

BÓDI KATALIN

Vér-kép

(A vér alakzatai Pierre Corneille *Cid* című drámájában)

Pierre Corneille *Cid* című drámája sajátos formában veti fel kép és szöveg kapcsolatának problémáját: a szereplők megszólalásain keresztül a szöveg ugyanis folyamatosan szembesíti olvasóját a vér látványával. A vér tematizálása rendkívül összetett, mivel különféle allegorikus jelentéseivel megmutatja a dráma végeredményben fel nem oldható konfliktusát és összekapcsolja a dráma alapfogalmait; történeti-antropológiai horizontot nyitva ezzel az emberkép, s hozzá kapcsolódva a család, a szerelem és az erőszak reprezentációjára irányuló interpretációnak. A korabeli, klasszikus elvek jegyében rögzült színházi dramaturgia az illendőség követelményének előírását követve nem tette lehetővé a vér fizikai megjelenését a színpadon annak elsődleges jelentései miatt (halál, erőszak). A vér metaforikus alakzata így szükségképpen rá volt utalva a szavak képi reprezentációs potenciáljára, ami a hüpotiposzisz alakzatának domináns jelenléte által Corneille drámájában is megmutatkozik. A szereplők számos esetben élnek a láthatóvá tétel deskriptív figurájával, aminek azonban nem csupán dramaturgiai funkciója van a cselekmény előremozdításának folyamatában (ahogyan tehát szükségképpen be kell számolni a színen nem megmutatható eseményekről), hanem sajátos retorikai-esztétikai szerepet is betölt. Retorikai funkciója a meggyőzésben és a szánalomkeltésben, esztétikai funkciója pedig a borzalom és a szépség együttes megjelenítésében van, ami nem független a korabeli barokk festészet némely, szinte kizárólagosan bibliai témaválasztásától.

A *Cid* elemzéseit rendszerint irányító (és egyben korlátozó) kérdés, mely a család és a szerelem konfliktusát lát(tat)ja a dráma mozgatójának, lényegesen tágabb horizontba kerül, ha a vér allegóriáinak és látványának megfigyelése irányába mozdítjuk el az interpretációt. Természetesen fogalmi problémával is számot kell vetnie az ilyen elemzésnek, hiszen kép és szöveg kapcsolatának vizsgálatában a hüpotiposzisz és az ekphraszisz alakzatai sokszor nehezen különíthetők el egymástól, mivel azonos céljuk van – jóllehet a tárgy, melyhez kapcsolódnak, mediálisan különböző. Az ekphraszisz ugyanis kifejezetten képek (vagyis műalkotások) leírását tekinti tárgyának. Elvileg helyük is különböző, mert míg a hüpotiposzisz jellemzően elbeszélő szövegek része, addig az ekphraszisz önálló műfajú szöveggént is működik (még ha a műfaji kérdés nem is tisztázható könnyen).¹ A hüpotiposzisz „szándéka szerint láthatóvá tesz”² va-

¹ Kibédi Varga Áron szerint az ekphraszisz „intertextuális és parazita metaműfaj, léte valamely más művészi formához kapcsolódik”. KIBÉDI VARGA ÁRON, *A realizmus alakzatai (Zeuxisztól Warholig)*, ford. HÁZAS Nikoletta = *Az irodalom elméletei IV.*, szerk. THOMKA Beáta, Pécs, Jelenkor, 1997, 139.

² *Uo.*, 137.

gyis képszerűen írja le a befogadó számára a látás által közvetlenül nem hozzáférhető látványt, így lényegi eleme a közvetítés vágya és a hatáskeltés, ami természetesen az ekphrasziszok sajátja is. Az eltérő médiumokhoz kapcsolódó két alakzat abban bizonyosan érintkezik, hogy a látványt diskurzussá formálja, így pedig – az érzék azonossága eredményeként – szükségképpen van közös metszete a használt szókincsnek. Ezen belátásokat tudatosítva elemzésemben mégsem a hüpotiposzisz (és az ekphraszisz) médiumelméleti problémáit helyezem a középpontba – vagyis nem az a célom, hogy a kép vagy a látvány elbeszéléssé alakításának nehézségeire reflektáljak a médiumváltás során keletkező és eltűnő jelentések megfigyelésével. Azt próbálom inkább megmutatni, hogy a *Cid* drámanyelve miként él a nyelv képi potenciáljával, vagyis azt, hogyan alkotják meg a szereplők szavai a drámában a színre nem vihető vér látványát. Corneille darabjában nincsenek ekphrasziszok, viszont feltételezhető, hogy a mindenkori néző (és/vagy olvasó) a maga „gondolati képeinek”³ megalkotása során nem tud elvonatkoztatni a 17. századi barokk festészetben előszeretettel tematizált vér (és egyáltalán a vörös szín) látványától, amely, különösen a Judit- és a Salome-témájú képtípusban, hatásosan egyesíti a szépség és a borzalom ellentétét. Ezért tartom érdemesnek (és az értelemképző olvasás számára reménykeltőnek is) ebbe a kérdésirányba megnyitni gondolatmenetemet.

Nedvek, nemesek, szentek

Ahhoz, hogy a fentebb megjelölt perspektívából olvassuk Corneille darabját, számot kell vetnünk a vér kultúrtörténeti kontextusával, amely egyértelműen a 17. századi ember történeti antropológiai státuszát teheti világosabbá. Ebből az irányból válhat jelentéssé és értelmezhetővé, miért is jelenik meg a vér szó negyvennégyezer a dráma szövegében különféle metaforikus jelentéseket hordozó nyelvi kontextusokban, amelyek ehhez az emberi testnedvhez a hétköznapi és a professzionális (pl. orvosi) viszonyulás folyamatos – és diskurzusteremtő – változásait mutatják az európai kultúrtörténetben.

Corneille korában megkérdőjelezhetetlen élettani-antropológiai alaptézis volt a nedvkórtan elmélete és gyakorlata. Ehhez kapcsolódott a galénoszi⁴ emberkép, egy olyan szintézist jelentő antik teória, amely nemcsak a korabeli orvosi praxisokban realizálódott, hanem – elsősorban – annak a hasonlóság elvén működő komplex filozófiai rendszernek az alkalmazását jelentette az emberi testre, amely az isteni és az embe-

³ *Uo.*, 139.

⁴ Galénosz (Kr. u. 2. sz.) görög származású római orvos, aki Hippokratész nyomán foglalja össze a nedvkórtan rendszerét, közismertséget pedig a négy emberi alaptermészet leírása ad neki. Galénosz újkori hatástörténete emellett anatómiai gyakorlati tudásának is köszönhető. Vö. Londa SCHEIBINGER, *Csontvázak a szekrényben: A női csontváz első ábrázolásai a 18. századi anatómiában*, ford. PÓTÓ Júlia, *Sic Itur ad Astra*, 2008, 58. szám, 25–26.

ri világ összefüggéseit és megértésének lehetőségeit tette elbeszélhetővé.⁵ A galénoszi narratívában az ember az őt alkotó négy nedv (vér, nyálka, sárga epe, fekete epe) egyensúlyrendszere alapján tanulmányozható, amely folyadékok nemcsak a Földet alkotó négy elemmel (föld, víz, tűz, levegő), hanem az egyes testrészekkel és karakterjegyekkel, az évszakokkal és a napszakokkal, valamint az életkorokkal is összefüggésben vannak. Ezt az organikus összetartozást az idő ciklikusságával, vagyis az ismétlődő állandósággal is lényegi kapcsolatba hozza ez az antropológiai narratíva. A vér az összefüggések hálójában a levegő eleméhez, a tavaszhoz és a fiatalsághoz kapcsolódó forró-nedves testnedv, amelynek dominanciája a szangvinikus alkat meghatározója, túltengése pedig különféle betegségeket okoz. Éppen ezért lehet például a szerelemről mint abnormális állapotról beszélni, amelynek fiziológiai tünetei és a betegségekre jellemző lefolyása van. A menstruációs vér vagy a szüléssel együtt járó vérzés, illetve a hozzájuk kapcsolódó fizikai fájdalmak is allegorikus jelentést kapnak ebben a diskurzusban, méghozzá – értelemszerűen – az eredendő bűn kontextusában.

A vér azonban a középkori és a kora-újkorai európai kultúrában nemcsak orvostörténeti szempontból volt lényeges, hanem a társadalmi struktúra elgondolásának alapfogalma is lett, hiszen a családdal öröklődő nemesi (és minden más) státuszt vérségi kötelék, vagyis a származás biztosította. A vér biológiai fogalmán alapult az a metafora is, amely ehhez a genealógiai szóképhez olyan jellegzetesen kapcsolódik: eszerint a nemesi vér a királyért ontott vér is, ami a hűséget és a hősiességet egyaránt kifejezi. Nyilvánvaló, hogy a test fiziológiai és filozófiai megismeréséhez szükséges nedv és a nemesi vér szemantikai tartalmai mellett az európai kultúrában meghatározó szerepe van a vértológiai jelentéseinek, a krisztusi áldozati vér metaforikájának, amely a keresztény ember számára a megváltást tette – a szó szoros értelmében – láthatóvá. Krisztus vére a ha-

⁵ Foucault a klasszikus episztémét megelőző időszak tudásszerkezetét a hasonlóságok különféle alakzatainak (*convenientia*, *aemulatio*, analógia, *szimpátia*) leírásával mutatja be: „A XVI. század végéig a hasonlóság fontos szerepet töltött be a nyugati kultúra tudásában. Nagyrészt a hasonlóság kormányozta a szövegek exegézisét és interpretációját: ez szervezte meg a szimbólumok játékát, és tette lehetővé a látható és láthatatlan dolgok megismerését, a hasonlóság irányította a dolgok ábrázolásának művészetét. A világ önmagába fonódott: a föld megismételte az eget, az arcok tükröződtek a csillagokban, a füvek pedig szárukban rejtették el az embereknek fontos titkokat. [...] Tehát olyan tudás ez, amely egymásra támaszkodó megerősítések halmozása útján haladhat, és így is kell haladnia. Éppen ezért, e tudás már alapjaiban homokszerű. Elemei között az egyetlen lehetséges kapcsolat a hozzáadás.” Michel FOUCAULT, *A szavak és a dolgok*, ford. ROMHÁNYI TÖRÖK Gábor, Bp., Osiris, 2000, 35, 49. Lényeges számot vetni azzal, hogy a hasonlóságokon alapuló orvoslás és egyáltalán az antropológia tudományában is alkalmazott hasonlóság-elv még a Foucault által klasszikusnak (17–18. század) és modernnek (a 19. századtól) nevezett episztémében is hosszasan megmarad a populáris tudásban, még a modern, kísérleti orvoslás időszakában is, ami pedig a fertőtlenítésnek, a fájdalomcsillapításnak és a laboratóriumi tudásanyag (pl. mikroszkopikus, bakteriológiai vizsgálatok) alkalmazásának köszönhetően radikálisan más emberképet teremtett. A nedvkórtan (elsősorban a négy – szangvinikus, melankolikus, flegmatikus, kolerikus – alaptermészet feltételezésével) a modernitásban a populáris tudásanyagba kerül át, és az asztrológiával, illetve a keleti tanok sajátos adaptálásával párhuzamosan az áltudományos és egyszerre ál-transzcendens világmagyarázatok jelentős táborát erősíti.

lál és a feltámadás, a szenvedés és a megigazulás jelölője, ám nem lényegtelen, hogy ez a vonatkozás teljes mértékben kimarad a *Cid*ből, hiszen a dráma világában hangsúlyosan a királyhoz való viszony, illetve a király által megszabott törvények irányítják a család struktúrájába betagozott individuuum cselekvéseit.

Eredet, szépség, borzalom

A *Cid* exozicciója a klasszikus drámaszerkezet követéséből adódóan – azzal, ahogyan a nemesi vérben az előkelőség mellett a hősiességet, a lelki nagyságot mutatja meg – pontosan tematizálja a drámában majd kibontakozó konfliktusokat. Elvira a vér fogalma köré rendezi Sancho és Rodrigo bemutatását, ami a magyar fordításban sajátos hiányként mutatkozik meg, ugyanis éppen a vér szó marad ki Xiména nevelőnőjének megszólalásából. A fordítás és az eredeti szövegrész összevetésének célja mégsem a szemantikai veszteség felmutatása, ugyanis Nemes Nagy Ágnes magyar *Cid*-szövege – azzal, hogy a vér szavát elhagyva, annak már metaforikus jelentéseit, vagyis a család származását, a királyhoz való hűséget, a hősiességet hozza szóba – a metafora jelentéshorizontját teszi nyelvi eseményé:

„Méltók rá, mind nemes, hű és rettenthetetlen,
Ifjak, de látni már szemükben őseik
Újra feltámadó, fényes erényeit.”⁶

„Tous deux formés d'un *sang* noble, vaillant, fidèle,
Jeunes, mais qui font aisément dans leurs yeux
L'éclatante vertu de leurs braves aïeux.”⁷

A vér szónak ez az első előfordulása sajátos sűrítés, dramaturgiai és szemantikai tekintetben egyaránt: Sancho és Rodrigo jellemzése a hősiesség és az uralkodó iránti hűség mellett magában foglalja a hevesiséget, a szenvedélyességet, ami a szerelem sajátja is. A Xiména iránt rajongó fiatal férfiak ellentéte mindezzel együtt sem meghatározó a darabban, hiszen a konfliktust – nagyon leegyszerűsítve – a vér önmagában hordozza: Rodrigónak, mikor apját sérelem éri, szerelme és a család becsülete között kell döntenie; persze – a nemesi hősi eszmény kitüntettségének következtében – döntése

⁶ Pierre CORNEILLE, *Cid*, ford. NEMES NAGY Ágnes = *Klasszikus francia drámák*, Bp., Európa, 1984, 22, I/1. A továbbiakban erre a kiadásra hivatkozom az idézetek után a zárójelben megadott oldalszámmal és a felvonás/jelenet megjelölésével. A későbbiekben csak a magyar fordítást idézem, mert több ilyen típusú szóelhagyás a vérről vonatkozóan nincs a szövegben. Mindemellett természetesen nem feledkezhetünk meg a francia és a magyar szöveg különbségeiről, de azok kifejtése nem tárgya a tanulmánynak.

⁷ Pierre CORNEILLE, *Le Cid*, Paris, GF Flammarion, 2009, 85. (Kiemelés tőlem. B. K.)

nem lehet kétséges. A darabban gyakori alakzat a párhuzam, amely hol megkettőződés-ként, hol ellentétként érthető, amit a tükörszerű dramaturgiai viszonyok felismerése tehet egyértelművé. Egyrészt a tematikában (leegyszerűsítve: család-szerelem), másrészt pedig a szereplők viszonyrendszerében (Rodrigo és Sancho mint Xiména két szerelme-se; Gomez és Diego mint a két ellenséges, de lényegében ugyanazt az eszményt megjelenítő apa; Xiména és az infánsnő mint Rodrigo szerelmei) válik már szinte túlzot-tan is tisztává ez a struktúra. A vér (egyszerre látványként és poétikai alakzatként értett) képisége az első felvonás végén, a konfliktus kikristályosodásában érvényesül elemen-táris erővel, amikor egyértelművé válik, hogy a heves vitában megsértett Don Diego becsületét – általa pedig a család hírnevét – meg kell bosszulni, ami azért válik felforga-tó dramatikus konfliktussá, merthogy Rodrigónak szerelme apján kell elégtételt venni.

Don Diego felszólításában a kimondott szó cselekvésként érvényesül, hiszen a vér szó – a teljes és a hiányos metaforák felsorakoztatásával – egyesíti a becsület, a hősie-ség, a (le)származás, a fiatalság, a halál és az indulat jelentéseit:

„Pompás haragra gerjed!
E méltó felelet csitítja kínomat,
Vérem szerint való e nemes indulat;
Ifjúságom e gyors haragban újraéled.
Jöjj, vérem, jöjj, fiam, becsületem te véd meg;
Állj bosszút.
[...]
Ilyen sértést csupán vérrel lehet lemosni;
Halj meg, vagy öld meg. És, hogy ne áltasd magad:
Félelmetes vitéz ellen indítalak.
Én láttam őt sűrű vérrel s porral takartan,
Félelmet, rettegést szítva seregnyi hadban” (30–31, I/5.)

A vér metaforájának kibontásával a nyelv képi potenciálja eleve aktiválódik, ráadásul a látás tematizálásával az ellenfél leírása átcsúszik annak a szereplőnek a megmutatásába, aki a jelenetben nincsen a színen.

Abban, hogy a *Cid*-vita középponti kérdése a valóságosság és az illendőség dilem-mája (hogyan szeretheti egy tisztességes lány az apja gyilkosát), illetve a műfaji tisztaság kérdése (a tragédia/komédia eldönthetetlensége, a hármas egység hiánya) volt, valójá-ban a klasszikus drámához való viszony került a középpontba.⁸ Dramaturgiai szempont-ból bizonyosan zökkenéseket okoz az, hogy az elodázásban Xiména és Rodrigo szerelme – minden tragikus esemény ellenére is – esélyt kap a beteljesülésre (Rodrigónak egy évig kell a csatamezőn bizonyítania hősiességét), illetve az, hogy a család becsületéért vívott

⁸ A *Cid*-vitáról a valóságosság tárgyában Gérard Genette értekezik: Gérard GENETTE, *Vraisemblance et motivation* = G. G., *Figures II.*, Paris, Éditions du Seuil, 1969, 71–99.

harc mellett a szerelem is többféleképpen hordoz cselekménybonyolító funkciót (a királyhoz való hűség mellett hangsúlyos, hogy Xiména és Rodrigo szerelmére is ketten-ketten vágnak); a vitában ezért is vádolták regényességgel a darabot.⁹ Ugyanakkor – amennyiben az értelmezést a vér tematizálása és képpé alakítása szempontjából próbáljuk elvégezni – éppen ez a látszólag széttartó cselekményvezetés és sajátos fordulatosság teszi rendkívül koherenssé a darabot. A fenti idézet második szakasza egyrészt anticipáció (ahogyan maga a vér szó minden előfordulása is az, hiszen előrevetíti a szereplők mindenkori, eleve előírt cselekvéseit), másrészt pedig megjelöli a vér képi megjelenítésének, képként történő leírásának középponti jelentőségét. A mindenkori befogadó számára vitathatatlanul a „Nem gyűlöllek, tudod” (58, III/4.) mondat marad a darab dramaturgiai tetőpontja, illetve tematikai csúcspontja is, hiszen ebben a sűrítésben egyesül és válik világossá a család és a szerelem feloldhatatlan konfliktusa. Don Gomez fenti portréjában a hős alakja a vér és a por (vagyis a víz és a föld elemeinek) előtérbe helyezésével jelenik meg, ami a párbajban megölt gróf testének leírásában majd szintén érvényesül.

Elemek és folyadékok – a Cid hüpotiposziszai

Don Diego leírása ellenségéről, Don Gomezről olyan dramaturgiai elem a darabban, ami, Xiména idézett vallomása mellett, bizonyosan kiemeli a képviség szerepét és előrevetíti Xiména rendkívül összetett leírását a halott apa testéről. A király elé lépő lány megszólalásának retorikai tétje a szánalomkeltéssel együtt a meggyőzés: a családon esett sérelemre való figyelmeztetés és a vétkes megbüntetésének követelése. A megszólalások egymásra következésében (Xiména, Don Diego és a király, Don Fernando) látványosan megmutatkozik az a szereplői és tematikai szinten érvényesülő tükörszerkezet, amely – a nézőpont megváltoztathatóságának elvén – minden cselekvést és minden jelentést relatívvá tesz:

„Xiména:	Tégy igazságot.
Don Diego:	Ó! Mentségemet itéld meg!
Xiména:	Büntesd merényletét egy ifju vakmerőnek: Uralmad támaszát támadta ez a tett, Meggyilkolta apám.
Don Diego:	Apját bosszulta meg.

⁹ A vita egyik izgalmas mellékszála a korabeli regényekhez kapcsolódó reflexió: Mme de la Fayette regényét, a *Clèves-hercegnét* hasonló érveléssel bírálják a valóság és az illendőség fogalmának középpontba helyezésével, vagyis egy drámaelméleti eszményt kérnek számon a regényen. Lásd például Bussy-Rabutin levelét Mme de Sévignéhez: *Les lettres de Messire Roger de Rabutin, Comte de Bussy, Lieutenant Général des Armées du Roi, et Mestre de Camp, Général de la Cavalerie Française et Etrangere*, Nouvelle Édition, Seconde Partie, Paris, 1720, 267.

Xiména: Megvédi a király alattvalói vérét.
 Don Diego: A jogos bosszuért sosem járt büntetés még.” (46–47, II/8.)

Ez a párbeszéd vezet át a vér és a szöveg képisége szempontjából leginkább lényeges szakaszhoz, ahhoz a jelenethez, melyben Xiména engedélyt kap a királytól saját igaza elbeszélésére. Xiména monológja a panasz és a szánalomkeltés performatív diskurzusai mellett a hatáskeltés különösen eredményes eszközével él, amikor is úgy beszél el fájdalmát, hogy a halott apa alakjára koncentrálna középpontba helyezi a látás tevékenységét. Beszámolója a tekintet mozgásához igazodik, s a szinkrón látvány időbelivé alakított narrációjában az ismétlés és a fokozás alakzataival is élve a vér köré rendezzi a befogadó számára képpé alakuló leírást:

„Felség, apám halott; vérét láthattam én,
 Mely bőven bugyogott hős, kevély kebelén,
 E vért, mely falaid biztosította máig,
 E vért, mely annyiszor nyerte nehéz csatáid,
 E vért, mely, hullva is haragtól párolog,
 Hogy másokért csupán, s nem érted ontatott.
 S mit nem mert ontani száz háború veszélye,
 Rodrigo, íme, a földet borítja véle.” (47, II/8.)

A halott gróf leírásában a vér a királyhoz való hűség allegóriájává tágul és absztrahálódik, s a Diego által korábban adott jellemzéshez hasonlóan itt is megnyílik a látványból kibomló narráció, melyet a vér szó által körülhatárolt szemantikai mező – a királyhoz való hűségben bennefoglalt hősiesség – enged kibontani. A vér mint testnedv, az élet és halál együttes jelölője anyagi mivoltában válik látvánnyá, ami – talán nem túlzás így fogalmazni – Xiména szeme láttára válik a nemesi erények jelölőjévé. Akárcsak Diego leírásában, itt is a vér és a föld jelenik meg (fentebb por és vér borítja Gomezt a csata jelenetében), de radikálisan az ellentétükbe forduló jelentésekkel: élet helyett halál, csata zaj helyett csend, mozgalmasság helyett mozdulatlanság, felbolydulás helyett lomha elfolyás. Xiména ebben az első, szánalomkeltő-meggyőző leírásban – amint saját szomorúságának hangsúlyozásával erősíti az apát megjelenítő képet – visszatér önmagának, vagyis a tekintetet birtokló személynek a megjelenítéséhez. A látás mint fizikai érzék egyszerre érzéki, érzelmi és intellektuális folyamattá alakul, amely Xiména beszédében azáltal kap jelentést, hogy saját figuráját keretként helyezi a látvány köré. Az első leírás lezárásában a test képi tapasztalatának diskurzussá alakítása kap hangsúlyt:

„Odafutottam én, erőtlen, sápadón,
 S ott letem holtan őt. Bocsásd meg bánatom,
 Felség, nem bírja már hangom e bús beszédet,
 A többit sóhajom s könnyem beszélje néked.” (47, II/8.)

Az elérzékenyülés testi tünetei, a sóhaj és a könny ugyanannak az antropológiai rendnek a részei, amely az emberi testet, az egészséget és a viselkedést a négy elem és a folyadékok egyensúlyának kölcsönhatásában gondolja el. A diagnózist megállapító orvos számára a test látványa, kiszáradása vagy éppen folyadékkal való túltelítettsége, a bőr színe, a különböző testnedvek állaga és színe (köztük az izzadás és a sírás) olyan jelek, amelyek a beteg állapotát beszélnek el. De nem csak az orvosi nyelv él ugyanezzel a szókinccsel. A 17. századi drámaszövegek, illetve a század második felétől megjelenő levéregények is hasonlóképpen jellemzik a szenvedő embert, különösen a szerelmi témát feldolgozó szövegek élnek a felbolyduló vér, a hulló könnyek, a sóhajok és az ájulások dramatikus megjelenítésével.¹⁰ Xiména elnémul a fájdalomtól, s leírásának utolsó sora („A többit sóhajom s könnyem beszélje el néked”) a szomatikus tünetek megjelenésével helyettesíti a halott test leírását, amivel párhuzamosan megszólalásának retorikai funkciója, vagyis a király meggyőzése beteljesül.

Ebben a beszédhelyzetben tér vissza Xiména a halott test leírásához, amelyben a megfigyelés fókusza kitágul. Míg először a vér fizikai látványa és a hozzá kapcsolódó allegorikus jelentések kibontása történt meg, ebben a szakaszban a halott test maga válik láthatóvá és leírhatóvá. A test látványa egyszerre radikálisan borzalomkeltő és szép, mert a szem által érzékelt dolgok ebben az esetben is a nyelv által nyernek jelentést és alakulnak narrációvá:

„Amint mondtam, Uram, apám holtan találtam.
Tárt volt keble, s hogy könnyörtelen legyek,
Porba írta a vér kötelességemet;
Vagy inkább hős szive, túl kényszeren, halálon,
Sebén át szólt nekem, igazát kérte számon;
S hogy meghallhassad őt, igazságos király,
Hangom kérte a seb, ez a szomorú száj.” (47, II/8.)

A halott test fizikai valója csak egymással összefüggést létrehozó részeiben válik láthatóvá, ami egy szó szerinti értelmezésben tagadhatatlanul meghökkentő hálózatba ren-

¹⁰ Bessenyei György *Galant levelek* című munkája – aminek a megírásához a szerző francia szépirodalmi szövegeket és a 17–18. században rendkívül népszerű levelezőkönyveket, levélgyűjteményeket használt – azért különösen jó példa, mert a lelkiállapot testi tünetekkel való leírása mellett reflektál az átélt fájdalom szöveggé alakítására is, ami a nedvkörtán antropológiai tézisei felől válik értelmezhetővé, amellet természetesen, hogy ezek a frázisok régóta jelen vannak a hétköznapi beszédben és a populáris tudásban: „A legény mozdulás, és felelet nélkül meg állot, ekkor gondoltam, no már megesett, sebbe vagyunk, és nekem viselni kel magamat – de azt tudtam azonba’ e’ hartz mellet, hogy füsté lések, ’s széllyel gőzölgök a’ Levegő égbe [...] a’ szívé el-olvad, folyini indúl minden vér eretskébe [...] meg halok ha így tart.” (BESSENYEI György, *Galant levelek* = *BESSENYEI György Összes Művei, Színművek*, szerk. BÍRÓ Ferenc, Bp., Akadémiai, 1990, 666–667, I. levél, Szidalisz, Berenisznek.) „Nagy erőltetést kell tennem magamba, annak a’ fájdalom özönének el-fojtására, melly minden szempillantásba pennámra omlik, magamtúl szégyenlem, hát tölled hogy ne semminémü böltsség, semmi dolog nem tsendesithetnek, – segitts ha lehet, szeress, és panaszold sorsomat.” (Uo., 669, III. levél, Párménió, Lindorhoz.)

deződik. Ugyanakkor ezek a teljes testet felidéző részek Xiména monológjában olyan metonimikus láncolatba vonódnak, amely, ha nem is képes a borzalom hatását kiiktatni, a képet konkrétan szöveggé alakítja. Nyilvánvalóan paradoxonként hathat ez a kijelentés, hiszen a kép eleve csak a szavak által adott mind az olvasó, mind a színjáték nézője számára, aki a színház terében és aktuális konvenciói alapján, az előbbihez hasonlóan, csak közvetetten, egy szereplő elbeszélése által értesülhet az illendőséget sértő látványról. Mégis feloldható ez az ellentmondás, ha az erőszakkal elpusztított test leírásában arra figyelünk, hogy a metonimikus láncban Xiména az általa érzékelt látványhoz a nyelvi megnyilatkozás különféle változatait kapcsolja. A porba ivódó vér írássá alakul az ő képolvasásának a hangsúlyozott értelmezői pozíciót is magában foglaló folyamatában („hogy könyörtelen legyek”), amit aztán tovább fokoz a seben át megszólaló szív megjelenítése („Vagy inkább hős szive, túl kényszeren, halálon, / Seben át szólt nekem”), amely végül Xiména közvetítésével válik hangzó szóvá („Hangom kérte a seb, ez a szomorú száj”), a király meggyőzésének eszközévé. Az apa és a család védőbeszéde az ismétlésnek és fokozásnak a darabban különösen erősen érvényesülő poétikai rendjébe illeszkedő felszólítással zárul:

„Apám tehát halott; a megtorlást esengem,
Nem is csak magamért, de a te érdekedben.
Sokat vesztesz vele: magasrangú vezért,
Bosszuld halállal őt és vér által a vért.” (48, II/8.)

Ugyancsak a vér kerül a középpontba a mórokkal vívott csata leírásában, melynek dramaturgiai funkciója Don Rodrigo hősiességének, vagyis nemeshez méltó viselkedésének bizonyítása. Kibédi Varga Áron hüpotiposzisz-értelmezésében a fogalom történetét feltárva rámutat arra, hogy ez az alakzat „nemcsak a leírást, hanem az elbeszélést is képpé alakítja”,¹¹ olyan képpé, mely – a *trompe-l'oeil*-jel ellentétben – élőlényeket is ábrázol, s így a történelmi táblóval vetélkedik. Így pedig az sem véletlen, hogy retorikai kézikönyvekben mindig is előszeretettel hoznak példaként az alakzat bemutatására patetikus és erőszakos eseményeket. A *Cid*-ben a tengerparton zajló összecsapás valóban történelmi táblóvá alakul. A hüpotiposzisz által hozzáférhetővé tett látványban a dagályban a fenyegető erőt jelentő víz eleme erősíti fel a vér uralmát:

„Lassan dagad a víz, s együtt az ár s a mór
Közös erővel ott a révig felhatol.
[...]
Szorítjuk szárazon és vízen visszaverjük,
Köztük kardunk nyomán száz vérpatak fakad,
Mielőtt szembeszáll, mielőtt észbe kap.

¹¹ KIBÉDI VARGA, *i. m.*, 137–138.

De szétzilált haduk rendezik a vezérek,
 Félelmük elcsitul, és merszük újraéled,
 A dicstelen halál szégyene csakhamar
 Beléjük lelket önt, és szűnik a zavar.
 Megvetik lábukat, villan a görbe szablya,
 S vérünkkel vérüket omlón egybeszakasztja,
 S a partfövény s a rév, s a flotta és az ár
 Egyetlen vérmező, hol tombol a halál.” (70, IV/3.)

Rodrigo elbeszélése természetesen az események időbeli lezajlását követi, de az idézet lezáró szakaszának kívülre helyezett magaslati perspektívája egyetlen képbe merevíti az összecsapó seregek látványát, kifejezetten közel hozva ezt a szakaszt az ekphrasziszhoz. A poliszindeton alakzatának köszönhetően az események diakroniája szinkron látványba sűrűsödik, amit a vér egyszerre fizikai (borzalomkeltően ömlő) és egyszerre metaforikus (halált, hősiességet, szenvedést, félelemkeltést kifejező) jelenléte tesz szemlélhetővé. Rodrigo tehát így, a vér által válik a mórok Cidjévé:

„Két foglyod, két király mégis módját találta,
 Cidjüknek hívtak ők a fülem hallatára,
 És mert Cid nyelvükön annyit tesz, mint nagyúr,
 Óhajtom e dicső címet jutalmadul.” (68, IV/3.)

Míg Xiména hüpotiposzisaiban a hatáskeltés és az élmény átadásának vágyában egyértelműen jelen van a látványt leíró személy, addig Rodrigo, annak ellenére, hogy résztvevője a csatajelenetnek, kívül helyezkedik a zajló cselekményből az általa adott leírás folyamatában, ahogyan egyértelműen tablóvá alakítja a királynak adott beszámolóját.

Véres festmények – exkurzus

A 17. századi barokk festészetben két bibliai témának (Judit lefejezi Holofernészt, Salome Keresztelő Szent János fejével) köszönhetően a képzőművészeti alkotásokon a vér vizuálisan is megtapasztható, mintha a drámákban képviselt illendőség-elv tiltásai itt kerülnének feloldásra. Krisztus vérenek látványa a passiót tárgyozó festményeken természetesen a keresztényi témákat feldolgozó festészettel egyidős, de a Megváltó vére a bibliai szövegnek és a keresztényi hit alaptéziseinek nyomán olyan allegorikus teológiai tartalmakkal bír, amelyek a legtöbb esetben elfedik annak közvetlen antropológiai jelentéseit. Bár Judit és Salome történetének ábrázolása korántsem korlátozódik a *Cid* századára, a korábbi, 16. századi témafeldolgozásokhoz képest a barokk festészetben bizonyosan felerősödik a képeken a borzalomkeltés, mégpedig éppen azért, mert a lefejezés pillanatának ábrázolása magával hozza az emberi vér és a szenvedő emberi test

meghökkenítő látványát. Míg Krisztus vére a megváltást implikálja, Holofernéz és János vére az emberi élet elpusztítására, a büntetésre és a feltámadás lehetetlenségére utal. Mindezzel együtt is fontos különbség a két téma feldolgozásában, hogy míg János esetében a testtől elválasztott fej látványa kap hangsúlyt (sok esetben egyébként az átmetezett torok szerkezetének pontos anatómiai megmutatásával), addig Holofernézt a fej lemetzésének pillanatában, a vér brutálisan kiáradó zuhatagában látjuk. Caravaggio s az őt követő iskolák festészetében különösen felerősíti a vér vizuális tapasztalatát a sötét háttér és az előteret hangsúlyossá tévő vörös leplek kontrasztja.

Caravaggio, valamint Artemisia Gentileschi *Judit lefejezi Holofernézt* témájú képei¹² hatásosan szembesíthetnek a *Cid*-ben szöveggént hozzáférhető vér látványával. A három kép különböző hangsúlyokkal válik Judit deuterokanonikus könyvének illusztrációjává. Caravaggio festményén Holofernéz vére bő pataként áramlik lefelé, s a szenvedő férfitestet a háttér vörös leple teszi hangsúlyossá. A kép jobb oldalán álló Judit és szolgálója némiképpen elkülönülve, a férfitől való távolságot Judit karja által megszabva, a szépség és a rótság, a fiatalság és az öregség reprezentálóként vannak jelen, a kép nézőjének tekintetét is vezetve. Artemisia Gentileschinél a három alak összetartozása sokkal hangsúlyosabb: festményének mindkét változatán az itt fiatal, életerős szolgáló Holofernéz fölé magasodva, őt erővel leszorítva, intenzív küzdelemben látható. Judit, Caravaggio változatától eltérően, durván, erővel markolja a fejet, hogy azt leszorítva át tudja metszeni a torkot. A későbbi változaton a vér kiemeltebb szerepet kap, ahogy a díszes, hatalmas kard nyomán több sugárban fölfelé fröcsköl.¹³

¹² CARAVAGGIO, *Judit lefejezi Holofernézt*, <http://www.wga.hu/art/c/caravagg/03/17judit.jpg>, 1598, olaj, vászon, 145x195 cm, Galleria Nazionale d'Arte Antica, Róma; ARTEMISIA GENTILESCHI, *Judit lefejezi Holofernézt*, <http://www.wga.hu/art/g/gentiles/artemisi/judit0.jpg>, első változat, 1611–1612, olaj, vászon, 158,8x125,5 cm, Museo Nazionale di Capodimonte, Nápoly; ARTEMISIA GENTILESCHI, *Judit lefejezi Holofernézt*, <http://www.wga.hu/art/g/gentiles/artemisi/judith.jpg>, második változat, 1612–1621, olaj, vászon, 199x162 cm, Galleria degli Uffizi, Firenze.

¹³ Artemisia Gentileschi festményeinek értelmezésében rendszerint előkerül a festőnő élettörténete, akit fiatal lányként az apja, Orazio Gentileschi által fizetett festőtanára megerőszakolt. A lányt a per során kínzásoknak és megalázó orvosi vizsgálatoknak vetették alá, de végül felmentették a prostitúció vádjá alól. Részben ehhez az életrajzi kontextushoz kapcsolódik Caravaggio és Gentileschi képeinek különbségeihez fűzött kommentárom. Feltételezésem szerint az okozza a jelentős eltérést a két festmény között, hogy a két festő a Judit-történet más-más vonatkozására helyezi a hangsúlyt, azzal együtt, hogy azonos pillanatát emelik ki a történetnek. Caravaggiónál, aki a patakozó vér ellenére is megőrzi a képen a nyugalmat és a testek közötti távolságot, kivonva a testek fizikai küzdelmét a látványból, Judit a homlokát ráncolva, Holofernéz fejét magától a lehető legmesszebb eltolva, de mégis nyugalomban metszi át a férfi torkát. Caravaggio Juditja a Jeruzsálemet megmentő bátor özvegy, pontosan annak a szöveghelynek az ábrázolásával, ami a lefejezés pillanatát beszéli el: „Mindnyájan eltávoztak Holofernéstől, és nem maradt a hálósobában se kicsi, se nagy. Judit odalépett Holofernéz ágya mellé, s így szólt szívében: »Uram, minden erőnek Istene, tekintés ebben az órában kezem művére s magasztald fel Jeruzsálemet! Itt van ugyanis a pillanat örökség megmentésére, művem végrehajtására, ellenségeid eltiprására, akik fölkeltek ellenünk.« Ezzel az ágy oszlopához lépett, amely Holofernéz fejénél volt, fogta [Holofernéz] kardját, majd ágyához érve megragadta fején a haját és így szólt: »Adj erőt, Uram, Izrael Istene a mai napon!« Aztán minden erejével kétszer lesújtott a nyakára és levágta a fejét.” (Jud. 14, 4–8.)

Caravaggio és Gentileschi Judit-festményein a vér vizuális tapasztalata elsősorban az emberi test fizikai valóságát mutatja a képekkel való szembesülés pillanataiban, ugyanakkor a szenvedés és a halál antropológiai alaphelyzeteit is felidézi a szemlélő számára. A képeken jelenlévő szépség és borzalom a vérben és a halálban vizuális tapasztalatként tesz hozzáférhetővé a *Cid* hüpotiposziszait. Ugyanakkor nem tekinthetjük a szöveget a képek alárendeltjének, hiszen a Judit-festmények értelmezéséhez éppen szövegek, történetek ismeretére van szükség: ez a finom szövetű, bonyolult hálózat teszi hozzáférhetővé az újkori Európa emberképét, amelyben a vérnek nemcsak történeti-antropológiai, hanem (szövegekben és képekben egyaránt hozzáférhető) esztétikai funkciója van.

KATALIN BÓDI

Les allégories du sang dans Le Cid de Pierre Corneille

Selon l'anthropologie de l'époque classique, l'être humain n'est pas seulement considéré comme „un roseau pensant”, mais également comme un corps déterminé par ses caractères physiques, notamment par ses quatre humeurs héritées de la médecine antique, parmi lesquelles le sang exprime avant tout les passions. Dans le drame de Pierre Corneille, le sang a un rôle capital dans l'interprétation : il n'est pas seulement le moyen d'exprimer les sentiments intenses des personnages, mais également l'idée centrale de la pensée philosophique de l'œuvre. Le sang devient ainsi la métaphore de la noblesse d'épée, de la loyauté au roi, de l'héroïsme sublime et de la naissance noble, cependant, par les hypotypes faites par les différents personnages (Diègue, Chimène, Rodrigue), le sang acquiert une position esthétique dans les images construites par le texte. La beauté et la terreur apparaissent à la fois dans l'imagination – ce qui fait référence à la peinture baroque, notamment à celle de Caravage et d'Artemisia Gentileschi – pour montrer ensemble l'importance du corps humain dans la compréhension de l'anthropologie détectée dans l'art de l'époque classique.

Artemisia Gentileschi Juditja viszont egy olyan nő, akit meg akartak erőszakolni: „Holofernesz szíve dobogni kezdett és a lelke egészen megzavarodott. Heves vágy fogta el, hogy egyesüljön vele, hisz attól a naptól kezdve, amikor meglátta, várta az alkalmas pillanatot, hogy elcsábítsa.” (Jud. 12, 16.) Ezt a vágyat bünteti meg kíméletlenül az asszony, akin semmiféle gyengeség nem tükröződik. A képen tehát sűrűsödik Holofernesz korábban elbeszélte szándéka és a büntetés pillanata, ami Judit történetét olyan szempontból formálja át, hogy nem Jeruzsálem megmentésére, hanem a testet ért erőszakra, a nő kiszolgáltatottságára esik a hangsúly, éppen azzal együtt, hogy a képen radikálisan felborul férfi és nő hagyományos erőviszonya.