

Délibáb és üzenet

Részlet

Major Nándor

Éveken át fanyar hiányérzettel gondoltam Hemingway *Az öreg halász és a tenger*ére: van valami zavaró rendellenesség ebben a túlságosan is szabályosnak, világosnak és érthetőnek látszó műben. Már maga a „minden világos” látszata is gyanakvásra int: féltő, hogy valamit rejteget ez a harmonikus ragyogás, féltő, hogy ott lapul valahol egy szó, egy gondolat a műben, egyszer csak megrezdül, s új összefüggéseket vet fel bennünk talányosságával. Kezdetből fogva gyanakvással szemlélttem például a cselekményt: zártsága, kerektsége teljesen feleslegesnek, indokolatlannak mutatja a gyerek alakjának beiktatását; a gyerek megjelenése, úgy tetszik, erőszaktételt jelent — az íratlan klaszszikus törvények szerint — a cselekmény kerektségén, mely voltaképpen ott ér véget, ahol az öreg halász vereséget szenved a tengeren. A gyerekkel „túlíródott” a cselekmény. S már meg is rezdült előttünk valami: az eredeti zárt cselekményből egészen más, homlokegyenest más mondanivaló sugárzott volna ki, mint így, e mostani változatban. A zárt cselekmény, mai formájában, a fiú kirekesztésével, egyértelműen példázta volna a magára maradt ember teljes vereségét, a fiú beiktatásával „túlírt” mű üzenetét pedig, kisebb-nagyobb eltérésekkel, óhatatlanul leegyszerűsítve, ekként foglalták össze világszerte a kritikusok: a természet erőivel páratlan kitartással küzdő ember, ha alul marad is, nem menekül s nem is menekülhet lemondásba és kétségbeesésbe, újra

erőt gyűjt, felkészül a további küzdelemre, amit az utána következő nemzedék is, vele szolidárisan folytat majd. A küzdelem ekként távlatot nyert.

Egy jelentéktelennek látszó körülmény azonban megakadályozott abban, hogy ilyen magától értetődőn, egyszerűen, *szimbolikusan* fogjam fel a mű mondanivalóját: *csupán* ezt ki lehetett volna fejezni a mű eredeti, zárt cselekményének keretein belül is: emlékeztetek arra, hogy az öreg halász számtalan monológja (a *belső monológok*) és képzettársításai könnyen alkalmat nyújthattak volna magának a küzdelem folytonosságának és az emberek szolidaritásának teljes érzékeltetésére előre és hátra vetítve egyaránt. Sőt magát a gyereket is bele lehetett volna illeszteni az eredeti, *tömörebb* cselekménybe, hogy ugyanaz az üzenet csendüljön ki, „túlírás” nélkül. Feltehető tehát: ha az az író, akinek kiváló formaérzéke volt, s mégis inkább erőszakot tett ezen a láthatóan klasszikusnak, kristálytisztának szánt műben a *tömörebb*, zárt cselekményen, akkor nem pusztán a formabontás volt a célja, hanem talán valami messzebbmenő ok készítette így cselekedni, s nem különben: talán épp ezzel a rendellenességgel kívánta felhívni a figyelmet erre az ő súlyosabb okára.

Gyanakvásomat csak fokozta, hogy megállapíthattam: a gyerek beiktatásával ugyan felbontotta az eredeti, *tömörebb* cselekmény zártságát, de volt rá gondolja, hogy ismét kerek, zárt cselekményt és konstrukciót hozzon létre: a fiú a mű elején és végén szerepel, afféle burokba tette tehát a szerző az eredeti cselekményt, klasszikus keretes elbeszéléssé alakította. Minthogy szemmel láthatóan ragaszkodott a zárt formához, a fentebb leírt, közkeletűen neki tulajdonított üzenetet pedig, miként utaltam rá, az eredeti *tömörebb* cselekményben is kifejezhette volna, egyre nyomósabb okom volt e konstrukciónak, kivált a „túlírásnak” különös fontosságot tulajdonítani — egyre határozottabban felmerült bennem, hogy talán épp ez rejteget valamit, talán épp itt törik meg a ragyogás.

Sejtéseim nyomban akadtak. Úgy látszott, nem pusztán *szimbolikus*, hanem *allegorikus* művel van dolgunk: az előttünk mozgó, *képszerűséggel* megjelenő cselekmény minden egyes jelentős mozzanata a szerző gondolatának, üzenetének egy-egy mozzanatát rögzíti a maga *folyamatosságában*. Így könnyen adódhatott: éppen „túlírásra” volt szüksége ahhoz, hogy üzenetét allegorikus mozzanataiban helyesen kifejthesse. Nagyon lendített vizsgálódásaimon Solohov *Emberi sors* című elbeszélésének megjelenése: a két mű konstrukciójának, hangulatának, hőseinek, sőt a mozzanatok egymásba fűződő láncolatának hasonlatossága elképesztett; s külön jelentőséget kellett tulajdonítanom annak, hogy korunk két alapvetően ellentétes világából szinte ugyanazokban az években két jeles író ily sok mindenben hasonló művel lép a világ színe elé — a két mű összevetése azzal kecsegtetett, hogy útbaigazítással szolgálnak egymás homályos vonatkozásaira.

Igaz, itt akadtak aggályaim is. Világos, hogy egy-egy művet mindenekelőtt a maga közvetlenségében kell vizsgálnunk, Solohové pedig olyannyira térben és időben determinálva fogant, hogy közvetlenségében való értelmezése magától értetődően elsődleges. Mégis, mégis... A Napok külön-külön ragyognak, de egymás fényétől is kétségtelenül,

s ki ne töprengene el, ha két mű annyi lényegbevágó egyezésén túl — amiről alább bőven szólhatunk — még oly *banális* apróságokban is konok egyezést mutat, hogy — az olvasót megkímélve, csak néhányat említünk — Hemingway halásza ötéves korában vitte magával először a tenger jeltelen útjaira gyermek-barátját, Solohov sofőrje ugyancsak egy ötéves gyermekben lelt baráttra és támaszra, s kélt hosszú útra vele. Kinek nem fordulna meg a fejében például, hogy a sofőr eljövendő sorsát a halászában lássa előrevetítve, a halászában, akit már a serdülő ifjúval látunk. És zavarhat-e bennünket, ha a konstrukció nagyvonalú egyezése mellett megállapíthatjuk, hogy a sofőr csak veresége után ismeri meg a gyereket, a halász már előtte, vagy hogy Hemingwaynél maga a gyerek szolgáltatta a keretet az elbeszéléshez, Solohovnál pedig az írásban személyesen is szereplő író. Mindez, hisszük, nem sokat változtat a dolgon, a művek közvetlenségükben autonómok, s azok is maradnak, egymás fényében azonban kétségtelenül új színekkel gazdagodnak, s már ezért is vizsgálódásra ösztökélnek bennünket.

Az *öreg halász és a tenger* allegóriájának mozzanatai ekkor már világosan kirajzolódtak előttem, mégis úgy éreztem, hogy hiányzik valami, talán csak egy közönséges adat, amiből bátran kiindulhatnék. A tavasszal váratlanul rábukkantam a *Merkur* tavalyi évfolyamában egy cikkre, amelynek utolsó lapjával — a kivonatolt fordításával — a német szerző neve is elkallódott, a címe azonban itt van: *Az írás negyedik és ötödik dimenziója Hemingwaynél*, s mindjárt alatta az idézet is, amelynek annak idején oly nagy hasznát vettem:

„Úgy látszik, kevésbé ismeretes, hogy Ernest Hemingway már 1936-ban megírta az *Esquire* című folyóiratnak *Az öreg halász és a tenger* című híres elbeszélésének vázlatát. Ez a vázlat már tartalmazza a történet témájának minden részletét: egy balszerencés halász messzire kimerészkedik a tengerre, hogy végre nagy halat fogjon, kitartása elnyeri jutalmát, de hazatérőben cápák támadják meg a zsákmányt, és csak a csontvázat hagyják meg belőle. Az első változathoz csak a fiú alakja hiányzik, aki gondoskodik agg barátjáról és megvigasztalja a balsikerű út után. Ennélfogva a vázlat komor tónussal végződik: a kimerült halász csónakja addig sodródik a tengeren, amíg más halászok rá nem bukkannak és szomorú kettős terhével partra nem vontatják. Ennek a vázlatnak tragikus befejezésében tisztábban kidomborodnak az egész mű alapgondolatai, mint a későbbi kivitelben. Hemingway sohasem — a *Winner take nothing*ban sem — talált egyszerűbb példát minden erőfeszítés hasztalanságára, nem fedezte fel a szerencse gonosz kétértelműségét és az ölés és a megöletés közötti titkos kapcsolatot. Ám talán éppen ez, az öreg halász teljes elhagyatottságából származó, képletes egyhangúság nem látszott neki eléggé biztosnak. Rendkívüli formaérzékekével megérezhette, hogy a minden emberi vonatkozástól eltávolodott, s csak az ember és a hal vagy az ember és a szerencse közötti harcra korlátozott témából inkább parabola lesz, mintsem elbeszélés. Bárhogyan áll is a dolog, egy mellékalaknak, éppen a fiú félreérthetetlenül szentimentális alakjának beleszövése rámutat egy problémára, amely, úgy látszik. részben a short story difficilis műfajával, részben magának az írónak sajátosságával függ össze.”

A fogódzóm itt maga a tény, hogy eredetileg Hemingway is csupán azt a cselekményt érezte kerek egésznek, amelyről fentebb szoltam, s csak későbbi megfontolások készítették a fiú beiktatására. Az idézetben különben embrionálisan benne van úgyszólván minden probléma, ami e változtatásból kifolyólag felmerül, mindamellert a cikk ismeretlen szerzője, akivel most polémiába kellene keverednem, noha nem egy finom megfigyelést közöl, a mű helyes megértéséhez nem jutott el, talán azért, mert figyelmét a mű formai jegyeire összpontosította, tartalmi jegyeire pedig pusztán futó pillantást vetett. Amikor például azt állítja, hogy a fiú beiktatására a short story műfajának törvényei készítették az író, eszébe se jut megvizsgálni, hogy e változtatás folytán miféle eltolódás következett be az üzenetben: magától értetődőnek tartja, hogy a két változatban „a mű alap gondolata” ugyanaz, csak az elsőben „tisztábban domborodik ki”. Pedig annak érzékeltetésére, mit jelenthet némi változtatás egy műalkotáson, örök intő példa Eizenstein *Patyomkin páncélosának* közismert svédországi esete. Idealista és metafizikus gondolkodásmódja meggátolja esszéírónkat abban, hogy akár csak feltételezze is: Hemingway a második változatban már egyáltalán nem a „minden erőfeszítés hasztalanságáról” beszél. Ne tévesszen meg bennünket: e változtatásból ugyan meg lehet állapítani a short story műfajának egy sajátosságát, mi azonban épp arra vagyunk kíváncsiak, ami elől szerzőnk kitért: miként is állunk azzal a „bárhogyan áll is a dolog”-gal, mi okozta ezt a változtatást, mely hovatovább egy műfaj sajátosságára utal. Mi okozta e műben konkrétan, a mű különös sajátóságaként. Maga a műfaj problematikája tehát ezúttal érdeklődési körünkön kívül reked. Hívjuk fel még a figyelmet: ha az első változat témája inkább parabolával, mintsem elbeszéléssel kecsegtetett, attól a második ugyancsak lehet parabola az allegória révén, ugyanakkor elbeszélés is. Cikkünk szerzője nem méltatta kellő figyelemre a mű tartalmi jegyeit, pedig jól tudta, hogy Hemingway-nél a cselekmény szerefelett nagy szerepet játszik egyébként is: értekezése vége felé konkrét példán bemutatja, mit tartott Hemingway ötödik dimenzióknak; ezt írja: „Aki a puszta cselekménnyel érzékeltetni tudja ezt a képtelenséget,* az eljutott az ötödik dimenzióig.” *A puszta cselekménnyel*. Igen, épp erről van szó: az író, akit annyira foglalkoztatott a cselekmény mint irodalmi fenomén, hogy nagymesterének tekinthetjük, olyan elbeszélésen eszközölt változtatásokat, amely eredeti formájában is parabolaként hatott — ott állt tehát az allegória árnyékában —, nyilván jól tudta tehát, mi mindent lehet „a puszta cselekménnyel érzékeltetni” nemcsak a mű parciális, hanem totális vonatkozásaiban is.

* *Hogy miben áll ez a képtelenség, íme: „Mutassa be az embereket ember-telen helyzetben, miközben azonban magát a helyzetet nem érzékelteti, hanem csak fényforrással használja fel, amely megengedi, hogy falra vetődő árnyékok mozogjanak, igen, tulajdonképpen lehetővé teszi az árnyékok hatását. Az alakok mélyebb érzelmeit nem ábrázolja, ellenkezőleg, tevékenységük és a pillanat teljesen leköti őket — éppen ebben rejlik a képtelenségük”. Konkrét példaként a halász és egy néger között lezajlott erőpróbát említi.*

A huszadik században a jelesbb írók is egyre inkább beérték azzal, hogy — lemondva a társadalom egészének átfogó *tükrözéséről* — csupán a való világ kisebb-nagyobb kiragadott, többé-kevésbé periferikus részét *ábrázolják*, de megelégedtek azzal is, ha a bennük kavargó külső és belső valóságot *rögzítették*, beletörődtek abba is, hogy tapasztalataik, felismeréseik, megítéléseik, sejtéseik alapján csupán egy-egy tömör *üzenettel* forduljanak az emberiséghez — a világ és az élet állapotát, milyenségét, értelmét, célját, összefüggéseit illetően. Azt mondtam: beérték vele, megelégedtek vele, beletörődtek, s ezek a szavak a dolgok objektív és szubjektív eredőire egyaránt utalnak: a század nagy társadalmi megrázkódtatásai, ismert összefüggéseikkel, át-átszövik e problémát. Ám a belenyugvás sajátosan nyilatkozik meg azoknál, akik látván az átfogó világkép megbomlását, a torzulásoktól terhes újraképzés megtorpanásait és kudarcait, a megismerhetőség összekuszálódását, az integráció rohamos megnövekedését s vele a relációk megfoghatatlan eltolódásait, a titkos összefüggések elképesztő irányú és arányú megsokszorozódását, a tévedések hatósugarának szokatlan bővülését, a mindefelé megnyilatkozó torzulásokat és kódosításokat, melyek korunk sajátos, de korántsem *egyértelmű*, kísérő jelenségei; látván tehát ezt, beletörődtek ugyan abba, hogy egy társadalom átfogó képét tükrözni képtelenek, ilyen igény tehát fel sem merül bennük, de ellenállva a periferikus dolgok felé való tolódásnak, elvetve a társadalom részlegeinek kisszerű ábrázolását, olyképpen törnek totalitásra, hogy a korunknak fentebb néhány taláalomra felsorolt s számtalan más általuk jellemzőnek talált sajátosságairól szóló üzenetükkel az *emberiség egészéhez* fordulnak. Dürrenmatt szavaival, tömören: „a rend kedvéért számot kell adni magunknak az alattunk imbolygó állványzatról”, s ha már így van, „akad talán még egy-két olyan elmondható történet is, melyben a tucatember arcából az emberiség tekint reánk”.*

A megfogalmazás világos: szimbolikus vagy allegorikus írásokról van szó. A tucatember hős — s ezt jegyezzük meg jól — nem saját relációján mozog, hanem az emberiséget személyesíti meg, a történet, a cselekmény szerepe viszont egészen más, mint egykoron: nem pusztán a való világ közvetlen realitásának kritériumaihoz igazodik, hanem az üzenetet illusztrálja metaforikusan, allegorikusan vagy szimbolikusan. A történet, a cselekmény reális volta, hihetősége indifferenssé válik; az üzenetet reális, irreális, sőt irracionális cselekmény egyaránt jól kifejezheti, a szerző, üzenetét helyesen kifejezendő, tetszése szerint bonyolíthatja a cselekményt, hasonlóképpen, mint a *mese* műfajában. Sartre vagy Camus s általában az úgynevezett filozófikus írók még a realitás keretein belül igyekeznek üzenetüket illusztráló cselekményt konstruálni; Camus üzeneteit — az élet abszurd voltáról, az emberi magatartásról a revolton és a szolidaritáson át, különféle változatokban — a cselekmény jobbára a maga közvetlenségében illusztrálja, noha nála sem ismeretlen az irreális cselekmény — gondoljunk *A hitehagyottra* —, a

* Friedrich Dürrenmatt: *Baleset*, Magvető Kiadó, Budapest 1958; 9. 11. old.

mese elemeinek szokatlan méretű térhódítása azonban az üzenetes írók műveiben távolról sem véletlen jelenség: a mese műfaját úgyszólván az allegorikus kifejezésmód testére szabták. Legszemléletesebb kétségtelenül Slavomir Mrožek példája, aki a konzekvenciákat levonva egy időben éppenséggel állatmeséket írt, de legújabb színműveiben is az allegorikus kifejezésmóddal él, akárcsak Ionesco — legvilágosabban — *Az orrszarvúban*, Max Frisch a *Biedermann és a gyűjtőgépek*ben, vagy Dürrenmatt nem egy darabjában és hangjátékában. Úgy látszik tehát, hogy az üzenetes irodalom műfajának a drámát és a kisepikát tekintetjük, tehát azokat a műfajokat, melyeknek szigorú műfaji sajátosságai, konstrukciós lehetőségei kiváló alkalmat nyújtanak az üzenet kellemő mértékű kidomborítására. Epikában inkább az elbeszélés, mint a regény, lévén hogy az előbbi alkalmasabb az egyenes vonalvezetésre, a regény viszont a bonyolultabb összefüggések és az egymást keresztező cselekmények, a részletek sokasága révén könnyebben összekuszálhatja az allegória fonalát. A regény inkább a szimbolikához húz, gondoljunk Böll *Biliárd fél tízkor* című művére. Kafka művei közül is az elbeszélések érdemelnek nagyobb figyelmet témánk szempontjából. Lukács György is rámutat, hogy Kafkánál a mű egészének irrealitása és a részletek páratlanul reális volta miként fonódik össze, vagyis „még a leghihetlenebb, legirrealisabb is reálisként jelenik meg, a részletek szuggesztív valóságosságánál fogva”, s maga is hangoztatja, hogy az ebből származó, általa sokoldalúan megvilágított vonatkozások elkerülhetetlenül az allegória transzkribálására ösztökélnek bennünket. Ennél a transzkribálásnál azonban tekintetbe kell venni, hogy Kafkánál műfaji eltolódásról is beszélhetünk, nevezetesen a mese műfajának beáramlásáról az elbeszélésbe, mégpedig az irreális elemek esetében is, s ez a tény művei megítélése tekintetében nem jár következmények nélkül, s a szerzőről alkotott képünk is némileg módosul. Mert hiszen ha Günther Anders kiváló tanulmányában** figyelmeztet is, hogy Kafkánál nem szimbólumokat kell keresnünk, hanem a metaforikus ábrázolásmód sajátos esetével van dolgunk (tudniillik metaforikus például, amikor az embert kukacnak mondja — gondoljunk *Átváltozás* című elbeszélésére —, de nem az ember életét írja le, mely olyan, mint a kukacé, hanem nyomban a kukac életét írja le, mely olyan, mint az emberé), amikor figyelmünket e sajátosságra felhívja, szem elől téveszti, hogy Kafka művei *ugyanakkor* hol szimbolikusak, hol allegorikusak, összefonódva — a cselekmény menete így már gyakran éppenséggel sajátos állatmeseként vagy parabolaként kínálja allegóriáját.

Ezzel a röpké digressziókkal, anélkül, hogy tüzetesen szemügyre vettük volna az üzenetes irodalmat, talán már célt is értünk: pusztán érzékeltetni kívántuk, milyen művek sorába illeszkedik be Hemingway és Solohov elbeszélése — egy bizonyos sajátágánál fogva. Sorainkból kitűnt, hogy az üzenetes írók gyakran merőben elütő törekvéseket képviselnek, együvé tartozásuk csupán néhány, bár igen jelentős pontban mutatkozik meg, s még gyakoribb, hogy egy-egy író pusztán

* Đerđ Lukač: *Današnji značaj kritičkog realizma*, Kultura, Beograd, 1959, 46. old.

** Günther Anders: *Franz Kafka, za i protiv*, Svetlost, Sarajevo, 1953.

némely művével mutatkozik üzenetesnek, előfordul, hogy szándéka ellenére. Oly fokú tudatosságra, mint Dürrenmattnál láttuk, csak keveseknél akadunk, az üzenetes irodalom jóval nagyobb, művekben jóval gazdagabb, mint ahány író szám szerint félreérthetetlenül az üzenetek közé sorolhatunk. Mi hát az, amit jellemzőnek találunk rájuk? Fentebb már érintettük: mindenekelőtt az, hogy nem egy térben és időben determinált konkrét társadalom sajátosságos, jellemző megnyilvánulásai-ból veszik mondanivalójukat a világnak, az emberiségnek, hanem fordítva: az emberiség arcára vetik tekintetüket, az integrálódó nagyvilágot vizsgálják, s amit az emberiségre univerzálisan jellemző megnyilatkozásnak találnak, arra keresnek feleletet, azt kutatják fel abban a térben és időben determinált társadalomban, melyhez — leggyakrabban — közvetlenül maguk is tartoznak. A különbség óriási: ami a világra jellemző, azt megtalálhatni Andorrában is, talán periferikusan, de ami Andorrára jellemző, az nem bizonyos, hogy a világot is jellemezné. Andorra természetesen végtelen eset: az üzenetes írók műveinek konkrét társadalomhoz fűződő fogantatása egyébként igen szövevényes és árnyalt. Mindazonáltal, ahogy Dürrenmatt mondja: olyan történet kell, „melyben a tucatember arcából az emberiség tekint reánk”. S hogy az emberiségre pusztán biológiai tekintetben lehet fenntartás nélkül hivatkozni, hiszen amíg osztálytársadalmak vannak, az emberiség korántsem egységes, lévén az ember társadalmi lény, az irodalomnak pedig nem a biológiai, hanem a homo socialis mozog érdeklődési körében? Igen, így van, fenntartásaink innen erednek, de sokat fel kell adnunk belőlük, látván, hogy épp a mi korunk tette meg az első lépést az emberiség egységesedése felé, s teszi nap nap után egyre szembetűnőbben, nem pusztán a mechanikus, igen lenyűgöző integrálódás útján. Azt mondtam, a mi korunk. Az üzenetes írók pedig oly keserű elszántsággal igyekeznek minden ködösítés ellenére korunkhoz tapadni és a totalitásra törni, hogy ezt bátran tarthatjuk másik szembetűnő sajátságuknak.

3.

Hemingway öreg halászának a történetét csupán néhány szegényes és majdhogynem esetleges adat determinálja térben és időben: a spanyol szavak, a baseball, néhány használati tárgy és a szó: Havanna; ez a determináltság így felette bizonytalan és elnagyolt, hihetőleg azért, hogy az olvasó általánosabb érvényűnek tekintse a mű üzenetét. Önként adódik, hogy a halász sorsa az emberiséget példázza. Az öreg halászt küzdelemben látjuk; a létnek talán legáltalánosabb s legjellemzőbb vonása a küzdelem, s nyomban felvonul emlékezetünkben a világ-irodalom számos műve, mely azt firtatta, mivégre is az emberiség szakadatlan küzdelme. E számos mű gyér feleletét, mely így is, úgy is akörül forog, hogy „ember küzdj és bízva bízzál”, számba véve, rezignáltan nézünk elébe, mi is az, amit Hemingway e dologról, annyi őse után, feltehetőleg újként szándékozott mondani, mi az, ami indokolttá teszi, hogy a századik margarétát is hozzátegyük a csokorhoz. Más a küzdelem emberi aspektusa? Korunkban a küzdelem más viszonylagos-

ságban jelenik meg? Vagy eljutottunk már oda, hogy kielégítőbb feleletet adhatunk arra a kérdésre, mely egykor olyannyira gyötörte a kiváló elméket, akik — úgy tetszik — teljesen kiszolgáltatottan, tehetetlenül és némán álltak e kínzó kérdés előtt, s be is vallották ezt?

Hemingway nem vezeti végig hősét a küzdelmek láncolatán, hogy eljusson a feleletig, elegendőnek tartja, hogy egyetlen küzdelmet villantson fel előttünk, mely hite szerint — bizonyára — átfogóan érzékelteti a korunkra jellemző küzdelmek közül az emberiségre nézve figyelmet érdemlőket. Ősei, a régi szerzők, *nem mindennapos* küzdelmek láncolatán vezették végig hőseiket, ám azzal, hogy e küzdelmek *sorozatossan* követték egymást, valamelyest *mindennapos* jelleget öltöttek: objektíve a hétköznapi kis küzdelmek ily sorozatosak, azok a nagyok, az emberiséget egyetemesen érintők, jóval kivételeesebbek. Hemingway valamelyest ott folytatta, ahol ősei abbahagyták: nem a nyolcvannégy nap magában véve talán hősies, de sorozatosságában lényegében mindennapos, közönséges, kisemberi küzdelmeit villantotta elénk, hanem a nyolcvanötödik napra esőt, az egyedülállót, a nagyszerűségében halhatlant, az emberi erőt — külön az öreg halászt — felülmúlót, azt a küzdelmet, mely jellegénél fogva, példázatosan, az emberiség kivételes nagyjainak küzdelmeire utal. A nyolcvannégy nap közönséges küzdelmet kiinduló keretként az első lapon rögzíti legkifejezőbbben, az elmúlt napok hazatéréseit a liszteszákokkal foltozott vitorla képével varázsolja elénk, mely „olyan volt, mint az ö r ö k ö s v e r e s é g lobogója”. Emeljük ki: ö r ö k ö s vereséget mond. A nyolcvanötödik nap küzdelme egészen más. A feladatvállalás, jellegénél fogva, túlmutat az öreg halász egyediségén, a társadalmi értelemben vett különösség kategóriáján is, sőt a konkrét társadalomhoz fűződő általános vonatkozáson is, amennyiben a konkrét társadalom, fejlődése menetében, mindig érett, szűkszerű és célszerű feladatokkal küzd meg, s csak egy-egy egyednek, a többi egyedre nézve emberfelettinek, elérhetetlennek, irreálisnak tűnő feladatvállalása ugrik ki a konkrét társadalmon túlmutatva az egyetemes emberiséget érintő arányokig. Galilei, da Vinci, Kolumbus. . . Az emberfeletti látszó küzdelem jellegénél fogva ilyen: példázatokban az emberiségre kiható küzdelemnek foghatjuk fel. Solohov hőse, a sofőr — noha az elbeszélés társadalmi tekintetben, tehát térben és időben a klasszikus követelményeknek megfelelően, Hemingway elbeszélésével ellentétben, teljes mértékben s konkrétan determinált — éppoly emberfeletti, az ő erejét messze túlhaladó, csodával határos küzdelmet vállal, mint az öreg halász, jellegénél fogva ezért szintén túlmutat a konkrét társadalmon, küzdelme, nagyszerűségével, az emberiség ügyévé nő. Solohov elbeszélésében még egy jelentős mozzanat készlet bennünket ilyen felfogásra: az író kiragadta hősét a társadalmi környezetből, melyhez tartozott, s emberfeletti küzdelmét eleve abszurd, rendellenes körülmények között kellett megvívnia: a hős szempontjából társadalmon kívüliséget, társadalomból való kirekesztettséget jelent a hadifogolytábor, s nem érdektelen számunkra, hogy csupán nagy küzdelme időtartamára került ebbe a helyzetbe.

Miféle hát ez az emberiségre utaló küzdelem, milyen az alakulás témánk szempontjából? Nem érdektelen szemügyre vennünk azokat a

mozzanatok, melyek sajátságaira utalnak, mint például a kimerült öreg halász vágyódása a gyerek után, akivel megoszthatná magányát, és aki segítségére lehetne, vagy a sofőré, aki embert kénytelen megfojtani, az élet és halál urával szó szerint farkasszemet nézni — így részleteiben tekinthetjük át a szerzők allegorikusan kifejtett üzenetét. Előbb Hemingway elbeszéléséből tűnik ki az üzenet lényeges fordulópontja: ez a páratlan, emberfeletti küzdelem hallatlan győzelemhez vezetett, ám az öreg halász csak úgy diadalmaskodhatott, ha vérént ontja a nagy hálnak, ezzel pedig nyomban magarázúditotta a rémeket: a cápákat. Nem olyan diadal ez tehát, melytől az ember megittasulhat, élvezheti gyümölcsét, ha ideig-óráig is, vagy elbizakodhat, hogy aztán épp ez okozza vesztét, ellenkezőleg, ez a győzelem már a születése pillanatában magában hordja a csúfos vereséget, s azzá is aljasodik.

Ennek okát s magyarázatát képletesen kifejtve a küzdelem menetének egy-egy mozzanatában kell keresnünk, miként az imént már utaltam rá. Ami a vereséget illeti, szembetűnő, hogy Hemingwaynél nem sorszerűen következik be: az öreg halásznak alkalma nyílik megküzdeni a győzelmet vereséggé aljasító rémmel, a cápákkal, s objektíve fennáll a lehetőség, hogy megívjon velük, csak szubjektíve nem — s ez a mozzanat, részleteit illetően, felette jelentős.

Solohov elbeszélésében a probléma jóval összetettebb. A sofőr páratlan küzdelme is diadallal végződik, *személyes* diadallal az élet és a halál ura felett, ezáltal szabadul, s nem őt szabadítják; ám ez a győzelem is csúfos vereséggé aljasodik: otthonát, családját elveszti, utolsó hozzátartozója, hősi halált halt fia temetésére érkezik meg. Sőt Solohov elbeszélésében a küzdelem során a győzelem is, vereség is lépésről lépésre, párhuzamosan érkezik meg: a sofőr még elkeseredetten küzd, a diadalhoz vezető lajtörja újabb és újabb fokára hág — a templom, a szalonna stb. motívuma —, de hozzátartozóit tudta nélkül máris elvesztette, amikor pedig elérkezik a diadalhoz, addigra veresége is teljes lesz. A rém, mely a sofőr vereségét okozza, végzetszerűbb, mint a halászé. A sofőr *elve* meg sem vívhat *teljesen* a maga rémével, a háborúval, noha szakadatlanul vele küzd, benne van, körülfogta, lenyelte, mint Babszem Jankót a maga réme, s ha ki is vágja magát a gyomrából, s ezzel diadalt is arat rajta, százfejú szörny ez, egy fejét levágta ugyan, mégis tehetetlen és kiszolgáltatott. Ez a szörny azonban, a háború, ellentétben Hemingway szörnyével, a cápákkal, mégis szemünk láttára elbukik, nem a sofőr, hanem *mások* révén — persze az ő közreműködésével —, a sofőr veresége *mégis* teljes. Solohov tehát egyrészt túlmegy Hemingway üzenetén, amennyiben a rém is elvész — noha tudjuk, százéltű s feltámasztható —, illetén a sofőr nem volt egyedül, miként nehéz helyzetében a gyerek után, a társa után vágyódo halász, másrészt viszont Hemingway fenntartotta a lehetőséget, hogy a rémmel megívván, a diadal megvédhető, az öreg halász megszemélyesítésében az emberiség diadala Solohov azonban, a sofőr esetében, szétzúzta ezt az illúziót.

Látjuk már: az allegorikus üzenet arról szól, hogy az emberiségnek a korunkra jellemző küzdelmei, sajátosan, a győzelem pillanatában gyatra vereséggé silányulnak. A régi szerzők ily határozottan sohasem szóltak az emberiség küzdelméről — saját korukat illetően. De korunk

mely diadalaira gondoljunk Hemingway üzenetét vizsgálva? Mi érlelte benne ezt a felfogást? Mi hitelesítheti a kortárs, az olvasó szemében, akihez üzenete szól? Vajon útmutatásul szolgálhat-e az a körülmény, hogy Hemingway könyve 1952-ben jelent meg, tehát az előtte lévő években dolgozta át a már 1936-ban közölt elbeszélését, s vajon van-e összefüggés a két évszám között: a koreai krízis afféle erőpróba volt-e, mint a spanyolországi, melyet Hemingway személyesen is, közvetlenül átélt? S véletlen-e, hogy Solohov elbeszélése éppenséggel háborúról szól? Ha igen, úgy nagyszerű véletlen; gondolatainkat korunk legnagyobb vívmányára, a jólétet ígérő energiaforrás, az atomerő felszabadítására tereli, s eltűnődhetünk azon, hogy ez a diadal is megszületése pillanatában szörnyű vereséggé silányult, sőt eleve vereség árán születhetett meg: pusztító bombaként. A rém azóta is ott lebeg az emberiség felett. S korunk más nagy horderejű diadalai? Az emberiség évezredes álma ott vált valóra — korunkban — épp Solohov hazájában, s kell-e emlékeztetünk, hogy azokban az években, amikor elbeszélése született (1957), egyre megdöbbentőbben nyilvánvalóvá vált, hogy ezt a diadalt is nem kis vereség kísérte. S most, midőn a legbujaabb fantázia is neveltséges óvatosságnak látszik, mert az ember a világűrben kering, vajon ez a diadal i vereséget tartogat-e számunkra, melyről talán még — a sofórhöz hasonlóan — nem is tudunk?

Ha a látletet mégoly pontosnak találnánk is, tovább kell lépnünk; maga Hemingway kényszerít rá bennünket. A győzedelemből csontvázal megterő halász szimbóluma, az, hogy az ember diadalával is csak halált, csak vereséget arat, Hemingwaynek ez az üzenete keserű és lesújtó; ezzel a riasztó képpel térhetnénk gyötrelmes nyugovóra, ha az író tartotta volna magát azokhoz a klasszikus szabályokhoz, melyek egy cselekményt öntörvényei szerint az irodalmi hagyományban kereknek, lezártnak ítélnék. Az író azonban csak most jutott el a voltaképeni nagy kérdéshez: ha így van, akkor mi legyen? A távlat kérdése ez, mely annyiszor váltott ki elkeseredést az írókban, s megannyi tagadása után is újra s újra felbukkant, miként Camus-nél is például, midőn a világ, az élet abszurd voltát diagnosztizálta: mi legyen tehát? revolt az abszurdum miatt; s aztán? szolidaritás az emberek között; s aztán?... Hol a kiút? Az alapjában véve romantikus beállítottságú Hemingway nem térhetett ki e kérdés elől, s a cselekmény túlírására — folytatást jelent *időben* — azért volt szüksége, hogy választ adjon erre a kérdésre. De hol is lehet ez a kiút, kérdezzük vele egyetemben gyötrődve, hiszen látjuk már, hogy most dől el, kapunk-e új választ arra az ősi kérdésre, mivégre az emberiség ily végeláthatatlan küzdelme? S amikor Hemingwayt vergődni látjuk e kínzó kérdés ölelésében, mert hiszen a választ a gyerek pusztá létében, a kiutat tehát nem társadalmi vagy értelmi, hanem csupán *biológiai* úton, s nem is az első, hanem a második emberöltő révén, költői nyelven: a távoli jövőben, semmi megfoghatóval, hanem a pusztá remény, bizakodás megcsillantásával véli elintézni, meg kell állapítanunk, hogy voltaképpen az a rendíthetetlen, de absztrakt humanizmus vezérel, mely ma sem adhat egyéb választ: „Ember küzdj és bízva bízzál!” S megdöbbentő, mennyire visszhangszerű feleletet kapunk Solohovtól, akit a realista

énjén szakadatlanul felülkerekedő forradalmi romantikus énje nem hagyja elnémulni, noha látja, hogy felelet híján áll előttünk. A vereség után soförje huzamosabb ideig — az író tétovázása ez — tengleng, s végső elveszettségében éppúgy egy gyerekben, második emberöltőben vél vigaszt, megnyugvást lelmi. Hemingwayen túlmutat annyiban, hogy hosszú útra kél a gyerekekkel — gyalog, csigalassúsággal — egy távoli közösség felé, s szintén csak a remény csillog előtte.

Figyeljünk fel arra, hogy Hemingway elbeszélésének már első oldalain, szinte az egész írás konok és kétségbeesett végső kicsengését előre jelezve, lépten-nyomon ezekbe a szavakba botlunk: remény, bizalom, bizakodás; a halásznak a fiúval folytatott beszélgetése pedig csupa képzelődés: az utópia világában élnek — a realitás kontrasztjával. Mi vezérli hát őket? A remény elve. Ezzel egyúttal kimondtuk ama szerző híres művének címét, aki egész életében azon munkálkodott, hogy az ember várakozás-affektusai közül a reménynek, ennek az oly univerzális lelki megnyilvánulásnak, és a vele karöltve járó utópiának, továbbá az oly zavaros terminusnak, a fejlődésnek, filozofikus vizsgálatával épp az íróink által felvetett távlat ügyét firtassa. Az Ernst Bloch nyújtotta ismeretek fényében épp arra készül az olvasó, hogy a reménynek egy szubtilis és sajátosan értelmezett művészi megnyilatkozását veheti szemügyre, ám első lépésénél leverten kell megállapítania, hogy Hemingwaynél is, Solohovnál is, a remény pőrén áll, fedezet nélkül, önmaga indítéka, s önmagánál fogva van, absztraktul; voltaképpen arról az „automatikus optimizmusról” van szó, mely értelmét illetően ott áll az „abszolútizált pesszimizmus” tőzsomszédságában. A remény kártyavárának kapujában topogunk, a horizont összeszűkült előttünk, és Chamfort szavai elfúló, kihagyó echóként rezegnek körülöttünk: Sámsonnak levágták a haját, s arra kényszerítik, hogy parókát viseljen. Sámson élhet tovább. Él is.