

LIKTOR ESZTER

A test és az érzékek Alexandre Hardy két drámaszövegében

Alexandre Hardyt (1570/1572[?]-1632) sokoldalú színházi emberként tartották számon a XVI–XVII. század fordulóján Franciaországban. Elsősorban persze drámaíróként, de bizonyos, hogy színészkedett is. Bár saját igazgatása alatt álló társulata nem volt, több társulatnál is dolgozott szerzőként, olyan direktorok mellett, mint Adrien Talmy, Valleran-Lecomte vagy a színészből társulatvezetővé lett Pierre le Messier, azaz Bellerose. Szerzőként legendásan termékeny volt. Saját állítása szerint hatszáz-nál is több drámát írt, amelyekből harmincnégy maradt fenn. Sok szempontból eredeti alkotó volt, drámaszövegei cselekményének vázát azonban szinte mindig kölcsönözte. Ilyen feszített munkatempó mellett nem is tehetett volna mást, mint hogy ókori történetíróknál vagy külföldi szerzőknél keressen fölhasználható alapanyagot. Kétségtelenül sajátos azonban az a nyelvezet és az a színházi formanyelv is, amelyet drámaszövegeiben alkalmaz. Előbbiért sok kritika érte a feltörekvő fiatal generáció részéről, amelynek tagjai nehézkesnek és zavaróan archaizálónak tartották kifejezőmódját, annak ellenére, hogy színházi formanyelve mind a mai napig frissnek hat, főleg az Hardy után beköszöntő klasszicista színház esztétikai elveinek ismeretében.

Hardy ugyanis nem törődik a drámaszövegek szerkezetét szabályozó hármas egység elvével, vagy a színpadon ábrázolt akció milyenségére vonatkozó illendőség elvével, tehát az erőszakos vagy éppen sikamlós jelenetek ábrázolásának tilalmával. Ha morális problémákat tárgyal is, a didaktikai szándék közvetlensége hiányzik nála. Hozzáállása amorális, mégpedig azért, mert úgy gondolkodik a szenvedélyekről, mint a sztoikusok.¹ Érdeklí az emberi jellemek és viszonyrendszerek szerelmi vagy hatalmi érdektől, szenvedélytől vezérelt alakulása, de nem tartja fontosnak, hogy feltétlenül büntessen és jutalmazzon szövegvilágon kívüli, társadalmi normákon alapuló szempontrendszer szerint. Ahogyan kerüli azt is, hogy a néző vagy bárki más érzékenységére való tekintettel olyan pontokat hagyjon ki az átrendeződések folyamatából, mint a nemi erőszak vagy a gyilkosság. Jacques Scherer jegyzi meg a *Scédase avagy a meggyalázott vendégszeretet* című tragédia kapcsán, amelyben két lányt az apjuk távollétében két, hozzájuk vendégként betérő fiatalember megerőszakol és megöl, hogy a pusztító indulat és a szexuális gerjedelem problémáját ilyen nyíltsággal Hardy korán kívül csak a miénk meri kezelni.²

¹ *Littérature française III.: La renaissance, 1570–1624*, éd. Jacques MOREL, Paris, Arthaud, 1973, 93.

² *Théâtre du XVII^e siècle*, éd. Jacques SCHERER, Paris, Gallimard, 1975 (Bibliothèque de la Pléiade), 1170.

Problémafelvetések a test és az érzékelés kérdéskörében

Úgy vélem, hogy Hardy modorosságát, de sokszor körültekintést is mellőző élet- és színházzszemléletének megértésében a testábrázolás vizsgálatának kulcsszerepe lehet. Egy amorális vagy legalábbis erkölcsi példát statuálni nem kívánó közegben ugyanis magára marad a test, hiszen amennyiben a rá ható erőket nem fogja össze más rendező elv, mint a feszültségkeltés szerzői intenciója és a szövegvilág létezőinek sokszor destruktív ösztönei, akkor nem élvezzi a szöveg feltételezett befogadótól induló elvárások vagy tiltások oltalmát. Ebben a közegben a testtel bármi megtörténhet, illetve a legkülönbélebb érzékelési aktusokon keresztül bármit megtapasztalhat.

A *vér ereje* című dráma alaptörténete szintén szexuális természetű problémát vet fel,³ akárcsak a tanulmányban szintén elemzésre kerülő *Scédase*. Rögtön az első jelenet a szöveg egészen végighúzódo általános testfelfogással kapcsolatos és az érzékelés természetét illető megfigyelésekre ad lehetőséget. A test már a legelső sorokban úgy tételeződik, mint teher vagy anyagiság, illetve mint a szükségszerűen nem anyagi természetűnek a foglalat. Az emberi testre használt két metafora itt a „fátyol” és a „gazda”:⁴ bizonyos értelemben véve mindkettőt az elfedő bennfoglalás gesztusa veszi körül. Az ötödik sorban pedig már a test attribútuma lesz – az „alkalmatlan(kodó)” mellett – az, hogy nem csupán súllyal bír, de tömegszerűsége kifejezetten nyomasztó, gátló természetű.⁵

Az első jelenetben az előző éjjel látott álmát meséli el a hősnő apja, aki szerint – logikusan – éppen a testnek ezen anyagszerűségével függ össze az érzékszervekhez kötött észlelés tökéletlensége, amellyel szemben feltételeződik egy másfajta, kevésbé esetleges érzékelés. De hogyan gondolható el a nem érzékszervhez kötött érzékelés? Az álommal kapcsolatban fogalmazódik meg, hogy milyen a fizikai látás aktusán túlmutatató vízió: az álomban olyan észlelet képződik meg, amely egyszerre tapasztalás és megértés, kogníció. Egy feltételezett aranykorban legalábbis így volt: akkor az álomban látottak olvasása közvetlenül történt, vagyis az észlelés és az értelmezés aktusa egy és ugyanaz volt.⁶ A drámaszöveg jelenében azonban az ember számára már nem adott ez a fajta tisztán látás. A hősnő apja szerint az erkölcsök azóta végbement romlása idézte elő,

³ A történet szerint egy toledói nemes úr elrabol egy fiatal lányt, aki éppen esti sétát tesz szüleivel. Az ájult lányt apja házába viszi és – kihasználva öntudatlan állapotát – magáévá teszi, majd, miután magához tért, útjára bocsátja. A meggyalázott lány kilenc hónap múlva egy kisfiúnak ad életet, akit hétéves korában egy véletlen találkozás alkalmával fölismerni vél apai nagyapja. Miután bebizonyosodik a vérségi kötelék, az erőszaktevő fiatalember, aki azóta megbánta tettét, készségesen beleegyezik, hogy szülei akaratának engedelmeskedve feleségül vegye gyermeke anyját. Az asszony maga is elégedett szégyenletesnek indult sorsa boldog kimenetelével.

⁴ A francia eredetiben „voile” és „hôte”. SCHERER, *i. m.*, 132.

⁵ Az eredetiben ez olvasható: „cet hôte importun en sa masse pesante”, vagyis „ez az alkalmatlankodó gazda a maga súlyos tömegével.” *Uo.*, 132. A drámaszövegekből vett idézetek a továbbiakban is saját fordításaim.

⁶ „Mert azóta a legjobb tükör kristályüvege / sem adja vissza jobban a különféle tárgyakat, / mint ahogy annak idején bárki a maga látható sorsát [melyet Morfeusz küldött] olvasta.” *Uo.*, 132.

hogyan az ember méltatlanná, és így alkalmatlanná vált az ilyen átfogó, tudati szinten is azonnal jelentésszerű észlelésre. Az egyetlen, ami még megtapasztalható számára, az az érzelmi észlelés és a megértés szétválásával létrejövő köztes állapot, a „présage”, vagyis az „előjel”, amikor is az embert a fizikai észlelésen, látáson túlmutatni képes impulzusok érik – még ha képtelen is interpretálni azokat. Homályos lesz a jövőre vonatkozó kép; egyfajta tudati kontúr jön létre csupán, amely kevés ahhoz, hogy – mint az apa jósló álma – a jelenre egyértelműen rávetíthetővé és – mint a hősnő, Léocadie baljós előérzete – szavakkal megfogalmazhatóvá váljék.⁷

Az azonban, hogy az előjel észlelése nem az érzékszervek síkján történik, korántsem jelenti, hogy a testi szint el volna vágva ettől a jelenségtől, hiszen a test túlműködéssel reagál az előérzetre, így válván maga is jóslóvá. Amikor Évexipe-et, a *Scédase* címszereplőjének egyik, később megerőszkolt és megölt lányát apja magára hagyja, ő arról beszél, hogy égnek áll a haja és hevesen ver a szíve valami „halálos előjel vak esetétől”.⁸ Scédase pedig maga is verítékben úszva, zihálva riad föl baljós előjelekkel terhes álmából.⁹

Ezen reakciók keresetlensége, ha úgy tetszik, őszintesége nem kérdőjeleződik meg, ahogyan az is magától értetődőnek látszik, hogy a test mint jelölő a legritkább esetben jelöli pusztán önmagát. Denotatív jelentése persze önmaga, ám ami a külsőről (legyen az az általános megjelenés, a szépség, a csúnyaság vagy éppen egy-egy gesztus) mint konnotáció leolvasható, az szükségképpen valaminek a kivetülése. Alphonse, *A vér erejének* lányrabló és erőszaktevő fiatalembere egy női portré láttán fejti ki, hogy lehetetlen szeretni bármit, ami csúnya, hiszen a szépség a maga tökéletességében benne foglalja az erkölcsök kifogástalanságát.¹⁰ Abból a tényből, hogy a test önmagán kívüli jelentéssel bővül, az következik, hogy könnyen válhat a színlelés, a megtévesztés helyévé is. Nem kerülheti el a figyelmet az a számos szöveghely, amely arról tanúskodik, hogy a test, pontosabban az arc és kifejezetten a homlok kitüntetett felület az – esetenként kifejezetten a megtévesztésre irányuló – tudati folyamatok észlelhetővé tételénél. Amikor a két lány illendőségből nem néz a fiatalember arcába (homlokára), akkor tulajdonképpen – még nem közvetlen veszélyérzetből, de elővigyázatosságból – azt szeretnék elkerülni, hogy a két férfi fokozatosan megnyilvánuló, erőszakkal fenyegető vágyainak deklarált tárgyai legyenek. Máshol az egyik fiatalember arra figyelmezteti a másikat, hogy a nők vágyainak arculata nem marad sokáig ugyanolyan, hiszen ezt a változékony nemet a Hold uralja, vagyis itt az arc egyrészt a szexuális hajlandóság, másrészt – általánosabb értelemben – a személy intencióinak észlelhető rajzolatát adja.

⁷ Léocadie ezt mondja, amikor hét év elteltével újra belépni készül abba a házba, amelyben erőszakot tetten rajta, de amelyet kívülről még nem ismer föl: „Ó, legfőbb mozgató, / add, hogy meghajoljon hangomnak [szavamnak] ez az oktan, fekete előjel.” *Uo.*, 162.

⁸ L. a 327. sort. *Uo.*, 95.

⁹ Hazatérése előtt közvetlenül, tehát már leányai meggyilkolása után látja Scédase azt az álmod, melyből „iz-zadságtól átázva, ziháló tüdővel” riad föl. *Uo.*, 113.

¹⁰ L. az 1323–1324. sorokat. *Uo.*, 177.

Az esetek többségében azonban a homlok kifejezetten maszkként működik, vagyis mint olyan köztes réteg, amely sem az elemiségében végletesen őszinte, adott esetben síró, vérző testnek, sem a látszateltét elrendelő tudatnak nem sajátja. A maszk szükségszerűen elárulja saját maszk voltát, hiszen megkerülhetetlen a diszcrepancia a testi közlések közvetlensége és a tudati szándékoltság közt. Közvetítőként lehet hiteles, de nem szűnik meg közvetítő lenni, amit Scédase föl is panaszol abban a passzusban, amelyben elmarasztalja az embereket, akik hagyják, hogy maszkok zavarják meg másokról alkotott ítéletüket.¹¹

A test elsődleges attribútuma, a vágy

A vágy természetére – magától értetődően – mindkét szöveg reflektál, hiszen mindkettő a testhez kötött, egészen pontosan a szexuális vágy inspirálta tetteket problematizálja. *A vér erejében* Alphonse és barátai külön jelenetben cserélnék eszmét arról, hogy mire vágyik a fiatal férfi, és hogy a vágy tárgya mi módon szerezhető meg. A szexuális vágy metaforizálásával nem bajlódik sokat a szerző, a legtöbb helyen szomjúságnak vagy láznak nevezi, vagyis a test egyfajta hiányállapotával, illetve túlműködésével hozza párhuzamba.¹² A „szomj” nem csak a testből eredő és/vagy arra irányuló vágy megnevezésére szolgál, hiszen a kapzsiságra, az arany utáni vágyakozásra a „vízkóros szomjúság”¹³ kifejezést használja, vagyis az enyhülést (hiába) kereső szomjúság érzetén keresztül mind a másik test, mind a pénz iránti vágyódást a szerzés – erőszakos gesztusokhoz vezetni képes – szándékához kapcsolja.¹⁴ Ez a vágy pedig a magához hasonlót keresi, tárgya olyan, mint ő maga, vagyis testből való, és meg is nevezik húsként.¹⁵

Létjogosultsága azonban ettől még nem kérdőjeleződik meg, sőt, mitikus példával kerül alátámasztásra. Alphonse Jupitert említi, aki isteni alakját levetve, gyakran erőszakkal csábított el és fosztott meg ártatlanságuktól halandó nőket.¹⁶ A Scédase lányaira támadó két spártai ifjú egyike is azzal biztatja magát és társát, hogy Jupiter, aki maga is sokszor elkövette ezt a bűnt, azóta már „engedélyezte is” azt a szeretők-

¹¹ L. az 1055–1056. sorokat. *Uo.*, 119.

¹² Tűzként is utal rá, vagyis olyan metaforát használ, amely szokványossága által ad bizonyos földhözragadt jelleget a váagnak, amelyet leír.

¹³ L. a 17. sort. *Uo.*, 86.

¹⁴ A vágyra a „désir” mellett legtöbbször az „humeur” („kedv”) szót használja a szerző, amely a szöveg keletkezésének idején még bizonyára előhívta egy ma már kevésbé ismert jelentését, ugyanis a középkori orvoslásban a testnedvek összességét „les humeurs”-nek nevezték.

¹⁵ Alphonse, *A vér erejének* erőszaktevője beszél így saját vágyáról: „Kedv [humeur], mely viszont unja már a megszokott húsokat.” (*Uo.*, 136.)

¹⁶ L. a 125–128. sorokat. *Uo.*, 136.

nek.¹⁷ A mitikus sík öniszólásból történő beemelése – legalábbis eleinte – morális szempontból problémátlanul mutatja a testi vágy követelődését, sőt magát az erőszakot is. A *Scédase* – tragédia lévén – messzebb megy ennek a fajta önkénynek a relativizálásában, mint a tragikomédia, *A vér ereje*. Utóbbiban a Jupiter példáját követő főszereplőnek kevés idő- és térbeli távolság elég ahhoz, hogy tettére visszagondolva erkölcsi aggályai támadjanak. Mérlegre teszi a testi természetű, a tárgyát annak méltóságától megfosztó vágyat, valamint a társadalmi, emberi felelősségvállalás nehézségét,¹⁸ és arra a belátásra jut, hogy a testi vágy inspirálta tettek nem ítélné meg önmagukban, átesztétizált szempontok szerint, figyelmen kívül hagyva a morális aspektust.¹⁹ A *Scédase*-ban ezzel ellentétben az erőszakot az áldozatok ellenállásával (pontosabban a szerelmi közeledés „szemtelen semmibe vételével”²⁰) indokolják meg, ami az elkövetőket nem csupán fölmenti a morális felelősségvállalás alól, hanem magát a tettet emeli ki az erkölcsi megfontolások dimenziójából és tünteti föl esztétikai aktusként, a gyönyörködés végleteként. Természetesen csak a két tettes képes ezt a transzpozíciót elvégezni, és ennek ellenére nem marad kétségünk afelől – amint azt a velük utazó idős spártai, Iphicrate raisonneur-jellegű megszólalásai is világossá teszik –, hogy az erőszakot mindenképp, de már az odáig vezető nemi vágy követelőző természete is kifogásolható.

Ne feledjük azonban, hogy a vágy, noha morális szempontból sokszor kifogásolható attribútum és bűnös tettek eredője, tulajdonképpen mindkét szövegben a cselekmény mozgatórugója, az események elsődleges motorja. A *Scédase* esetében kifejezetten költőiek azok a passzusok, amelyekben a vágy egyfajta tiszta dinamikaként teteleződik.²¹ Tiszta abban az értelemben, hogy sajátosan kettős természete van,²² és az ellentétes minőségek egymásnak feszülése által generált energia elegendőnek mutatkozik ahhoz, hogy cselekvéseket indítson el, összességében egy egész drámaszöveget animáljon.

Legalábbis ilyen a születő vágy, amely tehát egyetlen szempillantástól kielégítve érzi magát,²³ és amely nemes tettek végrehajtására inspirálja azt, akit megszállva

¹⁷ L. a 773–774. sorokat. *Uo.*, 110.

¹⁸ Alphonse a harmadik felvonás harmadik jelenetében, itáliai utazása során tekint vissza tettére, és azt megbánva fölpanaszolja, hogy igazságtalan a végzet, amiért nem ad rá lehetőséget, hogy gaztettéért kárpótlásul az életét ajánlhassa fel a lánynak. L. a 720–724. sorokat. *Uo.*, 156.

¹⁹ Vö. például: „Ah! Micsoda tolvakvó zavar[odottság] ostromolja lelkiismeretem [...]” *Uo.*, 156.

²⁰ „Szerelmem begyűjtötte a szemérem eme bimbáját, / mely az imént még szemtelenné tett azzal [szerelmemmel] szemben téged, / És ne vádolj engem erőszakokkal: / magad akartad így [...]” *Uo.*, 111.

²¹ A két spártai fiatalember egyike, Euribiade magyarázza idősebb kísérelőjüknek, hogy „A dicső tettek leggyakoribb előcsalogatója, / és ami a legtöbb hőst győztessé teszi, / a szerelem, a nagylelkű szenvedély [...]” *Uo.*, 89.

²² Hol „szép börtön”-nek (*uo.*, 90.) nevezik a szerelmet, hol a vágy tárgyáról szólnak úgy, mint „szépség[ről], melyet hevesen [erőszakosan]” (*uo.*, 103.) szeretnek, vagy mint „két szűz lánytestvér kegyetlen [és] édes, szép szemei[ről]” (*uo.*, 87.).

²³ A szerelmi vágy veszélyeire figyelmeztető Iphicrate-ot igyekszik a két ifjú megnyugtatni, mondván, hogy nem gyötöri őket semmilyen „gyógyíthatatlan, örült szenvedély”; egyik is, másik is „bőven kielégül

tart.²⁴ Azonban éppen a szemkontaktus lesz az – miként Iphicrate, az idős kísérő figyelmeztet –, ami a lelket megfertőzi, felgyújtja²⁵ és erőszakos tettekre ösztönzi, mégpedig annál inkább, minél tovább fönnáll az érzéklet.

Ez a folyamat – vagyis ahogyan a tudat az érzékelésből intenciót épít – zajlik le a második felvonás első jelenetében, noha maga az erőszakos tett csak később valósul meg. Onnan indul, hogy a később erőszaktevővé és gyilkossá váló egyik ifjú, Charilas, az imádott nő látványa után sóvárog,²⁶ egy olyan látvány után, amely betölt és kielégít,²⁷ és odáig ível, hogy fölértékelődik minden érzékelési aktus, amely az imádott lény jelenlétét be tudja fogni (a hallás, a fület megbűvölő beszéd éppen úgy, mint a látás²⁸). A folyamat játékba hozza a testi vágy birtokolni kívánó természetét, nevezetesen akkor, amikor Iphicrate az irigységről beszél, amely mindig mások tulajdonát látatja szépnek, és ekkor Hardy azt a szót („envie”) használja az irigységre, amely kedvet, vágyat is jelent.²⁹

A következő jelenet első két replikája pedig már minden kételyt eloszlat a vágy irányultságát és az általa gerjesztett tenni akarás szerzésre törekvő dinamikáját illetően. Charilas – aki, ha nem is megfontoltabb, de természeténél fogva óvatosabb, mint Euribiade – arról beszél, hogy az ő szegény lelkén már az is könnyít, ha csak megpillantja a lányokat, de társa számára a vágyott nőről, Théane-ról alkotott kép megelevenedik, követi őt, beszél hozzá, így vetítve előre egy másfajta, az érzékelés szempontjából többérté kontaktus létesítésének igényét. Euribiade már szinte tapintani véli a lány finom arany hajfonatát, sőt leláncolva érzi magát általa, majd fölocsúdva megjegyzi, hogy ábrándképek helyett azok forrását kell keresni, részletező kivetítődés helyett az eredőt, miközben a testet félreérthetetlenül éppen a vágy tárgyaként nevezi meg: „Kettőzzük csak meg lépteinket, íme, túl sokat beszélünk, / és túl sokat futunk valódi test helyett az árnyék után.”³⁰

A nyomhordozó és újratermelődő test

Az erőszakos birtoklásvágnak kitett test tehetetlen. Scédase két lánya ellenáll ugyan, de hogy milyen mértékben, arra a szöveg alig reflektál, hiszen erre vonatkozó szín-

a tekintet kegyeitől, s nem keres hatást [következményeket].” *Uo.*, 89.

²⁴ L. a 107–116. sorokat, *uo.*, 89.

²⁵ L. a 125–126. sorokat, *uo.*, 89.

²⁶ L. a 152–153. sorokat, *uo.*, 90.

²⁷ „A remény más, tiltott kegyet nem vár, / hanem kielégül, ha az ő szeméig eljut, amit én ajánlok.” *Uo.*, 91.

²⁸ L. azt a passzust, amelyben Euribiade szíve hölgyéről, Théane-ról beszél, és arról, hogyan vidítja föl az ő hangja a megbűvölt füleket, és lehel életet még a kósziklába is. L. a 189–196. sorokat, *uo.*, 91.

²⁹ „Úgy mondja egy hasznos és igaz mondás, / hogy az irigység, ez a mind közt utálatos bűn, / zavarával szemünkre száll, és azt mutatja nekünk, / mintha a szomszéd földje többet teremne.” *Uo.*, 91.

³⁰ L. a 363–364. sorokat, *uo.*, 96.

padi utasítás nincs, csupán Théane egyetlen replikájában olvashatunk arról, hogy támadója ellen készíti körmeit és fogait.³¹ Nagyrészt színpadi megvalósítás kérdése tehát, hogyan alakulnak a pillanatnyi erőviszonyok a birtokolni vágyó és a kizsákmányolt testek egymásnak feszülésében, ám a végkifejlet nem kétséges. *A vér erejében* a zsákmányul eső test nem csak a nemi erőszakkal szemben tehetetlen, a nő teste alapvetően passzívként tételeződik. Jól látszik ez már az emberrablás pillanatában, amikor a hősnő, Léocadie száját befogják, az édesanyja pedig eszméletét veszti. Az elragadott, illetve földre sújtott testek lecsukódó szemhéjai és befogott szája már a tehetetlenség metaforái, de természetesen még hangsúlyosabb a passzivitás a hősnő esetében, az erőszakátétel pillanatában. A test ekkor nemcsak hogy passzív, de kifejezetten lélektelen, anyagszerű. Nem animált létező, hanem tömbszerűen anyagi, néma fatörzshöz és fagyos sziklához hasonló. Az őt ért hatásra érzéketlen, azt nem megtapasztalja, hanem elszenvedi, amint azt jól mutatja az „endurer” („kibir”, „eltűr”, „elszenved”) ige gyakori használata.

Léocadie testének fatörzshöz való hasonlítása természetesen nem csupán az emberi test és a természetben előforduló másik szerves anyag között kíván sokatmondó párhuzamot vonni, és nem is csak a nemi erőszakot elszenvedő nő kiszolgáltatottságát hivatott kifejezni, hanem nagyon fontos eleme a szereplő karakterrajzának. A lány – részben társadalmi helyzetéből, részben neméből adódóan – alapvetően sodródó, passzív, tehetetlen figura, aki valóban elképzelhető úgy, mint valami tömbként létező anyag, amely a rá mért csapások súlya alatt alakul, de belső erő nem formálja. Nyomok hordozójává válik, mint egy felület, melyet a kívülről érkező erők alakítanak, és amelyből nem áll ki semmi. Semmi, ami sebezne, szúrna, megakasztana, egyszóval, ami a cselekvő létmód eszköze volna. Léocadie csak az erőszak megtörténte után tud fenyegetőzni a fogakkal és a körmökkel, amelyeket használhatott volna támadója ellen. Valójában azonban csak akkor képes ezekhez folyamodni, amikor saját maga ellen fordítja őket, vagyis amikor szégyenében haját tépve, arcát marcangolva tér haza a szülői házba. A passzivitás tehát csak az önpusztításban fordul át cselekvőképességbe, és a fogak, körmök hegyessége, élessége lesz az (önmagának való) ártás metaforája. Ezért mondhatja a hazatérő, becsületétől megfosztott lánynak az édesanyja, hogy az anyai vigasztalás a kétségbeesés hegyének kicsorbítása, letompítása lesz.³²

Érdekes, hogy az eleinte kegyetlen haramiának nevezett (és persze valóban úgy is viselkedő) Alphonse már a dráma közepén gyötrő vízióként maga előtt látja az önmarcangoló Léocadie gesztusait. Újraéli tettét, amelynek szörnyű voltát immár föl tudja mérni, és amely képszerűen kísértetni kezdi.³³ Fölmérhetetlennek, rejtélyesnek, sőt természetfelettinnek látja azt az erőt, amely „az érzékek boszorkányos kéjét” üvöltő orosz-

³¹ L. a 778. sort, *uo.*, 110.

³² L. a 458. sort, *uo.*, 147.

³³ Miután földidézte tettét, meglátja két barátját, büntársát, és megjegyzi, hogy az ő közeledtük „szemem elé hozza újra a bűn képét.” *Uo.*, 156.

lánna változtatja,³⁴ vagyis amely a vágyat erővé, majd erőszakká alakítja. Elszörnyed ettől az átmenettől, és az ötödik felvonásra nemcsak abban az értelemben szelídül kezes báránnyá, hogy készségesen aláveti magát szülei házasságot sürgető akaratának, hanem egészen hasonlóvá válik a kezdettől fogva törekenynek mondott Léocadie-hoz, akinek eszméletvesztése a szöveg visszatérő motívuma. Az utolsó jelenetben mindketten tehetetlenül esnek össze, ami Alphonse esetében is olvasható karakterrajként: képes ő is a megindulásra, az érzelmi feszültséggel terhelt helyzetek mély megélésére, sőt az azok súlya alatt való összeroppanásra, akárcsak Léocadie. Alphonse-zal kapcsolatban Jacques Scherer *A vér erejéhez* készített végjegyzetében megjegyzi, hogy szüleihez (és egyébként Léocadie szüleihez is) hasonlóan alapvetően a jóság jellemzi, noha a mű elején barátai unszolására és fiatalsága okán ostobaságot követ el. Alapvető érzékenysége, valamint a belátásra és a jóra való hajlama elengedhetetlenek ahhoz, hogy a szöveg tragikomédia lehessen (maradjon), hiszen az alapprobléma – erkölcsi és emberi értelemben vett súlyossága okán – önmagától nem futhatna ki boldog befejezésre, de valószínűleg a fabula szerencsés véletleneinek összjátéka is kevés volna ehhez. A testi gyengeség közös pillanata egyesíti a fiatalokat, hogy öntudatuk visszanyerése után, egy közös jelképes meghalásból³⁵ visszatérve immár teljes egyetértésük mellett, illetve egyfelé mutató szándékaik révén bekövetkezhessék a boldog vég.³⁶

Léocadie teste tehát mind a szereplő jelleméből, mind az őt ért erőszakos tett jellegeből fakadóan ellenkezésre képtelen, passzív hordozó. Maga a szereplő állapítja meg, kétségbeesetten, amikor visszatér a szülőházába, és szülei lábához térdel, hogy nem tagadhatja a „hajótörést”, és hogy „olvasni lehet ezen a homlokokon a megtörtént szerencsétlenséget”.³⁷ A nyom azonban – bármennyire tagadhatatlanul jelen van – nem sérti a test egységét; az édesapa azzal igyekszik megnyugtatni a lányt, hogy legalább épségben maradt az őt ért támadás ellenére.

A test egységének kérdése azonban ennél összetettebb. Nemcsak arról van szó, hogy a test jelként magán hordozza a támadás emlékét mint idegenszerű minőséget, hanem arról is, hogy – amint hamar kiderül – az erőszakot elszenvedett nő testében valódi idegenség képződik meg azzal, hogy teherbe esik. Léocadie – akinek ismét egy testtel kapcsolatos megnyilvánulásából derül ki a saját magával szembeni értelmetlen ellenségessége, akárcsak a hajtépés esetében – első perctől saját, „kitapintható gaztettének”³⁸ nevezi a történeteket, amikor pedig rájön, hogy várandós, azt mondja, nemso-

³⁴ L. a 703–704. sorokat, *uo.*, 156.

³⁵ Alphonse édesanyjának kétségbeesett replikájából tudjuk meg, hogy egy pillanatra halottnak hiszik mindkettőjüket: „Egyformán szenved érzéketlen testük, / mely nem is mutatja életnek semmi jelét.” *Uo.*, 181.

³⁶ Alphonse teljes mértékű önátadását fejezi ki ez a sor: „Akaratom az övét, mint bálványimádó, szívja magába [lélegzi be].” *Uo.*, 183.

³⁷ L. a 396–397. sorokat, *uo.*, 145.

³⁸ L. 421. sor, *uo.*, 146.

kára „szembe fog tűnni hatalmas galádsága”.³⁹ Mind a kitapinthatóság, mind a szembetűnés a testben nem kívánt többletként növekvő idegenségnek az érzéletes eszköze arra, hogy saját létét a külvilággal tudassa. Ez a lét a hordozásra kényszerített gazdatest számára teher, ezért tárgyként, egészen pontosan „szégyenteljes tárgyként”⁴⁰ tételeződik. Sőt, Léocadie a „monument”, vagyis „emlékmű” szót használja rá,⁴¹ azaz súlyos, mozdíthatatlan járulékként értelmezi, amely pusztá jelenlétének megváltoztathatatlanásával előhívja mindazt, ami létrehozta, vagyis a nő testét hordozásra kényszerítő erőszakos aktust. Ezt a nyomot, vagyis magát a magzatot azonban az élő szövet jóval pozitívabb töltetű metaforáival is megnevezi a szöveg: a hősnő édesanyja, Estéfanie élő gyümölcsnek,⁴² Alphonse apja, Don Inigue pedig értékes szárból való kis hajtásnak nevezi.⁴³

A testen hagyott nyom kettős természete abban rejlik, hogy jelenléte egyfelől megmásíthatatlan, másfelől viszont képes másképp is jelen lenni mint idegenség. Amíg egyiktől a másikig eljut, az nem más, mint a test egyfajta újratermelődésének folyamata, amely folyamat nem mentes az újratermelő test, esetünkben Léocadie testének egyfajta belső átíródásától. A várandósság állapotának leírásakor a lány arról beszél, hogy „egy fájdalmas teher” gyötri („dolgozza meg”) a testét, egészen a velejéig; nyomást és zuhanást érez, vagyis erő kifejtődéséről és mozgásról beszél, melyeknek a gazdatest színtere, befogadója és egyben elszenvedője.⁴⁴ Egyszóval elsődleges felület, amely paradox módon egyrészt kényszerítve van arra, hogy a születő jelnek eredője legyen, másrészt képes azt eredendő, kényszeres idegenségétől is megszabadítani. Eredője valaminek, aminek – ha akarja, ha nem – formát kölcsönöz. Individuumként képződik meg benne valami, ami azonban mégsem teljesen más, mint ő maga. Ezt a folyamatot találóan az öntőformával történő öntvénykészítéshez hasonlítja Don Inigue, aki fia derekasságával kapcsolatban jegyzi meg büszkén, hogy „az öntőminta csak saját formájának lenyomatát képes befogni”.⁴⁵

Saját portréjának is nevezi a fiát, amivel egy később értelmet és fontosságot nyerő párhuzamot von a test genetikai és ábrázolás általi újratermelődése között. Portrénak nevezi véletlenül felismert unokáját, Ludovicot is, mégpedig élő portrénak, amely az ő fajtáját mutatja. De portréként és képként emlegetik azt a rézkarcot is, amely a bűntény helyszínének azonosítására szolgál és annak megtörténtét igazolja Alphonse szülei előtt. Ez a portré ráadásul nem mást ábrázol, mint a hős Herkulest gyermekként, akihez később – finom, de szándékolt áthallásként – Alphonse szülei többször hasonlítják frissen megismert unokájukat.

³⁹ L. 575. sor, *uo.*, 151.

⁴⁰ L. 576. sor, *uo.*

⁴¹ Egész pontosan: „szégyenemre emelt szomorú emlékmű” (594. sor, *uo.*, 152.)

⁴² L. 596. sor, *uo.*

⁴³ L. 907. sor, *uo.*, 163.

⁴⁴ L. 652–656. sor, *uo.*, 154.

⁴⁵ L. 516. sor, *uo.*, 149.

Ez a portré az egyetlen mozdítható tárgy, amely az erőszak helyszínéül szolgáló sötét szobában körbetapogatódzó Léocadie kezébe akad, noha a gazdag hímzéssel díszített ágyat, a drága bútorokat és a finom szőnyeget is megjegyzi. Ezekből következtet támadójának az övénél kedvezőbb társadalmi helyzetére. Innen ered továbbá az a szorongás is, amelyet a hely ismerős volta kelt benne, amikor Don Inigue házába belép, majd ebből következik, hogy fölismeri a szobát, ahol az erőszakot elszenvedte. A szerzőre jellemző feszültségteremtésről jegyzi meg Henry Carrington Lancaster, hogy Hardyt csak a drámai szituáció megteremtése és a várakozás megképződése, majd ezen helyzet feszültségének föloldása érdekli, a helyzetteremtés eszközeinek valóságossága egyáltalán nem.⁴⁶ Így fordulhat elő, hogy Léocadie fölismeri azt a helyiséget, ahol mindössze egyetlen éjszakát töltött el, mégpedig hét évvel korábban, teljes sötétségben.

A szem és a vér

A lány útvesztőhöz hasonlítja a szobát, ahová elhurcolják, hiába tudja a szeme kivételével minden érzékszervét működtetni. Sőt azt is megjegyzi, hogy a sötétben tisztában kellene hallania, mégis képtelen tájékozódni és cselekvőképességét visszanyerni, tanácstalanul botorkál. Alphonse pedig – ismerve, hogy a látás képességének, a vizuális tértapasztalásnak a hiánya tudja az embert a legnagyobb testi tehetetlenségben tartani –, annak érdekében, hogy ezt az állapotot fönntartsa, beköti a lány szemét, fordul vele néhányat az éjszakai város utcáin, majd magára hagyja.

A szemmel való észlelésnek és a szemnek mint érzékszervnek kitüntetett szerepe van az igazságszolgáltatásban is, hiszen a Scédase panaszát meghallgató spártai tisztviselő szerint nem lehet szemtanúk nélkül ítéletet hozni, noha a szomszédok hallottak segélykérő kiáltásokat, és Scédase is közbeveti, hogy borzasztó zűrzavar volna az, ha csak a szemnek hinnénk. A szem továbbá nemcsak az érzékelés, a befogadás, és így a későbbi bizonyágtétel eszközeként értékelődik föl, hanem úgy is, mint cselekvések közvetlen eredője, mint egyfajta jeladás. Alphonse egyik barátja és cinkostársa azt javasolja, egy szempillantással adjanak majd jelet egymásnak, hogy ki tetszik meg Alphonse-nak, kit kellene elragadni,⁴⁷ és Don Inigue is azt tervezi, hogy egy ferde pillantással fogja majd figyelmeztetni fiát, ha az eleinte netán ellenkezne szülei házasságot sürgető akaratával.⁴⁸ De nemcsak a pillantások cselekvőek, hanem a szem is a maga szervi valóságában, hiszen a kizsákmányolt, tehetetlenségbe kényszerített, fatörzshöz hasonlító testből – szó szerint – kiszakadó egyetlen reakció a sírás, az egyetlen pont, ahol a meggyalázott test cselekvő lesz, a „vég nélkül csepegő szem”.⁴⁹

⁴⁶ Henry Carrington LANCASTER, *A History of French Dramatic Literature in the Seventeenth Century – The Pre-classical Period 1610–1634*, Paris, Les Presses Universitaires de France, I, 1929, 58.

⁴⁷ „Felismeri a szem, s aztán egy pillantás elég.” *Théâtre du XVII^e siècle*, i.m., 136.

⁴⁸ L. 1201. sor, *uo.*, 173.

⁴⁹ L. 564. sor, *uo.*, 151.

A könny mellett fontos szerephez jutó másik testnedv a vér, amely figyelmeztető, sőt jósló funkcióval bír. Scédase, mielőtt magukra hagyná lányait, emlékezteti őket, hogy szűzi hírükre mindenáron vigyázniuk kell, és hozzát teszi, hogy a szűzi erényt maga a vér táplálja beléjük, és édesanyjuk példája jelzőtüzként ragyog előttük. A vér tehát a rokonságnak valami semmi máshoz nem hasonlítható, elemi hordozója, amely nemcsak biológiai értelemben örökít, hanem a testi mellett egyéb síkokon is összeköt embereket: Scédase lányai számára viselkedésminta közvetítője, Don Inigue számára egy valószínűtlen felismerés láthatatlan garanciája.⁵⁰ Itt a tudati szint kap megerősítést a testitől. De a vér az, ami a testi vonzalomból születő és tudatos szerezni akarást – feszítő testi tünetként – a sejtek szintjén is nyilvánvalóvá teszi. Charilas, a spártai ifjak egyike panaszkodik társának, hogy szerelmi vágyát úgy éli meg, mintha fortyogó kén bugyborékolna az ereiben. A vér tehát az elemi és a tudatos létmód közti kommunikáció csatornája, az a közeg, amelyben igazán szervessé lesznek bizonyos intenciók.

A színpadon látszó test és a rá vonatkozó instrukciók

A szereplői jellemfejlődés és a véletlenszerű vagy éppen valószerűtlen eseményekből kibontakozó szerencsés végkifejlet mellett az a tény is a tragikomédia műfaji keretei között tartja *A vér erejét*, hogy a szöveg a színpadi megjelenítés formanyelvén kívülre helyezi az erőszakos nemi aktust. A második felvonás már azzal kezdődik, hogy Alphonse azon töpreng, mit tegyen vágya kielégültével a lánnyal. Nem így a *Scédase*-ban, ahol mind az erőszak, mind a gyilkosság nyílt színen játszódik.⁵¹ Marc Vuillermoz az 1625–1650-es évek francia színpadán megjelenő tárgyak rendszeréről írott könyvében megjegyzi Hardyval kapcsolatban, hogy – ellentétben az 1630-as évek fiatal drámaíró generációjával, amelynek fontos, hogy művei már szöveggé is rendelkezzenek színpadi dimenzióval – ritkaságszámba megy nála a színpadi utasítás. Ha netán mégis előfordul, akkor általában a színpadképre, vagyis a tárgyak és a szereplők egymáshoz viszonyított elhelyezkedésére utal (vagy éppen ezen viszonyrendszer pillanatnyi irrelevanciájára, amikor is azt jelzi, hogy egyedül van egy-egy szereplő, így például épp a *Scédase* első jelenetében Archidame spártai király). Nem mutat azonban a színpadon túli valóságra, így például a helyszínmegjelölések kifejezetten hiányoznak.⁵² Hardy gyakorlati feladatokhoz szokott színházi ember voltából is fakadhat, hogy szövegeit nem tereli egy-egy lehetséges színpadi megjelenítés felé, tisztában lévén azzal, hogy ez nem a drámaíró feladata.

⁵⁰ Amikor először találkozunk a kisfiúval, akiről később kiderül, hogy az unokája, „a vér erejéből való családi ösztönről” beszél, amely vonzalmat ébreszt benne a gyermek iránt (uo., 160.).

⁵¹ Tekintsünk most el annak vizsgálatától, hogy mennyire provokatív gesztus ez a drámaíró részéről, hiszen hamar be kellene látnunk, hogy a szöveg keletkezésakor a szerző nem tekinthette még magára nézve kötelezőnek a klasszicista esztétika által később rögzített illendőségszabályokat.

⁵² Marc VUILLERMOZ, *Le système des objets dans le théâtre français des années 1625–1650*, Genève, Librairie Droz S.A., 2000, 34.

Ehhez képest a *Scédase*-ről azt mondhatni, hogy bővelkedik instrukciókban.⁵³ A tragédia szövegében előforduló tizenegy utasításból négy vonatkozik a szereplők közötti kommunikációs viszonyrendszerre (ki kihez beszél, illetve ki van egyedül), egy utal a szereplő helyváltoztatására, ám ez utóbbi funkciója inkább az, hogy az ott elhangzó dikció megtalálja a helyét a darab logikájában.⁵⁴ A fennmaradó hat utasítás ilyen vagy olyan módon mind a szöveg központi problémájára, a testen tett erőszakra és annak következményeire vonatkozik. Legalább annyira igaz ez a legutolsó, Scédase öngyilkosságát elrendelő színpadi utasításra, mint azokra, amelyek a két lánnyal kapcsolatosak. Először segítségért kiáltanak, de mindössze két replikával később már az szerepel a szerzői utasításban, hogy Euribiade megöli Théane-t, majd nem sokkal később Charilas megöli Évexipe-et.⁵⁵

Hamarosan az is kiderül, hogy az Euribiade megszólalásában szereplő „nyirkos sírhely” nem más, mint egy kút, amelybe a holttesteket dobják, itt találja ugyanis meg azokat a színpadi utasítás szerint az utolsó felvonás elején Scédase egyik szomszédja. Vajon miért tartja az instrukciókat egyébként alig használó Hardy fontosnak, hogy külön jelezze a lányok halálát, illetve két utasítást is szenteljen a holttesteknek? (Az egyik szerint megtalálják, a másik szerint kiemelik őket.) A szerzőt láthatóan foglalkoztatja a halál mint bekövetkező esemény és mint állapot is. A két lány erőszakos halála egyrészt a végpontja az elkövetőkben lezajló folyamatnak, melynek során dominószerűen borulnak föl rendező elvnek hitt, erkölcsi természetű meggondolások és rendeződnek át a „megengedhető” és a „megengedhetetlen” kategóriái, másrészt kiindulópontja mindannak, ami az utolsó két felvonásban történik, vagyis Scédase megrendülésének, kétségbeesésének és az igazságszolgáltatás – hiába történő – keresésének. Az ilyen fordulópont jelzése fontosabb lehet még az erőszakotétnél is, amelyre egyébként nem vonatkozik színpadi utasítás, csupán megtörtént voltára utalnak mind az elkövetők, mind az áldozatok replikái. (Előbbiek lecsillapult lázról beszélnek, utóbbiak kizsákmányolt becsületről és rabló szentségtörésről.)

A holttestekre vonatkozó két utasítás és a szereplők replikáiból kirajzolódó diskurzus jól mutatja, hogy a halál mint végletes változás lényege (és tragikumja) az, hogy visszafordíthatatlanul eltárgyasítja a testet. A lányok testét a kútban megtaláló szomszéd így mutat rájuk: „Íme a szép, ártatlan pár, akit a halál megdermesztett.”⁵⁶ Az itt használt megdermeszt (*transir*) ige múlt idejű alakja (*transi*) főnévként is használ-

⁵³ *A vér erejében* mindössze egy utalás van arra, hogy az Itáliából hazatérő Alphonse egyedül találja magát szülei házában előcsarnokában.

⁵⁴ Az utasítás arról szól, hogy Scédase megérkezik saját háza elé. Innentől azzal folytatódik hosszúra nyúló megszólalása, hogy az otthont védő istenségeket kéri, ne engedjék valóra válni az előző éjszaka látott és a hazaút során fölidézett baljós álmot. (Lásd *Théâtre du XVII^e siècle*, 113.)

⁵⁵ Semmi kétség tehát afelől, hogy a gyilkosságok nyílt színen történnek, noha feltételezhető, hogy valamelyest a színpadi tér oldalsó határa felé eltolva, Charilas ugyanis közvetlenül az erőszakotétel előtt felhívja Évexipe-et, hogy elmondja neki: hasztalan ellenállnia.

⁵⁶ L. 988. sor, *uo.*, 117.

latos, és szarkofágyszobrot jelent, mégpedig olyan szarkofágyszobrot, amely az elhunyt szokványos fekvő helyzetben ábrázolja ugyan, de nem üdvözült arckifejezéssel, díszes öltözetben, a halált – testi értelemben is vett – megnyugvásnak idealizálva, hanem a bomlás egy-egy fázisának realitásában. A holttest problémája tehát nem más, mint az, hogy nincs meg benne többé az a nem testi jellegű szubsztancia, amely némileg elemelné az emberi testet saját anyagi voltától. A halállal elkülönül tőle az, amit Ponocrate, a testeket megtaláló szomszéd boldog árnyak nevez és valami meg nem nevezett másik síkon képzel el létezni,⁵⁷ Scédase pedig „lelküktől megözvegyült” testekről beszél,⁵⁸ amelyeket a vízből kiemelve a tűznek kell adni, vagyis amelyeknek az elemekkel való kapcsolata szervessé lesz. Ismét foglalatként tételeződik a test, akár csak *A vér erejének* legelején, de ezúttal üres foglalatként, amely, noha „valaha kellemmel telt lakhelye volt az erényeknek”, immár csak „teher”,⁵⁹ amelyen megcsillan még valami könnyekre fakasztó szépség,⁶⁰ de alapvető sajátja a hiány mint minőség.⁶¹

A temetési szertartásról nem esik szó, csupán az egyik szomszéd ajánlja föl egy kétsoros replikában, hogy segít az élettelen testeket sírba helyezni. Maguk a testek tehát semmiképp sem kerülnek közszemlére úgy, ahogyan Hardy néhány más tragédiájában (*Akhilleusz halála*, *Dáriusz halála*, *Alexandrosz halála*) a meggyilkolt királyok holttesteit, amelyek a ravatalt körülvevő, gyászoló alattvalókból egyszerre váltanak ki a személy halála okozta fájdalmat, sajnálatot, szánalmat („pitié”) és az elhunyt jelképezte intézmény iránti vallásos, buzgó tiszteletet („piété”), így téve a „jámbor szánalom” vehikulumává a magasrangú személy holttestét.⁶² Természetesen ilyesméről Scédase lányai esetében nem lehet szó, hiszen – a későbbi klasszicista esztétikába egyébként be nem emelhető módon – apjukhoz hasonlóan ők maguk sem nemesek, testük csak önmagával azonos (nem intézményesül), haláluk személyes tragédia, és ennek megfelelően a sírhelyük inkább házi oltár mintsem nyilvános kegyhely. A kétségbeesett apa gyásza a veszteség miatti fájdalom tekintetében természetesen hasonlít az alattvalókéra, de az áhítat („piété”) hiányzik belőle. Egyrészt éppen a hatalomgyakorlás struktúráiból, az uralkodói igazságosságból ábrándult ki, másrészt az istenek iránti bizalma is megrendült. Noha formálisan, inkább csak mint hagyományos szófordulatot, nekik címzi a spártaiakra szórt végső átkot, mélységes tiszteletet feltételező buzgóságról nincs szó. A személy halála miatti sajnálat („pitié”) is átfordul va-

⁵⁷ L. 988. sor, *uo.*, 118.

⁵⁸ L. 1017. sor, *uo.*, 118.

⁵⁹ Scédase szomszédja, aki a testeket a kútból kiemeli, megkéri a többieket, hogy „Segítsetek egyik s másik oldalról tartani e terhet, / amely valaha kellemmel telt lakhelye volt az erényeknek.” (*Uo.*, 119.)

⁶⁰ „Halálukban is látni még egy fényugárnyi szépet [...]” (*Uo.*, 119.)

⁶¹ Ezek a testek meg vannak fosztva az animáló, azaz lélekkel eltöltő energiától, ezért nevezik őket „élettelen testek”-nek („ces corps désanimés”) (*Uo.*, 121.)

⁶² L. Fabien CAVAILLÉ, *Pitié, piété et ironie dans trois tragédies d'Alexandre Hardy = Corps sanglants, souffrants et macabres – XVI^e–XVII^e siècle*, éd. Charlotte BOUTEILLE-MEISTER, Kjerstin AUKRUST, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2010, 303–314.

lami másba. Az elkészült sírnál állva nincsenek a szeme előtt, azaz közvetlenül nem működnek szánalomhelyként a holttestek, amelyeket egyébként mint szűzi testeket meg is szólít, és amelyeknek áldozati bárányként följánlja saját magát. Épp ez a följánlás az, ami transzponálja a gyászból eredő és a tárggyá redukált emberi test kiváltotta szánalomérzést, önsajnálattá és azzal járó tehetetlen bosszúvágyá hangolva át azt az apa tudatában.

Úgy gondolom, mindezek tükrében kijelenthetjük, hogy Hardy drámaszövegeinek olvasásakor nem csak akkor releváns szempont a testábrázolás mikéntjének végigkövetése, ha a szövegek valamely egyéb – szerkezeti, esztétikai vagy eszmeiségbeli – sajátosságának vizsgálatát szeretnénk gazdagítani. A test alakulás- illetve esetenként szenvedéstörténete ugyanis elemi, nem pedig illusztráló textusréteg, a testi természetű interakciók pedig, melyeknek kitüntetett alfaját képezik a különféle érzékelésaktusok, önmagukban is olvasható rajzolatát adják a drámakonfliktus- és konfliktusfeloldás rendszerének.

Le corps et les sens dans deux textes dramatiques d' Alexandre Hardy

L'œuvre dramatique d'Alexandre Hardy ne se distingue pas seulement par son rôle (esthétiquement et chronologiquement évident) de »pont« entre le théâtre de la renaissance et celui du classicisme. Elle se distingue en affichant un intérêt particulier à tout ce qui relève directement du corps en tant que problématique ou en tant que motivation.

En me concentrant sur deux textes dramatiques de Hardy (notamment, *Scédase ou l'hospitalité violée* et *La force du sang*) qui ont pour sujet des viols et des meurtres, j'examine le corps en tant que foyer de diverses tendances textuelles qui mènent toutes vers une incarnation scénique peu commune. Je procède par un inventaire minutieux des lieux textuels d'où le corps tirait une importance quelconque. J'essaie de »lire« en n'ajoutant au texte rien qui se trouverait »au-delà« de lui, tout en considérant quand même sa dimension scénique, en examinant par exemple les didascalies relatives au corps.

L'intérêt principal de ce travail est de mettre en valeur le corps en tant que clef véritable pour la compréhension de la »malséance« de ce théâtre. Hardy s'intéresse à la façon dont la passion (d'amour ou de pouvoir) provoque des changements intra- et interpersonnels. Cependant, il n'a pas l'intention de formuler un jugement moral explicite sur les actes même criminels engendrés par cette passion. Ce manque de l'intention didactique rend le corps proie au désir, et ce désir anime l'écriture dramatique de Hardy. Le corps se construit par et en dedans du texte, selon une idéologie de »subir«, d'être »porteur de traces«, comme une masse, un support matériel passif. Il revendique une incarnation radicalement »réelle« (des femmes effectivement violées sur scène). Si réelle qu'elle se fait bannie de la scène classiciste au nom de la bienséance.