

Shylock mint emlékezeti alak

SABINE SCHÜLTING

„A történelemben nem halott a halott. A dráma egyik feladata a holtak megidézése – a holtakkal folytatott párbeszédnek nem szabad megszakadnia, míg ki nem adják a jövőt, melyet velük együtt temettek el.”¹ Shylocknak a II. világháború utáni német színpadon betöltött, legalább annyira problematikus, mint problematizáló szerepéről szóló írásom mottójául Heiner Müllernek a színházról mint *szellemidézésről* szóló megszólalását választottam, hogy megragadhasam ennek az *emlékezeti alaknak* a háború utáni német színpadokon betöltött sajátos funkcióját.² A történelem erőszakossága központi helyet foglal el Heiner Müller munkáiban; számára a színház kollektív emlékezeti munka. Ebben az összefüggésben a (rendezetlen) múlt nemcsak a jelen megértése és a jövő alakítása szempontjából bír központi jelentőséggel; Müller gyakorlatilag „démonizálja” a múltat, amikor a jelenbe (és vele együtt a művészetbe) visszatérő kísértetként gondolkodik ró-

¹ Heiner MÜLLER, „Ein Gespräch zwischen Wolfgang Heise und Heiner Müller”, in *Gesammelte Irrtümer 2. Interviews und Gespräche*, szerk. Gregor EDELMANN és Renate ZIEMER (Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 1990), 64. A beszélgetés egy korábban angolul publikált változata: *Shakespeare Survey* 63 (2010): 291–300. A fordítás KURDI Imre munkája: Heiner MÜLLER, *Képleírás* (Pécs: JAK–Jelenkor, 1997), 110.

² Sabine Schülting tanulmányában rendszeresen „a háború utáni” szókapcsolatot használja. Minden esetben a II. világháborút érti ez alatt, azonban csak a kifejezés első előfordulásakor egészítettem ki „a II. világháború” kifejezésekkel. (A fordító megjegyzése.)

la.³ A múlt kísérteteinek színpadra állítása révén a színház ellátja politikus feladatát: szembe néz a történelemmel és annak katasztrófaival, hogy felrobbantsa a „normalitás kontinuitását”.⁴ A történelemnek a jelen időbe való átültetésével múlt, jelen és jövő egybeesik, és ezáltal lehetőségünk nyílik – ahogy Wolfgang Heise fogalmazott a Müllerrel folytatott beszélgetésben – „feltörni a mindennapi tapasztalat időkontinuumát, felszabadítani a fantázia terét a valóság számára, és a múltat és a lehetséges jövőt a pillanatba rántani”.⁵ Müller számára a Shakespeare-tragédiákban megjelenő szellemek – Banquo vagy Hamlet atyjának szelleme – „mágnak az emlékezésnek a metaforái: a befejezetlen, ki nem fizetett múlt képei, »unfinished business«,⁶ amely kimondatlanul és tabuként öröklődik nemzedékről nemzedékre”.⁷

Még ha Müller nem is tematizálta, Shylock a háború utáni színpadokon ilyen háttorzongató revánsként jelenik meg, utalva a soára, és elhelyezve azt a múlt és jelen, emlékezés és felejtés, bűnösség és megbocsátás közötti feszültségmezőben, anélkül, hogy megváltást ígérne.⁸ Újabban – nem utolsó-

³ Aleida ASSMANN, *Erinnerungsräume: Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses* (München: C. H. Beck, 2006), 175.

⁴ Heiner MÜLLER, „Anmerkung zu »Mauser«”, in *Die Stücke 2*, szerk. Frank HÖRNIGK (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2001), 259.

⁵ HEISE, „Ein Gespräch...”, 63.

⁶ „Befejezetlen ügyek” (A fordító megjegyzése.)

⁷ ASSMANN, *Erinnerungsräume...*, 175.

⁸ Sabine Schülting tanulmányában a *soá* kifejezést használja. Azonban a *Shylock nach*

sorban Derrida *hantológia*-projektje nyomán – a kísértet, a *revenant* a filozófiai, irodalmi és kultúratudományi viták tárgyává vált.⁹ A kísértetek a 'köztes' alakjai, nem élők és nem holtak, jelenlévők és nem jelenlévők.¹⁰ A kísérteteket mindenekelőtt nem lehet irányítani, nem lehet 'lecsendesíteni'; „kívül minden egyidejűségen, innen és túl a saját nézésünkön, egy abszolút disszimetrián és előidejűségen [...] egy teljességgel uralhatatlan aránytalanságon keresztül” néznek ránk.¹¹ Mint ilyenek, elvi nyitottságot jelentenek a másik, a heterogén, jövő felé: „a wholly

dem Holocaust című tanulmánykötet bevezetőjének 7. lábjegyzetében a kötet szerkesztői megjegyzik, hogy „Nincs igazán megfelelő kifejezés, amely interdiszkurzívan használható lenne Európa zsidó lakosságának szisztematikus kirekesztésére, üldözésére és meggyilkolására. Bár tisztában vagyunk annak problematikus következményeivel, ebben a bevezetőben a holokauszt kifejezést használjuk. A kötet szerzői a helyzet leírására különböző kifejezéseket és átírásokat használnak, amelyeket szándékosan nem egységesítettek.” (A fordító megjegyzése.)

⁹ A *Spectres de Marx* német kiadásában (1993) a francia *hantologie* neologizmust (a hanter = kísérteni) „hantológiá”-nak fordítják, az „ontologie” homonimájának ellenfogalmaként és szójátékként. Lásd: Jacques DERRIDA, *Marx' Gespenster*, ford. Susanne LÜDEMANN (Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 1995): 27. A magyar fordításban a francia *hantologie* neologizmust hasonlóan a német fordításhoz *hantológiaként* (hantise: kísértetjárás, lidércnyomás) fordítják és lábjegyzettel látják el. Jacques DERRIDA, *Marx kísértetei: Az adósállam, a gyász munkája és az új Internacionálé*, ford. BOROS János, CSORDÁS Gábor és ORBÁN Jolán (Pécs: Jelenkor, 1995), 20. (A fordító megjegyzése.)

¹⁰ Vö. uo., 16.

¹¹ Uo., 17.

irrecoverable intrusion in our world, which is not comprehensible within our available intellectual frameworks, but whose otherness we are responsible for preserving.”¹² Szeretnék amellet érvelni, hogy Shakespeare Shylockja 1945 után újra és újra ilyen kísérteties jelenésként mutatkozik meg, ami radikálisan szakít a háború utáni német konszenzussal, hiszen megmutatja, hogy az *elrontott* időt nem sikerült újra rendbe hozni.

Meglepőnek tűnhet, hogy Shylockot kísértetnek vagy bosszúállónak nevezzük. Hiszen Shakespeare uzsorása olyan alak, aki egy központi monológjában kifejezetten emlékeztet emberi mivoltára és testiségére: hogy még a zsidó is nevet, ha csiklandozzák, vérzik, ha megsúrnák, és meghal, ha megmérgezik (III.1.59–61).¹³ Ha Shakespeare-nél bosszúállókat keresünk, akkor inkább a *Macbeth*ben vagy a *Hamlet*ben találjuk őket. Banquo és Hamlet atyjának szelleme mindkét tragédiában olyan bűnököt idéznek fel, amelyekért nem vezekeltek, így emlékezés és bosszú szorosán összekapcsolódik. Hamlet atyjának szelleme két feladattal bízta meg fiát úgy, mintha a megtorlás az emlékezést feltételezné: „Revenge this foul and

¹² „Egy teljesen visszafordíthatatlan behatolás a világunkba, amely nem érthető meg a rendelkezésünkre álló intellektuális keretek között, de amely másságának megőrzéséért felelősek vagyunk.” Colin DAVIS, „Hauntology, Spectres and Phantoms”, *État present. French Studies* 59 (2005): 373.

¹³ A *velencei kalmárt* Sabine Schülting a tanulmányban angolul idézi és zárójelben jelzi az idézett szöveg sorszámát a New Cambridge kiadása alapján. William SHAKESPEARE, *The Merchant of Venice*, szerk. M. M. MAHOOD (Cambridge: Cambridge University Press, 1987/2003). Az angolul idézett *A velencei kalmár*-szövegrészletek magyar fordítását NÁDASDY Ádám 2015-ben készült fordítása alapján lábjegyzetben jelöltem. (A fordító megjegyzése.)

most unnatural murder” (I.5.25) – parancsolja, mielőtt a „Remember me” (I.5.91) szavakkal távozik.¹⁴ Hamlet tétovázása, a szellem kilétének megkérdőjelezése és küldetésének etikai problematikája arra utal, hogy bizonytalan, milyen következtetéseket vonjon le a múlttal való szembesülésből. A szellem nyugtalanító, freudi értelemben véve „kísérteties” [*unheimlich*].¹⁵

Ami Shakespeare német nyelvű recepciójának kérdését illeti, a jóvátételi vita és az emlékezésről szóló diskurzusok fényében különösen érdekesnek tartom Hamlet és Shylock szembeállítását, mivel ezt a két alakot használták a németek Shakespeare-rel, de a soával való kapcsolat különböző formáinak tárgyalására is. Mint ismeretes, Hamlet az a shakespeare-i hős, aki legkésőbb 1800 óta a német önreflexió projekciós felületévé vált. Freiligrath *Deutschland ist Hamlet* [Németország Hamlet] című művétől kezdve Martin Walser *Hamlet*-olvasatán át Heiner Müller *Hamletgép* című művéig a dán királyfit többször is a nemzeti öndefiníciók szolgálatába állították. Ez vonatkozik a háború utáni évekre is, amelyekben Hamlet „a paszszív gondolkodó és a néha már-már betegesen igazságot kereső, számonkérést követelő értelmiségi szimbolikus figurájává” vált,

¹⁴ NÁDASDY Ádám fordításában az idézett két sor: „Bosszuld meg kegyetlen, gyilkos halálát” és „És tarts eszedben”. (A fordító megjegyzése.)

¹⁵ Utalás Sigmund Freud 1919-es című munkájára: Sigmund FREUD, „A kísérteties”, ford. BÓKAY Antal és ERŐS Ferenc, in *Pszichoanalízis és irodalomtudomány*, szerk. BÓKAY Antal és ERŐS Ferenc, 65–82 (Budapest: Filum Kiadó, 1998) A fogalmat németül „unheimlich”, angolul „uncanny” szóval jelölik, magyarul pontos fordítása aligha lehetséges. Freud megfogalmazásában egy olyan ijesztő érzésre utal, „amely valami régóta ismert, bensőséges dologra vezethető vissza”. Uo., 66. (A fordító megjegyzése.)

aki el akarja ítélni a múltbeli igazságtalanságot, és helyre akarja tolni az elrontott időket.¹⁶ Derrida az igazságos kompenzációnak ezt a logikáját állítja szembe a ’kísértet gondolkodásával’,¹⁷ mint egy másik, a jogi vagy erkölcsi törvényen túli abszolút igazságosság kvázi messianisztikus elgondolásával.¹⁸

A 2008/2009-es színházi évadban úgy tűnt, hogy a *Hamlet* ismét egy olyan kor allegorikus olvasatát kínálja, amely széthullott. Shakespeare tragédiája volt az év darabja, számos előadás készült a különböző németországi színházakban, valamint tudományos konferenciák sora foglalkozott a művel. A Schauspielhaus Stuttgart az egész évadot a „Hamlet-generáció” mottóval játszotta. Az évad műsorfüzetében ez állt:

„A fiatal európaiakon múlik, hogy megbirkózzanak a történelem jövőt kísértő szellemeivel, és hogy választ találjanak létezésünk régi és új kérdéseire. Ulrich Beck müncheni szociológus a „Hamlet-generáció” kifejezést használta e helyzet leírására: »The time is out of joint: O cursed spite that ever I was born to set it right«. ¹⁹ Ez lehetne a mottója annak a Hamlet-generációnak, amely kötelességének érzi, hogy újra fogalmazza és alakítsa Európa jövőjét.”²⁰

¹⁶ Franz LOQUAI, *Hamlet und Deutschland: Zur literarischen Shakespeare-Rezeption im 20. Jahrhundert* (Stuttgart: Metzler, 1993), 14.

¹⁷ Vö. DERRIDA, *Marx...*, 34.

¹⁸ Uo., 37.

¹⁹ „A világ szétesett; átok ül rajtam, mert én kellek hozzá, hogy összerakjam.” Eörsi István fordítása. A versorról lásd KAPPANYOS András, „A kizökkentség története: egy versor utazása a kultúrában”, *Híd* 10. 5. sz. (2015): 53–64, 59. (A fordító megjegyzése.)

²⁰ Schauspielhaus Stuttgart: „Generation Hamlet.” *Spielzeitbuch 2008/09*.

A *Der Spiegel* 2008. október 27-én megjelent cikkében, Matthias Matussek újságíró ezzel a mottóval írta le az újraegyesített Németország dilemmáját az éppen kezdődő globális pénzügyi válsággal szemben. Shakespeare *Hamletjét* a „korszak szignálszövegeként” jellemezték, amely ismét bizonyította, hogy „a művészet fontosabb lehet, mint egy szerkesztőségi cikk, mert tisztánlátóbb.” Matussek számára a „Hamlet-generáció” a „német egység tanácstalan gyermekeit jelentette, akik most már maguknak is beismerik, hogy valami jelentősen elromlott abban a rendszerben, amelynek hűséget esküdtek, és akik azt kérdezik maguktól, van-e még jövőjük.” Van tapasztalatuk arról, mi a válság, van néhány összeomlás a hátuk mögött, így most már csak az a kérdés, hogy lenni vagy nem lenni.²¹

A dán királyfival ellentétben Shylock megzavarja a német önreflexiót, és anamorfózzá torzítja azt. A zsidó uzsorás ugyanis olyan alak, akivel nem könnyű azonosulni, és aki nem teszi lehetővé a 20. századi német történelem feldolgozását. George Tábori szavaival élve, Shylock inkább „kínos”.²² A darab végéig tisztázatlan marad, mi motiválja bosszúját. Shylock alakja egyszerre testesíti meg az antiszemita sztereotípiáját és az antiszemitizmus áldozatát, ami összetett érzelmi reakciókat vált ki: ellenszenvet, szálnalmat, kárörömöt, együttérzést. Így Shylock nem csak azt a kísérletet ássa alá, hogy zökkenőmentesen kapcsolódjon a klasszikus és

<http://www.staatstheater.stuttgart.de/schauspiel/konzept/hamlet.php>,

hozzáférés: 2009.08.02.

²¹ Matthias MATUSSEK, „Generation Hamlet”, *Der Spiegel* 2008. okt. 27., 166.

²² George TÁBORI, *Ich wollte meine Tochter läge tot zu meinen Füßen und hätte die Juwelen in den Ohren. Improvisationen über Shakespeares Shylock. Dokumentation einer Theaterarbeit*, szerk. Andrea WELKER és Tina BERGER (München: Carl Hanser 1979), 11.

romantikus korszak Shakespeare-recepciójának hagyományához, amelyben „a Bárd” Goethe és Schiller mellett ül a német klasszikusok trónján, és aki (ahogy Friedrich Gundolf később megfogalmazta) kifejezésre bírta a „német szellemet”.²³ Shylock mindekelőtt megakadályozza azt a múlthoz való viszonyulást, amelyet Hamlet alakja kínál, nevezetesen az önteltségbe hajló intellektuális távolságtartást azoknak az apáknak és nagybácsiknak a bűneitől, akikhez az ember úgy gondolja, hogy semmi köze. Ha a német *Hamlet*-adaptációknak úgy tűnik, mindig sikerült „helyre tolni az időt”, *A velencei kalmár* végleg megzavarta a jelent a múlttal kibékítő vagy attól távolságot tartó gesztust. Shylocknak még mindig tartozunk; a „kései születés kegye” nem adatik meg, és maga a „német szellem” elválaszthatatlannak bizonyul az antiszemitizmus hagyományától.

Jacques Derridára hivatkozva Margreta de Grazia azt állította, hogy a kísértetek nem annyira az időbeliség [Zeitlichkeit, temporality], mint inkább időtlenség [Un-Zeitigkeit, untimeliness] anakronisztikus világához tartoznak.²⁴ Úgy folytatja, hogy a *Hamletet* az elmúlt nemzedékek mindig is időtlen darabnak tekintették, mert lehetővé tette a kortárs olvasatokat.²⁵ *A velencei kalmár* egészen más: a múltba irányítja tekintetünket. Shylock számos rendezésben épp, hogy nem, mint a jelen alakja, hanem a velencei társadalom idegenjeként jelenik meg, aki mintha nemcsak egy másik kultúrából, hanem egy másik korból is érkezne, és a legmélyebb meggyő-

²³ Friedrich GUNDOLF (1880–1931) német költő, irodalomtörténész. A szövegben az 1911-ben megvédett *Shakespeare und der Deutsche Geist* doktori disszertációjára tesz utalást Sabine Schülting. (A fordító megjegyzése.)

²⁴ Margreta de GRAZIA, „Hamlet before Its Time”, *Modern Language Quarterly* 62 (2001): 373.

²⁵ Uo., 355.

zódéssel utasítja el a keresztény Velence modernségét. Ez igaz Fritz Kortner 1968-as Shylockjára, de Rolf Boysen Shylockjára is Dieter Dorn 2001-es müncheni rendezésében – a későbbiekben mindkét adaptációról lesz szó.

A német színpadokon 1945 után Shakespeare *A velencei kalmárja*, amelybe a soá emléke mintha proleptikusan bele lenne írva, nem tud szabadulni a múlt „kísérteteitől”. Szándékosan vagy akaratlanul, de mindegyik produkció olyan mnemotechnikai gyakorlattá válik, amely aktualizálja Auschwitz emlékezetét, ahogy Markus Moninger rámutatott, függetlenül attól, hogy tudatosan szembenéz-e ezzel a kollektív emlékezeten végzett munkával vagy sem.²⁶ Minden egyes színrevitel beíródik az emlékezeti térbe, formálódik általa, és egyúttal meg is változtatja azt, hiszen „integrálja a transzformáció különböző fokain létrejött, korábbi szövegeket”.²⁷ A produkciókban különböző diskurzusok fedik egymást, amelyek egymásnak feszülnek, kommentálják, de meg is kérdőjelezik egymást: Shakespeare szövegét, a vonatkozó német fordítást, az antiszemitizmus-, az emlékezet-, de a napi politika vitáit is. Renate Lachmann szavaival élve, ami a darab minden egyes előadásában történik, az egy intertextuális tér megnyitásként írható le. Az utalások azonban nem merülnek ki a markáns intertextualitás példáiban, hanem minden egyes produkció a különböző kulturális szövegek és diskurzusok „idézeteiből felépített mozaik” (Julia Kristeva). A darab egyes adaptációi, amelyek általában

²⁶ Markus MONINGER, „Auschwitz erinnern: Merchant-Inszenierungen im Nachkriegsdeutschland”, in *Das Theater der Anderen: Alterität und Theater zwischen Antike und Gegenwart*, szerk. Christopher BALME (Tübingen: Francke, 2001), 229.

²⁷ Renate LACHMANN, *Gedächtnis und Literatur* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1990), 36.

rendezőik nevéhez fűződnek, ezért nem csupán egyéni válaszok a „problémadarabra”, és nem redukálhatók Shakespeare eredetijének konkrét vizsgálatára. Ehelyett Shylock figuráját egyfelől e diskurzusok metszéspontjaként kell értelmezni, másrészt olyan alakként, akin keresztül a Shakespeare-szöveg, a soá emlékezete és az aktuális jelen pillanat egybeesése performatív módon ismételtlen újratermelődik. Ezt a lezáratlan emlékezi folyamatot tükrözte és tette a darab témájává George Tábori 1978-as adaptációja. Erre már az előadás címe is utalt: Shylock megszólalása a harmadik felvonás első jelenetében hangsúlyozta az alak rendezői megközelítésének improvizatív jellegét: *Bárcsak a lányom holtan feküdné a lábam előtt, ékszerekkel a fülében: Improvizációk Shakespeare Shylockjára*. Az adaptáció azt vitte színre és azt tükrözte, amit a kulturális emlékezet iteratív termelésének nevezhetnénk: a kulturális emlékezet vagy a felejtés elkerülhetetlenségét Shylock alakjával kapcsolatban, aki újabb és újabb formában kísértett. A tizenhármas jelenetben mind a tizenhárom színész és színésznő eljátszotta Shylockot. Egyes jelenetek közelebb álltak az eredeti Shakespeare-műhöz, mások (mint például a *Koncentrációs tábori elbeszélés* vagy a *Kristályéjszaka* című jelenetek) kifejezetten a soára utaltak. Shylock többek között az 1968-as tévéadaptációból ismert Fritz Kortner-alkítás imitációjaként, koncentrációs táborban rabként és túlélőként is szerepelt. A 17. századi Samuel Pepys nyomán készült angol *Shylock-balladában* egyszerre több Shylock-alak is megjelent. Georg Hensel színházi kritikus meg is jegyezte:

„Erre a balladára a müncheni színészek, ezek a »Shylockok« lúdtalpasan, alkudozó gesztusokkal kúsznak át a nézőtéren: görbe orrot viselnek, kéjesen nyalogatják az ajkukat, grimaszokat vágnak és gyilkos tekintettel merednek a közönség szemébe. A zsidó

Stürmer²⁸ karikatúráját adják elő, azt, amit egy antiszemita elvár.”²⁹

Tábori rendezésében az antiszemitizmusnak az a középkor óta termelődő és elfojtódó, európai konstrukciója öltött formát, mely többé-kevésbé látható árnyékként kezdettől fogva végig kísérté *A velencei kalmár* recepcióját. *A velencei kalmárnak* a Német Szövetségi Köztársaság 1950-es és 1960-as években készült, békülékenyebb rendezéseivel szemben Tábori feldolgozása nem a Lessing-féle *Nathan* hagyománya felől értelmezte újra Shylock alakját, vagyis nem illeszkedett a német antiszemitizmussal való szakításnak abba a rendjébe, mely valójában nem vállalt felelősséget a történelemért. Hanem azt a baljós „kísértetet” mutatta meg, amely a jó szándékú tiltakozások ellenére, még mindig kísérti a kulturális képzeletet.

Tábori nem ellen-történetet alkotott, hanem az emlékezet folyamatszerűségét, nyitottságát és ellentmondásosságát mutatta be. Erre jó példa, amikor tizenkétszer játszották el azt a jelenetet, amelyben Shylock megtudja, hogy Jessica megszökött otthonról egy kereszténnyel, és meglopta.

„Tizenkét színész például tizenkétszer játszik el egy olyan jelenetet, amelyre Shakespeare csak céloz: Shylock felfedezi, hogy lánya megszökött tőle egy kereszténnyel, és meg is lopta. Az

²⁸ A *Der Stürmer* (magyarul: *Rohamozó*) nemzetiszocialista hetilap volt, amelyet Julius Streicher alapított és adott ki 1923 és 1945 között. Az erőteljesen antiszemita beállítottságú lap tartalma a komoly újság hatását keltő *Völkischer Beobachter*rel szemben igen alacsony színvonalú volt és sokszor szerepeltek benne a zsidókat támadó cikkek és rajzok, amelyek gyakran kapcsolódtak a vérvádhoz és állítólagos kéjgyilkosságokhoz. (A fordító megjegyzése.)

²⁹ TABORI, *Ich wollte meine Tochter...* 22.

egyik Shylock látszólag izgalommentes, kontrollált hangon panaszkodik a közönségnek. Egy másik azt mondja: „Ennyire nem lehetett csendben!”, és üvöltve rohan be a Szent Márk térre. Egy másik meg van győződve arról, hogy Shylock dialektusban beszélt, rajnai hanghordozásban és holtan kívánta látni a lányát lábai előtt heverve. Egy harmadik a musical-stílust tartja megfelelőnek, és operettszerűen énekl: »Mit tehet Shylock arról, hogy zsidó...«. Egy negyedik Fritz Kortner Shylockját próbálja utánozni. Van egy helyzetvígjátéki, egy némafilm és egy cirkuszi változat is. S egyikük sem tudja elhinni, hogy a lánya eltűnt, és gépies hétköznapi teendőik közben folyton őt keresik – ez az értelmetlen tehetetlenségből fakad.”³⁰

Shylock megsokszorozódásával aztán az idő is kikökönt a helyéről: különböző múltbeli emlékképek idéződtek fel, és maradtak összefüggéstelenül egymás mellett; a Shakespeare-korszak, a soá és a háború utáni időszak egyvágásúvá vált ebben az anakronisztikus emlékezeti térben.

Így a rendezés egyfelől az antiszemita erőszak történelmére emlékezett, másrészt rámutatott az emlékek, a rekonstrukciók és az olvasatok töredékességére is. Tábori improvizációinak középpontjában az a kérdés állt, hogyan lehet a soá után játszani *A velencei kalmárt*, hogyan lehet tanúságot tenni azokról, akik már nem tudnak beszélni, lehet-e, és ha igen, hogyan lehet „visszahozni” a halottakat. A történelem befejezetlen maradt, az emlékezésnek egyáltalán nem volt vége, hanem folyamatszerűnek és új bevésődésekre nyitottnak bizonyult. Tábori Shylockjai több szempontból is kikököntek az időből; szembesítették a közönséget az elfojtott múlttal, amelyet a háború utáni

³⁰ Georg HENSEL, in TABORI, *Ich wollte...*, 22.

nyugatnémet társadalom túl hamar leküzdöttnek hitt; de más történelmi kontextusba helyezve az európai antiszemitizmus anakronisztikus figurációjává váltak.

Tábori Shylockja ily módon hasonlított Walter Benjamin *Angelus Novus*ára, egy olyan alakra, akin keresztül Benjamin kidolgozta a történelemtől és az azon való munkálkodásról alkotott koncepcióját. Benjamin angyala „arcát a múlt felé fordítja”, ahol „egyetlen katasztrófát lát, mely szüntelen romot romra halmoz, s mindet a lába elé sodorja. Időzne még, hogy feltámassza a holtakat és összeillessze, ami széttörtött. De vihar kél a Paradicsom felől” és „feltartóztat-hatatlanul űzi a jövő felé”.³¹ A történelem angyala a múlt felé, annak meg nem valósult lehetőségei, be nem teljesült katasztrófái felé fordítja tekintetét. Benjamin művei nem utolsó sorban történelemfelfogásuk miatt gyakoroltak jelentős hatást Heiner Müllerre. Müller átveszi a „történelem angyalának” képét, hogy azt döntően megváltoztassa, amikor a saját „boldogtalan angyalát” állítja Benjamin *Angelus Novus*ával szembe:

„Megárad mögötte a múlt, törmelékkel borítja be szárnyát és vállait, mint ha elásott dobok hangját hallaná valahonnan, miközben feltorlódik előtte a jövő, benyomja szemét, szemgolyóit szétrobbantja, mint valami csillagot, zengve szájába tömi a szót, beléfojtja a lélegzetet. Egy ideig még látni szárnycsapásait, hallani, amint előtte felette, mögötte zuhogva becsapódnak a kövek, egyre hangosabban, minél hevesebbé válik a hiábavaló erőlködés, ritkábban, ahogy lassul a mozdulat. Aztán bezárul felette a pillanat: a boldogtalan angyal mozdulatlaná dermed a

³¹ Walter BENJAMIN, „A történelem fogalmáról”, in *Angelus Novus*, szerk. RADNÓTI Sándor, ford. BENCE György et al., 959–974 (Budapest: Magyar Helikon, 1980), 966.

törmelék borította állóhelyen, történelemre várva a repülés tekintet lélegzetkövületében. Míg a hatalmas szárnycsapások zúgása ismét hullámként terjed tova a kőben, jelölve röptét.”³²

Müller angyalából hiányzik Benjamin messianizmusa, ugyanakkor legyőzi a történelem borzalmaival szembeni melankóliáját és tehetetlenségét, „azáltal, hogy megnevezi és szembeszáll vele, azon munkálkodik, hogy legyőzze, kitartóan, illúziók nélkül [...]”.³³ Szembesül a „múlt törmelékhegyével”, de annak „megkövesedésétől” saját erejéből szabadul meg, és a jövő felé fordul.³⁴

Müller „boldogtalan angyalához” hasonlóan Tábori adaptációja is arra kényszerít, hogy visszatekintsünk és szembenézzünk a katasztrófával, de anélkül, hogy kifejeznék a megváltás vagy a fejlődés reményét. Tábori improvizációi töredékes, torz képeket mutatnak a történelemtől, amelyek darabkáit nem lehet egyetlen nagy képpé összerakni. A múlt a jelen számára nem lineáris eseménysorozatként válik értelmezhetővé, hanem olyan sokszerű felismerésként, amelyben jelen és múlt egybeesik. A 19. századi történetírás pozitívista hagyományát elutasítva Benjamin hangsúlyozza: „A múlt igazi képe *elsuhan* előttünk. Egy felvillanó képen lehet csupán a múltat megragadni; abban a soha vissza nem térő pillanatban, amelyben éppen megismerhető.”³⁵

³² Heiner MÜLLER, *A boldogtalan angyal*, in Heiner MÜLLER, *Képleírás*, szerk. VÖRÖS István, ford. KURDI Imre (Pécs: JAK–Jelenkor, 1997), 73.

³³ Franz HÖRNIGK, „»Texte, die auf Geschichte warten ...«: Zum Geschichtsbegriff bei Heiner Müller”, in *Heiner-Müller-Material: Texte und Kommentare*, szerk. Frank HÖRNIGK (Leipzig: Reclam, 1989), 127.

³⁴ HEISE, „Ein Gespräch...”, 68.

³⁵ BENJAMIN, „A történelem fogalmáról...”, 963. (Kiemelés az eredetiben.)

A *velencei kalmár* játéktörténetében általában (nem csak) 1945 után és a darab kollektív emlékezetre vonatkozó munkájában különösen, a mindenkori Shylock-színész fizikalitása többször is központi szerepet játszott. Ez már világossá vált Tábori adaptációjának példáján. Fritz Kortner 1968-as szerepértelmezése különösen érdekes ebben az összefüggésben, mivel nagyon pontosan megmutatja, hogy a színész teste hogyan működik az emlékezet médiumaként, amelyen keresztül a különböző kulturális intertextusok tudatosan aktualizálhatók. 1969-ben a WDR *A velencei kalmár* Otto Schenk által rendezett televíziós változatát sugározta Fritz Kortnerrel Shylock szerepében, ami heves vitákat váltott ki arról a kérdésről, hogy „Lehet-e Shylock újra gonosz?”.³⁶ Ez volt a címe a WDR által a közvetítés előtt szervezett panelbeszélgetésnek is, amelyben arról vitáztak, hogy *A velencei kalmár* előadása vagy sugárzása lökést tud-e ismételni a német antiszemitizmusnak. Schenk adaptációja ugyanis a német fasizmus egyértelmű allegóriájaként értelmezte a darabot. Kortner már a háború előtt is játszotta Shylockot, először 1916-ban Bécsben, majd Max Reinhardt 1924-es bécsi rendezésében, valamint 1927-ben Berlinben Jürgen Fehling rendezésében. Kortner rábeszélte Fehlinget, hogy – különösen az erősödő fasizmus és antiszemitizmus fényében – engedje meg neki, hogy „rosszul” játssza Shylockot, kegyetlenségét az őt ért antiszemita ellenségeskedésre adott reakcióként értelmezve. Kortner az *Aller Tage Abend* [Minden nap egy este] című életrajzában a következőképpen írja le berlini Shylockját:

„Én, a csak izraelita ősökkel rendelkező, hibátlan zsidó számvetésre akartam kényszeríteni az emberiséget, le

³⁶ A WDR (Westdeutscher Rundfunk) a Nyugatnémet Rádió és Televízió rövidítése. (A fordító megjegyzése.)

akartam leplezni a keresztényietlen gyűlöletet, fel akartam jegyezni a krónikákba a mámorító színesség és gondtalanság mögé bújtatott rothadt erkölcsöt. [...] Az én Shylockom nem ismert kíméletet és engedményeket, és nagy győzelmet aratott. A »Stürmer« pedig mérget okádott.”³⁷

Kortner 1938-ban emigrált az Egyesült Államokba, de a háború után hamarosan visszatért Európába. Amikor 1968-ban Otto Schenk feldolgozásában Shylockot játszotta, a szerep értelmezése közvetlenül kapcsolódott saját, háború előtti Shylockjához. Ismét „hagyományos” zsidóként játszotta az alakot, tallittal és kipával, vékony fehér szakállal és kócos hajjal. Kortner Shylockja mélyen vallásos ember volt, akinek eredeti kedvesége fokozatosan gyűlöletté változott. Kortner háború utáni Shylockja a jelmezek és a színészi játék révén még vizuálisan is emlékeztetett berlini és bécsi Shylockjaira. Teste olyan palimpszeszt lett, amelyben életrajza, valamint saját Shylock-értelmezései átfedésben voltak a zsidóról alkotott hagyományos sztereotípiákkal, a németországi zsidóüldözés és -gyilkosságok emlékével, valamint a háború utáni nyugatnémet műtfeldolgozás problematikus formáival.

A filmváltozatban az egy font húsról szóló cselekményszál alapvetően különbözött a Sabine Sinjen által alakított Portia és Bassanio (Folker Bohnet) szerelmi történetétől, amelyet meglehetősen sekélyes komédiaként játszottak el. A belmonti jeleneteket mintha az ún. „heimatfilm” hagyománya inspirálta volna, Kortner Shylockja viszont folyamatosan megzavarta ezt a 20. század történelmén kívüli, utópikus mesevilág szen-

³⁷ Fritz KORTNER, *Aller Tage Abend* (München: Kindler, 1959), 379. (A fordító kiemelése – H.L.)

timentális megidézését.³⁸ Kezdetből fogva ünneprontó volt, és ily módon arra a múltra emlékeztette a közönséget, amit a Heimatfilm megpróbált elfelejteni. Amikor Shylock a bírósági jelenet végén mindent elveszít, és bele kell egyeznie, hogy áttérjen a kereszténységre, kétségbeesetten felnéz, fejére húzza tallitját, és kéri, hogy távozhasson. A gesztus, ami azt jelzi, hogy a zsidó imádkozni fog, ezúttal más értelmet nyer, mivel a kamera az ajtón át az üres folyosóra követi a magányosan távozó Shylockot. A tallit, amelybe az hívő zsidók is temetkeznek, és a szoba üressége a zsidók koncentrációs táborokba való deportálására, a soára és a zsidó lakosság hiányára utalt a háború utáni Németországban.

Sok kortárs kritikus számára Kortner radikális szakítása a háború utáni konszenzussal provokáció volt. Megkérdőjelezte a sikeres náciatlanítás kollektív mítoszát, amely Lessing nemes és *Bölcs Náthánjának* alakjában jutott kifejezésre. Ugyanakkor azonban a produkció utalt a korabeli diáktüntetésekre is, amelyek elítélték a korai szövetségi köztársaság lappangó fasizmusát, de amelyekben a nyugatnémet baloldalon – nem utolsósorban a hatnapos háború hatására – határozott anticionizmus is megjelent. A WDR fent említett panelbeszélgetésének résztvevői aggódtak az új tömegmédiум, a televízió ellenőrizhetetlen hatásai miatt egy ilyen kiélezett politikai helyzetben. Attól tartottak, hogy a német tévénézők nem fogják megérteni a filmváltozat emlékező munkáját, hanem a zsidó színész által játszott Shylockot inkább látens (vagy akár nyílt) antiszemita előítéleteik megerősítéseként, megtestesítőjeként fogják látni.

³⁸ A *Heimatfilm* kifejezés azokat az 1940 és 1960 között Németországban, Svájcban és Ausztriában készült populáris filmeket foglalja magában, amelyeknek központi témája a szülőföld, az otthon és a haza. (A fordító megjegyzése.)

Kortner Shylockja figyelemre méltó módon kapcsolta össze a színész saját életrajzát, szerepét és annak a Weimari Köztársaságtól a 1960-as évekig tartó játéktörténetét. Shylockja feszültségteret alkotott Shakespeare „színpadi zsidója” és a soá áldozatai; az antiszemita hagyomány és annak dekonstrukciója; az e hagyományban szereplő zsidó karakter és a szerepet (újra és újra) eljátszó németországi zsidó színész; Shylock nagyrészt töretlen színpadi jelenléte és Kortner saját, 1932 és 1947 közötti száműzetése, illetve a Weimari Köztársaság, a német fasizmus és a háború utáni évek között. Ez a Shylock azonban nem időrendi és ok-okozati kapcsolatot teremtett múlt és jövő között, hanem megszakította a jelen egyidejűségét önmagával, és futó pillantásokat nyitott arra, ami elfelejtődött vagy elfojtandó volt. A múlt „képmásaként” megjelent, olyan kísérteties jelenés volt, amely – akárcsak Hamlet atyjának szelleme – zavarba ejtően hasonlított a halottakra, ugyanakkor emlékezésre intette az élőket.

Az utóbbi időben *A velencei kalmár* adaptációiban a soá emlékezete és a német antiszemizmussal való szembenézés mellett egyre inkább új témák jelentek meg: a globalizáció, a migráció, a terrorizmus és a kulturális integráció körüli viták a soknemzetiségű társadalomban.³⁹ A 2008/2009-es évadban ez a tendencia leginkább a tübingeni Landestheaterben bemutatott Clemens Bechtel-rendezésben mutatkozott meg. Udo Rau Shylockja muzulmán volt, és a darab során az előszínpadon álló két színész egyrészt olyan kifejezésekkel élt, mint „virtuális emlékezet”, „emlékkő” vagy „emlékév”, másrészt fennhangon idézték Ralph Giordano

³⁹ Lásd Franziska REINFELDT, „»Vigyázz ezekkel az idegenekkel«: Jessica alakjának megformálása *A velencei kalmár* kortárs rendezésében”, in *Shylock nach dem Holocaust*, szerk. Sabine SCHÜLTING és Zeno ACKERMANN, 143–158 (Göttingen: De Gruyter, 2011).

provokatív téziseit a kölni mecsetépítésről, az integráció kudarcáról, valamint az iszlám és a terrorizmus közelségéről.⁴⁰ Ebben a produkcióban úgy jelent meg az „aktuális vita az iszlámról, a terrorizmusról és az integrációról, valamint [...] a holokauszt emlékeztetének kultúrájáról”, hogy még csak kezdetlegesen sem gondolkodtak el az antiszemitizmus és az iszlámmellenesség ilyen öszszemosásának politikai és ideológiai problémáin.⁴¹ Sőt az emlékezést értelmetlen és korlátoltan kipipálandó kliséként definiálták, mely ily módon ugyanolyan ideológiai propagandává sűrűsödött, akár csak Giordano mecsetépítéssel és iszlámmal szembeni kritikája; egyszóval az emlékezés olyan varázsigévé vált, amely elvesztette hatékonyságát, és már nem volt képes a múlt szellemeit a színre hívni. A *Schwäbische Tagblatt* nagyon határozottan foglalkozott ezzel a német *A velencei kalmár*-produkciók hagyományával való szakítással:

„A Landestheater huszonkét évvel ezelőtti utolsó előadásán a közönség a Rialtóról Auschwitzra és a meggyötört áldozatra, Shylockra nézett, aki csíkos koncentrációs tábori ruhát viselt, feke-

⁴⁰ Ralph Giordano (1923–2014). Számos dokumentumfilm és összesen 23 könyv szerzője, amelyekben mindenekelőtt a nemzeti-socializmussal, a faszizmussal, a sztálinizmussal és a harmadik világgal foglalkozott. A háború után történelmi és politikai témákat elmélyülten, ugyanakkor kritikai élel feldolgozó újságíróként is hírnevet szerzett. 1972-től Kölnben élt, ahol élete utolsó éveiben élesen kritizálta egy központi mecset építésének tervét, „a mecsetek terjedését” és a „párhuzamos muszlim társadalmat”. (A fordító megjegyzése.)

⁴¹ N.n., „Der gedemütigte Rächer. Shakespeares Kaufmann von Venedig am LTT als Drama eines muslimischen Außenseiters”, *Reutlinger General-Anzeiger*, 2008.04.21.

te kabátja alatt zsidó csillaggal. Ezt a szerepet az új LTT-kísérletben elveszik tőle [...].”⁴²

Kétséges, hogy Shylock alakjának ez a tehermentesítése a darab felszabadulásához vezet-e.

Shylock (Peter Lüchinger) a Bremer Shakespeare Company 2007-es előadásában (rendezte: Nora Somaini) sem volt már zsidó. Híres monológjából a harmadik felvonás első jelenetében még a „zsidó” szót is törölték. Arra a kérdésre, hogy Antonio miért gyalázza és gúnyolja őt, Shylock nem azt válaszolta: „Mert zsidó vagyok”, hanem hogy „Én vagyok én”. A szöveg e furcsa változtatása kétségtelenül kísérlet arra, hogy Shylock alakját kiszakítsák a múltból, és olyan jelentést adjanak neki, amely felülírja a soá emléket, és egy autonóm jelent sugall. De a „zsidó” szó oly nyilvánvaló törlése még nyilvánvalóbbá tette a hiányt, és a produkciót problematikus fényben tüntette fel: mint egy (kevésbé sikeres) kísérletet a múlt szó szerinti elfelejtésére, annak visszaszorítására, hogy megnyílhasson a jelen felé. Itt vált nyilvánvalóvá, amit Harald Weinrich a felejtésről írt: „Mert, ha az emlékképek [...] jelen vannak az elme számára, és talán tovább foglalkoztatják az emlékezetet, mint ahogyan az akarat szeretné, akkor ugyanazt a képzeletet [imago] kell elővenni, amelynek munkája ezeket a képeket létrehozta, hogy újra eltüntesse őket”.⁴³ *A velencei kalmár* esetében ez a különböző próbálkozások ellenére sem sikerült.

⁴² N.n. „Doppelspiele und geplatzte Wechsel. Das Landestheater entdeckt in Shakespeares Kaufmann von Venedig eine etwas weit hergeholte Integrationsdebatte”, *Schwäbisches Tagblatt*, 2008.04.21.

⁴³ Harald WEINRICH, *Lethe: Kunst und Kritik des Vergessens* (München: C. H. Beck, 1997), 251.

Kétségtelen, hogy ez és a hasonló produkciók annak az emlékezés kultúrájáról és a múlt állítólagos instrumentalizálásáról szóló vitának a kontextusában olvashatók, amelyet Martin Walser 1998-ban a Német Könyvkereskedelem Békedíjának átvételekor mondott beszédében élesztett fel. Ebbe a kontextusba illeszthető Wilhelm Hortmannak a 2003-as *Shakespeare Jahrbuch*-ban megjelent kritikai cikke is, amelyben a szerző oly korról álmodik, amikor *A velencei kalmár* német rendezői már nem lesznek morálisan kötelesek a soára emlékezni. Hortmann művében ez a jövőbeli forgatókönyvet a múlt nosztalgikus konstrukciója, a „dicsőséges időkre való emlékezés írja, amikor egy zsidó rendező [Max Reinhardt] még színpompás meseként adhatta elő *A velencei kalmárt*”.⁴⁴ Ez a múltba vetített „ártatlanság ideje” (amely soha nem létezett, hiszen Shakespeare komédiája mindig is az európai antiszemitizmus terméke volt) úgy konstruálódik, mint egy elkerülhetetlenül elveszett és sirattott eredeti Shakespeare elvesztése, akinek komédiáját már nem lehet komédiaként előadni.

Hortmann mégis Dieter Dorn 2001-es müncheni rendezésében látta az első kísérletet e dilemma leküzdésére, amelyet „transzholokauszt-előadásként” ünnepelt, mert „megmutatta, hogy ősidők óta tombol egy megrögzött ellenségeskedés, és az örökkévalóságig fog tartani – ha a fiatal nemzedék nem vet véget neki”. Nem golyókkal, hanem csecsemőkkel, nem ószövetségi számvetéssel, szemekkel és fogakkal áll bosszút, hanem szeretettel, megbocsátással, kegyelemmel”.⁴⁵ Bizonyára akaratlanul, de Hortmann a hátsó ajtón keresztül ismét előhívja a

keresztény antiszemitizmusnak azt a topozát, amely a darab értelmezésében központi szerepet játszott, nevezetesen az ószövetségi (a zsidókkal azonosított) kegyetlenség és a keresztény szeretet ellentétét.

Hortmannal ellentétben én semmiképpen sem úgy olvasom Dorn *A velencei kalmárját*, mint „transzholokauszt” értelmezést. Shylock (Rolf Boysen) és Antonio (Thomas Holtzmann) valóban a múlt baljós alakjaiként lettek kijelölve, akik – a fiatalokkal ellentétben – nem hagyhatják nyugodni a történelmet. És valóban, itt az emlékezet, az ellenségeskedés, a büntudat és a gyűlölet elfelejtésének képtelensége a jelen problémájává vált. A generációk közötti különbség elsősorban a jelmezekben nyilvánult meg: Antonio és Shylock feketébe öltözött, míg a fiatal szerelemesek világosabb színeket viseltek. Bár ez történelmi változást sugallt, az apák és leányok közötti különbség már az udvari jelenetben összeomlott. Amikor Portia (Sibylle Canonica) felvette a fiatal orvos fekete jelmezét, belekeveredett a halálos konfliktusba, és már nem tudott többé pártatlan vagy ártatlan maradni. Amikor Shylock felkiáltott: „Ha kiveszik a házam oszlopát, a házamat is elveszik; ha nincsen miből megélnem, életem se lesz.” (IV.1.371–374), úgy tűnt, Portia először döbrent rá, mit tett. Meghatódva kérdezte Antoniótól, milyen kegyelmet tudna nyújtani Shylocknak, és nem nagyon akart csatlakozni az Antonio diadala és Shylock büntetése fölötti végső ujjongáshoz. Újra megkérdezte tőle, hogy „Elfogadod, zsidó?”, de aztán döbrenten nézett a padlóra, miközben a férfi csak értetlenül bámult rá: a Másik tekintete, „minden szinkronizálás nélkül”, döbrenten idézte fel a múlt bűneit, és szembesítette Portiát ezzel a büntudattal.⁴⁶ Végül a velenceiek csoportjába került, akik körülvették Shylockot, és szó szerint nem hagytak neki más kiutat, mint hogy elfogadja az ítéletet.

⁴⁴ Wilhelm HORTMANN, „»Wo, bitte, geht's nach Belmont?«: Über ein Dilemma von Inszenierungen des Kaufmann von Venedig nach dem Holocaust”, *Shakespeare Jahrbuch* 139 (2003): 217.

⁴⁵ Uo., 223.

⁴⁶ DERRIDA, *Marx...*, 23.

Portia itt vált bűnössé Shylockkal szemben, és a zárójelenetben a fiatal nemzedékről kiderült, hogy őket is megfertőzte az öregek agressziója. Jessica (Tanja Schleiff) és Lorenzo (Heiko Ruprecht) ütésváltása az ötödik felvonás első jelenetében a fiatal szerelmesek ugratása és egy olyan pár elfojtott ellenségeskedése között ingadozott, akik valójában nem is kedvelik egymást. Nem volt féktelen ünneplés Belmontban, ahol mindenkit megdöbentett Graziano (Stefan Wilkening) durva trágársága, amikor Nerissa (Anna Schudt) gyűűjére célzott szövicceivel. Velence és Belmont elválaszthatatlanul összekapcsolódott, ami nem utolsósorban a díszletben is megmutatkozott. A színpad közepén egy nagy fekete kocka nyílt ki a belmonti jelenetekhez, és egy reneszánsz palota (kissé megfakult) festményét mutatta. De még az utolsó jelenetben is ez a hatalmas építmény Damoklész kardjaként lógott a cselekmény fölött, Belmont képét egy soha meg nem valósuló, jobb világról szóló utópisztikus álommá változtatva. Az előadás vége után, amikor a színészek és színésznők előjöttek, hogy meghajoljanak, közepén a három fiatal párt Antonio és Shylock komor alakja keretezte. Kísérteties jelenlétük a színpadon nyomasztó volt, mintha még egyszer utoljára emlékeztetné a közönséget arra, hogy a fiatalabb generáció boldogsága elválaszthatatlan a régiek gyűlöletétől és bűntudatától, hogy a jelen nem tud szabadulni az erőszakos múlt árnyékától. Dorn A *velencei kalmárjában* nem volt olyan „Hamlet-generáció”, amelyik tiszta lelkiismerettel vádolhatta volna meg apáit és nagybátyjait bűneikért, száműzhette volna a történelem kísérteteit, és újra rendbe hozhatta volna az időt. Shylock még az új évezred kezdete után is megakadályozza egy „új korszak” hajnalának eljövételét, amelyben a németek „békében élhetnek önmagukkal és a múltjukkal”.⁴⁷

⁴⁷ Micha BRUMLIK, „Jenseits der Schwelle:

Bibliográfia

- ASSMANN, Aleida. *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. München: C. H. Beck, 2006.
- BENJAMIN, Walter. „A történelem fogalmáról”. In *Angelus Novus*, szerkesztette RADNÓTI Sándor, fordította BENCE György et al, 959–974. Budapest: Magyar Helikon, 1980.
- BRUMLIK, Micha. „Jenseits der Schwelle: Auschwitz im 21. Jahrhundert”. *Newsletter: Informationen des Fritz Bauer Instituts* 27 (2005): 12–14.
- DAVIS, Colin. „Hauntology, Spectres and Phantoms”. *État present. French Studies* 59 (2005): 364–372.
- DERRIDA, Jacques. *Marx kísértetei: Az adósalam, a gyász munkája és az új Internacionálé*. Fordította BOROS János, CSORDÁS Gábor és ORBÁN Jolán. Pécs: Jelenkor, 1995.
- GRAZIA, Margreta de. „Hamlet before Its Time”. In *Modern Language Quarterly* 62, 4. sz. (2001): 355–376.
- HORTMANN, Wilhelm. „»Wo, bitte, geht’s nach Belmont?«: Über ein Dilemma von Inszenierungen des Kaufmann von Venedig nach dem Holocaust”. *Shakespeare Jahrbuch* 139 (2003): 217–225.
- HÖRNIGK, Franz. „Texte, die auf Geschichte warten ...”: Zum Geschichtsbegriff bei Heiner Müller. In *Heiner-Müller-Material: Texte und Kommentare*, szerkesztette Frank HÖRNIGK. Leipzig: Reclam, 1989.
- KORTNER, Fritz. *Aller Tage Abend*. München: Kindler. 1959.
- LACHMANN, Renate. *Gedächtnis und Literatur*. Frankfurt am Main: Suhrkamp. 1990.
- LOQUAI, Franz. *Hamlet und Deutschland: Zur literarischen Shakespeare-Rezeption im 20. Jahrhundert*. Stuttgart: Metzler. 1993.
-
- Auschwitz im 21. Jahrhundert” *Newsletter: Informationen des Fritz Bauer Instituts* 27 (2005): 12.

- MATUSSEK, Matthias. „Generation Hamlet”. *Der Spiegel*, 2008. okt. 27., 166.
- MONINGER, Markus. „Auschwitz erinnern: Merchant-Inszenierungen im Nachkriegsdeutschland”. In *Das Theater der Anderen: Alterität und Theater zwischen Antike und Gegenwart*, szerkesztette Christopher BALME, 229–248. Tübingen: Francke, 2001.
- MÜLLER, Heiner. „Anmerkung zu »Mauser«.” In *Die Stücke 2.*, szerkesztette Frank HÖRNIGK, 259–260. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2001.
- MÜLLER, Heiner. „Ein Gespräch zwischen Wolfgang Heise und Heiner Müller”. In *Gesammelte Irrtümer 2. Interviews und Gespräche*, szerkesztette Gregor EDELMANN és Renate ZIEMER. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 1990.
- MÜLLER, Heiner. *Képleírás*. Fordította: KURDI Imre. Pécs: JAK–Jelenkor, 1997.
- TÁBORI, George. *Ich wollte meine Tochter läge tot zu meinen Füßen und hätte die Juwelen in den Ohren. Improvisationen über Shakespeares Shylock. Dokumentation einer Theaterarbeit*. Szerkesztette Andrea WELKER és Tina BERGER. München: Carl Hanser, 1979.
- WEINRICH, Harald. *Lethe: Kunst und Kritik des Vergessens*. München: C. H. Beck, 1997.
- A fordítás alapjául szolgáló szöveg: Sabine Schülting. „Shylock als Erinnerungsfigur”. In Shylock nach dem Holocaust. Zur Geschichte einer deutschen Erinnerungsfigur, szerkesztette: Zeno Ackermann és Sabine Schülting. 103–116. Berlin–New York: De Gruyter, 2011. <https://doi.org/10.1515/9783110258219>*

Fordította: Hevesi László