

Lukács György

## JOHN FORD

Egy modern drámaíró Shakespeare korából

Nem a szó általános értelmében kell itt megfogalmaznunk Ford modernségét. Nem abban az értelemben akarok beszélni róla, hogy költői alakja mennyiben eleven vagy elavult. Ezt a kérdést egyszer az egész kor vonatkozásában fel kellene vetni, hiszen alighanem mindenki, aki a helyzetet közelebbről ismeri, érzi, hogy az összes Erzsébet-kori költő teljes elhanyagolása Shakespeare javára kissé igazságtalan. Mintha az idő bosszút állna Shakespeare-ért a társakon, akik vakok voltak mindannyiukat felülmúló nagyságával szemben. Úgy tekintették, mint magukfajtat, még csak nem is mint *primus inter pares*. (E tekintetben nagyon tanulságos Websternek *The White Devil* című tragédiájához írott *Ajánlása*. Webster ott, miután a leghízelgőbb hangon szólt Chapmanról, Ben Jonsonról, Beaumont-ról és Fletcherről, Shakespeare-t egy sorban említi Heywooddal és Dekkerrel, akik nemigen voltak egyebek, mint az akkori rutin megbízható és alapos mesterei. De még abból a két költeményből is, amelyet Ben Jonson írt hozzá, a lelkesedés forrósága és őszintesége ellenére érezhető, hogy itt olyasvalaki szól, aki egyenrangúnak tartja magát.) Most viszont mintha az egész kor halott volna. A sok üres, nekünk semmit sem jelentő név csak a sötét háttérrel alkotja Shakespeare dicsfényéhez. Nem ennek az ítéletnek esetleges igazságtalanságát kell tehát itt közelebbről megvizsgáljunk. Azért beszélhetünk Fordról mint modern költőről, mert úgy gondoljuk, műveiben sok minden található, ami közvetlenül összecsendül mai érzéseinkkel, ami úgy hat, mintha a mi idegeink éreznék, a mi szemünk látná, és a mi művészetünk fejezné ki, ami sajátosan mai, ami holnap talán már újra elavulhat.

Ford mindig nagyon magányos lehetett. Életéről ugyan nagyon keveset tudunk: csak pár szegényes adatot. Ez a helyzet egyébként a kor legtöbb írójával. Mégis, élete mintha egészen más lett volna, mint kortársaié. A koráért, vakon száguldó, gyakran fiatalon tönkrement lángelmék kora volt az. Ford nagyon lassan fejlődik, szinte mint Flaubert vagy Ibsen. Húszéves korában kezd el írni, de túl van a negyvenen, amikor megtalálja egyéni stílusát, hogy rövidebb ezután fáradtan örökre búcsút mondjon a költészetnek és hazatérjen. Kortársai felől csak ujjongó híradásokot és viharos dolgokat hallunk. Aki e korra gondol, annak mindig a *Mermaid Tavern*-beli, heves és szenvedélyes összecsapásokkal telt esték, Marlowe robajló élete és pusztulása jutnak eszébe. Fordról nem kering anekdota. Egy korabeli vers említi, de az is szomorúságáról, zárkózottságáról, mélabújáról beszél.

Már verssorainak a hangja is feltűnik. Valahogy lassúbb és tétovázóbb, de egyszersmind finomabban remegő és finomabban árnyalt, mint a többieké. Ford, röviden szólva, artistikus művész, a *l'art pour l'art* — talán öntudatlan — követője. Gyakran az az érzésünk, mintha korának tarka konvenciója kényelmetlen és terhes volna neki. Hanyagul intézi el az akkoriban elkerülhetetlen epizódokat és komikus jeleneteket. Fajankói és bohócai némileg merevek, maszkszerűek, és minden darabban mindig ugyanazok. A virágzó és kimeríthetetlen élet gazdagsága is hiányzik nála, amely a többieknek többé-kevésbé mind sajátjuk. Nem naiv naturalista, mint azok; ő stilizál. S ez a stilizálás olyan erős és feltűnő, hogy nála minden nyersség és darabosság rendkívül kellemetlenül és zavaróan hat. Ha élvezni akarjuk darabjait,

külön kell választanunk tőlük mindazt, ami nem függ össze közvetlenül a többnyire – a kortársakkal szintén ellentétben – finom, de vékony főcselekménnyel, hogy fellellessük azokat a tragédiákat, amelyeket voltaképpen meg akart írni. (Maeterlinck nagyon szépen elvégezte ezt, amikor a *'Tis Pity She's a Whore* című tragédiából megírta az *Annabellát*.)

Miként hat mármost egy ilyen Ford-dráma? Ha az *Annabellát* úgy olvassuk, hogy nem tudnók, kitől ered, csodálkozunk, hogy Maeterlinck milyen drámai hatásra képes. Egyébként azonban nyugodtan hihetnénk, hogy ő írta. Mindenesetre Maeterlinck vagy esetleg Wilde közvetlen közelében keresnénk a szerzőt.

Ford darabjai stilizált-dekoratív világban játszódnak. Görögország vagy Itália, vagy tulajdonképpen mindkettő és egyik sem, képzelt ország, régi templomokkal és mély ligetekkel. Dél, ahogy egy északi ember sóvárgása látja, de mindig körülzsongja a soha-elérni-nem-tudás halk mélabúja. Néha Ludwig von Hofmann gyengéd tájait idézik fel, de még inkább George költeményeit. E világban különösen mély és magányosan szenvedő emberek mozognak. Olyan emberek, akik csak lelki életet élnek, akiknek a külső világ már nem nyújt, nem nyújthat semmit. A dicsőség és a becsvágy – amelyek oly fontosak e kor hőseinek – nem léteznek számukra. A legtöbben nem is törekednek rájuk, aki pedig elnyeri, újra eldobja, mint olyasvalamit, ami teljesen közömbössé vált. Mintha egészen más idegeik és érzéseik volnának, mint a Ford-kortársak teremtményeinek. Halk és finom, nagy lelki kultúrájú emberek. Minden csendes és tompított náluk. Őszinte tapintat tartja vissza őket attól, hogy durván behatoljanak más titkaiba, bár mindegyikük igyekszik – noha hiába – átélve megérteni a másik lelkiállapotát. Mindenki mélyen és fájón érzi magányosságát. Érzelmes utazásokat tesznek, hogy megszabaduljanak a belső gyötrelmektől; de sem az utazás, sem a vallás, sem a filozófia nem hozhat nekik enyhülést. Pusztulásra ítélt fajta. Ma kétségkívül dekadenseknek neveznénk őket. Önző keménység, finom lelkiismeret és mimózaszerű érzékenység keveredik bennük. Végzetes szenvedélyektől űzve elmennek a legvégső határig és mindenre képesek. Ámde visszariadnak minden fájdalomtól, amelyet elő kell idézniük, és maguk szenvednek a leginkább, ha a többieknek szenvedést okoznak. Lelkiismeretük csak belső mérték szerint értékel. Giovanni a nővérel való vérfertőzést (*'Tis Pity She's a Whore*) csak sorscsapásnak érzi, amely keményen lesújtott rájuk, nem pedig bűnnek. Penthea viszont (*A megtört szív*), akit a bátyja szerelmét megtagadó házasságra kényszerített, bemocskoltnak és tisztátalannak érzi magát. Úgy érzi – akár a kései Ibsen hősnői –, hogy örökre ahhoz tartozik, akit szeret; és azt panaszozza, hogy ő, szerelmesének jog szerinti asszonya, nyíltan megtörte a frigyet.

Gyengéd és kemény – ilyen Ford, a pszichológus. Mert elsősorban pszichológus, a lélek titkainak szenvedélyes kutatója. Abban is mai írókhoz hasonlít, hogy inkább elemző, mint emberformáló. A halk átbillenések egyik hangulatból a másikba sokkal jobban érdeklődik az emberben, mint bármi más. Alakjainak szinte csak lelkük van: testük mindössze annyiban él, amennyiben dekoratív lehetőségeket nyújt a léleknek. Ereikben nem folyik vér. Nem emberek, akiknek szenvedélyeik vannak, maguk a – persze bonyolult és irracionális – szenvedélyek, amelyek emberformában jelennek meg. Ezért is élnek nála a lányok és az asszonyok sokkal intenzívebb életet, mint a férfiak. Úgy látszik, hogy stilizálásuk karcsú vonala szervesen fejlődik ki lényükből. A férfi lelkét sokkal inkább le kell egyszerűsíteni, a kiválasztásnál inkább kénytelen a kivételhez folyamodni, mint az asszonyok esetében. Az asszonyokat és leányokat jobban is szereti: jobban ismeri, és mindig hatalmasabbnak ábrázolja őket a férfinnál. Az angol reneszánszban – Shakespeare ellenére – ő szerez igazán dicsőséget a nőknek. Néhány asszony, akit megrajzolt

(Calantha A megtört szívben és Bianca a Loves Sacrifice-ban), szellemileg olyan magaslaton áll, amelyet egyetlen kortársa sem ért el és múlt felül, s későbbi koroknak is csak kevés drámaírója. Többi nőalakjánál is minden spontánul, mély, finom és erős természetből fakad, míg a férfiaknál sok minden csak tudás, csak elméletileg megszerzett valami. A férfiak ismerik a végzetet, a nők érzik.

Fordnál mindenki könnyörtelen végzetnek van alávetve. A hősiesség nála csak hősi passzivitás lehet. A *fate* szó, a korszak egyik kedvenc szava talán csak önála nem szólam sohasem. Drámái valóban végzetdrámák. Embereinek sorsát ismeretlen, céltalan, terv nélküli, irracionális és amorális erő uralja. Csak ábrázolni lehet, megmagyarázni vagy megindokolni nem, s igazolni a legkevésbé. Ford drámái belső technikájuk szerint ezért is analitikusak, ami annál feltűnőbb, mivel a kor tendenciája (gondoljunk csak Shakespeare-re!) épp az ellenkezője volt. Fordnál ez a technika ugyanabból a belső szükségszerűségből fakad, mint például Ibsen *Kísérletek*jében, Hebbel *Mária Magdolnájában* vagy akár az *Oidipusz királyban*. E végzet lényege az, hogy könnyörtelennek és vitathatatlannak kell lennie. Ezért magában a darabban nem is szerepelhet, hiszen mindahhoz, ami közvetlenül a szemünk előtt játszódik le, valami önkényes tapad; motiválni kell, és minden, ami motivált — legalábbis így érezzük —, mindig másként is lehetne. Ami viszont a múltban történt, megváltozhatatlan tényként vagy helyzetként elszigetelve már nem vita tárgya. A testvérek, Annabella és Giovanni perverz szenvedélye már régen lángol; a megtört szív tragédiájában csak régen megtörtént dolgok következményei mennek végbe, és a többi dráma csírája is a messzi múltban rejlik.

Ford addig követi a végzetet, ameddig követni lehet, s kegyetlen keménységgel és következetességgel ábrázolja. Ez a végzetszerűség különbözteti meg rettenthetetlenségét kortársaitól. Nincsen meg benne azok naiv rámenőssége, és valószínűleg épp ez az oka annak, hogy szellemileg sokkal következetesebb, ezért idegenkedik jobban minden minden kompromisszumtól, minden érzelmes enyhítéstől. Szükségszerűségek keserű és hidegfejű ellentézéséről van szó. Ford megfigyel. Legújabb kiadója, Havelock Ellis nem joggal hasonlította Flaubert-hez. Néha valóban megvan benne a nagy regényíró impassibilitéje. Nem foglal állást sem személyek, sem eszmék és álláspontok mellett, még kevésbé ellenük, mint ezt még Shakespeare is megtette. Mércéje, a végzet mércéje előtt minden egyenlő; csak az a kérdés, ki hogyan képes megbirkózni végzetével. Némileg egyhangú történelmi drámája (*Perkin Warbeck*) épp ezáltal nyer magas emberi értéket, hiszen a király, a lázadók és a trónkövetelő magasabb szempontból nézve mintha egyenlő jogokkal bírnának benne. Ford minden drámájában mindenkinek, mint később Hebbel követelte, egyformán igaza van — vagy nincs igaza —, mivel itt mindkettő úgyis csak üres szó lehet. Drámáiban nincsen bűn, nincsen erkölcsi küzdelem. Sohasem sikerült neki az — bár ritkán is vállalkozott rá —, ami a korszak másik jellegzetessége volt: igazi és színtiszta gazembereket vagy akár csak intrikát rajzolni. Alakjai valamennyien egyszerre hősök és gazemberek, szeretetre méltók és gyűlöletesek. E drámák szükségszerűsége messze túl van minden erkölcsön: az akarat ellen lázadó vérben, az emberek örök magányosságában és kölcsönös idegenségében.

Am Ford emberei is érzik ezt, s ez az érzés, ha nem is enyhítheti a végzet keménységét, gyöngéd ragyogással övezi a katasztrófákat. Az emberek szelíden, megértően és megbocsájtóan állnak szemben egymással — miután tönkretették egymást. Mindenki mélyen érzi a másik cselekvésének végzetszerűségét. Pillanatnyi és szükségképpen késő megértés ez, örökké idegen emberek között, és megrázó ereje éppen abban rejlik, hogy nem jöhetett korábban, és nem lehet tartós.

Emberek kapcsolatai: ez a legnagyobb, az egyetlen maradandó dolog, amit Ford

megformált. Önkényesen, ügyetlenül és szemmel láthatóan kedvetlenül bonyolított, látványos, színpadi cselekmény (Haupt- und Staatsaktionen) közepette ragyognak fel ezek a kapcsolatok és minden mást elfeledtetnek. Mámorítóan zeng a testvérpár szerelmi dallama; feledhetetlen az a ritmus, amellyel a különböző szerelmespárok *A megtört szívben* elszeretnek egymás mellett, szenvednek és szenvedést okoznak; tönkreteszik egymást és tönkre mennek egymás miatt; nagyszerű, ahogy egy ifjú férfi (*Loves Sacrifice*) a nemes Bianca hercegnőben mélyebb és hatalmasabb szenvedélyt gyújt, mint amelyet ő maga érez iránta; megkapó, ahogy Bianca, miután kegyetlenül visszautasította szerelmi vallomását, kéretlenül, s a férfi számára is meglepően, tehetetlenül odaadja magát neki.

E kapcsolatokhoz Ford fényes, noha kissé hűvös ragyogású és hamisíthatatlanul, tisztán, pátosztalanul bensőséges szavakat talál. S olyan gesztusai és képei vannak számukra, amelyekben lelki tartalmuk maradéktalan szimbolikában szívódik fel. Calantha tánca (*A megtört szív*) híressé is vált. Calantha egyik barátja menyegzőjén táncol, ahol mindenféle szerencsétlenség zúdul rá. Egyre újabb hírnőkök jönnek és jelentik egy hön szeretett barátjának, az apa, a szerelmes halálát, s ő táncol tovább, konokan, mintha egyetlen szót sem hallana; táncol egyre tovább, míg az ünnep véget nem ér, és akkor is ugyanazzal a merev fenséggel rendezi el a gyászosan örökölt korona sorsát, mint amellyel korábban táncolt. Csak szerelmese koporsójánál – az ő halálhírére vette utolsónak – oldódik fel merevsége. A testvérszerelmek tragédiája pedig tele van primitív-groteszk, perverz és megindító képekkel. Annabella és Giovanni a kölcsönös szerelmi vallomás után letérdelnek egymással szemben, és majdnem imaszerűen ismétlik ugyanazokat a fogadalmakat, amiktől az egész jelenet hieratikusan merev, szögletes és primitív jelleget kap. S egyszerre groteszk és megható, amint Giovanni, miután minden lelepleződött, maga öli meg nővérét, nehogy gyilkos kezek veszejtsék el. Aztán megjelenik a megölésére tervezett díszvacsorán, kezében törrel, amelyre fel van szúrva az egyedül szeretett lény szíve. Úgy hordozza, ahogy az Artus-monda egyik lovagja vinne egy fehér liliomot valamely preraffaelita képen; ahogy Wilde Saloméja tartja maga előtt ezüst tálon a hiába körüludvarlott Jochanaan fejét.

FODOR GÉZA fordítása

## A HARMADIK EMBER

Lev Tolsztoj értelmezéséhez

A felvilágosodás nem volt olyan radikális szakítás az isteni célszerűség eszméjével, mint ahogyan gondolni szokás. Mind az angol, mind a francia felvilágosodás – nagy általánosságban – a teremtmény-tudatot, s ezzel az individuum biztonságérzetét erősítette, a természeti rend részének tekintve az embert. Ez a természeti rend azután hol közvetlenül feltételezte Istent, mint a deizmusban, hol nem feltételezte, mint az enciklopédisták többségénél, de szinte minden esetben feltételezte a világ ésszerűségét. A francia forradalom is elméletileg abból a feltevésből táplálkozott, hogy az emberi világ ésszerűen berendezhető a természet szándékai szerint. Bár a polgári individuum feltörekvéseként az egyénből indult ki, a XVIII. század végéig a felvilágosodás még alig sejtette az ember történeti fejlődésében az elszakadás törvényszerűségét a természettől, még kevésbé a teremtmény-tudat és a teremtő-tudat dilemmáját, mint az elszakadás következmé-