykori magyar szürrealisták már szétszóródtak. Alaphangulatuk is más ennek megfelelően: a román irodalomban kegyetlenebb, keményebb a szürrealizmus, mint a magyar szerzőknél leírható gomolygás, lebegés. Az viszont kétségtelen, hogy a magyar és a román szürrealizmus képi világa számos ponton kapcsolódik egymáshoz – akár a párizsi szürrealistákhoz való kapcsolódásból indulunk ki, akár a Jung vagy a

¹³ Răileanu, Petre: *Gherasim Luca*. Iași: Junimea 2005, 45–46.

¹⁴ Morar, Ovidiu: *Avatarurile suprarealismului românesc*. București: Editura Univers 2003, 249–250.

mások archetípus-elméletét, álom-értelmezéseit vesszük alapul. A szürrealisták valódi megvilágosodás-pillanatai, ha nem is járulhatnak hozzá közvetlen módon mások megvilágosításához (ahogy a szürrealizmus és a forradalom elvének szoros összekapcsolása ígérte), kétségkívül érzékeltetni képesek magának a mélyebb megértésnek a pillanatait, akkor is, ha a ez a fajta „megértés” nem feltétlenül fogalmi természetű.