

Földényi László:

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

Doktori disszertációjában Kiss Attilát két célt tűzött ki. Az egyik annak igazolása, hogy az angol reneszánsz kori tragédiák megértéséhez elengedhetetlen a korabeli színházi közeg megismerése, ugyanis maguk a darabok eleve e közeg számára készültek. A másik pedig a címben is feltüntetett anatómia kérdésének a vizsgálata, ami a tudatba való behatolás mellett a test feltárásában, boncolásában, a bőr alá történő bepillantásban nyilvánul meg. Előre bocsátom, hogy az értekezés szerzője mindkét célkitűzésnek eleget tett, disszertációja alapos és körültekintő munka, és a szakirodalom számos eddigi felismerését új összefüggésekbe és kontextusokba helyezte bele, amivel a téma számára új perspektívákat is megnyitott.

Az értekezésben a szerző a reneszánsz kori bosszútragédiákat mindvégig napjaink szemszögéből is vizsgálja, s azt tárja fel, hogy a késő 20. századi és a 21. századi mentalitás miként rezonál az évszázadokkal korábban keletkezett darabokra. Úgy látja, hogy a 16-17. század fordulójának a Shakespeare-kortársak által írott darabjai hosszú szünet és csend után napjainkban támadnak megint életre. A mai kor érzékenysége ennyiben rokon az akkori kornak az érzékenységgel. A bosszúdrámák szerzőit ezért a szerző – jogosan – kortársainknak látja. Pontosabban azt szeretné disszertációjával elérni, hogy végre kortársainknak lássuk őket.

Mindezt egy közérthető és egyszerű kérdésben foglalja össze: „kortársaink-e már kortársunknak, Shakespeare-nek a kortársai”? (10. o.) A kérdésben természetesen visszaköszön Jan Kott 1964-ben megjelent nagyhatású könyvének, a *Kortársunk, Shakespeare-nek* a címe. Kiss Attila szerint Kott könyve egyfelől felpozícionálta a nemzetközi Shakespeare-kritikát (és hozzáteszem: Shakespeare darabjainak a színpadra állítását), másfelől viszont tovább szilárdította a Shakespeare-kultuszt, amely a romantika korában vált meghatározóvá. Kott könyve a szerző szerint még inkább szoborszerűvé tette Shakespeare-t, a magányos zenit, azt a látszatot keltve, hogy nem voltak kortársai. Kiss Attila a kortársak rehabilitálása érdekében – ami jogos célkitűzés – kemény szavakkal illeti azt, amit Shakespeare-kultusznak lehet nevezni: „kulturális-nyelvi imperializmust” (11. o.) éppúgy emleget, mint „ideológiai, hatalmi technológiát” (12. o.), ami Shakespeare kortársainak „elfojtás-történetét” (uo.) eredményezte. Az értekezés opponensében e kifejezéseket olvasva

fölmerül, hogy vajon az ilyen „fekete-fehér” beállítás nem mondható hasonlóképpen ideológiai, hatalmi hozzáállásnak? Kiss Attila maga utal rá, hogy korszakról korszakra változott Shakespeare megítélése, vagyis minden kornak megvolt a maga Shakespeare-képe, s ezért nem feltétlenül az egyes értelmezők „imperialisztikus” törekvése a felelős. Vagy ha igen, akkor minden kor „imperialisztikusnak” nevezhető? Nem vitás, hogy Nahum Tate valóban „drámatörténeti erőszakot” követett el, Eliot „ízlésformálóan magasztos” volt, Laurence Olivier „szemellenzősen patrióta”, Julie Taymor pedig „gyomorforgató”. (A sor hosszan folytatható, Füssli Shakespeare-illusztrációitól kezdve a Lamb-testvérek Shakespeare meséin vagy a meiningeniek Shakespeare-előadásin át Craig Hamlet-rendezéséig.) De valamennyien egy általánosabb elváráshoz igazodtak, saját koruk szószólói voltak, miként Kott is, amikor Beckett szemüvegén át olvasta Shakespeare-t. Az elmúlt korokat „imperialisztikusnak” nevezve óhatatlanul azt a látszatot keltjük, mintha mi ez alól kivéltelek lennénk. Halkan kérdezem: vajon nem esik-e hasonló megítélés alá fél évszázad múlva az a „posztsemiotikai korporális fordulat” is, ami Kiss Attila elemzéseinek elméleti hátterét képezi?

Mindez az előszóban olvasható, amelyben a szerző az említett két célkitűzés egyikét is megfogalmazza, nevezetesen, hogy „az angol reneszánsz drámák értelmezéséhez fel kell nyitnunk ... a szövegeket a sokrétű színházi-társadalmi kontextus számára, ehhez azonban félre kell tennünk a színháztörténet sokáig uralkodó, hagyományos szövegközpontú modelljét is” (6. o.) A testnek – a színész, illetve az általa alakított szereplő testének – ebben kitüntetett szerepe van. Az értekezés szerzője már itt megelőlegezi azt, amit később alaposan és körültekintően megmutat, nevezetesen, hogy a drámákban megjelenő „felnyitott testeket és testrészek” párhuzamba állíthatók a posztmodern kiállítótermekben közszemlére tett korpuszokkal, preparátumokkal. Más szavakkal: a reneszánsz kori angol drámák a poszthumanizmus ma divatba jött elmélete előtt is pompásan megállják a helyüket. (A szerző a 30. oldalon tárgyalja a poszt- vagy transzhumanizmust, amit láthatóan alaposan tanulmányozott. Jó arányérzékkel mindezt egy terjedelmes lábjegyzetbe tömöríti, nem terhelve feleslegesen a főszöveget.) Az elmúlt évtizedekben, az irodalomtörténethez vagy művészettörténethez hasonlóan a színháztudományban is a szabályoknak az úgynevezett „antiesszenciális” fellazítása követhető nyomon, és Kiss Attila a későbbiekben elemzett színdarabok esetében ennek szellemében a „testi – korporális – korposzemiотikai fordulatot” követi nyomon. A testiségnek a színházművészetben belüli szerepét vizsgálva a posztdramatikus színház sajátosságait már az angol reneszánsz drámák esetében kimutathatónak látja, s e drámákat ennyiben „predramatikus” színháznak nevezi. Célszerű lett

volna e fogalmat már itt alaposabban kifejteni (az értekezés vége felé, a 286. oldalon valamivel részletesebben ír róla), mivel az értekezés egyik fontos elméleti alapvetéséről van szó: az angol reneszánsz drámaírók (Shakespeare-rel együtt) ugyanis ennek alapján nevezhetők kortársainknak. Egyvalami mindenesetre kiderül: a pre- és posztdramatikus színház „közötti” három vagy négy évszázadban a szerző szerint az úgynevezett szövegszínház uralkodott, ami a „kartezianus, szuverén, de testi valóságától megfosztott, absztrakcióként működő szubjektum filozófiájára, a polgári ’karakter’ ideológiájára épült.” (23. o.) A színháztudományban az ilyesfajta korszakolást már-már közhelyként szokás említeni. Mégis – elefántként a porcelánboltban – megkérdezem: Calderon, Molière, Racine, Otway, Whycherley, Goldoni, Marivaux, Lenz, Büchner, Grabbe: valóban oda a testi valóság, és merő absztrakt szubjektumok népesítik be a színpadot? Ha elolvassuk az angol restaurációkori beszámolókat a színházi előadásokról, amelyek során Congreve vagy Dryden darabjait előadták, vajon nem merül fel a gyanú, hogy az úgynevezett posztdramatikus színház akár a 17. század végén is felfedezhető? És Inigo Jones díszletei kapcsán is nehéz lenne a szöveg és az előadás alá- vagy fölrendeléséről beszélni. A „polgári karakter ideológiája” kifejezést nagyon is ideologikusnak tartom, miként később a „polgári ideológia” használatát (45. o.) is. Ha a polgári ideológia a „kánon szélére” szorított bizonyos darabokat, akkor milyen jelzővel illethető az a nem polgári és nem ideologikus törekvés, amely ismét beemeli e darabokat a kánonba? Hasonlóképpen kérdéses a „polgári, fotografikus színház” kifejezés (az értekezésben legalább tíz alkalommal fordul elő). Érteni vélem, hogy a premodern és posztmodern, vagy predramatikus és posztdramatikus között ki kell jelölni egy olyan sávot, amire, jobb szó híján a „Prügelknabe” szerepe vár. De a „polgári”, illetve „fotografikus színház” jelző szerkezete számomra pusztán indulati-érzelmi töltettel rendelkezik. Hogy mi az, amit mindkét irányból elutasítanak (pontosabban, amit az értekezés szerzője elutasít), azt szakszerűbben kellene elemezni.

A test elfojtás-története, írja Kiss Attila, a felvilágosodással kezdődött és a posztmodernnel ért véget (28. o.), és idézi Herbert Blaut, aki szerint az anatómiai bevágások és metszések készítik elő a posztmodern fordulatot. De mit kezdünk az európai képzőművészetnek azokkal a jóval korábbi alkotásaival, amelyek levágott végtagokat, levágott fejeket mutatnak be – Carpacciótól kezdve Goyán át Géricault-ig vagy Van Goghig és Cézanne-ig? Nem szólva a tucatnyi, vagy akár több száz Salome- vagy Judith és Holofernes ábrázolásig. Mit kezdünk a testi működést láthatóvá tevő automaták elterjedésével a 18. század második felében, Jaquet-Droz „ember-gépeivel” az 1780-as évekből, amelyeket már a maguk korában androidoknak neveztek? Vagy a guillotine-nal

lefejezett fejek újraélesztésének kísérletével, amely járványszerűen harapódzott el Európában a 19.század első harmadában? Vagy azzal, ahogyan a 18-19. század fordulóján – elsősorban az orvostudomány – az erkölcsi és fizikai szféra viszonyát radikálisan új módon kezdte tárgyalni? Mit kezdünk a 19. században divatossá vált hisztéria jelenségével, amelynek során a test elfojtása a testnek egy újfajta megnyílását és feltárulását eredményezte? Vagy említhetném a Grand-Guignol színházat, amely 1896-tól kezdve fél évszázadon át olyan látványokat vitt színpadra, amelyek a 16-17. századi bosszútragédiákat idézik, néha azok kegyetlenségét is felülmúlva. A teória nyilvánvalóan nem tud meglenni mesterséges felosztások és kikényszerített kronológia nélkül; a művészet azonban – beleértve a színházművészetet is – ennél jóval képlékenyebb, s nem engedi magát a teória Prokrasztész ágyába kényszeríteni. A testet a felvilágosodás idején elfojtották, majd két évszázad elteltével újra megnyitották – Foucault-nak a harcos leegyszerűsítései az 1970-es és 80-as évek mentalitásáról többet elárulnak, mint a tényleges történekekről.

A dolgozat terjedelmes bevezetése napjaink szubjektumának a testhez való viszonyulását járja körül, a szerző alaposan feldolgozta a téma irodalmát, s bőségesen idéz is az „előszámlált elméletekből” (írja, nem túl szép magyarsággal) – néha aránytalanul is sokat, amely aránytalanság egyébként az általa idézett irodalomra általában véve jellemző. A bevezetés elvben a címben megjelölt témának – az angol reneszánsz tragédiák egykori és mai megítélésének – ágyaz meg, de közben el is távolodik tőle. (A bevezetés 5. fejezete – „Varrat és anatómia” – szervesen kapcsolódik az értekezéshez.) A disszertáció olvasójaként hasonló eljárással szembesülök, mint számos más színház- vagy irodalomelméleti értekezés esetében: nem az adott anyag (konkrét dráma, színházi előadás, irodalmi mű) elemzése vezet el új elméleti felismerésekhez, hanem fordítva: a később elemzésre váró anyagnak kell az előre felvázolt elmélethez igazodnia. Ennyiben az elméleti bevezetés reprodukív jellegű: nem önálló felismeréseket tartalmaz, hanem a szakirodalomnak az ide vonatkozó állításaiból és téziseiből áll össze egy koncepció. Az értekezés szerzője így jut el ahhoz a gondolathoz, amit én a bevezetés végkövetkeztetésének látok, miszerint a mai szubjektum „látja a húst az arc mögött, a testet a karakter mögött, a nyelvet a beszélő mögött, de tapasztalja annak a társadalmi-nyelvi rendszernek a meghaladhatatlan materialitását is, amelyen keresztül a test és annak funkciói, értékéi működésessé válnak.” (40. o.) (Zárójelben: nem értem pontosan, mit jelent a „működésessé válnak” kifejezés.) Ez a végkövetkeztetés vezet át a szűkebb témának az elemzéséhez, s a szerző figyelme innentől az anatómiai indíttatású kora modern angol tragédiákra és azok társadalmi, kulturális környezetére irányul.

Az értekezés 2. fejezete („Anatómia és identitás: a kora újkori szubjektivitás kialakulásának nyomai”) a szerző széleskörű ismereteiről árulkodik, és alapos körtekintéssel mutatja be az ismeretelméleti válságot, ami a 16-17. század fordulójának angol drámairodalmát és színházát is alapvetően meghatározta. Kiss Attila a hatalmi és ideológiai viszonyokat vizsgálja itt, a társadalmi szerepjátszás kialakulását, az „Én” megteremtésének a módjait, s azt, hogy mindez együtt miként alakítja ki a modern szubjektivitást, amelyre az újkori angol dráma egyre tudatosabban reflektál. Ezt követi a 16. századi angol dráma megszületésének a bemutatása, párhuzamosan a színházi és teátrálisnak mondható események ismertetésével. A szerző meggyőzően érvel amellelt, hogy a teátrális társadalmi gyakorlatok, a látványosságok szerepe rendkívül fontosnak bizonyult egy olyan korban, amelyben a nyomtatás még nem volt meghatározó. Viszont problematikusnak tartom, hogy Kiss Attila a látványosságok fő funkcióját „az ideológia termelésében” látja (71. o.) Eltekintve attól, hogy az ideológiát nem „termelik”, körtekintőbben kellene használni az ideológia fogalmát, ami egyébként a disszertációban feltűnően sokszor előfordul. A szó csak a 19. század elején jelent meg, Destutt de Tracy 1801 és 1815 között kiadott négykötetes főművében (*Éléments d'idéologie*), s itt jelenik meg a fogalomnak az az értelmezése, amely szerint az ideológia az „igazságot” kínálja – szó szerint „igazi látósöveget”. A 16. században – bár a festészetben a perspektivikus ábrázolás már magától értetődő gyakorlat – az ideológiailag értelmezett igazság igénye még ismeretlen. A szerző által egyébként pontosan és alaposan bemutatott ismeretelméleti válság éppen az ilyesfajta igazságnak a hiányából következik – a drámák hősei vágnak ilyesmire, anélkül természetesen, hogy tudnák, mire is vágyakoznak. Az üresség, a hiány, amit gyakran kegyetlenséggel töltenek ki, éppen erről a célját nem ismerő vágyról árulkodik. Ideológia a 16. században nem létezett; a mecénások meggyőződése nem mondható „ideológiainak” (69. o.), a reneszánsz a látványosságokat nem az „ideológia terjesztésére és a társadalmi felügyelet megteremtésére” használta fel (69. o.) Ugyanígy a kora újkor nem egy „világnézeti” válság közepette alakult ki (58. o.): a „világnézet” szó először Kantnál fordul elő, s a mai értelemben (mint ideológia) csak a romantika idején honosodik meg. Érteni vélem, mire gondol a szerző; de az „ideológia” vagy „világnézet” szavak mindenütt rövidzárlatot okoznak a szövegben. A fogalmak helyes használata magát a tárgyalt korszakot pontosabban és rétegzettebben engedné látni. A szerző által is idézett Aron Gurevicsnek és Georges Bataille-nak, vagy a nem idézett Bahtyinnak a látványosságokra vonatkozó elemzése jóval árnyaltabb és összetettebb nézőpontot kínálnak, mint Foucault ítéletei, amelyek valóban ideologikusoknak mondhatók. Az értekezésnek az emblemikus gondolkodásmódról szóló negyedik fejezete egyébként önmagában is jól cáfolja az

„ideológia” meglétét a korban: a szimbolikus többletjelentések labirintusa mindennek elmondható, csak ideologikusnak nem.

Az értekezés számomra legtanulságosabb fejezete az Erzsébetkori színháznak és a korban egyre elterjedtebb anatómiai színházaknak az egybevetése. Ahogyan a szerző írja: „A reneszánsz színház, mint társadalmi gyakorlat filozófiai, ismeretelméleti szempontból egyfajta anatómiai színházként működött, amelyben a katarzis problematikájával pontosan akkor tudunk számot vetni, ha olyan élményként közelítjük meg, amely a szubjektum kérdésessé vált önazonosságának és mibenlétének darabokra szedése és újra összerakása során alakul ki.” (101-102. o.) A borbély-sebészek korabeli céhének vagy az Orvos-Kollégiumnak a példái a posztmodern és posztstrukturalista teóriáknál összehasonlíthatatlanul plasztikusabban és meggyőzőbben igazolják a szerző előbbi. állítását.

Az értekezés legterjedelmesebb műelemzése Shakespeare *Titus Andronicus*áról szól. Kiss Attila elsősorban a darab emblematikus képrendszerét vizsgálja, és ezen keresztül kapcsolja a darabot a megelőző általános elméleti alapvetéshez. Találó a *womb* és a *tomb* hangtani hasonlósága alapján a *vagina dentata* embléma alkalmazása a darab világára, még ha néha túlfeszítettnek látszik is az analógia. A darabban feltűnően domináns erőszakot a szerző meggyőzően tekinti társadalmi-reprezentációs jelenségnek: „Az erőszak, mint reprezentációs technika a kora modern és a posztmodern színpadon egyaránt a kor ismeretelméleti bizonytalanságára, válságára adott reakció: azt a kulturális késztettséget fejezik ki, amely a látszat, a dolgok bőre mögé próbál hatolni, és a társadalom sebeibe váj bele. A kora modern színház olyan sebeket nyit fel az egész szimbolikus rend metaforájaként működtetett emberi testen, amelyeket korábban vallásos tiltás zárt el az emberi kíváncsiság elől,” (120. o.) Ugyanakkor kérdéses számomra, hogy a felhasított bőr, a szétvágott test valóban arra szolgál-e, hogy a „szubjektum anyagiságát” tegye láthatóvá. Maga a fogalom: „a szubjektum anyagisága” önmagában is problematikus. A szerző az értekezésben mindvégig határozottan a descartes-i test-lélek szétválasztás ellen érvel, a kifejezés viszont olyasmit sugall (a nem túl szerencsés „anyagiság” használatával), mintha létezne szubjektum test nélkül is.

A *Titus Andronicus*ról szóló fejezetben az értekezés váratlan fordulattal a posztmodern színház felé fordul, s a verbálisnál erősebb hatásokat keresve Adrienne Kennedy egyfelvonásosait vagy Caryl Churchill darabjait kezdi tárgyalni. Ez a rész éppolyan szervetlenül kapcsolódik a főszöveghez, mint korábban a filmről és a vágásról szóló rész. És ha már váratlan ugrással a posztmodern performanszokhoz megy át az elemzés, akkor feltétlenül szólni kellene a body art és a happening irányzatáról, ugyanis a színházi performanszok elképzelhetetlenek lennének a múlt század ötvenes és hatvanas éveinek ezen

irányzatai nélkül. A Living Theatre vagy az Open Theater az ötvenes és hatvanas években szerintem jobban igazolja a szerző tézisét, mint Kennedy vagy Churchill darabjai. S ha már az értekezés elindul a Kennedy-Churchill képviselte irányba, akkor mindenképpen említeni kellene Edward Bond darabjait, vagy Peter Brook és Charles Marowitz 1964-ben Londonban elindított vállalkozását, a *Theatre of Cruelty*-t, amelynek keretén belül Artaud *Vérsugár* c. darabját is előadták. Az értekezésben említés történik Artaud „könyörtelen színházáról” is (123. o.), ami súlyos fogalmi hiba. Artaud soha nem írt „könyörtelen” színházról (ez Betlen János félrefordítása az 1985-ben megjelent „A könyörtelen színház” című kötetben). Kizárólag „kegyetlen” jelzöt használt, és kifejezetten tartózkodott a keresztényi áthallásokkal megterhelt „könyörtelen” jelzötől. A szerző egyébként Artaud-val egyáltalán nem foglalkozik az értekezésben, ami különös, mivel éppen a test, az anatómia kapcsán nincs a színháztörténetben még egy szerző, aki Artaud-nál behatóbban foglalkozott volna ezzel. 1932-ben Artaud a kegyetlen színház programjába egyébként éppen azokat a reneszánsz kori angol drámaírókat kívánta felvenni, akiket az értekezésében Kiss Attila tárgyal és akiket szerinte csak a posztmodern fedez majd fel újra.

A „Posztmodern Titusok” c. fejezetben a szerző a darabot összehasonlítja a *Hamlet*tel, s egyértelműen a *Titus Andronicus* kiáltja ki győztesnek. Mentségére szolgáljon, hogy bárki, aki tartósan elmélyed egy mű elemzésébe, egy idő után annak mércéjéhez viszonyít minden mást. Ez olvasható itt: „Ha a *Titus Andronicus* összehasonlítjuk a *Hamlet*tel, azt látjuk, hogy az utóbbi drámában már nem nyújtja a közvetlenebb megtapasztalás, a szemiózis bizonytalanságain való túljutás, áttörés ígérését a test, az erőszak látványa. Hamlet számára a szó, a szimbólum már mindent áthatolhatatlanul letakar.” Majd, ugyanezzel a hévvel, már a *Hamlet*ben felfedezi „a polgári ideológiának az önrendelkező, önazonos individuumból szóló beszédmódjainak” a nyomait (140. o.). Kiss Attila körültekintően ismerteti a magyar *Titus Andronicus*-előadásokat; de a *Hamlet*ről ítélkezve érdemes lett volna itt is a színházi gyakorlatot is megnézni, és megkérdezni Cserhalmi Györgyöt (akinek Hamlet-alkítását később zárójelben említi), László Zsoltot, ifjabb Vidnyánszky Attilát, Tompa Gábort, Schilling Árpádot – s ekkor még nem említettem Thomas Ostermeier most is futó Hamletjét. De ha visszamegyünk az időben, az 1623-as *Első Főlió*ban Hamlet utolsó megszólalása ez: „O, o, o, o”. (A későbbi szövegkiadásokból ez rendszeresen kimarad.) Ez a haldokolására vonatkozik: Hamlet vérben fetreng, és csak jajgatni tud. Előtte ez mondja: „The rest is silence”, ám ez a négy nyögés tükrében egyáltalán nem valamiféle magasröptű filozófiai üzenet, hanem csupán ennyi: én, mint maradék (the rest) már képtelen vagyok többet beszélni.

(Az értekezés 163. oldalán szó lesz Hamlet haláláról – Kiss Attila itt mintha enyhítene a 140. oldalon kimondott ítéletén.)

Az „Élet és halál” között című fejezetben az értekező részletesen elemzi az „anatómia” korabeli jelentését és jelentőségét, számos egykori szerzőt idéz. Három olyan szerzőre hívnám fel a figyelmét, aki ide kíváncskodna: Robert Burton, aki *The Anatomy of Melancholy* c. terjedelmes művében (1621) a kor teljes tudásanyagának anatómiáját kínálja; Sir Thomas Browne, aki orvos-filozófusként a kor legjelentősebb orvosi-filozófiai értekezéseit írja meg (pl. *Religio Medici*, 1642); valamint John Donne, aki számos költeményében tárgyalja a világ szétesettségét, felaprózottságát, s hogy minden darabokra szakadt. Az ezt követő, az úgynevezett demetaforizációról szóló fejezetet tartom az értekezés magjának: amit a szerző az átlényegülés tanításának korabeli átalakulásáról ír, valamint, hogy ez miként mutatkozik meg a bosszúálló tragédiákban, a disszertáció szerintem legfontosabb része. A terjedelmes bevezetés helyett a magam részéről ezt tekintem igazi bevezetésnek, ugyanis itt valóban a kitűzött témáról van szó. Ugyanakkor meggondolandó, hogy bár a pszichoanalitikus szakirodalomban időnként alkalmazzák, nem lehetne-e közérthetőbb kifejezéssel helyettesíteni a nyelvtörő „demetaforizáció” kifejezést.

A négy bosszúálló tragédia elemzése során Kiss Attila egy rendkívül fontos megállapításhoz jut el, nevezetesen, hogy az átváltozások során a szereplők végül nem önmagukat valósítják meg, ami a reneszánsz egyik nagy célkitűzése volt, hanem ellenkezőleg, saját eredeti személyiségüket is elveszítik, pontosabban – a szerző kifejezésével – azt „elemésztik” (215. o.) Viszont sajnálatosan röviden, alig harminc oldal terjedelemben elemzi a darabokat, noha a megelőző közel kétszáz oldal (a *Titus Andronicus* tárgyalását leszámítva) éppen ezeknek a daraboknak az elemzését készíti elő. Egyáltalán: az értekezés legelején Kiss Attila Shakespeare kortársainak a rehabilitálását ígéri; ehhez képest a 291 oldal terjedelmű főszövegben 51 oldal az elméleti bevezetés, ahol konkrét színdarabokról csak elvétve történik említés; maga Shakespeare több mint száz oldal terjedelmet kap, s csupán 37 oldal a Shakespeare-kortársak darabjainak az elemzése. A négy színdarab kapcsán az emblémákat, az egyes motívumokat a szerző jól körüljárja, de a dramaturgiai elemzésükkel, a színpadi szerepük kibontásával adós marad: ehhez jóval részletesebb elemzésre lenne szükség, olyan „rendezőpéldányok” elkészítésére, amelyek az amúgy aránytalanul terjedelmesebb elméleti háttér felismeréseit is kamatoztatnák.

Az értekezés záró, hetedik fejezete olyan kortárs magyar előadásokat elemez, amelyekben a szerző igazolva látja az úgynevezett korporális fordulatot. Bódy Gábor *Hamlet*-filmjén (amit – a kategóriákkal eléggé szabadon bánva – a szerző „posztmodern



transzmediációs próbálkozásnak” – 241. o. nevez), Tarr Béla *Macbeth* című vizsgafilmjén, illetve hat magyar *Macbeth*-előadáson van a fő hangsúly. Az első két műben a főszereplők mentális folyamatait követi nyomon az elemzés, s a szerző mindvégig szem előtt tartja az anatómiai színházról korábban írottakat is. Bódynak a színházi *Hamlet*-rendezését feltehetően nem látta, csak kritikákból értesült róla – mindenesetre gyümölcsöző lett volna a színház és a film közegeből adódó alapvető különbségeket megvizsgálni, mivel ez az anatómia központi kérdését még összetettebben engedné látni. Az értekezés végén a hat *Macbeth*-előadás leírása, illetve elemzése – még ha nem is élőben, hanem felvétel alapján látta őket a szerző -, elméleti kitérőktől mentes klasszikus színházi napi kritikaként olvasható. A szerzőnek jó szeme van a részletekre, és láthatóan az értékítélete sem hagyja cserben.

Kiss Attila doktori értekezése a kettős anatómia kérdését több irányból közelíti meg. Ez a disszertációnak éppúgy javára válik, mint hátrányára. Javára, amennyiben a 16. és 21. századot ily módon párhuzamba tudja állítani, s egymástól távolinak látszó témákat és teoretikus megfontolásokat rokonítani tud. Hátrányára, amennyiben az értekezés feltűnően sok ismétlést tartalmaz; ugyanazokkal a gondolatokkal többször is találkozni az olvasás során, néha szószerinti ismétlődéssel. Mint aki nem bízik az olvasóban – vagy éppen nagyon megszeret egy gondolatot -, újra és újra elmond sok mindent, néha ugyanazokat az eseteket is többször is elmeséli. Ilyenkor olyan benyomása támad az olvasónak, hogy az értekezés több különálló, már korábban megírt részből lett összeállítva. Amennyiben a szerző a disszertációt könyv formában kívánja megjelentetni, feltétlenül alapos szerkesztésre van szükség, mind az értekezés szerkezetét, mind a nyelvezetét illetően. Nyelvileg sok a magyartalan megfogalmazás. Találomra kiválasztva néhányat: „a néző” szubjektumot kivarró metaperspektíva” (289. o.), „késztettség” (94), „jelölési képesség” (137) „jelentésség” (számtalan alkalommal), vagy a termelés szó meglepően változatos alkalmazása – például irodalom termelése (134), identitás-termelés (122), jelentéstermelés (165), hullák kitermelése (98). Egyes fogalmak helyett nem ártana megfelelőbb kategóriát találni (pl. demetaforizáció, hantológia); helyenként a helyesírás nem megfelelő (pl. san franciscó-i áll San Francisco-i helyett (182).

Mindezeket figyelembe véve javaslom Kiss Attila doktori értekezésének nyilvános vitára bocsátását.