

Opponensi bírálat

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

Kiss Attila akadémiai doktori értekezése utazás az időben. Egyrészt Shakespeare és a 20. századvég interpretációs viszonya feltételez egy sajátos mozgást a 16. századig és vissza a jelenünkig. Másrészt a dolgozat ezt a távoli mintát az elmúlt fél évszázad teljes interpretációs palettájával színezve tárja elénk, így egyszerre követjük a gondolkodói hagyomány nagy iskoláinak metodikáját, és látunk rá a szerző saját tapasztalat-alakulásának ívére, melyen az 1990-es évektől a magyar tudományos gondolkodás nyelvét megteremtő műhelyek, a Szegeden éppen Kiss Attilának köszönhetően különösen erős színházzemiotika, a (de)konstrukció és az Apertúra körüli strukturalista filmelméletek hagynak nyomot.

Az elmúlt évtizedekben Kiss Attila az angol koraújkori teátrális gyakorlat magyarországi kutatójaként, az anatómia-színház, a reprezentáció és a memento mori fogalomkörének és ikonográfiájának rögzítőjeként vált ismertté. Tanulmányai a szemiotográfiáról (2008), a szemiotizált testről (2002), a retrológiáról (2011), demetaforizációról (2018), Puttenham zsörtölődéseiről (2018), a thanatológia és a reneszánsz színpad viszonyáról (2018), a kettős anatómia koncepciójáról (2010, 2016), az anatómiai kiállításról (2012) és a szexelő hullákról (2016), a *Titus Andronicus* értelmezéséről (2004, 2006, 2008, 2014), a *Macbeth* 1989 utáni magyar bemutatóiról (2013), a korporealitásról (2011), Bódy „tudatszínpadáról” (2008, 2010), a Másik víziójáról (2010), a varratszedésről (2005) ismertek a magyar és angol nyelvű tudományosságban. A disszertáció ezeket az évtizedeken keresztül át- és újragondolt koncepciókat állítja rendbe, központjába pedig a kettős, vagyis a mentális és testi anatómia reprezentációját és teatralitását helyezi.

A meglátások új rendje az akadémiai doktori értekezés címében hordozott metaforizációval lép az olvasó elé, és végtelenre nyitja a test, a szövegtest, a feltárás, a boncolás játékát, és az elképzelt teljes hasonlat a színház mint anatómia tényleges és képi jelentését kapcsolja össze. Míg a cím metaforizációra készíti fel az olvasót, az alcím az ige, a cselekvő hiányával különös fókuszba állítja magát a tragédiát, mintha olyan műfaj lenne, mely egyszerre lett volna olvasható és nézhető a koraújkorban és akár napjainkban. Az alcím hiányos szerkezete az első időhatározóig (*Angol reneszánsz tragédiák a kora újkorban*) a kutatói szokásrendből adódóan

a drámai megjelenést feltételezi: miként *olvassuk* a kora újkorban megírt tragédiákat, esetleg miként olvasták a kora újkori tragédiákat a kortársak. Az alcím a második időhatározótól (*és ma*) azonban az olvasott tragédiát a nézés aktusával színezi: miként *nézzük* ma a tragédiát, mint színpadi műfajt. A cím az ige hiányával a modalitást és a cselekvőt is elfedi, amikor az alany mondattani helyére a tragédiát teszi. A cím szerkezetét azért elemzem, mert az értekezés tézise hasonló, (talán) játékosan hiányos gondolati alakzatokban tárul elénk.

Kiss Attila az angol reneszánsz tragédiáról az utóbbi húsz évben írt minden tudását, minden eddigi kutatását ebben a kötetben foglalta össze. „Módszeremet arra az interpretációs posztsemiotikai elméleti keretre építem, amely a szegedi kulturális ikonológiai és szemiotikai iskola hagyományaira támaszkodik, és arra törekszik, hogy az ikonográfiai és szemiotikai leírások strukturalizmusán túllépve úgy biztosítson történelmi és interdiszciplináris kontextualizálást a dráma- és színháztörténeti, kritikai kultúratudományi vizsgálatoknak, hogy tágabb társadalmi összefüggés-rendszerben, kulturális szemiotikai térben helyezze el őket.” (4) Az összeállítás igénye monografikus. A szerző három tézise, mely a kötet vége felé megfogalmazódik (287.), összefogja a felismeréseket. Tehát a *Következtetésekben* megjelenő állítások teszik világossá, hogy a megértés akkor jön létre, ha (1) „a drámaszövegeket abban a színházi szemiotikai közegben próbáljuk meg működtetni, amelyre szánták őket”. A dolgozat célja (2) „bemutatni a máig marginalizált, dekadensnek, hatásvadásznak, érthetetlennek bélyegzett vagy Shakespeare által homályba szorított kora újkori tragédiákat...”, miközben vélelmezi (3), hogy a színházrendezők „a posztstrukturalista kritikai megközelítések, a posztdramatikus színház alapján értett predramatikus színház koncepciója, a reformációnak az irodalomtudomány vallási fordulata óta végzett felülvizsgálata” után képesek új repertoárt létrehozni. Nézzünk rá közelebbről erre a három állításra.

1.

A színházzemiotika mint értelmezői közeg a magyar nyelvű színháztudományban a kilencvenes évektől jelen van, bizonyos évtizedekben dominánsnak mondható elemzői gyakorlattal. Mindenekelőtt Kiss Gabriella 2001-es monográfiájára gondolok, amely láthatólag elkerülte a dolgozat szerzőjének figyelmét: *(Ön)kritikus állapot* (Veszprém: Veszprémi Egyetemi Kiadó, továbbiakban: Kiss G.) Ez a kötet kifejezetten a korabeli szemiotikai modellek bemutatását célozta, elemzéseiben a működtetés kereteit is feltárta, sőt, rámutatott a gyakorlatban rejlő anomáliákra. A disszertációban is hivatkozott Erika Fischer-Lichte-i szemiotikai modell problémafelvetése feltárja, hogy „az előadáselemzés mindig egy

rendszeresen kidolgozott színházzemiotikai elméletbe ágyazva és hangsúlyozottan applikációként történik.” (Kiss G., 219). A színháztudomány legitimációs és heurisztikai sajátága a színházi emlékezet különböző formációival történő szembenézés (E. Fischer-Lichte, *Theatre Historiography and Performance Analyses* [1997]). Kiss Gabriella korszakos könyvének jelentősége nemcsak abban rejlik, hogy belépteti a magyar nyelvű tudományosságba a német és a Patrice Pavis által képviselt francia színházzemiotikai gondolatokat, hanem felhívja a figyelmet az elemzői stratégiák és gyakorlatok teoretikus játékára. A magyar színháztudomány emancipatorikus korszakában, a kilencvenes években, éppen az e kötetben összefoglalt gondolkodásmódnak köszönhetően került el, hogy kutatásának tárgyát (az előadást) a hetvenes években formálódó kereteket követve állandónak és egyedinek értelmezze. A befejezetlen performatív folyamatként értett előadás elemzése „hangsúlyozottan applikációként” történik, s a Fischer-Lichte-i modellt szemiotikai hermeneutikának, a pavisit szemiotikai dekonstrukciónak használva rámutat: „az előadáselemzés fejletlenségnek legalapvetőbb oka a »vizsgálatot megelőző elvi kérdések hiányos reflexiója«” [Kiss G. 27.]

A Kiss Attila disszertációjában nevesített „szemiotikai közeg” a koraújkor Angliájában vélelmezhetően a kultúra és a szemiózis összekapcsolása során lelhető fel, amikor megkapja a „jelentésképződés hangsúlyosan antropológiai index”-ét (Kiss G. 29.), s vélelmezzük, hogy a Fischer-Lichte-i modell alapján a bosszúdrámákban az emberi világ jelentésségét (bedeutend) a transzformáció felől, a jelentésképződés folyamatjellege felől közelíti meg.

A dolgozat annak ellenére sem jut el a sejtetett színházzemiotikai elemzési modell megformulásáig, hogy mindkét idézett szerző (Fischer-Lichte és Pavis) három évtizedes, domináns magyar nyelvű hatástörténeti jelenlétre tekinthet vissza. A disszertáció a színházi szemiózis folyamatát, miként a színházzemiotikai kontextualizálást, talán ismertnek tételezi, azonban sem a bibliográfiából, sem a jegyzetekből nem tudjuk rekonstruálni, mely teoretikus hagyományrend felől indítja saját tudományos elemzését, mely felismerésekhez ér el segítségükkel. Ebben közrejátszik a sajátosan alkalmazott általános alanyú fogalmazás, a gyakori passzív szerkezet is, amely – különösen a *Következtetésekben* – rendre elbizonytalanítja az olvasót: ki az a „mi”, hol az a közösség, mely megkeresi azt a színházi szemiotikai közeget, melyben a drámaszövegeket működtetni fogja.

2.

A disszertáció „a máig marginalizált, dekadensnek, hatásvadásznak, érthetetlennek bélyegzett vagy Shakespeare által homályba szorított kora újkori tragédiákat...” mutatja be. Middleton *A*

bosszúálló tragédiája, Webster *Amalfi hercegnő*, Kyd *Spanyol tragédia*, Middleton–Rowley *Átváltozások*, Ford: *Kár, hogy ká* mellett Shakespeare *Macbeth*, *Hamlet*, *Titus Andronicus* elemzését olvashatjuk. Mivel a szerző nem határozza meg, így minden olvasó maga dönti el, mit tart marginalizáltnak, mit tart hiánynak, esetleg keresheti Webster *A fehér ördög*, Ben Jonson *Every Man in His Humour* stb., kevésbé ismert szövegét. De legnagyobb szükség arra lenne, hogy a szerző definiálja, elmondja, leszögezze, mit ért „homályba szorított” szövegen. Fontos szempont lenne, hányszor játszották, milyen hatástörténeti hálót tudunk rekonstruálni, van-e, és hány fordítása stb. A drámák kiválasztásának rendje feltáratlan marad, miként az elemzések hossza, mélysége, metodikája is megnevezetlen. Míg Ford öt oldalt, a *Titus* egész fejezetet kap, s ez rendben is lenne, ha a szerző segítené az olvasót a szerkesztés szempontjait feltáró érveléssel. Vélelmezhető, hogy a *Titus* köré azért sűrűsödött új, összegző szempontrendszer, mert ez a dráma évtizedek óta foglalkoztatja a szerzőt, s már több tanulmányban járta körül e nehezen játszható, sok jelentésrétegre rázáródó drámát, mely a 2007-es szemiográfiai vizsgálatokkal dolgozó, *Protomodern, posztmodern* című kötetének is egyik jelentős elemzéseként szerepel: a jól ismert, alaposan feldolgozott *Titus* biztos támaszt nyújtott ehhez. Elfogadható, hogy az akadémiai doktori értekezés megmarad a politikai rendszerváltásnál húzott cezúránál, azonban érdemes érvelő állításokkal kijelölni a határokat.

Fontos elemzői kérdés ugyanakkor, hogy „(m)inek kellett megváltoznia ahhoz, hogy a *Titus Andronicus*, amely egyszer sem került színpadra Magyarországon az 1970-es évekig, Sík Ferenc 1978-as első hazai rendezése és Zsótér Sándor 1991-es Dürrenmatt-átíratra épülő rendezése után az elmúlt bő húsz évben hatszor is színpadra állítsák?” (170) A válasz sokrétűségét két kontextus beemelésével gyarapítom, az egyik a rémdrámák nehezen olvashatónak vélt brutalitásának képiségéhez tér vissza. A szerző úgy fogalmaz, hogy a „kora újkori drámák leghatásosabb jeleneteitől a mai befogadó nemegyszer idegenkedik, rosszabb esetben túlzásnak, szenzációhajhásznak tartja őket, vagy egyszerűen értetlenül áll előttünk. Az angol reneszánsz drámák között számos olyan akad, amelynek olvasásakor vagy színházi befogadásakor jelentős értelmezési nehézségeink adódhatnak. Ha nem vagyunk birtokában az értelmezéshez szükséges korabeli szimbolikus kódoknak, nehezen tudunk mit kezdeni olyan jelenetekkel, mint amikor a főhős kiharapja saját nyelvét (Kyd: *A spanyol tragédia*)...” (75). Az érvelés a színház reprezentációjának *megfejtéséhez* köti a mindenkor befogadás aktusát, a korabeli nézői tudást vélelmezi, a jelenkorit tételezi. Kiss Attila használja a Stivie Simkin szerkesztésében megjelent 2001-es tanulmánykötetet, melyben számos elemzés az erőszak teatralitását nem a szimbolikus kódok felől, hanem különféle emancipatorikus előfeltevések révén véli megközelíthetőnek, bármikor befogadhatónak. Az idézett Simkin-kötetben szereplő

írások, különösen Susan J. Wiseman, Deborah G. Burks, Christina Malcolmson, Karin S. Coddon és Ania Loomba értelmezései megmutatják a szimbolizáció agresszivitását, s az emancipatorikus történelmi folyamatokban keresik az értelmezést. Felőlük juthatunk el a dolgozat érvelésstruktúrájából furcsán hiányzó elemhez, a kortárs angol drámához, különösen Sarah Kane „In-Yer-Face”-irányzathoz sorolt életművéhez. A kortárs színházi kultúrában magyarul is jelen lévő szerző drámáiból Zsótér Sándor 2001-ben a *Megtisztulva*, 2002-ben a *Szétbombázva*, 2003-ban a *Phaedra* címmel készített előadást, mely a „rémségek” teatralizálásával a bosszú- és horrordráma-kultúrát állandó, létező, a befogadói közösségekben ismert formanyelvként tételezve beszél a test mentális és fizikai létéről, ha úgy tetszik, kettős anatómiájáról.

Efelől azonban látható a kérdés zártsága is, vagyis a „minek kellett megváltozni” helyett a „milyen hagyomány vesz körül minket” kérdéskör kínálhat tágabb felismeréseket, hiszen ennek a hagyománynak a része a kortárs angol dráma saját játéktörténete, miként része e szövegek magyarországi recepció- és bemutatótörténete is. Ez a másik kontextus-réteg John Kerrigan *Revenge Tragedy: Aeschylus to Armageddon* (1998) című könyvéből bontakozik elénk. A szerző által nem idézett Kerrigan mellett érvel, röviden összegezve, hogy a rémségek „szimbolizációja” állandó jelenség, szemiotizációja értelmezőfüggő, így teatralitása is a kulturális közösség állandó tudásának részét képezi. Efelől az tapasztalat felől érződik hiányosságnak, hogy a disszertációban nem jelenik meg a magyar Shakespeare-értelmezést ma is meghatározó Hevesi Sándor, hiszen Hevesi nemcsak első modernkori Shakespeare-kutatónk, de 1925–1935 között a Nemzeti Színház igazgatója, gyakorló rendező, aki egy 1937-es írásában (*A szfinx titka*), a naturalista formák elvetése révén érti meg, miként és miért nem játszható néhány reneszánsz angol dráma. A „*Titus Andronicus*, Shakespeare első tragédiája még rémdráma volt, s az utolsó jelenet: mézárszék.”

A disszertáció általánosan ismert jelenségként érti a marginalizációt, ezért kérdésként sem fogalmazza meg, felvázolhatóan, elemezhetőnek tart-e egy Shakespeare nélküli, a kevésbé ismert tragédiákra fókuszáló kutatást. A Shakespeare- (és bármilyen más) játékkultusz ciklikussága a társadalmi folyamatok sűrűségére is rámutat, ekként elemzői kérdés lehetne, hogy a magyar játékhagyományon, tehát egy kisnyelvi kultúra befogadói ciklikusságán belül vajon mi az a Shakespeare-kánon, ami eredményesen vizsgálható. A disszertáció határozottan elfordul a recepcióesztétikai megítélésektől, a marginalizáció megtörése azonban csak új esztétikai értékek megalkotásával lehetséges. S mindez átvezet a *Következtetésekben* megfogalmazott harmadik tézishez.

3.

A dolgozat előlegezi, hogy a színházrendezők az elméleti keretek tudományos és történeti megfogalmazása *után* képesek új repertoárt létrehozni. (tézisfüzet 2.) Elismerve a tényt, hogy bizonyos ideologikus társadalmi berendezkedések előírják a színházi tematikát, sőt, maguk az alkotók is megköszönik a fenntartónak az útmutatást (a francia klasszika szabályrendjére gondolok elsősorban), mégis a színház működési gyakorlata az, amely előlegezi az alkotói inspirációt. A disszertációban sokat idézett Hans-Thies Lehmann is összegzi posztdramatikus koncepciója kifejtésében, hogy az esettanulmányokból lehet értelmezni a jelenséget, a rendezésekből lehet meglátni egyáltalán, hogy micsoda játékfordulat ment végbe a kilencvenes évek Európájában. A disszertáció maga is említi és idézi, hogy Zsámbéki Gábor és Bodolay Géza már a nyolcvanas években játszotta a horrordramákat, Koltai M. Gábor 2010-től nemcsak megrendezi őket, hanem tanulmányokban teoretizálja a saját rendezéseit. A kortárs francia színházfilozófia, Alain Badiou, Hélène Cixous, Philippe Lacoue-Labarthe, Jean-Luc Nancy, Jacques Rancière felismerései a gyakorlat felől lelik meg a teória rendjét, saját maguk is színházcsinálóként kipróbálva a színpadi gesztus, a tett, a kijelentés, a belépés stb. mikéntjét (magyarul a *Theatron* 2022/3. számában olvashatók), tehát felőlük nézve egyértelmű, hogy a színpadi mű minden esetben dinamikusabb hatástörténeti áramlatot indít el, mint egy tanulmány.

Minden elemzőt meghatároz saját szakmai szocializációja, s bár a tudományos tapasztalatok megszerzése során ezektől sikeresen és tudatosan távolodhat el, mégis őrzi nyomukat. Kiss Attila doktori disszertációjának elolvasása után egyértelmű, mennyi mindent köszönhetünk a Szegedi Tudományegyetem állandó anatómiai kiállításának. A test kiállításának térélménye a test és teatralitás kapcsolatát azoknak is domináns vizuális kapcsolatként állítja, akik nem színháztudósként néznek a körülöttünk lévő világra, a színháztudósokat pedig inspirálja.

Kiss Attila disszertációjának tudományos célkitűzése, hogy megvizsgálja a valaha élt legnagyobb hatású drámaíró, Shakespeare életművét a reneszánsz ember testrepresentációjának gyakorlatán keresztül, és hogy kimutassa: éppen az anatómia többféle értelmezői formájával kötődünk még a 21. században is a reneszánsz horrorhoz, másrészt a tragédiák szövetében hordozott testképtelenségek (morbiditások) élvezetéhez. Az írás a kutatás, az elrejtett és elrejtőző feltárásának folyamatára emlékeztet.

A Szegedi Tudományegyetem ÁOK Anatómiai, Szövet- és Fejlődéstani Intézet Gellért Albert Anatómiai Múzeuma Európában is egyedülálló humán preparátum gyűjteményt

birtokol, s a disszertáció oly erősen támaszkodik Foucault térszégmenseket elemző írására, hogy vélelmezzük: a szegedi elméleti iskolák, a (de)kon, az Apertúra, a szemiotikai kör érvelési apparátusa részben az Anatómiai Múzeumtól mint emlékezeti helytől nyert ihletet. Ez követhető a derridai *szétszedés* eljárásrendjében, a filmes *varrat-elmélet* szétszálazásában, a kristevai bőr alá nézésben.

A Gellért Albert Anatómiai Múzeum ugyanakkor rávilágít, hogy az elemzési metodikák is korszakfüggők, a kérdésfelvetések és meglátások változnak, egymást inspirálják. A dolgozat egyszerre használja a szemiotika, a dekonstrukció, a narratológia, a filmelmélet (varrat-elmélet) fogalomkészletét, emlékező időutazásra invitálva az olvasót. A disszertáció érvelésének egyenetlenségén, vissza-visszatérő meglátásain és példáin érezhető, hogy a szerző régóta, évtizedek óta foglalkozik témájával, s más-más elemzői nyelvvel tette fel kérdéseit az azonos, bár kétségkívül bőséges korpuszra vonatkozóan. S ez az időben szétterjedő, variábilis eszköztár egyes konkrét elemzéseknél oly nagy kört húz a tárgy köré, hogy a közelítések észlelésére nem jut erő és idő. A nagyobb elemzések közül a *Macbethen* vezetem végig a metodikából adódó kérdéseimet.

A disszertáció a *Macbeth*-játék súlyát a bemutatók számával igazolja. A magyar színházi adattár 1945-től rögzíti a bemutatók adatait, tehát az államosítás utáni teljes magyar színházi repertoár lehet a *Macbeth*-értelmezés gerince. Kiss Attila rögzíti, hogy 1990 és 2020 között mintegy 30 bemutatót tartottak, valamiért lényeges, hogy 1945 és 2012 között 43-at, s a szerző hármát a rendszerváltás korából, hármát a közelmúltból választ elemzésre. Mivel a választás szempontrendjét nem tárja elénk, csak találgatni tudunk (hiszen a két halmaz közötti átfedést, különbséget sem látjuk). Érvényes elemzői szempontnak tekintenénk, ha a szerzőnek a kiválasztott hat előadáshoz saját élményű tapasztalata kötődne, vagy ha csak a mozgóképfelvétellel elemezhető előadásokat emelné a korpuszba. Az is indokolhatja általában a választást, ha a korábbi, a Bódy-Tarr-Hamlet fejezeten végigvitt elemzési technikát kívánja érvényesíteni, tehát a színház-film összetett narratíváját kutatja. Az olvasó kíváncsiságát felkelti a szelekció mikéntje. A szerző úgy fogalmaz: „Ebben a fejezetben hat rendezéssel foglalkozom részletesen, hármát a rendszerváltozáshoz közelebbi időből, hármát pedig a közelmúltból választottam, hogy azt is megvizsgálhassam, mutatkozik-e jelentős koncepcióbeli különbség a három évtizedes periódus két végén lévő produkciók között.” (254.) A hat esemény hatástörténeti ereje, esztétikai kerete meglehetősen eltér egymástól, s az elemzés éppen a kiválasztással hívja fel a figyelmet a szelekció (látszólagos?) önkényességére, és kelt kíváncsiságot az olvasóban. Mi lehet vajon az ismeretlen előadásokban olyan mozzanat, mely felülmúlja a *Macbeth*-játék magyarországi szokásrendjét? A dolgozat vállaltan nem ír

színháztörténetet, nem is kérem számon az adatbázisban nem rögzített, de a Shakespeare-játszásban, a reneszánsz horrorban a kortársi manipulálást és borzalmat megjelenítő, háború előtti előadásokat (Németh Antal: *Macbeth*, 1939. Nemzeti). S éppígy elengedem annak a rendkívül messzire mutató páros koncepciónak a fel nem idézését is, amikor Németh Antal, a Nemzeti (végül is Pécsre száműzött) ex-, és Major Tamás, a Nemzeti frissiben lemondott igazgatója pár évad eltéréssel, 1960 és 1963 között, egymásra rendezik Shakespeare drámáját. De éppen a játéktörténet felől érezhető hiánynak, hogy nem ismerjük meg a szelekció szempontrendjét, hiszen a kánonhoz tartozás, az attól való eltérés más és más elemzői kérdéseket tárhatna elénk.

A szerző sokat használt fogalma a posztmodern, korstílusként, formanyelvként egyaránt. Pontosan alkalmazza Lehmann pre- és posztdramatikus technikáját is, mely az események megnevezését, leírását a rendező személyéhez köti. Wilson színházáról beszélünk, s nem az előadásokat befogadó (mondjuk) madridi Teatro Realról. Ezért az olvasó várja a lehmanni hivatkozásrend megjelenését, de helyette a befogadószínházak vagy társulatok felsorolását kapjuk: „Szegedi Nemzeti Színház 1994, Vígszínház 1995, Győri Nemzeti Színház 1996, valamint Katona József Színház 2008, Vörösmarty Mihály Színház 2011, Maladype Színház 2013.” (254). Ismétlem, ez az elemzési metodika is érvényes lehet, az intézménytörténeti megközelítés több iskola sajátja, de a disszertációban használt technikák a műalkotást létrehozó személy, a rendező felől közelítik meg tárgyukat. A kortárs rendezői színház gyakorlata a rendező személyéhez kötődik, a rendező az az alkotóművész, akinek életműve az előadás milyenségét meghatározza. Efelől kérdéses Kiss Attila előadás-szelekciója, hiszen a választott előadások közül több is meglehetősen gyenge, alig kimutatható hatástörténeti értékkel. A kettős anatómia képességét hordozzák ugyan, de többükben más értéket nem fedezünk fel.

Összegezve:

Kiss Attila akadémiai doktori dolgozata terjedelmében eléri a meghatározott minimumot. Jegyzetapparátusa bőséges, hivatkozásrendje példás, a téziszfüzetek összegzik a tudományos eredményeket, melyeket ugyan az elmúlt évtizedekben a szakmai nyilvánosság már megismerhetett, de ilyen formában összegezve a disszertáció önálló monografikus műnek tekinthető. Amennyiben a kéziratból a szerző majd kötetet állít össze, javaslom, tekintse át a sokszoros ismétlődéseket. Ezek egy része az évtizedeken átívelő felismerések ritmusából következik (a boncterem és a színházterem azonosítása, a testkiállítás heurisztikus élménye), más része a szerkesztési munkából (T.S Eliot értékelése a *Titus*ról a 10. és a 128. oldalon

ismétlődik.) S értelmezését talán gazdagíthatja az ezredforduló környéként magyarul is jelentős hatást kiváltó, a szöveg- és a test boncolását nyelvfilozófiai játékkal összekapcsoló Cioran (*A bomlás kézikönyve*, ford. Ciszter Kálmán. Budapest: Atlantisz, 1999.).

A doktori mű nyilvános vitára bocsátását javaslom és támogatom.

Budapest, 2023. február 8.

Jákfalvi Magdolna