

A SZERELEM A MODERNITÁS IRODALMÁBAN

MÉSZÁROS ANDRÁS

Előadásom elején szeretném tisztázni a cím jelentését. A „modernitás” kifejezést a szellemi modernitás értelmében használom. Vagyis azokra a metafizikai előfeltevésekre gondolok, amelyek főként az **idő**, az **indivídium** és az **ész** fogalmának 16. századdal kezdődött radikális megváltozásával függnek össze. Ezek mentén alakul ki az új paradigma, amely nemcsak a tudományban, a filozófiában, a művészetekben, hanem a mindennapokban is hatni kezd, és így befolyással bír az olyan emberi egzisztenciálék értelmezésére is, mint a játék, a hatalom, a halál vagy pedig a szerelem. Azzal, hogy Descartes a megismerés folyamatában kiemelt pozícióba helyezi az individuális eszt, vagy pedig ahogyan Locke és Hobbes az indivídium racionális döntéséhez köti a társadalom kialakítását, a szerelem-felfogásban is megváltozik az egyén szerepe. Ugyanez a váltás jellemzi a szerelem időbeli dimenzióit is, hiszen az, hogy az idő a hatalomgyakorlás eszközévé, valamint a gazdaság hatékonyságának kifejezőjévé válik, és az idő ökonómiájának jelenségeiben a modern társadalmak szubsztanciáját alkotja, nem maradhat visszhang nélkül a szerelmi kapcsolatokban és eseményekben sem.

Az antikvitás, a középkor és döntően még a reneszánsz irodalmában is a szerelem kozmikus erőként jelenik meg, és determinálja az egyén cselekvését. Gondoljunk például arra, hogy a leghíresebb és leghírhedtebb középkori szerelmi történetben, Trisztán és Izolda legendájában annak ellenére, hogy Trisztán megszegi a rá, mint lovagra és vazallusra kötelezően érvényes hűség esküt – és ezt éppen a szerelem miatt teszi – nem vonja őt senki felelősségre. Hiszen, ahogyan azt Brangién, Izolda udvarhölgye mondja, miután a pár kiitta a varázsitalt, „a halálukat itták”. De ugyanígy mondhatta volna azt is, hogy a sorsuk serlegét ürítették fenéig. És a középkori irodalomból tudjuk, hogy a szerelem vagy a halál képében megjelenő sors könyörtelen, kivételt nem ismerő hatalom. Ez a felfogás nemcsak a lovagi irodalomban, hanem a polgári irodalom legnépszerűbb műfajában, a fabliauban is tükröződik. Az egyik ilyen történet szerint még a legnagyobb gondolkodó, Arisztotelész sem tud ellenállni a szerelem csábításának, hanem nevetségessé teszi magát tanítványa, Nagy Sándor szemében, és megalázkodik Phyllisz előtt. Vagyis a szerelmi történet szubjektuma nem az egyén, hanem maga a szerelem. Pontosabban: az egyén itt még a szubjektum-fogalom eredeti jelentésével bír, tehát nem az „én”-t jelenti, hanem az alárendeltet, amely ebben az esetben magán

hordozza a szerelmet. Nem véletlen, hogy a „szerelem szeretete” gyakoribb a trubadúr költészetben, mint az imádott hölgy iránti érzés. Úgy, ahogyan az egyén csak „alávetettként” jelenik meg a szerelemmel szemben, a szerelem valódi időiségét sem az egyén behatárolt életideje, hanem a transzcendencia és az örökkévalóság hordozza. Csak az a szerelem értékes, amely túlnyúlik és túlmutat a szerelmi történet szereplőinek életén. Ez az értelmezés jelenik meg az antik irodalomban (pl. Ámor és Psyche történetében), a középkor reprezentatív műveiben az egyházi legendáktól a lovagi és polgári irodalmon át egészen Dante „történetfilozófiai” koncepciójáig, sőt a reneszánszban is, például Petrarca költészetében, Leone Ebreo szerelemfilozófiájában vagy akár Shakespeare Rómeó és Júlia történetében.

Az előadásban tehát azt szeretném demonstrálni, hogyan változik meg az irodalomban a szerelem-értelmezés azáltal, hogy a szellemi modernitásban az individuuum a történelem valódi szubjektumává válik, és hogy a szerelem időisége behatárolttá lesz, és ezzel epizóddá degradálódik, vagy a pillanatba sűrűsödik. Ugyanakkor kialakul egy sajátosság fejlődési ív, amelynek a kezdetén a szerelem szubjektumaként a férfi jelenik meg, aki a kezdetekkor még a diadalmas egyén, de a huszadik század második felére elveszti ezt a potenciáját, és szerepét a nő veszi át. A kifejtés háttérében pedig megtalálható az újhistorizmus alapelve, miszerint irodalmi és nem irodalmi szövegek egymástól elválaszthatatlanul áramlanak.

A modern irodalom mindjárt a kezdetekkor megformálja a maga szubjektum-archetípusait (Don Juan, Robinson, Don Quijote, Faust), amelyek vagy közvetett összefüggésben állnak a szellemi modernitás fentebb említett fogalmaival, vagy pedig ők maguk alakítják ki, esetleg árnyalják azok jelentéseit. Ezért történhetett meg az, hogy ezek az archetípusok nemcsak szembesültek saját, korrelatív objektumaikkal, hanem a máig terjedő időben önmaguk is jelentősen módosultak, esetleg szerepet és helyet cseréltek cselekvésük korábbi objektumaival. Gondoljunk például Robinson alakjára, aki eredeti változatában szinte egy az egyben képezi le a társadalmi szerződés elméletek természeti állapotban élő, független és szabad egyénét. Egy korábbi írásomban utaltam arra, hogy a modern irodalom szubjektum-archetípusai szervesen illeszkednek a modern történetfilozófiák logikájához, és mint ilyenek, a történelem menete alatt mindig újradefiniálják saját szubjektum-státuszukat.¹ Defoe Robinsonja ezt a természettel szemben végzi el, hiszen ő még hisz F. Bacon állításában, miszerint az ember szabadsága a természet meghódításával és birtokba vételével teljesebbé válik. És neki ez még sikerül is. Más, 20. századi Robinson-regényekben azonban megváltozik a helyzet, hiszen

¹ Mészáros András: A Robinson-paradigma változásai, avagy a modernitás szubjektumának eschatológiája. In: *Új. Idő által homályosan*, Pozsony, 1999. 96-113.

Tournier értelmezésében² Robinson már nem gyakorlat-orientált, és az idő ökonómiája iránt is elveszíti érdeklődését. Ezért aztán nem is törekszik objektumának – azaz a természetnek – a birtokba vételére és önmaga alá gyűrésére, hanem saját világszemléletét változtatja meg olyannyira, hogy azonosul a szigettel. Sőt, a természethez való közeledésnek nála van szerelemelméleti összefüggése is, mert a barlang legmélyén megjelenő erotikus képzeti nyomán megretten attól a lehetőségtől, hogy netán megtermékenyíthetné Speranzát, a szigetet. Minekután arra a meggyőződésre jut, hogy a szerelemmel összefüggő elképzeléseink és fogalmaink talán nem is kulturális, hanem tellurikus természetűek. A szerelemnek és a halálnak is a föld a tárgya, a hozzá vezető úton tehát feladhatjuk a nőt, mint kitérőt. A huszadik századi Don Juanokat sem érdekli túlságosan a nő: vagy valamilyen elvont téma vonzza őket, amelynek révén önmagukhoz juthatnak el, vagy a nevék evokálta szimbolikus jelentésekkel küszködnek, esetleg teljesen elveszítik „omnipotens” jellegüket, vagy pedig az egész küldetésük abban áll, hogy a nőket ráébreszték saját önazonosságukra. Visszatérve a huszadik századi Robinsonhoz: Malamud Robinsonja³ már a történelem végét éli meg, mert a rend legitimizálására működtetett és múltba forduló „eredetelbeszélése” csődöt mond, és az ószövetségi kegyelem-áldozat is ellentétébe fordul: saját utóda áldozza fel őt.

A szempontunkból fontos irodalmi archetípus, Don Juan története sok párhuzamot mutat Robinsonéval. Összeköti őket főként az, hogy eredendően mindkettő ugyanannak a **vágy**nak a produktumai. Ez a vágy – a platóni és hegeli értelmezésben – egy meglévő hiány pótlására irányul, és ezt a hiányt az állandóan újra és újra meghatározott objektum révén próbálja kiküszöbölni. Vagyis bármennyire a létezés egvedüli princípiumaként tételeződik a modernitás szubjektuma, mindig megmarad a befejezetlensége, nem teljes léte. A pótlás valójában nem más, mint a cselekvés céljaként felfogott objektum keresése, meghódítása, birtokba vétele (Tirso de Molina, Molière, Mozart/La Ponte). Ez a „gyarmatosító” eljárás jellemzi Don Juant mindaddig, amíg addigi objektuma meg nem találja saját önazonosságát, fel nem lázad, és önmagát szegezi szembe Don Juannal – de azt már nem Don Juan cselekvésének objektumaként, hanem a bináris kapcsolat tényleges szubjektumaként teszi. És ekkor megváltozik a vágy struktúrája is – és hasonlóan, ahogyan azt Nietzsche, Foucault vagy Bataille értelmezi – Don Juan már nem a nőt, mint a vágy addigi kitüntetett objektumát akarja elérni, hanem **vagy önmagába helyezi a vágyat**, és egy ideális objektumra irányítja a cselekvését (E. Th. A. Hoffmann, G. B. Shaw, M. Frisch, Deák Tamás) vagy

² Michel Tournier: *Péntek, avagy a Csendes-óceán végvidéke*, Budapest, 1981.

³ Bernard Malamud: *Isteni kegyelem*, Budapest, 1987.

pedig **vágynélküli**, de a nőre irányuló aktivitásával magát a nőt ébreszti saját öntudatára (J. Berger, P. Handke). Ezzel párhuzamosan megjelenik az irodalomban Don Juan archetípus-párja, Donna Juana.

Tirso de Molina Don Juan-drámája⁴ az első látásra egy klasszikus moralitás-játék, de amint túllépünk a pokolba kerülés, tehát az isteni büntetés motívumán, kiderül, hogy Don Juan egy modern kalandor, aki a házasság szentségének meggyalázásával a katolikus egyházat provokálja. Ez a Don Juan értelmezhető akár a vallással szembeni emancipáció képviselőjeként is. A modernitást jeleníti meg azzal is, hogy a szerelemben nem az örökkévaló értékeket keresi. Hódításainak vezérlő elve a mennyiség, ahogyan az például Mozart operájában Leporello regiszteráriájából kiderül. Don Juan itt valóban a pillanat embere. És ahogyan a modern termelésben az idő ökonómiája anonimizálja az egyént, Don Juan sem tartja fontosnak az identitást. Önmagát a férfi nemmel azonosítja. Ő az anonim egypén, „kinek neve nincsen”, és ezért a nő egyedisége és egyénisége is érdektelenné válik számára. Az individualitását veszítette nő pedig egyszerű tárggyá fokozódik le. Ennek a tárggyá válásnak, sőt semmissé tételnek a legeklektánsabb példája De Sade szerelemfilozófiájában található, hiszen – ahogyan azt De Sade kifejti⁵ – ha a szexuális aktus objektuma saját magával lenne elfoglalva, akkor korlátozná az aktus szubjektumának gyönyörözését. Végeredményben a szubjektum kizárólagosságát és korlátlan szabad akaratát kérdőjelezné meg. Nem véletlen, hogy Tirso de Molina ebben a drámájában reagált a korabeli teológiai vitára is, amelyik a szabad akarat kérdését feszegette. (Itt jegyzem meg, hogy Prévost abbé híres-hírhedt műve, a Manon Lescaut is tartalmazza ezt a vitakérdést, hiszen De Grioux lovag a szerelmi szenvedély és a szabad akarat konfliktusára építve rombolja le barátja, Tiberge moralitást védő érveit.⁶) Tirso de Molina Don Juanja azzal, hogy az isteni kegyelmet semmibe vette, és az isteni büntetés lehetőségét kitolta az időben, az akaratot saját individuális idejébe zárta. És ha így megszűnt a transzcendencia oldaláról megvalósuló ellenőrzés és korlátozás, a cselekvés objektuma pedig anonimitásában valósul meg, akkor nincs semmi, ami Don Juan szabad akaratát korlátozhatná. Don Juan maga a teljhatalmú szubjektum.

Ez a Don Juan-kép némileg módosul Molière drámájában.⁷ Don Juan már nem anonim egypén, hanem a saját identitására büszke, és ezt az identitást

⁴ Tirso de Molina: A szevillai szédelgő és a kövendég. In. *Klasszikus spanyol drámák*, Budapest, 1986.

⁵ De Sade márki: *Filozófia a budoárban*, Budapest, 1989. 124.

⁶ Antoine-Francois Prévost: Manon Lescaut és Des Grioux lovag története. In. *Klasszikus francia kisregények*, Budapest, 1988. 512-515.

⁷ Molière: *Don Juan*.

mindenáron érvényesítő individuuum. Emellett a felvilágosodás instrumentális racionalitását is felvállalja. Moliére Don Juanja két életvezetési elvet ismer el: a racionalitást és a személyes szabadságot. Ebben teljesen azonosul a kor leghíresebb kalandorával, Casanovával. A nagy változás a romantikával jön el. Ahogyan Musset a „század betegségével” kapcsolatban⁸ az álmodozók és a pénzemberek csoportjára osztja fel a társadalmat, ugyanígy a romantikus szubjektum is meghasonlik önmagával. Don Juan feladja a libertinizmus instrumentális racionalizmusát, és az „álmodozók” oldalára kerül. Egyrészt már nem az a kalandor, aki a házasság intézményének megszenteltetésével az egyházat provokálta, hanem most már közvetlenül a teremtőt hívja ki maga ellen (E. Th. A. Hoffmann⁹). Másrészt a nőt, a korábbi semmibe vevéssel szemben, idealizálni kezdi, sőt – mint például Puskinnál¹⁰ – a megváltást reméli tőle. Ez azért is lehetséges, mert a nő, mint objektum egyfajta projekció eredménye. Ennek a kivetítésnek a filozófiai értelmezését Fichténél, irodalmi mását pedig Stendhálnál találjuk meg. (A filozófia későbbi korszakában majd Meinong tárgyelméletében ez a fajta objektum a vágy tárgyát képező „desiderativum” formáját ölti magára.) Ez a projekció persze értelemadást, a létezés megváltozását vagy megváltoztatását is jelenti. Ahogyan az megtörtént E. T. A. Hoffmann *A homokember* című művében is.¹¹ Amikor Nathanael egy zseblátcsövet vesz Coppolatól, és azon keresztül lesi meg Olimpiát, professzora lányát, akkor a látcső élesebbre állításával egyszerre arra döbben, hogy „mintha most csillanna meg Olimpia két szemében az értelem fénye, egyre elevebb és elevebb lett a leány tekintete”. Ezt az elevenséget azonban csak Nathanael látja, egyedül ő tartja Olimpiát a legmegértőbb és legszebb teremtésnek, mindenki más tudja, hogy Olimpia egyszerű mechanikus baba. Amikor aztán megtörténik a tragédia, és Coppola valamint Spalanzani összeveszve összetörik Olimpiát, kiderül, hogy Olimpia szeme eredetileg Nathanael szeme volt. Vagyis a meglátás nem más, mint önmagunk kivetítése a másikba.

A következő váltás az irodalomban akkor jön el, amikor G. B. Shaw Don Juanja¹² önreflexión keresztül számot vet a projekció problémájával. Sőt, ezzel kapcsolatban a szubjektum-kisajátítás kérdését is felveti. Ami valójában azt jelenti, hogy a nő a kivetítés eredményének elfogadásával jogot formál arra, hogy rendelkezessen Don Juan életidejével. Don Juannak azonban

⁸ Alfred de Musset: *Spoved' dieťaťa svojho veku*, Bratislava, 1960. 7-19.

⁹ E. T. A. Hoffmann: Don Juan. In: *Fantáziadarabok Callot modorában 1.* Budapest, 2007. 83-98.

¹⁰ Alexandr Puskin: Kövendő. In: *Puskin: Válogatott költői művei*, Budapest, 1964. 859-884.

¹¹ E. T. A. Hoffmann: *A homokember*, Budapest, 1993.

¹² Bernard Shaw: *Ember és felsőbbrendű ember*, Budapest, é. n.

van egy szinte szubsztanciális, és ezért változatlan tulajdonsága: a szabadság-szeretete. Ezért megszökik a nők elől. Ami persze nem újdonság, hiszen Don Juan mindig megszökött a sikeres hódítás után. Ez a menekülés azonban nem a csábítás és a kaland végeredménye, hanem az önmegmentés eszköze. Shaw Don Juanja elutasítja, hogy szubjektivitását másvalaki uralja. Az irodalom itt szakít a romantikus szerelemfelfogással: „... a szépség imádata, a boldogság keresése és a nő idealizálása, mint életfilozófia egy hajítófát sem ér.” Don Juan (alias, John Tanner) pedig akkor, amikor Anna mégis feleségül „kéreti” magát vele, kimondja, hogy a győzedelmes nőnek osztoznia kell a korábbi Don Juanok sorsában: „Anna boldognak látszik, de ő is csak győzelmes, szerencsés, diadalmas. Ez nem boldogság, hanem az az ár, amelyért az erős emberek eladják a boldogságukat.” Don Juan, az aktivitás és a sikeresség szubjektuma szkeptikus filozófussá vált. Ha eltekintünk attól, hogy Shaw Don Juan-értelmezését erősen meghatározta Schopenhauer filozófiája, és hogy számos párhuzamot találhatunk közte és Otto Weininger nő-felfogása között, akkor elmondhatjuk, hogy ez az, önmegismerést előtérbe helyező, és az önértékű transzcendenciát tisztelő és az iránt érdeklődő Don Juan sok XX. századi feldolgozásban jelenik meg. Persze, itt is vannak elágazások: példaként csupán Max Frisch és Deák Tamás művét említem. Frisch Don Juanja¹³ a tiszta racionalitást és a szigorú rendet keresi, ezért menekül a nők elől. De mivel feladja az aktivitást, védelemre van szüksége a külvilággal szemben. Ezt a biztonságot pedig Miranda nyújtja a számára. A cselekvés szubjektumává a nő válik. Deák Tamás Don Juanja¹⁴ újraértelmezi a romantika szerzőjének, Grabbenak a dilemmáját, amely Don Juan és Faust között feszül: az életet élni, vagy átadni magunkat a gondolatnak? Oda jut, hogy az eszmékért csupán meghalni lehet, ez pedig nem járható út. Ezért őt nem annyira a gondolatokban rejlő igazság, hanem az „eszmék szépsége” ragadja meg. Vagyis valamiféle esztétikai világszemléletet próbál megvalósítani. De hol van már ez a Don Juan a diadalmas, mindenen felett győzedelmeskedő Don Juanoktól?

Marad tehát az érdeklődő, szemlélődő, megismerő, de a megismerés eredményét nem a maga hasznára fordító Don Juan. Kiderül, hogy a Don Juan-féle létezésnek nem feltétlenül velejárója a hagyományos értelemben vett csábítás. Nem, Don Juan titka most már másban rejlik: a tekintetében. Peter Handke Don Juanjának¹⁵ tekintete nyomán megváltoznak a nők. Az

¹³ Max Frisch: Don Juan avagy a geometria szerelme. In. Uő: *Drámák*, Budapest, 1978. 63-144.

¹⁴ Deák Tamás: *Don Juan – Don Juan halála*, Budapest, 1986.

¹⁵ Peter Handke: *Don Juan (erzählt von ihm selbst)*, Suhrkamp, 2004; Peter Handke: *Don Juan (ve vlastním podání)*, Praha, 2006.

egymásra tekintés pillanatában a nők számára megszűnik a múlt, ahová már nincs visszatérés. Ez nem Don Juan győzelme, hanem a nők kívánatosságának a felébredése. A nők ezután már önmaguk lehetnek, hiszen Don Juan pillantása azt jelenti, hogy vége az önmagukba záró magányuknak. Ezért is szépülnek meg abban a pillanatban, és az önbizalom fénye önti el őket. És persze veszélyesekké is válnak egyúttal. Azzal, hogy Don Juan felébresztette bennük a NŐT, nemcsak uruknak tekintik őt, hanem olyasvalakinek is, akire jogot formálhatnak. Hiszen, ha megszűnt a múlt, akkor a jövőt csakis a két idődimenziót elválasztó erőhöz kapcsolhatják. Igen ám, csak hogy ugyanezek a nők azt a nagy pillanatot szeretnék megismételni a jövőben – többször is. Erre azonban már Don Juan nem képes. Az ő küldetése abban van, hogy felébressze a szunnyadó nőiséget, nem pedig abban, hogy ébren is tartsa. Az ismétlés megölné Don Juant. Az ő pillantása egyszeri, ezért meg kell szöknie. Az elhagyott nők Don Juant árulónak, csalónak, gyávának tekintik, és gyűlölni kezdik őt. Talán azért, mert nem tudnak mit kezdeni felébredt önazonosságukkal, amelyik feltételezi az önelhatározást és a szabadságot – vagyis a magányt. Erre nem döbbennek rá Don Juan pillantása nyomán. Ezt a magányt – és bizony mélységes szomorúságot – Don Juan cipeli tovább.

De tudjuk, hogy ez a Juan már nem nemesi származású, hanem kétes eredete van. Akár azt is mondhatnánk, hogy ezek a művek a pikareszk-regények alapmodelljét variálják. Csupán kettőt ezek közül: Az első John Berger regénye,¹⁶ amelyben „G.” fattyúsága abban rejlik, hogy szülei – akik közül az apa olasz, az édesanya pedig amerikai – nem házasodnak össze, ennél fogva ő maga is állandóan köztes állapotban leledzik. Az ilyeneket a tömeg nem szereti, sőt gyűlöli, mert nem sorakoznak be egyik szekértáborba sem. Ezért „G.” halála is formabontó, mert egy véletlenül összeverődött csőcselék gyilkolja meg, Triesztben, az első világháború előestéjén. Ami előrevetíti a XX. századi Don Juanok ontikus státuszát: lehetetlenné válik az a független lét, amely nélkül semmilyen Don Juan sem létezhet. A másik pikareszk-modellezésű regény – amelyben Juan bejárja az utat a lelenc-állapottól az ügyes betörőn át a libertiniánus eszmék befogadójáig, végezetül megkapja a Don-címet – Douglas Carlton Abrams szerzeménye.¹⁷ Ez a Don Juan is azzal nyeri el hírnevét, hogy – bár a nőket ugyanúgy elhagyja egyetlen éjszaka után, mint nevezetes őse – mindig a nők gyönyörét célozta meg. Beteljesíti Diderot követelményét: „A másíknak szerzett gyönyör a legfőbb jó.” A tragédiája akkor és azáltal következik be, amikor és ahogyan beleszeret Donna Annába. Ezért a halála sem hagyományos, hiszen úgy hal meg, hogy testével felfogja azt a pisztolygolyót, amelyet a márki – Anna hivatalos vőlegénye –

¹⁶ John Berger: *G.*, Budapest, 1976.

¹⁷ Douglas Carlton Abrams: *Don Juan elveszett naplója*, Budapest, 2007.

Annának szánt. Don Juan feláldozza magát a nőért. A nőért, aki – úgy tűnik – irodalmi archetípus formájában is átveszi a helyét az irodalomban. A színpadra fellép Donna Juana.

Donna Juana az eredeti formában még nem Don Juan női mása, hanem Don Juan ellenlábasa. Nem is véletlen, hogy megformálja az ős Don Juan szerzője, Tirso de Molina. Ebben a cselvígjátékban¹⁸ Donna Juana férfinak öltözik, hogy különböző ármánykodások révén visszaszerezze a hűtlen jegyes, Don Martín szerelmét. (Az csupán véletlen, hogy a darabban szerepel egy féltékeny Don Juan is, aki éppen abba a Donna Inésbe szerelmes, akit Don Martín Don Gil álcájában próbál behálózni, és feleségül venni. Hát persze, hogy Donna Juana is Don Gil alakjába bújlik.) Donna Juanának egyetlen célja van (és ennek rendel alá mindent), mégpedig Don Martín leleplezése és saját oldalára való állítása. Eközben nincs tekintettel senkire, és az ámítások minden eszközét beveti. Nemcsak Don Gil, hanem Donna Elvira szerepét is magára veszi, ami által mind a nőket, mind a férfiakat magába bolondítja. Bemutatva ezzel a szerelem örök tulajdonságát, a bizonytalanságot és az alakok felcserélhetőségét. A fő motívum azonban nem a játékos csábítás, hanem a **bosszú**. És ezt Donna Juana meg is teszi. Ami arra utal, hogy ez az őseredeti Donna Juana még nem autonóm személyiség, azaz nem az a nőalak, aki Don Juan valódi alteregója lehetne. Egyszerű negáció, amely – Hegel nyomán tudjuk – nem szünteti meg a tézist, csupán annak negatív lenyomata. A férfinak való öltözés is árulkodó motívum. Egyrészt ugyan a kitörés irányát jelzi a női alávetettség állapotából, vagyis, hogy Donna Juana ne csak rekvizitum, hanem aktív szereplő lehessen saját sorsán belül, másrészt azonban nem férfi módjára cselekszik, hanem a női bosszú irányítja minden lépését. Vagyis az átöltözés nem jelent átváltozást is egyben. Donna Juana csak álarcot ölt. Mennyire más az álöltözet szerepe Márai *Vendéjjáték Bolzanóban* című regényében,¹⁹ ahol éppenséggel Casanova női jelmeze a megjátszott másság, míg a férfinak öltözött Franciska nemcsak a szerepjátás manipulációs eljárásait bírja teljességében, hanem a másik fél meg nem valósított lehetőségeit is feltárja. Persze, Franciska már túl van a Molina-féle Donna Juana korszakán, és szemtől szembe mutatja meg jelmezét.

A valódi Donna Juana a XIX. és XX. század fordulóján bukkan fel a magyar irodalomban Czöbel Minka révén,²⁰ aki Don Juan hű „boszorkánytársaként” mutatja be azt a nőt, aki – mint Don Juan – „minden remény s illúzió nélkül él egyedül”. Ez a Donna Juana nem Don Juan ellenlábasa, nem

¹⁸ Tirso de Molina: Don Gil de las calzas verdes. In: *Zlatý vek španielskej drámy*, Bratislava, 1973. 210-329.

¹⁹ Márai Sándor: *Vendéjjáték Bolzanóban*, Budapest, 1991.

²⁰ Czöbel Minka: *Donna Juanna (regényes költemény)*, Budapest, 1900.

is női mása, hanem éppenséggel Don Juan válik Donna Juana képmásává. Van azonban egy nem mellékes különbség kettejük között. Míg Don Juant a testiséggel egybekapcsolt szenvedély sodorja magával, Donna Juana a szerelem nélküli tiszta tekintet jegyében él. Megfordul a régi képlet: már nem a nő az, akit elragad a szenvedély, és akinek a tragédiája az érzelmek túlsúlyában van. A racionalitás a nő oldalára kerül. De ez már nem ravaszság, amelyik Donna Juanát, alias, Don Gilt vezette a bosszú jegyében, vagyis nem ravaszság, amelyik kegyetlen mindenkivel szemben, de mindenben kiszolgálja saját szubjektumát, hanem okosság, amelyik könyörtelen hordozójával szemben is. Ebbe a könyörtelenségbe ütközik bele Czóbel Minka Donna Juanája, aki már nem bosszúálló, hanem csak a saját sorsát csökönyösen kereső és provokáló szereplő, története ezért torkollik tragédiába. Viszont magával rántja Don Juant is.

Ez a valódi Donna Juana a főszereplője a holland író, Hella S. Haasse levélregényének is.²¹ De Merteuil márkinőről van szó, akihez a szerző, mint saját belső képmásához írja a leveleket, a márkinő pedig utólag értelmezi Valmonthoz fűződő viszonyát és saját személyiségét is. Czóbel Minka Donna Juanája soha nem szerelmes – kivéve az utolsó, nagy pillanatot, amikor találkozik Don Juannal (Czóbel Minka saját maga mondta, hogy Don Juanak csak Donna Juana lehet a méltó párja, mert eszményi tisztasága vonzza a Don Juan-féle alakokat), és ez a pillanat lesz végzetes a számára – és de Merteuil márkinő is elutasítja az intimitás lehetőségét. Szerinte a bensőségesség nem lehet teljes lemeztelenedés, és hogy mindig meg kell hagyni legalább egy védőburkot. A spontaneitás, a kedvesség, a naivitás, a rajongás, a simulékonyság és az önfeladás nem tartoznak személyi jegyei közé. Ha szükséges volt, akkor, természetesen alkalmazta ezeket az eszközöket, de – és ez a fontos – Valmonttal szemben ezt felesleges komédiának tartotta volna, amely nem méltó egyikükhöz sem. Nem méltó főként értelmi szintjükhez. Vagyis Donna Juana nemcsak a társadalmi szubjektum szerepét veszi át Don Juantól, hanem a korábbi „érzelmi lényből” racionális lényé válik. Az a dualitás, amely a férfi és a nő között az „aktivitás versus passzivitás” és a „racionalitás versus emocionalitás” formájában fejeződött ki, megszűnt, és megjelenik Donna Juana, aki Don Juannak nemcsak egyenrangú partnere, hanem néhány tekintetben neki fölé is rendelődik.

A szerelem időisége a modernitás irodalmában kb. másfél évszázad alatt változik meg. Ez alatt az idő alatt a transzcendálás lehetősége kérdésessé, majd pedig értelmetlenné válik. Ami párhuzamos annak a felismerésével, hogy az ismételhetőség – azaz a szerelem időben való kinyújtása és végtelenné tétele – együtt jár a MÁSIK valóságatlanításával. Ha a partnert

²¹ Hella S. Haasse: *Nebezpečná známost alebo daalenská listy*, Bratislava, 2001.

szubjektumként fogjuk fel, akkor el kell fogadnunk a vele való kapcsolat individualitását, bizonytalanságát és időbe zártságát is. Ha azonban a bizonyosság és az állandóság mellett döntünk, akkor a partnert testi mivoltában távol kell tartanunk magunktól. Ezt a megoldást találjuk Madame de La Fayette híres regényében,²² amely a „précieux” magatartás jegyében próbálja átmenteni a korábbi szerelem-felfogást a kiszámíthatatlan érzelmek világába. Mivel ez lehetetlennek mutatkozik, az egyetlen megoldás mellett dönt, és a Don Quijote által is gyakorolt „végtelen rezignációt” választja. Azaz, úgy menti meg a szerelmet, hogy szerelmének tárgyát eltávolítja magától, ő maga pedig kolostorba vonul. A szerelem nem a reális időben valósul meg, hanem az emlékezetbe helyeződik át. Cléves hercegné az alapvető dilemmát – hogy mit válasszon: a szenvedélyt-e, amely az individuumhoz és az időhöz kötött, vagy pedig a tisztességet, amely általános elvekhez és az állandósághoz kapcsolódik? – úgy dönti el, hogy elutasítja a szenvedélyt és vele együtt az individuális szerelmet. Úgy valóságatlanítja Nemours herceget, hogy az örökkévalóságba számúzi őt.

A XVIII. században már lehetetlenné vált ez az eljárás. Az angol és a francia irodalom, amely elszakíthatatlan volt a korabeli filozófiai és etikai gondolkodástól, a szerelem értelmezésébe beépítette az empirizmus és a szenzualizmus fő eszméit. Gondoljunk arra, hogy az angol szentimentalizmus fő művei (pl. Richardson Pamelája), de még Fielding Tom Jonesa sem képzelhető el Shaftesbury nélkül, hogy Sterne Tristram Shandyjének narrációs szerkezete Hume asszociációs elméletére épül, és hogy a legjelentősebb francia gondolkodók (Voltaire, Diderot) ugyanakkor élvonalbeli szépírók voltak. Richardson ugyan még moralizálja a szerelmet, de – saját bevallása szerint is – az állhatatosságot a hasznosság szempontjából mutatta be. Fielding és Sterne pedig minden képmutatás nélkül ábrázolja a testi szerelmet. Diderot pedig elmegy odáig, hogy fatalista Jakab szerelmi kalandjain keresztül prezentálja abbéli véleményét, hogy a kölcsönösség a gyönyörben az egyedüli elv, amely még tartható a szenzualizmus tanításával szemben. Hiszen abban a pillanatban, amikor az „esse est percipi” válik a megismerés alapelvévé, és ezt az elvet alkalmazzuk a szerelmi kapcsolatok megértéséhez és leírásához, akkor kiderül, hogy a szerelem egyszerű téveszme és hogy az érzelmek mindig megtévesztenek bennünket. És ha ezt a megismerési elvet összekapcsoljuk La Mettrie „ember-gép” felfogásával valamint a gyönyör egoizmusával, akkor eljutunk De Sade márki koncepciójáig, amelyben a szerelem – vagyis az, amit addig annak neveztek – a pillanatba zárul, és azon túl nincs reális létezése. A gyönyör ideje ugyanis nem dilatálható, és nem

²² Madame de La Fayette: Cléves hercegné. In. *Klasszikus francia kisregények*, Budapest, 1988. 5-160.

válhat „örökkévaló pillanattá”, mint a „végtelen rezignáció” esetében. Ami összefügg azzal is, ahogyan De Sade értelmezi a MÁSIK-at: vagyis, hogy nem sajátható ki állandó jelleggel. A partner csak időlegesen lép be az életünkbe, és akkor is egyszerű élvezeti tárgyként. Sőt, az a legjobb, ha SEMMIVÉ válik, mert akkor nem zavarja pillanatnyi gyönyörünket. És itt van az a paradoxon, amelyik a szerelem két szélsőséges pólusán megjelenik: a MÁSIK valóság-talanodik mind a transzcendálás, mind pedig a gyönyörre redukálás oldalán. A szerelem szubjektuma akkor teljesen, tehát zsarnokian szabad, ha az egyik vagy a másik módon eltávolítja magától a partnert. A MÁSIK SEMMIVÉ válik akkor is, amikor az örökkévalósággal kötjük össze, de akkor is, amikor csak a gyönyör pillanatába szorítjuk be.

Musset fentebb idézett művében a főszereplő barátja ezt a dilemmát úgy oldja fel, hogy a transzcendenciát egyszerű elméleti vagy irodalmi konstrukciónak veszi, és az örökkévalóságot elérhetetlennek tartja.²³ A szerelem idejét a két végtel között helyezi el, abban a reális, mindennapi időfolyamban, ahol az idő kiterjedése viszonylagossá válik, és ahol egy év vagy egy nap azonos súllyal esnek a latba. Valami más válik fontossá: a szerelem intenzitása. A romantika minden igyekezete a transzcendencia visszanyerésére hiábavaló volt, hiszen már korábban, a szentimentalizmusban – Rousseau és Goethe művén keresztül²⁴ – bebizonyosodott, hogy az ilyen irányú kísérletek tragédiába torkollnak. Ezért történik meg, hogy a menekülés iránya a leggyakrabban a köznapi csoda – ami megtöri a mindennapok időrendjét – vagy pedig a schizma a mindennapok és az azon túlnyúló létezés között. (Mindkét módozatra a német romantikában találjuk a legtöbb példát.) De már elkerülhetetlen a mindenkori visszatérés a mindennapokba. Azokat pedig az idő ökonómiája, az időbeosztás és az időkoordináció uralja. Elméletileg semmi újat nem mondok azzal, ha ezzel kapcsolatban Flaubertre²⁵ utalok, és emlékeztetek Emma Bovary időszervező képességeire, tehát arra, ahogyan kiszakítja a mindennapokból azokat az időszakokat, amelyeken belül a szerelmi légyottok megvalósulhatnak. Hiszen minden álmodozása ellenére tudatában van annak, hogy a szerelemnek diszponibilis időre van szüksége, és hogy ennek az időnek határai – kezdete és vége – vannak. Ekkorra ugyanis az irodalomban – leginkább Stendhal révén – elfogadottá vált az, hogy a szerelem egy epizód az ember életében. A szerelem ideje és az egyén életideje már sem terjedelemben, sem intenzitásban nem fedik egymást. Valamifajta sajtóságos párhuzam mutatkozik itt a gazdaság működésének logikájával,

²³ Musset: *id. mű*, 43-46.

²⁴ Lásd: J. J. Rousseau: *Az új Héloïse* és J. W. Goethe: *Werther szerelme és halála* c. műveit.

²⁵ Gustave Flaubert: *Bovaryné*, Budapest, 1970.

hiszen ott is elválík egymástól a munkaidő és a szabadidő, és a személyiséget építő cselekvésformák a szabadidőbe helyeződnek át. Ezért is értékelődik fel a szerelem ideje mint a szabadság terepe a köznapok idejével szemben, ahol a szokások, köteleességek, rutinszerű cselekvések és a mindent behálózó időbeosztás uralkodnak.

A szerelem idejét és az egyén életidejét csak különleges helyzetekben vagy helyszíneken lehet újra egységbe hozni. Talán nem véletlen, hogy éppen abban a XX. századi regényben²⁶ valósul ez meg, amelyik egyrészt magát az időt teszi meg fő témává, másrészt egy további emberi egzisztenciáléval, a betegséggel és a halállal kapcsolja össze a szerelmet. Thomas Mann újrafogalmazza az „örök most” jelenségét, amely ebben az esetben a szanatóriumi lét „karnevál”-jellege révén valósul meg. Ehhez, persze, át kellett alakulnia a főszereplő, Hans Castorp időérzékelésének is, hogy fogékony lehessen a rendkívüli asszony, Madame Chauchat megnyilvánulásaira. A két időforma egysége ezek szerint már luxus, kivétel. Hiszen olyasmi valósul meg általa, ami teljesen ellentétes a modern időorientációval: a jövőre való irányultsággal. A szerelem idejét és az egyén életidejét csak úgy tudjuk egyesíteni, hogy feladjuk az idő linearitását. És ez csak úgy lehetséges, ha a „síkföldiek” időérzékelését felfüggesztjük, és a „mindig ugyanaz” horizontján belül a „most”-ra összpontosítunk. Thomas Mann regénye azonban arról is szól, hogy ez a fajta időérzékelés veszélyes is lehet, mert a nyugati kultúra szubjektumának időiségét semmisíti meg, azaz ennek a szubjektumnak a halálát jelenti.

Mindebből levonhatjuk azt a következtetést, hogy a modernitás irodalma a szerelem időiségének ábrázolásakor eljutott arra a pontra, ahol csak dichotómiák léteznek: a transzcendencia szférájába való menekülés versus pillanatba zártság; életidő versus a szerelem ideje. Az első esetben az ellentétes választás ugyanarra az eredményre vezet: feladjuk a másikat. Megőrizzük saját individuális szabadságunkat, de megsemmisítjük a másikat. A másik esetben vagy elfogadjuk, hogy a szerelem ideje csupán életidőnk exkluzív része, és ezért epizód jellege van (az epizódusság minden velejárájával együtt), vagy a misztikába menekülünk, azaz kockáztatjuk azt, hogy kiesünk a mindennapok időrendjéből. Mindegyik stratégiának vannak képviselői: a szerelmet a szeretettel felváltók vagy a tiszta testiségbe menekülők az egyik oldalon, az álmodozók vagy a realisták a másik oldalon. Musset irodalmi alakjának, Desgnaix-nek lenne igazza?

²⁶ Thomas Mann: *A varázshegy*, Budapest, 1981.