

## UTÓSZÓ DUŠAN JOVANOVIĆ KÖNYVÉHEZ

ANDREJ INKRET

Noha e tanúskodó szövegnek utószó a neve s az általános érvényes és elismert gyakorlat értelmében ezzel funkciója teljesen, kétséget kizáróan és pontosan meg is van határozva, célja mégsem lehet az, hogy végérvényesen eldöntse a kísért irodalmi szöveg jelentőségét, irányelveit és „igazságát”, hogy meghatározza a szöveggel való kommunikáció egyetlen helyes, sőt egyetlen lehetséges irányát. S noha ugyanebből az általános érvényű és elismert gyakorlatból következik, hogy az irodalmi szövegek úgyszólván öntörvényüknél fogva külön kommentárt, magyarázatot és információt igényelnek, hogy ezeknek segítségével világosabbakká vagy „érthetőbbekké” váljanak, s hogy ez különösen az úgynevezett „modern” szövegekre érvényes, amelyekben az igazság és a jelentés még rejtettebb, hiszen rendszerint nem vethetők alá az ismert és ezért megbízható olvasási módoknak (vagyis a jelenségek kodifikált rendszerének) — ezen a helyen egy más irányban teszünk kísérletet. Célunk nem a szöveg magyarázása, illetve a szöveg „rejtett” jelentéseinek, igazságainak és értelemének deszifrirozása lesz, hanem egyfajta visszakeresés arról, ami a *Don Juan dögrováson, avagy ép testben ép lélek* című szövegben a legkülönösebb, s ezért a hagyományos gondolkodás szempontjából — amely mindig a megbízható és definitív ítéletekre és meghatározásokra törekszik, teljesen világos, áttekinthető, elfogadható és rendezett világgépet igényel — még inkább problematikus. Ha ugyanis arra gondolunk, hogy az irodalmi szövegek sajátos szerkezetéből következően minden írás, amely az irodalomról szól, elsősorban a szerzőt idézi, a szerző sajátos, specifikus kommunikációját a szépirodalmi olvasmánnyal, és csak ezek után — közvetve — magának az olvasmánynak a kifejezője, ezek után természetesen teljesen világos, hogy ennek az „utószó”-nak nem lehet más célja, mint hogy lehetővé tegye Dušan Jovanović (szül. 1939, Belgrád) szövegének, hogy önmagáról nyílt és közvetlen módon nyilatkozzék, s a maga részéről csupán rendszerbe foglalja azokat a kérdéseket, amelyeket szerzőnk irodalmi szövege feltesz, s amelyek legtöbbször formában a *Don Juan dögrovásonban* jelentkeznek, — szóval ez a szöveg csupán egyfajta rekapitulációja mindannak, amit Dušan Jovanović eddig írt. Célunk ezek után mindenekelőtt a kérdéses, az őszinteség megőrzése, annak a nyomnak a követése és leírása, amely Jovanović első szövegében, a *Predstave ne bo* (Az előadás elmarad, 1963) című drámájában kezdődik, és a *Norci* (Bolondok, 1963) című drámájában folytatódik, és a jelen könyvben (amely 1966-ban íródott) kulminál, majd a

*Znamke, nekar še Emilija*... (A bélyegeg, s azután még Emilija, 1968) című drámában legújabb „fázisába” lép.

Ez azt jelenti, hogy mindenekelőtt azt a világgépet kell betájolnunk, amelyet Jovanović eddig megjelent valamennyi írása szuggerál, hogy földerítsük közös lényegüket, amelybe ezek az írások, mint irodalom, ágyazódnak és amelyet teljes egészében — implicite, nem teljeseen tematizált módon — már első írásában, *Az előadás elmarad* című drámában felfedezhetünk.

A színhely egy kis tengerparti város kulisszái közé tevődik. A főszerepet névtelen személyek — X és Y — játsszák. A szöveg azonban, amelynek a bejelentett előadást kíséernie kellene, eltűnt, a játékosok már nem játszanak idegen játékot, önálló szereplőkké változnak, s a színpadon megkezdik saját életük feltárását. Ily módon megszűnik a játék és a valóság, a színház és az „élet” közötti határ, s az előadást, amely miatt a nézők összegyűltek, végül is le kell mondani. Pontosan akkor mondják le, amikor tulajdonképpen már eljátszották, tehát ott, ahol a drámai szövegek rendszerint befejeződnek: a szereplők, X és Y igazi életénél. A két statiszta és az öregasszony, aki egyedül tart ki előírt szerepe mellett és a kulisszák között szüntelenül vízbe fúlt tengerészfiát keresi — kevésbé fontos az előadás szempontjából. A néző kíváncsi szeme előtt csak annyi bontakozott ki, amennyit épp sejteni lehetett, majd ismét eltűnt, azután pedig mint önként vállalt játék tárult fel, s már nem tud senki elevenére tapintani... A játék és valóság, a színház és az „igazi” élet e szakadatlan, bizonytalan és megfoghatatlan játékanak váltakozásában előtérbe kerül a két „főszereplő” egymás közti viszonya. X megbarátkozott előírt szerepével; akarja, hogy a bejelentett előadást megtartsák, rááll arra, ami adva van, arra a világra és színházra, amelyet életének és játékanak keretül adnak. Y az erőszakot testesíti meg, a világ iránti abszolút gyűlölet feszültségét, az önkényt, amely alól semmi sem menekülhet, végül azonban leleplezik: Y a „végén” ugyanis hitvány embernek mutatkozik, „akit nemrégiben egy autóbusszon egy aszszonyosság lopással vádolt”, és erőszak-ideológiájának ez a valódi igazsága. E szokatlan, bizarr és kisiklott térben, amelyben egész idő alatt az N nevű, megkötözött „hős” uralkodik makacs hallgatásával, melyben Y megfeddése voltaképp a közönségnek és társainak is szól, mindenkinek, aki elrejtji a világ és saját létének igazságát, ez pedig a tiszta, elkerülhetetlen, nevetséges Semmi; melyben a szerelem, amelyet az első statiszta hordoz „A suttagó erdők szabadságáról” szóló verssel s amelyet a második statiszta mond el, az önmagukkal és a természettel való összhang törekvéseként él — ebben az antiszínház térben, amelyben az erőszakot végül is leleplezik és legyőzik, itt kezdődik az a nyom, amelyet szerzőnk követni fog és amelyet minden következő szövegében még inkább elmélyít, miközben természetesen új meg új változásokon és átalakulásokon esik át.

*Az előadás elmarad* c. drámában fellépő személyek a színpad és a nézőtér hagyományos sémájának foglyai, saját egzisztenciájuk azonban ezt a rabságot szét akarja feszíteni, el akarja tüntetni. Az egyik oldalon tehát ott áll a szilárd, általános forma, minden sajátos törvényszerűségével, a másik oldalon pedig a specifikus emberi lét akarata, amely arra

törekszik, hogy visszatérjen önmagába, hogy felszámolja az akadályokat, amelyek ezen az úton tornyosulnak, hogy csak azt mutassa be vagy játssza el, ami vele „valóban” történik. E két tétel viszonya természetesen feszült, a kettőjük közötti konfliktus elkerülhetetlen. Szerzőnk irodalmisága éppen ebben az elkerülhetetlenségben, ebben a feszültségben és a konfliktusban gyökerezik. X-nek Y-hoz való viszonya erőszakolt, s az előadást, amelyet lemondtak, mindkettőjüknek végig kell játszania. Y negativizmusa mindent átfogó, noha a valóságban nem léphet túl a határon, amelyet a színpad sorompója állít, minduntalan játékká változik, színházzá, amely a nézőket szórakoztatja; Y akarata erő nélküli, nincs rá lehetőség, hogy kötelezővé váljék, s ezzel természetesen önmaga ellentétévé alakul át. Kezdetben például X és Y az élelemről beszélnek. Y felsorolja mindazokat a lehető és lehetetlen ételeket, amelyeket egyszer, valamikor már megkóstolt, ezzel akarja nevetségessé tenni X-et, akinek ilyen szempontból igen hiányosak a tapasztalatai. Amikor X a háborúval akar kimagyarázkodni, amikor különleges ételek nem voltak, Y szinte görcsös zokogással és dühvel replikázik: „Mindig csak ez dől a pofátokból! Háború, a háború alatt, háború! Hagyjátok már egyszer békében azt a háborút! Mi van most azzal a háborúval? Befejeződött? Megnyertük? Mennyi ideig fogsz még azon a háborún kérődzni? Amíg fői nem fordulsz, bizonyára! Nahát! Ünnepej és vigadozz, egyre jobban, ha úgy tetszik; legyen meg neked a te ünneped, de ne keverd ezt az én élelemadagomba! A vajasmártásomba! A tavaszi ebédembel... Háború az újságokban, a könyvekben, a mozivásznon, mindenütt háború! Kétszáz métert sem futhaszt, hogy ne látnád a háború nyomait. Hát engedjem meg, hogy egy alak vacsora közben miatyánk helyett miháborúnkat kántáljon?!” — Nem szabad elfelejtenünk, hogy még húsz év sem múlt el a győzelmes honvédő háború és forradalom befejezése óta, amelyre X világa épül, akit természetesen még mindig intenzíven megszállva tart e háború emléke és pátosza. Y replikájának rendkívüli negativista éle olyan precízen sújt az adott tér legérzékenyebb pontjaira, hogy ugyanakkor önmagát is blokádnak alá helyezi: színpadon mondódott ki, kulisszák között, amelyek már nem jelenthetnek semmiféle igazságfölötti világot; tulajdonképpen már csak pusztán játék lehet, játék, amely önmagát játssza, totális gúnyolódás, kritikai érték és súly nélkül, a városi autóbusz kis zsebmetszőjének szórakozása, a nevetséges pojjacéé, akinek kedve szottyant nagy szavakra és nagy akciókra, s aki végeredményben legfeljebb csak mint grandomán lepleződik le. Az energiának ez a túltengése, amely teljesen ellentétben áll hordozójával, csak abszurd, pseudokritikus szituációkat és értelmetlen jelszavakat szülhet, ezenfelül pedig teljes egészében annak a térnek a foglya marad, amely nem engedi meg a valódi igazságot: ez a játék degradált tere, a színpadé, a mulatóé, amelyben az „előadások” csak úgy lehetségesek, ha „nincsenek”.

A fenti replika és következményeinek körvonalai világosan mutatnak Jovanović idézett első szövege irodalmiságának, azaz drámaiságának alapvető természetére: ez az egzisztenciális mozzanatok önblokádja, amely önmagába igyekszik visszatérni, kicsúszni igyekszik a világ megkövesült sémái, vitalitása és kriticizmusa alól, úgyhogy kötetlen játékká változtatja vissza. Innen azután már megnyílik az út a következő szöveg-

hez, egy másik drámához, amelynek címe *Bolondok*, alcíme pedig *zgodovinska igra 1963* (történelmi játék 1963). A szituáció, amely az első szövegben még csak kevéssé tematizált utalás volt, a *Bolondok* c. drámában kibontakozott, magyarázatot nyert. A háború kérdései, az értékek kérdései, amelyekért a harc folyik; a harc ideológiája, mindenekelőtt azonban a következmények, amelyek konkrét, specifikus emberi életeken keresztül mutatkoznak meg, ezúttal konkrét szociális-politikai jelentést kapnak. A rejtélyes „anti-játék”-ból plasztikus történelmi dráma keletkezett, *Az előadás elmarad* szövegének allúziós struktúrája alapos, radikális átformáláson ment keresztül. A drámai szöveg jelentéstere egy újdonság: az egzisztencia és a politikum viszonya előtt nyílt meg. Ez a viszony természetesen még mindig közvetlenül az időhöz és a győztes népi forradalom vívmányaihoz kapcsolódik, különösképpen pedig ahhoz a sorshoz, amelyet a forradalom utáni időszakban e forradalom eredendő, totálisan humanista (eschatológiai) világvíziója átél. És itt kezdődik a *Bolondok* c. dráma „történelmisége” is.

A forradalom említett eschatológiai missziója, illetve a totalista-humanista világról alkotott projektuma tehát az az alap, amelyre Dušan Jovanović második drámája épül. Kezdeté: az egyetemi hallgatók szobájába minden előzetes bevezetés nélkül, váratlanul beront egy gépfegyveres munkás, a megrökönyödött jelenlevőknek felmutatja az általános mozgósításról szóló rendeletet, amelyet az új, „forradalmi kormány” adott ki, és elmondja nekik, hogy megkezdődött a forradalom, amelyben „romba dől a régi világ”. És valóban: kintről lövések hallatszanak, a munkás magyarázata szerint elpusztítják „a gyáva filisztereket, az önmagukkal elégedett polgári idiótákat, a gügye és angazsálatlan csirkefogókat, a fölvilágosulatlan alakokat” stb. Egyszóval a forradalom a „kispolgári erkölcsök, a kapitalizálódó viszonyok, a gazdasági korrupció, a nem gazdaságos tervezés, a nem demokratikus és nem szocialista viszonyok, a sajtó, a beszéd, a művészet cenzúrája, a bürokratikus intrikák tisztességtelen játéka, a társadalmi és a szociális viszonyok elembertelesenése, a reifikáció, az alienáció és az antiszociálódás” ellen harcol. Tehát egy kézzelfogható, kidolgozott politikai tervvel rendelkező szociális megmozdulás előtt állunk, s mivel odakünn puskák ropognak, az aktivistának pedig semmi kedve sincs a tréfához, a döntés elkerülhetetlen: az öt egyetemi hallgatónak, akiket váratlanul kizökkentettek megszokott és csendes civil életükből, dönteniük kell: akár a forradalmi harc mellett, akár ellene, a halál mellett. Az alternatíva középutat nem enged meg; noha váratlanul és meglepően jelentkezik, totális döntést követel; a forradalmat, amely az egyetemi hallgatók lakhelyére bekopog, nem lehet kijátszani, a mozgósítottaktól őszinte, angazsált küzdelmet követel. S mivel mindezen felül ideológiája igen elfogadható — hiszen semmiben sem különbözik az intézményesített politikai programtól, talán csak annyiban, hogy radikálisabb ennél és megváltó céljait egy csapásra akarja megvalósítani —, Jovanović egyetemi hallgatói csatlakoznak a mozgalomhoz, és totálisan, életre-halálra részt vesznek a forradalmi harcokban.

Ezúttal, a *Bolondok* c. dráma dramatikus eseményei közepette, a legelső kérdés az események jelentőségét firtatja. Fel kell tennünk ugyanis a kérdést: vajon az új, nem várt forradalom a felszabadító háború hu-

manista ideáljainak degradációja ellen irányul-e? Azaz: a húsz év előtt befejeződött győzedelmes felszabadító háború, amely ez idő alatt és a látható jelek szerint eltávolodott totális és humanista alapjaitól, eltávolodott-e megváltó és felszabadító eszméinek forrásaitól is? A „lörténelmi játék 1963”-ban tehát a forradalom kritikája-e, azé a forradalomé, amely oly mértékben elidegenedett önmagától, hogy új, radikálisabb népfelkelést tett szükségessé és új alapjaiban történő fordulatot? Vajon az őt szereplő egyetemista a tehetetlen, elprivátosodott, a szociális eseményekből kiszakított és a „történelem” elől elmenekült emberi ittlélet szimbolizálja-e? És Karlo, a házigazda, aki az egyetemi hallgatóknak szobát ad bérbe, és aki már az első forradalom alkalmával is „tévedett” és a vörösök helyett a fehérekhez csatlakozott, vajon annak a primitív, csaknem lumpenproletár-világnak teljes politikai tehetetlenségét és zavarosságát mutatja-e, amely ellen — eredménytelenül — már irányult egy forradalom, de ismeretlen okok miatt megtorpant előtte? Tehát, röviden, kritikus dráma-e a *Bolondok*, amely egy új, megfelelőbb, szociálisabb világ megformálásán fáradozik?

Az események villámgyorsan, csaknem teátrális tempóban fokozódnak, színre lépnek a régi, tehetetlen, antiszociális világ újabb képviselői is, a forradalom egyre jobban dühöng, az utcákon egyre több a vér és a hulla. És mégis: vajon mindez nem csupáncsak bohózat, megvadult, vak, megsemmisítő mozgalom? A forradalom főparancsnoksága nem másutt, mint éppen a borbélyműhelyben székel, a fodrászszékekben nevetségesen borzalmas bíraskodás folyik az ellenség és a nép árulói ellen, a harc már nem olyan sima és eredményes, megkezdődött az ellentámadás, az emberek lehetetlen történeteket beszélnek a katonákról és a barikádokról, kohlmányok keringenek és szaporodnak, teljes a zűrzavar, valóságos forradalmi napok, a fodrászműhelyben pedig jönnek-mennek az összekötő tiszték. Az eseményekben mégis ott az igazi dinamika, az igazi háború pátosza, szorongása, akárcsak a valóságban. A forradalom politikai tana radikalizálódik, a gondolat egyre átütőbbé és teljesebbé válik, ereje előtt már előre összeomlik, szétesik minden ideológiai ellenérv. Előttünk — per negationem a „régit”, eltorzult társadalmi valóság kritikájában — bontakozik ki a teljesen felszabadított és abszolúte „humanizált” világ foganatosított terve, amely éppen a megvalósulás előtt áll; most, most ölik meg az utolsó ellenséget is, hogy elkövetkezheszen az élet, az emberbaráti szeretet zavartalan uralma. Ez lesz a történelemben az utolsó erőszakos cselekedet, s ezután definitíve megnyílik az abszolút testvériség, egyenlőség, tisztaság, szabadság, humanizmus stb., s a valóban rendezett és megváltozott emberi világba vezető út.

Ezután azonban győzedelmeskedik az „ellenforradalom”, bevonulnak a reguláris katonai erők. Kihirdetik, hogy a forradalmat lelki betegek, *bolondok* szervezték, s hogy fellépésük „a nép érdekében... de a valóságban a néphatalom ellen irányult” és annak politikai irányelvei ellen, „amely elvek a háború utáni időszakban lehetővé tették szocialista közösségünk sokoldalú előrehaladását, a szocialista viszonyok kialakulását városon és falun, megszüntették a kizsákmányolást, amely az osztályrendszeren alapult, a politikai és nacionalista üldözést, és olyan körülményeket teremtettek, amelyek közepette az ember és az emberi munka

felszabadul minden bilincsetől, s a fejlődés és a boldogság soha nem sejtett magasságaiba szárnyal". A felsorolt szavak mindenekelőtt arról beszélnek, hogy a „forradalmi” és a „reguláris” ideológia között a valóságban nem lehet lényeges eltérés. A központba mind a kettő a nép érdekeit helyezi, mindkettő a felszabadult, megváltozott világért száll síkra. És míg az első ideológia a második álláspontja szerint paranoiás, a második az első szemszögéből ellenforradalom, népellenes hatalom. Természetesen önmagától adódik a kérdés, mit jelentsen mindez, hiszen eléggé szemmel látható, hogy a dráma éppen ebben a pillanatban helyez át bennünket egy teljesen új síkra. Ha ugyanis a két ideológia egymás között csaknem azonos és ha a „forradalom” csupán az elmebeteg tragikus kirobbanása volt, amely ugyan némi rombolást okozott, magát a társadalmi berendezést azonban egy pillanatra sem tudta megingatni, ha tehát csak látszólagos, következmények nélküli megrázkódtatásról volt szó, akkor indokoltan állapíthatjuk meg, hogy a *Bolondok* egyáltalán nem úgy veti fel a társadalom megszervezésének kérdéseit, hogy két politikai modellt állít szembe egymással. Ebből az következik, hogy szükségképpen előtérbe kell helyezni azoknak a szereplőknek az egymás közti viszonyát, akik a szociális forradalomban egyáltalán nem játszottak közvetlenül aktív szerepet, hogy tartalmukkal végül is elfedjék e fiktív, paranoiás forradalom sorsszerűségét, s a forradalom értelmét egy különös megvilágításba helyezték. Mivel a megjelenített helyzetekben igen szemléltetően és világosan vannak jelen az „igazi” forradalomnak a társadalom vezető posztjain történő erőszakos cseréinek „igazi”, valóságos (és nem csupán *bolond*) és jellemző elemei, egyúttal világos kell, hogy legyen az is, hogy ezzel a dráma politikai jelentősége nem vesz el. A szövegnek tehát a meghatározott ideológia és a meghatározott „forradalmi” gyakorlat tartalmának és gyakorlatának kérdéseiről az általános politikai helyzetek és konfliktusok kérdésére kellett átirányulnia. És éppen ezért nem lehet pusztán véletlen, hogy a központi *dramatis personae*-k a központi konfliktusban közvetlenül aktív szerep nélkül maradnak, hogy e helyzetbe beerőszakolták, mozgósították, bedobták őket, vagy pedig a helyzet peremén állnak, s hogy a megjelenített konfliktus igazsága éppen e viszonyuláson át éri el a maga autentikus igazságát.

Az egyik oldalon tehát ez a „nép” szerepel, a nép, amely annak idején a felkelést passzívan szemlélte, úgy kommentálta, mint valami elemi csapást, amely „ismét” fölébe kerekedett anélkül, hogy megakadályozhatta volna; a nép, amely a maga megszokott, csöndes, mindennapi életmódjával szinte megbarátkozott és elégedett. Egy ilyen életet „antiszociális”-nak vagy „tehetetlen”-nek nevezni természetesen csak az egyik vagy a másik ideológia szempontjából lehet, hiszen mindkettőnek szüksége van rá, kihasználják mint mozgósító, illetve manipulálható anyagot. A maga szemszögéből tekintve ez ugyanakkor a természetes, egyszerű, önmagát kiegészítő és egyúttal koherens módja az emberi létnek. A másik oldalon azonban az egyetemi hallgatók közötti viszony lép előtérbe, akiket ugyan a forradalom idején erőszakkal mozgósítottak, egzisztenciális habitusuk révén azonban már önmaguktól is a forradalom felé gravitáltak. Ha például a dráma első képét figyeljük meg, könnyen megállapíthatjuk, hogy az egyetemi hallgatók szigorúan privát élete már a

kezdet kezdetén is gyökeresen átváltozott, egy elvszerű, valóban célszerű életelvvé változott, amely egyúttal mint egyedül lehetséges mutatkozik. Ez pedig azt jelenti, hogy a szereplő hősök nemcsak tökéletesen tudatában vannak annak, hogy hol lelhető fel és milyen életük valódi tartalma, ez az élet azonban, amely egyedül lehetséges, a privát fogalmában nyer indoklást, s amelynek során természetesen teljesen világos és meghatározott tartalommal is telítődik. Ez azonban mégis agresszív, önmagába néző privát, s a benne foglalt energia miatt kénytelen állandóan tágítani a maga terét, átfogóképességét. Önmagára úgy tekint, mint valami érinthetetlenre és koherensre, önmagában azonban úgyszólván nem maradhat fenn. Kifelé fordult, vitalitással töltött, de ugyanakkor hiányzanak a megfelelő korrelációk, amelyek felé irányulhatna, s amelyeknek nevében mozgósíthatna és cselekedhetne. Ily módon az energiafelesleg szüntelenül gyülemlik, halmozódik benne. S mivel levezető, megfelelő kompenzációs lehetőségek nélkül marad, agresszív ereje szüntelenül növekszik. A „forradalom” természetesen kitűnő alkalom a szelepek megnyitására, egyúttal lehetővé teszik az egyetemi hallgatók számára a transzcendens, a közvetlen élmény felé való fordulást, a közreműködést egy mítoszban, az ugrást a történelmileg elkötelezett és szociális értelemben felszabadító, igazi, széles körű mozgalomban. Ugyanakkor azonban ez mégiscsak kaland, hiszen tulajdonképpen csak energiafölösleg kérdése, lényeges forrását azonban nem érinti, azt a forrást, amelynek alapján az egyetemi hallgatóknak mint olyanoknak egzisztenciája, s ennek alapvető hatásköre, szigorúan meghatározott és definiált. Az egyetemi hallgatók részvétele a „forradalomban” ugyanis nem lehet semmiféle kapcsolatban valóságos, egzisztenciális kérdéseikkel (privátról adott indoklás értelmében), ezért a valóságban csak a szelepet jelenti. Ezzel a „forradalom” elkerülhetetlenül sporttá, divattá, játékká stb. változik, s végül is úgy kell megjelennie, mint a valág „elhasználásának” és „fogyasztásának” legagresszívabb, legélvezetesebb módja, amelynek pontosan meghatározott és változatlan törvényei vannak, azaz mintegy egész szertartása, s ennek során az energiák egymást falják föl, semmisítik meg, s mivel a világot vadul, orgiaszerűen és totálisan veszik hatalmukba, bekövetkezik önmaguk felfalása is. Az ideológia szerepe — a teleológus beállítottágú forradalomban — természetesen a minimumra csökken. A szubjektum (az akció) akaratából a meghatározott és szervezett társadalmiságnak vissza kell vonulnia a biologizmus elől. Az ember deszocializálódik, visszatér a természethez, a tiszta, nem terhelt testiségbe. A *Bolondok* harmadik felvonása úgyszólván kézzelfoghatóan mutatja meg, hogy az ideológia és a vele tematizált aktivizmus végül is abba a helyzetbe kerül, ahol mindkettőjük teleológiai célja — a megváltott világ képmása, amely állandóan a hólnapi napba, az abszolút jövőbe vetődik — valami egészen viszonylagossá és önkényessé válik. Az ideológia tartalma — az emberi lét mint olyan — szempontjából valami teljesen mellékessé csökken. Drámánk e felvonása ugyanis az ünnepséget jeleníti meg, amelyet a „reguláris” hatalom rendez a „forradalmi” bolondok megmozdulása fölött aratott győzelem tiszteletére. Valahol a szín mögött szónok beszél, aki az új világ ideológiai vízióját fejtegeti, a társadalomszervezés még jobban foganatosítható módoza-

taít, magán a színen pedig egy vendéglő áll, ahol a világ szertartásos konzumációjának „élvezése” fejeződik be. Az egyetemi hallgatók hazatértek a „háborúból”, és iszogatva a lányokra várnak. Az egyik bajtársuk, Mirko, a „forradalom” alatt agyonlőtte magát, a lány, aki a kedvese volt és most állapotos, szinte örült, de ez a szertartásnak csak egy sajátos fortélya: Mirko hőssé válik, holtteste pedig mítosszá alakul át... Az ünnepség közben Zorči agyonlővi Tinét, mert az káromolta a forradalmat, de ez megint csak nem jelenthet valami borzasztó dolgot, az egyetemi hallgatók a holttestet a szobába vonszolják, az orgia, az ünnepség tovább folyik, a maximumig fokozódik.

Az aktivizmus és az eschatológia világa most önmagában esik szét, minden illúzió nélkül marad: az ünnepi népgyűlésre eljönnek a kisiskolások is a tanítónőjükkel, és a kis Janezek a tolongásban elvesz: amikor felsír, az egyik egyetemi hallgató hozzálép, kézen fogja, úgy, ahogyan Cankar drámájában Jerman, az elfáradt lázadó kézen fogja a proletár Kalandert és a *Hlapci* szavaival befejezi a *Bolondok*-at: „Ez a kéz kovácsolja majd a világot.” Janezek sír, az ünnepség tovább folytatódik, és általános tivornyába csap át.

Ez a *történelmi játék* a bolondokról és forradalmúkról abban az időben íródott, amikor a szlovén társadalmat az egyik legmélyebb ideológiai konfliktus rázta meg, vagyis akkor, amikor a totális aktivizmus (a *Peršpektive* c. folyóirat betiltásával és kritikus betájoltságának blokádjával) alapjaiban szenvedett vereséget, s amikor a fiatalabb munkatársak már megnyitották az új, alapos változás lehetőségeit (a világ kritikai, ideológiai negációjából a világ létének igazságába vetítve át magukat), és ily módon hozzáláttak a gondolat és az akció nagyon fontos, már tisztán strukturális átváltoztatásához. A *Bolondok* paradox befejezése, amely különösen a szakrális Cankar-szöveg ironikus parafrazálásában precíz, teljes egészében anticipálja a gondolkodásnak és létezésnek azt a nem ideológiai formáját, amely Szlovéniában 1963—1964 után terjedt el. Jovanović drámájának ez a sükje természetesen részleteiben nem érdekelhet bennünket, hiszen már nem érinti magát a szöveget és annak sajátos irodalmi átfogó területét. Tény azonban, hogy éppen az ideológiai világ sarkából — amelyet oly intenzíven és elmélyülten ábrázol a *Bolondok* —, innen nyílik kilátás a világnak abba az új szférájába, amelyet Dušan Jovanović következő két szövege ír le.

Ez elsősorban a *Don Juan dögvővason, avagy ép testben ép lélek* c. rövid regény vagy novella. Az, ami ebben a szövegben első pillantásra a legszokatlanabbnak tűnik, s amely egyúttal döntő jelentőségű szerzőnk egész irodalmi alkotására, allúziós és jelképes módon, már a „külső” épületben is jelen van: Polde Rakovec volt partizán harcoss, jelenleg újságíró, különös sorsáról szól ez a történet. A fia mondja el, s az utolsó fejezetekből kiviláglik, hogy az ő sorsa is az apját követi. Polde Rakovec személyében ugyanis — amilyen következetesen és plasztikusan csak lehetséges — a test és a lélek radikális szétválása megy végbe. Vajon a szellem uralkodásáról vagy a test túlerejéről van-e szó, erre a szöveg nem ad világos választ. Tény azonban, hogy Rakovecnek először a jobb hüvelykujja kezd el fájni, és ugyancsak tény az is, hogy Rakovecnek már régen nincs jobb hüvelykujja, hiszen az utóbbi háborúban



elvesztette; ezek után felmondják az engedelmességet kezei, amelyek nem törődnek többé azzal, „mit akar a fej”, és teljesen önkaratúlag működnek, haszontalanságukban többek között, Rakovec akaratával szöges ellentétben, megfojtják az anyját, s emiatt az apa és a fia kénytelenek elrejtőzni a rendőrség elől; ezek után többi szerve is felmondja a szolgálatot, és őrzi, szelleme önállósul: Rakovec ezek után tervszerűen elnyomja testét, nem eszik és nem iszik többé, szervezete bomlásnak indul, a szellem a végsőkéig meg akarja „semmisíteni az aljas testet, ezt az alárendelt részt, a húsnak ezt a terhét”, hogy újjáéledhessen „a tiszta szellem tüzeiben, anyagi jelzők nélkül”, és végül a test valóban változtatni kezdi formáját, sőt halmazállapotát, teljesen deformálódik, a hajdani Polde Rakovec „valami egészen mássá” alakul át, olyasvalamivé, amelynek meghatározására új szót kellene kitalálni: amorf, de rendkívül szívós, szinte megsemmisíthetetlen hústömeggé változik, amely még leginkább az „alacsony, buján növekvő bokor”-ra emlékeztet, de amely ennek ellenére még mindig képes a szaporodásra, hiszen Rakovec hajdani felesége, Romana, ezzel az „utálatos” hústömeggel folytatott „csodálatos” nemi aktus után teherbe esik, a fiát pedig szintén ez a „betegség” támadja meg, az ő teste is önállósulni, ellenkezni kezd — és itt természetesen végéhez kell, hogy érjen a szöveg is: „Valaki megmocancott bennem — az nem én vagyok.”

E néhány elem Jovanović epikus szövegének hálójából különösen két fontos tényrt világít meg. Egyrészt a *Don Juan dögróvason* szemmel láthatóan az emberi szellemnek azokról a tulajdonságairól szól, amelyeket gyűjtőnéven akaratnak nevezünk, s amelyek akkor érnek el önmaguk definitív igazságához, amikor az önmegsemmisítés határára érkeznek, hiszen Rakovec önállósult szelleme sem tud mit kezdeni, és nem is tehet semmit a szabadságával a testtől függetlenül. A másik oldalon a szöveg szintén egy különleges, az akarral meghatározott viszsonnyal szembesít bennünket, az apa és a fia alakján keresztül.

Ha tüzetesebb vizsgálatnak vetjük alá az első motívumot, észrevehetjük, hogy összetevői megint csak kifejezett (alluzív) politikai elemek: minden, amit Polde Rakovec nem mindennapi „betegsége” előtt tett és ahogyan betegsége alatt viselkedett, rendkívül világosan mutatja, hogy egy olyan szubjektum jelképes története áll előttünk, amelynek alapvető természete a világnak az akarat és szellem képére való átformálása felé halad. A *Don Juan dögróvason* tehát a szubjektivitás irodalmi képe, amely mint eredendő akaratának, elsődleges akarásának aktivista megvalósítása jelentkezik — megkapni, megtartani a világot, szabadon (önkéntesen) manipulálni vele. Ez a forrás és ez a kiindulópont természetesen mint öns akarat kell, hogy lelepleződjön: a szubjektív akaratnak először önmagát kell akarnia, mindent, ami van, önmaga alapvető, mindent-meghatározó és legfelsőbb elvévé és függvényévé kell átalakítania. Más szavakkal kifejezve ez azt jelenti, hogy először is önmaga felé kell betájolódnia: amikor Rakovec belátja, hogy világának víziója a gyakorlatban szüntelen és valóban végzetes deformációkat él át, hogy a világ ellen fordul, szembeszáll vele, szelleme önmagába fordul, és egyensúlyát saját egzisztenciájában kísérli meg fellelni. Akarása ekkor mint teljes önös akarat jelenik meg: ahogyan Rakovec önma-

gával bánik, ez elárulja gyenge oldalát, különösen abban a tényben, hogy még a saját teste is akaratával és elméjével ellentétben kezd működni, hogy teste mint valami önálló és megzabolázhatatlan jelentkezik, valami egészen külsővé, objektívvá, világivá változik. És végül is itt kezdődik Rakovec egzisztenciájának kettős természete — a kettészakadás radikálissá kezd válni: a szellem akarata a maga legtisztább formájában kezd fellépni — ez most erőszak a test fölött; a szellem (a szubjektum) végleges önállósulásának és felszabadulásának útja csak agresszió lehet a test (a világ) fölött. Másrésről a test is ugyanolyan szívós, erőszakos és kitartó. Lázadásának akarata egyszerűen nem tudja legyőzni: noha a test (a világ) ad absurdum megváltoztatja alakját, ez csak akklimatizáló képességének jele, mindezek után is megmarad benne valami élő, és ez az élő ellenkezik.

És itt már új út nyílik a *Don Juan dögrováson* másik tematikai dimenziójába, jelentésterébe, abba, amelyet Rakovec sorsa jelképez. Szemmel láthatóvá válik a kapcsolat az előző két Jovanović-szöveggel: kétségkívül még mindig annak az ideológiának a képe áll előttünk, amelyet Y mondott ki *Az előadás elmarad* szövegében, s amely a *Bolondokban* mint valami teljesen jelentéktelen, illetve lényegtelen mutatkozott az ember énjének, szempontjából. Ezek szerint Rakovec viselkedése az önmagára reflektált ideológia, azaz az aktivista voluntarizmus transzkripciója — e viselkedés vége. A tiszta szellem (radikalizált szubjektivitás) alapvető tulajdonsága az ellenségesen feszült viszony a testtel, az önmaga-megsemmisítése, az önmaga-konzumációja. De — másrésről — a test, a matéria, az ideológiától alapjaiban különböző, a legyőzhetetlen világ („akaratellenes”) lázadásának elkerülhetetlen következménye, a szellem aktivista gögijének blokádja.

E szimbólum jelentésterületét természetesen döntő mértékben meghatározza a szöveg elmondójának (szerzőjének) helyzete: Rakovec fiának, vagy akár magának Dušan Jovanovićnak a helyzete, aki az apa „betegségét” leírja, és a transzkripció során már teljesen meghatározott jelentéssel látja el. Elbeszéléséből következik, hogy a szubjektivitás, azaz az önös akarat sorsa valami teljesen abszurd, komikus és paradox (csak ily módon lehet ugyanis megmagyarázni az elbeszélő beavatkozását az eseményekbe, a számos szokatlan és „problematikus” helyzetet stb.), másrésről azonban ez a sors mégiscsak elkerülhetetlen, nem lehet kibújni alóla; erről vallanak az utolsó fejezetek is, amikor Rakovec betegsége az elbeszélőn kezdi meg folytatását.

De vajon ez az önös akarat, a tisztán voluntarista világ igazi, adekvát képe? Vajon nem hasonló, ha ugyan nem azonos önkény jelentkezik már magában a módban, a róla alkotott kép felépítésében? Vajon nem az önkény „önkényes” megtestesítéséről van-e itt szó, különösen, ha arra gondolunk, hogy éppen az irodalom a szubjektivista világ egyik legkifejezettebb manifesztációja, amely úgyszólván mindent megenged és lehetővé tesz? Vajon ugyanennek a voluntarizmusnak Jovanović szövegében nem maga az artizmus a jele, az artizmusé, amely mintegy csillogó héjjal burkolja be az eseményeket és a hősöket, és már önmagában is tökéletesen meghatározott — artisztikus akaratról árulkodik? Vajon nem vonatkozik-e ugyanez a szöveg szokatlan és bizarr szerkeze-

tére is? És vajon mindebből nem következik-e az is, hogy a szubjektivitásról, az ideológiákról és a „messianisztikus” aktivizmusról csak ezt az aktivizmust közvetlenül megkísértő erőfeszítés szemszögéből lehet beszélni? Vajon minden irodalmi szöveg nem önmaga felé forduló, önmagában tudatosult aktivizmus-e s ezzel egy új, rendkívül intenzív ön-affirmáció is? Ezek szerint tehát az ideológiai világ az egyetlen lehetséges és valóságos emberi világ? Vajon éppen a szubjektív (önös) akarat és a valóság, a „szellem” és a „test” közötti szakadás az önmagában-emberi világ legmegbízhatóbb és autentikus jele?

Tény, hogy mindezek a kérdések intenzíven jelen vannak Jovanović szövegében, s hogy közvetett úton az előző kettőre is vonatkoznak, sőt *A bélyegek, s azután még Emilija* c. drámában is folytatódnak... E drámában szereplő kérdéseket akár előre is fel lehet sorolni: vajon azzal a világgal, amelyet ez a szöveg megvilágít, nem tér-e vissza Jovanović szövegeinek régi, központi témája, a politikum, az aktivista világ kérdése, amely önmagában kerül blokádnak alá és a látszatszabadság, az egzisztenciális világ önkényének látszata, amely most erotikus szimbólum formájában jelenik meg, és ily módon a jovanovići szövegek egyik jelentős motívumává válik: Rakovecnek öt felesége volt; Manica boldogtalan szerelme az öngyilkos Mirko iránt (*Bolondok*); Rakovec deformált testének, az „undok” hústömegnek a szerelme Romana szép teste iránt, amelyet oly kitűnően ír le a *Don Juan*? Vajon a világszép Emilija nemisége, Emilijáé, aki egyedül marad életben a modern világ manipulációi közepette, abban a világban, ahol a bélyeggyűjteményeket szép nőkért cserélik el, és ahol az államok szakadatlan bizonytalanságban vannak, vajon nem ugyanannak, az önmagában blokádnak alá helyezett szubjektum megvalósítatlan egzisztenciális terjedelmének jele-e? És vajon az egzisztenciális valóban csak mint az ideológiai világ elleni agresszió lehetséges, amely agresszió az elkerülhetetlen önpusztításba vezet? Ezek szerint ez a rövid „utószó” vajon befejezhető-e azzal az epizóddal, amely a *A bélyegek, s ezután még Emilija* c. dráma végén áll és amely minden jel szerint új variációja annak a régi motívumnak a „szellem” és a „test” ellentétéről, a modern, expanzív, önmagát-semmisítő szubjektivista világ alapjairól?

Két titokzatos, diverzáns és kémkedő banda egymás között harcol. Azonkívül, hogy „állítólag... veszélyben az állam”, semmit sem tudunk róluk, a konfliktus valami egészen formális momentummá alakul, cél és jelentőség nélküli akcióvá, akárcsak a *Fantomas* filmekben. Tudjuk azonban, hogy a jelszó egy újsághirdetés, amely a következő, nem mindennapi cserét ajánlja: a világ legnagyobb bélyeggyűjteményét a legszebb, a világszép Emilijáért, „az érzékek királynőjéért... a kék királynőjéért, az asszonyért, az asszonyért, a szex császárnőjéért”. A két banda, amelynek tagjait a drámában három szereplő képviseli — akikről megint csak nem világlik ki, hogy ki hova tartozik, hiszen szerepük szüntelenül váltakozik — kerülgetik egymást anélkül, hogy nyílt összecsapásban találkoznának mindaddig, amíg Emilija végül is revolverével nem tesz pontot az ügy végére, és valamennyi férfit legyilkol. Emilija fantasztikus, realizáció nélkül maradt nemiségén a nemzetközi diverzáns akciónak meg kellett torpannia. Az, ami a végén marad:

„Még egy lövés, és ő is elesik. Haldoklása közben Albert és a Filatelista szorosán átfogják a Férfiú holttestét. Úgy látszik, mintha az utolsó görcsök közepette is arra törekednének, hogy minél többet markoljanak, és az kapja a többet, aki szorosabban markolja meg a holttestet. Végül a hulladomb megnyugszik. Emilija a földre dobja revolvérét. Néhány percig a holttestekre mered, majd ezek után mind a három hullát, egyiket a másik után, az ágyba vonszolja; végül maga is közéjük fekszik és a fehér lepedőt a fejére húzza. (...) Az ajtó megcsikordul és lassan kitárul. A szobába régi ismerőseink lépnek be óvatosan — három élő tyúk.”

Már az elején mondtuk, hogy Jovanović irodalmi szövegeiről nem mondhatjuk ki a definitív igazságot, hiszen az minden olvasásnál újraalakul. Körvonalaztuk a szövegek alapvető struktúráját, időszerűségüket és nyílt dimenziójukat — és ezzel szándékunk egy bizonyos fokig és viszonylag ki is merült. A könyv prózai szövege tehát átadatik olvasásra, az olvasó önkényének. Ez irodalmi realizációjának egyetlen lehetősége.

*BÁTI-KONC Zsuzsa fordítása*