

A TETTETÉS ÉS A PROVOKÁCIÓ LABORATÓRIUMA

– Az *Orpheu* (1915) folyóirat és a portugál Modernismo tervezetének alapvetései –

URBÁN BÁLINT

Eötvös Loránd Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kar

Portugál Nyelvi és Irodalmi Tanszék

adjunktus

E-mail: urban.balint@btk.elte.hu

ORCID 0000 0002 3371 1939

A Laboratory of Simulation and Provocation

– The Aesthetics and Politics of the *Orpheu* Magazine and the Portuguese Modernismo –

The literary magazine *Orpheu* was launched in 1915, as the first forum of the Portuguese Modernismo sought to modernize the semi-peripheral cultural field of the nation by bringing it into synchronicity with contemporary European tendencies. The short-lived periodical also proposed to rewrite the prevailing hierarchies of world literature and aimed to transform Portugal into an authentic center of modernist art and literature. These ambitious aspirations on the one hand were in harmony with the main concerns of the Portuguese intelligentsia at the beginning of the 20th century, and on the other hand, reflected the core ideas of Fernando Pessoa's literary project. *Orpheu*, hence, stands out from the avant-garde periodical scene of the decade: 1) for having a unique transmodernist profile that integrates the aestheticist tendencies of the fin du siècle with the experimentalism of the emerging avant-garde movements; and 2) for presenting itself as an authentic laboratory of simulation which questioned the traditional concept of the author in line with Pessoa's heteronymy.

Keywords: Portuguese Modernism, Avant-garde, Fernando Pessoa, Peripheral Modernisms, Heteronymy

■ Az 1915-ben megjelentetett *Orpheu* folyóirat a portugál Modernismo alapító fórumaként íródott bele az ibériai nemzet irodalomtörténetébe és kulturális tudatába. A mindössze két számot megélt kiadvány a marginális geopolitikai terekben cirkuláló, nevükkel ellentétben komoly kultúratranszformáló projekteket mozgató, kozmopolita ihletettségű avantgárd *little magazine*-ok logikáját követve arra tett kísérletet,¹ hogy aktualizálja a még mindig a századvég irányzatai által meghatározott, fáziskésésben lévő portugál irodalmi mezőt, és hogy felszámolja a portugál kultúra félperiferikus helyzetéből következő, jellegzetes visszamaradottságot. Az elsősorban Fernando Pessoa és Mário de Sá-Carneiro nevéhez kötődő *Orpheu* volt az első olyan, komoly nyilvános polémiait kiváltó, vállaltan provokatív kiadvány, mely bevezette a portugál kulturális térbe az avantgárdot, így a folyóiraton keresztül a portugál irodalom végre szinkronitásba került Európa nagy kultúrateremtő központjainak legújabb tendenciáival. A félperiferikus Portugáliában kiadott *Orpheu* és az általa kiteljesedő Modernismo nemcsak megelőzte az ibero-amerikai avantgárd olyan meghatározó fórumait és áramlatait, mint a spanyol, majd az argentin *ultraísmo*, a mexikói *estridentismo*, a Vicente Huidobro nevéhez fűződő *creacionismo*, a *Prisma*, a *Proa* vagy éppen a *Martin Fierro*, de egyenesen beilleszkedett az 1910-es évek nagy folyóiratboomjába, és olyan kiadványoknak volt kortársa, mint a brit vorticismus fő fórumaként számon tartott *Blast*, az expresszionista *Der Strum* és *Die Aktion*, vagy éppen a *L'Italia Futurista*.²

Mindazonáltal a folyóirat nemcsak europánizálni, modernizálni és aktualizálni akarta a fáziskésésben lévő portugál kulturális közeget, de Fernando Pessoa elgondolásait visszhangozva egyúttal arra is törekedett, hogy felülírja az uralkodó világ-irodalmi hierarchiákat, és Portugáliát globális szinten jelentős kultúrateremtő nemzetté avassa. Pessoa kevéssel az *Orpheu* tervezési folyamata előtt publikált, messianisztikus felhangokkal színezett esszéorozatában kifejtette, hogy Portugáliának hinnie kell egy dicsőséges jövőben, és a nemzet megreformálása ügyében elkötelezett alkotóknak azon kell munkálkodniuk, hogy megteremtsék „a holnap szuper-Portugáliáját.”³ Az esszé profetikus zárata a portugálokat globális jelentőségű, hatalmas Fajként (*grande Raça*) írja le. A 19. századi tudományosság retorikáját idéző szó nagybetűs használata is aláhúzza a portugálok kiemelkedő világtörténelmi szerepét és az ország szerény geográfiai méretének ellentmondó kulturális és hatástörténeti „nagyságát”. A szöveg végkicsengése szerint ez a hatalmas Faj hamarosan elindul, hogy felfedezzen egy új, szimbolikus Indiát, és hogy végre isteni módon beteljesítse legigazabb és legnemesebb küldetését, melynek tükrében a „fel-

¹ Eric BULSON, *Little Magazine, World Form* (New York: Columbia University Press, 2017), 15.

² Andrew THACKER, „Modernism and the Periodical Scene in 1915 and Today”, *Pessoa Plural. A Journal of Fernando Pessoa Studies* 11. sz. (2017): 66–87, 71, <https://doi.org/10.7301/Z0R78CD8>.

³ Fernando PESSOA, *Crítica: Ensaios, artigos e entrevistas*, szerk. Fernando CABRAL MARTINS (Lisboa: Assírio & Alvim, 2000), 17. Az idegen nyelvű szövegekből idézett részleteket saját fordításomban közlöm – U. B.

fedezők műve pusztán zavaros és érzéki előutánzatnak” tűnik majd.⁴ A meglehetősen kriptikus zárlat, így a portugál kultúra és a portugál nyelv egyfajta globális hegemóniáját vetíti előre.

Arra, hogy miért Portugália lesz egy új, kontinenseken átívelő, globális kultúra kialakítója, és hogy mi az *Orpheu* folyóirat, valamint a körülötte csoportosuló értelmiségiek szerepe ebben az ambiciózus folyamatban, Pessoa más szövegeiben találjuk meg a választ. Több, az életmű különböző pillanataiban született írásban találunk fejtegetéseket a portugál néplélek egyediségével kapcsolatban. Ezek a megállapítások minden kétséget kizáróan a Portugál Köztársaság 1910-es kikiáltása után megalakuló és meghatározóvá váló irodalom- és esztétörténeti mozgalom, a Portugál Újjászületés (*Renascença Portuguesa*) ezoterikus nacionalizmusának diskurzusából és az irányzat szellemi vezetőjeként számon tartott Teixeira de Pascoaes esszéiből táplálkoznak, melyekben a szerző kísérletet tett egy jellegzetesen portugál metafizikai rendszer kidolgozására. Pessoa generációja számára a köztársaság azt az utópikus reményt jelenítette meg, hogy az ország végre kilábal az évszázadok óta kísértő általános társadalmi és kulturális dekadencia állapotából, és hogy újra ugyanolyan kreatív és erős nemzetként emelkedik ki, mint amilyen a reneszánsz, a nagy földrajzi felfedezések és a birodalomépítés ideje alatt volt. A Portugál Újjászületés ezeket az utópikus elgondolásokat próbálta meg egyfelől az irodalomban artikulálni, másfelől pedig egy ambiciózus programtervezet keretében megvalósítani, melyben a közoktatás átszervezésétől a sajtó és a társadalmi nyilvánosság átalakításán keresztül, különböző gazdasági és társadalmi reformok is helyet kaptak.⁵ A mozgalom eszmeisége messzemenően inspiráló volt Pessoa számára, de kizárólagos patriotizmusa okán egy idő után korlátozónak és összeegyeztethetetlennek találta kozmopolita törekvéseivel. Pessoa Pascoaes és a Portugál Újjászületés gondolkodóihoz hasonlóan meg volt győződve a portugál nép, a portugál kultúra és a portugál nyelv különlegességéről és globális jelentőségéről, mindazonáltal a portugálok inherens kozmopolitizmusa is ugyanolyan meghatározó volt számára. Pessoa egyik fő heteronímjének,⁶ Álvaro de Camposnak egy írásában a portugál nép egyetemes civilizációs misszióra törekvő, kozmopolita közösségként tételeződik, melynek háttérében a nemzet sajátos történelmi tapasztalata áll. A 15. században megkezdődő tengeri

⁴ Uo., 67.

⁵ António BRAZ TEIXEIRA, „A Renascença Portuguesa, Movimento Plural”, in *A Renascença Portuguesa. Tensões e Divergências*, szerk., Paulo BORGES és Bruno BRÉU CARVALHO, 49–61 (Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2014), 50–51.

⁶ Bár különböző poétikákat képviselő és olykor különböző nyelveken (angol, francia, portugál) megnyilvánuló, fiktív szerzőfigurákat már serdülőkorában életre hívott Pessoa, a három nagy heteroním – Álvaro de Campos, Alberto Caeiro és Ricardo Reis – kiemelkedése az *Orpheu* idejére datálható. A heteronímeket az különíti el a többi tucat, különböző neveket viselő további kitalált szerzőtől, hogy részletesen kidolgozott életrajzzal, identitással, világlátással, politikai meggyőződéssel, stílussal, költői hitvallással rendelkeznek, összetett hatástörténeti viszonyban állnak egymással és folyamatosan reflektálnak egymás szövegeire, irodalmi tervezeteire. A heteronímeknek ezt az összetett, párbeszé-

expanziónak köszönhetően Portugália vált a kora újkor első olyan európai nemzetévé, mely nemcsak kapcsolatba került más kultúrákkal, nyelvekkel és népcsoportokkal, de ki is épített egy kontinenseken és gazdasági szférákon átívelő, összetett gyarmatbirodalmat. A felfedezések és az expansió tapasztalatának köszönhetően a portugálok az első egyetemes és kozmopolita nemzetként emelkedtek ki a modernitás hajnalán. „A portugál jellem univerzális: ebben rejlik fonséges felsőbbrendűsége. A portugál történelem legnagyobb eseménye – a felfedezések hosszú, óvatos és tudományos korszaka – a világtörténelem egyetlen nagy kozmopolita cselekedete. Ez pecsételte meg a portugál embert.”⁷ A más kultúrákkal való folyamatos érintkezéseknek és a birodalomépítés logikájának köszönhetően a portugálok nyitott, elfogadó és alkalmazkodóképes néppé váltak. Identitásuk és szemléletmódjuk ennélfogva plurális. Egy másik szövegben mindezzel kapcsolatban az alábbiakat olvashatjuk: a portugálok egyik nagy jellegzetessége az „átformálhatóság, mely tudati vonatkozásban bizonytalanságot, következőképpen az egyén önmagában való sokfélévé válását eredményezi. Egy igazi portugál több személy.”⁸ A portugál nép ezen kozmopolita éthosza és nyitottsága mindazonáltal az expansziós időszak lecsengésével elhalványult, így az új generáció feladata, hogy szakítson a provincializmus limitáló horizontjával, és megteremtse az újfent globális kulturális terjeszkedésbe kezdő, kozmopolita és plurális szuper-Portugáliát.

A portugálok inherens flexibilitásának és kozmopolita nyitottságának mindazonáltal megvannak a maga poétikai vonatkozásai is. Az imént idézett általános nemzetkarakterológiai megállapításokat az alábbi mondat követi: „Soha nem éreztem önmagam annyira portugálnak, mint amikor önmagamtól különbözőnek érzem magam – Alberto Caeiro-nak, Ricardo Reisnek, Álvaro de Camposnak, Fernando Pessoa-nak és mindazoknak, akik még léteznek, vagy majd létezni fognak.”⁹ Az *Orpheu* oldalain az irodalmi nyilvánosság elé tárt heteronímia kérdése Pessoa gondolkodásában tulajdonképpen elválaszthatatlan a portugál néplélek nyitottságától és pluralitásától. A heteronímia így nemcsak az irodalmi modernség projektjének egyfajta kicsúcsosodása, de egyúttal a jellegzetes portugál *Volksgeist* kiteljesedése is a művészetben. A heteronímia alapját képező mássá válás és másként beszélés – avagy a pessoai elszemélytelenedés (*despersonalização*) és tettetés (*simulação/fingimento*) – kérdése tehát egyszerre íródik bele a modern szubjektivitás kiemelkedésének és a portugál identitásnak a történetébe, így paradigmátikusán mutatja fel a patrióta kozmopolitizmus ideálját. A modern művészet eszményét mindennek tükrében, ahogy azt

dekre, életrajzi összefonódásokra és hatásviszonyokra alapuló rendszerét Pessoa *heteronimismónak* és *heteronímiának* nevezte. Erről bővebben lásd Dionísio VILA MAIOR, *Pessoa: Heteronímia e Dialogismo* (Coimbra: Almedina, 1994).

⁷ PESSOA, *Crítica. Ensaaios, artigos*, 143.

⁸ Fernando PESSOA, *Önelemző és elméleti írások*, ford. ALBERT Sándor, szerk. PÁL Ferenc (Budapest: Íbisz Kiadó, 2001), 41.

⁹ Uo., 42.

Pessoa egy másik írásában kijelenti, a portugál irodalom hivatott beteljesíteni,¹⁰ melynek első egyszerre nemzeti és kozmopolita megnyilvánulása az 1915-ös *Orpheu* volt.

Mindezek mellett meglátásomban az *Orpheu* poétikai heterogenitása is összefüggésbe hozható a portugál identitás flexibilitásával és sokrétegetségével. A folyóirat publikálása után Pessoa a botrányos kiadvánnyal foglalkozó cikkekre és tudósításokra reagálva igyekezett több nyilvános fórumon hangsúlyozni, hogy az *Orpheu* se nem futurista, se nem kubista, a tájékozatlan portugál sajtó tévesen azonosítja a folyóiratot ezzel a két nemzetközi izmussal.¹¹ Bár kétségkívül felfedezhetőek futurista és kubista elemek az *Orpheuban* publikált szövegekben, Pessoa fontosnak tartotta kiemelni, hogy nem ezen nemzetközi mozgalmak egyfajta portugál leágazásáról van szó, és egyáltalán nem követik ortodox módon se a futuristák, se a kubisták, se más avantgárd irányzat princípiumait. „Az *Orpheu* minden modern irodalmi mozgalom összegzése és szintézise.”¹² Jelentette ki ezzel kapcsolatban Álvaro de Campos, Pessoa pedig egy általa jegyzett esszében fejtette ki, hogy

Egy ilyen kozmopolita, egy ilyen univerzális, és egy ilyen szintetikus művészet számára egyértelmű, hogy semmilyen szabályt nem lehet ráerőltetni azonkívül, hogy legfőbb feladata az, hogy mindent mindenféleképpen érezzen, és hogy mindent szintézisbe hozzon [...]. A művészetnek, ahelyett, hogy szabályokat követne, mint a múltban, már csak egy szabálya van – minden dolog szintézisének kell lennie.¹³

Az *Orpheu* tehát nem követ semmilyen szabályt vagy előre lefektetett művészeti dogmát, esztétikáját egyfajta radikális heterogenitás jellemzi, mely a folyóiratban működtetett három új és eredeti irányzat – a *paulismo*, az *interseccionismo* és a *sensacionismo* – logikájában is megjelenik.¹⁴ A három izmus kialakítása egytől-egyig Pessoa nevéhez fűződik, és életre hívásuknak köszönhetően a folyóirat nem imitálja a központ meghatározó tendenciáit, hanem a portugál kultúra félperiférikus pozíciójából kiindulva alakít ki egy, a kortárs nemzetközi izmusokkal egyenértékű, pontosabban szólva azokat felülmúlni akaró, egyedülálló modernista profilt.

Az *Orpheu* oldalain nyilvánossá tett pessoai izmusok logikája tehát szervesen illeszkedik a folyóirat modernizációs és europánizációs törekvéseibe. Egyfelől a *paulismo*, az *interseccionismo* és a *sensacionismo* között kimutatható egy egyértelmű fejlődési vonal, mely a századfordulós modernségtől a történeti avantgárdon át,

¹⁰ Fernando PESSOA, *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*, szerk. Jacinto do PRADO COELHO és Georg Rudolf LIND (Lisboa: Ática, 1972), 124.

¹¹ Fernando PESSOA, *Correspondência: 1905–1922*, szerk. Manuela PARREIRA DA SILVA (Lisboa: Assírio & Alvim, 1999), 163, 164, 167.

¹² PESSOA, *Páginas Íntimas*, 147.

¹³ Uo., 124.

¹⁴ PESSOA, *Correspondência*, 164.

annak meghaladásáig ível, így tulajdonképpen kirajzolja azt az útvonalat, amelyet a visszamaradott portugál irodalmi térnek be kellene járnia ahhoz, hogy egy saját identitással rendelkező, autonóm kultúrateremtő központtá tudjon válni. Másfelől pedig Portugália ezzel a három új izmussal bizonyítja, hogy nemcsak kortársa a világnak, de, Pessoa már említett gondolatát felidézve egyenesen ő határozza meg az európai művészetek irányát. Az *Orpheu* egyediségét mindennek fényében a három pessoai izmusban megnyilvánuló poétikai heterogenitás képezi. A folyóirat köréhez tartozó költő és képzőművész, José de Almada Negreiros az *Orpheu* publikálásának ötvenedik évfordulójára írt esszéjében az alábbi megjegyzéseket tette a folyóirat modernista sokszínűségével kapcsolatban:

Az *Orpheu* egyik (kifejezetten izgalmas) jellegzetessége abban rejlett, hogy végtelen számú izmus keringett benne. Hasonlóképpen végtelen volt az irodalom és a festészet találkozása, hiszen mindkettőnek meg voltak a maga végtelen izmusai. Az *Orpheu* ezen sokszínűsége a mai kortárs művészetben érhető tetten. Míg az *Águiá*nak csak egy izmusa volt, a *saudosismo*, az *Orpheu* három, Fernando Pessoa által létrehozott izmussal büszkélkedhetett: a *paulismó*val, az *interseccionismó*val és a *sensacionismó*val, azokon az izmusokon kívül, melyek már világ szinten el voltak terjedve és amelyek a folyóiratban újra lettek alkotva.¹⁵

A három pessoai izmus, ahogy arra Almada de Negreiros is utal, kiegészíthető a már létező nemzetközi izmusokkal is, így az *Orpheu* kis túlzással élve ténylegesen a végtelen számú izmus transzmodernista fórumaként emelkedett ki a kor avantgárd folyóiratai közül. A három autentikus módon portugál irányzat mellett találkozhatunk még szimbolista, futurista, szimultaneista és kubista elemekkel is a folyóiratban, melynek köszönhetően a kiadvány egyszerre működtette a modernség és az avantgárd különböző és olykor egymást kizáró formációit. A sok izmuson keresztül az *Orpheu* – Matei Calinescu kifejezését használva – a modernség két, egymástól markánsan elkülönülő nagy arcát mutatja fel egyszerre,¹⁶ azaz ha a modernséget egy olyan több fázisra tagolódó, saját esztétikai alapállásait több ízben felülíró és átszervező képződményként tételezzük, melyben az egyes szakaszok alapvetően szubjektumfelfogásuk és jelhasználatuk tekintetében különíthetők el egymástól,¹⁷ akkor a folyóirat tulajdonképpen egyesíti a modernség első, a századfordulóra jellemző klasszikus (esztétista) fázisát az avantgárd mozgalmak 20. századi felbukkanásával érvényre jutó második fázisával.

Mindazonáltal kirajzolódik egy egyértelmű fejlődési ív az *Orpheu* három száma között. Míg az első számban még sok olyan szöveget és képet találunk, mely a szá-

¹⁵ José de ALMADA NEGREIROS, *Orpheu 1915–1965* (Lisboa: Ática, 1965), 24.

¹⁶ Matei CALINESCU, *Five Faces of Modernity* (Durham: Duke University Press, 2003), 246–247.

¹⁷ KULCSÁR SZABÓ Ernő, „Az irodalmi modernség integratív történeti értelmezhetősége”, *Irodalom-történet* 24 (74), 1–2. sz. (1993): 39–65, 44–45.

zadfordulós modernség szimbolista és posztzimbolista poétikáját működteti, addig a második számban már egyértelműen az avantgárd radikális és kísérletező éthosza dominál, kiszorítva a *fin de siècle* költészeti és vizuális örökségét. A Pessoa által sajtó alá rendezett, de végül publikálatlan harmadik szám pedig a már említett totális szintézisként értelmezett *sensacionismo* nemzetközi fórumaként lépett volna fel. A folyóirat három száma tehát kirajzolja a modernség inherens fejlődési logikáját a századfordulós tendenciáktól az experimentális avantgárdon át egy, a modern irodalom egyfajta abszolút szintéziseként tételezett hiperirányzatig, mely, ahogy az már korábban szóba került, nemcsak a kor érzékenységéhez és gondolkodásához legadekvátabb kifejezési forma, de egyúttal a modern művészet jövője, az az abszolút esztétikai horizont, amelynek irányába a modern művészet éppen tart, és amiben a sok különböző irányzat majd feloldódik.

A különböző modernista stílusok és reprezentációs formák ezen pluralitása, melyet Nuno Júdice „az izmusok táncának” nevezett,¹⁸ meglátásom szerint szoros összefüggésben van a folyóirat kozmopolita és világirodalmi törekvéseivel, hiszen amellett, hogy az *Orpheu* teret engedett a portugál irodalmi mezőben az addig még tulajdonképpen ismeretlen kortárs nemzetközi tendenciáknak, Pessoa-n keresztül kialakította a saját izmusait is, melyeket nemzetközi szinten is szeretett volna elterjeszteni, felülírva ezzel a világirodalmi import- és exportfolyamatok hierarchizáló dinamikáit.

Az *Orpheu* tehát egy olyan messzemenően heterogén, transzmodernista fórum volt, mely egyszerre engedett teret a századvég és az új évszázad legkülönbözőbb irodalmi és művészeti megnyilvánulásainak. A folyóirat ezen esztétikai sokrétősége kiegészült a hozzá kapcsolódó értelmiségiek politikai nézeteiben tetten érhető divergenciákkal. Az *Orpheu* szerzői nem követtek konzekvensen egy irodalmi vagy politikai irányzatot sem. Az „izmusok táncával” analóg módon a szerzők által képviselt politikai alapállásokban is kirajzolódnak markáns ellentétek. Míg bizonyos szerzők köztársaságpártiak, szabadelvűek, vagy éppen anarchisták voltak, addig mások a monarchizmus vagy a katolikus konzervativizmus irányzataihoz kapcsolódtak. Az esztétikai és politikai nézetek ezen sokszínűsége mellett – amit csak megerősít a tény, hogy az ígéretekkel ellentétben nem publikáltak egyetlen manifestumot sem az *Orpheu* oldalain, azaz a folyóirat nem követett konzekvensen egy jól definiált esztétikai programot – joggal merülhet fel a kérdés, hogy mi tartotta össze a csoportot, mi tette lehetővé azt, hogy közösen lépjenek fel a portugál kultúra megújításának érdekében. A választ többek között az első szám cím nélküli bevezető szövegében találjuk meg. A szöveget meglepő módon nem Pessoa és nem is Sá-Carneiro, hanem az első szám névleges szerkesztőinek egyike, Luís de Montalvor jegyzi. A rövid esszét olvashatjuk akár egyfajta programadó írásként is, bár ennek ellentmond a szöveg századfordulós retorikája, valamint a tény, hogy a kiadvány nem Montalvor, hanem elsősorban Pessoa és Sá-Carneiro projektje volt. A szöveg a mo-

¹⁸ Nuno JÚDICE, *A Era do „Orpheu”* (Lisboa: Teorema, 1986), 43.

dersség logikájával analóg módon azzal indul, hogy a folyóirat radikálisan eltér minden eddigi médiumtól és már létező művészeti praxistól. A nyitó állítást követő bekezdésekben többször felbukkan a száműzetés (*exílio*) szó, melynek jelentőségét tipográfiaileg is kiemeli a nagybetűs írásmód. Montalvor megfogalmazásában az *Orpheu* nem más mint azoknak az alkotóknak az önként vállalt művészi száműzetése, akik titokként vagy szenvedésként gondolnak a művészetre.

Az a célunk, hogy egy csoportban vagy egy szellemiségben létrehozzunk egy műalkotásokban és gondolatokban megnyilvánuló kinyilatkoztatásokból összeállított lapszámot, és hogy [az olvasók] ezen arisztokratikus szemlélet alapján leljenek rá az *Orpheuban* arra az ezoterikus ideálra, amelyet minden ízében magunkénak vallunk és amelynek alapján érezzük és megismerjük önmagunkat.¹⁹

A mondatban megjelenő kinyilatkoztatás, önismeret kivételes princípium, valamint az előző bekezdésben felmerülő titok és szenvedés kapcsolatba hozható az Orfeusz figurája körül kialakult misztériumokkal, így a gondolatmenet olvasható akár a folyóirat elnevezésének egyfajta magyarázataként is. Az időszámításunk előtti 5-6. században orfizmus néven elterjedt ezoterikus vallásban kiemelt szerepe volt a misztériumoknak és a misztériumokba való beavatás folyamatának. Az orfizmus így azon privilegizált szubjektumok közösségét jelentette, akik rendelkeznek az átlagember számára elérhetetlen, felsőbbrendű tudással, ismerik a világ rejtélyeit, hozzáférnek a létezés legelzártabb titkaihoz. Az orfizmus hívői Dionüszoszt követték, és bizonyos olvasatok szerint a vallás tulajdonképpen nem volt más, mint a korábbi Dionüszosz-kultusz egyfajta reinterpretációja, melyben a költőfigura, Orfeusz nevéhez kötődik az alapítusok és a himnuszok kidolgozása.²⁰ Az *Orpheu* szempontjából mindez több szempontból is jelentésszerű. Egyfelől a nietzschei értelemben tételezett dionüszoszi princípiumhoz való kapcsolódás kiemeli a művészi praxisok radikális, szubverzív, kísérletező és sokkoló jellegét. Bartholomew Ryan ezzel kapcsolatban megjegyzi, hogy az *Orpheu* szerzői sok értelemben Nietzsche fiainak (*os filhos de Nietzsche*) számítanak, hiszen felmutatják a nyugati kultúra romjaiból az új évszázad beköszöntésével kiemelkedő teremtmény káoszt és az új, messzemenően plurális, merész, kockázatvállaló és kozmopolita embert, akit túl jón és rosszon már nem korlátoznak sem a korábbi erkölcs, sem a fennálló ideológiák, hitrendszerek, jelentések és a hagyomány béklyói.²¹ Az *Orpheu*, ahogy számos további avantgárd kiadvány és ten-

¹⁹ *Orpheu*: Revista Trimestral de Literatura 1, 1. sz. (1915): 5.

²⁰ Miguel Herrero de JÁUREGUI, *Orphism and Christianity in Late Antiquity* (Berlin–New York: De Gruyter 2010), 1–31, <https://doi.org/10.1515/9783110216608>.

²¹ Bartholomew RYAN, „Orpheu e os filhos de Nietzsche: Caos e Cosmopolitismo”, in *Nietzsche e Pessoa: Ensaios*, szerk. Bartholomew RYAN, Marta FAUSTINO és António CARDIELLO, 51–83 (Lisboa: Tinta-da-China, 2016), 51–52.

dencia, a *Zarathustrában* jellemzett utolsó ember eltűnése utáni új, szabad és erőteljes antropológiai, valamint kulturális horizont kiépítését szorgalmazta és vállalta magára, tehát az általános politikai, morális és kulturális hanyatlás narratíváját el-lensúlyozva vizionált egy magasabb rendű szubjektumot és civilizációt. A dekadencia kérdése a portugál kontextusban kiemelt jelentőséggel bírt, hiszen a 19. század második felében, az *Orpheu* törekvéseivel analóg célokat megfogalmazó európeér értelmiség olvasatában a portugál nemzet nemcsak a modernitás folyamatának nagy vesztese volt, de egyúttal messzemenően dekadens is, és képtelen volt magáévá tenni a modern világ szemléletét. Pessoa életműve és az *Orpheu* mindennek fényében olvasható a portugál nemzetre jellemző sajátos dekadencia, valamint egy tágabb kontextusban szemlélve, magát az európai kultúrát érintő általános dekadencia elleni küzdelemként.²² Az *Orpheu* tehát egyfajta nietzscheánus energiával vetette bele magát a dekadenciából és a passzivitásból kiemelkedő új Portugália és az új portugál lélek megteremtésének folyamatába, mely Pessoa és a folyóirat kozmopolita törekvéseiből kiindulva nem korlátozódott a lokális, nemzeti szintre, hiszen a kiadvány az új európai ember és kultúra létrehozásában is igyekezett részt venni.

Ryan meglátása az *Orpheu* nietzschei horizontjairól nemcsak az új ember és az új civilizáció kidolgozásának szükségességével hozható összefüggésbe, de egyúttal a kartéziánus szubjektum elbizonytalanodásával és inherens pluralitásával is. *A hatalom akarásában* Nietzsche egyértelműen kijelenti, hogy a szubjektum nem más, mint pusztá fikció. Az utolsó ember után kiemelkedő új szubjektum folyamatos változásban van, magja rögzíthetetlen, elmozdul, permanens önmeghaladás jellemzi. „Az Egyetlen szubjektum feltételezése talán nem is szükséges; talán éppen így feltételezhetnénk szubjektumok sokaságát is, amelyek kölcsönhatása és harca gondolkodásunk és általában a tudatunk alapja?”²³ Az *Orpheu* meglátásom szerint példaértékűen mutatja fel a modern szubjektum ezen, egyszerre fiktív, fluid és plurális jellegét, beteljesítve a nietzschei próféciát a szubjektumok sokaságáról, kölcsönhatásáról és harcáról.

Korábban már utaltam rá, hogy a pessoai heteronímia kulcsfogalmainak az elszemélytelenedés (*despersonalização*) és a tettetés (*simulação/fingimento*) számítanak. Mindezt maga a költő fejtette ki egy, a halála évében írott levélben. Az Adolfo Casais Monteirohoz címzett levél a heteronímek eredetével és a heteronímia kialakulásával foglalkozik, melyeket egy pszichologizálással és önmitizálással átszőtt gondolatmenet keretében az elszemélytelenedés és a tettetés kérdésére vezet vissza. Ezzel az elgondolással meglátásom szerint a pessoai heteronímia beilleszkedik a modernség költői forradalmának mintázatába. Míg a romantika a verset a referenciális költői én tapasztalatainak, érzelmeinek és gondolatainak egyfajta direkt és egyértelmű projekciójaként értelmezte, a Baudelaire-től datált modernség éppenhogy igyekezett túl-

²² Hakira OSAKABE, *Fernando Pessoa: Resposta à decadência* (São Paulo: Editora Iluminuras, 2013), 22.

²³ Friedrich NIETZSCHE, *A hatalom akarása*, ford. ROMHÁNYI TÖRÖK Gábor (Budapest: Cartaphilus Kiadó, 2002), 137–138.

lépni ezen az esztétikai ideológián, és az autobiografikus énnel szemben egy autonóm nyelvi képződményként próbálta meg artikulálni a költői szubjektumot. Hegel *Előadások a művészet filozófiájáról* című művében kijelenti, hogy „a lírai költeményben a szubjektum fejeződik ki. Itt nem a világ gazdagsága fejeződik ki, hanem az egyedi érzelem, a lélek egyedi ítélete. A líra egyáltalán a lélek kifejezésére összpontosít. [...] A lélek mint olyan akar megnyilvánulni.”²⁴ Bár a megállapítások elvileg általános értelemben vonatkoznak a költészetre, azonban véleményem szerint hatványozottan érvényesek a hegeli esztétikában kitüntetett szereppel felruházott romantikus művészetre, és tömören összefoglalják a romantika azon költészeti ideálját, melyet a modernség igyekezett meghaladni.

Az elszemélytelenedésnek és a tettetésnek ez a lényegileg modern kérdése Nietzsche egyik utolsó, még életében megjelent művében, a *Dionüszosz ditirambusok*ban is megjelenik. A versgyűjtemény dionüszoszi ihletettsége kapcsolatot teremt a portugál folyóirat említett orfista jellege és az oldalain megnyilvánuló kaotikusan deszubjektívált avantgárd tartalmak között. A kötet első verse jelentésszerű módon a költő figuráját állítja a középpontba, aki többé már nem az „igazság lovagja”, mint a romantikus paradigmában, épp ellenkezőleg, a költő

állat, ravasz, ragadozó, lopakodó, / mely hazudik, / amelynek tudva, akarva hazudni kell, / zsákmányéhesen, / cifrán álcázva, / önmagának is álarc, / önmagának is zsákmány, / ez – az igazság lovagja?... / Csak bolond! Csak költő! / csak cifrán beszél, / bolond álarcból szól cifra szava, / hazug szőhidakon járkál ide-oda, / hazugság-szívárványon / hamis egek közt / kóborol ólálkodva [...].²⁵

A modern költészet lényege tehát a hazugság, a tettetés, az álarcok viselése, és az olvasó megtévesztése a „cifra szavakkal”, azaz az átgondolt és nyelviileg jól megkonstruált irodalmi művel. Mindennek fényében megkockáztathatjuk, hogy Fernando Pessoa életműve és a heteronímia projektje teljesítette ki a modern költészet ideálját a romantika meghaladásáról és a nyelviileg totálisan autonomizálódó költői szubjektumról.

Mindazonáltal a heteronímia alapját képező elszemélytelenedés és tettetés korántsem korlátozódik Pessoa életművére. A költő irodalmi programjának ezen alapfogalmai átjárják az *Orpheu* oldalait is, melynek köszönhetően a folyóirat nemcsak tevékenyen járult hozzá a modernség irodalmi projektjének megvalósításához, de egyúttal ki is emelkedett az avantgárd ihletésű kortárs kiadványok sorából. Az *Orpheu* méltán nevezhetjük a tettetés laboratóriumának, hiszen a folyóirat egy olyan összetett identitásjátékkal szembesít, melyben Fernando Pessoa mellett a lap számos

²⁴ Georg Wilhelm Friedrich HEGEL, *Előadások a művészet filozófiájáról*, ford. ZOLTAI Dénes (Budapest: Atlantisz Kiadó, 2004), 356.

²⁵ Friedrich NIETZSCHE, *Versei*, ford. és szerk. HAJNAL Gábor (Budapest: Európa–Lyra Mundi 1989), 77.

más közreműködője is részt vett. A kísérletező éthosza alapozott laboratóriummetafora egyfelől szerves részét képezte az avantgárd mozgalmak imagináriusának és önképének, másfelől pedig az izmusok, valamint a hozzájuk kapcsolódó kiadványok irodalom- és kultúrtörténeti értelmezési hagyományában is gyakran visszaköszönő interpretációs toposz,²⁶ így meglátásom szerint gond nélkül alkalmazható a portugál Modernismo kontextusában is. Az *Orpheu* ráadásul olvasható egy olyan sajátos laboratóriumként, mely a különböző, radikális módon újító poétikák mellett kifejezetten a tettetés és az identitás kérdésével is kísérletezett. Az, hogy Pessoa az *Orpheu* oldalain tárta a nyilvánosság elé a heteronímia gyakorlatát pedig csak egy – bár kiemelkedő jelentőségű – aspektusát képezi a tettetés esztétikájának.

Az *Orpheu* első számában három Pessoa-szöveg található. Míg *A tengerész (O Marinheiro)* című, Maeterlinck-hatásokat mutató szimbolista dráma Fernando Pessoa neve alatt jelent meg, addig az *Opiárium (Opiário)* és a *Győzelmi Óda (Ode Triunfal)* szerzője a korábban már említett heteroním, Álvaro de Campos, akiről Pessoa közeli barátain kívül senki sem tudta, hogy egy, a valóságban nem létező, fiktív költőalak. A két Campos-vers ráadásul kirajzol egy egyértelmű fejlődési ívet a heteroním költészetén belül: míg a Szezei-csatornán való végighajózás látomásokkal átszőtt élményét tematizáló *Opiárium* a századvég orientalizáló szimbolista hagyományával lép párbeszédbe, a *Győzelmi Óda* a futurizmus technofetiszta ideológiáját követve a gépek, a gépek, az ipusztériális zajok és fények világát élteti egy avantgárd ihletésű poétika keretei között. Álvaro de Campos tehát rögtön kétarcú, poétikailag összetett költőként debütál az *Orpheu* oldalain. Az *Orpheu* második számában Campos egy, a *Győzelmi Óda* avantgárd poétikájához kapcsolódó újabb ódával szerepelt. Míg a *Győzelmi Óda* futurista inspirációja mind tematikailag, mind formanyelvileg egyértelmű, a második számban megjelentetett *Tengeri Óda* kevésbé futurista és sokkal inkább a pessoai *sensacionismo* reprezentatív szövege. Szintén a második számban Pessoa saját nevére jelentette meg a *Részútos Eső (Chuva Oblíqua)* című versciklust. A hat részből álló kompozíció címe alatt az alábbi architektonikus utalást találjuk: *poemas interseccionistas*, azaz interszekcionista költemények. A versek tehát annak a korábbi, szintén Pessoa által életre hívott irányzatnak a reprezentatív szövegei, mely a pessoai izmusok önfel-számoló logikája alapján átalakult a totális irányzatként prezentált *sensacionism*óba. Az *Orpheu*ban publikált Pessoa- és Campos-szövegekből tehát kirajzolódik a pessoai izmusok sajátos dinamikája, a poszt-szimbolista *paulism*óból a kubista ihletésű *interseccionism*ón keresztül a szintetizáló *sensacionism*óba tartó mozgás. Ez az avantgárd program ráadásul elválaszthatatlan a heteronímia működésmódjától, hiszen míg a *paulismo* részben Fernando Pessoa, részben pedig Álvaro de Campos nevéhez kötődik, az *interseccionismo* Pessoa verseiben nyilvánul meg, a *sensacionismo* pedig kizárólagos módon az ódákat író Campos irányzata.

²⁶ Sophie SEITA, *Provisional Avant-Gardes: Little Magazine Communities from Dada to Digital* (Stanford: Stanford University Press, 2019), 22.

Összefüggésbe hozható a tettetés kérdésével a szerkesztők személyét és a szerkesztőséget érintő változások dinamikája, valamint az első szám luzo-brazil elköteleződése. Az *Orpheu* bizonyítottan Pessoa és Sá-Carneiro közös projektje volt, melyet éveken keresztül terveztek, az első szám szerkesztőjeként mégis két másik költő, a Brazíliából nemrégiben hazatért Luís de Montalvor és a brazil Ronald de Carvalho lettek megjelölve. Sá-Carneiro levelezéséből nyilvánvaló, hogy a szerkesztési feladatokat ő és Pessoa végezték, a címlapon megjelölt két költő csak névlegesen számított a kiadvány szerkesztőjének. Montalvor a címötleten és az eredeti luzo-brazil elköteleződésen kívül a már idézett előszóval, néhány posztszimbolista verssel, és két brazil szerző – Ronald de Carvalho, valamint Eduardo Guimaraens – szövegeivel járult hozzá az *Orpheu* projektjéhez. Az elviekben a szerkesztőség braziliai reprezentánsaként azonosított Carvalho pedig mindössze néhány, poétikailag nem túl innovatív verssel képviseltette magát. Az első szám címlapján feltüntetett szerkesztők tehát egyáltalán nem voltak a folyóirat szerkesztői, Carvalho részvétele az *Orpheu* projektjében ráadásul kifejezetten marginális. Hasonlóképpen kijelenthető, hogy a luzo-brazil profil is csak névleges volt, egyfajta szimuláció, mely illeszkedett a folyóirat kozmopolita elköteleződésébe.²⁷

A szerkesztési folyamatokat érintő fikciókhoz kapcsolódik továbbá a felelős szerkesztő személyének a kérdése is. Mindkét szám felelős szerkesztőjeként az az António Ferro van megjelölve a címlapon, aki semmivel sem járult hozzá a kiadvány megvalósulásához. Ferro nem vett részt a szerkesztési folyamatban, és egy szövege sem szerepel az *Orpheuban*. Jogosan merül fel a kérdés, hogy akkor mégis miért ő lett névlegesen és hivatalosan a folyóirat felelős szerkesztője. Ferro nagy valószínűséggel valamikor 1912–1913 táján ismerkedett meg személyesen Pessoaékkal. A neve felbukkan pár, az *Orpheu* előzményének számító korábbi folyóirattervben, viszont a további projektekből már kimarad, mivel Pessoa mind intellektuálisan, mind irodalmilag éretlennek tartotta még a nála hét évvel fiatalabb költőt.²⁸ Irodalmi éretlensége folytán nem került

²⁷ Arra a jogosan felmerülő kérdésre, hogy miért Montalvor és Carvalho lettek feltüntetve az első szám szerkesztőiként, részleges választ Pessoa egy önmagával készített interjújából kaphatunk, melyben leírja, hogy 1915 februárjában ő és Sá-Carneiro egy liszaboni kávézóban találkozott Montalvorról és a mindannyiuk számára inspiráló beszélgetés után tették meg az első konkrét lépéseket a folyóirat publikálásának érdekében. A Pessoaékkal egy generációba tartozó Montalvor a gimnáziumi évek óta szoros barátságot ápolt Sá-Carneiróval, ami akkor sem szakadt meg, amikor az az 1910-es évek elején kiköltözött Rio de Janeiróba, és a portugál külképviseleten kezdett el dolgozni. Pessoa szövegéből kiderül, hogy Montalvor kevéssel a kérdéses kávéházi találkozás előtt tért haza véglegesen Lisszabonba, de már Brazíliában foglalkoztatta egy irodalmi folyóirat gondolata, mely összekötné az általa ismert brazil és portugál költőket. Az interjúból mindezek mellett az is kiderül, hogy az *Orpheu* címölete is Montalvortól származott. A Brazíliát megjárt költő tehát egyfajta katalizátorként szolgált Pessoa és Sá-Carneiro terveinek megvalósításához, hiszen az évek óta elhúzódó tervezgetés az ő hatására kezdett végre konkrét formát ölteni. Lásd PESSOA, *Sobre Orpheu e o Sensacionismo*, 148–149.

²⁸ Fernando PESSOA, *Sensacionismo e Outros Ismos*, szerk. Jerónimo PIZARRO (Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2009), 37, 117.

be szövege az *Orpheuba*, Sá-Carneiro viszont feltehetően egyfajta nagyvonalú gesztust akart tenni az őket nagyra tartó fiatal költő felé, ezért tette meg a folyóirat felelős szerkesztőjének. Az ambiciózus Ferro így, bár szöveggel nem képviseltette magát, névlegesen mégis része lett az *Orpheu* ügyének, és a fiktív szerkesztői pozíciónak köszönhetően az irodalmi nyilvánosság is az *Orpheu* köréhez tartozó, modern szemléletű költőként könyvelte el. Ferro sokat köszönhetett tehát Sá-Carneiro baráti gesztusának, amelynek, bár eredetileg nem voltak provokatív szándékai, végül mégis egyfajta provokáció lett belőle. Sá-Carneiro sem Ferrót, sem Pessoa-t nem értesítette a felelős szerkesztő személyét érintő önkényes döntéséről. Pessoa mindezzel a nyomdai belévek korrektúrázása közben szembesült, és rögtön felhívta a költőbarát figyelmét arra, hogy a dolog jogilag problémás, hiszen Ferro még nem töltötte be a huszonegyedik évét, vagyis a kor törvényei szerint még kiskorú volt, így nem vállalhatott volna jogi felelősséget a folyóiratért. Sá-Carneirót nemhogy nem aggasztotta a dolog, de egyenesen üdvözölte a számára újdonságként ható tény, melynek köszönhetően a folyóirat önkéntelenül bár, de még provokatívabb, még kockázatvállalóbb lett.²⁹ Ferro kiskorúsága így utólag kapóra jött és illeszkedett az *Orpheu* radikális szelleméhez.

Ugyanabban a Pessoa-visszaemlékezésben, amely tisztázza Ferro és az *Orpheu* viszonyát, nemcsak a felelős szerkesztő pozíciójáról, de a folyóirat kiadójaként megjelölt Orpheu Kft. (Orpheu Ltda.) kérdéséről is olvashatunk, ami szintén beilleszthető a tettetés logikájába. Ahogy azt Pessoa egy másik szövegében olvashatjuk, Sá-Carneiro már a folyóirat tervezési folyamatának kezdetén magára vállalta a kiadás költségeinek finanszírozását.³⁰ A pénzt állás és kereset híján tehetős apjától szerezte, és a lap kiadása mögött természetesen nem állt semmilyen kft., amit Pessoa szóvá is tett, kilátásba helyezve az esetleges problémákat, ha valaki esetleg utánanézi a portugál cégjegyzékben vagy az adóhatóságoknál. Sá-Carneiro szerint ez ki volt zárva, és ragaszkodott hozzá, hogy a fantom kft. neve alatt adják ki a lapot, melynek köszönhetően a kiadvány a professzionalizmus látszatát keltette, és akár még egy szélesebb körű, gazdasági befolyással bíró komoly közösséget is feltételezett, ami elkötelezetten munkálkodik Portugália többszintű megreformálásának érdekében.³¹

Az *Orpheu* oldalain nemcsak a megjelölt szerkesztők, a jogi háttér és Álvaro de Campos minősültek fiktívnek, a tettetés identitásjátékába tartozik még a második számban publikáló Violante de Cysneiros figurája is. A fiktív költőnőt Pessoa biztatására hívta életre egy fiatal, azori-szigeteki költő, Armando Côrtes-Rodrigues. Cysneiros genezisének hátterében az *Orpheu* első száma által generált botrány áll. Az egyik legerőteljesebb kritikát a folyóiratról Adolfo Coelho, a Lisszaboni Egyetem bölcsészkarának irodalomprofesszora fogalmazta meg. Côrtes-Rodrigues az 1915-ös tanévben történetesen Coelho diákja volt, ezért javasolta Pessoa, hogy az akadémiai

²⁹ José BARRETO, „António Ferro, o Editor Irresponsável”, in *1915 – O ano do Orpheu*, szerk. Steffen DIX, 215–224 (Lisboa: Tinta-da-China, 2015), 218.

³⁰ Fernando PESSOA, *Sobre Orpheu e o Sensacionismo*, 148–149.

³¹ Uo., 151.

retorziók és a személyes bosszú elkerülése érdekében a második számban már ne a saját nevén szerepeljen. Côrtes-Rodrigues egy évtizedekkel az *Orpheu* megjelenése után készült interjúbán még azt is felidézte, hogy 1915 tavaszán rendszeresen együtt utazott az egyetemre Coelhoval a külvárosi vonaton, és a professzor gyakran megosztotta vele is lesújtó véleményét az *Orpheu*ról, valamint a folyóiratnak a portugál irodalomra tett kártékony és destruktív hatásáról. A fiatal egyetemista ráadásul épp a záróvizsgájára készült, így nem engedhette meg magának, hogy egy esetleges *orpheus* megjelenéssel magára haragítsa az idős irodalmárt.

Ekkor javasolta Fernando Pessoa, aki egyébként már többször biztatott „személyiségem megduplázására” (ez az ő kifejezése volt), hogy női álnéven szerepeljen. Ezt többek között azért is találta kitűnő ötletnek, mert így a sok férfi költő között – ha sikerül titokban tartani a dolgot – egy nő is szerepel, amivel a folyóirat még inkább felkelti majd az érdeklődést. A nevet is ő választotta.³²

Côrtes-Rodrigues visszaemlékezéséből nyilvánvaló, hogy Pessoa nem pusztán a fiatal kolléga egyetemi karrierjének megmentése érdekében – bár azt is kifejezetten a szíven viselte, ahogy az kettejük levelezéséből is egyértelműen kiolvasható – javasolta Cysneiros létrehozását, hanem tudatában volt annak, hogy egy, a nagyközönség számára teljesen ismeretlen, titokzatos női szerző szerepeltetése hozzáad a folyóirat egyediségéhez és még kirívóbbá, még modernebb szemléletűvé teszi a kiadványt. Az *Orpheu* így csak gazdagodott, hiszen Cysneirossal egyfelől bővült a heteronímikus identitásjáték, másfelől pedig némileg árnyalódott a lap férfidominanciája, melynek köszönhetően ténylegesen még formabontóbb jelleget öltött, tekintetbe véve, hogy a kor Portugáliájában női szerzők a legritkább esetekben szerepeltek irodalmi lapokban.³³

Cysneiros versei előtt az alábbi szerkesztői jegyzetet olvashatjuk:

Eljutottak Szerkesztőségünkbe ezek a gyönyörű versek, melyek egy ismeretlen, beteg génusz művei. Úgy gondoljuk, hogy érdemesek a közlésre, és számunkra nincs sok jelentősége annak a létező személynek, akitől származhatnak. Minden műalkotás önmagát igazolja.³⁴

A szerkesztői megjegyzés nem más, mint a heteronímia és a modern költészet deszubjektívációs ideáljának egyfajta apológiája, annak a Beckett által megfogalmazott, majd Foucault reflexióiban elhíresült maximának az érvényre juttatása, melynek

³² Idézi Barbara GORI, „Violante de Cysneiros: l'ultimo canto del cigno Orpheu”, in *La spugna è la mia anima: Omaggio a Piero Ceccucci*, szerk. Michela GRAZIANI, Orietta ABBATI és Barbara GORI, 311–317 (Firenze: Firenze University Press, 2016), 311.

³³ Anna M. KLOBUCKA, *O Formato Mulher: A Emergência da Autoria Feminina na Poesia Portuguesa* (Coimbra: Angelus Novus, 2009), 48–49.

³⁴ *Orpheu. Revista Trimestral de Literatura* 1, 2. sz. (1915): 122.

értelmében a modern irodalomban „mit [sem] számít ki beszél”, és melynek alapján az írás „mindenekelőtt arra szolgál, hogy teret nyisson ott, ahol az író szubjektum folyamatosan eltűnik.”³⁵

Cysneiros versei ráadásul közvetlenül is párbeszédbe lépnek a heteronímiával és az *Orpheu* projektjével, hiszen a fiktív szerző a lírai szövegeket az *Orpheu* különböző szerzőinek ajánlotta. Az első verseket mesterének, Álvaro de Camposnak, míg az utolsó két kompozícióból az előbbi Sá-Carneirónak, az utóbbit pedig Pessoaának dedikálta. A paratextuális elem egyfelől egyfajta elismerése a két szerkesztő modern portugál irodalom megteremtésére irányuló erőfeszítéseinek, másfelől pedig Pessoa, Campos és Sá-Carneiro alapító és vezető szerepének kijelölése a portugál Modernismo diskurzusában. Pessoa és Sá-Carneiro levelezéséből nyilvánvaló, hogy az *Orpheu* köréhez tartozó, náluk pár évvel fiatalabb költők, mint például a már említett Ferro és Côrtes-Rodrigues kifejezetten felnéztek a két idősebb, olvasottabb, kozmopolitább és kiforrott irodalmi elképzelésekkel rendelkező pályatársra, melyet az a tény is alátámaszt, hogy költészetükben kísérletet tettek a Pessoa által életre hívott izmusok követésére. A Camposnak és Pessoaának címzett ajánlás végezetül pedig értelmezhető a heteronímia gyakorlatának példaértékű kiterjesztéseként magára az egész folyóiratra, hiszen egy nem létező szerző egy másik nem létező szerzőfigurát szólít meg, kapcsolatukat ráadásul egy olyan sajátos, mester és tanítvány dinamikába ágyazza, mely a pessoai heteronímia esetében is kifejezetten releváns. Elég, ha felidézzük a heteronímek eredetéről írott Adolfo Casais Monteiro-nak küldött levelet, melyben Pessoa kifejtette, hogy a heteronímia összetett rendszerében az először kidolgozott heteroním, Alberto Caeiro tölti be a mester szerepét, míg Álvaro de Campos, Ricardo Reis, és maga Fernando Pessoa is ennek az ősheteronímnek a tanítványai.³⁶ E heteronímek közötti kapcsolódásokat szem előtt tartva Pessoa a heteronímiát egy olyan drámaként definiálta, mely felvonások helyett emberek között játszódik le.³⁷ Richard Zenith olvasatában ez a pessoai definíció pedig kiterjeszthető az *Orpheura* is, azaz akár a folyóirat is olvasható egyfajta emberek között lejátszódó drámaként, melynek rendezői Pessoa és Sá-Carneiro voltak, akiket olykor jobban érdekelt a kiváltott drámai hatás, mint maguknak a szövegeknek a minősége.³⁸ Ennek tükrében – bár eredetileg nem annak indult, ami több botránykeltő elemről is elmondható – sokkal inkább Cysneiros kitalált alakja erősítette a kiadvány provokatív jellegét, semmint a versei, hiszen azok poétikailag a szimbolizmushoz állnak közel, és hiányzik belőlük Campos ódáinak, Pessoa interszekcionista kompozícióinak,

³⁵ Michel FOUCAULT, „Mi a szerző”, in Michel FOUCAULT, *Nyelv a végtelenhez*, ford. ERŐS Ferenc és KICSÁK Lóránt, 119–145 (Debrecen: Latin Betűk, 2000), 122.

³⁶ PESSOA, *Önelemző és elméleti írások*, 36.

³⁷ Fernando PESSOA, *Prosa Íntima e de Autoconhecimento*, szerk. Richard ZENITH (Lisboa: Assírio & Alvim, 2007), 127.

³⁸ Richard ZENITH, „Orpheu, ou o triunfo do fingimento”, in *Os caminhos de Orpheu*, szerk. Richard ZENITH, 11–29 (Lisboa: Biblioteca Nacional de Portugal – Babel, 2015), 15.

Sá-Carneiro verseinek vagy akár Almada de Negreiros rövidprózáinak avantgárd radikalizmusa.

Az *Orpheu* ezen provokatív profiljába illeszkedik továbbá a második szám két másik szerzője, Ângelo de Lima és Raul Leal is. Az első szám viharos recepcióján, valamint a folyóirat körül kialakult általános értetlenkedésen felbuzdulva Pessoa és Sá-Carneiro úgy gondolták, hogy azzal tudják a leginkább változásra kényszeríteni az irodalmi és kulturális mezőt, ha még inkább ráerősítenek az *Orpheu* sokkoló vonásaira. A heves olvasói reakciókon felbuzdulva a két költő a második számot már tudatosan szerkesztette merészebbre és koncepciózusan engedett több teret az avantgárdnak. Ângelo de Lima és Raul Leal szerepeltetése többek között az *épater le bourgeois* ezen ideológiájára vezethető vissza, hiszen míg előbbi a folyóirat publikálásának idején már több mint egy évtizede a Miguel Bombarda Elmegyógyintézet bentlakásos betege volt, addig utóbbi egy öltözködésében és megjelenésében is feltűnő, nyíltan homoszexuális dandyfiguraként vált híressé a portugál kulturális életben. Az első szám sajtórecepciójában erőteljes szólamként jelent meg az *Orpheu* költőinek elmeháborodottsága. A Max Nordau nézeteit visszhangzó cikkek szerint a folyóiratban publikáló perverz és zavart elméjű íróknak pszichiátriai kezelésre lenne szükségük, vagy egyenesen bolondokházába kellene zárni őket, hogy ne jelentsenek veszélyt a társadalomra.³⁹ Mindennek tükrében az, hogy a második szám egy pszichiátriai intézményben élő költő verseivel kezdődött, egyértelműen egy, az idézett sajtószólamoknak, újságíróknak és orgánumoknak szóló provokatív válasz, ahogy Raul Leal személye már nevének pusztja jelenléte folytán is botrányleltőnek számított, hiszen a kor Lisszabonjának egyik legexcentrikusabb queer figurájáról volt szó, aki nemcsak nyíltan vállalta homoszexualitását, de az általa létrehozott irodalmi irányzatot – az úgy nevezett *vertiginismót* – követő szövegeiben gyakran tematizálta is az azonos neműek közötti szexuális kapcsolatokat, mindezt egy olyan időszakban, melynek során a homoszexualitást törvényileg szankcionálták, illetve egy olyan döntően katolikus és hagyománytisztelő társadalmi közegben, mely nem tűrte meg a heteroszexuális normától eltérő praxisokat és identitásokat.⁴⁰ Ezeknek a marginális figuráknak a szerepeltetésével Pessoaék nemcsak a sajtót és az olvasóközönséget akarták még jobban megbotránkoztatni, de abban is bíztak, hogy a botránynak köszönhetően még nagyobb nyilvánosságot kap a folyóirat.

Ângelo de Lima és Raul Leal közlése tehát értelmezhető egyfajta marketingfogásként is és párhuzamba állítható az *Orpheu* oldalain megjelenő különböző, kereskedelmi forgalomban már kapható könyveket, jövőbeli publikációkat és nyilvános előadásokat népszerűsítő reklámelemekkel. Mindez illeszkedik az avantgárd mozgalmak esztétikai és politikai diskurzusába. A huszadik század első évtizedeinek

³⁹ Rui SOUSA, *Os bastidores de Orpheu: Visões dos do grupo a respeito do seu tempo e do seu projecto* (Lisboa: CLEPUL, 2011), 38–39.

⁴⁰ Fernando CUROPOS, *L'émergence de l'homosexualité dans la littérature portugaise (1875–1915)* (Paris: L'Harmattan, 2016), 12–13.

izmusai egyfelől elkezdtek lebontani a különböző művészeti ágak és reprezentációs formák közötti határokat, másfelől pedig a művészet elitista ideálját dekonstruálva párbeszédbe léptek a magas művészen kívüli különböző kulturális szférákkal, és előszeretettel használták a politikai propaganda, valamint a tömegkommunikációs médiumok eszköztárát. Az avantgárd irányzatok közül talán a futurizmus működtetett leghatékonyabban és legagresszívebben többcsatornás öndisszeminációs logikát, melynek keretében tudatosan igyekezett használni különböző reklámstratégiákat annak érdekében, hogy az új művészeti irányzat minél gyorsabban, minél nagyobb nyilvánosságot kapjon, minél többen ismerjék meg, lehetőleg minél nagyobb földrajzi szórásban.⁴¹

Az *Orpheu* harmadik száma végül nem jelent meg. Sá-Carneiro 1915 szeptemberének közepén tudatta Pessoa-ával egy Párizsból küldött fájdalmas hangvétellű levélben, hogy nem fogja tudni tovább finanszírozni a folyóirat kiadását az apjától kért pénzből. Az *Orpheu* első két száma hatalmas összegeket emésztett fel, és a mozambiki Lourenço Marquesben élő apjának nem áll többé módjában fedezni sem a folyóirat, sem az ő párizsi tartózkodásának költségeit. A kérdéses levélben Sá-Carneiro leszögezte, hogy

A jelenlegi körülmények között semmilyen formában sem tudom folytatni az *Orpheut*. Az Apám nagyon megharagudna rám, ha meglátna egy újabb számot, mivel azt feltételezné – még akkor is, ha ez történetesen nem így lenne –, hogy neki kell kifizetnie. Tehát teljesen lehetetlen. Mérhetetlenül el vagyok keseredve, de ezt maga tökéletesen tudja. Többek között azért is, mert a tervezett tartalom elsőrangú volt, különösképpen a többnyelvűsége folytán.⁴²

Az *Orpheu* harmadik számának ebben a levélben említett „elsőrangú tartalmáról” egy két héttel korábbi levélből informálódhatunk. Pessoa és Sá-Carneiro versei, valamint Álvaro de Campos és Almada de Negreiros erőteljesen avantgárd szövegei mellett három új közreműködő is feltűnik: Numa Figueiredo, António Bossa, valamint Albino de Menezes. Az új szerzők és szövegeik tökéletesen illeszkednek a második szám provokatív image-ébe. Albino de Menezes egy D’Annunzio-hatásokat mutató, masszívan erotikus kisprózával képviseltette magát, António Bossa írása pedig már pusztán a címével – *Pederasztíák (Pederastias)* – is botránykeltőnek számított. Numa Figueiredóval kapcsolatban Sá-Carneiro kijelentette, hogy kifejezetten előnyös választás, hiszen mivel egy franciául író, fekete bőrű portugálról van szó, erősödik a kozmopolita vonal, és a folyóiratból ezidáig egyébként is „hiányoztak a

⁴¹ Olga SOKOLOVA, „The New Semiotics of Advertising in Italian and Russian Futurism”, in *International Yearbook of Futurism Studies* 9, szerk. Günter BERGHAUS et al., 188–213 (Berlin–Boston: De Gruyter, 2019), 186–187, <https://doi.org/10.1515/9783110646238-007>.

⁴² Mário de SÁ-CARNEIRO, *Em Ouro e Alma: Correspondência com Fernando Pessoa*, szerk. Ricardo VASCONCELOS és Jerónimo PIZARRO (Lisboa: Tinta-da-China, 2015), 378–379.

színesbőrű művészek”.⁴³ Az új kollaborációknak köszönhetően az *Orpheu* tehát nemcsak kozmopolita karakterét erősítette meg, de egyúttal egy olyan, a posztmodern kulturális logikáját mozgató, korát megelőzően heterogén és messzemenően befogadó fórummá vált, mely nemcsak több nyelvnek és több poétikai alapállásnak engedett teret, de egyúttal nagy hangsúlyt helyezett a szexuális, nemi és faji inkluzivitásra és diverzitásra, valamint igyekezett integrálni nemcsak a különböző és sokszor radikális módon modern esztétikákat kultiváló szerzőket, de egyúttal a legkülönbözőbb marginális csoportok képviselőit is. Oldalain tehát az új izmusokat hirdető alkotók mellett nők, homoszexuálisok, színesbőrűek, excentrikus viselkedésű queer figurák és örültek is hangot kaptak, melynek köszönhetően az *Orpheu* olvasható akár egy *avant la lettre* posztmodern utópiaként is.

Itt érdemes visszatérni a Montalvor bevezető írásában felvetett száműzetés kérdésére. A portugál *exílio* szó egy tágabb szemantikai keretben értelmezhető kívülállásként, kitaszítottságként is. Az *Orpheu* ennek fényében a kitaszítottak, a marginálisok, az *outsiderek*, a másként gondolkozók utópikus közösségeként artikulálódott, mely egyszerre biztosított menedéket, kifejezési lehetőséget és nyilvánosságot azoknak, akik nem fogadták el a művészeti mező és a társadalom uralkodó normáit.⁴⁴ A kívülállás és a kitaszítottság nem csak esztétikai értelemben íródott bele az *Orpheu* történetébe, elég ha csak az elmeegógyintézetben élő Ângelo de Limára, vagy a nyíltan homoszexuális Raul Lealra gondolunk, akinek a Pessoa által a későbbiekben kiadott *Megistenült Szodoma* (*Sodoma Divinisada*) című könyvét közszeméremsértés miatt a hatóságok bevonták és nyilvánosan elégették. Az outsiderként való létezés természetesen a két szerkesztő, Pessoa és Sá-Carneiro életútjában is nyilvánvaló. Míg előbbi portugálként nőtt fel Dél-Afrikában, és tizenhét éves koráig angol nyelvű közegben szocializálódott, majd hazaköltözve Lisszabonba épp alternatív neveltetésre és eltérő kulturális háttere miatt vált „kizöklentté”, addig utóbbi egy félperiferikus nemzet polgáraként próbált meg beilleszkedni Párizs vibráló kozmopolita világába.

A száműzetés kérdésének mindezek mellett van egy Portugália történelméhez és irodalmi hagyományaihoz kötődő politikai olvasata is. Az 1820-as években Brazília függetlenedése után komoly belpolitikai konfliktus bontakozott ki az országban, amelynek során az örökösödési érdekek eltérő nemzetvívókkal párosultak. A liberálisok és az abszolutisták közötti feszültség végül egy több éven át tartó véres polgárháborúban csúcsosodott ki, ami száműzetésbe kényszerített számos szabadelvű értelmiségit. Az angliai és franciaországi emigrációban töltött évek döntő jelentőségűnek számítottak egy egész generáció számára, hiszen nemcsak közvetlen közelről láthatták, hogyan működik Európa két gazdaságilag és politikai berendezkedését illetően legmodernebb állama, de egyúttal kapcsolatba kerültek az angol és a francia

⁴³ Uo., 369.

⁴⁴ Ettore FINAZZI-AGRÓ, „A palavra em exílio: Orpheu e o desejo de comunidade”, *Revista da Anpoll*, 38. sz. (2015): 195–201, 198–199, <https://doi.org/10.18309/anp.v1i38.847>.

romantikával is.⁴⁵ A száműzetés tapasztalata így ugyanúgy hozzájárult a liberális frakció győzelmével és a polgárháború lezárásával kiépülő alkotmányos monarchia politikai profiljának kialakításához, mint a romantika meghonosodásához. Az első nagy romantikus generáció két legmeghatározóbb képviselője Almeida Garrett és Alexandre Herculano több évet töltött száműzetésben, és életpályájukban a romantika logikáját követve összefonódtak a legkülönbözőbb irodalmi és politikai tevékenységi körök. Eduardo Lourenço olvasatában ennek az első romantikus generációnak az életművében artikulálódott először komolyabban a portugál nemzet irányában érzett művészi és állampolgári felelősség. A száműzetésből hazatérő és a liberális rendszer kiépítésében tevékenyen részt vevő Garrett és Herculano élte meg először életfeladatként és felelősséggként a haza formálásának és megreformálásának szükségességét. Lourenço szerint a haza sorsának alakulásáért és a Portugália jövőjéért érzett felelősség kérdése korántsem korlátozódott a romantika ezen patrióta nemzedékére, hiszen átível az egész 19. századon és még Pessoa életművét, valamint az *Orpheu* és a Modernismo eszmeiségét is döntően meghatározza.⁴⁶ A különbség a romantikusok, majd az 1870-es generáció és a realisták valamint Pessoa és az *Orpheu* nemzetvíziója között abban rejlik, hogy míg a korábbi generációk elsősorban azon fáradoztak, hogy felszámolják a portugál kultúra jellegzetes visszamaradottságát és újra eminens módon európai nemzetté alakítsák Portugáliát, addig Pessoa már olyan szuper-Portugáliát képzelt el, mely képes felülmúlni az uralkodó kulturális és irodalmi hierarchiákat és a világ legmeghatározóbb kulturális hatalmaként emelkedik ki.

Az *Orpheu* produktív és messzemenően heterogén utópiaközössége kevésbé a folyóirat megjelenése után felbomlott. Az *Orpheu*t követő években Sá-Carneiro öngyilkosságot követett el egy párizsi hotelszobában, Guilherme de Santa-Rita tuberkulózisban halt meg, Amadeo de Souza-Cardosót a spanyolnátha vitte el, Ângelo de Lima ugyanabban az elmegyógyintézetben hunyt el, ahol megírta az *Orpheu*ban megjelentetett verseit, Armando Côrtes-Rodrigues véglegesen visszaköltözött Liszabonból az Azori-szigetekre. Raul Leal több évtizeddel a folyóirat publikálása után megőrült, Luís de Montalvor pedig az 1940-es évek végén halt meg rejtélyes körülmények között; egy vasárnap délelőtt belehajtott kocsival a Tejóba, vele volt a járműben a felesége és a fia is, és egészen a mai napig nem világos, hogy egyszerű baleset volt vagy eltervezett (kollektív) öngyilkosság.

Mindez összefüggésbe hozható az Orfeusz-mítoszban megjelenített alvilágjárással és annak veszélyeivel. A költő, aki leszáll a holtak közé, hogy a költészet erejével kimenekítse onnan az autentikus vágytárgyat, azt kockáztatja, hogy nem jut fel többet az élők közé. Másfelől pedig a csoport tragikus felbomlása az avantgárd esz-

⁴⁵ Ofélia Paiva MONTEIRO, „A modernidade romântica em Garrett”, *Matraga*, 18. sz. (2006): 45–63, 50–51.

⁴⁶ Eduardo LOURENÇO, „Da literatura como interpretação de Portugal”, in Eduardo LOURENÇO, *O Labirinto da Saudade: Psicanálise Mítica do Destino Português*, 80–118 (Lisboa: Gradiva, 2007), 84–85.

meisége felől is értelmezhető. Renato Poggioli az avantgárd művész jellegzetes tulajdonságaként azonosítja az antagonizmust és az agonisztikus küzdelmet. Az olasz kutató szerint az egészen a romantikus érzékenységre visszavezethető szembenállás kettős, hiszen egyrészt az uralkodó művészeti praxisoktól és intézményrendszerektől való radikális elfordulást jelenti, másrészt pedig a társadalommal, annak korlátozó, döntően polgári normáival és magával a kultúrával való általános viszonyulásra is kiterjed. Ez az antagonizmus az avantgárd militáns logikáját követve gyakran egyfajta tragikus küzdelemben csúcsosodik ki, melynek során az önmagát egyszerre hősként és katonaként tételző művész feláldozza magát a szent ügy, a jövő és az utána jövők érdekében. Tulajdonképpen ez a *sacrificio agonistico*, az önfelszámolás tragikus és heroikus aktusa biztosítja az avantgárd projektjének továbbélését és folytathatóságát.⁴⁷

Az *Orpheu* közössége, amit Pessoa egy, a folyóirat kiadásának huszadik évfordulójára írt visszaemlékezésében lapidáris módon a „mi, az *Orpheu*hoz tartozók” (*nós, os de Orpheu*) kifejezéssel definiált,⁴⁸ gyorsan felbomlott, de a folyóirat szellemisége és intellektuális öröksége tovább élt és azóta is tovább él a portugál kultúrában. Pessoa húsz év távlatából már tisztában volt ezzel, hiszen az *Orpheunak* emléket állító rövid írás az alábbi mondatokkal zárul: „Az *Orpheu* véget ért. Az *Orpheu* folytatódik.”⁴⁹ Tehát bár a folyóirat a finanszírozási és egyéb problémák miatt mindössze két szám elejéig létezett, projektje korántsem rekesztődött be magával a kiadvánnyal. Pessoa egy korábban már idézett, önmagával készített fiktív interjúban fel is hívja a figyelmet arra, hogy az *Orpheu* szó egyszerre több dolgot jelöl:

Orpheun gyakran az ezt a nevet viselő folyóiratot értik, melynek mindössze két száma jelent meg 1915 márciusában és júniusában; máskor azokra használgák, akik a folyóirathoz kötődtek, bár közülük sokan csak szoros figyelemmel követték a kiadványt vagy pusztán csak a szerzők barátai voltak, és nem volt közvetlen ráhatásuk magára a folyóiratra, annak nem voltak aktív közreműködői; megint más alkalmakkor pedig azokkal hozzák összefüggésbe, akik az *Orpheut* követően a folyóiratban publikáló szerzőkhöz hasonló vagy ahhoz közelítő stílusban írtak.⁵⁰

Az *Orpheu* tehát Pessoa értelmezésében is sokkal több, mint egy pusztán folyóirat. Egyszerre jelenti a kiadvány újjító, antagonista és kozmopolita szellemiségére alapított intellektuális közösséget és egy sajátosan transzavantgárd stílust. Az *Orpheu* ennek tükrében korántsem ért véget 1915-ben. Eszmeisége, esztétikája és célkitűzései egyfelől különböző szinteken továbbéltek a portugál Modernismo tágabb diskur-

⁴⁷ Renato POGGIOLI, *Teoria dell'arte d'avanguardia* (Bologna: Il Mulino, 1962), 82.

⁴⁸ PESSOA, *Sobre Orpheu e o Sensacionismo*, 155.

⁴⁹ Uo., 156.

⁵⁰ Uo., 148.

zusába sorolt későbbi folyóiratokban, amelyekben többek között az *Orpheu* egykori alkotói is publikáltak. A Luís de Montalvor által szerkesztett *Centauro*ban (1916), a Guilherme de Santa-Rita bátyja által alapított *Exílio*ban (1916), a portugál futurizmus autentikus nemzetközi fórumaként kiemelkedő *Portugal Futurista*ban (1917), az *Orpheu* borítótervezőjéhez, Luís Pachecóhoz kötődő *Contemporânea*ban (1922–1926) vagy éppen Almada de Negreiros *Sudoeste* (1935) című kiadványában, mely publikálásának huszadik évfordulóján különszámmal tisztelgett a lap emléke előtt, és amelyben Pessoa kijelentette, hogy az *Orpheu* folytatódik. A folyóirat hatása azonban bőven túlterjed a Modernismo kronológiai és esztétikai határain. Öröksége egyértelműen felfedezhető a posztmodern és a kortárs lírában, prózában, illetve dráma-irodalomban, melynek tükrében Jorge de Sena azon megállapítása, hogy az *Orpheu* tulajdonképpen egy egészen a mai napig tartó botrány, több, mint releváns.⁵¹ Mint ahogy Eugénio Lisboa hasonlata – a hatalmas erejű intellektuális földrengésről, melynek utórezgései egészen a mai napig érezhetőek a portugál kultúrában⁵² – is fokozottan érvényes.

⁵¹ Jorge de SENA, *Fernando Pessoa & Cª heterónima: Estudos coligidos 1940–1978* (Lisboa: Edições 70, 1984), 102.

⁵² Eugénio LISBOA, *O Segundo Modernismo em Portugal* (Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa–Biblioteca Breve, 1984), 9.