

PEREMICZKY SZILVIA

Európai kulturmítoszok zsidó olvasatban

SIMON TAMÁS DON JUAN-DRÁMÁJA

A haszkalát, azaz a zsidó felvilágosodást követően a 19. században számos zsidó alkotó jelent meg a többségi irodalmakban, akik a zsidó kultúrát is integrálták az adott irodalmi hagyományba, ugyanakkor a kulturális kódokat elsajátítva az európai (amerikai) irodalom alaptörténeteit és alapmítoszait is ötvözték a zsidó kultúra elemeivel. A zsidó és többségi kultúra, gondolkodás mindig is hatott egymásra, koronként és országonként eltérő mértékben és módon, közvetlen vagy közvetett formában. Az irodalmi formákat, műfajokat és toposzokat, mítoszokat a zsidó irodalom rendszeresen adaptálta, judaizálta, azaz a hagyomány szellemiségének megfelelően integrálta. Így a középkor népszerű lovagregényeinek hősei a jiddis irodalomban Dávid király vagy más bibliai hősök személyében tűntek fel; a 17–18. századi itáliai szerző, Giovanni Battista Guarini¹ *Il pastor fido* című pásztorjátéka pedig Mose Chaim Luzzato² vallásos zsidó allegorikus drámai költeményének alapjául szolgált. A különbség a haszkalát követően, hogy a szerzők tudatosan két kultúra és több nyelv határain állva nem egyszerűen adaptálják a kulturális kódot, hanem a zsidó és a nem zsidó hagyományon belül is újragondolják. A görög mítoszok vagy drámák adaptálása és újraértelmezése Freudtól a modern izraeli drámáig nyúlik; de találunk példákat a Faust-történet és egyéb alapmítoszok feldolgozására is. Az újraértelmezés kereteit gyakran a zsidó történelem katalizmái és az ebből fakadó identitáskérdések invokálták.

Különös módon a soát követően látunk először kísérletet az egyik európai alapmítosz, Don Juan alakjának adaptálására és egyúttal judaizálására is. Nemcsak a történelmi kontextus különleges, hanem a Don Juan-történetet radikálisan újraértelmező szerző személye is. *A zsidó Don Juan* szerzője Simon Tamás (1935–1956) alig huszonegy évesen halt meg, így esetében kiforrott vagy nagyobb életműről nem beszélhetünk. Négy évig dolgozott a drámán, négyszer írta át, ami azt jelenti, hogy rendkívül rövid alkotóperiódusának szinte teljes idejét kitöltötte a munka. *A zsidó Don Juan* műfajilag verses dráma, drámai költemény, mint a *Faust* vagy *Az ember tragédiája*, színpadon is előadható, de nem feltétlenül előadásra szánt alkotás. Simon gimnazistaként írt főműve, egyetlen nagyobb lélegzetű alkotása gyakorlatilag ismeretlen a magyar irodalomban és a színháztörténetben, noha a Don Juan-darab meglepően érett alkotás, figyelembe véve szerzője életkorát, egyedisége pedig érdemessé teszi arra, hogy megtalálja helyét a magyar dráma- és irodalomtörténetben. Túl azon, hogy a Don Juan-történet modern, magyar nyelvű feldolgozása mindenképpen izgalmas kérdés a Don Juan-irodalom kontextusában, az a tény is indokolja a komolyabb elemzéseket, hogy a csábító alakjának a zsidó irodalomban és kultúrában ritkán megjelenő toposzát judaizálja, és helyezi egy másik

vallási és kulturális kontextusba. A zsidó olvasat azonban nemcsak önmagában képes új megközelítéssel szolgálni a Don Juan-mítoszhoz, hanem azt követően is, hogy a judaizmus nézőpontját kivonjuk belőle. Az európai vagy egyetemes Don Juan-kép szempontjából is érvényes, súlyos és (poszt)modern kérdéseket vet fel az Én, a *szelf* meghasonlottsága és széttöredezettsége, az egyén önmagához való hűsége, a kulturális hagyományhoz való viszonya; tehát mindazok a kérdések, amelyek a darab mélyebb rétegében megfogalmazódnak.

A *zsidó Don Juan* ugyan alig ismert, de nem teljesen ismeretlen irodalmi és színházi körökben. Déry Tibor tetszését nem nyerte el, azonban Hegedűs Géza és Képes Géza pozitívan fogadta: Hegedűs a Magvetőnél posztumusz kiadásban jelentette meg, Képes Géza támogatta a szerzőt, lánya szakdolgozati témául választotta a művet.³ A darabot mintegy harmincöt évvel megírása után 1990. november 3-án az XL Színház mutatta be a Pesti Színházban Salamon Suba László rendezésében, de erősen meghúzva,⁴ 2007-ben pedig a Javne Színházban a Lauder Javne Iskola diákjai adták elő.

Don Juan (Mozart operájában Don Giovanni) figurája az európai kultúra egyik alapmítosza, hasonlóan például Faust alakjához. Mindkét alakban megjelenik a férfiaság, ifjúság, a csábítás motívuma, a szabadság abszolutizálása és egyúttal a megismerés, a tapasztalás, a tudás vágya, az intellektus és az individuum szabadsága. A számos feldolgozás közé tartozik Tirso de Molina, Viliers, Zamora, Molière, Goldoni, Puskin, G. B. Shaw és Max Frisch drámája, Byron verses regénye, E. T. A. Hoffmann novellája, Baudelaire verse és Mozart operája. Ahogyan Erika Fischer-Lichte német teatrológus emlékeztet rá, Don Juan, aki később romantikus vagy „abszurd hőssé” és metafizikai lázadóvá nőtt, vagy éppen nemesedett, kezdetben egyáltalán nem volt ilyen, önmagán túlmutató figura, akit Oidipuszhoz, Hamlethez vagy Fausthoz mérhetünk.⁵ Tirso de Molina 1630-as sevillai szédelgője ingatag figura, aki rosszul tölti be társadalmi szerepét. A dráma mozgatórugója – miként általában a spanyol drámában – a becsület védelme. A becsületkultusz nagyrészt a több évszázados arab kulturális hatás következménye, és egyik központi eleme a női erény, amelyen a férj és az apa becsülete nyugszik. A becsület ugyanakkor a *limpieza de sangre* („vértisztaság”) fogalmával is kapcsolatban van: Tirso drámájában a földműves Gaseno úgy igazolja lánya, Aminta tisztességét, hogy családja „jó keresztény”, tehát nem zsidó vagy arab ősök sarja: „Birtoka van, s jó keresztény / Ősöktől ered családja”.⁶

A becsület a 16–18. századi Spanyolországban a nem zsidó (és nem arab) származás függvénye, és ez már előrevetíti, hogy a társadalomba való belépés és az olyan értékek, mint a becsület megőrzése, szorosan összekapcsolódnak Don Juan önazonosságával. Fischer-Lichte szerint noha a kortárs fiatal férfi nézők úgy éreztették, hogy Don Juan hozzájuk hasonlóan a kasztíliai becsületkódex individualitást korlátozó szigora ellen lázad, és figurájára így saját vágyaikat vetítették ki, Tirso de Molina elrettentő példaként tekintett hőséire, aki szándékosan vét a társadalmi és isteni rend ellen.⁷ Individualista lázadó, saját személyét helyezi az értékhierarchia csúcsára, akárcsak Molière Don Juanja, aki azonban már felvilágosult gondolkodó, az arisztokrácia és a *libertinage* eszméjének képviselője.⁸ Lorenzo Da Ponte és Mozart hőse már saját Én-je autonómiájáért lázad; ez az Én azonban me-

tafizikai kontextusba helyezve „a” lázadás kvintesszenciájává válik. Erre a kvintesszenciális attribútumra hívja fel a figyelmet Søren Kierkegaard is az operáról írt alampművében,⁹ amelyben Don Juan mint „az” érzéki zsenialitás jelenik meg, amely érzékiség csak a zene által, Mozart operájában tud testet ölteni. Byron *Don Juanja* azonban szerzője véleménye szerint is szatirikus hősköltemény, és sokban szakít a karakterhez fűződő hagyományokkal. A legendát megfordítva nem csábítóként, hanem egy, a nők által könnyen elcsábítható fiatalemberként mutatja be Don Juan-t, aki inkább naiv, sodródó ifjúnak vagy Voltaire Candide-jához hasonló figurának tűnik, mintsem Byron két hőse, Manfred vagy Káin kozmikus lázadó testvérének. Byront halála megakadályozta abban, hogy befejezze a munkát, de az elkészült tizenhat énekből, illetve elképzeléseiből is kitűnik, hogy a mű lényegesen különbözik az elődöktől. Don Juanja megfordult volna többek között Katalin cárnő udvarában, Angliában, Itáliában majd Franciaországban is, ahol guillotine alá vetették volna, és végül a pokolba kerül. Byrontól eltérően, Don Juan karakterét a romantika irodalma általában heroikus vonásokkal ruházta fel, és Don Juan a meg nem értett, szabadságvágyó, individualista hős egyik prototípusa lett. A huszadik századi irodalom ábrázolásait nagyban befolyásolta a pszichoanalízis, így G. B. Shaw Don Juanja a nők elől menekülő, nők által üldözött figura, Frisché pedig egy barokk korban élt fiatal matematikus, tudós, aki szintén elhúzódna a nők elől.

Simon Tamás Don Juanja viszont az elődöktől eltérően – és ez az első csavar a történetben – nem Don Juan, hanem Don Juan *akar* lenni, és az ösztönösség helyét átveszi a tudatos tervezés. A második csavar, hogy ez a Don Juan egy zsidó fiú. Simon Tamás újítása, hogy megkettőzi Don Juan alakját: az „eredeti” spanyol nemes meghal, helyét pedig egy zsidó fiú veszi át, és ő teljesíti be a Don Juan-i életutat, egészen annak elkárhozásáig. Valamennyi korábbi feldolgozásban, mint láttuk, komoly szerepe van a kasztíliai becsületkódexnek, és Tirso de Molina drámájában a becsület egyik attribútuma a vértisztaság is. Ezt figyelembe véve Simon Tamás Don Juanja nem egyszerűen egy olyan nyughatatlan fiatalember, aki azért próbál kilépni zsidó identitásából, hogy meghódítson olyan nőket, akik a zsidó fiúval nem állnának szóba, hanem azért, hogy hozzáférjen mindahhoz a társadalmi lehetőséghez, életformához és életideálhoz, amelynek zsidóként nem lehet részese, és azért, hogy a becsületkódex hatálya rá is kiterjedjen – még ha ennek az útja annak állandó áthágása is. Don Juanná válása kilépés a társadalmilag és szellemileg szűknek érzett zsidó keretéből, és belépés a margóról a középpontba. Önmagában az a tény, hogy megszegi a becsületkódexet, azt jelenti, hogy van választása, *megszegheti* a szabályokat, amelyekhez zsidóként hozzá sem férhetne.

Simon Tamás így indokolta választását: „egy spanyol úrnak nincs szüksége arra, hogy Don Juan-i szerepet játsszon, csak egy mórnak vagy zsidónak”¹⁰. Don Juan egyfajta *outsidemek* tekinthető, ahogyan a másik par excellence spanyol karakter, Don Quijote is, akinek alakjával kapcsolatban többször felbukkant – bár nem meggyőzően – a zsidó olvasat lehetősége. Önmagában az a tény, hogy mindkét alak esetében csábító a zsidó háttér felvázolása, azt jelzi, hogy olyan erőteljes az általuk képviselt kívülállás egy merev és zárt társadalmi rendben, hogy hiátus keletkezik a befogadóban. A hiátus vagy egy markánsan eltérő csoportidentitással tölthető ki, vagy egy különlegesen és kiemelkedően egyedi önazonossággal, de

tekintettel a történelmi ismeretekre, körülményekre, az első könnyebben megragadható. Simon drámai költeménye ugyanakkor a soá utáni időszakból visszanező túlélőnek a tapasztalati rétegét is tükrözi: a túlélés záloga immár nem lehet maga az asszimiláció, csak az, ha valaki elbújik valaki más identitása mögé. Ez ellen lázad Don Juan, amikor dacosan szembefordul a társadalmi renddel, és áthágja a becsületkódexet. Saját személyisége, zsidó identitása lerombolása mellett feszegetni kezdi annak a rendnek a határait is, amely nem hagyja zsidóként élni. Mihályi Gábor a *Színház* 1991. januári számában írt kritikájában is sajátos asszimilációs stratégiaként írja le Jákob (a későbbi zsidó Don Juan) választását, amelynek aktualitása azonban az előadásban háttérbe szorult.¹¹

A dráma elején a haldokló Dávid Hakohén doktor magához hivatja fiát, Jákobot, és megosztja vele titkát. A gazdag spanyol nemes, Tenoro háziiorvosaként egymásba szerettek a ház úrnőjével, akitől fia született, a jelenlegi Don Juan, nem sokkal törvényes gyermeke, Jákob előtt. Arra biztatja Jákobot, hogy hagyja el a gettót, a tudást, kezdjen új életet:

DÁVID: [...] ne csak tanuld, de éld az életet
Légy kíméletlen, mint a többiek,
De bátrabb náluk, és légy szabadabb,
A sűrűben törd *saját* utadat! [...]
De jaj neked, ha egyszer visszanezel!
Elvesztél, ha a gettó betemet. (33.)

Jákob, apja tanácsát követve, átveszi a halott Don Juan helyét, gyászszertartásán elhítelve mindenkivel, hogy mégsem halt meg, majd kezdetét veszi a Don Juan-mítosz. Először barátjának, Rodrigónak segít megnyerni a katonai kormányzó lányát, Giralrát – ezen a ponton a Cyrano-történet is megjelenik a darabban –, majd ráébredve nőkre gyakorolt hatására, elcsábítja a lányt, és megöli annak apját. Számtalan hódítás után azonban megcsömörlik, és zsidósága feladása újra és újra lelkipurdalást okoz számára. Amikor lelepleződik, hogy ő a parancsnok gyilkosa, vállalja bűnét – részint daczból, részint hogy megvédje leleplezőjét, a parasztleányt, aki a nemesember megvádolása miatt bajba kerül. Menekülése előtt azonban még egyszer elcsábítja Giralrát. A lány meginghatatlan szerelmét látva felfedi magát és bűnét. A lány először iszonyodik apja gyilkosától, de miután Jákob/Juan számon kéri rajta szavait, a szerelmes Giralda apja megölését megbocsátja, de azt, hogy Juan elhagyja, már nem. Juan a zsidó Eliezerhez fordul pénzért, aki elutasítja, hogy egy körözött gyilkosnak segítsen. Juan először dühödt, antiszemita toposzokkal gyalázza Eliezert, majd kétségbeesésében bevallja, hogy maga is zsidó. Eliezer azonban ezután még inkább elutasítja mint árulót. Ekkor azonban kitör a pogrom a zsidónegyedben, és Jákob/Juan népe segítségére siet, Eliezer pedig félrevezeti a Don Juant kereső fegyvereseket. A sebesült Don Juant Eliezer lánya, Ráchel ápolja, akibe a fiú beleszeret, és ezért már szeretne álarcától szabadulni:

DON JUAN: A kis zsidó ledobná jelmezét már!
A kis zsidó nem bírja már tovább! [...]

Most érzem csak, mi a szerelem
S mit Don Juan nem értett, *tudja* Jákob. (123.)

Azonban Ráchel másnak a menyasszonya, így Don Juan úgy érzi, nem marad más választása, mint újra felvenni az álarcot, miközben a közösség a visszatérését ünnepli, s egyúttal Európa segítségével reménykedik az újabb támadásokkal szemben. (127.) Ráchel végül meginog, kétségbeesésbe kergetve vőlegényét. Don Juan ekkor ébred rá, hogy nem tud rosszabbik énjétől megszabadulni, és számára már nincs otthon. A parancsnok sírjához megy, ahol hangok hívják párbajra, majd megelevenedik a parancsnok kőszobra, és Don Juan elfogadja a kihívást. Árnyak jelennek meg, akik számon kérik tetteit, és a Szobor felszólítja, hogy változzon meg, de Don Juan elutasítja:

DON JUAN: Ha rossz út is volt – de az én utam!
[...] Miért éljek, ha úgy nem élhetek
ahogy szeretnék? (127.)

Végül Rodrigo szúrja le, teljesítve Giraldának tett fogadalmát, hogy megbosszulja apja halálát. Don Juan kardját eldobva várja a halálos szúrást, így Rodrigo tétova bejelentése: „Győztem”, a dráma utolsó szava, erőtlennek tűnik Don Juan halála mellett. Mozart operájában a „Questo è il fin di chi fa mal e de' perfidi la morte alla vita è sempre ugual” finálé a nagyszabású Kőszobor-jelenet és Don Giovanni elkárhozása után annyira nélkülözi a „Gonosz” elkárhozása, a „Jó” győzelme feletti katarzist, hogy ezáltal az egész zárójelenet mintegy idézőjelbe kerül. Simon drámájában Don Juan gesztusa, a fegyver eldobása pedig éppúgy kétséget ébreszt az olvasóban vagy a nézőben:

DON JUAN: [...] Megérdemeltem a nagyszerű véget;
Legyőztem egy ördögeregimenttel –
Remélhet nagyobb diadalt az ember? (127.)

Jákob/Don Juan kitörési vágya apja egykori vágyának folytatása és betetőzése. Dávid Hakohén doktor maga is állandóan küszködött a gettóba zártsággal, és a nemesasszony iránti szerelme is egyfajta menekülési vágy volt. A sikeres fiatal orvos szűknek érezte a gettó adta kereteket, ezért kardot és fényes ruhát kezdett hordani, „mámmorral öleltem a pénzt, a fényt” (127.). A kitörési kísérlet radikális és kétségbeesett, és áthágja a hagyományos zsidó etika kereteit is: házasságtörő viszonyt folytatott, párbajban leszúrta az asszony férjét, és törvényen kívüli gyermeke született. Később azonban Dávid visszatért a hagyomány kötelékébe, és fiát is eszerint nevelte:

DÁVID: Homályban nőttél te is: magoló,
Bölcs könyvek közt bolondul álmodó [...]
A másik: délceg úr. Hős. Csábító.
Nyugtalan vérű... (32.)

Dávid megtért, de megbánta választását, és a dráma előjátékában így vitázik a rabbival:

DÁVID: Dicsérd, dicsérd, és Ő mit ad neked?
Görnyedt hátat, rabszolgaéletet.
E szolga-nép nyomorék istenét
Tovább miért, miért imádja még!?
S ha büszke, hogy nem tört meg senkinek,
Hátát imára mért görbíti meg!? [...]
Ó, ez gyilkol meg téged, Izrael!
És nem tudsz élni, hogy ha élni kell [...]
A gettó, ó e földi sírverem!
Te, tetszhalott nép! Rúgd már végre szét
Kriptád imákból ácsolt födelét!!!
Kit évezredeknek súlya hűz, gyötör,
Emeld fejedet, s nézz a Napba föl,
Emeld fejed fel, s légy ifjú megint,
Hisz vénen születnek gyermekeink,
S ő, kihez esdünk, akit tisztelünk,
Törvényt, szokást bilincsul ad nekünk! (26.)

Dávid Hakohén szavai a blaszfémia határait súrolják, különösen annak tudatában, hogy kohanitaként a jeruzsálemi templom főpapi családjának leszármazottja. Nincs arra vonatkozó forrásom, hogy Simon mennyire ismerte a 19–20. század fordulójának modern héber költészetét, de nem lehetetlen, hogy olvashatta fordításukat. Dávid Hakohén gondolatmenete nagyon hasonlít Saul Csernihovszki¹² híres-hírhedt *az Apolló szobra előtt* lázadására: „aggott e nép, s Istene vele vénhedt [...] akit a tfilin szíjával megkötöztek”¹³.

A rabbi azonban megértéssel reagál Dávid keserű szavaira:

RABBI: Mi szenvedünk. De van értelme, célja,
Van miért sírnunk, küszködnünk, szüntelen,
Egy árva népnek vagyunk maradéka,
Amelynél árvább nem volt még sohasem. [...]
Szenvedni, túrni tanított a bánat,
S vidámabb ösvényen te sem mehetsz.
E fájdalomnak nem fordíthatsz hátat;
Mert ez az ára, hogy zsidó lehetsz!
Más népnek van hazája, összefűzi;
S hogy fennmaradjon, másra nem szorult,
De minékünk nem szabad elvegyülni. [...]
S ha majd a bércek zengnek,
Üvölt az ár és elszakad a gát,
Tud élni majd, s tud győzni, mert e nemzet
Nem hal meg, és nem adja meg magát! [...]
S a Nap rá fog még sütni Izraelre,
Mert áldott ő a nemzetek között! (27.)

A rabbi később Dávid orvosával keveredik vitába, aki nem tulajdonít különösebb jelentőséget a zsidóságnak („légy először ember”), és negligálja a veszélyeket:

RABBI: Te könnyen elfelejted, hogy zsidó vagy,
Ne félj, *más* rólad számon tartja majd!
Ember! Tenéked szebb cím nem is kell [...]
Mit gondolsz, rólad elismeri ő?
[...] A katlan
Csak csendben izzik még lábunk alatt.
De szén hevül, – láng lobban, – szikra pattan. [...]

ORVOS: Fajgyűlölet művelt korban? Soha! (28.)

Az orvosnak a felvilágosodás korát vagy a 19–20. század emberét visszhangozó érvelése a 20. századra utaló szándékos anakronizmus lehet, különösen, ha figyelembe vesszük, hogy Simon drámájában legfeljebb a 15. század vége lehet a cselekmény ideje, mivel 1492 után zsidók már nem élhettek a királyságban. A közömbös orvos érveire a rabbi sokkal keményebben reagál, mint a hitével küzdő Dávid dühös, indulatos kifakadására. A rabbi szemszögéből tehát a közömbösség veszélyesebb egy eszme szempontjából, mint annak szenvedélyes megkérdőjelezése.

Jákob/Don Juan követi apja tanácsát, és átveszi féltestvére szerepét. Önmagában a testvéri kapcsolat is szimbolikus, figyelembe véve, hogy az apának a történet szerint egy keresztény és egy zsidó fia is van, ami felidézi az ábrahámi örökséget. Jákob nagymonológjában – amelyben a „kétezer éves pókhálósövény” említése ismét finom utalás a dráma születésének korára – elhatározza, hogy elcsábítja Giraldát, a parancsnok lányát, és megfogalmazza a kozmikus, így a Don Juan-hagyományba illeszkedő, ugyanakkor zsidó lázadást is:

DON JUAN: A kis zsidó felvette jelmezét,
S most világfi, és gőgös nagyúr,
Saspillantásokat küld szerteszét,
Melyek tüzétől mindenki elvakul,
Atyám, ki hajlott háttal, rogyant térdrel
Gyógyítottad a világ sebeit,
Nézd! Fiad már a csillagokba néz fel
És követeli földünk fényeit.
Fiadra nézz, ki szemben egy világgal
Ostromolja a közhelyek falát,
Ki őserdőn és emberszíven által
Utat tör és megy győztesen tovább! [...]
Bolond tudós és büszke lázadó,
Ha kell kalandor, csábító vagy sátán,
Ha kell, bölcs, és ha kell, hát hős vagyok,
Kit nem gyúrnek le a hétköznapiak!
Világokat rombol le és hódít meg
S magából új világokat teremt [...]

Amott a gettó, nyirkos és sötét;
S kétezer éves pókhálósövénnyel
Keríti körül önnön tömlőcét. [...]
De kikacagom a konok halált,
S az egykor imaszíjjal megkötött kar
Büszkén suhintja szellem-ostorát! [...]
S mitől a kis zsidócska visszaretten,
Az útra bátran indul Don Juan! (62–63.)

Giraldát újabb és újabb csábítások követik, de *Jákob* nem hagyja nyugodni *Don Juan*t, és az érzelmi kötelék elvágásának vágya újabb lázadásra készíti:

DON JUAN: De jaj, a diadalmas báli zajba
Az aldzsámáknak csöndje felsikolt,
Rémlátomások tódulnak agyamba,
S szívemben tompa fájdalom borong.
Miért, miért, miért e szörnyű átok,
E terhes, kínos kárhozat: fajom?
Miért kesernyés az új, amire vágyom,
S miért nem ereszt *az*, hogyha elhagyom? [...]
Mért sóvárgok a sófár kürtszavára
egy-egy szerelmes nyári alkonyon?
El tőle, el, kísértet! Hadd feledlek!
Tobzódni, élni, győzni akarok!
– De közepében e lármás seregnek
Oly végtelenül egyedül vagyok!
Mit tegyek? Sehol sincs számomra otthon,
Lábaim alatt nincs biztos talaj... (89.)

Don Juan dacos lázadása azonban nem egy tisztességtelen ember lázadása, hanem azé az emberé, aki egy feje tetejére állított világban – ahol ne feledjük: a becsület alapja többek között a „vér tisztasága” és az önazonosság teljes megtagadása – nem képes élni, és bár válasza torz, valódi becsületétől és emberi tisztességétől nem fosztja meg. Amikor a parancsnok meggyilkolása után az őt felismerő Lindorót, egy egyszerű parasztfiút, megveretnek, amiért egy nemesembert vádol gyilkossággal, Don Juan nem hagyja, hogy az ártatlan fiú szenvedjen, és leleplezi magát. Jellemfejlődésről azonban aligha beszélhetünk, amire a következő jelenet rögtön figyelmeztet is. A menekülő Don Juannak szolgája azt tanácsolja, forduljon kölcsönért Eliezerhez, a „vén zsidóhoz”, aki még nem tud a botrányról, így nem sejtí, hogy pénzét aligha kapja vissza. A szolga szerint zsidót megcsalni nem bűn, és Don Juan megborzongva és keserűen bár, de rábólint, Eliezer elutasítására pedig durván reagál. Eliezer azonban büszkén utasítja vissza Don Juan gyalázkodását, és viselkedése egy másik élet lehetőségét nyitja meg Don Juan számára, annak a lehetőségét, hogy zsidóként is élhet, ha nem is egy társadalmilag megbecsült életet, de legalább egy hősie, önmagáért kiálló zsidó életét, és ezért áll a pogrommal szembe-

szálló zsidók élére. Ráchel iránti szerelme is a visszatérés lehetőségét villantja fel. Ebben a szerelemben önmaga lehet, így az saját magához, saját zsidó önazonosságához is visszavezeti. Azonban a szerelem újabb bonyodalom forrása lesz, és Don Juan számára úgy tűnik, hogy már nem tud sem visszafordulni, sem megállni; nem tud megszabadulni saját magától, és egyetlen út marad, az, ami a temetőbe visz, ahol számot kell vetnie múltjával és múltja árnyaival. A parancsnok kőszobra vagy Rodrigo, Giralda, Eliezer és mások árnyai nemcsak misztikus keretben, hanem szimbolikusan és pszichológiailag is értelmezhetőek: Jákob/Don Juan a saját lelkiismeretével és saját lelkével szembesül. Don Juan dacol a kőszoborral és az árnyakkal is, akik számon kérik rajta tetteit. Féltestvérének például nyílt megvetéssel válaszol:

DON JUAN TENORIO: [...] A valódi Don Juan én vagyok.
Nem néked, a bálványnak hódoltak csak,
Melyet képemre alkottak maguknak.

DON JUAN: [...] Ki voltál te? Izgága
Különc, ki unalomból lelkesült,
De bennem egy szolganép ezer álma,
Ezer elfojtott vágya teljesült.
Bennem győzött, ki gyenge volt a harcra,
És én voltam nagy mindnyájuk helyett,
S száz élhetetlen *bennem* megmutatta,
Hogy élni tud... (139.)

Don Juan csak akkor törik meg, amikor a dráma zsidó szereplői, köztük Eliezer és a rabbi zsidósága elárulásáért vonják felelősségre. És ezen a ponton, váratlan fordulattal, a parancsnok szobra, tehát a nem zsidó külvilág maga is a zsidók szószólójává válik. „Mit tettél értük?” – teszi fel a súlyos kérdést az elkövetkező néhány sorban, ami szerkesztésében egy zenei együttesre emlékeztet. (139.)

RABBI: Hazánk a gettó, ételünk az éhség.
JUDA: Jövönk a köd...
ELIEZER: Múltunk az árvaság,
DÁVID: Sorsunk a kín,
BENJÁMIN: Álmunk a messze szépség,
ORVOS: Erőnk az ész,
JUDA: Bűnünk a gyávaság.
SZOBOR: Felelj, mit tettél értük? (140.)

Don Juan ezen a ponton megbánja bűneit, de nem akar és nem tud megváltozni. Ebben az értelemben szakít zsidó identitásával, más megközelítésben azonban *egy* zsidó identitással szakít, a diaszpóra, ezen belül a gettó kívülről forszírozott identitásával. Ismét megjelenik a zsidó történelem egyik állandó dilemmája is – „olyanok legyünk-e, és mennyiben legyünk olyanok”, mint mások – és a soá utáni, az asszimilációban csalódott lázadó fiatalember válasza: legyünk olyanok, mint mások, de

Jákob/Don Juan hibáiból és bűneiből tanulva úgy, hogy önmagunk maradjunk. Jákob/Don Juan alakjában azonban nemcsak a zsidó olvasó ismerhet magára, mivel az egyén és közösség, egyén és hagyomány, az individuum önmegvalósításának lehetősége és határai a posztmodern nyugati ember és társadalom súlyos kérdései is. A vallásban nevelkedett Jákob választásával egy új, nem egyszerűen világi, hanem a vallásos identitással gyökeresen ellenkező, már-már nietzschei értelemben dionüszoszi identitás felépítésével, és a kettő közötti állandó küzdelemmel pedig a modern és posztmodern pszichológiai és filozófiai elméletek horizontjába is beleillik. Maarten Doorman és Kőváry Zoltán¹⁴ részletesen tárgyalja ezeknek a szubjektummal és a személyiséggel, a *szelf*vel kapcsolatos filozófiai és pszichológiai elméleteknek a kulturális és irodalmi jelentőségét. Az általuk bemutatott teóriák gyakran vonják kétségbe a szubjektum, az individuum biológiai vagy társadalmi meghatározottságától független létét, azt gyakran különböző szerepek összességére redukálva. Más pszichológiai elméletek pedig nagy hangsúlyt fektetnek a személyiségfejlődés szempontjából az Én, avagy a *szelf* egységére és széttöredezettségére, amit egyúttal a társadalmi Én széttöredezettségével is kapcsolatba hoznak. Jákob/Juan alakja így a modern és posztmodern személyiség-elméleteket is megelégszti, ha nem is éppen azok kontextusában kínálva válaszlehetőséget.

JEGYZETEK

1. Giovanni Battista Guarini (1538–1612) itáliai költő, drámaíró és diplomata. Egyik legnépszerűbb műve az *Il pastore fido* (*A hűséges pásztor*) című pásztorjáték, amelynek kedveltségét számos korabeli zenés madrigál feldolgozása, többek között Monteverdi feldolgozása is bizonyítja.
2. Mose Chaim Luzzato (1707–1747) páduai születésű rabbi, filozófus, kabbalista és költő.
3. Simon Tamás, *A zsidó Don Juan*, Ex Libris, Budapest, 2003, 10.
4. *Uo.*, 7.
5. Erika Fischer-Lichte, *A dráma története*, Jelenkor, Pécs, 2001, 181.
6. Tirso de Molina [Gabriel Téllez], *A sevillai szédelő és a kövendég*, ford. Berczeli A. Károly = *Az örök Don Juan – Négy évszázad drámái*, vál. Katona Tamás, Helikon, Budapest, 1968, 85.
7. Fischer-Lichte, *i. m.*, 188–189.
8. *Uo.*, 222
9. Soren Kierkegaard, *Vagy-vagy*, Osiris, Budapest, 1994.
10. Simon, *i. m.*, 16. A továbbiakban a lapszámokat a főszövegben adom meg erre a kiadásra hivatkozva.
11. Mihályi Gábor, *Kupán csapott mítoszok*. Simon Tamás: Don Juan, Színház, 1991/1., 37–38.
12. Saul Csenihovszki (1875–1943) a modern héber költészet egyik klasszikusa.
13. *Modern héber költők*, szerk. Itamar Jáoz-Keszt, Belvárosi, Budapest, 1992, 22.
14. Maarten Doorman, *A romantikus rend*, Typotex, Budapest, 2006. és Kőváry Zoltán, *Kreativitás és személyiség: A mélylélektani alkotáselméletektől a pszichobiográfiai kutatásig*, Oriold és Társai, Budapest, 2012.