

Heller Ágnes

A velencei kalmár 1998-ban Budapesten

Melbourne-ben egy izzó meleg, nyári napon barátaimmal úgy döntöttünk, hogy televíziót nézünk. Aznap a BBC a Royal Shakespeare Company által tévére alkalmazott *A velencei kalmár* előadását sugározta. Több érdekes előadást láttam korábban ebben a sorozatban, például a *Coriolanust* vagy *A vihart*. *A velencei kalmár* tévéváltozata azonban érdektelen, mi több, unalmas volt. De ezt akkor csak félig-meddig tulajdonítottam a szürke, jellegtelen előadásnak. Azon kezdtem el gondolkodni, vajon én hogyan tudnék jobb előadást rendezni? Volt egynehány, más rendezésekből kölcsönzött ötletem, például az Antonio–Bassanio kapcsolat homoerotikus vonatkozásainak hangsúlyozása, de ezzel sem mentem sokra. Minél többet gondolkoztam, annál inkább arra jutottam, hogy *A velencei kalmár* bizony Shakespeare kevésbé sikertelt drámái közé tartozik. Három teljesen különálló dramatizált novella: az arany-, ezüst- és ólomládika történetének összefércelése: a velencei zsidó történetének és a gyűrű történetének. A szó szoros értelemben össze van fércelve: a darab egységét csak Portia alakja teremti meg, ő viszont csak a zsidó történetében válik egy pillanatra jellemmé: különben inkább maszk, funkció vagy bábfigura. Ez pedig azzal a szomorú következménnyel jár, hogy a darab műfaja többé nem kitapintható. Maszk- vagy bábszerű alakok komédiákba valók. Shakespeare vígjátékaiban az alakok sokkal árnyaltabbak, bonyolultabbak ennél, de némelyik komédiájában megelégszik egyes alakok bábszerű mozgásával. Shylock történetét azonban ma semmiképpen nem érezzük komédiának. Nem is lehet komédiának játszani. De hogyan köt össze egy komikus figura három történetet, amelyek közül az egyiket ma tragikusnak érezzük? Más Shakespeare-vígjátékokkal is előfordul, hogy ma már nem tudjuk komédiának látni, olvasni őket. Elsősorban *A makrancos hölgy* nem hat ránk vígjátékként: ma nincs semmi nevetséges abban, hogy egy szabadságra vágyó és intelligens

lány akaratát az apja és rákényszerített férje közös erővel megtöri. Ám *A makrancos hölgy* cselekménye egységes, s így újraértelmezése kevesebb nehézséget támaszt a rendezők és színészek számára, mint *A velencei kalmáré*, melyet színre vinni, úgy láttam akkor, reménytelen.

Ám ez csak azt bizonyítja, hogy nem lennék jó rendező, mert hiányzik hozzá a fantáziám. Kiderült, hogy a valóban létező dramaturgiai bajok és műfaji problémák ellenére mégis elő lehet adni *A velencei kalmárt*. A Budapesti Kamaraszínháznak legalábbis sikerült. Alföldi Róbert rendezésében úgy játszották el ezt a lehetetlen darabot, hogy még a három ládika és a gyűrű története közben sem unatkozott senki a nézőtéren. Portia mint amerikai típusú modern üzletasszony és örökös nő (Egri Kati) és a ládikát választó hercegek között akkorává nőtt a szakadék, hogy a hercegek színpadi jelmezét már nem furcsa öltözéknek, hanem jelmezbáli maskarának látjuk. A videós vetítések nem hatnak „modernkedésnek”, inkább természetesnek a videoklubokat, bárókat és diszkókat látogató aranyifjak világában, s ugyanakkor közel hozzák – fizikailag is – azokat a bizonyos, gazdagságot vagy szegénységet, győzelmet vagy vereséget ígérő-tartogató ládikákat. A ládikójáték olyan lesz, mintha egy kaszinó rulett-táblája körül játszódna. S ez így van rendben. Hiszen Portia, azaz Portia mesés öröksége az a főnyeremény, amelyre minden férfi vágyik.

Bár a darab három szálon fut, e szálakat mégsem érezték sosem egyenrangúnak; akár komédiának játszották, akár sem, *A velencei kalmárban* nem a kalmár, hanem a zsidó volt a főhős. Ezért hitték és hiszik ma is sokan Shylockot a velencei kalmárnak, holott Antonio az.

Shakespeare-nek vannak olyan drámái, melyekben minden egy középponti figura vagy egy figurapáros köré rendeződik, s a többi szereplő, legyen bár történetileg vagy dramaturgiailag bármi-



lyen fontosak, alárendelt szerepet töltenek be, szemben legtöbb drámájával, melyek többpólusúak, és gyakran a majdnem egyenlően súlyos és izgalmas jellemek galériáját vonultatják fel. Az előbbi típushoz tartozik a *Coriolanus* vagy a *II. Richárd* és *A velencei kalmár* is. Itt minden azon múlik, hogyan értelmezzük, rendezik és játsszák a főalakot. Az előbb felsorolt főalakok közül Shylock ábrázolása okozza a legnagyobb nehézséget.

Nos, *A velencei kalmár* nem történelmi darab, hanem a *jelenben* játszódik. A mindenkori jelenben. Shakespeare jelenében, ahogy minden kor jelenében is, így a miénkben is. Ha a *Coriolanust* vagy a *II. Richárdot* mai ruhában játsszák is (láttam egy kitűnő *II. Richárd*-előadást, melyben, király és királyné kivételével mindenki formális öltönyt és keménykalapot viselt), az efféle játék célirányosan stilizáltnak tűnik. Ha azonban *A velencei kalmárt* 1998-ban játsszák, az nem stilizálás. Hiszen most játszódik, ahogy mindig is most játszódott. A bökkenő azonban az, hogy a mi korunkban, ahol a darab most éppen játszódik, Shylock zsidósága mást jelent, mint Shakespeare korában. Auschwitz után lehet ugyan verset írni, de Shylockot nem lehet úgy játszani, mint Auschwitz előtt. Nem azért, mintha Auschwitz lenne a jelen. Gyerekkoromban azt tapasztaltam, hogy minden egyformán múlt,

ami az ember születése előtt történt. Nekem az első világháború és a mohácsi vész egyaránt és ugyanannyira múltként jelent meg. A különbség csak az volt, hogy szüleim éltek a világháború idején, s erről mesélni is tudtak, de a mohácsi vész idején még nem, tehát erről nem tudtak mesélni. Ezt *A velencei kalmár*-előadást egy fiatalember rendezte, és fiatalok játszották. Lehet, hogy Rátóti Zoltán volt Shylock legfiatalabb alakítója. De nemcsak fiatalember az, aki alakít, hanem fiatalember az is, akit alakít. A darab szereplői számára, többek között az 1998-as Shylock számára is Auschwitz a múlthoz tartozik. Ami közös a játék szereplői és a nézők között, az annak a tudata, hogy ez a történet csak akkor játszódhat hitelesen a jelenben, ha a jelen is a reprezentatív múlt felől értelmezzük. Nem okvetlenül Auschwitz felől, de mindenesetre Auschwitz *lehetősége* felől. Ezt a lehetőséget mindvégig érezzük az előadásban. Nem

kell ehhez utalás, jelzés, csak újraértelmezés. Még hozzá egy hiteles, minket megszólító s ugyanakkor bonyolult, sosem leegyszerűsítő, újraértelmezés. Ez sikerül Alföldinek mint rendezőnek, és Rátótinak Shylock szerepében.

Shylock zsidó. Shakespeare *A velencei kalmárban* egy zsidót ábrázol, ahogy az *Othellóban* egy mórt mutat be. A zsidó és a mór is *idegen*.

A tragédiairodalomban az *idegen* már a kezdet kezdetén állandóan visszatérő motívum. Idegenek az oltalomkeresők, ahogy Oidipusz is mindkét Szophoklész-drámában az. Idegen Iphigénia Auliszban, idegen Médea a hellének között, ahogy az euripidészi *Bacchánónőkben* állandóan ismétlik, hogy Dionüszosz idegen hellén földön. Minden idegen drámájában szerepet játszik idegensége, de mindenki a maga módján és másként idegen.

Közös Othellóban és Shylockban, hogy idegenek. Úgy is bánnak velük. Az egyiknek a fegyverére, a másiknak az erszényére van a velencei uraknak szükségük. Mindkettőt megalázzák. Mindkettőt bizalmatlan. Hogy pszichológiai nyelven, egy kissé rövidítve fejezzem ki magamat, mindkettő agresszióval válaszol a frusztrációra. Othello egy vélt sérelemre (Desdemona hűtlenségére) válaszol erőszakkal. Ő gyilkol. Shylock egy valóságos sé-

relemre, kiskorú lánya elszöktetésére, megerősza-
kolására és pénze elrablására válaszol a törvénye-
sen elkövetett emberölési kísérlettel. Ha morálisan
hasonlítjuk össze őket, Othello bűne összehason-
líthatatlanul nagyobb, mint Shylocké. De Shakes-
peare-nél kétféle értékhierarchia van. Az egyik a
morálé, a másik a nagyságé. Othello nagy bűnös,
de Shakespeare nagy formátumú embernek ábrá-
zolja. Shylock bűne sokkal kisebb, de ő mint em-
ber kisebb formátumú: a pénz és a pénz szeretete
kicsinyít, nem pedig nagyít, míg a háborús bátor-
ság inkább nagyít, mint kicsinyít. Legalábbis
Shakespeare-nél, bár nála sem mindig.

De Othello és Shylock, bár egyaránt idegenek,
másképpen idegenek. Ha valaki ránéz Othellóra,
látja, hogy idegen. Hiszen a bőre fekete. Ha vala-
ki ránéz Shylockra, a zsidóra, semmi idegent nem
lát. Shylock külsőre semmiben sem különbözik
Antoniótól. Ez benne van a darabban, de ritkán ve-
szik észre. Hiszen Portia, amikor a bíró szerepé-
ben jelenik meg, megkérdezi, hogy a két jelenlévő
közül, akiket nem ismer, melyik a kalmár, és me-
lyik a zsidó. A Budapesti Kamaraszínház előadá-
sának talán Portia kérdése lehetne a mottója. Ezt
a kérdést „játsszák el”. Hogy van az, hogy két tel-
jesen egyformán kinéző és viselkedő ember közül
az egyik általános tiszteletnek örvend, a másikat le-
köpik, megdobálják, kigúnyolják? S hogy éppen a
kalmár az, aki elől jár a zsidó megalázásában? Mi
teszi az egyiket kalmárrá, a másikat zsidóvá?

Shylock persze idegen, de zsidó idegen. Sokan az-
zal akarják Shakespeare-t megvédeni az „antisze-
mitizmus” igen ostoba vádjától, hogy nem ábrázol-
hatott zsidót, hiszen nem ismert egyetlenegy sem,
mivel a zsidóknak akkoriban tilos volt Angliában
letelepedniük. Mások erre azt válaszolják,
hogy azért mégis ismert egyet, egy span-
nyol, kikeresztelkedett marrano zsidót az
udvarból. De hát ennek a vitának nincs
sok értelme. Shakespeare ugyanis
Coriolanust sem ismerhette, csak
Coriolanus történetét.

Shylock nemcsak idegen, de zsidó is.
Valóban az. Ráismerünk, hogy az. Nem
rokonszenves zsidó. De ettől *A velencei
kalmár* még nem „antiszemita” darab.

Mikor első novelláit azzal utasította el
egy jiddis újság, hogy a zsidókat túl el-
lenszenvesnek ábrázolta, I. B. Singer azt
válaszolta, hogy vegyék csak elő a Bib-

liát: sehol sem ábrázolták őket olyan ellenszenves-
nek, mint a Szentírásban. De Shakespeare zsidó-
ja nem csak ellenszenves. Shakespeare valamit aján-
dekozott neki, amit senki másnak nem adott ebben
a darabban. Ha csak *A velencei kalmár* többi szerep-
lőjével mérjük össze ugyanis, ez az ellenszenves
Shylock lesz a legsúlyosabb jellem. Itt, ebben a
kontextusban ő helyezkedik el legfelül az emberi
nagyság létráján. Mert bár – Othellóval összevet-
ve – kicsi és kicsinyes, egy Gratianóval vagy
Bassanióval, de még egy Antonióval összevetve is
jelentős jellem. Van szenvedélye, van igazsága is,
ahogy Shakespeare megszólaltatja. Őt lehet tragi-
kus alaknak értelmezni, míg Bassanio vagy
Gratiano csak bábu vagy komikus alak. Ezért hi-
szik olyan gyakran, hogy Shylock a címadó velen-
cei kalmár. A nagyság terén ő az első, míg az im-
moralitás terén zsúfolt a mezőny. Még a célfotó
sem tudná eldönteni, ki az első befutó.

Szeretnék röviden visszatérni arra a kérdésre,
hogy bár Portia látásra nem tudja megkülönböztet-
ni a kalmárt és a zsidót, miben különbözik mégis
abszolúte a zsidó a kalmártól. Abban, hogy a töb-
biek, a körülállók, a járókelők, a velenceiek tudják
a választ a kérdésre: melyik a kalmár, melyik a zsi-
dó. Akit zsidónak tudnak, abban a zsidót, akit kal-
márnak tudnak, abban a kalmárt látják. Nem tesz
az ember erőszakot Shakespeare szövegén, ha
Sartre szavaival úgy értelmezi, hogy „az antisze-
mita szemé teremt a zsidót”. Érdekes az előadásban,
hogy bár ezt az értelmezést is eljátsszák, de azt is
fontosnak tartják, hogy Shylock nemcsak az anti-
szemita tekintete által lesz zsidó. Valószínűleg azért
iktatnak be a darabba egy Shakespeare-nél nem
szereplő imádkozási jelenetet, hogy a pozitív azo-



nosulása elemét is megszólaltassák az értelmezésben.

Egészen hasonló kombinációval találkozunk Feuchtwanger *Jud Süß* című regényében. Mint történelmi regény ez épp annyira igaz, amennyire csak egy fikcionált történelmi esemény egyáltalában igaz lehet. Ezért is feltűnőek a közös vonások Rátóti Shylockja és Feuchtwanger Josef Süß Oppenheimer között. Süß Oppenheimer magas, karcsú, szép férfi, elegánsan öltözködik. Amíg nem tudja valaki, hogy zsidó, hercegnék nézheti, jóval inkább, mint a durva arcú herceget. De ha megtudja, hogy zsidó, azonnal a zsidót és csakis a zsidót látja benne. Akkor az ő szemében Süß Oppenheimer alantas lesz, a gonosz megtestesítője, maga Lucifer. Nos, Süßben is megvan az a kettősség, amit a Budapesti Kamaraszínház előadása érzékeltet. Egyrészt az antiszemita tekintete teszi Shylockot mindig újra és újra zsidóvá, másrészt vállalja zsidóságát, valamiféle módon azonosul is vele. A regény egyik fordulatában kiderül, hogy Jud Süß törvénytelen gyermek, egy német nemesember, hadvezér fia. És Süß Oppenheimer pontosan tudja, hogy amennyiben ezt nyilvánosságra hozná, mindenki más szemmel kezdene nézni rá. Többé nem látnák benne a zsidót. Úgy dönt, hogy nem él ezzel a lehetőséggel, megmarad zsidónak. Van még egy rokon elem Süß Oppenheimer és Shylock történetében (ahogy a púpja miatt állandóan kigúnyolt Rigoletto történetében is): a meggyalázott, illetve halálba hajszolt leánygyermek motívuma.

Süß Oppenheimer, ahogy Shylock is, jellemváltáson megy keresztül. Olyasfajta jellemváltáson, melyet Sartre a Fanon könyvéhez írott előszavában és több más helyen is „a rossz radikalizálásának” (*radicalisation du mal*) nevezett. Sartre többek között abból indul ki, hogy a „tekintet”

(*regard*) határozza meg az ember identitását. A kisebbségben levő, az elnyomott, a megalázott identitását a többség, a megalázó, az elnyomó tekintete határozza meg. Shylockot tehát az antiszemita tekintet általában a velencei kalmárok szeme határozza meg. Megalázzák, így hát megalázkodik. Arra tartják, hogy pénzt kölcsönözzön, hát azt teszi. Leköpi, hát úgy tesz, mintha semmi sem történt volna, vagy legfeljebb kér, panaszkodik, zsörtölődik, tiltakozik. Nos, a rossz radikalizálása Sartre szerint annyit jelent, hogy a megalázott megfordítja az előjeleket. Most ő lesz a tekintet, ő nézi a másikat. Ő határozza meg a másik identitását. – Sartre szerint a rossz radikalizálása az egyetlen út, hogy a megalázott visszanyerje, jobban mondva elnyerje emberi méltóságát. S ez csak erőszakkal érhető el. Sartre úgy véli, hogy a föld nyomorultjai az erőszak révén fordítják meg az előjeleket, határozzák meg azokat, akik eddig őket megalázták, így nyerik el emberi méltóságukat.

Magam nem osztom Sartre-nak azt a gondolatát, hogy az erőszak az elnyomott egyetlen lehetősége, hogy kivívja emberi méltóságát. Saját példáimnál maradván, lánya halála után Süß Oppenheimer először szintén sartre-i módon radikalizálja a rosszat: bosszút akar állni a hercegen, és ezt meg is teszi. Most már ő veti meg a többieket, az ő megvető „tekintete” határozza meg őket. Mégsem ezzel nyeri el emberi méltóságát, hanem a mártírosmág vállalásával. Hogy Shakespeare Shylockjánál is a „rossz radikalizálásáról” van szó, nem tagadható. Alföldi rendezése és Rátóti játéka ezt poentírozza ki. Az előadás evidenssé teszi azt, amit az ember amúgy is tudhatna: a szerződéskötés pillanatában Shylock egy percig nem képzelheti, hogy Antonión behajtható az a bizonyos „garanciális” egy font hús. De nem is azért akarja behajtani, mert Antonio vagyonának vélt veszte miatt a zálog már behajtható, hanem azért, mert valami történt közben: elcsábították a lányát.

Már említettem, hogy a Kamaraszínház annak játssza a történetet, ami. Egy kiskorú és ostoba lány elcsábításáról van szó, elsősorban azért, hogy Shylock pénzét ellopassák vele, és így maguknak megszerezzék. A negyedik felvonás első színében Rátóti Shylockja a düh paroxizmusában beszél és cselekszik. Miközben folytonosan sértegetik, egyre inkább „megfordítja” az



előjelet, egyre inkább ő az, aki a „másikat” meghatározza. Nem direkte a zsidókról beszél, hanem a rabszolgákról: „Birtokotokban sok rabszolga van / S élnek mint öszvérek, kuttyák, nehéz / Rabéletet, mert megvettétek őket. / No, engedjétek őket szabadon, / Hadd üljenek náaszt gyermekeitekkel! / Miért izzadnak teher alatt, Ágyuk / Legyen oly lágy, mint a tiétek, inyük / Oly válogatós.” (Sajnos Szabó Stein Imre új fordítása nem áll rendelkezésemre; az idézet Vas István fordítása.) A kés most Shylock kezében van, most tudna döfni, ott munkál benne az erőszak vágya, hogy így tegye magát emberré a gúnyolódók gyűrűjében. Mások állandóan erőszakot tettek rajta, kutyanak nevezték, most az ő kezében van az erőszak fegyvere, még hozzá törvényesen. Ha rabszolga lett volna, nem zsidó, bizonyára akkor is döfött volna, amikor a bíró ellene ítélt, hiszen kezében volt a kés, előtte megalázójának meztelen melle. Tudott volna döfni. Miért nem tette? Hiszen tudhatta, hogy így is, úgy is halálra ítélt! Csak azért, mert a Törvény azt mondja: „ne ölj”, és ha nincs jogod, hogy használd a kést, a másik lesz az áldozati bárány, és te a gyilkos. És Shylock ezt nem tudta megtenni. Leejti a kést, és kimondja saját halálos ítéletét. Megint elfogadja a mások tekintetét, megint megalázkodik. S most jobban, mint valaha. Lázadása csődöt mondott, még hozzá nem azért, mert nem akart erőszakot gyakorolni, hanem mert nem tudott. Az irgalom szavára süket maradt, hiszen ez keresztény princípium, de a törvény ellenére nem tudott cselekedni. A Törvény ugyanis zsidó princípium. Shakespeare jól tudta, hogy meddig megy el egy zsidó, és meddig nem, habár egész életben talán egyetlen zsidót sem látott.

Nem egy értelmező a jog és az irgalom elvének konfliktusát látja *A velencei kalmárban*. Shylock az igazságosságot, azaz a jogot képviseli. Neki szerződéses joga van arra a font húsrá. Portia, a bíró szerepében irgalomra akarja rábeszélni. Az irgalom magasabban áll az igazságosságnál. Ezt a jelenetet úgy is el lehetne játszani, hogy Portia módot akar adni Shylocknak, hogy visszaszerezze, jobban mondva megszerezze emberi méltóságát, hogy olyanná váljon, mint egy velencei patrícus. Ha irgalmat gyakorol, és lemond a jogáról, nemesen vi-



selkedik. Ennek az értelmezésnek az a problémája, hogy mielőtt és miközben Portia kegyelemre szólítja fel a zsidót, a többiek folytatják a gúnyolódást, mi több, a „tekintetük” olyan emberként határozza meg, aki képtelen az irgalomra. Gratiano például ezt mondja: „Légy kárhozott, könyörtelen kutya! Hogy élsz, ez csak törvényeink hiánya.” (Ha pontosan emlékszem, Szabó Stein Imre fordítása jobban adja vissza e szavak durvaságát.) Ez nem éppen az irgalomra való felszólítás. Bassanio egyenesen ördögnek nevezi Shylockot. A verbális erőszak ellen senki sem védi meg. A kegyelemről prédikál Portia, de a körülállók közül egyetlenegy sem irgalmaz Shylocknak. Ahelyett, hogy olyan embernek látnák, akinek természetében benne van a hajlam az irgalomra, egyre pénzt és mindig több pénzt kínálnak neki. Tehát zsidóként határozzák meg, megalázott zsidóként, még ekkor is folyton megalázzák, hiszen minden újabb ajánlat csak újabb megalázás. Miért irgalmazzon az, akinek soha senki sem irgalmaz?

Mégis, a kettő együtt igaz. Mert az irgalom valóban magasabb princípium a jogosságnál, még akkor is, ha Shylocktól azok követelik meg, akik közül senki sem gyakorolja. S mindenekelőtt, az irgalom, úgy hiszem – Sartre ellenében – magasabb princípium az erőszaknál, akkor is, ha az erőszak törvényes. Portiának igaza van, de igazságát nemcsak Shylock nem fogadja el, hanem senki sem, Portiát is beleértve. A különbség az, hogy Shylock



Kovács Zita fotói

az elvet sem fogadja el, míg a többiek az elvet elfogadnák, de nem irgalmaznak. Ha Shylock irgalmaz, akkor is elpusztítják, hiszen ők nem irgalmaznak, csak azt mondják, hogy irgalmaznak. De Shylock ha irgalmazott volna, úgy tudta volna megalapozni emberi méltóságát, hogy ne essen újra vissza a megalázott szerepébe, mihelyt a törvény ellene fordul. Portia tanácsa akkor is jó tanács volt, ha maga Portia sem hallgatott rá.

Úgy mondtam el most a történetet, ahogy a Budapesti Kamaraszínházban eljátszották. Igaz volt, ahogy játszották.

De ahhoz, hogy a bírósági jelenet értelmezése igaz legyen, e köré kellett rendezni az egész darabot. Ez – mint mondtam – „tartalmi” követelmény volt. A feladat sikeres megoldásától függ ugyanis, hogy egységes darabként lehet-e a közönséggel elfogadtatni a három történetből összefércelt művet.

A központi alak központi jellege Shakespeare-nél egy másik reprezentatív személyiséghez való viszonyban szokott megjelenni. (Így Coriolanus – Volumnia, II. Richárd – Bolingbroke.) Ebben a drámában Shylock mellett a másik központi alak a velencei kalmár, Antonio, akit a Budapesti Kamaraszínházban László Zsolt alakított. Antonio személyisége egy reprezentatív vonzódásban és egy reprezentatív taszításban jelenik meg. Minden más mellékes. Szerelmes Bassanióba, ez a reprezentatív vonzódása. Bassanióért mindent megtesz, feláldozza pénzét, életét, de még szerelmét is. Shylockot gyű-

löli, ez személyiségében a reprezentatív taszítás. Antonio valóban „antiszemita”, amennyiben obszessziója a zsidógyűlölet. Shylock a gyűlöletet viszonzozza is. Nemcsak azért, mert Antonio útjában áll, kamatmentes kölcsöneivel rontja az üzletét, hanem, mert úton-útfélen pocskondiázza. A gyűlölködő tekintet, mely őt zsidóként „azonosítja”, Shylock számára éppen Antonio tekintete.

Nos, ez az előadás nem várja meg azt a pillanatot, mikor Shylock felsorolja azokat a megaláztatásokat, melyeket Antoniótól elszenvedett, hanem mindez a szemünk előtt zajlik le, egy bárban a bárpult mellett. Ahogy az előadás nem elégszik meg azzal sem, hogy Antonio viszonyát Bassanióhoz félszeg és suta homoerotikaként ábrázolja. Antonio és Bassanio a színpadon ágyba mennek egymással.

Egyik megoldást sem tekintem „túlmodernizálónak” (kivéve a Heil Hitler! köszöntésre emelt kart, amire nem volt szükség). Ha ma játszódik a történet, egy olyan világban játszódik, melyben a fiatal emberek bárokban találkoznak, és ott pocskondiázzák egymást, ha akarják, s amelyben a fiatal homoszexuálisok ágyba szoktak menni egymással.

Antonio a végletek embere. Mind reprezentatív szerelme, mind reprezentatív gyűlölete szélsőségesé teszi. S ennyiben kiemelkedik a velencei aranyifjak társaságából (a gang tagjai közül), akikkel azért mindig együtt mulat, és akikkel mindenben közösködik. A csapat tagjai, e léha s egyben pénzéhes ifjoncok mindenkit kihasználnak; így használja ki Bassanio – akit Bozsó Péter épp olyan alakít, amilyennek elképzeltem – Antonio vonzalmát is. Miben különbözik tőlük Shylock, aki magas kamatra ad kölcsönt? Ő magas kamatra ad kölcsönt, mások pénzért szerelmet hazudnak. Shylock nem abban különbözik a velencei aranyifjaktól, hogy szereti a pénzt, hanem hogy ő nem „comme il faut” szereti, és hogy nem csak a pénz szereti.

A rendezés kitűnően érzi, hogy a kalmár és a zsidó egyaránt különbözik a velencei aranyifjaktól. Nem abban, hogy csak a pénz érdekli őket, hanem épp abban, hogy *nem csak* a pénz érdekli őket. A „hús”-nak, annak a bizonyos egy font húsnak, melyre a zsidó Antonio melléből igényt tart, szimbolikus jelentősége van. A sok léha ifjonc világá-

ban itt van két ember, akinek a hús fontosabb a pénznél. Antoniónak Bassanio húsa, Shylocknak Antonio húsa. A szerelem és a bosszú. Ezek a tragédia, nem pedig a komédia témái. Egy dolog van azonban, amit a rendezés szerintem nem igazán tud megoldani. Nem tudja az ötödik felvonásban Antoniót ebben a kettős szerepben ábrázolni. Itt marad a végtelen gyűlölet embere, aki elégtételt kapott, aki megverte ősellenségét, visszakapta gazdagsága felét, és most boldog. De hiányzik a szenvedélyes szerelmes, aki ebben a pillanatban veszti el végleg szerelmét. Alföldi rendezésében a darab végén Jessica egyedül marad. Ő nem vesz részt a vídám, diadalittas forgatagban. Ez így hiteles és nagyon igaz. De Antonio ebben az előadásban csak boldog, csak önfeledten vesz részt az ünneplésben. Ezt nem érzem ugyanilyen hitelesnek. Antonio vágya nem a házasság hármában Portiával és Bassanióval, hanem Bassanio szerelmének abszolút birtoklása. Az én rendezésemben tehát Antonio is – Jessicához hasonlóan – egyedül maradna.

A rendezés egyik telitalálata azonban a tárgyalás utáni pogromjelenet.

Shakespeare-nél nincs pogromjelenet, de van féktelen bosszú. Portia – a bíró szerepében – nemcsak Shylock ellen ítél a szerződés ügyében, hanem Shylockot azonnali halálra és teljes vagyonelkobzásra is „ítéli” (amihez nincs joga sem!) egy, az idegenek ellen diszkrimináló állítólagos törvény alapján. Mielőtt a dózse „megkegyelmez” életének, Gratiano így beszél: „Kérj engedélyt, hogy felköthess magad. / De minthogy vagyond az államé, / Már nem marad egy kötéltrevalód: / Államköltségen kell felkötni mégis.” A dózse irgalmára így válaszol Shylock jó okkal: „Ölj meg inkább, de ne irgalmazz így.” Most jön az újabb megalázás. Antonio felajánlja, hogy csak kezelésre veszi át a zsidó fél vagyonát, azzal a feltétellel, hogy az *azonnal* (presently) a keresztény hitre tér. S ekkor jön a megaláztatás fortissimója. Portia megkérdi (van pofája megkérdezni!): „Örölsz ennek, zsidó? Mit mondasz erre?” Mire Shylock így válaszol: „Örülök.” Erre Portia felszólítja az írnokot, hogy szerkessze meg az okmányt, hogy Shylock aláírhatta a saját emberi méltóságának maradványaira kimondott halálos ítéletet. Shylock utolsó szavai ezek: „Kérlek, engedjétek most hazamenni, / Nem jól vagyok. Küldjétek az írást / S aláírom.” Itt következik a Kamaraszínház előadásában a pogromjelenet. A banda rátámad Shylockra, pofozzák, rúgják,

dühös ordítózással üldözik. Nem a színpadon, de megölik.

Nem tudjuk, hogy Shakespeare szándéka szerint Shylock meghalt-e vagy sem. Az, hogy végrendeletét átadják örökösének az ötödik felvonásban, nem „bizonyíték”. Azt sem tudjuk, hogy amennyiben meghalt, az hogyan történt. De történhetett úgy is, ahogy Alföldi rendezésében itt, ezen a színpadon megtörténik. Hitelesnek érezzük. Ami itt történik, semmiképpen sem idegen Shakespeare szellemétől, s különösen nem azoknak a figuráknak jellemétől, akik négy felvonáson keresztül ismételtten verbális erőszakot gyakorolnak. Shakespeare-nél általában nagyon vékony a választóvonal a verbális és fizikai erőszak között. A fizikai erőszakot többnyire verbális erőszak előzi meg. *A viharban* pedig a választóvonal vékonysága maga tematizálódik. Ugyanakkor Shakespeare előszeretettel ábrázol léha aranyifjakat, akik az első külső befolyásra – mondjuk egy hazug hír hallatára, mint Claudió – eszüket vesztve készek az erőszakra. A vígjátékokban általában csellel védik meg a kiszemelt áldozatokat (többnyire nőket), s éppen ez a véletlen fordítja a tragédiát vígjátékká. Hogy egy olyan ember, mint Gratiano, képes nevetve megölni a zsidót, nem lehet kétséges. S hogy a banda tagjai követnék, és örömmel részt vennének egy efféle „mulatságban”, az sem lehet kétséges. Mindig az történik meg, ami a színpadon megtörténik, amiről érzékelteni lehet, hogy megtörténik, amit elhiszünk. Ezt a pogromot *A velencei kalmár* 1998-as előadásán én elhittem. *Sem jog, sem irgalom.*

Sokat mulatunk ezen az előadáson. Az üzlet-asszony Portia járásán és beszédén, azon, hogy Shylock gépírónőjének diktálja a szerződést az egy font húsról, az idióta „kérőkön”, a bohóc-szolga Lancelo Gobbo és az öreg Gobbo találkozásán, ezeken a hol ionescói, hol pedig beckett-i jeleneteken. És mégis, minden jóízű nevetés ellenére is: sosem láttam még ilyen szomorú *Velencei kalmárt*. Annyi itt az emberi mocskok, a léhaság, az erőszak, a pénzhétség, a kicsinyesség, korrupció, és annyi-annyi a butaság!

Ma játszódnak a darab. Ma, itt és most. Ilyenek vagyunk-e ma, itt és most? A kérdés rosszul van feltevéve. Nem arról van szó ebben az előadásban, ami „van”. Hanem, mint mindig, amikor – Arisztotelész-től kezdve – drámáról beszélünk, arról, ami *lehet*. Arról, ami benn van a pakliban. Amit azért jó eljátszani, hogy ne kelljen kijátszani.