

SÁNDOR IVÁN

## A vak a szirt szélén (nem) a semmibe lép

A JÁTSZMA VÉGNÉLKÜLSÉGE

„Olvasd!...  
Hogyan? Üres  
szemekkel?...  
(Shakespeare: Lear király)

A világekorszakok sohasem tudják önmagukat értelmezni. A számukra ismeretlen majdani időben születnek meg a róluk szóló értelmezések. De a jelen átláthatatlanságába annak ellenére nehezen nyugszunk bele, hogy tudjuk, a jövő dönti el, létrehozott-e a nyugtalanságunk bármi maradandót.

A jelenre irányuló tekintet a káoszt látja: a diplomataasztaloknál, a harctereken, a szellemi megközelítésekben, a mindennapokban. Évszázados tapasztalat, hogy az egyetemes látás lehetősége megszűnt, az Én egykori koherens formái szétestek, érvényesnek tekinthetjük Jaspers gondolatát: „Az olyan szituációkat, hogy mindig szituációban vagyok, hogy nem vagyok képes harc és szenvedés nélkül élni, hogy elkerülhetetlenül bűnt veszek magamra, hogy meg kell halnom, e szituációkat nevezem határhelyzetnek. A határhelyzetek nem változnak, csak megjelenési formájuk alakul át...”

De mivé alakul?

Észleljük a jelenben *is*, hogy miközben *túl* vagyunk a folyamatos határhelyzet-lét egy korábbi szakaszán, a határhelyzetben-lét játzsmái folytatódnak. Azt is észleljük, hogy a megelőző szituáció vége és az újabb kezdete egy minden korábbtól különböző tér-idő-szerkezetben kopírozódik egymásra. Annál azonban, hogy hová-mibe sodródunk, áttekinthetőbbnek mutatja maga, hogy mi *után* vagyunk.

Négy tételben közelítjük meg.

### VÁLTOZATOK A TÉRIDŐ ÚJ HATÁRHELYZETEIRE

*Első változat: a játszma vége?*

Mi az elmúlt fél évszázad egyik vonása?

A jelenségeknek a mechanikus reprodukció sémájába való elhelyezkedése szigorú és érvényes stílusként hat át minden életjelenséget, miközben „a tökéletesen instrumentalizálódott rációnak arra az értelemre kell rákérdeznie, amit éppen ő maga semmisített meg”.

Adorno már negyven éve úgy vélekedett, hogy a filozófia átváltozott a tapasztalati világ hulladékává, a kultúra a kultúripar keretei között eljutott önmaga teljes aláásásához, s kizárólag az esztétikai aspektus kísérelheti meg, hogy „szembenézzen a saját pusztulásával, mintha túl akarná élni azt”.

Annak a szituációnak a végiggondolásához, amelyben nemzedékek süllyedtek alá, teljes joggal húzta maga elé Beckett *A játszma vége* című művet.

De fél évszázaddal az írói és négy évtizeddel az értelmezői teljesítmény után nem a vége-szituáció, hanem a magunk mögött hagyottság, a folyamatos határhelyzet-lét utániság felől nézünk vissza a drámára is, mint a művészi aspektus érvényesülésére, az elemzésre is, mint a tudatnak saját pusztulása túlélésére irányuló teljesítményével.

Beckett vég-szituációjának színhelye: zárt terű szoba, bútorok nélkül; szürke fény; két kuka. A rekvizitumok között szerepe lesz egy messzelátónak, azonban bármerre is irányítják, a látóhatárt nem lehet felfedezni.

A törmelék-helyszínen, emberroncs-helyszínen van ugyan néhány kellék, azonban nézzük azt, hogy mi *nincs*: *Idő, Szubjektum, Történelem*.

Nézzük meg most azt, hogy mit jelent a *Nincs* az *Idő* tekintetében:

*Hamm*: Úgy látszik, magam vagyok... Elég volt, ideje, hogy vége legyen... És, mégis, habozok a ... befejezéssel. Úgy van, ez az, ideje, hogy vége legyen, és mégis... Hány óra?

*Clow*: Nulla...

*Hamm*: Akkor hát ez már nem fog megváltozni...

*Clow*: Ugyanazok a kérdések és ugyanazok a válaszok egy életen át.

*Hamm*: Semmi nem mozdul.

Mit jelent a *Nincs* az *Én* tekintetében? Azt, amiről Adorno azt mondta: az *Én* nem *Én*, csak majmolása már valami nem létezőnek:

*Hamm*: Majd ülsz valahol, parányi tartalom, mely belevész az ürességbe s az örök feketeségbe... Az üresség végtelensége vesz majd körül, ha minden időnk minden halottja feltámadna, azok sem töltenék be, olyan leszel benne, mint parányi kavics a beláthatatlan pusztaságban.

Erről mondja Adorno, hogy a játszma vége a külső és belső közömbösség zónájában játszódik. Közömbösen a saját témái iránt és már az igyekezet iránt is, amely még a nyomukba járna. Az *Én*-ek legyenek, amelyek még rángatóznak, miután szétlapította őket a légyecsapó.

Mit jelent a *Nincs* a történelemre vethető pillantás tekintetében?

Ha a történelem már csak elgondolható, viszont nincs gondolat, vagyis a megközelítésére nem áll rendelkezésre értelem, akkor magának a történelemnek sincs kép-, illetve tartalom-jele:

*Hamm*: Nincs többé természet... Oda a frissességünk, oda vannak az eszményeink!

Beckett öt évvel a *Godot*... után írja a *Játszmá*...-t. A *Godot*...-ban Vladimir ugyan megjegyezte, hogy kétségtelenül már csak egy rakás csontnak tekinti magát, de még hozzátette: Mi haszna most elcsüggedni? „Régebben kellett volna erre gondolni, egy örökkévalósággal ezelőtt, 1900 körül.” A *Játszmá*...-ban a látóhatár-nélküliség lezárja a történelmi érzék előtt is a horizontot. Nemcsak a szobát önti el a mindent elszűrítő fény, magát a világegyetemet.

Az *Időt, Ént, Történelmet* magába olvasztó vége-szituáció Hamm szavaival „Egy régen elvesztett játszma vége, vége a vesztésnek”.

Beckett vége-ítéleteiből egy mozzanat azonban hiányzik. A *részesség* motívuma, felelőssége, vétke. A roncsoltságokban mindent eltorlaszol a kitétség, a vereség totalitása. Bizonyára azért, mert már kizárja az önszembenezésre való biológiai-szellemi-etikai képességet. Mintha azonban mégis maradna egy rés (fél évszázad tapasztalatai sze-

rint), ami játékban tarthatná a történelmiség és benne a töredékké romlottságában identitásának más formáit kereső Ént:

*Clow:* Melyik zóna érdekel különösebben? Vagy csak az összkép?

*Hamm:* Valamit tudnod kell... Én sohasem voltam ott... Mindenhonnan hiányoztam. Semmiben nem vettem részt. Nem tudom, mi történt. Te tudod...?

*Clow:* Mi a nyavalyát érdekel az engem?... Beállítom az ébresztőt... Te sípsz. Én nem jövök.

Ki sípol, ki nem jön fél évszázad után?

Avagy: ki nem ad jelet, ki közeleg mégis?

### *Második változat: a szirt széle után*

Kuroszava Lear királyának, a *Ran*-nak utolsó jelenetében egy alakot látunk a szirt szélén. Botjával az utat tapogatja. Vak. A bot vége a levegőt szurkálja. Már csak a mélység van előtte, alatta, de a vak ember nem látja ezt, a botja szavára hagyatkozik, megtorpan.

Vár, de nem égi jelre.

Ezt abból tudjuk meg, hogy néhány másodperccel előbb a kezében tartott Buddha-kép kihullott a kezéből és lezuhant a mélységbe. „Nincs többé Isten, sem Buddha”, halljuk, miközben a kép zuhan. Nietzsche kijelentése után egy évszázaddal, Vladimir és Estregon Godot-ra való várakozása után harmincöt évvel.

Megemlítendő, hogy a Vak nem sokkal előbb elveszítette a sípját. Volt neki is, amiként Hammnak.

Ha figyelmesek vagyunk, feltűnik az alak mögött, a horizont szélén a nap, a jelenetet vörös fénnel elárasztó világítótestként.

Kuroszava erről a fényforrásról azt mondja, hogy roppant nehéz volt megragadni a pillanatot: vártunk és vártunk, mert aki ismeri a naplementét, tudja, hogy a lenyugvó nap elvakítja a látást, aztán amikor eltűnik, mintha minden befejeződött volna, mindennek a végére értünk volna, ám egyszer csak néhány másodpercre felparázsluk az ég alja és a napnyugta utáni fény mindent megvilágít.

Ebben a fényben a szirt szélén álló Vak utána van mindennek: a hatalom harcainak, a történelem színjátékainak, a családok szétesésének, a hiábavaló felismeréseknek, a bosszúknak, a látás elvesztésének, a hangzás elvesztésének, a vesztesékek sorozatának, nem keresi már a Buddha-képet.

Nem sokkal előbb a film *Bolondja* ezt mondja: az ember mindig ugyanazt az utat járja.

Emlékeznünk kell rá, hogy ez a mondat elhangzott ötszáz évvel előbb a *Lear király*-ban és harmincöt évvel előbb *A játszma...*-ban.

A *Ran*-ban a sziklafal mélyén elterülő földszávon eszeveszett a nyüzsgés. Ha a Vak ebbe merülne alá, ha egyike lenne az *alant* tülekedőknek, valószínűleg észre sem vennék őt. Vakságában nem ismernének a „látók” önmagukra.

### *Harmadik változat: színpad a tengeren*

Amikor az információ nem orientál, tisztáz, frissít, hanem eláraszt, nivellál, manipulál, szembekerül egymással a tudat befogadó és értelmező igyekezete.

Az események – mint a képernyőkön – apró mezőkön osztódnak előttünk. Hektikus kapcsolástechnikával próbáljuk követni a követhetlent, miközben nem választható szét a képet néző és a képen szereplő voltunk.

Erről jegyezte meg Umberto Eco, hogy recehártyánk és agyunk eltompul, s mint amikor vakuval világítanak a szemünkbe, végül csak egy sötét foltot látunk.

„Így kezdődik a vég”, mondta.

Tévedett.

Mindössze egy már másféle játékszakasz veszi kezdetét a folyamatosságban, amelynek színpadán egyszerre vagyunk szereplők és önmagunk nézői.

Ilyen színpadot ír le Christoph Ransmayr *A harmadik levegőig avagy színpad a tengeren* című kisprózájában, és Írországtól délre, az Atlanti-óceán partvidékének sziklafalai között vezető út mellé helyezi. „Ez a színpad olyan közel van a hullámokhoz, hogy valahány rajta fellépő színésznek, énekesnek vagy költőnek nem egyszer meg kellett emelnie a hangját, hogy túlénkelje, vagy egyszerűen csak túlkiabálja a tengert.”

Előadás közben a közönség tagjai közül bárki átváltozhat nézőből előadóvá, kézbe veheti a harmonikát, a fuvolát és az elcsendesülő közönség meg a színészek, a zenészek tapsa közepette játszani kezdhet.

A szereplők, a nézők, a mesélők, a hallgatók szemébe egyaránt könnyeket csálnak a dalok és a történetek a vándorlók millióirol, a hajóroncsokról.

„Ennyi történetet és ennyi éneket a világ összes költője és énekesje együtt sem mesélhetne vagy énekelhetne el, hogy a veszteségi listákba és számoszlopokba rejtett drámák és tragédiák mindegyike megőrződjön az emberiség emlékezetében.”

Tehet-e többet egy történet, minthogy arra emlékeztet, mit követtünk el önmagunkkal és társainkkal szemben, arra, hogy mi mindenre képes az ember szerencséjében és nyomorúságában, és így még arra is, mi int felénk vagy fenyeget a jövőben? kérdezi.

De: „ki ne fordulna el nyomban a színpad kínálta tragédiáktól, komédiáktól, koncertektől, operáktól, díszbeszédektől, ha a zenekari ároktól vagy a szél csapkodta színpadi függönytől alig száz méterre felmorajlana az Atlanti-óceán, s az előadás közepén vagy egy szímfónia utolsó tételében hirtelen bálnák és hajótöröttek úsznának *odakint* a hullámtörésen túl, sorsuk felé.”

Eddig Ransmayr.

Gondoljuk el, hogy a világ minden részére közvetíti – mondjuk a CNN – azokat a percek, amelyekben a bálnakat és a hajótörötteket a morajló óceán átsodorja a hullámtörőkön a színpadig.

Gondoljuk magunkat a képernyők előtt ülve egyszerre nézőknek és szereplőknek, hasonlóan azokhoz, akik a valóságos nézőtérén ülnek, ám részvevők közben az előadásban is.

És gondoljuk el, hogy a megszámlálhatatlanul sok színpadról-nézőtérrel, hatalmas osztott képernyő négyzetein egyszerre jelenik meg a műholdak közvetítésével a látvány, amely részvevő voltunkat mutatja nézőváltunk tekintete számára.

Eredetieknek képzeljük magunkat, ám másolatokként jelenünk meg a tekintetünk előtt.

#### *Negyedik változat:*

*miközben az európai peremről a centrum felé haladunk, új előadás kezdődik*

Európa egységéért az elmúlt fél évezredben a legkülönbözőbb ideig tartó, rövid távon részeredményeket is hozó, hosszú távon kudarccal végződő küzdelmek folytak.

A berlini fal leomlása óta eltelt közel másfél évtized ritka és szerencsés. Miközben az európai egység gondolata, gazdasági-politikai-jogi rendszere megerősödött, miköz-

ben Magyarország közeledett évezredek peremhelyzetéből a centrum felé, változnak a demokratikus államberendezkedések. Ralf Dahendorf erről már fél évtizede azt mondta, hogy a kormányok olyan nem várt társadalmi, politikai, gazdasági kihívásokkal kerülnek szembe, amelyekkel nem tudják, miképpen boldoguljanak. A globális konkurencia megingatta az európai életmodellt; felerősödött a protekcionizmus, az idegengyűlölet, a bizonytalanságérzés, az agresszivitás. Nehézséget jelent megőrizni az értékrend alapjait, a szabadságot, a szolidaritást, a jólétet.

A kétpólusú világtrend összeomlása után, az egypólusú világhelyzetben, az euroatlanti kapcsolatokon túl, távoli és még távolabbi pontokon agresszív törekvések figyelhetők meg újabb centrumok, legalábbis ellentétes bázisok kialakítására. Háborús pólusok születnek. Az európai egység egyik újabb próbatétele, miképpen határozzák meg államai viszonyukat az Egyesült Államokhoz, más világpólusokhoz és a harcterekhez. Elfogadott, hogy az európai egység megalapozásához elengedhetetlenek a közös évezredek kulturális-etikai értékek. Rendkívül kérdéses azonban, hogy a szellemi erőforrások, a kultúra általános depravációjában lesz-e elég innovatív képesség az értékerőztetésére.

Huizinga *A holnap árnyékában* magyar kiadásához írt utószavát 1938 augusztusában még így zárta: „És végül győz a szellem.” Fél évszázaddal később Stanley Kubrick *Űrodüsszeiájának* emberi számítóközpontja fokozatosan kikapcsolja tökéletes memóriáját (azzal az értelemmel, amit ő hozott létre és ő semmisít meg), gyermekdalokat énekel, végül csecsemőként gügyög.

Az európai értékrend legyengült, de van még benne annyi minőségérzés, hogy idegenek tőle azok a szemléletek, amelyek a múlt században többször is katasztrófába sodorták Magyarországot és ma is áthatnak jelentős, a hamis tudatokat széles néprétegekben konzerváló politikai centrumokat. A peremről a centrum felé indulva a felvilágosult európai feltételrendszer jó hatással lehet számunkra nemcsak a történelmi múlttól való elszakadásra, a létfeltételekre, de a közgondolkodásra is.

Kirajzolódk, hogy mi *után* vagyunk.

De a közeljövő homályos. 2001. szeptember 11., az iraki háború, a belgrádi miniszterelnök-gyilkosság után a világ *más* lesz. Milyen lesz egy ilyen formálódó új helyzetben Európa helye? Milyen lesz a formálódó új Európában Magyarország helye? Mi történik ama színpadon, amelyen egyszerre vagyunk szereplők és nézők, miközben a hullámverés élénk hajtja a hajótörötteket is, a bálnákat is és nincs más lehetőségünk, mint az, hogy minél határozottabban felkészüljünk szereplő és néző voltunkban a következő előadásra.

## A MŰVÉSZI ASPEKTUS, MINT NYOMOZÓ TEKINTET

Pozzo (a *Godot*-ban) rálegyint Vladimir kérdésére: „Hagyjon már békén ezekkel az időre vonatkozó kérdésekkel. Nincs semmi értelmük.”

Nem egyetlen, és nemcsak a huszadik századi, de sokféle – az Időre vonatkozó kérdésfeltevéseket új aspektusba helyező – folyamatos *utániságokat* hagyunk magunk mögött. Nem tekinthetünk el összefüggéseiktől. Két megközelítésüket választjuk.

*Első megközelítés: Lear találkozik Jan Kottal*

A lengyel esztéta a Király oldalán halad a viharban, Edgar, Gloster és a Bolond társaságában. Arról, amit lát, azt mondja: az út végén egy világ omlik össze: négy bohóc – magát nem számítja közéjük – eljátszott egy komédiát a világ széthullásáról és bukásáról.

Jan Kott radikálisan képviselte a már a tizenkilencedik század közepe óta érvényesülő, a gondolkodástörténetben a huszadik század húszas éveiben kibontakozó, a második világháború hatására domináns álláspontot, mely szerint az isteneket, a szellemet, mindazt, amit korábban az emberi útonlétben tájolópontnak tekintettek, a történelem helyettesíti. A történelem Shakespeare drámáiban a hatalomhoz vezető lépcsősor, a csúcstól aztán letaszítják egymást azok, akik feljutottak; a történelem körforgás, ismétli magát; egyszerre jelenti a múltat és a jövőt, a jelen, mint villanásnyi idő szorul közéjük. A történelem abszolútum, érték és érdek nélkül pusztít, szakadékai mindenhol tátognak, mindenkire várnak.

Kott kiemeli Gloster vándorlás közben felhangzó kiáltását: „Ne tovább, uram, / Rothadni itt is jó hely van.” Lear próbál megbarátkozni ezzel a bizonyossággal: „Olvasd” – parancsol Glosterre. „Hogyan? Üres szemekkel?...” Lear: „Megtébolyodtál? Az ember szem nélkül is láthatja, hogyan folyik a világ...”

A történelemben az utolsó és az első világok egymásra kopírozódnak. (Ebből építkezik ugyanannak az évtizednek az elején Beckett, harminc évvel később Ransmayr.) Kott össze is köti a *Lear-t A játszma végé*-vel. Az egyik pont, ahol találkoznak (a két világ, a középkori és a huszadik századi világ omlása) az, amikor *A játszma végé*-ben Clov felemeli az egyik kukát, hogy megnézze, mi van Naggel: „Sír.” Mire Hamm: „Tehát él.”

„Sír, tehát él...” ez Beckett válasza az ember meghatározásának descartes-i formulájára, mondja Kott és hozzáteszi, hogy Beckett egyszerűen csak Shakespeare-t ismétli: „Sírva jövünk mind a világra...”

Peter Brook Kott értelmezéseinek alapuló *Lear király* előadása azzal fejeződött be, hogy a kopár színpadról ruhájukat megragadva kihurcolták a holttesteket, miközben vészjóslóan újra zúgni kezdtek a vihar hangjai; Brook Lear-filmváltozata a fehérség-üresség utolsó-első látványával ért véget. Koltai Tamás Brook-könyvében idéz a rendező naplójából: „Budapesten az utolsó jelenetben – ez a legkegyetlenebb jelenet, mert Cordélia fölakasztása indokolatlan –, amikor Lear a karjában hozza a halott Cordéliát és a kifejezés egyetlen formája az a hatalmas üvöltés, amely a kulisszák felől hallatszik, úgy éreztem, hogy a közönséget valami sokkal nagyobb dolog indította meg, mint egy szegény üvöltő öregember szentimentális látványa. Lear hirtelen a vén összetört Európa megtettesítője lett és olyan érzést keltett, ami Európában elfog csaknem minden országot: hogy az emberek az elmúlt ötven évben eleget szenvedtek...” (A nézőtérben ültem a vígszínházi vendéjátékon, tanúsíthatom, a közönség valóban ezt érezte.)

Alban és Edgar az összeomlás színhelyén intézkednek.

Honnan ez a stabilitás? Nem értik, hogy mi történt. Kent is csak azért búcsúzik, mert: „Gazdám hí, nem mondhatok nemet.” Aki életben maradt és újrakezd, ugyanolyan vak, mint akinek kiszúrták a szemét és elpusztult.

Újrakezdődik a körforgás – üres szemekkel.

Csak a Bolond látott át a szitán. De Kott arra is rámutat, hogy Lear ezért a tisztánlátásért nem értette meg a Bolondot. Lear ugyanis ragaszkodik az abszolútum létezésé-

hez. Ő is, Gloster is, a többiek is, mondja Kott, az istenekhez fohászkodnak, hisznek az igazságosságban, a természet törvényeire hivatkoznak.

A Bolondnak a világra vetett pillantásával végül azonban Kott sem tud mit kezdeni. A Bolond nem fogadja el szerepét, másokra akarja illeszteni a maszkot, kívül marad a játékon, a harmadik felvonás végén eltűnik: „S én délben megyek aludni.” Kott ezt úgy értelmezi, hogy azért nincs szükség többé rá, mert Lear már megjárta a bohóc-filozófia iskoláját, s most már azon a nyelven is ért.

De nem ért.

Lear ott maradt a maga utolsó világában, ahol csak Cordéliától búcsúzik, mielőtt meghal, és a szenvedés és pusztulás üvöltése marad.

Mintha Kott sem merne szembenézni azzal, hogy ha a Bolond már feleslegesnek érezte magát és Lear meghalt, már csak azok (Alban, Edgar) maradnak a színen, akik legfeljebb a személyes tragédiákat élik át, de azt, hogy a világ állt fejtetőre, nem veszik észre. Alban: „...mondanunk, mi fáj, nem illik... / Ifjabbak, akik itt vagyunk, nem érzünk / Ily dolgot...”

Az (új) *első* világ mindennapisága ugyanúgy az értetlenséggel, a vaksággal veszi kezdetét, mint aminek *utána* vannak a szereplők.

#### *Második megközelítés:*

##### *Hidetora negyedszázaddal később találkozik Kuroszava Akirával*

Nem tudom, ismerte-e Jan Kott munkáit Kuroszava. Amikor elkészítette a *Ran-t* (*Káosz*), tudta, hogy miféle (újabb) események *után* van.

Itt felhívhatjuk a figyelmet a sokszor emlegetett felgyorsulásra. Amikor Kott megírta tanulmányait, amikor Brook megrendezte a Lear királyt, az angol kritika is úgy fogta fel a teljesítményt, hogy évszázadok felfogásai után hoztak *mást*. Kott-Brook és Kuroszava között azonban már csak két és fél évtized telik el, a *Ran* óta mindössze tizennyolc év.

Térjünk vissza a befejező képhez, amelyet már bemutattunk.

A látóhatár sejtelmes mögöttesében a még egyszer utoljára felparázsló fénytől megvilágítva egy vak ember tántorog a szakadék szélén, botjával tapogatva a semmit. Ez a vak nem szerepelt a *Lear király*-ban. Pontosabban: az énjét kettéválasztó Edgár egyik énjét, a Szegény Tamást játszó Curumarut látjuk.

A nap felparázslott, de a Bolond filmbeli megfelelője, Kyomai az imént már azt mondta: besötétedett. A *között*-ben vagyunk. Nem tudható, hogy vajon a fény után. Nem tudható, hogy vajon a sötétség után. A *között*-ben tántorog Curumaru. Nem tudható, megveti-e a lábát a szirt szélén. Nem tudható, lezuhan-e.

Ez a *között* sűrű, mindennapi eseményektől zsúfolt időtér. Hozzá tartozik, ami a mélyben a szirt alatt történik: különböző színű zászlók alatt vonuló lovascsapatok, rohamozó, mindent felégető fegyveresek hadai esnek egymásnak. Ők az agg Király gyermekeinek, menyecskéinek (a *Ran*-ban Lear három lánya helyén Hidetora három fiával találkozunk) különböző családtagjainak egymást pusztító csapatai.

Mielőtt Curumaru a szakadékhoz ért, egyik kezében a tapogató botját tartotta. A másik kezében a már említett Buddha-képet.

Hogy került hozzá a Buddha? A vakság is, a Buddha-jel is egyetemes érvényű.

Curumaru nővérétől, a szelíd Szae-től (a Királyt megtagadó középső fiú hitvese) kapott egy furulyát. A furulyáról Kuroszava egy interjúban elmondja, hogy No-fuvola,

ez a japán zenében transzcendens hatalmak előhívását szolgálja. Curumaru, a Vak abban a kunyhóban felejt a furulyát, ahol az éjszakát töltötte a Királlyal. Szae visszasiet a szirt széléről a furulyáért, s addig *cserében* otthagyja öccsének a Buddha-képmást, aminek jelképes őrzésére ő volt a legméltóbb.

Ekkor ejti tántorgó mozdulatai közben a magára maradt Curumaru a képmást a mélybe.

Ekkor mondja a már alatt álló Tango (a filmbeli Kent): Nincs többé Isten, sem Buddha, az ég könnyeket sír.

Curumaru, ha nem volna vak és lepillantathatna, látná alatt az öldöklést, látná a halotti menetet is, amelyben Hidetora király és Szaburo (Cordélia) holttestét viszik.

Mindennek *utána* vagyunk. A Buddha-képmás, mint abszolútum mélybe zuhanása összegezi a történelem, a hatalom, a család, a test széthullása *utáni* mindennapi lét káoszát.

Említettük, nem eldöntött, hogy Curumaru lép-e, s majd akkor zuhan le, vagy nem lép, s akkor a szirt szélén vakon tántorog tovább.

Ez az eldöntetlenség is az *után*-helyzet mindennapisága.

Kott még értelmezte, Brook még megrendezte, hogy Alban befejező mondatai – habár a színpadon újra felmorajlott a vihar – feltételezték, hogy „Ifjabbak, akik itt vagyunk, nem érzünk Ily dolgot...” Kuroszava már a zuhanást vagy a zuhanással felérő vaklétet tekinti az élet további lehetőségének.

Van még valami, amiben továbblépett, hogy hírül adja, mi *után* van a korszak.

Hidetora személyiségét súlyosan megterheli a saját rémtetteivel. Nem is király, hanem egy családi klán feje. Nem örökléssel, hanem családok elpusztítása árán jutott címhez és hatalomhoz. A királyi családot kiirtotta, legidősebb fia, Taro (Goneril) felesége, Kaede ennek a családnak a tagja, és nemcsak hatalomvágyból, de bosszút esküdve fordul ellene.

Hidetorát nem a gyermekeiben való csalódása, fenségének megingása üldözi legerősebben, hanem a *saját múltja*. Kedves menyével, Szaével, másik hűtlen fia, Jiro (Regan) feleségével azon a romos helyszínen találkozik, amit ő égetett fel egykor, kiirtva Szae családját is.

Kuroszavánál a Királyi-Én vétkes Én. A film kezdetén álmából ébredve mondja: „Pusztában megyek, szólok, kiáltok, senki sem felel, egyedül vagyok a világon, rettegek.” Amikor tébolyodottan vándorol, egy világos pillanatában ezt mondja: „Engem, Hidetorát saját fiaim támadtak meg, elárult a saját vazallusom. És nem is ez a legrosszabb. Miattam lett, hogy hűséges embereim haszontalan halállal haltak, és a sors úgy akarta, hogy egyedül én éljem túl őket, akinek meg kellett volna halnom.”

Az ember önmagát tette ronccsá. Önmaga tette a világot rommá.

Szaburótól (Cordélia) a végső találkozásnál ezt kéri: „Felejtesd el velem saját tetteimet.”

Ha Hidetora a (huszadik századi) történelem személyiséget deformáló súlyait viseli, másnak kell lennie tükörképének, Kyomának (a Bolondnak) is. Nem annyira kívülálló. Belesimul a káoszba. Nem világít meg, nem int. Mindössze megállapít: „Mióta világ a világ, ölvé él az ember... mindig ugyanazt az utat rója.” Amikor aztán Curumaru már a szirt szélén imbolyog, a Buddha-képmás már a mélybe zuhan, a hadak már öldöklök egymást, csak ennyit tesz hozzá: „Besötétetted...”



Ismét Adorno mondatai jutnak eszünkbe, amellyel *A játszma vége* elemzését befejezte: „A tudat nekilát, hogy szembenézzen saját pusztulásával, mintha túl akarná élni azt...”

### VAN-E MAGYAR–JAPÁN HATÁR A MULTIKULTURÁLIS VILÁGBAN?

A magyar Lear-felfogásoktól ezek az összefüggések távol maradtak. Aminek más-hol sokszor tárgyalt okai voltak.

Érzéketlenségeink első megnyilvánulásaiaként Csokonai megjegyzését tarthatjuk számon. A *Kultúra vagy Pofok* című vígjátékához készült előbeszédében azt írta, hogy Shakespeare tragédiáinak „érettebb ideje a mi kultúránk grádicsának fentebb való fokán áll.” Paulay Ede rendezése Gloster megvakíttatását a színpadon kívülre helyezte, hogy megkímélje tőle a közönséget. Alexander Bernát száz esztendő előtti Shakespeare-tanulmányjaiban a *Lear király* „a fenségnek, mint olyannak a tragédiája”, amelyben „a nyelv és a pátosz a legmagasabbra szökik”. A tragédia a „fájdalom megrázó lélektani rajza”, oly magaslatokban járunk így, írja, ahol a fenséges fény mindvégig átvilágít a földi sötétségen. Ezt a felfogást érvényesítették a magyar Lear-előadások a huszadik század második harmadáig. Még a legpedánsabb Shakespeare-kutatók egyike, Kéry László is az egész életműre, benne a Lear királyra vetítette rá, amit a *Hamletről* szólva összefoglalt: „A történet végén mégis helyrebillen a feldöntött egyensúly. Horatio a szilárd emberségű, hűséges barát viszi át az örökséget abba a jövőbe, amelynek kulcsa most már Fortinbras kezében van.” A kilencvenes években az újabb megközelítésekkel próbálkozó fiatalabb irodalomtörténészek is a világrend helyreállíthatóságát vélték felfedezni a drámai végkifejletben. Az újabb Lear-előadások már pátoszmentesek, de nem adják jelét lényegi felismerésnek.

A lengyel–magyar szellemi határnak ez a szakasza még átjáratlan, holott negyven évvel vagyunk azután, hogy Jan Kott Peter Brook stratfordi bemutatója után leírta: „Gloster, a megvakított találkozik a tébolyult Learrel; ez a két embercsonk már tud önmagáról és a világról mindent, végig. Gloster lehúzza Lear lábáról a csizmát, keblére szorítja, aztán megcsókolja. Mit csókol meg? Talán az utolsó emléket annak a világnak, amely volt...” És a befejezésről: „A testvér vállára dobja a testvérét, akit megölt. Nem lesz új király. Üres marad a színpad. Akár a világ.”

Továbbá harminckilenc évvel vagyunk az után, hogy Brook a budapesti vendégszínház után ugyan leírta: „Miután megnézték, indítékot éreztek tradícióik újraértékelésére”, ám szó nem volt újraértékelésről. Hiányzott hozzá, hiányzik azóta is a világ eseményeinek a művészi aspektus szubverzivitásával érvényesíthető felfogása.

Még Gábor Miklós is, aki az elmúlt évtizedek egyik legtitiztáiban látó útkereső művésze volt, csak addig jutott (akkor) el, hogy „Brook Lear-képét nem lehet nem tudomásul venni, olyan kemény, olyan logikus. Ha valaki belémarna, készüljön fel rá, hogy a foga is belevásik! Márpedig én – érzem – szeretnék belemarni. Kihívásnak érzem, mint néző és színész egyaránt.”

Más módon át nem járt a „magyar–japán határ”.

Ehhez fel kell idéznem Kuroszava nyilatkozatai alapján azt a belső utat, a japán történelemre, mentalitásra és önmagára rányúló tekintetet, amely eljuttatta a Ranig.

„Szeretnék még egyszer visszapillantani a háború alatti önmagamra, mondta évtizedekkel ezelőtt. Nem szálltam szembe a japán militarizmussal. Sajnos be kell vallanom,

nem volt bátorságom semmiféle kemény ellenállásra, így aztán boldogultam valahogy. Hiába szégyellem, de ez az igazság. Mindnyájan olyanok voltunk, mint a süketnémák. Semmit sem tudtunk szólni, vagy ha igen, csak papagáj módjára ismételtük a téziseket, amelyeket a militarista kormány tanított nekünk.”

Felidézi 1945. augusztus 15-ét, amikor a császár bejelentett proklamációját várták, felidézi a pánikhangulatot, sokan már kihúzták őseik kardját a hüvelyből és mereven bámulták a pengét, hogy a várható parancsra testükbe döfjék. A fegyverletételt kihirdető császári parancsra aztán az egész város kivirult, a pengék visszakerültek a hüvelyükbe. „Nem tudom, hogy ez a japánok alkalmazkodó képességét vagy együgyűségét bizonyítja.”

Ugyanezen töpreng, amikor *A vihar kapujában* Oscar-díjat kap és a japán kritikusok azt írják, hogy ez csupán a keleti egzotikumnak járó érdeklődést mutatja: „Nem tudom, mivel magyarázzam az ítélőképességnek e hiányát. Csak kétségbeesni tudok saját népem jellemének láttán.”

*A vihar kapujában* forgatása előtt rendező-asszisztensei érthetetlennek találják a forgatókönyvet. Gondos magyarázatba kezd. Elmondja nekik, hogy a film az önszembenezés nehézségeiről beszél. „Tudjátok, azt tapasztalom, hogy az emberek képtelenek becsületesen szembenézni önmagukkal. A film megmutatja, hogy a megszépítő hazugságok iránti bűnös szükségletünk még a sírba is elkísér. Az emberi lény születésétől magával cipeli ezt a terhet, és ettől a legnehezebb megválni.”

A multikultúra korszakában az áthallásokra-azonosságokra érzékenyebbek vagyunk. A huszadik század második felében sem volt szokatlan – ma még kevésbé –, hogy tőlünk távoli világokban élő mesterek a maguk történelmének, társadalomfejlődésének, mentalitásainak és személyiségalakulásának terheit-változatait kapcsolatba hozták az európai kultúra-értékrend-világromlás eseményeivel. Borges mellett Kurosava is közéjük tartozott. E globális kontextus, az értelmezés fényei világítják meg azt, amit „határnak” neveztem. Kurosava életműve, nyilatkozatai rámutatnak bizonyos hasonlóságokra a személyiség felépíthetlensége, a kialakulatlan társadalmi-jogi alapok és legitimációs bázisok tekintetében, továbbá abban, hogy az Én-identitás, az önismeret romossága miképpen jár együtt az irracionális tudat, a kollektív mítoszok folyamatos újratermelődésével.

Huizinga életművének háromnegyed évszázad előtti két alapgondolatával máig nehezen tudott megbarátkozni a közép-európai gondolkodás. Az egyik az, hogy amivel újdonságként találkozunk, inkább a múlt valamiféle végjátéka, semmint az új kezdete. A másik az, hogy minden történelmi és szellemi tapasztalatunk latba vetésével sem képzelhető el, miképpen alakul a soron következő jövő.

Azzal azonban szembe kell néznünk, hogy mi *után*, a múlt milyen végjátékaiban vagyunk.