

# Don Juan mítosza a 98-as nemzedékben

## Bevezetés

Ahogy az esszé címe is jelzi, az eredeti szándék az volt, hogy a Don Juan-mítoszt — eszmetörténeti perspektívából — az *egész* 98-as nemzedék vonatkozásában vizsgáljuk meg. Azonban a téma terjedelme, melyre az a kidolgozás során tett szert — annak ellenére, hogy kezdettől fogva látni lehetett: csak négy szerzőről (Maeztu, Azorín, Valle-Inclán és Unamuno nézeteiről) lehet szó részletesebben, a többiekre pedig csak utalni lehet<sup>1</sup> —, azt teszi kívánatosná, hogy egy későbbi alkalomra halasszuk az ilyen típusú elemzést. Van aztán egy másik motívum is: a téma összetettsége.

Unamuno *El hermano Juan o El mundo es teatro* címmel írt egy színházi darabot s, szokásához híven, meglehetősen spekulatív előszót fűzött hozzá. A 98-asok közül ő az egyetlen szerző, aki egyszerre próbálkozott meg az irodalmi újratehereléssel és azzal, hogy elméletileg reflektáljon a mítoszra. Másfelől Unamuno már egy 1908-ban megjelent cikkében — melyben Said Armestro *La leyenda de Don Juan* című könyvének megjelenését kommentálja<sup>2</sup> — szembeállítja a sevillai szédelgőt Don Quijotéval, ami olvasatának eleve egyfajta nem is sejtett mélységet kölcsönöz. Ehhez azt kell hozzátenni, hogy a Don Juanról szóló végleges unamunói értelmezés igen késői (kiadója, Manuel García Blanco 1929-re, hendaye-i száműzetésének idejére datálja), s nem áll távol azoktól a Don Juan-i értelmező tanulmányoktól, melyeket Ortega publikált az 1917-es *Muerte y resurrección*-tól kezdve.<sup>3</sup> Egy későbbi esszében megkísérlem bebizonyítani, hogy Unamuno burkoltan Ortega

y Gasset interpretációjára válaszol,<sup>4</sup> aki egy olyan hős-modellt készít Don Juanról, ami szöges ellentétben áll az unamunói hőssel: Don Quijotéval. Nem jelentéktelen polémiáról van szó, mivel ennek mélyén ott a nihilizmusból való megszabadulás, az eszmények azon válságából való kiút, mely válság Európában a 19. század végétől kezdve figyelhető meg.

S le kell mondanunk arról, hogy egy ehhez hasonló horderejű dolgot jelen tanulmány keretei között akárcsak érintőlegesen is tárgyaljunk. Ez más alkalomra marad.

## 1. A történeti háttér.

Mint köztudott, Don Juan tündöklő karrierje az európai képzeletvilágban Tirso de Molina *A sevillai szédelő és a követelő* c. darabjában vette kezdetét. A művészi szenzibilitásnak nem lesz olyan fordulata, amely ne azt keresné, hogy fénye miképpen verődik vissza a Don Juan-mítosz tükrében.<sup>5</sup> Molière és Da Ponte-Mozart a fékevesztett vágy, a kvantitatív csábító — ha szabad ezt a kifejezést használni — pusztá számszerűségét szem előtt tartva teszik próbára lehetőségeiket.<sup>6</sup> Midőn a romantika az érzelmet és a szenvedélyt helyezi az élet előterébe, azt látjuk, hogy a kor új hőseivel szemben Don Juan kegyvesztetté válik; Trisztán, a keresztény lovag tiszta szerelme, avagy Werther, az ifjú, csillapíthatatlan és türelmetlen szerelem mellett Don Juan úgy jelenik meg, mint a női hálószobák feslett és szívtelen vámszedője. A romantika Don Juanhoz kétféle módon viszonyulhat;<sup>7</sup> vagy elítéli őt, mert, mint mondtuk, hamis és velejéig romlott szeretőnek találja — ez a helyzet Stendhalla: „Don Juan közönséges dologgá alacsonyítja a szerelmet” s csak olyan nőt csábít el, akik „híján vannak a lelki emelkedettségnek”; vagy pedig üdvözíti, s őt olyan szeretővé lényegíti át, aki képes arra, hogy a hiteles szerelmi szenvedélyt ismerje meg. Erre az útra lép Zorrilla is *Don Juan Tenorio* című, 1844-ben írt drámájában. Ám Don Juan megmentése — azáltal, hogy Doña Inés szerelmet érez iránta — megsemmisíti a Don Juanban rejlő tragikus dimenziót, amit oly mesterien kapott tollvégre Tirso de Molina ama szédelő figurájában, aki a tördőléseket egészen haláláig osztja: „Menj, leszűrlak a törömmel!” — mondja Don Juan a kommandátor szobrának, — „Jaj, hiába! Döfködök csak,/ Töröm hegye tetet nem le!”<sup>8</sup>

E tragikus dimenzió soha nem is fog felszínre bukkanni, kivéve talán néhány zenei frázist Mozart *Don Giovanni*-jának nyitányában és zárójelenetében. A barokktól a romantikához vezető úton Don Juan sorsa a „humanizálódás” lesz, s a mi Zorrillánk az, aki megleti ennek a módját, mivel ő megértette, hogy Don Juannak hatalmas lelke van. A paradoxon azonban az, hogy megmenti ugyan Don Juant, ám megöli a benne honoráló mitikus erőt: sátáni gögjét, végtelen érzékiségét, abszurd lázadását és a halál lebecsülését; mindez a jövőben tárul fel. Don Juan humanizálódik, felébred benne a szerelem. Ez magyarázza azt, hogy az archétípus közel van a populáris ízléshez, hiszen szerelmi élménye hasonló a hétköznapi halandók szerelméhez; élvez, vétkezik, szenved, bűnbánatot érez és üdvözülni. Don Juan démoni gesztusa — szegény Doña Inés irgalmából — valósággal megfagy. A sötét vágy átmegy olyan ragyogó szerelembe, amilyenné csak valamely eszmény vagy csillag válhat. Az örök halál pedig, mely a barokk Don Juannak jutott osztályrészül, megbocsátássá szublimálódik. Zorrillával lehanyatlak a mítosz, és életre kel Don Juan *drámája*. Vagy másképp mondva: Don Juan elveszíti „örök” arculatát, és behatol az emberi időbe. Don Juan meghal mint mítosz, megmarad azonban emberalakot öltött megtestesülése:

Baudelaire zsenialitása kell ahhoz, hogy *A romlás virágai* egyik gyönyörű szonettjében megszülessen a mitikus Don Juan sírfelirata, belelátva egyúttal a személyiség jövőjébe. Valójában arról van szó, hogy „irodalmi motívumként” Don Juan csak a távolságtartó és ironikus megközelítéseket viseli el. E megközelítések egyike magától Baudelaire-től származik egy színdarab-tervezetben, melyet azonban végül nem fejezett be. Ebben elképzeli Don Juan öregségét, a szkeptikus, kiábrándult és mélabús Don Juant, aki fiával, az „apja által nevelt, bűnöktől és nyájasságtól romlott”<sup>9</sup> gyermekkel él együtt.

A megközelítés másik látószögét az jelenti, hogy Don Juan átalakul „eszmévé”, kultúrobjektummá. Az elemzés távolsága Don Juant épp olyan kutatási tárggyá változtatja, mint amilyenek az imaginárius számok, a csillagok fekete lyukai vagy a Római Birodalom hanyatlása. Kierkegaard-tól Ernst Blochig — Ortega y Gasset-en és Camus-n keresztül — Don Juan átalakult vizsgálódási tárggyá, melyre filozófusok és történészek, pszichiáterek és pszichoanalitikusok — s természetesen irodalomkritikusok — egész raja vetette rá magát.

Don Juan markáns újjászületése a 20. században — jobban mondva a 19. század legvégén — mind annak égisze alatt megy végbe, melyről az előbb szóltunk, s a spanyol kultúra hagyományán belül ez mintaszerű egzaktssággal bontakozik ki. A századvég — vagy 98 — nemzedéke a Don Juan-motívumot viszi tovább, felvéve a Baudelaire által kigombolyított „modernista” fonalat. Valle-Inclán Bradomín márkija, vagy Azorín Don Juan-ja tisztán irodalmi megközelítések, ezekben a barokk szédelgőből már semmi sem maradt. Don Juan megöregedett ... Gaztettei emlékével él együtt, beletörődik az egyszerű örömökbe, homályos nosztalgiát érez és, végül, lepaktál saját benső démonjaival. (Úgy tűnik, hogy a múltban semmi jóvátehetetlen nem történt ezekkel a „csúnya, katolikus és szentimentális” Don Juanokkal, hogy Valle-Inclán ama híres leírásához folyamodjunk, melyet Bradomín márkijáról adott.)

Mindent összegezve, Don Juan megöregedett ... mint „test” és objektiválódott, mint „eszme”.

## 2. 98 irodalmi hősei.

A 98-as írók Don Juan iránti érdeklődése kettős motívuma van. Az első ezek közül esztétikai természetű és annak a modernista légkörnek köszönhető, melyben éltek, még akkor is, ha tudatában vagyunk annak, hogy számos irodalomkritikus ragaszkodik a modernista és a 98-as szellemiség szembeállításához. A vitában Pedro Salinas szerencsés megfogalmazással közvetített: „a modernizmus ... nem egyéb, mint a 98-asok nemzedéki nyelve.”<sup>10</sup> Más dolog az, hogy a modernizmus mint kizárólag irodalmi mozgalom, mely a szó legtágabb értelmében vett poétikai vagy expresszív kánonok megújítását célozza, olyan utakat is követ, melyeket a maguk teljességében nem fut be azon írók többsége, kiket a 98-as nemzedék tagjai közé sorolunk. Don Juan modernista „téma”.

A második motívum arra utal, ami a nemzedék identitástudatának sarkalatos pontját képezi. Ők mint 1864 (Unamuno) és 1876 (Antonio Machado) között született spanyolok abban az időszakban törnek be a közéletbe, amikor már oszladozni kezdett az egykori nagy, tengerentúli birodalom utolsó maradványainak elvesztése miatt kialakult csalódottság légköre. Kuba, Puerto Rico és a Fülöp-szigetek elvesztése önmagában véve nem volt *katasztrófa*, ha-

nem inkább annak a katasztrófának feltárulkozása volt az, ami a spanyol társadalmi életet már jónéhány éve jellemezte. Igazuk van a történészeknek, midőn kimutatják azt az aránytalanságot, ami a gyarmatok elvesztésének pusztá történeti ténye, illetve az intellektuális és politikai következmények azon láncolata között állt fenn, amit az mozgásba indított. Századunk első harmadának nagy spanyol témái voltaképpen lelki reakciók ama baktériumtenyészet fortyogására, amit az ún. „1898-as katasztrófa” a legnyugtalanabb és elméleti szempontból legjobban felkészült kisebbségből váltott ki, s ami két nemzedéket szippantott be, ezek termékeny és feszült párbeszédben tartották fenn magukat; a tulajdonképpeni 98-as nemzedéket, melynek élén ideológiai szempontból Unamuno állt, illetve az 1914-est, melynek intellektuálisan leghamarabb beérő tagja Ortega y Gasset lesz.<sup>11</sup>

Ahhoz, hogy megértsük azt az elméleti, esztétikai és etikai programot — összességében: kulturális útkeresést —, amit a 20. századnak ez az első nemzedéke hoz majd mozgásba, egy paradox tényt kell szem előtt tartanunk; azt nevezetesen, hogy bár szembe-sültek a politikai és társadalmi kudarcral, a megoldást nem ugyan-ezen szinten keresték. Vagyis nem foglalkoznak politikával, illetve nem áll szándékukban megreformálni az intézményeket — mint pl. az egyetemet —, hogy a dolgokat megváltoztassák. Ellenkezőleg, a spanyol „lélekről” elmélkednek, a jelen bajaira a múltban keresik az orvosságot. Ha Costa, a megelőző nemzedék egyik jelentős tagja Spanyolország modernizációjáért harcolt, s kijelentette, hogy egyszer és mindenkorra be kell csukni a Cid Campeador sírját — utalva ezzel a tradicionalista „megoldásokra” —, Unamuno egyik 1906-ban keletkezett esszéjében, mely a „*Don Quijote sírja*” címet viseli, már ez áll: „Meg lehet próbálni — azt hiszem —, hogy szent kereszt-háborúval szabadítsuk ki a Bolondság Lovagjának sírját a Ráció nemeseinek hatalmából.”<sup>12</sup> A szöveg nem pontosítja a bírálatot és azokat a radikálisan „antimodern” tételeket előlegezi meg — az „antimodern” kifejezés kizárólag filozófiai értelemben értendő —, melyeket Unamuno *A tragikus életérzésben* fejt majd ki; Spanyolországot nem Descartes-nak kell megmentenie, hanem Keresztes Szent Jánosnak, aki talán meg tudja majd menteni Európát attól a szellemi sorvadástól, melybe az materializmusa és utilitarizmusa folytán sülyedt.

Unamunónak s nemzedéke legpesszimiztább tagjainak bőven volt okuk arra, hogy kétségbe vonják: Európa automatikusan megoldást jelent Spanyolország számára.<sup>13</sup>

Ugyanakkor ama távolság ellenére, amit az európai mivolttal kapcsolatban éreztek, mégis csak ez lesz az első spanyol nemzedék, amely teljességgel betagoódik — nem a tudomány és a haladás Európájába —, hanem abba az Európába, amely már kezdi érezni azt a krízist, ami majd 1914-ben tör felszínre. A mi 98-as nemzedékünknek azért van meg még ma is a maga aktualitása, mert tagjai az első olyan értelmiségiek, akik felfogják és hirdetik korunk problémáit. Marías figyelt fel arra, hogy manapság már alig emlékszünk annak a korszaknak a politikai figuráira, ugyanakkor a 98-as írók „hihetetlen mértékben megváltoztatták Spanyolország valóságát, mindenekelőtt Spanyolország önértelmezését. Sok-sok évvel azután, hogy meghaltak, különös módon továbbra is élnek és minduntalan bele kell ütköznünk abba, amit gondoltak s amiről írtak.”<sup>14</sup> S ez nagyrészt azért történt így, mert műveikben képesek voltak megragadni azt a morális klímát, amelyben a 20. század kibontakozott.

Azok az elnevezések, melyek szerencsésen nevezik meg azon eszmények ama válságát, mely a század elején kezdődött: a „nihilizmus”, a „világ elvarázstalanítása”, vagy „a kereszténység agóniája”. Arról van szó, hogy az európai embernek nem is annyira az önmagába vetett bizalma veszett el — hiszen hatalma érintetlen maradt, sőt gyarapodott is —, hanem az a mély értelem, hogy mitévő is legyen; nem a technikák és a módszerek, hanem a célok válságáról van szó. Csend és zavarodottság kezdi övezni a kérdést, „hogyan ez meg mi célt szolgál.” Pontatlansághoz vezet, ha azt mondjuk, hogy egy, a reneszánszból származó kultúramodell válságáról van szó, mivel nem árnyaljuk kellőképpen azt, hogy a szóban forgó modellnek ez csak az egyik — jóllehet döntő — eleme. Nem roppant meg — legalábbis eddig — a termelés rendszere (a tudományos, technikai, ipari rendszer), és a politikai berendezkedés sem ingott meg, de megingott azokba az eszményekbe vetett bizalom, melyek emezek alapjául szolgálnak: a pozitívizmus és a liberális parlamentarizmus.<sup>15</sup> Az eszmék, a normatív használatban, valamint az ezekhez kapcsolódó morál és az értékek: nos, ezek kezdik érvényüket veszíteni.

Az olyannyira spanyol 98-as jelenség csak e teljességgel európai háttér figyelembe vételével érthető meg. Egy eszmények nélküli világban nincs más orvosság: fel kell találni az eszményeket! A feltaláláshoz viszont a feltalálás *akarása* szükséges. Ha Schopenhauer a kiábrándultság, a pesszimizmus és a tragikus közömbösség filozófusa, akkor Nietzsche az akarat prófétája. S ők ketten azok a gondolkodók, akiket a 98-asok a leginkább olvasnak.

Az akarat lesz az az utolsó csillag, ami ott ragyog az európai égbolton, az utolsó eszmény, melyet az ember önnön bensőjében fedez fel, mégpedig egy olyan korban, melyben az értékek megsokszorozódnak, egymással szembekerülnek, egymást megsemmisítik, vagy mint kopott pénzérmék egyenlítik ki egymást. Az akarat nem egyéb, mint a humanizmus és elsőszülette, a felvilágosodás végső menedéke. A gondolkodók, művészek és politikusok azon nemzedékei, akik 1900 táján lépnek a közélet mezejére, jobb híján a cselekvés és az erőfeszítés presztízsét teremtik meg, mint egyedüli talajt.

Talán Don Quijote és Don Juan<sup>16</sup> 98 két emblemikus figurája. Mindkét személyiség arra a központi tényre utal, melyet épp most mutattunk fel: Spanyolországra (Európa előtt) mint problémára, illetve az akaratra mint a nihilizmusból való megmenekülés eszközére. Az, hogy Don Quijote és Don Juan a „spanyol lélek” — és talán a modernitás — objektivációi, nem szorul külön magyarázatra. Az viszont, hogy az akarat eszményi alakjai is egyúttal, talán már kevésbé nyilvánvaló.

Hát nézzük. Don Quijote a kóbor lovag-lét akarása egy olyan világban, melyben a lovagi eszményeket már lehetetlen valóra váltani. Az a Don Quijote, aki magával ragadja a század intellektuális spanyolságának első két nemzedékét, ezt mondja: „A varázslók megfoszthatnak szerencséműtől; ám az erőfeszítéstől és az erős lelkelettől lehetetlen megfosztaniuk.” Don Juan, vizsgálódásunk központi tárgya, úgyszintén az akarat hőse; a szabad vágyé, aki úgy akarja gyakorolni szerelmét, hogy nem ismer el sem erkölcsöt, sem hagyományt, szülőt, királyt és — bizonyos határok között — még Istent sem. Don Quijotéhoz hasonlóan Don Juan is arra aspirál, hogy — a világ törvényeivel szemben — saját törvényeit valósítsa meg. Szembenállnak viszont egymással a tekintetben, hogy az előbbi elismeri egy felsőbb instancia — Isten és a kóbor lovagság — törvényét, a másik viszont abban a meggyőződésben él, hogy nincs ilyen. Ez Don Juant „korunk hőségé” avatja.<sup>17</sup>

Don Juan 1900 körüli aktualitása abban gyökerezik, hogy akaratára, mely nem irányul semmiféle eszményre — s ebben, ahogy Unamuno hangsúlyozza, Don Quijote ellenalakja —, hanem csakis önmagára, talán nem több, mint „a haszontalan erőfeszítés hőse”, aki képtelen megérteni saját maga túlságosan is szabad emberi mivoltát egy olyan világban, amely morális fékek nélkül maradt; ugyanakkor csak csekély mértékben szabad saját bensőségességét illetően, amit nem ért meg.

### 3. Ramiro de Maeztu: Don Juan, avagy a hatalom.

1926-ban Ramiro de Maeztu egy triptichont publikál a klasszikus spanyol irodalom három halhatatlan alakjáról: ezek *Don Quijote*, *Don Juan és a Celestina*. Nos, Maeztu távolról sem volt nemzedéke legkorábban ébredő tagja, hogy a Don Juan-témáról idejében szöjjön. Az irodalmárok megelőzték, különösen Valle-Inclán és Azorín, illetve a 14-es nemzedék tagjai közül néhányan, mint pl. Ortega, Marañón és Pérez de Ayala már öt megelőzve esszéket publikáltak Don Juanról.

Maeztu elemzése bevezető részében azt akarja kimutatni, hogy a személyiségnek két hagyománya van, egyrészt az észak-európai, másrészt a déli, a spanyol. S bár ezeket nem azonosítja kifejezetten a megfelelő keresztény hagyománnyal, a protestáns, ill. katolikus tradícióval, ez a szembeállítás mindvégig ott lebeg olvasata felett. S az a különös, hogy az északi hagyomány, ami a mítosz romantikus értelmezésében tetőzik, mennyiségileg ugyan gazdag „Don Juanokban”, ám szegényes a tekintetben, hogy vajon megalkotott-e egy esztétikailag felszentelt archétípust. A helyzet az, hogy az északi értelmezők inkonzisztensek, mivel egy téves előfeltevésből indulnak ki: abból, hogy Don Juan nem hisz Istenben. Ennek az olvasatnak a forrása Molière-ben található, kinek Don Juanja semmiben sem hisz, vagy legfeljebb csak abban, hogy „kettő meg kettő az négy”. Innen van az, hogy a mítosz állagának egy része egy olyan figurára tevődött át, aki később igencsak jelentős figurává lett; Mephistophelészre: nála a megismerés: hatalom. Ha Don Juan Isten örök törvényeivel nem száll szembe, akkor gesztusában nincs nagyság. Istennek léteznie kell ahhoz, hogy felragyogjon Don Juan *virtu*-ja, abban az értelemben, mellyel Machiavelli ruházta fel e ki-



fejezést. Értéke akkor bizonyosodik be, ha létezik egy olyan „ellenfél”, aki az ő színvonalán van.

Az északi Don Juan a romantikusoké, akik lenézik őt, jóllehet közben az ő bűvöletében élnek. Maeztu fején találja a szöveget, mikor a Don Juanra vetett romantikus pillantást úgy interpretálja, mint a romantikusok egy, a saját élethelyzetükre vetett pillantását: Don Juan a „maladie du siècle” szimbóluma; ő a romantikus kétségbeesés. Maeztu számára az északi Don Juan körvonalait Baudelaire tudta legjobban felvázolni *A romlás virágai* költeményében:<sup>18</sup> Don Juan igazságosan jut a poklokra; ide kell jutnia a romantikus Don Juannak, aki képtelen szeretni az életet magát, miközben szüntelen a szeretett tárgy tökéletességét keresi.

A spanyol Don Juan a nőkbe nem beleszeret, hanem elcsavarja azok fejét. Maeztu arra az értelmezési hagyományra támaszkodik, amely a Szédelgőben — Said Armestrót idézve — „ama nyughatatlan, lovagi és kóbor Spanyolországot látja, amely kiváltságnak tartotta bátorságát és gyakorlatiasnak akarátát”; nem más ez, mint annak megtestesülése, hogy az ösztön fölötte van a törvénynek, az erő a tekintélynek s a szeszély az észnek...” (88.o.)

Erő és szeszély azon lényegi jegyek közé tartozik, melyekkel Maeztu Don Juan emberi alakját jellemzi. Ezekhez kell hozzá illeszteni a bujaság jegyét is — vagyis annak vágyát, hogy élvezzük az élet kellemes dolgait, különösképp a nőket —, illetve a gőgösséget és a hengegést. Finom antropológiai megfigyelésre bukkanunk: Don Juan nagyságát „a két alapvető bűn: az egoizmus és az egotizmus egyensúlya” alapján magyarázza meg.<sup>19</sup> *Eros* megmenti Don Juant, de azért, hogy — gőgösségének bűne miatt — olyan aszkétává változtassa, aki az életet lebecsüli. Don Juan gőgjét az élvezetekre irányuló nem kevésbé energikus étvágya mérsékli. Maeztu szerint Don Juan másik misztériuma, ami valóban arra ösztönzi, hogy a nőkbe beleszeressen — mert hiszen a gőgös lenézés végeredményben nem egyéb, mint kibúvó —, az, hogy energiája, ereje kimeríthetetlen; s ez nem az erő akarása, mivel nem lehetőség, hanem képesség. Ebben áll az ő mitikus szubsztanciája: Don Juant már a bölcsőben azzal a privilégiummal áldották meg, hogy valamennyi vágyát képes lesz megvalósítani, anélkül, hogy gátló körülményekbe ütközne. S ez egyúttal átok is, mert így nem lesz képes arra, hogy erejét és energiáját bármiféle olyan ügynek szentelje, ami saját szeszélyeinél többet jelent. Ha lefordítjuk ezeket a

metaforákat, azt mondhatjuk, hogy Don Juan a vágy abszolút immanenciájának mítosza, ami mindennemű transzcendencia vagy valóságelv sejtésszerű felbukkanását figyelmen kívül hagyja.

Erő, szabadság és szeszély a játék lényegének jellegzetességei. Maeztu ténylegesen eljut odáig, hogy Don Juant a játékos figurájával azonosítja: Don Juan azért játékos, mert számára az életnek nincs komolysága, nincs értelme. S épp ez egyike azoknak a motívumoknak, melyek megmagyarázzák Don Juan aktualitását. Számára az életet azért lehet csak játékként átélni, mert a történeti horizont híján van az eszményeknek; Don Juan a modern ember irányvesztettségének szimbóluma: „Az eszmények eme válságában Don Juan úgy kél föl, mint megcáfolhatatlan példája a humanizmus kudarcának, amely megpróbálta a jót arra redukálni, ami az ember számára jó; Don Juan ugyanis az, amivé sokan közülünk lenni szeretnének, s amiről bizonyosan tudjuk, hogy rossz.”<sup>20</sup> A *Defensa de la Hispanidad* szerzője számára a modern kor nagy tévedés s a megoldást csakis egy olyan középkori és keresztény Spanyolország múltjában lehet keresni, melynek „lelke” ellenáll annak, hogy modernné legyen.

Maeztu — éppúgy, mint az a másik nagy orosz konzervatív, aki úgyszintén a keresztény hagyományhoz fordult, hogy tagadja a modernitás értékétől megfosztott univerzumát — eljut odáig, hogy elítéli Don Juant mint a modern ember szimbólumát: „Don Juan a rossz”. A végkövetkeztetésben, mellyel Maeztu a mítosz vizsgálatát lezárja, megjelenik Dosztojevszkij: „Ha nincs Isten az égben, akkor Don Juannak igaza van.”<sup>21</sup>; ebben félreismerhetetlenül Iván Karamazov oly gyakran idézett tétele visszhangzik: ha Isten nem létezik ...

#### 4. Azorín: a Don Juan-i táj

Egy Azorínról szóló jegyzetében, melyet 1922-ben, vagyis nem sokkal Azorín Don Juanjának megjelenése után publikált, Alfonso Reyes így összegzi a mítosz ezen új és különös „színrevitelét”: „Az ő Don Juanja ... egy olyan Don Juan, aki Spanyolország egyik aprócska 'fálvában' él, s aki a bűntől visszafelé vezető utat járja be. Olyan Don Juan, aki immáron úrrá lett a vágyon, vagy, jobban mondva, tökéletesítette s egészen a könyörületesség szublimálta azt.”<sup>22</sup>

A regény olvasása során elsőként az a kérdés merül fel bennünk, hogy vajon itt az eredeti Don Juanról van-e szó vagy pedig annak negatívjáról. Az, hogy Azorín az inverzió figurájával — mint egy fénykép negatívjával — játszott, rögtön nyilvánvalóvá válik, mihelyt elolvassuk az utószót s annak utolsó sorait: „Az a szerelem, amit most ismerek, a legmagasabb rendű szerelem. Ez a minden iránt érzett könyörületesség.”<sup>23</sup> Mégis egy „Don Juan” található e lapokon, mivel jelen vannak a mítosz alapvető motívumai: a nő s annak elcsábítása, az idő múlása s a halál árnyéka.<sup>24</sup> Mindössze arról van szó, hogy az azoríni beszédmód formájában vannak jelen, melyet Ortega oly találóan tudott ábrázolni 1917-es esszéjében.<sup>25</sup> A perspektíva megfordításáról van szó, arról, hogy háttérbe tolja azt, ami grandiózus és monumentális, hogy a figyelmet az aprólékos és mindennapi vonásokra irányítsa. Így egy *maximus in minimus* valósul meg. Az, ami feledésre ítéltetett, egy pillanatra kedvező megítélés alá esik az emlékezetben. Egy szerény táj, „egy ismeretlen vagy elfeledett ember, valamely híres kép részlete, melyet nem szoktunk észrevenni...”<sup>26</sup>, avagy egy saját donjuanságába belefáradt Don Juan, aki rejtekhelyet saját múltjában keres.

Azorín utalások, alig észrevehető célzások formájában rajzolja meg Don Juan alakját. Választékos öltözetének leírásából megtudjuk, hogy Don Juan dandy volt, beutazta Európa nagyvárosait és a nagy, nemzetközi hotelekben szállt meg. Nincs „modernebb” hely egy nagy szálloda halljánál. Épp ezért ez a visszavonult Don Juan, aki Senecát és Bossuet-t olvas, mégpedig egy vidéki kisvárosban, vagyis az elképzelhető legkevésbé kozmopolita helységben él, egy olyan helyen, amely a dolgokat mintha „az örökkévalóság árnyalataival” ruházná fel.

Azorín kellő tisztelettel közelít a Don Juan-i mítoszhoz; megengedi hősének, hogy szép hölgyek vegyék körül, köztük konkrétan egy Jeanette nevű hajadon, aki Párizsban él, csupa dal és rózsanyelven kokettál azzal a Don Juannal, aki csordultig van egyetemes könyörületességgel, ám még mindig képes arra, hogy a nők figyelmét magára vonja. Nehéz meghatározni, mennyi irónia bujkál ama fejezet címében, melyben leírja a — szerelmi? — viszonyt Jeanette és Don Juan között: „Szörnyű kísértés...”. Úgy gondolom, elég nagy: A lány őt nézi „... csendben, mozdulatlan, átható tekintettel”. „Don Juan hallgat...”. Ártatlan szóképek, az ártatlanság gesztusai, emeli ki Azorín, a fiatal lány részéről, aki egyre nagyobb vonzalmat érez

a csendben maradó lovag iránt. Mintha azt akarná sugallni, hogy Don Juan vitális ereje olyan, mint valami gravitációs erőter, könnyörületes akaratától függetlenül vonzza maga felé a leányt. Ám Don Juan — ahogy ez a következő fejezetből, melyre szinte játékosan kacsintanak az előző fejezet címében rejlő pontok, kiderül — már csak „a mennyei kísértésre” tud felfigyelni. Sor Natividad előtt Don Juan összeomlik; beszél hozzá és szavainak varázsával csábítja el őt. Minderre természetesen épp csak utalásokat találunk:

„— 'Szépségem' — válaszolta Don Juan, miközben a finommivű kőcsipkét szemlélte. Majd utána, lassan felemelte tekintetét és Sor Natividad szemébe nézett, szinte nyugtatólag::

Valóban ... szépséges.”<sup>27</sup>

Rózsák a nővér orcáján, rózsák a kertben, ahol Don Juan megpróbálja túltenni magát zavarán, Jeanette rózsái a spanyol lovanak, s egy száraz rózsa, melyet a távollevő Don Juan hálósobájában tett látogatása során helyez el, kevéssel az előtt, hogy mély csendben — „miközben kezük továbbra is egymáséban nyugodott” — mindörökre elbúcsúztak egymástól.

Az élvezet könnyörületeséggé lényegült át, az idő rohanása pedig örökkévalósággá. Nem csekély az az irónia, mellyel Azorín él Don Juan ábrázolásában, midőn úgy jeleníti meg a nagy élvezethajhászt, mint Seneca figyelmes olvasóját: „Ugyanis, ha az igazi útra nem találtunk rá, minél inkább ösztökéljük magunkat, a hön áhított céltől annál inkább eltávolodunk. S ha így nézzük, a boldog élet elérésére irányuló törekvésünk nem szolgál mást, mint azt, hogy egyre jobban eltávolodjunk e céltől.”<sup>28</sup> Utakat futva megtenni, arra irányuló vágy, hogy sietessük azt, amit az élet magától is megadhat, a szeretni akarás és a csillapíthatatlan vágy kielégítésének erőfeszítése ... hajszozni, üldözni a pillanatokat, a jelennek élni. Ha ez Don Juan, akkor úgy tűnik, hogy a senecai szöveg exegézise megértette vele, hogy a „boldogságos élet” egyedüli formája az örökkévalóság színlelésének élete. S ez az, amit ez a Don Juan keres, midőn otthagya a nagyvilágot, s nekiindul, hogy egy „benső szomorúságtól” áthatott tájon éljen, mely két olyan igazságot egyesít magában, melyeket immár nem kíván elfeledni: az idő tovatűnését — a tájon, melyet hálósobája ablakából lehet látni, egy mély folyó húzódik végig; s a zavart, melybe szívünk szenvedélyei kerülnek — a szóban forgó tájon egy ciprusokkal szegélyezett út fut keresztül, amely sehová sem vezet.

Azórin Don Juanja, véleményem szerint, az alábbi kérdést tesztíti meg: „Vajon hová vezet ez az aprócska út? Hány alkalommal szemléli majd Don Juan — örökkévaló, örökkévaló —, az erkélyről, mely a folyóra nyílik?”<sup>29</sup>

## 5. Valle-Inclán: a gőg Don Juan-ja.

Minden bizonnyal Valle-Inclán az a spanyol író, aki a 20. században — az irodalmi megközelítés szintjén — a legkimerítőbben foglalkozott Don Juan alakjával. Don Juan két nagy alkotói ciklusához is szorosan kapcsolódik; egyrészt a *Szonátákhoz*, Bradomín márki alakjában, másrészt pedig a *Comedias bárbaras* ciklushoz, Don Juan Manuel Montenegro figurájában. Ezen kívül van egy rövid esperpento<sup>30</sup> is, a *Las galas del difunto*, melynek főszereplője, Juanito Ventolera, egy „visszatelepült revolverhős”, kinek viselt dolgai — már ami az elhunytak kigúnyolását illeti — nagyon is donjuaniak.

Elemzésünket a *Szonáták* Don Juanjára összpontosítjuk; nagy figyelmet szentelünk annak, hogy itt fellelhető az összes elem, ami arra szolgál, hogy Valle-Inclán megalkossa a mítosz rá jellemző metamorfózisát.

Tekintettel arra, hogy — miként az előbb mondtuk — itt újralakításokról beszélhetünk, először azt a kérdést kell feltennünk, hogy létezik-e valamilyen középponti elem, amely közös mindkettőben. Igen, létezik, és ez a gőg. Ama kevés interjú egyikében, mely Valle-Inclánról fennmaradt, kijelenti: „Don Juan örök és nemzeti téma; azonban Don Juan lényegileg nem nőcsábász; az istentelenség és az emberi törvények be nem tartása éppúgy jellemzi őt.” S hozzáteszi, hogy egy Don Juan-i figura megteremtéséhez három elemnek kell együttesen jelen lennie: „a holtak és a vallás iránti tisztelet hiányának, ami egy és ugyanaz a dolog; másodszor az, hogy a szenvedélyeket mások jogainak mellőzésével elégítsék ki; harmadszor, a nők elcsábítása. Vagyis e három elem a világi, a démoni és a testi.”<sup>31</sup> Valle rangsorolja is az összetevőket; számára a döntő elemnek kétségkívül a holtakkal szemben tanúsított megátalkodott gőg tűnik. Következésképpen Valle-Inclán Don Juanja — ezt nem árt kiemelni — nem ateista, hanem hívő lázadó. Ez fontos tény, mégpedig a célból kell ezt hangsúlyozni, hogy megalapozzuk azt a később-

bi párbeszédet, amit a libertariánus Don Juan hagyományával tart fenn. Második helyre azt az elemet rangsorolja, hogy saját szenvedélyeinek kielégítésére tör, s ennek során semmibé veszi az emberi és isteni törvényeket. A szenvedély itt nem az érzékire vonatkozik, hanem a hatalom akarására, ahogy azt Nietzsche látta; ez általában a természet, különösképpen pedig az ember lényegi vonását jelenti. S csak harmadik helyen, mint egyfajta *atrezzo*, jön Vallénál számításba a szerelem, a nők.

Bizonyos, hogy a *Szonátákban* a márki személyében együttesen létezik a gőg és a hatalom akarása — ez utóbbi hódításra kész összetevőjével. Nem tudjuk másként elképzelni Bradomínt, mint aki szoknyák körül sürgölődik, és minden pórusán át szenvedélyt áraszt — vagy legalábbis ezt színleli. De más a helyzet Don Juan Manuel Montenegro esetében. A *Comedias bárbaras* e központi szereplőjéről maga Valle-Inclán írja egy levelében, Alfonso Reyes részletesen idézi is, hogy szándéka szerint „meg akarta újítani azt, ami galíciai vonás Don Juan legendájában.” S folytatásként a Don Juan-i mivolt hármasság felosztásához fordul, vagyis „az istentelenség, az erőszakoskodás és a nők” hármasához. S ehhez egy érdekes osztályozást kapcsol: „Ami a nőket illeti, ez a legutolsó — sevillai vonás, a hárem nélküli mór nosztalgija. A lobbanékony erőszakoskodó nem más, mint a határmenti, extremadurái gallego. Az istentelen pedig a galíciai, az eredeti, ahogy azt a mi drága Said Armestónk fejtette ki.”<sup>32</sup> A *Cara de Plata* zárórészében éppúgy, mint a *Romance de Lobos* legelején a halál az, ami jelen van, s az, ami ezen keresztül feltárul: a kétségbeesés, a gőg, a mélabú — olyan jegyek, melyek mintegy sűrítve adják vissza azt, hogy milyennek látja Don Juan lelkét.

Vajon Bradomín márki nagyon távol marad ettől az értelmezéstől? Véleményem szerint nem, bár azzal a megállapítással kell kezdeni, hogy Valle — jó ideig — nem folytat párbeszédet a mítosz eredeti hagyományával, Juan Galán régi, középkori románcaival, melyek Tirso de Molina feldolgozásánál régebbiek. Úgy tűnik, hogy a nagyműveltségű libertariánus hagyománya — a reneszánsz ember (Aretino, Cesare Borgia) változatában éppúgy, mint a 18. századi felvilágosult emberében (Casanova, de Sade márki) — mintaként szolgált Valle számára Bradomín alakjának megrajzolásához. Ám a kor esztétikája inkább a *trompe-l'oeil* iránt vonzódott.

Az, hogy a *Szonátáknak* modernista dimenziója van, mind stilisztikai, mind pedig tematikus vonatkozásban tagadhatatlan. Baudelaire, Barbey d' Aurevilly, Oscar Wilde hatása kétségbevonhatatlan; e hatás könnyen felfedezhető az újrateremtést olyannyira kedvelő Valle-Inclán szövegében. A világ (mint test) és a könyv folytonosságának egyszerre modernista és századvégi érzését, mindkettő lényegi végességét — Mallarmé híres és oly gyakran idézett felkiáltásában: „a test, sajnos, oly szomorú! S elolvastam már minden könyvet!” — Bradomín könnyen magáévá teheti. Valle azonban nem, hisz ő meghaladja ezt az affektív hangszínt, amennyiben a múltban valamiféle esztétikai és heroikus dimenziót fedez fel, melyre támaszkodni lehet, jóllehet tudatában van annak, hogy ezt csak egyfajta ironikus „skurc” révén lehet visszanyerni.<sup>33</sup> Érdeemes elgondolkodni azon, hogy az, amin Valle-Inclán ironizál, szöges ellentétben áll azzal, amin francia elődei. Barbey d'Aurevilly, Huysmann vagy a Goncourt-fivérek számára a katolicizmus olyan esztétikai nyelv, mely megérdemli, hogy úgy tegyünk, mintha komolyan vennénk. Valle-Inclán viszont a libertiniánus pózzal és a romantikus dagályossággal kapcsolatban tesz úgy, mintha azt komolyan venné.

Valle-Inclán nem azért fordul Don Juanhoz, mert az szíve vágya, hogy újból elővegyen egy olyan irodalmi motívumot, melyet nagy becsben tartottak a megelőző századok során — s amire Baudelaire óta komor fény vetül —, hanem azért, hogy feltaláljon egy régi személyiséget. Ez az a paradoxon, ami alapul szolgál Bradomín márki alakjának megrajzolásához, miközben Don Juan archétípusára gondol, ám „minden Don Juanok legbámulatosabbikára”, hisz ez a Don Juan „csúnya, katolikus és szentimentális”; ez három olyan jegy, ami már szinte csábít a közhelyek használatára. S akad még több kihívás is: Bradomínt Valle-Inclán úgy mutatja be, mint a pápa Nemes Gárdájának lovagját, aki szerelmes természetű, türelmes, figyelmes és ... karlista; — nem meggyőződésből, hanem esztétikai megfontolásból.<sup>34</sup> Bradomín többször is megvallja, hogy autentikus hivatásának azt tekintette volna, ha „hercegnők gyóntatója” lett volna.<sup>35</sup>

A *Szonáták* lapjain fellelhető gyakori utalások ellenére, melyek az európai libertariánus hagyomány nagy képviselőire vonatkoznak Aretinótól kezdve egészen Casanováig és az „isteni márkiig”, Valle nem toldja meg még egy láncszemmel ezt a füzért, hanem

mintegy ezekkel szemben határozza meg önmagát. Végtére is miféle perverziókat enged meg Valle-Inclán Bradomínnak? Bradomínnak inkább az fáj, hogy nem volt képes ilyen perverziókat elkövetni.<sup>36</sup> A perverzióhoz leginkább az a jelenet hasonlít, amikor Bradomín, kedves Conchájának — ki immáron a halál küszöbén áll — türelmes szeretője, kedvese hajszálain ironizál, melyeket „Isten korbácsának” tart:

„Hajfonatát megoldotta, s hófehér kezébe emelve a fekete, illatos, sötét hajzuhatagot, megkorbácsolt vele.”

...

— „Korbácsolj meg, Concha! Korbácsolj meg, mint egy isteni nazarénust! ... Korbácsolj, amíg meg nem halok!...”<sup>37</sup>

A kérdés, hogy perverzióval van-e dolgunk a *Szonátákban*, avagy nem, azért fontos, hogy eldöntsük: Don Juan a libertariánus Don Juanok hagyományába tartozik, vagy pedig *sui generis* Don Juan. Véleményem szerint a másodikról van szó, mivel a főbűn, a gőg Bradomín állandó jellemvonásainak egyike, ám ugyanakkor azonossággal is ez ruházza fel. A *Tavaszi szonátában* a gőg és a szerelem állandó keveredése az, ami elvezet bennünket a mű drámai középpontjához: egy ártatlan kislány halálához, aki véletlenszerű és megmagyarázhatatlanul halt, s ez, úgy tűnik, Isten válasza Bradomín kihívására. A fiatal hercegnőnek, akibe beleszeretett, az lesz a sorsa, hogy zárdába vonul. Ám ez őt nem tartja vissza. Épp ellenkezőleg, ösztönzést jelent neki. Valle viszont a démoni passzív hordozójává teszi Bradomínt. A többiek azok, akik ördögnek tartják, anélkül, hogy a maga részéről luciferi módon pózolna. A többi nem más, mint csendes beleegyezés. María del Rosario ezt mondja neki: „Olykor a démonhoz hasonlít ...!” Bradomín tagadja: „A démon nem tud szeretni.” Ám rögtön ez után már kinkat csodálatba ejti saját hangja: „A hangom lágy volt, szenvedélyes és engedékeny. Miközben hallgattam, én magam is éreztem különös csáberejét.”<sup>38</sup>

Vagyis a *Szonátákban* a libertiniánus vonal kap ironikus felhangot, s amit „szó szerint” vesz, az a démoni gőg dimenziója, ezt, mint láttuk, Valle később a *Barbár komédiák* Don Juanjába építi majd bele. S tudjuk, hogy mikor *Szonátái* írta, nem Casanova figurájára gondolva rajzolta meg Bradomínt, hanem a gőgös és mélabús Chateaubriand vicomte alapján. S ehhez bőségesen talált alapokat: a francia *Ancien Régime*, illetve a spanyol karlizmus feltétlen védel-



me, a vallásosság és az érzékiség keveredése, az amerikai horizont felfedezése, stb. Valle-Inclán nem is tagadta ezt a hatást. *A csodák udvarában* így írja le ezt a párhuzamot: „Bradomín márki, állva s hátat fordítva a roppant oszloptartónak, a finom mélabú attitűdjét öltötte magára, melyet, mint a donjuanizmus legfőbb tanulságát, Chateaubriand vicomte úr hagyott örökül a franciáknak.”<sup>39</sup>

Nem tudom, Valle művét Ortega y Gasset mennyire ismerte, jóllehet köztudott, hogy nagyon régtől fogva csodálta azt, s büszke volt arra, hogy a *Szonáták* kiadását megkönnyítette. Egyik 1926-ból származó írásában, mely *A szerelem Stendhálnál* címet viseli, egy olyan Don Juan-interpretációt találunk, melyben Chateaubriand szolgál modellként: „A donjuanizmus szempontjából azonban legérdekesebb a Stendhal és Chateaubriand közti ellentét. Kettejük közül Stendhal forgolódott nagyobb hévvel a nők körül, mégis tökéletes ellentéte Don Juannak. Don Juan ugyanis maga a másság, a mindig távolságtartó, aki beburkolózik szomorúsága ködébe, aki valószínűleg sohasem udvarolt egyetlen nőnek sem.”<sup>40</sup>

Néhány sorral később Ortega elmélyíti elemzését, s kimutatja: Stendhal szükségét látja annak, hogy „csinálja” a szerelmet, míg Chateaubriand már „készen” találja azt. Neki „egy lépést sem kell tennie.” A nő odajő hozzá, és odaadja magát neki. Miért? — kérdezi a filozófus.

„De hiszen éppen ez az a titok, melyről elvárhatnánk, hogy a donjuanizmus éles elméjű boncolgatói fellebbentsék a fátylat.”<sup>41</sup>

Ha ezekre az éles elméjű boncolgatókra kell várnunk, féldő, hogy a titkot soha nem tudjuk meg. Valle-Inclán viszont megkísérelte azt, hogy az ő Brandomínja számára összeállítsa a gőg, a mélabú és a keresetlenség ellenállhatatlanul vonzó elegyét.

*Madrid*  
*Szeged*

*José Lasaga Medina*  
*Csejtei Dezső fordítása*

## Jegyzetek

<sup>1</sup> Figyelmen kívül hagyjuk Baroját és Antonio Machadót, mivel ez a két író kevéssé foglalkozott Don Juannal.

<sup>2</sup> Armestó 1908-ban publikálta a *La leyenda de Don Juan* című művét, ami nagyon olvasott könyv volt a 98-as írók körében. Ebben az érdekes eruditív munkában Said Armesto megpróbálja bebizonyítani, hogy a Don Juan-mítosz eredetét

tekintve spanyol, s nem pedig olasz, ahogy ezt a kiválóan felkészült Ferinelli vélte. A könyv bizonyítja, hogy a spanyol elsőbbség igazolt. Menéndez Pidal talált egy népi románcot León környékén, melyben tökéletesen felismerhető minden Don Juan-feldolgozás két központi témája: a nők iránti érdeklődés és a holtak kigúnyolása, azzal az epizóddal együtt, melyben a meghívó egy halálfejjel való vacsorára szól.

<sup>3</sup> A legfontosabbak az alábbiak: *Intruducción a un Don Juan* (1921); „A két irónia” című fejezet *A korunk feladatából* (1923) és *Para una psicología del hombre interesante* (1925).

<sup>4</sup> A Don Juan-mitosz értelmezésének tanulmányozásához vö. „Don Juan o el héroe del esfuerzo inútil. (Sobre el Don Juan de Ortega y Gasset)” c. cikkemet: *Revista de Occidente*, Madrid: 1991. május, 108-127.o.

<sup>5</sup> Ha az archétípussal szemben a „mitosz” kifejezését részesítjük előnyben, akkor ezt Steinert követve tesszük: „Könnyen meglehet hogy Don Juan Tenorio alakja azt az *egyllen* esetet testesíti meg, melyben egy 'archetipikus fikció' kigondolását egy egyedül szerzőnek a művén keresztül dokumentálhatjuk.” Don Juan annyiban elégíti ki a „mitosszal” szemben támasztott követelményeket, hogy legendájában „szétszórt életek sokasága rejlett, melyeket a klasszikus mítoszokkal asszociálunk.” *Antígona*. Barcelona: 1987. 106.o.

<sup>6</sup> Molière Don Juanja azzal kezdődik, hogy a hős szolgája, Sganarelle célzásokat tesz azon hölgyek számára, kiket ura csábított el: „ha mindazokat megnevezném, kikkel különböző helyeken kelt egybe, éjszakáig tartana ez a fejezet” (*Don Juan*, I. jelenet.) Jóllehet a Don Juan-mitosz ezen oldalának halhatatlanná tételében az érdem ama híres „katalógus áriáé” (*Don Giovanni*, 5. jelenet), amit Leporello énekel, s ami a „mille e tre” számban kulminál, Kierkegaard pedig elmélyült egzegézist szán neki. Bár némely Don Juan figura eme numerikus oldalának elemzése nem lehetséges, annyit meg lehet jegyezni, hogy 1) mindig a szolgák azok, akik ilyesféle számlálásokat végeznek, és 2) úgy tűnik, hogy a csábítás mennyiségi oldalának hangsúlyozása a természetfölöttibe vetett hit meggyengülésének következménye, ami a Don Juan-mitosz identitásának második — s a barokk változat számára döntő — pólusa.

<sup>7</sup> Ami ezután következik, elkerülhetetlenül egyfajta leegyszerűsítés. Nem tagadjuk Byron *Don Juanjának* létét, ám ez inkább Byron maszkja, mintsem a mítosz újratemtése. Úgyszintén nem lehetséges, hogy akár csak utaljunk Don Juannak a Fausthoz — a másik kielégületlen lényhez, s a modernitás másik nagy témájához — való viszonyára; ő többé-kevésbé ugyanezen kor szülötte, és eredete úgyszintén a középkorra nyúlik vissza.

<sup>8</sup> Berczeli A. Károly fordítása.

<sup>9</sup> Torrente Ballester: *Ensayos críticos*. Barcelona: 1982. 309.o.

<sup>10</sup> *Literatura española del siglo XX*. Madrid: 1979. 32.o. Miközben egyetértünk azzal, hogy nem kell erőltetni a szembenállást a „modernista” és a „98-as” irányzat között, vitathatatlannak tűnik számunkra, hogy Valle-Inclán a 98-as nemzedéki csoportba tartozott.

<sup>11</sup> A kapcsolat valójában oly szoros, hogy — miként azt Vicente Cacho Viu bebizonyította — Azorín, aki 1913-ban, az *ABC*-ben publikált cikksorozatban „feltalálta” a „98-as nemzedék” nevet, később kisajátította magának a megnevezést. A fogalmat Ortega pontosította, hogy saját magára és nemzedéke tagjaira vonatkoz-

tatta azt, vagyis azokra a fiatalokra, kik a 98-as „szégyen” háttérfüggőnye előt eszméltek rá a közéletre. „Ortega y el espíritu del 98.” *Revista de Occidente*, Madrid: 1985. május, 9-53.o.

<sup>12</sup> In: *Don Quijote és Sancho Panza élete*. Budapest: Európa Könyvkiadó, 1998. 8.o.

<sup>13</sup> Baroja mindannyiuk közül a legpresszimiztábl és a leginkábl szkeptikus. Azzal kapcsolatban, hogy a jelen korban lehetetlenség élni, vö. önletrajzi regényét, *A tudás fáját*. A főszereplő, Andrés Hurtado öngyilkossága egybevág egy olyan Baroja szkeptikus nosztalgijával, aki irodalmi munkásságának érett korszakát annak fogja szentelni, hogy egy kalandor — aki nem más, mint egyik őse, Avinareta — kalandjait teremti újjá. Épp a *Memorias de un hombre de acción* c. sorozat egyik epizódjában — melynek címe *El amor, el dandismo y la intriga* — tér ki röviden Don Juan alakjára: „Manapság Don Juan valamennyi típusa alantas és jelentéktelen. Számomra Don Juan csak ott képviselt értéket, ahol erős vallásos hiedelmek uralkodtak, ahol a nő — a büntől és a pokoltól való félelmében — szorongó nyugtalansággal vigyázott magára.” S hozzáteszi: „Molière Don Juanja értelmetlenségnek, sőt sületlenségnek tűnik számomra.” Baroja a rá jellemző őszinteséggel a középpontba állítja azt a képet, mellyel a 98-asok is egyetértenek. Valle-Inclán lesz majd az, aki ezt a posztulátumot tovább viszi, Maeztu pedig majd úgy elmélkedik róla, hogy szembeállítja egymással észak és dél Don Juanját. (Barcelona: 1968, 119-120.o.).

<sup>14</sup> *España ante la historia y ante sí misma* (1898-1936). Madrid: 1996. 35-36.o.

<sup>15</sup> Pedro Cerezo a 98-as nemzedék eredetiségét — illetve a mestereikkel történő szakítást, aminek előfeltétele volt az, hogy felfogták szellemi helyzetüket — az alábbi jegyekben összegzi: „Radikalizmus, nihilizmus és tragicizmus képezik a nemzedék gondolkodása belső drámájának három felvonását.” (De la generación trágica a la generación clásica. In: *Historia de España*. Tomo XXXIX. La Edad de Plata de la cultura española (1898-1936). Madrid: 1996. 151.o. Donald Shaw pedig, Jeschikét követve, azt állítja, hogy a 98-asok alapvető vonása „radikális szkepticizmusuk”. (*La generación del 98*. Madrid: 1977. 25.o. A dologban az a paradox, hogy ez a spanyol helyzetben érlelődő magatartás e nemzedéket olyan, teljességgel európai kérdések és beállítódások felé taszította, melyek majd csak a 20. század során bontakoztak ki.

<sup>16</sup> Nem szorul külön megvilágításra a tény, hogy Don Quijote a 98-asok nagy emblematikus figurája. Talán kevésbé nyilvánvaló az, hogy, bár a Búsképv Lovag jelentőségét nem éri el, Don Juan a másik embléma, aki ezeket a szerzőket foglalkoztatja. Amellett érveltünk, hogy Don Juan alakjában fut össze 98 két központi motívuma: a spanyolság és az akarat problémája. Maeztu diagnózisa a következő: „Don Juan azért bukkant fel közöttünk, mert ezek az évek az eszmények másik válságát jelölik ki. Immáron tudjuk, hogy mi is volt 1898 és ami utána következett: zavarodottság és vita, melyben ... tudatára ébredtünk annak, hogy gyengék és szegények vagyunk, s ez annak kimondásával egyenlő, hogy megjelent közöttünk az erő eszménye.” (Maeztu, 1981. 100.o.).

<sup>17</sup> Lermontov: *Korunk hőse* c. regényére utalok. Főszereplője egy csábító — Don Juan félreismerhetetlen vonásaival, akit Puskin vezetett be az orosz irodalmi hagyományba.

<sup>18</sup> A költeményben talán az áldozatok jellemzése a legérdekesebb, illetve Don Juan hozzájuk való viszonya:

„Csüggő keblekkel és szétnyíló köntösökben  
vonagló nőcsapat kelt a vak ég alatt:  
nagy, áldozati nyáj, tolongtak egyre többen,  
s jajuk, mint bús uszály, a csónakkal haladt.  
(...)

ám hűs göggel a hős, kardjára dőlve, nézte  
a felszántott vizet, — mást meg se látva már.”

(Tóth Árpád fordítása)

Ez jelenti az általunk tanulmányozott három szerző közötti rokonság első elemét. Azorín, mindenekelőtt pedig Valle-Inclán Don Juan-képe, mint fentebb mondtuk, abban a tényben koncentrálódik, hogy a hős megöregedett, és eljutott a halál küszöbére.

<sup>19</sup> *Don Quijote, Don Juan y la Celestina*. Madrid: 1981. 76.o.

<sup>20</sup> Id. mű: 102-3.o.

<sup>21</sup> Uo. 104.o.

<sup>22</sup> *Tertulia de Madrid*. México: 1950. 36.o.

<sup>23</sup> *Don Juan*. Madrid: 1968. 152.o.

<sup>24</sup> Bár nincs jelen minden. Nincs ott a morális törvénnyel szembeni lázadás és szembeszállás összetevője. Ám ez logikus, ha fel tesszük, hogy ez már egy bűnbánó Don Juan, aki elfogadta az emberi idő legfőbb törvényét: a megöregedést. A tagadás, melyre Azorín mintegy felvázolja a saját Don Juanját, Maeztu és Valle-Inclán értelmezésének központi elemét, szinte mozgató idegét képezi: a gögöt.

<sup>25</sup> „Azorín: Primores de lo vulgar.” El Espectador II. In: *Obras Completas*. II. Madrid: 1983. 158-192.o.

<sup>26</sup> Uo. 159.o.

<sup>27</sup> *Don Juan*. Madrid: 1968. 115.o.

<sup>28</sup> Uo. 27.o.

<sup>29</sup> Uo. 42.o.

<sup>30</sup> Esperpento: Valle-Inclán által megteremtett irodalmi műfaj, melyre a groteszk és abszurd elemek túlsúlya, az irodalmi értékek szándékos lealacsonyítása és a köznapi, sőt argó nyelv előtérbe kerülése jellemző. (A ford. megj.)

<sup>31</sup> Idézi Mercedes Etreros a *Sonata de primavera* kritikai kiadásához írott bevezetésében. Barcelona: 1985. 89.o. Az erre a Szonátára történő hivatkozások e kiadásra vonatkoznak.

<sup>32</sup> Alfonso Reyes, Id. mű: 1950. 75.o.

<sup>33</sup> Bradomín, aki felépülőben van egy operáció után, amputálták ugyanis egyik karját, egyik hitsorstársa, bizonyos Ambrosio barát látogatását fogadja, aki szintén megsérült. A márki a veszekedés után kérdezősködik, s a másik, rosszkedvűen, így válaszol: „Hogy miképp tettem szert erre a sérülésre? ... Dicsőség nélkül, ahogy ön a magáéra! Hőstettek? Ma már nincsenek hőstettek, sem háborúk, nincs már semmi egyéb, csak bohózat.” (*Sonata de invierno*. Madrid: 1995. 176.o.) Lehetséges, hogy Bradomín ugyanezt gondolja, ám sohasem mondja meg, s soha nem is átkozza meg azt a pillanatot, mikor elveszítette a karját. Valle-Inclán abban egyezik 98-as társaival, hogy védi annak szükségességét, hogy az ember önmaga

maradjon, hogy az élet ellenségességével szemben afirmálja magát az eszmények és illúziók nélküli korban. Ez Bradomín gőgösségének egyik titka.

(Valle-Inclán egy barátjával való összetűzése során úgyszintén elveszítette fél karját. — A ford. megj.)

<sup>34</sup> Mindig szebbnek találtam a bukott fenséget, mint a trónon ülőt, s esztétikai megfontolásból voltam a tradíció védelmezője. A karlizmus számomra a nagy székesegyházak ünnepélyes varázsát jelenti..." *Sonata de invierno...* 177.o.

<sup>35</sup> *Sonata de primavera.* 273.o.

<sup>36</sup> A *Téli szonátában*, ahol az egyensúly megteremtése a tiszte, az öreg Bradomín arról panaszkodik, hogy nem volt képes úgy leróni tiszteletét Ganimesdes előtt, ahogy az megérdemelné: „A két foglyot együtt látva jobban sajnáltam, mint valaha, hogy nem szívlelhettem a szép bünt ... Egy ilyen alkalommal hadizsákmányom lett volna, s a bosszú szép lehetett volna, mert az óriás társa a legcsodálatosabb volt az ifjak között.” (166.o.) S nem sokkal később, Casanovával, azon sajnálkozik, hogy „az apáknak nem lehet mindenkor részesülniök fiaik boldogságából”, ami világos utalás a vérfertőzésre. Ez ama következtetés levonására jogosítja fel Leda Schiavot, hogy „homoszexualitás és vérfertőzés nem hiányozhattak a perverzítások ama katalógusából, melyekből — kisebb léptékben — a *Szonáták* állnak. Bevezetés. Id. mű: 25.o.

<sup>37</sup> *Őszi szonáta.* 96.o.

<sup>38</sup> Id. mű: 298.o.

<sup>39</sup> *La corte de los milagros.* Mercedes Etreros kiadása, Barcelona: 1986. 408.o. A szöveg 1927-ből való, ám egy másik, 1909-es szöveg átdolgozása — *Una tertulia de antaño* —, ami lényegében ugyanezt mondja.

<sup>40</sup> José Ortega y Gasset: *A szerelemről.* Budapest: 1991. 34.o.

<sup>41</sup> Uo. 36.o.