

Miért is gyilkos ez a féltékenység?

SHAKESPEARE: *OTHELLO*

Velence – világváros, a Mediterraneum központja, és bár sokféle náció él a városban, az elit csak olasz lehet. Shakespeare ebbe a közegbe hozza be a kitűnő, ám mórszármazású hadvezért, Othellót. A tábornok – egyébként herceg¹ – feltűnő: bőrszíne miatt is elüt a velenceiektől, első pillantásra látszik, hogy idegen. A Dózse és a kormányzó elit megbecsüli, mert szolgálataira nagy szükségük van – a török invázió már a Mediterrán keleti tájait foglalja el. Shakespeare zsenialitása, hogy abszolút *up to date*: Othellónak Ciprust kell védenie, miközben a sziget a darab írása előtt pár évvel már elesett, s Velence hatalma megingott. (Ciprus eleste: 1570, a darab 1603-ban keletkezett.) Nem volt mit tenni, meghívták tábornoknak, mert az Oszmán birodalom ellen ez a keres-

kedő állam a háború művészetét tekintve kevésnek bizonyult.

Az Othello is azok közé a darabok közé tartozik, ahol az első pillanatban megjelenik a későbbi konfliktus magva: nem a féltékenység, hanem a fővezér idegensége, bőrszíne, „mórsága” húzódik a tragédia legmélyén. A darab eredeti címe is erre utal: *The Tragedy of Othello, the Moor of Venice* – ami abszurd ellentmondás: *velencei mór*? Hm: ilyesmi nem létezik. Nyilván voltak „migráns” mók, de nem volt velencei státusuk. Abszurd ellentmondás, mondom még egyszer. Mert ez a tragédia végső magva, azaz Othello rejtett, önmaga előtt sem bevallott kisebbségi komplexusa. Identitásválsága.

Számomra azért volt mindig is abszurd ez a tragédia, mert nem értettem: miért van az, hogy az akkori világ legjobb katonai stratégája, világhírűen okos ember bedől egy olcsó rágalomnak. Hogy lehetséges

¹Az elemzés része *Az abszurd Shakespeare* című, készülő könyvemnek.

ez? Istenemre abszurd szituáció. És Shakespeare ezzel dolgozik.

Az idegen

Miért szeret bele Desdemona? Azért mert mesél hadi kalandjairól, szenvedéséről, életéről. Mondja az előtörténet. A mór elbeszélései olyan hatással vannak a lányra, hogy – nem bír magával – megszökik otthonról, titokban esküvőre lép a főtiszttel. Jago első aljas trükkjét itt láthatjuk: felláztat néhány nemes urat, meg Brabantiót, a lány apját: éjjel van, kitör a cirkusz: „ellopták a lányom” kiabál az apa. Nincs más hátra, Velence első emberéhez kell menni igazságért, a Dózsénak (a darabban Velence Hercegének nevezik) kell rendet teremteni: az éjszaka összerántott tanácsülésen kiderül, hogy Othello feleségül vette és nem elrabolta a lányt. És ha házasság – mondja a Dózsze –, akkor minden rendben, nyugodjon meg mindenki. A tanácsurak ugyan hümmögnek, de a latolgatás eredménye, hogy Ciprus (és a török betörés elleni háború) fontosabb, mint egy szoknyaügy, és elcsendesednek. Csakhogy Brabantio, a lány apja nem tud megnyugodni, belehal a székenbe, hogy lánya egy „négerhez” ment feleségül...

Ezt a degradáló jelzőt használja, ám van benne némi igazság. Néhány szót tehát arról, hogy *kik a mórok,*

mert, hogy nem egyszerűen négerek. A mórok afrikai és berber eredetű népcsoport volt, rontott arab nyelvet beszéltek, és mint ilyenek szállták meg Spanyolország déli részét. Nem egyszerűen hódítók voltak, hatszáz éven át, míg ott lehettek, virágzó kultúrát teremtettek, s közben maguk is elszakadtak afrikai-berber gyökereiktől, civilizálódtak, sőt kulturális hatalommá nőttek ki magukat. Brabantio a származás kétértelműségéből a rosszabbat, a rasszista eredetet veszi szívére. Vehette volna a mór kulturális közegének értékeit is. (Gondoljunk a mór építészet csodáira, matematikai kutatásokra, filozófiára, amit Cordoba adott Európának.) De 1609-ben királyi rendelet úzta ki a mórokat Spanyolországból (vélegesen 1614-ben deportálták őket) – a rendelet évszázados polgárháború eredménye és következménye volt. Ezért azt is mondhatom, hogy Othello a dráma idején hontalan hadvezér volt, afrikai-arab beütéssel. Jago ezt a megrendült státust használja dramaturgiájának titkos fegyverként. De ahogy érzékelem, a darab folyamán a velencei urak is nagyot nyelnek, mikor elfogadják a condottieri szolgálatát. Mert hát a szükség... Shakespeare sem helyez nagy hangsúlyt Othello „arab-négerségére” – ez a darab rejtett-fedett konfliktusának magva: felszínen a féltékenység, a mélyben a „másság”, a migráns sors. Ami Othello legmélyebb hübrisze.

Szex

Jan Kottnak az a tézise, hogy a lány megszállottja Othello erotikus vonzerejének, hogy ne mondjam szexuális képességeinek. Azért mégis furcsa, hogy Desdemonának a darab elején – a szöveg szerint – fel sem tűnik a férfi bőrszíne, származása: belezuhan, szinte az első pillanatban. Miért is? Nincs rá „írott” válasz a darabban, csak feltételezem, hogy Othello szexuális vonzereje, hogy ne mondjam a lányt erotikus függőségbe vezető potenciája bilincselte le.

Körötte az összes férfi szereplő – Jago, Rodrigo, Cassio – mind Desdemona szexuális sugárzásának foglyai. Vagyis, hogy a tragédia „fedett”, sorok közti szövege a szerelmi-szexuális szenvedély mindenkit magával ragadó erejéről szól. Amiben az a fura, hogy a darabban – Jago néhány durva kijelentésén kívül – nincs szexuális vonatkozású jelenet, szöveg. De hogy így van, az nagyonis elképzelhető az V. felvonás, Othello özszeomlása után: a mór ekkor nem a lélekről beszél, a „fehér testet”, illetve a vesztett gyönyört siratja, amit a gyilok után is imádni fog (pár percig, míg öngyilkos nem lesz...). Othello és Desdemona, mindketten szexőrültek lehettek – ami a kort tekintve nem volt ritkaság, de ebben a rasszista keverékben azért mégis szemet szúr. Mit szemet szúr? Ez lett Othello végzete.

Emellett – ha Kottnak igaza van – akkor a darab túldagasztott szövege mögött ott egy kisebb dráma, hogy mi a fityfenének kellett Desdemonát a katonák közé eresztetni. (Othello magával viszi Ciprusi küldetésébe, mintha férfi lenne...). Nem tudja, hogy ez a szűzi jelenség valójában egy titkos szexbomba, mindenki agyát elcsavarja. Othello is így van vele: mennél jobb az ágyban, annál féltékenyebb, hogy mással is ilyen lenne. Hisz nem hülye, katona létére látja, hogy a nőre éhes alattvalói hogy falják felesége minden mozdulatát (testrészét, beszédét, báját). A drámának ez a látható mögötti „második” dinamikája veszi el Othello maradék eszét, segítve Jago intrikáit.

Az a furcsaság történik a darabban, hogy a teljesen steril férfiviszonyokba bedobnak egy nőt, amitől a drámát megbolondítja a vágy, a szex, a test örülete – anélkül, hogy ennek szövegbeli nyoma lenne. Ennek – Shakespeare szándéka szerint – színpadon kell kibontakoznia, vagyis – rendező! – ide olyan Desdemona kell, akiből árad a test sugárzása, nemcsak jó nő, de a lelke is át van itatva erotikával. Ilyen színésznőt kell találnia, hogy működjön az „egész” körhinta.

A magány

Othello magányos ebben a velencei-fehér világban, és ezért is csüng Jago szavain. Mint híres-sikeres condottieri belecsoppent egy nyüzsgő, felső szinten egynemű világvárosba, egy pár emberen kívül senkit se ismer. Katonaként – híre, képességei alapján – alattvalói elfogadják, de a városi elitben nem kap helyet. Ebben a fehérék dominálta közegben nincs társa, bizalmasa, akivel félelmeit – féltékenységét – megtárgyalhatná. Normál – akár mai – társas viszonyok között minden szerelmi bajba jutott férfinek van valakije (férfi vagy nő, – mindegy). Olyan társ, akinek elsírhhatja panaszait, aki, ha kell, helyrebillentheti a féltékenységbe zuhant társa agyát-gondolatait. Nem, Othellónak nincs „bizalmasa” (majd minden Shakespeare darabban van a főhősnek egy testi-lelki jó barátja, ld. Horatiót a Hamletben). Othello csak magában örlődik és mint magányos áldozat áll szemben Jagoval, a vadással. Magánya révén teljesen ki van neki szolgáltatva.

Shakespeare nem hangsúlyozza ezt a magányt: katonai vezér, zsoldosai, tisztjei, katonái között van elég férfitársa: látszatra nincs egyedül, pozíciójánál fogva nem lehet magányos. Illetve épp pozíciójánál fogva magányos, a vezér – nemcsak itt, a politikában is – mindig magányos: ő dönt, terveit nem oszthatja meg

senkivel, ő viszi el a balhét, ha elront valamit. Egyszóval a darab úgy tesz, mintha Othello normális társas lény lenne, pedig épp ellenkezőleg, a legmagányosabb lény ebben a mediterrán univerzumban. De ez a játék szöveg alatti drámája. Mondanám: a „második tragédia”. (Első persze a féltékenység...)

A magányt említettem. A drámában Othello Jagóval vitázik a legtöbbet. Ám van még valaki, akivel beszélget: saját maga. Mintha két Othello lenne: egyik a tragédia főszereplője, másik a fővezér belső hangja, a monológokban megnyilvánuló legbenső titkos Othello. A darab tele van a hadvezér önreflexiójával, lelki gyötrelmeinek kommentelésével.

A furcsa pár

Othello nem képzelhető el Jago nélkül, és fordítva: Össze vannak láncolva. Othello csak Jagóra hallgat, Jago a darab során voltaképp ki van közösítve, Rodrigót ugratja, Cassiön bosszút áll, de még felesége sem áll mellette. Társai átlátnak rajta és megvetik. Othello az egyetlen partnere, mert hisz neki. Fura kettős: egyik nem lenne meg a másik nélkül, némi túlzással azt is mondhatnám, hogy Jago Othello teremtménye és Othello – mármint az „átalakult”, józan belátását vesztett mór – Jago

műve. Kis túlzással azonban azt kell mondanom, hogy a darab igazi főszereplője, *primus movense*: Jago, a jövő embere, a nagy manipulátorok, hazugság-bajnokok őse.

Othellót azonban nemcsak a magány köti Jagóhoz, hanem a *féltékenység paradoxona*. Peter Szondi látta meg, hogy Othello nem azt akarja látni, hogy Desdemona ártatlan, neki az asszony bűnösségének bizonyosága kell. Csak akkor nyugszik meg ha, bizonyos Desdemona hűtlenségében. Ez a féltékenység paradoxona.² És ha így, akkor csak Jagóba tud kapaszkodni.

Nem lehet rajta segíteni, hiába jöttek volna felmentő tanúk – mint ahogy halála után jöttek is – ezek a gyilkolás előtt nem érdekelték volna Othellót. A lehetetlent akarja: nem bánja, ha valami *nem történt meg, nem lehet bizonyítani*. De nem is ez a baj, hanem hogy ő a „megcsalt” bizonyosságát akarja látni, mert lelkében ez ég, hogy ez a fehér gyönyör elhagyta mórása miatt. A gyanú. És a gyanú bizonyosságot kíván, cáfolatra nem vevő.

Ez kapcsolja mágneses erővel Jagóhoz. És issza minden szavát, ami Desdemona bűnösségét igazolja. Amit csak tetéz Othello abszurd lelkiállapota: ő ugyanis valahol élvezi is a kisémmizett, mert más nációból érkezett férfi szerepét, most már csak az élteti, hogy őt átverték – mindenki átverte, kivéve Jagót.

Shakespeare-i abszurd: Othellóban egyszerre dühöng a fájdalom és a fájdalom élvezete.

Mondom: kettejüket láncként fűzi össze a féltékenység, a gyanú és a bizonyosság vágya. De Othello ennél bonyolultabb figura. Alapkérdésem kezdettől fogva az, hogy ez a kitűnő stratégia, katonaként jó emberismerő (nem Jagót nevezi ki hadnagynak, mert tudja, hogy egy ilyen ember kezébe nem szabad hatalmat adni, mert csak visszaélne vele). De mint magányos szerető, csak Jagóba kapaszkodhat: az egyetlen fehérvelencei, akiben – szerelmi bánatában – megbízhat: íme, a tragikus vétség. Othello: az „emberismeret csődjé” – hogy Heller Ágnes alapvető tézisét idézzem.³

A dolog történetileg tekintve bonyodalmasabb. A korai Shakespeare drámákban ez a képmutatás, az álarc és a maszkokon keresztül látni képes figurák problémája – vagyis az emberismeret hiánya, illetve birtoklása – nem volt még ennyire fontos téma. A nagy tragédiák idejére érett meg e *képmutató típus* szerepeltetése. Machiavelli nyomán a tisztesség vagy a nyílt gonoszság magatartásmintáját (lásd III. Richard kezdő szövegét...) felváltotta a képmutatás, alakoskodás, becsapás – ami halálos csapda lett azon hősök számára, akik nem rendelkeztek emberismerettel, vagy-

is a régi típusú tisztesség korának magatartásformáját hozták magukkal. Az Athéni Timon pl. ilyen régi kor nevelte, nem veszi észre, hogy csupa csirkefogóval van körülveve – vele szemben Hamlet már ismeri a látszat és valóság különbségét, gyanakszik, hogy mindenki megjátssza magát, áruló vagy csaló: ez ellen fejlesztette ki az emberismeret sajátos technikáját: minden régi-új ismerősét „teszteli”, azaz próbára teszi, lerántja álarcaikat, és rátapint valós lényegükre.

Shakespeare ennek a nagy történelmi fordulatnak a tanúja, típusainak bemutatója: Lear Kentjének (a tisztesség, egyenesség mintájának) magatartása elavul, és arat a képmutatás, csalás – közkézen használatosak olyan maszkok, melyeken, aki nem lát keresztül, az elveszett. Othello is ennek a régi – az ő esetében a *katonai bizalomból* hozott – egyenesség magatartásparancsának rabja és áldozata. Ezért fegyvertelen az új kor emberének, Jágónak trükkjeivel szemben.

A játékos

Jago különleges bűnöző. Szemben Shakespeare „rossz embereivel”, akik valamilyen cél érdekében csalnak-lopnak-gyilkolnak – ő nem akar se hatalmat, se nőt – csak főnökét akarja manipulálni. Igaz, említi

bosszúja okát (nem léptette elő, meg hogy talán feleségét is megkörnyékezte), ami Jago szerint nagy sérelem – de szemét cselei inkább *acte gratuit* formátumúak.⁴ Öncélú gonosztevő, – aki csak úgy, játékból teszi tönkre partnereit. Nem valami cél vezeti aljasságát, hanem a játszma kéje. E típus bemutatásával Shakespeare messze előremutat a világirodalomban.

Nagy játékos, lezserből manipulálja környezetét, voltaképp mindenkít (feleségét kivéve, mert az átlát rajta). Neki ez a bábjáték a szenvedélye. Az már shakespeare-i gonoszkodás, hogy a legprimitívebb bizonyítékokkal áll elő. Mert az a keszkenőcirkusz egy normál ember számára piti ügy, Othellónak a legfőbb bizonyíték Desdemona ellen. De Jago hazugságai is átlátszóak, mikor besározza Cassiót, azzal kezdi, hogy ő becsületes ember, aki kollégáról nem tud rosszat mondani és unszolni kell, hogy mégiscsak árulkodjon. És persze némi huzavona után, részletesen árulkodik, kitalált mesékkal áztatja el „kollégáját”. Othello ezt a „színjátékot” sem veszi észre.

A féltékenység és identitásválság

Akkor most végre a lényegről, a tragédia kulcskérdéséről: a *mór féltékenységének sajátosságáról* beszélhetek.

Othello még a Jago tüzelte hajsza kezdetén (III. felvonás, 3. szín), a tiszta fejű őrjöngés elején mondja:

Bűvös teremtés! Hogyha belepusztul
A lelkem, akkor is szeretlek! És ha
Nem szeretlek, a káosz visszatér.⁵

Jago feladata, hogy ezt a fogadalmat („ha belepusztul a lelkem, akkor is szeretlek”) felőrölje rágalmaival, sugdosásaival, hamis bizonyítékaival.

De most nem is ez a fontos számomra. Hanem „a káosz visszatér” félmondata. Ezért én a darab féltékenység-témájának forradalmian más tartalmáról akarok szólni. Mert hogy nem a „zöldszemű szörny” itt a lényeg, hanem a hadvezér identitásválsága. Othellóban nem az „elveszik tőlem, ami enyém” férfidühöngése szólal meg, hanem ennél sokkal lényegesebb: *az egzisztenciális rémület*. Számára Desdemona nem csak szerelme, testi (erotikus) imádatának tárgya. Ez az asszony Othello beilleszkedésének, felemelkedésének záloga, útvezetője. Hogy is mondjam: Othello a dráma elején egy másik kultúrából érkezik, és mintegy varázsütésre szerelme bevezeti a velencei civilizáció tökéletesen más világába. És ő ezt az új világot akarja, ott akarja hagyni móróságát, s vele az onnan származó szokás- és érzelmrendszer. Magyarán: *asszimilálódni akar*, és Desdemona viszi magával ezen az úton.

De Othello még a két „rendszer” határán imbolyog. Othello maga a kettősség, még mór, és már – azt hiszi – belépett a „velenceiség”, az európaiság új közegébe. Ide szeretne jutni. Az *elfogadásba*, hogy ott, a velencei elitben legyen valaki. „Ha nem szeretlek, a káosz visszatér” – ez a legmélyebbről feltörő kiáltás azt jelenti, hogy már elhagyta a mór világot, maga mögött hagyta a káoszt, és ha nincs Desdemona, akkor nincs világ körülötte. (Mellékesen: a mór birodalmat a *reconquista*, a spanyolok mór ellenes több száz éve folyó küzdelme, mondhatnám etnikai tisztogatása már összedöntötte, Granada 1492-ben elesett.) Mert – mondom még egyszer – Othellónak nincs visszaútja: a mór kultúra már megszűnt, a mórokat a spanyolok hajóra rakták és visszatoloncolták Afrikába. Identitását már nem mór hercegi származása határozza meg, hanem a szenvedélye hogy velenceiként rajzolja maga elé *új identitását*. Ha most ezt a majdnem-identitást, azaz ennek biztosítékát, szerelmét fel kell adnia, ha igaz Desdemona hűtlensége, akkor ott áll senkiként, minden identitásától megfosztva: már nem mór, és vágyott velenceisége lezárt kapuba ütközik. Ezért állítom, hogy az Othello *nem egyszerűen szerelmi, féltékenységi dráma*, hanem a féltékenységet ez az egzisztenciális identitásválság fokozza fel. Ha nincs Desdemona, nincs „új” Othello.

Mert – szerintem – erre az identitásválságra épül a férfi ezer év óta ismert, hagyományos féltékenységi drámája. Illetve: *ettől a mély válságtól lesz olyan elementáris szenvedély benne a nő gyanúsítása, a „vért kívánó” bosszú, a tulajdonféltés – és mi még.* Mindaz a klasszikus féltékenységi tulajdonság, ami máig jellemzi ezt a szenvedélyt. Vagyis én nem tagadom a klasszikus féltékenységi öröngés meghatározó voltát. Csak azt állítom, hogy Othello számára azért lesz ez a szenvedély olyan elementáris, gyilkolásba sodró örület, mert alapjait létezésének identitásválsága adja: a nő számára kettős alakban létezik: szerelme, erotikus vonzereje tárgyaként, és a világban való új

elhelyezkedés zálogaként. A kettő egymást erősíti – illetve hihetetlenül felfűti a szerelemféltést. A gyilkos féltékenységet.

De ezért süket-vak a Jago-féle álságok felfogására is, hiába zseniális hadvezér, egzisztenciális, az *identitását fenyegető megcsalás* veszélye elveszi józan ítélőképességét. Azt, amivel eredetileg rendelkezett, amittől oly nagyszerű hadvezér lehetett. Itt van a *darab végső abszurditásának magva*: egy hiperokos ember bedől a legprimitívebb csalásnak, a ráció egyszerűen lekapcsol a bulvárszintű trükközés előtt. Az ész abszurd módon „megvakul”. Mert ebben az új közegben – Velencében – nem találja meg magát.

JEGYZETEK

1. Othello: „én királyi ősök sarja vagyok.” I. felv. 2. szín.
2. Peter Szondi: *Versuch über das Tragische*, Frankfurt/M, 1961. 79. és a következő oldalak.
3. Heller Ágnes: Az emberismeret problémája a shakespeare-i drámában. In Kéry László – Országh László – Senczi Miklós (szerk.): *Shakespeare-tanulmányok*. Akadémiai Kiadó, 1965.
4. A fogalmat André Gide vezette be az irodalomba (*Vatikán pincéi* című 1941-es regényével) és Albert Camus modernizálta a *Közöny* (1942) című művével.
5. Mivel e sorok Othello sorsát a legmélyebben érintik, itt az eredeti szöveg: Excellent wretch! Perdition catch my soul, / But I do love thee! And when I love thee not, / Chaos is come again.