

Imre Zoltán

A velencei kalmár a Nemzeti Színházban, 1986*

„Valljuk be, ez mostan a kérdés: antiszemita dráma-e *A velencei kalmár*?
Vagy lehet-e annak értelmezni? Vagy lehet-e *nem* annak?”¹

Hamlet monológjának parafrázisán keresztül Koltai Tamás *A velencei kalmár* 1986-os bemutatójával kapcsolatban írt kritikájában azokat a kérdéseket tette fel, amelyek a Shakespeare-szöveg 20. századi magyar színpadra állításainak problematikáját foglalták össze. A terjedelmi korlátok miatt a lehetséges válaszokra ezúttal kizárólag az 1986-os színpadra állítást elemezve szeretnék utalni. *A velencei kalmár* 1986-os színrevitele több mint négy évtizedes hallgatás után következett be, így tehát a színrevitel körül kibontakozott polémiák számos olyan valós, szimbolikus és virtuális területet kapcsoltak össze (intézményi viszonyokat és hatalmi struktúrákat egyaránt), melyek a színház, a politika és a hatalom működésének 1980-as évekbeli felfogását érintették.²

HIÁNY – A VELENCEI KALMÁR SZÍNPAD NÉLKÜL

Bár a szöveg az 1940-es nemzeti színházbéli bemutatója³ után elkerülte a hazai színpadot, a szöveg értelmezéséről azért jelentek meg tanulmányok.⁴ Ezek azonban nem foglalkoztak *A velencei kalmár* magyarországi előadás-hagyományával, mintha a korábbi előadások nem is léteztek volna, vagy szorosabban nem tartoztak volna hozzá a szöveg recepciótörténetéhez. Ez a gyakorlat pontosan megfelelt annak a felfogásnak, amit György Péter említett a korszakkal kapcsolatban, miszerint „eltűnt a múlt, a magyarul beszélő jelenbe kulcsolt társadalom

* Részlet a szerző 2018-ban megjelenő, *Az idegen színpadra állításai* című könyvének egyik, *A velencei kalmár* 1940-es és 1986-os színpadra állításain keresztül a Horthy- és a Kádár-korszakban az úgynevezett zsidókérdést és az antiszemitizmust elemző fejezetéből.

¹ Koltai 1986: 12. Kiemelés az eredetiben.

² Jelen szöveg csak néhány helyen érinti az európai színpadra állításokat.

³ Az 1940. február 13-án bemutatott előadást Both Béla rendezte, s Major Tamás játszotta benne Shylock szerepét. Az előadás eredetileg nem a Nemzeti produkciója volt, hiszen premierjét a Városi Színházban tartották 1939 decemberében, a Nemzeti fiatal színészeinek a részvételével. A Nemzeti akkori igazgatója, Németh Antal látta a produkciót, s meghívta a színházba.

⁴ Lásd például Hegedűs 1965, amely pár évvel később a szerző tanulmánykötetében ismét megjelent: Hegedűs 1968: 153–174; Roth 1979; vagy a szöveg újrafordítójának, Vas Istvánnak a tanulmánya: Vas 1981.

képzetvilágának normái ennek a játékszabálynak megfelelően alakultak”.⁵ Az egyetlen kivételt Országh László korai, 1955-ös tanulmánya jelentette, amely terjedelméhez képest részletesen tárgyalta a magyar bemutatókat, kitérve az első pesti bemutatóra, a különböző fordításokra, valamint megemlítette „a második világháborút közvetlenül megelőző években a drámának a Művész Színházban történt felújítását”. Erről az előadásról azt jegyezte meg, hogy „a rendezés a drámát [...] kiegészítette egy vidám karnevál-jelenettel, [s] Gellért Lajos Shylockban a fasizmus korszakának üldözött zsidóságát szólaltatta meg”.⁶ Ez a gesztus is a szöveg 1950-es évekbeli újralegitimálását próbálta előkészíteni, de Országh összefoglalója, valószínűleg a Nemzetinek a jobboldali kulturális hegemoniában játszott fontos szerepe miatt, nem említette az ottani, időrendben addig utolsó előadást.

A második világháborút követő koalíciós időkből és a Rákosi-korszakból nem tudunk arról, hogy bármelyik színház megkísérelte volna előadni a szöveget. Hála azonban annak az eljárásnak, miszerint a színházaknak kötelező jelleggel be kellett nyújtaniuk az évadterveiket engedélyeztetésre a minisztériumnak, a Kádár-rendszerből már rendelkezünk némi információval *A velencei kalmár* bemutatókísérleteiről. A műsortervekben először, az utolsó bemutató után több mint húsz évvel, az 1964/65-ös évadban említették, amikor a Nemzeti Színház próbálta meg eljátszani a darabot. Az engedélyeztetési procedúrára nyomást gyakorolva, vagy éppen a lehetséges reakciókat tesztelve, a *Film – Színház – Muzsika* című képes kulturális hetilap, mintegy olvasói levélre válaszolva idézte fel a darab előadás-hagyományát a 19. század elejétől az 1940-es bemutatóig, Major Tamás Shylock-fényképével illusztrálva az írást.⁷

A Nemzeti tervének elutasítása után, a következő évadban a Kazimir Károly vezette Thália Színház műsortervében bukkant fel *A velencei kalmár*. Hiába volt azonban Kazimir az MSZMP Budapesti Pártbizottság tagja, a Magyar Színház-művészeti Szövetség főtitkára, a felső vezetéssel közismerten jó kapcsolatokkal rendelkező, „megbízható színházigazgató”, számára sem engedélyezték a bemutatót. Ezután ismét egy évtizedes csend következett. A következő színpadra állítási szándékról a Pécsi Nemzeti Színház 1977/78-as évadtervéből értesülhetünk. Itt valószínűleg a későbbi, 1986-os előadás rendezője, Sík Ferenc szeretne volna színre vinni, de ekkor még nem kapott rá engedélyt.⁸ Ennek ellenére a Pécsi Nemzeti Színház a következő, 1978/79-es évadra vonatkozóan is beadta

⁵ György 2005: 54.

⁶ Országh László, *A velencei kalmár* – jegyzet, 1955., 1. OSZMI A velencei kalmár-dosszié.

⁷ Az állítólagos olvasói levél a következőképpen jelent meg: „Olvastam lapjokban, hogy a jövő idényben a Nemzeti Színház egy Magyarországon rég nem látott Shakespeare-művet, *A velencei kalmárt* szándékszik színre vinni.” *Film – Színház – Muzsika* (8.) 1964. augusztus 3. 4. A válasz felsorolja a magyar hagyomány elemeit, megemlítve azokat a magyar színészeket – Tóth József, Újházi Ede, Gál Gyula, Csontos Gyula, Gellért Lajos, Major Tamás –, akik ezen időszak alatt megformálták Shylockot.

⁸ Legalábbis Sík 1986-ban, *A velencei kalmár* bemutatója előtt készült interjúban arra hivatkozott, hogy már tizenöt évvel korábban is szeretne volna megrendezni a darabot. Molnár 1986: 8.

a darabot engedélyeztetésre, illetve ekkor már a szolnoki Szigligeti Színház évadtervében szintén szerepelt. Egyiket sem engedélyezték.

A bemutatókísérletek azt tanúsítják, hogy *A velencei kalmár* nem állt egyértelmű tiltás alatt, hiszen az évadtervek előterjesztésénél nem indokolták az engedély megtagadását, csak egyszerűen lekerült a műsorrendről. Még akkor is így történt, amikor a rendezők/igazgatók megpróbálták a nyilvánosságot felhasználni az engedélyezés során. Patthelyzet alakult tehát ki: nem volt tiltás, de nem volt engedély sem.⁹ Sajnos jelenleg – más darabokhoz és előadásokhoz hasonlóan – nagyon keveset tudunk *A velencei kalmár*ra vonatkozó engedélyeztetési procedúráról. Mindenesetre az biztosnak látszik, hogy a rendszer a szöveget antiszemitanak tételezte, s tartott attól, hogy színpadra állítása is antiszemita lesz. Ezt viszont hatalmánál fogva úgy akadályozta meg, hogy egyszerűen nem nyitott vitát a szöveg előadhatóságáról, kizárva a diskurzusból a lehetséges rendezőket, színházakat és szereplőket. Így a hatalom irányítói – Foucault terminológiájával élve – előzetesen ellenőrizték a diskurzus termelését, mindenáron redukálva a véletlenszerűen felbukkanó diskurzusok által okozható veszélyeket.¹⁰ *A velencei kalmár* be nem mutatásának a hagyományát, amit nevezhetünk a hiány hagyományának is, törte meg végül az 1986-os bemutató.

A VELENCEI KALMÁR A NEMZETI SZÍNHÁZBAN – 1986

A helyzet komolyságát jól érzékelteti, hogy már jóval a bemutató előtt nagy számban jelentek meg az előadást bevezető, annak értelmezését előkészítő és a „felelősség” kérdésének elrendezését segítő cikkek. Az egyik legnépszerűbb napilapban, az *Esti Hírlap*ban például az előadás rendezőjétől, Sík Ferencről kérdezte meg Molnár Gabriella, hogy „ez az előadás miféle Shylockot kíván”; másrészt azt is, hogy „megéri-e kockáztatni, hogy *A velencei kalmár* felkorbácsolja a kedélyeket?” Az első kérdésre Sík kitérő választ adott, Gábor Miklósrá hárítva a felelősséget, úgy érvelve, hogy „ez a színész testének, lelkének dolga elsősorban”, de olyan előadást szeretne, amely „jelenetről jelenetre érzékeltetné [...] a folytonos, életteli hullámzást”. A második kérdésre Sík szintén általánosságokkal válaszolt, miszerint „a darab színrevitelét az indokolja, hogy jó néhány olyan kérdést érint, mely sokunkat foglalkoztat manapság”, felsorolva a pénz

⁹ *A velencei kalmár* bemutatása tudatos mellőzésének lehetősége nemcsak itthon merült fel, hanem az NSZK-ban is, annak ellenére, hogy ott számos *Velencei*-produkciót színpadra állítottak. Mint arra Sabine Schültig felhívta a figyelmet, „néhány német kritikus azt is kétségbe vonta, hogy a darabot elő lehet-e egyáltalán adni: 1960-ban a mannheimi színház vezetője végül úgy döntött, hogy leveszi *A velencei kalmárt* a programról, mert nem akart olajat önteni az újjáéledő antiszemitizmus tüzére. 1985-ben, a drámaíró és kritikus Rolf Hochhuth egyenesen azt kérte, hogy »ne játsszátok soha többé«, a rendező Heinz Hilpert pedig azt mondta, hogy csak akkor rendezné meg, ha »negyven zsidó ülne az első sorban és mind csak röhögne az előadáson«.” Schültig 2005: 66.

¹⁰ Foucault 1998: 51.

hatalmát, az erkölcs, jog és vagyon viszonyát, a gazdasági kényszereket és a kép-mutatató közerkölcsöket. Úgy tűnik, Sík szándékosan kerülte a darabhoz kapcsolható problémákat, bár Molnár egy korábbi kérdésére válaszolva említette, hogy *A velencei kalmárral* kapcsolatban „a kelet-európaiak fokozott érzékenysége érthető és indokolt is a náci népirtás után”.¹¹ A Kádár-korszak közbeszédének tipikus lenyomatává teszi az interjút, hogy nem hangzanak el benne *A velencei kalmár* értelmezése szempontjából kulcsfontosságú, de tabunak számító kifejezések, úgy mint zsidó, antiszemita, filoszemita stb.; helyettük eufemizmusok és utalások (érzékenység, náci népirtás) szerepeltek, s az „érzékenységet” sem Magyarországra, hanem egész Kelet-Európára lokalizálták.

Egy hónappal később azonban, egy másik interjújában, amely a színházkedvelők szűkebb rétegének szóló képes magazinban, a *Film, Színház, Muzsikában* jelent meg, Sík már sokkal egyértelműbben és nyíltabban fogalmazott. Ablonczy László kérdésére, hogy miért is kell óvatoskodni a bemutatóval, Sík azt válaszolta, hogy

„a két világháború közötti korszak, majd az emberirtó idők súlyos és felelősségteljes kérdései mindmáig nem tisztázódtak, mert nem tisztázódhattak teljes nyíltsággal. [...] Ne tagadjuk, hogy szégyen, büntudat, bosszúvágy, lappangó lelkiismeretfurdalás gomolyog a szívekben és az agyakban.”¹²

Sík a korszak nyelvezetéhez képest szókimondóan fogalmazott, de megint eufemizmusokban, utalásokban és általánosságokban beszélt („emberirtó idők”). Sőt, a fenti szókimondó kijelentése után ismét visszalépett, mivel az előadás központi gondolata kapcsán azt tette hozzá, hogy „a pénz a fő mozgatója életünknek. Nem a pénzről szól az előadás, de azt próbálja megmutatni, hogy a pénz központi kérdés.”¹³ Mindezt persze azután mondta Sík, hogy megpróbálta kiszabadítani az Antonio és Shylock közötti gyűlölködést a keresztény–zsidó keretből, úgy érvelve, hogy

„Shylock nem azért vérgőzös és bosszúsomjas, mert zsidó. A vele szemben állók irgalmassága, álnoksága, kép-mutató volta se azzal okolható, hogy azért olyanok, mert keresztények.”

Mindenesetre Sík végül csak becsempészte a diskurzusba a zsidó–keresztény-kérdést, és arra is felhívta a figyelmet, hogy a darabot a Nemzeti Színház

¹¹ Molnár 1986: 8.

¹² Ablonczy 1986: 7. Az interjúból származó további idézetek ugyanerről a helyről származnak.

¹³ Az 1970-es Miller-produkció is a pénz fontosságát állította előtérbe. Mint azt Bill Overton kifejtette, Miller rendezése „azt hangsúlyozta, hogy a pénz mindenkit befolyásol. Antoniót, a sikeres, de megcsömörlött üzletembert, Bassaniót és barátait, a fiatalabb generációt, akik élvezeteiket követték, de a szinte természetesnek vett gazdagságtól függtek. Portiát, az örököszt, akinek gazdagon díszített otthona a feltűnő fogyasztás emlékműve volt. [...] Belmont sem tűnt romantikusnak vagy pedig misztikusnak, hanem a pénz produktumának.” Overton 1987: 45.

már játszotta 1940-ben.¹⁴ Ez annyiból érdekes, hogy Sík rendezése ezen az előadáson keresztül a Hevesi Sándor 1927-es nemzeti színházi és Bárdos Artúr 1936-os művész színházi rendezéseivel is kapcsolódott annyiban, hogy a velencei karnevál színes forgatagába helyezte a történeteket, és erőteljesen Shylockra építette az előadás értelmezését.¹⁵

Még mindig a bemutató előtt Görgey Gábor beszélgetett a darab fordítójával, Vas Istvánnal. Az interjúban Görgey nyíltan arról kérdezte Vast, hogy antiszemita darab-e *A velencei kalmár*. Vas azt válaszolta, hogy akik „antiszemita darabnak értelmezik, megfelelnek róla, hogy az ellentábor, az a – nevezzük így – keresztény úri világ, Antonio és Bassanio világa, milyen kegyetlen leleplezéssel, mennyire felmentés nélkül jelenik meg Shakespeare színpadán”.¹⁶ A zsidókérdéssel kapcsolatban pedig Vas kifejtette, hogy

„meg kell érteni mindenfajta érzékenységet a témával kapcsolatban. Megérteni, de nem belenyugodni. 1945 után egy ideig sokat beszélünk-írtunk a zsidókérdésről. [...] Azután pedig mesterséges hallgatás borította a kérdést. Pedig a nyílt beszéd mindig hasznosabb, mint a hallgatás. Az érzékenységek attól még nem szűnnek meg, sőt!”

Arra kérdésre, hogy van-e nálunk antiszemitizmus, azt válaszolta, hogy

„valószínűleg van. [...] Lehet, hogy kényesebb [nálunk a kérdés], nem tudom. De bizonyos, hogy antiszemita érzelmek másfelé is élnek, helyzetünk tehát nem speciális, ami a darab játszhatóságát illeti.”

Majd Görgey azon felsorolására, hogy Európában hányszor játszották a darabot, Vas azt válaszolta, hogy „csak megerősíti: politikai és szellemi kiskorúságot jelent, ha egy ország színházkultúrája *A velencei kalmárt* nemlétezőnek tekinti”.

¹⁴ Az 1940-es előadás népszerűsítését az előadásban Shylockot játszó Major Tamás végezte el. A Mélykúti Ilona által készített rádióriportban Major kiemelte, hogy a Németh Antal által irányított Nemzetiben játszotta Shylockot. Majd önmagát állítva középpontba nemcsak azt állította, hogy az előadást ő rendezte, de azt is, hogy akkoriban „Shylockot jól lejátszani egyet jelentett politikai kiállással, de egyetlen embernél vették ezt észre: ez én voltam, úgyhogy *A velencei kalmárt* öt előadás után betiltották. [...] Egy pillanatig sem volt nem-tetszés, az egész közönség a hatása alá került. [...] Shylock óriási nagymonológja [...] után majdnem nem lehetett folytatni az előadást, olyan viharos ünneplésben törtek ki. [...] Amikor átvittük a Nemzetibe, óriási botrány volt: egy... egy csúszómászó kommunista játszik a Nemzetiben, és úgy intézkedett, hogy azt be kell tiltani. [...] Szóval úgy éltem meg a Shylock-figurát, hogy nyilasok követelték, hogy dobjanak ki a Nemzeti Színházból, de Németh Antal nem dobott ki.” Mélykúti Ilona riportja Major Tamással, gépirat, Gondolat-jel, Kossuth Rádió, 1986. március 10., OSZMI Történeti Tár, *A velencei kalmár*-dosszié.

¹⁵ Mint azt Sík kifejtette, „Milloss Auréllal [...] beszélgetve, megtudtam tőle, hogy a harmincas években a Bárdos Artúr által rendezett előadásban éppen ilyen karneváli táncvígalmat terveztek”. Ablonczy 1986: 7. Lásd Gajdó 2002: 153–154.

¹⁶ Görgey 1986: 7. A riportból származó összes többi idézet forrása is ugyanez a hely.

Mielőtt rátárnék *A velencei kalmár* elemzésére, Vas fenti kijelentésének fényében, érdemes megemlíteni a korszak egy másik – a jelen tanulmány témájának szempontjából szintén problematikusnak tekintett – előadását, Joseph Stein és Jerry Bock musicaljét, a *Hegedűs a háztetőn*. A darabot 1964-ben mutatták be a New York-i Broadway-n, majd pár év múlva, 1971-ben megjelent a filmes verzió, 1973-ban pedig már a Fővárosi Operettszínház is előadta, a Nemzeti Színház egyik vezető színészének, Bessenyei Ferencnek a főszereplésével. A siker ellenére (vagy éppen azért) az előadást 1974 júliusában betiltották.¹⁷ Tízéves szünet után, 1983-ban a színház megpróbálta ismét elővenni, de a minisztériumban eltanácsolták, majd a következő évben, 1984-ben a felújítást felügyelettel engedélyezték ugyan, de a musical új bemutatóinak országos tiltása továbbra is érvényben maradt. Végül az Operettszínház csak 1985-ben újíthatta fel, de az új bemutatókra vonatkozó tiltás továbbra is érvényben maradt.¹⁸

Jóllehet a dokumentumok főleg a betiltás tényét említik, s ez sem kevés, a cenzorok valószínűleg több problematikus elemet is találhattak a *Hegedűs a háztetőn*-ben. Bár egyértelműen populáris műfajban, musicalben elbeszélve, az előadás alapvetően mégis egy család sorsán keresztül a kelet-európai zsidó közösségek hányattatásainak és felbomlásának történetéről szól. Így az előadás ezen a könnyű, de népszerű műfajon, illetve a főszereplő Tevje, a szegény tejesember lányainak sorsán keresztül jelenítette meg a zsidó hagyományoknak a modernség kihívásai következtében történő átalakulását; a zsidó közösség folyamatos üldöztetését (felidézve a holokauszt emlékét); az üldöztetésre való reakciót, a zsidó összetartást; s a musical befejezésével, amikor is a közösség tagjainak el kell hagyniuk a falut, Anatevkát, áttételesen utalhatott a rendszer által ellenségnek beállított, de a musicalben a szabad világgént megjelenő Nyugatra, valamint a hivatalos ideológia által tiltott cionizmusra.¹⁹ Sőt, a cenzúra szempontjából

¹⁷ B. Élthes Eszter Bessenyei Ferenc honlapján írta le az eseményt: „Az 1973-as bemutató utolsó előadása a Fővárosi Operett Színház 1973/74-es évadjának évadzáró előadása volt, 1974. július 15-én, hétfőn. Júliusban jóformán csak a Hegedűs volt műsoron, amiből arra lehet következtetni, hogy a betiltásról értesülve úgy szervezték a színház műsorát, hogy a megmaradó kis időben minél többször ezt a darabot adhassák elő. Talán még szóltak is, akiknek csak tudtak, hogy gyorsan nézzék meg a darabot, vagy először, vagy akár sokadszorra is, mert utána nem tudni, mikor lesz erre megint alkalom”. B. Élthes 2014.

¹⁸ Bogácsi 1991: 166.

¹⁹ A Színházművészeti Szövetség elnökségi üléséről készült jegyzőkönyv szerint a hivatalos álláspont éppen az előadás „demagógiáját” kifogásolta. Érdemes felidézni az egész ülést, amelynek kezdetén a minisztérium képviselője, Malonyai Dezső egyszerűen bejelentette, hogy „a Hegedűs a háztetőn c. darab lekerült az Operett Színház műsoráról”. Az Operettszínház főrendezője és az előadás rendezője, Vámos László azonban nem engedte ennyiben hagyni a dolgot, s kifejtette, hogy „meg kellene vizsgálni, hogy 100 előadás alkalmával történt-e valami incidens a színházban, fütty, megjegyzés stb. Szerinte ez egy humanista remekmű, és a hatáselemzészt kellene értékelni. Ma a világ tele van nihilizmussal. Nagy eszmények megtartására a közönségnek szüksége van. Ez egy anticionista darab. Ez a darab harcra, ez szeretetre nevel, szülői és testvéri kapcsolatot tár fel, egy pozitív megnyilvánulás. Aki ez ellen a darab ellen szól ellensége az államrendszernek. A művek mindig túlélnek a cenzorokat.” A választ az MSZMP KB munkatársa, Kőháti Zsolt adta meg: „Fél, hogy demagógiába esik. Az ő felettes szerve az MSZMP

még problematikusabb lehetett, hogy a zsidó falusiak üldözői orosz katonák voltak, ami a kortárs magyar nézőknek lehetőséget adott az áthallásra, s a kortárs magyar helyzetre való vonatkoztatásra.

A *Hegedűs a háztetőn* és *A velencei kalmár* összefüggéséről Andrikó Miklós – aki 1975 és 1982 között Szolnok megyei első titkárként működött – a következőképpen emlékezett: *A velencei* 1978-as szolnoki színpadra állításának ügyében fölhívta a miniszterhelyettest, Tóth Dezsőt, akitől azt a választ kapta, hogy „annyi az ilyen jellegű darab a színpadokon, hogy az egységes, országos műsorpolitika ezt már nem bírja el”.²⁰ Azaz, ahogy arra Bogácsi Erzsébet Andrikó esetében rámutatott, egyrészt általában „a zsidó tematika miatt kifogásolták a bemutatót”, másrészt pedig ez a tematika az 1973-as jom kippuri (Izrael, illetve az Egyiptom és Szíria által vezetett arab koalíció közötti) háború idején értelmeződhetett „demagógiaként”, azaz a zsidó államért való kiállásként – miközben a hivatalos (szovjetek által diktált) álláspont az arab koalíciót támogatta. Következésképp a pártvezetés, különösen Aczél György ügyelt egyrészt arra, hogy az úgynevezett zsidótematika ne kerüljön túlsúlyba a hazai színházak repertoárján, másrészt arra is, hogy a lehetséges (mindenesetre azonnal demagógiának bélyegzett) áthallás is a minimumra csökkenjen.²¹ Az 1980-as évek közepén azonban, a nemzetközi folyamatok részeként a zsidókérdést Magyarországon sem lehetett már egyszerűen nem létező problémaként a szőnyeg alá söpörni, s úgy tűnik, ennek következtében jelenhetett meg a színpadon *A velencei kalmár*.²²

Tudományos és Közoktatási Osztálya által történt a darab betiltása, s az alkotókkal az arra hivatottak nem beszéltek meg ezt. [...] Ez a darab demagógiába csúszott. Megjegyzni, hogy sértve érezte magát.” „Vámos L.: Kérdezi, hogy mi volt a darabban a demagógia.” Malonyai a következő választ adta: „A kifogásolt darabra döntést hozni – külön témát érdemlő feladat. Beszél a cenzúráról a darab betiltásáról. [...] A színház műsorának véleményezése sokféle tényező és szemlélet kérdése. Világos, hogy a döntés alapvető politikai döntés. Ő személy szerint harcolt a műért, de szerinte is a párt állásfoglalása helyes. A helyzet rendkívüli módon változó az egyes művek szerzőire és előadásaira vonatkozólag.” Majd Vámos zárta le a vitát: „Pozíciójánál fogva szolidáris, csak találgatni tud, hogy miért vették le a darabot.” Elnökségi ülés jegyzőkönyve, OSZMI, Színházművészeti Szövetség jegyzőkönyvek, 1972, Titkárság–Elnökség levelezés és jegyzőkönyvek dosszié. Sajnos a pártállami tisztviselők pontosan nem fejtették ki, mit értenek demagógia alatt, de a Nyugat pozitív beállítására, a cionizmusra és Izrael támogatására gondolhatunk.

²⁰ Bogácsi 1991: 113.

²¹ Komoróczy a *Hegedűs a háztetőn* tiltását összefüggésbe hozta a zsidó öntudat megjelenésének veszélyével a jom kippuri háború kapcsán. Mint kifejtette, „jelkép értékű, a belső zsidó életet ugyan nem érintő, a helyzetet mégis villámfényként megvilágító adatokkal lehet leírni a politikai vezetés félelmét attól, hogy a zsidó öntudat váratlanul megint felszínre törhet. A »jom kippur-háború« (1973. október 6–22.) után a Fővárosi Operettszínház műsoráról levették a »Hegedűs a háztetőn« [...] című musicalt, amely akkor már hónapok óta nagy sikerrel ment [...]; a Magyar Rádió meghirdetett műsorából indoklás nélkül törölték Händel »Izrael Egyiptomban« című oratóriumának hangfelvételét.” Komoróczy 2012: 1045–1046.

²² A zsidó főszereplőt tartalmazó másik alapszöveg, Lessing *Nathan der Weisėje* a 20. század jelentős részében elkerülte a magyar színpadokat. Az 1912-es Nemzeti Színház-i bemutató (1912. október 16.) után a Kolozsvári Nemzeti Színház játszotta (1929. január 22.), majd csak 1986. október 16-án állította színpadra Ruszt József a zalaegerszegi Hevesi Sándor Színházban Avar

Az alapos előkészítés után *A velencei kalmár* bemutatóját 1986. március 20-án tartották a Nemzeti Színházban, Vas István fordításának felhasználásával és Sík Ferenc rendezésében. A színlapon vígjátékként aposztrofált előadást három felvonásban játszották, Gábor Miklós alakította Shylockot, Rubold Ödön Antoniót, Kubik Anna Portiát, a díszleteket Csányi Árpád, a jelmezeket pedig Schäffer Judit készítette. Az előadásról készült videofelvétel alapján megállapítható, hogy Sík számos változtatást eszközölt a szövegen (ezeket a későbbiekben részletesen tárgyalom), az előadásba több jelenetet iktatott be, és felerősített egyes utalásokat. Az előadás Shakespeare-korabeli miliőre emlékeztető, de a kortalanság benyomását keltő környezetet kínált a történethez, melyből Shylock modern öltönyével, esernyőjével mintha kicsit kilógott volna; de jelmeze finoman utalt Laurence Olivier 1970-es híres Shylock-alakításának öltözékére is.²³

A szereposztást tanulmányozva teljesen egyértelműen látszanak az előadás hangsúlyai. Míg Shylockot a Nemzeti egyik legkarakteresebb és leghíresebb színésze, az akkor hatvanas évei vége felé járó Gábor Miklós alakította, addig Antoniót a Színművészeti Főiskolát pár évvel korábban befejező, a Nemzetiben fiatal tehetségként kezelt Rubold Ödön személyesítette meg. A két színész kvalitásaiból származó szereposztási aránytalanság és egyes jelenetek beállításai miatt az előadás a Shylockot alakító Gábort helyezte előtérbe, öltönyös, de külsődleges zsidó attribútumokkal, kipával és tallittal ellátott jelmeze pedig vizuálisan is jelezte Shylocknak a velencei környezetben való idegenségét.²⁴ A színlapon megjelent rövid szinopszis azonban mindent elkövetett, hogy az előadás megszabaduljon a bevezető interjúkban említett „kérdésektől” és „feszültségektől”:

„Velence kék ege alatt vidáman zajlik az élet, a szerelmeseknek [...] egyetlen vágyuk, hogy egymáséi lehessenek. Ez persze nem megy zökkenők nélkül. [...] Bassanio, hogy szíve választottját elnyerje, kénytelen kölcsönkérni. [...] A jó barát segít, Antonio kér kölcsönt a velencei uszorástól, Shylocktól. Shylock ugyancsak megfontolja, hogy kinek és mennyi pénzért kölcsönöz, de Antonio jó kérelmezőnek ígérkezik, neki adhat, s ez egyszer a kölcsönért nem is kamatot kér, hanem szokásától eltérően zálogot. A zálog pedig igencsak nagy bonyodalmak előidézője, mert Antonio hajói nem érkeznek meg, áruja elvész a tengeren, s kénytelen megadni a »zálogot«. A jó barát még erre is hajlandó lenne, de ha ezt megadja, az életét kockáztatja. Természetesen a vígjáték nem lenne vígjáték, ha emberek vére omlana ki, s az eszes Portia [...] olyan tervet eszel ki, amely megmenti az önfeláldozó Antoniot. Mindenki boldog, csak Shylock nem, hiszen úgy érzi, hogy őt rászédtek, becsapták, a törvényt [...]

Istvánnal vendégként a címszerepben. A szöveg 1945 utáni német feldolgozásairól lásd Feinberg 2002.

²³ A Royal National Theatre produkcióját Jonathan Miller rendezte, de népszerűségét annak köszönhette, hogy 1973-ban ezt a rendezést filmesítette meg John Sichel. Miller az 1880-as évek viktoriánus Velencéjébe helyezte a történetet.

²⁴ A videofelvétel tanúsága szerint azokat a jeleneteket, amelyben Shylock szerepelt, Sík általában úgy szervezte meg, hogy Gábor legyen a színpad leghangsúlyosabb helyén, közepén, bejátszva szinte az egész színpadot, s hozzá képest helyezte el a többi szereplőt.

most éppen nem Shylock oldalára billenti az igazság mérlegét. A nagy komédiában így egyetlen vesztes is akad.”²⁵

A szinopszist olvasva, úgy tűnik, mintha a színház nem is *A velencei kalmárt* adta volna elő, hanem egy Disney-szerű mesét szerelmesekről, némi bonyodalommal valami homályos „zálog” körül, ami azért szerencsére gyorsan megoldódik, megmentve az önfeláldozó barátot, vesztesként hagyva „a nagy komédiában” Shylockot. Azt természetesen nem tudhatjuk, hogy mennyire kellett a szinopszistnak alkalmazkodnia a hatalom elvárásaihoz, úgy beállítva a darabot, mintha az valóban csupán a „vidám élet” „zajlásának” és „zökkenőinek” a bemutatásáról szólt volna, a kádári szocializmus által tabunak kezelt „kérdésektől” teljesen függetlenül.

A bemutatót széles körű érdeklődés övezte, majdnem minden jelentősebb napilap és kulturális folyóirat írt az eseményről. Bár Róna Katalin még a bemutató előtt készített interjút Gábor Miklóssal, a szöveg megjelenését a bemutató utánra időzítették, s így ez lett az egyik első, az előadást értelmező cikk. Talán azt várták tőle, hogy a nagy népszerűségnek örvendő Gábor szavai kijelölik majd az előadás lehetséges értelmezésének irányát. Mindenesetre – Vashoz hasonlóan – Gábor egyértelműen fogalmazott, kifejtve, hogy „Shylock bosszúvágya emberileg, társadalmilag is nagyon indokolt”.²⁶ Sőt, a darab által ábrázolt helyzetet össze is kötötte azzal a korszakkal, amikor itthon legutoljára játszották, hivatkozva az 1940-es Major-féle, Gábor által „nyíltan náciellenes szándékúnak” nevezett produkcióra. Mint kifejtette,

„Shylock helyzete eléggé hasonlít a horthysta Magyarország zsidóinak helyzetéhez. Velencének szüksége van Shylockra és a pénzére, ezért bizonyos törvényes jogokat biztosít neki. Másrészt viszont lezsídóztatják, leköphetik, kutyának nevezhetik, sőt kirabolhatják.”

Gábor azonban nem állt meg a régmúlt idők ellentmondásos helyzetének ismertetésénél (és ezáltal a probléma eltávolításánál), hanem nyíltan a Kádár-kori Magyarországhoz kapcsolta a darab által felvetett problémákat. Arról beszélt ugyanis, hogy „ha a színpadon kimondom ezt a szót zsidó – a nézőtéren már bizonyos feszültség támad”. Mindezt pedig azzal támasztotta alá, hogy „néhány aláírt és névtelen levél, amit a közelmúltban – mióta publikus lett, hogy Shylockot játszom – kaptam, bizonyítja, hogy a »kérdés« még létezik”.²⁷ Mindenesetre – Vas Istvánhoz és másokhoz hasonlóan – Gábor azt java-

²⁵ *A velencei kalmár*, színlap. OSZMI Történeti Tár, A velencei kalmár-dosszié.

²⁶ Róna 1986a: 8. Az interjúból származó, soron következő két idézet forrása ugyanez a hely.

²⁷ Róna 1986a: 9. A soron következő három idézet forrása ugyanez a hely (kiemelések az eredetiben). Annak további bizonyítékeképpen, hogy a bemutató nem volt igazán problémamentes, álljon itt még egy történet, amelyet a Nemzeti Színház akkori ügyelője, Kadelka László említett egy interjúban. „Kadelka László ez ügyben akkor merészkedett a legtovább, amikor 1986-ban,

solta, hogy „akik attól félnek, hogy A velencei kalmár uszító darab, ne feledjék: korunkban is érvényes, hogy mindenféle jognak – a kisebbségek jogainak is – első biztosítéka a *nyílt, egyenes beszéd*”. Majd hozzátette, hogy

„nem arról van szó, hogy kegyesen be kell fogadnunk kisebbségeinket, megengedni nekik, hogy magyaroknak vallhassák magukat – *a jog nem kegy*. És nem is kiváltság. [...] a mai Magyarország nem Magyarország zsidó polgárai nélkül.”

Mindenesetre az előadást „úgy játsszuk el, ahogy megírták, pontosan, mindenféle demagóg szándék nélkül. Nem a darab antiszemita, hanem alakjainak egy része.”

Gábor szerint az előadás sikere „nagyrészt azon múlik majd, mennyire sikerül eljátszani nemcsak a zsidót, hanem az antiszemitát is”. A bemutató előtt megjelent cikkek és interjúk, valamint Gábor Miklós megszólalása tehát a Kádár-kori közbeszédhez képest szokatlan nyíltsággal szóltak a zsidókérdésről, az antiszemitizmusról, a felelősségről, a közbeszéd nyitottságának lehetőségéről, felkészítve ezáltal a nézőket az előadás által felvethető lehetséges problémák kezelésére és értelmezésére. Másrészt viszont továbbra is játszották a Kádár-kori eufemisztikus, utalásos nyelvjátékot; a magyar hagyománnyal megegyezően pedig főleg Shylock értelmezésére koncentráltak. A fokozott érdeklődést az is jelezte, hogy a Magyar Rádióban beszélgetést tartottak az éppen bemutatott előadásról, és ennek anyaga a *Magyar Hírlap*ban nyomtatásban is megjelent. Úgy tűnt, Sík a rádió nyilvánosság előtt ismét nem akart fontos kérdésekről beszélni, így – akárcsak Molnár bemutató előtti interjújában – azt fejtegette, hogy „a pénz, illetve a pénz szerepe olyan katalizátor benne, ami a jelenlegi körülmények között a művet rendkívül aktuálissá teszi”.²⁸ A jelen lévő irodalomtörténész, Kéry László azonban az előadás által felvetett lényeges kérdésre terelte a szót, úgy érvelve, hogy a darab „nemcsak az úgynevezett zsidókérdésre, hanem általában a kisebbségben élő népcsoportok helyzetére” is rákérdez. Ezzel kapcsolatban jegyezte meg, hogy Shylock nagymonológjában „valójában a kisebbségi jogok nagy himnuszát fogalmazza meg. Éppen ettől lesz a darab ma nagyon aktuális, s természetesen bizonyos értelemben kényes.” Kéry felvetése azonban nemcsak a zsidókérdés kitágításaként értelmezhető, hanem az adott kontextusban a beszélgetésnek a zsidókérdésről

Aczél György több évtizedes, ellentmondást nem tűrő akaratának megpuhulásakor a Nemzeti műsorára tűzte az addig tiltott *A velencei kalmárt*. A próbafolyamat közben minden irányból tiltakoztak, a főszereplő Gábor Miklóst kutyasétáltatás közben inzultálták, a teljes diplomáciai részvétellel zajló premieren pedig a rendőrfőnök kereste Kadelkát, mondván: egy bejelentés szerint bomba van a nézőtéren. Az ügyelő addig húzta-halasztotta az ügyet, míg végül az előadás leállítása nélkül, a szünet előtt és a szünetben tudott lezajlani a persze eredménytelen kutatás. Kadelkát másnap hajnalban egy modortalán, de elegáns úr elé állították a Belügyminisztériumban, ám a napot már a kulturális miniszterhelyettes irodájában fejezte be, átvéve a roppant jelentős összegű prémiumot a politikai botrány elkerüléséért.” Kovács 2013.

²⁸ Rapcsányi 1986: 12. A beszélgetésből származó további idézetek forrása ugyanez a hely.

való eltereléseként is, hiszen nem speciálisan zsidó, hanem általános, kisebbségi kérdésként állította be a darab által felvetett problémákat.

Ezért reagálhatott Kéry felvetésére Mészáros Tamás kritikus eléggé élesen úgy, hogy Shakespeare szövege nem a kisebbségek helyzetének tematizálásáról, hanem inkább antiszemitizmusáról lett ismert. Mint kifejtette,

„a rendezők és a színészek jóideje különös előszeretettel [...] azon igyekeznek, hogy megmutassák: a Shylockkal szembenálló világ nem is olyan makulátlan, mint amilyennek a darab olvastán látszik. Mert ha a szöveget megpróbáljuk elfogulatlanul vizsgálni – ami szinte lehetetlen –, akkor mégiscsak az derül ki, hogy itt csupa grállovag áll szemben egy megátalkodott gazemberrel. [...] A néző előtt a darab elején voltaképp egyszerű képlet jelenik meg: adva van egy ember, aki oly önfeláldozó, hogy kamat nélkül segíti ki a barátait, [...] s van egy másik, aki ezen nyereszkedik.”²⁹

Mészáros megközelítése, kimondva ezáltal az addigi elhallgatott állítást, ellenben teljesen megfelelkezve Antoniónak és körének rasszizmusáról és antiszemitizmusáról, magát a szöveget tételezte antiszemitának, s ebből következően számára „a kérdés tehát az [volt], – beszéljünk nyíltan –, hogy az előadás az antiszemitizmus malmára hajtja-e a vizet vagy sem?”

A vitában részt vevő szociológus, Hankiss Elemér a zsidókérdésre, antiszemitizmusra és kisebbségi létre vonatkozó, korábban felvetett problémákkal kapcsolatban azt jegyezte meg az akkori magyar társadalomra vonatkozóan, hogy

„ilyen érzékeny kérdéseket soha nem vizsgáltunk, nem vizsgálhattunk, nem mertünk vizsgálni. [...] A magyar társadalomban az egymás iránti bizalom szinte minimálisra süllyedt. Tele vagyunk elfojtott vagy el sem fojtott bizalmatlanságokkal. Szorongásból fakadó, de elfojtott agressziókkal. [...] Tehát rengeteg olyan gyűlékony anyag van a társadalomban, ami az emberek reakcióit eltorzíthatja egy ilyen darab esetében.”

Mіндеzen problémák orvoslására, Vashoz és Gáborhoz hasonlóan, Hankiss azt javasolta, hogy legjobb lenne, „hogya a kérdésről a társadalom elkezdene

²⁹ Az előadásról szóló kritikájában Almási Miklós is osztotta ezt a felfogást. Mint írta, „ma már képtelenek vagyunk könnyed vígjátékot látni ebben a darabban – keserű, kegyetlen játékká vált ez a történet. De nehezebb feladattá vált Shylock és Antonio ellentétének ábrázolása is. Hiszen betű szerinti értelemben a zsidó uzsorás valóban véres bosszút akar venni a velencei kalmáron, Antonión, s a darab folyamán nemcsak egész Velence utálja ezt az embert, de szolgája, sőt még saját lánya is elhagyja. És hadd tegyem hozzá, hogy Shakespeare ezúttal – részben osztva korának előítéleteit – nem akarja kiegyensúlyozni (legalábbis nem látványosan) ezt a képet.” Almási itt éppen arra utalt, hogy értelmezésében a darab maga antiszemita. Sőt, azt is hangsúlyozta, hogy nálunk nem játszották „a felszabadulás óta, ami, valljuk meg, jó ideig bölcs kultúrpolitikai és művészi döntés volt”. De azt is hozzátette, hogy „negyven év múltán azonban már nem lehetett csak hallgatással túllépni az egyik legismertebb Shakespeare-drámán és az azt körülvevő előítéleteken, felvetéseken, s főképp értékeken”. Mindhárom idézet forrása: Almási 1986: 8.

nyíltan beszélni. Szembenézne múltjával és jelenével. Örülnék, ha végül is sor kerülne erre, bár nincs rá sok kilátás.” Mindenesetre a rádiós beszélgetés nem foglalt állást a fenti problémákkal kapcsolatban, így megelégedett azzal, hogy különböző szempontokból értelmezte és a nyilvános diskurzus számára felvetette azokat.

A bemutatóra reflektáló kritikák egy része, az előadás szinopszisával megegyezően, a mesematika keretében tárgyalta az előadást, így kerülve meg a „rázós kérdéseket”. Bernáth László a *Népszavában* például éppen azért dicsérte az előadást, mert az mindvégig megtartotta a vígjátéki attitűdöt: különösen a belmonti jeleneteket „sok fény, sok szín, kellemes zene” jellemezte, amit „ez a mostani előadás Csányi Árpád díszlete szerint kék háttérfüggönnyel, egyszerű színpaddal, hintákkal majdnem virtuózan old meg”.³⁰ Shylock értelmezéséről azt állította, hogy Sík

„tragikus hőst formált Shylockból. A megalázott, meggyötört ember lázadását játszatja el Gábor Miklóssal, akinek elfogy a türelme, s megpróbálja kihasználni a törvény betűjét, hogy bosszút álljon. Amikor kiderül, hogy a törvény betűjét ez a hatalom úgy értelmezi, ahogy akarja, akkor tragikus hősként távozik a dózse elől, ahol még megalázói is átérzik drámáját.”

Ezen színpadra állítást pedig teljességgel elfogadhatónak tartotta, mert „a huszadik század második felében, amikor nemcsak Hiroshima bombafelhője, hanem az auschwitz-i krematórium négyszögletes kéményének füstje is ott gomolyog közös emlékezetünkben, nem nagyon lehet, nem nagyon érdemes A velencei kalmárt máshogy játszani”. Arról viszont Bernáth jótékonyan hallgatott, hogyan kapcsolódnak egymáshoz az előadásban a belmonti mese, illetve a Shylock kapcsán megidézett gombafelhő és krematórium szörnységei.

Más kritikák nem voltak ennyire elégedettek a megvalósítással, s éppen azért kritizálták az előadást, mert aránytalanságot véltek felfedezni a részletesen kidolgozott, tragikusra hangszerelt és színészileg kitűnően megoldott Shylock és a meseinek beállított helyzetek és alakok között. Mint azt Takács István kritikája megfogalmazta, Sík „rendezése, amilyen gondosan és hitelesen dolgozza ki Shylock motívumait, indítékait, annyira kevésbé törődik a másik oldal plasztikus megrajzolásával”.³¹ Koltai Tamás hasonlóképpen kárhóztatta az előadásnak ezt a másik oldalát, hiszen

³⁰ Bernáth 1986: 12. A kritikából származó, soron következő idézetek forrása ugyanez a hely. Barabás Tamás is kiemelte, hogy „Sík Ferenc remek rendezése megőrzi a vígjátéki jelleget; ahol csak lehet, játékos futamokkal idézi fel a »máskülönben« karneváli könnyedséget árasztó, égszínké velencei atmoszférát és értően irányítja a »vígjátékba keretezett tragikus alak« (Kárpáti Aurél) drámájának kibontakozását”. Barabás 1986: 7. Az 1984-es RSC-produkció (rendezte: John Caird) szintén ezt a megoldást használta: „a belmonti jelenetek kilátótoronnyal felszerelt, romantikus kertben jelentek meg.” Overton 1987: 47.

³¹ Takács 1986a: 6.

„Csányi Árpád »mesés« díszlete, Schäffer Judit pompás ruhái arisztokrata gyerekek karneváli Velencéjét ábrázolják. [...] A zsidót megvető Antonio itt egyszerűen unott pozór. Az előadás csupa leértékelt, súlytalan személyiséget mutat be Shylock keresztény kiközösítői között – mintha csak jelentéktelen emberek lehetnének antiszemiták.”³²

Ezzel viszont, mint írta, „felborul a drámai egyensúly”, mert „Shylock – ez bizonyára Gábor Miklós színészi súlycsoportjából következik – az előadásban kivételes formátum”,³³ hiszen „figuraépítő módszerességgel ábrázolja a vallási kirekesztettségét úri és bankári méltósággal ellensúlyozó *üzleti potentátot*, akinek pénzemberi viszonyát nem a megaláztatás, ellenkezőleg a gúny, sőt a fölény dominálja”.³⁴ Ezt a helyzetet az előadásnak az a beállítása is kiemelte, hogy Sík az első felvonás harmadik jelenetében Shylock monológiájából kihúzott bizonyos sorokat, így mint azt Mészáros kritikája megfigyelte, Shylock nem jelentette be, hogy szándéka Antonio iránt régtől érzett gyűlöletét „jóllakatni”; és „a kemény bosszúfogadalmat – »átok verje törzsemet, ha neki ezt megbocsátom« – sem halljuk”.³⁵ Következésképp Shylocknak Antoniéhoz való viszonya kezdetben nem az emberölés reményében fogant, hanem inkább „barátságos közeledési kísérlet. Csak Jessica megszöktetésekor és pénzének elrablásakor, a teljes anyagi-érzelmi kifosztottság állapotában kapaszkodik *kétségbeesett ötlettel* az egyezés betű szerinti értelmezésébe: törvényes elégtételt követel.”³⁶

Ennek következtében Gábor csak azt játszhatta el, hogy a kölcsönt mintegy Antonio és a keresztény úri társaság barátságát keresve játékosan adta, a zálogot is inkább csak viccként rakta hozzá, s „valóban közeledni óhajt ellenfeléhez,

³² Koltai 1986: 12. Takács is megerősíti ezt. Mint írta: „Sem Antonio, ez a mélabús és akaratgyenge, cselekvésképtelen elő-Hamletnek beállított figura, sem Portia, ez a kékharisnya, okos és hídeg, s túlságosan józan nő, sem senki más a szereplők közül nem képes akár csak valamelyest is méltó ellenfele lenni Shylocknak. Ezzel teljesen felborul a darab belső arányrendszere. S mivel ráadásul a Shylock-Antonio cselekménysort kísérő Portia-Bassanio-Jessica-Lorenzo szerelmi vonalat sem sikerül szervesen beilleszteni az előadás keretébe, a rég várt felújításról így azt kell mondanunk: Gábor Miklós emlékezetes alakításán túl mást kevésbé dicsérhetünk benne.” Takács 1986a: 6. Az Antonio-úrt próbálták később azzal orvosolni, hogy amikor az előadást Gábor betegsége miatt egy fél évig – 1988 májusa és decembere között – nem tudták játszani, a felújításkor már nem Rubold, hanem a színház egy másik, idősebb és karakteresebb színésze, Fülöp Zsigmond játszotta. (III-y) 1987: 5.

³³ Koltai 1986: 12. Bernáth és Barabás cikkei is főleg Gáborral foglalkoztak. Miután részletesen leírta Portia ruháját, hajfűrtjeit, a belmonti virágfüzéreket és madárkalitkákat, a szalagcsokros függőségeket, a habókos kéroket, Bogácsi Erzsébet is azt emelte ki, hogy „minden színi bolondéria arra megy ki, Antoniót, a velencei kalmárt megfossa súlyától. Ha ez volt a cél, hát, csaknem »sikeres« lett a szereplés: Rubold Ódön kissé »splenes«, egyre keservesebb kalmára eléggé jelentéktelen.” Bogácsi 1986: 9. Ezt a felfogást Róna Katalin is megerősítette, mivel Gábor alakításában „eljátssza a dráma lényegét s benne az ember és Velence tragédiáját. Eljátssza azt, ahogyan látja őt környezete [...], s hogyan nézi ő saját magát.” Róna 1986b: 8.

³⁴ Koltai 1986: 12. Kiemelések az eredetiben.

³⁵ Mészáros 1986: 6. Miller 1970-es rendezésében az egész monológot kihúzta.

³⁶ Koltai 1986: 12. Hasonló beállítással élt a Miller-produkció (1970 és 1973), de az 1980-ban megjelent, Jack Gold által rendezett, BBC-feldolgozás is. Overton 1987: 50–51.

amikor kamat helyett csak egy font kivágott hús tréfás zálogát kéri”.³⁷ A húzás következtében létrejövő szimpatikus Shylock beállításával viszont az volt a probléma – mint azt Nánay István kiemelte –, hogy Gábor alakításából egy lényeges momentum hiányzott, mégpedig „az a vonás, amely a zsidó figuráját többretekintővé, időnként ellenszenvenessé, elítélendővé teszi”.³⁸ Így az erkölcsileg feddhetetlenné és vétség nélkülivé növelt „Shylock-tragédia kiszakad a történetből, s ami fennmarad, az suta vígjáték, mese”.³⁹ A szerkezeti megosztottság következtében pedig „az ötödik felvonást, a továbbadott gyűrűk históriáját afféle függeléként nézegetjük”.⁴⁰

Shylock finomításával párhuzamosan a velencei/belmonti szereplők kegyetlenségét és antiszemitizmusát is finomította a rendezés. Ennek következtében kimaradt a második felvonásból Jessica és Lanzelo Gobbo azon jelenete, amelyben már a szöktetés után arról folyik a vita, vajon Jessica zsidó származását kompenzálja-e megtérése. Sőt, az egész előadásból kimaradt a zsidó szereplők keresztény hitre való térítése, azaz nemcsak Jessica önkéntes, hanem Shylock kényszerű konverziója is. A tárgyalási jelenetben ugyanis Antonio szájából nem hangzott el az a kegyetlen feltétel, miszerint Shylock „azonnal keresztény hitre térjen”.⁴¹ Sőt, az előadást Sík azzal a – Koltai szerint – „katartikus záróképpel” fejezte be, amelyben „a búskomorra lett Jessica (Papadimitriu Athina) apját sirató énekében és a halál érintése óta szemlátomást magába szálló Antonio megtorpanásában [...] megérezzük mindannyiunk közös idegenségét a magunk alkotta világban”.⁴²

Shylock előtérbe állításával összefüggésben Koltai kritikája felhívta a figyelmet Sík rendezésének egy másik jelentős változtatására. A kritikus a harmadik felvonás tárgyalási jelenetébe iktatott némajelenetet nemcsak Gábor játéka, hanem szinte az egész előadás „csúcának” tekintette,

„amikor a jelképes elégtételi gesztus lehetősége realitássá válik: egy élő emberbe kellene döfnie a kést. Ebben a *megingásban* kulminál Shylock életének egész tragédiája.”⁴³

³⁷ Mészáros 1986: 6.

³⁸ Nánay 1986: 17.

³⁹ Bogács 1986: 9.

⁴⁰ Bogács 1986: 9. Nánay is ezt emelte ki: „a derűs vígjátéki felfogás miatt az ötödik felvonás is értelmetlenül maradt.” Nánay 1986: 17.

⁴¹ Shakespeare 1982: 114. Miller meghagyta mindkettőt.

⁴² Koltai 1986: 12. Miller 1970-es rendezése is kaddissal végződött. Az 1973-as, John Sichel által rendezett filmverzió szerint, az utolsó jelenetben Jessica nem lépett be Portia belmonti házába, hanem az apja haláláról tanúskodó levél elolvasása után a ház előtt egyedül maradt, miközben a kaddis hallatszott. Lásd <https://www.youtube.com/watch?v=X6HA6oxaTWM> – utolsó letöltés: 2017. augusztus 31.

⁴³ Koltai 1986: 12. Gábor távozásának ezt a fontos momentumát említette Almási Miklós írása is, megjegyezve, hogy „mikor kisemmizve kimegy a színpadról, már lélekben halott, mégsem engedi, hogy támogassák, tudja és tudjuk, itt a vég. [...] Csak mi nézők tudjuk, hogy halálba megy a felfelé vezető díszletlépcsőn.” Almási 1986: 6. Ezt a jelenetet Bernáth kritikája is említette, Sík Ferenc „szinte belop egy némajelenetet Shylock és Portia két mondata közé. Azt ját-

Koltai értelemezésével ellentétben Mészáros a jelenet problematikus voltát emelte ki. Kritikáját a szöveg antiszemitizmusából eredeztetve érvelhetett úgy, hogy a kortárs előadások rendezőinek „méltányossági szempontok alapján” felmentést kell keresniük Shylock számára, ahogy azt a Nemzeti is tette.⁴⁴ De, mint írta, a Nemzeti „nem megoldások, hanem kibúvók után kutatott”, aminek következtében Sík „konceptiója egyértelműen Shylock javára billenti el a mérleget, még azon az áron is, hogy így minduntalan feloldja a drámai szituációkat”.⁴⁵ Ennek következtében a Koltai által „csúcsnak” tekintett jelenet Mészáros értelmezésében „a rendezésnek egyik kulcs- és egyben mélypontja is”. Pontosan azért, mert

„ebben a beállításban ugyanis Portia (Kubik Anna) a bírói pulpitusról csak hátulról látja Shylock késsel lendülő kezét, s azt hiszi döfni készül, – míg mi, nézők szemből ugyanazt a mozdulatot a lemondás gesztusaként érzékeljük: Shylock el akarja dobni a pengét, Portia – aki az utolsó pillanatig kivár a maga kegyetlen jogi leleményével – téved tehát, nem veszi észre hogy Shylock már megtört. Következésképp feleslegesen sújtja a végső végzéssel. [...] Ez a rendezői trouvaille végképp élet veszi a konfliktusnak, amikor találékonyan kifejezi, hogy Shylock nem tette volna meg, amire készült.”

szatja el, hogy ez a bosszút áhítózó uszorás, amikor még úgy néz ki, megkaphatná zálogát; kezében a késsel valójában nem tud vágni, ez már nem fér bele a jellemébe.” Bernáth 1986: 12. Barabás leírásában ugyanez a jelenet: „Kísérteties ötlete [Sík rendezésének], hogy a bírósági jelenetben kezébe is adja Gábor Miklósnak a kést, aki a gyilkos szerszámmal már közelít Antonio (Rubold Ödön) meztelen melléhez, hogy kivágja belőle, amit zálogként biztosít neki szerződésük: az egy font húst. [...] S hangsúlyossá válik, amit Shakespeare legfeljebb csak sejtett: hogy az öreg uszorás valójában nem tudná megtenni, aminek végrehajtását oly tántoríthatatlannal követeli. E fizikai kegyetlenség abszolválása meghaladja alkati adottságait.” Barabás 1986: 7. Bérczes László pedig külön írásban foglalkozott Gábor játékaival: Bérczes 1986.

⁴⁴ A szöveg antiszemitizmusára alapozott kritikájában úgy érvelt, hogy „ideje volna tiszta vizet önteni a pohárba, [...] méltóbb, ha nem leszünk farizeusok. Ha nem próbáljuk például Shakespeare-t azzal mentegetni, hogy nem volt antiszemita, és Shylock meg a velencei kereskedők viszonyában csupán a mindenkori *idegen*-problémát akarta feldolgozni. [...] Mi lett volna más egy *pórvul járt zsidó uszorást* felléptető, népszerűsítőre pályázó darab, mint antiszemita?” Miuután kiemelte, hogy a reneszánsz Európa és Shakespeare számára a zsidókérdés mást jelentett, mint korunkban, arra hívta fel a figyelmet, hogy Shylock „korántsem véletlenül lett zsidó, és nem *másfajta idegen*”. Majd ebből azt a következtetést vonta le, hogy „Shakespeare tehát nem mosta össze valamiféle *általában* vett idegen-ellenességgel a kifejezetten zsidó-ellenes érzelmeiket. És aligha akarta az eltökélten és kérlelhetetlenül bosszúvágyó Shylock méltán történt *megleckéztetését* arra használni, hogy egyszersmind erkölcsi piedesztálra állítsa.” Mindebből pedig Mészáros azt a tanulást vonta le, hogy korunkban a darab ab ovo antiszemita felhangjainak elkerülésére „az előadások rendezői és Shylockot játszó színészei mindenütt a világon *méltányossági* szempontokat keresnek tehát”. Az összes idézet forrása: Mészáros 1986: 6. Kiemelések az eredetiben.

⁴⁵ Mészáros 1986: 6. A kritikából származó, soron következő négy idézet forrása ugyanez a hely. Kiemelés az eredetiben.

Ezzel a „rendezői trouvaille-jal” pedig Mészáros szerint az volt a probléma, hogy így a helyzet leegyszerűsödött, hiszen „Shakespeare drámája *nem egy sajnálatos félreértés következményeiről* szól, hanem arról, hogy az egyik szélsőséges indulat hogyan provokálja a másikat. [...] Nem az elszánt és erős uzsorás kifosztásának, hirtelen megtöretésének kellene tragikusan hatnia, hanem [...] annak, ahogyan az egyes értékszemléletek jegyében történő emberi választások törvényzerűen más értékek elvesztéséhez vezetnek.”

Hasonlóan érvelt Bogácsi Erzsébet is, akinek szintén a Shylockra koncentrálo apologetikus beállítással volt gondja. Mint írta, „e rendezés nem is annyira Antoniót akarta befeketíteni, hanem inkább Shylockot, a történetesen zsidó uzsorást tisztára mosdatni”.⁴⁶ Bogácsi szerint ez a színrevitel még azt is Shylock javára fordította, hogy szolgálja és lánya elhagyja, hiszen így „magányossága fájdalmasan elmélyül”. Mindenesetre Bogácsi szerint nemigen hangsúlyozta a színrevitel, hogy

„Shylock saját kijelentése szerint, elsősorban azt akarja megbosszulni Antonión, hogy az nem tisztelte, kivált nem a mesterségét, és »kamatmentes« kölcsöneivel nem egy kliensétől megfosztotta. Inkább azt nyomatékosítják, hogy miután Shylock a zálogát nem veheti el, az őt sújtó ítélet bizony kemény, de azt már nem, hogy »gyilkossági kísérletért« mérik rá.”

Megfosztva bűnétől és eredeti bosszúvágyától, Gábor Miklós Shylockja „puritán ember, aki »foglalkozási ártalomként« túlértékeli a pénz jelentőségét, de vallásához, népe szokásaihoz ragaszkodik – a szeretteihez is a maga módján –, s bizonyára csak akkor sebez, ha maga is sebet kapott”. Shylock illetően módon való felmagasztalását volt hivatva megjeleníteni utolsó, néma jelenete, melyben, immáron a számára súlyos következményekkel zárult tárgyalás után, megtörve és kismizmizve, a velenceiek tekintetétől és Gratiano antiszemita üvöltözéseitől kísérvé, tántorogva, de egyedül hagyta el a színt, egy – úgy tűnik, ehhez a jelenethez „berendezett” – lépcsőn lassan felfelé menet, szinte a megváltó halálba indulva.

A kritikák jelentős része tehát a rendezést azért kárhoztatta, mert „nem lépünk ki a meséből”,⁴⁷ sőt, a belmonti jelenetekkel kapcsolatban egyenesen azt rótták fel Síknak, hogy „ez már nem mese, ez *operett*”.⁴⁸ Takács István az operettes jellegből adódó egyszerűsítéseket kifogásolva úgy érvelt, hogy

⁴⁶ Bogácsi 1986: 9. A kritikából származó, soron következő három idézet forrása ugyanez a hely.

⁴⁷ Koltai 1986: 12.

⁴⁸ Koltai 1986: 12. Takács István kritikája is Koltait erősíti: „Legalábbis meghökkentő, hogy a kérők belmonti jelenetében Sík a marokkói hercegből afféle arab karatebajnokot kreál, az aragóniai herceget meg (mivelhogy spanyol?) a Carmen Torreador-dalával hozza be a színre.” Takács 1986b. Barabás kritikájában éppen az ellenkezőjét állította: „Nagyon tetszett három epizód-alkítás: Csák György leánykérébe jött marokkói hercege, Dózsa László ugyancsak Portia kezére vadászó aragóniai hercege és Ivánka Csaba gazdát váltó Lanzelo szolgálja.” Barabás 1986: 8.

„már az sem tűnik szerencsésnek, hogy az előadás egy nagy velencei karnevál forgatagával indul, s hogy ez a forgatag többször visszatér, mert ettől valami *operettes íze* támad ezeknek a jeleneteknek. [...] Még a sokat emlegetett ellenoldal, az idillnek tűnő Belmont, Portia kastélya is ilyen operettes világgá színesedik.”⁴⁹

Ebben az operettes világban a Portiához látogató idegenek, a kérők idétlen bohócfiguráknak lettek beállítva, elterelve a figyelmet a belmonti jelenetekben felbukkanó idegengyűlöletről.⁵⁰ Másrészt viszont, mint azt Koltai említette, „Solanio (Kassai Károly) és Solarino (Kalogosy Miklós) pederaszták, de a finomkodás és a homoerotika az egész velencei társaságot körülengi”, ami ebben a kontextusban szinte teljesen indokolatlan.⁵¹ Bár a kritikák egy része, Gábor alakításán kívül, az előadás egyik legnagyobb erényének azt a tényt tekintette, hogy – Takács szavaival – „ez a felújítás egyáltalán és végre létrejött”,⁵² többen nem elégedtek meg a színpadra állítás tényével. Mint azt Koltai kritikájának zárásaként kifejtette, „az nem sikerült tehát, ami A velencei kalmár lényege: a különféle cselekményszálakból, stílusmotívumokból, gondolati elemekből csodálatosan homogén drámai szerkezetben összeszövődő darabot szellemi egységbe foglalni.”⁵³

Mint azt a videofelvétel és a kritikák tanúsítják, Sík előadásának főszereplője – a hagyománnyal megegyezően – Shylock lett, s apologetikus beállításában „a Velencében idegen Shylock – épp mert idegen – sohasem lehet teljes jogú polgár”.⁵⁴ A negatív indulatoktól és ellenszenvtől mentes Shylocknak azonban csupán „idegensége lesz a tragédia oka”, ahogy „Gábor eljártssa ezt a [...] figurát, abban elsősorban ez az idegenség, ez a másság domborodik ki”.⁵⁵ Sík ezen beállításával viszont – mint arra Nánay figyelmeztetett –, az volt a probléma, hogy „Shylock tragédiája a tényleges drámai helyzetnél jobban felértékelődik”.⁵⁶

⁴⁹ Takács 1986b. Ezt az operettes jelleget erősítik még az előadásban felhasznált zenék is: „az alkalmazott, XIX. századi operett- és daljátékzene, Offenbach és Strauss muzsikája, testidegen ebben a műben, mint ahogy a felbukkanó Vivaldi-töredékek – Négy évszaktól – sem igazán illenek ide.” Takács 1986b. Róna Katalin ehhez azt tette hozzá, hogy elmarad a szembesítés „a Nemzeti Színház tarka forgatagú karneválján. Ahol a látvány gyönyörű. [...] Színes, bájos és vidító. Még Velence híres oroszánja is ott mozog – hol előre, hol hátra, a terek igénye szerint. S persze muzsika is belengi a várost. [...] Érezhetően csak egy a fontos: minél szebbé, minél finomabbá tenni a történetet.” Róna 1986b: 8.

⁵⁰ Miller rendezése hasonló technikával élt; mint azt Overton megjegyezte, „az első két ládikajelenetet vidámra hangszerelte. A marokkói kérő nevetséges vidéki figurává vált, abszurd akcentussal és manírokkal, az aragóniai kérő pedig szenilis öregemberré, aki komikus gesztusként hat kanál cukrot rakott a kávéjába, nyelvével megkeverte, majd az egészséget a zsebébe rejtette.” Overton 1987: 45.

⁵¹ Koltai 1986: 12. Takács pedig azt jegyezte meg, hogy „főlöleslegesnek tűnik a velencei aranyifjak közt sejtetett homoszexuális kapcsolat, s az ebből fakadó femininkedések”. Takács 1986b.

⁵² Takács 1986b.

⁵³ Koltai 1986: 12.

⁵⁴ Takács 1986a: 6.

⁵⁵ Takács 1986a: 6.

⁵⁶ Nánay 1986: 17.

Ennek következtében azonban az előadás nem kitágította, hanem leszűkítette a dráma problematikáját, azaz „a zsidóban nem a kisebbségi helyzetben lévő idegen embert hangsúlyozza, hanem annak faji jellegét emeli ki”.⁵⁷

Bár a fent már részletesen említett problémáknak a megtárgyalására lehetőséget nyújthatott volna az előadás, a húzásokkal és változtatásokkal

„Sík Ferenc rendezése mindent megtesz annak érdekében, hogy elmossa a gondokat, lekerekítse a történetet. Minél több legyen benne a látványos szépség, és minél kevesebb a szenvedély, az indulat.”⁵⁸

Így Gábor-Shylock magányos ebben az előadásban, mert „mindaz, ami körülötte, kívülé történik, súlytalan és jellegtelen. Ha úgy tetszik, jellegzetesen és érdektelenül az operett és a vígjáték elegye.”⁵⁹

Ezt az értelmezést erősítette meg Mészáros kritikájának zárata is, azt állítva, hogy „egy mélyebben elemzett előadás elszalasztott lehetőségéért egyebek között azért is nagy kár, mert Gábor Miklós minden részletre kiterjedő, mozdulatban-hangban gondosan felépített alakítása olykor még így is szétfeszíti a hamis koncepció kereteit és valódi élettel tölti meg a színpadot”.⁶⁰ Ennek következtében Sík előadása egyrészt eljelentéktelenítette Antoniót és körét, Gratianóra szűkítve antiszemitizmusukat, másrészt viszont megfosztotta Shylockot gyűlöletétől. Sőt, az apologéta olyannyira megfosztotta Shylockot kontextusától, hogy a tárgyalási jelenetben nem Portia ítéletétől, hanem önmaga gyengeségétől semmisült meg, attól sújtva, hogy nem tudta végigvinni, amit kitervelt – hiszen Portia szavaira szinte megkönnyebbülve riadt fel gyilkossági kísérletéből. Maradt tehát a velenceiek által megbüntetett és kifosztott, mégis tiszta Shylock, a tragikátlan tragikus hős, a humanista zsidó, aki képtelen az ölésre.

ZSIDÓKÉRDÉS, ANTISZEMITIZMUS ÉS A VELENCEI KALMÁR

Mint azt láthattuk, *A velencei kalmár* bemutatásának időszakában a hatalom érzékenyen reagált a szövegnek tulajdonított problematikára, ami arra utalt, hogy a zsidókérdés és az antiszemitizmus a Kádár-rendszerben is jelen volt, sőt igen problematikusnak mutatkozott. *A velencei kalmár* színpadra állítása – Koltainak a tanulmány elején idézett kérdéseivel összhangban – alapvetően az idegen-problematikát érintette, amelyre a Kádár-rendszer az elfojtáson keresztül a tiltást és

⁵⁷ Nánay 1986: 17.

⁵⁸ Róna 1986b: 8. Nánay István kritikája is alátámasztja ezt az értelmezést, Nánay 1986.

⁵⁹ Róna 1986b: 8.

⁶⁰ Mészáros 1986: 6. Nánay István elemzése is ezt erősíti, mint írta, „az egyedüli lehetséges alkotói magatartás a dráma minél pontosabb és tökéletesebb értelmezése, kibontása és megjelenítése lehet csak. Sajnálatos, hogy éppen ezzel maradt adós a nemzeti színházi előadás, és Sík Ferenc többszörösen súlytalanította, eljelentéktelenítette a drámát, elsimította a konfliktusokat, s a produkció jellegét a vígjátéki hangütés szabta meg.” Nánay 1986: 16.

a kizorítást alkalmazta, ami egyaránt vonatkozott a zsidókérdésnek és az antiszemitizmusnak nyilvános diskurzusokban való megjelenésére, egyértelműen az asszimilációt és az amnéziát ajánlva fel követendő stratégiaként. A Kádár-rendszer olvasztótégelyében tehát minden, a rendszer gondolkodásmódjától eltérő idegennek fel kellett (volna) olvadnia. Mint arra Győri Szabó Róbert rámutatott,

„a Kádár-rendszer átvette és végig követte azt a Rákosi-időszakban kialakított koncepciót, hogy az osztály nélküli társadalomban a zsidóságnak a magyartól eltérő önálló közösségi öntudata nem lehet, kizárólag vallásfelekezeti alkothatnak közösséget, egyébként asszimilálódniuk kell. A hatalom továbbá hitt abban, hogy a szocializmusban az antiszemitizmus automatikusan el fog halni.”⁶¹

Ennek a stratégiának a csődjét azonban maga Aczél György, az MSZMP csúcsvezetésének egyetlen zsidó származású tagja ismerte be egy élete végén Izraelben adott interjújában: „Tévedtem, amikor negyvenöt éven át hittem és mondtam és gondoltam, hogy a zsidókérdést egyszer és mindenkorra csakis az asszimiláció fogja megoldani.”⁶²

Ahelyett azonban, hogy szembenézett volna a Horthy-rendszer problémáival, a második világháború borzalmaival és a holokauszttal, a magyar társadalom döntő többsége az amnéziát választotta. A fentről bevezetett, hatalmi szóval instruált amnézia némaságát a társadalom nagy része elfogadta – zsidók és nem zsidók egyaránt. Mint azt a kritikus Stuber Andrea megjegyezte,

„a némaság megfelelt azoknak, akiknek büntudatuk volt, akár csupán a kritikus időkben tanúsított hallgatásuk miatt. És megfelelt azoknak a holokauszt-túlélőknek is, akik mindenekelőtt felejtetni akartak.”⁶³

Következésképp a társadalom nagy része szó nélkül követte Kádárt a felkínált boldog felejtésbe. Ennek következtében, mint azt György Péter *Az apám helyett* című életrajzában megállapította, a Kádár-korszakban egyrészt „a 20. század magyar történelmét együtt alakító, egymással szorosan összefüggésben lévő traumái: Trianon, 1944, 1956 együtt tűntek el a mindennapi életből”.⁶⁴ Másrészt viszont ez a stratégia megakadályozta, hogy a magyar társadalom különböző csoportjai – zsidók és nem zsidók egyaránt – tisztességes módon tisztázni tudják az egymással szemben felmerült félreértéseket és problémákat.

A kulturális vezetés, különösen Aczél György, attól félhetett, hogy a Kádár-korszak némaságában és boldog felejtésében *A velencei kalmár* egyfajta mementóként szolgált volna, egyrészt arra emlékeztetve a kortársakat, ami a zsidó felekezeti magyar lakossággal a világháború alatt történt. Más-

⁶¹ Győri-Szabó 2008: 83.

⁶² Gyurgyák 2007: 591.

⁶³ Stuber 2011: 3–4.

⁶⁴ György 2011: 67.

részt viszont attól a szemléletmódtól szerettek volna szabadulni, hogy a többségi társadalom nyilvánosan idegennek tekinti a zsidó felekezeti lakosait, ahogy azt *A velencei kalmár* tárgyalási jelenetében Portia teszi, egyszerűen idegennek („alien”) nevezve Shylockot.⁶⁵ *A velencei kalmár* tehát – Koltai kérdéseire válaszolva – a korszakban olyan műként tételeződött, amelyet lehetett antiszemita-ként értelmezni, de lehetett önmagában is antiszemita-ként tekinteni.⁶⁶ Ennek következtében *A velencei kalmár*, különösen pedig Shylock, színpadra állítása arra a tapasztalatra emlékeztethette volna „Kádár népét”, amit szerettek volna meg nem történné tenni – vagy, ha erre nem volt lehetőség, még az emlékét is kitörölni saját tudatukból és a kulturális emlékezetből. Az egyéni és társadalmi szintű amnézia által teremtett némasághoz pedig *A velencei kalmár* hiánya sem túl nagy árnak, sem pedig jelentős áldozatnak nem tűnt.⁶⁷ Amikor viszont végül 1986-ban engedélyezték, olyan verzióknak adtak szabad utat, amely Shylock előtérbe állításán és a konfliktusok minimalizálásán keresztül a szöveg apologetikus színpadra állításának a hagyományába illeszkedett.

Mindenesetre a Nemzeti bemutatóját követően a tiltás feloldásra került, s a következő évben *A velencei kalmár*t egyszerre játszotta a Kecskeméti Katona József Színház (Hegyi Árpád Jutocsa rendezésében) és a Pécsi Nemzeti Színház (Szőke István színre állításában).⁶⁸ Sőt, 1987 nyarán a Gyulai Várszínházban, majd a budapesti Vígszínházban Sík Ferenc megrendezhette Sütő András *Álomkommandó* című drámáját, amely a holokauszt tematikáját a mindennapi

⁶⁵ Portia nyíltan kimondja, így szabva ki Shylockra büntetését, hogy „Velence írott törvénye szerint, ha / Rábizonyul egy idegenre az, / Hogy közvetett avagy közvetlen úton / Bármelyik polgár életére tör – / Az, kit próbálkozása fenyeget, / Megkapja minden javának felét, / Másik fele a közkinctárra száll, / S a bűnös élete csupán a dőzse / Kegyelmetől függ”. Shakespeare 1982: 113 – kiemelés tőlem, I. Z. Az angol verzió még ennél is világosabb, egyenesen aliennek nevezve Shylockot, melynek a jelentése „idegen, külföldi, egy másik ország polgára, korai 14. század”. Lásd http://www.etymonline.com/index.php?allowed_in_frame=0&search=alien – utolsó letöltés: 2017. augusztus 28.

⁶⁶ Ez utóbbi felfogásra utalt még 1999-ben is Harold Bloom, aki azt írta, hogy *A velencei kalmár* „mélységesen antiszemita szöveg”. Bloom 1999: 171.

⁶⁷ Az NDK-ban hasonlóképpen vélekedtek a darabról, s egészen 1976-ig nem is játszották, miközben az NSZK-ban, csak 1945 és 1961 között huszonnégy különböző rendezésben mutatták be. Lásd Ackermann 2011.

⁶⁸ A Nemzeti Színház bemutatóját követően a darabot sorra műsorukra tűzték más színházak is: Katona József Színház, Kecskemét (1987. február 5. r.: Hegyi Árpád Jutocsa); Pécsi Nemzeti Színház, Kamaraszínház (1987. október 17. r.: Szőke István m.v.); Egyetemi Színpad – Kutas Udvar, A vidám vállalkozó (1995. június 10. r.: Galkó Balázs); Móricz Zsigmond Színház (1995. október 28. r.: Telihay Péter); Budapesti Kamaraszínház – Tivoli (1998. április 4. r.: Alföldi Róbert); Miskolci Nemzeti Színház (2001. január 26. r.: Hegyi Árpád Jutocsa); Székény Színház (2004. május 8. és október 28. r.: Somogyi István); Harag György Társulat, Szatmárnémeti Északi Színház (2006. március 10. r.: Parászka Miklós); Gárdonyi Géza Színház (2008. szeptember 26. r.: Zsótér Sándor); Centrál Színház (2008. október 17. r.: Puskás Tamás); Tamási Áron Színház, Sepsiszentgyörgy (2010. november 9. r.: Bocsárdi László); Nemzeti Színház (2013. március 22. r.: Mohácsi János); Komáromi Jókai Színház (2014. május 2. r.: Szőcs Artúr); Vígszínház (2016. március 9. r.: Valló Péter).

diskurzus tárgyává tette.⁶⁹ S bár a hetvenes évek óta eltelt időben a holokausztt magyar emlékezetének a befogadása kétségtelenül sokat haladt előre, de „máig nem történt meg történelmünk e negatív korszakának, s a vele kapcsolatos magyar felelősség kérdésének maradéktalan, és akár a hivatalos emlékezetpolitikai befogadása sem”.⁷⁰

FORRÁSOK

Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet (OSZMI) Történeti Tár
Színházművészeti Szövetség jegyzőkönyvek.
A velencei kalmár-dosszié.

- Ablonczy László 1986: A velencei kalmár: Antonio – Beszélgetés Sík Ferencsel. *Film – Színház – Muzsika* (30.) 1986. március 8. 7–8.
- Almási Miklós 1986: Szomorú kalmárok. *Népszabadság* (30.) 1986. április 12. 6.
- Barabás Tamás 1986: Vígjátékba került tragikus alak – A velencei kalmár a Nemzeti Színházban. *Új Tükör* (11.) 1986. április 8. 7.
- Bernáth László 1986: A velencei kalmár – Bemutató a Nemzeti Színházban. *Népszava* (105.) 1986. április 3. 12.
- Bérczes László 1986: Ítékezzen, aki tud, *Film – Színház – Muzsika* (30.) 1986. június 21. 10–11.

⁶⁹ Bár nem Shylock-témát bontott ki, az *Álomkommandó* szerkezete rokonítható azokkal a nyugat-európai *Velencei-feldolgozásokkal*, amelyek a náci Németországba helyezték a történetet. Hanan Snir 1995-ös a weimari Deutsches Nationaltheaterben bemutatott adaptációja a „színház a színházban” effektvel játszott: „a koncentrációs tábor zsidó fogjainak – csak emlékeztetőként, Buchenwald Weimar közelében fekszik – Shakespeare darabját kellett színpadra állítaniuk, hogy az SS-őröket szórakoztassák.” George Tabori [Tábori György] eredetileg szintén egy olyan verziót készített volna még 1978-ban, amelyben a tárgyalási jelenetet a dachau koncentrációs táborban adták volna elő. Mivel a városvezetés nem engedélyezte a produkciót, Tabori a Münchner Kammerspielében már egy másik, a Shakespeare-szövegre való reflektálásokon alapuló előadást rendezett, *Ich wolte, meine Tochter läge tot zu meinen Füßen und hätte die Juwelen in den Ohren: Improvisation über Shakespeares Shylock* címen. A tizennyolc jelenetből álló produkció „Shakespeare darabjának alapos elemzését reprezentálta, mely túlmélt a bináris oppozícióinak és megtagadta az antiszemitizmus gazdasági, pszichológiai vagy szociológiai magyarázatainak bármilyen lehetőségét”. Ezzel ellentétben Peter Zadek 1988-as bécsi Burgtheater-beli *Kaufmann von Venedigje* a kortárs New York-i Wall Street miliójébe helyezte a történetet, felhívva a figyelmet, hogy „a keresztény társadalom nem védheti meg magát az »idegenektől«, mivel a hazai és az idegen közötti határok felszámolódtak”. Mindhárom idézet forrása: Schülting 2005: 69. Meg kell még említenem Charles Marowitz verzióját, a *Variations on the Merchant of Venice*-t, amely a történetet az 1948-as brit fennhatóság alatt lévő Palesztinába helyezte. Marowitz darabját 1977-ben az Open Space Theatre mutatta be, lásd Overton 1987: 70–71.

⁷⁰ Gyáni 2015: 195.

- Bogácsi Erzsébet 1986: A velencei kalmár – A Nemzeti Színház előadása. *Magyar Nemzet* (42.) 1986. április 12. 9.
- Görgey Gábor 1986: A velencei kalmárról – Beszélgetés Vas Istvánnal. *Magyar Nemzet* (42.) 1986. március 18. 7.
- Hegedűs Géza 1965: A velencei kalmár és a reneszánsz kori ember magánjogi problémái. In: Kéry László – Országh László – Szenczi Miklós (szerk.): *Shakespeare-tanulmányok*. Budapest, Akadémiai, 283–299.
- Hegedűs Géza 1968: *A kentaur és az ember*. Szépirodalmi, Budapest.
- (III-y) 1987: A velencei kalmár mától ismét műsoron. *Esti Hírlap* (32.) 1987. december 18. 5.
- Koltai Tamás 1986: A velencei zsidó. *Élet és Irodalom* (30.) 1986. április 4. 12.
- Mészáros Tamás 1986: Kulcs nélkül – A velencei kalmár a Nemzeti Színházban. *Magyar Hírlap* (19.) 1986. június 26. 6.
- Molnár Gabriella 1986: A velencei kalmár próbáján – Interjú Sík Ferencsel. *Esti Hírlap* (32.) 1986. február 4. 8.
- Nánay István 1986: A velencei kalmár – Shakespeare-bemutató a Nemzeti Színházban. *Színház* (19.) 7. 16.
- Országh László 1955: *A velencei kalmár* – jegyzet. 1–4. OSZMI, A velencei kalmár-dosszié.
- Rapcsányi László 1986: *A velencei kalmár*. Rádiós beszélgetés egy színházi bemutatóról – Sík Ferenc, Hankiss Elemér, Mészáros Tamás és Kéry László részvételével. *Magyar Hírlap* (19.) 1986. március 29. 12.
- Róna Katalin 1986a: Bűne, ami egész Velencéé – Shylockról Gábor Miklóssal. *Film – Színház – Muzsika* (30.) 1986. március 22. 8–9.
- Róna Katalin 1986b: A velencei kalmár. *Film – Színház – Muzsika* (30.) 1986. április 12. 8.
- Roth Endre 1979: A kalmár és az uzsorás. *Korunk* (38.) 11. 840–846.
- Shakespeare, William 1982: *A velencei kalmár*. (Ford. és az előszót írta Vas István.) Európa, Budapest.
- Takács István 1986a: Idegenként Velencében. *Pest Megyei Hírlap* (30.) 1986. április 19. 6.
- Takács István 1986b: A velencei kalmár – Shakespeare-felújítás a Nemzetiben. Újságkiadás, OSZMI, A velencei kalmár-dosszié.
- Vas István 1981: A velencei kalmár. *Nagyvilág* (26.) 5. 1071–1084.

Film – Színház – Muzsika 1964.

HIVATKOZOTT IRODALOM

- Ackermann, Zeno 2011: Performing Oblivion / Enacting Rememberance: *The Merchant of Venice* in West Germany, 1945 to 1961. *Shakespeare Quarterly* (62.) 3. 364–395.
- B. Élthes Eszter 2014: A Hegedűs a háztetőn 1974-es betiltása. <http://www.bessenyei.hu/dokum/hegedus-betilt.htm> – utolsó letöltés: 2017. június 12.
- Bloom, Harold 1999: *Shakespeare: The Invention of the Human*. Fourth Estate, London.
- Bogácsi Erzsébet 1991: *Rivalda-zárlat*. Dovin, Budapest.

- Feinberg, Anat 2002: The Janus-Faced Jew – Nathan and Shylock on the Postwar German Stage. In: Morris, Leslie – Zipes, Jack (eds): *Unlikely History – The Changing German–Jewish Symbiosis, 1945–2000*. Palgrave, New York–London, 233–250.
- Foucault, Michel 1998: A diskurzus rendje. In Uő: *A fantasztikus könyvtár. Válogatott tanulmányok, előadások és interjú*. Pallas, Budapest, 50–74.
- Gajdó Tamás 2002: *Az új színpad művésze – Bárdos Artúr pályaképe, 1900–1938*. Veszprémi Egyetemi Kiadó, Veszprém.
- Gyáni Gábor 2015: A Holokauszt magyar emlékezete. In: Braham, Randolph L. – Kovács András (szerk.): *A Holokauszt Magyarországon hetven év múltán*. Múlt és Jövő, Budapest, 187–197.
- György Péter 2005: Kádár köpönyege. In: György Péter: *Kádár köpönyege*. Magvető, Budapest, 13–80.
- György Péter 2011: *Apám helyett*. Magvető, Budapest.
- Győri Szabó Róbert 2008: Zsidóság és kommunizmus a Kádár-korszakban III. *Valóság* (51.) 5. 79–97.
- Gyurgyák János 2007: *Ezzé lett magyar hazátok. A magyar nemzeteszmé és nacionalizmus története*. Osiris, Budapest.
- Komoróczy Géza 2012: *A zsidók története Magyarországon*. II. kötet. Kalligram, Pozsony.
- Kovács Bálint 2013: A színházban bomba van – A színházi ügyelők titokzatos világa. *Magyar Narancs* (25.) 38. <http://magyarnarancs.hu/szinhez2/a-szinhezban-bombavan-86631> – utolsó letöltés: 2017. március 14.
- Overton, Bill 1987: *The Merchant of Venice – Text and Performance*. Macmillan Education, London.
- Schülting, Sabine 2005: 'I Am Not Bound to Please Thee with My Answers': *The Merchant of Venice* on the Post-War German Stage. In: Massai, Sonia (ed.): *World-Wide Shakespeare – Local Appropriations in Film and Performance*. Routledge, London–New York, 65–71.
- Stuber Andrea 2011: A szembenézés imperatívusza. www.stuberandrea.hu/materials/HUN/Cikkek/2011/h_dolgozat.pdf – utolsó letöltés: 2017. június 12.