

Ženské postavy v dielach o Donovi Juanovi

Ondrej Mészáros

Filozofický ústav SAV, v. v. i.

Female Characters in the Works of Don Juan

Litikon, 2022, Vol. 7, No. 2, pp. 21-46

The theme of the study is the changing roles and functions of women in literary works of Don Juan from the 18th to the 21st century. The author outlines three periods. In the first, Don Juan is still the subject of the couple relationship, who sees the woman only as the object of his actions. The second is the Romantic Don Juan period, when the woman is posited as the ideal object. In the third, Don Juan loses his role of subject and is taken over by the woman. Finally, Donna Juana appears in literature as Don Juan's equal partner. The author outlines these conditions through a textual analysis of specific literary works.

Keywords: Mythes of Modern Individualism, Subject of Modernity, Don Juan, Donna Juana

Príbeh, ktorý je témou tejto štúdie, je súčasťou metanarátívu duchovnej modernity. Pod duchovnou modernitou chápem tie civilizačné a kultúrne procesy, ktoré súvisia s radikálnymi zmenami pojmov indivíduum, rozum a čas. Paralelne s premenou týchto kategórií sa vytvorila nová paradigma, ktorá charakterizuje nielen filozofiu, vedy a umenie, ale prejavuje sa aj v každodennom živote ľudí, a tak vplýva na základné ľudské existenciály, kam možno zaradiť smrť, lásku, prácu, hru a moc. Veľmi stručne – tak ako René Descartes vyzdvihuje úlohu individuálneho rozumu v procese poznávania skutočnosti¹ a ako predstavitelia moderného prirodzeného práva John Locke a Thomas Hobbes viažu vznik spoločnosti na racionálnu dohodu indivíduí, tak aj v chápaní uvedených ľudských existenciálov v teórii a v literatúre sa mení úloha jednotlivca. A podobne, ako sa ekonómia času stáva temporálnou substanciou spoločnosti, menia sa aj charakteristiky existenciálov a ich hodnota sa už neviaže na transcendentné horizonty, ale na dočasné udalosti.

¹ Descartesova interpretácia je v súčasnosti podrobená kritike zo strany feministickej filozofie pre jej maskulínny charakter (pozri Bordo, 1987). Túto kritiku tu spomínam preto, lebo sa bezprostredne dotýka statusu ženských postáv v dielach o Donovi Juanovi v 17. a 18. storočí, teda vtedy, keď racionalita konania hraničiaca s neľútostnou vojenskou taktikou bola výlučnou vlastnosťou mužov. Najpregnantnejšie sa to prejavuje v diele *Nebezpečné známosti* od spisovateľa Choderlosa de Laclosa.

Keďže vedecké, filozofické, umelecké a každodenné texty vznikajú akoby pod dohľadom tej istej kultúrnej paradigmy, aj v modernej literatúre vznikli archetypy subjektivity odrážajúce alebo spoluvytvárajúce základné znaky duchovnej modernity. Sú to: Don Juan, Robinson Crusoe, Don Quijote alebo Faust (porov. Watt, 1996).² Tieto archetypy neoznačujú konkrétnych jednotlivcov, ale sú to symboly alternatívnych konaní určitej kultúry. Schopnosti utvárania a riadenia spoločnosti sa v súlade s princípmi spoločenskej zmluvy vyjadrili v postave Robinsona. Túžba po dosiahnutí úplnej pravdy – ktorá zo seba vylučuje emócie aj mystiku a smeruje k matematickej presnosti – sa stelesňuje vo Faustovi. Postoj, ktorý chce za každú cenu zachovať transcenciu a na skutočnosť hľadá síce s nekonečnou rezignáciou, ale neodmieta ani iróniu, nachádza svojho aktéra v osobe Dona Quijota.

Netreba hádam zdôrazňovať, že činnosť týchto postáv je vždy nasmerovaná na určitý predmet. Objektami Robinsonovej činnosti sú príroda, ktorú treba premeniť a privlastniť, a spoločnosť, ktorú treba racionálne vybudovať. Faustovým objektom je inštrumentálne vnímaná veda, kým Don Quijote smeruje k transcencii, ktorá oproti lineárnemu času predpokladá možnosť opakovania. Z tohto hľadiska je konanie Dona Quijota antimoderné, lebo kým činnosť Robinsona a Fausta usmerňujú princípy racionality a ekonómie času, on ich spochybňuje. Spája ich však princíp individuality. Takým víťazným jednotlivcom je aj Don Juan, ktorý všetky svoje myšlienky aj konanie nasmeruje na jediný objekt: na ženu. A aj jeho vedie v prvom období modernity chladný kalkul a ekonómia času. Na tejto postave sa potom vyjavia tie momenty modernity, ktoré v 20. storočí podrobila kritike feministická teória: aktívny subjekt verzus pasívny objekt; racionalita verzus emocionalita; spoločenská bytosť verzus prírodná bytosť a pod.

Sám osebe je štatút týchto postáv akoby ontologický a ich osudy majú mýtický charakter. Alebo, ako to vyjadruje José Ortega y Gasset: „Don Juan nie je skutočná bytosť a nie je ani udalosťou v zmysle toho, čo sa stalo raz a navždy, ale témou, ktorá sa ustavične predkladá nášmu mysleniu a predstavivosti“ (Gasset, 1976, s. 9). Tieto archetypy subjektivity sa potom konfrontujú so svojimi korelatívnymi objektmi konania a vtahujú ich do rovnakého priestoru. Tak to bolo napríklad s postavou Robinsona. Robinson vo svojej pôvodnej literárnej verzii u Daniela Defoea takmer doslova kopíruje nezávislého, slobodného a v prirodzených podmienkach žijúceho jednotlivca z teórií moderného prirodzeného práva, teda z teórií spoločenskej zmluvy. Tento Robinson ešte verí v Baconovu teóriu, že sloboda jednotlivca spočíva v miere podrobenia si prírody, a darí sa mu. Inak je to v románoch 20. storočia. Tournierov Robinson³ už nie orientovaný pragmaticky a stráca záujem aj o ekonómiu času. Už nechce vykorisťovať prírodu a mení svoj svetonázor tak, že sa stotožňuje s ostrovom, na ktorom stroskotal. Toto priblíženie k prírode má dôsledky aj v chápaní lásky. Keď má hlavný hrdina erotické predstavy

² Moja interpretácia tu spomínaných literárnych archetypov sa líši od Wattovho chápania v tom, že kým on v pôvodných verziách diel o Faustovi, Donovi Juanovi a Donovi Quijotovi vidí odmietnutie individualizmu (čoho prejavom je aj pád do pekla alebo výsmech), pričom zmena prichádza až v romantike, podľa môjho názoru všetky štyri postavy sú organickou súčasťou vznikajúcej modernej literatúry, ktorá, samozrejme, v počiatočných fázach ešte opakuje niektoré zaužívané naratívne prostriedky. Wattov názor však má svoje opodstatnenie, ak vychádzame z konfrontácie Descartesovho chápania individua ako nulového bodu poznávania sveta s romantickou teóriou rozlíšenia Ja a Neja u Johanna Gottlieba Fichteho. Projekcia vnútorného sveta do objektu konania je jedným zo základných znakov romantiky a aj vlastnosťou romantického Dona Juana. Pozri napr. Belohorszky, 1981.

³ Michel Tournier: *Vendredi ou les Limbes du Pacifique*, 1967; v slovenskom preklade: *Piatok alebo predpekľie Pacifiku*, 1992.

na dne jaskyne, zľakne sa možnosti oplodnenia ostrova s názvom Speranza. Dospieva k záveru, že naše predstavy o láske možno nesúvisia s kultúrnym pozadím, ale majú telurický charakter. Veď predmetom lásky aj smrti je zem a cestou k nej sa môžeme vzdať ženy ako obchádzky ku konečnému cieľu. Donchuanu 20. storočia sa vo veľkom podobajú na tohto Robinsona. Ani oni sa už nezaujímajú o ženu. Buď ich vábi nejaká abstraktná téma, prostredníctvom ktorej sa dostávajú sami k sebe, alebo zápasia so symbolickými konotáciami svojho mena, prípadne stratia onnipotentný charakter svojej existencie, či ich poslanie spočíva v tom, aby prebudili v ženách vzťah k vlastnej identite.

Kultúrno-historické premeny Dona Juana a Robinsona spája aj to, že obidvaja sú produktmi túžby. Táto túžba – v Platónovom aj Heglovom chápaní – smeruje k nahradeniu nedostatku a tento nedostatok chcú obidvaja eliminovať prostredníctvom ustavične a nanovo definovaného objektu svojej činnosti. Subjekt modernity je síce stanovený ako jediný princíp existencie, ale zostáva jeho neukončenosť a neúplné bytie. Eliminácia nedostatku potom prebieha pomocou vyhľadávania, podrobenia a privlastnenia si objektu chápaného ako cieľ činnosti (Tirso de Molina, Molière, Mozart/La Ponte). Tento „kolonizátorský“ spôsob charakterizuje Dona Juana dovtedy, kým jeho objekt nenájde svoju identitu, kým sa nevzbúri a kým nestanoví seba samého voči Donovi Juanovi. Vtedy už však nevystupuje ako Don Juanov objekt, ale ako skutočný subjekt binárneho vzťahu. Následne sa však mení aj štruktúra túžby a – ako to interpretujú Georges Bataille, Michel Foucault, Friedrich Nietzsche – Don Juan už nechce dosiahnuť ženu ako vyznamenaný objekt dovtedajšej túžby, ale buď interiorizuje túžbu a svoju činnosť nasmeruje na ideálny objekt (Tamás Deák, Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, Max Frisch, George Bernard Shaw), alebo sa zbaví túžby a svojou aktivitou nasmerovanou na ženy prebudí v nich vlastnú identitu (John Berger, Peter Handke). Paralelne s touto premenou sa v literatúre objaví aj postava Donny Juany.

Od vzniku a publikácie prvého diela o Donovi Juanovi⁴ literatúra vyprodukovala takmer nezmerateľné množstvo donchuanov⁵ a kým môžeme hovoriť o duchovnej modernite (lebo postmoderna je zrejme iba pendantom k nej), táto postava nás bude sprevádzať aj naďalej. Teoretická reflexia témy však má neskorší zrod⁶ a sprostredkovane zrejme súvisí s rozmachom ženských hnutí na konci 19. storočia a bezprostredne s tým, že aj vo filozofii a v sociológii sa

⁴ Tirso de Molina: *El burlador de Sevilla y convidado de piedra*, 1617 (v slovenskom preklade: *Sevillský zvodca a kamenný hosť*, 1963; v českém preklade: *Sevillský svůdce a kamenný host*, 1984).

⁵ Boli a sú pokusy aspoň bibliograficky spracovať zoznam týchto diel (a čiastočne aj sekundárnej literatúry). Podľa mojich znalostí prvou takou prácou bola kniha H. Heckela *Das Don Juan-Problem in der neueren Dichtung* (1915), kde autor v závere svojho komparatistického diela podáva bibliografiu spracovaní témy Dona Juana. Najznámejší a zatiaľ posledný prehľad je z pera A. E. Singera: *The Don Juan Theme. An Annotated Bibliography of Versions, Analogues, Uses and Adaptions* (1993).

⁶ Výnimkou je kultová analýza Mozartovej opery *Don Giovanni* od Sørensa Kierkegaarda v diele *Enter – Eller*, 1843 (v slovenskom preklade: S. Kierkegaard: *Buď – alebo*, 2007). Kierkegaard v tomto diele hľadá odpoveď na otázku, ako možno pretvoriť život človeka na jedinečný a platný. Podľa neho to možno dosiahnuť tak, že sa človek stane existenciou, autentickou bytosťou. V estetickom štádiu človek utvára svoj život ako umelecké dielo a predstaviteľom tohto štádia je Don Juan, „génius zmyslovosti“.

tematizuje problém ženy ako takej,⁷ postava Dona Juana sa však stáva najmä klasickým predmetom pozitivistickej komparatistiky.⁸

Keďže pozitivizmus berie vážne vzťah medzi literárnym dielom a spoločenskou históriou, jedna z prvých otázok smerovala k novej historickej postave Dona Juana, ktorá by mohla slúžiť ako vzor pre literárnu postavu. Zistilo sa, že v Seville v 14. storočí na dvore Dona Pedra I. (ktorého pre jeho ukrutnosť nazývali aj El Cruel) žil dvoran menom Don Juan Tenorio. Bol priateľom kráľa a sprevádzal ho na jeho milostných výpravách. Kroniky uvádzajú meno iba jednej – poslednej – jeho ženskej obete. Bola ňou Donna Anna, dcéra Dona Gonzala, ktorého Don Juan zabil. Donovi Gonzalovi postavili pomník v kostole San Francisco. Príbuzní Dona Gonzala pod prisľubom tajného milostného stretnutia privábili Dona Juana do tohto kostola, odkiaľ sa už nikdy nevrátil. Františkáni potom začali šíriť povesť, že kamenná socha Comendadora (Don Gonzales) ho strhla do pekla. V 17. storočí zasa vieme o podobnom dobrodruhovi menom Don Miguel de Mañara, ktorý však skončil svoj život inak ako Don Juan. Don Miguel bol skutočným akčným hrdinom, zvodcom žien a sukničkárom, ktorý neprestajne provokoval cirkev. Aj preto ho začali stotožňovať s Donom Juanom. Osudnou sa mu stala posledná, tisícštvrtá žena Geronima Carillo de Mendoza, do ktorej sa zaľúbil a oženil sa s ňou. Čoskoro však ochorela a zomrela. Don Miguel nedokázal stráviť jej stratu a mal príšerné videnia. Pri poslednom, keď stretol svoj vlastný pohrebný sprievod, stratil vedomie pri vchode do kláštora San Caridad. Ráno ho mnísi vzali do kláštora, on sa obrátil na vieru a v roku 1662 ho dokonca zvolili za predstaveného rádu. Založil nemocnicu, kde sa sám staral o chorých, a tak aj zomrel. Neskôr sa postavy týchto dvoch legiend akoby zjednotili do jednej mýtckej podoby, ktorá tvorila základ všetkých nasledujúcich spracovaní. Sú však literárne diela, ktoré spracúvajú čisto iba životný príbeh Dona Miguela.⁹

Pozitivizmu môžeme ďakovať aj za rozlíšenie medzi tzv. južanským a severským donchuanom. V pozadí tejto distingvácie nachádzame jeden zo základných princípov pozitivizmu, vplyv prostredia na charakter a konanie literárnych figúr. Preto podľa tohto názoru nikde mimo Španielska nenachádzame pravého donchuana. V Itálii je to nanajvýš Casanova,

⁷ Najkontroverzejším produktom tohto obdobia je dielo Otta Weiningera *Geschlecht und Charakter. Eine prinzipielle Untersuchung* (1904), v ktorom autor zakladá rodové rozdiely jednak na teórii morálky a na jej temporálnych určeníach, jednak na výklade bytia ako súhrnu a vzájomných vzťahov symbolických foriem. Neskôršia filozofická a všeobecne sociologická analýza Georga Simmela už ráta s historickou určenosťou mužskej a ženskej činnosti, a preto uňho časové parametre mužskej a ženskej existencie nevyplývajú z abstraktných ontologických či metafyzických princípov, ale zo spoločenských determinánt. Simmel otvára problémy, ktoré našli svoje vyjadrenie neskôr vo feministickej psychológii, etike a sociálnej filozofii. Pozri Simmel, 1985. (Filozofické state tejto publikácie vyšli aj v maďarčine pod názvom *A kacérság lélektana*, 1996.)

⁸ Najčastejšie citovanou prácou, ktorá načrtáva základné etapy donjuanovskej tematiky, je monografia Lea Weinstein *The Metamorphoses of Don Juan* (1959). Ďalšie spracovania tejto témy: Brigitte Wittmann (ed.): *Don Juan. Darstellung und Deutung* (1976). (V tomto zborníku sú zoradené štúdie jednotlivých autorov podľa chronológie ich vzniku, teda od dvadsiatych rokov 20. storočia po sedemdesiate roky.); John William Smeed: *Don Juan. Variations on a theme* (1990); Vajda György Mihály: *Don Juan vándorútja* (1993); Pierre Brunel: *Dictionnaire de Don Juan* (1999).

⁹ Najznámejšie z nich sú: Prosper Mérimée: *Les âmes du purgatoire* (1834); Alexandre Dumas père: *Don Juan de Mañara* (1836); Edmond Haraucourt: *Don Juan de Mañara* (1898); Josef Toman: *Don Juan. Život a smrt Dona Miguela z Mañary* (1955).

vo Francúzsku libertinián a v severských krajinách Don Quijote alebo Hamlet, prípadne sa konfrontuje s Faustom (pozri Pekár, 1917, s. 106 – 181).

Osobitým variantom protipostavenosti južanského a severského typu donchuana je obraz, ktorý nám poskytuje španielsky autor Ramiro de Maeztu.¹⁰ Nevychádza z geografickej určenia, ale z egoistického až egotického charakteru Dona Juana. Severským typom nazýva germánskeho a talianskeho donchuana, ktorý je milovníkom, a oproti nemu stavia španielskeho donchuana, ktorý nepozná lásku, ale je jednoducho zvodcom, posmievačom, vetroplachom. Severský typ je vraj vnútorne inkohorentný, lebo nie je možné pretaviť do literárnej postavy takého človeka, ktorý považuje každú ženu za nehodnú jeho citov. Španielsky donchuan nehľadá lásku, ale iba okamžitú rozkoš; nie je milovníkom, ale nesmierne pyšným a zmyselným človekom. Netuží po vyšších hodnotách a nedisponuje žiadnymi ideami a ideálmi. Jemu stačí, ak získa ženu bez toho, aby jej prisúdil hodnotu, ktorá by presahovala jeho zmysly, a už vonkoncom nechce mať nič z jej duše. Tohto donchuana ovládajú dva motívy. Prvý je temporálny a viaže sa na okamžitosť: „Chcem získať túto ženu ešte túto noc.“ Druhý je podobný prvému, lebo ide o odmietanie transcendencie, presnejšie o odmietnutie večného zatratenia v podobe pekla. V pozadí takéhoto postoja vidí aj Maeztu autonómneho a egoistického jednotlivca, ibaže on toto individuum nestotožňuje s individuum duchovnej modernity, ale s jedincom, ktorého životným mottom je „Ja a moje zmysly“. Poetickejšie vyjadrené: „Pýcha je loďou; zmyslovosť je nákladom. Motorom je Ja; želané predmety sú iba zámienkou“ (Maeztu, 1998, s. 127). Maeztu sa, samozrejme, odvoláva hlavne na Tirsa de Molina a jeho Dona Juana, lebo v neskoršom spracovaní témy u Zorilla¹¹ na postave Dona Juana zanecháva určité stopy aj romantika a sám Don Juan získava niektoré črty každodenného človeka. Maeztu nám tu – napriek zdôrazňovaniu „španielskosti“ Dona Juana – dáva kľúč k interpretácii nielen osobných vlastností raného Don Juana, ale aj k jeho vzťahu k ženám. Vyzdvihnutie okamžiku ako temporálnej formy osobných kontaktov radí tohto Dona Juana k tým postavám, ktoré vylučujú z každého intímneho vzťahu druhého človeka ako osobu. Ženy majú iba štatút predmetu záujmu, teda nie sú cieľom, ale iba prostriedkom činnosti subjektu.

Nemožno si nevšimnúť, že potreba nájdania nejakého kľúča, pomocou ktorého môžeme zaradiť odlišné typy donchuanov do určitého katalógu, má takisto svoje skryté základy v pozitivistickej minulosti, ale aj v zovšeobecňujúcich a deduktívnu metódu uprednostňujúcich snahách duchovného smeru (kam môžeme zaradiť aj Maeztua). Leo Weinstein (1976, s. 178 – 187) rozlišuje medzi dvoma hlavnými typmi donchuanov: na jednej strane je to pudový donchuan, na strane druhej intelektuálny donchuan. Pudový donchuan je zvyčajne mladý muž, ktorého telesné znaky nie sú určujúce, lebo disponuje nadaním vplývať na ženy; idey ho nezaujímajú, iba ženy, medzi ktorými však nerozlišuje; napokon ho tie ženy zaujímajú iba dočasne, kým nevyhasne jeho túžba. Porovnávajúc tieto znaky s vlastnosťami Dona Juana zisťujeme, že sedia na tie literárne postavy, ktoré sa zrodili ešte pred romantikou, a na Mozartovho Dona Giovanniho. Ak sa hovorí o paralelách medzi Don Juanom a Casanovom, tak s určitým zjednodušením by sa dalo povedať aj to, že Casanova je stelesnením literárnej postavy Dona Juana zo 17. a 18. storočia. Dokonca nájdeme teoretický opis zvodcu, ktorý osobnosť žien redukuje na kvantitu a presadzuje ekonómiu času u markíza de Sade. Ani uňho nehrá – lebo nemôže hrať – žiadnu úlohu

¹⁰ Ramiro de Maeztu: *Don Quijote, Don Juan y La Celestina: ensayos en simpatía*, 1926 (v maďarskom preklade: *Don Quijote, Don Juan és Celestina: Elfogult esszék*, 1998).

¹¹ José Zorilla y Moral: *Don Juan Tenorio*, 1844 (v slovenskom preklade: *Don Juan Tenorio*, 1967).

autonómny partner, lebo by prekazil a znemožnil dosiahnutie čistej rozkoše. A keďže subjektom sexuálneho vzťahu je muž, žena ako partner sa stáva v najlepšom prípade predmetom, v horšom – z teoretického hľadiska však ideálnom – prípade ničím.¹² Weinsteinov druhý typ, teda intelektuálny donchuan, už nie je otrokom ekonómie času, a preto venuje väčšiu pozornosť samotnej ceste k žene a uprednostňuje hru, ktorá dáva do rúk obidvom stranám prostriedky zrýchliť alebo spomaliť vábenie. Táto typológia je takmer vernou kópiou Maeztuovho videnia problému, s tým rozdielom, že Weinstein neviaže jednotlivé postavy na dané národné literatúry, ale podmieňuje ich charakter kultúrnymi zmenami. Okrem toho je Weinsteinova typológia paralelná aj s teóriami lásky, v ktorých na jednom póle stojí čistá telesná láska, teda sexualita a ňou dosiahnutá telesná rozkoš, a na druhom póle čistý duševný a intelektuálny vzťah. V obidvoch prípadoch prislúcha týmto dvom pólom odlišná temporalita, ktorá adekvátne vyjadruje aj status aktérov lásky alebo vzťah Dona Juana k ženám. Do jeho obrazu sa však nezmestia tí donchuaní 20. storočia – počnúc pred ženou unikajúcim Johnom Tannerom od Georgea Bernarda Shawa¹³ a končiac povedzme geometriu pestujúcim Donom Juanom Maxa Frischa¹⁴ –, ktorí buď chcú uchrániť vlastnú mužskú identitu, alebo ich zaujímajú abstraktné témy. A vonkoncom sem nemožno zaradiť starnúceho a rezignovaného Dona Juana, ktorý vystupuje – okrem iných – napríklad v diele Henryho de Montherlanta.¹⁵

Na záver tu musíme spomenúť ešte existencialistický obraz Dona Juana, ktorý nám podáva Albert Camus vo svojej knihe *Mýtus o Sisyfovi*.¹⁶ V druhej časti tejto knihy sa autor zaoberá postavou Dona Juana v súvislosti s analýzou absurdity ľudského bytia. Podstatou tejto absurdity je to, že ľudská existencia je na jednej strane konečná, na druhej strane však uvedomelá. Autenticky žijú preto iba ľudia, ktorí formujú svoj život s ohľadom na túto konečnosť. Don Juan je tým jednotlivcom, ktorý kladie proti zániku slasti života. Miluje všetky ženy, ale zbavuje sa ilúzie, že láska môže byť večná. Poskytuje skutočnú lásku a takú aj dostáva, stále sa však mení osoba, ktorej túto lásku dáva a od ktorej ju dostáva. Radosť zo života, entuziazmus sú pre Dona Juana prostriedkami prekonania konečnosti existencie. A tu pramení aj jeho ateizmus. Môže vychutnávať život preto, lebo neverí v posmrtný život a odmieta transcenciu. Precitujeme konečnosť ľudského života a tým aj jeho absurditu, prečo by sme teda mali veriť vo večnosť a vo večné pravdy? Don Juan preto neuvažuje v horizonte etických kategórií. Nie je nemorálny, ale je mimo dosahu tradičných morálnych princípov. Tým dáva odpoveď na absurditu svojej existencie. Tento postoj nazýva Camus donchuanizmom, ktorý spočíva v prijatí dočasného charakteru všetkých momentov ľudskej existencie.¹⁷ Tým však rozširuje dosah činnosti Dona Juana tak, že môže pokrývať aj terén ostatných literárnych archetypov modernity. S výnimkou Dona Quijota. Problém s touto interpretáciou spočíva najmä v tom,

¹² Donatien Alphonse François de Sade: *La Philosophie dans le boudoir ou Les instituteurs immoraux*, 1795 (po slovensky: *Filozofia v budoári*, 1996).

¹³ George Bernard Shaw: *Man and Superman*, 1903.

¹⁴ Max Frisch: *Don Juan oder Die Liebe zur Geometrie. Eine Komödie in fünf Akten*, 1953.

¹⁵ Henry de Montherlant: *Don Juan*, 1958.

¹⁶ Albert Camus: *Le mythe de Sisyphe*, 1942 (v českom preklade: *Mýtus o Sisyfovi*, 2006).

¹⁷ Problém temporality tematizuje aj Micheline Sauvage, ktorá okrem toho, že poukazuje na premenlivosť postavy Dona Juana v dejinách literatúry, hovorí aj to, že Don Juan je dieťaťom prítomnosti a mení sa s časom. Preto zanecháva aj ženy. Pozri k tomu Micheline Sauvage: *Le cas Don Juan*, 1953; Micheline Sauvage: *Les femmes de Don Juan*, 1952.

že v nej dochádza k znejasneniu predmetu úvahy: tým, že rozšírime oblasť označovaného, význam stráca na konkrétnosti. Chcem tým povedať, že Camus nám nepomôže pri určení vzťahov Dona Juana k ženám.

Trocha bližšie nás dostáva k problematike otázka, ktorá smeruje k spoločným koreňom prvého diela o Donovi Juanovi s dobovými pikaresknými románmi. Prvý známy pikareskný román *Guzmán de Alfarache* od Matea Alemána vyšiel v roku 1599 a Tirso de Molina prišiel so svojou hrou v roku 1617. Ešte bližšie je v čase k druhému dielu Dona Quijota z roku 1615. Nech nás nemýli rozdiel literárnych žánrov, teda to, že prvé spracovania témy Dona Juana sú dramatické hry a na druhej strane stoja pikareskné romány. A ani to, že hlavný hrdina pikareskných románov pochádza z nižších spoločenských vrstiev, kým Don Juan patrí k najurodzenejšej rodine v Seville, a teda má výnimočné postavenie v spoločnosti. Don Juan je dobrodruhom v rámci hierarchickej spoločnosti, preto sa už v prvých spracovaniach témy latentne objavujú jeho útoky na transcendentné hodnoty, veď vo všetkých prípadoch zápasí s dilemou protipostavenosti slobodnej vôle a predestinácie. (Pričom nemám na mysli kalvínsku teóriu predestinácie, ale dobový spor medzi jezuitmi a dominikánmi ohľadne tejto teologickej otázky. V spore išlo o to, aký vzťah možno predpokladať medzi Bohom a moderným jednotlivcom, ktorý disponuje vedomím slobody. Najznámejšiu teóriu v tomto spore vybudoval Francisco Suárez, ktorý so svojim predpokladom „*potentia oboedientialis*“ vysvetľoval možnosť aktívnej poslušnosti voči božským zámerom.¹⁸ Tirso de Molina neskôr, v roku 1624 zverejnil aj hru s názvom *El condenado por desconfiado*, v ktorej stavia proti sebe spupnosť a arogantnosť s božskou milosťou. Aj za touto dilemou stojí tu zmienený spor a Tirso de Molina nám prezentuje názor, že milosť je dostupná iba ľuďom, ktorí v sebe zachovávajú vieru a lásku.) Don Juan nemedituje nad touto otázkou, lebo sa s ňou konfrontuje vždy iba v situáciách, keď mu ostatné postavy predstavujú neodvratiteľný posledný súd, a preto na ňu dáva pragmatické a na daný okamih viazané odpovede, ktoré však provokujú tak jeho okolie, ako aj cirkev.

Jedným z definujúcich znakov najznámejšieho pikareskného románu je vzájomný vzťah pána – Don Quijote – a jeho sluhu – Sancho Panza – a táto charakteristika sa potom opakuje aj v ďalších románoch: Robinson Crusoe a Piatok u Defoea; pán a Jakub u Diderota atď. Ale napríklad ani Faust sa nezaobíde bez pomoci svojho nadprirodzeného sluhu Mefistofela. Akoby všetky štyri hlavné literárne archetypy modernity mali totožné znaky individuality. Don Juan je takisto nepredstaviteľný bez svojho sluhu, ktorý môže mať rôzne mená – Catalinón, Sganarelle, Leporello atď. –, ale vo väčšine prípadov zohráva dôležitú úlohu: sprostredkúva medzi Donom Juanom a jednotlivými ženami. Tak ako ostatné literárne archetypy modernity, ani Don Juan sa nikdy neožení (až na malé výnimky, ktoré však potvrdzujú pravidlo) a neviaže sa na žiadnu ženu. Jeho jediným priateľom je sluha, ktorý oddane slúži svojmu pánovi až do konca. Existuje aj také spracovanie témy, kde životný príbeh Dona Juana sa premieta cez skúsenosti a videnie jeho sluhu. Je to však postmoderná interpretácia, ktorá sa končí vetou o strácaní sa Dona Juana v dialke a naznačujúcou, akoby Don Juan ani neexistoval.¹⁹ Takéto ponímanie sluhu sa však neobjavuje iba v 20. storočí, keď sluhovia už neznázorňujú iba každodenné myslenie, ktoré stavajú proti „nelogickým“ dobrodružstvám svojich pánov, ale majú svoje, často plebejské videnie sveta. Už prvé talianske divadelné uvedenie Dona Juana pod vedením Giacinta Andrey Cicogniniho z roku 1650 stavia do centra diania sluha Catalinona, a to napriek tomu, že text

¹⁸ Porov. Ulrich G. Leinsle: *A skolasztikus teológia története*, 2007.

¹⁹ Lars Gyllensten: *I skuggan av Don Juan*, 1975 (v slovenskom preklade: *V tieni Dona Juana*, 1982).

Tirsa de Molina nebol podstatne pozmenený. Stalo sa to preto, lebo vtedajšie obecenstvo obľubovalo komediantstvo sluhov *commedia dell'arte*.²⁰ V každom prípade však možno konštatovať, že Don Juan okrem bezprostredného vábenia žien všetky ostatné úkony, ktoré vedú k týmto ženám, prenecháva svojmu sluhovi. Potrebuje to preto, lebo ženy nepatria do jeho životnej sféry, nepovažuje ich za rovnocenné bytosti, a tak sa k nim ani nemôže dostať bezprostredne. Táto sprostredkovanosť sa potom mení a stráca rastom sebavedomia žien a Don Juan je konfrontovaný so situáciou, že musí sám zvládať dovtedy iným ľuďom zverené úlohy. Prvýkrát a najpregnantnejšie sa to ukazuje v hre G. B. Shawa a potom sa sluhovia z diel o Donovi Juanovi pomaly vytratia.

S osobitnou interpretáciou vzťahu Dona Juana k svojmu sluhovi prišiel v prvej tretine 20. storočia Otto Rank, ktorý ako Freudov žiak vysvetľoval viazanosť Dona Juana na svojho sluha na základe fungovania ideálu Ja – „Ichideal“ – v štruktúre vedomia.²¹ „Ichideal“ znamená vo Freudovom systéme tú mocnosť, ktorá má funkciu cenzora a potláča určité túžby. Svedomie je potom akýmsi príveskom ideálu Ja. Aby sa Don Juan zbavil tejto „brzdy“, oddelil od seba svoj „Ichideal“ a projektoval ho do svojho druhého Ja. Tým druhým Ja je jeho aktuálny sluha, ktorý buď pomáha svojmu pánovi, alebo ho karhá za niektoré činy. Sluha je akýmsi Doppelgängerom Dona Juana.

Vo všeobecnosti možno formulovať tézu, že prvé obdobie „kariéry“ Dona Juana sa začína paralelne so životnou cestou Dona Quijota a ich sluhovia vystupujú jednak ako sprostredkovatelia smerom ku každodennému životu a k objektom ich záujmu, jednak tvoria akoby „svetonázorový“ alebo moralizujúci protiklad k svojim pánom. Keď však objekt záujmu Dona Juana, teda žena, prestáva byť osebe existujúcou osobou, nachádzajúcou sa mimo intímnej sféry Dona Juana, a stáva sa výsledkom a objektom projekcie jeho vnútorných predstáv a očakávaní – teda v romantike –, sluha už stráca pôdu pod nohami a pomaly sa vytráca zo života Dona Juana. On ho už nepotrebuje, veď svoju „ideálnu“ ženu projektuje do sveta v tej podobe, v akej by ju chcel mať, má k nej teda priamy prístup. Problém spočíva v tom, že Don Juan zároveň so schopnosťou projekcie, ktorú preberá od Fichteho, zdedil aj jeden zo základných protikladov romantiky: rozpor medzi ideami a realitou. Reálna žena – ku ktorej pristupuje telesne – nikdy nezodpovedá tým predstavám, ktoré obsahovala projekcia. Don Juan utekal od žien v prvom období svojej existencie preto, lebo pri manipulácii s nimi používal inštrumentálny rozum s jeho kvantifikujúcimi funkciami, ktoré neberú ohľad na individuálne rozdiely, bolo teda jedno, s ktorou v poradí sa spája v určitom momente. (Veľa o tejto „stratégii“ útekov a zbierania počtu žien prezrádza Leporello v Mozartovej opere *Don Giovanni*.) Nehovoriac už o tom, že týmto útekom provokoval cirkev, ktorá preferovala stále zväzky medzi manželmi. Don Juan – napriek tomu alebo práve preto, že je symbolickou postavou – odráža v prvej fáze svojej životnej cesty dobovú ideovú paradigmu, ktorá namiesto večnej lásky antiky, stredoveku

²⁰ Porov. Armand E. Singer: *The Don Juan Theme. An Annotated Bibliography of Versions, Analogues, Uses and Adaptions*, 1993, s. 95; Laura Dolfi: *Tirso y Cicognini. Dos don Juanes frente a frente*, 2001, s. 255 – 288.

²¹ Otto Rank: *Die Don Juan-Gestalt*, 1924, s. 20 – 25. – V tomto prípade sa nevenujem ďalšej Rankovej téze, podľa ktorej vzťah Dona Juana k ženám je založený na Oidipovom komplexe. To znamená, že Don Juan preto navyšuje počet zvedených žien, lebo ony preňho zosobňujú jedinou a nenahraditeľnú matku, kým podvedení, premožení a napokon zabití konkurenti predstavujú smrteľného nepriateľa: otca.

a čiastočne aj renesancie prichádza s individualizovanou modernou láskou, ktorá je iba epizódou, a preto jej časovou formou nie je večnosť, ale prítomnosť. Stačí sa pozrieť na ideový oblúk, ktorý sa ťahá od slávneho románu *Princezná Clèves* cez *Manon Lescaut* až k *Nebezpečným známostiam*, aby sme videli, že Don Juan 17. a 18. storočia je absolútne „moderný“. V druhom období svojho života, v ktorom sa už „oblieka“ sám, bez pomoci sluhu, naráža na časovú pascu, ktorú sám sebe stavia projekciou dokonalej, absolútnej ženy. Konkrétne ženu môže mať iba v reálnom čase, ale keďže na ňu hľadá sub specie aeternitatis, nemôže sa s ňou uspokojiť. A to napriek tomu, že práve vzhľadom na transcendentiu musí naraziť na svojho neočakávaného súpera spomedzi archetypov modernity, na Fausta. Proti nemu ešte bráni osvietenický ideál zmyslovosti, ale cíti, že je to skôr z úcty k tradícii svojho mena ako zo skutočného presvedčenia. Nezaujatý pozorovateľ – existuje vôbec taký? – má pocit, akoby sa Don Juan bez svojho sluhu stratil medzi svojimi novými ideami. Má však šťastie, lebo zatiaľ voči nemu nevystupuje autonómna žena – alebo ak áno, tak len sporadicky a iba v úlohe vedľajšej postavy – ale ideál ženy. No strata ideálu a ideálov pomaly rozožiera Dona Juana. Preto začína filozofovať a hľadať zmysel svojej existencie. Až kým sa nedostaví taká žena, ktorá nie je ani osebe existujúcim objektom jeho vášne, ani projekciou predstavivosti, ale ženou z krvi a mäsa. Táto už nečaká na to, aby sa k nej obrátil jeho záujem, ale preberá iniciatívu do svojich rúk a sama začína formovať nový príbeh. Ona už vonkoncom nepotrebuje sluhu, lebo ovláda všetky nuansy každodenného života a vie prepojiť zmyslové zážitky s ideálnym obrazom. A dokáže upozorniť Dona Juana na to, že musí zostúpiť aj z piedestálu všemocného subjektu, ktorý ovláda objekt svojej činnosti, aj sa zobudiť z romantického spánku idealistu, ktorý odmieta realitu iba preto, lebo je časovo obmedzená. Don Juan sa tým prebudí do 20. storočia, v ktorom už má rovnocenného partnera – teda partnerku – a musí nájsť svoj status v tejto novej situácii.²²

Máme teda pred sebou tri životné obdobia Dona Juana: Prvé, v ktorom je omnipotentným subjektom ovládajúcim svoj objekt aj vo sfére poznávania, aj vo sfére konania. Žena je tu čístim, pasívnym objektom, ku ktorému pristupuje Don Juan sprostredkovane, ale vždy úspešne. Paralelný príbeh má druhý archetyp: Robinson Crusoe. Druhé, romantické, keď svoj záujem preniesie do oblasti ideí a ideálov a konkrétnu ženu dokáže vnímať iba cez prizmu týchto ideálov. Preto už nebojuje so ženami, ale s absolútnom. V tomto období sa stretáva s druhým literárnym archetypom, s Faustom. Tretie obdobie, v ktorom stráca svoju omnipotenciu a musí sa konfrontovať s rovnocennou ženou, znamená preňho vyrovnanie sa s vlastnou tradíciou a znovudefinovanie svojej identity voči ženám.

Tu však musíme konštatovať aj to, že tento obraz dostávame na základe tých textových analýz diel o Donovi Juanovi, ktoré tematizovali postavu Dona Juana a ženy v nich sa objavujú ako vedľajšie postavy. Nehovoriac napríklad o Camusovej interpretácii, v ktorej Don Juan je reprezentantom ľudského údely. Alebo, ako to formulovala Hella S. Haasse: „Teraz pociťujem už len odpor, pretože páni stvorenstva z takýchto predstáv čerpajú napokon len neustále povýšenectvo a pocit nadradenosti a (čo je ešte horšie) prostriedky, akými sú v týchto podaniach a rozprávkach zobrazené normy správania, vnútorne deformujú ženu“ (Haasse, 2001, s. 62). Autorka dáva tieto slová do úst – presnejšie do pera – dvojnásobne fiktívnej

²² Pozri k tomu Ann Davies: *The Metamorphoses of Don Juan's Women. Early Parity to Late Modern Pathology*, 2004. – Autorka tu argumentuje v prospech tézy, že identita Dona Juana bola čiastočne podmienená vplyvom žien. Zmenou postavenia žien v spoločnosti v 19. a 20. storočí potom narastá pocit krízy u mužov a táto zmena sa odráža aj v dielach o Donovi Juanovi.

markízy de Merteuil z románu *Nebezpečné známosti*, ktorá reflektuje svoje postavenie po úteku z Francúzska a na popud neznámej osoby v listoch načrtáva svoju identitu a chce vypreparovať z literatúry „skrz-naskrz ženské ženy“. Pozrime sa teraz na to, či sa to podarí aj nám po prečítaní diel o Donovi Juanovi.

Prvým smerovníkom na tejto ceste sú jednak rôzne úvahy o ženských postavách v Mozartovej opere *Don Giovanni*, jednak priekopnícka práca Jeana Rousseta, ktorá umiestňuje je aktérov diel o Donovi Juanovi do určitej štruktúry.²³

V prípade „opery opier“ sa stretávame najmä s analýzami troch hlavných ženských postáv z hľadiska dramaturgie. V nich sa všade na prvé miesto dostáva Donna Anna, ktorá sa síce neobjavuje u Molièra, ale už v prvej hre u Tirsa de Molinu sa akcentuje problém jej cti, presnejšie otázka, či ju Don Juan znásilnil, alebo nie. V Mozartovej opere už nefiguruje ako jedna z obetí Dona Giovanniho, ale hlavne ako dcéra Commendatora, ktorého Don Giovanni zabil v due-li. Anna od tohto momentu vystupuje ako odporkyňa libertiniánov a vytrvalo prenasleduje Dona Giovanniho. Kritici a operní teoretici sa však rozchádzajú v otázke, či Annino oddňalovanie svadby s Donom Ottaviom pramení z toho, že Don Giovanni ju skutočne znásilnil, alebo z toho, že cíti traumy zo smrti otca. Edward J. Dent vo svojej knihe o Mozartových operách²⁴ tvrdí, že Anna a Ottavio boli Da Ponteom evidentne poňatí ako pár viac či menej vážnych milencov, ktorí sa objavovali vo väčšine talianskych komických opier. Z toho sa odvodzuje názor, že ak títo aktéri skutočne plnia funkciu talianskych „innamorati“, tak nemusíme klásť otázku o tom, ako sa skončilo stretnutie Dona Giovanniho s Annou. Samozrejme, ak vystúpime z hraníc tejto opery – hoci aj opera poskytuje možnosť, že Anna cíti niečo k Donovi Giovannimu, čo necíti k Donovi Ottaviovi – a berieme do úvahy ďalšie spracovania témy, postava Anny sa mení. Zerlina môže byť v opere zobrazená buď ako nevinné dedinské dievča, alebo ako prefikaná, zmyselná žena. Určitým spôsobom sa podobá na postavu šikovnej slúžky z *commedia dell'arte*. Nevieme, či skutočne podľahne vábeniu Dona Giovanniho, alebo iba provokuje svojho budúceho manžela Masetta preto, aby ho mohla neskôr ovládnuť. Zerlina je možno preto často porovnávaná s Papagenou z *Čarovnej flauty*, ktorej vzťah k zmyslovým radostiam vylučuje zo seba pocit viny dominujúci v kresťanskej morálke. Napokon tu máme Donnu Elvíru, ktorá chce pomstiť svoje „podvedené srdce“. Elvíra verí v inštitúciu manželstva a nedokáže sa vyrovnáť s Giovanniho falošnými sľubmi a zradou. Hudba, ktorá sprevádza jej činy a vystupovanie, je vždy vážna, naznačuje niečo až patologicky obsedantné v jej vášni. Ustavične sa zmieňa medzi realitou svojej situácie a svetom svojej fantázie a túžob. Zúfalo chce veriť Giovanniho tvrdeniam, pretože neveriť znamená priznať si vlastnú dôverčivosť, ale čím viac mu dôveruje, tým viac trpí. S určitým zjednodušením možno povedať, že postava Elvíry korení ešte vo svete románov Madeleine de Scudéry, kde vládol duch „précieux“ a muži boli galantní. Anna už vie byť nemilosrdná a svoje city ukrýva pod racionálne formulované ciele pomsty. Je už teda ženou 18. storočia. Tak ako Zerlina, ktorá sa správa podobne ako Jakub v Diderotovom románe *Jakub fatalista*, teda sexualitu oslobodí spod jarma kresťanských dogiem.

Jean Rousset umiestnil postavy z diel o Donovi Juanovi do špecifickej štruktúry, kde na jednom póle stojí Don Juan, na druhom póle skupina žien a na treťom póle Smrť. Skupina žien musí byť pluralistická, lebo vábenie Dona Juana je takisto rozmanité, dokonca ani v jednotlivých

²³ Jean Rousset: *Le Mythe de Don Juan*, 1978; Jean Rousset: *Don Juan und die Metamorphosen einer Struktur*, 1976, s. 273 – 286.

²⁴ Edward Joseph Dent: *Mozart's Operas. A Critical Study*, 1913.

dielach nevystupujú vždy tie isté ženy. Napríklad Elvíra nevystupuje v hre Tirsa de Molina, ale u Molièra áno; dokonca tam je manželkou Dona Juana. U Tirsa de Molina vystupuje v úlohe Elvíry Isabel. U Mozarta sa stretávame so Zerlinou, ale u Tirsa de Molina sú na tomto poste hneď dve spoločensky nižšie postavené ženy, Tisbea a Belisa. V Roussetovom trojuholníku hrá centrálnu úlohu Anna, ktorá – ako dcéra zabitého Komtúra – prepája Dona Juana so Smrťou.²⁵ Ukazuje sa, že skutočnou protihráčkou Dona Juana je spomedzi všetkých žien Donna Anna. V jej osobe sa zjednotí láska a smrť, ako to poznáme z väčšiny stredovekých diel. Akoby sa potvrdili výsledky dramaturgických analýz, v ktorých dostáva Donna Anna takisto významné miesto. Nie je to náhoda, pretože Da Ponte geniálne umiestnil na začiatok Mozartovej opery smrteľný duel medzi Donom Juanom a Komtúrom a od tejto chvíle číha za každým činom Dona Juana smrť v osobe Komtúrovej dcéry. Anna vystupuje ako predstaviteľka transcendentného osudu a práve táto prepojenosť s transcenciou sa stáva dôležitou funkciou v neskorších, romantických interpretáciách. Najmä u Hoffmanna.

Pozrime sa teraz na reprezentatívne diela o Donovi Juanovi z hľadiska zmeny funkcie ženských postáv v nich.

Z prvého obdobia – keď je Don Juan ešte burladorom, zvodcom s nevyčerpatelnou energiou – sú to diela Tirsa de Molina a Molièra. Pravzor všetkých neskorších spracovaní od Molinu z roku 1624 ešte disponuje všetkými znakmi stredovekých moralít. Svedčí o tom aj výrok Dona Juana. Keď Donna Izabela zistí, že chlap v jej izbe nie je Don Octavio, na otázku, kto je, Don Juan odpovedá: „Muž, ktorý nemá meno.“ Akoby sme počuli ďaleký hlas hlavnej postavy z dávnych vekov, Jedermanna. Už tu, na začiatku drámy, je naznačené, že podobne ako po Jedermanna, aj po Dona Juana príde Smrť. Muž bez mena sa preto ponáhľa a nemá čas vyberať si medzi ženami. A preto aj ženy, ktoré sa s ním dostanú do styku, sa stávajú obeťami. Nadarmo používajú rôzne taktiky: Donna Izabela naivitu, Tisbea lásku bez klamstva a očakávanie vernosti, Aminta posvätnosť manželstva a Donna Anna lásku k inému mužovi. Podľa svedectva Catalinóna, sluhu Dona Juana, Juan nezískal Annu, lebo Don Gonzalo včas zakročil a skúsil zachrániť česť svojej dcéry v dueli, no podľahol Juanovi. Jeho kamenná socha postavená na hrobe strhne neskôr Dona Juana do pekla. Don Juan sa teda nestane obeťou ženskej pomsty, ale božskej spravodlivosti, lebo porušil jednu zo sviatostí, sviatosť manželstva. Špecifickou črtou tohto diela je to, že spomedzi ženských postáv najmenej prezrádza o sebe práve Donna Anna. To málo je však veľavravné. Z listu, ktorý poslala De la Motovi, vysvitá, že chce vzdorovať nanútenému manželstvu tak, že sľubuje markízovi tajnú schôdzku a „blaženú rozkoš“. Don Juan, ktorému kráľ pôvodne sľúbil Donnu Annu, pokazí práve toto tajné stretnutie. Anna by padla do vlastnej pasce, keby sa jej otec neobetoval pre ňu. Táto epizóda sa stáva nositeľkou významu príbehu tým, že na kamennú sochu pretvorený otec mohol byť neskôr prostriedkom božskej spravodlivosti. Anna teda skutočne prepája Dona Juana so Smrťou.

Molièrov Don Juan pochádza z roku 1665. Molière už individualizuje Dona Juana aj Donnu Elvíru, s ktorou sa tu stretávame ako s manželkou Dona Juana. Juan je ateistický a libertiniánsky aristokrat, ktorý neberie ohľad na nikoho a na nič, a určitým spôsobom ho môžeme prirovnávať ku skutočnej postave Casanovu. Vernosť podceňuje podobne ako o storočie neskôr de Sade a zdieľa s ním aj názor, že okamih je najdôležitejšou dimenziou času. Súvisiac s tým považuje individualitu lásky, teda jej premenlivosť, za najväčšiu hodnotu. Ako keby

²⁵ Jean Rousset: *Don Juan und die Metamorphosen einer Struktur*, 1976, s. 273 – 274.

anticipoval Valmonta z Laclosovho diela. Molière nám predostiera základnú dilemu dobovej francúzskej literatúry, rozpor medzi vášňou a moralitou. Nie je preto náhodné, že Donna Elvíra sa vo svojich prejavoch ukazuje ako postava z hnutia précieux. Madelaine de Scudéry, známa literátka zo 17. storočia a významná predstaviteľka tohto hnutia, dáva do úst jednej svojej postavy v románe *Clélie* tieto slová: „Chcem, aby ste vtedy, keď už ma nebudete ochotný milovať, milujte ma z veľkodušnosti, a kedy ma už vonkoncom nedokážete milovať, prekonajte sa a správajte sa tak, ako keby ste ma milovali; lebo iba v tomto prípade možno pripustiť, aby ste ma nevinne podvádzali. Dokonca to bude aj pekné, ak to urobíte.“ A čo hovorí Donna Elvíra Donovi Juanovi, keď ho volá k zodpovednosti za jeho úbohé výhovorky? „Ach, ako zle sa viete hájiť na dvorana, ktorý musí byť zvyknutý na podobné veci! [...] Prečo si nevyzbrojíte čelo nejakou vznešenou nehanebnosťou?, prečo mi neprisaháte, že ešte vždy prechováivate ku mne rovnaké city, že ma ešte vždy ľúbite láskou, ktorá nemá páru, a že vás odo mňa môže odlúčiť iba smrť!, prečo mi nevravíte, že mimoriadne dôležité záležitosti vás prinútili odísť bez ohlásenia, že tu musíte nejaký čas ostať, a že sa mám vrátiť, odkiaľ som prišla s istotou, že sa za mnou vydáte, len čo to bude možné: že za mnou horíte veľkou túžbou a že odlúčený odo mňa trpíte tak, ako trpí telo, odlúčené od duše. Hľa, takto sa musíte hájiť a nesmiete byť taký zarazený“ (Molière, 1968, s. 23).

Postava z románu *Clélie*, ale aj Donna Elvíra sa snažili v 17. storočí ochrániť ceremoniálnosť lásky postavenej na „dobrej výchove“ a na dvornej kultúre voči libertinianizmu a uprednostňovaniu vášne. Zároveň však podľahli „oficiálnej pretvárke“, ktorú doboví myslitelia ironizovali a ktorú aj Don Juan zosmiešňuje: „Pokrytectvo je módna neresť a všetky módné neresti sa pokladajú za cnosti...“ (s. 83). Donna Elvíra však nie je do takejto miery strojenou a jednostrannou osobou. Citovaný afektovaný prejav zrejme mienila ako iróniu a provokáciu, lebo sa Donovi Juanovi po tom, ako sa nechcel vzdať svojej neúprosnej otvorenosti, začala vyhrážať. Vidiac, že Dona Juana nemožno vystrašiť hnevom nebies, použila známy obrat, ktorý poznáme aj z príbehu *Tristan a Izolda* od Thomasa de Bretagne: „... ak nebesá nemajú nič, čoho by si sa mohol báť, boj sa aspoň hnevu zneuctenej ženy“ (s. 25). Pred vyvrcholením tragédie sa ešte raz vráti k Donovi Juanovi, aby mu oznámila, že už prekonala milostnú vášeň a necíti k nemu žiadnu pozemskú lásku. Ak odhliadneme od vrúcneho až pobožného vyznania, v ktorom Juanovi všetko odpúšťa a praje mu večnú spásu, tak môžeme konštatovať, že bola schopná odpútať sa od neho a zbaviť sa jeho mystického vplyvu. Donna Elvíra už nepatrí medzi tie ženy, ktoré podľahli jeho manželským sľubom a podriadili svoju vôľu nevypočítateľnému rozmaru Dona Juana. Táto zmena však neznamená ešte osobné a autonómne rozhodnutie ženy, lebo nesmeruje k tomu, aby vyjadrila svoju ženskú individualitu, ale aby zachránila Dona Juana. Hlavná ženská postava drámy teda ešte stále zohráva podriadenú úlohu.

Uvedené dve diela dopĺňa – či skôr završuje – Mozartova opera *Don Giovanni*. O ženských charakteroch tejto opery už bola reč vyššie a z hľadiska vzťahu Dona Juana k Donne Anne sa k tejto téme ešte vrátíme pri Hoffmannovej novele, kde sa ešte raz zmienime aj o Kierkegaardovej interpretácii.

K významnému zlomu v chápaní postavy Dona Juana dochádza v romantike a za touto zmenou sa skrýva chápanie vzájomného vzťahu subjektu a objektu vo Fichteho filozofii. Fichte (vychádzajúc zo sporu o Reinholdovej elementárnej filozofii) dospieva k tomu, že z pôvodnej trojice psychických schopností – poznávajúca, hodnotiaca a konajúca schopnosť – vytvoril hierarchický systém, v ktorom sú tieto schopnosti podriadené všeobecne vzatému subjektu,

zvanému Ja. A keďže oproti Ja stojí Neja, konzekvenciou tejto teórie je, že Neja je stanovená projekciou Ja. Projektovanie predmetu záujmu a činnosti subjektu – teda JA – sa objavuje nielen v literárnych postavách Dona Juana, ale aj vo filozofickej interpretácii existencie Dona Juana. Najpregnantnejším prejavom filozofického postupu je Kierkegaardovo poňatie pojmu roztúženosti. Podľa neho túžba môže existovať iba v jednote so svojím predmetom a tento predmet iba v jednote s túžbou. Túžba a predmet túžby sú vo vzájomnej previazanosti. Vznikajú v tom istom okamihu, ale zmyslom ich vzniku nie je to, aby sa zjednotili, ale práve naopak, aby sa od seba vzdialili. Ak teda predmetom túžby Dona Juana je žena, táto osoba nedisponuje ontickou a apriórnu existenciou, lebo je súčasná s túžbou a je determinovaná túžbou. Zároveň však platí aj to, že aj túžba vytvára svoju identitu zoči-voči svojmu predmetu. Dôsledkom tejto teórie – a v romantike platí, že filozofické predstavy a literárna fikcia sú nerozlučne prepletené – je, že romantický Don Juan je v stave permanentného hľadania a opakujúcej sa melancholickej rozčarovanej dezilúzie. Literárnym modelom romantického chápania lásky je zasa Stendhalova „teória kryštalizácie“, ktorá prevracia – podobne ako Fichteho ponímanie projekcie – pôvodné predstavy o priorite krásy (teda charakteru predmetu nášho záujmu) pred túžbou. Na začiatku „kryštalizácie“ je obdiv k predmetnej osobe, ktorá v nás vyvoláva túžbu po láske. Tá nám poskytne nádej, ktorá projektuje do tejto osoby všetky naše očakávania a preferované hodnoty. Nádej produkuje vášeň a náruživosť a v ich dôsledku dochádza k preceňovaniu osoby s projektovanými, teda od nás závislými hodnotami. Mohli by sme povedať – slovníkom Fichteho –, že z Neja vzniklo Ja, alebo na základe znalostí stredovekej literatúry, že z Hocikoho (Jedermann, Everyman) vznikol Nieкто. Stendhal, samozrejme, dodáva, že existuje aj opačný proces vytriezvenia, keď zisťujeme, že predmetom našej túžby je efemérna bytosť, ktorej časová existencia je závislá od trvania túžby. A keď filozofickú teóriu a literárnu fikciu prepojíme ešte s „chorobou storočia“ (Chateaubriand, Musset), tak máme pred sebou rámce, v ktorých sa pohybujú romantickí donchuani a ich ženy.

Najbližšie ku Kierkegaardovmu chápaniu stojí dielo *Don Juan a Faust* od Christiana Grabbeho z roku 1829. Faust si totiž po tom, ako zabil Annu, uvedomuje, že: „... Čím je svet? – Stojí – stál / zavela – Možno tu milovať – Čím je však / láska bez svojho predmetu? – Ničím, ničím“ (Grabbe, 1987, s. 99; prel. Jozef Tancer). Zvláštne miesto v tomto diele zaujíma ten spor medzi Donom Juanom a Faustom, v ktorom ide o určenie miesta a funkcie absolútna a transcendentie v živote človeka. Faust je tej mienky, že nemôže byť ľudské to, čo sa nesnaží o dosiahnutie nadľudského, kým Don Juan tvrdí, že uprednostnenie nadľudského znamená zabudnúť na ľudské.²⁶ Spor uzatvára Juanova konklúzia, ktorá smeruje k tomu, že aj keď nadľudské môže nadobudnúť hocikakú formu, ostáva pre ženu cudzou entitou. Faust v spore podľahne a uznáva, že večnosť spojenú s nadľudským môžeme pochopiť a prežívať iba v prítomnosti, v okamihu lásky. Táto prítomnosť, tento okamih však už nie sú totožné so solipsistickým okamihom 17. a 18. storočia, keď sa spájali s pociťovaním a rozkošou. Teraz už ide o Kierkegaardov „večný okamih“, v ktorom sa vyjavuje „naplnená večnosť“. Zvädzanie stráca svoj pôvodný, pudovo pohľavný charakter, ktorý smeroval k privlastneniu si druhej osoby, a núti Dona Juana k tomu, aby sa snažil dosiahnuť svoj cieľ vo večnosti.

Romantický Don Juan má podobné vlastnosti takmer vo všetkých dobových dielach. Nie však Donna Anna. Ak ostávame pri Anne od Grabbeho, tak zisťujeme, že sa správa podľa

²⁶ „Don Juan: Wozu übermenschlich, wenn du ein Mensch bleibt? – Faust: Wozu Mensch, wenn du nach Übermenschlichem nicht strebst?“ (s. 84).

vzoru známeho z románu *Princezná Clèves*.²⁷ Podobne ako princezná Clèves podriaďuje svoju vášnivú lásku k Nemoursovi vernosti k mŕtvemu manželovi (kde vernosť pramení z pocitu mravnej povinnosti), aj Anna dospieva k tomu, že vášeň je možné zvládnuť pomocou morálky. Svoj vzťah k Octaviovi, teda vzťah k budúcemu manželstvu, vníma podobne ako Dante „debito amore“, teda ako povinnú lásku, ktorá je spojená s mravnou povinnosťou.

A napokon, po priznaní a odmietnutí lásky k Donovi Juanovi, dochádza ku konklúzii: „Vernosť je večná, láska pomínuteľná. / Nech zvíťazí večnosť!“ (s. 44).

Anna okrem toho, že vo svojom správaní pokračuje v intenciách chápania lásky Madame de La Fayette, už vyjadruje aj svoj postoj k romanticky ponímanej túžbe. Ak je pre ňu hodnotnejšia česť ako túžba, tak túžba stráca tú svoju funkciu, ktorú jej prisudzoval Kierkegaard, a tým vystupuje z kruhu romantickej lásky, uzavretého do seba.

Kým Grabbe núti Dona Juana, aby si uvedomil filozofické súvislosti svojho bytia, Puškinova tematizácia je odlišná a aj Donna Anna sa objavuje iba ako objekt túžby. Puškinovo dielo²⁸ predstavuje Donnu Annu nie ako dcéru, ale ako komtúrovu manželku, ktorá sa stretáva s Juanom pred pomníkom na cintoríne. Juan je prezlečený za mnícha a priznáva sa Anne z vraždy jej manžela. Anna sa napriek tomu zaľúbi do Juana, ale ostáva v nej dilema, či nie je aj ona obyčajnou obeťou. Juan to odmieta tvrdením, že sa predsa priznal a odhalením inkognita riskoval vlastný život. Túto repliku už poznáme, veď sa zakladá na ignorovaní smrti. Novinkou je to, že táto ignorácia už nie je namyslenosťou a oddalovaním budúcnosti, ale zmeneným postojom Dona Juana k milovanej žene: „Čo mi je smrť? Za jednu chvíľku s vami / vďačne dám život.“ (Puškin, 1968, s. 122).

Táto „chvíľka“ znamená viac než celý život a dostáva sa na úroveň večnosti, o ktorej hovoril aj Kierkegaard. Preto sa už nečudujeme, keď v okamihu pádu Dona Juana do podsvetia nepočujeme smrteľný výkrik známy z Mozartovej opery, ale tichý vzdych Dona Juana: „Ó, doňa Anna!“

V Puškinovom malom dielku je však ešte jedna žena, ktorú si treba všimnúť najmä z hľadiska tej literárnej postavy, Donny Anny, ktorá zaujme svoje miesto voči Donovi Juanovi na prelome 19. a 20. storočia. Juanova prvá cesta po návrate do Madridu vedie ku kurtizáne Laure. Z ich rozhovoru vysvitá, že mentálne sú na rovnakej vlnovej dĺžke a jeden druhého považujú za rovnocenného partnera. Laura je tá, ktorá vysvetlí Donovi Carlosovi postoj, ktorý je typický pre dobového Dona Juana, že vernosť je racionálnym omylom, ktorý predpokladá kontinuitu vzťahu k iným ľuďom. Keď sa jej Don Carlos opýta, či aj teraz miluje Dona Juana, Laura odpovedá: „V tejto chvíli? / Nie, neľúbim. Dvoch ľuďov nemôžem / a teraz ľúbim teba.“ (s. 105). Znamená to, že v danom okamihu je Laura absolútne verná. Časový úsek, ktorý je medzi dvoma milostnými aktmi, nemá existenciálny význam, veď nás neviazajú ani k jednému z dvoch partnerov. V tomto vyznaní Laury sa prebúdza k životu libertiniánsky svetonázor 18. storočia, ktorý naráža na „večný okamih“ romantiky.

S romantickou apoteózou Anny sa stretávame u E. Th. A. Hoffmanna. K tomu treba uviesť toľko, že novela *Don Juan* sa viaže jednak k predstaveniu Mozartovej opery, jednak k speváčke, predstaviteľke Donny Anny. Hoffmannovu novelu – ktorá bola uverejnená v dobovom hudobnom časopise Allgemeine Musikalische Zeitung – teda môžeme ponímať aj ako

²⁷ Madame de La Fayette: *La princesse Clèves*, 1678.

²⁸ Alexander Sergejevič Puškin: *Kamenný hosť*, 1968, s. 93 – 124.

palimpsest k opere,²⁹ ale aj ako appendix ku Kierkegaardovej analýze. Hoffmann však dospieva k iným výsledkom ako Kierkegaard a aj postavu Dona Juana interpretuje inak, ako sa objavuje v dobových predstaveniach opery. Za centrálnu postavu nepovažuje Dona Juana, ale Donnu Annu. „Donna Anna je postavená oproti Donovi Juanovi ako rovnocenný protivník, pokiaľ ide o najvyššie uprednostnenie prírody. Ak bol Don Juan spočiatku obdivuhodne statným, skvelým mužom, ona je ženou božskou a nad jej čistou myslou nemá diabol žiadnej moci. Všetko umenie pekla mohlo ju skaziť iba pozemsky“ (Hoffmann, 1959, s. 56). Hoffmann pomocou premyslenej narácie – v ktorom namiesto chladného a vševediaceho rozprávača dáva vystupovať zaniatenému, nadšenému divákovi: „Enthusiast“ – sa odpútava od textu opery a v hudbe vidí dve prírodné sily, ktoré bojujú medzi sebou: Dona Juana a Donnu Annu. Anna mohla byť tou osobou, ktorá by pomocou lásky prebudila v Donovi Juanovi uvedomenie si jeho božskej prirodzenosti a vytrhla by ho z jeho nešťastného života. Žiaľ, stretli sa príliš neskoro a Anna už nemohla uniknúť. „Nezachránila sa! Keď ušiel, čin bol dokonaný. Oheň nadľudskej zmyselnosti, plam pekiel zachvátil jej vnútro a akýkoľvek odpor bol márný. Jedine on, jedine Don Juan mohol v nej zapáliť zmyselné šialenstvo, akým ho zahŕňala...“ (s. 57). Hoffmann to síce expressis verbis neformuluje, ale z jeho textu je zrejmé, že Anna bola jediná žena, ktorá dokonale pochopila a precítila skutočnú existenciu Dona Juana, a preto sa ich stretnutie stalo pre oboch fatálnym. Môžeme odabstrahovať od toho, že v opere Anna presviedča Dona Ottavia, aby pomstil Juanov čin, a upokojí sa až vtedy, keď je už Juan v pekle, lebo následne oddaľuje svadbu s Donom Ottaviom, ktorý nedospel tam, kam sa dostal Don Juan. Ani Annu, ani Dona Juana nemôžeme merať pohľadom každodenného človeka. Cieľom ich pomeru nie je manželstvo. Ich vzájomný vzťah to prevyšuje. K tomu vzťahu však bola potrebná Anna. Kým neprišla ona, Don Juan iba zbieral ženy, tu však narazil na rovnocennú partnerku. Hoffmannova Donna Anna je prvou v rade žien, ktoré sú síce osudovo zamilované do Dona Juana, nie sú však už jeho príveskom.

Prechod k Donovi Juanovi a k Donne Anne 20. storočia sa nachádza v diele G. B. Shawa.³⁰ Tu nemáme priestor na to, aby sme sa venovali otázke, do akej miery je v tejto hre prítomná Schopenhauerova filozofia. Stačí poznamenať, že odhrnutie Mayinho závoja zo sveta javov sa prezentuje vo filozofickom zameraní a odhodlaní Johna Tannera (alias Dona Juana). Juan tu už vidí nebezpečenstvá, ktoré naňho číhajú, a chce sa odtrhnúť aj od každodenného života. Je preto prvým Donom Juanom, ktorý uteká pred ženami. A je aj prvým, ktorý reflektuje na svoju literárnu predhistóriu, a keď v pekle Lucifer nepriamo cituje tú časť Grabbeho drámy, v ktorej Don Juan a Faust diskutujú o absolútne – „Chráňte sa honby za Nadľudským, vedie k paušálnemu pohrdaniu všetkým Ľudským“ (Shaw, 1968, s. 383) – Juan vopred odmieta túto dobrú radu, lebo ju považuje za sentimentálnu: „... hoci sa od cynického diabla rád niečomu priučím, sentimentálneho vôbec neznesiem“ (s. 382). Predstavme si tú situáciu: diabol je ten, kto si osvojil svetonázor romantického Dona Juana, ale Juan začiatku 20. storočia už žije v iných časových dimenziách. Z toho by sme mohli odvodiť záver, že podsvetie hodnotí činy Dona Juana na základe predchádzajúcich a už zaniknutých ideí. Nie je preto náhodné, že Don Juan nielenže nechápe, prečo ho na každom kroku upozorňujú na trest, ale ani ho to nezaujíma. Aký vzťah môže mať k minulosti, keď žije v permanentnej prítomnosti? A vôbec: majú

²⁹ Ricarda Schmidt: *How to Get Past Your Editor: E.T.A. Hoffmann's „Don Juan“ as a Palimpsest*, 2009.

³⁰ George Bernard Shaw: *Man and Superman*, 1911 – 1912; slovenský preklad medzihry *Don Juan v pekle*, 1968, s. 311 – 385.

prekonané hodnoty nejakú funkciu pre činnosť suverénneho individua? Ani nemusíme upozorňovať na Nietzscheho prítomnosť v myslení Shawa.

Juana nudí idealizácia lásky, Anna mu zasa vyčíta jeho filozofickú nedôslednosť. Proti Juanovmu tvrdeniu, že od žien vždy utiekol preto, lebo jednak chceli ovládnuť jeho životný čas, jednak v nich nenašiel ideálnu ženu, zaujíma jednoznačné ženské stanovisko: Ideálna žena neexistuje, a preto sa s ňou ani nedá oženiť. „Tuším všetci by ste sa chceli oženiť s pôvabným stelesnením hudby, maliarstva a poézie. Lenže to nie je možné, pretože také niečo neexistuje. Ak žena z mäsa a kostí nie je pre vás dosť dobrá, nedostanete nič; to je všetko. Ženy sa musia uspokojiť s manželmi z mäsa a kostí – a veru aj toho je dakedy pomenej; musia teda aj vám stačiť manželky z mäsa a kostí“ (s. 358 – 359). Na to Juan odpovedá, že toto antiromantické stanovisko, ktoré jednoznačne súvisí s dobovým ženským hnutím a koncepciou „New Woman“³¹, nie je v rozpore s jeho názorom, veď on už dávno skoncoval s romantikou. Vyzná sa z toho, že predtým ženu „glorifikoval a omylom jej pripisoval svoje predstavy, myšlienky a city“ (s. 356). (Ako keby sme čítali Stendhalovu teóriu kryštalizácie.) Don Juan v podsvetí však už má inú mienku a hovorí: „Práve preto som sa odvrátil od romantika s umeleckou povahou, ako sám nazýval svoju zaslepenosť. Poďakoval som sa mu za to, že ma naučil používať oči a uši, ale povedal som mu, že jeho kult krásy, honba za šťastím a idealizovanie žien nestojí ako životná filozofia ani za fajku dymu...“ (s. 359). Tu treba, samozrejme, pripomenúť, že v časti hry, ktorá sa odohráva v podsvetí, vystupuje pôvodná, španielska Donna Anna, ktorá – a to je poučné – si uvedomuje situáciu žien a sformuluje svoj názor, až keď sa dostane do pekla. A tejto Anne priznáva nový Don Juan, že ako zvodca žien nikdy nebol šťastný. A priznáva aj to, čo bude určujúce pre všetkých donchuanov 20. storočia, že „do náručia Ženy ma nikdy neprivedla láska, ale únava, vyčerpanosť“ (s. 375). Únavu a vyčerpanosť musíme chápať nielen v doslovnom, ale aj v alegorickom zmysle.

Anna Whitefield, ktorá prenasledovala Johna Tannera cez polovicu Európy iba preto, aby ho prinútila k manželstvu, využíva práve túto únavu a vyčerpanosť na to, aby dosiahla svoj cieľ. Vysvitne však, že úspech ešte nevedie k šťastiu. John Tanner priznáva, že „nie som šťastný človek. Anna vyzerá ako šťastná, ale aj ona je iba víťazná [...] Toto nie je šťastie, lež cena za to, za ktorú silní ľudia predávajú svoje šťastie“ (Shaw, b. v., s. 325). Keď túto sentenciu ostatní považujú za grobianstvo, Anna sa iba usmieva a pobáda Johna: „Nestaraj sa o to, drahý! Iba rozprávaj ďalej“ (s. 326). Zrejme nie je nadinterpretáciou, ak tvrdíme, že Don Juan pomaly preplával z vôd činorodosti do vôd teórie. A Anna preberá jeho predchádzajúci post víťazného individua.

Okrem medzihry v pekle, ktorá je vlastne filozofickou rozpravou o vzťahu pohlaví, oplatí sa prečítať aj to, čo Shaw napísal Atrhurovi Walkleyovi v podobe predslovu k tomuto dielu. Tam sa expressis verbis vyjadruje v tom zmysle, že muž už nie je víťazom v hre pohlaví a je aj otázne, či vôbec niekedy toto postavenie mal. Na úroveň nadčloveka ľudstvo privedie žena ako predstaviteľka Life Force. Na konci medzihry v pekle, keď už Don Juan odchádza do neba a Anna sa spýta, kde nájde nadčloveka, a odpovedia jej, že sa ešte nenarodil, Anna výkrikom hľadá otca pre budúceho nadčloveka. V spomínanom predslove Shaw konštatuje, že posledný, skutočný

³¹ Koncepcia „New Woman“ pochádza od autorky Sarah Grandovej, ktorá vo svojom románe *The Heavenly Twins* znázornila nerovnosť mužov a žien a sexuálnu sebarealizáciu žien. Sám G. B. Shaw postavil do centra väčšiny svojich známych diel autonómne ženy. Pozri napríklad *Živnosť pani Warrenovej*, *Svätá Jana*, *Pygmalion*.

Don Juan pochádza od Mozarta a tento Don Juan stojí na tej istej úrovni ako Goetheho Faust. Po rôznych literárnych zmenách 19. storočia nastala nová situácia: „Don Juan zmenil svoje pohlavie a stal sa Donnou Juanou, ktorá opúšťa svoj domov bábik a žiada svoje práva namiesto toho, aby naďalej hrala vedľajšiu úlohu v moralizujúcej dramatickej hre“ (s. 17). Je pravda, že Donna Juana ako literárna postava sa zrodila počas života Shawa, ale nie v tom zmysle, ako o tom hovorí on, lež ako Juanova protihráčka a partnerka. K nej sa však vrátime až na konci tejto štúdie.

Vyčerpanosť spomínaná Shawom sa skrýva v pozadí toho, že Don Juan začiatku 20. storočia je už unavený a už nie je tým zvodcom, akým býval predtým. Základnou vlastnosťou tohto Dona Juana sa stáva pasivita a rezignovaná akceptácia očakávaní vyplývajúcich z povesti jeho mena. Z maďarskej literatúry možno v tejto súvislosti spomenúť diela Tamása Deáka a Endre Gerelyesa. V Gerelyesovom Donovi Juanovi³² je základnou dilemou hlavného hrdinu to, že ženy už nechcú jeho ako osobu, ale túžia po legende, lebo stať sa súčasťou legendy znamená aj rast ich dôležitosti. Uvedomením si svojej prítomnosti v legende však bezprostredne vyplýva pre Dona Juana, že sa musí stotožniť s postavou legendy.³³ Gerelyesov Don Juan preto hľadá ženu, ktorá nechce jeho telo a legendu, lež jeho ako osobu. A túto ženu nachádza vo svojej manželke Donne Elvire, ktorá sa postaví na jeho stranu v boji proti Inej Vóli. Don Juan dokáže zvíťaziť iba s jej pomocou. Aj vo dvojici krátkych románov T. Deáka³⁴ sa objavuje táto rezignovanosť po tom, ako si Don Juan uvedomí, že jeho previnenia, hriechy a provokácie boli zbytočné a prázdne bolo aj presvedčenie, že zvädzal ženy ako absolútne slobodný človek v mene diabla, veď ženy túžili iba po jeho mužnosti, hoci on chcel vplývať na ľudí pomocou idey. Tento svet ideí však už nemá nič spoločné s Faustovým nezaujatým dosahovaním pravdy: „Veď keby ma zaujímala iba pravda obsiahnutá v myšlienkach! Mňa si však podmanila krása ideí; nie čistota, ale opojenie z poznávania“ (Deák, 1986, s. 144). Prostredníctvom estetickosti poznávania akoby stál pred nami postmoderný Don Juan – je to však nepotvrdená konklúzia. Skutočná tragédia Dona Juana v danom diele totiž spočíva v tom, že svojou osamotenosťou a najmä odlišnou predstavou poriadku vyprovokuje zásah všemocnej inkvizície.

Pred Gerelyesom a Deákom sa v maďarskej literatúre objavilo začiatkom 20. storočia aj iné dielo o Donovi Juanovi,³⁵ v ktorom už hlavná predstaviteľka – Anna/Ninette – vystupuje ako autonómna postava voči Juanovi/Jánosovi. Autorom bol Lajos Biró, ktorý sa po svojej emigrácii stal slávnym scenáristom v Hollywoode. Mužský protagonista János Aradi je operným spevákom, ktorý má len dočasné vzťahy so ženami, no nerád spieva rolu Dona Giovanniho, lebo pri predstavení počas vojny mal veľký neúspech. Ako k tomu poznamenal: „Dona Juana ani na scéne nehrám rád. Divadelný Don Juan je smiešny a hlúpy chlapík. Sobášny podvodník. Ten, kto každej žene sľubuje manželstvo, nezvádza, ale klame. Ja mám rád Dona Juana z legend. [...] Toho, ktorý tak dokonale zvedie ním milované ženy, že ony sa mu odovzdajú

³² Gerelyes Endre: *Don Juan, avagy a hivatástudat*, 1975.

³³ V románe Sándora Máraiho *Vendégjáték Bolzanóban* (*Hostovanie v Bolzane*) sa do tejto situácie dostáva Casanova. Ráno druhý deň po príchode naňho pozerajú slúžky cez kľúčovú dierku jeho izby a pýtajú sa Lucie, čo videla, a ona odpovedá: „Muža.“ V maďarskom texte je neurčitý člen pred slovom „muž“, ale je to zavádzajúce, lebo z reakcií prítomných žien jasne vyplýva, že videli onoho muža-legendu.

³⁴ Tamás Deák: *Don Juan – Don Juan halála*, 1986.

³⁵ Lajos Biró: *Don Juan három éjszakája*, 1917.

na život a na smrť. Bezstarostne sa mu vydajú napospas, lebo už nemajú ani vôľu, ani inú túžbu, iba to, aby mu podľahli. Nestarajúc sa o to, čo príde potom“ (Biró, 1917, s. 28 – 29). V príbehu sa tu na chvíľu objaví variácia na Pygmaliona od Shawa, lebo János sa sprostredkovane aj bezprostredne zúčastňuje odbornej prípravy Ninette, ktorú „vychováva pre seba“ a ktorá potom chce iba to, čo aj on. Ninette sa potom vydá za Eleka, o ktorom János vyhlásil, že si zaslúži takúto ženu. Po sobáši Ninette už odmieta Jánosa a nekoná tak, ako to od nej očakáva on. Urobila rozhodnutie a teraz už každý svoj krok a čin podriaďuje tomuto rozhodnutiu. Oproti vtedy preslávenej Weiningerovej teórii,³⁶ podľa ktorej „amoralita“ ženy spočíva v jej neschopnosti spojiť časové dimenzie konania, Ninette koná v kontinuálnom osobnom čase, a preto nenasleduje vôľu iného človeka, ale uskutočňuje vlastné rozhodnutia. Ako hovorí: „Verím, že patríam sama sebe. Preto musím takto žiť a takto konať“ (Biró, 1917, s. 169). A potvrdzuje to aj ďalším výrokom: „Lebo dlhujem sebe svojím životom“ (s. 171). Ninette je už emancipovanou ženou a z jej samostatnosti neuberá to, že patrí svojmu mužovi, lebo aj on venoval svoj život Ninette. János napokon uznáva, že Don Juan „umrel“. Záverečná veta románu to nielen potvrdzuje, ale aj ironizuje, lebo keď sa János spýta Ninette, ako ho budú volať jej deti, ona so smiechom odpovedá: „Dedo.“

K únave a vyčerpanosti sa teda pridružuje aj staroba. Vyčerpanosť už nedovoľuje Juanovi, aby naďalej hral svoju hru vábenia, príliš zostarol, aby ho zaujímali hry, v ktorých nasadzoval svoj život. Don Juan dvadsiateho storočia je unavený a starý. Táto únava charakterizuje Juana, ktorý ako 66-ročný dvorí jednej dáme, lebo v tomto vzťahu vidí možnosť oddialenia smrti. Tento starý Don Juan je hlavnou postavou diela Henryho de Montherlanta.³⁷ Montherlantov Don Juan – podobne ako u Biróa – odmieta svoj charakter burladora a uprednostňuje „čisto“ peňažné medziľudské vzťahy. Ale ani tak neunikne smrti, lebo tá neútočí zvonka, ale zreje vnútri Dona Juana. Konečné vyústenie príbehu je totožné s riešením v slávnom japonskom filme z roku 1964 *Onibaba* od režiséra Shindô Kanetu: maska, ktorá znázorňuje hlavu smrčky, sa prilepí na tvár Dona Juana. Jeho posledné vety – „Hlava smrčky? Nevadí! Dopredu! Cvalom do Sevilly!“ (Montherlant, 1968, s. 521) – možno vyložiť dvojako. Môžu znamenať to, že Don Juan pohŕda smrťou, možno ich však interpretovať aj tak, že sa podriadil smrti, uvedomujúc si, že v Seville naňho čaká osud. Don Juan sa stal aj fatalistom.

Aj česká literatúra 20. storočia vyprodukovala svoj obraz Dona Juana,³⁸ a to prostredníctvom Karla Čapka a Milana Kunderu. Z Čapkovej novely,³⁹ presnejšie zo zvláštnej spovede Dona Juana sa dozvedáme, že celý svoj život iba predstieral mužnosť a slávne úteky od žien neboli výrazom jeho záletníctva, ale zakrývaním trápnej skutočnosti: Don Juan je impotentný. Od onnipotentného Dona Juana zo 17. storočia sme sa dostali k nemohúcemu a nemužnému Juanovi. Kundera nezájde až tak ďaleko. Jeho Don Juan⁴⁰ sa v určitom zmysle podobá na Gerelyesovho Juana, lebo aj on – teda za Dona Juana považovaný doktor Havel – vie, že ženy bežia za ním iba pod vplyvom legendy o ňom. (Toto si uvedomí najmä vtedy, keď na liečebnom

³⁶ Otto Weininger: *Geschlecht und Charakter. Eine prinzipielle Untersuchung*, 1902.

³⁷ Henry de Montherlant: *Don Juan*, 1958.

³⁸ V tejto súvislosti odhliadnem od románu Josefa Tomana *Don Juan. Život a smrť Dona Miguela z Maňary* (1944, 1955), ktorý jednak odzrkadľuje aj niektoré myšlienky Ladislava Klímu, jednak spracováva druhú zložku mýtu o Donovi Juanovi, životný príbeh dona Miguela de Maňary.

³⁹ Karel Čapek: *Zpověď dona Juana*, 2009.

⁴⁰ Milan Kundera: *Symposion; Doktor Havel po dvaceti letech*, 1968, s. 83 – 116, 139 – 165.

pobyte, teda tam, kde o ňom nevedia, kto je, ho ženy nielen obchádzajú, ale ho ani nevnímajú.) Doktor Havel vidí rozdiel medzi pôvodným Donom Juanom a Donom Juanom 20. storočia: pôvodný Juan bol víťaznou a tragickou postavou, kým jeho repliky z 20. storočia sú iba „Veľkými Zberateľmi“, a teda otrokmi vlastnej povesti. Nie je preto náhodné, že primár oddelenia za svoj najväčší milostný úspech považuje príhodu, keď ho jedna žena odmietla. Pociťala ho tým, že sa k nemu nestavala prostredníctvom sexu. A doktor Havel – hoci to najprv z morálnych príčin odmieta – sa napokon stane sexuálnym objektom primárovej priateľky. Ako reaguje doktor Havel, kedy doktorka preberá iniciatívu? Odovzdajme slovo Kunderovi: „Ach, to je mi otázka...“ (s. 112).

A teraz sa pozrime na tie diela o Donovi Juanovi z 20. a zo začiatku 21. storočia, v ktorých ženy nielen prerastú cez Juanovu hlavu, ale stanú sa aj hybnou silou príbehu. Prvým takým dielom z hľadiska časovej následnosti je hra Edmonda Rostanda.⁴¹ Predohra sa začína tam, kde sa končí Molière, ale Don Juan sa vráti naspäť, aby vyplatil Sganarella kopancami do zadku. Potom sa dohodne s diablom, že dostane ešte desať rokov života. Prvá časť hry sa začína poslednou nocou týchto desiatich rokov v Benátkach, kde sa objaví jeden bábkar, aby predniesol svoje divadlo, v ktorom účinkujú Polichinelle, Diabol a aj Don Juan. Na konci predstavenia bábk opustia scénu a pokračuje hra. Diabol chce vziať Dona Juana, ktorý s ním – presne podľa vzoru stredovekej morality Everyman (Jedermann, Hocikto) – začína vyjednávať a vymenúva všetky svoje výnimočné vlastnosti. Predostrie a neskôr spolu s diablom roztrhne zoznam všetkých 1 003 žien, veď už od Montherlanta vieme, že Juana nezaujímajú vlastná minulosť. Žije v aktuálnej prítomnosti. Juan sa odvoláva na tie diela, v ktorých účinkoval, a aj na tie teoretické práce, ktoré analyzovali jeho postavu. Diabol však neberie do úvahy tento argument a odbije ho krátkou poznámkou: „Čteš příliš, o tobě co všechno napsali!“ (Rostand, 1948, s. 69). Objavia sa ženy zo zoznamu. Všetky majú na tvári masku a Juan nespoznáva ani jednu z nich, dokazujúc tým, že nemal žiadny vzťah k osobnosti žien a naháňal iba ich množstvo. Zamaskované ženy, Tiene vyvracajú Juanovu istotu, že on ich získaval, a spočítajú mu, že od začiatku do konca ony usmerňovali priebeh udalostí:

Než na mně pohleděls, dřív jsem tě vyvolila.

(s. 63)

Tvé slavné žebříky! Což nejsou mnohem spíš
jen pavučinami, po kterých vystoupíš?

(s. 64)

Pro tvoje chování, když cucháš!

A když lžeš! – Oblékáš v krátkém čase!

Je žena Juanu, čím muž je dívkám zase!

(s. 68)

Je to veľmi silný argument, pod ktorého ťarchou Juan stráca pôdu pod nohami, lebo ak je neviestka iba predmetom sexuality, tak Juan – tým, že sa stáva šľapkou – stráca aj posledné omrvinky svojej slobodnej vôle a slobodomyselnosti. Tiene však majú ešte jeden tromf v rukách. Juan sa dovtedy vystatoval tým, že oproti iným mužom jedine on bol schopný uchmatnúť manželky

⁴¹ Edmond Rostand: *La Dernière nuit de Don Juan*, 1921 (v českom preklade: *Poslední noc Dona Juana*, 1948).

iných mužov a ani jedného sa nikdy nezľakol. Tieni ho však usvedčujú z toho, že existujú dvaja muži, ktorých sa aj on bojí. Sú to Tristan a Romeo, ktorí boli skutočnými milencami: „Ti slávu majú večnou! / Tys všetky ženy měl, – však žiadnou jedinečnou!“ (s. 73).

Toto tvrdenie sa nevzťahuje iba na to, že Juan sa vzťahoval k ženám vždy a výlučne dočasne – nevytvoril teda trvácny vzťah a nedospel k skutočnej existencii založenej na kontinuite –, ale aj na to, že presvedčenie o svojom postavení ako subjektu voči ženám ako objektom stojí na hlinených nohách. Subjekt nevlastní svoj objekt, veď kategórie subjektu a objektu sú vzťahové kategórie. Sú navzájom prepojené tak ako túžba a predmet túžby v Kierkegaardovej teórii. Ani o jednej nemožno predpokladať, že by existovali a priori voči druhej.

Diabol si uvedomí, že po tomto vytriezvení by bolo peklo vykúpením pre Juana, preto so satanskou iróniou vymyslí preňho iný osud. Kým osud pôvodného Dona Juana bol tragický, lebo sa nevzdal svojej individuality voči ničomu a nikomu, Juan 20. storočia sa stal komicou figúrou (ako napríklad u Kunderu), teda aj ukončenie príbehu musí mať takýto charakter. Diabol strčí Dona Juana medzi kulisy bábkového divadla, aby tam predniesol ako marionetová figúrka paródiu svojho života. Posledné slová Juana ako bábkky visiacej na drôtoch sú nasledujúce: „Som slávny burlador!“ A celý príbeh uzatvára výrok Bieleho Tieňa, teda ženy, ktorá by bola mohla zachrániť Juana pod podmienkou, že by ju bol uznal ako osobu: „Aká škoda!“

Túto sentenciu o Donovi Juanovi, teda o jednom z archetypov modernity, vyriekne žena. Núka sa jediná interpretácia: Don Juan sa sám pripravil o možnosť stať sa skutočným subjektom vo vzájomnej hre pohlaví, a tak sa premenil na svoju vlastnú paródiu.

Najznámejším dielom o Donovi Juanovi 20. storočia je hra Maxa Frischa.⁴² Frischov Don Juan zosobňuje v sebe takmer všetky vlastnosti Juanov 20. storočia. V prvom rade stratil všetky ilúzie o ženách a vie, že jeho vlastný obraz neznamená nič oproti každodenným legendám. V druhom rade – podobne ako John Tanner u Shawa – túži po niečom vyššom, ako je žena. U Tannera je to filozofia, u Frischovho Juana geometria: „Vy si to nazývajte bohom, ja to nazývam geometriou. Každý chlap má niečo vyššie, ako je žena, keď vytriezvie“ (Frisch, 1968, s. 426). Napokon aj tento Don Juan je konfrontovaný s tým, že jeho život je už literárne stvorený a tento literárny obraz ho bude sprevádzať do konca života.

Juan uteká pred manželstvom, ale tento útek je spojený s fatálnym nedorozumením. V tajnosti túži po svojej neveste Anne, ktorú už dávno nevidel, a v noci sa s ňou stretne v parku. Je takisto zneistená a pochybuje o svojom kroku do manželstva. On nespozná ju a ona jeho a ako neznámi ľudia sa pomilujú a zaľúbia sa do seba. Keď na druhý deň Juan uvidí, že tou neznámou ženou je jeho nevesta, zľakne sa, stratí sebaistotu a odmietne povedať áno: „V mene Otca, Syna, Ducha Svätého – nemôžem to odprisať – po tom všetkom, keď viem, čo všetko je možné – ako mám vedieť, koho milujem – a ona, moja nevesta, ktorú som videl na vlastné oči: blažená s prvým chlapom, ktorým (náhodou) bol som sám“ (s. 432). Tohto Dona Juana už nezaujímajú anonymné ženy a ani on sám nechce byť beztvárnym – veď stále nosil masku – zvodcom. Anna však zostáva zamilovaná, lebo náhodu považuje za prostriedok osudu a nevyhnutnosti. Preto ju nezaujíma, že sa svadba neuskutočnila, a chce sa stretnúť s Juanom na tom istom mieste, kde strávili predchádzajúcu noc. Juan však už utiekol. Anna neunesie túto zradu a utopí sa v jazere. Juanov osud naplní iná žena. Je to bývalá kurtizána Miranda, ktorá je smrteľne a bezpodmienečne zaľúbená do Juana.

⁴² Max Frisch: *Don Juan oder die Liebe zur Geometrie*, 1953 (v slovenskom preklade: *Don Juan alebo Lásky ku geometrii*, 1968).

Po dlhých rokoch, keď sa už Juanovi sprotivil jeho predchádzajúci život, v ktorom sa pripôobil svojej legende a Miranda sa stala bohatou vdovou, uzavreli dohodu: Juan zrežiruje svoj pád do pekla a Miranda ho prijme do svojho paláca, kde sa bude môcť venovať svojej láske, geometrii. Plán vyjde, všetci uveria, že Juana vzal diabol, a on sa utiahne k Mirande. Odtiaľ už niet úniku, lebo by sa zrútila stavba legendy a on by sa musel stať znova Donom Juanom. V záhrade kňaznej Mirandy pri rozhovore s miestnym biskupom sformuluje svoju najväčšiu dilemu, viažucu sa na pôvodnú Platónovu teóriu o androgýnovi: „Vážne, môj odpor voči stvoreniu, ktoré nás rozštiepilo na muža a ženu, je ešte mocnejší [...] Aká nehoráznosť, že človek sám nie je celok a čím väčšia je jeho túžba, tým tu stojí prekiatejši, vystavený druhému pohlaviu až do vykrvácania. Pritom mám byť vďačný, viem! Mal som len dve možnosti: zomrieť alebo prísť sem. Cítiť vďačnosť za toto väzenie v rajských záhradách“ (s. 491).

Don Juan sa stal závislým od Mirandy. Veľkým úšľabkom príbehu je to, že Don Juan, ktorý predtým uprednostňoval vzťahy bez emócií a redukované na čistú telesnosť, sa stal baránkom tej ženy, ktorej pôvodným povolaním bolo poskytovanie lásky za peniaze. Ale ani to nie je koniec. Biskupovi sa priznáva aj z najväčšieho strachu, čo sa stane, ak mu „ešte pohlavie hodí slučku na krk“. Na biskupovu otázku, čo by to mohlo byť, Juan odpovedá: „Keby zo mňa urobila otca. A čo mám robiť? Ona za to predsa nemôže. Zasadneme ku stolu, akoby sa nič nestalo, a povieme: Dobrú chuť!“ (s. 493). Čo sa aj stane a „pomaly padá opona“. A z pamäti sa vynorí posledná veta z Rostandovej hry.

Predstavme si tú blasfémiiu, ako sa Don Juan ukáže pred 1 003 ženami a za ruky vedie svojho synčeka!

Nemôžeme obísť ani historický román, v ktorom takisto ženské postavy určujú Juanov osud.⁴³ Podľa Obermeierovej koncepcie už nemožno postaviť príbeh moderného Dona Juana na účasť jedinej hlavnej ženskej postavy, preto tu absentuje Donna Anna. Vystupujú však tri aktérky, ktoré sú postavené na roveň Dona Juana ako rovnocenné partnerky. Prvou je Catalina, ktorá – podobne ako Puškinova Laura alebo Frischova Miranda – pestuje najstaršie ženské remeslo, a preto sa dostáva k Juanovi duševne najbližšie. Voči nej Juan nemusí dokazovať svoju mužnosť (veď ide o čisto finančný vzťah), preto si ju váži, dokonca ju aj miluje. Catalina zasa rozpoznáva Juanovu základnú osobnostnú črtu, že on je večne hľadajúcim, pokoj nenachádzajúcim Ahasverom sveta lásky. Druhou ženou je Manuela, ktorá ušla z kláštora a v ktorej Juan spoznáva sám seba. Zalúbi sa do nej ako do svojej stratenej polovice – pozri Platónov mýtus o androgýnovi –, zmocní sa jej a chce si ju vziať za manželku, lenže vysvitne, že Manuela je jeho dcéra. (V tomto príbehu dostávame odpoveď na dilemu Frischovho Dona Juana: Sami osebe netvoríme celok, a keď zistíme, že druhá osoba nie je cudzia, výsledok musí byť tragický.) Juan stratí pud sebazáchovy. Konfrontuje sa so svojou schizofrenickou situáciou. Napriek tomu nejde cestou Oidipa. Rozhodne sa pre iné, neočakávané, no po predchádzajúcom tragickom príbehu celkom logické riešenie: ožení sa s treťou, mužov nenávidiacou ženou Dianou de Ulloa. Je to predzvesť konca. A skutočne: po tom, ako Juan zabije manžela Diany a ona odcestuje s ním, novopečený pár navštívi hrob mŕtveho manžela, kde jeho pomník padne na Juana a on umrie. Je to tragikomické rozuzlenie príbehu.

Unavenosť, rezignovanosť, staroba a útek do teórie – to sú charakteristické črty Dona Juana 20. storočia, ktoré stoja v príkrom rozpore s klasickým a tradičným Donom Juanom.

⁴³ Siegfried Obermeier: *Don Juan, der Mann, den die Frauen liebten*, 2000 (v českom preklade: *Don Juan*, 2002).

Keď sa nositeľ takýchto vlastností napriek tomu ukazuje v role zvodcu žien, tak sa jeho osud stáva komédiou, paródiou alebo smrtiacou iróniou. Paralelne s touto zmenou sa ženy stávajú protagonistkami príbehu a ony určujú smer Juanovho života. Jemnou odlišnosťou od tejto schémy sa vyznačujú dva romány 21. storočia. Prvým je dielo Petra Handkeho.⁴⁴ Uňho Don Juan zachováva jeden zo svojich stálych atribútov, slobodu, ale už nezvádza ženy tradičným spôsobom. Jeho moc spočíva v pohľade.⁴⁵ Po tom, ako jeho pohľad spočinie na žene, ona sa zmení. Keď si vymenia pohľady, ženy stratia svoju minulosť, kam už niet návratu. Nie je to však víťazstvo Dona Juana, ale prebudenie ženskej žiadostivosti. Ženy sa stanú samy sebou, krajšími, ale i nebezpečnejšími bytosťami, lebo sa snažia privlastniť Dona Juana. Veď ak sa stratila minulosť, tak budúcnosť viažu k tomu okamihu, v ktorom sa samy premenili, a tento okamih by chceli zopakovať aj v budúcnosti. Lenže Don Juan nie je schopný opakovania – tu sa znova stretávame s dilemou Kierkegaarda. Opakovanie by zabilo Dona Juana. Jeho pohľad je jednorazový (a tým aj jedinečný), preto, ak si chce zachovať svoju existenciu, tak musí utiecť. Ženy ho preto považujú za zradcu. Ale iba tie ženy, ktoré nevedie, čo s vlastnou sebaidentitou, ktorá predpokladá sebaurčenie a slobodu a niekedy aj s nimi súvisiacu osamotenosť. Handkeho Don Juan nesie so sebou práve túto samotu a smútok. Don Juan druhého románu z tohto obdobia⁴⁶ ide ešte ďalej. Hoci aj on utečie po každom milostnom dobrodružstve, ale kým je pri žene, jeho jediným cieľom je dosiahnutie ženskej – a nie vlastnej – rozkoše. Akoby naplňal morálnu maximu Diderotovho *Jakuba*: „Získanie rozkoše pre druhého je najväčšie dobro.“ Jeho tragédia prichádza vtedy, keď sa zaľúbi do Donny Anny. Preto ani jeho smrť nie je tradičná, veď umiera tak, že svojím telom zachytáva tú guľku vystrelenú ženichom Donny Anny, ktorá mala zabiť Annu. Juan sa obetuje kvôli žene.

Textové analýzy teda ukazujú tú premenu, pre ktorú platí, že archetyp Dona Juana postupne stráca svoj charakter dominantného, víťazného a onnipotentného subjektu modernity a mení sa na objekt diania. Takto načrtnutý obraz by mohli zjemňovať tie analýzy, ktoré do centra stavajú intertextualitu, a naratívne techniky, lebo by sa preukázali vzájomné prelínania textov z rôznych období literárneho stvárnenia Dona Juana. Základná štruktúra by sa však tým nezmenila.

Na záver musíme spomenúť postavu, o ktorej sme sa už zmienili v predchádzajúcich pasážach, ale nerozviadli sme jej charakter. Ide o Donnu Juanu. Donna Juana vo svojej pôvodnej podobe ešte nie je ženskou obdobou Dona Juana, ale jeho protivníčkou. Nečudo, že túto Donnu Juanu vytvoril autor prototypu Dona Juana, Tirso de Molina. V jeho intrigovej veselohre⁴⁷ má Donna Juana mužské preoblečenie, aby získala naspäť lásku svojho neverného ženicha Dona Martina. (Je iba náhoda, že v tejto veselohre účinkuje aj jeden žiarlivý Don Juan, ktorý je zamilovaný do Donny Inés, ktorú zasa chce získať Don Martin prezlečený za Dona Gila. Je celkom prirodzené, že aj Donna Juana sa prezlečie za Dona Gila.) Donna Juana sleduje jediný cieľ – a tomu podriaďuje všetky svoje činy – , a tým je odhalenie Dona Martina a jeho

⁴⁴ Peter Handke: *Don Juan (erzählt von ihm selbst)*, 2004 (v českom preklade: *Don Juan (ve vlastním podání)*, 2006).

⁴⁵ Pozri k tomu Stefanie Kullick: „Don Juan ist ein anderer“ Peter Handkes *Don Juan (erzählt von ihm selbst)* in *der literarischen Tradition des Don Juan-Stoffes*, 2008, s. 43 – 50.

⁴⁶ Douglas Carlton Abrams: *The Lost Diary of Don Juan. An Account of the True Arts of Passion and the Perilous Adventure of Love*, 2007 (v českom preklade: *Ztracený deník Don Juana*, 2008).

⁴⁷ Tirso de Molina: *Don Gil de las calzas verdes*, 1973.

získanie na svoju stranu. Neberie pritom ohľad na nikoho a používa všetky figle a klamstvá. Berie na seba nielen úlohu Dona Gila, ale aj Donny Elvíry, čoho dôsledkom je, že sa do nej nezaľúbia iba ženy, ale aj muži. Prezентujúc tým večnú charakteristiku lásky: neistotu a možnosť zámeny osôb. Hlavným motívom však nie je hravé vábenie, ale pomsta. A tú Donna Juana aj dosiahne. To všetko odkazuje k tomu, že táto prapôvodná Donna Juana ešte nie je autonómnou osobnosťou, teda nie je tou ženskou postavou, ktorá by sa mohla stať alter egom Dona Juana. Je obyčajnou negáciou, ktorá – vieme to od Hegla – neruší tézu, lež je jej negatívnu kópiou. Motív prezlečenia sa za muža veľa prezrádza. Jednak totiž ukazuje smer, ako sa dostať zo stavu podriadenosti, teda aby Donna Juana nezostala púhou rekvizitou, ale aby bola aktívnou postavou v rámci vlastného osudu, jednak však nekoná mužsky, veď všetky jej kroky usmerňuje túžba po ženskej pomste. Preoblečenie tu neznamená premenu osoby. Úplne inú funkciu má preoblečenie v Máraiho románe *Hostovanie v Bolzane*⁴⁸, kde Casanovove ženské šaty znamenajú iba predstieranú inakosť, kým Franciska vo svojich mužských šatách neovláda len manipulačné možnosti predstierania, ale dokáže odkryť aj neuskutočnené možnosti svojho mužského protivníka. Samozrejme, Franciska má už dávno za sebou obdobie Molinovej Donny Juany a zoči-voči svojmu partnerovi prezentuje svoj kostým.

Skutočná Donna Juana sa objaví v maďarskej literatúre na prelome 19. a 20. storočia v diele *Minky Czóbel*.⁴⁹ Donna Juana je tu vernou „bosoráckou družkou“ Dona Juana, ktorá „žije sama bez nádeje a ilúzií“. Táto Donna Juana nie je protihráčkou ani ženskou kópiou Dona Juana, práve naopak: Juan sa stáva podobou Juany. Je však medzi nimi jeden veľmi dôležitý rozdiel: kým Dona Juana strháva telesná vášeň, Donna Juana žije v znamení čistého nazerania bez lásky. Starý vzorec už neplatí. Už nie žena je tou osobou, ktorú si podmaňuje vášeň a ktorej tragédia spočíva v prevahe emócií. Racionalita sa dostáva na jej stranu. Nie je to však prefikanosť, ktorá viedla Donnu Juanu alias Don Gila v znamení pomsty, teda nie je to lišiactvo, ktoré je síce nemilosrdné voči každému, no dokonale slúži svojmu subjektu, ale je to aj rozumnosť, ktorá niekedy pôsobí proti svojmu nositeľovi. Na túto nemilosrdnosť narazí Czóbelovej Donna Juana, ktorá nie je pomstychtivá, nájstojčivo však hľadá a provokuje svoj osud, a preto sa jej príbeh končí tragicky. Strhne však so sebou aj Dona Juana.⁵⁰

Takáto skutočná Dona Juana je hlavnou postavou epištolárneho románu holandskej spisovateľky Helly S. Haase.⁵¹ Je ňou markíza de Merteuil, ktorej adresuje svoje listy autorka románu, a markíza dodatočne racionalizuje svoj vzťah k Valmontovi a rekonštruuje aj svoju osobnosť. Czóbelovej Donna Juana – s výnimkou posledného okamihu, keď sa stretne s Juanom – nikdy nebola zamilovaná a aj markíza de Merteuil odmieta možnosť absolútnej intimity.

⁴⁸ Sándor Márai: *Vendégjáték Bolzanóban*, 1991.

⁴⁹ Minka Czóbel: *Donna Juana (regényes költemény)*, 1900.

⁵⁰ V podobnom secesnom štýle je napísaná hra Jiřího Mahena *Juanův konec* (1905). Na rozdiel od Czóbelovej však u Mahena hlavná ženská postava, ktorá je príčinou tragického konca Dona Juana, nevystupuje vo svojej fyzickej podobe, ale iba ako metafora krásy a predmet tajnej túžby; je však zámkou pre potrestanie Dona Juana. – Pozri k tejto téme Robert Karpiak: *Don Juan in Slavic Drama*, 1977, s. 251 – 256. – V určitom zmysle do tohto radu diel možno radiť aj veršovaný román od Eileen Hewittovej *Donna Juana. A novel in verse* (1925), v ktorom je zrejmy vplyv Byronovho diela. Ako je známe, Byronov Don Juan sa ukrýva v háreme prezlečený za ženu, teda ako Donna Juana. Pozri Catherine Addison: *A Genealogy of the Verse Novel*, 2017, s. 348 – 357.

⁵¹ Hella S. Haase: *Een gevaarlijke verhouding of Daal-en-Bergse brieven*, 1976 (v slovenskom preklade: *Nebezpečná známosť alebo Daalenberské listy*, 2001).

Intimita podľa nej nemôže viesť k úplnej odhalenosti a vždy treba ponechať určitý ochranný obal. Spontánnosť, prívetivosť, naivita, entuziazmus a odovzdanosť nepatria medzi jej osobnostné črty. Samozrejme, ak to bolo potrebné, vedela ich používať, ale – a to je veľmi dôležité – voči Valmontovi by podobný postoj považovala za zbytočnú komédiu, ktorá je im bytostne cudzia. A bola by aj nedôstojná vzhľadom na ich mentálnu úroveň. Donna Juana alias markíza de Merteuil nepreberá od Juana iba jeho funkciu spoločenského subjektu, ale z predchádzajúceho stavu „emocionálnej bytosti“ sa mení na bytosť racionálnu. Vo svojich listoch sa zmieni aj o literárnych postavách žien – Moll Flanders, Manon Lescaut a iné –, ktoré nie sú sentimentálne (čo je intertextuálny odkaz na dobovú literatúru) ani nepredstavujú „novú citlivosť“, ale „sú to individuá ženského rodu, celkom preniknuté tvrdou skutočnosťou [...] tvrdím, že ženy ako Manon, Moll a Marianna reprezentujú náš rod pravdivejšie než precitlivené, rojčiaci krásy upadajúce rýchlo do mdlôb a slúžiace do krajnosti normám cudnosti a slušnosti...“ (Haase, 2001, s. 84). Dualita muža a ženy, ktorá sa dovtedy vyjadrovala v podobe kontrapozície „racionalita verzus emocionalita“, „aktivita verzus pasivita“ zanikla a na scénu nastúpila Donna Juana, ktorá nie je iba rovnocennou partnerkou Dona Juana, ale v určitých aspektoch sa nad ním aj vyníma.⁵²

LITERATÚRA

- ABRAMS, Douglas Carlton. 2008. *Ztracený deník Don Juana*. Praha: Brána, 2008. ISBN 978-80-7243-339-1.
- ADDISON, Catherine. 2017. *A Genealogy of the Verse Novel*. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2017. ISBN 978-1-4438-7899-9.
- BELOHORSZKY, Pál. 1981. A romantikus énmítosz ontológiája (Don Juan, Faust, Don Quijote). *Világosság*, 1981, č. 11, s. 690 – 696. ISSN 0505-5849.
- BIRÓ, Lajos. 1917. *Don Juan három éjszakája*. Budapest: Singer és Wolfner, 1917.
- BORDO, Susan R. 1987. *The Flight to Objectivity. Essays on Cartesianism and Culture*. Albany: State University of New York Press, 1987. ISBN 978-0887-06411-1.
- BRUNEL, Pierre. 1999. *Dictionnaire de Don Juan*. Paris: Laffont, 1999. ISBN 978-2-221-07866-2.
- CAMUS, Albert. 2006. *Mýtus o Sisyfovi*. Praha: Garamond, 2006. ISBN 80-86955-08-7.
- CZÓBEL, Minka. 1990. *Donna Juana (regényes költemény)*. Budapest, 1990.
- ČAPEK, Karel. 2009. Zpověď dona Juana. In: *Apokryfy*. Praha: Dokořán, 2009. ISBN 978-80-7363-256-4.
- DAVIES, Ann. 2004. *The Metamorphoses of Don Juan's Women. Early Parity to Late Modern Pathology*. Lewiston: Edwin Mellen Press, 2004. ISBN 978-0-7734-6343-1.
- DEÁK, Tamás. 1986. *Don Juan – Don Juan halála*. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1986.
- DENT, Edward Joseph. 1913. *Mozart's Operas. A Critical Study*. New York: McBride, Nast & Company, 1913.
- DOLFI, Laura. 2001. Tirso y Cicognini. Dos don Juanes frente a frente. In: DOLFI, Laura – GALAR, Eva (eds.). *Tirso de Molina. Textos e intertextos*. Madrid/Pamplona: Instituto de Estudios Tirsonianos, 2001. ISBN 978-8-4954-9406-1.
- FRISCH, Max. 1953. *Don Juan oder Die Liebe zur Geometrie. Eine Komödie in fünf Akten*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1953.
- FRISCH, Max. 1968. Don Juan alebo Láska ku geometrii. In: *Don Juan*. Bratislava: Tatran 1968.
- GERELYES, Endre. 1975. Don Juan, avagy a hivatástudat. *Új Írás*, 1975.

⁵² Satirické dielo od Tanje Heinzovej *Donna Juana* (2006) nie je možné zaradiť do prezentovanej línie, lebo sa skôr zameriava na konfrontáciu verejnej diskusie o cudzoložstve so satirou a dystopickým spracovaním témy.

- GRABBE, Christian Dietrich. 1987. *Grabbes Werke in zwei Bänden. Zweiter Band*. Aufbau Verlag Berlin und Weimar, 1987.
- GYLLENSTEN, Lars. 1982. *V tieni Dona Juana*. Bratislava: Pravda, 1982.
- HAASSE, Hella S. 2001. *Nebezpečná známosť alebo Daalenberské listy*. Bratislava: Aspekt, 2001. ISBN 80-85549-22-0.
- HANDKE, Peter. 2004. *Don Juan (erzählt von ihm selbst)*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2004. ISBN 978-3-5184-1636-5.
- HANDKE, Peter. 2006. *Don Juan (ve vlastním podání)*. Praha: Prostor, 2006. ISBN 80-7260-159-8.
- HECKEL, Hans. 1915. *Das Don Juan-Problem in der neueren Dichtung*. Stuttgart: Metzler, 1915.
- HEINZE, Tanja. 2006. *Donna Juana*. Leipzig: Leipziger Literaturverlag, 2006. ISBN 978-3-9340-1584-5.
- HEWITT, Eileen. 1925. *Donna Juana. A novel in verse*. London: G. Routledge, 1925.
- HOFFMANN, E. T. A. 1959. *Hudobné novely*. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1959.
- KARPIAK, Robert. 1977. *Don Juan in Slavic Drama*. Ottawa: University of Ottawa, 1977.
- KIERKEGAARD, Søren. 2007. *Bud' – alebo*. Bratislava: Kalligram, 2007. ISBN 80-7149-913-7.
- KULLICK, Stefanie. 2008. „Don Juan ist ein anderer“ *Peter Handkes Don Juan (erzählt von ihm selbst) in der literarischen Tradition des Don Juan-Stoffes*. [Tézy k obhajobe magisterskej práce]. Ontario: University of Waterloo, 2008.
- KUNDERA, Milan. 1968. *Směšné lásky*. Brno: Atlantis, 1968.
- LEINSKE, Ulrich G. 2007. *A skolasztikus teológia története*. Budapest: Osiris, 2007. ISBN 978-963-389-923-6.
- MAEZTU, Ramiro de. 1926. *Don Quijote, Don Juan y La Celestina. Ensayos en simpatía*. Madrid, 1926.
- MAEZTU, Ramiro de. 1998. *Don Quijote, Don Juan és Celestina. Elfoglult esszék*. Bukarest: Kriterion Könyvkiadó, 1998.
- MAHEN, Jiří. 1905. *Juanův konec*. Praha: Divadelní knihovna Máje, 1905.
- MÁRAI, Sándor. 1991. *Vendégjáték Bolzanóban*. Budapest: Akadémiai/Helikon, 1991.
- MARKÝZ DE SADE. 1996. *Filozofia v budoári*. Bratislava: Marenčin PT, 1996. ISBN 80-967026-6-1.
- MOLIÈRE. 1968. *Don Juan alebo Kamenná hostina*. In: *Don Juan*. Bratislava: Tatran 1968.
- MOLINA, Tirso de. 1963. *Sevillský zvodca a kamenný hosť*. Bratislava: DILIZA, 1963.
- MOLINA, Tirso de. 1973. *Don Gil v zelených nohaviciach*. In: *Zlatý vek španielskej drámy*. Bratislava: Tatran, 1973.
- MOLINA, Tirso de. 1984. *Sevillský svůdce a kamenný host*. Praha: Odeon, 1984.
- MONTHERLANT, Henry de. 1968. *Don Juan*. In: *Az örök Don Juan*. Budapest: Magyar Helikon, 1968.
- MONTHERLENT, Henry de. 1958. *Don Juan*. Praha: Gallimard, 1958.
- OBERMEIER, Siegfried. 2000. *Don Juan, der Mann, den die Frauen liebten*. Scherz Verlag, 2000. ISBN 978-3-596-30286-4.
- OBERMEIER, Siegfried. 2002. *Don Juan*. Praha: BB art, 2002. ISBN 80-7257-826-X.
- ORTEGA Y GASSET, José. 1976. Einführung zu einem Don-Juan-Buch. In: WITTMANN, Brigitte (ed.): *Don Juan. Darstellung und Deutung*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1976. ISBN 3-5340-4962-4.
- PEKÁR, Gyula. 1917. *Don Juan*. Budapest: Athenaeum, 1917.
- PUŠKIN, Alexander Sergejevič. 1968. *Kamenný hosť*. In: *Don Juan*, Bratislava: Tatran 1968.
- RANK, Otto. 1924. *Die Don Juan-Gestalt*. Wien: Internationaler Psychoanalytischer Verlag, 1924.
- ROSTAND, Edmond. 1948. *Poslední noc Dona Juana*. Praha: Josef Cipra, 1948.
- Rousset, Jean. 1976. Don Juan und die Metamorphosen einer Struktur. In: WITTMANN, Brigitte (ed.): *Don Juan. Darstellung und Deutung*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1976. ISBN 3-5340-4962-4.
- ROUSSET, Jean. 1978. *Le Mythe de Don Juan*. Paris: A. Colin, 1978.
- SAUVAGE, Micheline. 1952. Les femmes de Don Juan. *Esprit*. Nouvelle Série, 1952, č. 195, s. 419 – 437.
- SAUVAGE, Micheline. 1953. *Le cas Don Juan*. Paris: Editions du Seuil, 1953.
- SHAW, George Bernard. 1968. Don Juan v pekle. In: *Don Juan*, Bratislava: Tatran, 1968.
- SHAW, George Bernard. *Ember és emberfeletti ember*. Budapest: Révai, bez vročenia.

- SCHMIDT, Ricarda. 2009. How to Get Past Your Editor: E.T.A. Hoffmann's „Don Juan“ as a Palimpsest. In: LANGFORD, Rachael (ed.). *Textual Intersections. Literature, History and the Arts in Nineteenth-Century Europe*. Amsterdam: Rodopi, 2009. ISBN 978-9-0420-2731-2.
- SIMMEL, Georg. 1985. *Schriften zur Philosophie und Soziologie der Geschlechter*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1985.
- SINGER, Armand E. 1993. *The Don Juan Theme. An Annotated Bibliography of Versions, Analogues, Uses and Adaptions*. Morgantown: West Virginia University Press, 1993. ISBN 978-0-9370-5832-9.
- SMEED, John William. 1990. *Don Juan. Variations on a theme*. London – New York: Routledge, 1990. ISBN 978-0-4150-0750-4.
- TOMAN, Josef. 1944. *Don Juan. Život a smrt Dona Miguela z Maňary*. Praha: Melantrich, 1944.
- TOMAN, Josef. 1955. *Don Juan. Život a smrt Dona Miguela z Maňary*. Praha: Československý spisovatel, 1955.
- TOMAN, Josef. 1955. *Don Juan. Život a smrt Dona Miguela z Maňary*. Praha: Československý spisovatel, 1955.
- TOURNIER, Michel. 1992. *Piatok alebo predpreklie Pacifiku*. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1992.
- VAJDA, György Mihály. 1993. *Don Juan vándorútja*. Budapest: Argumentum-Gondolat, 1993. ISBN 963-282-684-1.
- WATT, Ian. 1996. *Mythes of Modern Individualism. Faust, Don Quixote, Don Juan, Robinson Crusoe*. Cambridge University Press, 1996. ISBN 978-0-511-54923-6.
- WEININGER, Otto. 1902. *Geschlecht und Charakter. Eine prinzipielle Untersuchung*. Wien: Wilhelm Braumüller, 1902.
- WEININGER, Otto. 1904. *Geschlecht und Charakter. Eine prinzipielle Untersuchung*. 2. verb. Aufl. Wien-Leipzig, 1904.
- WEINSTEIN, Leo. 1959. *The Metamorphoses of Don Juan*. Stanford University Press, 1959.
- WEINSTEIN, Leo. 1976. Die beiden Don-Juan-typen. In: WITTMANN, Brigitte (ed.). *Don Juan. Darstellung und Deutung*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1976. ISBN 3-5340-4962-4.
- WITTMANN, Brigitte (ed.). 1976. *Don Juan. Darstellung und Deutung*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1976. ISBN 3-5340-4962-4.
- ZORILLA, José. 1967. *Don Juan Tenorio*. Bratislava: Tatran, 1967.

Poznámka

Napísanie štúdie z verejných zdrojov podporil Fond na podporu umenia. Číslo projektu: 21-351-03721.

.....

Prof. PhDr. Ondrej Mészáros, CSc.
 Filozofický ústav SAV, v. v. i.
 Klemensova 19
 811 09 Bratislava
 Slovenská republika
 bandimeszaros@azet.sk