

Király Kinga Júlia

A belső ellenség kiszervezése

Antijudaizmus és commedia dell'arte *A velencei kalmárban*

„Ha megsérül a teljes jog, melyet
Az idegen itt, Velencében élvez,
Megsértheti államunk igaz hírét,
Hiszen a város haszna, üzlete
Minden néptől függ.”¹

(Antonio, III. felvonás 3 szín, 27–31.)

Antiszemita darab-e *A velencei kalmár*?

Antiszemita volt-e Shakespeare?

Antiszemita volt-e az Erzsébet kori angol társadalom?

Shylock figurája, zsidóságának sztereotipikus vonásai, triviálissá tett evidenciái régóta foglalkoztatják nem csupán az úgynevezett bárdológusokat, azaz a Shakespeare-életművet fürkésző filológusokat, hanem mindazokat, akik a kora újkor angolszász történetét, szociokulturális panoptikumát az interdiszciplinaritás felől próbálják feltárni. A font hús, amit Shylock Antonio testéből akar elzálogosítani, mindmáig vita tárgyát képezi, a darab modern recepció- és performativitástörténete pedig – 1933 és 1939 között a náci Németországban 50-nél többször vitték színre – jól példázza, hogyan vált az antiszemitizmus ikonikus jelképévé, majd hogyan képződött meg görbe tükörként a posztholokausztai olvasat.

De mit jelentett ez a font hús Shakespeare korában? Milyen félelmek, tabuk és reflexek tapadtak hozzá, milyen további szorongásokat és

□ A szerző az Országos Rabbiképző – Zsidó Egyetem Vallástudományi Doktori Iskola hallgatója; e-mail: kiralyk@student.or-zse.hu, ORCID: 0009-0001-4640-0515.

1 Shakespeare, William: *A velencei kalmár*. (Fordította: Vas István.) Budapest: Európa, 1988. Tanulmányomban mindvégig Vas István fordítására támaszkodom. Filológiaiilag ez áll legközelebb az eredetihez, bár számos, a tanulmányban felvetett dilemmát meg-alapozó kifejezés még ebben a változatban nem szerepel.

elhallgatásokat mozgósított? Hogyan kontextualizálódott, és milyen konnotációk épültek köré a tömegkultúrában, amely az évszázadokon átívelő kollektív paranoiát a reneszánszsal járó konfúzióval ötvözte?

Ám mielőtt ezeknek az összetett kérdéseknek a nyomába erednénk, elsősorban attól a közgondolkodásba belemerevedett dogmától érdemes megszabadulnunk, miszerint az Erzsébet kori színház egyedülálló jelenség lett volna, amely a középkori angol színházi hagyományból nőtte ki magát, s ne lettek volna rá hatással más európai teátrális formák, szöveg-hagyományok. Ezen nem csupán a színházhoz szorosan kapcsolódó textusokat értem, hanem azokat a szekunder, műfajukban is változatos, forrásanyagként nem tételezhető szövegeket, amelyek csak közvetve, a háttér szoros olvasásában jelennek meg Shakespeare drámáiban.

Az orr-rejtély mint szemantikai rész

2010 őszén, a színházi idény indulásával a kortárs Shakespeare-kutatók két óriása, Stephen Greenblatt és James Shapiro – a továbbiakban mindkettejükre visszatérek más kontextusban is – nyilvános vitába bonyolódott a *The New York Review of Books* hasábjain arról, hogy milyen lehetett az Erzsébet korabeli Shylock-ábrázolás.² A feltételes mód használatát, amely a kutatási kérdésnek a szürke zónából való kimozdítását is érzékelteti, fontosnak tartom kiemelni azzal együtt, hogy az általam keresett és megtalált válaszok is egy, a fentihez hasonló kimozdulást jelentenek, így legfeljebb egy lehetséges olvasatot és interpretációt eredményeznek.

Shapiro azt a megállapítását rója fel Greenblattnek, miszerint „a legkorábbi előadásokban Shylockot élénkvörös parókéval és groteszk horgas orral játszották”. Shakespeare darabjában erre nincs bizonyíték, írja Shapiro, ellentétben Christopher Marlowe karikatúraszerű Barabásával *A máltai zsidóban*, aki csakugyan a középkori sztereotípiákat reciklálja – és egyúttal fel is erősíti. Az a hagyomány, amely szerint Shakespeare Shylockja „vörös hajú zsidó” volt, a 19. századi tudós, John Payne Collier fantáziájának szüleménye,³ állítja Shapiro, bár még Collier sem említ groteszk horgas orrot. A laza felsőruhán kívül, amelyet maga Shylock

2 Greenblatt, Stephen – Shapiro, James: Shylock in Red? *The New York Review of Books*, October 14, 2010. <https://www.nybooks.com/articles/2010/10/14/shylock-red/> (letöltés ideje: 2025. február 10.).

3 Collier, John Payne: *New Particulars Regarding the Works of Shakespeare in a Letter to the Rev. A. Dyce*, B.A. London: Thomas Rodd, 1836. 38.

„zsidó gaberdine-emnek” nevez,⁴ a zsidót láthatóan semmi sem különbözteti meg keresztény ellenfeleitől *A velencei kalmárban*. És pontosan ez Shakespeare célja.

Greenblatt válaszát, már csak vitriolos iróniája miatt is, szó szerint idézem:

„Hálás vagyok James Shapirónak a nagylelkű megrovásért, miszerint Richard Burbage⁵ – már ha tudásunk nem csal, és csakugyan ő volt, ahogy páran állítják, az első Shylock – talán nem is nézett ki nagyon másképp, mint Antonio: végül is, ahogy a cikkemben megjegyeztem, ez az egyik lehetséges magyarázata Portia kérdésének: »Ki itt a kereskedő, és ki a zsidó?« A vörös parókával és horgas orrú maszkkal előadott Shylock régi színházi hagyományának leírásakor azonban a legkorábbi fennmaradt utalásra támaszkodtam: nem Collier 19. századi, hazugságoktól hemzsegető elégiájára Burbage-ről, hanem egy sokkal korábbi forrásra, amelynek hitelességét tudomásom szerint nem kérdőjelezték meg. 1664-ben Thomas Jordan, aki a polgárháborút megelőzően a King’s Revels Company színésze volt, írt egy balladát, amelyben Shakespeare darabjának cselekményét meséli el. A ballada meglehetősen banális, de a »hitvány zsidó« leírása nagy valószínűséggel bepillantást enged Shylock korai színpadi megjelenésébe:

Szakálla vörös volt; ábrázatra
boszorkánynak nézted volna,
Ruhája zsidó kaftán,
mely állta az idő szeszélyeit
Felszegett állához orrának horga
Minduntalan hozzá-hozzáért.”⁶

Greenblattnek ez a leírása Shylock korabeli színpadi reprezentációjával kapcsolatban még nem minősül perdöntő bizonyítéknak. Elsősorban forráskritikai okokból nem, amelyektől még az *understatement* gyakori

4 Köpönyeg.

5 Richard Burbage (1531?–1619) az Erzsébet és Jakab kori színjátszás egyik legprominensebb alakja, a Shakespeare-főszerepek legfőbb ihletője volt. Kettejük alakja gyakran összefonódott a korabeli popkulturális képzeletben, ám Burbage sokkal több volt pusztán színészóriásnál: korának legsikeresebb színházi intendánsai közé tartozott. Kathman, David: *The Cambridge Guide to the World of Shakespeare*. Cambridge: Cambridge University Press, 2016.

6 Fordítás tőlem – K. K. J.

használata miatt sem tekinthetünk el. Másodsorban azért, mert a nyilvános vita úgy utal a kaftánra mint „zsidó gaberdine”-re, mintha az a 21. századi közgondolkodásban evidenciaszámba menne.

Holott a gaberdine ugyanolyan rejtélyes rekvizitum, mint a levelezésben emlegetett paróka vagy műorr. M. Channing Linthicum etimológiai és jelmeztörténeti vizsgálódásai alapján, amelyeket a modern Shakespeare-kutatás mindmáig nem cáfol, a gaberdine „egy hosszú ujjú, hosszú kabát volt, amelyet lazán kibontva vagy övvel viseltek – hasznos ruhadarab katonák, lovasok vagy utazók számára”.⁷ Azaz, állapítja meg a szerző, nem sok köze volt *status quo*-hoz. Linthicum a legkorábbi utalást a Great Wardrobe számláit átvizsgálva találta a gaberdine angliai előfordulására 1511-ből.⁸ A leírás két gaberdine elkészítéséhez szükséges anyag beszerzéséről számol be.⁹ Az alacsonyabb rangú emberek – kisbirtokosok, kereskedők, halárusok – és a társadalom különböző soraiból származó nők, állítja a szerző, a hatvanas évekig homokszínű vagy tarkabarka, esetleg más árnyalatú gaberdine-t hordtak. A dokumentumok alapján azonban, miután sem a végrendeletekben, sem a számlákon nem szerepel többé, úgy tűnik, hogy a század vége előtt kiment a divatból. „Néhány ortodox zsidó valószínűleg továbbra is hordta atyáik ruházatát, a gaberdine-t, többségük azonban hosszú köpenyt, dupla szövésű kabátot és harisnyát viselt, amint azt Ferdinando Bertelli illusztrálta *Omnium fere gentium nostrae aetatis habitus, nunquam ante hac aediti* (1563) című művében.”¹⁰

7 Linthicum, M. Channing: *Costume in the Drama of Shakespeare and his Contemporaries*. Oxford: Clarendon Press, 1936. 201–202.

8 A King's Wardrobe a középkori angol vezetés személyes tulajdonában állt, ez volt az a helyiség, ahol a király ruháit, páncéljait és kincseit tárolták, a kifejezés később kiterjedt az alkalmazottakra is. A Great Wardrobe a 14. században levált a részlegről, innentől kezdve a ruházati cikkek, textíliák, szőrmék és fűszerek kiadásait felügyelte.

9 „[A számla] feltünteti a két gaberdine elkészítéséhez szükséges nyolc yard skarlátvörös szövet árát, valamint négy yard fekete szatén árát, ezek közül az egyik a kabát béléséhez kellett, a másik bélés nélkül készült. 1514-ben egy »rozsdabarna bársonyból készült gawbdyne zöld arany szövet gallérral és fekete selyembéléssel« Henry, Northumberland grófja ruhatárának részét képezte. 1523-ban egy yard bársonyt és a béléshez hat yard másrmilyen anyagot használtak fel Sir Henry Willoughby gaberdine-jéhez.” Linthicum, 1936. 201.

10 Linthicum egy korábbi tanulmányában régióként fésüli át az idegenül hangzó *gaberdine* (*gebardine*) eredetét, olasz és francia hatást mutatva ki az etimológiájában, majd egy ruházatkód-történeti kitekintővel sorra veszi a levantei szokásokat is, arra a következtetésre jutva, hogy a szóban forgó ruhadarab semmiképp sem lehetett a zsidók öltözködésbeli sajátossága. Linthicum, M. Channing: *My Jewish Gebardine*. *Publication of Modern Language Association*, 43 (3), 1928. 757–766. DOI: <https://doi.org/10.2307/457497>.



Ferdinando Bertelli: Omnium fere gentium nostrae aetatis habitus, nunquam ante hac aediti (1563)

Amennyiben tehát elfogadjuk Linthicum észrevételeit, a 16. század derekán fordulat következett be az eleve kérészéletű népszerűséget élvező ruhadarab történetében, amely ezt követően ugyanúgy nem interpretálható a többségi társadalomtól való megkülönböztető kódként – hiszen mindössze néhányan viselték a zsidó közösségben –, ahogyan azt sem zárhatjuk ki, hogy ettől még, éppen ismerős idegensége miatt, alkalmasnak bizonyult a másság színpadi reprezentálására.

A korabeli Shylock-reprezentáció kapcsán azonban sokkal figyelemfelkeltőbb egy pár évszázaddal későbbi fordulat. Amikor 1814-ben Edmund Kean a Drury Lane-en Shylock szerepében színpadra lépett, a nézők

visszahőköltek: „Nahát! Shylock fekete parókában!”¹¹ – ami már gyanakvásra ad okot.

Milyen lehetett Shakespeare Shylock-víziója, ha Edmund Keant megelőzően a vörös köpeny és vörös szakáll jelentette a Velencébe, pontosabban az imaginárius Belmontba kiszervezett idegen vizuális kódját? És, amennyiben hihetünk Toby Lelyveld kutatásainak, aki Kean karakterújítása mögött finánciális gondokat feltételez – a színész ugyanis a Drury Lane 1814-es szezójára teljesen elszegényedve a hazulról hozott civil felöltőjét vetette be jelmezként a maga emberarcú Shylock-figurájának megformálásához –, vajon érvényesnek tekinthetjük-e a kérdést, hogy egy előadás „gyártása” során olykor gazdaságos megoldások vezérlik a mindenkori társulatokat?¹²

A Keannek tulajdonított paróka- és gaberdine-újítás mellett óhatatlanul felmerül a műorr szemantikája és dilemmája. Amint arra Laurie Johnson rámutat, „az Erzsébet kori színtársulatok praxisában egy-egy darab színpadi kellékeit a következő darabban is újrahasznosították, megkönnyítve ezzel a nézők számára, hogy egy adott tárgy jelentését első pillantásra megértsék”.¹³

11 „1814-ben Edmund Kean a nagy elődökétől eltérő interpretációval formálta meg Shylockot. Természetes tónusban, »üldözött mártírként ábrázolta, aki a körülmények hatására vált bosszúállóvá«, ami a karakter reprezentációjának eddigi történetében összetett pszichológiai értelmezéshez vezetett (Lelyveld 51.). Shylock egyedi nyelvezetét zenei hangsúllyal szólaltatta meg, és »fekete gaberdine-t, bíborvörös mellényt [és] fekete kalapot« viselt. [...] A Kean-féle interpretációra adott nézői reakciók jól mutatják, hogy a közönség képtelen volt megkülönböztetni a zsidó karaktert és a keresztény színészt; sok néző, sőt még egy életrajzíró is alaptalanul állította, hogy Kean zsidó lehetett, »mivel csak egy zsidó tudhatta Shylockot ilyen félelmetes és rettegett hanggal, héber fenségességgel átítatni« (Lelyveld 53.). Kean alakítása egy másik mintát is jól illusztrál Shylock korai előadásainak történetében: az új értelmezésekkel szembeni ellenállást. Mielőtt még bármit tudtak volna arról, hogyan szándékozik megformálni a szerepet, a Drury Lane menedzsere és Kean színésztársai »teljesen ellenségesen viszonyultak hozzá és az általa javasolt újításokhoz, bármi is legyen az« (Lelyveld 40.). Már a pusztá döntése, hogy fekete parókát hordjon piros helyett, elegendő volt ahhoz, hogy vitát robbantson ki.” Rubenstein, Hannah: Representing Shylock: The Performance History of Shakespeare’s Jew as an Indicator and Instigator of Cultural Change. *Meliora*, 1 (2), 2022. 1–40. DOI: <https://doi.org/10.52214/meliora.v1i2.8722>. Az idézetbeli hivatkozások: Lelyveld, Toby: *Shylock on the Stage*. London – New York: Routledge, 1961.

12 „Ez az újítás egész egyszerűen annak a ténynek is köszönhető, hogy Kean helyzete a Drury Lane-ben annyira bizonytalan volt, hogy saját parókáját és jelmezt kellett biztosítania.” Lelyveld, 1961. 41.

13 Johnson, Laurie: The Nose Plays: Nasiform Negotiations at Newington Butts. *Shakespeare*, 19 (1), 2023. 24–37. DOI: <https://doi.org/10.1080/17450918.2023.2183086>.

Hitelt adva Frederick Kiefer megfigyelésének, miszerint a kora újkori vizuális kultúra olyan közös jelentések köré szerveződött, amelyeket Henry Peacham jakobinus úriembereknek szóló tanácsát követve rekonstruálhatunk,¹⁴ Johnson szerint a kora újkori Anglia vizuális formáit vizsgálva egy olyan kultúra sejlik fel előttünk, amely azonos jelentésű kódokra épült, és ezeket a kódokat a heraldikában, a maszkkészítésben és -viselésben, az udvari ünnepek megrendezésében, továbbá és nem utolsósorban a színházi gyakorlatban egyaránt megtaláljuk.

Rövid, átfogó tanulmányában Johnson annak ered a nyomába, hogy a kor színházi korpuszai és színpadi gyakorlata, valamint a színházi élet kulisszatitkait feltáró jegyzőkönyvek alapján hogyan de- és rekonstruálhatjuk a színpadi orr kódjának jelentésváltozásait. Bár a kutatott időszak első látásra jelentéktelennek tűnik, hiszen Johnson kifejezetten az Admiral's Men és a Chamberlain's Men két társulatának 1594 júniusában a Newington Buttsban futó előadásait vizsgálja a *Henslowe's Diary*ben közölt repertoár alapján,¹⁵ arra mindenképpen rávilágít, hogy milyen pragmatikus okok formálták és hozták mozgásba azokat a lírai és színházi toposzokat, amelyekbe hajlamosak vagyunk megfellebbezhetetlen világmagyarázatokat belelátni. Johnson ugyanis egy olyan kultúrtörténeti momentumot ragad meg, amikor a ragasztott színpadi orrot számos darabban, gyors egymásutánban láthatta ugyanaz a közönség ugyanabban a színházban, két rivális társulat előadásában.

Marlowe *A máltai zsidó* című drámáját, amelyben Ithamor, Barabás szolgálja háromszor utal gazdájának orrára – „Nekem való vagy! Tisztelem az orrod!” (II. felvonás 3. szín), „Kisasszony, ez az én gazdám a legügyesebb, legravaszabb bele- / való, nagyorrú kópé”¹⁶ (III. felvonás 3. szín), „Micsoda orrod van!” (IV. felvonás 1. szín) –,¹⁷ összevetve a *Hester and Ahasuerus* című, mára elveszett szövegű, ám Philip Henslowe-nál rögzített produkció közjátékelőzményeivel, arra a következtetésre jut,

14 „Az ókori szobrokat szemlélve megbizonyosodhattunk róla, hogy Jupitert villámairól, Marsot páncéljáról, Neptunuszt pedig háromágú szigonyáról ismerjük fel.” Peacham, Henry: *The Compleat Gentleman* (1622), idézi Kiefer, Frederick: *Shakespeare's Visual Theatre: Staging the Personified Characters*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003. 15.

15 Philip Henslowe színházi intendáns 1591 és 1609 között vezetett, pontosan adatolt nyilvántartása az Erzsébet kori színház egyik legfontosabb dokumentuma.

16 Eredetileg: palackorrú.

17 Marlowe, Christopher: *A máltai zsidó*. (Fordította: Jánosházy György.) *Látó (Színház-Látó)*, 2015. augusztus–szeptember. 146–216. https://epa.oszk.hu/00300/00384/00138/pdf/EPA0384_lato_2015_08-09.pdf (letöltés ideje: 2025. február 17.).

hogy az előadás során nem Mordecháj, hanem éppenséggel Hámán viselt ragasztott műorrot mint a gonoszság rekvizitumát. Mivel a *Henslowe's Diary* alapján a közönség egy nappal korábban látta a *Hestert*, mint *A máltai zsidót*, Johnson megállapítja, hogy a közönség hamarabb társította a műorrot a gonoszsághoz, mint hogy zsidó sajátosságnak tekintse.

Ráadásul, állítja, amennyiben elfogadjuk, hogy az elveszett szövegek könyv bőven merített a közelmúlt szöveghagyományából, így például az 1561-es *Godly Queen Hester* című drámából is, az orr kodifikációja az ovidiusi megtorlástörténetet is magában foglalja. A *Godly Queen Hester*ben ugyanis Hámán udvari bolondja, egy bizonyos Hardy dardya a királyhoz intézett kommentárjában rövid történelmi összefoglalót tart az önbeteljesítő bosszúk korábbi analógiáit felsorolva, és elsőként „Naso Ovidot, az ékesszóló költőt” nevezi meg, utalva Perilaosz és a bronzbika történetére, megjegyezve, hogy a bitófa, amelyet Hámán Mordecháj számára ácsoltatott, végül saját akasztásának eszköze lesz.¹⁸ Az igazságszolgáltatásnak ez a formája köszön vissza Barabás bűnhődéstörténetében is, aki viszont abban az üstben leli halálát, amelyben a török herceget akarta megfőzni.

Mivel a két produkciót két egymást követő estén láthatta a közönség, Johnson szerint Hámán és Barabás ugyanazt az orrot viselhette a színpadon. S mivel utóbbit bőven gúnyolta orra miatt Ithamor, a szolgálja, maga az orr, az ovidiusi megtorlástörténet mellett, valamint a hiperbolizálást követően a nevetségesség szimbólumává is vált.

Johnson a *Henslowe Diary*ben megjelenő műsornaptár alapján a *Hamlet* különböző kvartóinak verzióiban elemezve Corambis/Polonius¹⁹ szaglására, azaz: orrára és Hamlet önnön bárgyúságára tett megjegyzéseit – „Ki mond pimasznak? zúzza bé agyam? / Tépi szakállam, s dobja a szemembe? / Fricskázza orrom?” (II. felvonás 2. szín) –, arra a következtetésre jut, hogy Polonius, aki Hámánhoz hasonlóan a király tanácsadójaként jelenik meg, szintén újrahasznosítja a Newington Buttsban 1594 júniusában bejáratott műorrot, ahogyan hozzá hasonlóan *A makrancos*

18 A legenda szerint, amelyet számos ókori szerző mellett Ovidius is feldolgozott, Perilaosz görög szobrász egy bronzbikát készített Fálarisz türannosz részére, amely kínzóeszközként szolgált. Ennek lényege az volt, hogy a kivégzendő személyt az üreges bikaszoborba zárták, majd tüzet gyújtottak a szobor alatt, így az illető gyakorlatilag elevenen sült meg. Fálarisz első áldozata állítólag maga a bikát megalkotó művész volt. Publius Ovidius Naso, akinek epitheton ornansa szintén orrot jelent, a *Tristia* (*Keservek*) című, önéletrajzi versében idézi a legendás történetet.

19 Corambisnak hívták Poloniust a *Hamlet* első kvartójában.

hölgy Sanderje is²⁰ – aki egy későbbi verzió Grumiójával azonos szerepet játszik – ugyanazt az orrot viselte. Utóbbinak alátámasztására Johnson azokat a jegyzőkönyveket is beidézi tanulmányába, amelyekben a két társulat tagjai vádlottként vagy tanúként szerepelnek egy-egy összetűzést követően, és amelyekben az orr mint konkrét testrész a szó szoros értelmében perdöntő jelentőséggel bír.²¹

Összegezve tehát Johnson megállapításait, a kora újkori angol színpadon a hiperbolizált orr egyszerre jelent skrupulusok nélküli gonoszsgot és szolgáltat további okot a bohóctréfákból ismert csetepatéokra és gúnyolódásokra. Vagyis Barabás színpadi reprezentációja nem összpontosított kizárólag zsidóságának illusztrálására, a színpadi műorr használata minden bizonnyal számos jelentést közvetített a korabeli közönség számára.

A továbbiakban arra teszek kísérletet, hogy körüljárjam, milyen jelenségek mely kontextusok alapján támasztják alá vagy cáfolják ezt az állítást. Attól ugyanis, hogy a színpadi kód gazdasági megfontolások következtében változott a 19. század elején, illetve hogy magának a kódnak a sztereotipikus volta eleve problematikus, az elsődleges kutatási kérdés jelentősége még érvényes marad. Sőt, tulajdonképpen épp ezek a triviális változók sarkallják a kutatót arra, hogy egy, az Erzsébet kori reneszánszhoz fogható periódusban kijelöljön olyan lehetséges változókat, amelyek összátka nem egy állókép merevségével, hanem az alkotóelemek különvaló és együttes mozgása révén rajzolja ki nem csupán a kort magát, hanem azt a dinamikát és mobilitást is, ami a bölcsészettudományt jellemzi manapság.

Ahhoz, hogy ezeket a kérdéseket megválaszolhassam, továbbra is eldöntendőnek tekintem, hogy eltért-e Shakespeare Shylock-percepciója, s ha igen, miben, Marlowe Barabás-figurájától, amely *A kalmárt*

20 A *Henslowe Diary*ben *The Taming of a Shrew* szerepel – Shakespeare drámájának címe *The Taming of the Shrew*. Bár a két történet nagyjából megegyezik, az előbbi cselekménye és dialógustechnikája jóval nyersebb, szerzője mindmáig ismeretlen.

21 Edward Alleyn, *A máltai zsidó* Barabását alakító színész fivérét, Johnt, aki az Admiral's Men társulat tagja volt, egyszer azzal fenyegette meg Burbage, hogy lecsavarja az orrát. Az 1590-ben a színházban történt erőszakos összetűzésekkel kapcsolatban Nicholas Byshop tett tanúvallomást 1592. január 29-én, majd április 6-án, amely szerint Burbage „megvetően és lenézően játszadozott a nevezett tanú orrával”. Később Alleyn 1592. február 6-án és május 6-án ugyanebben az ügyben azt vallotta, hogy amikor ő és társulatának többi tagja nyolc nappal később megkereste Burbage-et, hogy megkapják a színházban való fellépésük után járó részesedésüket, Burbage azzal fenyegette őket, hogy mindannyiukkal ugyanezt fogja tenni.

megelőző évadban került színre, s amelynek próbáit, már amennyire hihetünk a színházi legendáknak, épp aznap kezdték meg, amikor a királynő méregkeveréssel vádolt portugál-marrano orvost, Roderigo Lopezt elszállították essexi tárgyalására.

A melankólia mint a reneszánsz mátrix kiindulópontja

A korabeli Shylock-recepció további dekonstruálásához abból a premisszából indulok ki, hogy Shakespeare művei egy mátrixot alkotnak, amelyben az olasz témájú, illetve az olasz, úgynevezett *al italiane* stílusú – a színlapon francia vagy spanyol *dramatis personae*-kat feltüntető – darabjai között rengeteg az átfedés, számos irodalmi és színpadi motívum, ikonográfiai és kultúrtörténeti toposz, geg és nyelvjáték keresztezi egymást.²²

Ennek a mátrixnak a mi szempontunkból egyik legeklektantsabb példája mindjárt *A kalmár* I. felvonás 1. színében Antonio búskomorsága mint korábban a boszorkánysághoz s azon belül a zsidókhoz kapcsolt anomália, amely Shakespeare korában már átkerült a tudományos vizsgálatok fókuszába, és amelynek a Bassanio iránt táplált reménytelen, homoerotikus szerelem mellett egyéb okait fogom körüljárni, bebizonyítva, hogy a melankólia nem csupán egy sajátos reneszánsz szerep, az új *persona* attribútuma, hanem a kora újkori Angliában a zsidó másságtól való szorongás egyik tünete is.

Az Erzsébet kori angol társadalomban, még mielőtt Robert Burton *Anatomy of Melancholy* (1624) című nagy sikerű könyve megjelent volna, amely tudományosan, olykor a rabbinikus irodalmat közvetett és szekunder forrásként használva elemzi a melankólia különleges állapotát,²³ stilisztikai alakzatok és idiómák révén vésődött be az az elképzelés, miszerint a melankólia egyet jelent a zsidóval mint a társadalom számára merőben idegennel: „Úgy fest, mint a zsidó”, azaz: mint aki „helyzetével elégedetlen”.²⁴

22 Preeshl, Artemis: *Shakespeare and Commedia dell'Arte. Play by Play*. London – New York: Routledge, 2017. DOI: <https://doi.org/10.4324/9781315624907>.

23 Blau, Joseph L.: Robert Burton on the Jews. *Jewish Social Studies*, 6 (1), 1944. 58–64.

24 A szólást a szenvedélyes utazó, Thomas Coryate említi egy mai mércével ítélve toplistás bédekkernek számító úti beszámolójában, az 1611-ben megjelent *Coryat's Crudities*-ben.

Ezt a vélekedést tovább erősítették azok a késő középkorból átöröklött, a testnedvekkel kapcsolatos nézetek, amelyek a zsidók melankóliáját furcsa étkezési szokásaikkal hozták összefüggésbe. Henry Butts 1599-ben megjelent dietetikai könyvében úgy fogalmazott, hogy a zsidóknak még az „arcszínük is rendkívül melankolikus”, amit ő a liba iránti túlzott rajongásnak tulajdonított.²⁵

Hasonlóképp az orvosi traktátusok is bővelkednek a zsidók melankóliájára vonatkozó fejtegetésekben. Bernard de Gordonnak, a montpellier-i egyetem tanárának széles körben elterjedt orvosi kézikönyve, a *Lilium medicine* a zsidók melankóliáját a fizikai munka hiányától felgyülemlett vérfőlöslegnek és aranyérnek tulajdonította – ami más középkori szerzőket arra ragadtatott, hogy a zsidó férfiakat a menstruáció vádjával illessék.²⁶

A demaszkulinizált zsidó férfi toposza a kora újkori Angliában népszerűvé váló antik szövegek révén széles körű érdeklődést váltott ki. Amint arra Freyja Cox Jensen rámutat, Josephus *A zsidók története* és *A zsidó háború* angol, gyors egymásutánban megjelenő fordításai – Peter Morwyng (1558) és Thomas Lodge (1602) –, amelyek számos utánnomást értek meg a továbbiakban, a zsidó vereség iránti kollektív érdeklődésről árulkodnak.²⁷ Az antik szövegekre építő kulturális gyakorlat, állítja Becky S. Friedman, a korabeli kollektív képzeletben több, egymást erősítő regiszteren működött: a zsidó férfit katonai cselekvésre alkalmatlannak, a nyilvános térben kontrollvesztetten érzelmesnek, azaz hisztérikusnak, a patriarchális rend fenntartására képtelen apának és férjnek, valamint testi értelemben defektesnek (körülmetelés kasztrá-

25 Nirenberg, David: Shakespeare's Jewish Questions. *Renaissance Drama*, 2010/38. 77–113. DOI: <https://doi.org/10.1086/rd.38.41917471>.

26 „A zsidók három okból szenvednek aránytalan vérzésben aranyér miatt: általában azért, mert tétlenek, és emiatt a melankolikus feleslegek felhalmozódnak. Másodsor, általában félelemben és szorongásban élnek, és emiatt a melankolikus vér mennyisége megnő, Hippokratész [mondása] szerint: »A félelem és a félénkség, ha sok idő áll rendelkezésre [a munkára], melankolikus hangulatot eredményez.« Harmadszor, ez isteni büntetésként történik, a [szöveg] szerint: »És megütötte őket a hátsójukon, és örök gyalázatra ítélte őket.«” Roguin Maor, Noga – Roguin, Ariel – Roguin, Nathan: Medieval Roots of the Myth of Jewish Male Menstruation. *Rambam Maimonides Medical Journal*, 12 (4), 2021. 1–6. DOI: [10.5041/RMMJ.10454](https://doi.org/10.5041/RMMJ.10454).

27 Jensen, Freyja Cox: What Was Thomas Lodge's Josephus in Early Modern England? *Sixteenth Century Journal*, 49 (1), 2018. 3–24. DOI: <https://doi.org/10.1086/SCJ4901001>.

cióval való összemosása) ábrázolja.²⁸ Ezekhez a színpadai és retorikai alakzatokhoz a korszak kváziorvosi diskurzusa hozzákapcsol egy pszichosomatikus bizonyítást is: a zsidó férfit olyan veleszületettnek tételezett fogyatékoságok hordozójaként írja le, amelyek a hangot, járást, gesztust és tekintetet is meghatározzák, és amelyek közül kiemelt helyre kerül a melankólia mint állandósult belső gyengeség. Így a melankólia nem pusztán hangulat vagy betegség, hanem a zsidó férfiatlanság kulturális kódjaként – szomorúság, passzivitás, gyengeség – a keresztény normatív maszkulinitás ellentétéként működik.

A zsidókhoz kapcsolt melankólia azonban korántsem új keletű narratív és ikonográfiai motívum a nyugati civilizáció, ezen belül a vallási témájú reprezentáció történetében. A 11–12. század fordulójától, amikor is változás következik be mind a teológiai szövegekben, mind pedig a vallási kiábrázolásokban, a „mogorva zsidó” állandó toposzá válik.²⁹

Ezt a fordulatot, állítja Sarah Lipton nagyszabású, hatalmas narratív és vizuális korpuszt mozgó ikonográfiai elemzésében, a korábbi Krisztus-ábrázolások lecserélése okozta, amely a reformista rendek aszkézise és a hívő tömegek számára már nem hordozott olyan jelentést, amely az áhítatot szolgálta volna. A korábbi, 11. századi ikonográfia ugyanis Jézus alakját elsősorban isteni szubsztanciaként, azaz Igazságos Bíróként jelenítette meg, ez pedig a 12. század folyamán bekövetkező trendváltással együtt – amikor a keresztény áhítat egyre inkább a személyes imádságot, az egyéni meditációt, azaz a Jézus emberi mivoltáról való elmélkedést hangsúlyozta – már nem szolgált elégséges érzelmi töltettel. A trendváltás ugyanúgy megtalálható a vallási irodalomban, például Clairvaux-i Szent Bernát írásaiban,³⁰ mint az áhítatot ösztönző ikonográfiában. Ám amíg a korábbi szövegek és vizuális anyagok néma

28 Friedman, Becky S.: „We Are No Soldiers”: Jewish Unmanliness in English Renaissance Drama. *Quest. Issues in Contemporary Jewish History*, 2023/2. 57–81. DOI: [10.48248/issn.2037-741X/14537](https://doi.org/10.48248/issn.2037-741X/14537).

29 Lipton, Sara: *Dark Mirror: The Medieval Origins of Anti-Semitic Iconography*. New York: Metropolitan Books, 2014.

30 „Sem a zsidók, sem a pogányok nem érzik úgy a szeretet fájdalját, mint az Egyház [...]. Látja az Atya egyetlen fiát, aki viseli keresztjének terhét; látja a fenséges Urat, akit megverték és leköpködtek, az élet és a dicsőség teremtményét, akit szögekkel szegeztek keresztre, lándzsával szúrtak meg, gúnyolódással árasztottak el, és végül aki szeretett lelkét adta barátaiért. Ezt látja, és a szeretet lándzsája átszúrja a saját lelkét is, és azt mondja: »Támogassatok virágokkal, vegyetek körül almákkal, mert a szeretettől gyötrődöm.«” De Diligendo Deo, III.7. In: *Sancti Bernardi Opera*. 3. Romae: Editiones Cistercienses, 1977. 124.

tanúkként hivatkoznak a zsidókra, az új textusok már részvétlen és szeretetlen, passzív résztvevőkként említik vagy ábrázolják őket, elretentő példát szolgáltatva mindarra, amit a Krisztus iránti szeretet és együttérzés hiánya okozhat a keresztény hívőben.

Az episztemológiai fordulatot követően tehát, amikor a 12. század második felétől a keresztény művészetben és vallásgyakorlatban a korábbi, tágra nyílt szemű, erős testalkatú, a világot magabiztosan uraló Krisztus-toposzoktól eltérően a gyengeséget és esendőséget sugalló kiábrázolások váltak uralkodóvá, a zsidók percepciója is megváltozott. Ők azok, akik rosszkedvű tekintettel szemlélik, amint Krisztus meztelesen, magába roskadva, legyengülve haldoklik a keresztfán mint alázatos és sebezhető, halandó áldozat.

Ezek a 12. századi zsidóábrázolások ugyanakkor – bár az ormány- vagy csőrszerű orr ekkor jelenik meg először – még nem tekinthetők faji vagy etnikai alapú megkülönböztetésnek, állítja Lipton, hanem a megváltás iránti vakság és kelletlenség, a szeretet mint isteni adomány elutasításának reprezentációi. A hozzájuk társított 12. századi attribútumok nem tűnnek el a későbbi, immár kifejezetten antijudaista ikonográfiában sem. A mogorva zsidó, aki ódzkodik a megváltástól – a vérvádábrázolások hiperbolizált, imaginárius gonoszságát leszámítva, amiről a továbbiakban még szó esik –, a melankólia egyik allegorikus alakja marad. A nyugati keresztény képzeletben hosszú utat jár be a megváltásra való vakságtól az anyagi javait féltő kereskedőig, amely Shakespeare-nél immár nem csupán zsidó karakterisztikumot jelöl, hanem a mindenkori kalmár sajátsága lesz.

A korábban már idézett kérdés, amely a IV. felvonás 1. színében hangzik el Portia szájából – „Ki itt a kalmár, és ki a zsidó?” –, amellet, hogy első látásra Antonio és Shylock külső hasonlóságainak összemosására irányul, sokkal inkább annak a szorongásnak és melankóliának a kifejeződése, amely a reneszánsz kalmárvalóságot tükrözi.

Ennek a kalmárvalóságnak jár utána David Nirenberg, aki Shakespeare darabját a melankólia felől közelíti meg. Az általa posztulált melankólia egy, a reneszánsz felfedezésekkel és gazdasági fellendüléssel járó konfúz állapotból fakad. A kora újkort megelőzően még megingathatatlanul tartotta magát az a keresztény Európa egészére érvényes álláspont, miszerint mind teológiai, mind kulturális értelemben radikálisan elválasztandó „a földi kincsek és a mennyei kincsek iránti törekvés, a világi törvények iránti hűség és az isteni szeretet iránti hűség,

amely a zsidókat a rossz választásból fakadó, Istentől és a szellemtől való elidegenedés prototípusaként tételezi. Számos középkori prédikátor kisajátította ezt a példát, és azt hirdette, hogy az anyagi javakhoz való ragaszkodás, illetve ezeknek kereskedelmi és pénzügyi úton történő megszerzése semmiképp sem keresztény, hanem *zsidó* foglalatosság.” Ezzel szemben Ferrer Szent Vince, katalán Domonkos-rendi szerzetes és prédikátor már a 15. század elején így fogalmazott: „[...] ma szinte minden kapzsiság, mert szinte mindenki uzsorázik, amit régen csak a zsidók műveltek. De manapság már a keresztények is ezt teszik, mintha maguk is zsidók lennének.”³¹

Vagyis, állítja Nirenberg, azáltal, hogy *A velencei kalmárban* Antonio és Shylock is egyaránt kalmárkodik, legfeljebb a hozam vagy a kamatláb tér el, eltűnik a különbség kettejük között, ami egy sokkal komplexebb szorongást rajzol ki a háttérben.

Ennek egyik oka az az Anglia gazdaságpolitikájában bekövetkező változás, amely 1571-ben legálissá nyilvánította a kamatos pénzkölcsönzést.³² Ám a pénzügyi tevékenységekhez társított melankólia képzete, annak ellenére, hogy I. Eduárd 1290-es rendeletét követően a zsidókat száműzték a királyságból, továbbra is a zsidókhoz kötődött. Ez számos kérdést vet fel és hagy megválaszolatlanul az angol társadalomban, állítja Nirenberg. Az ugyanis, hogy a köznyelv nem tudja kellő iramban követni a szociokulturális fordulatot, vagyis a szavak régi beidegződéseket, kódokat és reflexeket takarnak, hosszan fennálló zavart idéz elő, amit Shakespeare sem hagyott figyelmen kívül.

Amikor az I. felvonásban Shylock először lép színre, a következőt mondja (a szerzői utasítás szerint félre, Antonióra): „Olyan, akár egy *álnok* vámszedő.” Itt egy pillanatra muszáj megállnom. Shakespeare egy, az álnoknál ambivalensebb jelzős szerkezetet használ: „How like a *fawning* publican he looks!” Vagyis a zsidó Shylock *hízélgést* társít Antonióhoz. Ez pedig, állítja Nirenberg, sokáig félrevezette s mindmáig megosztja az interpretációt. A vámszedő ugyanis evangéliumi utalás a farizeusokra. Ha Lukács szerint értelmezzük, amihez az egyszerűség kedvéért, azaz Antonio keresztény erényeinek védelmében a kutatók

31 Nirenberg, David: *Anti-Judaism in the Western Tradition*. New York – London: W. W. Norton & Company, 2014.

32 Nirenberg hozzáteszi, hogy az uzsora tiltása megmaradt, de csak akkor számított bűncselekménynek – ami miatt egyébként Shakespeare apját kétszer is vád alá helyezték –, ha túlzottan magas kamattal dolgoztak.

sokáig ragaszkodtak, akkor a vámszedő a legszelídebb példája mindazoknak, akik legyőzik a gőgösöket. Ez az értelmezés azonban, érvel a szerző, „inkább elvágja, semmint kioldja azokat az elegáns csomókat, amelyekkel Shakespeare összekötötte a judaizmust és a kereszténységet”.³³ Ehelyett azt javasolja, hogy Máté szavait tegyük meg kiindulópontnak – „Ha csupán azokat szeretitek, akik szeretnek benneteket, mi lesz a jutalmatok? Nem így tesznek a vámosok is?”³⁴ (Mt 5:46) –, ami a zsidókhöz társított sztereotip mizantrópia allegóriája. Vagyis Shylock, a szerzői instrukciók alapján ugyan magában, ám a közönség számára nagyon is hallhatóan *lezsidózza* Antoniót.

De nem Shylock az egyetlen, aki így tesz. Valamivel korábban, Antonio búskomorsága kapcsán hasonlókat mond Salerio, majd Gratiano is. Előbbi kissé nyakatekerten, utóbbi azonban már felismerhetően idézi Máté evangéliumának sorait:

„Nincs jó szined, Signor Antonio,
Túl sokat törődöl a világgal
És ennyi gonddal túl drágán veszed meg.”

Azaz: „Aki meg akarja menteni életét, elveszíti, aki azonban értem elveszíti, az megtalálja. Mi haszna van az embernek, ha az egész világot megszerzi is, de lelke kárát vallja?” (Mt 16:25-26.)

Shakespeare tehát kétszeresen is kódolja a melankóliához társított zsidó sztereotípiát Gratiano rövid szövegébe. Egyszer Antonio színiére hivatkozva – vesd össze a korábban idézett Butts-féle dietetikai könyvnek a zsidók arcszíniére tett megjegyzésével –, másodszor pedig Máté evangéliumára hivatkozva, amely éles határt rajzol ki a keresztény–zsidó értékkülönbségek között, s egyúttal drámai kérdések egész sorát zúdítja a korabeli művelt nézőre, amelyekre a kor tudása akkor még nem adhatott kielégítő választ.

„Hogyan tekintheti magát kereszténynek egy olyan társadalom, amely zsidó alapokra – kereskedelem, szerződés, tulajdon és jog – épült? [...] És mi a kapcsolat a kereskedő profitja, illetve az állam között? Utóbbinak kell-e úgy szerveződnie, hogy maximalizálja az előbbit? Netán éppen ellenkezőleg: az a képesség, hogy az ország javát szolgálja, elégséges

³³ Nirenberg, 2014.

³⁴ Károli Gáspár fordítása.

az állam számára és kormányzásában való részvételhez, vagy egyéb erények (például az arisztokratikus értékek és a keresztény erkölcs) tekinthetők fontosabbnak?”³⁵

A kevésbé művelt közönségről azonban nem feltételezhetjük, hogy hozzáférése volt ezekhez a kérdésekhez és az általuk kiváltott egzisztenciális szorongáshoz, ami a melankólia tünetegyüttesét képezte. Shakespeare azonban, aki mesterien értett a kettős beszéd megteremtéséhez és az ellentétes érzelmek ide-oda konvertálásához, az alacsonyabb rétegeket sem hagyta figyelmen kívül.

Számukra a melankóliának a komikumig való súlykolásával, túlhangsúlyozásával hozza elérhető közelségbe azt a dilemmát, amellyel a művelt publikum intellektuálisan találkozott. Az a tény, hogy Shakespeare melankolikus hősei kifejezetten humorális (testnedvekkel kapcsolatos) szókincset használnak önmaguk kifejezésére, és hasonlóképpen a melankolikus hajlamukat egyedi belső érzékenység és bölcsesség jelzőjeként ábrázolják, óhatatlanul komikus vonásokat tartalmaz.³⁶

Ebben a megközelítésben *A kalmár* nyitójelenete tulajdonképpen nem más, mint férfiak terápiás ülése, amelyben Antonio melankóliáját elemzik valamennyien. A shakespeare-i életmű viszonylatában, állítja J. F. Bernard, „a melankóliára való folyamatos összpontosítás átalakítja a shakespeare-i komédiát, eltávolítva azt a bohózatok és romantikus darabok hagyományaitól, és közelebb hozva a későbbi tragikomédiák érzelmileg összetettebb drámai törekvéseihez”.³⁷

Ezen a ponton visszatérnék arra a korábbi kijelentésemre, miszerint a bárd életműve egy komplett mátrixot alkot. Néhány évvel *A kalmár* után Shakespeare megírja és színre viszi az *Ahogy tetsziket*, amely nem csupán a melankolikus Jacques karaktere miatt mutat átfedéseket, hanem azért is, mert kettejük hiperbolizált lelkiállapota hasonló komikus elemek mentén rajzolódik ki. A melankólia leírása, mint gyász és nárcizmus kombinációja, amely freudi értelemben nyitott sebként viselkedik, minden oldalról vonzza magához az impulzusokat, teljesen kimerítve az egót, ami Antonio és Jacques esetében is egyaránt igaznak bizonyul, állítja J. F. Bernard.

³⁵ Nirenberg, 2014. 235.

³⁶ Bernard, J. F.: *Shakespearean Melancholy: Philosophy, Form, and the Transformation of Comedy*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2018. 4. DOI: <https://doi.org/10.3366/edinburgh/9781474417334.001.0001>.

³⁷ Bernard, 2018. 4.

Amikor a két melankolikus hős a színházmetaforát használja állapotának leírására, amely önexpoziciónak is felfogható, tovább tágítja az értelmezési keretet. Behívja egyfelől a reneszánsz *self-fashioning* modelljét, másrészt az élet hét korszakát taglaló, Jacques által előadott nagymonológ felvillantja azt a színházi hagyományt is, amiről Shakespeare kapcsán hajlamosak vagyunk megfeledkezni – ez pedig a *com-media dell'arte*.

„ANTONIO

A világ nekem nem több, mint világ,
Színpad, melyen eljátsszuk szerepünket
S én búsat játszom.”
A velencei kalmár (I. felvonás 1. szín)

„JACQUES

Színház az egész világ,
És színész benne minden férfi és nő:
Fellép s lelép: s mindenkit sok szerep vár
Életében, melynek hét felvonása
A hét kor. [...]

A hatodik kor

Papucsos és cingár figura lesz:
Orrán ókula, az övében erszény,
Aszott combjain tágan lötyög a
Jól ápolt ficsúr-nadrág; férfihangja
Gyerekesse kezd visszavékonyodni,
Sípol, füttyül.”
Ahogy tetszik (II. felvonás 7. szín)

Self-fashioning és Pantalone

Mielőtt rátérnék a két, egymástól látszólag távoli fogalom összekapcsolására, amellyel, reményeim szerint, egyúttal a fő kutatási kérdésemet is megválaszolom – tudniillik azt, hogy miben és hogyan különbözött két, egy év különbséggel színre vitt darab zsidóábrázolása Marlowe-nál (Barabás) és Shakespeare-nél (Shylock) –, fontosnak tartom, hogy a Jaques nagymonológjából idézett utolsó sorokat eredetiben közöljem.

„The sixth age shifts
Into the lean and slipper'd *pantaloön*”³⁸

Ebből ugyanis kiderül, hogy kutatásomat számos esetben nehezítette a magyar fordításhagyomány egyik sajátja, az igazság feláldozása a

38 Kiemelés tőlem – K. K. J.

szépség érdekében, a *tradurre–tradire* dichotómiája – itt például a beszédes Pantaloon, azaz Pantalone, a velencei *commedia dell’arte* egyik legismertebb állandó alakja, úgynevezett *tipo fissója* került ki teljesen a magyar fordításokból.³⁹

Sem az általam legsikerültebbnek tartott Szabó Lőrinc-fordítás, sem a Rákosi Jenő-féle nem említi – Szabó „papucsos és cingár figurá”-nak fordítja, Rákosi „vézna bugyogóba bú”-nak –, de még a filológiai nüanszokra különösen érzékeny Nádasdy Ádám vagy Jánosházy György is elsiklott felette, vagy hagyta alámerülni egyéb részletek felszínen tartása miatt. Azzal pedig, hogy a fordítások figyelmen kívül hagyták a Pantalone-utalást, a színházi és irodalmi gyakorlat is megfeledkezett róla. Ám épp a fordításokban tapasztalt kihagyások, torzítások, elhallgatások mutatnak rá egy másik fontos kérdésre is: egy-egy új fordítás szokás szerint egy adott korszaknak szól, amelyet a fordító színházak vagy rendezők megrendelésére készít, azaz inkább a performerművészet, nem pedig az irodalom profitál belőle.

Amikor tehát visszanyúlunk az Erzsébet kori irodalmi és színházi hagyományokhoz, nekünk is meg kell tennünk ezt a szétválasztást. Ehhez a rendelkezésünkre álló bárdológia mára elfogadott következtetései alapján még egy alapvetést be kell szúrunk a premisszába. Mégpedig azt, hogy az Erzsébet kori színházi szerzők sokadalmában egyetlenegy szerzőt nevezhetünk meg, aki műveit kifejezetten irodalomként aposztrofálta, ez pedig Ben Jonson volt. Rajta kívül mindenki, Shakespeare-rel az élen eleve társulati összetételben, színészi kvalitásokban, évadtervben, technikai adottságokban és mecénatúrában, azaz bizonyos mértékig

39 A Pantalone név eredete, noha első hallásra a nadrággal azonosíthatnánk, hiszen a figura bő, bugyogószerű nadrágot viselt, a mai napig tisztázatlan. Számos *commedia*-kutató a bizánci eredetű Pantelimonból származtatja, Giacomo Oreglia szerint azonban a velencei kereskedőknek tulajdonított „Pianti leone!”, azaz „Szúrd le az oroszlánt!” – tudniillik Szent Márk oroszlanos zászlaját – mondatból ered, amit akkor mondtak, amikor megszereztek vagy meghódítottak egy új területet. Oreglia, Giacomo: *Commedia dell’arte*. New York: Hill and Wang, 1968.

kultúrpolitikában gondolkodott,⁴⁰ ami Shakespeare esetében nemhogy nem von le lírai teljesítményéből, hanem épp a színpadi szabályok köztöttsége ellenére mutatkozik meg költői zsenialitása is.

A *velencei kalmár* kapcsán tehát elengedhetetlen költészet és színpad differenciálása, a mű ugyanis csak úgy enged hozzáférést magához, ha szétválasztjuk a szöveg – úgy is mint műfaj – és a performer művészet konvencióit és követelményeit, hogy a kora újkori színpadi technikák, valamint az Erzsébet kori teátrumok gyakorlatának ismeretében megértsük a textusba kódolt, rejtélynek tűnő trivialitásokat. S ugyanígy differenciálnunk kell, ahogyan a korábbi fejezetben implicit módon már megtettem, a művelt közönség és alacsonyabb néprétegek között.

Utóbbinak fontosságára maga Shakespeare is felhívja a figyelmet, amikor az *V. Henrik* Prológusában a „fából készült O” (wooden O) társadalmi státuszát tekintve vegyes közönségéhez fordul, és megszólítja mind a kollektív, mind pedig az egyéni imagináriust.

„Ó, bocsánat

Kedveseim, hogy néhány törpe szellem

E méltatlan deszkákra mer behozni

Ekkora tárgyat: e kakasporondon

Elfér-e a tágas Franciaország?

Tömhethünk-e tán e fából készült O-ba

Csak sisakból, amennyi Azincourt-nál

Eget rémített? Ó, bocsánat, ha egy apró

Kerek szám kis helyen milliót jelenthet,

Minket is a nagy számadásban így

Növeljen a ti képzelőerőtök.”⁴¹

40 „[...] az Erzsébet kori színházak a kereskedelem veszélyes tengerének legújabb hajói közé tartoztak. A szavak és a látszat kalmárjai ugyanúgy függtek a tőkétől, mint bármelyik pénzember. A kereskedelmi társaságok igazgatóihoz hasonlóan a kor színházi impresszáriói is attól függtek, hogy képesek voltak-e királyi engedélyeket és monopóliumokat szerezni, olcsó forrásokat biztosítani és olyan közönséget elérni, amelynek az adott termék iránti igénye elég nagy volt ahhoz, hogy profitot lehessen belőle kovácsolni. A korabeli színházi impresszáriók naplói tele vannak azokkal a stratégiákkal, amelyekkel mindez elérhető volt, és amelyek a piac legmodernebb eszköztárából származtak.” Nirenberg, 2014. 236.

41 Shakespeare, William: *V. Henrik*. (Fordította: Vas István.) Budapest: Európa, 1981.



*A Globe Színház. Claes Janszoon Visscher
rézmetszete, 1616*

Ám ahogy Shakespeare-től elvárható, a „ti képzelőerőtök” itt nem csupán az Erzsébet kori üres színpad esetleges kitöltésére és benépesítésére való felhívást jelenti, nem is valamiféle egységesnek tételezett kortudást, amelyet – akár egy szekunder színpadot – stabil alapként használva mozgathatta a szereplőit. Számára a színházcsinálás legfeljebb pretextus volt, az imagináriusra való apellálás pedig színpadi és narratív álca annak érdekében, hogy a nézőket még a szereplőknél is jobban mozgásba hozza – feszegesse a határaikat. Ebben pedig minden bizonnyal egyedülálló volt.

„Határtalan tehetséggel rendelkezett ahhoz – állítja róla Stephen Greenblatt –, hogy belépjen egy másik ember tudatába, annak legmélyebb struktúráit manipulálható fikcióként érzékelje, és azt saját narratív formában írja meg. [...] egész munkássága során az »empátia« legfőbb közvetítője, a narratív én sokféleségének megformálója, mesteri improvizátor. [...] a népszerű urban art vezető génusza, amely lendületbe hozta a pszichikai mobilitást az Erzsébet kori hatalom szolgálatában; ő lett a legfőbb alkotója annak, amit a tömegmédia prototípusának tekinthetünk.”⁴²

Apjának, John Shakespeare-nek közigazgatási beágyazottsága révén, aki Stratford bírósági végrehajtójaként színházi társulatok kifizetését

⁴² Greenblatt, Stephen: *Renaissance Self-Fashioning: From More to Shakespeare*. Chicago – London: University of Chicago Press, 2005. 252–253. DOI: <https://doi.org/10.7208/chicago/9780226027043.001.0001>.

engedélyezte 1568 és 1569 között,⁴³ már gyerekként megismerkedett a színház kulisszatitkaival, tisztában volt a közönség heterogenitásával és ilyen minőségben adott reakcióival is.⁴⁴ Szemben Marlowe-val, aki egy canterburyi suszter fiaként kézművesmesterségre lett volna ítélve, ha tehetségének és egy szerencsés fordulatnak köszönhetően nem nyer felvételt a canterburyi King's Schoolba, majd Cambridge-be,⁴⁵ Shakespeare gyerekkora óta otthonosan mozgott a színházi világban, ismerte annak üzleti kockázatát. A családi és szociális háttér, valamint az indulási feltételek mellett azonban számos egyéb részlet árnyalja a két kortárs karrierjét, valamint színházi és – mint látni fogjuk – az ebből egyszerre következő és ugyanerre visszaható közéleti ars poeticáját.

Ennek megértéséhez Stephen Greenblatt reneszánsz self-fashioning elméletét hívom segítségül, amely Clifford Geertz kultúrameghatározására támaszkodik. Geertz alapján Greenblatt is abból indul ki, hogy nem létezik a kultúrától független emberi természet, vagyis az emberi alkotáshoz hasonlóan maga az ember is kulturális artifaktum, amelyet a viselkedésminták mellett különféle érvényben levő kontrollmechanizmusok szabályoznak. A self-fashioning nem más, mint a kulturális kontrollmechanizmusok reneszánsz változata, a jelentések kulturális rendszere, amely a lehetőségek absztrakciójából a konkrét történelmi megnyilvánulásba való átmenet szabályozásával hozza létre a personát. Az irodalomban, beleértve a színházi szövegeket is, három, egymásra épülő és oda-vissza ható módon működik: a mű szerzőjének viselkedésmintái alakítják a viselkedést formáló kódok reprezentációját, majd a mű szerzője reflektál a viselkedésminták által létrehozott kódokra.

43 „A 16. század második felében a kincstárnokok által a társaságnak benyújtott számlák rendszeres kifizetéseket tartalmaznak az ott turnézó társulatoknak [...]. Az első társulatoknak fizetett összegek azért is érdekesek, mert az 1568. szeptember 25-től 1569. szeptember 25-ig tartó időszakra vonatkozó számlákban szerepelnek, amikor John Shakespeare volt a bírósági végrehajtó (*bailiff*). Bár ebből nem következik, hogy John Shakespeare személyesen hívta meg a társulatokat, a kifizetések mindenképpen arról árulkodnak, hogy nem ellenezte a városi tanács támogatását.” Bearman, Robert: *The Chamberlain's Account Presented to the Stratford-upon-Avon Corporation, Including the First Recorded Payments to Troupes of Actors Visiting the Town. Shakespeare Documented*. DOI: <https://doi.org/10.37078/509>.

44 Preeshl, 2017.

45 Stephen Greenblatt *Dark Renaissance: The Dangerous Times and Fatal Genius of Shakespeare's Greatest Rival* című, 2025 szeptemberében megjelent könyvében (New York: W. W. Norton & Company) részletesen megvizsgálja azokat az összefüggéseket, amelyek Marlowe életútját és színházi-költői tevékenységét alakították.

Greenblatt a fashioning terminust a Tyndale-féle bibliafordítás páli leveleiből kölcsönözte – „In all things I *fashioned* myself to all men to save at the least way some” (1Kor 9:22) –, amelynek megfelelőjét ismét nem adja vissza egyetlen magyar fordítás sem: „Mindeneknek mindenné lettem, hogy minden módon megtartsak némelyeket.”⁴⁶ Az Erzsébet kori szövegekben gyakran felbukkanó fashioninget a kora újkor elején még a krisztusi szerepmoddellre értették, amely a keresztény kontextusról leválva egy jelentésváltozással a közéleti személyiségformálás alaptételévé vált.⁴⁷

Mindez első látásra felfoghatatlannak tűnik abból az időbeli távolságból, ahonnan mi tekintünk vissza a kor bőséges irodalmi és színházi termésére. Ám ha belegondolunk, hogy a reneszánsz felfedezések milyen mértékben és iramban dekonstruálták a bebetonozottnak hitt világrendet, hogyan szabták át egyén és társadalom, társadalom és hatalom, hatalom és gazdaság viszonyát, felsejlik előttünk a kora újkor emberének pozíciószerezésre való törekvése: mindenekhez *formálok* magam, hogy legalább némelyek tetszését – ellentételezését – elnyerjem. Vagyis az új korszak elhozta a személyiség és identitás válságát. Shakespeare nemzedékének nem csupán az jelentett kihívást, hogy először találkozott a kartográfia tudományával, és nagyítóval kereste magát a térképen – ami jól érzékelteti, hogy mindaz, amit retrospektív módon a reneszánsz vívmányaként szokás tételezni, voltaképpen egy általánosabb, a társadalom minden szegmensét átítató konfúziót jelent –, hanem egy olyan konstellációban találják magukat, amelyben minden, maga az állam is részvénytársasággá válik, a polgárt pedig legfeljebb jogfosztott részvényesként tartják számon.

De bármily felfoghatatlan is legyen ez a konfúzió, okkal feltételezhetjük, hogy Marlowe is, Shakespeare is tisztában voltak azzal, hogy Angliában háromszáz éve nincsenek már zsidók. Végére is „[Anglia] volt az az ország, ahol a zsidók kapzsiságát, tisztátalanságát és diaboli-kusságát hirdető új antiszemita mítoszok kitermelték a legkorábbi és legaprólékosabb ikonográfiai ábrázolásokat, például a lincolni katedrális nyugati homlokzatán [...]. Anglia volt az első európai ország, amely

46 Károli Gáspár fordítása.

47 Greenblatt, 2005.

a teljes zsidó lakosságot pénzmetszőnek,⁴⁸ tehát bűnözőnek bélyegezte [...]. Legkorábban Angliában találunk királyilag (államilag) támogatott törekvéseket arra, hogy a zsidókat tömegesen keresztény hitre térítsék; és 1290-ben itt utasítottak ki először véglegesen egy teljes zsidó közösséget egy európai királyságból.”⁴⁹

Ezzel együtt a népi antijudaizmus sem volt ismeretlen számukra, ezt örökítették meg a már említett idiómák, a frízek a Lincoln-katedrális homlokzatán, és ezt erősítették a kor utazási szenvedélyével egyre népszerűbbé váló, a levantei zsidók szokásait is ismertető útirajzok.⁵⁰ És ezt kapcsolta be újra – számos más tényező mellett, amelyekre terjedelmi okokból nem térek itt ki – Roderigo Lopez, I. Erzsébet kedvenc orvosá-

48 Utalás Párizsi Máté *Chronica Majora* című művében 1247-ben, azaz alig ötven esztendővel I. Eduárd rendeletét megelőzően rögzített bejegyzéséből, amelyben a zsidókat az egyik leggyakrabban emlegetett bűnük, az érmemetszés kontextusában tünteti fel: „Továbbá azt mondták, és ezt bizonyítékokkal igazolták, hogy az érméket a körülmetélt emberek, a hitetlen zsidók metszették körbe (*circumcise*), akik a súlyos királyi adók miatt koldulásra kényszerültek.” Azaz nemcsak bűnözők, hanem fizikailag és organikus kapcsolatban az általuk elkövetett bűnökhez, mintha természetük is ezt diktálná: „körülmetélt” érmék, amelyeket körülmetélt emberek hoztak forgalomba.

49 Stacey, Robert C.: *Anti-Semitism and the English Medieval State*. In: Maddicott, John R. – Palliser, David (eds.): *The Medieval English State: Essays Presented to James Campbell*. London: Hambledon Press, 2000. 165.

50 Az anglikán egyház és a páli megigazulástanok iránti érdeklődés felerősödésével egyre fokozódnak azok a közéleti dilemmák is, hogy a körülmetélés zsidó exkluzivitást jelent-e. Két álláspont különül el egymástól: az egyik szerint mindenki zsidó, aki körül van metélve, a másik azt vallja, hogy nem minden körülmetélkedő népnek van köze a zsidósághoz. Ennek igazolására valóságos utazási mánia veszi kezdetét. Thomas Coryate Konstantinápolyban egy bizonyos Amis (Ames) nevű angol zsidó házában részt vesz egy körülmetélési szertartáson, illetve 1595-ben John Barton, a konstantinápolyi angol követ továbbít egy jelentést, amely III. Mohamed török uralkodó trónra lépése körüli eseményekről tudósít. Az elbeszélést egy Don Salamon nevű zsidó írta olaszul, és azt meséli el, hogy Mohamed a hatalmát megszilárdítandó meghívta tizenkilenc testvérét, hogy üdvözlőjként, közös körülmetélést ígérve nekik, ami csakugyan meg is történt, ám mindjárt utána pusztán kézzel megfojtották őket. In: Shapiro, James: *Shakespeare and the Jews*. New York: Columbia University Press, 2016. 108–123.

nak meghurcolása, majd kivégzése, akit a királynő elleni merénylettel vádoltak.⁵¹

A self-fashioning azonban arra is választ kínál, hogy melyik szerző hogyan viszonyult a maga idejében aktuálpolitikai botrányként is aposztrofálható témához, miként görbíti a valóságot a kollektív imaginárius szintjén. Beindul a rivalizálás: ki írja meg, ki viszi színre hamarabb? Kinek lesz nagyobb sikere és bevétele? Vagyis mindazt, amit a két szerző a maga módján zsidó sztereotípiaként kapcsol a szereplőjéhez, felfedezük kettejük versengése mögött.

Ám mielőtt Shylock Barabásénál összetettebb figurájára rátérek, érdeemes szemügyre vennünk, milyen öndefiníciót szán Marlowe a maga zsidó szereplőjének, és milyen Shakespeare.

„BARABÁS

Én kint kószálok éjjel, hogy falak
Tövén nyöszörgő betegeket öljek.
Olykor megmérgezem a kutakat,
S hogy keresztény tolvajokat neveljek,
Szívesen áldozok rá némi pénzt,
Hogy majd tornácomban járkálva, lássam
Kapum előtt bilincsben menni őket.
Mint ifjú, orvostudományt tanultam,
S az olaszoknál kezdtem gyakorolni.

51 „Legalább tizenöt orvos és hét sebész szerepel az Erzsébet kori háztartáshoz tartozó személyek listáján. Néhányan [...] még a Mária kori háztartásból maradtak meg [...]. Mások újak voltak a munkában és a királynő számára [...]. Erzsébet az oxbridge-i diplomások orvosi tanácsát részesítette előnyben, de Roderigo Lopez kivételt képezett. [...] A Spanyolországgal folytatott háborúban Anglia menedéket nyújtott II. Fülöp ellenségeinek, köztük 1585-ben a portugál trónra pályázó törvénytelen gyermeknek, Don Antoniónak, aki a windsori kastély közelében található Eton College-ban szállt meg, miközben támogatást próbált szerezni ügyének. Dr. Lopez lett a királynővel való kapcsolattartója és a portugál emigránsok körének központja. Ugyanakkor Spanyolországnak is kémkedett Don Antonio ellen. A portugál kettős ügynökök rendszeresen Lopez londoni házában tartózkodtak, és nem sokkal később az angol kormány titokban kihallgatta a párizsi spanyol nagykövettel folytatott beszélgetésüket. Bár nincs fennmaradt bizonyíték arra, hogy Lopez összeesküvést szőtt volna Erzsébet ellen, spanyol kapcsolatai végzetesnek bizonyultak számára. 1593-ban egy windsori estélyen, a bortól megoldódott nyelvvel dr. Lopez élcélódott Erzsébet kedvencének, Robert Devereux-nek, Essex grófjának, Leicester utódjának, a háborús párt vezetőjének a szexuális ízlésén.” Ezt bosszulta meg Essex. Furdell, Elizabeth Lane: *The Royal Doctors, 1485–1714: Medical Personnel at the Tudor and Stuart Courts*. New York: University of Rochester Press, 2001. 79–81.

Meggazdagodtak a sok temetésből
A papok, dolgoztak szünetlenül
A sírásók, szólt a halálharang.
Aztán fejem hadmérnökségre adtam,
S a francia–német harcokban, színleg
Ötödik Károly pártján, gépeimmel
Egyformán öltem ellent és barátot.
Aztán lettem csak uzsorás, s csalással,
Bánatpénzzel, zsarolással s a szakma
Más fortélyaival egy év alatt
Megtöltöttem adósokkal a börtönt,
Árva kölykökkel a menházakat,
Minden hónapban egy-kettő megőrült,
Vagy felkötötte magát bánatában,
Mellére tűzve egy hosszú tekercsen,
Hogy' kínoztam halálra kamatokkal.
És látod, csőstül jött ezért az áldás.
Pénzemmél megvehetném ezt a várost.”⁵²
(II. felvonás 3. szín)

„SHYLOCK

[...] Lepocskondiázott, és elütött egy félmilliótól. Nevetett, ha vesztettem; csúfolt, ha nyertem; gyalázta a népemet, megakadályozta az üzleteimet, hűtötte a barátaimat, fűtötte az ellenségeimet – és miért? Mert zsidó vagyok. Hát a zsidónak nincs szeme? a zsidónak nincs keze, szervezete, érzéke, érzelme, szenvedélye? nem ugyanaz a táplálék táplálja, nem ugyanaz a fegyver sebzi, nem ugyanaz a baj bántja, nem ugyanaz a gyógyszer gyógyítja, nem ugyanaz a tél és nyár hűti és hevíti, mint a keresztényt? Ha megszúrtok, nem vérzünk-e? ha megmérgeztetek, nem halunk-e meg? és ha meggyaláztok, ne álljunk-e bosszút? Ha mindenben hasonlítunk rátok, ebben is hasonlítani fogunk. Ha egy zsidó megsért egy keresztényt, hol az alázatossága? A bosszúban. Ha egy keresztény megsért

52 Marlowe, 2015. 173.

egy zsidót, hogyan tűrje keresztény példa szerint? Csak bosszúval. Azt az aljasságot művelem, amire ti tanítot-tatok, és alighanem még hozzá is teszek ahhoz, amit ta-nultam.”

(III. felvonás 1. szín)

A két monológ a drámai szerkezetet már-már szimmetrikus két részre osztva, középen kap helyet: a csúcsponton. Ám míg Marlowe a gonosz karikatúraszerű, narratív hiperbolizálásával dolgozik – ami a műfaji szabályok értelmében akár a komikum forrásaként is értelmezhető –, mindvégig a *blank verse* prozódijához igazodva, addig Shakespeare, aki egy évvel később mutatja be *A kalmárt*, jól porciózott hatásmechanizmusokat választ: játszik a néző érzelmeivel, manipulálja a publikumot, ráadásul prózai szöveget ad Shylock szájába, amivel kilépteti a korabeli színházi konvencióból. A próza, a korabeli színházi technikákat mai színpadi nyelvre konvertálva, fejpgépként vagy nézőtéri fényként is felfogható. Ez pedig egyúttal műfaji transzgressziót is jelent: a prózai elemek beemelése egy olyan színházi hagyományba, amelyben a néző „orátornak” tekinti a színészt, és inkább hallgatni, nem pedig nézni jár a színházba,⁵³ a kizökkentés céljából történik.

Ezt erősíti Shakespeare a jelenettechnikával is. A Shylock-monológ a III. felvonás 1. színben hangzik el. Nem sokkal előtte, a II. felvonás 9. színben Shylock Jessica szökése miatti kétségbeesését Solaniótól tudjuk meg, aki cinikus és élvezetesen gúnnyal figurázza ki. „A lányom! A dukátjaim! A lányom!” – meséli Saleriónak; rövid, pattogó, zaklatott vezérszavakra emlékeztető, jambikus felsorolással adja elő az összeomlás fázisait, nevetségessé téve a megvetett zsidó fájdalmát. Azaz nem Shylockot magát látjuk kétségbeesetten fel-alá rohangálni a színpadon, hanem egy versbe szedett, a nézői attitűd szempontjából orációnak tekintett maliciózus imitációt kapunk az állapotáról. Amikor a monológot követően Shakespeare már *in persona* mutatja be Shylock második magába roskadását a Tuballal való jelenetben, aki egyszerre zúdítja rá Jessica genovai tartózkodásáról, valamint Antonio egyre-másra süllyedő hajóiról a híreket, ugyanazt a zaklatott, pattogó hangnemet használja, mint Solanio esetében. Azaz Tubal hecceli Shylockot, a fájdalmát exponálja és hiperbolizálja, csakhogy Shakespeare itt is prózát használ.

53 Henke, Robert: Orality and Literacy in the Commedia dell’Arte and the Shakespearean Clown. *Oral Tradition*, 11 (2), 1996. 222–248.

Valami történik tehát a színpadon, ami nemcsak a műfaji kereteket, hanem a nézői elvárások konvencióját is áthágja. A monológot keretező két jelenet, bár mindkét esetben a komikum egy-egy alapvető elemével találkozunk, ami a *commedia dell'arte*-ből átvett hagyomány,⁵⁴ akkor is veszít a komikus hatásból, ha nem a mai, posztholokauszti érzékenységgel olvassuk. De milyen lehetett a korabeli nézők reakciója? Elejét vette-e a nevetésnek a műfaji normák shakespeare-i áthágása? Elégséges volt-e, hogy ne nevéssék ki Shylockot?

Artemis Preeshl, aki a modern színházi gyakorlatban próbálta ki, hogyan működik *A kalmár*, ha átülteti *commedia dell'arte*-ba, Shylockot is, Antoniót is – a maga komikumba hajló melankóliájával – Pantaloneként aposztrofálta, az öreg, *self-made* és parvenü velencei kereskedő tipo fissójaként, aki a *commedia* kanavásza szerint fiatal nőt akar feleségül venni, s ha a terve kudarcba fullad, belerondít a fiatal szerelmesek életébe. A próbafolyamat végén a színészeknek reflektálniuk kellett a tapasztalataikra. A felmérésből az derült ki, hogy mindegyik színész úgy érezte, az általa megformált karakter profitált a tipo fisso maszkjából és a *commedia* stilizált mozgástechnikájából. Egyedül a Shylockot alakító színész adott ambivalens választ, mert úgy vélte, hogy bár a Pantalone-maszk segített lehántani a karakterről az antiszemita sztereotípiákat, a *commedia* stilizált mozgáskövetelményei visszaemelték a sztereotípiák által kiváltott komikus hatást, ami összeegyeztethetetlen Shylock tragikus karakterével.⁵⁵

Vagyis Preeshl megfordította a helyzetet: a teljes darabot a *commedia* szabályai szerint játszatta, ám azon a ponton, ahol a drámai monológ Shylock emberségét hangsúlyozta volna, a dráma átfordult komikumba, a nézői reakció pedig – mivel a maszk eltakarta az antiszemita konnotációkat – harsány nevetés volt. Mindezzel persze nem állítom, hogy ha a fordított helyzet komédiává konvertálta Shylock drámáját, akkor a

54 A *commedia* Erzsébet kori hozzáférhetősége és felhasználása még a 20. század végén is vita tárgyát képezte a színházkutatók körében. Mára azonban a kutatások gyors előrehaladtával konszenzus alakult ki a témát illetően. Egyrészt már VIII. Henrik udvarában gyakoriak voltak a velencei típusú álarcosbálok, amikor az elithez tartozó résztvevők egy-egy, a velencei életből ismert – kurtizán, mór stb. – persona bőrébe bújtak, és a kiszolgáló személyzetet is bevonták a mulatságba. Streitberger, W. R.: *Court Revels: 1485–1599*. Toronto: University of Toronto, 1994. 84. Másrészt, mint az menet közben kiderült, az olasz *commedia dell'arte* társulatok folyamatosan turnéztak Angliában, némelyiküket még John Shakespeare is szerződtette, tehát gyerekként Shakespeare is találkozhatott velük. Preeshl, 2017.

55 Preeshl, 2017.

shakespeare-i színrevitel ugyanilyen amplitúdóval hatott volna a másik irányba. Annyit azonban kijelenthetünk, hogy – bár Shylock korabeli megformálásához sem a rendelkezésünkre álló rekvizitumtörténet, sem a kor ambivalens zsidópercepciója nem ad fogódzót – a jelenettechnika, a jambusok prózára cserélése, a persona öndefiníciója, Shakespeare Marlowe-val szembeni self-fashioningje jóval árnyaltabb zsidóképről árulkodik, semhogy rásüthetnénk akár Shakespeare-re, akár *A kalmár*ra az antiszemita billogot.

„Shylock egy anti-Barabás – állapítja meg Harold Bloom –, magába forduló alak, legalább olyan mély pszichével, amennyire karikatúraszerű Barabás.”⁵⁶ Shakespeare pedig a konvenciókat felrúgva és a sztereotípiákon átgázolva mindezt úgy alkotja meg, hogy épp a komikus elemektől elidegenítve, a néző percepcióját kijátszva, kiemeli őt a blank verse veretes közegéből, görbe tükröt tartva a kora újkori Anglia zavarodott társadalmának. Kiszervezi Shylockot nem csupán Angliából, hanem Velencéből is, amennyiben a városállamból való menekülőút a látszólag részvényektől és kölcsönöktől mentes, nők által vezetett Belmontig vezet, ám ahol Shylock meghosszabbításaként mégiscsak jelen van a lánya, Jessica az apjától ellopott vagyonnal.

A kirekesztés tehát, akárcsak az Eduárd rendeletét követő 1290-es kiűzetés, nem számolja fel a szorongást: a kollektív imagináriusban őrzött belső ellenség bármikor zűrzavart kelthet, amint a megszokott konvenciókat felrúgja valami.

56 Bloom, Harold: *Shakespeare and the Invention of the Human*. New York: Riverhead, 1998. 181. Bloom azonban még hozzáteszi, hogy Shakespeare Marlowe iránti tiszteletét lerója a mór Aaronnal és III. Richárddal, Shylock esetében azonban mintha azt üzenné: Na, várj csak, mutatok én neked zsidót. És valóban, szögezi le Bloom, meg is valósítja, a mindenkori zsidóság legnagyobb szerencsétlenségére.