

tanulmány

LŐRINCZ CSONGOR

Provokált képek

A TULÉLET TEMPORALITÁSA ÉS A NYELV KÉPISÉGE – GOTTFRIED BENN

*Die trunkenen Fluten enden
als Fremdes, nicht dein, nicht mein,
sie lassen dir nichts in Händen
als der Bilder schweigendes Sein.
(Epilog 1949)**

Nem új vállalkozás az, hogy feltárjuk, milyen viszonyban áll a képiség Gottfried Benn lírájának egyéb textuális és poetológiai aspektusaival. Számos publikáció született már a témában, amelyek a lírai metaforizációs eljárásoktól a Benn lírájának természettudományos háttéréig terjedő spektrumon tárgyalják ezt a viszonyt. Gyakran segítségül hívják a művek textuális aspektusainak interpretációjához (és megfordítva) Benn temporalitás- és történelemfelfogását is, amelyet köztudomásúlag az összes általa művelt műfajban kimerítően tematizált és artikulált a szerző. Tagadhatatlan azonban, hogy a Benn-recepcióban nagyrészt mindmáig megmutatkozik egy alapvető és semmi esetre sem jótékony hatású polaritás: a Stefan Georgén, Rilken és másokon iskolázott poetológusok esztéticistát látnak a szerzőben (hol negatív, hol pedig pozitív előjellel),¹ a médiatudomány képviselői ezzel szemben főként lírájának a technikára vonatkozó utalásait,² a kultúratudomány művelői pedig esszéinek természettudományos vonatkozásait emelik ki (az utóbbi esetben rendszerint úgy, hogy a versek és a prózai művek interpretációját teljesen megkerülik).³ Annál is feltűnőbb ez a bizonyos polaritás, mert ráirányítja a figyelmet egy szemlátomást nehezen áthidalható ellentmondásra: egy olyan intenzív (többek között, de nem kizárólag) természettudományos érdeklődésű szerzőt, mint a pályáját avantgardistaként kezdő Bennt, aligha tarthatunk esztéticistának a századfordulós értelmében (és még számos ennél jóval fontosabb okból sem, nevezetesen ami poetológiájának összességét, továbbá nyelv- és szubjektumfelfogását stb. illeti), másrészt az esszéiben fellelhető természettudományos források és idézetek alapos, sőt olykor a legapróbb részletekre is kiterjedő filológiai feldolgozása még nem feltétlenül járul hozzá perdöntő módon ahhoz, hogy megértsük Benn műveinek (verseinek és prózájának) textualitását, a bennük rejlő értelmezői kihívást, illetve irodalomtörténeti dimenziójukat.

Az alábbiakban szemügyre fogjuk venni Benn néhány szövegét, tematikusan a képek és a temporalitás összefüggésében (középpontba állítva a szerzőnek a „mutáció” jegyében álló sajátos történelemfelfogását), módszertanilag néhány esszé és

lírai szöveg kölcsönösen egymásra vonatkoztatott interpretációját adva (hermeneutikai kör), vagyis összekapcsolva egymással a képkritikát és a nyelvkritikát (szem előtt tartva azt a megkerülhetetlen összefonódást, amellyel az irodalomtudomány egynemely programmatikus „képkritikai” irányzata nem nagyon tud mit kezdeni). Nem arra törekszünk tehát, hogy az esszék valamely tematikus vagy netán referenciálisnak mondott elemét rávetítsük a versekre, vagy hogy – éppen ellenkezőleg – felleljük az esszékben a versek bizonyos motívumait, és méltassuk az előbbieket „irodalmi” értékeit, hanem megpróbáljuk mindkét műfajt és a textualitásukat, illetve a szemantikájukat mozgásba hozni az olvasás során, hogy feltárhassuk funkcionálisukat a fent említett tematika vonatkozásában.

„Ugyanannak örök visszatérése” – ez a Nietzsche-i gondolat köztudomásúlag a keletkezésre vonatkoztatja a létet: „ráütni a keletkezésre a lét pecsétjét – ez a hatalom legmagasabbrendű akarása!”⁴ Nem mellékes azonban az sem, hogy Nietzsche „ugyanannak” az örök visszatéréséről beszél: magától értetődik, hogy nem valamiféle tárgyi fakticitásról van itt szó (nem a Nietzsche által is kritika tárgyává tett mechanisztikus világnézet valamiféle képzetéről),⁵ hanem a visszatérő értékére vonatkozik az „ugyanaz” – értékére a keletkezésben és keletkezés gyanánt. Nietzsche szavaival: „A keletkezés értéke minden egyes pillanatban állandó: értékének összege változatlan marad: másként kifejezve: egyáltalán nincsen értéke, mert hiányzik az a valami, amihez mérni lehetne, és amire vonatkoztatva értelmet nyer(ne) az 'érték' szó.”⁶ Ebben az értelemben beszél Nietzsche „a keletkezés ártatlanságáról”, ami lehetetlenné teszi, hogy valamely értékhez mérve bevezessük a célhoz kötött finalitást.⁷ Ám ha a nyelv nem képes kifejezni a keletkezést,⁸ akkor olyan képeket szimulál, illetve ír le – és ezzel elérkeztünk jelen munka első szisztematikus téziséhez –, amelyek a keletkezésnek a nyelvvel szembeni ellenállásából fakadnak (az említett képek ebben az értelemben úgyszólván indexikális jellegűek, vagyis mutációk nyomai). Ezek a képek virtuálisak csupán, a létezés és a keletkezés (a genotípus és a fenotípus?) nem reprezentálható, illékony egybeesésében adóttak,⁹ amely egybeesés avagy kölcsönviszony a visszatérésnek, a visszatérés intenzitásának köszönhető. A visszatérésben mindig (eredeti híján való) képmások keletkeznek, illetve térnek vissza,¹⁰ mivel nem a lét tér vissza (hanem a visszatérés maga egyfajta „létezés”, amint Deleuze ismételten hangsúlyozza), tehát éppenséggel a referencia hiányából mint felejtésből bontakoznak ki a képek, amennyiben minden jelen(lét) képpé, vagyis kívülről láthatóvá válik az örök visszatérésben.¹¹ Az örökkévalóság ráíródik a keletkezésre, és itt jönnek létre a képek ennek a nem-deiktikus rápecsételésnek a másolatai gyanánt; a rápecsételés pedig olyan létet implikál, amely mint olyan nem létezik ezen a rápecsételésen kívül (amely az öröknek és a keletkezésnek a visszatérésben való kereszteződéséből adódik), ámde éppen eme sajátos létmódja következtében ki van szolgáltatva a felejtésnek.¹²

Ezeknek a képeknek az indexikális-nyomszerű és ikonikus aspektusa azonban kölcsönös eltolódást okoz. Hiszen ikonikus jellegük kompenzálhatná ugyan a keletkezés megragadhatatlanságát (a jelen pillanat érzékiségének értelmében), azonban Benn nem hozza működésbe ezt az esztéticista reflexet, mivel így ellentmondásba kerülne a visszatérés dimenziójával. Ha nem a lét, hanem egy excesszus,

maga a keletkezés excesszusa az, ami visszatér az örök visszatérésben (az örök visszatérés bizonyos értelemben nem más, mint maga ez az excesszus, és ebben az értelemben intenzív),¹³ akkor ez az excesszus beleírja magát a képekbe is, kiemelve emezek uralhatatlan *vizuális* aspektusát, pontosabban szólva: effektusát (amikor az excesszus csakis a másikon/másikon bontakozhat ki), egyszersmind azonban paradox módon eltorzítja *ikonicitásukat* (amennyiben nem állnak össze ikonokká, vagyis azonosítható képi emblémákká). Ezzel együtt relativizáltatik az időben elfoglalt helyük is, amint azt például a *Nap, mely a nyár utója* című vers szemlélteti:

*Die Bilder werden blasser,
entrücken sich der Zeit,
wohl spiegelt sie noch ein Wasser,
doch auch dies Wasser ist weit.*

*A képek eltűnőbbek,
időből hull ki mind,
van víz, hol tükröződnek,
de messziről tekint.*

(Márton László fordítása.)

A képek medialitása éppúgy uralhatatlan, mint ahogyan meghatározhatatlan a deisük is („... *dies Wasser ist weit*”), semmiféle előzetesen meghatározott szemlélet nem determinálja őket; a jelen rögzítésére való képességüket keresztbe metszi valamiféle nem-idő: az időntúliség tükrében mutatkoznak meg és oltódnak ki.¹⁴ Ezt az időtlen dimenziót (nem pedig általában véve a múlandóságot) jelöli a „Semmi” is, például a *Träume, Träume* című vers végén: „Träume, Träume rufen sie zusammen, / bis das Nichts auch diese Bilder bleicht.” A *Chanson* című vers még sajátos antropomorfizmussal tematizálta ugyanezt az összefüggést: „Klafter, mythische Leere / Bröckelndes Lid des Nichts.” Ha ugyanis elporlad (bröckelt, vagyis elveszíti vizualitását) a szemhéj (Lid), akkor éppenséggel szabaddá kellene válnia a tekintetnek, igaz, a „Semmi” tekintetének, vagyis pontosan a nem-tekintetnek, a nem-látásnak (a szemhéj elporladása tehát egyszerre két szinten váltja ki a képiség dekompozícióját) – újabb példáját szolgáltatva a kései modernség öndestruktív képeinek. Itt, az így értett kifejezésben még csak hipotetikusan sem választható el egymástól a „kép” és a kép „leírása” (mint aktus) – már ha igaz az, hogy az ikonikus képekkel ellentétben egybeesik a nyelvben az anyag és a médium,¹⁵ márpedig ez a megállapítás képezi módszertani kiindulópontunkat. A „kifejezés” megidézi a képeket, és egyszersmind kiszolgáltatja őket a keletkezésnek, miközben az „alkotás” performatív mozzanata közelebből szemügyre véve a „feszültség” intenzitásának indexét jelenti, azét a feszültségét, amellyel maga a kifejezés ruházza fel a szavakat.¹⁶ Ez a szavakban rejlő feszültség lehet lexikális-szintaktikai, ritmikai vagy motivikus, de lehet aposztofikus, referenciális, intertextuális és képi természetű is. Sőt, akár performatív jellegű is lehet: a lírai kérdés Benn-nél az Én stimulánsaként jelenik meg, egyszersmind azonban elszenvedés gyanánt is („nevezetesen a válasz elmaradásának elszenvedése gyanánt”).¹⁷ A kérdés ebben az értelemben úgyszólván

mindig utólagos, következésképpen a maga szupplementaritásában nem az életre, hanem a túlélésre stimulál (például az Énnek magával a kérdéssel „megpecsételt” létére).

Benn képei továbbá a túlélés nyomaiként képződnek meg, amint azt az *Epilógus*, 1949 című vers hangsúlyozottan utóidejű pozícióból kimondja: „Részeg habok ismeretlen / vége nem enyém, se tied, / nem hagynak mást a kezében, / csak szótlan képeiket.” (Kálnoky László fordítása.) („Die trunkenen Fluten enden / als Fremdes, nicht dein, nicht mein, / sie lassen dir nichts in Händen / als der Bilder schweigendes Sein.”) A „Fluten” és a „Sein” mint alanyok itt elválaszthatatlanok egymástól (ha átutorjuk a két középső verssort, akkor „die Fluten enden... als der Bilder schweigendes Sein”), a bevégződés (Enden) tehát nem lineárisan következik be az időben, hanem a hátrahagyás már maga az, ami megmarad, és ami nyom gyanánt mindenekelőtt éppen magára a hátrahagyás eseményére utal, jóllehet nem nevezi meg amazt referenciálisan (cirkuláris struktúrával van dolgunk tehát, alkalmasint dialektikus képpel, azzal a konstellációval, amelyet Benn „statikusnak” nevezett). Ezeket a maradványokat nem lehet aposztrofikus módozásban megszólítani a líra retorikájában („nem enyém, se tied”), egyszersmind azonban mégis rábízhatnak egy „Te”-re, amely ily módon talán maga is olvashatatlaná válik. Ezek az animálhatatlan képek bizonyos értelemben a Harmadik figurái, amelyek hangjuktól fosztják meg az Én-t és a Te-t. A *Homályos* című, egy esztendővel az *Epilógus*, 1949 után keletkezett vers harmadik versszaka meglehetősen kétértelmű módon asszociálja az „adományt” az „Úr”-rel: „Bizonytal a Homályos adománya / az Úr is, melyben fölfedi magát, / neked adja és így merít a gyászba, de más e gyász, mit ő bocsát reád.” (Eörsi István fordítása.) („Die Leere ist wohl auch von jenen Gaben, / in denen sich der Dunkle offenbart, / er gibt sie dir, du mußt sie trauernd haben, / doch diese Trauer ist von anderer Art.”) Az adomány így a lírai kérdés fent említett ambivalenciájának felel meg, amely perlokutív kudarc, vagyis az elmaradó válasz következtében a gyászmunka artikulációjává válik, és ezzel implicit módon kétségbe vonja a kérdés, a kérdező szubjektum szuverenitását. Az adomány megőrzése nem más, mint gyászmunka („nem enyém, se tied”), az adomány nem rejt eszkatológiai ígéretet, és kiváltképp nem biztosít élő jelenlétet. „A Homályos” kívül áll az időn (a vers végén történetesen az őrző pozíciójában: „és csak a Homályos vár mozdulatlan”; „und nur der Dunkle harrt auf seiner Stelle”), kiüresíti az adományt, vagyis azt a várokozást, hogy a jelen esetleg összekapcsolódhatna azzal, ami nem időbeli, vagyis maradandó („kit senki se látott”; „dem wir nie begegnen”). Ehelyett azonban minden szubjektivitást és minden megszólalást hatókörébe von és „megpecsételt” („gezeichnet”) a gyászmunka, mégpedig magának a jelennek a vonatkozásában.

Benn számára – és ez jelen munka második, immár szűkebben magára Bennre mint szerzőre fókuszált tézise – mindenekelőtt a mutáció az, ami az örök visszatérés excessusát, egyszersmind a referenciális alapok hiányát (az eredet hiányát) jelöli, és ami beírja magát a „történelembe”. Hiány és fölösleg, feledés és excessus között játszódik le tehát a mutáció. És mindig hátrahagy valamiféle maradványokat – hiszen irreverzibilis –, ráadásul észrevétlenül, kísérteties módon aktiválja, vagyis kiszámíthatatlan visszatérésre készíti őket. Benn-nél mindenekelőtt a prehistória

(a „valóságé”) nyomai és képei azok, amik visszatérnek, illetve még az „Én”-t megelőzően keletkezett prehistorikus képek; és a „nevük-nincsen időkből” (Márton László fordítása.) („unnennbare Zeiten”, *Mind hallgatagabb*) – amely idők tehát soha nem vehetők tekintetbe egykor ténylegesen létezett múltak gyanánt – térnek vissza úgy, mint a romok avagy kísértetek. A „Lyaeus-i kép”-nek mint ilyen, nem valamely imaginatív-reflexív individuális tudattól avagy képzelettől függő képzetnek a koncepciója a dionüszoszi mámorra megy vissza, és az excesszus lenyomatát jelenti, tehát egyfajta maradványt (illetve töredéket). Éppen ezért olyan fontos Benn számára a test mint „rejtélyes és megmagyarázhatatlan idők archívuma”, mint az Én kialakulását megelőző stádiumokra visszautaló látenciák hordozója. Benn „régimisztikus maradványoknak”¹⁸ is nevezi ezeket a reliktumokat, amelyek azonban „az új technikai realitásra” (u.o.) való tekintettel nem mint olyanok vannak jelen, hanem az utóéletben bukkannak elő (a „negyedkor” végén, egyfajta finalitásban), amely utóéletben az archaikus, kvázi-mítikus és prehistorikus előtörténet effektusai jelentkeznek csupán, és azok sem valamiféle extenzió avagy tartam (és még kevésbé kontinuitás) módján. Csakis ebben az excesszusszerű, a léttel és még inkább az organikkal szöges ellentétben álló túl-élésben léphetnek működésbe a Benn-i poétika elsődleges effektusai, „az összefüggések szétszaggatása”, „a valóság lerombolása” és az Én disszociációja, amely destrukció és határátlépés korábbi szövegeket, pretextusokat is érint (amint azt George vonatkozásában láttuk).

Az expressziót megelőző dimenzió megidézése rombolja a nyelvi referencializálást (a „leíró” avagy megnevező funkciót), hogy fölszabadítsa „a szó látens egzisztenciáját” mint a kifejezés voltaképpeni teljesítményét. A Benn-i értelemben vett „kifejezés” funkciója tehát nem a jelenlét avagy a jelen azonosítása és tartós megörökítése, hanem sokkal inkább az, hogy idézetszerűen fölvillantsa azoknak a látens rétegeknek, nyomoknak és dimenzióknak a kvázi-térbeli permanenciáját, amelyek a szó szemantikai határainak eltörléséből adódnak. Ha Zarathusztra azt mondta a „pillanat” jelentőségéről az örök visszatérésben: „Avagy nincsenek-e tán oly szorosan összecsomózva mindennek, hogy ez a pillanat maga után von *minden* eljövendő dolgokat? *Tehát* – – saját magát is?”,¹⁹ akkor ez Benn számára azt jelenti, hogy a kifejezés egy virtuális, nem-történeti előtörténet összes materiális metszetét látens módon mozgásba hozza avagy emlékezetünkbe idézi a szóban. A kifejezés kiváltotta utóéletben olyan látencia nyilvánul meg, amelynek nincsen (időbeli-tárgyas) extenziója (vagyis Benn egy több ízben visszatérő kifejezésével élve a „soha és mindig” állapotában létezik.) Innét a „provokált életnek” az a funkciója, hogy a hallucináció révén meghaladja a rögzített jelent, miközben mégsem igenli formálisan a visszatérést. A látencia nem valamiféle szubsztanciális entitás, hanem az excesszus folyománya, amely mutációkat vált ki. Ezek a mutációk mint ok és eredet nélküli, akauzális és véletlenszerű mellékösvények, mint a biológiai-genetikai reprodukció megszakításai a semmiből jönnek, és módosítják – a szó orvosi értelmében – egy élőlény örökletes állományát. Benn felfogása szerint két dolgot vált ki a mutáció: az azonosítható örökség kiüresedését, feledésbe merülését, egyszersmind szubverzióját, valamiféle morajlást mint örökséget avagy örökséget mint morajlást (mégpedig éppenséggel az elfeledettét). A mutáció következménye ilyenformán a nem-azonosság az örök visszatérésben, illetve az örök visszatérés nem-azonossága

– amelynek excesszusa ugyanolyan mértékben ellene hat a visszatérőnek, mint amennyire a visszatérő visszatéréseként működik, avagy kiváltja ez utóbbit. Röviden szólva: az ilyen immateriális keletkezésekben és átváltozásokban mint nyelvi alkotóerőben rejlik az artistikus kifejezés esélye (és ilyenformán megint csak semmiféle ellentmondás nem lelhető fel a prehistorikus performatívumok és az artificialitás között), hiszen ez az immateriális plaszticitás éppen a nyelviség sajátja. Benn a következőképpen fejezi ki ugyanezt: „...csak hogy egyre újabb és újabb kifejezésekben, kitörésekben, önmaga újabb kiútjaiban differenciálódik a szellem, az a benyomásunk, hogy csakis benne működik még mindig a faj teljes mutációs képessége és variabilitása.”²⁰ A mutáció képessége Benn számára – a *Líraproblémák*-ban, ahol szó esik a „plaszticitásról” is az „elveszett középpont” körül forgó kultúrkritikai diszkurzus ellenében – egyszersmind a „pusztulás képességét” is jelenti, magában foglalja tehát az autoimmun jelleget is.²¹ Továbbá a mutáció fogalma nyilvánvalóan összekapcsolódik a „statikusság” elképzelésével: ha a diszkontinuus és hirtelen mutáció „új formákat” hoz létre, „amelyek kezdettől fogva éppolyan teljesekek és éppolyan állandóak, éppolyan pontosan meghatározottak és éppolyan tiszta típust mutatnak, mint ahogyan az egy fajtól elvárható”,²² akkor „statikus” állapotokról van szó, amelyek nincsenek alávetve a kauzalitásnak és a fejlődés logikájának (a fokozatos, processzuális-graduális kialakulásnak), sem valamiféle időbeli grammatikának, és ebben az értelemben véve szingulárisak.²³ Éppen ezért a statikus mindig egyszersmind finális is, amennyiben nem vezet el semmiféle célhoz az entelechia értelmében. A statikus állapotok, illetve formák „mögött” vagy között éppen ezért a szó szoros értelmében véve a Semmi rejlik, vagyis a változás okának vagy alapjának hiánya. A Benn-nél uralkodó időbeli konstellációk, illetve pillanatok alighanem a következőképpen hozhatók összefüggésbe egymással: a statikus-ság az időfolyamat mozdulatlanságának avagy hatályon kívül helyezésének felel meg, mögötte azonban ott morajlik a keletkezés, „a soha véget nem érő” (az ún. „das Unaufhörliche”), a kettő érintkezési pontján pedig hirtelen, pillanatnyi effektusok jönnek létre, amelyek a maguk részéről ugyancsak megszakítják az időfolyamatát. A statikus-ság létrehoz egy bizonyos korrelációt, amely egyszerre két dologt tesz lehetővé a „kifejezésben”: ez utóbbiban egyrészt fölidéződnek a prehistorikus maradványok (például a „megnevezhetetlen idők”, a Te-t leromboló „kiáltás, dal”, ahogyan a *Mind hallgatagabb* című vers fogalmaz), másrészt egyben a búcsúzás médiuma is a kifejezés (és ebben az értelemben a „beteljesülés”, pl. a „Te” deiktikus névmás főnevesítéséé).²⁴ Vagyis a prehistorikus dimenzió keresztbe metszi a búcsúzás „post-histoire”-ját, mígnem megkülönböztethetetlené válik a kettő, és csakis metszéspontjukon mutatkozik meg az, ami kívül áll az időn („a Mindig és Soha”).

Az itt tárgyalt összefüggésekből következik azután, hogy ebben az iterabilitásban destabilizálódik az élő–halott opozíció: a keletkezés létezőeként értett örök visszatérésben nem ellentét többé az „élő” és a „halott” (sem pedig a „statika” és a „visszatérés”).²⁵ Nietzsche egy ízben „medúzafőnek” nevezi az örök visszatérést, ami kétértelmű: jelentheti azt, hogy a szubjektum petrifikálódik annak következtében, hogy bepillantást nyer ebbe a „világkoncepcióba”, azonban jelentheti azt az

aktust is, amikor a keletkezésre rápecsételtetik a létezés. Mindenekelőtt azt a pillanatot jelenti azonban, amely a visszatérésben adódik mint visszatérés, és amely pillanat épp ennek folytán kitágul, illetve elmélyül, és beleíródik a permanencia avagy a végtelenség látenciája.²⁶

Már a *Kis őszirózsza*, Benn költészetének voltaképpeni felütése úgy beleírta – a boncolás révén – a nyelviséget a halottba,²⁷ hogy az egyszersmind a halott megszólíthatatlanságát (tehát a hang élő jelenvalóságának elvesztését) implikálta, helyettesítését a tropológiában, ahol csak a „kis őszirózsát” lehet megszólítani: „Nyugodj békében, / kis őszirózsá!” (Rónay György fordítása). Válaszolni persze a virág sem tud (jóllehet az Ének szüksége van rá ahhoz, hogy megszólalhasson), ilyenformán pedig kiüresedik a hívás is, ami előrevetíti a beszélő Én halálát, aki úgyszólván maga is megjelöltetik az őszirózsza által.²⁸ A nyelv nem érheti el a halottat, ám a szövegben az élő sem, hiszen olyan írásjelekre van utalva, amelyek keresztek (akárcsak a „sötétlila őszirózsza” a fogakat), és végül hallgatásra ítélik a beszédet („geklemmt”).

A Benn-i líra ezen összefüggéseinek képpoétikai aspektusai egyrészt a keletkezés és a megnevezés között fennálló feszültségben, másrészt a tropológiában mint a referencia és a trópus allegoricitásában mutatkoznak meg (és itt válik ugyancsak fontossá az élő és az élettelen viszonya is). A keletkezést mint nyelvileg kifejezhetetlen dimenziót jeleníti meg és tematizálja például az *Ach, du zerrinnender...* című vers:

*Ach, du zerrinnender
Und schon gestürzter Laut,
Eben beginnender
Lust vom Munde getaut –
Ach, so zerrinnst du,
Stunde, und hast kein Sein,
Ewig schon spinnst du
Weit in die Nebel dich ein.*

A „hang” („Laut”) mint a nyelv melocentrikus aspektusa²⁹ szükségképp szertefoszlik az „órával” („Stunde”), még mielőtt létté szilárdulhatna. Ezt a múlandóságot se megragadni, se kifejezni nem képes a disztinkt, transzkribáló jellegű nyelv, éppen ezért úgyszólván apollói módon képi konstellációk lépnek a keletkező „helyébe”, jóllehet emezek időbeli és képi státusa is problematikus, mi több antiikonikus marad („Ewig schon spinnst du / Weit in die Nebel dich ein.”). Az írás, az íráskép és mindenekelőtt az írás olvashatósága is eltolódik azonban a morajlás (illetve keletkezés) és a rögzítése között megnyíló köztes dimenzióban. A *Spuk* című versben például: „Komm, die Lettern verzogen, / Hinter Gitter gebannt, / Himmelleer, schütternde Wogen / Alles, Züge und Hand.” Az írásjelek olvashatatlanná válnak, illetve eltűnnek, feloldódnak a jelen-nem-létben, másrészt valamiféle raszter („Gitter” [rács]) vetül rájuk, ami túldeterminálja olvashatóságukat, és így a „Bann” (igézetjellegű kényszer) nyomaivá válnak (vagyis kiüzetik belőlük a jelentés).³⁰ Szupplementáris projekció szükséges tehát ahhoz, hogy olvashatókká váljanak, csakhogy részben éppen ugyanez az oka annak, hogy kibetűzhetetlenek marad-

nak. A *Chanson* című versben „röntgenlencse” („Röntgenglas”) világítja meg, teszi olvashatóvá a „Sanitas” és a „Vanitas” feliratokat, a szöveg zárlatában: „Röntgenglas / Wer hat nicht schon gelesen: / Vanitas?” A múlandóság (keletkezés) és a felirat materialitása (mint az előbbi megnevezése) nem közvetíthetők egymással, és nem is érzékelhetők közvetítettségükben, csakis a „röntgenlencsén” keresztül: az olvasás (és a látás, jöllehet e kettő végső soron megkülönböztethetetlen) megfosztatik antropomorf vonásaitól, technikai szemre avagy pillantásra van szükség ahhoz, hogy ilyen képeket láthassunk, ilyen feliratokat olvashassunk. A textuális közvetítés („röntgenlencse”) olvashatóvá (vagyis szöveggé: a „Vanitas” mint az élőbe beírt jel) tesz valamit, ami máskülönben nem lenne megtapasztalható, ugyanakkor azonban nem képes rögzíteni a pillanatot, az élő jelent. Márpedig ha így áll a helyzet, akkor a „röntgenlencse”, vagyis az olvasás nem egyszerűen csak meglátja a textuális médiumban a látens képeket, hanem (úgyszólván utólag) maga írja belé őket, ilyenformán pedig ezek a képek az élő testamentumaiként hatnak.

A *Betäubung* című ciklus (1925) első darabjában olvashatók a következő sorok:

*Kosmogonien – Wesen
im Rauch des Hyoscyd,
Zerstäubungen, Synthesen
des Wechsels – Heraclid:
es sind die selben Flüsse,
doch nicht die Potamoi –
Betäubung, Regengüsse
dem Fluß, dem Ich vorbei.*

A közismert Hérakleitosz-idézettel ellentétben itt *ugyanazokról* a folyókról (mégpedig többes számban: „die selben Flüsse”) esik szó, vagyis ugyanabba a folyóba lépünk a „provokált élet” mámorában: az örök visszatérésbe mint a keletkezés létezésébe. A létezésnek és a keletkezésnek „a változás szintézisei” gyanánt való egymásra vetítése Nietzsche meggy vissza.³¹ Ha a világ véges, egzsersmind azonban finális értelemben véve nem áll készen, hanem a keletkezésben leledzik, akkor muszáj, hogy a visszatérés eseményjellegével bírjon. Ez azonban – amint már szó esett róla – nem valamiféle referenciális, néven nevezhető visszatérést jelent („doch nicht *die Potamoi*”), hanem olyan visszatérést, amely a keletkezésben kivonja magát az emberi fennhatóság és beavatkozás hatálya alól (a „Potamoi” a spártai történelem egyik fontos győztes csatáját konnotálja).³²

Az említett példákban felfüggesztetik a jelen mint néven nevezhető és reprezentálható entitás. A *Hyperämische Reiche* című vers két sorából – „Leben, Sterben – Lettern, / die für alles stehen:” – úgy tűnik, hogy az „írásjelek” („Lettern”) vonatkozásában nem alkot ellentétpárt az organikus és az anorganikus, amennyiben az élő csupán az írás örökíti meg, miközben egzsersmind ki is szakítja a jelenből, és kiszolgáltatja a feledésnek. Azonban a halálnál („Sterben”) alapvetőbb elmúlásról van itt szó, nevezetesen arról, hogy az élő írássá lesz, amire a „Lettern” szó – a „Leben, Sterben” anagrammja – a maga materialitásával is utal. A „Lettern” nem egyszerűen egy (minden további nélkül olvasható) szó (illetve egy ilyen szónak az

ábrázolása), hanem a történelem látenciájának testamentáris rejtjele (Chiffre), amely mint olyan soha nem válik olvashatóvá, csakis a felfüggesztett referencializálás következtében megvalósuló nyelvi, kifejezésbeli intenzitásfokozás (ezúttal anagrammatikus) effektusában. A megőrzés és a feledés komplementer módon vannak jelen a Benn-i „Lettern”-ben mint költői, „statikus” rejtjelben (Chiffre), amelynek eleve medializált olvashatósága nem nyilvánít meg semmiféle pozitív „tartalmat”, hanem éppen a „Semmiről” tesz tanúságot. A „Lettern”, vagyis az írott szöveg üres deixisében azonos egymással az aktuális és a permanens,³³ vagyis az írásjelek („Lettern”) megjelölik, textualizálják és egyszersmind kiszolgáltatják a feledésnek „mindazt” („alles”), ami olvashatóvá válik a történelemben vagy olvashatóvá válik mint történelem.

A másik poétikai-textuális effektusban allegorikusan egymásra vonatkoztatódik a referencia és a trópus, és így mindkettő olvashatatlanná válik, mint például a „bröckelndes Lid [trópus] des Nichts [referencia]” kifejezésben. A feledésnek ez az alakzata a *Regresszió* (*Regressiv*, 1927) című vers szerint éppenséggel a „provokált életből” mint az Én (és a Te) deperszonalizációjából, megnevezhetetlenségéből adódik: „ha lassan / az éj szemhéját emeled: // az égaljon fátyoldereglye, / alvirág, mák, álombazuhanók, / egy könny hatol a tengerekbe – / a te thalasszális regressziód.” (Görgey Gábor fordítása.) („hebst du der Nacht das schwere Lid: // am Horizont die Schleierfahre, / stygische Blüten, Schlaf und Mohn, / die Träne wühlt sich in die Meere – / dir: thalassale Regression.”)³⁴ Freud *Álomfejtésében* a következőképpen hangzik a „regresszió” definíciója: „Regresszióról beszélünk, ha az álomban a képzet azzá az érzéki képpé változik vissza, amelyből egykor keletkezett.” Ilyenformán tehát az „*álomgondolatok építménye a regresszió során feloldódik önnön nyersanyagává.*”³⁵ Ez a bizonyos nyersanyag pedig nem más, mint azok az „emléknyomok”, amelyek – mint köztudott – Freud szerint összeegyeztethetetlenek a tudattal. Benn-nél a rejtjel (Chiffre), illetve annak hiányzó alapja (hogy tehát a kifejezés nem fejez ki semmiféle konkrét tartalmat) az emlékenyom megfelelője. Mivel Freud szerint a képzettartalmak érzéki „*intenzitása*” a „sűrítő munkától” függ (tehát nem egyszerűen az előnyben részesített szemantikai tartalmak megérzékítését jelenti, hanem „a legnagyobb intenzitás azoknak az álomelemeknek jut, amelyeket a legkiadósabb *sűrítő munka* hozott létre”, u.o. 234.), így Freud végül olyan hasonlatra jut, amely alighanem teljesen megfelel Benn felfogásának, aki „kifejezésnek” tekinti a versszak írásképet is: „Olyan ez, mintha egy könyvben valamely szót, amelynek a szöveg értelmére nézve nagyobb értéket tulajdonítok, ritkítva vagy vastagabb betűvel szedetek.” (u.o. 413.)

A „Nichts” („Semmi”) mint a „bröckelndes Lid des Nichts” kifejezésben álló rejtjel ugyanis a jelentés, a referencia és a grammatika aporetikus topológiai összjátéka révén megnöveli a „Nichts” komplexum intenzitását. Ez pedig ugyancsak megnöveli a szó túldeterminált ambivalenciáját avagy többértelműségét (a Benn-i értelemben vett „feszültségét”), mégpedig annak a morajlásnak az értelmében, amelynek módusában a textuális „nyersanyag” létezik – az a textuális „nyersanyag”, amivé a „Nichts” mint képzet, illetve elvont jelentés szétbontatik avagy szétszóratik az összes fent említett nyelvi szinten. Ezen a ponton evidenssé válik egyébiránt,

hogy az értelem dimenziója is – tehát nem csupán a technikai eredetű morajlás – (im)materiális maradványokat rejt magában, vagyis hogy ami kimondhatatlan, amit nem tartalmazhat semmiféle kijelentés (illetve tudat), arra csakis textuális maradványok utalhatnak (ez éppen a „Nichts” [Semmi] esetében meglehetősen kézenfekvő). De vegyük szemügyre most már alaposabban a szöveget.

A megnevezés trópusá változtatja a referenciát, ez azonban nem valamely esztétikai kódhoz vezet, nem valamely esztétikai kódot nyilvánít meg, hanem kitágítja, illetve elmélyíti a szó asszociativitását, felszínre hozva annak „látens egzisztenciáját”, amely megtapasztalhatóvá válik az utóéletben (amennyiben a „Lid” [szemhéj] a „Nichts” [Semmi] perspektívájából porlad el [bröckelt]).³⁶ Ez pedig evidens módon allegorikus struktúrát implikál, amelyben chiasztikusan felcserélődik élő és élettelen, trópus és referencia (mint egy dialektikus képben). A „bröckelndes Lid” a trópusként megnevezett élő (jöllehet bizonyos mértékig már eleve élettelennek teszi a „Bröckeln” [porladás]), a „Nichts” a referenciaként szituált élettelen, a „pillantást” mégis egy szintaktikai mozzanat, egy kétértelmű célhatározói mondat határozza meg: a szemhéj elporladása (Bröckeln des Lids) éppenséggel azt jelenti, hogy a szemhéj semmivé (hamuvá, valamiféle maradvánnyá) lesz. A „Nichts” a „bröckelndes Lid” jelölőjévé (nem egyszerűen referenciájává) válik, egyszersmind azonban eleve „benne is foglaltatik” már az utóbbiban, ilyenformán pedig egyaránt tekinthető alanynak és tárgynak (a folyamat eredményének), trópusnak és referenciának: a kettő közötti irányok felcserélhetők (a „bröckelndes Lid”-ben eleve benne foglaltatik már a „Nichts”, jöllehet ez utóbbi egyszersmind a porladás [Bröckeln] kiváltója), vagyis kölcsönösen megelőlegezik egymást, illetve egymásra vetülnek. A kép megszünteti a szintaktikai-szemantikai teleologikát és kauzalitást, sőt az alany-állítmányi struktúrát is, a „Nichts” mint a szintaktikai-szemantikai mozgás jelölője pedig teljességgel dereferencializálja a képet. Ha a „Nichts” mint referencia félreérthetetlenül kinyilvánítja a porladás (Bröckeln) „igazságát”, akkor kétféleképpen teszi ezt: a porladás (Bröckeln) értelemszerűen megelőlegezi a Semmit (Nichts), a kifejezés szemantikája szerint pedig a Semmit „pillantjuk meg” az elporladt szemhéj (zerbröckeltes Lid) mögött (és nem a szemet). Ez utóbbi esetben a Semmi (Nichts) megmarad a tropológiai dimenzióban („a Semmit megpillantani” [„das Nichts erblicken”] – ez metafora), az előbbi esetben viszont inkább referenciális megalkotottságról beszélhetünk – tehát a „Semmi” („Nichts”) státusza végső soron referencia és trópus, grammatika és jelentés, kezdet és vég között oscillál, és megfordítja közöttük az irányokat.³⁷ A „Semmi” („Nichts”) ilyenformán *textuális*, és nem *tropológiai* katakrézissé válik, vagy másképpen kifejezve: textualizálódik a katakrézis tropológiája. A képek katakretikus természete abból fakad, hogy a „szó” kettős szituáltsággal bír Benn poetológiájában: nevezetesen egyszerre alkotó és szupplementáris jellegű. Így lép működésbe a szó látens egzisztenciája – szignifikáció, grammatika és kép között. Már-már fölösleges megemlíteni, hogy ez a trópus egyszersmind a medúzafőre is utalhat (hiszen abban is a Semmit pillantja meg, aki ránéz, pl. a saját haláláét), a szintaktikai és szemantikai irányok megfordítása pedig egyúttal a visszatérésben, a visszatérés permanenciájában szituálja a Semmit. Ez a permanencia („soha és mindég” [Rónay György fordítása.] [„niemals und immer”], ahogyan a *Palau* című vers mondja) egy inskripció permanenciája, a vissza-

térés pillanata viszont kitágul, belenyúlik a Semmibe, és így végtelen mélységet nyer. Tehát a „statikusság” (a nem-időbeli mozgás) permanenciája nem mint olyan van adva, hanem csupán a visszatérésben adódik; csakis így lehetséges, hogy a statikus nem egyszerűen a kinetikus ellentéte. Mondhatnánk úgy is: nem a létezés, hanem a Semmi tér vissza itt (vagy pedig a kép mint maradvány, tehát az excesszusból, mint a túlélés indexe), ebben a „képben”, amely elválaszthatatlanul egymásba fonja a Benn-nél uralkodó időparadigmákat: a mozdulatlanságot (a Semmit), a végeérhetetlent (a porladást) és a pillanatnyit (mégpedig a szó szoros értelmében, hiszen a szemhéj [Lid] kézenfekvővé teszi a szem-pillantást). A szemhéj „emelése” (*Regresszió*) – de ugyanúgy a „porladás” [„Bröckeln”] is, amely csakis a lehunytt szemhéjon „látható” – mint pillanat lecsupaszítja a Semmit, amely tehát magában a látásban (és a látásnak kitettségben, tehát mindkét irányban) tér vissza. A képi referencia (a jelenvalóság garanciája) olvashatatlanná válik az allochroniában.

A minden trópus alapjául szolgáló fordulat itt a visszatérés dinamikájában autoimmun mozgásként jelentkezik,³⁸ öndestruktív folyamatként (amint látható volt, virtuális módon a szintaxis szintjén is), ami mindenekeelőtt a (költői szubjektum által foganatosított) szuverén megnevezés funkcióját, továbbá a költői önreflexivitás lehetőségét (hogy a szöveg „egy tükrözés révén önmagára vonatkozva, szuverén és autotelikus módon visszatérjen önmagához”)³⁹ építi le. Vagyis a trópus fordulata önmaga ellen fordul (a képi szubverzió értelmében), de éppígy a beszéd grammatikai és megnevezési (referenciális) funkciói, a lírai alany idevágó kompetenciái, végső soron a szubjektum autonómiája ellen is. Ez az önmaga ellen fordulás manifesztálja a túlélést az „élet” és a „történelem” után.

Sematikusan azt mondhatnánk, hogy a „Semmi” („Nichts”) avagy a szakadék („Abgrund”) háttere előtt jelennek meg a képek, azonban deixisük is leromboltatik (mint a „Lid” [szemhéj] esetében), mivel nem szolgálnak fenomenológiai érzékelésháttérrel az „ikonikus differencia” értelmében. Az említett képek ilyenformán csakis az „optikai”, nem pedig a „továbbvezető [predikatív módon azonosított és referencializált] pillantásnak” kínálják föl magukat,⁴⁰ következésképpen megnevezhetetlen látványvá válnak a „késői pillantás” („später Blick”) számára, amely búcsút vesz, és amelynek számára csakis töredék gyanánt van adva a múlt. Ez a tényállás azonban nem valamiféle szukcesszív előre- és továbbhaladásból, illetve az ennek megfelelő fokozatosságából adódik, hanem abból, hogy a Semmi mint rejtjel (Chiffre) betör a tárgyiasságba, a képi reprezentációba (amelyek ennélfogva olvashatókká válnak az utóélet effektusai gyanánt). A „Semmi” („Nichts”) két aspektusának – az indexikális (referenciális), illetve az (a)dimenzionális (tropológiai) momentumnak – az egyidejűsége és egybeesése (vagyis a történés mint a „semmisülés” excesszusa és mint üresség) a maga eldönthetetlenségében fontos: maga a Semmi váltja ki a rejtjelek (Chiffren) kiüresedését, és nem egyszerűen „amazokban foglaltatik”, még a mégoly kriptikus látencia módján sem.⁴¹ A rejtjellé vált képek egyrészt tartalmazzák a Semmit is (mint látenciát), másrészt és ezzel egyidejűleg a Semmi háttere előtt jelennek meg (éppen ez az eldönthetetlen megkettőződés volt a „bröckelndes Lid des Nichts” sajátossága), az illetően keresztjeződés folytán pedig eleve olvasható, és nem látható képek ezek: az utóélet morajlásává válnak vagy túléléssé.⁴²

Mindennek során különös jelentőségre tesznek szert a számos megjelenített, nem egyszer a versek zárlatában exponált inskripciók: textuális deixisüket nem egyszer reflektálja a szöveg, mint például a „soha és mindég” (*Palau*) esetében, ami akár az írás létmódjára is vonatkoztatható, amelynek a „most”-ja egy kétségkívül konkrét, egyszersmind azonban üres deixis. Az *Epilógus*, 1949 című versben olvasható az alábbi szakasz:

*Es ist ein Spruch, dem oftmals ich gesonnen,
der alles sagt, da er dir nichts verbeißt –
ich habe ihn auch in dies Buch versponnen,
er stand auf einem Grab: »tu sais« – du weißt*

*Van egy szó, mely mindent megmond, de mit sem
ígér, e szón fejem gyakran töröm –
könyvembe is hát beleszöttem itten,
„Tu sais” – tudod: ez állt egy sírkövön.*

(Kálnoky László fordítása.)

Eldönthetetlen marad, hogy „hermetikus rejtjelnek avagy a létről szóló egyértelmű kijelentésnek” tekintendő-e az idézett sírfelirat, „hogy a sírfeliratban kimondott tudás mélyebb értelemben véve nem-tudás-e, és a feliratban ilyenformán minden nyitva marad, vagy pedig az abszolút véget illető megdönthetetlen tudásról van szó.”⁴³ Valószínű azonban, hogy a szó szigorú értelmében véve nem alternatíváról van itt szó, mert az abszolút vég az intencionális, a jelenből kiinduló jövőprojekciók lehetetlenségét (mint a jövő elfeledését) jelenti⁴⁴ – csakis így maradhat nyitva minden. Csakis a feledés és a nem-ígérés összjátékában mint statikus konstellációban jön létre a „soha és mindég” nem-referenciális, nem-időbeli, nevezetesen „tartam” gyanánt hozzáférhetetlen permanenciája.⁴⁵

A '30-as évek egy másik fontos verse, *Az Egész* (*Das Ganze*, 1934) a klasszikus modernség költészetének történetét írja, egyrészt az esztéticizmusét („kedves pillantás, irántad, / ez, mint rendez” [Márton László fordítása.] [„der andre sah dich milder, / der wie es ordnet”]), másrészt az avantgárdét („Ez vad [...] / mint ízekre szed” [„Der sah dich hart / ... / der wie es zerstört”], mégpedig az „Egész”-hez fűződő viszonyukban. Az utolsó versszakban elkövetkezik végül a találkozás egy olyan instanciával, amely meglátja az „Egész”-t – lehetne ez az instancia maga a vers is –, és bizonyos értelemben keresztezi a megszólítás perspektíváját („de mikor meglátad azt, ami diktál, / s az Egészre kövülten letekint”; „doch als du dann erblicktest, was du solltest, / was auf das Ganze steinern niedersah”),⁴⁶ majd esztétikumától megfosztott medúzafővé változik, és magába issza a megszólított Te „végső pillantását”: „Már alig volt fény, és tűz is alig volt, / melyhez pillantásod, végső, tapad: / egy szörnyeteg, csupasz fej, csupa vérfolt, / szempilláján egy könnycsepp fennakad.” („da war es kaum ein Glanz und kaum ein Feuer, / in dem dein Blick, der letzte, sich verding: / ein nacktes Haupt, in Blut, ein Ungeheuer, / an dessen Wimper eine Träne hing.”) A látvány kioltja tehát a megszólított Te pillantását, amely a nyelv által vált lehetségessé, miközben az említett tekintethez a „kövülten” („stei-

nern”) határozó járul (ami a Szfinx tekintetét illeti meg).⁴⁷ Az Én és a Te közötti köztes szubjektumot, a Benn-i interszjektumot itt egy Harmadik (a „csupasz fej” és annak tekintete) megfosztja a látás képességétől, és végső soron petrifikálja. Amennyiben a megszólított Te sajátja volt a látás, azt is kioltotta a „szörnyeteg” megpillantása, márpedig így ez az azonosíthatatlan Te maga is rejtéllyé változik, és immár megkülönböztethetetlen attól a „csupasz fejtől”, amit látott (így nyeri el értelmét a „s minden külső csak belülről közel” [„und alles Außen ward nur innen nah”] sor). A kép nincsen eleve adva, hanem bizonyos értelemben csak a pillantásban jön létre. A Te mint a látás instanciája mutációt szenved el tehát ebben az összekapcsolódásban: amit meglát, az beleíródik a látásába, a látóképességébe (ugyanúgy megbélyegeztetik, mint a *Csak két dolog* című, későbbi versben az Én), következésképpen nem csupán valamiféle kognitív rejtéllyel szembesül, hanem ő maga fosztatik meg – jóllehet kimondatlanul – nyelvétől és életétől a jelenben. A Medúza-effektus itt alapjában véve a nyelv esztétizálását rombolja le abban az értelemben, ahogyan azt a klasszikus modernség, például Hofmannsthal gyakorolta: „már alig volt fény, és tűz is alig volt”. A záró kép ugyanis Hofmannsthal *Botschaft*⁴⁸ című költeményéből való, amely mindennek ellenére fönntartja a reményt a költészet itt utópikusan megidézett lehetőségeit illetően („Daß dann vielleicht ein Vers von dir sie mir / Veredelt künftig in der Einsamkeit”). Benn-nél ezzel szemben nem valamiféle szimbolikus szublimáció az idézés eredménye, hanem az, hogy áttűnik egymásba a Szfinx és a Gorgó: maga a rejtvény kövült tekintete – a Semmi mint történés monstrosus betörése (Hofmannsthalnál mint kvázi időtlen „sors” [„Geschick”]) – oltja ki a lírai beszélő instancia pillantását és hangját (ahogyan a Te mint látó instancia tekintetét kioltotta az, amit megpillantott, ugyanúgy textualizálja, vagyis távolítja el a beszéd élő jelenvalóságától az Én mint beszélő instancia hangját az idézet). A nem „félbetört” látás (a kései modernség álláspontjáról tekintve, vagyis az esztéticizmust és az avantgárdot egyaránt meghaladva: „ám csak félbetört kép lesz, amit látnak” [„doch was sie sahen, das waren halbe Bilder”]) a fent mondottak értelmében a „szörnyeteg” képében megjelenő üresség elfogadását jelentené tehát. Ez az üresség pedig – textuálisan is, mint idézett kép – beleíródik a Tebe és az Énbe, és nem csupán hallgatásra ítéli őket (mint még Hofmannsthalnál). A jel, a „megbélyegzettség” mint rejtjel vagy „chiffre” lehetetlenné teszi a beszélő instanciák számára, hogy megszólaljanak: a szó, amely megoldhatná ennek a Szfinxnek a rejtvényét, kimondatlan marad. Márpedig ez azt jelenti, hogy az autentikusabb, a „félbetört képeket” meghaladó megismerés nem valamiféle pozitív idődimenzióhoz érkezik el, hanem éppenséggel a nem-időhöz (avagy az idő végtelenségéhez és ismétlődéséhez), amelyben nem lehetséges többé a cselekvés („rendez”, „ízekre szed”, egyáltalán: a látás), és a szubjektum elveszíti a megfelelő képességeit. Úgy is olvasható ez a vers, mint a kifejezés aktusának végrehajtása („de mikor megláttad azt”): a kifejezés mint pillantás úgyszólván megidézi, vagyis jelenvalóvá teszi azt, amit lát – egyszersmind azonban ismétli avagy idézi is, tehát nyelvi effektussá változtatja. Éppen mivel a látást megelőzően nincsen adva a kép, mivel csak idézni lehet és megfordítva: a jelen mint végpont átmegegy a visszatérésbe, és csakis így válik belőle kép. Ámde megszólíthatatlan kép (amely még csak nem is viszonyozza a pillantást, ld. „könnycsepp”), olyan

névtelen és arctalan rettenetet keltő, amelyet „rettentő sorsnak” („ungeheures Geschick”) nevezni is talán eufemizmus. Ha Hofmannsthalnál a most mint „kairos” költői megörökítése csak (vagy éppenséggel) a jövőbe vetítődik, akkor a színre vitt finalitás Benn-nél átbillen a visszatérésbe, amely alighanem egy időtlen dimenzióra avagy látenciára utal. Ha pedig ez a folyamat végül a hallgatásba torkoll, akkor ez a tény relativizálja a „kifejezés világát” is az „anteverbális fenyegetés” nevében, mégpedig egyszersmind egy úgyszólván posztverbális végalkazat felől, hiszen azért áll be a hallgatás, mert a nyelv visszavetetik arra, ami már kimondott.⁴⁹ Eldönthetetlen (vagyis nem-időbeli) módon az anteverbális és a posztverbális dimenzió között leledzeni – pontosan ez a Benn-i statika (amely ebben az értelemben „készen áll, de soha nem ér véget”).⁵⁰ Olyan rés tárul föl itt, amely úgyszólván kívülről vezet be a versbe, jöllehet maga a vers nyitja meg („s minden külső csak belülről közel”), és ez a rés valamiféle végtelenséget evokál („a határtalant” [„das Grenzenlos”) a *Schutt*-ot, az „Úr”-t [„die Leere”) a *Csak két dolog* című verssel szólva).⁵¹ A „mindig a már és a még között” princípiumában a „mindig” hordozza a legnagyobb nyomatékot: az a permanencia, amely nem egyszerűen a „máron és mégén túl”, hanem a kettő között megnyíló szituálhatatlan köztességben – ugyanakkor mindkettőn kívül – áll fenn.

A *Késő nézés* (*Ein später Blick*, 1943) című vers a történelem vízióját vázolja föl a „késő nézés” perspektívájából: „Alapjaid fölé ki felszállsz, / s végig, vissza, folyam felett, / a forrást, a folyást, a deltát: / késő nézésben képeket.” (Tatár Sándor fordítása.) („Du, überflügelnd deine Gründe, / den ganzen Strom im Zug zurück, / den Wurzelquell, den Lauf, die Münde / als Bild im späten Späherblick.”)⁵² A tekintet nyelviségét hangsúlyozza a „spä-” kezdőszótag már-már dadogásszerű ismétlése, miközben az a mód, ahogyan a nyelvi tekintet megragadja a látványt (ld. az „überflügelnd” és a „Münde” katonai-fegyvertechnikai konnotációit) egyszersmind *ellene* fordul ugyanennek a nyelvnek. Ebből a finális perspektívából tekintve nem létezik többé semmiféle különbség az „im Zug zurück” és a linearitás („Wurzelquell”, „Lauf”, „Münde”), a pillanat és a tartam, az organikus és az anorganikus között: „Semmi sem gyors, semmi se lassú, / mindegy, kövült vagy eleven, / egy kígyó görbe teste, hosszú, / min egy rajzolat megjelen: // nagy fény nappal, csillag mögötte, / aranyból trón, nép, mely sűrög, / s egy napkeleti ország földje, / kertjei némán zsendülők.” („Da ist nichts jäh, da ist nichts lange, / all eins, ob steinern, ob belebt, / es ist die Krümmung einer Schlange, / von der sich eine Zeichnung hebt: // Ein Großlicht tags, dahinter Sterne, / ein Thron aus Gold, ein Volk in Müh'n, / und dann ein Land, im Aufgang, ferne, / in dem die Gärten schweigend blüh'n.”) Az ilyenformán „statikus” történelemkép kettős, jobban mondva háromszoros másolat gyanánt bontakozik ki („Schlange” – „Krümmung” – „Zeichnung”), továbbá úgy, hogy a „Späherblick” tulajdonítható egyrészt akár a kígyónak, és mint ilyen a rejtélyes „Te”-re irányul valamiféle veszélyt konnotálva,⁵³ miközben másrészt a nézés tárgyává, vagyis alakzattá válik maga a kígyó is. Mintha csak a nyelvi megjelölés Nietzsche-i genealógiáját vinné színre, illetve annak folyamatát szubvertálná a „kifejezésben” a vers: „idegi inger” („Krümmung”) – „kép” („Zeichnung”) – „hang” („Schlange”). Maga a kép egy organikus folyamatra utal vissza (a kígyó levedli régi bőrét), egyszersmind azonban artificiális („Zeichnung”), és ilyen-

formán magának a figurációnak a folyamatát szemlélteti.⁵⁴ A membrán anorgani-kussá, következésképp rejtjellé (Chiffre) válik, és a történelmi szubsztancia privá-ciójára utal, amely a „késő nézés” („später Späherblick”) perspektívájából válik megtapasztalhatóvá.⁵⁵ A „rajzolat” egyszerre az ingervédelem (a bőr)⁵⁶ elvesztése és – mintegy átvéve a funkciót – annak szupplementuma. Csakis a látás – vagyis a költői leírás – következménye az, hogy elválik egymástól a „rajzolat” („Zeich-nung”) és a „görbe test” („Krümmung”); az utóbbi voltaképpen csakis ennek foly-tán tűnik elő mint jelenség), miközben elbizonytalanodik a megmutatkozás („sich eine Zeichnung *hebt*”) deiktikus jelenvalósága is, hiszen a „rajzolat” („Zeichnung”) idézetekbe torkoll (a harmadik versszakban). Idézetekben, idegen hangokban tük-röződik tehát a jelen, jóllehet némák ezek a hangok is („kertjei némán zsendülők”; „die Gärten schweigend blüh'n.”), vagyis megnyilvánítják jelszerűségüket, illetve írott mivoltukat. Itt éppen idézet, illetve idézés voltában változik át beírásá a figu-ráció – ez pedig a „kifejezés” mint felületszerű, statikus alakzat eredménye.

A történelmi entelechia nem valamiféle teleológiát jelent, hanem a „rajzolat” avagy rajz módján való külsővé válást, illetve külsővé tételt,⁵⁷ ami bizonyos érte-lemben az élőben rejelő autoimmunizáló tendencia megnyilvánulása avagy terméke (ld. vedlés). Nem szabad azonban immanensként elgondolni ezt a tendenciát, ha-nem csakis úgy, mint ami a nem-történelmi dimenzióból ered, ez utóbbi és az (ural-hatatlan) történelem érintkezési pontján zajlik le, és hátrahagyja a jelet.⁵⁸ Valójában csakis a szövegben, csakis a textualitásban zajlik le ez a bizonyos érintkezés, tehát voltaképpen maga a szó vagy a jel teszi lehetővé, hogy megtörténjen a nem-törté-nelmi dimenzió behatása. Ez a komplexum íródik bele a Benn-i „kifejezés”-be, amely egy nyom túlélésének pillanataként maga mögött hagyja a történelmi folya-matot („überflügelnd deine Gründe”). Az „entelechia” tehát itt nem az arisztotelé-szi értelemben értendő, nem valamely élőnek az önmegvalósítását mint önnön ké-pességeinek, potenciájának a kibontakoztatását jelenti,⁵⁹ hanem önvisszavételt avagy -visszafogást, a fent említett szenvtelenséget (a „Gelassenheit” értelmében) mint a megtörténni hagyás „statikusságának” (nem pedig a mindenkori jelent imp-likáló cselekvésnek) meghatározó jegyét. Éppen ezért vonja ki magát a „kígyó gör-be teste” („Krümmung einer Schlange”) a késő nézésben mindenféle történetfilo-zófia hatóköréből, legyen az akár eszkatologikus, akár apokaliptikus jellegű („mind-egy, méllázik vagy siet”; „all eins, ob dämmernd, ob erregt”).

A kígyó-folyam analógia (mindkettő a tengerbe torkoll, és abban folytatódik) Plutarkhosznak a Kleopátra haláláról adott leírására emlékeztet, amely leírás köz-tudottan fontos volt Benn számára.⁶⁰ Plutarkhosz azt írja a kígyóról: „Magát az álla-tot sem találták meg a szobában; csak a tenger felőli oldalon, ahová a kilátás nyílt az ablakokból – csak ott vélték látni egyesek annak nyomait, hogy elküszott.”⁶¹ Kleopátra halála „mint az uralomra törő, magát az istenekkel azonosítani merésze-lő Én múlandóságának legmagasabbrendű szimbóluma”,⁶² amely múlandóság oka mint olyan megállapíthatatlan, mert csupán valamiféle szertefoszló, immateriális nyom marad utána. Ebből a nyomból olvassa ki a vers mint kifejezés a történel-met, jobban mondva idézi inkább a harmadik versszakban (ld. az imperiális emb-lematikát, továbbá a Goethe Mignon-dalából vett idézetet). A történelem idézet-szerű-textuális létmódja mutatkozik meg kiváltképp a vizualizálhatatlan kezdő

képben: „nagy fény *nappal*, csillag mögötte” – ilyet végtére is nem láthatunk egyszerre, az előbbi kioltja az utóbbit, márpedig így időtlenné válik a kép (csillag-konstelláció a nappali fényben vagy alkalmasint villámfényben, sőt netán villámfény *gyanánt*, az *Egy szó [Ein Wort]* című versben emlegetett „csillagvonal” [Hajnal Gábor fordítása.] [„Sternenstrich”] értelmében – mint „a világ olvashatóságának” allochron figurája). A tárgyi-morfológiai, illetve időbeli-modális értelemben nem pozitíválható statikus vers („nem válasz, / nem tan, s semmi, mit elme sejt –”; „nichts zu künden / und nichts zu schließen, nichts zu sein –”) egy olyan nyom képét rajzolja meg, amely végül a tengerbe torkoll, azaz a széthullásba avagy a feladásba vezet („egyszer valaki foglyul ejt”; „einer zieht dich dann hinein”). Az elmúlás még egyszer viszonylagossá teszi itt a jelen conceptumát, amelyet nem autorizálhatnak az idézetek sem, s amely a pillanat és a tartam oppozíciójának hatálya alól is kivonja magát („Semmi sem gyors, semmi se lassú”; „nichts jäh, nichts lange”), és csak ezáltal válik valóban statikussá, mert éppen a deiktikus mivolta megy veszendőbe (a jelen és a kép után immár a Te is). Az első és az utolsó versszak ugyanis keretet alkot, mivel csak ezekben fordul elő, illetve szólítatik meg a Te főnevesített, „teljes” formája. Ebben a deiktikus-önreferenciális keretben jelenik meg a „rajzolat”, amely végső soron idézeteket rejt, az idézetek pedig hatalmukba kerítik, „behúzzák” saját dimenziójukba a „Te”-t. A Te ennél fogva itt is az önreferencialitás (puszta névmás) és az idézettség kereszteződésében jelenik meg (akárcsak a *Mind ballgatagabb* című versben).⁶³ Vagyis a Te csakis idézet gyanánt képes a túlélésre, miközben a tartalmuktól megfosztott idézetek egy olyan elvont, önreferenciális formának mint jelnek adják át a helyüket, amelynek egyszerre sajátja a maradandóság és a múlandóság.⁶⁴ Ilyenformán „megbélyegzetté” (illetve „megjelöltté” [„gezeichnet”]) válik a Te is, eredet nélküli hangok és (virtuális) idézetek jelölik meg, akárcsak az Ént, mégpedig úgy, hogy ebben a „jelben” és „megjelöltségben” („Gezeichnet-Sein”) elválaszthatatlan egymástól a kiüresedés („beteljesülés”, „finalitás”, túlélés, post-histoire) és az idézettség, illetve idézetszerűség.⁶⁵

JEGYZETEK

* „Részeg habok ismeretlen / vége nem enyém, se tied, / nem hagynak mást a kezében / csak szótlan képeiket.” (*Epilógus*, 1949) Kálnoky László fordítása. (Jelen tanulmányt Kurdi Imre fordította németből.)

1. Ld. többek között Helmuth Kiesel: *Geschichte der literarischen Moderne*. München, 2004. Andreas Merzhäuser ezzel szemben *Melancholie* című írásában például kifejezetten kétségbe vonja azt, hogy Bennre csakugyan jellemző lenne a „szép szuverenitása”. In: H. Steinhagen (szerk.): *Gedichte von Gottfried Benn*. Stuttgart, 1997. 229.

2. V.ö. Friedrich Kittler: *Benns Gedichte – Schlager von Klasse*. U.ö.: *Draculas Vermächtnis. Technische Schriften*. Leipzig, 1993. 105–129.

3. Ld. Regine Anacker (*Aspekte einer Anthropologie der Kunst in Gottfried Benns Werk*. Würzburg, 2004), illetve – valamivel szakszerűbben – Marcus Hahn (*Gottfried Benn und das Wissen der Moderne*. 2 kötet., Göttingen, 2011.) terjedelmes könyvét. Sajnos nem csupán Benn irodalmi szövegeinek performatív és textuális dimenzióját hagyják gyakran figyelmen kívül az említett szerzők, hanem homályban maradnak gondolkodásának és világnézetének, kiváltképp pedig nyelvészleletének egynémely elvontabb aspektusai is. Egyaránt jellemző az esztétákra, a kultúra- és médiatudósokra, illetve a tudománytörténészekre az, hogy eltekintenek a nyelviségtől, így aztán Benn szemléletes példajaként szolgálhatna az „irodalomtudományok” manapság tapasztalható, nem egyszer végletes megosztottságának.

4. Ld. ehhez Deleuze pregnáns magyarázatát: „Nem az Egy tér vissza, hanem maga a visszatérés teszi a létezést, amennyiben ez utóbbi a keletkezésben és az elmúlásban igenli önmagát.” *Nietzsche und die Philosophie*. Hamburg, 2007. 55.

5. Az élő és élettelen, valamint az örök visszatérés összefüggése vonatkozásában ld. Heidegger: *Nietzsche I*. Stuttgart, 1961. 304–331. „Ez a koncepció [t.i. az örök visszatérésé] nem tekinthető minden további nélkül mechanisztikusnak: ha ugyanis az lenne, akkor nem azonos esetek végtelen visszatérését tételeznék, hanem valamiféle végállapotot. *Mivel* ez utóbbit nem érte el a világ, kénytelenek vagyunk tökéletlen és csupán ideiglenes hipotézisnek tekinteni a mechanizmust.” Friedrich Nietzsche: *Kritische Studienausgabe 13*. Berlin/New York, 1980. 376.

6. Nietzsche: *KSA*, 13. 35–36.

7. „Ha lenne célállapota a világ mozgásának, akkor azt rég el kellett volna érnie (...) Olyan világ-koncepciót keresek, amely számot vet *ezzel* a ténnyel: a keletkezést kell megmagyarázni, mégpedig úgy, hogy nem menekülünk ilyen finális nézőpontokhoz: kell, hogy a keletkezés igazoltnak tűnjön minden egyes pillanatban (avagy *leértékelhetetlenek*: ami végső soron ugyanaz); egyáltalán nem szabad a jelenvalót az eljövendőre való hivatkozással vagy az elmúltat a jelenvalóra való hivatkozással igazolni.” *KSA*, 13. 34. Ld. még u.o. 426.

8. „– a nyelv kifejezőeszközei használhatatlanok a keletkezés kifejezésére: *önfenntartásunkból szorosán következnek az a szükségletünk*, hogy szakadatlanul és durva módon maradandónak, 'dolgokból' állónak tekintsük a világot.” U.o. 36.

9. „A gént soha nem fogjuk megismerni, azonban kép gyanánt kidolgozhatjuk azt, ami fenotipikus.” *Doppelleben. Prosa und Autobiographie in der Fassung der Erstdrucke*. Frankfurt, 1984. 472. (A továbbiakban: *PA*.)

10. V.ö. Gilles Deleuze: *Differenz und Wiederholung*. München, 1988. 95. 164.

11. „A pillanatnak az időbe való behelyezése egyet jelent a saját jelen elvesztésével – és végső soron minden jelen elvesztésével, mivel bármely elképzelhető időmegjelölés eltűnik az abszolúttá tett időben. A saját élet jelene olyan történéssé válik, amelyet mintegy kívülről szemlélünk, jóllehet képtelenek vagyunk megmondani, honnét. Így elvesz maga az idő, legalábbis úgy, mint megtapasztalható és megtapasztalt idő, és elképzelhetetlenné válik maga a történet is, miután az idő elnyeli.” Günter Figal: *Nietzsche. Eine philosophische Einführung*. Stuttgart, 1999. 273–274.

12. Ld. ehhez Giorgio Agamben: *Das unwordenklische Bild*. In: V. Bohn (szerk.): *Bildlichkeit*. Frankfurt a.M., 1988. 547–548. Agamben azonban olyan következtésekre jut, amelyeket a magam részéről nem tudok osztani; érdekes mindenesetre, hogy Benjamin dialektikus képét is összefüggésbe hozza az örök visszatérés kvázi-képi konfigurációjával. U.o. 544.

13. Deleuze: *Differenz und Wiederholung*. 65. A létezés és a keletkezés viszonyához, illetve az atemporalitás problémájához Benn műveiben ld. Theo Meyer: *Kunstproblematik und Wortkombinatorik bei Gottfried Benn*. Köln, 1971. 298, Ulrich Meister: *Sprache und lyrisches Ich. Zur Phänomenologie des Dichterischen bei Gottfried Benn*. Berlin, 1983. 85–98, Martin Travers: *The Poetry of Gottfried Benn: Text and Selfhood*. Oxford u.a., 2007. 123–124, 253, 268. A ciklikussághoz, illetve cirkularitáshoz ld. Buddeberg: *Gottfried Benn*. 203, 208, Travers: u.o. 145, 159, 170.

14. Egy egész 18–19. századi hagyományon (t.k. Goethe) túl Stefan Georgét is idézi ez a vers: „Die strassen *weithin*-deutend werden *blasser* (...) Ist es vom berg ein unsichtbares *wasser*...” (*Der bügel wo wir wandeln liegt im schatten*, a *Das Jahr der Seele* című kötetből. Szabó Lőrinc fordításában: „A távolban már sápadnak az utak (...) A hegy láthatatlan vizei zúgtak?”) A képek „láthatatlan” minősége azonban Benn-nél nem valamiféle vélt avagy színre vitt izotopikus kitakartságnak köszönhető, hanem mediális-időbeli, úgyszólván a nem-idő által megjelölt, „megbélyegzett” létmódjuknak. Az efféle citacionális és textuális újraértelmezéseken egyébiránt kitűnően be lehetne mutatni a klasszikus modernséget a kései modernségtől elválasztó korszakhatárt. (A kép státuszához Benn műveiben ld. többek között Meyer: *Kunstproblematik und Wortkombinatorik*. 291.)

15. Érdekes egyébiránt, hogy Benn egymásra vonatkoztatja a két szót, jóllehet a testről szólva: Ez utóbbi „eszmementes anyag”, és mégis egyetlen „médiunk (...)”, hogy magunkba szívjuk belőle a mágiát”. *Zur Problematik des Dichterischen (A költőség problémájáról)*. *Essays und Reden in der Fassung der Erstdrucke*. Frankfurt a.M., 1989. 95. (A továbbiakban: *ER*.) *Esszék és előadások*. Bp., 2011. 49. (A továbbiakban: *EE*.)

16. Hölderlinről írja Benn: „A szónak – kevés szónak – a megterhelése roppant mennyiségű alkotó feszültséggel, voltaképpen inkább *csupa feszültségből álló szavak* megragadása...” *Einleitung zur Lyrik des expressionistischen Jahrzehnts*. *ER*, 418.

17. V.ö. Corona Schmiele: *Die lyrische Frage bei Gottfried Benn*. Frankfurt a.M. (u.a.), 1985. 50. 72. 108, ott további hivatkozás gyanánt Eckart Oehlenschläger: *Provokation und Vergegenwärtigung. Eine Studie zum Prosastil Gottfried Benns*. Frankfurt a.M., 1971. 29. 33.

18. *Der Radardenker*. PA, 248.

19. Idézi Figal: *Nietzsche*. 272. (Friedrich Nietzsche: *Így szólott Zarathustra. Könyv mindenkinek és senkinek*. Budapest: Osiris 2000, 192. Kurdi Imre fordítása.)

20. *Roman des Phänotyp*. PA, 155. (Figyeljünk fel az „Eindruck” [benyomás] – „Ausdruck” [kifejezés] chiazmusra.) Benn gondolkodásának egyik alapvető alakzatáról van itt szó, ld. a következő idézeteket: „Alighanem ebben a milieu-ben (...) játszódik le mindaz, ami ma szellemi téren izgalmas, itt érzékelhető a legerősebben, itt nyeri el legpregnansabb kifejezését a jelenleg zajló mutáció.” *Der Aufbau der Persönlichkeit*. ER, 111. A *Túl a nihilizmuson* zárlatában Benn „a konstruktivitás hallatlan mértékű, az immaterialitás határáig előretörő fokozásának” szükségességéről beszél. (ER, 231; EE, 90.). A *Provokált élet* című esszében pedig arról esik szó, hogy „az agy a mutatív, vagyis forradalmi szerv par excellence” (amely ráadásul maga is „teremtő krízisek” következtében, vagyis úgyszólván mutánsként jött létre, ER, 377, EE, 165.).

21. „Ugyanis vagy megvan az emberben a középpont, ma ugyanúgy, mint valaha; vagy ma is lély az ember, vagy nem volt az soha. Vagy az átváltozás és alkalmanként a pusztulás képessége uralkodik benne, vagy nem uralkodik benne semmi. Vagy kirovatott rá valami, amit mindenáron, bármely vesztéssel dacolva muszáj kifejezésre juttatnia, vagy nem rovatott ki rá semmi.” ER, 527; EE, 216.

22. Hugo de Vries: *Arten und Varietäten und ihre Entstehung durch Mutation*. Berlin, 1906. 18. Idézi és kontextualizálja ezeket a mondatokat François Jacob is, ld. *Die Logik des Lebenden. Von der Urzeugung zum genetischen Code*. Frankfurt a.M., 1972. 238–239. A mutatív átmenet leírására ugyanazokat a kifejezéseket használja Jacob is, amelyeket Benn a *Provokált élet*-ben: „Ennek a faktornak a modifikációja nem köztes fokozatok során át történik, hanem úgy, hogy az egyik állapot hirtelen átmege a másikba.” U.o. 240. Benn: „Hiányoznak a köztes formák’. Nyoma sincsen alkalmazkodásnak, az apró ingerek összegződésének, fokozatos erjedésnek és érésnek, mígnem egyszer csak elérkezik a célirányos átállás pillanata – *mindig is teremtő krízisek zajlottak itt.*” ER, 377, EE, 164.sk. Ld. továbbá egy 1948. 11. 18-án kelt levélben: „*Mindennek benne kell foglaltatnia minden egyes mondatban*, önmagán kívül semmire nem vonatkozhat immár a mondat, hiszen nincs kezdet és nincs vég, mindkettő egy másik, kaotikus világ tér-idő-képzete...” *Ausgewählte Briefe*. Wiesbaden, 1957. 127. A „statikusság” és a „mutáció” kapcsolatához ld. már Allemann: *Gottfried Benn*. 21.

23. Strukturális analógia gyanánt ld. Benn egyik fontos olvasmányának szöveghelyét: az „élőlények individuációja”, az „egyes lény kihullása a faj kötelékeiből” Max Schelemél a „*teremtő disszociációt*” jelent. Ez (a teremtő disszociáció) „tehát a fizikai fejlődés alapfolyamata, nem pedig az egyes egyedek asszociációja avagy ’szintézise’ (Wundt).” *Die Stellung des Menschen im Kosmos*. 21.

24. Jól szemlélteti ezt a két aspektust két időben egymáshoz közel keletkezett vers: *Die hyperämischen Reiche* és *Du mußt dir alles geben* (1928, illetve 1929).

25. Ld. ehhez Benn egyik kijelentését, ismét csak a *Weinbaus Wolfböl*: „...ahogy az élet modern elmélete éppen jelen állapotában azon munkálkodik, hogy az anorganikus és az organikus egy magasabb egység két egyaránt függő kifejezésformája gyanánt ábrázolja, amelyek között nem léteznek átmenetek, amelyek nem vezethetők le egymásból, és nem állítható még csak az sem, hogy az élet az anorganikusból ’keletkezne’ vagy ’keletkezett volna’, két körről van szó, két kifejezésformáról.” PA, 142. A *Roman des Phänotyp*-ben pedig a következő olvasható: „Ez a természet [t.i. az egzisztencialitás] kimondottan ciklikus jellegű, nyitva hagy mindent, visszavonatik minden, ami csak létrejön. Újra meg újra visszatér minden, se kezdő-, se végpontja nincs.” PA, 154. Nietzsche kijelentését – miszerint „az élő egy válfaja csupán a halottnak” – Benn meglehetősen szabadon adja vissza, azonban teljesen azonosul vele, ld. u.o. 161. (Ld. ehhez Friedrich Kittler: *Benns Lapidarium*. Weimarer Beiträge 40 [1994], 5–14; Kittler ugyancsak megállapítja, hogy Benn-nél viszonylagossá válik az organikus-anorganikus ellentét.) Az ismétlés tematikájához v.ö. *A költőség problémájáról* (1930) utolsó oldalát: „Csakis a magányos ember létezik a maga látomásaival (...) Csakis ő létezik, a magányos ember: ennek az immanens álomnak él, ismétlési kényszerben, a keletkezés individuális érvényű törvénye szerint, a szükségszerűség játéka közepett.” ER, 96, EE, 50. „Ugyanannak visszatéréséhez” Benn-nél ld. Meister: *Sprache und lyrisches Ich*. 85. „Ehhez a visszatéréshez tartozik az, hogy Benn egy önmagában egyenértékű átrétegződési folyamatra redukálja a történelmet, és nagy előszeretettel viseltetik a kör, a vízfelület, a horizontális sík iránt...” A „körforgás” organikus jelentésének ironikus elidegenítéséhez az azonos címet (*Kreislauf*) viselő versben ld. Travers: *The Poetry of Gottfried Benn*. 27, a „surface”-hez u.o. 274.

26. „[E]very Augenblick, because it returns eternally, is infinitely deep”. Gary Shapiro: *Archeologies of Vision. Foucault and Nietzsche on Seeing and Saying*. Chicago, 2003. 161.

27. Éspedig mind képileg („lila és be van tűzve a fogak közé, a fehér fogak közé – sötét írás”, Ulrike Draesner: *Kleines Gespenst. Gedanken zum lyrischen Ich*. In: J. Bürger (szerk.): *Ich bin nicht innerlich. Annäherungen an Gottfried Benn*. Stuttgart, 2003. 12.), mind pedig a lírai megszólítással, amelynek címettje az ősziróza, és nem a halott, aki kétféle értelemben is megfosztatik a hangjától (v.ö. „kimetszettem nyelvét és szájpaddlását”).

28. Ld. Draesner értelmezését: *Kleines Gespenst*. 13.

29. Nietzsche nyelvfelfogása, amely a muzikalitást helyezte a nyelvről való gondolkodás középpontjába, nagy hatással volt Bennre is, elsősorban Bertram immár több ízben említett monográfiája révén.

30. A „Bann” jelentéséhez Benn életművében ld. Travers: *The Poetry of Gottfried Benn*. 290. („conjure up, transfigure, exorcise, ban through the transfiguration of time”)

31. „Az örök folyamtól való megváltást tanítom néktek: újra meg újra önmagába ömlik vissza a folyó, újra meg újra ugyanabba a folyóba léptek, és ugyanazok vagytok magatok is.” Az alább következőkhöz ld. Heidegger: *Nietzsche I*. 365.

32. Mindez a *Rekviem (Wolf von Kalckreuth gróf emlékére)* című Rilke-vers záró sorainak háttere előtt értendő: „Győzést ki említ? Minden csak kitartás.” (Jékely Zoltán fordítása.) Benn köztudomásúlag ezt írta a költeményről: Rilke „írta meg azt a verset, amelyet nemzedékem soha nem fog elfejteni.” *Rilke*. In: *Sämtliche Werke* 4. Stuttgart, 1989.

33. Ld. általánosságban Paul de Man: *Hypogramm und Inschrift*. In: A. Haverkamp (szerk.): *Die paradoxe Metapher*. Frankfurt a.M., 1998. 396–404. Jelen összefüggéshez v.ö. Kulcsár-Szabó: *Keresztelődések. Az időbeliség mintái a későmodern költészetben*. Alföld 2008/4. 39–62.

34. A szubjektum textuális elszemélytelenítéséhez az esszéisztikus szövegekben ld. Travers: *The Poetry of Gottfried Benn*. 186. A feledéshez a „sztügiai álom”-ban v.ö. Meister: *Sprache und lyrisches Ich*. 85–86. A regresszió nyelvéhez ld. Anacker: *Aspekte einer Anthropologie der Kunst*. 60; Anacker megfigyelése szerint a regresszió az anorganikushoz törekszik vissza (és itt párhuzam adódik Freudnak az ismétléskényszerben megnyilvánuló halálösztönről vallott felfogásával), ld. u.o. 85–86.

35. Sigmund Freud: *Álomfejtés*. Fordította Holló István. Budapest: Helikon 1985, 378, 379. További oldalszámok a főszövegben.

36. Ld. a *Schwer* című vers egyik alakzatát: „und Schattenmale / Des letzten Lichts, / O Finale, / Nächte des Nichts.” Kétértelmű itt a genitívusz: egyfelől az utolsó fény („letztes Licht”) rajzolja ki az árnyékalakzatokat („Schattenmale”), másrészt ez utóbbiak bele is íródnak az előbbibe. Ennélfogva pedig korrelációban áll egymással a „Letztes” és a „Schattenmale”, vagyis finális, azaz a maga paradox voltában időtlen kép jön létre (amelynek intenzitását tovább fokozza a „Nächte des Nichts”).

37. Ld. Buddenberg megfontolásait Benn egyik híres, több esszében is előforduló kifejezésével kapcsolatban: „a Semmi formakövetelő ereje” („die formfordernde Gewalt des Nichts”). *Gottfried Benn*. 82–83. Ld. továbbá Schmiele gondolatmenetét, aki a képet („Gestalt”) a „Semmivel” („Nichts”) átitatott maradványként értelmezi, *Die lyrische Frage bei Gottfried Benn*. 66. Schmiele „a megválaszolhatatlanra” adott válaszként értelmezi Benn kérdésekből kibomló képeit (u.o. 74.). Valamivel technikaibb szóhasználatlal összefoglalva: az időn kívüli, megszólíthatatlan dimenzió felől tekintve performatív szituátság következtében végső soron katakréziseknek bizonyulnak ezek a képek.

38. Vö. ehhez Derrida: *The Beast and the Sovereign II*. Chicago/London, 2011. 75.

39. Vö. Derrida: *Schurken. Zwei Essays über die Vernunft*. Frankfurt a.M., 2003. 26.

40. Nietzsche vonatkozásában ld. Benn-nek egyik Oelzéhez írott levelét (1938. 02. 26.): „Ott állt a hídon azon a barna éjszakán, és látta a szakadékot, és belédalolta utolsó verssorait (...) Hogy mit jelentett ez a búcsú, hogy mit tartott vissza magában ez a nehéz, különös pillantás, hogy mitől vett búcsút, azt alighanem még ma is csak kevesen értik. (Gyakran megeskik, hogy a legnagyobb veszedelmek kenderdőlnek el magukat a legmélyebben.)” Egy másik, 1938. 02. 20-án kelt levélben pedig: „Ha egy percre megszabadulunk időérzékünkötől, és hagyjuk, hogy olümposzi módon egyesüljön a múlt mint a pillanat alakító részese és maga a pillanat mint a jövő csírája; és csak optikai, nem pedig továbbvezető pillantással nézünk körül (...) Ó, pillantások! Semmi több! Akinek a szemében a Semmi lakozik, az egynémi órán apró dolgokat tarthat a szakadék fölé, és világosabban látja őket a maguk szűkös, élesen behatárolt, reális édességében, – mielőtt lerántja őket magába az éj! Csakis pillantások! Optikai pillantások! Nem ítéletekhez és a megismeréshez továbbvezetők!” *Briefe an F.W. Oelze*. 181. 185.

41. A *Csak két dolog (Nur zwei Dinge)* című vers zárlatához – „die Leere / und das gezeichnete Ich” („az Úr meg a bélyeges Én”; Eörsi István fordítása) – ld. Draesner megállapítását: „Mert alighanem

magának az Úrnek a bélyegét viseli az Én, mégpedig kettős értelemben: az Úr hozta létre, és az Úr jelöli...” *Kleines Gespenst*. 26. (A látencia efféle eseményjellegével, ha jól látom, nem számol Anselm Haverkamp könyve, v.ö. *Figura cryptica. Theorie der literarischen Latenz*. Frankfurt a.M. 2002.)

42. „Akár azt is mondhatnánk, mégpedig konkrét optikai és pszichológiai értelemben: *már csakis láthatatlan dolgokat látunk*. A láthatók kioltódtak a pillantásunk számára. A korábbi pillantás látta őket, az előző évszázadé. Az elmúlt évszázad látta a dolgokat, csiszolt üvegek segítségével kinagyította a felületüket, lencsékkel koncentrálna őket –: mi szeretszét szórjuk, a határaikat eltörölve eltakarjuk és az árnyékvilágba reflektáljuk őket.” (Levél F.W. Oelzéhez, 1938. 07. 06.) *Briefe an F.W. Oelze*. 196.

43. Meyer: *Kunstproblematik und Wortkombinatorik*. 348.

44. Az előző versszak megidézte a folyót: „nem folyt még a félelmes ár, amelynek / neve Boldogság volt, s lett Feledés” („vor dem ich schauere, / der erst wie Glück und dann Vergessen hieß”).

45. Ld. még Meister: *Sprache und lyrisches Ich*. 88–89.

46. A látás és a látásnak kitettségre hasonló chiasmusa figyelhető meg például a *Wer allein ist* utolsó versszakában.

47. A Szfínxhez mint a feledés „iszonyú” figurájához ld. még egy 1929. 02. 21-én kelt levél egyik szöveghelyét, in: *Ausgewählte Briefe*. 30.

48. „Zwei Jünglinge bewachen seine Tür, / In deren Köpfen mit gedämpftem Blick / Halbabgewandt ein ungeheures / Geschick dich steinern anschaut, daß du schweigst...”

49. V.ö. Meister: *Sprache und lyrisches Ich*. 131.

50. Hasonló alakzatot fedez fel Beate Hochbahn az *Astern* című vers elemzése során, in Steinhausen (szerk.): *Gedichte von Gottfried Benn*. 126.

51. Ld. Thomas Ehrsam idevágó megfontolásait, aki „nunc stans”-ként jellemzi ezt az állapotot, amely „kivonja magát az ábrázolás hatóköréből”. (*Immer zwischen schon und noch’ – Finalität als Strukturprinzip in der Lyrik Gottfried Benns*. In: F. Reents [szerk.]: *Gottfried Benns Modernität*. Göttingen, 2007. 121.) A pusztaság időtlenségéhez ld. Paul Requadt: *Gottfried Benn und das „südliche Wort”*. In: Bruno Hillebrand (szerk.): *Gottfried Benn*. Darmstadt, 1979. 162. Az időtlenség és az időbeliség kereszteződéséhez (a *Palau* című versben) ld. Travers: *The Poetry of Gottfried Benn*. 123. A „fel-foghatatlan időnek” ez a kései modernségben kibontakozó dimenziója (v.ö. Kulcsár-Szabó: *Kereszteződések*. 39–62.) lesz egyébiránt az, ami érthetővé teszi a primitívre, az archaikusra és a prehistorikusra való visszanyúlást, mégpedig ideológiakritikai pozícióktól függetlenül. Erhard Schüttpelz teljes joggal jut el *Die Moderne im Spiegel des Primitiven* című könyvének utolsó fejezetében ahhoz az időléleti kérdésfeltevéshez, amelyet „csak a rövid bibliai időszakok széthullása tett szükségessé és lehetségessé” (München, 2005. 397.). Mármost ez a historizálhatatlan „idővel” való szembesülés (ami egyben a historizmus kritikáját is jelenti) mint „allochronia” Schüttpelz sugalmazásával ellentétben nem merül ki a genealógiák utáni kutatásban, illetve legrosszabb esetben az imperialista legitimációs szükségletben – sőt egyáltalán semmiféle „szükségletben” –, és nem fokozhatja le a modernitást a „soha nem voltunk modernek” diktumára sem. (u.o. 406–407.) Mert éppenséggel a modernitás az az időszak, amikor az idő nem-történelmi dimenziójának („autentikus”) kitöltésére szolgáló korábbi lehetséges modellek immár lehetetlenné váltak, és többé nem lehet őket például transzcendens módon igazolt „öröklét” stb. gyanánt jellemezni. Talán csak most és ezáltal mutatkozik meg a történelem időtlen dimenziójának materialitása, amely egyaránt kivonja magát a vallási, az antropológiai és a történetfilozófiai magyarázatok, illetve elsajátításminták hatálya alól. Nem lenne tehát túlzás önellentmondást látni abban, hogy valaki az ún. „primitívnek” a „modernségbe” való nagyon is szignifikáns és szinguláris betöréséről értekezik – amely betörés egyébiránt a kolonizáció valós történetét mint háttérteret tekintetbe véve *effektus* csupán (kiváltképp az irodalomban, ld. u.o. 359–366.) –, majd pedig besorolja a modernitást az egyetemes történelem kontinuumába (amely gondolati alakzat persze maga is tagadhatatlanul „modern”). Való igaz, hogy ebből a szempontból előlről kellene kezdeni a problematika értelmezését – az ideológiakritikai gesztusok és a kultúrtörténeti nyomolvasások után –, amint azt könyve végén Schüttpelz maga is elismeri, amennyiben ismét idézi Johannes Fabian megállapítását: „*Primitive being essentially a temporal concept, is a category, not an object of Western thought [még ideológiakritikai válfajában sem – LCs]*”. U.o. 410.

52. A „folyam”-ot („Strom”) az „évszázaddal” hozta kapcsolatba például az *An Ernst Jünger* című vers.

53. A „Spähen”-hez mint a ragadozó állatok pillantásához („Raubtierblick”) ld. Martin Heidegger: *Parmenides* (GA 54). Frankfurt a.M., 1982. 159–160. Heidegger a Benn-vers keletkezésének esztendejében tartotta ezt az előadást, amelynek megadott helyén arról beszél, hogy az ember ki van téve a lét pillantásának.

54. Erich Auerbach klasszikus tanulmánya szerint: „A ’képmás’ jelentésének egy sajátos változata lelhető fel Lukréciusznak ama képződményekről szóló tanításában, amelyek egyfajta hártya (*membranae*)

gyanánt lehámlanak a dolgokról, és a levegőben lebegnek, abban a 'képfilmekről' (Diels) – materiális értelemben véve *Eidola*-ról (más néven *simulacra, imagines, effigias*, illetve olykor *figuras*) – szóló démokritoszi tanításban; és így a figura nála is elsőként az 'álmokép', 'fantáziaalak', 'a holtak árnya' jelentésben bukkan elő." *Figura*. U.ő.: *Gesammelte Aufsätze zur romanischen Philologie*. Bern/München, 1967. 58. A Benn-i figura emlékeztet ugyanakkor arra a leírásra is, amelyet Kurt Pinthus ad az expresszionista poétikáról; ott arról esik szó, hogy „a művészetben kifejezési lehetőségeket, bőszerű rekvizitumokat hántunk le a jelenségekről, amelyeket érzeink számára felkínál a valóság, mégpedig azért, hogy láthatóvá tegyük egymás számára azt, ami a lehető legidegenebb a valóságtól: a szellemet, az érzést, az akaratot.” (*Zur jüngsten Dichtung*. In: P. Raabe [szerk.]: *Expressionismus. Der Kampf um eine literarische Bewegung*. München, 1965. 70.) A bőr eme lehántásának funkciója persze az antropomorf minőségek retotalizálása, amelyek a valóság idegensége folytán immár problematikusakká váltak. Érdekes mindazonáltal, hogy az említett „lehántásnak” nyilvánvalóan az érzékitől az elvonthoz, illetve a keletkezőhöz (ld. „érzés”) kellene elvezetnie.

55. Ld. ehhez a *Csendélet (Stilleben)*, 1950 című, valamivel későbbi vers felütését: „Ha le van csupaszítva minden, / gondolatok, hangulatok, duettek / lehámlottak – és pőre minden, / semmi alufólia – és ami levedlett / – elúszott minden írha – / a véres kötőszövet a csendet kémleli -: / mi ez?” (Mohácsi Árpád fordítása; „Wenn alles abgeblättert daliegt / Gedanken, Stimmungen, Duette / abgeschilfert – hautlos daliegt, / kein Stanniol – und das Abgehäutete / – alle Felle fortgeschwommen – / blutiger Bindehaut ins Stumme äugt -: / was ist das?”) Figyelemre méltó a kettős medializálás trópusa (a kötőszövet a csendet kémleli). Olyan kép ez egyébiránt, amelyből kiolvasható lenne talán, hogy Benn Celan költőelődje volt.

56. V.ö. Sigmund Freud: az élő „úgy tesz szert [ingervédelemre], hogy külső felülete földadja az élőre jellemző struktúráját, bizonyos mértékig anorganikussá válik, és ilyenformán sajátos burok avagy membrán gyanánt kizárja az ingereket...” *Jenseits des Lustprinzips. Studienausgabe III*. Frankfurt a.M., 1994. 137.

57. Ld. a „hohle Leichen”–„Zeichen” parallelizmust a *Wer bist du* című versben.

58. Ld. az idevágó, Nietzsche-ről szóló esszéisztikus leírást: „Kinyújtotta polipkarjait, és magához rántott mindent, ami tartalom, mindent, ami szubsztancia volt – vagy legalábbis annak látszott –, elkeverte némi tengervízzel, mélykék, mediterrán tengervízzel, behatolt a bőre alá, szétszaggatta, és láss csodát: hiszen nem is volt egyéb, csak a pusztá bőr, egykettőre kiütözköztek rajta a sebek, a törésvonalak...” *Nietzsche nach 50 Jahren (Nietzsche – ötven esztendő távlatából)*. ER, 501; EE, 191.sk.

59. V.ö. Arisztotelész: *Metafizika* 1049b–1051a. Ld. továbbá Otfried Höffe: *Aristoteles*. München, 1996. 141–142. Az entelechia gondolatát Hans Driesch, Gehlen, Plessner és mások tanára aktualizálta a maga vitalizmusában.

60. Előbb a *Garten von Arles* (PA 100) zárlatában, majd a *Widmung* című versben, mint Friedrich Wilhelm Wodtke rámutatott, v.ö. *Die Antike im Werk Gottfried Benns*. Wiesbaden, 1963. 53–55. Később Hanspeter Bode dolgozta ki ezt az interpretációt, ld. *Studien zu Gottfried Benn*. In: DVjs 46 (1972), 714–763; 47 (1973), 286–309.

61. *Plutarchs ausgewählte Biographien* Bd. 29: Marcus Antonius. Berlin, 1910. 91. (Az idézett mondat második fele nem található meg Plutarkhosz művének kurrens magyar fordításában. A ford.)

62. Wodtke: *Die Antike im Werk Gottfried Benns*. 53.

63. V.ö. Kulcsár-Szabó: *Poétika és poetológia*. 325.

64. Ld. ugyanezt a végkövetkeztetést u.o. 365.

65. Bertram Nietzsche-monográfiája Nietzsche szerzői subjektuma vonatkozásában használja a „megbélyegzett” („gezeichnet”) kifejezést, annak létét örökségnek nevezve: „...Örökségnek lenni – kegyelem ez és veszély, kitüntetett és megbélyegzett [ausgezeichnet und gezeichnet] minden örökös...” *Nietzsche*. 14. Az örökség reflexiója képezi a könyv kiindulópontját.