

Válasz

Dr. Földényi László, Dr. Földváry Kinga és Dr. Jákfalvy Magdolna

Kettős anatómia. Angol reneszánsz tragédiák a kora újkorban és ma
című akadémiai doktori értekezésemről készített opponensi véleményeire

Tisztelt Elnök Úr! Tisztelt Opponensek! Tisztelt Bizottság!

Köszönetet mondok opponenseimnek, akik elvállalták értekezésem értékelését, és tág kitekintést nyújtó, alapos bírálatukkal hozzájárultak ahhoz, hogy rálátást szerezzek kutatásom és okfejtésem vakfoltjaira, az elméleti apparátus és az értelmezési keret bizonyos részeinek kidolgozatlanságára, a szerkezeti aránytalanságokra. Ugyancsak szeretném megköszönni a bizottság elnökének, titkárának és tagjainak, hogy elvállalták a nyilvános vitában való részvételt, és időt szánnak erre az eseményre.

Örömmel töltött el, hogy mindhárom opponensem javasolta a dolgozat nyilvános vitára bocsátását, és mindhárman találtak olyan részeket kutatásom eredményei között, amelyek felkeltették érdeklődésüket, vagy kivívták elismerésüket. Jóindulatú és előreívő bírálatuk segített megérteni, hogy azok az inter- és transzdiszciplináris törekvések, amelyek vizsgálataim során vezéreltek, alkalmanként olyan érvelési láncok felépítéséhez vezettek, melyek kapcsolódási pontjai csak saját magam, vagy legfeljebb a legszűkebb értelemben vett szakterület képviselői számára lehetnek egyértelműek. Észrevételeik és konstruktív javaslataik nemcsak azt teszik lehetővé, hogy a kutatás folytatása során kitöltsem majd ezeket az űröket és összekössem a túl lazán kapcsolódó szálakat, hanem azt is, hogy válaszomban (reményeim szerint) termékeny vitába bocsátkozzam velük azokon a pontokon, amelyeknél kiderül: a megértés akadályát a méltán felróható pontatlanságaimon túl az jelentette, hogy különböző kritikai diszkurzusok és értelemezői hagyományok horizontjából közelítünk meg olyan kérdéseket, amelyek mindannyiúnkat foglalkoztatnak, de különféleképpen árnyalt válaszokat adhat ezekre a kérdésekre a művészettörténet, az esztétika, a színháztörténet, a dramaturgia, a dráma- és előadásszemiotika, az ikonológia vagy az anglisztika nézőpontja.

Az Osztály szokásrendje által nyújtott lehetőséggel élve egy szövegen belül teszek kísérletet arra, hogy opponenseim meglátásaira reagáljak és kérdéseikre válaszoljak, arra törekedve, hogy érintsem azokat a problémákat, amelyekre mindhárman felfigyeltek, és azokat a részleteket is, amelyek csak külön-külön, egyes bírálatokban merültek fel.

Földényi László megítélése szerint „kemény szavakkal illetem azt, amit Shakespeare-kultusznak lehet nevezni” (1), és nagyon „fekete-fehér” beállításba helyezem a folyamatot,

amelyben az ízlésformáló kritikusok mindig saját koruk szószólói voltak, így nem lehet általánosítva egy kulturális-nyelvi imperializmus esernyője alá vonni őket. Belátom, hogy a Shakespeare-képek és az értelmezések, értékítéletek korról korra változnak, de pontosan ennek a több évszázados kánonalkotó és kánonformálódási folyamatnak a tükrében derül ki látványosan, ahogy a kultusz kialakulásával egyre inkább az idő múlásától, a társadalmi, történelmi változásoktól független, esszenciális emberi értékek letéteményesének és legmagasztosabb felmutatójának szerepét veszi fel az a Shakespeare-név, amely immár igenis ideológiai működésként szolgálja hatalmi berendezkedések érdekeit is.¹ Shakespeare a nyugati civilizáció próbakövévé vált, a lefordítására, befogadására, elsajátítására való képesség a kulturált nemzetek közösségéhez tartozás előfeltétele lett, a kultikus folyamat leírását jól ismerjük többek között Dávidházi Péter könyveiből. A magyar romantika fordítóinak ugyanúgy teljesítenie kellett ezt a próbatételt, mint a (volt) gyarmatok iskolarendszerének, vagy az afrikai nemzet törzsi színjátszó csoportjának, amikor Londonba látogatva nem a saját rituális darabjukat adják elő, hanem a *Macbeth*-értelmezésüket. Továbbra is úgy gondolom, hogy a Shakespeare-névnek ez a működése fontos kiszolgálója volt a Paul de Man meghatározásának értelmében vett „esztétikai ideológia”² 19. századra kialakuló rendszerének, annak a fogalmi keretnek, amelyet nem lehet nem ideologikusnak tekinteni, amennyiben az lett az eredménye, szűkebb szakmánál maradva, hogy „Az irodalomtanítás alapfeltevése szerint az osztálykülönbségeken felülemelkedő, egyetemesnek nevezett esztétikai, morális és nemzeti értékek – és azok élvezeti módjainak – elsajátítása révén mindenki egy spirituális értelemben felfogott nagy nemzet tagjának érezheti magát”.³

Opponensem véleményéből úgy értem, hogy az ideológia fogalmát túl sokat és túl általánosan, vagy kifejezetten ideologikusan használom, és az ideológia vagy világnézet szavak „mindenütt rövidzárlatot okoznak a szövegben”, amennyiben nem alkalmazhatóak a tárgyalt korra, hiszen „ideológia a 16. században nem létezett.” (5) Értem és elfogadom Földényi László kritikáját: körültekintőbbnek, árnyaltabbnak kellett volna sok helyen lennem, és belátom, hogy túl kényelmesen veszem gyakran egy kalap alá az ideológiát és a világnézetet. A világnézet

¹ Erről a „Shakespeare-ideológiáról” részletesen ír többek között William B. Worthen (*Shakespeare and the Authority of Performance*, Cambridge: Cambridge University Press, 1997, 41-43) és Terence Hawkes, aki érzékletesen szemlélteti a szerepet, amit Shakespeare játszott a mindenkori társadalmi értékformálásban, és a csatáról, amelyet Hazlitt és Coleridge folytatott Shakespeare „birtoklásáért”: „Shakespeare’s centrality as an instrument of cultural meaning was confirmed by that contest. The creature familiar to us as ‘Shakespeare’ was to some degree produced by it. Reinforced and transmitted by the educational system, this is a figure we immediately recognize and embrace: liberal, disinterested, allwise, his plays the repository, guarantee and chief distributor next to God of unchanging truth.” *Meaning by Shakespeare* (London and New York: Routledge, 1992), 147.

² Paul de Man. *Esztétikai ideológia*. Ford. Katona Gábor (Budapest: Janus / Osiris, 2000).

³ Bényei Tamás. *Az ártatlan ország. Az angol regény 1945 után* (Debrecen: Kossuth Egyetemi Kiadó, 2003), 37.

terminust a lotmani szemiotikai kultúratiszpológiában alkalmazott világmodell helyett használom, de ez utóbbi, akárcsak a világnézet, túlzott strukturalista általánosításokhoz vezethet. Ugyanakkor az az ideológiakritikai tét, amelyet vizsgálataim hordoznak, nem engedi meg, hogy elfogadjam azt a tézist, hogy az ideológia fogalma nem használható a 19. század előtti társadalmi folyamatok leírásában, mert a szó maga akkor még nem jelent meg, és nem volt általánosan használatos. „Amit ideológiának nevezünk” – mondja Paul de Man –, „az éppen a nyelvi és természeti valóság, referencia és fenomenalizmus egybemosódása”⁴, ez pedig minden korban tetten érhető, amennyiben a társadalmi valóság nyelvileg konstruált. Kiindulópontom Althusser állítása, amely szerint az ideológiának nincs története, azaz „örök”, de nem abban az értelemben, hogy a történelem felett állna, hanem úgy, hogy mindig is életben volt, amióta társadalmak léteznek: „transzhisztórikus, vagyis formájában megváltoztathatatlan a történelem egész kiterjedésében.”⁵ Ez teszi lehetővé azt, hogy például a kora újkori társadalmi látványosságokat úgy értelmezzük, mint ideológiai, hatalmi technológiát: abban segítette az uralmon lévőket, hogy a hatalom jelenlétét szétárasszák a társadalomban, és az emberek tudatába beköltözzön a folyamatos megfigyeltségnek, a hatalom jelenlétének az érzete. Amikor a posztstrukturalista kritikai elmélet felülvizsgálja a marxi „hamis tudat” elméletét, és rámutat, hogy ilyen nem létezik, mert feltételezi a hamis, megtévedt tudatállapot előtti helyes szemléletet, akkor pontosan azt az általános szemiotikai alapvetést fekteti le, hogy mindig is csak „már ideologikus”, azaz hamis tudat létezik – a jel, a szimbolikus rend általi közvetítettség már mindig is ott áll a szubjektum és az elérhetetlen Valós között.⁶ Ha a kora újkori angol irodalmat nem lehetne az ideológiakritika perspektívájából vizsgálni, akkor Dollimore nem írhatta volna meg a nyolcvanas évek Shakespeare-kritikájának egyik legnagyobb hatású könyvét⁷, és Greenblatt nem nevezhette volna Shakespeare-t „az ideológia vallatójának.”⁸ Opponensem jogosan mutat rá arra a hiányosságra, hogy nem idézem Bahtyint, hiszen az angol reneszánsz társadalmi látványosságok értelmezésénél megkerülhetetlen a karneváli hagyomány, ugyanakkor pont az újhistorizmus tárta fel az úgynevezett „biztonsági szelep elmélet” továbbgondolásával (miként ezt a *Helikon* 98-as újhistorizmus számának bevezetőjében igyekeztem is bemutatni), hogy minden társadalmi hatalmi-ideológiai

⁴ Paul de Man. „Ellenszegülés az elméletnek.” Ford. Huba Miklós. In *Szöveg és interpretáció* (Budapest: Cserépfalvi, é.n.), 104.

⁵ Luis Althusser. „Ideológia és ideologikus államapparátusok.” Ford. László Kinga. In *Testes könyv I.* (Szeged, 1996), 395.

⁶ David Hawkes. *Ideology* (London and New York: Routledge, 1996), 13-21.

⁷ Jonathan Dollimore. *Radical Tragedy: Religion, Ideology, and Power in the Drama of Shakespeare and His Contemporaries* (Brighton: Harvester, 1983).

⁸ Stephen Greenblatt. *The Greenblatt Reader*. Szerk. Michael Payne (Oxford: Blackwell, 2005), 123.

berendezkedés a saját szubverziójának (így például a karneváli kihágásnak) a folyamatos megteremtésével és egyidejű bekebelezésével szilárdítja meg magát: erre gondoltam, amikor a társadalmi látványosságokról azt állítottam, hogy újratermelik az ideológiát. Ugyanakkor örülök opponensem meglátásának, amikor rámutat, hogy az emblematikus színházban „a szimbolikus többletjelentések labirintusa mindennek elmondható, csak ideologikusnak nem” (6), hiszen egyik célkitűzésem pontosan az volt, hogy bemutassam, hogyan kölesönöz a kora újkori drámának és színháznak nemcsak esztétikai hatáskeltő képességet, de szubverzív erőt is az, ahogy rálátást kínál a jelentések uralhatatlanságára. Egyetértek azzal, hogy az „ideológia termelése” talán nem a legszerencsésebb megfogalmazás, azt azonban nem állítottam, hogy a társadalmi látványosságoknak ez lett volna a fő funkciója: kiváltképp a közszínházi látványosságról igyekeztem kimutatni, hogy „egyszerre lehetett az ideológiai bekebelezés (*containment*) és az ellenszegülés (*subversion*) terepe, olyan társadalmi gyakorlat, amely megszólaltathatta a társadalmi nyilvánosság egyéb fórumain elhallgattatott vagy elfojtott hangokat is” (így például a reformáció okozta traumákat). Igazat adok opponensemnek abban is, hogy a „polgári színház” vagy a „polgári ideológia” kifejezésben a polgári szó jelentését ugyanúgy gondosabban kellett volna árnyalni, mint az ideológiáét. Glynne Wickham színháztörténeti észrevételére támaszkodtam, amikor igyekeztem megragadni azt az átmenetet, ami a középkorból örökölt reprezentációs hagyományokból az új típusú színpadi megjelenítési technikák térhódításáig vezet, és ami meglátásom szerint egyfelől kifejezetten szemiotikai jellegű változás, másfelől annak a társadalomnak a kialakulását kíséri, amit a legrövidebben talán mégis polgári társadalomként írhatunk le.⁹ Hans-Thies Lehmann és a rá támaszkodó magyar szakirodalom is a „polgári illúziószínház” kifejezést használja.¹⁰ Ahogy a 18. század végére az új társadalmi osztálynak, a középosztálynak az uralkodó műfaja a regény lesz, mert ez tudja a legjobban kielégíteni a közönség újfajta érdeklődését, ugyanúgy ennek az új társadalmi osztálynak a közönsége igényli a valóság fotografikusan mimetikus, illúzió-szerű színpadi megjelenítését is, és állításom szerint ezek mögött a változások mögött általános

⁹ „Egy olyan konfliktus problémájával állunk szemben, amely az emblematikus színház (a drámai illúziót figuratív-jelképes reprezentációkon keresztül bemutató színház) és az illuzionista-realisztikus színház (a valóság vizuális képi ábrázolására törekvő színház) között feszül. ... A régi emblematikus színházat felváltó új színház építész-festők által létrehozott, bonyolult, rafinált, elméleti színház volt. ... A régi színház helyébe egy olyan színház lépett, amely a referencialitás korlátozó keretein belül, divatos párbeszédes fordulatok és festett hátterek alkalmazásával a valóságot próbálta utánozni.” Glynne Wickham. „Angol színpadok a korai időkben (részletek)”. Ford. Farkas Zita. *Színház–szemiográfia. Az angol és olasz reneszánsz dráma és színház ikonográfiája és szemiotikája*. Ikonológia és műértelmezés 8. Szerk. Demcsák Katalin és Kiss Attila Atilla. (Szeged: JATEPress, 1999), 293.

¹⁰ Kiss Gabriella. *(Ön)kritikus állapot. Az előadáselemzés szemiotikai módszerének vizsgálata* (Budapest – Veszprém: Orpheusz – Veszprémi Egyetemi Kiadó, 2001), 22.

ideológiai¹¹ átrendeződések voltak, olyan változások, amelyek átírták a valóság megragadásának, megismerhetőségének, a reprezentáción keresztül történő birtokba vételének lehetőségéről vallott korábbi elképzeléseket. Abban maradéktalanul egyetérttek Földényi Lászlóval, hogy a Lehmann alapján értett predramatikus színház fogalmát gondosabban körül kellett volna járnom, hiszen ez érvelésemben kulcsfontosságú – erre a kézirat átdolgozása közben feltétlenül törekedni fogok.

A reneszánsz kánon (és minden kánon) ideologikussága, valamint a kora újkori társadalmat átható ideológiák összetettsége tette szükségessé, hogy szerkesztőtársaimmal éveken át tartó, termékeny vitát folytassunk *Az angol irodalom története* szerkesztése és írása során arról, hogyan szemléltessük „az irodalom társadalmi, ideológiai, anyagi beágyazottságát”¹², és hogyan érzük el, hogy irodalomtörténetünk intervenció értékű legyen.¹³ Az eszmecsere egyik eredménye az lett, hogy a megjelent kötetben az egyetlen szerzőportré még mindig Shakespeare-é, de a címe az, hogy „A Shakespeare-gépezet.” Úgy gondolom, érdemes megfontolnunk Székely György szavait, amikor óvatosságra int bennünket, és azt mondja a posztstrukturalista interpretációkról, hogy „Sok mindent belemagyaráznak a múltba, olyan ideológiai és pszichológiai tartalmakat fedezve fel a XVI-XVII. század drámai irodalmában, amelyek akkor még fel sem merülhettek az alkotókban.”¹⁴ Azt azonban nem gondolom, hogy a *Hamletet* nem lehet a freudi Oidipusz-komplexus tükrében értelmezni pusztán azért, mert Freud akkor még nem is élt, mint ahogy azt sem hiszem, hogy *Az ateista tragédiája* és általában az egész reneszánsz bosszúhagyomány egyik legösszetettebb jelenetének magyarázata kimerülhet abban, hogy „Az ítéletet maga D’Amville kívánja végrehajtani. A hirtelen magasba emelt bárd azonban a saját fejére zuhan – bosszúja önmagát érte el. A szerelmespár végre boldog lehet.”¹⁵ Egyebek mellett ideológiakritikai belátások sarkalltak bennünket az új irodalomtörténetben arra, hogy kiigazítsuk azt a jelentős aránytalanságot, amely a közelmúltig a magyar nyelvű irodalomtörténetekben tapasztalható volt a kora modern kor tárgyalásakor. Rövid statisztikával szemléltettem a problémát dolgozatom 3. lábjegyzetében: a Szenczi-Szobotka-Katona féle *Angol irodalomtörténet*

¹¹ Ezek a változások annyiban mindenképpen kapcsolatban vannak az uralkodó ideológiákkal, hogy minden hatalmi – ideológiai berendezkedés legfőbb célja, hogy elhitesse a szubjektumokkal: a valóságot meg lehet ragadni, uralni lehet a nyelven keresztül, mégpedig azon a nyelven keresztül, amelyet a társadalmi szimbolikus rend a rendelkezésünkre bocsát.

¹² *Az angol irodalom története 2. A kora újkor irodalma*. Szerk. Kiss Attila Atilla és Szőnyi György Endre (Budapest: Kijárat, 2020), 9.

¹³ Bényei Tamás. „Az angol irodalom magyar története mint „intervenció”: egy fejezetterv kapcsán.” *Filológiai Közöny* LIX (2013/4), 432-445.

¹⁴ Székely György. *Lángözön. Shakespeare kora és kortársai* (Budapest: Európa, 2003), 10.

¹⁵ *Ibid.* 592.

(Budapest, 1972) 18 reneszánsz drámaíróról tárgyal, ebből Shakespeare 28 oldalt, a többi 17 szerző 22 oldalt kap. Székely György *Lángözön* című munkájában 19 drámaíró szerepel, Shakespeare: 142 oldal, Ben Jonson: 70 oldal, a többi 17 szerző 246 oldal. Még egy viszonylag új irodalomtörténetben is hasonló arányokat, pontosabban aránytalanságot találunk: a Sanders szerkesztette *Short Oxford History of English Literature* (1996) Shakespeare-t 22 oldalon tárgyalja, a többi 23 szerzőt pedig 23 oldalon.

Köszönöm opponensemnek, hogy részletesen bemutatta, mennyire nem lehet a testtel való művészeti, színházi foglalkozást mereven kijelölt kronológiai határok közé szorítani, és mennyire problémás egy olyan általánosítás, amely azt a benyomást keltheti, hogy a felvilágosodás kezdetével egészen a posztmodernig teljes elfojtás alá kerül a test a társadalmi reprezentációkban. Nem állt szándékomban ilyen mindent elsöprő általánosítás bevezetése, és ha mégis ezt a benyomást keltettem, annak dolgozatom hiányossága az oka: nem foglalkoztam részletesen azzal a különbséggel, amely megmutatkozik a felvilágosodás előtti és a felvilágosodás utáni testábrázolások között. Ha a vizsgálódást csak az angol dráma és színház történetére vonatkoztatjuk, akkor jól érzékelhető az a törésvonal, amely a Stuart és Tudor kor és a polgári forradalom után kialakuló polgári színház és dramaturgia között húzódik, ahogy ezt opponensem nagyon részletesen körüljárta a restaurációs drámáról és a polgári dramaturgiáról szóló munkájában.¹⁶ Egyáltalán nem állítom, hogy Congreve vagy Dryden drámaival és a restaurációs színházzal a testi valóság eltűnik a színpadról, mint ahogy azt sem, hogy Calderóntól Goldonin át Büchnerig csak absztrakt szubjektumokat találhatnánk a színpadokon. Az azonban változatlanul meggyőződésem, hogy, röviden összefoglalva, két nagyon alapvető szempontból különböznek ezek a testek az angol reneszánsz tragédiákban megjelenő anatomizált testektől: már nem ismeretelméleti kérdésekre reagálnak, és nem a kollektív társadalmi trauma jegyeit hordozzák. Úgy vélem, ez a különbség áll általában véve a 18. század elejétől kezdve nemcsak a színházra, hanem a többi (akár bevett, akár kísérletező) művészi kifejezési formára és szórakoztató műsorformára. A testábrázolások természetesen nem szorulnak ki végérvényesen a művészetekből, de nagy különbséget látunk a megjelenítések által hordozott társadalmi, teológiai, ismeretelméleti kérdéscsoportok dimenziói között. Amikor a *Kár hogy kurva* nagyjelenetében Giovanni a várandós szerelemesének kivágott szívét a törére tűzve ront be ellenfeleinek bankettjére, és ezzel az emblémakönyvek közhelyeitől és a jezsuita szimbólumrendszerrel kezdve a test és a lélek szétválaszthatóságán keresztül a

¹⁶ „A színház megváltozott, veszített súlyából, ami tipikusan egy olyan forradalom utáni, megnyugodott polgári világra jellemző, amelynek dinamizmusát már nem annyira a konfliktusok, mint inkább a gazdagodásra vonatkozó közmegegyezés szabja meg.” Földényi F. László. *A dramaturgia csapdája* (Budapest: Magvető, 1983), 27.

vérkeringés korai anatómiai megfigyeléséig asszociációs láncok sorát hozza mozgásba egy rendkívül heterogén közönség társadalmilag nagyon sokféleképpen pozicionált tagjai számára, az egészen más, mint amikor a test pusztán a jól megszerkesztett dramaturgia kiszolgálójává válik; amikor a horror pusztán a hatáskeltés eszközeként működik egy meglehetősen szűk nézőközönség számára a Grand-Guignol színház rémdrámáiban; vagy amikor Jarry a létező színpadi-dramaturgiai hagyományok kritikájának részeként alkalmazza az erőszakot. Ha a Grand-Guignolt nézzük, éppen a szöges ellentétét találjuk annak a színházi működésnek, ami a kora újkori közszínházat jellemezte: a reneszánsz színház interaktív, közösségi élmény volt, ahol mindenki látott mindenkit, míg a Grand-Guignolban a legnagyobb biztonságban tudhatták magukat a nézők, miközben eltöltötte őket a rettegés.¹⁷ Ehhez képest jelent aztán megint jelentős tartalmi változást, amikor Edward Bond a huszadik század hetvenes éveiben azt nyilatkozza, hogy az volna etikátlan, ha nem tematizálná az erőszakot a színpadon, vagy amikor Roman Polanski kijelenti, hogy az erőszak nélkül befejezetlenné, kasztrálttá, csattanó nélkülivé válnának a filmjei. Ezt a sort hosszasan lehetne folytatni, és opponensemnek ismét maradéktalanul igaza van abban, hogy a sort sokkal szerencsésebb lett volna Kennedy és Churchill helyett a Living Theatre és legfőképpen Artaud példáival elkezdenem. Annál is inkább, mert Artaud szögezte le, hogy „a színház az egyetlen hely a világon, az utolsó kollektív eszköz, amellyel még ma is közvetlenül hathatunk a szervezetre, s még neurózisos, tompa érzékű korunkban is olyan testi hatásokkal bombázzhatjuk a tompuló érzékeket, amelyeknek nem tudnak ellenállni.”¹⁸ Ezt a bekezdést minden posztszemiotika órán elemzem a hallgatókkal. Opponensem szememre veti, hogy említést teszek Artaud „könyörtelen színházáról”, ami szerinte súlyos fogalmi hiba. Mentségemre szóljon, hogy az értekezésben egyszer könyörtelenként, egyszer pedig kegyetlenként utalok Artaud színházára, tehát nem másolom szolgálai Betlen János fordítását, már csak azért sem, mert magam is részt vettem abban a fordítói programban, amelynek részeként többek között megszületett a magyar fordítása Derrida sokat hivatkozott írásának a kegyetlenség színházáról és a reprezentáció bezáródásáról. Érdekességként ugyanakkor hadd jegyezzem meg, hogy ezt a kérdést sokszor megvitattam a hallgatóimmal, és általában véve a „könyörtelen” szót találták szerencsésebbnek a „kegyetlennél”, azzal érvelve, hogy számukra a könyörtelen színház gondolata nem idéz fel a könyörülettel kapcsolatos vallásos képzeteket, csak annyit, hogy ez a színház megalkuvás,

¹⁷ Richard J. Hand – Michael Wilson. *Grand-Guignol. The French Theatre of Horror* (University of Exeter Press, 2002), 68. John M. Callahan. „The Ultimate in Theater of Violence”, in James Redmond (szerk.), *Themes in Drama*, vol. 13 (New York: Cambridge University Press, 1991), 165–75.

¹⁸ Antonin Artaud. *A könyörtelen színház*. Ford. Betlen János (Budapest: Gondolat: 1985), 140.

kompromisszum, kímélet nélkül próbál totális hatást gyakorolni a befogadóra, de úgy, hogy közben nem „kegyetlenkedni” akar.

Érdekesnek és tanulságosnak találtam opponensemnek azt a megfigyelését, hogy a *Titus Andronicus* és a *Hamlet* összehasonlításában egyértelműen előbbit hozom ki győztesnek. Nem volt ilyen szándékom. Jobb drámának tartom az utóbbit, pusztán azokat az okokat kívántam feltérképezni, amelyek oda vezettek, hogy a *Hamlet* sokkal jobban kínálta magát a későbbi, 18-19. századi kanonizálásra, míg a *Titus Andronicus*ról még a huszadik században is egész monográfiák igyekeztek bebizonyítani, hogy Shakespeare szerzőségét még feltételezni is képtelenség.

Köszönöm Földényi Lászlónak, hogy felhívta a figyelmemet azokra a megkerülhetetlen szerzőkre, akiknek a kora újkori anatómia vizsgálatában szerepelniük kellett volna: Robert Burton, Sir Thomas Browne, John Donne mind gazdagította volna meglátásaimat, és az értekezés átdolgozott változatában szerepelni fognak, hiszen semmi sem szemlélteti jobban a kora modern test és lélek együttes, anatomizáló kutatását, mint Donne sorai „A világ anatómiája” című költeményében.¹⁹ Ahogy az értekezésben kifejtem, az anatómia részletes értekezést, feltáró költeményt ugyanúgy jelenthetett a korban, mint prédikációt vagy boncolási útmutatót, ezért rendkívül gazdag korabeli anyagból kell válogatni. Mivel azonban időről időre most már nálunk is hozzáférhető az EEBO, az angol irodalomtörténet nélkülözhetetlen kutatási segédeszköze, elkezdhettem tüzetesebben tanulmányozni a Tudor- és Stuart-kori boncolási és / vagy moralizáló anatómiákat, ezekre részletesen ki fogok térni kutatásom folytatásában, különösen Helkiah Crooke *Mikrocosmographia* című művére.²⁰

Igyekszem megfontolni opponensem útmutatását a megfogalmazás gyakori magyartalanságával kapcsolatban, itt azonban megint kérdéses számomra, mennyire tudok kiemelkedni a már bejáratott kritikai diszkurzusok terminológiájából. A „jelölési képesség” és „jelentésség” kifejezések nélkül általában véve nehezen működik a szemiotika. A „termelés” a kritikai kultúrákutatás „terméke”, ezért használok például az „irodalom termelése” kifejezést

¹⁹ „But 'tis not so; w'are not retir'd, but damp'd; / And as our bodies, so our minds are cramp'd; / 'Tis shrinking, not close weaving, that hath thus / In mind and body both bedwarfed us.” John Donne. „An Anatomy of the World,” 1611.

²⁰ Cowper, *The anatomie of a Christian man VVherein is plainelie shewed out of the VVord of God, what manner of man a true Christian is in all his conuersation, both inward, and outward*, 1611; Crooke, *Mikrocosmographia a description of the body of man. Together vvith the controuersies thereto belonging*, 1615; Gregory, *An historical anatomy of Christian melancholy, sympathetically set forth, in a threefold state of the soul*, 1646; More, *A liuely anatomie of death wherein you may see from whence it came, what it is by nature, and what by Christ*, 1596; Read, *The manuall of the anatomy or dissection of the body of man containing the enumeration, and description of the parts of the same, which usually are shewed in the publike anatomicall exercises*, 1683; Rogers, *A philosophical discourse, entituled, The anatomie of the minde*, 1576; Blankaart, *A physical dictionary in which all the terms relating either to anatomy, chirurgery, pharmacy, or chymistry are very accurately explain'd*, 1684.

úgy, ahogy például Manfred Neumann vagy Margócsy István²¹, abban a kontextusban, amelyben az irodalom egy intézményesült, összetett termelési és fogyasztási folyamat része, melynek vannak előnyöket élvező és hátrányokat elszenvedő szereplői. A „hantológia”²² derridai terminusa teljesen bevetté vált már a poszthumán magyar diszkurzusokban, úgy vélem, nem nagyon lehet lecserélni úgy, hogy ne veszítene konnotációs erejéből. A „demetaforizáció” kifejezésen én is sokat gondolkodtam, és még latolgatom a „metaforátlanítás” változatot.

Földváry Kinga bírálatában rámutatott: nemcsak kánonrevíziót szándékoztam értekezésemben végrehajtani, hanem a posztstrukturalista elméletek segítségével a drámai szövegek összetettebb megértésére törekedtem, olyan jelentéshálózatok feltárásával, amelyek a hagyományos ikonográfiai-ikonológiai megközelítések, a szubjektumelméleti perspektíva és a szemiotikai kérdésfeltevések együttes alkalmazásával mutatkoznak meg. Opponensem talán éppen ezért nem találja teljesen idegennek és pusztán összegző, leíró jellegűnek a dolgozat szerkezetében a varratelméleti és az abjekcióelméleti részeket, de Földényi László meglátásából okulva arra fogok törekedni, hogy ezeket az elméleti megalapozásokat sokkal szervezettebben integráljam az értekezés egészébe. Azt kifejezetten örömmel vettem, hogy Földváry Kinga szerint bizonyos következtetésem „a bölcsészettudományok hasznával és kézzelfoghatóságával kapcsolatos kételyekre is magabiztos választ” adnak – ez talán az egyik legfontosabb eredmény, amit a szakmánkat érő mai kihívások közepette egy értekezés elérhet. Opponensem ugyanakkor méltán kifogásolja, hogy dolgozatomban szerencsétlenül keverednek a különféle olvasókat megcélzó regiszterek: olyan meglátásokat is részletesen kifejtek, amelyek már-már evidenciaszámba mennek az anglista olvasó számára, de magyar nyelven még mindig

²¹. Manfred Neumann. „Társadalom – irodalom – olvasás. Az irodalmi recepció elméleti megközelítésben.” Ford. Bernáth Csilla. *Helikon*, 1980/1-2. 66-116, 88: „Ez a viszony kifejezi, hogy az irodalom termelése olyan folyamat, ami szükségszerűségként foglalja magában az olvasóra való vonatkoztatást, mégpedig függetlenül attól, vajon ezt a szerző szubjektíven elismeri-e vagy sem.” Margócsy István. „Passió és üdvtörténet.” *2000*, 2019/3: „Mindennek következtében a nemzeti ideológia által még jobban megemelt nagy irodalom a 19. század utolsó évtizedeiben hihetetlen olvasói és hivatalos virágzást produkált; az írók egyrészt úgy tekintették magukat, mint a nemzet öröklékének megtestesülését, másrészt viszont ily szerepüket és szerepvállalásukat a hivatalosság elképesztő méreteiben hálálta meg – ezekben az évtizedekben ért be az a törekvés, amelyet a század első fele szorgalmazott: a nemzeti hála anyagi erővé vált; az irodalom termelése és fogyasztása ünneplések sorozata közben működött.” <http://ketezer.hu/2020/04/margocsy-istvan-passio-es-udvtortenet/>

²² Vajda Mihály. „Derrida és a szellemek.” *Beszélő online*, X. (2005/1), <http://beszelo.c3.hu/cikkek/derrida-es-a-szellemek> : „Derrida „hantológiát” űzött. Rádöbbsent arra, hogy *lenni, élni, örökölni, emlékezni, nem-emlékezni, de az elfojtott által gyötörtetni nem más, mint kísértet lenni.*” (kiemelés az eredetiben) Miklósvölgyi Zsolt. „Mint aki múltat és jelent összenyit, áramoljanak egymásba”. *A Párhuzamos történetek kísérteties terpoetikájáról.* *Alföld* 70 (2019/8), 81-90, 89: „A hantológia vagy fantomológia fogalma Jacques Derrida neologizmusa, amelyet *Marx kísértetei* című esszéjében dolgozott ki részletesen. A hantológia a „kísértet” és „ontológia” szavak összeolvadásából származó spektropoétikai fogalom, amely a nyugati gondolkodás azon sajátos történeti időérzékét kívánja megnevezni, amely folyamatosan újratermeli a „rosszul időzítettség”, a „kizökent idő” tapasztalatának fantomszerű alakzatait.”

megvilágító erővel bírhatnak az általánosabb közönség számára. Ezzel a kérdéssel magam is sokat küzdöttem, és folyton ott lebegett előttem a logikusan kínálkozó megoldás: voltaképpen két könyvet kellene írnom, egy elméletibb irányultságút angol nyelven, és egy általánosabb, történetibb jellegűt magyarul – ezt a lehetőséget ismét megfontolom majd, amikor a bírálatok tükrében újragondolom a publikáció lehetőségét.

Opponensem felteszi a kérdést, „szerencsés-e ilyen mértékben együtt kezelni a drámai szöveg és konkrét előadások elemzését.” Kérdése megvilágította számomra, hogy a mai színpadra állítások vizsgálatánál nem hangsúlyoztam eléggé célkitűzésem lényegét: szerettem volna azonosítani azokat az elemeket az előadásokban, amelyek arról tanúskodnak, hogy a mai rendezőknek van szeme azokra az emblematis, anatomizáló vagy éppen pszichologizáló elemekre a drámákban, amelyek ugyanakkor csak a színpadon bontakoznak ki, ezért meg kell találni hozzájuk a megfelelő színpadi technikát. Arra voltam kíváncsi, észreveszi-e a rendező, milyen fontos jelentésekkel gazdagodik a dráma, ha a színpad vertikálisában az alvilág, a földi világ és a természetfeletti szféra kölcsönviszonyában viszi színre, és esetleg a világok átjárhatóságát is tematizálja; megjelenik-e a tudat és a lélek kettőségének, viszonyrendszerének anatomizálása; kibontakoznak-e a képrendszerek, így például a vér egymásra rímelő, ismétlődő képei, vagy a tudatba történő behatolás vizuális ábrázolásai. Köszönöm Földváry Kingának, hogy felhívta a figyelmemet: azokat a kortárs színpadi megoldásokat, amelyek egyediek és estéről estére változhatnak, sokkal határozottabban meg kell különböztetni azoktól, amelyekben az emblematis színház reprezentációs logikájára tervezett drámai szöveg kora újkori jellegzetességeit érhetjük tetten.

Nagyon értékesnek találtam opponensem megjegyzését, amelyet a kínvallatással kapcsolatban tett az élveboncolás kérdésköréhez kapcsolódóan. A kora újkori kivégzések témájának és óriási szakirodalmának részletes vizsgálata nem fért értekezésem keretei közé, de kétségtelen, hogy nem véletlenül hívták az 1540-1640 közötti időszakot „a tortúra évszázadának” Angliában.²³ A kínvallatás és a tömegek elrettentéséül szolgáló ún. „minősített halálbüntetés” csak az 1628-as jogkérvény, a „Petition of Right” után vonult ki fokozatosan az angliai általános gyakorlatból, ami pedig a magyar történelmet illeti, Mária Terézia csak 1776-ban törölte el a kínvallatás intézményét. Földváry Kinga meglátása, hogy a maszkajátékból (masque) a tizenhetedik század második felében fokozatosan kifejlődő opera ugyanúgy színre vitte az elnyújtott haláltusát, mint a hazaárulásért kiszabott, nyilvános minősített kivégzés, azért

²³ J. H. Langbein. *Torture and the Law of Proof: Europe and England in the Ancien Regime* (Chicago: University of Chicago Press, 1977), 71-140. Christofer J. Einolf. „The Fall and Rise of Torture: A Comparative and Historical Analysis.” *Sociological Theory* 25:2 (2007 június), 101-121.

is figyelemre méltó meglátás kutatásom szempontjából, mert valóban az opera lesz az, amelyik még a korábbi emblematikus színháznál is „sűrűbb”, jelentésekkel telített szemiotikai közeget tud létrehozni, és ennek előképeit figyelhetjük meg már a reneszánsz tragédiák nagy haldokolási jeleneteiben, gondoljunk csak Hamletre vagy Othellóra.

Igazat kell adnom opponensemnek abban, hogy „a test reprezentációjának és szétforgácsolódásának posztmodern utáni, kortárs formái, illetve az ezekre vonatkozó kérdésfeltevések már nem kapnak helyet a vizsgálatban.” Ahogy a 63. jegyzetben megindokolom, hogy miért nem tudtam részletesen foglalkozni a poszthumán kérdésével, ugyanígy legalább néhány bekezdés vagy jegyzet erejéig erre is ki kellett volna térnem. A test és a virtualizáció, a korporális és a digitális, a reprezentálható és a már mindig is tovatűnő, csak a kód szintjén létező jelenség közötti kapcsolat érdekesítő és egyre gyakrabban tematizált kérdéssé vált nemcsak a posztmodern utáni kritikai elméletben, hanem a kortárs Shakespeare-kritikában és a rendezői gyakorlatban is. A posztszemiotikában és a színházelméletben kulcsfontosságú jelenlét kérdését a derridai elhalasztódás és nyom, valamint a kristevai intertextualitás után már a baudrillard-i szimuláció és hiperrealitás is problematizálta, a kétezres évek után pedig végképp problémássá vált a „jelenlét-specifikus definíciós kényszer”, és a „kortárs színházművészet [...] éppen a jelenlét mint kizárólag emberhez kötődő jelenség problémáira, illetve a virtuális és a testi jelenlét elmosódására kérdez rá.”²⁴ A színház mediális keretei kitágulnak, a mediális közvetítettség egyre gyakrabban fordul elő központi színházi jelenségként, immár nem csupán az előadásba illesztett mediális megjelenítéseken, képek vagy filmek vetítésén keresztül. A modernitás, majd különösen a posztmodern utáni médiatechnológiai robbanás hatására a kortárs színházi eljárások nemcsak a társadalmi valóság mediális szerkesztettségére kérdeznék rá, hanem a mediatizált társadalmi térben újradefiniálódó szubjektum laboratóriumaként működtetik a színházat, egyúttal új közönségbevonó, immerzív technikákat fejlesztenek ki a médiumköziségben. A médiumokon keresztül történő folyamatos közvetítettség egyik, számomra (és talán opponensem számára is) emlékezetes példája a magyar színpadra állítások közül Horváth Péter 2007-es *Hamlet*-rendezése Szegeden, amelyben Hamlet, miközben Opheliával szeretkezik, a nő egyik válla mögött a laptopján nézi a „lenni vagy nem lenni” monológ korábban bepötyögött szövegét és az udvarról készült képeket. Már a színházi produkció során alkalmazott vizuális technológia viszonylag egyszerű példája, a kép- vagy filmvetítés is virtuális, nem valóságosan jelenlévő elemekkel tűzdeli az előadást, egyben kitágítva a közönség számára az észlelés határait. Csak két példát szeretnék

²⁴ Deres Kornélia. *Képkalapács. Színház, technológia, intermedialitás* (Budapest: JAK + Prae.hu, 2016), 44-45.

említeni. Amikor a Gyulai Várszínházban Bocsárdi László 2003-as *Titus Andronicus*-rendezésében folyamatosan alkalmazza az előre felvett jelenetek nagyvászonra vetítését és a színpadra helyezett kézikamera által felvett jelenet szinkron kivetítését, egyszerre több értelemben is átkeretezi mediálisan a színpadon történeteket: hol nem jelenlévő valóságot emel be az előadás világába, hol pedig az éppen folyó játékot mutatja meg olyan perspektívákból, kameraállásokból, ráközelítésből, amelyekből a nézőtérben ülő közönség alapesetben soha nem láthatná a történéseket. Az utolsó jelenetek szinte teljes egészében vetítésen keresztül futnak: a filmen Tamora fiait a gyulai húsipari vállalat nagy teljesítményű darálógépein dolgozza fel Titus, mindez eltávolítja valamelyest az itt-és-most élményétől a nézőket, ugyanakkor olyan vizuális, pszichoszomatikus hatásokkal „ajándékozta” meg őket, amelyeket nem lehetne létrehozni a színpadon. Még összetettebb intermediális eredményt szült a Wooster Group 2012-es kísérlete, amelyben újramediálták Richard Burton és John Gielgud híres, 1964-es „Electronovision” *Hamlet*jét. A tragédia Broadway-előadásának filmfelvételét annak idején 9 napon keresztül a világ kétezer mozijában játszották, ezt a filmet és a produkcióról készült felvételeket használta fel egyfajta „szellemszerű jelenlétként” a Wooster Group a maga remediációjában, többszörösen is játékba hozva a „valódi” és virtuális jelenlet kölcsönviszonyának kérdését. A példákat nem sorolom itt tovább, szeretném azonban hangsúlyozni, hogy az egyre szaporodó szimulációs, virtualizációs, mediatizációs kísérletek, amelyekben „a figyelem az élő testek helyett egyre inkább a testtelen tapasztalatra helyeződik át,”²⁵ egyúttal létrehozta azt az ellentétes vektorú igényt is, hogy a korábinál is nagyobb erővel jelenjen meg a testi, anyagi jelenlet a színpadon, gondoljunk például Thomas Ostermeier 2008-as *Hamlet*-rendezésére, amelyben a testek folyamatosan a földdel, az étellel, az ürülékkel, a vérrel keverednek. Az újmédia persze nemcsak a színházi gyakorlatot írja újra, hanem a drámai szövegek befogadásának módja is átalakult a „hiperolvasás” újabb és újabb eszközein, alkalmazásain keresztül.²⁶

Jákfalvi Magdolnának különösen hálás vagyok a bírálatában kifejtett meglátásaiért, mert egész sor olyan megfontolásra mutatott rá, amelyek hiányoznak az értekezésből, és bekerülhettek volna még vizsgálataim látókörébe, ha tágabb perspektívába helyezem célkitűzésemet, és nem szorulok bele az anglista horizontjába, aki a kora újkori angol

²⁵ Thomas Cartelli. *Reenacting Shakespeare in the Shakespeare Aftermath. The Intermedial Turn and Turn to Embodiment* (London – New York: Palgrave – Macmillan, 2019), 296: „the gradual movement of experimental stage production from a focus on living bodies to increasingly disembodied performance experiences.”

²⁶ Valerie M. Fazel – Louise Geddes, szerk. *The Shakespeare User: Critical and Creative Appropriations in a Networked Culture* (London – New York: Palgrave – Macmillan, 2017), 2.

tragédiákat a hipotetikus helyreállított korabeli színházi reprezentációs logika tükrében törekszik megérteni. Módszertani kifogásainak nagy részével egyetértek, az átfogó konceptuális megközelítést illetően azonban úgy érzem, érdemes árnyalni, még jobban kifejteneim törekvéseim lényegét. Opponensem voltaképpen jogosan kéri számon rajtam a színházzemiotika mint értelmezői közeg mára magyar nyelven is jól kiépített és bejáratott módszertanát és konceptuális hálóját, hiszen értekezésemben hatszor is előfordul a színházzemiotika kifejezés – szeretném azonban ezt pontosítani. Valahányszor a színházzemiotikára utalok, mindig iskolákat, megközelítéseket szólítok meg, és nem saját szigorúan vett vizsgálati módszertanomról beszélek: kétszer Keir Elam kapcsán, egyszer P. Müller Péter kapcsán, egyszer a szemiotika jelelméleti alapkérdésével kapcsolatban, egyszer pedig a posztstrukturalista kritikai iskolák felsorolásának részeként utalok rá. A „szemiotikai” szó 124-szer fordul elő a dolgozatban, az opponensem által az összegzéséből kiragadott részletben szereplő „színházi szemiotikai közeg” kifejezés pedig mindösszesen egyszer. Mindezzel két dolgot szeretnék érzékeltetni: egyrészt dolgozatomnak azt a hiányosságát, hogy nem sikerült világosan, egyértelműen meghatároznom módszertanomat, másrészt pedig azt a meggyőződésemet, hogy az általam érdekesítőnek és a kora újkori tragédiákat esetleg új fénytörésbe helyező kérdéseknek mind közük van a szűkebb értelemben vett színházzemiotikához, de nem csak és kizárólag a színházzemiotika módszertanával lehet őket megközelíteni, még akkor sem, ha mindvégig valamiképpen a színház és a jelelmélet, a reprezentáció-elmélet, az ismeretelmélet kérdéskörénél kívánunk maradni. Gyakorlatilag arról van szó, hogy az említett „színházi szemiotikai közeget” nem elsősorban a színházzemiotika mára kidolgozott, tüzetes módszertanával vizsgálom – kérdésfeltevéseim más horizontból táplálkoznak, és a téziseimben lefektetett, opponensem által a következőképpen idézett célkitűzés: „a drámaszövegeket abban a színházi szemiotikai közegben próbáljuk meg működtetni, amelyre szánták őket”, teljes egészében így szól: „Igyekeztem megmutatni, hogy az angol reneszánsz tragédiák összetett jelentésrétegeinek tekintélyes részét csak akkor érthetjük meg, ha a drámaszövegeket abban a színházi szemiotikai közegben próbáljuk meg működtetni, amelyre szánták őket, és amelyben működésbe lendülhetnek és jelentéssé válhatnak azok az elemek, amelyeket csak magának a szövegnek a tanulmányozásával nem veszünk észre, vagy amelyek mai értelmezői horizontunk alapján nem állnak össze értelmes, koherens, nagy jelentőségű kérdéseket tematizáló egységekké.” (287) Leginkább az foglalkoztatott tehát, hogy mi az, ami csak a drámaszöveg tanulmányozásán keresztül nem ötlík szemünkbe, és melyek azok a korabeli társadalmi diszkurzusok és jelölési hagyományok, amelyek alapján a szövegek a színházi térbe, az előadás dinamikájába kerülve a korabeli

nézőközönség elváráshorizontjában jelentéssé válhattak. Ehhez alkalmazhatunk egy gondosan körülhatárolt színházzemiotikai modellt, engem azonban kifejezetten a színház diszkurzív kontextusa és kultúra-szemiotikai beágyazottsága érdekelt: sokkal inkább Lotmanra, Elamra és Serpierire támaszkodtam, mint Fischer-Lichtére. Kiss Gabriella könyve nem ismeretlen számomra, emlékezetem szerint termékeny vitát is folytattam a szerzővel annak idején Pécsen ezekről a kérdésekről, de jobban meghatározták kutatásaim módszertanát az emblematika, az ikonológia, az ideológiakritika, a kulturális reprezentációk elméletének kifejezetten szemiotikailag megragadható, az angol reneszánszra vonatkozó megfontolásai. Kiss Gabriella a színházzemiotika kilencvenes évek utáni megújulásának leírása során a jelölő folyamat heterogenitásának megragadásában ugyanúgy támaszkodik Julia Kristeva elméletére, mint én, és amennyiben megállapítása szerint a színházzemiotika „érdeklődési köre a színházi kommunikációnak nem a produkciós, hanem a receptív oldalára, a jelentés helyett a jelentésképz(őd)és jelenségére, tehát a jelhasználat hogyanjára, illetve a megértés körülményeire és folyamatára irányul” (20), valamint „a színház és a kultúra viszonyára” (21), akkor, úgy gondolom, az én vizsgálataim főként azokra a kulturális, kontextuális jegyekre irányultak, amelyek meghatározhatták a kora újkori színházi befogadónak mint *folyamatban lévő szubjektumnak* (sujet-en-procés) a számára a jelentésképződés folyamatát. Ennek érdekében ugyanakkor először azt kellett tisztáznom, mit jelentett általában véve a *jelentésség* a kora modern szubjektum számára, ehhez pedig a kor általános szemiotikai diszpozíciójának, a magas fokú szemioticitásnak a feltárása vált szükségessé, hiszen ahogy a jelhez általában, úgy a színházi térben jellel váló jelenségekhez való hozzáállást is ez határozta meg. A világnak a középkori szemiotikai világmodell alapján értett jelentésségét (pánmetaforikusságát, Foucault kifejezésével), és ennek a színházzal mint eleve szemiotikai kérdésfeltevések alapján működő intézménnyel kapcsolatos jelentőségét a kultúra és a szemiózis összekapcsolásán keresztül vizsgálom, és mindeközben én magam is Plessnerre és Fischer-Lichtére hivatkozom, ahogy teszi ezt Kiss Gabriella is (28-32). Opponensem tehát helyesen vélelmezi (3), hogy a bosszúdrámák reprezentációs eljárásait a jelentésképződés folyamatjellege felől közelítem meg, annál is inkább, mert a kristevai folyamatban lévő szubjektum kategóriáját kifejezetten azért vezetem be, hogy ne csak az abjekció színpadi megjelenítésének a befogadóra gyakorolt pszichoszomatikus hatását tudjam jobban megragadni, hanem azt a kétértelműséget, bizonytalanságot, jelentéslebegtetést (87, 136, 153, 225, 289) is, amely a különböző korabeli szemiózis-felfogások ütközésének, együtt-alkalmazásának jellegzetes eredménye az emblematikus színházban. A Fischer-Lichte alapján felfogott testszöveg tekintetében tisztáznom kellett, milyen jelentésmezőkbe íródott bele a kora újkorban az az emberi test, amely

„a szemiotikai és szimbolikus folyamatokban artikulálódó instanciaként kerül a színházzá válás folyamatába.”²⁷ Érvélem hiányossága, hogy nem jutottam el „a sejtetett színházzemiotikai elemzési modell megformulzásáig.” (3)

Opponensem rámutat, hogy a kánon, a marginalizált, homályba szorított drámák vizsgálata során elmaradt a „hatástörténeti háló rekonstruálása” – minden bizonnyal ez volt számomra dolgozatom egyik vakfoltja: bezárultam abba az anglistikai nézőpontba, amely evidenciaként kezeli a Stuart-kor „dekadens” drámáinak marginalizált helyzetét a kánonban. Lábjegyzetekben ugyan utaltam a magyar színházi recepciótörténetre (pl. 395, 415, 429, 436), a „Titus-jelenség” és a Shakespeare-kultusz kapcsán tárgyaltam a reneszánsz kánon aránytalanságait (erre már kitértem Földényi Lászlónak adott válaszómban), idéztem Archer, Bowers, Voinovich, Székely, Szenczi, Robertson, Chambers, Eliot, Brandes megállapításait, de valóban: a kiszorítottság kérdését adottnak vettem. Ennek minden bizonnyal az az oka, hogy, bár a kép árnyalható (ahogy megjegyeztem, Middleton *Átváltozások* című darabjának nálunk is volt négy színpadra állítása, Webster *A fehér ördög* című tragédiáját is megrendezte Ruszt József már 1984-ben), Shakespeare túlsúlyát és a Shakespeare-kortársak színpadra vitelének bizonyos értelemben mindig „kísérletinek” tekinthető jellegét olyan evidenciaként kezeltem, melynek feltárására nem szenteltem kellő figyelmet – ezt a kézirat átdolgozásakor orvosolni fogom. Azt hiszem azonban, nemcsak az irodalomtörténeti kézikönyvek, hanem a színházi adattár nagyon gyors átvizsgálása is meggyőző képet nyújthat a Shakespeare-központúságról. 1945 után az adattár a szerző alapú keresésre a következő találatokat adja: Shakespeare 932, Ben Jonson 41 (a *Volpone* folyamatos sikerdarab), Christopher Marlowe 9, John Webster 5, Thomas Middleton 5, John Ford 5, Thomas Kyd 1. A Shakespeare-kánonban különleges és kutatásom szempontjából nagyon tanulságos helyet elfoglaló *Titus Andronicus* mellett a darabok kiválasztásánál egyrészt az vezérelt, hogy magyarul olvasható drámákat vizsgáljak meg, másrészt pedig olyanokat, amelyeknek létezik magyar színpadra állítása, még ha nagyon kis számban is.

A rémségek, a brutalitás tanulmányozásával kapcsolatban opponensem megállapítja, hogy értekezésemben „az érvelés a színház reprezentációjának *megfejtéséhez* köti a mindenkori befogadás aktusát, a korabeli néző tudását vélelmezi, a jelenkorit tételezi” (4, kiemelés az eredetiben). Érvélem valóban a reprezentációs hagyományok *megfejtésére* támaszkodik, de nem szándékoztam azt állítani, hogy minden befogadási aktus minden időben ehhez kell, hogy kötve legyen: érdekesítőnek, termékenynek, társadalmilag előmozdítóknak tekintek számos

²⁷ Kiss Gabriella. *(Ön)kritikus állapot*, 75. Kiemelés az eredetiben.

egyéb megközelítést is, többek között azokat az emancipatorikus előfeltevésekre támaszkodó értelmezéseket, amelyeket opponensem Simkin kötetéből idéz. Én azonban kifejezetten arra voltam kíváncsi, hogyan jön létre a *jelentéslebegtetés* hatása az egymásnak feszülő, különféle szemiotikai világmodellekben gyökerező reprezentációs hagyományok ütközéséből, hogyan hordozzák a vizsgált darabok a kora újkori Anglia kollektív kulturális traumáit, hogyan tematizálnak olyan korabeli kérdéseket, hiányokat, bizonytalanságokat, amelyeket a cenzúra miatt a színpadon kívül nem lehetett már nyilvánosan tárgyalni. Abban azonban csak egyetérteni tudok opponensemmel, hogy, miként ezt Földényi Lászlónak adott válaszomban már kifejtettem, a kortárs angol dráma, Edward Bond, Sarah Kane, de ugyanígy Arden vagy Shaffer beemelése az értekezésbe nagyobb mélységbe helyezhette volna a horror formanyelvének történetiségét és folyamatos jelenlétét. John Kerrigan érvelését is elfogadom arról, hogy a rémségek szimbolizációja állandó jelenség. *Revenge Tragedy* című könyvét valóban nem használtam, a bosszúhagyomány vizsgálatánál ismét beleragadtam a kora újkori perspektívába, és az érdekelt, hogyan újítja meg a Bowers által lefektetett, megmerevedett modellt Clare, Keyishian, Hillman, Neill, Owens vagy Woodbridge, és nem terjesztettem ki figyelmemet a hagyomány történeti folyamatosságára. Kerrigan meglátásával kapcsolatban úgy vélem, hogy ha állandó jelenség is a rémségek szimbolizációja, az, hogy milyen korban milyen rémségeket, milyen asszociációs hálókból és milyen szemiotikai elváráshorizonthoz képest mutat be a színház, az történelmileg rendkívül meghatározott. A történeti, kronológiai igényű áttekintés helyett inkább mélyfúrásokat végeztem egy korszakon belül, úgy ítélem meg azonban, ennek is megvan a maga jogosultsága és eredménye. Csak egy példával szemléltetném ezt: John Kerrigan egy másik könyvében nagyon érdekes megállapításokat tesz az eskütétel nyelvével, retorikai alakzataival, színpadi gesztusaival kapcsolatban, és figyelme arra is kiterjed, hogy Lavinia a szájába veszi Titus kezét. Mivel azonban vizsgálatát nem terjeszti ki a kéz és a nyelv képrendszereinek egymásra rímelő emblematikus hálózatára, az ő értelmezésében Lavinia nem válhat olyan útmutató jellé, maniculává, ami új, önálló cselekvőerőt kölcsönözhetne neki.²⁸ Ennek az emblematikus hálózatnak a vizsgálata nélkül nem juthattam volna el az évszázadok óta vitatott Peacham-rajz lehetséges megfejtéséhez sem.

Köszönöm opponensemnek, hogy figyelmembe ajánlotta Hevesi Sándort, nagyon is megfontolandónak érzem a jelentős Shakespeare-kutató meglátásait, de nemcsak a *Titus Andronicus*, hanem általában az Erzsébet-kori színpad kapcsán is. Ahogy Hevesi is mondja, a

²⁸ John Kerrigan. *Shakespeare's Binding Language* (Oxford: Oxford University Press, 2016), 131.

mai néző nem láthatja az előadásokat a reneszánsz ember szemével²⁹, ugyanakkor úgy éreztem, a kilencvenes évek óta rohamosan növekvő posztmodern és poszthumán érdeklődés a nyilvános és kiállított anatómia iránt aktuálissá teheti azoknak a hagyományoknak a feltárását, bemutatását, aktualizálását, amelyeken keresztül a reneszánsz színpadi anatómia közelebb kerülhet, értelmessé válhat a mai befogadó számára is.

Feltételeztem, hogy a legújabb kultúratudományi, irodalomtörténeti fordulatok és eljárások hatást gyakorolnak a rendezőkre. Nem állt azonban szándékomban amellet síkra szállni, hogy az elméletnek, a kutatásnak kell feltétlenül elől járnia, hogy aztán új repertoárt képezhessenek a színházi szakemberek, ugyanakkor azt sem gondolom, hogy egy korszak drámai és színházi jelenségeiről csak akkor változik meg jelentősen a közvélekedés s az elméleti referenciakeret, ha előbb új rendezések, színházi produkciók születnek. Inkább egy kölcsönösséget, folyamatos egymásra hatást tételezek fel az olvasóközönség, a tudományos műhelyek és a színházi intézmény szakemberei között. A kortárs francia színházfilozófia, melyre opponensem felhívja a figyelmemet, korábban nagy hatást gyakorolt rám, és rendkívül jelentősnek gondolom azt az aktust, amellyel Badiou, Nancy, Rancière összekapcsolják a színházat, amely „a legtöbb forradalmi vállalkozással összeköthető volt,”³⁰ az aktivizmussal, a politikai, etikai gondolkodással, a társadalmi felelősségvállalás lehetőségével. Értekezésemben nem erre a hagyományra támaszkodtam, bár Jean-Luc Nancy szubjektumelméleti munkájára utaltam, és ennek, valamint a lévinasi etika-optika gondolatnak a kapcsán továbbvihetőnek gondolom a szubjektum Másikjára irányuló okfejtésemet egy olyan irányba, amely a színház örök kérdését (milyen erővel tud megjelenni a test egy kitüntetett, figyelemmel keretezett térben?) nemcsak a színész, hanem a néző testére is kiterjeszti. A kora újkori közszínházban a közösségi élmény erejét jelentős részben a közös látás adhatta: nemcsak a játzókat, egymást is folyamatosan látták a nézők. Ennek megragadásához nagyon alkalmasnak találom Nancynak a szingularitással kapcsolatban kifejtett *comparution* gondolatát, a szubjektum létének mint a másikkal-együttlétnek a megragadását, és ehhez fűződően a jelenlétnek mint a testek térbeli egymás mellettiségének az elgondolását. Nancy szerint a nem-anyagiatlanként elképzelt

²⁹ „A nagy lépést a csonkítatlan és csorbítatlan Shakespeare-szöveghez megtette ez a kor, de drámáinak bonyolult egységét, sűrű levegőjét nem tudja még visszaadni a színpadon. A színpadi Shakespeare kérdése tehát egyik legdöntőbb és legnehezebb pontján ma is éppoly megoldatlan, mint volt mindenkor az angol restauráció színpadja óta. Az Erzsébetkorabeli színpadot, Shakespeare eredeti és természetes keretét nem állíthatjuk vissza mindennapi használatra, mert a mai átlagnéző nem képes a háromszáz év előtti reneszánsz-ember szemével látni és agyával gondolkodni. Az igazi színpadi Shakespeare tehát a huszadik század számára sem teljesen megoldott feladat e pillanatban, s talán nem utolsó oka ez annak, hogy Shakespeare a mai színpadon is még aktuális erő és tényező.” *A huszadik század Shakespeare-je*, <https://mek.oszk.hu/07900/07946/07946.htm#18>

³⁰ Alain Badiou. „A színház dicsérete.” Ford. Porogi Dorka. *Theatron* 16, 3. sz. (2022), 21-46, 23. A francia színházfilozófiát bemutató új *Helikon* számot sajnos még nem volt alkalmam tanulmányozni.

szubjektum mindig teátrális, mivel más testek mellett létező testként reprezentálódik, reprezentációért kiált.³¹ Különösen jelentős lehet a kora újkori színházi anatómia és az eukarisztia-viták szempontjából ennek a gondolatnak az összekötése azzal, ahogy Nancy a testről és a teresülésről, az Isten teste és az anatómia korpusza között lévő különbségről ír a *Corpus* „Bejegyzések” részében.³²

Opponensem jogosan kifogásolja, hogy az elemzett *Macbeth*-előadások kiválasztását nem indokoltam a hazai játéktörténet kontextusán belül. Indokaim prózaián technikai jellegűek voltak: mivel személyes élményeimre ekkora időintervallumban nem támaszkodhattam, olyan előadások közül válogattam, amelyek jó minőségű felvételét meg tudtam szerzeni a színházaktól vagy a rendezőktől; olyanokat választottam ki, amelyek többfajta színházban (vidéki és fővárosi, nagyszínházi és kamaratermi) valósultak meg; és a politikai rendszerváltást követő 30 év elejéről és végéről válogattam. A biztos pont a Maladype-előadás volt: igaz ugyan, hogy különös esztétikai értéket vagy kritikai hatást nem tulajdonítok (én sem) ennek az előadásnak, azt mégis paradigmaticusnak éreztem, ahogy a médiumokat és a kiállítótereket megtöltő anatómiai képvilágra rezonál a rendezés. A kiválasztásban nemcsak az vezérelt, hogy a produkciókban megjelenik-e a kettős anatómia. Az is kifejezetten érdekelt, hogy a rendezők fogékonyak-e azokra az energiákra, tudattartalmakra, amelyeket legjobban a reneszánsz színház függőleges tagoltságának kihasználásával lehet bemutatni. Mivel támaszkodom Lehmannra, valóban logikusabb lett volna a hivatkozásrendben az előadásokhoz először a rendezőt megadnom, csak hogy az is lényeges szempontnak tűnt számomra, hogy az ország különböző pontjain létrejött színpadra állításokat vizsgáljak, és ezt a színházak felsorolásával érzékeltettem.

Mindhárom bírálóm felhívta figyelmemet az értekezésben előforduló ismétlődésekre, visszakanyarodásokra – ezt talán csak tanári habitusommal tudom magyarázni: folyton ismételek. Az aránytalanságokat, amennyiben kiadásra készítem elő a kéziratot, feltétlenül orvosolnom kell. Hátrébb lépve a *Titus Andronicus*-problematikától, a kettős anatómiát alkalmazó, egyfajta identitás-laboratóriumként működő tragédiák sorából többet kell beválogatnom és mélyebben kell tárgyalnom ahhoz, hogy Shakespeare kortársait valóban kortársainkká tegyem, és közelebb hozzam őket a mai hazai közönséghez. Ebben bizonyos mértékben megköti a kezem az elérhető fordítások száma, hiszen hosszas parafrázis nélkül nehéz értekezni a figyelmem középpontjában lévő, de magyarul nem olvasható darabokról,

³¹ Jean-Luc Nancy. *Expectation* (New York: Fordham University Press, 2018), 155-56.

³² Jean-Luc Nancy. *Corpus*. Ford. Seregi Tamás (Budapest: Kijárat, 2013), 43: „De az „Isten halott” azt jelenti: Istennek nincs többé teste. A világ már nem Isten teresülése, és nem a teresülés Istenben, hanem a testek világa.”

mint például Middleton (*The Second Maiden's Tragedy*), Tourneur (*The Atheist's Tragedy*), Chettle (*Hoffman*), vagy Shirley (*The Cardinal*) tragédiájáról.

Végezetül, abban a reményben, hogy minden lényeges kérdésre és meglátásra válaszoltam, ismételtöm megköszönöm opponenseim fáradozását, figyelmét, értékes észrevételeit: bírálatuk és konstruktív javaslataik további kutatásaim javára fognak válni.

Szeged, 2023. 05. 03.

A handwritten signature in blue ink, appearing to be 'Attila Kiss', written in a cursive style.

Kiss Attila