



Farkas György

Menni vagy maradni

Határok és (tiltott) határátlépések Kurosawa Macbeth-filmjében*

„Győztes és vesztes -
nem mások, harmatcseppek.
Nap issza őket.”

(Yoshitaka: Cseppek)¹

Kurosawa és a Macbeth

Kurosawa már a *Részeg Angyal* (1948) befejezése után szerette volna filmre vinni kedvenc Shakespeare-jét. Akkor ezt elhalasztotta, tekintettel arra, hogy ekkor mutatták be Orson Welles Macbeth adaptációját. A kényszerű várakozást követően 1957-ben készítette el saját változatát, a XVI. századi japán történelmi környezetbe adaptált *Véres trónt*². Ha végignézzük, hogy a *Véres trón* előtt milyen filmeket készített Kurosawa, akkor leegyszerűsítve két csoportba oszthatjuk azokat, sőt ezt a felosztást általánosságban is használhatjuk a japán filmek műfajokba rendezésére.

Az első kategória a *gendai-geki*, vagyis a mai korban játszódó történetek. Kurosawa alkotói életművének első szakaszában jellemzően *gendai-geki* darabokat készít, expresszionista, szürrealista vonásokkal fűszerezett neo-realista stílusban.³ A másik kategória a *jidai-geki*, vagyis történelmi darabok. Kurosawa a *Véres trón* előtt két *jidai-geki*t rendezett, a *Vihar kapujában*-t és a *Hét samurájt*.⁴ Mivel a *Vihar kapujában* esetében sokkal nagyobb hangsúlyt kapott a film egyedi narratív szerkezete, így először a *Hét samurájban* tudta megvalósítani azt, amit erről a filmes műfajról gondolt:

* A szövegben szereplő japán kifejezéseket, neveket a Hepburn-féle átírás szerint adom meg, tekintettel arra, hogy a tárgyalt témában magyar nyelvű szakirodalom elhanyagolható mennyiségben létezik, így a további kutatások, tájékozódásokhoz ez könnyebbséget jelent. A nevek esetében megtartom a japán szokás szerinti sorrendet (családnév, személynév). Az idézeteket – ha másképp nem jelölöm – saját fordításokban közlöm.

¹ Szántai Zsolt fordítása

² A *véres trón* cím az angol változat magyar fordítása, míg az eredeti japán cím, *Kumonosu-jo* jelentése *A pók hálójának kastélya*, vagy *Kastély a pók hálójában*

³ Például: *Egy gyönyörű vasárnap*, *Részeg angyal*, *Vesztett kutya*

⁴ A korai, *Akik a tigris farkára léptek* című filmet nem sorolhatjuk ide, hiszen inkább egy színdarab feldolgozásról van szó, mint sem egy tényleges *jidai-geki*ről.

„Mindig úgy gondoltam, hogy a japán jidai film történelmileg téves információkat közvetít, ráadásul nem használja ki a modern filmkészítés lehetőségeit. Ezen próbáltunk változtatni a Hét szamurájban, és a Véres trónnál is ez a megfontolás vezetett.”⁵

Kurosawa mellett csupán néhány rendező tudta kikerülni azt a műfaji csapdát, ami jellemezte a korabeli *jidai-geki* filmeket. A sablonos romantikus, kosztümös zsáner filmeket kevesen voltak képesek meghaladni, ilyenek például Kobayashi *Harakirije*, vagy Mizoguchi *Sansho tiszttartója*.

A legtöbb *jidai* film a japán történelem egyik legzűrzavarosabb időszakában játszódik. A *sengoku-jidainak* (Hadakozó fejedelemségek kora) nevezett korszak az 1400-as évek közepétől egészen az 1500-as évek végéig tartott. Gyökere az 1467-1477 között főként Kiotóban zajló harcok, amelyek mire véget értek, addigra az egész országban helyi hatalmi rivalizálások kezdődtek. Így alakult ki az egy évszázadig elhúzódó polgárháború. Ismerve a japán történelem ezen időszakát, elég könnyen adódik a párhuzam az eredeti Shakespeare darabban bemutatott korszakkal. Kurosawa is erre hivatkozik több interjúban.

„Bert Cardullo: Beszéljünk a Shakespeare adaptációiról! Miért gondolta, hogy megfilmesíti a Macbeth-et?

Kurosawa: Nos, a Japán történelem polgárháborús időszakában rengeteg olyan esemény történt, amit a Macbeth is ábrázol, nem igaz? Ezt japánul gekokujonak nevezik, ami azt a cselekményt írja le, hogy egy katona meggyilkolja az urát, majd magához ragadja a hatalmat. A hadakozó fejedelemségek korát – ami 1460-ban kezdődik és körülbelül 100 évig tart – magát is nevezhetjük így, hogy gekokujo. Ebből kifolyólag a Macbeth történetét nagyon közelinek éreztem, és így adaptálnom is könnyű volt.”⁶

Azonban gondolhatunk arra is, hogy Kurosawa nem csak erre a párhuzamra épít. Alkotása talán sokkal inkább vonatkozik a XX. század apokaliptikus időszakára. A film elkészültekor ugyanis tizenkét évvel vagyunk a hiroszimai atomtámadás, és öt évvel az amerikai megszállás névleges megszűnése után. A II. világháború mélysárlásai, borzalmi még túlságosan is elevenen élnek a köztudatban. Kurosawa filmje akár ezekre az embertelen borzalmakra vonatkozó poétikus reflexióként is értelmezhető.

⁵ Idézi Donald RICHIE = *The Films of Akira Kurosawa*, Berkeley and Los Angeles, California University of California Press, 1998, 115.

⁶ Bert CARDULLO, „I Am Simply a Maker of Films”: *A Visit with the Sensei of the Cinema* = *Akira Kurosawa interviews*, szerk. Bert CARDULLO, Jackson, University Press of Mississippi, 2008, 177.

Kurosawa és Shakespeare

Kurosawa kritikai megítélésének alapvető kérdése, hogy filmművészete a „klasszikus” japán rendezőkéhez sorolható, vagy inkább azt mondhatjuk róla, hogy jelentős hatással volt rá a nyugati művészet.⁷ Ezért azt gondolom, hogy fontos részletesebben foglalkozni azzal, miért egy Shakespeare darabot adaptált Kurosawa, illetve miért voltak számára ilyen jelentőségűek a nyugati irodalom egyes szövegei.

Kurosawa egy helyen így nyilatkozott erről:⁸

„Dan Yakir: Önt nyugatiasabb rendezőnek tekintik, mint a többi japán filmrendezőt.

Kurosawa: Egyáltalán nem gondolom nyugatiasnak magamat. Nem is tudom, hogy szerezhettem ezt a címet. Úgy érzem, hogy az említett japán rendezők között még én vagyok a legjapánabb. De az igaz, hogy az én iskolai tanulmányaim – és ez így volt a generációm legtöbb tagjával – szélesebb palettát fedtek le (Shakespeare, Balzac, orosz irodalom), összehasonlítva a mostani generációéval.⁹ Az pedig elég természetes, hogy ez később megjelenik a munkáimban is.”

A következő Kurosawától származó idézetek pedig jól mutatják, hogy általánosan véve hogyan gondolkodott erről a kérdéstről:

„Nem számít, hogy hova megyek a világban, annak ellenére, hogy egy idegen nyelvet sem beszélek, nem érzem magam kívülállónak. Azt gondolom, a Föld az otthonom.”¹⁰

„Egy olyan individuum szemszögéből készítem filmjeimet, aki történetesen Japánban él. De nem hiszek abban, hogy a társadalom felépítése országról országra különbözne bármiben is. Vagyis, amit én látok, az én tapasztalataim érthetőek lehetnek más országokban élő embereknek is. Ráadásul szerintem a film az egyedüli nemzetközi médium.”¹¹

⁷ Erről a dilemmáról lásd bővebben: FARKAS György, Japán koloniál – A (poszt)kolonialista nézőpont haszna és használhatósága Japán esetében, Budapest, *Polisz* folyóirat 153. szám, 2013. október, 20-30.

⁸ Dan YAKIR, *The Warrior Returns = Akira Kurosawa interviews*, szerk. Bert CARDULLO, Jackson, University Press of Mississippi, 2008, 74.

⁹ Az interjú 1980-ban készült, tehát Kurosawa itt elsősorban a II. Világháború utáni oktatásban részt vett generációra utal.

¹⁰ Akira KUROSAWA, *Something like an autobiography*, New York, Vintage Books, 1983, 61.

¹¹ William WOLF, *Wisdom from Kurosawa*, New York, *New York Magazine*, 1980. Október 20, 91-94.

Tehát annak ellenére, hogy Kurosawa a japán kultúrából táplálkozik, a nyugati kultúra is kellően ismert a számára, és részben ennek a kettőnek a kölcsönhatása miatt érkezik el ahhoz a humanista állásponthoz, amiben mindkét kulturális befolyást csak olyan mértékben engedi érvényesülni, amennyire az a saját művészi üzenetének kifejezését támogatja. Alapvető célja tehát, hogy mindkét kulturális hatástól egyformán eltávolodjék, és műveinek befogadót is erre ösztönözze.

A darab

A *Macbeth* Shakespeare négy ún. nagytragédiája közül időrendben az utolsó. Bár a keletkezési időpontjára nézve – mint a legtöbb Shakespeare darab esetében – biztosan nem tudunk mondani, azonban a szövegben található utalások alapján jól körülhatárolható, hogy legkorábban mikor íródhatott.

Az egyik ilyen utalás a II. felvonás 3. jelenetében a kapus monológja,¹² amelyben az „*equivocation*”¹³ kifejezéssel játszadozik. Ennek a kifejezésnek a jelentősége, hogy az 1605-ös Guy Fawkes-féle merénylet¹⁴ egyik vádlottja, Garnett atya hivatkozott védekezésében az *equivocation doktrínára*, miszerint bizonyos helyzetekben a vádlott élhet – vagy inkább visszaélhet – a szavaiban rejlő kétértelműséggel.

A másik hivatkozás, ami az időbeli tájékozódást segítheti, az I. felvonás 3. jelenetében az első boszorkány által említett *Tigris* nevű hajó, amely Aleppóba tart.¹⁵ Bár egyes források szerint ez közkedvelt hajónév volt Shakespeare korában, mégis éppen 1606 júniusában tért vissza Angliába egy *Tigris* nevű hajó, amelynek különös útjáról készített beszámoló nyomtatásban is megjelent és igen hamar ismertté vált. Így furcsa véletlen lenne, ha a szöveg nem éppen erre az eseményre utalna ezzel a mondattal. Ezt támaszthatja alá, hogy az Első boszorkány szövegében található „*Weary sennights nine times nine*” – ami Szabó Lőrincnél csak „*Hétszer hét rossz éjen át*” –

¹² „**PORTER:**

*(Knock) Knock, knock. Who's there in th'other devil's name?
Faith, here's an equivocator that could swear in both the scales
against either scale, who committed treason enough for God's
sake, yet could not equivocate to heaven. O, come in, equivocator.”*

(Macbeth – II.3.1-10, New Cambridge Shakespeare, Cambridge University Press, 1997)

¹³ A magyar fordításban: csúrcsavar.

¹⁴ *Gunpowder Plot* – a protestáns Jakab király elleni katolikus restaurációt célul tűző merénylet-kísérlet, amelyben a király és családja ellen akartak robbantásos támadást intézni a Parlamentben, azonban a merénylet előtt lelepleződött az összeesküvés.

¹⁵ „**FIRST WITCH:** *A sailor's wife had chestnuts in her lap
And munched, and munched, and munched. „Give me’, quoth I.
„Aroint thee, witch’, the rump-fed runnion cries.
Her husband's to Aleppo gone, master o'th'Tiger:”*

(Macbeth – I.3.4-7, New Cambridge Shakespeare, Cambridge University Press, 1997)

pontosan 9x9, vagyis 81 hetet magában foglaló időtartamot jelöl, amennyit a már említett *Tigris* nevű hajó eltöltött a Közel-Keleten 1604 decembere és 1606 júniusa között.¹⁶

Végül a darab hosszából általában arra a következtetésre jutnak a kutatók, hogy elsősorban nem nyilvános színházi előadásra, hanem udvari eseményre íródott a mű, és ezt könnyen összekapcsolják IV. Keresztély dán király, Jakab sógorának 1606 nyarán tett angliai látogatásával. Így akár Jakab rendelkezésére is készülhetett a skót témájú darab, hiszen Jakab nem csak a származására volt büszke, de a Király embereinek nevezett társulatra is.

A *Macbeth*ben több olyan elemet is találunk, amelyekkel kapcsolatban az az érzésünk, hogy nincs elég támpontunk az egyértelmű magyarázathoz, és lehet, hogy a szerző(k)¹⁷ szándékosan nem is tisztázták ezeket a pontokat. Azonban ezeknél az elemeknél is érezhetően szándékos dramaturgiai döntés áll a háttérben, és a látszólagos logikátlanságot elfedi az a drámai előny, amit ezáltal nyer a darab.

A mi szempontunkból három ilyen bizonytalan terület is fontos szerepet kap. Az első a három boszorkány szerepe, a második Lady Macbeth fia, végül pedig a transzcendens gonosz kérdése.

A három boszorkány

Arról, hogy kik is valójában ezek a boszorkányok, hogy valóságosak-e vagy csak a képzelet szülöttei, hogy mennyiben bírnak hatalommal, stb. már rengetegen értekeztek. Itt most csak néhány olyan vonásukra szeretném felhívni a figyelmet, amik az értelmezés szempontjából számunkra fontosak.

Az első ilyen részlet, amikor az első felvonás harmadik színének elején ismét találkozunk a három vészbanya és Macbethre várva megbeszélik, hogy legutóbbi találkozásuk óta ki mit csinált. Egyikük elmesél egy látszólag hétköznapi esetet: meglátott egy asszonyt, aki éppen gesztenyét majszolt. A gesztenyét csámcsogó asszony mellett megáll a banya, majd megkívánva azt, egyszerűen kéregetni kezd. A válasz eléggé goromba: „*Sipirc boszorka! – feltelt a kövér dög*”.¹⁸ Ez éppen elég ahhoz, hogy bosszút álljon a nőn, illetve a nő férjén, aki a *Tigris* nevű hajón szolgál.

A lényeg viszont itt következik, ugyanis a bosszút azokban a pillanatokban végzi(k) el, amikor a jelenet is zajlik. Vagyis, ha a jelenet által leírt dolgokat

¹⁶ A *Macbeth* New Cambridge Shakespeare jegyzeteiben hivatkozik E.A. LOOMIS, *Master of Tiger*, 1956-os kiadására, további könyvészeti adatok nélkül.

¹⁷ Éppen a *Macbeth* esetében szinte biztos, hogy a három boszorkányra vonatkozó részletek, illetve a jelenet, amelyben Hekaté is szerepel, nem Shakespeare, hanem Thomas Middleton munkája. Hogy eleve közösen írták a darabot, vagy Middleton utólag tette ezt hozzá az nem egyértelmű.

¹⁸ A magyar nyelvű idézeteket Szabó Lőrinc fordítása szerint közlöm.

vesszük kiindulópontnak, akkor mégis csak természetfeletti erővel bírnak, hiszen az egyik boszorkány átváltozik (farkatlan pocok) és szitán repül a hajóhoz, hogy arra vihart zúdítva elsüllyessze. És ha mégis lennének kételyeink, hogy ezekben a sorokban mennyire valós történés vagy képzelődés található, rögvest bizonyítékkal is előáll, hiszen így kiállt fel:

„ELSŐ BOSZORKÁNY: ...*Nini mim van!*

MÁSODIK BOSZORKÁNY: *Hoci, hadd lám!*

ELSŐ BOSZORKÁNY: *Hajóroncs és vizi hullá;*

Volt egy ember – itt az ujja!”

A második fontos részlet ugyanebben a jelenetben található. Miután a boszorkányok Macbethnek és Banquonak elmondják rejtélyes mondataikat, egyszerűen eltűnnek. De mit is jelent ez, hogy eltűnnek?¹⁹ Vizsgáljuk meg ezt a helyzetet: Macbeth és Banquo a csatatérről érkeznek, gyalogolnak a pusztaságban, amikor belebotlanak a boszorkányokba. A jóslatok elhangzása után a boszorkányok egyszerűen eltűnnek. Nem lenne értelme belebonyolódni, hogy maga az szerzői utasítás milyen színpadi cselekményre utal, inkább érdemes megfigyelni a két szereplő reakcióit az eltűnésre, hogy érezzük annak jelentőségét:

„BANQUO: *The earth hath bubbles, as the water has,*

And these are of them. Whither are they vanished?

MACBETH: *Into the air, and what seemed corporal,*

Melted, as breath into the wind. Would they had stayed.

BANQUO: *Were such things here as we do speak about?*

Or have we eaten on the insane root,

That takes the reason prisoner?”²⁰

Banquo mondatai inkább azt tükrözik, hogy most ocsúdott fel, nem érti, mi történt, egyáltalán megtörtént-e, amiről beszélnek, vagy csak képzelődtek. Ehhez képest Macbeth közbevetése lényegre törőbb: eltűntek a levegőbe, és ami addig testnek látszott, az elolvadt, akár a lehelet a levegőben. Macbeth kijelentésében érezhető, hogy az eltűnést kapcsolatba hozza a transzcendenssel és nem kápráztatnak, képzelődésnek veszi azt.

Ráadásul a boszorkányok eltűnése megismétlődik a darab egy későbbi pontján, amikor Macbeth már szándékosan keresi fel őket, egy barlangban, hogy további jóslatokat csikarjon ki tőlük. Ekkor ismét úgy ér véget párbeszédük, hogy a boszorkányok eltűnnek. Az eltűnéssel egyidőben érkezik Lennox, akinek látnia kellene a boszorkányokat, ha azok nem eltűnnének, hanem el-somfordálnának. De nem látott semmit. Hiszen nem láthatott, eltűntek.

¹⁹ „[Witches vanish]” *Macbeth* I.3.76 után

²⁰ *Macbeth* I.3.77-83

A boszorkányokról szóló kritikai nézőpontok a természetfeletti teljes elutasításától mára az illúzió hangsúlyozásáig széles skálát jelenítenek meg:

„A Macbethben a boszorkányok hozzá tartoznak a tájhoz, s ugyanabból az anyagból vannak, mint a világ. A keresztutakon kárognak és gyilkosságra uszítanak.”²¹

„A boszorkányok nem istennők, nem Párkák, semmiféleképpen sem természetfölötti lények. Szegény és rongyos öregasszonyok, aszottak és csúfak, közönséges gyűlölködés forr bennük, [...] egyetlen hang sem utal arra, hogy bármi mások lennének, mint asszonyok.”²²

„In Macbeth, [...] the first thing we see is the witches, which gives them a kind of prior reality. An audience is not in a position to doubt the external reality of figures who appear first in the play, before any character from whose mind they might otherwise have sprung is presented. Though their substantiality is evident, however, their status is not.”²³

„[...] in Macbeth the question of the supernatural and its status is central: are these village women or supernatural, hellish visitants, devilish minions? Is the dagger I see before me really there? Is Banquo's ghost? That illusion is central to Macbeth is announced by the non-naturalistic prologue suggesting reversals of what we see ('fair is foul and foul is fair', and later, that definitive 'nothing is but what is not'). Illusions of various kinds then dot the play.”²⁴

„I claimed that no-one calls the witches witches in the play [...]. The word the witches most often use of themselves is 'sisters', suggesting a female solidarity that we rarely find in early-modern culture outside of religious orders. They also once call themselves the weird sisters [...].

The term 'weird' is often explained as meeting Destiny or Fate. As a compound, 'weird sisters' predates Shakespeare's play and was used to mean The Fates, the personification of Destiny, in classical mythology, who had the power to control human affairs. This rather goes beyond what the play seems to deal with: women who know, but do not seem to control, the future.”²⁵

²¹ Jan KOTT, *Kortársunk Shakespeare*, Budapest, Gondolat, 1970, 104.

²² A.C. BRADLEY, *Shakespeare tragikus jellemei*, Budapest, Palatinus, 2001, 409.

²³ Janette DILLON, *The Cambridge Introduction to Shakespeare's Tragedies*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007, 115.

²⁴ Neil FORSYTH, *Shakespeare the illusionist: filming the supernatural = The Cambridge Companion to Shakespeare on Film*, Ed. Russell JACKSON, second edition, Cambridge, Cambridge University Press, 2007, 287.

²⁵ Gabriel EGAN, *Shakespeare*, Edinburgh University Press, 2007, 182-186.

Bár az illúzió, a látszat szintén kulcsfogalma a Macbeth értelmezésének, mégis azt gondolom, hogy nem egyszerűsíthetjük le a boszorkányok kilétét az illúzió szimbólumára, mindenképpen meg kell hagynunk nekik az értelmezésben a transzcendenssel való kapcsolatot, az emberen túli erők képviselőjét, hiszen ez Kurosawa filmjének elemzéséhez is elengedhetetlen.

A Macbeth-gyerek

Az első felvonás 7. jelenetében több szempontból is meglehetősen meglehetősen találgatunk szembe magunkat. Miközben Macbeth és Lady Macbeth azon vitáznak, hogy a vendéggént náluk éjszakázó királyt megöljék-e, a kettejük között zajló párbeszédben egyszer csak egy furcsa mondatra lehetünk figyelmesek. Lady Macbeth így érvel:

*„Szoptattam, s tudom, mily
Édes a csecsemő az anya keblén:
De bárhogy nevetne rám, én kitépném
Fogatlan szájából a mellemet,
S agyát szétzúznám, ha úgy megfogadtam
Volna, mint te ezt.”²⁶*

Milyen gyermekről beszél Lady Macbeth? Milyen családi titokra derül fény egy pillanatra?

A kritikusok általában lezártak tekintik ezt a kérdést L. C. Knights 1933-as *How Many Children Had Lady Macbeth*²⁷ című tanulmánya óta, és egyetértenek abban, hogy nem érdemes azzal foglalkozni, hogy volt-e gyermeke Macbethnek, és Lady Macbethnek, mivel ez a fordulat csupán a kegyetlenségnek, az elnöietlenítésnek a verbális kifejezése. Míg a módszer, hogy a szövegben nem található elemeket a karakterek elemzése által gondolunk tovább, Knights számára is elavultnak és tarthatatlannak tűnik.

Látszólag az a rész is Lady Macbeth gyermekének megléte ellen szól, amikor a Negyedik felvonás 3. jelenetének végén MacDuff értesül Ross-tól, hogy Macbeth megölette az egész családját, a gyerekeket is, mindenkit. Malcolm vigasztalására *„Rettentő bosszú lesz az orvosunk”* MacDuff egy olyan kitértelt használ, hogy *„nincsen gyermeke”*. Ezalatt elsőre érthetjük azt, hogy mármint Macbethnek nincs gyermeke, ezért nem lehet megbosszulni rajta gyermekek megölését. A szövegkritikai olvasatok között egy olyan megoldást is találunk, miszerint ez a félmondat inkább Malcolmnak szól, aki még nem is alapított családot.

²⁶ *Macbeth* I.7.54-59. Megj. Az angol szövegből a gyermek neve is kiderül: *„Have plucked my nipple from his boneless gums”*

²⁷ = L. C. KNIGHTS, *Explorations, Essays in criticism Mainly on the Literature of the Seventeenth Century*, New York, George W. Stewart, Publisher, Inc. 1947, 15-54.

Hiszen MacDuff alapvetően Ross-szal beszélget, tőle tudakolja az otthoni híreket, és ebbe szól bele Malcolm, így neki válasz ez az odavetett félmondat.²⁸

Amennyiben viszont Lady Macbeth nem Macbeth gyermekéről beszél, és akiről beszél, már egyébként sem él, úgy MacDuff kijelentése egyáltalán nincs összeütközésben ezzel. Ezt akár olyan formában is érthetjük, ahogy azt Harold Bloom teszi:

„Shakespeare did not care to clarify the Macbeths’ childlessness. Lady Macbeth speaks of having nursed a child, presumably her own but now dead; we are not told that Macbeth is her second husband, but we may take him to be that.”²⁹

Anélkül, hogy a karakterkritika tévútjára térnénk, csupán azért érdemes Lady Macbethnek erre a mondatára oda figyelni – és nem azon elmélkedni, hogy kinek és milyen gyermekéről beszél – mert Macbeth reakciója emeli ki ennek a mondatnak a fontosságát. Olyan háttértudás van ebben a kitörésben, ami miatt Macbeth, akit korábban semmilyen érv nem tántorított el – *„Merek annyit, amennyit férfi merhet; Aki többet mer, nem ember.”³⁰* –; most hirtelen mintha megtörne. Kifut alóla a talaj és csak ennyit tud felelni: *„S ha baj lesz?”³¹*

A részleteket nem ismerjük meg, és nem szükséges elképzelnünk sem. Elég, ha azt feltételezzük, hogy van egy titok kettejük között, ami hatással van a belső életükre. E titok nélkül is elegendő hatást tesz Macbethre, hogy a körülötte lévő férfiaknak – Duncan, Banquo, Macduff – mind van fiúgyermek, örököse, csak neki nincs. Ez is fontos szerepet játszik abban, hogy végül mind az ellenségévé lesz.

A transzcendens gonosz

A gonosz mibenléte megkerülhetetlen kérdés a *Macbeth* tárgyalása során, hiszen azt mindenképpen el kell ismernünk, hogy ez központi témája a *Macbeth*nek. Azt is mondhatjuk, hogy a darab centrális erőtere a gonosz, és egyetérthetünk Fabiny Tiborral, aki szerint a dráma igazi főszereplője – ha szimbolikus értelemben is – maga a gonosz.³²

Véleményem szerint nemcsak hogy a darab igazi főszereplője a gonosz – bár nem a megszokott értelemben, hiszen nem lép színre, mint a többi

²⁸ Ebben a kérdésben lásd: Tom CLAYTON, *Who "Has no Children" in Macbeth? = Bloom's Modern Critical Interpretations, Shakespeare's Macbeth*, Ed. Harold BLOOM, New York, Bloom's Literary Criticism, Infobase Publishing, 2010, 85-100.

²⁹ Harold BLOOM, *An Essay = The Annotated Shakespeare Macbeth*, Ed. Burton RAFFEL, London, Yale University Press, 2005, 176-177.

³⁰ *Macbeth* I.7.46-47.

³¹ *Macbeth* I.7.59.

³² FABINY Tibor, *Macbeth és a gonosz szimbolizmusa, Kellék*, Kolozsvár, 1996/6, 49-66, 57.

szereplő – de ez a jelenlét nemcsak szimbolikus értelemben található meg a drámában. A transzcendens gonosz valóságosan is jelen van, hiszen a cselekmény mozgatórugói az ő sugalmazásai, és bár a boszorkányok mint valóságos szereplők jelennek meg, azonban a történeten belül ők is a gonosz megnyilvánulásai.

A darabban pontosan végigkövethetjük azt, hogy a gonosz hogyan végzi munkáját, milyen stratégiákat alkalmaz és ezek hogyan működnek az emberi lélekben. Ezeknek a stratégiáknak az archetípusait megtaláljuk a Biblia egyes szakaszaiban.³³ Fabiny a gonosz munkájának az időbeli lefolyását két fő szakaszra osztja („növekvő” és „aláső”), amin belül három ciklust különböztet meg az egyes gyilkosságok szerint (Duncan, Banquo meggyilkolása és Macduff családjának megölése). A „növekvő” és „aláső” szakasz együttesen – ahogy látszólag maga a darab is – parabolikus ívet ír le. Így szemlélve, akár arra a következtetésre is juthatunk, hogy a dráma végkicsengése pozitív: a királygyilkos trónbitorló halott, a gonosz által összezavart rend helyreállt. Azonban ha valóban a transzcendens gonosz áll a háttérben, akkor annak munkáját lerombolni csak egy transzcendens isten képes – aki a keresztény gondolkodás szerint Krisztusban el is jött; viszont a darabban ennek nem látjuk nyomát. A gonosz hatalmát megtörő Megváltó érkezését szimbolizálhatja ugyan a végjátékban Malcolm dicsőségre jutása, mégis gyanakodhatunk, ez a történet inkább körkörös, mint lineáris.

A gyanakvásunkhoz hasonló gondolatot fogalmaz meg Dömötör Edit.³⁴ Szerinte a darab első és utolsó mondata valójában kérdés és feleletként is értelmezhető: „*When shall we three meet again?*”³⁵ „*We invite to see us crowned at Scone.*”³⁶ Ezek szerint a boszorkányok kérdésére maga Malcolm felel, vagyis folytatódik a gonosz munkája, csak más szereplőkkel. Ezt támasztja alá az a párhuzam is, ami Malcolm végszóként elhangzó beszédében található egyik mondat „*What’s more to do / Which would be planted newly with the time*”³⁷ és még a darab első felében Duncan szájából hallott szavak „*I have begun to plant thee and will labour / To make thee full of growing.*”³⁸ között található. Ami ismét arra utalna, hogy várhatóan ugyanaz a történet – vagy legalábbis nagyon hasonló – ismétlődhet meg, csak most Duncan és Macbeth helyett Malcolm és Macduff lehetnek a szereplői. Ennek az ismétlődésnek a lehetőségét veti fel Roman Polanski is *Macbeth*-adaptációjában, ahol a film utolsó képkockáin azt látjuk, ahogy Donaldbain ráatalál a boszorkányok

³³ A két legfontosabb ilyen bibliai szakasz az első emberpár bűnbeesése (1Móz 3) valamint Jézus megkísértése (Mt 4,1-12; Mk 1,12-13; Lk 4,1-13).

³⁴ DÖMÖTÖR Edit, *A Macbeth boszorkányai*, Iskolakultúra, 2001/6-7.

³⁵ *Macbeth* I.1.1.

³⁶ *Macbeth* V.9.42

³⁷ *Macbeth* V.9.31-32

³⁸ *Macbeth* I.4.28-29

³⁹ Roman Polanski: *Macbeth* (1971)

barlangjára.⁴⁰ Természetesen mindezeknek a kérdéseknek, értelmezési problémáknak a továbbiakban, a film elemzése során lesz igazán fontos szerepe.

A Macbeth Kurosawa szerint

Lehet, hogy így, közel 60 évvel Kurosawa filmjének születése után már objektívebb képet tudunk kialakítani Kurosawa adaptációjával kapcsolatban. De ettől függetlenül nem szabad elfeledkeznünk arról sem, hogy például 1965-ben Peter Brook úgy nyilatkozott a *Véres trónról*, hogy az egy „*nagyszerű mestermű a Shakespeare filmek között*,”⁴¹ míg Sir Peter Hall 1969-ben egyenesen azt állította, hogy ez a „*legsikeresebb Shakespeare film, ami valaha is készült*.”⁴²

Kurosawa számos ponton változtatott az eredeti darabhoz képest a történet menetében, a szereplőkben, illetve a környezetben, hogy az elkészülő film minél inkább befogadható legyen a japán közönség számára. Attól függetlenül, hogy a végeredmény nem csupán azt tükrözi, hogy a változtatásokat a japán közönség számára történő könnyebb befogadás miatt tette volna.

A legszembeütőbb, hogy megváltoztatta az eredeti boszorkányhármast, és egyetlen szellemre redukálta azt. A szellem figurájához a japán nó-színházi hagyományokhoz nyúl vissza.⁴³ Így beszélt erről Kurosawa egy interjúban:

„MELLEN: A *Véres trónban nyilvánvaló a nó hatása. A kezdetektől fogva úgy tervezte, úgy gondolkodott erről, hogy az adaptációja nó stílusban készül majd?*

KUROSAWA: *Az erdőbéli boszorkány esetében azt terveztem, hogy lecserélem a Kurozuka c. nó darabban megjelenő figurára. Ez a boszorkány valójában egy emberevő szörnyeteg. Arra jöttem ugyanis rá, hogy ha egy olyan képet keresünk, ami hasonlít a nyugat boszorkány képére, semmi más nem létezik ezen kívül a japán kultúrában, ami megfelelő lenne.”⁴⁴*

Amennyiben nem-japánként ezt nem ismerjük, akkor is adódik bizonyos értelmezési tartomány a számunkra, ami nem is esik távol Kurosawa eredeti szándékától. A szellem öregemberként (öregasszonyként?) jelenik meg,

⁴⁰ A körkörösséggel kapcsolatban érdemes itt felhívni a figyelmet Tarr Béla *Macbeth* változatára is, amiben a körkörösség-forma az egész film strukturális felépítését is uralja. (Erről bővebben: FARKAS György, Zárkörű előadás – Tarr *Macbeth*jéről, *Filmszem* II./2. (2012.07.14) http://issuu.com/filmszem/docs/filmszem_ii_vf_2

⁴¹ Shakespeare on Three Screens: Peter Brook Interviewed by Geoffrey Reeves, *Sight and Sound*, 14 (1965), 66–70.

⁴² Interview with Peter Hall, *The Sunday Times*, 26 January 1969.

⁴³ Kurosawa konkrétan a *Kurozuka* (A fekete halom) c. nó-darabban szereplő démon alakját adaptálja filmjébe.

⁴⁴ Joan MELLEN, *Interview with Akira Kurosawa*, = *Akira Kurosawa interviews*, szerk. Bert CARDULLO, Jackson, University Press of Mississippi, 2008, 65.

aki egy kis kézi szerkezettel fonalat fon. A klasszikus görög-római mondavilágból könnyen felidézhetjük a moirákat/párkákat, akik az emberi élet fonalát fonják, kimérik és elvágják. Ez a női hármas minden bizonnyal Shakespeare képzeletében is felvillant, amikor megalkotta boszorkányhármását.⁴⁵

Kurosawa az általa ábrázolni kívánt társadalom függvényében változtatta meg Duncan alakját és MacDuff szerepét is. Ez a kor egy minden réteget átható korrupciót, nagyravágyást, embertelenséget tükröz. Így a hatalmi piramis tetején álló alak sem különbözik az alatta lévőktől. Asaji (Lady Macbeth) ezt úgy fogalmazza meg Washizunak (Macbeth) egyik vitájukban, hogy a hadúr, akihez Washizu annyira hűséges, az sem jutott másképpen a hatalomhoz, mint hogy megölte az elődjét. Így Macbeth számára a végzetet sem MacDuff hozza el – akinek „nem anya szülte” különleges, hősi attribútumáról már szó sem esik – hanem saját katonái teljesítik be rajta az ítéletet.

Fontos eltérés a Shakespeare darabhoz képest Asaji terhessége. Shakespeare-nél Macbeth azon kesereg, hogy nincs gyermekük és ez jobban felszítja vágyát Banquo és fia elpusztítására. Ehhez képest Kurosawa még egyet csavar a történeten. Washizu beletörődne abba, hogy a hatalmát más örökölje, hiszen nincs gyermeke és a jóslat is úgy szólt, hogy az ő leszármazottja nem viheti tovább az általa megszerzett hatalmat. Azáltal, hogy bejön a képbe a mégis lehetősége, Washizu újra megfutja azt a lelki spirált, amit a hadúr megölésénél is megtett, csak most még mélyebbre süllyed általa. Ezt már csak tetézi az, amikor kiderül, hogy a csecsemő halva született.

A korábban már tárgyalt kérdés – volt-e Macbethéknek gyermeke – láthatóan Kurosawát sem hagyta teljesen hidegen, és talán ezt az utalást továbbgondolva egy egész mellékszálát épített fel, aminek eredménye, hogy Washizu romlása még árnyaltabban játszódik le a szemünk előtt.

A film

Bevezető

Az első jelenetben ködös tájon pásztáz a kamera, kietlen dombokat látunk és halotti emlékoszlopokat, miközben egy kórus elkántálja a történet summázatát. Majd az egyik emlékoszlop feliratát látjuk superközeliiben: „Egykor itt állt a Pókháló kastély”. Ahogy szétoszlik a köd, meglátjuk a kastélyt. Mivel semmiféle utalást nem tesz Kurosawa arra, hogy a flashback megoldással csupán az egykori történetet akarná bemutatni, megalapozott lehet a gyanúnk, hogy a jelen és a múlt összekapcsolásával az időtlenség metaforáját állítja elénk a rendező. Ezt meg is erősíti a kórus néhány mondata: semmi nem változik a világban, csak a történetek szereplői, a végeredmény mindig ugyanaz.

⁴⁵ Annak ellenére, hogy a darabban Banquo nem tudja eldönteni, nőket, vagy férfiakat lát maguk előtt, de inkább hajlana arra, hogy nők, de a szakálluk megzavarja.

Az emberi vágyak nem változnak, újra meg újra csúfos eredményre vezetik gazdájukat.

A kastélyt Kurosawa a Fuji-hegy oldalában építtette fel. A környéket borító vulkanikus, fekete kőzet markáns háttérrel fest az egész filmhez. Ehhez a gyászos hangulathoz szegődik társul a film legnagyobb részét átható szél, ami fekete port, vagy ködöt kavart szemünkbe. Nem evilági környezet ez. A kastély formájának érdekessége, hogy Kurosawa a látványosság okán több létező, és erre a korra jellemző kastélyformából állította össze. A kastély elhelyezkedése és felépítése jól érzékelteti, hogy milyen lehetett a XV-XVI. századi polgárháború idején Kiotó.

Határok és határátlépések

A film legelső jelenetétől kezdve Kurosawa újra és újra elénk tárja, hogy feldolgozásában milyen jelentősége van a határoknak és határátlépéseknek. Nem csak Wasizu vívódásaiban találjuk meg a határok kiemelkedő szerepét, de további számos lehetőséget is kihasznál a rendező. Véleményem szerint ezek mind arra utalnak, hogy a film alapkérdése is az, hogy milyen határok befolyásolják az ember döntéseit, és mi készíti arra, hogy ezeket a határokat átlépje, akkor is, ha az életét meghatározó társadalmi környezet ezeket megtiltja a számára.

Már a keretet adó bevezető jelenet is határátlépést mutat be – a mostani kor és az egykor volt között – majd ennek jelentőségét Kurosawa megerősíti a film első szekvenciájában. Miután a köd elül a bevezető jelenet végén és meglátjuk a kastélyt, egy hírnök érkezik rohanvást, majd hosszasan dörömböl a kapun bebocsátásért. Híreket hoz a csatamezőről a kastélyban ülésző haditanácsnak. Rossz híreket. Így a tanácsban az lesz a legfontosabb kérdés: menni vagy maradni. Kitérjenek a kastélyból és avatkozzanak be a csatába, vagy maradjanak, és várják ki, mire jutnak csapataik az ellenség ellen.

A hírnök ugyan csak a csatamező és a háttér közötti határt lépi át, azonban a narratívával Kurosawa még inkább hangsúlyossá teszi, hogy filmjének mi a központi témája. A háborús helyzetet egy tiltott határátlépés idézte elő, és a jelenet konfliktusát képező kérdés is arra vonatkozik, hogy át kell-e lépni egy bizonyos határt vagy sem. Az első hírnököt további három követi, egyre sűrítettebb montázst használva, hiszen az első hírnök érkezéséből már tudjuk, hogy milyen lépéseket kell megtenniük. A szeriális ismétlés megerősít bennünket abban, hogy a két helyszínen tartózkodó, cselekvő személyek közötti elválasztásnak a tér-idő kontinuumon kívül is van értelmezési tartománya. A kastélyon belül tartózkodó passzív szereplők és a csatamezőn aktívan cselekvő szereplők közötti elválasztással azokat a határokat is kijelöli, amelyek mentén a teljes történet kibontakozik.

A film második szekvenciájában Kurosawa egyértelműen megadja az iránymutatást, ha a korábbi két egység után még lennének kétségeink. Washizu és Miki lóháton igyekeznek vissza a győztes csatából a kastélyba. A filmnek ezen a pontján elhangzó néhány mondat alapján átláthatjuk a film történetének térbeli vonatkozásait. A hegyoldal, ahol a kastély helyezkedik el, és a csatamező – vagyis a világ többi része – között találjuk a Pókháló erdejét, ami különös erővel védi a kastélyt: a benne lakó szellemek elveszejtik az idegeneket.

Washizu és Miki megállnak a különleges erdőben egy percre. Az eső zuhog. „*Micsoda furcsa nap*” – állapítja meg Washizu. De már indulnak is tovább, reményeik szerint a kastély felé. Azonban az erdő megmutatja az erejét. Balról jobbra, aztán jobbról balra lovagolnak egyet, majd megállnak tanakodni: mi történik? Eltévedtek? Csakis a gonosz szellem hatása lehet. Bátorságot erőltetve magukra újra nekiindulnak, harcba szállva a szellemmel. Legalábbis ez a szándékuk. Két sor újabb lovaglás után, amit harcias kiáltások és a láthatatlan szellemnek szánt, kilőtt nyilak kísérnek, erőfeszítésük ismét nem vezeti őket közelebb céljukhoz, ehelyett rátalálnak a szellem kunyhójára.

A filmben található határok és határátlépések közül az egyik legfontosabb jelenik meg itt: a jelen világ és egy más(ik)-világ közötti határ. Washizu és Miki betekintést nyerhetnek egy a halandók elől elzárt világba. A jelen való világ mögül feltáruló transzcendens megnyilvánulás nem véletlenül kelt rémületet az egyébként harcedzett hősökben. Washizu számára még inkább félelmetes, hogy olyan dolgokról hall, amiket egyébként lelke mélyére száműzne – erőszakos hatalomátvétel –, de még inkább rémisztő, hogy az, akiről ő még csak azt sem tudja, hogy evilágról származik vagy sem, őt név szerint ismeri. Mégis talán a legfélelmetesebb, hallani a jövőt, mint már megtörténtet, és átélni, ahogy a lehetőség bizonyossággá válik mélyen legbelül.

A jóslatok elhangzása után a két megzavarodott hős katona folytatná útját, azonban az erdő még nem engedi őket. Összesen tizenegyszer indulnak neki és torpannak meg a ködben, mire a köd oszlani kezd és meglátják a kastély távoli körvonalait. Az igazi történet azonban szerintem az alatt zajlik, míg ezeket a futamokat megteszik a ködben. Itt megkezdődik a lélek tartócölöpjeinek erodálását a kísértés, s mire visszaérkeznek, Washizu már készen áll arra, hogy megadja magát, ha döntést még nem is hozott.⁴⁶

Mikor a jóslattal megegyezően megkapják előléptetésüket, a megdöbbenéstől a formális viselkedés álarca rájuk merevedik. Így távoznak, szó nélkül, mereven előre nézve, mert a jóslat által felrajzolt jövőnek a jelenbe kapcsolódása teljesen felforgatta a számukra ismert és biztonságot jelentő világot.

⁴⁶ A shakespeare-i szövegben kifejezetten azt az álláspontot képviseli még ekkor, hogy nem tesz semmit a királyi cím elnyeréséért, hozza el számára azt a sors, ha úgy akarja. Bár ez is inkább csak egy pillanatnyi gondolatként fogalmazódik meg benne. (*Macbeth* 1.3.142 - New Cambridge Shakespeare, Cambridge University Press 1997)

Hogy Kurosawa mennyire a határok, határátlépések témáját állítja a közép-pontba, annak remek vizuális kifejezése a kitüntetés utáni szekvencia (26'48"-tól) helyszín- és nézőpont váltásai. (1-24. kép) A szekvenciát indító képen nagytotálban látjuk Washizu új otthonát, az Északi Helyőrség épületét. Idilli a kép, még a fekete-fehér fényképezés ellenére is, érezzük a nyár minden álmosító, megnyugtató részletét. A bőven termő mezőn munkások dolgoznak, egy szolga lovat vezet az épületbe. Közelebb kerülünk a cselekmény helyszínéhez, a beállításváltással a lovat vezető szolga már az épület udvarán megy keresztül. A kamera tovább fordul és a képbe kerülő három szolga párbeszéde megerősíti a nézőt abban, hogy ebben a helyzetben mindenki szerint elégedettnek kellene lennie Washizunak és feleségének.

Szinte az emlegetésre jelenik meg a ház tornácán Washizu. A szolgák fejet hajtanak előtte. Washizu észreveszi, hogy mindenki őrá figyel. Ekkor hátranéz, visszafelé a szobába, ahonnan kijött. Ezzel az egyszerű mozdulattal máris összeköti a két teret, miközben tétovázásából érezzük azt is, hogy éppen egy határvonalon állt meg. Azt érzi, elégedett lenne azzal, amit elért. Pont úgy, ahogy a körülötte lévő emberek gondolják. De belül – és itt a szónak mindkét értelmére utal a kép – a szobában és a szívében is, csendesén kínozza a kérdés, neki kell-e tovább lépnie, vagy hagynia kell, hogy a sors cselekedjen helyette.

A következő beállításnál már bent vagyunk a házban, és Washizu belépésével elérkezünk a vívódáshoz. Az ajtóból még visszánéz a kint hagyott világra, majd vélhetően folytatja párbeszédét Asajival. Kettejük párbeszédének jelenete a filmben még két variációban megjelenik, de célját, beállításait tekintve a három különálló jelenet egyazon helyzetnek a szeriális ismétlése. Asaji ezekben a jelenetekben mindig egy helyben van, szinte nem is mozdul, arcizma se rezdül, míg Washizu letérdelése és felpattanásai, ide-oda járkálása, végletekbe forduló mimikája a vonzás és taszítás ellentéteit jeleníti meg.

A belső vívódásként is értelmezhető jelenetet egy szolga megjelenése köti össze a külvilággal és támasztja alá Asaji üldözési mániáját. A pókháló kastély felől fegyveres lovasok közelítenek, de zászlókkal nem jelzik, hogy kihez is tartoznak. Washizu a szoba másik felében lévő kardjáért kap, majd futva indul, hogy saját szemével lássa, mi történik. A következő néhány beállítás remekül érzékelteti a különböző térben körülhatárolt területeket. Először a szoba, aztán a tornác, az udvar, végül a ház kapuja, ahol a védettnek gondolt otthon találkozik az ellenségesnek feltüntetett külvilággal. Természetesen a hír végül nem támasztja alá az első feltevéseket. Washizu ura érkezik látogatóba, aki inkognitóban indult vadászni.

Ez az alaptalan feltételezés fel kellene, hogy nyissa Washizu szemét: nem biztos, hogy minden az, aminek először látszik. És bár Washizu megint csak hajlana a józan ész szavára, Asaji újabb és újabb érveket, csűrés-csavarást képes kihozni az adott helyzetből, hogy ura végül már nem képes vele vitába szállni.



(1-8. kép)





Érdeemes kiemelni, hogy bár Asaji rezzenéstelen arca, minimális mozgása, arcfestése mind a japán nó-színház hagyományait idézi, sokkal fontosabb, hogy ezekkel az elemekkel, amelyeket a szellem figurájánál is megfigyelhetünk, egy sajátos kapcsolat jön létre Asaji és a szellem között. Úgy is fogalmazhatunk, hogy Asaji a szellem helyi képviselője. Azt a munkát, amit a szellem elkezdett a jóslattal, Asaji fejezi be a folytonos ellenvetéseivel, helyzetértelmezéseivel. A kapcsolatnak egy nagyon fontos eleme az a paraván-szerű berendezési tárgy, ami akkor jelenik meg először, amikor Washizu az első gyilkosság éjszakáján elfoglalja az Északi Helyőrség épületében azt a szobát, amelyben elődje öngyilkos lett.⁴⁸ Ez a paraván mintegy kicsinyített, szimbolikus megfelelője annak a „kunyhónak”, amiben Washizu és Miki a szellemet látja énekelve fonogatni. (25-26. kép) A paraván mindkét esetben elválasztja a tér egyik részét egy másiktól, azonban ez átjárható elválasztást jelent, amit érzékeltet, hogy a paraván ágakból illetve nyílvevesszőkből készült. A szellem esetében az elválasztó vonal a transzcendens világ és a valóság között helyezkedik el, ami időnként mindkét oldalról átléphető. Azonban ez az átlépés nem veszélytelen, ahogy azt Washizu is kénytelen megélni. Washizu szobájában a paraván mint határ a múltat köti egybe – Washizun keresztül – a jövővel. Azzal a jövővel, amiben az itt csak jelképes nyílvevesszők valóban kilövésre kerülnek és beteljesítik Washizu végzetét.



(25-26. kép)

A következő jelenetsor – ami markánsan a kijelölt határvonalakat és azok átlépését szimbolizálja, valamint a két főszereplő tragikus életpályáját is előrevetíti – a gyilkosság elkövetésének perceit mutatja be. (27-40. kép) Ez a szekvencia a már korábban említett képpel indít, ahol Washizu a paraván előtt vár. Várja, hogy Asaji visszaérkezzen az öröktől, akiknek altatóval kevert szakét vitt. Ekkor komótosan hátrafordul és a vérfoltos falra néz. Megérkezik Asaji egy lándzsával, mire Washizu felpattan, majd mindketten a lándzsát fogják

⁴⁸ Érdekessége a jelenetnek, hogy miután Washizu a saját szobáját átadja urának, neki várnia kell, hogy a szolgák eltüntessék az öngyilkosság nyomait, mégis, amikor a gyilkosság elkövetése alatt/után Washizu, majd Asaji járkal a szoba fala előtt, egész konkrétan látható, és ők is látják az ott maradt vérfoltokat.

és szavak nélkül is érthető, hogy Asaji kijelent, míg Washizu kérdez. Végül Washizu elhatározza magát, pontosabban enged a rábeszélésnek és kifut a képből. A kamera nem követi, hanem ott marad Asajival a szobában, aki hamarosan ugyanazzal a megérezésszerű hátrafordulással néz a vérfoltos falra, mint korábban Washizu. A különbség, hogy ő oda is megy a tett színhelyére és itt egészen pontosan látható a vértócsa, amit Asaji is meredten bámul. Kurosawa külön zsenialitása, hogy a vértócsa mellett eljárt tánccal – ami ismét egy nó-elem – valójában Asaji az éppen lezajló gyilkosságot jeleníti meg. Majd ismét előkerül Washizu, aki a szoba ajtajától hátrálva érkezik, mintha csak visszaforgatnák a korábbi mozdulatait. Visszahátrál ahhoz a ponthoz, ahol a szekvencia elején ült. Asaji odatérdel elé, majd próbálja a lándzsát kivenni Washizu kezéből, hogy azt visszavigye az alvó örnek. Mikor ez nagy nehezen sikerül, Asaji elhagyja a képmezőt arra, ahonnan Washizu érkezett, míg a férfi ül a földön és meredten tekint maga elé.

A jelenetsor legfontosabb kifejezőeszköze a szereplők helycseréinek sorozata, amit nagyon jól kiemel, hogy a kamera mindkét esetben a szobában maradó szereplőt mutatja félközeli távolságból, és nem fordul a másik után. Az, hogy a szoba egy adott pontján maradnak és csak a lándzsa körül változik a helyzetük, kifejezi, hogy a két szereplő között is milyen nézetbeli eltérés van, és hogy egy pillanat alatt hogyan fordul minden az ellenkezőjére.



(27-30. kép)



(31-38. kép)



(39-40. kép)

A film utolsó jelenetsorában (41-64. kép) Kurosawa szimbolikusan összegzi a határok kérdésével kapcsolatos véleményét. Miután egy újabb vihart kihasználva Washizu kikényszeríti a szellem végső ígéretét, hogy nem kell semmitől sem tartania, amíg az erdő nem megy fel a kastélyhoz, lélekben hátradőlve várja a fejleményeket. Arra azonban biztosan nem számít, hogy elhangozhat ez a mondat: az erdő a kastélyra támad! Kurosawa zseniális módon jeleníti meg a shakespeare-i bravúrt. A lombos ágak nála szinte egész fák. Ráadásul a fákat cipelő sereget elrejtí a ködben. Amikor Washizu lenéz a hegyoldalra, valóban azt látja, hogy megindult ellene az erdő. Vajon csak a sokk tölti el gondolatait, vagy ebben a helyzetben kitisztul előtte minden? Hogy a jóslatok önmagukban csak a levegőben lebegő szavak, és csak az emberi cselekedetek által válnak a valóság – jelen, jövő – részeivé? Ezen a ponton akár azt is mondhatjuk, már mindegy. Innen csak előre lehet menekülni, és ezt egy pillanat alatt megérti Washizu is. Olyan rövid idő alatt, amennyi idő ahhoz kell, hogy egy nyílvessző célba érjen. Bár az első nyílvessző után, amit kilő rá az egyik katonája, még vitába száll az embereivel, de ez is csak egy-egy mondat, hiszen már ennek sincs értelme.

A csapatosan érkező nyílvesszők minden menekülési kísérletet behatárolnak. Akárhányszor is próbálkozik Washizu balra, jobbra, vagy a lépcsőn felfele menekülni, egy adag nyílvessző elzárja útját. Az akárhányszori próbálkozás pedig pontosan tizenegy, vagyis ahányszor annak idején Mikivel megpróbáltak kijutni az erdőből. Látszólag ott még kijutott a „pókhálóból”, de valójában végig csak egy ragadós pókfonálon lépkedett tovább, egészen a végzetéig. Az utolsó, halálos nyílvessző után elindul lefelé a lépcsőn, talán még szembeszállna az egész hadsereggel, hiszen a kardjáért nyúl, de már csak az adatik meg neki, hogy a saját emberei előtt hulljon a porba, ködbe.





(49-56. kép)



A tiltott határátlépések természete, avagy természetellenessége

Ahogy a filmben, úgy a valós életben is számtalan olyan határátlépés színesíti életünket, amit minden további nélkül megtehetünk, nem tiltja sem a társadalom, amiben élünk, sem a magunkban lévő erkölcsi rend. Természetesnek vesszük ezeket. Az, hogy bizonyos határok átlépése egyértelműen tilos, leginkább magától értetődőnek tűnik, és még csak nem is gondolunk arra, hogy vajon ezek egyikének átlépését valaha is fontolgatjuk-e majd. Washizu sincs ezzel másként. A jóslat napjáig vélhetően sosem fordult meg a fejében, hogy mérlegelnie kellene urának titkos legyilkolását, vagy éppen gyerekkori barátját. Mindezek nemcsak a józan eszével, természetével ellenkezőek, de egyértelműen tiltottnak is számítanak, hiszen másképpen káoszba fordult volna az emberiség.

A tiltott határátlépéseknek a Természettel való szembenállását kifejezendő, Kurosawa három, vizuálisan rendkívül expresszív elemet alkalmaz. Ezekkel határozza meg pontosan a már a macbeth-i dilemmán is túlmutató koncepcióját. A filmbeli megjelenés időrendjét tekintve az első Miki lovának ellenszegülése. Washizu vacsorára hívja a vezető beosztásban lévőket, tulajdonképpen saját maga ünneplésére. Bár Mikit is meghívta az esti alkalomra, ezzel együtt már egy bérgyilkosnak is kiadta a megbízást, hogy ne érhesse oda. Amikor Miki indulni készül – fia lebeszelné róla, mert rosszat sejt – a lovat négy szolga is alig bírja rávenni, hogy teljesítse ura akaratát. A természet és az ember közötti kapcsolat egyik remek szimbóluma a ló. Az ember által megszelídített állat, ami állat létére is intelligens társa az embernek, megtestesíti a természet erejét, szabadságát, de képviseli egyben az ember efölötti uralmának, irányításának látszólagosságát is ebben a jelenetben.

A következő ellenkezése a természetnek a végső csata előtti éjszaka. A kastélyban Washizu és a haditanács üldögél némán, mivel senkinek sincs egy épkezláb javaslata sem, hogy mit kellene tenni, hiszen érzik, Washizu ezt már valahol régen elrontotta, letéríthetetlen úton halad minden a végzete felé. Ekkor madarak özönlik el az épületet. Mivel ismerjük a Macbeth történetvezetését, mi már gyanakodhatunk arra, a madarak nem valami csoda folytán kerültek elő, hanem az ellenség most kezdte el az erdőt kivágni, így a madarak kénytelenek költözni. Ez rávilágít arra is, hogy a jóslatokat sem kellett volna szó szerint vennie, mert lehetséges, hogy van egy objektív nézete is a néhány mondatban megfogalmazott jövőképnek. Mindenki rossz óment emleget a terebben, csak Washizu mond ellent. Miért lenne rossz ómen?

Azonban az emberek megérzése ebben az esetben nem csal. Nem egyszerűen az elzavart madarokról van szó, hanem arról, hogy Washizu tiltott határátlépései ellen a Természet tiltakozik. Nem más okból, mint hogy ezek a határátlépések természetellenesek és felborítják a létezéshez szükséges harmóniát.

A természet végső vétója Washizu ellen, amikor az erdő indul ellene. Persze, itt is mondhatnánk, csupán az emberek azok, akik viszik a faágakat, szó sincs semmiféle reakcióról a Természet részéről. Ami egyfelől igaz, másfelől természetesen szimbólumokról beszélünk, végül pedig, ahogy létezik a filmbéli világban olyan szellem, aki jóslatokkal szédíti Washizu fejét, éppen úgy létezhet a Természetet képviselő szellemi entitás, ami ezeket a reakciókat irányítja. Kurosawa aktuálisan is érvényes gondolata szerint végső soron elbukik az az ember (Emberiség), aki áthágja a Természet (saját természetének) határait.



