

Anatómia a predramatikus színházban. Henry Chettle *Hoffman* című bosszútragédiája az emblematikus színház térkezelésében

KISS ATTILA ATILLA

Azon a ponton, amikor dramaturgiai tetőfokára ér John Ford *Kár, hogy ká*, ford. VAS István (Budapest: Európa Könyvkiadó, 1984), 115. című bosszútragédiája, amely gyakori hivatkozási pontja volt az angol reneszánsz dráma Shakespeare utáni hanyatlásáról szóló vitáknak, a bosszúálló Antonio amatőr anatómusként, egy félbehagyott boncolás után lép a színpadra, tőre hegyén egy emberi szívvel. A szív igazi szív, de ezen a ponton csak egy szív, látszólag semmi más. A szörnyű látványra Vasques felkiált: „Mi ez a rejtvény?”¹ A kérdés kétértelmősége jól szemlélteti a kora modern kort meghatározó, összetett ismeretelméleti válságot. Vasques kérdése természetesen arra irányul, hogy kihez tartozhat a brutális mészárlás megdöbbentő eredménye: kinek a szíve ez? Ezzel egyidejűleg azonban egy olyan összetett látványt, képet is faggat, amelyet az ikonográfiai, erkölcsi, vallási hagyományok sokaságának fényében lehetséges értelmezni, és ezek a hagyományok évszázadokon keresztül biztos válasszal szolgáltak az ilyesfajta kérdésekre. A rejtvény egyik aspektusa annak a bizonytalansága, hogy kié a szív, ugyanakkor a rejtvény azonnal és sokféleképpen megoldható, ha a szívet szimbolikus értelemben vesszük, és az egyetlen nehézséget a jelenséggel kapcsolatban burjánzó poliszémia okozhatja: a szív a *memento mori* vagy a *religio cordis* hagyomány emblémájaként dekódolható, de lehet a szeretet, a szerelem vagy a rokoni kötelék, esetleg a vallásos odaadás szimbóluma is, és ez még korántsem a lehetséges olvasatok sorának a vége. A valószínűleg maga

is emblematikus színpadi tablóként megrendezett jelenet roppant erejű színpadi hatása a szív demetaforizálásának pillanatában teljesedik ki: Antonio bejelenti, hogy a tárgy szeretett felesége, Annabella szíve, akinek ő felszántotta „gyümölcsöző méhét”, és a szívével együtt kitepte születendő gyermeküket is. A pánmetaforikus szemiotikai beállítottságú közönség számára a jelentések arzenálját hordozó szív egy szempillantás alatt átalakul többjelentésű emblémából nyers anyagisággá, merő húsdarabbá: egy darab belsőséggé, Michel Neill megfogalmazásában.²

Az ikonográfiai elemek demetaforizálása folyamatosan visszatérő színpadi reprezentációs technika a kora újkori emblematikus színpadon, problematizálja a korban uralkodó ellentétességet vagy kétértelműséget, amely két egyszerre jelenlévő, egymással versengő ismeretelmélet eredménye, és összekapcsolja a nyilvános látványosság két legnépszerűbb kortárs színterét: a nyilvános színházat és az anatómiai színházat. Ahogy Duke Pesta érvel: „A tizenhatodik és a tizenhetedik század fordulóján a versengő ismeretelméletek, a *memento mori* régről meglévő metafizikai hagyománya és az anatómiai színházak feltörekvő empirikus és tudományos felfedezései közötti feszültség nemcsak az építészetben és az ikonográfiában tükröződött, hanem az olyan temetői és anatómi-

¹ John FORD, *Kár, hogy ká*, ford. VAS István (Budapest: Európa Könyvkiadó, 1984), 115.

² Michael NEILL, „‘What Strange Riddle’s This?’: Deciphering ‘Tis Pity She’s a Whore’”, in *Revenge Tragedy. Contemporary Critical Essays*, ed. by Stevie SIMKIN, 229–254 (Basingstoke – New York: Palgrave, 2001), 239.

ai darabokban is, mint a *Hoffman* és a *Hamlet*.³ Ahhoz, hogy valóban megértsük ezt az anatómiai érdeklődést a kora újkori angol bosszútragédiákban, amelyek sokáig a kánon peremén rekedtek, az angol reneszánsz színházzal kapcsolatos kutatásoknak azt az útvonalat kellett bejárnia, amit az anyagi kultúra iránti újhistorista érdeklődés indított el, és amely az angol dráma politikai, vallási és gazdasági hátterét kutató transzdiszciplináris irányultság jelenlegi formáihoz vezetett. Mindezek az értelmezési irányzatok egy olyan módszertant tartalmaznak, amely a drámai kánont a színpadi reprezentációs logika és a kortárs színház mindennapi anyagi gyakorlatainak tükrében tárja fel. Ugyanakkor a kor kulturális szemantikájába ágyazva látják ezeket a gyakorlatokat, ahol a színházi intézmény a technológiai újítások és kísérletek, valamint a jelenkori ismeretelméleti és thanatológiai válság által újraíródó rítusok, eljárások, társadalmi szokások tágabb kontextusában működött. Folyamatos kutatások irányulnak a megismerés határait kitágító technológiára, a szemiotika alapjait újrafogalmazó protestáns teológiára és az anglikán egyház hatalmi feszültségeire, amelyeket az egymásnak ellentmondó vallási áramlatok közötti egyensúlyozás eredményezett. Az anatómiai eljárások, kísérletezések fontos és nagyon népszerű részét képezték ezeknek a technológiai és szellemi fejlesztéseknek. Lynn White három találmányt jelöl meg, amikor a kora újkor technológiai forradalmát meghatározó elemeket és folyamatokat írja le: a könyvnyomtatás, az iránytű és a puska elterjedése alkotja ezt a „világi

³ Duke PESTA, „Articulating Skeletons: *Hamlet*, *Hoffman*, and the Anatomical Graveyard”, *Cahiers Elisabethains* 69, 1. sz. (2006): 21–39, 37. Ahol másképp nem jelzem, az idegen nyelvű idézeteket saját magyar fordításomban adom meg.

háromságot.”⁴ Meggyőződésem szerint ezt a csoportot szükséges kiegészíteni azokkal a konstrukciókkal, amelyek a kor színházaihoz és az egész társadalmat átható színházi jelenséghez kapcsolódtak. A *theatrum mechanorum* mint az információterjesztés műfaja, a *memóriaszínház* mint az egész világ megismerésére és modellezésére tett kísérlet, valamint az *anatómiai színház* mint ismeretelméleti vállalkozás többféle formában jelenik meg a kora újkori angol irodalomban. Az anatómiai színház azért érdemel különös figyelmet ebben a csoportban, mert szorosan kapcsolódik a korai „szekuláris szentháromságot” nem sokkal később negyedikként kiegészítő találmányhoz, a mechanikus órához.⁵ Az óra mint egyre pontosabb időmérő eszköz nemcsak a mindennapi és a hivatali élet megszervezését forradalmasította, de maga az óraszerkezet fokozatosan az egész univerzum domináns metaforájává vált, benne az Isten által bonyolult rendszerként megszervezett részek tökéletes harmóniáját alkotó, óraműszerű emberrel. A kora újkori kísérletező, empirikus érdeklődés jellegzetes példája, az anatómia ennek a szerkezetnek a titkait, működési logikáját, Isten általi megszerkesztettségét próbálta kifürkészni, intézményesült és társadalmi látványossággá alakult formáját az anatómiai színházban kapta meg, képvilága pedig rendszeresen megjelenik a korabeli drámákban és színházi előadásokban is. Dolgozatom érvelése ennek a technológiai találkozási pontnak a kulturális kontextusában, az anatómiai színház és a színházi anatómia kapcsolatának közegeiben halad előre. Fő állításom az, hogy ha a predramatikus színházként értelmezett angol reneszánsz emblematikus színház kultu-

⁴ Lynn WHITE, Jr., *Medieval Religion and Technology: Collected Essays* (Berkeley, CA: University of California Press, 1978), xiii.

⁵ Adam Max COHEN, *Shakespeare and technology: dramatizing early modern technological revolutions* (London, New York: Palgrave – Macmillan, 2006), 127–128.

rális szemantikájában, a korabeli, mindent átható anatómiai érdeklődés tükrében, valamint az emblematisz színház jellegzetes térkezelésének fényében olvassuk újra a darabokat, akkor a kora újkori angol kánon olyan marginalizált, lenézett, kiszorított, vagy legalábbis kevésbé értett darabjai, mint a fent idézett *Kár, hogy kurva*, értelmes, érdekesítő egésze állnak össze, és elfoglalhatják helyüket a nem angol nyelvű nemzetek drámai és színházi kánonjában is. Shakespeare „melodramatikus, dekadens” kortársainak egyre több drámája kerül olyan elméleti megközelítések górcsőbe alá, amelyek értelmes, koherens jelentésstruktúrát és új kanonikus státuszt kölcsönözhetnek ezeknek a daraboknak. A következőkben kiemelek néhány hasonlóságot a predramatikus színházak és az anatómiai színházak párhuzamos fejlődésében. Az emblematisz színház térkezelésével és a színházak anatómiai hátterével kapcsolatos megfontolások áttekintése után egy kevésbé ismert tragédia elemzésével igyekszem szemléltetni, hogyan segíthetik a fent említett megközelítések a színházi közegben értelmezett kora újkori drámák pontosabb megértését és újrakanonizálását. Henry Chettle *Hoffman*⁶ című bosszútragédiája szinte ugyanakkor keletkezhetett, mint Shakespeare *Hamletje*, látványosan horrorba hajló, végletes színpadi képei miatt azonban befogadás- és színpadtörténete sokkal töredékesebb és szűkebb, és az angol nyelvű kritikai és színházi diszkurzuson kívül alig ismert.

A kora újkori angol bosszútragédia újraolvasását kezdetben többek között az anatómia és a test iránti posztmodern affinitás motiválta. Ez a posztmodern érdeklődés a test ábrázolásai iránt a hetvenes és a nyolcvanas évek testi fordulata után kezdett felérsődni, és a testre irányuló posztsemioti-

kai elméletek hatásának erősödésével párhuzamosan elkezdődött a testhez kapcsolódó kulturális reprezentációk intenzív és mai is általánosan megfigyelhető elterjedése, amelyben részt vesznek a kórházakról, sürgősségi osztályokról és csonkításos bűntényekről szóló sorozatok, kiállítások és interaktív, immerzív programok ugyanúgy, mint filmek és színházi produkciók. Még a Shakespeare-kánon által uralt magyar színpad is érzékenyebbé vált erre az anatómiai érdeklődésre és a kánon elmozdulásaira. Csak egy példát említek: a Ford tragédiájából korábban idézett jelenet látványosan anatómiai megjelenítésben került színre Koltai M. Gábor rendezésében a Magyar Színházban.⁷

2013 közepén a budapesti járókelők három szokatlan anatómiai ábrázolást láthattak egymástól nem messze a város nyilvános reklámfelületein, és mindháromnak köze volt a színházhoz. Az időben legfrissebb plakát a Maladype Színház új produkcióját, a *Macbeth/Anatomy*-t hirdette, melynek premierje 2013 szeptemberében volt a Trafó Kortárs Művészetek Házában.⁸ A másik kettő az előző évből maradt meg, és mindkettő a kora újkori anatómiai színházak posztmodern örökösét hirdette: plasztinált testeket bemutató anatómiai kiállítást. A 2008-as első budapesti kiállítást követően 2012-ben már két anatómiai attrakció versenyzett egyidejűleg a fővárosban.⁹ A „The Human Body”

⁷ Pesti Magyar Színház, Budapest, 2010. 09. 30. Rendező: Koltai M. Gábor; fordító: Vas István; dramaturg: Sediánszky Nóra; díszlet: Vereckei Rita; jelmez: Tihanyi Ildikó.

https://mandadb.hu/tetel/57764/John_Ford_Kar_hogy_kurva, hozzáférés: 2025.03.09.

⁸ Maladype Színház, 2013. 09. 06. Trafó. Rendező és díszlet: Balázs Zoltán; jelmez: Benedek Mari; zene: Szűcs Péter Pál.

https://www.maladype.hu/hu/eloadasok/arc_hivum/macbeth-anatomia.html hozzáférés: 2025.03.09.

⁹

https://en.wikipedia.org/wiki/Bodies:_The_E

⁶ Henry CHETTLE, *The Tragedy of Hoffman or A Revenge for a Father*, in *Five Revenge Tragedies*, ed. by Emma SMITH (London: Penguin Classics, 2012).

és a „Bodies 02” kiállítások anyagai sok tekintetben szinte teljesen megegyeztek, az alkalmazott technológia a Gunther von Hagens által szabadalmaztatott plasztinációs eljárás alapult¹⁰, és az első, 2008-as anatómiai szenzációnál is sokkal több embert vonzottak. A mindent átható posztmodern anatómiai érdeklődést jól szemlélteti a színházi anatómiáról és az anatómiai kiállításokról szóló reklámok különös egyidejű jelenléte, és a jelenséget a kora modern és a posztmodern korszakban egyaránt uralkodó és számos hasonlóságot mutató ismeretelméleti tét magyarázza. Jelen korunknak a kora újkori kultúra anatomizáló szokásaira való rezonanciája miatt ez a perspektíva a kortárs magyar színpadon is megjelent, egyedi megvilágításba helyezve Shakespeare tragédiáját. Az elmúlt két évtizedben számos kritikai értelmezés figyelte meg és tárgyalta az ember belső világára vagy az emberi test belsejére irányuló figyelemnek és a felboncolt testnek a kitartó színpadra állítását az angol reneszánsz közszínházban, és ugyanígy jelentős kritikai figyelem irányult a boncolás és az anatómiai kísérletezés növekvő jelenlétére a posztmodern produkciókban. Ahhoz azonban, hogy ezeket a jelenségeket és párhuzamokat megértsük, vissza kell mennünk ahhoz a ponthoz, amikor a kora modern emblematikus színház szemiotikai elméleti kialakultak.

A Shakespeare-kritikában az előadasközpontú szemiotikai megközelítések az 1970-es évektől kezdtek elterjedni. A „szó versus kép” és a „verbális versus vizuális” vita a kora újkori színháztudományban mérföldkőhöz érkezett az emblematikus színház tárgyi feltételeit és reprezentációs logikáját vizsgáló

<http://human-bodies.eu/en/>; JOÓB Sándor, „Test test ellen Budapesten”, *Index*, 2012. 03. 03.

https://index.hu/kultur/2012/03/03/test_test_ellen_budapest/, hozzáférés: 2025.03.09.

¹⁰ <http://bodyworlds.com/>, hozzáférés:

2025.03.09.

megközelítések kanonizálásával: annak a szemiotikai térnek a logikáját vizsgálták ezek a kutatások, amelyre a kor szerzői az angol reneszánsz drámákat kifejezetten szánták. Csak a legfontosabb korai kutatási eredményeket említem itt meg: Glynne Wickham vizsgálatai úttörő szerepet játszottak az emblematikus színpad tulajdonságainak, valamint a színházi megjelenítés emblematikus vagy fotografikus, szimbolikus asszociációkra vagy mimetikus illúzióra épülő logikája közötti különbség feltárásában:

„Lényegében 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 (...) amely a referencialitás korlátozó keretein belül a valóságot próbálta utánozni.”¹¹

Robert Weimann, aki „nagyon hasznosan hidalja át a szakadékot a historista irodalomkritika és az előadasközpontú kritikusok és

¹¹ Glynne WICKHAM, „Angol színpadok a korai időkben (részletek)”, ford. FARKAS Zita, in *Színház-szemiotográfia. Az angol és olasz reneszánsz dráma és színház ikonográfiája és szemiotikája*. Ikonológia és Műértelmezés 8., szerk. DEMCSÁK Katalin és KISS Attila Atilla, 291–298 (Szeged: JATEPress, 1999), 155. Az emblematikus színház természetét itt taglalom: „Az emblematikus gondolkodásmód és az emblematikus színház”. In *Az angol irodalom története 2. A kora újkor irodalma az 1480-as évektől az 1640-es évekig*, szerk. KISS Attila Atilla és SZÖNYI György Endre, 274–280 (Budapest: Kijárat Kiadó, 2020).

színháztörténészek tanulmányai között”,¹² a középkori populáris, szerepjátékra épülő hagyományok örökségét kutatta, és kidolgozta a *platea*- és a *locus*-orientált karakterek és cselekedetek közötti különbségek elméletét, amely azóta is megkerülhetetlen a dráma- és színházértelmezések számára.¹³ Alan Dessen arra törekedett, hogy Shakespeare színházi szókincsét és a kortárs színházi befogadás folyamatának meghatározó tényezőit elérhetővé tegye a modern néző számára, hogy ezek segítségével olvasni tudjuk a dráma-szövegekben elhelyezett színházi, játéktéri utalásokat, helyreállítva a darabok eredeti „színpadi logikáját.”¹⁴ Andrew Gurr létrehozta a Shakespeare-színház átfogó rekonstrukcióját,¹⁵ hangsúlyozva, hogy a korabeli szokások, társadalmi viselkedési kódok, szimbolikus jelek, valamint a korabeli színházak és színpadok ismerete nélkül drámaolvasataink óhatatlanul csonkák, töredékesek maradnak. Michael Hattaway ennek a színháztörténeti irányultságnak az eredményeit alkalmazta az Erzsébet-korabeli interaktív közszínház színészi szokásainak és rendkívül önreflexív jelölési gyakorlatainak értelmezésére.¹⁶ Az új kézkönyvek és kutatási segédle-

tek egyre szisztematikusabban koncentráltak az anyagi kultúra, a színháztörténet és a szövegben rejlő instabilitás tanulmányozásának interdiszciplináris szintézisére. A kutatási irányvonalat képviselő tudósok tovább bővítették a színpadi díszlet, a színházi tér és a játszóházak interaktív jellegének fontosságát, és hangsúlyozták, hogy „a kora modern színház nem tett egyszerű, egyértelmű különbséget a színpadi tér és a színpadon kívüli tér között. A nagyszínpad és a mögötte, felette és alatta lévő terek közötti szerkezeti kapcsolat széles körű lehetőséget biztosított Shakespeare-nek és kortársainak a különböző hangzási és vizuális effektusok létrehozására”.¹⁷ A kritikai kultúratudományból, a térrel kapcsolatos vagy térbeli fordulatból származó hatás ezen a területen is termékenynek bizonyult, és a kora újkori drámairodalom tanulmányozásában a kora újkori térfelfogások értelmezése egyre jelentősebbé vált. A térnek nemcsak azért volt nagy jelentősége az emblematisz színházban, mert ezt a színházat a tágabb makrokozmosz mikrokozmosz reprezentációjaként fogták fel, amely Shakespeare *V. Henrik* című történelmi drámájának Prológusa szerint a dolgok sokaságát reprezentálja „kis helyen” (16), hanem azért is, mert a korabeli gondolkodásmódok szinte mindent térben, a térrel kapcsolatban, a térhez viszonyítva reprezentálnak. A kozmikus teret megtestesítő színházban tehát a színpadon megjelenő színészek nemcsak a világegyetem vertikális kapcsolattrendszerébe és a társadalmi rétegek térbeli, hierarchikus elrendeződésének rendjébe léptek be, hanem a térként és helyként felfogott nyelvbe, a térképek alapján működő korabeli diskurzusokba, retorikai szabályokba is. Ahogy Russell West rámutat:

¹² Erika T. LIN, *Shakespeare and the Materiality of Performance* (London and New York: Routledge, 2012), 26.

¹³ Robert WEIMANN, *Shakespeare and the Popular Tradition in the Theatre* (Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1978), 33., 212.

¹⁴ Alan C. DESSEN, *Elizabethan Stage Conventions and Modern Interpreters* (Cambridge: Cambridge University Press, 1984), 28.

¹⁵ Andrew GURR, *The Shakespearean Stage 1574–1642*. 4. kiadás (Cambridge: Cambridge University Press, 2009).

¹⁶ Michael HATTAWAY, *Elizabethan Popular Theatre: Plays in Performance* (London: Routledge and Kegan Paul, 1982); „Playhouses, Performances, and the Role of Drama”, in *A New Companion to English Renaissance Literature and Culture*. Vol. 2., ed. Michael

HATTAWAY, 42–59 (Oxford: Wiley–Blackwell, 2010).

¹⁷ Mariko ICHIKAWA, *The Shakespearean Stage Space* (Cambridge: Cambridge University Press, 2013), 150.

„A tudás kodifikációjának kora modern módjai a tapasztalat kézzelfogható, konkrét tulajdonságait hangsúlyozták, gyakran a létezés térbeli dimenzióhoz rögzítve. Sőt, a társadalmi szakadások és átalakulások hirtelen megkérdőjelezték a térbeli struktúrákat, a diszkurzív figyelem középpontjába helyezve őket.”¹⁸

Ebben a kora újkori fogalmi rendszerben, ahol „az elme részt vett a dolgok objektív rendjében, egy olyan episztemológiai konfiguráción belül, amelyben a tudás alanya és tárgya nem teljesen különült el egymástól”,¹⁹ a színház liminális kulturális gyakorlatként működött, amely mindig a térben, a térbeliség kategóriáin keresztül hatott. Résztvevőit bevonta a társadalmi, episztemikus és politikai határok folyamatos újrarajzolásába és újrakonfigurálásába, vagy ahogy Russell West-Pavlov kifejti:

„A színház működésében, amelyet az önreflexív megfigyelés rendkívüli foka felerősített, a kora újkori színházi rendszer meghatározta a saját határait, és játékosan billegtette azokat. A színház határvonalat jelölt meg a színházi fikció és a környezeti valóság között, de e határok autopoetikus megerősítése során soha nem szűnt meg saját környezetét bekebelezni és feldolgozni, és ebből a folyamatból a színházat termelte ki.”²⁰

Mivel a kora újkori közzínház nem vette figyelembe a szöveg vagy a rendező tekinté-

lyét a polgári fotografikus, illuzionista színházra később jellemző módon, ezt a társadalmi színházi jelenséget Hans-Thiess Lehmann megfigyeléseivel összhangban *predramatikus* színházként definiálhatjuk,²¹ amely kulturális interfészként, topológiai csomópontként funkcionált, és különféle időbeli és térbeli dimenziókat kötött össze.²² Történelmileg ez a predramatikus színház abban az átmeneti korszakban jelenik meg, amely a modernitás drámai színházának korához vezet,²³ és ahogyan a Lehmann-féle posztdramatikus színházban is, a modern dráma lényeges dramaturgiai elemei már jelen vannak, de a színházi produkciókat, különösen a közzínházi előadásokat, még nem az írott szöveg és a kodifikált drámai szerkezet határozza meg, hanem a színpad–közönség interakción alapuló, sokféle szimbolikus–emblemikus jelentésszinttel operáló, élő szemiotikai tér.

A fenti irányzatok egyike sem hagy kétséget afelől, hogy rekonstruálnunk kell, még ha csak hipotetikus is, a színdarabok eredeti, színpadra szánt reprezentációs logikáját. Csak ennek a logikának az ismeretében lehet aktiválni a cselekményt, az asszociációk szimbolikus–ikonografikus hálózatát és az emblematikus kódokat, amelyek átszöttek és előadásra alkalmassá tették ezeket a darabokat. A színpad reprezentációs logikája döntő jelentőségű minden dráma értelmezésében, hiszen a műfaj jellemzőjeként a drámai szöveg jelentős mennyiségű információt visszatart, és ezek a kihagyások, kitöltetlenségek, üres terek csak akkor töltődnek fel je-

¹⁸ Russell WEST, *Spatial Representations and the Jacobean Stage. From Shakespeare to Webster* (Basingstock and New York: Palgrave, 2002), 12.

¹⁹ WEST, *Spatial*... 13.

²⁰ Russell WEST-PAVLOV, *Bodies and their Spaces. System, Crisis and Transformation in Early Modern Theatre* (Amsterdam and New York: Rodopi, 2006), 76.

²¹ Hans-Thiess LEHMANN, *Tragedy and Dramatic Theatre*, ford. Erik BUTLER (London – New York: Routledge, 2016), 7.

²² Ina HABERMANN and Michelle WITEN, eds., *Shakespeare and Space. Theatrical Explorations of the Spatial Paradigm* (Basingstock – New York: Palgrave Macmillan, 2016), 2–3.

²³ Andreas KOTTE, *Studying Theatre: Phenomena, Structures and Functions* (Bern: Lit Verlag, 2010), 105.

lentéssel, amikor a szöveg színpadra kerül és aktualizálódik a színházi előadásban. Ez az aktualizálás még jelentősebb a kora újkori emblematikus színház esetében, ahol a színpad bevett elemei, a tárgyak helyzete, a tér különböző irányai mind-mind egy szimbolikus asszociációs rendszer részét képezték. Az emblematikus sokjelentésűség, kétértelműség nagy része elkerüli figyelmünket, ha a megértés kortárs ikonográfiai, színházi vagy vallási hagyományait nem dekódoljuk olvasási gyakorlatainkban. Ez a dekódolás elkerülhetetlenül szükségessé teszi annak a színházi térnek a figyelembevételét, amely a drámai szöveget befogadta az élő előadásban.

A kora újkori dráma formálódó előadásorientált megközelítései általában csak az emblematikus színház színpadának horizontális tengelyét vizsgálták, amely magában foglalja a *locus* szimbolikus terének és a *platea* interaktív, liminális terének reprezentációs logikáját; ez utóbbi, interaktív tér volt az a dimenzió, amelyben a színházi illúzió világa és a tényleges valóság világa egymásba folyt, összeolvastva mindkét világot, és egyben megkérdőjelezve mindkettő autonómiáját, önálló létezését.²⁴ A horizontális dimenzió összetett megnyilvánulásainak egyik példája az, amikor Puck a *Szentivánéji álom* végén, utolsó, álmot varázsló monológjában egyetlen kozmoszba olvasztja a darab világát és a közönség világát. Kevésbé kapott azonban kritikai figyelmet a nagyobb színházi tér egyformán jelentős összetevője, a vertikális dimenzió, amelyen keresztül minden kora újkori darab egy kozmikus, univerzális rendszerbe ágyazódott. Ebben a kiterjesztésben a dráma cselekménye és jelölőhálózata az alvilág és az ég között húzódó rendszerbe ágyazódnak, a reneszánsz színház középkori gyökereiből örökölt függőleges, analóg világrendet képviselve. Magát a kora újkori nyilvános színházat, amely az

analóg gondolkodáson és a mikrokozmosz-makrokozmosz kapcsolatok filozófiáján alapult, a kozmikus rend és az egyetemes harmónia hangsúlyos emblémájának tekintették. A Globe Színház közönsége úgy érezhette, hogy a világ mikrokozmosz laboratóriumában van, ahol kozmikus kérdéseket boncolgatnak. Az angol reneszánsz színház ugyanakkor éppen azért volt képes erőteljesen képviselni a káoszt, a diszharmóniát és a zűrzavart is, mert elsősorban a rend emblémájaként funkcionált. A kozmikus és társadalmi rendezetlenség előtérbe helyezésének gyakran visszatérő technikája volt a színházi tér vertikálisának megfordítása. Ez az inverzió a karneváli társadalmi gyakorlatok jellegzetes vonása, de gyakran többet jelentett, mint pusztán zavarosságot vagy káoszt. A szexuális energiák május elsejei felszabadítása a populáris rítusokban, vagy a *Macbeth* legelején a világ rendjét feje tetejére állító „Szép a rút, és rút a szép” víziója erőteljesen felkelti a zavar vagy a káosz képzetét, de véleményem szerint sokkal látványosabbak és hatásosabbak azok az esetek, amikor a vertikális tengelyen felcserélődnek a pozíciók, és a legfelső metapozíciót az alvilág képviselői foglalják el és bitorolják. A színház függőleges elrendezettsége igen erőteljesen tudta megjeleníteni ezt a fajta inverziót, ami sokszor mindenre kiterjedő tragikus iróniához vezetett. A vertikális irányultság megfordításának egyik legszemléletesebb korai példája a prototipikus angol reneszánsz bosszúdrámában, Thomas Kyd *Spanyol tragédiájában* jelenik meg, ahol a menny metapozícióját, amelyből valamiféle isteni terv kibontakozása várható, a bosszú allegóriája és Don Andrea szelleme foglalja el. Az alvilág e két ügynöke valószínűleg alulról felfelé haladva érkezett a helyére a korabeli színpadon, áthaladva a csapóajtón, feltehetően a színpad feletti erkélyre. Így az alvilág képviselői a legmagasabb metapozícióba kerülnek itt – Isten transzcendentális helyét sajátítják ki, de ezt a darab szereplői nem veszik észre. A bosszúk szövevényes hálójában a szereplőknek

²⁴ WEIMANN, *Shakespeare and the Popular...*, 212.

cselekvésben kell túltenniük egymáson. Igyekeznek a többiek fölé emelkedni, de nem tudják, hogy a legfőbb bosszúálló helye, amelyért mindannyian harcolnak, már visszavonhatatlanul el van foglalva: maga a Bosszú van ott.

Hasonló vertikális inverzió alkotja sok más tragédia világának építőkövét. A *Hamlet*ben a Szellem az alsó és a felső világban egyaránt aktív, ezzel tagadva az isteni, transzcendentális vonatkoztatási pont lehetőségét – a Szellem mindenütt való jelenléte gyakran megtalálható a posztmodern adaptációkban, például a Bódy Gábor által rendezett színpadi és tévéfilmváltozatban is. A *Titus Andronicus*ban Aaron, a fondorlatos gazember alulról emelkedik fel, majd a királynő kegyeltje és szeretője lesz, és később gyakran a legmagasabb metapozíciót foglalja el, amit Julie Taymor filmadaptációja is erőteljesen hangsúlyoz, itt ugyanis Aaron kapja az egyetlen olyan beállítást, egy erkélyről szemlélve a környezetét, amely a teljes filmet felölelő metaperspektívát biztosítja. Thomas Middleton drámájában, *A bosszúálló tragédiája* elején Vindice az alvilág képviselőjeként mutatja be volt menyasszonya, Gloriana koponyáját, amely a síri világból visszatérve most elkíséri a bosszút forraló főszereplőt a korrupt hercegi udvarba; később, miután hosszú prólógusában Vindice egyértelműen minden egyéb fölé helyezte és egyfajta fétissé változtatta, a koponya válik a tragédia mozgatórugójává. Amikor ezeket a kora újkori darabokat olvassuk, meg kell próbálnunk képzeletünkben színpadra állítani őket, hogy a cselekményt a színház szemiotikai terében helyezzük el, mind horizontális, mind vertikális értelemben. Gloucester jól ismert prólógusszerű, első monológja a *III. Richárd*ban elveszíti legfontosabb implikációit, ha nem a középkori hagyományokra épülő Vice-karakter pozíciójában képzeljük el, olyan *platea*-orientált karaktert, aki a színpad interaktív határain a közönségbevonás motorjaként működik, és folyamatos, élénk kapcsolatot tart fenn a nézőkkel. Vindicét a darab elején

– ismét az emblematikus kódok és a korabeli színházi hagyományok alapján – a legjobban a *memento mori* hagyomány képviselőjeként lehet elképzelni, aki nemcsak az események menetét bemutató, a nézőket mozgósító szokásos moralizálásért felel, hanem a tragédia térbeli vektorainak megfordításaért is: az ikonográfiai hagyomány koponyáját teszi meg uralkodójává, minden más fölé helyezi, ami az inverzió újabb példájához vezet. A sírból, vagyis az alvilágból kiemelt koponya a világ legmagasabb pontjára kerül, ekkor azonban még mindig az ikonográfiai, emblematikus jelentéssűrűségbe ágyazódik – majd pedig egy szempillantás alatt demetaforizálódik, amikor Vindice elárulja, hogy nem a vallásos tanítások unalomig ismert kellékével állunk szemben, hanem egykori szerelmének koponyájával. Az ikonográfiai hagyományok jelölőivel telített embléma hirtelen megdöbentően nyers anyagi valósággá, egy darab csonttá alakul át – ugyanúgy, ahogy a Giovanni törére tűzött szív a *Kár, hogy kurvában*.

A világ rendjének ilyen inverzióját, az univerzumban és a társadalomban bekövetkező zűrzavart az angol reneszánsz tragédiák gyakran anatómiai részletességgel és anatómiai képekkel fejezik ki. Amennyiben a Lehmann által definiált posztdramatikus színházban a testből újfajta energiák szabadulnak fel, „akár úgy is, hogy az előadás az elviselhető szélsőségét rituális kegyetlenségben keresi, vagy hogy a test számára elviselhetlent és idegent a (bőr)felszínre sodorja”,²⁵ úgy a predramatikus színházban is ugyanez történik. Az emblematikus színházban színre vitt erőszak, csonkolás, boncolás, az anatómiai színházból kölcsönzött számos beállítás a kora újkori szubjektum „terra incognitáját”²⁶ állítja a nézők elé ismeretelméleti kísérletként. A korban új módszerekre volt

²⁵ Hans-Thies LEHMANN, *Posztdramatikus színház*, ford. KRICSFALUSI Beatrix, BERECS ZSUZSA, SCHEIN GÁBOR (Budapest: Balassi Kiadó, 2009), 196.

²⁶ Uo.

szükség a tudással kapcsolatos új kérdések megválaszolásához – olyan módszerekre, amelyek túlmutatnak a hagyományos válszokon, áttörnek a felszínes látszatokon, és feltárják a hiteles tudás mélységeit. Az anatómiai figyelem arra irányul, hogy a megnyílt emberi test hogyan képes feltárni valamilyen korábban ismeretlen valóság titkait. Ahogy Suzan Zimmerman érvel:

„A reformáció a katolikus hermeneutikával szembeni kihívása során saját antropomorf képalkotása miatt kettős kötelékbe került, a kora modern színház az anyagi test tulajdonságait vizsgálta, beleértve az előadóét is, éppen az ezzel a kérdéssel kapcsolatos ideológiai válság közepette.”²⁷

Hillary Nunn arra mutat rá, hogy „a korai Stuart drámaírók kihasználták az anatómiai és az üzletszerűen működő drámai színházak közötti hasonlóságokat, hogy új jelentésrétegeket adjanak a fizikai megcsonkítás drámai ábrázolásához és az ilyesfajta színpadi erőszak szemtanúihoz.”²⁸

A bosszútragédiákban rendszeresen megjelenő testi, anatómiai megjelenítések megértéséhez ki kell térnünk a darabokat színpadra állító kora újkori angol színházak és az anatómiai színházak fejlődése között megfigyelhető párhuzamokra, hasonlóságokra, és a kor általános anatómiai érdeklődésére – ez fog közelebb vinni bennünket a *Hoffman* megértéséhez is. Az anatómiai színházak európai története a 14. századig nyúlik vissza, amikor az első nyilvános boncolásokat végezték. A 16. századra a nyilvános anatómiai előadás egész Európában, Leidentől és Padovától Bolognáig és Montpellier-ig intéz-

ményesített társadalmi látványossággá vált, az Erzsébet-kor végére pedig Angliában a londoni közszínházak népszerűségével vetekedett. 1636-ban, amikor a borbélyfelcserek céhének nagytermében a rengeteg érdeklődő miatt már nem lehetett boncolásokat tartani, sőt, a környező utcák forgalma és biztonsága is veszélybe került, a londoni céh a híres építész és színpadi tervezőt, Inigo Jonest kérte fel, hogy tervezzen számukra egy állandó anatómiai színházat. Míg fejlődésük későbbi szakaszában az anatómiai színházak rendszerint az egyetemeken kaptak helyet, a nagy tudományos intézmények megalapítása előtt leggyakrabban a templomokat használták nyilvános boncolásra. Az egyik leghíresebb állandó anatómiai színház az 1580-as években épült Leidenben, egy templom belsőjében. A helyszín azért volt alkalmas és jelentős, mert a felboncolt testet a maga összetett harmóniájában szent templomnak tekintették, amely az isteni teremtség mindent átható összhangját illusztrálja. Csak alaposan megfontolt okokból lehetett megnyitni, a nyilvános bűnbánathoz hasonló rituális keretek között.

Az anatómiai színház népszerűsége odáig nőtt, hogy a nyilvános boncolások mellett nagy szenzációvá vált az egzotikus állati preparátumokat és emberi tetemeiket, különösen különleges körülmények között elhunyt emberek tetemeit tartalmazó kiállítás, az anatómiai múzeum. Az anatómiai színházak amellet, hogy (bár néha csak rövid időszakra) boncolásoknak adtak otthont, szenzációszámba menő kiállítóterekként is funkcionáltak, amelyeket a német nyelvterületen a *Kunstkammer* vagy *Wunderkammer* néven, angol nyelvterületen pedig a *Cabinet of Curiosities* néven ismertek, és a modern természettudományi múzeumok előfutáinak tekinthetjük őket.

Az anatómiai színházak előadásai drámai természetűek voltak, a holttestből, az anatómusból és a nézőkből egyaránt színészek lettek. Ez összhangban volt azzal a korabeli vélekedéssel, hogy minden emberi test fel-

²⁷ Susan ZIMMERMAN, *The Early Modern Corpse and Shakespeare's Theatre* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2007), 16.

²⁸ Hillary M. NUNN, *Staging Anatomies: Dissection and Spectacle in Early Stuart Tragedy* (Ashgate, 2005), 4.

boncolható szerkezet, de struktúrájában mégis az egész világ rendjét tükrözi. Nem véletlen, hogy a kora újkori szubjektivitást vizsgáló drámák gyakran tematizálták a testet, a darabokat színpadra állító emblematiszuszínházak pedig rendszeresen az anatómiai színházak jelenségeit tükrözték, színházi anatómiává alakítva az előadásokat. A társadalmi látványossággá alakuló nyilvános boncolást az egyéni kíváncsiság fűtötte, de az érdekesítő felszín alatt egyúttal ott húzódtak a kora újkor feszültségei és ellentmondásai: a tudásformák, a hatalmi struktúrák és a vallási meggyőződések antagonizmusai. A vallási konzervativizmus és a tudományos kísérletezés, a hiedelmekre alapuló babonák és a korai empirikus tudomány megfigyelésre épülő feltevései állandó feszültségben léteztek egymás mellett mindkét színház típusban.

Jogi és politikai megfontolások is áthatották a boncolást. A törvény szerint a felboncolt test mindig egy elítélt bűnöző teste volt, a boncolást ugyanis a büntetés részének tekintették, ezzel is erősítve az igazságszolgáltatás intézményesített jelenlétét. Ez igazolta a boncolás vallási tilalmának megsértését. A nyilvános boncolás bonyolultságát tovább befolyásolták a népi hiedelmek, például az a babona, hogy a holttestek életre kelhetnek. Széles körben elterjedt az a hiedelem, hogy a halottak nem maradtak teljesen halottak a haláluk után egy ideig, és bármelyik pillanatban felkelhetnek a boncasztalról. Ezek a korabeli reakciók és feszültségek a közszínházban játszott tragédiák nézőiben is megerősödhettek, például amikor az egyik legnépszerűbb reneszánsz darab, a *Spanyol tragédia* csúcspontján Hieronimo elhúzza a színpad hátsó, elhatárolt terét takaró függönyt, és feltárja fia több napja temetetlen holttestét.

Az anatomizálásnak átfogó ismeretelméleti tétje volt a korszakban. A kora újkori kultúra egészét egyfajta expanzív befelé fordulás jellemzi: ez az egyre táguló, de befelé irányuló figyelem adja a dramaturgia és a kép-

világ építőkövét azokban a drámákban, amelyeket Shakespeare és kortársai a kor színpadára terveztek. A harmónia és a rend felbomlását egy olyan világban ábrázolják, ahol a test és a lélek egysége csonka, megnyílik, szétszakad és feldarabolódik. Végtagok, testrészek kelnek útra, de a mindent átfogó befelé irányultság nem korlátozódik a test szintjére. Mintha a tudat laboratóriumában lennénk, újra és újra bepillantást nyerhetünk a mentális folyamatok anatómiájába is. A kora modern dráma kettős, fizikai és mentális anatómiát végez, és folyamatosan teszteli a jelentés, a tudás és az identitás határait: a kora újkori szubjektum tudatán átszűrte, feldolgozott és felnagyított önboncolásnak lehetünk tanúi, de ezt a mentális behatolást mindig a megnyílt test, hús, bomlás, szennykeveredés és betegség képei kísérik. Jonathan Sawday rámutat arra, hogy a reneszánsz anatómia történetében fokozatos elmozdulás történt a nyilvános boncolástól a drámai előadásként funkcionáló közösségi látvány, vagyis az anatómus figuratív önboncolása felé. „A test tudományát nemcsak a bitóról levett holttesteken kellett működtetni, hanem az anatómus saját testén is.”²⁹ Az anatómiai színházban megrendezett önreprezentáció és önboncolás párhuzamot talál a kora újkori tragédia főszereplőjének kétirányú, mentális és testi önanatómiájában.

Ebben a kettős anatómiában kitüntetett szerep jut a test kültakarójának. A bőr, a külső borítás, amelyet el kell távolítani az igazság feltárásához, nemcsak a boncolás ábrázolásában játszik kiemelkedő szerepet, hanem az angol reneszánsz tragédiákban is. Ezt találjuk majd Chettle tragédiájában is, de ennek megértéséhez jobban el kell elmélyednünk a bőr kora újkori szemiotikájában.

A kora modern angol kultúra szisztematikusan állítja színpadra „a külső határok erő-

²⁹ Jonathan SAWDAY. *The Body Emblazoned. Dissection and the Human Body in Renaissance Culture* (London and New York: Routledge, 1995), 110.

szakos, de módszeres átlépését, és a test sérülékeny belsejébe való behatolást.”³⁰ Norbert Elias kifejezését alkalmazva azt mondhatjuk, arra irányulnak ezek az erőfeszítések, hogy feltárjuk, mennyiben tekinthető a környezetétől elkülönülő, önálló entitásnak az ember. Mi az emberi lényt körülvevő burok, és mi van azon belül – mi az a tok, az a tartály, amelyben a szubjektivitás kialakulófélben lévő, új formája, a *homo clausus* található? „Vajon a test az edény, mely bensejében tartja elzárva voltaképpen önmagunkat? Vajon a bőr a határ a 'belső' és a 'külső' között?”³¹ Hozzá kell tennünk azonban, hogy ez a bőrbe való behatolás mindig a látás és megfigyelés új szokásainak, valamint a befelé forduló figyelemnek, a kora modern szubjektumot formáló új ismeretelméleti attitűd metaforája.³² Ismeretelméleti és szemiotikai tétje van abban a korban, amikor a feltörekvő *homo clausus*, a kora újkori szubjektivitás alapja, egyszerre formálódik a kimozduló középkori világmodell diskurzusai, a protestantizmus által kezdeményezett, sokszor traumatikus reformok és a modernitást megelőlegező új világmodell révén. Ez a változás az átláthatóság által-

nos elvesztésével jár, mind társadalmi, mind egyéni szinten, és az ember külseje és belseje közötti határvonal, a bőr újszerű felfogását eredményezi, amely szerint az emberi kültakaró egyfajta akadály, védőzóna a belső és a külső világ között. David Hillman kifejti, hogy „az átlátszóság elvesztése, a 'láthatatlan fal' érzékelése a test belseje és külseje között jórészt a reneszánsz találmánya, amely nélkül nehéz elképzelni a fegyelmezett, privát entitásként felfogott egyén fogalmát. Ugyanígy elválaszthatatlan a jelenlét a protestantizmus interiorizáló tendenciájától, amely a belső meggyőződésre és a magányos imára helyezi a hangsúlyt.”³³ A bosszútragédia tipikusan anatómiai képeibe ágyazva a bőr megsértése, felnyitása előtérbe helyezi a valóság kiszámíthatatlanságát és azt a szorongást, amellyel a kora újkori szubjektum arra törekszik, hogy felismerje, mi van a felszín, a bőr másik oldalán. A felszínekre, a dolgok bőrére irányuló figyelem áthatotta az egész kora modern kultúrát és így a drámai, színházi reprezentációkat is. Andrea Ria Stevens felhívja a figyelmet arra, hogy Shakespeare idejében nem volt igazi különbség az „ipari” festékek és a kozmetikai anyagok között.³⁴ A kora újkori emblematisztikus színházban tehát a korabeli közönség ugyanazokat az anyagokat látta a színpadi vásznon és kellékeken, mint az emberi testeken, ezért a színpadi festészet nem tudott „természetes” hatást kelteni, inkább elrejtette saját mesterséges, színpadi jellegét, és a felületek jelenlétére, szerepére irányította a figyelmet.

A bőrnek mint az egyik legfontosabb felszínnek a természetéről alkotott elképzelé-

³⁰ Maik GOTH, „'Killing, Hewing, Stabbing, Dagger-drawing, Fighting, Butchery': Skin Penetration in Renaissance Tragedy and Its Bearing on Dramatic Theory”, *Comparative Drama* 46 (2012): 139–162, 144.

³¹ Norbert ELIAS. *A civilizáció folyamata*, ford. Ford. BERÉNYI Gábor (Budapest: Gondolat, 2004), 41–42.

³² David Hillman nem kevesebbet állít, mint hogy a megtestesültségnek ez az új felfogása, a *homo clausus* kialakulása elengedhetetlen volt a kora modern dráma kialakulásához és felemelkedéséhez. David HILLMAN, „Homo Clausus at the Theatre”, in *Rematerializing Shakespeare. Authority and Representation on the Early Modern English Stage*, ed. by Bryan REYNOLDS and William N. WEST, 161–185 (London – New York: Palgrave Macmillan, 2005), 161.

³³ David HILLMAN, *Shakespeare's Entrails. Belief, Scepticism and the Interior of the Body* (Houndmills – New York: Palgrave Macmillan, 2007), 167.

³⁴ Andrea Ria STEVENS, *Inventions of the Skin. The Painted Body in Early English Drama, 1400–1642* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2013), 3.

sek a Tudor- és Stuart-korszakban jelentős változásokon mentek keresztül, de az anatómiai értekezésekben szinte mindig erőteljes hangsúly kerül a bőr látványára. A holttest lenyűzött bőre a korábbi felcserkézikönyvekben, a valódi anatómiai könyvek elődeiben is megjelenik. Ezeket a kézikönyveket eleinte főként harctéri felcserek és borbélysebészek számára írták, de ismerjük például a francia Henri de Mondeville *Chirurgiáját* 1306-ból, amelyben a bőrről szóló részt egy külső borításától megfosztott emberi alak vezeti be, aki saját bőrét a hajkoronával együtt zászlóként hordozza egy rúdra akasztva.³⁵ Juan Valverde de Amusco *Historia de la Composicion del Cuerpo Humano* (Róma, 1556) című művében, valamint Giacomo Berengario da Carpi (Berengarius) *Commentaria cu[m] amplissimis additibus super anatomia Mu[n]dini* című művében (Bologna, 1521) az önnyűzés folyamatának több szakaszát is megtaláljuk. Berengario olasz anatómus volt az első, aki saját boncolásai alapján illusztrált anatómiai könyvet adott ki. Ebben a művében Mondino 14. századi anatómiáját kommentálja, előrevetítve Andreas Vesalius gazdagabban és pontosabban illusztrált, de későbbi, 1543-as munkáját. Egyik ábrázolásán egy terhes nőt látunk, felnyitott hassal és feltárt uteruszal, és bár a lefejtett és elvetett bőr ezúttal nem áll a látvány középpontjában, a képen feltárul az anatomizáló megismerés, a felszín mögé hatoló ismeretelméleti aktus pillanata.

A 17. század elejére a klasszikus tekintély, Galénosz tanítása alapján korábban porózusnak és védtelennek hitt bőr nagy jelentőségű, erős védőpajzsá alakult át, egyfajta erődítménnyé, amely az értékes szerveket és az emberi lelket magába zárja.³⁶ Az angol

reneszánsz dráma reprezentációs stratégiáinak és tematikus képrendszereinek, valamint a korszak anatómiai ábrázolásainak tükrében megállapíthatjuk, hogy a bőr nem csupán eldobható külső réteg volt, nem valami jelentéktelen függelék, amelyre a boncolás során nem is terjedt ki a figyelem. Az anatómiai könyvekben az önnyűző ember visszatérő képeibe, a lecsupaszított bőr tartós jelenlétébe és a tragikus drámai testek feltárásába beleszótt ismeretelméleti tekintet azt jelzi, hogy a test kültakarója mint ki nyilatkozó elem egyre növekvő jelentőségre tesz szert a boncolási folyamatban és a színpadra állított tragédiák képrendszerében egyaránt. A bőr eltávolításával veszi kezdetét a test feltárása, és ennek a kezdeti aktusnak a visszatérő hangsúlyozása az anatómiát, a boncolás feltáró mozzanatát a bizonytalan ismeretek, újabb tudásformák és tapasztalati területek kutatásának allegóriájává varázsolja. Ezeknek a kutatásoknak a tétje többek között az volt, hogy meg tudjuk-e találni az ember régóta keresett esszenciáját, pontosan beazonosíthatjuk-e a lélek lakóhelyét, el tudunk-e jutni az eliasi „tok” által őrzött titkok mélyére.

Ezzel végül eljutottunk annak a tragédiának a kezdő jeleneteihez, amely soha nem látott intenzitással helyezi a figyelem középpontjába a „dermatológiai boríték” eltávolítását a tokról, amely állítólag azt a lényegiséget tartalmazza, ami emberré tesz bennünket. Henry Chettle *Hoffman* című bosszútragédiája a filológiai és színháztörténeti kutatások alapján 1602 körül született, ugyanakkor vagy kicsit később, mint Shakespeare *Hamletje*. A korporális látványalkotást, az anatómiai motívumok színrevitelét, az egymásnak feszülő és egymást kioltó ellentétpárok által keletkeztetett kétértelműséget, bizonytalanságot ugyanakkor olyan végletekig fokozza, hogy a reneszánsz drámai kánonban marginális helyet kapott csak.

³⁵ Sanjib K. GHOSH, „Henri de Mondeville (1260–1320): Medieval French Anatomist and Surgeon”, *European Journal of Anatomy* 19. 3. sz. (2015): 309–314, 311.

³⁶ Tanya POLLARD, „Enclosing the Body: Tudor Conceptions of the Skin”, in *A Companion to Tudor Literature*, ed. by Kent CARTWRIGHT, 111–122 (Wiley – Blackwell, 2010), 115.

A kritikusok és irodalomtörténészek szívesebben sorolták egy kategóriába a reneszánsz dráma „dekadens”, hanyatló, Shakespeare utáni korszakában született melodramákkal vagy rémdramákkal. Évszázadokig az a kritikai közhely uralta befogadástörténetüket, hogy ezek a darabok a végletekig és az érthetlenségig hajszolják a kora modern kor társadalmi – politikai feszültségeinek és korai tudományos kísérletezéseinek megjelenítését, így például az anatómia iránti érdeklődést. Ezen a véleményen volt pályája korai szakaszában T. S. Eliot is, és ezek a kritikai vélekedések az angolszász országokban is csak a huszadik század második felére cserélődtek le, a nem angol nyelvű befogadói környezetben pedig egészen a mai napig megpecsételték a Jakab- és Károly-kori drámaírók sorsát és a kánonból kiszorított helyzetét.³⁷

Henry Chettle nagyjából Shakespeare-rel egy időben alkotott, korábban, mint a „hanyatló” korszak drámaírói, és színházi karrierje kiváló példája a kora újkori színházi intézmény működésének. Rendkívül termékeny drámaíró volt, a korabeli színházi dokumentumok, a cenzori hivatal, Philip Hens-

³⁷ Az angol reneszánsz dráma harmadik, Shakespeare utáni, hanyatló vagy dekadens korszakáról először igazán hosszan tartó hatással John Addington SYMONDS állította fel ezt a korszakolást: *Shakespeare's Predecessors in the English Drama* (London: Smith, Elder & Co., 1900), 3. Lásd még: Alex MURRAY, „Fin-de-Siècle Decadence and Elizabethan Literature”, *English Literature in Transition, 1880–1920*, 62, 4. sz. (2019): 482–505. Shakespeare és kortársainak kanonikus helyzetéről itt értekeztem korábban: „Kortársaink-e már kortársunknak, Shakespeare-nek a kortársai? Avagy mi közük van a »szexelő hulláknak« az angol reneszánsz tragédia recepciójához?” In *Hamlet felnevet: Írások P. Müller Péter hatvanadik születésnapjára*, szerk. PANDUR Petra, ROSNER Krisztina és THOMKA Beáta, 86–93 (Pécs: Kronosz Kiadó, 2016).

lowe naplója és Francis Meres *Palladis Tamiája* arról tanúskodik, hogy 1590 és az 1600-as évek eleje között legalább negyvennyolc darabnak volt egyedüli vagy társszerzője, mégsem maradt fenn egyetlen drámája sem a Hoffman kivételével. Ez nem jelenti feltétlenül azt, hogy a darabok nem voltak elég jók, sokkal inkább annak a jele, hogy az Erzsébet-korban óriási igény alakult ki a színdarabok és általában a nyilvános társadalmi látványosságok iránt, és Chettle, mint oly sok kortársa, szinte folyamatosan, megrendelésre dolgozott. A drámák azonban vagy nem kerültek nyomdába, vagy nem maradtak fenn, és az arányokat tekintve sokkal nagyobb lehetett azoknak a szövegeknek a száma, amelyekről mára egyáltalán semmit nem tudunk. Wendy Griswold összesítése szerint, amiről tudomásunk van, az a korban írt és bemutatott darabok harminc százaléka lehet. Ennek a kevesebb, mint egyharmadnak a 40 százaléka megint csak olyan dráma, amelynek létezéséről tudunk ugyan, a szövege azonban nem maradt fenn: az 1571 és 1642 közötti időszakból 1540 drámáról van valamilyen ismeretünk, ezek közül 629-nek nem maradt fenn a szövege, eltűnt darabként tartjuk számon őket.³⁸ Chettle tehát a korabeli színházi jelenség „napszámosa” volt, és gyakran egy vagy több társszerzővel együttműködve, nagy tempóban dolgozott.³⁹ Ezt sokáig fel is rótta neki a kritika, az újabb színház- és kultúrtörténeti kutatások azonban egyre inkább a korszak általános jelenségeként írják le ezt a gyakorlatot.

A következőkben azt igyekszem bemutatni, hogy új kultúrtörténeti és színháztörténeti ismereteink tükrében, a kora újkori

³⁸ Wendy GRISWOLD, *Renaissance Revivals. City Comedy and Revenge Tragedy in the London Theatre, 1576–1980* (Chicago – London: University of Chicago Press, 1986), 214–215.

³⁹ Roslyn L. KNUTSON, „Henry Chettle, Workaday Playwright”, *Medieval & Renaissance Drama in England*, 30 (2017): 52–64.

ismeretelméleti válság kérdésfeltevéseinek, az anatómiai kísérletezésnek a kontextusában hogyan kaphat koherens és releváns jelentésstruktúrát a darab, különösen akkor, ha előadasközpontú megközelítésben olvassuk, és a korabeli emblematikus közszínház térkezelése alapján színre vitt bosszútragédiaként olvassuk.

A tragédia nyitójelenetében megtudjuk, hogy a bosszúálló Hoffman, az idősebb és nemrégiben kivégzett Hoffman fia ellopta apja anatómiáját a lüneburgi nyilvános bitóról, és a hulla koponyán ott van a vaskorona, amely kiégte az agyát.⁴⁰ Hoffman, aki most remeteként egy barlangban él, a megfelelő pillanatot várja, hogy bosszút álljon azokon az előkelőségeken, akik kalózkodás hamis vádjával halálbüntetést szabtak ki apjára, aki korábban admirálsi rangban jelentős szolgálatokat tett az államvezetésnek. Barlangja hátsó szegletében felfedi apja ott lógó „anatómiáját”, és akárcsak Hieronimo, Hamlet vagy Vindice, ő is a Bosszú allegóriájához fohászkodik. A kérdés, amely bizonyára megfogalmazódik a modern olvasó fejében, nagyon egyszerű: „Mi a fene folyik itt?” Vagy, kölcsönözve Vasques megdöbbent szavait, melyeket a dolgozat elején idéztem a *Kár, hogy kurva* című bosszútragédiából: „Mi ez a rejtvény?” Mi az az „anatómia”, amely egy barlangban lóghat, vaskoronával a halott koponyáján? Hogy kell értenünk azt, hogy a mocskos kezű pancserek egy álló napig dolgoztak metszőkéseikkel Hoffman szegény, megnyomorított apján?⁴¹ Patricia

Parker szavaival élve ezeket a sorokat kontextualizálnunk kell a bosszútragédia kortárs kulturális szemantikájában,⁴² hogy tisztázzuk a „feladvány” alapvető összetevőit, mielőtt továbblépnénk a színpadi tér logikájának rekonstruálására, amely a drámában több szempontból felfokozottan liminális térként épül fel. Ebben a térben a tragédia az anatómizálás aktusát és látványát többször is episztemológiai kísérletként jeleníti meg, amely a bőr eltávolításával a felszín mögötti, mélyebb igazság megismerésére tesz kísérletet.

Először is azt kell megállapítanunk, hogy a kora újkori diszkurzusokban az „anatómia” azt a csontvázat jelentette, amelyről a bőrt és a húst eltávolították. Az öreg Hoffman állítólagos bűne a kalózkodás volt, a korban csaknem a felségárulás súlyával felérő bűncselekmény, amelyért nem egyszerűen kivégezték az elítéltet, hanem még halálában is megkínozták és megalázták. Ahogy ez szokás volt az ilyen látványos kivégzéseknél, amelyekkel a hatalom arra törekedett, hogy a tömegekben elrettentő hatást váltson ki, az idős Hoffmant égő, forró vassal koronázták meg,⁴³ agyvelejét a forrásig hevítve, majd

sion knives / On my oppressed poor father.
(1.3.4–7)

⁴² Patricia PARKER, „Barbers and Barbary: Early Modern Cultural Semantics”, *Renaissance Drama*, New Series, 33 (2004): 201–44, 202.

⁴³ Az izzó vaskorona mint kivégzési módszer főként felségárulás és lázadás esetén volt használatos. Paul Browne egyenesen azzal érvel, hogy Chettle Dózsa György 1514-es kivégzésének ikonográfiáját vehette mintának tragédiájában. Nincs kizárva, hogy Chettle valóban hallott ilyen esetekről az Admirális Emberei társulat egyik színészétől, aki utazásai során találkozhatott Dózsa György és a gdanski Hans Hofeman történetével, akit 1580-ben végeztek ki nyilvánosan. Paul Browne, „A Source for the ‘Burning Crown’ in Henry Chettle’s *The Tragedy of Hoffman*”,

⁴⁰ LORRIQUE: Well sir, ne’er fear me. This is an excellent fellow, a true villain fitter for me than better company: this is Hans Hoffman’s son that stole down his father’s anatomy from the gallows at Luningberg. Ay, ‘tis the same! Upon the dead skull there’s the iron crown that burnt his brains out. (1.1.98–101)

⁴¹ HOFFMAN: There were a sort of filthy mountebanks, / Expert in nothing but in idle words, / Made a day’s work with their inci-

holttestéről a bőrt lenyúzták, és húsát csontig faragták a „mocskos imposztorok”, vagyis az anatómus munkáját utánzó hóhérok. Így alakították át a hullát „anatómiává”, azaz csontvázzá, amelyet az ifjú Hoffman ellopott, hogy rejtekhelyén fellógatva egyfajta privát kiállítást csináljon belőle, hasonlatost azokhoz a csontvázakhoz, amelyek az anatómiai színházak karzatait vagy az anatómiai múzeumokat díszítették. Bosszújára készülve Hoffman kihasználja az alkalmat, mikor szigete partjára sodródik az ifjú lüneburgi Ottó, az idős Hoffmant kivégeztető herceg fia, és kijelenti, hogy túltesz az apja holttestén dolgozó botcsinálta hóhér-anatómusokon. Ottót ugyanazzal a módszerrel végzi ki, ahogy annak idején apja életét kioltották: fejére tüzes vaskoronát tesz, majd holttestéről a bőrt és a húst lefejt, a merő csontig lecsupaszítja, majd ellensége „anatómiáját” apja csontváza mellé akasztja barlangja mélyén. Szaporodnak a gyűjtemény darabjai, mintha valódi anatómiai kiállítás készülődne.

Mindezt egy olyan környezetben ismerjük meg, amely, ahogy korábban állítottam, fokozottan liminális helyszín: Hoffman barlangja egy szigeten van a széles tenger hullámai között, ahol nincsenek hivatali tisztviselők, katonák vagy rendőrök, aki fenntarthatnák a rendet. Maga a tenger mint földrészeket és nemzeteket összekötő interfész mindig is a katonai és kereskedelmi ügyletek képlékeny és folyton vitatott terepe volt, külön törvényekkel, alkukkal, ideiglenes határokkal, ahol a megállapodásokat és követeléseket sokkal nehezebb volt betartatni és ellenőrizni, mint a szárazföldön. Ennek tetejében az öreg Hoffman személyes története tovább növeli a darab liminális kozmoszának kétértelműségét. Hoffman apja az állam köztisztviselőként álló és magas rangú szolgálója volt egészen addig a pontig, amikor kalózkodással vádat emeltek ellene, de a jogi helyzet megértéséhez tudnunk kell, hogy

maga a kalózkodás rendkívül nehezen megragadható kategória volt a kora újkorban. A térbeli, kartográfiai, hajózási, felfedezésekkel és hódításokkal, korai gyarmatosító misztsziókkal kapcsolatos kutatások közelmúltbeli reneszánszának tudósai, akik a nyílt tengert éppúgy diszkurzív térnek tekintik, mint földrajzi területnek, az elmúlt néhány évtizedben egyre nagyobb figyelmet fordítottak a kalózkodás jelenségére.⁴⁴ A kalóz, hivatása szerint egyfajta „magánügynök”, jellegzetesen közbülső ágens. Derek Dunne kifejti: „ahhoz, hogy eldöntsék, egy hajózási cselekmény kalózkodásnak vagy egyszerű magántulajdonba vételnek minősült-e, nem azt kellett legfőképpen megvizsgálni, hogy történetesen milyen bűncselekményt követtek el a nyílt tengeren, hanem sokkal inkább azt, hogy a szóban forgó hajó rendelkezett-e a szükséges védjegylevéllel vagy sem.”⁴⁵ A darab világának köztességét, abjekt átláthatatlanságát tovább súlyosbítja az élet és halál, a holttest és a csontváz, az anatómia és az anatómus között ingadozó testek története.⁴⁶ Hoffman, a bosszúálló-anatómus ugyan-

⁴⁴ Lásd például Claire JOWITT, ed. *Pirates? The Politics of Plunder, 1550–1650* (London – New York: Palgrave Macmillan, 2007); Daniel VITKUS, *Turning Turk: English Theater and the Multicultural Mediterranean, 1570–1630* (London – New York: Palgrave Macmillan, 2003); John COAKLEY, Nathan KWAN, David WILSON, eds. *The Problem of Piracy in the Early Modern World. Maritime Predation, Empire, and the Construction of Authority at Sea* (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2024).

⁴⁵ Derek DUNNE, *Shakespeare, Revenge Tragedy and Early Modern Law: Vindictive Justice* (London – New York: Palgrave Macmillan, 2016), 124.

⁴⁶ A reneszánsz bosszútragédiákra általában, a Hoffmanra pedig különösen áll Julia Kristeva megállapítása az abjektéről: az abjekt mindenekelőtt nem az, ami visszataszító vagy beteges, hanem az, ami megzavarja az identitást, ami köztes, amit nem lehet kategóri-

annak a gyötrelemnek teszi ki Ottót a forró vaskoronával, mint amelyet apja is elszenvetett, és amely ugyanúgy felolvasztja ellensége agyát, mint ahogy a sziget heterotópiájának többjelentésűségében elolvadnak az egyértelmű társadalmi értékek és kétségtelen jelentések: a heterotópia és a poliszémia senkiföldjén vagyunk.⁴⁷ A tragédia mindent elborító bizonytalansága és fluid atmoszférája közepette ugyanakkor Hoffman, az anatómus folyamatosan arra törekszik, hogy tekintélyt parancsoló, megkérdőjelezhetetlen tudást és jelentést biztosító pozíciókba helyezze magát. Hoffman irányításra törekvő tudásigényét a boncolás aktsa és anatómusi kiállása jellemzi, nagyon hasonlóan ahhoz a pozícióhoz, amelyben a kor leghíresebb anatómusát, a boncolás technikáját forradalmasító Vesaliust ábrázolja anatómiakönyvének belső címlapja.⁴⁸ Vesalius, aki átírta a klasszikus, galénoszi anatómia alapelveit és eljárásait, felfüggesztette a holttesteket, hogy a boncolás során könnyebben hozzáférjen a függőlegesen megnyúlt inakhoz és izmokhoz. Portréján azt is látjuk, hogy, ellentétben a középkorból

ákba foglalni, ami ellenáll a nyelvi rögzítettségnek. Julia KRISTEVA, *Powers of Horror. An Essay on Abjection*, ford. Leon S. ROUDIEZ (New York: Columbia University Press, 1982), 4. Az abjekt mint reprezentációs technika lényegesen hozzájárul az emblematikus színpad liminalitásának hatásához.

⁴⁷ A heterotópiát Michel Foucault terminusának értelmében használom. Foucault szerint „a tengereket járó hajó a *par excellence* heterotópia”, de megítélésem szerint ugyanez áll a kalózra, a szigetre, a civilizációtól elzárt barlangra, azaz a Hoffman kulcsfontosságú elemeire is. Michel FOUCAULT, „Eltérő terek”, ford. SUTYÁK Tibor, in *Nyelv a végtelenhez. Tanulmányok, előadások, beszélgetések*, szerk. SUTYÁK Tibor, 147–155 (Debrecen: Latin Betűk, 1999), 155.

⁴⁸ Andreas VESALIUS, *De Humani Corporis Fabrica Libri Septem* (Basel, 1543).

megörökölt hozzáállással, már nincs távolság az anatómus és a test között, Vesalius szinte átkarolja a mellett függő, felboncolt holttest alkarját.⁴⁹ A Vesalius előtti időkben az orvosprofesszor meg sem érintette a hullát, csak a tekintélyt parancsoló tudás letéményesének tekintett könyvet, Galénosz munkáját magyarázta: a boncolás alantas munkáját a boncsegéd végezte el.⁵⁰ Hoffman ugyanabban a pozícióban jelenik meg apja anatómiája előtt, mint Vesalius a felfüggesztett hulla előtt, az anatómiai hasonlóság azonban még feltűnőbb lesz, ha megvizsgáljuk azt is, hogy milyen pozíciót foglalt el az emblematikus színpadon a bosszúálló. Lakhelyének ikonográfiája, maga a barlang titkokat és okult tudást sugall, de ebben a barlangban Hoffman egy újabb barlangot nyit meg, amikor a 3. jelenet elején belép, és „felfedi a csontvázat”. Ez a tragédiát színre vivő Főnix Színház⁵¹ színpadán valószínűleg úgy történt, hogy kinyitották az ajtót, vagy elhúzták a függönyt az úgynevezett „felfedőtér” előtt – ez egy elkülönített helyiség vagy szűk, zárt tér volt a színpad hátsó részében, amely a rejtélyek, rejtekhelyek, a magánélet vagy a bezártság jeleneinek volt fenntartva. Székely György „a leleplezés helyének” nevezi,⁵² mivel azonban az elszeparált hátsó térben történő felfedéshez nem mindig társult valamilyen intrika, talán pontosabb, ha a felfedés helyszínének nevezzük, és nem feltétlenül a leleplezéssel hozzuk kap-

⁴⁹

https://hu.wikipedia.org/wiki/F%C3%A1jl:Vesalius_Portrait_pg_xii_-_c.png, hozzáférés: 2025.03.10.

⁵⁰

https://en.wikipedia.org/wiki/Mondino_de_Luzzi, hozzáférés: 2025.03.10.

⁵¹ Phoenix Theatre:

<https://shalt.dmu.ac.uk/locations/cockpitphoenix-1616-65.html>, hozzáférés: 2025.03.10.

⁵² SZÉKELY György, *Lángözön. Shakespeare kora és kortársai* (Budapest: Európa, 2003), 316.

csolatba. A függöny elhúzásának és a felfedőtér feltárásának ez az aktusa nagyon hasonlít a korabeli anatómiai könyvekben előforduló illusztrációkhoz, amelyeken az anatómus vagy maga a felboncolt hulla „rántja le a leplet” a létezés titkait rejtő testről, ami első lépésben a testet borító bőr, de lehet a hullát takaró konkrét lepel is. Hoffman a bizonyosság, a tudás és a bosszú elégtételének keresése során tárja fel apja és ellenfele „anatómiáját”. Úgy lép fel, mint akinek megvannak a módszerei, hogy felfedje a dolgok rejtett értelmét, ugyanakkor ezzel egyidejűleg sorozatosan a régi iskola, az ikonográfiai és moralizáló jelentések hagyományai között is pozicionálja magát, rendszeresen utalva a *memento mori* és az *ars moriendi* kliséire. Így, ahogy Duke Pesta érvel, egy feszültséggel teli, átmeneti állapot áldozatává válik két, egymással versengő ismeretelmélet között: a *memento mori* moralizáló, metafizikus szimbolizmusa és a tudományos, anatómiai felfedezés episztelomógiai diskurzusa között.⁵³ Feloldhatatlan, oszcilláló helyzete elméjének felbomlását és végső bukását eredményezi, és végül ő is ugyanazzal a gyötrelmes halállal néz szembe, mint amit korábban ő szabott ki Othóra: cselvetéseit, fondorlatos színjátékát, megtévesztő szerepjátzását leleplezik, és az ő agyát is „Et-naként égeti” a tüzes vaskorona. Mégis, annak ellenére, hogy a „felfedőtér” nem tárt fel végső titkokat a közönség számára, összességében azt találjuk, hogy az anatómiai képalkotás, az anatómiára, a boncoló erőfeszítésekre és az anatomizáló cselekedetekre, pozíciókra történő visszatérő utalások rendszere, valamint a tudáskeresés általános dramaturgiája koherens egésszé, a korabeli ismeretelméleti próbálkozások emblémájává kovácsolja a tragédiát, és megmenti a darabot attól, hogy merő szórakoztatóipari kellékké, olcsó melodráává váljon, amely csak a közönség szenzációéhségét szolgálja ki. Chettle *Hoffman*jára is alkalmazhatjuk Mar-

garet E. Owens megállapítását: a bosszútragedia abban a kollektív traumafeldolgozásban vesz részt, amely a kora újkorban magát a gyászolást gyászolja: a reformáció új szertartásrendje és doktrínái miatt elvesztett régi rítusokat és vigasztalási eljárásokat, az Eucharishtiában jelenlévő test közvetlenségének feladását, a test, az identitás, az ember belső képességeinek átértékelődését.⁵⁴ Ezzel egyidejűleg ugyanakkor színre viszi és megörökíti azokat az újszerű próbálkozásokat, úttörő kísérletezéseket, amelyek a kora újkor régi, emblematisztikus hagyományokat őrző, és új, empirikusan kísérletező ismeretelmélete között megnyíló szakadékból igyekeztek „a szubjektivitás új formái”⁵⁵ számára kiutat találni.

Bibliográfia

- BROWNE, Paul. „A Source for the ‘Burning Crown’ in Henry Chettle’s *The Tragedy of Hoffman*”. *Notes and Queries*, September 2004: 297–299.
- CHETTLE, Henry. *The Tragedy of Hoffman or A Revenge for a Father*. In *Five Revenge Tragedies*, edited by Emma SMITH. London: Penguin Classics, 2012.
- COAKLEY, John, Nathan KWAN and David WILSON, eds. *The Problem of Piracy in the Early Modern World. Maritime Predation, Empire, and the Construction of Authority at Sea*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2024.
- <https://doi.org/10.1353/book.124282>

⁵⁴ Margaret E. OWENS, *Stages of Dismemberment. The Fragmented Body in Late Medieval and Early Modern Drama* (Newark: University of Delaware Press, 2005), 212.

⁵⁵ Adrian STREETE, *Protestantism and Drama in Early Modern England* (Cambridge: Cambridge University Press, 2009), 26, 29.

⁵³ PESTA, „Articulating Skeletons...”, 37.

- COHEN, Adam Max. *Shakespeare and technology: dramatizing early modern technological revolutions*. London – New York: Palgrave Macmillan, 2006.
<https://doi.org/10.1057/9780230379442>
- DESSEN, Alan C. *Elizabethan Stage Conventions and Modern Interpreters*. Cambridge: Cambridge University Press, 1984.
<https://doi.org/10.1017/CBO9780511554179>
- DUNNE, Derek. *Shakespeare, Revenge Tragedy and Early Modern Law: Vindictive Justice*. London – New York: Palgrave Macmillan, 2016.
<https://doi.org/10.1007/978-1-137-57287-5>
- ELIAS, Norbert. *A civilizáció folyamata*. Fordította BERÉNYI Gábor. Budapest: Gondolat, 2004.
- FORD, John. *Kár, hogy ká*. Fordította VAS István. Budapest: Európa Könyvkiadó, 1984.
- FOUCAULT, Michel. „Eltérő terek”. Fordította SUTYÁK Tibor. In *Nyelv a végtelenhez. Tanulmányok, előadások, beszélgetések*, szerkesztette SUTYÁK Tibor, 147–155. Debrecen: Latin Betűk, 1999.
- GHOSH, Sanjib K. „Henri de Mondeville (1260–1320): Medieval French Anatomist and Surgeon”. *European Journal of Anatomy* 19. 3. sz. (2015): 309–314.
- GOTH, Maik. „‘Killing, Hewing, Stabbing, Dagger-drawing, Fighting, Butchery’: Skin Penetration in Renaissance Tragedy and Its Bearing on Dramatic Theory”. *Comparative Drama* 46 (2012): 139–162.
<https://doi.org/10.1353/cdr.2012.0016>
- GRISWOLD, Wendy. *Renaissance Revivals. City Comedy and Revenge Tragedy in the London Theatre, 1576–1980*. Chicago, London: University of Chicago Press, 1986.
- GURR, Andrew. *The Shakespearean Stage 1574–1642*. 4. kiadás. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.
<https://doi.org/10.1017/CBO9780511819520>
- HABERMANN, Ina and Michelle WITEN, eds. *Shakespeare and Space. Theatrical Explorations of the Spatial Paradigm*. Basingstock – New York: Palgrave Macmillan, 2016.
<https://doi.org/10.1057/978-1-137-51835-4>
- HATTAWAY, Michael. *Elizabethan Popular Theatre: Plays in Performance*. London: Routledge and Kegan Paul, 1982.
<https://doi.org/10.4324/9780203709542>
- HATTAWAY, Michael. „Playhouses, Performances, and the Role of Drama”. In *A New Companion to English Renaissance Literature and Culture*. Vol. 2., edited by Michael HATTAWAY, 42–59. Oxford: Wiley–Blackwell, 2010.
<https://doi.org/10.1002/9781444319019.ch42>
- HILLMAN, David. „Homo Clausus at the Theatre”. In *Rematerializing Shakespeare. Authority and Representation on the Early Modern English Stage*, edited by Bryan REYNOLDS and William N. WEST, 161–185. London – New York: Palgrave Macmillan, 2005.
https://doi.org/10.1057/9780230505032_10
- HILLMAN, David. *Shakespeare’s Entrails. Belief, Scepticism and the Interior of the Body*. Houndmills – New York: Palgrave Macmillan, 2007.
<https://doi.org/10.1057/9780230285927>
- ICHIKAWA, Mariko. *The Shakespearean Stage Space*. Cambridge: Cambridge University Press, 2013.
<https://doi.org/10.1017/cbo9781139097192>
- JOÓB Sándor. „Test test ellen Budapesten”, *Index*, 2012. 03. 03., hozzáférés: 2025.03.09,
https://index.hu/kultur/2012/03/03/test_test ellen budapesten/.
- JOWITT, Claire ed. *Pirates? The Politics of Plunder, 1550–1650*. London – New York: Palgrave Macmillan, 2007.
<https://doi.org/10.1057/9780230627642>
- KISS Attila Atilla. „Kortársaink-e már kortársunknak, Shakespeare-nek a kortársai? Avagy mi közük van a »szexelő hulláknak« az angol reneszánsz tragédia recepciójához?” In *Hamlet felnevet: Írások P. Müller Péter hatvanadik születésnapjára*, szerkesztette PANDUR Petra, ROSNER Krisztina és THOMKA Beáta, 86–93. Pécs: Kronosz Kiadó, 2016.

- KISS Attila Atilla. „Az emblematikus gondolkodásmód és az emblematikus színház”. In *Az angol irodalom története 2. A kora újkor irodalma az 1480-as évektől az 1640-es évekig*, szerkesztette KISS Attila Atilla és SZÖNYI György Endre, 274–280. Budapest: Kijárat Kiadó, 2020.
- KNUTSON, Roslyn L. „Henry Chettle, Workaday Playwright”. *Medieval & Renaissance Drama in England*, 30 (2017): 52–64.
- KOTTE, Andreas. *Studying Theatre: Phenomena, Structures and Functions*. Bern: Lit Verlag, 2010.
- KRISTEVA, Julia. *Powers of Horror. An Essay on Abjection*. Fordította Leon S. ROUDIEZ. New York: Columbia University Press, 1982.
<https://doi.org/10.7312/kris21457>
- LEHMANN, Hans-Thies. *Posztdramatikus színház*. Fordította KRICSFALUSI Beatrix, BERECS ZSUZSA, SCHEIN GÁBOR. Budapest: Balassi Kiadó, 2009.
- LEHMANN, Hans-Thies. *Tragedy and Dramatic Theatre*. Fordította Erik Butler. London – New York: Routledge, 2016.
<https://doi.org/10.4324/9781315640198>
- LIN, Erika T. *Shakespeare and the Materiality of Performance*. London – New York: Routledge, 2012.
<https://doi.org/10.1057/9781137006509>
- MURRAY, Alex. „Fin-de-Siècle Decadence and Elizabethan Literature”. *English Literature in Transition, 1880–1920*, 62, 4. sz. (2019): 482–505.
- NEILL, Michael. „‘What Strange Riddle’s This?’: Deciphering ‘Tis Pity She’s a Whore’”. In *Revenge Tragedy. Contemporary Critical Essays*, edited by Stevie SIMKIN, 229–254. Basingstoke – New York: Palgrave, 2001.
<https://doi.org/10.1007/978-0-230-21397-5>
- NUNN, Hillary M. *Staging Anatomies: Dissection and Spectacle in Early Stuart Tragedy*. Ashgate, 2005.
<https://doi.org/10.4324/9781315242521>
- OWENS, Margaret E. *Stages of Dismemberment. The Fragmented Body in Late Medieval and Early Modern Drama*. Newark: University of Delaware Press, 2005.
- PARKER, Patricia. „Barbers and Barbary: Early Modern Cultural Semantics”. *Renaissance Drama, New Series*, 33 (2004): 201–44.
<https://doi.org/10.1086/rd.33.41917392>
- PESTA, Duke. „Articulating Skeletons: Hamlet, Hoffman, and the Anatomical Graveyard”. *Cahiers Élisabethains* 69, 1. sz. (2006): 21–39. <https://doi.org/10.7227/ce.69.1.4>
- POLLARD, Tanya. „Enclosing the Body: Tudor Conceptions of the Skin”. In *A Companion to Tudor Literature*, edited by Kent CARTWRIGHT, 111–122. London: Wiley – Blackwell, 2010.
<https://doi.org/10.1002/9781444317213.ch7>
- SAWDAY, Jonathan. *The Body Emblazoned. Dissection and the Human Body in Renaissance Culture*. London – New York: Routledge, 1995.
<https://doi.org/10.4324/9781315887753>
- STEVENS, Andrea Ria. *Inventions of the Skin. The Painted Body in Early English Drama, 1400–1642*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2013.
<https://doi.org/10.3366/edinburgh/9780748670499.001.0001>
- STREETE, Adrian. *Protestantism and Drama in Early Modern England*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.
<https://doi.org/10.1017/cb09780511642302>
- SYMONDS, John Addington. *Shakespeare’s Predecessors in the English Drama*. London: Smith, Elder & Co., 1900.
- SZÉKELY György. *Lángözön. Shakespeare kora és kortársai*. Budapest: Európa, 2003.
- VESALIUS, Andreas. *De Humani Corporis Fabrica Libri Septem*. Basel, 1543.
- VITKUS, Daniel. *Turning Turk: English Theater and the Multicultural Mediterranean, 1570–1630*. London – New York: Palgrave Macmillan, 2003.
<https://doi.org/10.1007/978-1-137-05292-6>
- WEIMANN, Robert. *Shakespeare and the Popular Tradition in the Theater*. Baltimore – London: The Johns Hopkins University Press, 1978.
<https://doi.org/10.56021/9780801819858>

WEST, Russell. *Spatial Representations and the Jacobean Stage. From Shakespeare to Webster*. Basingstock – New York: Palgrave, 2002.

<https://doi.org/10.1057/9781403913692>

WEST-PAVLOV, Russell. *Bodies and their Spaces. System, Crisis and Transformation in Early Modern Theatre*. Amsterdam – New York: Rodopi, 2006.

<https://doi.org/10.1163/9789401201551>

WHITE, Lynn Jr. *Medieval Religion and Technology: Collected Essays*. Berkeley, CA: University of California Press, 1978.

<https://doi.org/10.1525/9780520378070>

WICKHAM, Glynne. „Angol színpadok a korai időkben (részletek)”, fordította FARKAS Zita. In *Színház-szemiotográfia. Az angol és olasz reneszánsz dráma és színház ikonográfiája és szemiotikája*. Ikonológia és Műértelmezés 8., szerk. DEMCSÁK Katalin és KISS Attila Atilla, 291–298. Szeged: JATE-Press, 1999.

ZIMMERMAN, Susan. *The Early Modern Corpse and Shakespeare's Theatre*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2007.

<https://doi.org/10.3366/edinburgh/9780748621033.001.0001>