



PÁZMÁNY

Pázmány Péter Katolikus Egyetem
Bölcsészeti- és Társadalomtudományi Kar

Angol-Amerikai Intézet

Intézményi azonosító: FI79633
1111 Budapest, Bertalan Lajos utca 2.

Bírálat

Kiss Attila „Kettős anatómia. Angol reneszánsz tragédiák a kora újkorban és ma” című akadémiai doktori értekezéséről

Kiss Attila akadémiai doktori értekezése az elmúlt évtizedek színházelméleti, színházzemiotikai, irodalomelméleti diskurzusaira támaszkodva építi fel azt az érvrendszert, melynek ugyanolyan meghatározó sarokköve Shakespeare és az angol reneszánsz színházi kultúra szövegeinek és a kor társadalmi, politikai, vallási kontextusának mélyreható ismerete, mint a posztmodern elméletek magabiztos használata. A vizuális kultúra elméleteiben és különféle médiumaiban való jártasságát a szerző meggyőzően fordítja az elemzés hasznára, és Kiss Attila munkásságának ismeretében az is egyértelmű, hogy a dolgozat több évtizedes saját kutatásának eredményeit tükrözi, ezáltal az értekezés a különböző korszakok és szövegek vizsgálatából leszűrt elméletek és elemzési tapasztalatok szintézisének is tekinthető. Az értekezés a kora újkori drámaidővel, valamint a vonatkozó történeti és elméleti szakirodalom átfogó és beható ismeretére támaszkodik, forrásait megbízhatóan és precízen kezeli, tartalmi és formai szempontból egyaránt maximálisan megfelel az akadémiai doktori értekezéssel szemben tanúsított elvárásoknak.

Ahogy a dolgozat címéből is kiderül, az értekezés fókuszában az angol reneszánsz tragédiák állnak; a bemutatott kutatás célja annak a színházi reprezentációs gyakorlatnak a feltárása és értelmezése, melyben a kora újkor népszerű látványossága, az anatómia – más színháztörténeti korszakokhoz mérve mindenképpen feltűnően – jelentős szerepet játszik. A szerző fontos észrevétele, hogy az anatómia ilyen markáns jelenléte a tizenhatodik és tizenhetedik század fordulójának angol színházában nem csupán ízléstelen hatásadás, hanem az emblematisz színháznak reprezentációs logikája alapján bevett társadalmi gyakorlat, mely a kor ismeretelméleti vallási bizonytalanságainak kifejezésére szolgált. Ehhez társul az a felismerés, hogy az anatómiai szempontú ábrázolás a posztmodern korban újra komoly népszerűsége telt, ez pedig visszahatott a reneszánsz tragédiák kortárs színházi reprezentációjára is. Ráadásul Kiss Attila szóhasználatával élve kettős anatómiáról van szó: a test feltárásán vagy fragmentálásán túl a tudat, a szubjektum mélyére is hatolnak ezek a dramatikus narratívák, népszerűségük pedig saját koruk ismeretelméleti kérdéseire is felhívják a figyelmet.

Az értekezés egyszerre kíván kánonrevíziót végrehajtani, és visszahozni a színház- és drámatörténeti fősodorba azokat a műveket, melyek az angol restauráció óta marginális pozícióba kényszerültek, elsősorban mivel a megértésükhöz szükséges ismeretelméleti háttér hiányában botránkozott, felkavaró hatást gyakoroltak közönségükre. Ezért kap kiemelt szerepet az értekezésben Shakespeare *Titus Andronicus*, valamint négy Stuart-kori dráma részletes tárgyalása is, melyek értelmezését a szövegekből kibontható jelentéshálózatok feltárásával gazdagítja. Ezen túlmenően azonban a dolgozatban található drámaelemzések a posztmodern-posztstrukturalista elméletek bevonásával a szövegek komplex megértését is célozzák. Kiss Attila meggyőzően bizonyítja, hogy a reneszánsz korban már a modern szubjektumfogalmat megelőlegező, a karteziánus gondolkodás előképének tekinthető szubjektivitás-effektus jelei is tetten érhetők, ezek értelmezéséhez pedig

a kortárs szubjektumelméleteket is segítségül hívja. A szerző a kora újkori tragédiákra jellemző reprezentációs technikák, a demetaforizáció és az anatomizáló kísérletek értelmezését a varratelmélet Kaja Silverman által kidolgozott fogalmi keretébe, valamint Julia Kristeva abjekcióelméletébe ágyazva végzi, mindvégig szem előtt tartva a kora újkor társadalmi, politikai és vallási kontextusát, amelyben az emblemikus színház mint központi társadalmi gyakorlat működött. A demetaforizáció szerző által bevezetett terminusa véleményem szerint különösen találóan fejezi ki azt a tapinthatóan materiális, de még inkább korporális, testi jelleget, ami a kora újkori tragédiák talán legfontosabb, gyakran legemlékezetesebb – egyben leginkább megosztó hatású – jegye.

Összegzőképpen megállapítható, hogy bár a dolgozat irodalomelmélettel, irodalomtörténettel, ideológiakritikával, drámával, színházzal foglalkozik, folyamatosan jelen van benne az a társadalmi valóságba ágyazottság, ami egyértelműsíti, hogy miért lehet és kell ezekkel az elméleti kérdésekkel itt és most (is) foglalkozni. A dolgozat így nem csupán a szerző szűkebb szakterületén való jártasságát bizonyítja, hanem egyes következtetéseivel a bölcsészettudományok hasznával és kézzelfoghatóságával kapcsolatos kételyekre is magabiztos választ ad.

Az alábbiakban a dolgozat téziseinek és módszereinek ismertetése után bírálói tiszteből adódóan néhány kisebb kritikai észrevételt teszek, valamint a kutatás folytatására vonatkozó javaslatokkal is élek.

Az értekezés magyar nyelven íródott, ami önmagában is jelzi a tudatos (és a jelölt életművére egyébként is jellemző) szándékot, hogy a hazai tudományos-szakmai közösséghez is eljussanak olyan kutatási eredmények, amelyek angol nyelvterületen és az angol nyelvű szakirodalomban jóval könnyebben hozzáférhetőek, magyarul azonban nem elérhetőek. Ennek eredményeképpen a dolgozat helyenként a kétféle célközönség problémájával küzd, és olyan történeti háttérinformációkat is részletesen kifejt, melyek az angol reneszánsz és posztmodern színházzal foglalkozó anglista háttérű olvasó számára talán evidenciának számítanak. Ez azonban nem jelenti azt, hogy ne lenne lényeges, sőt, egyenesen hiánypótló magyar nyelven a kora újkori drámaírás fejlődéstörténetének általánosabb ismertetése, mindössze azt, hogy az erősen elméleti és a tisztán történeti szempontú fejezetek célközönsége nem feltétlenül azonos, és így a szöveg nyelvezete és a kutatási eredmények újdonsága helyenként egyenetlennek tűnhet. De ezt az egyenetlenséget mindenképpen felülírja az a tény, hogy a dolgozat, és valójában a szerző kutatói pályájának jelentős része is komoly és tudatos szerepet vállalt abban, hogy a kánon perifériájára szorult szövegeket visszaemelve az irodalomtörténet fősodrába, és a csekély (bár a posztmodern színházban már láthatóan növekvő) számú későreneszánsz tragédia hazai előadásainak ilyen alapos és tudományos értékelése remélhetőleg a színházi életre is hatással lehet.

Ugyanígy felmerülhet a kérdés, hogy szerencsés-e ilyen mértékben együtt kezelni a drámai szöveg és konkrét előadások elemzését. Az értekezés célkitűzései között szerepel az az előadástörténeti szempontból is fontos vizsgálat, mely a kora újkori drámai hagyományok tovább élését, későbbi korok reprezentációs logikájához való illeszkedését is nyomon követte, ezáltal természetesen van helye az előadástörténet bevonásának egy ilyen elméleti fókuszú vizsgálatba is. Helyenként ugyanakkor problémásnak tűnhet, amikor az elemzés egy-egy színházi előadás ismertetése és értelmezése során olyan efemer jegyeket is általános leíró módon tárgyal, amelyek talán csak egyetlen előadás felvétele alapján, vagy a kritikai visszhang, esetleg az elemző emlékezetére támaszkodva rekonstruálhatók, de általános érvényűnek – a színházi előadás sajátos természetéből adódóan – nem tekinthetők. (Ilyen, véleményem szerint problémás megjegyzések találhatók a VII. fejezet előadaselemzéseiben, pl. 258. oldal: „...kapus jelenete vad nevetést vált ki a közönségből”; „...majd a nézők ismét nevetésben törnek ki”; 265. oldal: „próbálkozása már-már röhejt vált ki a közönségből.”) Bár a dolgozat nagy erénye az, hogy a szövegközpontú drámaértelmezést kiegészíti a vizuális és főleg a színpad valóságában, a színész korporális jelenlétével létrehozott előadások értelmezésével, és az értekezés

célkitűzései között is világosan megfogalmazódik, hogy a kora újkori tragédiák összetett jelentésrétegeinek megértéséhez miért van szükség a kora újkori emblematikus színház szemiotikai közegének alaposabb megértésére, és miért nem elegendő pusztán a szöveg tanulmányozása mindehhez, a megfogalmazás során fontos lett volna egyértelmű különbséget tenni a tárgyalt művek szövegében felismerhető jelentésrétegek (melyek adott esetben a kora újkor emblematikus színházának, vizuális kultúrájának lenyomatát tükrözik), valamint a kortárs előadások estéről-estére változó jelentésképző ereje között.

Egy apró adalék, mely az V. 5. fejezetben tárgyalt élveboncolás élet és halál határmezsgyéjén performatív reprezentációjához szolgálhat érdekes párhuzamokkal. A reneszánsz korban dolgozatban sokszor emlegetett nyilvános kivégzéseken a legsúlyosabb büntetés, a hazaárulásért kiszabott kivégzési mód a vesztőhely színpadára emelve hivatalosan is tematizálta az élet meghosszabbítása és a szenvedés elnyújtása feladatát. Az árulók felnégyelése ugyanis háromlépcsős folyamatban zajlott: az áldozat felakasztása után következett a belek kiontása, majd a felnégyelés. A hivatásos hóhér – aki, mint erre a dolgozat is több ponton felhívja a figyelmet, felcser, tehát a korban elérhető lehető legmagasabb szintű anatómiai ismeretekkel rendelkező személy volt – feladata volt annak biztosítása, hogy az áldozat a büntetés utolsó fázisát is élve kezdje meg, ezáltal maradéktalanul elvegye a neki járó büntetést. A haláltusa elnyújtott ábrázolása, ami olyan természetellenesnek tud hatni a színpadon – hácsak nem fogadjuk el a fikció valóságát mint szabályteremtő elvet – pedig hasonlóan, sőt, gyakran még erősebben jellemző egy kapcsolódó médium, a zenés színház, és különösen az opera hagyományaiban, melynek születése szintén a tizenhatodik és tizenhetedik század fordulójára tehető. Ezek a műfajok erős metadrámai jellegükkel a színháznál is megengedőbbek a realista ábrázolás elvárásaival szemben, és a haláltusa nem csupán hosszúak, de gyakran a legtöbb fizikai energiát igénylő áriákban kapnak kifejezést – esztétikai funkciójuk nyilvánvalóan nem a valóságábrázolásban rejlik, hanem az ábrázolt narratíva kulcsmotívumainak hangsúlyozásában, éppen a lassítás által megtalált kiemelt fókuszban. Így, bár nem az erőszak eszközével élnek, mint a Stuart-kori színház, mégis rokon szándékról árulkodnak: az élet-halál közötti határvonal kitágításával felhívni a néző figyelmét az abszolútumra.

Az értekezéshez felhasznált primér és szekundér irodalom mennyisége és minősége egyaránt nyilvánvalóvá teszi, hogy széleskörű, minden szempontból megalapozott kutatás eredményeit ismerteti a dolgozat. Mivel a dolgozat középpontjában a kora újkori drámák – Shakespeare és kortársai – értelmezésének olyan kérdései állnak, melyekre elsősorban a huszadik század második felének elméletei hívták fel a figyelmet, és az értekezés legfőbb állítása éppen ez a kapcsolat, mely a kora modern és a posztmodern között van jelen, nem meglepő módon az értekezésben felhasznált irodalomban a szokottnál talán jelentősebb arányban találunk olyan tételeket, melyek szintén a múlt század utolsó évtizedeiből valók. Emellett azonban a bibliográfiából nem hiányoznak az angol reneszánszkutatások újabb eredményeit ismertető művek sem, de a test reprezentációjának és szétforgácsolódásának posztmodern utáni, kortárs formái illetve az ezekre vonatkozó kérdésselvetések már nem kapnak helyet a vizsgálatban. Természetesen ez a megjegyzésem nem arra vonatkozik, hogy a kortárs intermediális előadómódok részletes taglalását is be kellett volna vonni a vizsgálatba – épp ellenkezőleg, a kérdésselvetésből adódóan óhatatlanul is szinte túl tágnak tűnik a kutatás fókuszja, ami a kora újkori és a posztmodern színházi reprezentáció, a Shakespeare-drámák és a Shakespeare-kortársak értelmezői és előadói hagyományaira is figyelmet fordít. De ahogy a disszertáció 30. oldalán található 63. jegyzet tisztázza, miért maradt kívül a kutatás fókuszán a posztmodern határainak kijelölése, különösen a poszthumán irányába történő nyitás, ugyanígy érdekes lett volna legalább ilyen terjedelemben választ kapni arra a kérdésre, hogy a posztmodern tendenciákon túlmutató reprezentációs kísérletek – például a test korporalitásának a digitális médium által történő megkérdőjeleződése, vagy ábrázolhatatlansága – csupán terjedelmi okokból nem fértek bele a dolgozatba, vagy esetleg ezek a jelenségek hiányoznak a hazai színpadokról.

Ez a kérdésselvetés már csak azért is érdekes lehet, mivel fontos volna látni, hogy ez az anatomizáló, a testiség mélyreható, belsőleges (nem pedig bensőséges), korporális és materiális ábrázolása mennyiben a jelen, vagy mennyiben inkább a közelmúlt színházi beszédmódjához köthető. Ha ez a premodern, anatomizáló reprezentációs logika a posztmodern korban talált újra értő fülekre és előadókra, akkor egyre inkább aktuális a kérdés, hogy milyen irányba mutatnak a kortárs színpadi hagyományok. Ahogy az értekezés VII. fejezetéből egyértelműen látszik, már az 1980-as években is megjelentek olyan jegyek (igaz, két kiemelkedő képességű rendező, Bódy Gábor és Tarr Béla munkáiban), melyek a 2000-es évekre váltak egyre általánosabbá a hazai színpadokon. Az agy, ami Bódy Gábor *Hamletjében* még sokkolóan újszerű és felkavaró, nehezen befogadható reprezentációs keret, a huszonegyedik századra már szinte színpadi közhellyé változik – akár Zsámbéki Gábor 1999-es *Vihar*-rendezésére gondolunk a Katona József Színházban, akár Eszenyi Enikő 2017-es vígszínházi *Hamletjére* – bár kétségtelen, utóbbiban a koponya talán nem emelkedik a konceptuális metafora szintjére, hanem bármilyen látványos, csupán kellék marad. Az elméletírók és a kísérletező alkotók vízióiban azonban egyre többet találkozhatunk a digitális, szimulákrum voltában kézzelfoghatatlan, pusztán kódként létező, korporalitást nélkülöző ábrázolásmód problémáival. A dolgozat kereteibe érthető okokból nem fért be mindennek feltárása, de a jövőben mindenképpen továbbgondolásra érdemes lehet az a kérdés, hogy a digitális reprezentáció korában mit kezdhet az értelmező a korporalitás kérdésével, akár a filmes technikák egyre gyakoribb színpadi használatában, vagy a filmszalag valóságát is már csupán nosztalgiával szemlélő digitális médiumban.

Utolsó, apró kritikai megjegyzéseim részben szerkezeti, részben formai apróságokra vonatkoznak. Utóbbiak közül az egyetlen zavaró elem, hogy a fejezetek számozása eltér a tartalomjegyzék és a dolgozat szövege között, nyilvánvalóan a szövegszerkesztő program jóvoltából, de ezt szerencsés lett volna formailag egységesíteni. A dolgozat szerkezetével kapcsolatban pedig nem mindig teljesen világos, hogy milyen elv alapján alakult ki a fejezetek sorrendje. A hat alfejezettel is rendelkező V. fejezetben például a kora modern és posztmodern tematikával, de a kettővel vegyesen foglalkozó fejezetek is szerepelnek, ezáltal természetesen a két korszak összefüggései könnyen láthatók, de például az V. 5. (Élet és halál között), valamint az V.6. (Demetaforizáció: a reformáció szemiotikája és a kora újkor thanatológiai válsága) alfejezeteket el tudtam volna képzelni korábban, a szintén a kora újkori reprezentációval foglalkozó III. és IV. fejezettel egységet alkotva.

Mindezeket figyelembe véve is azonban egyértelműen megállapítható, hogy Kiss Attila „Kettős anatómia. Angol reneszánsz tragédiák a kora újkorban és ma” című értekezése tudományosan megalapozott, új tudományos eredményeit hiteles adatokkal alátámasztó munka, ezért **javaslom az értekezés nyilvános vitára bocsátását, és a jelöltnek az MTA Doktora tudományos fokozat odaítélését.**

Budapest, 2023. február 22.



Földváry Kinga, PhD

habil. egyetemi docens

PPKE BTK Angol-Amerikai Intézet