

Koltai M. Gábor

## Egy cserebomlás stációi

(Jegyzetek az *Othello*hoz)

*„Cserebomlás: olyan kémiai reakció, amelynek során az egymásra ható vegyületek kölcsönösen bomlást indítanak el egymásban, és alkotórészeik helyet cserélnek.”*

Mit jelent a nem pusztán faji értelemben vett idegenség, kívül maradás vagy kívül rekedés? Van-e közös vonás e két idegenségben: egyik a soha be nem fogadott, de katonai képességei miatt megtűrt mór gyermeksége, társasági körökben, harctéren kívüli helyzetekben tanúsított – olykor rájátszott vagy pajzsként viselt – járatlansága, nehézkessége, a két világ közti helyzetéből (egyiket elárulta egy másik kedvéért, ahová nem tartozik) adódó kiszolgáltatottsága; másik a zászlós nem szűnő, mániákus vitája a világgal. Míg az egyik attól fél, egyszer majd fény derül az egész felépítmény törékenységére, és minden visszahull abba a káoszba, amelyből egyszer már összeállt, addig a másik soha, egyetlen percig nem hisz abban, hogy ez a világ egészséges és élhető; ő réges rég, évek óta kizökkent időben él.

Othello fekete bőre: nem európai, ismeretlen, alig emberi vonás. Valami másfajta, ősi, távoli dolog, ami vonzó, izgató, zavarba ejtő vagy undorító. Laurence Olivier a darab végén rántotta magára a „négerség” kellékeit, atavisztikus táncba, törzsi imába fogott. Ruszt József Othellóját nyílt színen festették be, Peter Zadek Othellójáról folyamatosan kopott a festék, fekete kéznyomokat hagyott falon és szereplőn. Lehet-e, értelmes dolog-e ma egyáltalán feketére kenni egy színészt, s Othello négerségét ezzel megoldottnak tekinteni?

A néger Othello a darab kezdetén tisztábban beszél az európai nyelvet, mint Brabantio. (Bár Rusztnál fordítva történt: az ő akcentussal induló, ágyékkötős Othellója a darab végére vált európaivá, beszéde és színe vesztett négerségéből; megfogta őt a fehér.) Ebből kiindulva elképzelhető olyan olvasat, amelyben Othello európaibb kíván lenni az európainál; viselkedése kifogástalan, a Tanács előtt elmondott, bravúrosan felépített beszéde nem csak hogy merő líra és retorika, de külön felhívja a figyelmet arra (pózolásból, saját helyzetét vagy hallgatóságát gúnyolva, netán a ciprusi helyzetből adódó pozíciója tudatában), hogy katonáemberként ő sajnos nem tud lírai és retorikus lenni, csak darabos és nehézkes. Egy efféle elemzés valószínűleg

megállja a helyét, de az ok, a kettejük nyelvi összefogottsága közti különbség oka, egyszerűbb: Brabantio szétesett, Othello pedig még koherens személyiség; egyiküknek az agyában rajzó képzetek pusztá megfogalmazása is merő kín, a másik talán még soha ennyire nem lehetett az, aminek lennie kéne – velencei hadvezér, boldog férj –, mint most, amikor Ciprust rohamozza a török, és pánikban küldet érte a Tanács. (Micsoda szerencse, hogy mindez Desdemona megszöktetésével egy napon történt; így, ha lett is volna botrány, elsimul; Othello még azt is megengedi magának, hogy megbízása visszaadásával zsarolja Velencét.) Brabantio gondolatait, beszédét éppúgy elbetegítették Jago injekciói, mint majd Othellót fogják. A velencei arisztokratánál tehát jelen pillanatban európaibb a mór. Később a mór sem lesz már európai; önbeteljesítő jóslatként válik vademberré. A porban csúszó, vinnyogó, tönkrement véglény, a feleségét közös lepedőjükön megfojtó gyilkos, az összefüggő gondolatokra képtelen, epilepsziás rohamban fetrengő, párzó legyek és varangyok képét ismételtető alig-ember – nem Európa-konform. Afrikai. Abban az értelemben, ahogy Jago akarja, hogy értsük. Majom.

A „néger” nem ugyanazt jelenti mindegyik jelenetben, és főleg nem ugyanazt az egyes szereplők szájából. Jago pontos érzékkel használja e szavakat. Neki magának nem kell rasszistának lennie, elég, ha tudja, milyen hatást kelt. Mi sem áll tőle távolabb; gyöngékről és erősekről vallott fogalmai („*Vízbe ölni magad! Öld vízbe a macskákat és a vak kutyakölyköket!*”) másféle fajelmélet felé vezetnek. Számára Brabantio, a Dózse, a velenceiek rasszizmusa nem több, mint egy nyelv – ha szükség van rá, minden gond nélkül beszél.

Az *Othellóban* nem szerepel az a szó, hogy néger. De jelenti-e ma a *mór* és a *szerencsen* ugyanazt, mint Shakespeare közegében? *Mór*: ez Othello (Shakespeare darabja, és mintha lenne egy ilyen opera is), jobb esetben egy építészeti stílus. *Szerencsen*, ez pedig valami mese: dzsinnek és eunuchok világa.

Amikor Jago használja e szavakat – attól függően, mikor és ki előtt –, mindig mást jelentenek: vadember, afrikai, barbár, idegen, nigger, tányérszájú, szörnyeteg. A *mór* korabeli képzettársításai (az átlagos londoni számára egyszerre jelentett arabot és négert) arra utalnak, hogy Othello saját fajtársait öli Velence szolgálatában: a be nem fogadott néger afrikaiakat gyilkol az európaiak számára: ez a tökéletes szereptévesztés, nagyobb, mint Jagóé. Othello utolsó monológjában (két felvonás egyre elkínzottabb, szétesettebb egzaltáltsága után szinte higgadtan, tárgyilagosan) felidézi, hogyan vágott le egy turbános törököt, mert az Velencét gyalázta, és ezt a történetet használja föl arra, hogy a körülállók éberségét elaltatva magába döfje a kést. Elbeszélése egyaránt szól Velencéhez és önmagához; s miközben még egyszer felidézi, miféle szerepben élt, olasz zsoldosként és tönkrement emberként egyaránt bünteti meg a buta négert, aki nem tudta, hol van a helye.

A helyzetet tovább bonyolítja, hogy Shakespeare Londonjában nemigen voltak négerek. A mór kinek egzotikus vadember volt, kalandtörténetek hőse, kinek szörnyeteg. Más talán el sem hitte. Ilyen állat nincs. Esetleg gazdag különcök domesztikált lakójaként. Kinek támadt az az örült ötlete, hogy megbízzunk benne? Szeretkezni vele? „Ebből valami romlás szaga csap föl, / Zavaros vágyak, visszásság hajlamok.” Szörnyűséges iróniával maga Othello is eljátssza a rá osztott idomtalan vadembert, a bantut: mind a Tanács előtt felidézett kalandjaiban („Elmondtam, amit vándorolva láttam, / Az emberhússal élőket, akiknek / A hónuk alatt nő a fejük”), mind a Desdemonának játékos-eszelős fenyegetéssel előadott történetében („...E kendőt / Egy cigányasszony adta még anyámnak, / Kuruzsló volt, gondolatolvasó”, „...Megszentelt hernyók / Adták fonalát; múmiák nedvével festették, / Amelyet szűzek szívéből szívtak”) azt a szerepet visszhangozza, amit környezete neki tulajdonít: jó esetben a mesebeli arabus herceget, rosszabbikban a babonás négert. A szerecsenyt. Mindez arra utal, hogy Othello tudatában van helyzete kettősségének, s komor iróniája éppúgy szól környezetének, mint önmagának.

Nem tudjuk, a reneszánsz angol nők szexuális fantáziáiban vajon visszatérő protagonista volt-e a nagyfarkú néger. Hát a gorilla, aki állatkerti ketrecből veti magát az ember után?

Ma már nincs olyan néző, aki sosem látott négert. Ha fekete színész játssza Othellót, az önmagában semmit sem jelent. Ha egy fehér színész az öltözőjében feketére festi magát (Kelet-Európában mi egyebet lehet tenni), önmagában az sem jelent semmit. E vad és bonyolult asszociációk láncolatának mintegy foglalatja az a pillanat, amelyben Jago és Rodrigo vezetésével zsoldosok érkeznek, hogy letartóztassák és a Tanács elé hurcolják Othellót. A jelenetsor a Gethsemáni-kertben lezajló elfogatás parafrázisa, ahol a barbár Othello Krisztusként tűnik fel; ki kell jelölni a többiek közül, mint Júdásnak Jézust, nehogy mást tartóztassanak le helyette. Amikor Othello lecsillapítja a védelmében fegyvert ragadó katonákat („A fényes pengén megrozsádál a harmat, tegyétek el”), egyértelműsíti a bibliai jelenettel való analógiát. Az ebben rejlő iróniának csupán egyik rétege, hogy egy evangéliumi kép felidézésekor épp az afrikai idegen, a pillanatokon belül állatá silányuló vadember játssza Jézus szerepét. A másik az, ahogyan Rodrigo megjelöli a nyilvánvalóan európaiak közt álldogáló szerecsent („Uram, a mór”); az, hogy a színpadra érkező katonák számára egyértelműsíteni kell, a már ott tartózkodók közül melyik a néger.

\*

Jago cselszövésének miéértje: a drámairodalom hatalmas, kimeríthetetlen kérdéseinek egyike. Sokan említik ezzel kapcsolatban a „*motive-hunting*”, „indokvadászat” kifejezést: ti. hogy Jago a darab folyamán több, mint elégséges indokot hoz föl önmaga és a nézők számára, felvonásonként mást és mást, amelyek részben egymásnak is ellentmondanak, nyilvánvalóvá téve,

hogy a késztetés erősebb és kétségbeesettebb, mint amit a logikus magyarázatot kereső emberi elme akár önmaga számára is fel tud térképezni, indokok és mentségek után kutatva.

Jago a darab kiindulópontjául szolgáló olasz novella zászlósától eltérően (aki egyszerűen meg akarta kapni Desdemonát, ám Tolsztoj szerint Shakespeare ezt az átlátható és mélyen emberi képletet eladta egy zavaros és követhetetlen konstrukcióért) híresen sok indítékot mond. A legfőbb az, hogy Othello Cassiót nevezte ki hadnagyává; e pillanat, a kinevezés sokkja, valóban a személyiség széthullásának kezdete. Ugyanakkor a belső erózió hosszú éveinek kellett megelőznie; ráadásul Jago, amikor a bosszúszomjas Othello közös esküjük pillanatában őt állítja Cassio helyére, már nem reagál erre, s később sem tér vissza rá; Jago hadnagyi kinevezése immár nem tol helyre és nem javít ki semmit.

Jago másik indoka, hogy felesége sokak szerint megcsalta őt Othellóval („...*azt mondják, az ágyamat / Használta: nem tudom, igaz-e*”) (I/3); kétszer említi e gyanút, bizonyosága nincs rá, s bár a darab nem nyújt támpontot arra nézve, történt-e ilyesmi (ha igen, az indokolhatja Emilia Desdemona iránti ragaszkodását; Emilia kielégítetlenségét és szexuális életének nyilvánvaló sivárságát tekintve sem kizárt), valószínűbb és talán izgalmasabb, ha tévedésről van szó: amikor Desdemona rimánkodása után Emilia leteremti férjét („*Ugyanez vette el az eszed, amikor engem összeboronáltál a mórral*”) (IV/2), adott pillanatban fontos, hogy igazat mondjon: jobb, ha Jago pontosan látja, hogy tévedett.

A terv megfogánása utáni pillanatban, mintegy kapkodó és utólagos indokként, elhangzik, hogy végső soron Cassio is lefeküdhét Emiliával: „*A kezemben van Michele Cassio; / Hisz végül engem is fölszarvazhat*” (II/1). Ez, ha másért nem, már csak azért is abszurdum, hiszen még meg sem történt. De ugyanebben a monológban azt is kimondja, hogy ő maga kívánná megkapni Desdemonát, sőt, talán szerelmes is („*A nőt magam is / Szívesen szeretném, nem csak kéjvágyból*”) – ez nem pusztán azért különös, mert sem előtte, sem utána nem találunk erre utaló jelet, hanem azért is, mert nemigen visszhangozza Jago szerelemről vallott nézeteit („*Amit te szerelemnek mondasz, azt én vágyak váladékának nevezem*”). Úgy általában, Jago viszonya a testiséghez vagy unott, vágyat és örömet nélkülöző, mint amikor Emiliával látjuk, vagy merő undor és eltartás („*Nem lelsz rájuk, még ha úgy búgnak is, / Mint buja kecskék, forró majmok, / Párzó farkasok, vagy bambán, öntudat / Nélkül részegek*”) (III/1) – itt persze az Othello számára felidézendő képek felvonultatása is fontos, akárcsak Brabantio esetében („*Egy berber csődör farkalja meg a lányát. Azt akarja, az unokái nyerítsenek, és az atyafisága versenylovakból álljon?*”) (I/1), ahol még a szodómia érzetével is eljátszik. A sok undorító képzettársítás *módszer* is, amellyel Jago gyakran él: olyan képeket idéz föl, amelyek – igazak vagy sem – kellőképp iszonyúak és aprólékosak ahhoz, hogy kitörölhetetlenül az ember agyába égienek. Ugyanakkor nem kérdéses, hogy ez Jago világa, a párzó farkasoké.

Jago beteg aszkétasága mintha a *Szeget szeggel* Angelójával volna rokon. Gyökere egyfelől talán csak annyi, hogy szakmai-emberi kudarcái miatt becsődölt az ágyban, voltaképp ő nem kívánja Emiliát, de szerinte a nő az, aki „*úgy megy ágyba, mintha munkába menne*” (II/1), másfelől kétségtelenül összefügg a világról alkotott tágabb képzetével. Ebben a világban nincs szerelem, tisztesség és morál, „*Nem jutsz előbbre, ha nem támogatnak, / Protekció, cimboraság vissz magasba*” (I/1), ha Desdemona kielégült, „*maga a női természet kényszeríti majd, hogy mást válasszon*” (II/1), és ő, Jago, pusztán a világ természete szerint cselekszik. A szeretet és a bizalom nem csirizeli össze a világon támadt réseket, ellenkezőleg, a gyöngeség és manipulálhatóság jele, a naivitásé: „*Othello, bár én látni sem bírom, / Szerető, tiszta, hű természetű*” (II/2), „*A mór tiszta és nyílt természetű, / Hisz annak, aki jó embernek mutatja magát*” (I/3), tehát nem ismeri a világot; az ilyesféle ostobaság szükségképpen pusztulásra ítéltetett (vö. „*Öld vízbe a macskákat és a vak kutyakölyköket*”, I/3). Az „indokvadászat” egyik ki nem mondott gyökere éppen az, hogy ezt be kell bizonyítani, nemcsak Othello, hanem önmaga számára is; hiszen ha nem így van, tehát a világ élhető hely, akkor nyilvánvalóan ő, Jago az, aki gazember, gyilkos és súlyos beteg. Maga az ív tehát önigazolási kísérlet is Jago számára; felhozott indokai (nem pusztán maguk a gyilkosságok és manipulációk, de még inkább az ezeket szakaszoló, egymástól elválasztó monológok) érvek egy, a világ természetéről zajló torz eszmefuttatásban, amely közben egyre többször kénytelen annak látni magát, ami valójában: mellőzött katonának, csalónak, gyilkosnak, elmebetegnek. Személyiségének, önazonosságának törékeny cölöpjei e magyarázatok, épp úgy, ahogy Othellónak a velencei hadvezérség, és maga Desdemona. Az, ami koherens személyiséggé teszi az embert. Ami lehetővé teszi, hogy tudja magáról, kicsoda. És ha ezek nincsenek, ahogy Othello mondja önmagáról, a káosz visszatér.

A maga építette illúzió mind gyakrabban fölfeslik, egy-egy pillanat tükrében Jago kénytelen megpillantani önmagát: „*Szép élte minden napja úgy sugárzik, / Hogy belerútulok*” (V/1), mondja Cassióról, akit előzőleg mindennek vélt, törtető ficsúrnak, selyemfiúnak és számkukacnak, csak éppen szépnek nem – ez ugyanaz a monológ, amelyben váratlanul úgy dönt, megöleti Cassiót vagy Rodrigót (vagy mindkettőt, vagy csak az egyiket, attól függően, melyikük kerül ki győztesen – a kapkodás, az improvizáció és a szétesettség jele). Közvetlenül ez előtt, a negyedik felvonás második jelenetében történt mind közül a legnagyobb hasadás: ez volt az a pillanat, amikor Desdemona épp az ő lába elé hullt zokogva, magyarázatért és segítségért könyörögve. Eddig a pontig azonban hosszú út vezet.

Szinte bizonyos, hogy manipulációjának kezdetén Jago senkit nem akart megölni. Adott egy katona, látszólag a reneszánsz színpad egyik visszatérő alakja – a *Malcontent*, azaz Elégedetlen típusfigurája, akit a színházi köznyelv végül a kevésbé jelentésszerű „intrikus” szerepkörévé egyszerűsített, pedig a *Malcontent* rosszkedvű moralistájába, melankolikus filozófusába olyan, egymástól látszólag távol álló végletek fértek bele, mint Hamlet, Méla Jaques, Thersites,

Apemantus vagy az *Amalfi hercegnő* Bosolája. Első monológiájának emblematikus mondata („*Én nem az vagyok, ami*”) többet rejt annál, hogy „Én egy olyan ember vagyok, aki nem mond igazat”. A darab kezdetének Jagója merő irritáltság, csalódottság és sérelem. Állandó irigység és fojtott düh, tehetetlenség és bosszúvágy marja; örökösen a világ természetén töpreng – a tétlenségre kárhoztatott, valaha tehetséges ember személyiséget erodáló pörgése ez. Egy magányos alak, aki régen kénytelen volt leszámolni a tisztességes előrejutás illúziójával (mintegy ezt a felismerést parodizálja később Othello előtt, amikor azon lamentál, „*most kellett megtanulnia*”, hogy „*a becsületes nyúltság nem erény*”), de valamiképpen azzal is, hogy az ember boldogságra teremtett, egy másik lélek szeretete által kiteljesedni képes lény. „*Négyezer hét éve figyelem a világot, és még nem találkoztam olyan emberrel, aki értett volna hozzá, hogy szeresse önmagát*” (I/3) – megfigyelése, mely szerint mindenki ugyanolyan hajszálon függ, mint ő, örökösen kitéve a belső bizonytalanság támadásainak, voltaképp igen pontos. Othello egyszerre cáfolja és igazolja ezt a tételt. A „*szerető, tiszta, hű természetű*” mór látszólag sosem volt ennyire tömörszerűen megingathatatlan; a viszonzott szerelem, a ciprusi megbízás, az állam teljes támogatása, s egyáltalán, gesztusainak, megjegyzéseinek könnyed, magától értetődő, gyűlöletesen *önazonos* volta mind ezt látszik igazolni. Jago talán érzi, hogy ez törekeny felépítmény, hogy a mór mindent egy lapra tett föl („*Hogyha belepusztul / A lelkem, akkor is szeretlek! És ha / Nem szeretlek, a káosz visszatér*”), vagy talán tudja, hogy minden felépítmény az, de még nem sejt, mennyire labilissá is tehető a mór – még nem látta Othellót kifordulni magából, őrjöngeni Cassio részegsége láttán, s aztán később, a porban csúszni; még önmagáról sem tudja, parlagon heverő tehetsége mi mindenre képes.

Egyelőre csodálja Othellót, fél tőle, ragaszkodik hozzá, a szeretetére tör, el akarja pusztítani. Talán a mór és Cassio kapcsolatát is egyfajta barátságnak látja, amelyből ő kimaradt; szinte kielégüléssel tölti el, hogy Cassiónak fogalma sem volt Othello házasságáról, mi több, elképzelni sem tudja, ki lehet az asszony (I/2); később keserű – bár rögtön a helyzet javára fordított – csalódással nyugtázza, hogy Cassio hazudott neki, mert Desdemona és a mór minden egyes találkáján jelen volt (III/1). Olyan cinkosságot gyanít tehát a hadnagy és Othello között, amelynek jelentőségét ugyan túlbecsüli, de kétségtelen, hogy Cassio e tekintetben becsapta. S ugyan mi egyéb köthetné össze a hadnagyot és a mórt ilyen szorosán, hacsak nem az, hogy az olasz egyetemeken kiművelt Cassio éppen azt az európai társasági életet képviseli, éppen abban a közegben forgolódik, amelybe az előítéleteknek tudatában lévő Othello beilleszkedni szeretne? A hadnagyi kinevezésnek is bizonyára ez az oka. Nagyon is hasonló mechanizmusok ezek ahhoz, mint amelyekre Othelloban rátapint; végül is ki más volna elsődleges forrása a lélek finommechanikájának megfigyelésében, ha nem önmaga? Tanulmányai valóban alaposak, akciói megdöbbentő pszichológiai precizitásról árulkodnak. „*Vigyázz, én ismerem Velencét*”, figyelmezteti Othellót, de ezzel nem egyszerűen a társasági flörtre, vagy a kívülálló számára mindent elfedő,

politikus viselkedésre hívja föl a mór figyelmét, hanem arra a tényre, hogy Othelloval ellentétben, aki hajlamos elfelejteni saját idegen mivoltát, ő nem egyszerűen része ennek a világnak, de belelát szerkezetének legapróbb csavarjaiba is. „*Természetünk tapasztalt ismerője*” – ahogy Othello állapítja meg róla (III/1).

Másfelől mindebben nyilván egyfajta végig nem gondolt önterápia is rejlik. A *gyengék* (ahogyan Füst Milán használja ezt a szót) iránti határtalan megvetése mögött annak rémülete húzódik, hogy ő maga is az. Ebből ered mániakus teóriája az önfegyelmzésről és az akaratról, az emberi természet aprólékos megfigyeléséről és megzabolázásáról, vagy inkább kontrolljáról: „*Rajtunk áll, hogy mivé alakulunk. A testiünk kert, és kertésze az akarát. [...] Az erő és a hatalom az akaratunkból táplálkozik. Azért van eszünk, hogy lehűtse őrjöngő indulatainkat, zabolátlan gerjedelmeinket.*” (I/3.) Jago beteg építményében az elkészült mű ő maga (Jago, aki nem vesztette el ép elméjét – legalábbis félidőig), illetve az átformált Othello, aki immár nem cáfolja, hanem igazolja a világ s az ember természetéről vallott elképzeléseit.

Ahogyan a közösen tett, mámoros eskü pillanata elmúlik (III/4), Jago fokozatosan kezdi elveszíteni az irányítást. Már sok mindent megkapott abból, amit remélt – legelső sorban is Othello feltétlen bizalmát és a hadnagyi kinevezést –, ugyanakkor megint csak előre kell menekülnie: nem első sorban a lelepleződés veszélye miatt (bár jelenetről jelenetre ez is nő), hanem mert tetteinek sürgős igazolásra van szüksége: vagy még inkább annak elkerülésére, hogy megpillantsa valódi önmagát. Ezzel párhuzamosan azonban a siker, az irányítás érzete is egyre mámorítóbbá válik. A megalázó leselkedésbe kényszerített (a leállatiasításnak voltaképp ez az első, öntudatlan lépése), majd később, az epilepsziás görcsben fetregő, habzó szájú Othello láttán valóságos kielégülést érez. Borzongató mámor ez. A személyiség összeomlása fizikai rosszullétbe torkollik, rémületes, undorító, valamiképpen mégis izgató rohamba. *Ezt én csináltam*, gondolja Jago, én vagyok az oka. Ugyanannak a mechanizmusnak egy betegebb, elfajultabb állomása ez, amely a gyöngé és bizonytalan személyiséget az erősebb közelébe vonzza, megmámorosítja a figyelem érzése, a lehetőségé, hogy irányító, manipuláló, *előűdéző* lehet. Jago mintha valamiképpen – szinte orgazmusszerűen – feloldódna e helyzetekben, sodródna bennük; ilyen öntudatlan pillanat a közös, elragadtatott eskü, és talán az az ihletett pillanat is, amelyben lebeszéli Othellót arról, hogy méreggel ölje meg Desdemonát, s azt javasolja helyette, fojtsa meg inkább a bemocskolt ágyban. Olyan ez, mint egy kettesben átélt, extatikus pillanat; s e felajzottság talán szükséges is a móron vett végső diadalhoz, hiszen hatékonyabb a hazugság, ha az ember maga is elhiszi, amit mond.

E hirtelen ötletre, mármint a fojtogatásra, adódik egy másik magyarázat is; létezik olyan olvasat, amelyben Jago szeretné elkerülni, hogy Othello a féltékeny olaszok bevett módján, méreg útján végezzen a feleségével; ehelyett azt akarja, hogy barbárként, afrikai vadember módjára ölje

meg. Ne az legyen, amivé válni próbál, hanem az, ami valójában: állat. Mindent elkövet, hogy azzá is tegye; a következő pillanatban a felesége után leselkedő, tehetetlen nyomorulttá alázza. „*A felszarvazott férfi nem ember, hanem szörny*”, mondja Othello (IV/1), aki pontosan tudja, mi történik vele.

E jelenetsor, a leselkedés, egy másik izgalmas kérdést is rejt: vajon tudja-e Jago, amikor „Desdemonáról” készül kifaggatni Cassiót az elbűjtatott Othello előtt, hogy Bianca is felbukkan majd? Nagyon valószínű, hogy nem; a nő megjelenése az egész tervet lelepleződéssel fenyegeti (egy pillanat alatt világossá válhat, hogy nem Desdemonáról van szó), egészen addig, amíg elő nem kerül a kendő. Nem ez az első pillanat, ahol a véletlen Jago segítségére siet. Nem mintha tudná, voltaképp hogyan került Biancához – mindegy, kapóra jön neki. „*És mit szólsz a zsebkendőhöz?*”, kérdi még óvatosan, Cassio és Bianca távoztával, de Othello állapotát nyugtázva már olajozottan folytatja is: „*Tőle kapta és a kurvájának adja.*” Jago másik segítése a veszélyes játékhoz (végtére is egy másik nőről folyik a diskurzus, aki váratlanul be is toppan) talán épp az imént lezajlott roham; egy epilepsziás görcsöt követően az ember érzékei tompábbak, s Jago jól sejti, hogy Othello ennek kódén látja-hallja majd hármukat.

Van tehát valahol egy pont, az átfordulás pillanata Jago számára, ahonnan többé nincs visszaút az igazolható tettek, a koherens személyiség felé. Talán a roham látványa ez, talán valamivel később az a jelenetsor, amelyben Othello népes velencei küldöttség előtt megüti Desdemonát (olyan emberek előtt, akiknek korábban nagy sikerrel idézte föl udvarlása történetét, s akik között ráadásul Desdemona rokona is jelen van) – itt egyébként ismét a véletlen siet Jago segítségére, hiszen nem tudhatta előre, hogy a követek levele szerint a Dózse Cassiót ülteti Othello helyébe, sem azt, hogy Desdemona még e hírt megelőzően Cassióról kezd fecsegni a küldöttség előtt.

A Jago számára kritikus pillanat talán akkor következik be, amikor Desdemona térdre esik előtte, és segítségért, eligazításért, magyarázatért rimánkodik. Mindez váratlan, kiszámíthatatlan és meghökkentő; Jago már tudja, hogy Desdemona meg fog halni, de mintha ezt is csak valami kódön keresztül értené meg; merő véletlen, hogy Emilia épp az ezt megelőző pillanatban adta tudtára, hogy Othello iránti féltékenysége teljességgel értelmetlen és indokolatlan, még egy érvet, vagy inkább ürügyet rántva ki alóla. A szilánkosra hullt személyiség ismételt kísérleteket tesz arra, hogy cselekedeteit igazolja, összerakja magát. De itt most csődöt mond a hazugság, egy pillanatra olyan, mintha megpillantaná önmagát, mintha kénytelen volna ráébredni, hogy ő az, aki beteg, és nem a világ, hiába próbálta bebizonyítani az ellenkezőjét – ha másként nem, hát úgy, hogy azzá teszi, belefecskendezve a maga undok képzeletének, kétségeinek és bizonytalanságainak agyszüleményeit. Itt mintha legördülne a roló; Jago, mintegy rögtönözve, Cassio és Rodrigo meggyilkolása mellett dönt, a tervet úgy-ahogy véghez is viszi, de cselekedeteiből ezután mintha

már hiányozna az eddigi könnyed bravúr, precízió és koncentráltóság; művét örömtelen, majd hogyan nem kataton állapotban végzi be, egykedvűen szemlélve a hullákat, mintha az utolsó pillanatban elveszítette volna, hogyan is, miért is jutottak idáig a dolgok. És éppen akkor jelenti be, hogy soha többet nem fog megszólalni („*Ne faggassatok. Tudjátok, amit tudtok. / E pillanattól fogva egy szavam sincs.*”), amikor Othello megkérdezi tőle, voltaképpen miért tette. Több ez, mint a magyarázat pusztá megtagadása; ha Jago emlékszik még a miértekre; arra, kit akart büntetni és mit akart bizonyítani, az eredmény maga – az előttük álló kép, a megfojtott asszony és az élőhalottá tett Othello – ékesszólóbb bármely magyarázatnál; e pusztán szavakból felépített mestermű bevégeztével nincs mit mondani.

\*

Milyen válaszokat találhat vajon egy előadás a darab „kettős időszámításának” problémájára? Sokan a darab „időparadoxonának” nevezik az ismert tényt, hogy az *Othello* egymásnak ellentmondó információkat ad arra nézve, mennyi idő alatt játszódik le a cselekmény. *Egyrészt* a Ciprusra érkezéstől Desdemona és Othello haláláig másfél nap telik el, hiszen Othello az érkezéskor hirdeti meg az esti mulatságot, este Cassio berúg és bejelenti, hogy másnap reggel Desdemona közbenjárását kéri, aminek már tanúja lesz Othello és Jago; délben megérkeznek a követek, este megölik Rodrigót, éjjel Desdemonát. *Másrészt* Jago utalásai szerint Desdemona és Cassio legalább tucatszor együtt volt, tehát minimum hetek óta viszonyuk kell, hogy legyen; házasságtörésről beszél, az viszont csak Cipruson lehetséges, hiszen az indulás előtti éjjel volt az esküvő (voltaképpen abban sem lehetünk biztosak, volt-e idő Velencében arra, hogy Othello és Desdemona együtt háljon, vagy pedig az első Cipruson töltött este lesz a nászéjszaka – amit aztán Jago akciója szakít félbe); ezen kívül Bianca is azt állítja, hogy egy hete nem látta Cassiót (röla persze nem tudjuk, ciprusi lakos-e, vagy a hadsereg egyik állandó kurvája). Másfél napnál jóval több időbe telne az, hogy a török felett aratott győzelem híre eljusson Velencébe, s onnan az új kormányzó kinevezése Ciprusra (miközben az ide vezető út Cassio szerint minimum egy hét volt); Jago „százszor is” kérte Emiliát, hogy lopja el a kendőt stb.

\*

Miért épp Rodrigóra van szüksége Jagónak? Nem sérti a folyton önmaga felsőbbrendű voltáról fantáziáló zászlóst, hogy csatlósa egy idétlen hülye? Aki egyszerre ennyi szálat tart a kezében, s akinek érdekében „három szenátor levett süveggel” járt közben Othellónál, nem tudott vajon

értékesebb pártfogóra szert tenni? Jago látszólag azért tartja Rodrigót, mert az Desdemonába szerelmes; de használja-e akár egyszer is olyasmire, amit pár aranyért ne tenne meg neki bárki? Megsérteni a hadnagyot, aztán elszaladni, később orvul leszúrni a sikátorban – tényleg nincs erre más, csak ez a nyomorult idióta, aki még önmagát is csaholó ebnek mondja? A pénz miatt? Amikor Jago tízszer is felszólítja Rodrigót, hogy szerezzen pénzt, úgy tűnik, mintha közös céljaikhoz volna rá szükség; később kiderül, hogy Rodrigo „*mindenét eltékozolta*”, egy kisebb vagyont vélt Jagón keresztül Desdemonához juttatni. E pénz sorsa felől semmit sem tudunk meg – mint ahogy arról sem, miért volt Jagónak szüksége rá. Valahogy biztosnak tűnik, hogy magára nem költ, s nem készül titkos vagyont felhalmozni sem.

Mintha egy olyan játékról volna szó, amelynek célja önmagában rejlik. Rodrigo az első pillanattól kezdve gyűlöli Jagót (már a darab nyitó kettőséből is süt az utálat), Jago pedig kordában tartja e gyűlöletet, játszik vele, ajzószernek használja. Rodrigo az ő személyes Calibanja. Társaságában olajozottabban gondolkodik: mint amikor az ember a kuttyájához beszél, csak épp szeretet nélkül; elszórakozik azzal, hogy mindent megengedhet magának, kipróbálja rajta első ötleteit, megfigyelés alatt tartja, akár egy rovar. Az abban rejlő kisszerűséget, hogy felsőbbrendű voltát egy inkább állati, mintsem emberi lényel igazolja, nem hajlandó meglátni. Olyasféle kapcsolat ez, mint Lynch filmjében Windom Earle és Leo Johnson között: elmebeteg mester, szélütött tanítvány.

Valami más is van talán, ami Jagót nem hagyja nyugodni Rodrigóban; annak lehetősége, hogy aki ilyen gyönyörűen illusztrálja a világról s az emberi természetről vallott nézeteit, talán maga is mindezek cáfolatává válik. Maga sem hiszi, persze, de a kérdés foglalkoztatja: „...mondják, még a hitvány ember is megneimesedik, ha szerelmes, valami nemesség szállja meg, ami nem vele született” – töpreng Rodrigót szemlélve (II/1). Jagót elbizonytalanítja a lehetőség, hogy létezik egy olyan, személyiségünk korlátaitól független változó, amely fölemel minket a sárból, ahová teremtettünk, s ahová tartoznunk kellene.

Jago számára ez ismeretlen terület; saját házassága érzelmileg és szexuálisan egyaránt sivár – aljas, bár igen gyakorlatias módon épp e sivárságot használja föl arra, hogy ellopassa Desdemona kendőjét, tudván, hogy Emilia bármit megtesz neki, amitől változást remél e helyrehozhatatlanul károsult kapcsolatban. S valószínűleg Desdemonát is képtelen másnak látni, mint szexuális változatosságot áhító velencei úrinőnek, aki étvágyát csillapítván új férfi után néz majd – az ellenkezőjére utaló jelektől elzárja magát. Jagót zavarba ejti Desdemona személyisége; tart tőle, kerüli a közvetlen kontaktust. A legkevésbé sem áldozatnak véli, ellenkezőleg, megérzi benne az öntörvényű, tehát számára veszélyes embert.

Egy megtűrt idegennel elsökni hazulról, atyai átok ellenében s szembeszállva a velencei Tanáccsal (amelyről Desdemona még nem sejtheti, hogy támogatni fogja) – ez csakugyan erős,

független személyiségre vall. Desdemona ötlete az is, hogy Othellóval Ciprusra utazhasson, s az ő – igencsak szókimondó – sürgetésére adnak rá engedélyt: „*Hogy harcba külditek, megfosztotok / A ritustól, amelyért szeretem*” (I/3). S ha Jago tart is Desdemonától, épp annak határozottsága, önálló és akaratos lényé segít a vártnál is hamarabb beteljesíteni a tervét. Hiszen nemigen számíthatott arra, hogy Desdemona ennyire magáénak fogja érezni Cassio ügyét, hányszor s milyen intenzitással fogja férjétől követelni a kinevezést, annak biztos tudatában, hogy éppúgy eléri majd, amit akar, mint a velencei uraknál. Újabb véletlen áll Jago szolgálatába: Desdemona, ha érzi is Othello dühét, amikor Cassióért emel szót, jól tudván, hogy katonai ügyekbe nem avatkozhat bele, mégis tovább játszik, fecseg és csapong: kettejüket teszteli ezzel, szerelmük mélységét, bűvös erejének férjére gyakorolt hatását. Ez első vitájuk; úgy hozta a sors, hogy épp Cassio előléptetése lett a sarkpont, amelyből nem enged; s ha komoly tétje nincs is számára e játéknak – tudja, hogy Othello maga is szeretné újból kinevezni Cassiót, s tudja, hogy szerelmük friss és töretlen –, azért finom erőszakkal mindent megtesz, hogy kérése teljesüljön.

A zavart, amellyel Jagót az önazonos személyiség eltölti, mintegy csillapítja a folyamat, ahogyan Othellóé fokról fokra széthullik; Jago valósággal szerelmes lesz abba az új emberbe, akit létrehozott. Mire sikerül elpusztítania Othellót, személyiségük szinte kontúrtalessé vált; egymásba olvadt, mint Othellóé és Desdemonáé egyetlen költői pillanatra, a Ciprusra érkezés percében, amikor Othello nevezi harcosnak Desdemonát, és felesége kedvesnek őt; a harmóniának ebben az első és utolsó, időtlen és kifeszített pillanatában (amely mintha önmagában cáfolná az „időparadoxont”), hiszen Velencéből a szöktetés estéjén kellett útra kelniük, s ezen az éjjelen Jago már egymásnak ugrasztja Rodrigót és Cassiót. Jagónak tehát mintha sikerülne feloldódnia művében, Othellóban, akinek felajzott, beteg képzelete már régen az ő képzeletét visszhangozza, agyában már az ő „*nyüzsgöve párzó, riühes varangyai*” rajzanak.

A személyiség önmagából való kifordításának lehetőségét Jago paradox módon épp akkor sejtí meg először, amikor Othello verekedő tisztjeit inti nyugalomra; az önfegyelmező Jago, az „akarat kertésze”, az üvöltő mór láttán első ízben szembesül az Othello természetének mélyén rejlő labilitással; mintegy megérzi az áldozat fogékonyságát. A kontrollálatlan érzelmek rabjává váló embert megvető Jago szavai („*Azért van eszünk, hogy lehűtse őrjöngő indulatainkat*”) egy másik reneszánsz gazembert idéznek: „*Semmi nem teszi az embert olyan / Torzszá, olyan állatává, mint a / Zabolátlan harag*” – mondja az *Amalfi hercegnő* Bíborosa. S ahogy a Bíboros, úgy Jago is meglövigolja ezt a féktelen, saját pusztító erejének kiszolgáltatott szenvedélyt, amely undora ellenére valahogy mégis megbabonázza őt. „*Hogy egyik percben értelmes ember, aztán meg hirtelen vadállat lehet valaki!*” – csodálkozik önmagán Cassio.

Othello fegyelmező monológiájának folytatása minden várakozást felülmúl: „*Pogányok lettünk, és amit Krisztus / A töröknek tilt, azt tesszük magunkon?*” (II/2) – kérdi a megkeresztelt arab.

„*Barbárok, vademberek*” – teszi fel a pontot az i-re az Afrikából jött zsoldos, a berber csődör. Mintha annak előérzete fogalmazódna meg, ami nemsokára épp a Dózse küldöttsége előtt válik láthatóvá: hiába húzunk a szerecsenre velencei uniformist, attól még az marad, ami: asszonyverő néger, rituális fojtogató. S a döbbsent velenceiek pillantásának kereszttüzeiben Othello még egy rövid mondatot intéz azokhoz, akik nagyívű, retorikus monológja hallatán nemrég még azzal nyugtatták Brabantiót, vője „sokkal inkább szép, mint fekete” – „*Kecskék, majmok*”. Már nincs is ember, csak bagzó állatok, meg velencei küldöttséget játszó politikai állatok, se mondat, csak az elkínzott agy által felidézett kép. (E két szó, amely Jago korábbi szövegét visszhangozza, minden tébolya ellenére csupa gúny és megkonstruáltság: Othello most még csak eljátssza azt a vadembert, akinek vélik, s akivé válni fog.) Krisztus és pogányság szembeállítására pedig inkább ironia e pillanatban, mintsem valós konfliktus; az *Othello* világának kamara-univerzumában nincs Isten, legfeljebb Jago, amikor azt játssza, hogy ő az.

Jago többet bizonyított be annál, mintsem hogy afrikaiakat veszélyes Európába importálni. Kétségbeesett kísérlete, hogy a világot olyan helynek láttassa, amelyben ő nem elfajzott, hanem normális ember, amely igazolja az ő minden kínját és mellőztetését, egy rövidke időre csakugyan létrehozta ezt az univerzumot, amelynek sűrített – mindegy, hányszoros, mert *belső* – időszámítása kiiktat minden szükségtelen logikát.

Ez a káosz az, amelyről Othello beszél; az őállapot, amelyben nincsen személyiség, csak ösztönök; a bugyor, amelyet bagzó macskák és párzó legyek népesítenek be, ahol a lélek helyét, *belső* kapaszkodó híján, tulajdon kiszolgáltatottságának, sebezhetőségének, idegenségének tudata tölti be. „*Elvesztettem, ami bennem halhatatlan, és csak az maradt meg, ami állati*” – ahogy a részeg Cassio mondja (II/2).

Kérdés, volt-e ott egyáltalán valami; ahogy Jago önmaga számára is bizonyítani igyekszik, csupán ösztönök és komplexusok némi munkával kiismerhető és igába fogható mechanizmusa. Ténykedése nyomán rétegről rétegre bomlik le a civilizáció és degenerálódik az ember; Othello példáján keresztül nyer bizonyítást a jagoi alaptétel, hogy nem az vagyunk, ami.

Shakespeare nem áll Jago oldalán, amikor fölteszi a kérdést, de nem siet megnyugtató választ adni.

*Ezt az írást 2003-as, tatabányai Othello-előadásunk közreműködőinek ajánlom.*

**(Jelenkor, 2007/6)**