

Szörnyek és hermafroditák

Hímnős alakok a Pentameron keretjátékában

KIRÁLY KINGA JÚLIA

Absztrakt: A tanulmányban Giambattista Basile *Pentameron* című mesegyűjteményének keretjátékában elemzem a hermafrodita-jelenséget. Magát a hermafroditát a barokk kor egyik állandó spektakulumaként értelmezem, a barokk idején még népszerű karneváli kultúra hőseként és egyben antihőseként, aki a társadalmon kívül helyezkedik el, kívülvalósága azonban nem csak társadalmi kiűzetést, hanem nyelven kívüliséget is feltételez. A spektakulum a másság, idegenség reprezentációját jelenti, amely tükröt tart szemlélőjének, s ezáltal a karneváli kultúrából ismert társadalmi kiegyenlítődés analógiájára egyfajta nemi kiegyenlítődésként is szolgál, kiváltképp a *Pentameron* korában, amikor súlyos szorongás tapasztalható a különféle, nemiséget érintő diskurzusokban. A foucault-i kívülvalóság fogalmán keresztül rávilágítok a hermafroditának a kívül rekedésére, s abból vázolom a hermafroditához fűződő ambivalens reakciót, majd egy rövid kultúrtörténeti áttekintés során számba veszem, hogy miként változott a hermafrodita recepciója az orvosi és alkímiai diskurzusokban, amelyeknek lenyomatát viszontláthatjuk a gyűjtemény keretjátékában.

Kulcsszavak: Basile, Pentameron, hermafrodita, kívülvalóság, idegenség, alkímia, premodern orvoslás

„Te nem vagy csúf, te éktelen vagy. A rút kicsi, az éktelen nagy.
A rút az ördög torzképe a szépség mögött.
Az éktelen pedig a magasztosnak ellenkező oldala. [...] Aki téged szeret, megérti a nagyságot.”
(Victor Hugo: A nevető ember)

Giambattista Basile (1575–1632) *Pentameron* címen elhíresült,¹ a *seicento* elején nápolyi nyelven írott mesegyűjteménye mindmáig ismeretlen a magyar köztudatban, holott a 19. századi újrafelfedezésével, amely részint Benedetto Croce irodalomtörténeti munkásságának, részint a Grimm-fivéreknek köszönhető, nem csupán a szövegfolkloristák kiemelt referenciája lett, hanem a legváltozatosabb formában szolgált az irodalom, képzőművészet, zene, táncművészet, filmművészet forrásanyagaként.

¹ A mű eredeti címe *Lo cunto de li cunti overo lo trattenemiento de peccerile*, azaz *A mesék meséje, avagy a kicsik mulattatása*. A *Pentameron* cím Pompeo Sarnellitől, a gyűjtemény 1674-es szerkesztőjétől származik.

Tanulmányomban arra teszek kísérletet, hogy Basile gyűjteményének keretjékében, amely több szempontból is igazi újításnak számít, elemezzem a hermafrodita-jelenséget. Magát a hermafroditát a barokk kor egyik állandó spektákuluma-ként értelmezem, a barokk idején még népszerű karneváli kultúra hőseként és egyben antihőseként, aki a társadalmon kívül helyezkedik el, kívülvalósága azonban nem csak társadalmi kiűzetést, hanem nyelven kívüliséget is feltételez. A spektáku-lum alatt a másság, idegenség reprezentációját értem, amely tükröt tart szemlélőjé-nek, s ezáltal a karneváli kultúrából ismert társadalmi kiegyenlítődés analógiájára egyfajta nemi kiegyenlítődésként is szolgál, kiváltképp a *Pentameron* korában, amikor súlyos szorongás tapasztalható a különféle, nemiséget érintő diskurzusokban. En-nek oka egyfelől a Tridenti Zsinatot követő katolikus lelkipásztorkodás felerősödé-sében keresendő, amikor a gyónással, kiváltképp a testiséggel kapcsolatos gyónással akarja az egyház kontroll alá vonni a híveit, másfelől pedig a premodern orvoslási gyakorlatban, amikor egyszeriben fontossá válik az emberi test anomáliáinak vizs-gálata.

A bevezetőben a foucault-i kívülvalóság (*exterioritás*) fogalmán keresztül igyekszem rávilágítani a hermafroditának a kívülrekedésére, s abból vázolom a hermafroditához fűződő ambivalens reakciót.

Mielőtt rátérnék tanulmányom tárgyának tulajdonképpeni bemutatására, irodalmi, orvosi, illetve alkímiai vonatkozásban vázolom a *freak* és *teras* történe-tét,² kitérve az egyes átfedésekre is, hiszen a 16–17. század epizteméje e három álláspont elkülönülésében és kereszteződésében egyaránt tetten érhető. Abbéli törekvésem mögött, hogy egyetlen fejezetcím alatt érzékeltessem a hermafroditá-val kapcsolatos megfigyeléseket, nem a diszciplináris határok elsatírozása húzó-dik, hanem a diskurzusok sokféleségének érzékeltetése, s azok egymásra hatá-sának taglalása annak érdekében, hogy közelebb kerüljek a vizsgálat tárgyához.

Bevezető

Minden társadalomnak megvan a maga karneváli hőse, aki túlhordja a kar-neváli idény terheit, s olyan állandó jegyeket kényszerül magára öltetni, amittől mások szemében bizarrá válik, azaz egyszerre lesz lenyűgöző, nevetséges és rémísztó. Holott épp ez a kívülrekedés mutatja az adott társadalom identifikációs

² A *freak* fogalma nem pusztán a fogyatékossgal vagy többlettel élők gyűjtőneve, hanem olyan marginalizált személyeké, akik csodálatot és viszolygást kelte veszélyeztetik a „normális” identitást. Ők a lehetetlen közép az emberi és nem-emberi között. A *teras* eredetileg szörnyet jelölt. A görögök transzcendentális erőkkel felruházott, mítikus lényekként definiálták, s egy külön „diszciplína”, az ún. teratológia (szörnytudomány) foglalkozott velük. A premodern orvoslás már bizonyos betegségekkel hozza összefüggésbe és megkísérli visszaágyazni őket a normalitásba.

kényszerét,³ netán az attól való undorát. Karneváli hőssé ugyanis akkor válik az egyén, ha a társadalom által elfogadott maszkot nem csak a rejtőzködés végett, a mögöttesben való feloldódás és a kivehetetlenség szándékával, hanem a megmutatkozás vágyával viseli. Ezt a vágyat, Foucault gondolatmenetét idézve, felfoghatjuk magának a kívülvalónak a paradoxonaként, mert az exterioritás vonzásának engedve el is akar szabadulni az exterioritás gondolatától. Ez a vágy a várakozással egyenértékű, nincsen iránya, s ha lenne is tárgya, amely betölthetné, csak eltörölné, erodálná azt. A karneváli hős kívülrekedése eredet és halál folyamatos egymásba tükröződése, mely nem állít, nem tagad semmit. A kívülrekedés nyelvi kiűzetés is, hiszen nem csupán a beszélő helyezkedik önmagán kívülre, hanem a nyelv is egyféle átjáróként definiálható, amely kifelé vezet a diskurzusból, kiszökik „az ábrázolás dinasztijának hatalmából” és szétszóródik (Foucault 2000a 100).

A karneváli kultúra eleve számol a kiűzött beszéddel, amely Sade önismétlő monológjához hasonlóan a tótágast álló világ végtelen mormolásaként tételezhető,⁴ s amelyet a vásártéren foganatosít, ám azzal, hogy a karneváli irodalom vásártérré alakítja a korabeli szalon-, illetve udvari életet, Galilei térnyitó felfedezésének analógiájára,⁵ végleg, vagy legalábbis jó hosszú időre egybenyitja a vásári beszéd és hatalmi diskurzus tereit.

A hermafrodita a maga ambiguitásával mintegy kivezetésképpen maga is átjáróként tételezhető, s mind a tudományos, mind pedig a művészeti reprezentációk vonatkozásában a kor diskurzusának közkedvelt spektákuluma lesz a *freakshow* állandó szereplőjeként. A hermafrodita alakja egyszerre szituál utópiát és heterotópiát, hiszen tükörként funkcionál:

„ott látom magam, ahol nem vagyok, a felszín mögött megnyíló irreális térben, ott vagyok, ahol nem vagyok, árnyként, amely önmagamként adja nekem önnön látványomat, s lehetővé teszi, hogy ott szemléljem magamat, ahonnan hiányzom: ez a tükör utópiája. De egyben heterotópia is, hiszen a tükör valóságosan létezik és

³ A kívülrekedést a kívülvalóság, *exterioritás* foucault-i fogalmából eredeztetem. A kívülrekedés állapotja a kívüliség gondolatához közelíthető: egy időtlenségbe és ürességbe érkező létezés, ahol a nyelv folyamatosan „csörgedezik”, egy semleges térben való megállapodás, amiben semmilyen egzisztencia nem verhet gyökeret.

⁴ Foucault szerint a kívüliség ugyanúgy jelen van Sade önismétlő mormolásában, amellyel a törvényen kívüli vágyat juttatja szóhoz, mint Hölderlin költészetében, aki viszont a hiányzó isteneket szólítja és szólaltatja meg.

⁵ „A helymeghatározás zárt tere Galileinek köszönhetően nyílt fel, hiszen valójában nem a Föld Nap körüli mozgásának felfedezése, vagy inkább újrafelfedezése kavarta műve körül a tulajdonképpeni botrányt, hanem annak a végtelen, végtelenül nyitott térnek a kijelölése, amelyben feloldódott a középkori hely egyértelműsége, hiszen ebben az újfajta térben egy dolog helye pusztán mozgásának egyik pontja lehetett, mintha a nyugalmi helyzet nem volna más, mint végtelenül lelassított mozgás” (Foucault 2000b).

bizonyos módon visszahatást gyakorol a helyre, amit betöltök; a tükör működése következtében, mivel ott látom magam, hiányzónak vélem magam a helyről, ahol vagyok. E valamiképpen rám szegeződő tekintet révén visszatérek önmagamhoz [...], újra önmagam felé fordítom a pillantásomat és felépítem magam ott, ahol vagyok” (Foucault 2000b 150).

A spektákulum során egyszerre tárul elénk a *freak* és a *teras* ambivalens, idegen alakja, s amíg az egyik (*freak*) kívülhelyezkedik, sőt, szembeszegül azzal a világrénddel, amely az ellentétes fogalompárokkal uralja és alakítja az identitásunkat, addig a másik (*teras*) egy visszacsatlakozást sejtet azáltal, hogy az orvosi gyakorlat normalizálni próbálja az ambiguitást.

Ez az idegen magán viseli az átlépett küszöb jeleit, s kívülállóként figyelmet követel magának, felébresztve bennünk a legősbibb érzéseinket, legyen az viszolygás vagy elragadtatás.

Bármelyiket hozza is ki belőlünk, a hermafrodita jelenléte egy narcisztikus állapotot aposztrofál, a saját külső formáink láttán felgerjedő örömet, amely közvetlen jelentések és viszonyrendszerek által elérhetetlen, ha azonban a mások által létrehozott nézőpontba helyezük önmagunkat, máris kézenfekvő (Grosz 1996: 64). Vagyis egy szimultán és ambivalens reakciót vált ki, mivel a tükörkép félelmetesen sodor a kísérteties megkettőződésbe, s ugyanakkor fel is számolja az ént, amely önmaga reflexióját akarja látni, örömét azonban a maga kívülvalóságában találja meg, önnön illuzórikus képességeiben, amely a saját tükörképére is hatással van. A szemlélődés borzalma valójában annak felismerése, hogy ez a monstrum bennünk van, s ki kell löknünk magunkból, azaz abjekcióra kárhozzatnunk, hogy a határok közé szorított, kategorizált én számára élhetővé tegyük az életet. A többlet által kiváltott bűvölet és viszolygás végigkíséri a hermafrodita történetét, s a mutiláció, legyen az konkrét vagy szimbolikus, újabb többlettartalmakat hív elő.

A hermafrodita irodalma

A napjainkban egyre népszerűbb hermafrodita-kutatás főként a transgender-tudományokon belül hódított teret, s a témában írott tanulmánykötetek illetve queer-periodikák egymás kereszthivatkozásait bővítve lassan külön tudományágot teremtenek. A történeti, pontosabban előtörténeti felvezetők többnyire mitológiai vonatkozásúak, de legalábbis feltételezik a mitológikus elemekről való tudást és retorikát.

Századokkal azelőtt, hogy Ovidius metamorfózis-története az alkímiai vizsgálódások fókuszába került volna, már Hérodotosz és Diodorus Siculus is említ

tést tesz a hermafroditák létezéséről. Ezek a passzusok azonban pusztá beszámoló, mítoszkritikai vázlatok, amelyekben a mindkettő és egyik sem,⁶ vagyis a *both and neither*, ami tanulmányom fogalmi apparátusában döntő szereppel bír, csak a *mindkettőség* felől tételeződik, s ezáltal híján van annak a demarkációs vonalnak, ami a *sem-semlegeséggel* karöltve egyben a *kévtűliséget* is kijelöli.

Amikor azonban Ovidius Salmacisa ráveti magát Hermafroditusra, az ifjú pedig ellenáll a csábításnak, létrejön az a monstrum, ami a későbbi századok fontos referenciapontja lesz.

„Meghallgatja az ég; az a két test elkeverülve / eggyé lett rögtön, s egy arc tündöklük a törzsön, / mint ahogyan két ág, mikor egy kéregbe van oltva, / együtt kezd növekedni, tovább is erősödik együtt; / így az erős, szívós ölelés eggyé teszi őket, / nincs már két testük, de azért kettős az alakjuk, / nem fiú az, sem nő: mindkettő s mégsem e kettő.”⁷

Az Ovidiustól ránk maradt történet eleinte csak divatos átváltozás-narratívának számított az irodalmárok körében, a későközépkortól azonban mind az orvostudomány, mind pedig az alkímia tárgyává tette. Utóbbi főként azok után fordult Hermaphroditus alakjához, hogy a korábról használt metaforák, amikkel érzéketlensé próbálták tenni az alkímiai folyamatokat, lassan jelentésüket veszítették. Az alkímiai diskurzusokból megörökölt kategóriák, amelyek mentén a hermaphroditust próbálták definiálni, sokáig a természetes–mesterséges, természetes–természetfeletti, természetes–természetellenes dichotómiájára vonatkoztak, s még a 14. században is tulajdonképpen Avicenna támadásaira adott védőbeszédnek voltak, amelyek egytől egyig az emberi törekvések csúcspontját akarták láttatni ebben a „tudományban” (W. Newman 2004: 63).

Elsőként a *Hermész Könyve* bírálja felül, elvitáztatva a pro és kontra érveken, azt a korábról érvényes kijelentést, miszerint a fémek teste, lévén a természet alkotásai, maguk is természetesek, míg az emberi alkotások természetellenesek,⁸

⁶ Ovidiusnál *Netrumque et utrumque*, ami Devecseri fordításában költői ugyan, de nem elég pontos.

⁷ Devecseri Gábor nagyszerű fordítása mellett fontosnak tartottam az idézett részletet mélyebben megvizsgálni. Mivel a korábbi angol, Sir Samuel Garth – John Dryden-féle fordítást az angolszász nyelvtérületen is felváltotta Frank Julius Miller 1971-es fordítása, ami kevésbé költői és eufemizált, de értelem szerűen annál frappánsabb, kérésre Uhrman Iván is készített egy nyersfordítást: „hogy fogadalmaikat meghallgassák az istenek: valóban, kettejük teste összekeverten egybekapcsoltnak, és külsejük bevonatik egyetlené. Mint mikor valaki faágakat olt bele a kéregbe, és azon igyekszik, hogy egyesülten erősödvé, egyformán is növekedjenek, úgy *ahol az ő tagjaik szívós öléssel egyesülnek*, nem is ketten, mégis két alakban vannak, nem is lehetséges, hogy asszonyoknak, sem, hogy fiúknak mondják, egyiknek sem látszanak és mindkettőnek”. (Kiemelés K. K. J.)

⁸ A *Hermész Könyve* arab közvetítéssel került a nyugati kultúra középpontjába és terjedt el különböző fordításokban, noha, állítja W. Newman (2005), más ilyen jellegű mű arab nyelven nem született.

amely valójában annak axiómája, hogy az ember által reprodukált természet immár mesterségesnek mondható. A *Hermész Könyve* azonban mindjárt az elején leszögezi, hogy semmilyen különbség nincs a természetes és reprodukált természet közt, hiszen, miként a tűz, víz, levegő, föld, ásványok, állatok is példázják, a különféle emberi alkotások megegyezést mutatnak a természetessel.

„A villámlás természetes tüze azonos a kőből csiholt tűzzel. A környezetünkben lévő természetes levegő megegyezik a főzés közben elpárolgó levegővel. A talpunk alatt lévő természetes föld megegyezik a víz üledékéből származó földdel [...] Valójában a mesterséges sokkal jobb minőségű, mint a természetes, s ezt bárki tanúsíthatja, aki az ásványokhoz ért valamit. A természetes fa és a mesterségesen beoltott egyaránt nevezhető fának. Miként a természetes méhek is ugyanolyanok, mint a rothadó bikatetemen tenyésztettek” (W. Newman 2004: 64).

Ám, mint korábban állítottam, az alkímiának, miután a természetes–mesterséges körüli vitákon túllépett, már másmilyen metaforákra volt szüksége, hogy a transzmutációs folyamatok nemiséggel bíró jellegét szemléltesse, s csakhamar kimondottan az ovidiusi Hermaphroditus-történetre építette a maga diskurzusát.

E diskurzus az emberi reprodukciót körüljáró képi világot, az orvostudománytól kölcsönözte, szókészletét pedig a teológiai értelemben vett halál és feltámadás hatotta át. Amíg azonban az orvoslás egyféle monstrumként definiálja a hermafroditát, akit kíváncsisággal vegyes borzalommal szemlélnék, és akihez folyamatos negatív konnotációk társulnak hozzá, addig az alkímia megszelídíti az interszexualitást, mivel a transzmutációs folyamatok megértetéséhez feltétlenül szükség volt a hermafroditák társadalmi elfogadtatásához. Még ha csupán elméletben is.

A premodern orvoslás ugyanis két alapvető, egymással olykor ellentétes nézetet vallott a hermafroditákról, amelyek nem csak a szexualitás vonatkozásában különböztek, de más-más társadalmi következményekkel is jártak. Amíg a hippokratészi, illetve a poszt-hippokratészinak számító galénoszi nézetek a férfi-, illetve női mag arányát és a magzat fekvését tették a hermafrodita-jelleg felelőssévé, addig a 13. század folyamán felerősödik az az arisztotelészi nézet, miszerint az anya anyamateria, mint például a menstruációs vér, felel a hermafroditizmus kialakulásáért, hiszen ez egy fetus létrejöttéhez túl sok, kettőhöz túl kevés, s ilyenkor vagy szíami ikrek fejlődnek a méhben, akik formájukat tekintve teljes mértékben megegyezők, vagy pedig többletgenitáliával születik meg a gyerek.

A hippokratészi-galénoszi nézet olyannyira átszexualizálta a maga diskurzusát, hogy a férfi-női mag mennyiségét ismertette, illetve az uterus bal és jobb oldalának termikus állapotát is analizálva – jobb testfél meleg, bal testfél hideg –, már a magzat nemiségének számbeli lehetőségeit is kikövetkezteti, és feltárja a szexualitás teljes spektrumát. Eszerint, ha a magzat mind az apának, mind pedig az anyá-

nak a hímmagjából fogant és a méh jobb oldalán ágyazódott be, akkor hímnemű gyerek született, ha pedig az apai-anyai magok női természetűek voltak és az uterus bal oldalán ágyazódtak be, akkor nőnemű lett a gyerek. Az összes többi kombinációja vagy törékeny és nőies férfiak születéséhez vezetett, vagy pedig erős és férfias nők születéséhez, ha pedig minden vonatkozásban „középen” fogant a gyerek, akkor esetenként hermafrodita született (Daston – Park 1994: 421).

Arisztotelész szerint azonban, aki eleve tagadta a női mag meglétét, a hermafrodita a normális és többlet találkozásának arányából, illetve elhelyezkedéséből származtatható. Az anyai többletmateria, mint fentebb már ismertettem, száíami ikrekhez születéséhez vezet. Ha viszont kisebb arányban jelenik meg, akkor külső vagy belső többletet eredményez, attól függően, hogy a testnek melyik részén található a hímmaggal. Ha például a lábban, akkor a hatodik ujj kifejlődését eredményezi. Ha az ágyékon, akkor második nemi szerv kialakulásához vezet.⁹

Mindazonáltal a hermafrodita szexuális ambivalenciája felszínes, hiszen az eredeti nemét a test komplexitása határozza meg, úgymint a hideg–meleg, száraz–nedves ellentétpárok, s ha meleg–száraz attribútumokkal rendelkezik a magzat, ami a szív melegéből eredeztethető, akkor hímneműként definiálható, ha pedig hideg és nedves, akkor nőként. Az arisztotelészi nézet tehát a szexuális differenciálódásról szól, amely kizárólag a nemi szerveket érinti, s amely a többlet, valamint a hiány polaritásának eredménye, tehát eleve kizárja az interszexualitást, minek utána a második genitáliát inaktívként tételezi, akár egy kinövést vagy tumort.

Mindenesetre a két elképzelés felváltva volt érvényben a koraközépkor idején, jóllehet az arisztotelianus nézet a 13. századig messze háttérbe szorult a poszt-hippokretészi hivatkozásokkal szemben. Előbbit az orvosi diskurzusok részesítették előnyben, mivel az interszexualitás tagadása egybecseng a természet normatíváival, s ezzel kihívás elé állítja a sebészetet, amely a természet segítségére siet.

Pseudo Albertus Magnus például, a *De Secretis mulierum* című munkájában már csak azért is férfinak nevezi a hermafroditákat, mivel a férfiak a nőknél sokkal értékesebbek (Pseudo 1992: 116–117). A kétneműség mint monstrositás azonban a szexuális devianciák, illetőleg a szodómia diskurzusába is beemelődik, s egyesek akkor is a hermafroditizmust kárhoztatják, amikor a maszturbációról beszélnek, hiszen az, mint mondják, egyszerre passzív és aktív, azaz kétnemű (DeVun 2008: 179). Ez a nézet aztán a fogamzás pillanatát is beárnyékolja, s a premodern orvosi hitviták odáig viszik a dolgot, hogy hermafrodita csakis devians kopulációból származhat.

⁹ Arisztotelész a *De generatione animalium* című munkájában értekezik a hermafroditizmusról és minden megállapítását kizárólag az állatokra vonatkoztatja. Lásd Arisztotelész 1943: 391–395.

A 16. századtól a hermafrodita alakja az orvosi érdeklődés centrumából lassan a társadalmi és teológiai vizsgálódás fókuszába is bekerül. A korábbi hagiográfia szakrálisnak tekintette a travesztiát, és általánosan elfogadott volt az a teológiai nézet, miszerint léteznek nőies férfiak, ahogyan a férfias nők előfordulása sem kizárt, s bár szexualitásuk egyértelmű volt, mégis nemtelenként, vagyis semlegesneműként aposztrofálták őket. Ennek azonban a szó szoros értelmében vett hermafroditákhoz aligha volt köze. Ebben az időszakban jelenik meg a *virago* fogalma, amely Sevillai Isidor szerint egyszerre jelenti a maszkulin erővel rendelkező szüzet, s azt az asszonyt, aki férfimunkát végez. Tény, hogy akár az antikvitás amazonjaihoz hasonlították őket, akár a keresztény cölibátus képviselőit értették alatta, a *virago* minden esetben erényesnek számított (Cadden 1993: 205).

Ehhez képest, teljesen lenyomozhatatlanul és váratlanul, a hermafroditizmus kapcsolatos dolgokat a férfiak közötti szexuális aktusra kezdték vonatkoztatni, amelyről, noha ez jóval korábról datálódik, már Dante *Purgatóriumának* 26. énekében, a *Bujaság lángjaiban* is olvashatunk:

„Itt szemben, azt a bűnt tették ezek, / melyért a nép, diadalmenetében / egy Caesart *Reginának* nevezett. / Azért kiáltják, hogy »Szodoma!« épen, / mint hallád, mind magát korholva-szidva, / s égőbbé teszi égésük a szégyen. / A mi bűnünk pedig *hermafrodita*; / emberi törvényt nem tartánk azonban, / vágyunkat állat-módra csilapítva.”

A fenti jelenséghez minden bizonnyal köze lehet a pornográfia megjelenésének, állítja a Daston – Park szerzőpáros *A hermafrodita és a természet rendje* című népszerű tanulmányában, azután, hogy az anyanyelvi orvosi könyvek megjelenésével egyidejűleg színre lép a profit-orientált könyvkiadás. Mivel a buja olvasói kíváncsiságot a még bujább tartalmakkal kellett kielégíteni, hogy növeljék az eladott példányszámot, egyre vaskosabbakká váltak szövegek és illusztrációk egyaránt (Daston – Park 1995: 424).

A felelősségre vonás nyilvánvalóan nem maradt el, így a kor híres tractátusainak szerzői vagy a Párizsi Egyetem által összehívott konzílium előtt adtak számot tetteikről, ahogy tette ezt Ambroise Paré a *Szörnyek és csodák* című kötetének 1573-as megjelenése után (Paré 1982), mikor a konzílium a lesbikus technikák részletes ismertetése miatt a női olvasók erkölcsseit féltette, vagy pedig frappáns előszóban hátrították el a felelősséget, ahogyan Jaques Duval járt el az 1612-es *Értekezés a hermafroditákról* című munkájának megjelenésekor.

Hatalmas Természet – ezt a címet adja előszavának Duval. Majd a következőket írja:

„A kiváló mesterember, abbéli vágyában, hogy férfi felelt fajtájuk fenntartására ösztökélje, nem elégedett meg azzal az egyszerű ténnyel, hogy mindehhez a nemi

szerveinket használjuk, hanem – egy általam ismeretlen oknál fogva – úgy intézte, hogy már a puszta megnevezésük hallatán is átjárjon a kéjes csiklandozás, az örömteli gyönyör, s mégha az egyiptomi hieroglifákat kölcsönözném is, hogy megrajzoljam őket [mármint a nemi szerveket], akkor se tudnám elúzni azt a bujaságot, amivel a Természet kicirkalmazta, feldekorálta a puszta említésüket” (Daston – Park 1995: 424 – megjegyzés K. K. J).

Mivel a természetes kontra mesterséges, – természetfeletti és –természetellenes dichotómiájában továbbra is a természetes számít normatívnak, a hermafrodita-princípium egyre elfogadottabbá válik azáltal, hogy amennyiben intersexualitása bizonyítható, még természetesnek is minősíthető. Ám ha a többlet kinyilvánítására nem találnak elegendő bizonyítékot, amely bizonyításkor orvosok, jogászok és bábaasszonyok is megvizsgálták a páciens, akkor szodómia vádjával akár máglyahalálra is ítélték a hermafroditát. Ennek hátterében nagy valószínűséggel az a maskulin szorongás áll, amelyet a nők megnövekedett szexuális elvárásai eredményeztek, valamint az a tény, hogy a férfiaságnak immár láthatónak kellett lennie (lásd bővebben Long 2002: 107–136). A női szodómiától való berzenkedés újabb szexuális szorongást idéz elő, s ennek következményeképpen többen is újraosztályozzák a hermafroditát, ami valójában a hiperbolizált klitorisz koncepcióját konstruálja meg. Jean Riolan, akinek *Discours sur le hermafrodite* című, 1614-ben napvilágot látott értekezése sok helyütt Duval könyvének szó szerinti ismétlése, valójában a maskulinitás elvesztésétől való rettegést vetíti elő, amikor a női genitáliáknak a férfi nemi szervhez hasonló aktív szerepet tulajdonít (Long 2002: 135).

„A testnek ezen része, melyet klitorisznak szokás nevezni, s amely formáját, felépítését egyaránt tekintve a hímtaghoz hasonlatos, élveteg, kéjes asszonyoknál ujjnyi nagyságúra nőhet és vastagodhat, következésképpen tehát ki is használják az örömszerzésben, s amennyiben együtt hálnak, egymást elégitik ki” (Riolan 1614: 79).

Riolan azonban, hogy még véletlenül se leplezze le a szorongást, a hiperbolizált klitorisz jelenségét távoli kultúrákra hivatkozva írja le, s az egyiptomi, illetve török asszonyok nemi szervének elemzésekor a meleget okolja, amely mindkét nem genitáliájának méretét befolyásolja. A kasztráció felvetése, mely a többlet eltávolításának elsőkörös kísérlete, így valóban a távoli kultúrák doméniumában marad, de ezzel egyidejűleg felveti azt az analógiát is, melyet nem lehet figyelmen kívül hagyni, s amit a férfiak kasztrációja kapcsán fogalmaz meg.

Ha tehát „egy férfi herezacskók és herék nélkül születik, amennyiben kifejlett pénisszel rendelkezik, még nem fosztatik meg a férfiaságától” (Riolan 1614: 105), a nőket viszont kasztrálni kell, akkor mennyire tekinthető stabilnak a férfiak önképe, ami a férfitest ezen részét illeti. Annak szillogizmusa, hogy a férfiaságot a phallosz szimbolizálja, de akadnak phallikus asszonyok is, tehát ezeknek

kasztrációja könnyen elvezethet a phallosztól való teljeskörű megfosztásig, valójában egy újabb, sokadik, s éppen kibonatkozóban levő paranoia kórképét villantja fel.

A *mindkettő* és *egyik sem* tehát belép a szorongás panoptikumába, és annak érdekében, hogy az *egyik*, az értékesebbik érvényben maradjon, megszerzi a legitim helyet, jóllehet továbbra is undorral vegyes csodálat övezi.

Ezzel szemben az alkímia sokkal inkább a pozitív konnotációkra fekteti a hangsúlyt, hogy a fémek transzmutációja, illetve a reprodukció közti párhuzamot elmagyarázza, s feltárja a bölcsek kövének eredetét. Ennek, mint azt a *Tabula Smaragdina* állítja, „atyja a Nap, anyja a Hold”,¹⁰ vagyis a kén és a higany, előbbi pedig, akár az emberi szexualitásban, a maga melegével hevíti fel a hideget. Vagyis a kő nem más mint férfi és nő, Nap és Hold, meleg és hideg, kén és higany. De nem csupán a *Tabula Smaragdina* szövegét kellett dekódolniuk az alkímistáknak, hiszen a 13. századtól számos arab szöveg kerül terítékre, jórészt latin közvetítéssel, amelyekben egy bizonyos *rebis* kifejezés mind etimológiailag, mind pedig szemantikailag dekódolásra várt. Végül a máig ismeretlen terminust átírással oldották meg, s így lett belőle *res bina*, vagyis *két dolog*, amelyet a bölcsek kövével azonosítottak, a soron következő alkímista-nemzedék pedig már hermafrodita-ként értelmezte a *rebis* kifejezést.

A későbbiekben Ferrarai Petrus Bonus hozza konkrét összefüggésbe az alkímiát a hermafroditizmussal. Ő mondja ki, hogy az alkímiai hermafrodita a szembenálló tulajdonságok egyesülése, a bölcsek köve pedig egyesíti és kiegészíti a magában levő férfit és nőt, illetve a passzív és aktív tulajdonságok hordozójaként képes a reprodukcióra, a fémek transzmutációjára (DeVun 2008: 200).

„A megalvadt tejet nőnek hívják, s férfinak azt, ami éppen alvad, minthogy az aktivitást a férfinak tulajdonítják, miként a nőnek a passzivitást. Ennek okáért, mikor a kő folyékonyvá válik, hisz eleinte fluidum, amely folyik, nőnek nevezetik. Az alvadékot viszont, amely megalvasztja, mikor szolid, kemény és állandó, férfinak hívják. [...] *Tehát férfi és nő egyesül, és egy lesz belőlük*” (De Vun 2008: 200. – kiemelés K. K. J.)

Vagyis, ovidiusi mintára, ez a hermafrodita-felfogás nem az ellentétek középpontjában áll, hanem maga a test, amely az ellentétek vitáján alapszik, és fel oldja azt. Petrus Bonus szerint a bölcsek köve maga volt a testetlenség és test, isteni és emberi, látható és láthatatlan, test és lélek, egyesülés és szétválás. Vagyis a krisztusi életpálya egészét láttatja benne, s a továbbiakban más alkímisták is átveszik ezt a gondolatot, majd a hermafrodita–bölcsek köve–Jézus Krisztus össze-

¹⁰ Pater eius est Sol, mater eius Luna, portavit illud ventus in ventre suo, nutrix eius terra est. Lásd a *Tabula Smaragdina* negyedik szövegét: <http://www.hermetics.org/pdf/ontablet.pdf> (A letöltés dátuma: 2013. június 4.)

fonódásával beléptetik a feltámadás és örök élet fogalmát, mindvégig az egyensúly és megkettőződés kölcsönhatására építve a maguk diskurzusát, ami egyben a *mindkettősség* és *sem-semlegesség* nyugalmi állapotaként is felfogható.

A 14. századtól a latin nyelvű alkímiai irodalom egyre inkább elfordul a skolasztikus hagyományoktól, és az arisztotelészi természetfilozófiai nyelvet alkalmazva egy olyan terepre tereli, amely érzelmi-nyelvi vonatkozásban egyaránt igencsak vallásosnak tűnik.

Erről tanúskodik legalábbis a 14. századra datálható *Aurora consurgens*, amit korábban Aquinói Szent Tamásnak tulajdonítottak, illetve a *Szentháromság könyve*, amely a 15. századból maradt fenn. Előbbi, mely az arab és latin alkímiai hagyományokat követi, nem annyira gyakorlati megfigyeléseken alapul, hanem egy misztikus értekezés, melyben hemzsegnek a bibliai idézetek és költői képek. Sapientia, avagy a Bölcsesség, női mivoltában értekezik, s hol Szűzanyaként, hol pedig Krisztusként fogható föl, vagyis az *Aurorában* az alkímia leginkább női hangvételben szól hozzánk.

„Kinek szerelmében lankadok, kinek hevében olvadok, kinek illatában élek, kinek ízlelésével gyógyulok, kinek tejét iszom, kinek ölelésében ifjúvá érek, kinek csókjából kapom az élet lehetét, kivel együtt hálván testembe tér az élet, annak apja leszek én, ő pedig a fiammá lesz.”¹¹

Ám ennél is figyelemfelkeltőbb az *Aurora consurgens* illusztrációs anyaga. Az egyik ábrán ugyanis a bölcsék követ hermafrodita ifjúként illusztrálja a szerző, akit egy kék sas tart a karmai közt. Az ifjúnak két teste van, férfi és nő fúziója, két feje, négy melle, két rend nemi szerve, ami a férfi–női princípium egyensúlya, *mindkettősség* és *sem-semlegesség*, de a megkettőzött nemi szervek felelevenítik az arisztotelianus többletmateriával kapcsolatos nézetet, s ráadásul behozzák a szíami ikreknek mint monstrumoknak a képét is.

A *Szentháromság könyve* ennél is tovább megy. Az anonim szerző nem csupán a Mária–Krisztus elvegyülését és feloldódását sugalmazza, hanem kidolgozza a Krisztus–Antikrisztus párhuzamot is, s ahogyan Krisztus a saját anyjával „elkeverülve” a tökéletes balanszírozás állapotának metaforájává válik, úgy fogja hordozni az Antikrisztus saját anyjának női elemeit is, hiszen az Antikrisztus nem más, mint az elfajzott Krisztus színre léptetése, a mindenkori verző, maga a perverzitás (DeVun 2008: 210). Ez a feltevés olyan ábrákban ölt testet, amelyek immár összepárosítják, elvegyítik a Jézus–Mária hermafroditát az Antikrisztus

¹¹ „Cuius amore languero, ardore liquescero, odore vivo, sapore convalesco, cuius lacte nutrimentum suscipio, amlexu iuvenesco, osculo spiraculum vitae recipio, cuius condormitione torum corpus meum exinantur, illi vero ero in patrem et ipse mihi in filium” (B. Newman 2003: 236).

hermafroditával, s királyi öltözékben illusztrálják a női, valamint maskulin princípiumot, akiket egy kígyó fog közre. A kígyó nyúlványainak mindkét végén egy-egy fej található, ami úgyszintén női és férfi fejet ábrázol, ezek a fejek pedig a királyi-antikrisztusi hermafrodita genitáliáiba fúrják fejüket, mintegy jelezve, hogy valóban hibridlénnel van dolgunk.

Mindaz tehát, ami az alkímiai diskurzusokban számunkra releváns, nem más, mint a mindkettősség és sem-semlegesség egyensúlyállapota, ami a hermafroditát egyedülként legitimizálja, s helyezi fölé az érvényben lévő természetközpon tú világgépeknek, egyben elfogadotva, hogy a csodás átalakulások lehetségesek, illetve általuk váltható meg az emberiség.

Hermafrodita a *Pentameronban*

Basile minden bizonnyal ismerhette ezeket a szövegeket, de legalábbis a hatásukat, jóllehet a 17. században nagyjából már lecseng az alkímia divatja, és átveszi helyét a mineralógia. Ugyanígy feltételezhető róla, hogy a francia orvosi értekezések is eljutottak hozzá. Egyrészt, mert Párizs nem csak a franciák szemében számított a világ közepének, másrészt ő maga örök utazó volt, katona, udvari titkár, s utóbbi minőségében ő írta és rendezte a királyi látogatások alkalmából tartott udvari ünnepeket, amelyeknek bizonyos technikai vívmányai és topozsai a gyűjteményben is megjelennek.¹² Egyszóval tájékozottsága minden kétséget kizár.

A *Pentameron* minden szempontból újításnak számít, hiszen már struktúrájában is szétzilálja a mese érvényesnek tartott narratív szerkezetét. Egyfelől a mesét követően gyakran újabb konfliktust kreál, amelynek alapját a dráma ars poetica értelmében vett tragikus vétségek képezik, illetve a tündérvjáték-modellen belül megjeleníti a barokk drámaiság egyik alapfogalmát, az *il mirabilét*, nevezetesen az ember esendőségének és hatalmasságának konfliktusából származó csodát.¹³ Másfelől azonban a mesét olyan pretextusnak tekinti, amelynek valamennyi részét szabadon kezeli, és az epika szabályait felrúgva a drámaiságot célozza meg. A mítoszokból ismert fordulatokat és megoldásokat leggyakrabban alárendeli a redundáns retorikának, amellyel az egyes szereplők állapotát, rögeszméjét, szenvedélyét vagy gyászát megjelenítve a külső és belső transzformációknak is

¹² Maga Basile rendezte a *Monte Parnasso* (A Parnasszus hegye) című színjátékot, Mária Anna spanyol infánsnő és magyar királynő, valamint Ferdinánd főherceg nápolyi látogatásának tiszteletére, 1630. október 17-én.

¹³ A fogalom Karl Vossler-től származik, aki a barokk színházi hagyományokat kutatva megállapítja, hogy a fenséges, a csoda nem az akkoriban divatos színpadtechnikai bravúrokból, hanem az emberábrázolásból származik.

„látható” hangot ad, s ezzel nem csak színesztéziát teremt, hanem egy újszerű dialógustechnikának is az előfutára, megteremtve az epikán belüli teatralitást.

A *Pentameron* leginkább nyelvezetében mond ellent a mű alcímében megjelenő ajánlásnak – ti. a kicsik mulattatásának. Rabelais nyomdokaiban járva, s a már említett *il mirabile* hatására összpontosítva a stilisztikai alakzatokat is új hangnemben szólaltatja meg, gyakorta összemosva az emelkedettséget az altesti funkciókkal, vagy éppen fordítva, az altesti funkciók ábrázolásával mutat be kozmikus történéseket. Lent és fent illetően ábrázolása nem csak a karneváli kultúra divatos beemelése, noha nyilvánvalóan ennek is fontos szerepe van, hanem a *Tabula Smaragdina* fent–lent átjárójának aposztrofálása is, következésképpen magának a mesének a hímnős jellege.

A gyűjtemény ugyanis egyszerre épül a szexuális ambiguitásra, alkímiai transzmutációra, „szimpla” metamorfózisra, s mindezt a szerző nagyon trükkösen már a tündéri keretjátékba belecsempészi. Ebben a keretjátékban a korábbi novellagyűjtemények reális keretéhez képest – Boccacciónál a pestis elől menekülnek, Navarrai Margit *Heptameronjában* az esőzések miatt keresnek menedéket – a szüntelen átváltozások, élet-halál váltakozása egészíti ki a csodás elemeket.

A tündéri keretjátékban a mélakóros Zozát megnevetteti, vagyis átvitt értelemben feltámasztja egy banyóka, mikor egy suhanc az olajkútnál eltöri korsóját, a vénasszony pedig úgy felhergeli magát, hogy fújtat, prüsszöl, tekergőzik, mire a beteg lány harsányan felnevet és meggyógyul. Vagyis maga a düh, mely a bahtyini értelemben vett viselős halálként is értelmezhető, kiocsúdjá az újjászületést.

A banya erre elátkozva Zozát, hogy a majdani szerelmét, Tadeusz herceget, aki szintén elátkozva és holtan fekszik egy hófehér sírkamrában, csak akkor kapja meg, ha telesírja a korsóját, amit úgyszintén a sírra akasztva talál. A lány fel is kekedik a szerelme felkutatására, de mikor alig egy ujjnyi könny hiányzik a beteljesüléshez, egy bizonyos Lucia nevű fekete rabszolga ellopja a korsót, s az utolsó adag könnyet ő maga préseli az edénybe, vagyis színültig tölti, a herceg pedig felébred a halálból és feleségül veszi. Zoza erre szintén elátkozva a rabszolgát, aki időközben teherbe esik, hogy a meséken kívül semmiben ne leljen nyugalmat, az pedig addig-addig fenyegeti a férjét, hogy az felfogad végül tíz kofánét, akik szóval tartják öt napon át, míg a gyermekét megszüli. Az ötödik napon azonban – közben végigmondanak negyvenkilenc mesét és négy eklógát – Zoza is elmondja a saját történetét, a herceg pedig rájön a fondorlatra, előző nejét elevenen elássa, a lányt pedig feleségül veszi.

A keretjáték eleve magában hordozza a foucault-i *képviliséget*, hiszen Lucia egy fekete rabszolga, aki képtelen feloldódni a nyelvben, számára mindössze formátlan zörej és erózió, s bár a féktelen vágytól felbuzdulva, hogy a meséket hallja, kinyekegi ugyan az akaratát – „Ha nem hívni embereket és mondani

mesét, addig ütni hasam, míg Giorgettionót megölni!” (Basile 2009: 23) –,¹⁴ a meséket bevezető visszaautalásokban és felkonferálásokban azonban sehol nem értesülünk arról, hogy a kofánék és Tadeusz herceg szórakozása rá is vonatkozik. Basile csak a keretjátékban utal Lucia monstrozitására, *freak*-jellegére, amelyért nem csupán idegensége okolható – bár a szöveg egészen végigvonul a másságtól való berzenkedés mint öndefiníció –, hiszen, mint fentebb említettem, a mesék közti átvezetőkben semmi jelét nem mutatja annak, hogy jelen lenne az elhangzó történetekben, s még a saját várakozása is kívülvaló. A mesékben viszont annál gyakrabban utal vissza magára a névre, a hozzá társított kultúr-, esetleg helytörténeti adomákra is, amelyek révén egyre életszerűbben ködlik fel a Lucia-hermafrodita alakja.

Hasonlóképpen, a Luciával való leszámolás elindítása, mely mindjárt a *Bevezető* elején helyet kap, szintén dekódolásra szorul, Basile ugyanis olyan varázsszereket ad a főhős kezébe, amelyek a *lapis philosophorum* visszabontásainak is tekinthetők. A csonthéjas gyümölcsök itt egytől-egyig az éltető fluidumot hordozzák magukban; ezek legbelül eleve női jelleggel bírnak és nem csak életet adnak, hanem exponálják a meséket, az antihős felől nézve pedig elindítják az alvadás folyamatát. Ezek a varázsszerek – mogyoró, dió, gesztenye – minduntalan felbukkannak az előadott történetekben is, a leleplezés előtti nagy mesében pedig a három citromsavas levéből, melyekből fehér ruhás lányok szökkennek elő, visszaállítódik a prosperáló rend, érvényre juttatva az örök élet ígértét.

SZUKA LUCIA

Ó, Lucia, ó, Lucia, / Lucia, Lucia, te drága!
 Dugd ide a képed, jer közelebb, / Tárd szét a lábad, hadd döntselek meg, te, szuka!
 Nézd csak a szívem, hogy örül, hogy deged, / Kukurikú!
 Emeld csak a lábad szépen a magasba! / Lám, hogy szökellek, hogy pörgök, forgok,
 S mielőtt megöllek / Ugorj még egyet, hadd vigyelek táncba, Lucia,
 Tuba-katubba, trallalala.

Ó, Lucia, ó, Lucia! / Lucia, Lucia, te drága!
 Fejeden koppanás, jókora kukuj; / Nézd csak a lelkem, csurran, elolvad,
 mekkorát ugrok, a fűrj se nagyobb! / Kukurikú!
 Ugorj már!
 Lám, hogy szökellek, ficáncolok, pörgök, / Ni, hogy térülök,
 Ugorj hát te is, Lucia, velem! / Huh, mekkorát estél, te rabszolja ribanc!

¹⁴ Magyarul megjelent: *Jelenkor* 53. 2010/10. – fordítás K. K. J.

Ó, Lucia, ó, Lucia! / Lucia, Lucia, te drága,
 Lopótökömnek sötét órája! / Nézd, te kis nádszál, hogy folyok el.
 Lám, hogy csötörök, hogy pörgök, forgok, / Kukurikú!
 Ugorj már! / Térülök, fordulok, rohanok,
 Sóhajtok, / Ugorj, hát, Lucia, nincsen sok hátra:
 Fekete, fekete kotkoda. (Fordítás – K. K. J.)

A fenti dalszöveget Filippo Sgruttendio de Scafato örökítette meg verseskötetében,¹⁵ s kisebb-nagyobb változtatásokkal Benedetto Croce is beemeli az általa olaszra fordított *Pentameron* második kötetének apparátusába, később pedig a seicento olasz irodalmáról írt tanulmánykötetében behatóbban is foglalkozik vele.

A dal címszereplője egy bizonyos Lucia, aki a tyúkot-kakast idéző mozdulataival nem csupán madáremberként képzelhető el, de végigjárva a sorrentói rítus különböző verzióit és azoknak állomásait, a szexuális ambiguitása is szembeötlő. Szuka Lucia alakja kimondottan a nápolyi karneváli hagyományokra vezethető vissza, s már Giambattista del Tufo (2007) is említést tesz róla híres 16. századi Nápoly-monográfiájában.

„Tekergeti kezét, csipejét, lábát, / s egyazon taktusra kezét-lábát összeüti: / mellével hasára görnyed, s már látod, / a bájos táncost a mennydörgés élteti: / csipejét előre tolja, helyedet elfoglalja, / kezével, lábával odakap, ahol éppen álldogálsz.” (Del Tufo 2007: 259)

Noha a rítus előfordulásáról még a 20. század végéről is találunk tudósításokat, ilyen volt például Werner Schroeder *Il Regno di Napoli* 1978-as filmje, ahol egy madárember és kísérete vonul dobpergések közepette egy banyának öltözött ember után, eredetét tekintve megoszlanak a vélemények, annyira komplex és kibogozhatatlan a története. Már a Szuka Lucia tánc nevét illetően is tapasztalni fennakadásokat, Sgruttendio és Basile előtt ugyanis még *ballo di sfessaniának*, *ballo maltesének*, *ballo dei turchinák* nevezték magát a táncot.¹⁶ Ilyen névvel egy karneváli „pantomimet” illettek, amely során keleti öltözetet viselő emberek székkal, dobokkal, illetve egyéb női instrumentumokkal kísérték egy szultánnénak öltözött férfitársukat, akit megkéseltek, az pedig elterült a földön, hogy néhány másodperc múlva feltámadjon. Ez a karneváli rítus ma a *Vecchia di Carnevale* (A karnevál

¹⁵ Filippo Sgruttendio de Scafato valójában álnév, s vélhetően Basile barátja, Giulio Cesare Cortese bújik meg mögötte, aki valamivel a *Pentameron* előtt írta meg híres *Vaiasseide* című cseléd-eposzát nápolyi nyelven. Ez a vers a *La tiomba a taccone* (*Lantot a pengetőnek*) című kötetben jelent meg *Cecca, la catubba* címen.

¹⁶ A máltai és török tánc elnevezése eleve közel-keleti hatást mutat, ám ennél is érdekesebb a *sfessania* kifejezés, amely Anton Giuglio Bragaglia szerint egy olyan utópisztikus országot, királyságot jelöl, ahol a *sfessatiké*, vagyis a nyavalyások, szétesettek a tarantizmus örületében vitustáncot járnak (Bragaglia 1950: 182).

banyája) nevet viseli, s nyomaiban még fellelhetőek benne azok az elemek, amelyek a hermafrodita alakját is sejtetik.

Ahhoz, hogy kibontsuk a homályból ezeket az elemeket, Basile Lucia-története a legmegfelelőbb. Túl azon tehát, hogy a kerettörténet olyan átok-megváltás sorozatra épül, ami a halál és feltámadás témáját járja körül, Basile éppen a rabszolga alakjába kódolja bele a mindenkori hermafroditát. Elsőként a névválasztás szembeötlő, hiszen a Lucia név maga is holdat jelöl, s Nápolyban a születés védőszentjeként tisztelik, a *Pentameron* tündéri keretjátékának végén azonban a halál megtestesítőjévé válik azáltal, hogy nyakig ássák a homokba, vagyis várandósan temetik el. A Sgruttendio-féle dalban szereplő Lucia kakastánca ugyanis, amely egyszerre idézi fel a szerelmi mámor ekstázisát és az agóniát, egy olyan mikrorituáléra vezethető vissza, melyet a Madonna del Carmine tiszteletére tartottak,¹⁷ s amelynek során egy fehér kakast ástak nyakig a földbe, a férfiak pedig körbeállták, majd bekötött szemmel, azaz vakon (sic!) próbálták eltalálni a fejét (De Simone 1979: 161).

A Lucia-történetet Szirakuzai Lucia egyik helyi kultusza is gazdagítja, akit a vakok patrónusaként tiszteltek, s amikor a 14. századtól kezdődően szárnyra kap egy legenda-változat, miszerint a házasságról való lemondással egyidejűleg kivájta a szeméit és elküldte a vőlegényének, ikonográfiai változásokat is megfigyelhetünk – szemek a törön, tálon, kelyheken, tenyéren. Utóbbi esetében felsejlik a *kbamsza* (ez arabul ötöt jelent), vagyis Fatima-keze, amelynek története minden bizonnyal a Nápolyban élő közel-keleti rabszolgák közvetítésével vált ismertté, s az eredeti történet fordított helyzetben kerül bemutatásra, hisz Fatimával ellentétben, aki megégeti kezét, mikor a férjét egy másik nővel látja, itt épp Lucia az, aki „elszereti” Tadeuszt, majd később „megégeti” magát, azaz kiszáradásra ítéltetik a tűző napon. A feltartott kéz, mint látni fogjuk, Nápolyban egészen más jelentéseket is hordoz, ám mind ikonográfiai, mind kultúrtörténeti szempontból úgyszintén fontos adalék, hogy a „védelmező” kéz már a karthágói hold istennő, Tanit kultuszában is megjelent. Minthogy Tanit, a korabeli feljegyzések szerint, férjével, Baallal együtt csecsemő áldozatokat követelt, számos ókori történetíró úgy számolt be erről, hogy a felemelt kéz valójában egy bronzoltár fölé emelkedik, ahol a gyermekek elevenen égtek el.¹⁸

¹⁷ Campaniában a Purgatóriumban lévő lelkek patrónusát tisztelik benne.

¹⁸ Bár a legújabb régészeti feltárások szerint az eleve elhalálozott csecsemők elhamvasztásáról volt szó az ún. *tójetben*, az ókori történetírók nagyszámú és egybehangzó utalásai miatt – lásd Jer 19,5; Plutharkosz, Tertullianus, Diodorus Siculus, Philón, Kleitharkosz –, a mai napig akadnak történészek, akik a felszínre került sztélék ellenére is vitatják, hogy a *tűzoltárok* valóban pusztá krematóriumként funkcionáltak. „Cleitharcus leírja azt is, hogyan égették el a csecsemőt az istenség tiszteletére emelt bronzszobor karjaiban. A szobor mindkét keze, amibe a gyereket helyezték, egy tűzoltár fölé emelkedett, s onnan a gyermek a tűzbe csúszott, ahol a lábái összerándultak, arcára pedig odaégett a torz grimasz” (Brown 1991: 23).

Basile Luciája hasonlóképpen áldozná fel gyermekét, hogy a mesék által teljesítse be vágyait, amelyek – paradox módon – épp magukat a meséket jelentik terhességének utolsó napjaiban.

A mi rabszolgálynunk, amint Basile mondja, fekete és tücsöklábú, s a két epithetonnal nem csak kirekeszti őt az adott társadalomból, hanem általuk vilantja fel a monstrozitását is. Erre egyrészt a fekete szín közelebbi vizsgálata is utal, ugyanis épp a 16–17. században, mely „a fekete nagy korszaka”, a szín és nem-szín hitvitája után a fekete a halál szimbólumaként tér vissza, mikor a despotizmus árnyékában a pompánál csak a halál ijesztő jelenléte hatalmasabb (Pastorreau 2012: 188). Másrészt maga a tücsöklábú jelző sem csupán az egyszerű mesebeli *terást* jelöli, hiszen azáltal, hogy férfimunkát végez, hordóját görgeti a kútra a *Bevezető*beli első megjelenésekor, arra is következtethetünk – minthogy a tücsökláb a láb teljes hosszára értendő –, hogy lenge férfiruhát viselt. Tehát már külső megjelenítésében is a *mindekettősség* és *sem-semlegesség* tulajdonságait viseli magán, s ha felidézzük Riolan passzusát a hiperbolizált klitorisszal kapcsolatban, akkor felsejlik a phallikus asszony alakja is.

A Lucia névhez azonban további jelentéstartalmak is társulnak. A nápolyi tombolában, például, amit *beszélő tombolának* hívtak, s amely során a húzó nem számokat mondott, hanem odavágó idézeteket, Lucia is kiemelt helyet kapott: esetében egy „zokogott Lucia, de még hogy zokogott” kezdetű szólamot adtak elő, ami a halott siratás egyik refrénjének számított. Az idevágó tombolaszám pedig a 65-ös volt, amiből a 6-os a női princípiumot szimbolizálta, az 5-ösnek pedig fallikus-szoláris jelentést tulajdonítottak.

A dalban felbukkanó Szuka név szintén a közel-keleti nők állandó jelzője volt, de ugyanakkor Hekatét is szimbolizálta, aki fekete kutya kíséretében bolyongott az éjben, s háromalakú ábrázolásában a Csillagok mellett egyszerre jelenik meg a Nap és a Hold.

A Nápoly környékén még napjainkban is felbukkanó Szuka Lucia hermafrodita alakja, akit kifiguráznak, majd megölnék, utána pedig feltámad, folyamatos átjárás élet és halál, nő és férfi között. A rítusok és hagyományok útvesztőjéből tehát előbukkan egy interszexuális figura, aki isten–emberi lényével a társadalom bűnbakjaként szenved el azokat az átváltozásokat, amelyek az örök kontinuitást feltételezik. Lucia, legyen szó rabszolgáról, a karneváli- vagy a dalban szereplő Szuka Luciáról, a bölcsék kövéhez hasonlítható: női princípium, aki a már ismertett hideg–nedves tulajdonságaival mégis csak férfi, hiszen testnedvek és könny híján más könnyével szerez érdemet-életet, s végül beteljesíti a végzetét, mikor kiszáradásra ítélik. Alakjában, amint azt az alkímiai szövegekben és ábrázolásában is láttuk, nem csak férfi és női princípium egyesül, hanem a krisztusi jószág perverzciója is megjelenik, s az álkirály hirtelen feltörekvése, majd szükségszerű

bukása szintén végigjárja a metamorfózis koagulációs etapjait.¹⁹ Basile Luciájának testében a nedvekkkel együtt, Ferrarai Petrus Bonus metaforájával élve, a teje is megalvad, férfi lesz a nő, jó a gonosz, s a háttérben kirajzolódik a maszkulinitás szorongása: elég-e az *én*, hogy minden vonatkozásban kielégítse a világot?

Lucia idegensége nem oldódik fel a *Pentameron* végére. Halála nem hoz enyhülést, a bűn megtorlása nem emeli ki a nyelven kívüliségéből. Számára hangzás marad minden, elválasztva „a test sötét emlékezetétől, a gyermekkor keserédes álmától” (Kristeva 2010: 18).

SZIRÉNEK ÉS/VAGY BANYÁK

Amikor Foucault a szirének éneke kapcsán kijelenti, hogy a bűvölet nem magából az énekből árad, hanem abból az ígéretből, aminek létrejöttét sugallja, egy olyan hőst szituál a hallgatóságba, akinek múltbéli hőstettei megénekelhetők. S bár ez az ígéret hazug, hiszen azok, akik hagyják rábeszélni magukat, a saját halálukba tartanak, egyben igazként is felfogható, hiszen a dal a halálon keresztül száll a magasba, s válik halhatatlanná (Foucault 2000a 111).

Basile esetében két szereplő felől is érdemes feltennünk azt a kérdést, hogy a mesék ígérete kit csábít igazán. Mint korábban már kifejtettem, Lucia akár azonnal kizárható lenne, hiszen benn rotyog ugyan abbéli féktelen vágyában, vagy inkább gerjedelmében, hogy hallhassa a történeteket, de eleve nyelven kívül reked, s bár átkerül az éneken túli dimenziókba, számára még csak fel sem sejlik egy új nyelv megalkotása, nem adatik meg a megszólalás. Ez a gerjedelem a gyűjtemény majd mindenik meséjében megjelenik a továbbiakban, s egy olyan babonát idéz fel, miszerint a várandós asszonyok kívánalmait muszáj kielégíteni, különben a magzat az adott kívánalommal kapcsolatos fogyatékkal jön világra.

A vágy vonzását illetően azonban Lucia továbbra is fontos szereplője marad a történetnek, hiszen Odüsszeuszhoz hasonlóan, s egyben tőle eltérően is, a szülés-születés felé tartana az útja, ami ugyanolyan halhatatlanságot ígér, mint a „tűrő lelkű” görög számára a szirének éneke. A különbség köztük mégsem az, hogy múltjának dicső tetteit jobb, ha nem éneklük meg, hanem hogy enged a vágy vonzásának egy olyan kontextusban, amelyben a mesék szerzőisége vitatott, mint-hogy maga a szerző anonim marad, legfeljebb előadójuk ismerszik meg, s az is jócskán kívül áll rajtuk, továbbá nem csupán megelőzi, hanem meg is haladja a szövegeket, amiket előad.

¹⁹ Szuka Lucia egyik korabeli elnevezése a *bernagualà* volt, s a kutatók hosszú ideig csak sejteni vélték, hogy „sötét rabszolgát” jelent. Gianfranco Salvatore *Realisztikus paródiák* című tanulmányában kifejti, hogy a szó egy etnonim öndefinícióból származik, ezek a rabszolgák ugyanis zömében a Karem-Bornu királyságból származtak, s feljebbvalónak tekintették magukat a többi rabszolgánál. Ez a nézet egyfajta hübriszt indukál, amelyet a maszkulin zsarnoksággal társíthatunk.

A másik szereplő, akivel kapcsolatban fel kell tennünk a kérdést, Tadeusz herceg, aki akarata ellenére sodródik Lucia gerjedelmével, s mindeközben figyelmen kívül hagyja a saját vágyait. Ha valaki az elejétől végig elolvassa a *Pentameront*, s nem csupán csemegézni akar a mesékben – hiszen utóbbi prímán is adja magát –, mindjárt a *Bevezető* aprólékossága után felmerülhet benne a kérdés, hogy az egyes történetek bizonyos fejezeteit miért hagyja a szerző elvarratlanul, hová tűnt a cselekmény iránti szenvedély és elbeszélői bravúr, amit a keretben megcsillantott. Ha pedig a végére ér a kötetnek, ugyanennek a kérdésnek a verzőja vetődhet fel: hogy tudniillik az utolsó mesében, amely Zoza vallomása is egyben, miért marad el a szeszélyes, csapongó narratíva, mely olykor jelentéktelennek tűnő apróságok felett állomásozott, s helyette miért építkezik célirányosan, kizárólag a cselekményszál elvarrását tekintve elsődleges szempontnak. Ha a maga teljességében olvassuk a *Pentameront*, szinte érthetetlen, hogyan bírta ki Tadeusz ezt az „utazást”, miért vált eggyé Lucia óhajával, s hajózott ismeretlen partok felé, ahol első olvasatra még a halhatatlanság ködképe sem dereng. Ám ha megállunk a részleteknél, valami mégis felsejlik előttünk, s kirajzolódik egy olyan uralkodó alakja, aki nem csupán a „hiányzó király” iskolapéldája, megnyitva azoknak a monarcháknak a sorát, akik vagy eleve nincsenek jelen (Canepa 1999: 112), vagy lekésik a saját történetük kezdetét – a keretjátékban a saját halál fosztja meg a királyoknak kijáró antrétól –, hanem a barokk uralkodó jellemvonásait testesíti meg.

„Egy szép napon azonban Tadeusz, aki úgy röpködte körbe a rabszolgányt, mint denevér a sötét éjszakát, felfigyelt Zozára, és attól a pillanattól kezdve, megérezve benne a természet kiváltságairól való lemondást, valamint a szépség adujának kijátszatlanóságát, sasszemmel követte minden mozdulatát.

Csakhogy a rabszolgány, aki már várandós volt Tadeusztól, mindezt észrevelte, és akkora patáliát csapott, hogy az még a pokolban is ijesztő lett volna:

– Ha nem menni el tüstént ablakból, addig ütni hasam, amíg Giorgettinót megölni! – fenyegetőzött.

Tadeusz pedig, minthogy nagyon szeretett volna már utódokat, reszketni kezdett, mint a szittyó a szélben, s hogy a feleségét ne szomorítsa tovább, kénytelen-kelletlen megvált Zoza látványától, ahogyan testtől a lélek.”²⁰ (Basile 2009:18)

Vagyis, mielőtt belesüppedhetnénk a Basile-olvasatoknak abba a kényelmes hagyományába, miszerint a szerző mindössze azért írja meg a tündéri keretjátékot, hogy indokolja a mesék egybegyűjtését, mely valóban pusztá keretként tartja egyben ezt a heterogén narratíva-folyamot, már Zoza és Tadeusz első találkozásánál kiderül, hogy a herceg ugyan felettébb vonzódik a lányhoz, de uralkodói szorongása, a hatalom mulandóságának kiretusálása, mely a férfiasság szorongása is

²⁰ Magyarul megjelent: *Jelenkor* 53. 2010/10. – fordítás K. K. J.

egyben, felülkerekedik az érzelmein. Vagyis egyszerre mutatja mártír és zsarnoki arcát, melyek, Walter Benjaminget idézve, a koronás személy Janus-arcai, s döntésképtelensége megütközik döntésének árával, melyből végül a *mindkettősség* és *semlegesesség* kerül ki győztesen. Lucia gerjedelmének kielégítése valójában a saját féltelmének objektivációja, mártíromsága zsarnoki mivoltának a meghosszabbodása, hogy potens utód jöjjön a világra, ami annak a politikai válságnak is betudható, ami megkérdőjelezve az abszolutisztizmus létjogosultságát Európa-szerte szorongást okozott (Turner 1997: 41).

A hermafrodita-jelleget önmaga gyermekké „alacsonyításában” is tetten érhetjük, mikor a döntésképtelenségnek tulajdonítható melankólia eredményeként összehívja a kofánék tíz legjártaabbikát, hogy kielégítsék Lucia gerjedelmét.

„Ti pedig, ha a szándékokot az övével összevág, elégtételek ki a vágyait, amely az én óhajom is egyben, s e négy-öt nap során, mivel ennyi van még hátra, hogy gyermekünket a világra hozza, mondjatok el egy-egy mesét nekünk, amelyet az öregasszonyok mondanak a kicsik mulattatására. Ennek okáért azt indítványozom, hogy minden nap pont itt, e helyen összegyűljünk, s befejezve az étkezést vágjunk bele a nagy szófűzésbe, a napot pedig, életünk derűjének trófeájaként, valamely eklógával zárjuk, melyet szintűgy alattvalóink adjanak elő, és jaj annak, aki meghal vagy szomorkodik!” (Basile 2009: 22–24)

Tadeusz herceg elvegyülése a banyák között egyszersmind önnön kívülre-kedését is aposztrofálja, s valójában Zoza nem-története az, ami a cselekmény szintjén visszazökkenti igazának vélt identitásába, a helyreállított rend pedig visszautasítja a nyelvet is a hatalom diskurzusába, ahonnan bármikor kitörhet.

Felhasznált irodalom

- ALIGHIERI, Dante
1968 *Isteni színjáték*. Budapest: Európa
- ARISZTOTELÉSZ
1943 *Generation of Animals*. London: William Heinemann Ltd.
- BAHTYIN, Mihail
2002 *Francois Rabelais művészete, a középkor és a reneszánsz népi kultúrája*. Budapest: Osiris
- BASILE, Giambattista
1921 *Il Pentamerone, ossia la fiaba delle fiabe*. Vol. I. Bari: Cura di Benedetto Croce. G. Laterze e Figli
1925 *Il Pentamerone, ossia la fiaba delle fiabe*. Vol. II. Bari: Cura di Benedetto Croce. G. Laterze e Figli
1979 *Das Pentameron*. Leipzig: Verlag Philipp Reclam jun.
1994 *Il racconti dei racconti*. Milano: Cura di Alessandra Burani, Ruggiero Guarini. Gli Adelphi

- 2007 *The Tale of the Tale's, or Entertainment for Little Ones*. Detroit: Wayne State University Press
- 2009 *Lo cunto de li cunti*. Milano: Cura di Michele Rak. Garzanti
- BENJAMIN, Walter
1980 *Angelus Novus*. Budapest: Európa
- BRAGAGLIA, Anton Giuglio
1950 *Danze popolari italiani*. Roma: Enal
- BROWN, Susanna Shelly
1991 *Late Carthaginian Child Sacrifice and Sacrificial Monuments in Their Mediterranean Context*. Sheffield: Sheffield Academic Press
- CADDEN, Joan
2003 *The Meanings of Sex Difference in the Middle Ages: Medicine, Science, and Culture*. Cambridge: Cambridge University Press
- CANEPA, Nancy L.
1999 *From Court to Forest*. Detroit: Wayne State University Press
- CROCE, Benedetto
1948 *Saggi sulla letteratura italiana del Seicento*. Bari: G. Laterza e Figli
- DASTON, Lorraine – PARK, Katharine
1995 The Hermafrodite and the Order of Nature. Sexual Ambiguity in Early Modern France. *GLQ* Vol. I. 419–438.
- DEBORD Guy
2006 *A spektakulum társadalma*. Budapest: Balassi Kiadó
- DEL TUFO, Gioan Battista
2007 *Ritratto o modello delle grandezze, delizie e meraviglie della nobilissima città di Napoli*. Roma: Salerno Editrice
- DE SCAFATO, Filippo Sgruttendio
1783 *La tiorba a taccone*. Napoli
- DE SIMONE, Roberto
1979 *Canti e tradizioni popolari in Campania*. Vol. 19. Lato Side
- DEVUN, Leah
2008 The Jesus Hermafrodite: Science and Sex Difference in Premodern Europe. *Journal of the History of Ideas* Vol. 69. 193–218.
- DIODORUS, Siculus
1967 *Diodorus of Sicily*. London: William Heinemann Ltd.
- DUVAL, Jaques
1612 *Értekezés a hermafroditákról*.
- FOUCAULT, Michel
2000a A kivülség gondolata. In Michel Foucault: *Nyelv a végtelenhez*. 99–118. Debrecen: Latin Betűk
2000b Eltérő terek. In Michel Foucault: *Nyelv a végtelenhez*. 147–156. Debrecen: Latin Betűk
- GROSZ, Elizabeth
1996 Intolerable Ambiguity: Freak as/at the Limit. In Rosemarie Garland Thomson (ed): *Freakery: Cultural Spectacles of the Extraordinary Body*. 55–68. New York: New York University Press
- HÉRODOTOSZ
2000 *A görög-perzsa háború*. Budapest: Osiris
- KRISTEVA, Julia
2010 *Önmaga tükrében idegenként*. Budapest: Napkút

- LONG, Kathleen P.
2002 *High Anxiety: Masculinity in Crisis in Early Modern France*. Kirksville: Truman State University Press
- NEWMAN, Barbara
2003 *God and the Goddesses: Vision, Poetry, and Belief in the Middle Ages*. Pennsylvania: University of Pennsylvania Press
- NEWMAN, William R.
2005 *Promethean Ambitions: Alchemy and the Quest to Perfect Nature*. Chicago: University of Chicago Press
- OVIDIUS, Naso Publius
1971 *Metamorphoses*. Cambridge: Harvard University Press
1982 *Átváltozások*. Budapest: Európa
- PARÈ, Ambrois
1982 *On Monsters and Marvels*. Chicago: University of Chicago Press
- PASTOREAU, Michel
2012 *A fekete. Egy szín története*. Pozsony: Kalligram
- PLATÓN
1984 *Összes művei*. Budapest: Európa
- PSEUDO, Albertus Magnus
1992 *Women's Secret*. Albany: State University of New York Press
- RIOLAN, Jean
1614 *Discours sur les hermafrodites*. Paris: Pierre Ramier
- SALVATORE, Gianfranco
2011 Parodie realistiche. Africanismi, fraternità e sentimenti identitari nelle canzoni moresche del Cinquecento. *Kronos* 14.
- TURNER, Bryan S.
1997 A test elméletének újabb fejlődése. In Mike Featherstone – Mike Hepworth – Bryan S. Turner (szerk.): *A test. Társadalmi fejlődés, kulturális teória*. 7–51. Budapest: Józsefvég Könyvek

Júlia Kinga Király

MONSTERS AND HERMAPHRODITES
EPICENE FIGURES IN THE *PENTAMERONE* FRAMEWORK

The study is an analysis of the hermaphrodite phenomenon in the framework of Giambattista Basile's *Pentamerone*. Defining the hermaphrodite as a constant spectacle of the Baroque period, who lives outside the society, and whose exteriority being not only a social expulsion, but also linguistic one, the hermaphrodite is the hero and anti-hero of the still popular carnival culture. This spectacle consists of the representation of otherness, strangeness, which, analogically to the social equalisation in carnival culture, is a sexual equalisation as well, especially in the time of *Pentamerone*, when a severe anxiety is experienced in a variety of discourses concerning sexuality. After highlighting the hermaphrodite's status through Foucault's exteriority concept, which outlines ambivalent reactions related to the hermaphrodite, the study takes a brief cultural and historical overview of the evolution of the hermaphroditic reception of medical and alchemical discourses that have the imprint on Basile's collection.

Keywords: Basile, Pentameron, hermaphrodite, exteriority, otherness, alchemy, pre-modern remedy