

Kiss Attila  
Vizuális Kultúra és Irodalomelmélet Tanszék  
Szegedi Tudományegyetem

Filmanatómia és posztmodern *memento mori*.

Bódy Gábor tudatszínpadának szemioográfiája<sup>1</sup>

A mozgókép és a színház közötti átjárás soha nem tapasztalt jelentőségre tett szert napjainkra, amikor a medialitás területén folytatott vizsgálódások új lendületet adnak az adaptáció és a reprezentációs logikák posztsemiotikai elméleteinek. A színházi és a filmes reprezentációs technikák közötti egyezéseket és eltéréseket vizsgáló összehasonlító elemzések ösztönző hatással voltak a filmelméletekre, és új megvilágításba helyeztek egy sor kérdésfeltevést. Vajon a színházi bevonódás totalitásának fél-ritualisztikus, egységesítő folyamatai, avagy a tekintet működése van-e nagyobb kihatással a néző-szobjektum pszichoszomatikus heterogenitására? Miben van nagyobb szerepe a jelölőfolyamat multimedialitásának: a tapasztalat közvetlenségének létrehozására tett erőfeszítésben, annak megkérdőjelezésében vagy tagadásában? Bár az elmúlt 20 év során gyakran tették fel ezeket a kérdéseket a színház és a film kapcsolatának vizsgálatakor, e kritikai perspektíva létrejöttét egy, a színháztudományon belül végbement jelentőségteljes fordulat előzte meg. Jelen vizsgálódásban a Shakespeare-kritikára és a kora modern színház újraértelmezéseire tevődik a hangsúly, illetve arra, hogy milyen hatással lehetnek a filmi reprezentációra az utóbbiak által levont következtetések. A két tudományos terület között Bódy Gábor, a magyar kísérleti színház és film úttörőjének egy produkcióját megvizsgálva szeretnék kapcsolatot teremteni. Az anatómia mint kulturális gyakorlat és közösségi látványosság fog érvelésben a kora modern és a posztmodern kor áthidalásának példájául szolgálni, egyben pedig a színház és a film összekapcsolásának eszközeként működni. Szeretnék rávilágítani arra, hogyan lehetséges Bódy munkásságát azon kritikai vonulatok különös előjárójaként értelmezni, melyek csak rendezései után születtek meg.

A Shakespeare-kritikában az 1970-es éveket követően közkeletűvé váltak és megsokszorozódtak az előadás-központú szemiotikai megközelítések. A kora modern

---

<sup>1</sup> Dolgozatom arra az angol nyelvű változatra épül, amely megjelent az *Apertúra* filmelméleti folyóirat 2008. őszi számában („Cinematographical Anatomy.” <http://apertura.hu/2008/osz/kiss>). Köszönöm Füzi Izabella

színházzal kapcsolatos *szó* kontra *kép* és *verbális* kontra *vizuális* vita mérföldkőhöz jutott azon megközelítések kanonizációjával, amelyek az emblematikus színház materiális feltételeit és reprezentációs logikáját vizsgálják; azon szemiotikai terét, amelybe az angol reneszánsz drámákat kifejezetten írták és szánták. Csak a legfontosabb korai kutatási eredményekre szeretnék utalni. Glynne Wickham vizsgálatai úttörő szerepet játszottak az emblematikus színpad tulajdonságainak feltárásában. Robert Weimann a szerepjátszás populáris hagyományait nyomozva a *platea* és a *locus* különbségéről dolgozott ki azóta is megkerülhetetlen meglátásokat. Alan Dessen a modern néző számára való igyekezett hozzáférhetővé tenni Shakespeare színházi szókészletét és a korabeli színház befogadói szerkezetét. Mindegyik tanulmány kétségtelenné teszi, hogy újra kell alkotnunk e darabok eredeti *reprezentációs logikáját*. Csak e logika ismeretében lehetséges aktiválni a cselekményt, a képzettársítások szimbolikus-ikonográfiai hálózatát és az emblematikus kódokat. A színpad reprezentációs logikája döntő fontosságú minden dráma értelmezésében, mivel a drámai szöveg, a műfaj jellemző tulajdonságaként, jelentős mennyiségű információt felfedtetlenül, potenciálisan rejt magában; ezek a vakfoltok pedig akkor töltődnek fel jelentéssel, amikor a szöveget megrendezik és aktualizálják a színházi előadásban. Ez az aktualizáció még jelentőségteljesebb a kora modern emblematikus színház esetében, ahol a színpad tulajdonságai, a tárgyak helyzete és a különféle irányultságok mind részesei voltak a szimbolikus képzettársítások rendszerének. Az emblematikus többértelműség nagy része el természetesen fogja kerülni figyelmünket, ha a megértés kortárs ikonográfiai, színházi, vagy vallási hagyományai nem dekódolódnak olvasatunkban; ez a dekódolás pedig elkerülhetetlenül szükségessé teszi a szöveg által meghatározott színházi tér figyelembevételét.

A jelenlegi előadás-orientált megközelítések általában csak a kora modern színpad horizontális kiterjedését vették figyelembe, ami a *locus* reprezentációs logikáját és a *platea* interaktív, liminális terét foglalja magába; ez utóbbi volt az a dimenzió, amelyben a színházi illúzió és a valóság egymásba olvadt, egyesült, megkérdőjelezvén mindkét világ önállóságát és önmagától való adottságát (Weimann, 212). A *vízszintes* dimenzionalitás összetett megnyilvánulásainak egyik példája az, amikor Puck a *Szentivánéji álom végén* szertefoszlatta mind a darab, mint a közönség világát, végső álomhozó monológjában. Kevesebb figyelmet szenteltek eddig viszont a játéktér legalább ugyanilyen jelentős alkotóelemének, a vertikális

dimenzionalitásnak, amelyen keresztül minden egyes kora modern darab beékelődött egy kozmikus, egyetemes rendszerbe. Ebben a kiterjedésben a dráma cselekménye és szemioticitása az alvilág és a mennyek között húzódó rendszerbe került bele, ami a reneszánsz színház középkori gyökereitől örökölt függőleges, analóg világrendet képviselte. Magát a kora modern színházat, amelynek alapjául az analóg gondolkodásmód és a mikrokozmosz-makrokozmosz filozófiája szolgáltak, a kozmikus rend és az egyetemes harmónia hatalmas emblémájának tartották. A Globe színház nézői úgy érezhették, a világ mikrokozmosz laboratóriumában vannak, melyben kozmikus kérdések kerültek boncasztalra. Ugyanakkor, pontosan azért tudta megjeleníteni az angol reneszánsz színház a káoszt, diszharmóniát és zűrzavart, mert elsődlegesen a rend emblémájaként működött. A kozmikus és a társadalmi zavarok előtérbe helyezésének gyakran visszatérő technikájaként működött a színházi tér vertikálisának megfordítása. Ez az inverzió a *karneváli* egyik jellemző vonása, de gyakran többet jelent, mint csupán „feje tetejére állítást” vagy zűrzavart. A szexuális energiák előtörése májusnapkor, vagy a „Szép a rút és rút a szép” pusztító kaotikuma valóban a zűrzavar és a káosz víziói voltak, de véleményem szerint ennél sokkal látványosabbak és hatékonyabbak azok az esetek, amikor a vertikálitáson belüli pozíciók cserélődnek meg, és a legfelső metapozíciót elfoglalják és elbitorolják a talapzat, az alvilág képviselői. A színház vertikálitása igen erőteljesen tudta megjeleníteni az effajta inverziót, amely gyakran mindent átfogó tragikus iróniához vezetett. A függőleges irányultság megfordításának egyik legjobb korai példája a prototipikus angol reneszánsz bosszútragédiában, Thomas Kyd *Spanyol tragédiájában* található, ahol a mennyek metapozícióját, melyből valamiféle isteni terv kibontakozása lenne várható, a Bosszú Allegóriája és Don Andrea Szelleme foglalja el. Az alvilág e két ügynöke valószínűleg alulról felfelé haladva foglalta el helyét a kortárs színpadképben, keresztülhaladva a csapóajtón, feltehetőleg valamelyik színpad feletti erkélyre megérkezve. Így az alvilág képviselői itt a legmagasabb metapozícióba kerülnek – Isten transzcendentális pozíciója kizökken, de a darab szereplőiben ez nem tudatosul. A bosszúk szövevényes hálójában a karaktereknek egymást kell felülmúlniuk a cselszövésben és az ármánykodásban. Igyekeznek magasabb pozícióba jutni, mint a többiek, de nincsenek tudatában annak, hogy a legkiválóbb bosszúálló helye, amelyért mindnyájan küzdenek, már visszavonhatatlanul foglalt.

Számos más darab, főként tragédia, világának építőeleme az ehhez hasonló vertikális inverzió. A *Hamletben* a Szellem olyan ágens, aki alul és felül is aktív, megtagadva így egy isteni, transzcendentális referenciapont lehetőségét; a Szellem mindenütt

jelenlétsége gyakran megjelenik – helyesen – a posztmodern adaptációkban is (pl. Bódy Gábor rendezésében, amit később fogok elemezni). A *Titus Andronicus*ban Áron alulról emelkedik fel, és később gyakran a legmagasabb metapozíciót foglalja el, amit erőteljesen hangsúlyoz Julie Taymor filmadaptációja is, ahol Áron kapja meg az egyetlen, a film egészét átfogó metaperspektívát nyújtó pozíciót. A *bosszúálló tragédiája* elején Vindice az alvilág képviselőjeként mutatja be Gloriana koponyáját, aki a túlvilágról visszatérve kísért a korrupciós királyi udvarban; később, miután Vindice jól láthatóan minden más fölé emeli, a koponya a tragédia mozgatórugójává válik. Bármikor olvassuk is ezeket a kora modern darabokat, értelmezésük során meg kell próbálnunk képzeletben színpadra állítani őket, annak érdekében, hogy elhelyezzük a cselekményt a színház szemiotikai terében. Így Gloucester első monológja a *III. Richárd*ban el fogja veszíteni legfontosabb utalásait, ha nem a *Vice* pozíciójában képzeljük el őt – a *Vice* olyan karakter, aki a bevonás mozgatórugójaként működik a színpad interaktív határain, és folyamatos, élénk kapcsolatot tart fent a nézőkkel. Hasonlóképpen, Vindicét úgy képzelhetjük el legjobban a darab elején – ismételten a kortárs emblematikus kódok és színpadi hagyományok alapján – mint a *memento mori* hagyomány képviselőjét, aki ugyanakkor nemcsak a szokásos moralizáló diszkurzust adja elő, hanem az ikonografikus koponyát is minden más fölé helyezi, ami az inverzió újabb példájához vezet. A sírból, azaz az alvilágból kihalászott halálfej a világ legmagasabb pontjára kerül.

Az inverzió és az azt követő zűrzavar gyakran anatómiai precizitással és anatómiai képvilágon keresztül kerül megjelenítésre az angol reneszánsz tragédiákban. Az anatómiai figyelem arra koncentrál, hogy a felnyitott emberi test hogyan fedheti fel valamiféle, addig ismeretlen valóság titkait. Már az 1980-as évek óta növekszik azon tanulmányok száma, melyek az anatómia jelenlétét és történetét vizsgálják a kora modern angol kultúrában, hangsúlyozva, hogy az anatómiai színház és a drámai színház kapcsolatban állnak, és fejlődéstörténetük is párhuzamos. Hillary M. Nunn rámutat, hogy a kora modern kori London közönségének érdeklődése szinte azonos időben fordult az emberi boncolás és a színházi drámák felé.<sup>2</sup> Az anatomizálásnak általában viszont sokkal nagyobb episztemológiai tétje van. Az egész kora modern kultúrát egy *táguló befelé fordulás* jellemzi: talán paradoxnak hat a kifejezés, de a paradoxon olyan fogalom, ami az egész korszakot jól jellemzi. Új találmányok, felfedezések, kinyíló ismeretelméleti horizontok jellemzik ezt az időszakot, melynek mélyén ott rejtőzik a szándék, hogy az ember áthatoljon a dolgok felszínén, hogy betekintést nyerjen

<sup>2</sup> „In early modern London, public interest in human dissections and playhouse dramas developed nearly simultaneously.” Nunn, *Staging Anatomies*, 4.

abba a mélységbe, ami a világ homlokzata mögött terül el, hogy megvalósítsa a tapasztalat valamiféle közvetlenségét, valamiféle bizonyosságot a bizonytalanság idején. Ez a befelé fordulás az egyik építőköve a Shakespeare és kortársai által a kor színpadára tervezett drámák képvilágának és dramaturgiájának. A harmónia és a rend megbomlását olyan világban vizsgálják, ahol a fizikai és mentális egység csonkolódik, felnyílik, átszakad és felboncolódik. Vándorútra kelnek a végtagok és más testrészek, de a mindent felölelő befelé fordulás nem csak a test szintjére korlátozódik. Mintha csak a tudat laboratóriumában lennénk, újra meg újra betekinthetünk a mentális folyamatok anatómiájába is. A kora modern dráma *kettős, testi és mentális anatómiát* folytat, próbára téve a jelentés, a tudás és az identitás határait.

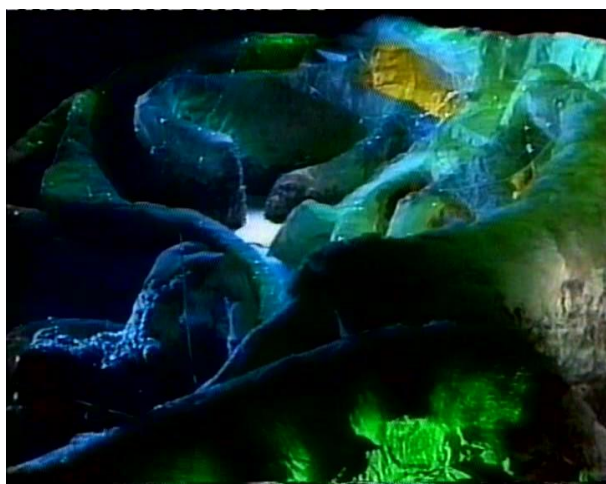
E kettős anatómia egyik rendkívüli példája Shakespeare *Hamletje*. A *Hamlet* tudatdráma, amelyben a boncolás képvilága tulajdonképpen a főszereplő folyamatos élveboncolásává alakítja a darabot. A kora modern szubjektum tudatán keresztül átszűr, feldolgozott és felnagyított ön-boncolásnak vagyunk tanúi, melyet a testről, a húsról, a bomlásról, a beszennyeződésről és a betegségről alkotott totálképek kísérnek. Túl sokat írtak már a test és a tudat átható jelenlétéről a *Hamletben* ahhoz, hogy itt áttekintsük, milyen módokon befolyásolja a darabot ez a jelenlét. Jonathan Sawday könyvében – amely egyike azon műveknek, amelyek megszilárdították a kora modern anatómia iránti érdeklődést – rámutat arra, hogy egyfajta eltolódás volt megfigyelhető a nyilvános boncolástól a közösségi látványosság – azaz az anatómus ön-boncolása felé.<sup>3</sup> Az anatómia-színház önboncolása párhuzamra lel a kora modern tragédia főszereplőjének kétirányú ön-anatómiájában.

E kettős anatómia keretein belül maradván szeretnék elidőzni egy jellemzően posztmodern transzmediációs próbálkozás, egy magyar kísérleti rendező által rendezett színpadi és filmes *Hamlet*-adaptáció mellett. Shakespeare tragédiájának színpadra állítása áttörő jelentőségű kísérlet volt az úttörő rendező részéről, aki a szemiotikai elméletek, a video-technológiák, illetve a szerialitásról és a filmi jelentéstulajdonításról szóló saját elméletei alkalmazásával megújította a magyar és a kelet-közép európai filmművészetet. Bár elsősorban a filmművészet területén számított szakértőnek és nagy újítónak, Bódy néha a színház számára is dolgozott.<sup>4</sup> Egy vidéki színházban rendezte meg a *Hamletet*, de nem

<sup>3</sup> „The science of the body was to become not something to be performed only on dead corpses removed from the execution scaffold, but on the anatomist’s own body.” Sawday, *The Body Emblazoned*, 110.

<sup>4</sup> Minden elemzője, így Kovács András Bálint is, különös figyelmet szentel Bódy technológiai és elméleti újításainak. „Not only his artistic creation but also his quite significant theoretical writings prove that Bódy was one of the first filmmakers of international significance to realize and to foresee the important changes of

sokkal később a színpadi előadást egy videofilm alapjaként használta fel a magyar köztvé számára készített 1982-es produkciójában. A jelen elemzésnek a tárgya a filmverzió, ami egy sor transzmediációs átalakítás eredménye: az eredetileg az emblematikus színházi térbe tervezett drámai szövegtől indul el, és a kísérleti színpadra állításon keresztül eljut a videotechnikáig, ahol a *reprezentációk multimedialitása* eléri az összetettség legmagasabb fokát. Az 1982-es produkcióban Bódy, még később kialakuló kritikai trendek előhírnökeként, számos interpretációs meglátást alkalmaz, melyek a 80-as képek közepe után születnek csak majd meg. Bódy felhasználja a *tudatdráma*<sup>5</sup> fogalmát, az anatómia kulturális és színházi hagyományát, és az önboncolás elméletét, majd ezeket egy kísérleti rendezésben ötvözve színpadra állítja Shakespeare drámáját. A darab színpadra állításának központi reprezentációs technikájaként a hatalmas, felboncolt emberi aggyá alakított színházi tér látványa szolgál. A tragédia cselekménye az agyvelő tekervényes labirintusaiban és kamráiban bontakozik ki, nyálkás rostok, idegsejtek és véredények között. Bódy nem csupán előtérbe helyezi azt az elgondolást, mely szerint a darabot úgy is lehet olvasni és színpadra állítani, mint egy hosszú belső monológot, ami valójában Hamlet megbomlott elméjében hangzik el. A rendező ötvözi az utóbbi megközelítést az anatómia, a befelé fordulás, a materialitás és a heterogenitás elméleteivel, amelyek a késő 80-as években kerültek előtérbe a reneszánszkutatásban. Azáltal, hogy Bódy kombinálja a *tudatdráma és az anatómia* motívumát, a produkció hangsúlyt fektet az inverzió reprezentációs technikájára is, gondosan elhelyezve a színészeket és a szimbolikus elemeket Hamlet tudatszínpadán, mindeközben szem előtt tartva a kora modern emblematikus színház reprezentációs logikáját is.




---

technology and style caused by the end of modernism and the advent of the new media.” Kovács, „Gábor Bódy: A Precursor Of the Digital Age.”

<sup>5</sup> John Bayley vezeti be a kifejezést, és alkalmazza Shakespeare három nagy tragédiájára. „[...] *Hamlet, Othello* and *Macbeth* [...] all enter and possess the mind and instantly become a part of it. Indeed, immensely realistic as

## 1. kép: Vájak labirintusa: a színpad mint agyvelő

Az esendő emberi testre és a szenvedő, megbomlott emberi tudatra irányuló, többrétű utalások alapozzák meg e színházi látomást, amelyet Bódy kiegészít még egy vizuális, értelmező elemmel. Hamlet tudatszínpada nemcsak egyként, hanem egyúttal hatalmas fül keresztmetszeteként jelenik meg egy olyan világban, ahol árulók és kémek szennyezik be az államot, és mindenki kihallgat mindenkit. Ez a középfül képviseli a mindent átható bizonytalanságérzetet és felügyeletet, de ugyanakkor előtérbe is helyezi az információ haladását a fülön keresztül a karakter tudata felé, azaz azt, ahogy például Hamlet is tudomást szerez apja halálának körülményeiről. Ez a tudás a fülén keresztül hatol be tudatába, hasonlóan ahhoz, ahogy a mérgeg hatolt be apja testébe, szintén a fülön keresztül. Ugyanakkor Hamlet cselekedetei és mozgása ebben a térben olyan benyomást keltenek, mintha különféle tudatkamrákon és fülkéken haladna át, „agya [különféle] könyvein” keresztül, mintha saját emlékezetszínházában lenne, melyet magának épített, hogy ne veszítse szem elől feladatait és emlékeit. Ez az anatómiai színpadra állítás szorosan összefüggésbe hozza a tragédiát és az új tropológiai-posztstrukturalista érdeklődést a jelölőfolyamat materiális alapjai, a betű, a jelölő, a szimbólum materialitásának uralhatatlansága iránt. Az ismeretelméleti vizsgálódás a darab egyik vezérmotívuma: Hamlet, aki „látszik-ot nem ismer,” akinek gyásza „belül van, és nem látja szem,” igyekszik áthatolni a dolgok felszínén, hogy elérkezzen identitása és az őt körülvevő világ valódi jelentéséhez. Nemcsak a Szellem jelentése tűnik számára bizonytalannak, hanem minden más is, ami az emberi lény állítólagos isteni és sorsszerű természetét illeti. Végül az emberi lény és a nyelv materialitása válik az episztemológiai határvonalak próbára tételének célpontjává. A sor „Ó, hogy nem olvad, nem hígul s enyész / Harmattá e nagyon, nagyon merő hús!” kapcsolódik legszerveesebben Hamlet híres „szavak, szavak, szavak” sorához: a test és a nyelv materialitása is igyekszik elrejteni a tudás közvetlenségét az emberi lény szeméi elől. Hamlet anatómiai vállalkozása, hogy beássa magát mindkét anyagiség mélyébe, végül önboncolásba torkollik, amelyeken a nagy monológok kalauzolnak végig bennünket. A materialításra fektetett hangsúlyt erősíti az is, amikor a Hamlet-színész (Cserhalmi György) nézegeti, tapogatja és simogatja azoknak a könyvek a lapjait és tulajdonképpeni materialitását, amelyeket Poloniusszal folytatott dialógusa során kezében tart; ugyanakkor a színpadkép is az emberi tudat materialítására tereli figyelmünket, mintha maga a színpad lenne „agyának könyve.”

---

they are, they seem to take place in an area of thinking, feeling and suffering.” Bayley, *Shakespeare and Tragedy*, 164.



2. kép: A betű materialitása

Ahogy korábban láttuk, Bódy nagy odafigyeléssel alkalmazza a függőleges térelrendezést, amely olyan nagy fontossággal bírt az emblematikus színház világában. A Szellem mindenütt jelenlévősége vertikális keretet biztosít a darab számára. Bár alvilágban lenne a helye, de megjelenik úgy is, hogy felülről ereszkedik a színpadra, azaz abból a pozícióból, amelyik az isteni gondviselés számára van fenntartva az emberi képzeletben.



3. kép: Felfelé irányuló függőleges dimenzionalitás





4. kép: Lefelé irányuló függőleges dimenzionalitás

A mennyország – föld – alvilág függőleges megfordításának folyamányaként bizonytalanságérzet és felfordulás keríti hatalmába az egész darabot, csakúgy, mint sok más kora modern tragédia esetében. Amikor a Szellem története behatol Hamlet fülébe, Bódy a video-montázs technikájával mutatja be, hogyan hullik darabjaira és távolodik el önmagától vizuális és auditív tapasztalata által a karakter identitása.



5. kép: Montázs: testi és szellemi felbomlás

Az előadás folyamatában több mozdulat és cselekedet úgy kerül megjelenítésre, mintha a főszereplő tudatának különböző darabjai aktiválódnának és lennének próbára téve. Azok a karakterek, akik elbuknak, végül belegabalyodnak és csapdába esnek Hamlet idegszálaiban.



6. Az idegrostok hálójának csapdájába esett Ofélia

A sírásók jelenetének tetőpontján Hamlet olyan korláthoz érkezik, amelyet nem mer áthágni: a sírásó átnyújtja neki a koponyát, hogy közelebbről megvizsgálhassa. Hamlet nem meri megérinteni a halálnak ezt az emblémáját; ehelyett felemeli az ásót, a sírásó pedig ráhelyezi a szerszámra a koponyát, és Hamlet biztonságos távolságról kezdi el szemlélni a borzalmas tárgyat.



7. kép: A *memento mori* átironizálva: gúnyos emlékeztető

A koponya fogja jelképezni Hamlet önboncoló útjának végállomását. Mérgezett és szétesőben levő tudata, megvetéssel szemlélt teste, illetve heterogén és önmagától eltávolodott identitása mind új megvilágításba kerülnek a végső felismerésében, mely során Hamlet szembesül a halál kézzelfogható, materiális jelenlétével. Ez a felismerés nem más,

mint amit Francis Barker is javasolt a drámáról alkotott olvasatában *The Tremulous Private Body* című munkájában. Miután Hamlet megvizsgálja a jelentés határait és korlátait, fel kell ismernie, hogy egy olyan világban, ahol nincsen transzcendentális garancia és gondviselés, szubjektivitása mélyén nincsen más, csak a nagy üresség. Ez a felismerés segíti őt abban, hogy felülkerekedjen cselekvőképtelenségén, és áttörje a pszichés gátakat, amik addig tétlenné és habozóvá tették. A pszichoanalízis fogalmaival élve, hajlandó megbékélni tudattalanjával, amit a darab vertikálisának alsóbb tartományába történő belépése jelképez. Amikor felkiált: „Én vagyok, Hamlet, a dán,” amikor hajlandó azonosulni halott apja királyi címével, éppen egy vájat szájánál áll, ami Ofélia sírját jelképezni, az alvilág kapuját, tudattalanja bejáratát.



8. kép: Lefelé irányuló függőleges dimenzionalitás: „Én vagyok, Hamlet, a dán.”

Úgy gondolom, hogy a fenti megfontolások figyelembe vételével megalapozottnak tekinthető az állítás, hogy Bódy Gábor rendezése úttörő munkának számít, és megelőzte a posztstrukturalista kritikai gondolkodásban lezajlott „testi fordulatot,”<sup>6</sup> amely valamivel később a kora modern kritikában is megtörtént. Bódy Gábor az elmúlt 20 év több kritikai és értelmező hozzáállását és kutatási eredményét felismerte, vagy előre látta. Bódy a *Hamlet* rendezése után következő, nagyhatású filmprodukcióiban sem hagyta maga mögött a testet, és többek között a *Psyché*ben, talán legbonyolultabb és legmonumentálisabb rendezésében is találkozhatunk a test ismételt felboncolásával.

<sup>6</sup> A kifejezést Ruthrof *Semantics and the Body* című könyve alapján használom. Véleményem szerint a „korposzemantika” [corporesemantics] felé mutató testi fordulat – ahogy Ruthrof fogalmaz – legalább olyan jelentőséggel bír a posztstrukturalista kritika területén, mint a korábbi, meghatározó nyelvi fordulat, vagy a



9. kép: A test képrendszere a *Psychében*



10. kép: A kifordított test: az abjekt a *Psychében*

A Hamlet filmváltozatában a montázstechnika, a fémes, mesterséges hangeffektek, a világosítás és a kameraszögek mind csak hozzátesznek a tragédia eredeti színházi és filmes értelmezéséhez. Ez az interpretáció figyelembe vette az emblematikus színpad függőleges reprezentációs logikáját, és az anatómia, a befelé fordulás és az ismeretelméleti kísérletezés kora modern hagyományait. Visszatérve a kora modern színpadot illető eredeti megállapításomhoz, Bódy leleményességét abban is felfedezhetjük, ahogyan ezt a reprezentációs technikát használja és továbbfejleszti. A függőleges irányultságokat tudatosan alkalmazza produkciójában: az alvilágot kifeszíti a darab teljes vertikálisára a Szellem tevékenységén, azaz a „pokol követé[n]”<sup>7</sup> keresztül, ami felülről és alulról lép be színházi

---

média-tanulmányokban végbement “képi fordulat.” A test, a szubjektivitás és kulturális identitás összefüggésrendszerének kitűnő „korpuszemiotikai” áttekintéséhez lásd Kérchy, *Body Texts*.

<sup>7</sup> „The ambassador of death”: G. Wilson Knight kifejezése a megmérgezett tudatú és mérgezettséget terjesztő Hamletre. Knight sokkal negatívabb karakterként kezeli klasszikus cikkében Hamletet, mint általában a kritika: „But, remembering only the Ghost's command to remember, he is paralysed, he lives in death, in pity of hideous death, in loathing of the life that breeds it. His acts, like Macbeth's, are a commentary on his negative

térbe. Ugyanakkor Bódy felfokozza adaptációjában a darab anatómiai természetét azzal, hogy még egy „inverziót” alkalmaz. Azáltal, hogy Hamlet felboncolt, felnyitott agyába helyezi az egész darabot, *kifordítja a tudatdrámát*: minden mentális folyamat, minden egyes tudati réteg és tartalom lecsupaszítva, és jól láthatóan kerül színpadra – mint saját heterogén materialitásunk reprezentációja, emlékeztetője, posztmodern *memento morija*.

---

consciousness: he murders all the wrong people, exults in cruelty, grows more and more dangerous.” Knight, „The Embassy of Death,” 49.

## Bibliográfia

- Barker, Francis. *The Tremulous Private Body: Essays on Subjection*. London and New York: Methuen, 1984.
- Bayley, John. *Shakespeare and Tragedy*. London: Routledge and Kegan Paul, 1981.
- Dessen, Alan. *Elizabethan Drama and the Viewer's Eye*. University of North Carolina Press, 1977.
- *Elizabethan Stage Conventions and Modern Interpreters*. University of North Carolina Press, 1982.
- *Recovering Shakespeare's Theatrical Vocabulary*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.
- Hillman, David and Carla Mazzio, eds. *The Body in Parts: Fantasies of Corporeality in Early Modern Europe*. London and New York: Routledge, 1997.
- Kérchy, Anna. *Body Texts in the Novels of Angela Carter. Writing from a Corporeographic Point of View*. Lewiston, Queenston, Lampeter: The Edwin Mellen Press, 2008.
- Knight, G. Wilson. 2001. „The Embassy of Death: An Essay on *Hamlet*.” *The Wheel of Fire: Interpretations of Shakespearian Tragedy*. Routledge Classics. London: Routledge, 2001: 17-49.
- Kovács András Bálint. „Gábor Bódy: A Precursor Of the Digital Age.” <http://www.nava.hu/download/kab/Body.pdf> (hozzáférés: 2010. 01. 28.)
- Marshall, Cynthia. *The Shattering of the Self: Violence, Subjectivity, and Early Modern Texts*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 2002.
- Nunn, Hillary M. *Staging Anatomies. Dissection and Spectacle in Early Stuart Tragedy*. Ashgate, 2005.
- Ruthrof, Horst. *Semantics and the Body. Meaning from Frege to the Postmodern*. Toronto: University of Toronto Press, 1977.
- Sawday, Jonathan. *The Body Emblazoned: Dissection and the Human Body in Renaissance Culture*. London and New York: Routledge, 1995.
- Weimann, Robert. *Shakespeare and the Popular Tradition in the Theater*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1978.
- Wickham, Glynne. *Early English Stages. 1300 to 1600. Volume Two: 1576 to 1660, Part One*. New York: Columbia University Press, 1963.