Kiss Attila Atilla
SZTE BTK Angol tanszék

Jágó, a velencei kalmár.
Színházi liminalitás, mediterrán egzotikum,
és az *Othello* szemiográfiája

Az angol protomodern dráma jellegzetes eljárása, hogy a korabeli társadalmi viszonyokat modelláló darabok helyszínéül távoli, egzotikus vidéket választanak, és így, a felismerhető aktuális valóságot mintegy „kihelyezve" kikerülhetik a cenzúra szigorát. Shakespeare-nél és kortársainál az egyik leggyakoribb távoli helyszín a szinte külön ikonográfiával rendelkező mediterráneum. Amikor a mediterrán világ megjelenítéseit vizsgáljuk a kora modern drámában, különösen Shakespeare darabjaiban, nem elégedhetünk meg a machiavellista itáliai gazember, illetve a kereskedő állandóan visszatérő kliséivel, vagy az Ottomán birodalomtól Európát védelmező határmezsgye és az egzotikus kereskedővárosok bevett képeivel. Számításba kell vennünk egy olyan elemet is, amely minden bizonnyal hozzákapcsolódott a kora modern tudatokban ezekhez a mediterrán képekhez, és ez az elem a versengés által szított szenvedélyes irigység érzülete.

Egészen a tizenhatodik század közepéig Cádiz, Sevilla, Velence, Nápoly, Firenze és a hasonló kereskedővárosok minden olyanban vezettek, aminek megteremtéséről London még csak álmodott.[1] Azok a még távolabbi mediterrán városállamok, melyeket Shakespeare egzotikus helyszínként néhány drámája számára kiválaszt, a tizenhatodik századra már túl is jutnak legvirágzóbb korszakukon. Ilyen például az Illíria partjainál fekvő Raguza (a mai Dubrovnik), mely a magyar korona fennhatósága alatt élte fénykorát, az 1358-as Zárai Béke után szakadva el Velencétől. Hajósai egészen Peruig jutottak, kereskedői olyan luxuscikkeket importáltak a városállam megerősített falai között meghúzódó palotákba, amilyenekről a nyugat európaiak még csak nem is álmodtak, és az arisztokrácia egzotikus kertjei botanikai ritkaságoktól illatoztak. A keleti mediterráneum mindenekelőtt a kereskedelmet, a nemzetközi fuvarozást és az árucikkek kockázatos, de pezsgő cseréjét jelentette a kora modern korban. Nem csupán az európai civilizáció egyik bölcsője volt ez a régió, hanem az ezerötszázas évek

[1] A korabeli Európa átrendeződéséhez lásd: Fernand Braudel Anyagi kultúra, gazdaság és kapitalizmus XV – XVIII. Század. A mindennapi élet struktúrái (Budapest: Gondolat, 1985); Jean Delumeau Reneszánsz (Budapest: Osiris, 1997).

végéig a legkiterjedtebb és legfejlettebb kereskedelmi rendszer is. Ennek a mediterrán világnak a képébe látjuk projektálva a kora modern Anglia minden izgatottságát, elragadtatottságát, megvetését, irigységét. Azok a mediterrán városok korruptak, gondolták Shakespeare kortársai, árulás és gaztett tenyészik azokon a kereskedő szigeteken, mindez azonban abból fakad, hogy ott tanyázik a gazdagság is. Ebből a szempontból Shakespeare úgynevezett „sziget darabjai" sokkal inkább ebből az adriai vagy mediterrán elvarázsoltságból táplálkoznak, mint az Újvilággal kapcsolatos izgatottságból.

Nem érhet bennünket tehát meglepetésként, ha azt tapasztaljuk, hogy a kereskedelmi közvetítésnek, a bevételek és kiadások arányosságának, a kockázatelemzésnek a fogalmai hatják át az angol reneszánsz dráma által ábrázolt mediterrán helyszíneket. Azt is rögtön észre kell ugyanakkor vennünk, hogy a cserével, a kapcsolatteremtéssel, az együttműködéssel és a likviditással kapcsolatos ilyesfajta fogalmak olyan jellemvonások, kulturális markerek, amelyek általában véve a kora modern színházi intézmény természetére és működési logikájára is vonatkoztathatóak. Margareta de Grazia például egyszerre írja le az identitások és az árucikkek fluiditásának piaci helyszíneként a kora modernként értelmezett reneszánsz színházat, hiszen itt a színészek szereplőkké, a megfizetett belépődíj pedig látványos szórakozássá alakult át.[2] A liminalitás fogalma lesz segítségünkre abban, hogy pontosabban érzékeljük az analógiákat a tenger és a színház természete között. Két elgondolást szeretnék ennek érdekében összekapcsolni: egyfelől a kereskedelmi központok topográfiai és kulturális liminalitását, másfelől pedig a színház és a színházi élmény liminalitását. Mindebből természetszerűleg fakad, hogy a tenger olyan, határon álló vagy „határeset" személyiségei, mint amilyen például Othello, sűrített formában fognak leképezni szinte mindent, amivel a kora modern színház kísérletezett. Othello áll a középpontjában az itt következő vizsgálatnak, amelyben arra vállalkozom, hogy annak a liminalitásnak és kereskedői diszkurzusnak az ikonográfiáját elemezzem, amely meghatározza az *Othello* univerzumát, és jellegzetesen mediterrán darabbá teszi. Azt is be kell ugyanakkor látnunk rögtön az értelmezés elején, hogy Othello mint az egyik leginkább elemzett és vitatott shakespeare-i alak és mint a színházi működés emblémája, különleges kihívást jelent az értelmező számára. A kihívás szemléltetéséül egy korai szemiotikai élményemet kívánom felidézni.

A színházi szimbolika és a kulturális különbözőségek szemiotikájának területén az

2 „The London theater, then, emerges as a locus of double convertibility: where actors change into characters (who often change into other characters) and where money converts into spectacle. The theater thus seems the perfect site for observing the Renaissance as Early Modern: the fluidity of both identities and commodities." Margreta de Grazia „The Ideology of Superfluous Things: King Lear as Period Piece." In de Grazia - Quilligan - Stallybrass (szerk.) *Subject and Object in Renaissance Culture* (Cambridge: Cambridge U.P., 1996), 17-42. 19.

egyik korai leckét akkor kaptam, mikor a szegedi egyetem angol tanszékére meghívtam egy kínai színházi szakembert, hogy előadást tartson azokról a nehézségekről, melyeket a keleti színpadon Shakespeare drámáinak adaptációja okoz. „Világos, hogy Othello a tenger embere, és ez támaszthat bizonyos problémákat a kínai rendező számára." – mondta barátom, a Shanghai Opera munkatársa, és a következőképpen folytatta. „Az igazi probléma ugyanakkor a szimbolikus kódok horizontjainak találkozásából fakad. Othello közismert és elismert tábornok, ezt a kínai színpadon a vörös színnel kell jelezni. Ugyanakkor fekete is, a fekete szín ellenben határozottan a gonoszságot és az ártó szellemeket jelöli a kínai szimbolikában. Tovább bonyolítja a dolgot, hogy amennyiben megkockáztatjuk mindkét szín alkalmazását, tehát a fekete és a vörös markert is megjelenítjük Othellón, egyértelműen és minden kétséget kizáróan csakis egy eunuchot kaphatunk."

Kínai kollégám mindkét észrevételét szeretném továbbvinni, a következőkben abból indulva ki, hogy Othello a tengerek embere, összekapcsolva ezt azzal a tézissel, hogy egy színház reprezentációs logikája mindig meghatározza a színpadi ábrázolások jelentésteremtő lehetőségeit, hiszen ez a logika a közönség dekódoló alapállásaitól és szimbolikus elváráshorizontjától függ. Ez a szemiotikai tulajdonság mindenféle színházban közös, és a protomodern emblematikus színházra ugyanúgy vonatkoztatható, mint a kínai színpadra vagy a posztkommunista kelet-középeurópai magyar kísérleti színházra. A tenger és a színház gondolata között lévő kapcsolatra koncentrálva Othellót olyan karakterként értelmezem, mint amely a színház tengerszerűségének jellegzetesen shakespeare-i tematizálását nyújtja.

A dolog annyira magától értetődőnek tűnik, hogy hajlamosak lehetünk elfeledkezni róla, de mindenképpen figyelembe kell vennünk, hogy az angolok mint szigetországban élő nép számára a partvonalak, belső utak, szigetek és egymással láncolatot képző kikötők labirintusát alkotó mediterrán térség már topográfiai természetéből fakadóan is maga volt a távoli, egzotikus, kulturális Másság. Angliát tenger veszi körül; a mediterrán terület tulajdonképpen egy hatalmas tengeri kereskedelmi térség, amelyet szárazföld vesz körül. Ezt sugallja a mediterrán szó etimológiája is, ami eredetileg a földek között lévő helyet jelentett, de utal konnotációjában a földrészek, területek között lévő összeköttetésre is, és ez különösen megmutatkozik a magyar "Földközi tenger" elnevezésben is. A mediterrán térséget mindig ez a közvetítés jellemezte: már a kora modern földrajzi munkákban és útleírásokban úgy jelenítik meg, mint a Nyugat és az egzotikus, gazdag, de másságában fenyegető Kelet között kapcsolatot teremtő hidat. Ideális esetben katalizátorként működik a különféle kultúrák és birodalmak között. Kevésbé idealizált megközelítésben olyan pajzs, amely védelmezi a

keresztény világ értékeit a civilizálatlan Kelet barbár hordái ellen.[3]

Ez a speciális közvetítői szerep és kulturális köztesség kétszeresen is jellemzi azokat az olasz városokat, kelet-mediterrán partvidékeket és szigeteket, amelyek oly sokszor megjelennek az angol reneszánsz drámában. Egyfelől két különféle világ között egyfajta csatornaként helyezkednek el ezek a területek, kulturális, intellektuális és kereskedelmi értelemben összekötve a két civilizációt. Ugyanakkor egyben értékkategóriák közé ékelődött területek is, egyszerre testesítve meg a varázsost, az egzotikust, a csodást és az idegent, a korrupt vetélytársat, az ellenséges betolakodót. [4] Ebben az értelemben azt mondhatjuk, hogy a mediterrán térség a színháznak a természetét jeleníti meg, és a kora modern színház liminális, köztes társadalmi pozíciójának metaforájaként is működik. Ez a protomodern színház a társadalom úgynevezett interaktív határmezsgyéin helyezkedett el, és közben szüntelenül a bizonytalan, heterogén, köztes emberi identitások jelenségével kísérletezett. Az identitás laboratóriumaként működő kora modern dráma újból és újból tematizálja azt az ismeretelméleti problémaként felfogott feszültséget, amely az eredeti identitás és a felvett szerep, az őszinteség és a társadalmi játszmaként működő énformálás között húzódik, és ezt a feszültséget a korszak tágabb episztemológiai bizonytalanságainak általános metaforájaként alkalmazza.

Amikor a protomodern színház a mediterrán térséget az utazás, közvetítés, átmenet és katalizáció képzeteivel együtt sorozatosan színpadra állítja, akkor egyben azonnal önreflexívvé is válik, és olyan témára tesz szert, amelyet arra használ, hogy saját társadalmi katalitikus szerepét is megjelenítse. A közönség kultúrszemiotikailag meghatározott elváráshorizontjából szemlélve Othello alakja magába sűríti a fenti tulajdonságok mindegyikét, és különleges keveredését adja azoknak a komplexitásoknak, melyeket a mediterrán térségben, a színházban, valamint a szerepjátszás és az identitás, a külső jel és a belső jelentés között fedezünk fel.[5] Nem kívánok a jelenlegi elemzésben elmerülni azokban a

---

[3] A kelet és nyugat között kialakuló kapcsolatok és feszültségek, valamint a kulturális hatások és identitástípusok újabb olvasatához egyebek között lásd: Lisa Jardin – Jerry Brotton *Global Interests. Renaissance Art between East and West* (Ithaca, New York: Cornell U.P., 2005).

4 Alexander Leggatt véleménye szerint az olyan darabok, mint például a *Szentiváneji álom* vagy az *Athéni Timon*, azt a falat tematizálják, amely elválasztja egymástól a várost és a vadont, a civilizációt és a barbár hordákat. Erről a falról sorozatosaqn kiderül, hogy átjárható, porózus, és így kapcsolatot teremt a két világ között. Az ilyesfajta porózusság ugyanakkor veszélyes is lehet, és meglátásom szerint Othello ilyesfajta veszélyt testesít meg Velencében. Vö.: Alexander Leggatt "The Disappearing Wall: A Midsummer Night's Dream and Timon of Athens." In Tom Clayton, Susan Brock, Vicente Forés (szerk.) *Shakespeare and the Mediterranean*. The Selected Proceedings of the International Shakespeare Association World Congress, Valencia, 2001. (Newark: University of Delaware Press, 2003), 194-205.

5 Jonathan Bates elemzésében kimutatja, hogy a közönség tagjai jól fel voltak készülve, hogy a mór alakját az angol reneszánsz színpadon előre meghatározott kódrendszer szerint értelmezzék: „The Jew of Malta fulfills the expectations set up by its title. […] An audience member going along to a new play called The Moor of Venice would therefore have had a similar expectation." (291). Bates Velencét a globális kapitalizmushoz hasonlítja: „Shakespeare's Venice […] will serve as a paradigm of global capitalism." (305) Vö.: Jonathan Bates "Shakespeare's Islands." *Shakespeare and the Mediterranean,* 289-305.

kritikai közhelyekben, melyek a tragédiában tematizált binaritásokkal, a felszín és a mélység, a látszat és a valóság közti ellentéttel kapcsolatosak, de szeretném úgy megközelíteni Othello alakját, mint ami megjeleníti azokat a liminalitással kapcsolatos képzeteket, amelyek kapcsolatot teremtenek a protomodern dráma és a mediterráneum, általában véve a színházi jelenség és a tenger között.[6]

A liminalitás Helmuth Plessner szerint maga a *conditio humana*[7], és ezt az elképzelést többen is alkalmazták már a színház megértésében, hiszen a színház is magát az átmenetiséget tematizálja az emberi állapot meghatározó jegyeként. Mint erről szó volt, a színház, amely rendszerint a társadalom interaktív határmezsgyéin helyezkedik el, az ismeretelméletileg bizonytalan, instabil periódusokban egyszerre működik a heterogén emberi szubjektivitás megképződésének laboratóriumaként, és a társadalom identitását a Másikkal szemben megképző folyamatok laboratóriumaként. A kora modern korban a színház a liminalitás különféle formáinak és szituációinak anatomizálását végzi, és ezek a formák gyakran szélsőségesek: az emberek, az állapotok, az államok, az országok, birodalmak között lehetséges átjárásokat boncolgatják a színházi reprezentációk. Ennek a liminalitásnak a tematikus metaforái a tengerek és a tengeri emberek, amelyek felkeltik vagy kielégítik a kora modern színházi néző kíváncsiságát. A jelen értelmezésben a szemiográfia módszereivel igyekszem feltérképezni Othello limináis alakját, mint olyan átmeneti alakot, aki a fekete és a fehér, a keresztény és a pogány, a megfékezett és a veszélyes, a civilizált és a barbár között helyezkedik el, és aki egyben a földrészeket és birodalmakat összekötő tenger figurája is. Othello így válik a kulturális Másik, a köztes, az átmeneti sűrített megjelenítésévé.[8]

A fent említett protomodern darabokat domináló kiterjedt kereskedelmi diszkurzus fényében igen meglepő, hogy Shakespeare maga csapnivaló kereskedőnek bizonyul az *Othello* elején. Úgy tűnik, az az elhatározás vezeti, hogy eladjon a kora modern közönségnek egy szinte eladhatatlan portékát. Nem szükséges a Mór szimbolikusan determinált ikonográfiájáról szóló könyvtárnyi szakirodalmat idéznem ahhoz, hogy lássuk, Othello fekete figuráját a korabeli angol reneszánsz közönség ugyanolyan determinált módon dekódolta, mint amennyire meghatározott a kínai színház kódrendszere, ahol az óvatlan meghívott

6 Bates a szigetek és a Shakespeare drámák között lévő analógiákra is felfigyel: „[Shakespeare] was interested in islands because they constitute a special enclosed space within the larger environment of politics, perhaps a little like the enclosed space of the theater within the larger environment of the city." (290) Amennyiben a színházat szigetnek tekintjük, akkor ez a sziget egyben kapcsolatot is teremt földrészek, birodalmak, nemzetek, kereskedelmi, intellektuális és politikai cserefolyamatok között.

7 Helmuth Plessner *Gesammelte Schriften 8. Conditio humana* (Suhrkamp, 2003).

8 Megjegyezhetjük, hogy a darabban természetesen Jago és Desdemona is egyfajta Másikként, a rendszer potenciális veszélyforrásaként szerepel, itt azonban Othello meghatározó jegyeire koncentrálok.

rendező könnyen kasztrálttá változtathatja a hős Othellot. [9] Shakespeare olyan karakterrel áll elő, akit a közönség nem fog megvenni, hiszen szöges ellentétben áll mindazzal, amire elváráshorizontjuk alapján támaszkodhatnak. Shakespeare minden bizonnyal tudta, hogy a becsületes fekete, a heroikus etiópiai, a szorgalmas és odaadóan keresztény mór nem lesz könnyen kelendő árucikk a londoni színpadon a tizenhatodik és a tizenhetedik század fordulóján. Mégis elkísérletezik a paradoxonnal, ugyanis, mint látni fogjuk, igazi montaigne-i leckét ad nekünk a társadalmi és a színházi identitások piacán, ahol Otello fantasztikus és többértelmű, kétséges árucikként jelenik meg

A szubjektivitás és a test fantasztikussá tétele gyakori megjelenítési eljárás Shakespeare drámáiban, és megítélésem szerint Othello karaktere feltétlenül ebbe a kategóriába esik. Ahogy a fantasztikumról szóló korábbi elméleti fejtegetésben rámutattam, a legújabb posztstrukturalista elméletek a fantasztikum hibriditására[10], műfaji kategóriákat áthágó kevertségére koncentrálnak, és felhívják a figyelmet arra, hogy a fantasztikum reprezentációs tehcnikái sokat elárulnak az adott kultúra kereteiről, határvonalairól. A fantasztikumnak ez a heterogenitása különösen nyilvánvaló Othello fantasztikus alakjában. A Mór úgy jelenik meg előttünk, mint a velencei társadalom potenciálisan szubverzív eleme, és mint a megtestesülése mindazoknak a veszélyeknek és fenyegetéseknek, amelyekkel Angliának szembe kellett néznie a gyarmatosítás és a világméretű kereskedelem fellendülésének korában. Ezt a szubverzív elemet ugyanakkor beolvasztja a darab univerzuma, és a közönség aktuális valóságára nem válik közvetlenül fenyegetővé vagy félelmetessé. Ha csak magát a karaktert nézzük, a fekete bőrű, abjekt idegen fantasztikus alakjának hibriditása és liminalitása már magában is kitűnő példa a kora modern színház reprezentációs erejére.

Arnold van Genneptől Victor Turneren és Helmuth Plessneren át Erika Fisher-Lichtéig az elméletalkotók a köztesség, a határátlépés állapotaként írták le a liminalitást, olyan beavatási rítusként és képességként, amely elengedhetetlen feltétele az emberi állapotnak, az

---

9 A fekete szín és a feketebőrű karakterek színpadi ikonográfiájához lásd például: Anthony Gerard Barthelemy *Black Face Maligned Race. The Representation of Blacks in English Drama from Shakespeare to Southerne* (Baton Rouge-London: Louisiana State University Press, 1987). Géher István így ír az összetett jelenségként színpadra lépő Othellóról: „Shakespeare Othellója úgy sötét bőrű, ahogy érett korú, legendás hírű, nemes jellemű. Külső és belső adottságai elválaszthatatlanok tőle, együtt alkotják egyéniségét. Ő a Mór. Haladó szellemű modernségünk próbája, hogy képzeletben meg tudunk-e állapodni ott, ahol Othello elénk lép: a középkor és az újkor határán.” *Shakespeare-olvasókönyv. Tükörképünk 37 darabban* (Budapest: Cserépfalvi, Szépirodalmi, 1991), 209.

10 Luce Armitt *Theorising the Fantastic* (London: Arnold, 1996), 7.

emberi önreflexivitás kialakulásának. [11] Mivel az identitás-kategóriák, szerepek és szubjektivitás-minták áthágása vagy megsértése a színházi működésnek is alapvető eleme, Erika Fisher-Lichte nem véletlenül állítja, hogy Plessner az ember antropológiai állapotát színházi alaphelyzetként írja le. A színház a *conditio humana* szimbolizálása és tematizálása, ugyanis a színházban minden az identitásváltozás és az átmenet körül forog. Mindezek alapján azt állítom, hogy a kulturális képzeletvilág árutőzsdéjeként, a fantasztikus szórakozási módok és identitásminták piacaként működő kora modern színház hasonlatos volt magához a tengerhez, amely a kultúrák, földrészek, identitások és izgalmi energiák között összeköttetést biztosító, bonyolult rendszert alkotott. A szigetek és partvidékek, egymással ellentétes kontinensek és birodalmak között lévő átjárás és közvetítés párhuzamot mutat az identitások és szerepek között történő színházi mozgásokkal, amelyekben az adott kultúra saját arculatát látja megjelenítve és problematizálva a színházi határátlépések tükrében.

A kulturálisan Másik színházi reprezentációi talán éppen ikonográfiájukon keresztül működnek a legnagyobb hatással mint olyan ágensek, melyek ezeket az átmeneteket és liminalitásokat tematizálják. Othello esete azért olyan különleges, mert ő a beolvasztott Másik kategóriájába tartozik, akit asszimilált a rendszer, de mégis a társadalom szerkezetében lappangó folytonos veszélyforrás, potenciális fenyegetés marad. A velencei társadalomban Othello a kultúra kollektív tudatának sötét, elfojtott gyarmatának emblémájaként van jelen, olyan dimenziót képvisel, mint amilyet a tudattalan a szubjektum szerkezetében. Alakja különféle átmeneteket képvisel és sűrít magába, és így mindenképpen alkalmazható rá Julia Kristeva korábban is idézett abjekció-meghatározása: „Az abjekció mindenekelőtt ambiguitás."[12] A legkevesebb, amit Othello kapcsán elmondhatunk, hogy többértelmű, megragadhatatlan, bizonytalan.

Ez a többértelműség abból a feszültségből fakad, amely a nem-keresztény, másfajta, veszélyes és barbár Mór rendkívül erősen determinált negatív ikonográfiája, és darab elején Othellonak tulajdonított pozitív morális-kulturális értékek között feszül. [13] Megtudjuk, hogy Velence hűséges szolgájaként Othellót magába fogadja és sajátjaként kezeli a helyi társadalom, ugyanakkor azonnal szembesülünk mindazokkal a negatív meghatározó jegyekkel

---

11 Erika Fischer-Lichte *History of European Drama and Theatre* (London and New York: Routledge, 2002); Arnold van Gennep *The Rites of Passage* (Chicago: University of Chicago Press, 1961); Victor Turner *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure* (Aldine Transaction, 1995); Helmuth Plessner *Gesammelte Schriften 8. Conditio humana* (Suhrkamp, 2003). Magyarul: Erika Fischer-Lichte *A dráma története* (Pécs: Jelenkor, 2001), „Színház és identitás. A színház mint a 'határátlépés' tere?" 7-18; Victor Turner *A rituális folyamat* (Budapest: Osiris, 2002), „Liminalitás és communitas." 107-144.

12 „Abjection is, above all, ambiguity." Julia Kristeva *Powers of Horror. An Essay on Abjection* (New York: Columbia U. P., 1982). 17.

13 Stephen Orgel szerint az olyan karakterek, mint például Shylock, az eredendően bennünk lévő ambiguitást hozzák mozgásba: „Shylock touches upon profoundly ambivalent attitudes in all of us." Úgy vélem, ugyanilyen ambivalencia jellemzi a közönségnek Othelloval kapcsolatos első reakcióit. Vö.: Stephen Orgel „Shylock's Tribe." In *Shakespeare and the Mediterranean*, 38-53. 53.

is, melyeket szinte automatikusan rendeltek hozzá a mór alakjához a kora modern Anglia szimbolikus kódrenszerében. [14] Jago és Brabantio negatív jelzők özönét zúdítja Othellóra, és ezek ösezefoglalják mindazokat az előítéleteket és általános előföltevéseket, melyek a közönség reakcióit irányították. Tudjuk, hogy az *Othello* színpadi sikereinek idejére a londoni színházjáró közönségnek már volt alkalma találkozni a „megtért" és „háziasított" mór pozitív képeivel is, de abban is biztosak lehetünk, hogy a keresztény vallásos ikonográfia automatizmusa erősebb hatást gyakorolt a befogadó tudatokra, mint a néhány pozitív példa emlékezete. Jonathan Bate állítása szerint Othello megtért feketebőrű bennszülött, és a darab nem más, mint az ő „kikeresztelkedésének", eredetéhez való visszatérésének történet.[15] A megtért, befogadott Másik ugyanakkor nem altatja el az emberek gyanakvását, és ezt tapasztaljuk Velencében is. Othellót csak addig veszi körül elismerés, tisztelet és elfogadás, amíg maradéktalanul megbízhatónak bizonyul. Amint valami zavar vagy kétség támad körülötte, máris megint csak állatias barbárnak tartják, „fekete baknak," amely feldúlja Isten fehér, keresztény civilizációjának oly szépen rendezett karámjait. [16]

Éppen ezek miatt lepi meg minden bizonnyal a közönséget a befogadott, megbecsült és hősies Másik képében megjelenő Othello, hiszen ez az ábrázolás megfosztja a nézőket attól a kényelmes lehetőségtől, hogy a színpadi reprezentációhoz kulturális repertoárjuk, elváráshorizontjuk alapján viszonyuljanak. Shakespeare ugyanakkor, bármilyen rossz kufárnak tűnjék is a darab elején, megalkotja inasát, kereskedőlegényét, aki segítségére lesz a kifehérített Mórnak mint meglehetősen kétséges portékának az eladásában. A felszíni dramaturgiai szinten a tragédia arról a kifinomult folyamatról szól, melynek során Jago olyan kereskedelmi árucikké alakítja át Othellót, amely megfelel az elvárásaiknak, amely könnyen elkél. Az Othellóval való ilyesfajta kufárkodás jellegzetesen kereskedői tevékenység, és szervesen illeszkedik abba a velencei, mediterrán környezetbe, ahol minden az arányok, csereértékek és tranzakciók gondos felügyeletéről szól.

R. Chris Hassel kifejti, hogyan alakítja az *Othello* tragikus kozmoszát a reformáció

---

14 Michael Neill kifejezésével élve Othello egy anomália, és sokkal inkább tartozik a háborúk dúlta mediterrán területekhez, mint az újonnan felfedezett atlanti térséghez vagy az Újvilághoz, ahogy azt néhányan bizonyítani próbálták. „Othello is 'anomalous,' and his story of capture […] belongs not to the industrialized human marketplace of the Atlantic triangle, but to the same Mediterranean theater of war as the Turkish invasion of Cyprus." Michel Neill „'His master's ass': Slavery, Service and Subordination in Othello." In *Shakespeare and the Mediterranean,* 215-229. 217.

15 Jonathan Bate „Shakespeare's Islands." 305.

16 Charles Marowitz rámutat, hogy ha Othello éppen nem győzedelmes katona, akkor nem rendelkezik identitással, és párhuzamot von Othello és a másik velencei 'idegen', Shylock között. „If not a victoriuos warrior, then Othello is nothing. […] If Shylock is the black sheep of the Venetian community, what are we to call Othello, that other great misfit from the same city?" Charles Marowitz „Shakespeare's Outsiders." In *Shakespeare and the Mediterranean,* 206-214. 210.

központi érdem / kegyelem kérdésköre a *psychostasis* képrendszerén keresztül.[17] A *psychostasis* a lelkek megmérettetése, elbírálása, az igazságszolgálatás és az Utolsó ítélet ikonográfiájának kulcsfontosságú eleme. Úgy vélem, a keresztény teológiának és ikonográfiának ez az eleme gyökeres változáson megy keresztül, és kereskedelmivé válik, a folyamat vége pedig egy olyan *merkantilista psychostasis*, amelyben Jago profanizálja az eredeti morális- etikai gondolatot.

A kereskedői folyamat két szinten játszódik: Jago hosszadalmas taktikázás során igyekszik eladni Othellonak saját portékáját, a valóságról gyártott saját változatát, és ennek a változatnak a középpontjában éppenséggel egy nő áll, egy olyan cserekereskedelmi cikk, amely a korabeli patriarchális társadalom rendjének egyik legerősebb kifejezőeszköze volt. A házassági szerződések felügyelete biztosította és merevítette meg a feudális, patriarchális berendezkedést. [18] Ezzel egyidejűleg Jago fokozatosan átalakítja Othellót olyan változattá, amelyet készségesebben vesznek meg a kora modern angol színházi nézők. Úgy tűnik, mintha Jago Shakespeare-től, ennek a képzeletbeli árutőzsdének az igazgatójától kapta volna a megbízását. Látszólag a darab egy olyan Othellónak az előállításáról szól, aki majd végre kielégíti és igazolja a közönség előítéletekre épülő várakozásait. Jago sikeresen alkalmazza a ráhatás és a meggyőzés technikáit, olyan jellegzetes retorikai fogásokat vonultat tehát fel, amelyeket az alkudozás során a piacon szokás használni. Már a darab legelején is speciális alkufolyamattal találkozunk, Jago „érdemszámításával," amely bevezet bennünket a méricskélés, arányszámítás, aprólékos kalkuláció képvilágába. Mindez az igazságosságról szól, jelenthetnénk ki eltökélten, ugynakkor Velence világában és az erősen merkantilizált mediterrán térségben az igazság gondolata a csereérték, a piaci érték és a mértékegység fogalmaira fordítódik le. „Tömd meg az erszényedet!" – szól Jago parancsolata, melyet tizenegyszer ismétel meg az első felvonás harmadik jelenetének végén, és ezt a felszólítást, melyet Roderigóhoz intéz, az egész velencei világ mottójának is tekinthetjük.

Az *Othello* kereskedelmi képrendszere és diszkurzusa már a darab legelső sorában megjelenik, és erre a tragédiára is áll az az általános interpretációs meglátás, hogy a Shakespeare drámák első mondatai magukba foglalják az egész darab lényegét. A legelső objektum, ami az *Othello*ban megjelenik, nem más, mint egy erszény:

„Jago, egy szót se szólj; zokon veszem, hogy

17 R. Chris Hassel Jr. „Intercession, Detraction and Just Judgment in Othello." *Comparative Drama*, Vol. 35, 2001.

18 "What matters is less the issue of Othello's blackness in itself than the undoing of patriarchal authority and succession threatened by his unlicensed liaison." Neill, op.cit., 218.

Te, akinek erszényem nyitva állt,
Akár a magadé, te tudtad ezt.” (477)[19]

„[Tush,] never tell me! I take it much unkindly
That thou, Iago, who hast had my purse
As if the strings were thine, shoudst know of this.”
(Roderigo, 1.i.1)

Ez az erszény soha többé nem tűnik el az *Othello* színpadáról, mondaná valószínűleg Jan Kott. A dráma kezdő párbeszédeit a kereskedés, az elszámolás, a pénzügyi számvetés diszkurzusa uralja. Jago igazságtalan piaci magatartással, a szektor szabályainak megszegésével vádolja Othellót. Csak néhány példát sorolok Jago panaszáradatából:

„Tudom, mit érek, megillet e rang.” (477)
„I know my price, I am worth no worse a place.” (I.i.11)

„…engem félretolhat
Egy tintanyaló: ez a számkukac.”
„I…must be belee’d and calm’d
By debitor and creditor…” (I.i.31)

Hogy az erszények hogyan nyitódnak és csukódnak, hogy a bukszák (beleértve ebbe itt a durva magyar szójátékot is) kik számára állnak nyitva vagy zárva, az kulcskérdés Velence világában. A nyitódásnak és a csukódásnak az egész darabon végigvonuló képrendszerét ugyanakkor ennél bonyolultabb, metaforikus módon is bevezeti a drámában legelsőként felbukkanó tárgy. A merkantilista pénzszámlálás és haszonkalkuláció mellett az erszény nyitogatása bevezeti az elme, a lelkismeret, a tudat felnyitásának és zárva tartásának bonyolult folyamatát és dialektikáját is, és éppen ez áll majd a tragédia és különösen Jago figyelmének középpontjában. Hogyan lehet felnyitni Othello tudatát, hogyan sikerül belehatolni és elültetni benne a gyanú, a kételkedés csíráját, amely szárba szökken, és elterebélyesedik egész énjében, méreg módjára járva át teljes valóját. Ha Othello tudatába belenyúlunk, akárha vagyonának erszényébe, milyen haszonra tehetünk szert? Kiemelhetőek-e onnan a féltett kincsek, a

19 *Othello, a velencei mór. Shakespeare összes drámái III*. Tragédiák (Budapest: Európa, 1988), Kardos László ford.

szerelem és a boldogulás záloga, az egyéni integritás biztosítéka? Pszichológiai kifinomultsággal megépített machinációi nemcsak bosszúállóvá, hanem tolvajjá is teszik Jagót; olyan üzletemberré, aki Othello állítólagos számítási vétségeiért aránytalanul magas kamatot igyekszik beszedni a Móron. Jago undok iróniájának legsúlyosabb példája, hogy voltaképpen részletesen fel is tárja Othello előtt azokat az üzelmeket, amelyeket éppen elkövet. Ráadásul ismét az erszény képe bukkan fel: Jago nyilván azt szeretné, ha Othello tudata ugyanúgy nyitva állna előtte, mint Roderigo pénzeszacskója:

„Egy férfi és egy asszony tiszta híre
Lelkünknek belső kincse, jó uram;
Rongyot lop az, ki pénzt lop, holmi semmit,
Enyém – övé, s ezrek cselédje volt már.
De aki tiszta hírem lopja el,
Olyat rabol, mi őt nem gazdagítja
És koldubotra juttat engemet.” (535)

„Good name in man and woman, dear my lord,
Is the immediate jewel of their soulds.
Who steals my *purse* steals trash; ’tis something,
Nothing;
’Twas mine, ’tis his,and has been slave to thousands;
But he thta filches from me my good name
Robs me of that which not enriches him,
And makes me poor indeed.” (III.iii.155-161)

Patricia Parker felhívja a figyelmet arra, ahogy az elzártság és titkolózás képei folyamatosan kapcsolatot teremtenek az árukereskedelem és a tudat között, az erszény és az elme „szájának” nyitódása és csukódása között.[20] Az erszény, *purse* szó Othello szájából ugyanebben az alakban fordul elő összepréselni, összezárni jelentéssel a tudatra vonatkozóan:

„S arra, hogy minden titkomról tudott,

[20] Patricia Parker *Shakespeare from the Margins. Language, Culture, Context* (Chicago – London: The University of Chicago Press, 1996), 7: „Othello and Hamlet: Spying, Discovery, Secret Faults.” 229-272. 232.

Te fölszisszentél, Jago! „Igazán?”
S homlokod úgy ráncoltad össze, mintha
Iszonyu eszme fogant volna meg
Agyadban.” (534)

„And when I told thee he was of my counsel
In my whole course of wooing, thou criedst, „Indeed!”
And didst contract and *purse* thy brow together,
As if thou then hadst shut up in thy brain
Some horrible conceit.” (III. iii. 111-115)

Desdemona eltűntét is kereskedelmi kifejezésekkel, a rablás, tolvajlás, készletcsökkenés, veszteség képeivel hozzák Brabantio tudomására.

A darab *ironikus metaszínházi perspektíván* keresztül teremt kapcsolatot Jago és Othello között. Az önző, színlelő, tettető, öntelt színész, Jago híres ön-meghatározása tulajdonképpen Othellóra is vonatkoztatható. „Nem az vagyok, ami.” (479); „I am not what I am.” (I.i.65) – mondja Jago, és ugyanezt kijelenthetné Othello is, abban az értelemben, hogy nem egyenlő azzal, amit kinézete, külsője sugall. Othello folyton hangsúlyozza, hogy el akar kerülni mindenféle szerepjátszást, színlelést, ön-formálást: egyszerű, egyenes és nyílt katonának vallja magát, és mégis, sorsában keserű iróniát teremt az a tény, hogy nemcsak a katonai támadások ellen kell állandóan hadakoznia, hanem a szerep, a kategória, a szimbolikus öltözék ellen is, melybe környezete a társadalmi kontextus öltözteti. Mindezzel szemben Jago saját sötét szándékainak semmilyen szemmel látható jegyét nem viseli, a hűség és ragaszkodás külső jegyeit aggatja magára, ezek azonban nem adnak mást, csak a dolgok „Jelét csupán.” (482); „Indeed but signs.” (I.i.157), és a szerepek, álarcok összetett hálózatának kellékei. Othello ugyanakkor a társadalmi stigma maszkját viseli, függetlenül attól, mennyire szeretné a szerepjátszást távol tartani magától.[21] Jago látszólag fehér és színleléstől mentes, míg valójában identitása az álarcok tömkelegéből áll.

[21] Figyelemre méltó, ahogy Orson Welles filmváltozatának végén Othellót teljesen fekete háttér előtt úgy mutatja a kamera, mintha saját tudattalanjának feneketlen kútjába hullana, miközben arca fokozatosan kifehéredik, ezzel együtt azonban a fehérség mindinkább maszkszerűvé válik.

Othello átalakításával, a pszichológiai ráhatás és transzformáció levezénylésével a merkantilista velencei környezetben Jago úgy érezheti, sikeresen bemutatta, hogy sohasem lehetünk biztosak abban, milyen veszélyeket rejteget a befogadott és asszimilált abjekt. Elhitette velünk, hogy a kultúra Másikjából áradó fenyegetés mindig jelen lesz, a liminális karakterek mindig is liminálisak maradnak, függetlenül attól milyen sikeresen olvad be, tagozódik be az idegen. Olyan xenofób lecke ez, amelyet sajnálatos módon manapság is nagyon könnyű lenne eladni és sikerre vinni szinte egész Európában. Ugyanakkor pontosan ez az a pont, ahol az *Othello* mint tragédia túllép Jago nyerészkedésén és merkantilizmusán; a xenofób álláspont az, amit Shakespeare meghalad és dekonstruál pontosan azzal, hogy Jagót saját kereskedőjeként alkamazza. Lehet, hogy kalmárnak jól beválik Jago, elképzelhető, hogy kifogástalan pletykafészek és színész, de az is bizonyos, hogy Montaigne nem tartozik mindennapos olvasmányai közé, így aztán végső soron kudarcot vall, mesterkedése visszájára fordul. Bonyolult, mesterien kifundált, pszichológiailag felépített machinációival Jago nem Othello eredeti, legbelső, természetéből fakadó bestialitását és negativitását bizonyítja végül be, bármennyire élvezi is a felszínen a közönség, hogy bizonyítékot és igazolást kap saját előítéleteihez. A darab egésze által okozott elsődleges meglepetés és önelégült beigazolódás után, Othello utolsó monológját és a történtek lecsendesedését követően a néző másfajta tanulságra döbben rá. A tragédia tulajdonképpen azt a Montaigne által kidolgozott elképzelést mutatja be, hogy az önazonosság, az identitás, a self, szubjektivitásunk nem más, mint állandó mozgásban, változásban lévő összetett, megképzett mozaik, és senkihez nem tartozik legbelső, determinált, megváltoztathatatlan identitás. Következésképpen Othello sem lehet eredendően, veleszületett és legbelülről fakadó módon gonosz.

„Végeredményben semmi állandó nincsen, sem bennünk, sem a dolgokban; s mi és ítéleteink és minden halandó dolog folyik és hullámzik szakadatlanul; így azután semmi bizonyosat nem tudunk, lévén hogy ítélő és megítélt állandó változásban és forgandóságban van."[22]

Robert Ellrodt elemzésében úgy véli, Montaigne szkepszise, és kezdeti írásaiban az én, az identitás feltárására irányuló elemzései látszólag az önazonosság felszámolásához vezetnek, mintha az én nem lenne más, mint egy nagy vákuum, üresség.[23] Ezt a vákumot látja például

---

[22] Michel de Montaigne *Esszék.* Válogatta, bevezetővel és jegyzetekkel ellátta Oláh Tibor. (Kairosz Kiadó, 1996), „Nézeteinkről. " (II.12.) 166.

23 Robert Ellrodt „Self-Consistency in Montaigne and Shakespeare." In *Shakespeare and the Mediterranean,* 135-155. Lásd még: Uő. „Self-consciousness in Montaigne and Shakespeare." *Shakespeare Survey,* 28, 1975. 37-50.

Francis Barker a prototipikus koramodern szubjektum, Hamlet meghatározó jegyének.[24] Ellrodt ugyanakkor arra is rámutat, hogy későbbi írásaiban Montaigne hangsúlyozza a lehetőségét egyfajta belső középpontnak, és ez nem más lenne, mint az a növekvő ön-konzisztencia, amelyre úgy tehetünk szert, hogy folyamatosan reflektálunk saját különféle társadalmi énjeinkre, szerepeinkre: tulajdonképpen az én-formálás, a *self-fashioning* folyamatára. Úgy gondolom, a mediterrán Másik drámai és színházi reprezentációján keresztül Shakespeare az *Othelló*ban megteremt egy köztes, liminális világot, és belecsalogat bennünket egy kényelmes, megerősített, xenofób vélekedésbe, majd pedig kimozdítja és dekonstruálja ezt a pozíciót annak érdekében, hogy a Montaigne-féle ön-reflexivitáshoz nyújtson számunkra tapasztalatot. A tragédia nemcsak leckét nyújt, meg is leckéztet.

Mointagne Shakespeare-re gyakorolt hatásával Kállay Géza is foglalkozik, de Jago „csúfos kudarcának" másképpen adja érdekfeszítő magyarázatát. Ld.: *A nyelv határai. Shakespeare-tanulmányok.* (Budapest: Liget, 2004), „'E végső csókban múljak el veled': szerelem és halál az *Othelló*ban." 163-234. 169.

24 Francis Barker *The Tremulous Private Body. Essays on Subjection*. (London and New York: Methuen, 1984).