



VERES ZSUZSANNA

## Az örök libertinus

*„Ha pokolra jutsz, legmélyére térj:  
Az már a menny. Mert minden körbe ér.”*  
(Weöres Sándor)

### A VICSORGÓ LIBERTINUS

„Szerepem olyan, mint az istené...” – írja Merteuil márkiné levelében cinkosának és szeretőjének, Valmont vikomtnak. Ez a végzetes asszony az európai irodalom első női libertinusa, Pierre Choderlos de Laclos hivatásos katonatiszt és műkedvelő író fejéből pattant ki, az akkortájt divatos, Crébillon, Diderot és társaik nevével fémjelzett „libertinus regény” betetőzésének tekinthető Veszedelmes viszonyokban. Laclos, a harmadik rend felkapaszkodott képviselője, a sok áthelyezéssel járó katonaélet unalma és szellemtelensége elől írásba menekült, azzal a nem titkolt becsvággyal, hogy regényével „felkavarja a kedélyeket” és hírnevet szerez. Várakozásában nem kellett csalódnia: a három éven keresztül csiszolgatott, 1782-ben megjelent művet gyorsan elkapkodták, Laclos elnyerte az orleans-i herceg kegyét, sőt maga a királyné is méltatta tehetségét. Aztán jött a forradalom, az író magával ragadta a hazafias láz és megtért oda, ahova tartozott: az „öntudatára ébredt” polgársághoz. Szolgált a Háborús Minisztériumban, a Forradalmi Hadseregben, végül Napóleonhoz csatlakozott, és a császárrá koronázás előestéjén, 1803-ban fejezte be voltaképpen középszerű földi pályafutását. Az ancien régime romlott arisztokráciájának testamentuma azonban túlélte őt, noha az a világ, amelyben a kiváltságosok botrányai oly sokakat izgatnak, mindörökre eltűnt. A regény a XIX. század nagy részében tiltólistán vesztegelt, és bár népszerűségét nem kezdte ki az idő, a gyűlölt főnemesség gyalázatos életmódját leleplező okító példázatnak tekintették. Laclos-tól nyilvánvalóan távol állt mindenféle erkölcsnemesítő szándék, amikor papírra vetette a százhetvenöt fiktív levélből álló remekművet; igaz, nem is csupán egy történetet kívánt elmesélni, inkább bizonyos életszemlélet bemutatására törekedett, melynek filozófiáját később egy valódi arisztokrata, Sade márki alkotta meg. Nem lehetetlen, hogy Laclos elegáns stílusa, fegyelmezett tárgyilagossága mögött a voyeur-polgár titkolt irigysége lappangott, amit egyébként Napóleon is táplált mindazok iránt, akiknek „volt gyerekszobájuk” – miként Talleyrand egyszerű megjegyezte. Libertinus, mint olyan a valóságban sohasem létezett, ha eltekintünk az ókori Rómában felszabadított rabszolgáktól, az úgynevezett „szabadosoktól”, ahonnan a kifejezés, merőben új értelmet nyerve származik. A libertinizmus elmélet, „csak irodalom és intellektuális perverzió” (Evola),

a mások feletti testi-lelki uralom megszerzésének kéjes játéka, szigorú szabályokkal és lehetőleg népes nézőközönséggel. Azon rend teátrális, izgatóan erkölcstelen unaloműzése, amely a professzionális semmittevés egyhangúságát élő sakkbábukkal folytatott partikon igyekezett enyhíteni – legalábbis így gondolhatta Laclos és a többi polgártárs, és így gondolja ma a társadalomépítő munkára trenírozott átlagember, aki nemhogy megérteni, de elképzelni sem tud olyan előkelő réteget, amely számára a fényűzés természetes, vagyonát nem lopta vagy összeharácsolta, hanem örökölte, gondolataiba pedig még nem fészkelte be magát az anyagiak és a porontyok iránti aggodalom. A hangsúly az „előkelőn” van, mert a libertinus okvetlenül előkelő származású, helyzetéből adódó fölényének és jogainak biztos tudatában. Mindez a monarchikus világ aspektusából szemlélve evidencia; más kérdés, hogy a szóban forgó rend valójában milyen mértékben hódolt a kicsapongás démonának („A nagyúri világ olyan bordély, amelyet nyíltan elismernek”, jegyezte meg Chamfort). Mindenesetre semmi okunk azt feltételezni, hogy a polgárság és a parasztság erkölcsösebb életmódot folytatott.

Van abban valami mélyen lehangoló, hogy a keresztény nyugaton minden, a szexualitással bármily felszínes kapcsolatban álló jelenségre vagy hipokrita prüdériával, vagy – jórészt pusztán szájhősködésben kimerülő – perverzitással képesek reagálni. „Régen természetesnek tekintették, hogy a szex célja a gyereknemzés”, jegyezte meg a közelmúltban egy nagy tekintélynek örvendő genetikus, sejtetve, hogy ő maga is osztja ezt a felfogást. Valóban, és ennél mélyebbre nem is süllyeszthették, eredeti céljától – *a két fél egyesítésétől* – jobban meg sem foszthatták a szexualitást. Legfeljebb a naivitás és a képmutatás – az angolszász országokban látványosan kidomborodó – ostobasággal nyakon öntött keverékével bíró ember csodálkozhat a pornográfia és a szélsőségesen aberrált bűnügyek víruszerű terjedését látva, amikor köztudott, hogy a keresztény nyugatnak soha nem volt szexuális kultúrája. Az aktust időnként még a házasság keretein belül is büntudat kísérte (különösen a nő részéről), és ezt a lappangó büntudatot kellett folytonosan az utódnemzés kifogásával igazolni. Ezért a libertinus filozófiája felfogható a kötelező hipokrizis elleni eltúlzott lázadásként: alakját élénk fantáziájú szerzők vonzó stilizációjának köszönhetjük, ám megalkotása óta újra és újra felfedezik, alakítgatják, mígnem megfoghatatlan lényéből egyfajta rebellis übermensch válik, az önelveszejtő élethabzsolás örökifjú bálványá, akinek mindenhez van joga anélkül, hogy a legcsekélyebb felelősséget vállalnia kellene tetteiért. E tekintetben a libertinus örök gyerek, aki a szexualitás bűnné alacsonyítását a legnagyobb örömmel gúnyolja ki.

Akadtt egy különleges férfiú, aki a kicsapongás művészetének gyakorlatát többre becsülte az elméletnél: John Wilmot, Rochester második ögrótfja. Ez a krisztusi korban – a nemi betegség és az idült alkoholizmus okozta májkárosodás következtében – jobblétre szenderült angol lord a XVII. századi Albion politikai viszonyaihoz képest konzervatív család leszármazottja volt. Tizenkét évesen került az elit oxfordi Wadham College-ba, ahol – emlékiratai szerint – a kicsapongás elkötelezett híve lett („grew debauched”). II. Károly baráti körének tagja, a művészetek lelkes pártfogója,

kiváló társalgó és még kiválóbb szoknyavadász, nem utolsósorban a felbecsülhetetlen Szodoma, avagy a züllöttség kvintesszenciája című obszcén színmű szerzője, amellyel nemcsak az utókor különceinek figyelmét keltette fel, de elsőként biztosított filozófiai keretet botrányos elveinek. Rochester, a barokk Anglia „szupersztárja” gondosan munkálkodott hírnevén: hol egy bizarr leányrablás, hol a hollandok elleni tengeri ütközetben tanúsított bátorsága révén került a kritikák keresztútjába. Végül a királyról írott szatírája és szaporodó botrányai illegalitásba kényszerítették, ám nem lett hűtlen önmagához: nőgyógyásként (!) kezdett praktizálni és állítólag kivételes sikereket ért el a meddőség elleni harc terén. Egyidejűleg bábaként is működött női álöltözetben, elkerülendő a féltékeny férjek lehetséges megtorlásait. Halálos ágyához édesanyja elhívta Salisbury püspökét, akinek jótékony hatására „megtagadta ateizmusát”. A vallás ignorálása, sőt gyalázása már Rochesternél megjelent, Laclos regényében természetes eleme a „felvilágosult” nemesség világszemléletének, de egyikük sem merészkedik olyan messzire, mint később Sade, aki fejtetőre állítja az egész univerzumot, hogy uraként egy gonosz istent tegyen meg.

A pornográfia elnevezéssel illetett jelenségnek két alapvető ismérve van: a partner(ek) eltárgyasítása, játékszerként való használata, és az olvasóban/nézőben a kéjvágy felkeltése. Sade írásaiban mindkettő jelen van, de Sade-ban, az emberben egyik sincs meg. Bármilyen előítéleteink legyenek is, Sade-ot nem lehet egy kézlegyintéssel elintézni: bizarr filozófiáját Baudelaire, Camus, Julius Evola, Octavio Paz tartotta érdemesnek arra, hogy tanulmányt írjon róla. Hat rendszer vetette börtönbe, Fouché elmegyógyintézetbe záratta, sőt egy 1772-es bírósági határozat halálos ítéletet rótt ki rá, amelyet persze csupán jelképesen, szalmabábuval hajtottak végre (az ancien régime idején ugyanis még főbenjáró bűnökért is ritkán végeztek ki nemesembert). Regényíróként Sade nem különösebben jelentős; írásai mai szemmel terjengősek, túlbonyolítottak, helyenként unalmasak. Eredetiségük abban a több ponton Nietzsche megelölegező „istenkáromló” filozófiában rejlik, amely a szexus területén nyilvánul meg. Bár művei a perverzió („kifordítottság”) gazdag enciklopédiáját tárják elénk, az életéről rendelkezésünkre álló adatok alapján Sade sem kegyetlen, sem aberrált nem volt: esetében valószínűleg szintén a korban jól ismert műkedvelő különc szándékos megbotránkoztatásáról van szó, amely nem annyira személyes tapasztalatból, mint inkább fantáziadús elméletek kisarkításából táplálkozik. Kétségtelen, hogy a márkí – talán intuitíve – felismert valamit a szexus örvénylő, a lét gyökeréig hatoló mélységéből. A mexikói szürrealista költő, Octavio Paz teljes egészében Sade-nak szentelt vékony kötetében azt írja, hogy bár Sade az „ész századának” szülötte, egy világ választja el Rousseau békés vademberétől: „Semmi sem áll távolabb a természetfilozófustól, mint Sade filozófus emberevő szörnyetege. (...) Amikor egy ilyen barlanglakó elhagyja a menedékhelyét, hogy alkotmányt írjon az embereknek, az eredmény nem a Társadalmi Szerződés lesz, hanem a Bűn Baráti Társasága alapszabálya. (...) se nem karikatúra, se nem portré, csak valóságunk stilizációja (...) A libertinus társadalom lehetetlen; nem lehetetlen viszont a libertinus egyén, a magányos libertinus.” Ezzel elérte az örök libertinus legfőbb tételéhez: az élet mozgató-

rugója a „désir de foutre” (kb. „baszásvágy”), a kéjre való sóvárgás gyötrelmes körforgása. Ám az életből való kigyógyulás nem az önmegtartóztatás által lehetséges, hanem a nemiség ad extremum felfokozása, tudatos megragadása és átalakítása révén. A mérget csak kivételes lelkierejű askéták képesek gyógyszerre változtatni, mígnem a rezzenéstelenül végrehajtott kegyetlenkedés átbillenti a lelket az ataraxia állapotába, amely a nehéz utat bejárt ember tökéletes egykedvűsége, egy-állapotúsága; a csapongó kedélyek elcsitulása. „Sade Juliette szájával mondja ki, hogy az apátia vagy az ataraxia a libertinus végső állapota. (...) a libertinusság nem a szélsőséges szenvedélyek és élmények iskolája, hanem egy állapot keresése, ami túl van az érzéseken.” Ily módon a libertinus „a rombolás személytelen eszközévé válik”. „Sebezhetetlen és áthatolhatatlan, éles, mint a borotva és precíz, mint egy automata (...) az izzásnak az a foka, ameddig a romboló energia csak eljuthat.” Sade libertinusai olyanok, amilyen Valmont vikomt szeretett volna lenni, ha nem esik áldozatul a Madame de Tourvel iránti érzelmeinek. Béklyóiktól megszabadult, teljes értékű új lények, akik – többnyire hajmeresztő aktusok közben – kifejtik szerzőjük gondolatait: „Az egyik szereplő, Saint-Ford miniszter (...) felfogása azon a feltételezésen alapszik, hogy Isten valóban létezik. Ha a rossz olyan múlandó és esetleges volna, mint a jó, nem volna különbség a kettő között. De a rossz több, mint tapintható valóság: filozófiai szükségszerűség, az ésszerűség követelménye. A rossz feltételezi egy végtelenül romlott isten létezését. A jó még csak nem is véletlen: ontológiai lehetetlenség. A halálunk után a molécules mal-faisantes (rosszindulatú molekulák) örök pokla vár ránk.” Julius Evola A szexus metafizikája című könyvének egyik függelékében messzebb megy és arra a következtetésre jut, hogy a Sade-i filozófia alapjául szolgáló életszemlélet valóban feltételez egy negatív istent, aki tervéhez a pusztítást használja eszközül. Ennek megfelelően a rossz nem más, mint ezen isten szándékával megegyező, üdvözítő cselekedet, így a jó válik „ellenségé”: íme a perverzió tiszta leképezése. E fejtetőre állított filozófia gyakorlata némi hasonlóságot mutat a „bal kéz útjának” nevezett távol-keleti tantrikus vámacsára irányzatával, amelyben a rituális keretek között elérendő „felszabadító extázis” kulcsfontosságú szerepet tölt be. Mielőtt az adeptus erre az útra lép, meg kell tisztulnia az úgynevezett pasuktól („béklyóktól”), amiket a társadalmi normák és a vallási/erkölcsi értékek alkotnak. A beavatatlan – közönséges – ember maga is pasu (itt a szó „szolgát” vagy „áldozati állatot” jelent); Sade regényeiben a jó szándékú ártalmatlanok mind ilyenek. A tantrizmusban a pusztítás az istenség egyik aspektusaként jelenik meg: „(...) az istenség a maga legmagasabb formájában (...) csak végtelen lehet; a végtelen pedig csak a krízist, a pusztítást, minden véges, feltételhez kötött, halandó jellegűnek széttröcsét képviselheti (...)” A váma egyik értelmezése a „nő”, mivel a titkos szexuális praxist megfelelő kvalitásokkal rendelkező, kellően előkészített nőekkel folytatják. Amennyiben Sade-dal kapcsolatban felvethető a tantrizmus, úgy ez csupán elméleti és öntudatlan módon működhetett: mivel filozófiáját alapvetően a nyugat vallása, a kereszténység értékrendjének tagadása határozza meg, ha e tagadás tárgya megszűnne, a „bűnre” épített univerzuma kártyavárként omlana össze. Sade „érdeme” nem a szexus és a pusztítás összefüggésének felfedezésében áll

– hiszen ez már a görög mítoszokban megjelenik –, hanem abban, hogy ennek megbotránkoztatóan vulgarizált változatát nyíltan felfedte és hangoztatta egy olyan társadalomban, ahol ez tabunak számított.

Sade 1788-ban, a Bastille hűvösében írta a Justine, avagy az erény meghurcoltatása című regényét. (Három évvel korábban megalkotta az inverzió-perverzió-paraphilia „tudományos lexikonját”, a Szodoma százhusz napját, amely a műfaj felülmúlhatatlan klasszikusa, egyúttal kiváló hivatkozási alap mindazok számára, akik a márkit közveszélyes elmebetegnek állították be.) A Justine-nek három változata készült mintegy másfélszer oldal terjedelemben, valamint egy ikerdarabja, Juliette, avagy a bűn virágzása címmel. A kétrészes regény egy zárdában nevelkedett testvérpár történetét beszéli el: a tűzrőlpattant Juliette útja az apácától egyenesen a bordélyba vezet, kezdetben kitarottként, majd saját vagyont gyűjtve kastélyában folytatja kicsapongásait. Ezzel szemben a szerencsétlen Justine élete sorozatos csapásokból áll. Az értékek megfordításának megfelelően Justine nem bűneiért, hanem erényeiért lakol: Sade barokkos körmondatokban adja elő a kalandjait pironkodva feltárázó lány végtelen lamentációját, de minden sor mögül elővillan a kárörvendő szerző kaján vigyora. A mélyen vallásos Justine az elfogadott értékek allegóriája, melyek ellen a márki egész életében ádáz harcot vívott, s most mindenért revánsot vesz. Valóságos istenítélettel sújtja a gyűlöletes tabuk e megtestesülését; miközben elbeszélésmódjával kellőképpen megutáltatja hősnőjét, a zárójelenetben még a villám is agyoncsapja.

Laclos-val ellentétben Sade rátalált arra az emberre, aki értő módon adaptálta művét az utókor számára; igaz, keletkezése után csaknem kétszáz évvel, és nem filmvásznonra, hanem papírra. Az építész végzettségű, de grafikusként, plakátfestőként és borítótervezőként debütáló, milánói Guido Crepax az olasz pornográf képregény („fumetti per adulti”) mestere, aki szerzői zsengei után az erotikus irodalom klasszikusainak átültetésével szerezte a műfajban legendás hírnevét. Crepax nem szolgai hűséggel adaptál – mint kollégái általában, akik a hosszas narráció illusztrálására használják a képkockákat –; nála a szöveg az illusztráció szerves részévé válik. A belga Hergé által bevezetett „tiszta vonal” technikával, fekete-fehérben dolgozik, stílusa elképesztően filmszerű, hála a különféle montázsok roppant kreatív alkalmazásának; képpoldalai úgy hatnak, mintha Godard, Resnais és Antonioni legjobb kockáit összehajlítják volna. A német expresszionista némafilmekből átszármazó nyomasztó, kontrasztos háttérábrázolás az álomszerű cselekményvezetés eszköze, amely korai kísérletező munkáiban a képzelet és a valóság tökéletes összemosódását eredményezi. A hetvenes évek elejétől Crepax sorra készíti erotikus regényadaptációit: elsőként Anne Desclos O. története című botránykönyvét, amelyet a szerző álnév alatt adott ki 1954-ben. Állítása szerint szeretőjével folytatott levelezéséből merített ihletet, aki Sade elkötelezett híveként kijelentette, hogy egy nő nem képes hűvös objektivitással megírni egy pornográf történetet. A regény egy párizsi divatfotós nő önkéntes szexuális alávetettségéről szól, aki szadomazochista rítusok során beavatást nyer nőisége mélyebb rétegeibe, mígnem beleszeret egyik libertinus kínzójába, és rabszolgaként végzi annak háremében. Crepaxnak már korábban is kedvelt témája volt a kék-kín

együttes, ezúttal azonban kivételes kreativitásról tesz tanúbizonyságot: több mint kétszáz oldalas szürrealista rémálomfolyamot kerekít az O. történetéből. Ábrázolásmódja letisztult, stílusán főleg az art deco egyszerű áramvonalai uralkodnak, nem pedig a legtöbb munkájára jellemző szecesszió szertelen indái. Ezzel a higgadt, sötét, de rendkívül hatásos képi világgal prezentálja a legkülönfélébb aktusokat: a szeretője által a Roissy-kastély arisztokratikus szexragadozói körébe bevezetett O. korbácsolását – jóformán minden második lapra jut egy ostorcsapásoktól csíkos női hát vagy fenék –, az anális és orális közösüléseket („hagyományos” szeretkezésre már Sade-nál is csak elvétve kerül sor), és a kimerítő rítusok szüneteiben egymás karjaiban vigaszt kereső lányok gyengédségét. A fájdalom afrodiziákumként való alkalmazását (beleértve a kiserkenő vér látványát) Crepax olyan intenzíven közvetíti, hogy egyszerű vonalai fülledt erotikától vibrálnak; szabálytalan képcockáin testfragmentumokat és mozgásfázisokat ábrázoló nagyközeliket totállokkal ütköztet, vagy foglal egész jelenetek keretébe. (Ilyesmit filmen nehéz megvalósítani, és ha sikerülne is, a tartalmi kohézió látná kárát, mivel a filmcockák szükségszerűen időbeli sorrendiséggel rendelkeznek, míg a képregény ábrázolásmódja lehetővé teszi a különböző nézőpontok egyidejűségének megjelenítését.)

Az O. történetében kipróbált ábrázolásmódot felhasználja 1979-es Sade-adaptációjában, a Justine-ben is: a kétkötetes album lapjain Füssli, Bresdin, Schiele és Beardsley stílusa keveredik Klimt füstszerűen kígyózó ornamentikájával. Ezúttal elhagyja a plakátjain gyakran előforduló neoavantgarde és pop art jegyeket, a szexuális aktusokat egyfajta „szolipszista színjátékként” ábrázolja, a legszokatlanabb beállításokból, olykor a képek linearitására is fittyet hányva. Sade és Crepax Justine-je úgy viszonyul libertinus kínzóihoz, mint vágóhídra terelt állat a mészárosához: hol félholtra verik, hol inkvizíciós eszközökkel gyötrik, miközben arcán egy törött baba keserves grimaszával kérdegeti: „Miért? Miért történik ez velem?” Amikor egy kolostorba zárándokolva megnyugvást remél, megrökönyödve konstatálja, hogy a szerzetesek afféle élvhajhász kommunában élnek, tucatnyi fiatal nő társaságában. Nővéreivel ellentétben, Justine képtelen felismerni a Sade-i univerzum farkastörvényeit, és mivel a libertinus beavatási kísérleteket konstans katasztrófaként éli át, nem emelkedhet a barom létforma fölé – ezért rettenetes halállal kell lakolnia.

Crepax késői adaptációja, a Bundás Vénusz, Leopold Ritter von Sacher-Masoch az előzőeknél nem kevésbé botrányos regénye. A szerző egy leMBERGI katolikus rendőrfőnök fia, író és zsurnaliszta, az utópisztikus szocializmus, a feminizmus és a filozofizmus korabeli élharcosa, valóságos fordított Sade és anti-Weininger. Az 1869-ben napvilágot látott Bundás Vénusz a szerzőjéről elnevezett mazochizmus alapműve. (Figyelemreméltó, hogy ez a fogalom is egy férfi után kapta a nevét, miként a Masoch számára oly vonzó cipőfetisizmus irodalmi megörökítője is egy úriember, bizonyos Nicholas Edme-Rétif, Sade kortársa és állhatatos gyűlöletének tárgya.) A Bundás Vénusz hiteles előtörténete az, hogy a férfi szeretőjével szabályos szerződést kötött, melynek értelmében a nő inasa (tulajdonképpen rabszolgája) lesz hat hónapra át, miközben dominája köteles szőrmét viselni aberrált játékaik alatt. Bár sokáig

titkolták, de Mazoch valószínűleg a mannheimi elmeógyógyintézetben hunyt el, jóval a halála hivatalos dátumaként megadott időpont után, 1905 körül. A Bundás Vénusz cselekménye a „boldog békeidők” Bécsében játszódik, és képileg Crepax legdíszitelebb, egyúttal legkíméletlenebb munkája. Itt már alig találni szexuális aktusokat: a férfit leszíjjazzák, több nő véresre korbácsolja, rectumába cipősarkat nyomnak stb. – mindezt a meztelen testén csupán egy szőrmestólát viselő domina márványkemény arccal, egykedvűen nézi végig. A történet leginkább valamiféle inverz beavatásként értelmezhető, melynek végén a főhős személyesen Freudnak számol be rendhagyó tapasztalatairól.

## A MOSOLYGÓ LIBERTINUS

Természetes, hogy a Laclos és Sade által tolmácsolt világlátás meghihlette a XX. századot: a „fin du siècle-fin du globe” életérzés rokonítja a késői ancien régime Franciaországát az első világháborút megelőző lázas művészi útkereséssel. A rokokó éppúgy válságtünet, mint a szecesszió és az avantgarde irányzatok; túlbujánzó, erőltetett végvonaglása olyan békésnek tűnő korszakoknak, amelyeket már megcsapott a közeli pusztulás előszele. Túl a szimbolista költészetten és festészetten, természetesen a film is felfedezte magának a libertinizmust: a Veszedelmes viszonyokat mostanáig hat ízben vitték vászonra, nem túl meggyőző eredménnyel. Általában a Stephen Frears-féle 1988-as változatot tartják a legjobbnak: valóban tisztes adaptáció, híven követi a regény cselekményét, a rutinos (amerikai) szereplőgárdát jó érzékkel irányítja a brit rendező... éppen csak a múzsa láthatatlan érintése hiányzik belőle, egy pajzán francia múzsáé, amely bájjal, vitriolos kifinomultsággal és könnyedséggel életet lehel a szinte kifogástalanul elkészített, ám holt anyagba.

Laclos világának gáláns szemérmertlenségét nyilván csak egy vérbő francia képes szellemdúsan tolmácsolni – olyan, aki egyúttal mesterségének értő képviselője. Ez a rendező az idén nyolcvannégy esztendőes Michel Deville, a nálunk jószérivel ismeretlen és hazájában is sokáig alulértékelt művész lehetett volna. Noha első sikereit a hatvanas évek elején aratta, a szakma és a közönség figyelmét csak az 1968-ban Del-luc-díjat nyert Benjamin, avagy egy szűz emlékiratai című könnyed opuszával ragadta meg. Deville sok középszerű filmet forgatott, mire a 71-es dosszié végre a francia rendezők élvonalába emelte egy olyan mezőnyben, amelynek legjelesebb képviselői ekkor már túl voltak pályájuk értékesebb felén (Godard, Resnais, Malle). Innentől számítható érett korszaka, amelyről a magyar nézők fesztiváltudósításokat bújó csekély hányadának legfeljebb A felolvasónő (1988) kapcsán lehet némi fogalma. Deville igazi gourmand: az érintések, apró gesztusok és a tekintetek találkozásának mestere, előadasmódjában a dús látvány szerencsésen dominál a soványka történet felett. Szándékosan felszínes, frivol, finomkodó, precíz – egyszóval roppantul közel áll ahhoz, amit jellegzetesen francia vonásnak vélünk; elképzelhető, hogy éppen ez az oka filmjei hűvös, értetlen külföldi fogadtatásának. Idegen tőle a fennkölt művészet, miként a kevésbé fennkölt, öntetszelgő művészkedés is: még a szívbemarkoló drámákba is

képes pajkosságot csempészni, amitől megkérdőjeleződik azok komolysága és lelepleződik minden emberi dolog játék-léte. Az igényes szórakoztatásra esküdött fel, miközben maga is szórakozik. Igazi otthona a rokokó, de stilizációjával nem annak hű képét, inkább hangulatát idézi fel: figurái a kosztümös-parókás Franciaország foglyai még akkor is, ha napjainkban élnek. Libertinus regényekből szökött porlepte porcelánfigurák, „szeszélyesen játszanak a szerelem és a véletlen játékával, a halált komoly, korrekt és általában szellemdús partnerként fogadják”, ahogy egyik kritikusa megjegyezte. Már korai vígjátékaiban felvonultatja sajátos világának csaknem valamenynyit ismertetőjegyet. A hazug lány (1961) – amit tévesen az akkortájt tomboló *nouvelle vague* egyik darabjának vélték – tartalmi ürességéről szinte megfélemlünk, miközben mosolyogva követjük a hódításból sportot űző, notórius hazudozó hölgnő ügybuzgó machinációit. A páztorlánykákat ábrázoló gobelinekkel, aranyozott komódokkal, áttetsző függönyökkel és girlandokkal díszített hintával berendezett lány-szoba, az ódon vár körül elterülő virágos mezőn polkázó fiatalok Watteau graciózus, keserédes jelenségvilágát idézik, amely pókháló finomságú fátylával és bágyadt pasztellszínű selymeinek tompa fényével fedi el a látszatvilág mögött megbújó ürességet és a szemléző magányosságát. Ám a „játék minden” tétele Deville-t a legkevésbé sem sújtja le, sőt remekül alkalmazkodik hozzá. A látvány – játék. A cselekmény – játék. A film a legmegeztetőbb, legelragadóbb játék, amit hallgatólagos cinkossággal játszik rendező, színész és néző. Erre apellálva engedheti meg magának olykor még az árulkodóan giccses momentumokat is: az ifjúsága és szépsége teljében levő hazug lány („adorable menteuse”) bús dallamot penget gitárján a középkorú ügyvéd viszonzatlan szerelmén gyötörődve, miközben mögötte elsuhan az odavetített táj. Ilyen émeletítő blódlit csak a korai hangosfilm és a *nouvelle vague* fénykorában lehetett megkockáztatni. Későbbi sikerfilmje, a Benjamin szintén társasjáték, sokszereplős tábló: itt is a hódítás művészete körül bonyolódik a történet. A naiv vidéki fiatalembert nagynénje szeretője, az élvhajhász gróf vezeti be a női lélek rejtelseibe, készséges szobalányok és csalfa hitvesek lelkes asszisztálásával. Deville korai munkáinak állandó dialógusírója, Nina Companéaz jóvoltából pergő, szellemes párbeszédnek színesítik a kreatív képalkotásnak köszönhetően egyébként is sebes sodrású történetet („Ön túl vidám ahhoz képest, hogy árva.” „Én egy vidám és gonosz árva vagyok. Ma pedig különösképpen, mert ma különösképpen bájos vagyok.”) A felelőtlen életöröm egy tűzvészbe torkolló barokk körtáncban csúcsosodik ki, finnyás rendezőnk ugyanis viszolyog a modern könnyűzenétől. A kerti multság extázisát követi a kiábrándító másnap reggel, amikor a nemesi származású, de vagyontalan árvalány hozzámegy a libertinus grófhhoz, akit érzelmileg azzal láncol magához, hogy a nász előtt együtt hál az ifjú, készséges Benjammal. „Szeretem a gróft. –, magyarázza sajátos logikáját. – Annyira szeretem, hogy belehalnék, ha elhagyna. De ez nem történik meg, mert amikor rájön, hogy nem ő volt az első, borzasztóan fog szenvedni, és ettől még jobban szeret majd.”

A valódi szerelem persze tabu a libertinus számára: ezért kell meghalnia Valmont vikomtnak, csakúgy, mint Raphaelnek, Deville szokatlanul komor hangvételű 1971-es



filmje címszereplőjének: amikor ráébred szerelme kilátástalanságára és nincs szíve saját nívójára lerántani az imádott asszonyt, a méltósággal fogadott, önkéntes halál bizonyul az egyedüli kiútnak. Ám miként a szeretkezés, a halál is csak annyiban érdekes, amennyiben beszélni lehet róla: Raphaelt, a gyöttrődő, züllött aranyifjút a saját maga által felfogadott bérgyilkos lövi agyon az egybegyűlt előkelő társaság szemeláttára. Van, aki azért hal meg, mert nem képes feláldozni libertinus elveit, míg a másik bármit feláldozna, hogy libertinus lehessen, mint – a rendező pályájának szempontjából viszonylag jelentéktelen, de jellegzetes – A veszett birka című szatirikus tragikomédia főszereplője. A film ugyan a korabeli Párizsban játszódik, de Deville ízlése minden jeleneten érezhető, kezdve a kísérezőzenéül választott Saint-Saëns opusztól. Nicholas, a gyámoltalan bankpénztáros nem saját akaratából, hanem egész életét egy kávéházi asztal mellett töltő, sikertelen író barátja szigorú precizitással kidolgozott tervének megfelelően járja be a balektól az elismert, gazdag hódítóig vezető rögös utat, melynek során kisszerű énjét merész viszonyokkal próbálja leküzdeni. Felmondja állását („Célom, hogy meggazdagodjak és minél több asszonnal háljak” – jelenti be főnökének, aki megértően vállat von: „Elvégre mind ezt szeretnénk, nem igaz?”), elegáns éttermekbe, fogadásokra jár, üzleti machinációkat bonyolít. A játékba azért becsúszik néhány váratlan haláleset, amelyek – paradox módon – a film legszellemesebb képsorait biztosítják. Az egyik titkos találka után a férjes barátnő csendesen szedelőzködik, elmenőben még visszamosolyog az ágyban fekvő Nicholasra; a következő pillanatban hátravágódik, és nyaklövés következtében kiszerved. A folyosóról belép az addig ártalmatlannak vélt, éltes filozófia professzor férj, kezében pisztollyal, tébolyult tekintettel mered a döbönt szeretőre: „Bocsásson meg. Reménytelenül ódivatú vagyok.” – mentegetőzik, majd azon nyomban magával is végez. Hősünk (vagy antihősünk) végül révbe ér, ellenben öngyilkosságba menekülő barátjáról kiderül, hogy már régen megnyomorodott egy autóbalesetben, és saját vágyott, ám soha be nem teljesülő jövőjét játszatta végig Nicholasszal. A bankpénztáros mégsem válik libertinussá, legfeljebb annak felhígított paródiájává: a XX. század nem a libertinus hazája, a kapitalista versenyszellemtől megmérgezett embernek se stílusa, se ideje, se kedve játszani; még ha pénze van is, folyvást azon serénykedik, hogy egyre többet szerezzen. A munka a libertinus ősellensége, a szolgák kényszerű kötelessége, a vagyonteremtés pedig a polgárság életpótléka.

Deville filmjeiben egyre több ilyen Nicholas tűnik fel, akik abszurd kalandokon és mesébe illő véletleneken át bukdácsolva végül elnyerik a fele királyságot és a (többnyire szőke) hősnők kezét. A nyolcvanas évek elejére a rendező véglegesre csiszolja stílusát, filmképe szikárabbá, kimértebbé, immoralitása szubtilisabbá, intellektuálisabbá válik, a kacajt felváltja a fejcsóváló, hüledező mosoly; Renoir és Becker mellett feltűnik Hitchcock fekete humora, tematikájában megjelenik a bűntény, igaz nem vezértémaként, csupán izgalmas színpótlaként. Rendezőnk nem lát rá okot, hogy az erőszakos haláleseteket komolyabban vegye, mint a szerelmi civódásokat, és nem is teszi. Pályájának legkiválóbb darabjai születnek meg ekkor: a Titkos utazás és a Patricia Highsmith krimijéből adaptált Mélyvíz, amelyet biztos kézzel formál a saját ké-

pére, míg, jellemző módon, a cselekményként szolgáló bűnügyi szál szinte érdektelenné válik. A dúsgazdag parfümgyáros fiatal felesége közös otthonukba invitálja aktuális udvarlóját, akiket a férj – „reménytelenül ódivatú” lévén – hűvös precizitással és elegáns visszafogottsággal eltesz láb alól. Az asszonyt elnéző gyengédséggel, féltő rajongással szereti, egyszerre testesíti meg számára a gyermeket és a cédat. A film a férj és feleség közötti néma cinkosság és vetélkedés cizellált, letisztult, teatralitástól és vulgárizmustól mentes mestermunkája, lenyűgöző színészi alakításokkal, hosszú, feszült csendekkel és lassú kameramozgással, apró perverziókkal (a férj a pincében háziállatokként tenyésztett csigáival pepecsel, miközben a nő pánsípon játszó hódolóját tánclépésben követi a sötét kertbe, mint egy elbűvölt nimfa). A Mélyvíz túlságosan kifinomult és csendes ahhoz, hogy közönségbarát legyen; e szempontból csekély engedményt tesz Deville későbbi filmje, a látványosabb Nyakunkon a veszély (1985), amely a régi témák (különös tekintettel a voyeurizmusra) és karakterek betetőzése, képileg pedig inkább Davidot vagy Ingres-t idézi, mint Fragonard-t és Watteau-t. Laclos és Deville libertinusai végső soron isteneket játszó, szeszélyes gyerekek, meggyőződéses életművészek, egy régi világ unatkozó, változásra képtelen maradványai. Semmi köztük az úgynevezett „szexuális forradalomhoz”; ők már azelőtt felszabadították magukat a társadalmi erkölcsök alól, mielőtt erről egyáltalán beszélni kezdtek. Időnként elmenekülnek a városokból a természetbe, vagy buja kertekbe, ahol úgy élnek, mint az első emberpár a Paradicsomban: minden ok nélkül táncra perdülnek, erotikus regényekből olvasnak fel egymásnak és persze szerelmeskednek. Deville hősei a szexualitás természetességének elnyomását, bűnné süllyesztését kérik számon a „felöltt” társadalmon. Közönségesség és erőszak nélkül vissza akarják adni a szexus ártatlanságát: megmutatni a már csak durva ingerekre reagáló modern embernek, milyen mélységesen erotikus lehet, ha a női kéz végigsimít egy ház érdes falán, vagy az ajkak futó csókkal zárnak le egy szemhéjat.

Deville asszonyainak még természetes csalfasága is elbűvölő, a csalóka felszín alatt tudatosan nők, és vágyaikért nem hajlandók szégyellni magukat. Míg Crepaxnál a nő saját akarat nélküli báb, az aktív „algalagnia” passzív elszenvédője, Deville-nél minden; a kezdet és a vég, sőt valamennyi köztes állomás – gyermek, anya, cinkos, nővér, ellenség, szerető, átok és áldás egy személyben. Lényében egyesül „a gyémánt keménysége, a méz édessége, a tigris kegyetlensége, a tűz meleg ragyogása és a hó frissessége”, ahogy egy perzsa monda tartja. A libertinus férfi pedig legyen akár játékszenvedélye által űzött könnyelmű aranyifjú, akár a gonosz istenre felesküdt pusztító erő, éljen akár rokokó kastélyban, vagy a modern Párizsban, sorsa végzetesen összefonódik a gyűlölt és imádott asszonyokéval, hogy együtt, akarva-akaratlanul, megállás nélkül tapossák a kék-kín-halál mókuskerekét.