

nyatlás”, (*Lét és idő*, 207.), és ezzel összefüggésben a nem-tulajdonképpeniség fogalmával esetleg egy részletesebb kifejtésben magyarázható. Továbbá az elsőre igen kézenfekvőnek kínálkozó, a *kéznéllevő* felfogásával kapcsolatos „valaminél-már-csak-elidőzés” módusza, az „odapillantás” (Hinsehen) mint „ott-tartózkodás” körüli fejtegetések is alkalmasnak mutatkoznak a diskurzus tágítására. (Im., 81.) Mindazonáltal, mert jelen dolgozatot túlzottan leterhelné egy tágabb és részletesebb, Heideggerre vonatkozó kontextus, ez egy következő munka tárgya lehet.

130. Nietzsche, *A történelem hasznáról és káráról*, 75.

131. Uo., 95.

132. Philippe Lacoue-Labarthe, *Történelem és mimézis* ford. Betegh Gábor = Athenaeum I. kötet, 1992, 3. füzet, *A francia Nietzsche-recepció*, T-Twins Kiadói és Tipográfiai Kft., Budapest, 1992. 246.

133. Nietzsche, *A történelem hasznáról és káráról*, 95; „Mit dem Worte «das Unhistorische» bezeichne ich die Kunst und Kraft vergessen zu können und sich in einen begrenzten Horizont einzuschliessen; »überhistorisch« nenne ich die Mächte, die den Blick von dem Werden ablenken, hin zu dem, was dem Dasein den Charakter des Ewigen und Gleichbedeutenden giebt, zu Kunst und Religion.” = Friedrich Nietzsche, Nietzsche’s Werke 11., Umzeitgemäße betrachtungen. C. G. Neumann Verlag, Leipzig, 1996, 203.

134. Lacoue-Labarthe, 260.

135. Paul de Man, *Irodalomtörténet és irodalmi modernség* = Uő., *Olvasás és történelem*, ford. Nemes Péter, Osiris Kiadó, Budapest, 2002. 80.

136. Uo., 82.

137. Nietzsche, *Az értékek átértékelése*, 141.

138. Lacoue-Labarthe, 260.

139. Gumbrecht, 80.

140. Uo.

141. Hans Ulrich Gumbrecht, *Világban lenni és színpadon állni*, ford. Csécsesi Dorottya = Prae, 2013/2. *Hans Ulrich Gumbrecht 1.*, 59.

142. Uo., 64.

NEMES Z. MÁRIÓ

## „Nem más az ember, mint az a faj, amelynek stílusa van”

GOTTFRIED BENN ANTROPOLÓGIAI ESZTÉTIKÁJA

Gottfried Benn 1933-as, *Expresszionizmus* című esszéje egy politikailag és ideológiailag sűrűn „átírt” diskurzusterben próbálja meghatározni az expresszionizmus lényegét. Benn beszédpozíciója több szempontból is problematikus, hiszen az új német költészeti akadémia tagjaként reprezentatív szerepet tölt be a korszak kulturális hierarchiájában, vagyis alkalmazkodnia kell az egyre erősebbé váló náci ideológia kívánalmaihoz, ugyanakkor a kultúrpolitika egyes – főként a „népi” (völkisch) oldalról támogatott – tendenciáival mégis megpróbál szembe menni,<sup>1</sup> hogy az expresszionizmust felmentse az elfajzott művészet vádjától. Benn az olasz futurizmus sorsában látja avantgárd művészet és hatalom ideális viszonyának példáját, cikkében egy ezzel párhuzamos pozíciót szeretne biztosítani az expresszionizmusnak, kísérlete azonban – a történeti tények ismeretében – kudarcra van ítélve, hiszen ideológiai szempontból nem tudja szalonképessé avatni a művészeti irány-

zatot, mivel annak poétikai alapjai összeegyeztethetetlenek azzal a redukált és propagandisztikus művészetfelfogással, melyet a náci kultúrpolitika a maga érett formájában képvisel. Benn igyekezete azonban több szempontból is figyelemreméltó, hiszen ebben a korszakában eleven kapcsolatot vél felfedezni a (re)konstruált expresszionizmus-kép és az „antropológiai fordulatnak” vélt náci hatalomátvétel között. Ennek az összefüggésnek az a lényege, hogy az expresszionizmus Benn interpretálásában egy olyan kultúrkritikai diskurzus részévé válik, mely az emberi realitás válságából egy új – önmagát „formalizáló” – ember utópisztikus víziójáig ível.

Benn „privát nemzeti szocializmusának”, a náciizmusról kialakított esztétizált felfogásának filológiai is alátámasztott értelmezése meghaladja ennek a dolgozatnak a kereteit. Minket ebben az összefüggésben az a mozzanat érdekel, ahogy az életműben egyre jelentősebbé váló antropológiai-biológiai fogalomtár esztétikai állítások artikulálására válik alkalmassá. Ez a tendencia persze nem független a náci ideológia antropologizáló szókincsétől, ugyanakkor az *Expresszionizmus*-cikk is abból a szempontból jelentős igazán, hogy Benn közvetve saját fiatalkori poétikájának egyes vonásait is (át)értelmezi, illetve belevonja abba a kifejezés központú *antropológiai esztétikába*, mely a harmincas évek esszéiben reflektált módon jelenik meg.

A szöveg központi gondolatmenete arra irányul, hogy az expresszionizmus nem valamiféle partikuláris „*német frivolitás*”, hanem egy összeurópai gondolati és művészeti stílus, mely a huszadik század elejének egészét meghatározza, illetve annak társadalmi-metafizikai válságjelenségeit reprezentálja. „*Egy új stílus kialakulása egy ilyen széles fronton minden magyarázat nélkül is azt bizonyítja, hogy e stílus formái tökéletesen önállóak és elemiek, hogy az európai ember alapvető természeti helyzetének megváltozásáról van szó.*”<sup>2</sup> Amellett, hogy a „*széles front*” nemzetközisége a stílustörekvés kollektív érvényességét jelzi, Benn egy szubjektív kultúrtörténeti geneológiát is felvázol Goethétől Wagnerig. Az argumentációs eljárás nem egyedi, hiszen az adott mozgalom történetiségét megkonstruáló művésztörténeti „szerzőlisták” összeállítása az avantgárd mozgalmak általános jellemzője volt, mely ambivalens viszonyban állt az avantgárd ideológiák történelemellenes attitűdjével, ugyanakkor ebben a gesztusban a kultúra történetének „privatizálása” és dekonstrukciója is érzékelhető. Az irodalom- és művésztörténeti horizont kitérítésének módszertani alapja az, hogy Benn abszolutizálja az expresszionizmus poétikai mozzanatait, hiszen állítása szerint az „expresszionista realizáció” a formálás elemi momentumként minden művészethez hozzátartozik.<sup>3</sup> Érdemes azonban kihangsúlyozni, hogy expresszionista realizáció alatt itt nem valamiféle szubjektivista és érzelemalapú „torzítások” értendők, hanem egy olyan absztrakciós eljárás, mely során a „*belső realitás*” közvetlenül emelkedik át a „*formális kötöttségbe*”, vagyis egyfajta Én-nélküli esztétikai rend jön létre.

Annak ellenére, hogy az absztrakciós tendenciák művésztörténeten belüli fontosságát Wilhelm Worringerhez hasonló kutatók is megerősítették,<sup>4</sup> az expresszionizmus értékvesztéséül szolgáló „*antinaturalista*” ábrázolásmód okozza a legnagyobb problémát. Az absztrakt formalizmus jelentősége Benn szerint nem érthető meg

csupán irodalom- és művészettörténeti aspektusból, ugyanis itt egy olyan művészetantropológiai jelenségről van szó, mely a korszak kulturális-társadalmi paradigmaváltásának esztétikai szimptomája is egyszerre, vagyis nem(csak) azért fontos, mert mindig is domináns mozzanata volt az esztétikai diskurzusnak, hanem mert „párhuzamos” a kor alaptendenciáival. Mindez a realizmus/realitás megváltozott kondícióival függ össze, ahogy azt az expresszionizmust marxista szempontból kritizáló Lukács György is látja, hiszen szerinte az avantgárd egyik alaptendenciája a „realizmus likvidálása”.<sup>5</sup>

Lukács ezen ítéletével vélhetőleg Benn is egyetértene, ugyanakkor szerinte a realitás maga az, ami – a történelem egy adott pontján – felszámolta önmagát: „Azt mondtam, hogy Európában 1910 és 1925 között egyáltalán alig volt más, mint antinaturalista stílus. De hiszen valóság sem volt, legföljebb annak fintorai. A valóság kapitalista fogalom volt. A valóság telkekből, ipari termékekből, jelzőlogbejegyzésekből állt, mindabból, amit pénzértékkel ki lehetett fejezni, és keresni lehetett rajta. Valóság volt a darwinizmus, a nemzetközi lovas akadályversenyek és mindaz, ami valamiképp privilegizált volt. Valóság volt később a háború, az éhség, a történelmi megaláztatások, a jogtalanság, a hatalom. A szellemnek nem volt valósága. Belső valósága felé fordult, léte, biológiája, felépítése, fiziológiai és pszichológiai jellegű kereszteződése felé, saját teremtése és ragyogása felé.”<sup>6</sup> Itt Benn történelem- és kultúrkritikája lép működésbe, miszerint jelenlegi korunkban a „természet föl-oszlásával” és a „történelem fölborulásával” kell szembenéznünk, vagyis azok a szubsztanciális fogalmak, melyek régebbi korszakok értelemkoherenciájáért kezsekedtek, immár érvénytelenné váltak. Ebben a kontextusban se természettudományi, se filozófiai értelemben nem adott bármiféle „vitathatatlan valóság”, melyben a szubjektum megalapozhatná önmagát, hiszen az újkor technikailag és pragmatikusan meghatározott észfogalma az „életvalóság” teljes instrumentalizálásához vezet.<sup>7</sup>

Ebben a válságretorikában az expresszionista gondolatvilág olyan toposzai jelennek meg, mint a „civilizációs valóság” elutasítása, illetve a triviálisnak vélt jelenségvilággal szembeni szkepszis,<sup>8</sup> de meghatározóbb és reflektáltabb a nietzschei kultúrkritika hatása, hiszen az itt leírt derealizációs folyamatok az európai nihilizmus kontextusába illeszkednek. Benn kapcsolata Nietzschével rendkívül összetett; korai korszakában kevésbé reflektált ez a viszony, majd a teoretikus önértelmezés esszé-korszakában (1928–1950) monomániás interpretáció veszi kezdetét, mely olyan kijelentésekben kulminálódik, miszerint mindaz, amit Benn generációja intellektuálisan létrehozott csupán Nietzsche-exegézis.<sup>9</sup> Jelen kontextusban mindebből az a fontos számunkra, hogy Benn saját történelemellenes kultúrkritikáját a kései Nietzsche gondolkodásának egyes elemeit – különös tekintettel a nihilizmusra – „kisajátítva” építi fel. A nihilizmusnak két fő mozzanata van Benn értelmezésében, az egyik a világ természettudományos mechanizálódása, a másik a darwinizmus, mely az ember totális naturalizálásaként fogható fel. Ez a két egymást kiegészítő funkcionális mozzanat határozza meg a nihilizmus „kronológiai alapját”, vagyis egy olyan új korszak időszámítását, mely véglegesen leszámol mindenféle transzcendenciával és esszenciális értéktételezéssel.<sup>10</sup>

A krízisszituációban az expresszionizmus az elitista szellem „antiliberalis funkciója”, mely arra hivatott, hogy a természet és történelem alapját vesztett realitás-

fogalmait meghaladja és egy új valóságot formáljon meg. A nihilizmussal csak egy konstruktív szellem tud szembeszállni, mely a nihilizmus artistikus kihasználására törekszik, egy olyan szemlélet kialakítására, mely dialektikus és provokatív módon művészi energiává változtatja a nihilista érzület tragikumát. Eközben a szellem önmagához, saját „*belső valósága*” felé fordul vissza, hogy „*fiziológiai és pszichológiai kereszteződése*” mentén felnyisson egy prelogikai szférát, mely antropológiai alapját képezheti az „*alakításnak és az erők struktúrává változtatásának*”.<sup>11</sup> Benn ezzel túllép az expresszionizmus válságdiagnosztizáló szerepének elemzésén, és egy aktivista művészetmetafizikai programot fogalmaz meg, melyben a központi esztétikai princípiummá a *megformálás* válik. A formalizmus tehát pozitív előjelet kap, hiszen az expresszionizmus a „*realitásvesztésre*” (Realitätszerfall) úgy reagál, hogy a jelenségvilágot a lényegszerű irányában töri át, vagyis „*minden káoszt kizáró formai abszolutizmusként*” fejeződik ki. Az expresszionista realizációnak és/ vagy a formális „*kifejezésnek*” (Ausdruck) ez az esztétikai programja azért döntő fontosságú, mert a különböző alkotói korszakok verstani és formai megfelelésein túlnyúló poetológiai egységalakzatot jelent Benn életművében, melyhez különböző formában és artikulációban, de újra és újra visszatér.<sup>12</sup>

Lukács a már említett tanulmányában – melynek fő ellenségképe maga Gottfried Benn – érzékeli az expresszionizmus absztrakciós mozzanatát, ugyanakkor szerinte itt a valóságtól való elabsztrahálás téves gyakorlatáról van szó. Az objektív valóság visszatükrözésének normatívájából kiindulva Lukács lényeg és jelenség helyes összekapcsolását kéri számon, de ezzel nem tudnak szolgálni a valóság közvetlenségének bővületében élő expresszionisták, hiszen náluk épp a racionális formálás azon elve hiányzik, mely a közvetlenséget művésziileg produktív közvetítettségé tehetné. A realista is absztrahál – mégpedig egy adott irányba, a *tipizáció* felé – ugyanakkor el is fedti ezt a mozgást, vagyis a megformálás absztrakció és realizáció kettős erőterében létesül, mely lényeg és jelenség művészi dialektikájának van alávetve. Mindebből az következik, hogy Lukács *formátlannak* érzékeli az avantgárd művészet produktumait, hiszen ahogy a kaotikus közvetlenség nem engedi számukra megpillantani a valóság struktúráit, úgy a létrehozott művek sem mutatnak fel megformált értelmi összefüggést, vagyis nem szolgálnak az adott struktúrákat leképező helyes „*állításokkal*”.<sup>13</sup> Érdekes összefüggés, hogy a *Zur Geschichtsphilosophie der bildenden Kunst seit Renaissance und Reformation (1918)* című korai írásában Helmuth Plessner is Lukács ítéletéhez kapcsolódik abból a szempontból, hogy nem érzékeli „*formát*” az expresszionizmusban, hiszen az avantgárd mozgalmat a képzőművészet már reneszánsz óta érlelődő krízisét betetőző jelenségnek tartja, aminek lényege a kép „*destruálásának*” (Zersetzung) a radikalizálódása, vagyis annak az alakatlanságnak a győzelme, melyet a formaképzetek összességét életellenesnek vélő elementáris „*kifejezés-szenvedély*” (Ausdruckssehnsucht) hoz létre.<sup>14</sup>

Benn művészetviziójában a forma „*felnyílik*”, vagyis önreferenciálissá válik, hiszen itt nincs olyan „*tartalom*”, illetve szisztematikus lényegiség, mely bármilyen módon előreprogramozná a megjelenítést. A valóság tehát nem „*előre*” megértett, hiszen épp ezen prefiguráció hiányától hajtva válik a művészetben *előállítottá*. Ezért nem lehet az ilyen műalkotástól azt várni, hogy beleilleszkedjen valamiféle előzetes formatopológiába, vagyis ezért tűnik formátlannak, hiszen minden megva-

lósulása formájának „újrafeltalálását” jelenti. A formálás és/vagy a stilizálás gesztusa a valóságot, illetve annak perspektivikus interpretációit egyaránt túllépi egy „kifejezésvilág” (Ausdruckswelt) irányában. Ez a kifejezésvilág a forma nem-mimetikus (ön)prezentációjának eredménye, egy olyan autonóm esztétikai tér, mely az előzetesen adott referenciális mozzanatok konstrukciós jellegét hangsúlyozza ki.

Az esztétikai formalizmus antropológiai vonása abban rejlik, hogy a formai abszolútizmus az emberi létmód struktúráiba ágyazódik. Az ilyen művészet nem csupán „kitör” a valóságból valamilyen „üres transzcendencia” (Hugo Friedrich) irányában, hanem „antropológiai megváltást” kínál az embernek a kifejezésvilágban, hiszen Benn szerint az ember egyik lényegjellemzője a valóság formális újraalapításának – esztétikai rendezésének – a képessége. A művészet tehát a produktív világ-ember viszony paradigmája, talán az ember egyetlen hiteles lehetősége arra, hogy legyűrje és hasznosítsa a „*semmi formát követelő*” erejét. Ugyanakkor Benn a harmincas évek elején született írásaiban, így az *Expresszionizmus*-cikkekben is, arra utal, hogy a formai abszolútizmus nem szűkül le a művészetre, sőt bizonyos értelemben túl is lép azon egy „új ritualitás” irányában: „*Amikor a továbbiakban művészetről beszélek, akkor egy elmúlt jelenségre gondolok. (...) Amit politikailag megformálunk, az nem a művészet lesz, hanem egy új fajta, már tisztán felismerhető új emberi nem. (...) Nem művészet, rítus áll majd a fáklyák és a tűz körül.*”<sup>15</sup> A ritualitás mint az élet formalizálásának motívuma Benn pszeudofaszista szótárába illeszkedik, ahogy az esszé végének látomásos részletei is bővelkednek hasonló elemekben. Ennek a beszédmódnak a csúcsteljesítménye a *Dór világ* című esszé, melyben a formai abszolútizmus antropológiai jelentősége a „*tenyésztés*” (Zucht) fogalma mentén értelmeződik.

Egyelőre csak annyit érdemes kihangsúlyozni, hogy Benn saját expresszionista gyökereit is antropológiai perspektívából szemléli, vagyis számára az új realitás kidolgozása elválaszthatatlan az „új ember”-problematikától. „*Ez a kérdésfeltevés azonban egy új lét valódi készenléte, valódi élménye volt, radikális és mély, amely azután az expresszionizmussal az egyetlen olyan szellemi teljesítményeket hozta létre, amely odahagyta a liberalisztikus opportunizmus nyomorúságossá vált köreit, maga mögött hagyta a tudomány tiszta hasznosság-világát, áttörte a konszernek analitikus légkörét, és megjárta a fárasztó utat befelé, a teremtés rétegei, az ösképek, a mítoszok felé, és a realitás széthullásának, az értékek önmaguk ellentétébe fordulásának eme szörnyű káoszának közepette kényszeresen, törvényesen és komoly eszközökkel az ember új képéért küzdött.*”<sup>16</sup> Az új-ember megteremtésének képzete a huszadik század elejének igazi obszessziójává vált, egy olyan „üres” fogalom, melyet a legkülönbözőbb politikai és esztétikai ideológiák próbáltak tartalommal feltölteni. Az expresszionizmusban megnyilvánuló „új ember”-igény hagyományosan humanista és pacifista képzetekkel kapcsolódik össze, egy olyan törekvéssel, mely az I. világháború „anyagcsatáiban” feloldódott emberi szubsztancia „újraközpontosítását” jelöli meg céljaként. Az ember alkonyának meghirdetése az expresszionizmus számos reprezentatív kiadványának címében is megjelenik, ahogy azt a *Menschheitsdämmerung* antológia<sup>17</sup> is jelzi, ugyanakkor ez nem csupán valamiféle szekularizált „*apokaliptikus tónus*” (Jacques Derrida) megjelenése, mely kimerülne a végállapot művészi kinyilatkoztatásában, hanem egy utópikus akcióprogram bejelentése is egyszersmind. Ebből következik, hogy az expresszio-

nista költészet „Nagyobb és politikán felüli érdeme, hogy figyelmeztető ujjal és ébresztő hanggal, minduntalan magára az Emberre utalt, hogy az ember elvesztett kapcsolatait, az egyén és a végtelenség kapcsolatát az emberi szellem síkján újjá teremtette, egyes-egyedül azért, hogy ez a kapcsolat meg is valósuljon.”<sup>18</sup>

Ez a körvonalazatlan és sokszor messianisztikus humanizmusvágy vezeti az expresszionista szerzőket az emberi jelenségvilág negatív oldalának kihangsúlyozásához, vagyis egyfajta dehumanizációs poétikához, mely ugyanakkor nem az emberi struktúra végleges kioltását hirdeti, hanem újjászületésének<sup>19</sup> szükségességét. A deformálás-destrukció-démonizáció költői eszköztára<sup>20</sup> a „valóság elleni valóságos harc” (Kurt Pinthus) stratégiájába illeszkedik, vagyis a korrumpáltnak vélt emberi realitás transzformálását célozza. Bármiféle új humanizmus tehát csak a dehumanizáció útján jöhet létre, hiszen a költő feladata az, hogy felmutassa a lényegét vesztett embert, mert csak ennek a tragikus tapasztalatnak a birtokában lehet – vélik a messianisztikus expresszionisták – a formátlanságból új egészet alkotni.

Benn az ember alkonyát a nihilizmus perspektívájából szemléli, hiszen a kollektív realitásvesztéssel együtt jár az antropológiai princípium kiüresedése is, vagyis a nihilizmus egyik központi effektusa az emberrel kapcsolatos „csömör” és „fáradtság” fenoméncsoportjainak megjelenése.<sup>21</sup> A darwinizmus és a pozitivista természettudományos gondolkodás megfosztja az embert a létezésben betöltött központi pozíciójától, illetve ezt a pozíciót önbecsülésének történeti illúziójaként leplezik le. Ez a folyamat Benn értelmezésében egyfajta tartalmi „kiüresítést” eredményez, vagyis a morális és filozófiai tartalmak eltűnésével a forma (ön)kifejeződésének üres médiumaként értett ember jelenik meg. „Téved, aki azt gondolja, hogy bír még valamiféle tartalommal az ember, vagy legalábbis bírnia kellene. Akadnak táplálkozási gondjai, családi gondjai, van benne becsvágy, vannak neurózisai – mindez azonban már nem a szó metafizikai értelmében vett tartalom, (...) Sőt, egyáltalán nem létezik immár az ember, szimptomák maradtak belőle csupán.”<sup>22</sup> Az ember tehát nem valamiféle autentikus létező, hiszen elvesztett lényegének, metafizikai tartalmainak imitálására képes csupán. Ugyanakkor ezek az elvesztett tartalmak se bírnak egyértelműen pozitív értékindexszel, hiszen ha az emberből csak szimptomák maradtak, akkor tartalmainak elvesztése egy „betegség” rejtett történeteként értelmezhető. Ez a szimptóma-antropológia egy olyan nem-esszencialista antropológiaként jelenik meg, mely az emberi „igazság” elvesztését egy produktív tapasztalattá formálja át, hiszen a szimptóma nem az evidencia, hanem a kifejezés és konstrukció művi világába tartozik. Az „ember mint önmaga szimptomája” tétel, egy önmagát „játszva”, vagyis saját fikciói mentén megalkotó lény világviszonyát fejezi ki, hiszen ha „leszámoltunk az igazsággal, akkor alapvetővé válik a stílus”.

Mindebből látszik, hogy Benn szkeptikusan vélekedik a humanizmus lehetőségfeltételeiről, hiszen a humanitás története több szálon fonódik össze a nihilizmus történetével. Az igazságát vesztett ember nem vezethető át egy új igazság egység-tapasztalatába, mert magáról az emberi igazság fogalmáról kell lemondanunk az antropológiai-esztétikai „stílusforma”, vagyis a kifejezés javára. A harmincas években Benn számára rövid ideig körvonalazódott ugyan egy olyan lehetőség, mely a radikális (ön)formálást egy új, antropológiai igazság „beíródásaként” tette megérthetővé, de az az út felemás eredménnyel végződött. A messianisztikus ex-

presszionizmus idealista-kollektivista antropológiájához már korai korszakában is szkeptikusan viszonyul,<sup>23</sup> hiszen az eksztatikus emberiség retorika és az „*Ó-emberpátosz*” helyett Benn korai költészete inkább a személytelen dehumanizáció útját követi. „*A bűlt romokon Énem új arcát énekelem*”<sup>24</sup> programjából ez a költészet a „*bűlt romok*” felmutatását hajtja végre provokatív erővel, miközben az Én „egész-ként” való újjászületését utópikus illúzióként függeszti fel.

A *Morgue* (1912) című kötet<sup>25</sup> groteszk „*fiziológiai tablói*” (Helmut Lethen) kiváló példái ennek a stratégiának, hiszen a bonctermi jelenetekből és motívumokból építkező szövegek az emberi létezés határhelyezeteire reflektálnak, arra a tapasztalatra, amikor az ember biológiai romlásának kitett testiségként, mint pusztá, bomló anyag jelenik meg. A költői színrevitel struktúrája összetett, hiszen egyszerre jelenik meg a barokk vanitas-költemények Andreas Gryphusig visszavezethető hagyománya,<sup>26</sup> az expresszionista költészet fragmentáló-disszociatív eljárása(i), és az orvosi tekintet klinikai szenvtelensége mint poétikai konstrukció.<sup>27</sup>

Ami itt számunkra antropológiai szempontból központi jelentőségű, az a holttest poétikai színrevitele, melyet olyan dehumanizáló eljárásnak kell felfogni, ami az emberi „alakot” antropomorfizáló és dezantropomorfizáló tendenciák játékterében jeleníti meg.<sup>28</sup> Ennek megértéséhez elengedhetetlen a művészeti dehumanizáció fogalmának pontosítása és antropológiai újraértelmezése.

José Ortega Y Gasset *A művészet dehumanizálódása* (1925) című esszéjében az „*új, artistikus*” művészeti törekvéseket művészetszociológiai szempontból elemzi. Elemzésének egyik központi felismerése, hogy az új művészet az addigi művészeti korszakokhoz képest radikálisabban osztja fel saját közönségét. Egyrészt létrejön a beavatott műértők elitisztikus közössége, másrészt az új művészet élvezetére-megértésére teljesen képtelen tömeg. Ezt a befogadásszociológiai hasadást abból az antropológiai premisszából vezeti le Ortega, hogy az új művészet mozgatórugói nem „*generikusan emberiek*”, illetve hogy a művészi befogadás során két ellentétes erő feszül egymásnak, az „*emberi dolgok*” – realitás és referencia humanizált dimenziója – iránti érzékenység és a tisztán virtuális esztétikai transzparencia iránti affinitás. Az új művészet felborítja a két dimenzió közti egyensúlyt és egy olyan ún. *ultratárgyakból* álló absztrakciós világ megteremtésére törekszik, melynek kiépülése az emberi oldal széttörését, vagyis a művészet antropológiai mozzanatának *dehumanizációját* eredményezi. „*A művészet, melyről most beszélünk, nem csupán azért embertelen, mert nem tartalmaz emberi dolgokat, hanem azért is, mert a dehumanizálás műveletéből maga is ugyancsak kiveti a részét. Az emberitől való menekülése során nem is annyira a terminus ad quem foglalkoztatja – vagyis az a különleges fauna, amelyhez elérkezik –, mint inkább a terminus a quo, vagyis az az emberi szemszög, amelyet lerombol. (...) Az új művész számára az esztétikai élvezet forrását épp az emberi fölött aratott diadal jelenti, épp ezért van szükség a győzelem konkrét bemutatására és – minden egyes esetben – az elpusztított áldozat megjelenítésére.*”<sup>29</sup> A fenti idézetben az a fontos felismerés fogalmazódik meg, hogy az új művészet dehumanizációs effektusa nem elsősorban a generikus emberi összefüggések teljes felfüggesztésében, valamiféle totális – ezért is idealisztikus – absztrakcióban jelentkezik a leghatékonyabban, hanem egy olyan eljárásban, amely az emberi princípiumot (az emberi háromfokozatú – személyek,

élőlények, szervetlen dolgok – hierarchiáját) „decentralizálja”. Ezalatt azt értem, hogy itt egy olyan antropológiai színrevitel nyer esztétikai érvényességet, mely az emberi mozzanatok antropológiai színrevitel és dezantropológiai színrevitel közös játékerében, vagyis fel- és leépülésük performatív egységében mutatja be. Ortega számára tehát nem az „ember nélküli” ultravilág testesíti meg a dehumanizációs esztétikát, hanem egy olyan megjelenítés, melyben az ember áldozatként/fogolyként, vagyis maradványszerű formájában – mint a távollét médiuma – „van jelen”. Az ember mint a művészet foglya az a paradox esztétikai kondíció, amely feszültségben tartja az avantgárd megjelenítést, hiszen a(z emberi) formán kívül nincs eszközünk a(z emberi) forma destrúálására.<sup>30</sup>

Mindez egybecseng Didi-Huberman gondolataival, aki Georges Bataille *Documents* című folyóiratának képpoétikáját elemzi. A francia művészettörténész szerint ennek a képpoétikának a központját az antropológiai színrevitel destrúálására tett kísérlet alkotja. Az antropológiai színrevitel Bataille gondolkodásában azokra a szubsztancialista metafizikai tendenciákra vonatkozik, melyek az emberi alak idealizálásával az emberből valami istenszerű létezőt próbálnak létrehozni. Az antropológiai színrevitel tehát rejtett teomorfizmus, mely a „keresztény hasonlóság” hierarchikus és mitikus modelljén nyugszik.<sup>31</sup> Ugyanakkor ebbe a metafizikai-teológiai leszámolásos vonalba illeszthető a német idealizmusnak az a felfogása is, miszerint az emberi alak (az antropológiai színrevitel) a szépség és igazság egyedül hiteles médiumaként értelmeződik, mert csakis az „ember külseje képes a szelleminek érzéki módon való ki-nyilatkoztatására.”<sup>32</sup> Bataille célja az emberi alak destrúálása, mely program ugyanakkor az „isten alak” (figure divine) destrúálását, vagyis a „keresztény hasonlóság” rendszerének profanizálását is magában foglalja. Ennek eszköze olyan képmontázsok megalkotása, melyek egymással való mozgó és áttételes viszonyukban az antropológiai színrevitel „kijátszását”, a hagyományos hasonlóság paradigmáinak meghaladását kísérlik meg egy „formátlan és kegyetlen hasonlóság” horizontjában.

Itt is fontos kihangsúlyozni, hogy az antropológiai színrevitel formavilág meghaladása nem azt jelenti, hogy megválnunk ezektől a formáktól, hanem hogy ráhagyatkozunk a formák munkájára, vagyis azon – születést és szétépetést egyszerre megidéző – formafolyamatnak rendeljük alá a vizuális megjelenítést, mely a formák „vitális agóniájaként” írható le.<sup>33</sup> A bataille-i „formátlanság” (informe) tehát nem az antropológiai színrevitel forma absztrakt lezárása, hanem a formarelációk folyamatszerű felszabadítása, a konkrét nyitottság elgondolása a fix terminusokkal szemben. Egy olyan dialektikus negáció, melynek során a formák formákat nyelnek el és olvasztanak magukba, hogy elérjék azt a határpontot, ahol a nem-hasonló a hasonlóval érintkezik, mígnem az így feloldott forma végül saját referenciaformáját is inkorporálja.<sup>34</sup> A *Documents* oldalai az antropológiai színrevitel szemben a dehumanizációs taktikák egész tárházát tartalmazzák, ilyen például az emberi alak arányrendszerének felborítása a rész-egész kapcsolódások „átírásával”, például egy emberi lábujj kísérteties felnagyítása segítségével, mely antropológiai színrevitel jelként megidézi az emberi formát, ugyanakkor el is téríti a tekintetet, hiszen „monstrumszerű” megjelenítésével felszámolja önnön eredetformáját. Valami olyat látunk tehát, ami az emberit és nem-emberit közös struktúrában mutatja fel, anélkül azonban, hogy szintetizálná a két dimenziót. De a maszkok és a szélsőségesen elhízott arcok közeli felvételei is



hasonló működést mutatnak, ugyanis az antropomorfizmus „elmasszásítását” és „mocsarasítását” performálják, hiszen itt – a bataille-i intenció szerint – az emberi forma bekebelezi önmagát, vagyis „foglyul esik” saját anyagszerűségében. A *Docu-ments*-ben mindez képek *közi* viszonyok által, vagyis a képek „közötti” imaginárius térben létesül, a dehumanizáló képfolyam belső járataiban, ezért is hangsúlyozza ki Didi-Huberman a filmes látásmóddal – mindenekelőtt Eisenstein montázselméletével – való rokonságot.

A fentieket összefoglalva tehát világossá válik, hogy a „progresszív” esztétikai dehumanizáció nem az emberi mint olyan kioltására irányul – vagyis nem antihumanista stratégia –, csupán nem akarja a műalkotás létesülését emberi mértékkel, az emberi forma normarendszerével korlátozni. A dehumanizáció az antropocentrizmus decentralálása, melynek során az ember a műalkotás segítségével reflexív kapcsolatba léphet önmaga másával, illetve saját emberségével mint mássággal és idegenséggel. Ennek kapcsán írja Didi-Huberman, hogy a művészet a vágy működésbe hozása, az emberi alak iránti gyászunkkal való szembenézés, ami ha máshogy nem, a képek „balesete” által történik meg, olyan közelségből, mely az érintéssel határos.<sup>35</sup> Az ember nem úszhatja meg a szembesítést azzal, ami mindig is *el-/kitérít* önmagából, hiszen az őt „*defiguráló*” (dégifure) Másság nem valami abszolút „külső”, hanem embervoltában „benne” rejlő fenyegetés. A nem-essencialista antropológia perspektívájából ez úgy értelmezhető, hogy az emberit „kimozdító” erők az emberit konstituáló energiák viszonyrendszerébe épülnek, mert az ember dinamikus struktúrája rászorul az őt elbizonytalanító tendenciákra, hiszen mozgó határai folytonos (de)realizáló mozgások kölcsönhatásában létesülnek. Vagyis az emberi struktúra (ön)destrukciója egybeesik a struktúra performatív nyitva tartásával.

A *Morgue* verseiben a holttestek színrevitele egy ilyen progresszív esztétikai dehumanizációként jön létre, melyben az orvosi tekintet logikája konstruktív szereppel bír. Ezen a ponton érdemes rámutatni, hogy Benn polgári foglalkozása szerint maga is orvos volt, vagyis az orvostudomány mint kulturális praxis, illetve az orvos mint művészi szereplehetőség több szempontból is fontossá vált számára.

Az orvoslét és annak természettudományos-materialista alaphangoltsága lehetővé tette a – családilag áthagyományozott – keresztény tradíciótól való eltávolodást, vagyis egyfajta pozitív értelemben vett antimetafizikai attitűd és életgyakorlat kialakításához nyújtott segítséget. Ezzel összefügg az is, hogy a katoniorvosi tanulmányok alatt Benn a korszak kísérleti pszichológiájával és pszichofizikájával is megismerkedett.<sup>36</sup> Ebben a kontextusban mindenekelőtt Theodor Ziehens nevét kell kihangsúlyozni, akinek pszichofizikai tételei szerint az ember fizikai és pszichikai folyamatai közti *mérhető* korrelációk válnak relevánssá, vagyis a tudományosan megalapozott fiziológiai pszichológiában induktív módon kell eljárni, miközben a lelki élet fiziológiai redukciója képezi a kutatás kiinduló pontját. Ebben az összefüggésben a páciens mint személy teljesen „derealizálódik”, hiszen lelki és szellemi komponensei (agy)fiziológiai, illetve reflexpszichológiai reakciókként írhatóak le.<sup>37</sup>

Helmuth Plessner épp az ilyen eltárgyasító „*terapeutikus nihilizmussal*” (Rudolf Käser) szemben értékelt fel az orvosi vitalizmus tradícióját, melynek tudományos eredményei vitathatóak ugyan, de a „betegágy melletti” szituációban az emberi személynek mint testi-lelki egésznek a megőrzését elsődleges morális-etikai

kérdésként kezeli.<sup>38</sup> Ugyanakkor a korszak orvosi szemléletének „objektív” és „hideg” mozzanatai nagyban elősegítették Benn számára az impassibilité poétikai habitusához való kapcsolódást is, melyet Stendhal és Flaubert műveiből ismert és követendő példának tekintett. *„Visszatekintve teljesen elgondolhatatlannak tűnik az életem az orvostudomány és a biológia felé való odafordulás nélkül. Ezekben az években az induktív korszak egésze újraösszpontosult, módszerei, állásfoglalásai, beszédmódja mind-mind teljes pompájában mutatkozott, legnagyobb győzelmeinek, következményekben leggazdagabb eredményeinek, igazi olümposzi nagyságának évei voltak ezek. Vitathatatlan erejében mutatkozva egyvalamire tanította meg a fiatalokat: a gondolkodás hidegségére, józanságra, a fogalmiság végső pontosságára, minden lehetséges ítéletre való nyitottságra, kérlelhetetlen kritikára, önkritikára, egyszerűen az objektivitás teremtő oldalára.”*<sup>39</sup> Az objektivitás teremtő oldala Benn gondolkodásában a „szkepszis stílusalkotó mélységéhez” vezet, egy olyan distanciát őrző és teremtő „hideg nyelv” létrehozásához,<sup>40</sup> mely a humanista és metafizikai előfeltevésekkel szemben egyaránt távolságtartó. Ennek a nyelvnek a dehumanizáló aspektusai különösen az emberi testiséggel kapcsolatban válnak nyilvánvalóvá, hiszen az emberi alak, minden humanista eszményítéstől mentesen, mint „holt, rút” anyag válik megjelenítés tárgyává.

*Mint ínyre lepedék, tapad  
reám az édes testiség.  
Mindaz a nedv és porhanyós hús,  
mely lötyög meszes csontokon,  
tej-s izzadság-gőzzel orromba döbrent.*<sup>41</sup>

A testiség „édes” és „tapadós”, de ezek a tulajdonságok a romlott étel („lepedék”) asszociációs mezőjébe (is) tartoznak, vagyis a testiség benn-i „érzékése” már eleve patológizálódik, hiszen csak életerejében és épségében megromlottként kerülhet bele ebbe az optikába. (Ugyanakkor kérdéses, hogy egy ennyire patológizáló érzékelés tud-e egyáltalán bármiféle testi egészséget „jelenlevőként” feldolgozni.) A testiségnek ez a percepciója maga is testies fenoménként – mint a romlott étel *megízlelése* metaforizálódik, mely az undor fenoménjét hívja meg és köti elválaszthatatlan mozzanatként a poétikai embertapasztalathoz. A „nedv és porhanyós hús” lötyög a csontokon, vagyis állaga a tapadós lepedékhez hasonlóan inkább masszaserű, mintha szabadon elválasztható lenne az ugyancsak erodálódó, de a kocsonyás húshoz képest mégis szilárdabbnak mutatkozó csontszerkezettől. (Nem nehéz itt észrevenni az antropomorfizmus „elmocsarasításának” bataille-i technikájával való párhuzamot.) A test transzparenssé válik, hiszen a hús-massza szinte leolvad a csontokról, ugyanakkor ezt a tapasztalatot nem(csak) az anatómiai-orvosi tudás hozza létre, hanem az az érzéki – szaglász által közvetített – felismerés, hogy az emberi test „igazi” természete a bomlás. *„Itt már a sír ring minden ágy körül. / A hús sárrá terül.”* – fogalmazza meg ugyanezt a tapasztalatot Benn a *Férj és feleség átmege a rákbarakkon* című szövegben, ahol a „puha csomók rózsakoszorúja” egylényegűvé válik az emberi testtel, vagyis a betegség nem az élet valamiféle deviációjaként mutatkozik meg, hanem az ember autentikus

„formájaként”. Az elmocsarasítás szilárd és folyékony alakzatok metszéspontjaként pozicionálja a testet, mindez az organikus és anorganikus olyan „aktív” együttlétezését viszi színre, mely a vitalitás fogalmát is áthangolja, hiszen itt valamiféle élőhalott élet animálja a formák összjátékát, híven az undor esztétikájának azon rosenkranzi definíciójához, miszerint a bomlás valójában a „*már-halott látszatélete*” (Entwerdung des schon Todten), vagyis egy kifordított létezés.<sup>42</sup>

Ebben a dehumanizáló optikában tehát az emberi test nem egyszerűen fiziológiai működéseire redukálódik, hanem azon a módon is dezantropomorfizálódik, hogy életfolyamatai a formátlanná válásban találják meg „értelmüket” – mint ha az eleven test érzékelésének egyetlen módja a mortifikáció volna.

Ennek a poétikai útnak a konzekvens folytatása az élő test felcserélése a halottal (hiszen ez a csere már eleve benne foglaltatik az élő érzékelésében), vagyis a poétikai embertapasztalat patológiai megalapozása.

*Egy vízbefűlt söröskocsist fektettek az asztalra.*<sup>43</sup>

*A lánynak, aki sokáig feküdt a nád között,  
rágások látszottak a száján.*<sup>44</sup>

*Kereszt alakban egymáson hevernek,  
az asztalon, a férfi és a nő.*<sup>45</sup>

A *Morgue* szövegeiben a vers „felütése” egy test „felnyitásával” esik egybe, vagyis az olvasás egy halottszemle performatikus folyamatához ízesül. A kórbonctan a holttest technikája, ugyanakkor Benn „hideg nyelvében” a holttest az emberi igazság alakzata. Ez az álláspont több szempontból is kapcsolódik a boncolás orvostudományi és kultúrtörténeti kontextusváltozásaihoz.

A boncolás nyilvános színrevitelének legfontosabb kultúrtörténeti hagyománya a reneszánsz anatómiaiszínházainak tradíciója. A memento mori, ars moriendi, exemplum horrendum, dans macabre emblematikus-ikonográfiai megjelenítései- nek is központi kelléke volt a holttest, ugyanakkor a nyilvános anatómia lecke – tizenhatodik században intézményesülő – boncszínházi gyakorlata a teológiai kontextus mellett azon kulturális változásra reagált, mely az emberi önismeret és az önmegismerés problematikáját helyezte a kora újkor intellektuális érdeklődésének középpontjába.<sup>46</sup> A geometrizált látványként szemlélt „felszínszerű” és benső nélküli test felnyitása annak demonstrálása, hogy az emberi test ugyanolyan Isten által írt könyv, mint a természet könyve. „*Az anatómia-színház igazi célja nem is a test feltárása és darabokra szedése, hanem pontosan az, ami ez után következik. Az anatómia maga a disszekciót követő folyamat, amelyben a testet az írásnak, a szabályzatnak megfelelően a magyarázaton keresztül újra összerakják, így szemléltetve az írás és az általános tanítás igazságát.*”<sup>47</sup> A test bensejének anatómiai feltárása tehát ebből a szempontból egyfajta „feltérképező” szemantizálás, ugyanis a kísérteties formátlanságaként érzékelt szervi bensőség régiója a tudományos tekintet hatására strukturálódik és átláthatóvá válik. Az anatómiai feltárás előtt a test bensőségével való találkozás formái sok esetben a(z) (rituális) erőszak motívumaival íródtak egybe.

George Bataille a primitív (de bizonyos szempontból a középkorra is érvényes)<sup>48</sup> testtapasztalat alapvető mozzanatának tartja, hogy az erőszak által felnyitott és destruált test a bensőség amorf képeinek feltárásával az elevenség metafizikai tapasztalatát, a *plethora* formátlan eseményét exponálja. „Az áldozatbemutatás során a külső erőszak az élőlény belső erőszakát hozza felszínre a vérontás és a lüktető belső szervek képében. Ezt a vért, ezeket az életteli szerveket nem olyannak látták, mint ma az anatómia: a tudomány nem, csak a belső tapasztalat tudná rekonstruálni az ősi idők emberének érzéseit. Feltételezhetjük, hogy ők a vérbő szervekben a plethorát, az élet személytelen plethoráját láthatták. Az állat saját megszakított létét az állat halálával az élet organikus folytonossága követte, amit a jelenlevők közös életébe az áldozati étkezés vezetett be.”<sup>49</sup> Az anatómiai feltárás azonban megszünteti ezt az egyszerre vitális és kísérteties határtapasztalatot, hiszen a demonstráció lényege épp a test logosz általi rekonstrukciója, vagyis „varázstalanítása”. Bizonyos értelemben felfogható mindez egyfajta paradox testetlenítésnek is, hiszen az anatómiai testtapasztalatban az elevenség olyan redukciója megy végbe, mely a testelemek szemantikai konstrukcióját és struktúra-összefüggéseit tekinti a testi realitás alapjának.

Foucault szerint az anatómiai-orvosi tudásban akkor állt be döntő változás, amikor a kórbonctan *lokalizáló elvű* lett, abban az értelemben, hogy az osztályzás elvét lecserélte a kóros hely kutatásának elvével. Ebben a topográfiai fordulatban élet, betegség és halál technikai és fogalmi hármasságot alkot. A halál az étellel szemben domináns szerephez jut, ugyanis nem valamiféle orvosilag szemantizálhatatlan „éjszakaként” jelenik meg, melyben az élet szilárd formái és törvényszerűségei felbomlanak, hanem egy olyan hatalomként, amely a „szervezet terét és a betegség idejét uralja és napvilágra hozza.”<sup>50</sup> Vagyis a halál olyan erő, amelynek az élet *kiteszi* magát, vagyis szembenállása által saját igazságába jut. Foucault fénymetaforikája is ezt a tudományelméleti átrendeződést – mely a kórbonctan új értelmeként jelenik meg – hangsúlyozza, hiszen ebben a perspektívában a halál „világossága” lesz az, ami az élő „éjszakáját” szertefoszlatja. Ennek az eseménynek a „helye” pedig a holttest, ahol halál és élet a betegség nyomvonalán járják át egymást. „A tetem csodálatos átváltozásának vagyunk itt tanúi: régen makacs tisztelet kárhóztatta rothadásra, odahagyva a pusztulás sötét művének. Most a merész gesztusban, amely kegyeletet nem sért, hanem napvilágra hoz csupán, a hulla az igazság alakzatainak legtisztább mozzanata lesz.”<sup>51</sup> Az az észlelési és ismeretelméleti struktúra tehát, mely a kórbonctani észlelést vezeti, a *láthatatlan láthatósága*. A tudás abszolút szemét az élet burkolja be, hiszen az élő egyediség addig láthatatlan, amíg azt az anatómiai tekintet a halál fényétől vezetve fel nem szabadítja. A halál integrálása az emberről való tudás struktúrájába teszi érthetővé a *morbiditás* fogalmát is, mely szoros szálakkal kötődik a kórbonctani megismeréshez. Foucault szerint a morbid annak észlelése, ahogyan az élet megtalálja a halálban a maga legdifferenciáltabb alakzatát. „A morbid az élet ritkított formája; abban az értelemben, hogy a létezés kimerül, legyengül a halál ürességében, de abban a másik értelemben is, hogy itt találja meg különös kiterjedését, amely nem vezethető vissza semmilyen néven nevezendő egyformaságra, szokásra és szükségszerűsége: abszolút ritkaságát meghatározza egyszerűsége.”<sup>52</sup>

Ezen a ponton már vissza is találtunk a *Morgue*-hoz, hiszen Benn verseiben a morbiditás észlelésformája válik központi esztétikai alakzattá, azáltal, hogy a dehu-

manizáció különböző praktikai kezdik uralni az emberi test „bensejét” és „külsőjét” érintő formaképzeteinket.

*Egy vízbefült söröskocsist fektettek az asztalra.  
Valaki egy szál sötétlila őszirózsát  
dugott fogai közé.  
Mikor a mell felől  
a bőr alatt  
egy hosszú késsel  
kimetszettem nyelvét és szájjpadlását,  
meglökhettem, mert belecsúszott  
a mellette fekvő agyvelőbe.  
Amikor összevarrták, beletettem  
a fagyapot közé  
a mellüregbe.  
Vázádban idd tele magad!  
Nyugodj békében,  
kis őszirózsa!<sup>53</sup>*

A *Kis őszirózsa* (Kleine Aster) meghatározó mozzanata egy olyan viszonyrendszer feltárása, mely több *Morgue*-versben (*Szép ifjúság*, *Körforgás*) is visszatér. Ez a viszonyrendszer annak a fiziológiai „dobozoltságnak” az észleléséből születik meg, hogy a boncolás során feltárt testek, illetve azok benseje mindig tartalmaz valami „oda nem illő” szerves-szerveetlen motívumot. Az anatómiai-orvosi tekintet – a „féreg útját követve” (Foucault) – behatol a testfelszín alá, de ahelyett, hogy a kórbonctani értelem által (re)konstruált rendet tapasztalná és művelné, a rekeszizom alatt patkányfészkét fedez fel (*A szép ifjúság*), illetve őszirózsát helyez a mellüregbe.<sup>54</sup> Az emberi test tehát nem csupán áthatolttá válik az orvosi intervenció által, hanem – organikus egységét és homogenitását elvesztve – *hibrid jellegűnek* is mutatkozik. Egy olyan fiziológiai *mise en abyme* tárul itt fel, mely ahelyett, hogy (ön)tükrözés által igazolná a felszíni rendet, éppen ezen rend belső decentralizálásában érdekelt. Az emberi test „könyve” dehumanizáló olvasattal dekonstruálja a természet „könyvét”, hiszen a test mélyének „titka” az emberi alak defiguráló (ön)idegensége.

A sötétlila őszirózsa származási helye tisztázatlan. „Valaki” a söröskocsis fogai közé dugta, ugyanakkor a lényeges az, hogy már ezen a ponton elkezdődik a holttest esztétikai preparációja, vagyis feldíszítése, mely a ravatalozási eljárások – a kegyeleti stilizáció – morbid paródiájaként jelenik meg.<sup>55</sup> Az őszirózsa egyaránt fontos motívuma a biedermeier giccskultusznak és a szecessziós-szimbolista költészetnek, olyan hangsúlyozottan kulturális elem, mely a mulandóság felmutatásának és szépségelvű felfüggesztésének esztétista programjába illeszkedik. Ebben a kontextusban mindenképp Stefan George ún. „kertkölteményeire” érdemes utalni, hiszen Benn számára George esztétista költészete és költészetideológiája fontos vonatkoztatási pont, ugyanakkor Benn azzal (is) meghaladja George „exkluzív” motívumokkal dolgozó poétikáját, hogy nem tesz különbséget a „költői” és „költő-

ietlen” tárgy között, hiszen egy versen, sőt egy „térbeli kiterjedésen” belül helyez el egymást kizáró esztétikai minőségeket „hordozó” motívumokat.<sup>56</sup> A profanizálás már ott észlelhető, hogy egy söröskocsis szájában fedezzük fel az elitista elemet, ezzel a motívum kulturális rangja mintegy „deklasszálódik”, ugyanakkor beindul egy naturalizációs folyamat is, hiszen az őszirózsa kulturális jelölő helyett visszaváltozik természeti elemmé, ahogy a söröskocsis is megfosztódik szociális szerepidentitásától, hogy pusztá testként (Körper) váljon az orvosi beavatkozás tárgyává.<sup>57</sup> A naturalizáció és kulturalizáció (avagy dezantropomorfizáció és antropomorfizáció) folyamatai nem különíthetők el tisztán egymástól, hiszen a két tényező kölcsönös dialektikus negációja adja a vers alapfeszültségét. Erre utal az is, hogy az őszirózsa ugyan naturalizálódik a holttest „terében”, de a szimbolikus potenciál bizonyos értelemben helyre is állítódik – eltérítve regenerálódik –, mert a holttestet vázáként használva a mulandóság egy új esztétikai emlékműve jön létre.

Fontos mozzanat, hogy a szenttelenül megjelenített orvosi akcióssorozat során az őszirózsa belecsúszik az agyvelőbe. Az agy Benn gondolatvilágában kiemelt fontossággal bír, ugyanis a progresszív cerebráció von Economotól származó elmélete kultúrkritikájának a nietzschei nihilizmus melletti legfontosabb bázisa. Az antropológia és az agykutatás összefonódásából származó progresszív cerebráció szerint az emberiség története során feltartóztatlanul nő az agy szerepe, vagyis egy kikerülhetetlen intellektualizálódási folyamat megy végbe.<sup>58</sup> Ennek a folyamatnak az alapja az agykéreg és az agytörzs közti funkcionális „ellentét”. Benn interpretációjában az agykéreg felelős a racionális funkciókért, míg az agytörzs tartalmazza azokat a „biogeológiai” értelemben vett ősi-primítivebb „rétegeket”, melyek többek között az ember kreatív-művészeti potenciálját alapozzák meg.<sup>59</sup> A progresszív cerebráció során az agykéreg dominánsabbá válik az agytörzsnél, melynek következménye a racionális és „központosított” szubjektumszerkezet kialakulása. Ezt a folyamatot Benn negatívan értékeli, mert az értelem diktatúrája az „*En frigidizálásához*” vezet, ami esztétikai szempontból (is) káros, hiszen a kreatív, prelogikus rétegek elérését akadályozza meg.<sup>60</sup>

A *Kis őszirózsa* szempontjából mindez csupán annyiban releváns, hogy a rózsa agyba „hatolása” értelmezhető az agykéreg esztétikai destruálásaként is, hiszen a racionalitás médiumán nemcsak az orvosi kéz, hanem közvetve a rózsa, vagyis a művészet „ejt sebet”.

Ugyanakkor a rózsa útja itt még nem ér véget. Az agyvelőből a mellüregbe helyezi át az orvosi kéz. Ez magát az „orvosi kezét” is átminősíti, hiszen itt már nyilvánvalóan nem a boncolás hivatalos eljárásrendje érvényesül, hanem egy látszólag irracionális gesztus történik, mely ugyanakkor – egy mélyebb szinten – a körbonctani értelemmel is összhangban van. A „*Vázádban idd tele magad!*” fordulat egy formatranszformációt (is) jelez: a rózsa metaforikus úton inkorporálja az emberi formát. „*A szétdarabolt, széttolt, biológiai esendőségében sajátos »kubista« technikával megjelenített holttest utolsó »emberi« vonásától is megfosztatik, s ez az emberi attribútum is mintegy áthelyeződik, illetve megfordul, hiszen a testbe való be- vagy visszahelyezésekor már az őszirózsa lesz a megszólított. (...) Az emberi és nem-emberi attribútumok e sokkoló felcserélésének igazi jelentése vagy jelentősége éppen ezen második értelemlebetőségben bontakozik ki: az, hogy a megszólítást a vers a*

virághoz intézi, egyben a halottól való teljes elfordulást, s így azt is implikálja, hogy a holttest talán éppen azért nem „nyugodhat” mert (már) csak holttest, amelyre nem vonatkoztatható semmiféle antropomorfizmus.”<sup>61</sup> Ahogy azt már korábban is hangsúlyoztam, a dehumanizáció nem egyirányú leépítés, hanem el- és kitérés, mely „konstruktív és dekonstruktív impulzusok” (Wolfgang Iser) sorozatát feltételezi. A halottól mint személytől véglegesen elfordultunk, ugyanakkor a holttest mint az (élő) ember maradványformája egy új hibrid formaegyüttesbe épül bele, mely az emberhez hasonlóan kulturális és természeti egyszerre. A mise en abyme alakzat fiziológiai változata (idegen test az emberi testben) addig decentralizálta az antropomorfizmust, míg a rózsza alakzata végül bekebelezte – foglyul ejtette – az ember formát. A létrejövő új struktúra azonban valami „más”, mint az őt alkotó komponensek külön-külön, hiszen ezeknek a mozzanatoknak a dialektikus negációjaként érthető meg. A „rózsza-ember”, illetve a „holttest-rózsza” egy antropológiai-esztétikai hibrid, mely a kórbonctani észlelést esztétikai síkon fogalmazza újra, miközben az „orvosi” kéz „művészi” kézzé változik. Ahogy a kórbonctan alapján a szerves élet a halálban találja meg önnön értelmét, úgy itt az ember antropológiai „igazsága” a holttest műalkotásává avatásában létesül. Az ember igazsága ebben a kontextusban metafizikai tartalomvesztésének kínzó „nem-igazsága”, melyet csak esztétikai úton lehet kompenzálni azáltal, hogy a művészetet fogadjuk be új lényeglehetőségként.

## JEGYZETEK

1. Börries von Münchhausen *Die neue Dichtung* (Reclam Deutscher Almanach, 1934) című cikke provokálta ki Benn megszólalását. Münchhausen írása nyílt támadás a modern művészetek, mindenekelőtt az expresszionisták ellen, akiket „dezertőröknek és bűnözőknek” minősít, és a józan emberi értelemre hivatkozva ítéli el a betegnek titulált művészeti ízlést. A szöveg fajelméleti érvekkel is operál, miszerint az expresszionizmus a német érzülettel ellentétes zsidó találmány, melyet a nemzeti kultúrából ki kell metszeni. Vö. Gunnar Decker: *Gottfried Benn. Genie und Barbar*, Aufbau Verlag, 2006, 243.

2. Gottfried Benn: *Expresszionizmus*, fordította Bendl Júlia, in: Gottfried Benn: *Esszék, előadások*, Kijárat, 2011, 107–119, i. h. 109.

3. Az expresszionista poétika „lebontása” tradicionális történeti fogalmakra, vagyis a művészeti fejlődés egészébe való visszaillesztés gesztusa Werner Hoffman jóval későbbi definíciójában is visszatér: „Az expresszionista a sprezzaturát furore dell’arté-ig fokozza, s addig merészkedik, hogy a furore-t megszabadítja esztétikai mellékszándékaitól és tiszta életfolyamatnak kiáltja ki.” (Werner Hoffman: *A modern művészet alapjai – bevezetés a modern művészet szimbolikus formáinak világába*, fordította Tandori Dezső, Corvina, 1974, 204.)

4. Benn gondolatmenete több ponton is párhuzamos Worringer művészetelméletével, aki ugyancsak a művészet alaprincípiumának tartja az „absztrakciós törekvést” (Abstraktionsdrang), mely antagonisztikus viszonyban áll a „beleérzésre” (Einfühlung) építő mimetikus ábrázolással. A mimetikus ábrázolás során az esztétikai élvezet objektívált önélvezet, melynek szépségeszménye az organikus-szép elevegenségben való vitális önprojekciónk eredménye. Ezzel szemben az absztrakciós törekvés sajátos esztétikai minőségét az életet tagadó anorganikusban, a kristályos struktúrákban, vagyis az absztrakt törvényszerűségben és szükségszerűségben találja meg. Worringer elképzelése már csak azért is figyelemre méltó ebben a kontextusban, mert antropológiai megalapozású, hiszen az ember külvilággal szembeni létbizonytalanságából, egy specifikus „szellemi tériszonyból” (Raumscheu) eredezteti az absztrakciós törekvést.

5. Lukács György: *Es geht um den Realismus*, in: *Die Expressionismusdebatte – Materialien zu einer marxistischen Realismuskonzeption*, Suhrkamp, 192–230., i. h. 193. Lukács írása az 1937/38-ban lezajló ún. expresszionizmus-vita egyik dokumentuma. A vita kontextusának rekonstruálására jelen dolgozat keretei között nincs mód.

6. Gottfried Benn: *Expresszionizmus*, 110.
7. Andreas Wolf: *Ausdruckswelt – Eine Studie über Nihilismus und Kunst bei Benn und Nietzsche*, Georg Olms Verlag, Hildesheim, Zürich, New York, 1988, 68.
8. Vö. Christoph Eykman: *Die Funktion des Hässlichen in der Lyrik Georg Heyms, Georg Trakls und Gottfried Benns*, H. Bouvier u. CO. Verlag, Bonn, 1965, 114–133.
9. Nietzsche egyszerre volt „prófeta” és „mártír” Benn számára, vagyis egy olyan „sugárzó fenomen” és/vagy „vírus”, akinek hatása a kultúra legkülönbözőbb területeit befolyásolta. (Vö. Christian Schärf: *Das Ausstrahlungsbphänomen – Gottfried Benns Nietzsche-projektionen*, in: *Friedrich Nietzsche und die Literatur der klassischen Moderne*, De Gruyter, Berlin, New York, 231–245) Ugyanakkor fontos megjegyezni, hogy Benn Nietzsche-képe egy koncentrált és kisajátító olvasás eredménye: adott gondolatok erőszakosan kiemelődnek filozófiai kontextusukból, hogy minél organikusabban illeszkedjenek Benn poetológiájába. (Vö. Bruno Hillebrand: *Apotheose der Kunst – Gottfried Benn und Friedrich Nietzsche*, in: Bruno Hillebrand: *Was denn ist Kunst – Essays zur Dichtung im Zeitalter des Individualismus*, Vandenhoeck&Ruprecht, 2001, 210–229., 215.)
10. Vö. Gottfried Benn: *Túl a nihilizmuson*, in: Gottfried Benn: *Esszék, előadások*, Kijárat, 2011, 83–90., i. h. 84–85.
11. A prelogikai szféra felnyitása egyfajta transzgresszióként értelmezhető, mely a transzcendenciát az artiztikus regresszióban próbálja (újra)előállítani. (Andreas Wolf, i. m. 106.)
12. Vö. Dieter Lamping: *Das lyrische Gedicht, Definitionen zu Theorie und Geschichte der Gattung*, Vandenhoeck&Ruprecht, 2000, 200–210.
13. Lukács György, i. m. 199.
14. Helmuth Plessner: *Zur Geschichtsphilosophie der bildenden Kunst seit Renaissance und Reformation*, in: GSII, BD. VII, 7–51., i. h. 45. Ez az értelmezés persze összefügg az irracionális életfilozófiai törekvésekkel kapcsolatos plessneri kritikával, ugyanakkor Plessner későbbi korszakában már eltávolodik a „zárt” formaképzettől, hogy érett antropológiájával párhuzamosan egy „nyitott”, szabad létesüléseknek kitett formakoncepció mentén gondolja újra konkrét – alapvetően az építészet területére alkalmazott – esztétikai elveit. Ehhez a témához szolgál gazdag adalékul a hagyatékban fennmaradt *Wiedergeburt der Form im technischen Zeitalter*, in: Helmuth Plessner: *Politik-Anthropologie-Philosophie – Aufsätze und Vorträge*, Wilhelm Fink Verlag, München, 2001, 71–86.
15. Gottfried Benn: *Expresszionizmus*, 112.
16. Gottfried Benn: *Expresszionizmus*, 112.
17. A *Menschbedämmerung* mellett számos korabeli kötetcímben megjelennek az apokaliptikus válságregorika motívumai, pl.: *Verfall und Triumph* (Johannes R. Becher, 1914.), *Tod und Auferstehung* (Walter Hasenclever, 1917), *Umsturz und Aufbau* (Berlin, 1919–1920), *Der jüngste Tag* (Leipzig, 1913–1922) stb.
18. Kurt Pinthus: *Előszó a Menschbedämmerung című antológiához* (Berlin, 1920), fordította Koczogh Ákos, in: *Az expresszionizmus*, Gondolat, Budapest, 1967, 224–236., i. h. 233.
19. Rendkívül tanulságos, ahogy Donna Haraway a poszthumanizmus aspektusából értékeli az „Új Ember” ideológiákat, hiszen állítása szerint azon törekvések, melyek úgy próbálnak kimozdulni a fallógocentrikusként leírt nyugati metafizikából, hogy „újjászületést” hirdetnek, valójában benne ragadnak a meghaladni kívánt eszkatologikus struktúrában. Újjászületés, vagyis az emberi struktúra álforradalmi reprodukciója helyett tehát „másításra” van szükség, regenerációra és mutációra. (Donna J. Haraway: *Kiborg kiáltvány: tudomány, technika és szocialista feminizmus az 1980-as években*, fordította Kovács Ágnes, Replika 2005, november, 107–139.) Benn később elemzendő mutáció/tenyésztés elmélete azért tűnik antropológiailag rendkívül innovatívnak, mert dekonstruálni látszik az újjászületés paradigmat.
20. Vö. Christoph Eykman, i. m. 135–138.
21. A Nietzsche-életmű számos pontján megjelennek az ember antropológiai princípiumának „kimerülését”, illetve az antropocentrizmus decentralizálódását jelző megjegyzések. A téma rekonstrukciója meghaladja a dolgozat kereteit, most csak néhány illusztratív idézettel szeretném jelezni a motívum fontosságát „Az ember méltóságába, egyediségébe, a létezők rangsorában pótolhatatlanságába vetett bite odalett, az ember elállatiasodott, és ez az állat metafora és fenntartás, korlátozás nélkül értendő, az ember, aki korábban majdnem Isten (Isten gyermeke, Isten-ember) volt... Kópernikusz óta az ember lejtőre került, egyre sebesebben távolodva a középponttól – hová, merre? A semmibe? A saját semmisége szűszorító érzése felé? (...) Fárastt minket az ember látványa – mi a nihilizmus ma, ha nem pontosan ez?... Belefáradtunk az emberbe.” (Friedrich Nietzsche: *Adalék a morál genealógiájához*, fordította Romhányi Török Gábor, Holnap Kiadó, 1996, i. h. 187. és 43.)
22. Gottfried Benn: *Nietzsche – ötven esztendő távlatából*, fordította Kurdi Imre, in: Gottfried Benn: *Esszék, előadások*, Kijárat Kiadó, 186–196, i. h. 194.



23. A szkeptikus versus messianisztikus expresszionizmus kérdésköréhez lásd Frank Krause: *Literarischer Expressionismus*, Wilhelm Fink, 2008, 136–141.
24. Kassák Lajos: *Örömböz*, in: *Expresszionizmus*, 267.
25. A cím egy párizsi halottasház nevére utal. Vö. Norbert Blüm: *Gottfried Benn – Morgue 1912*, in: *Aufbruch ins 20. Jahrhundert – Über Avantgarden*, Text+Kritik, 2001, 229–235.
26. Gunnar Decker, i. m. 63
27. Helmut Lethen: *Der Sound der Väter: Gottfried Benn und seine Zeit*, Rowohlt, 2006, 53–82.
28. „[A]z emberi Benn korai költészetében rendre olyan kulturális vagy diszkurzív produktumként jelenik meg, amire a halál a maga biológiai véglegességében vagy végletességében vethet fényt, az egymásra vetített antropomorfizáció és dezantropomorfizáció expresszionista technikáinak talán legradikálisabb változatában.” (Kulcsár-Szabó Zoltán: *Poétika és poetológia (Gottfried Benn)*, in: Kulcsár Szabó Zoltán: *Metapoétika – Önprezentáció és nyelvszemlélet a modern költészetben*, Kalligram, 2007, 295–365., i. h. 305.)
29. José Ortega Y Gasset: *A művészet dehumanizálódása*, fordította Juhász Anikó, in: José Ortega Y Gasset: *Regény, színbáz, zene – Esszék a művészetről*, Nagyvilág Könyvkiadó, 2005, 24.
30. „Az avantgardizmus egészét véve azonban az alak fokozatos széthullásának vagyunk tanúi, de hogy e széthullás látható legyen, a figura halvány körvonalakban megőrződni látszik. Csak annyiban törlődik, illetve halványul el, ameddig még világosan érzékelhető, mi az, ami elmosódik.” – írja Mihail Epstein a távollévő jelenlétének nyomszerű alakzatát kihangsúlyozva. Az orosz teoretikus ugyanakkor a szakralitás kontextusában elemzi tovább ezt a jelenséget, ugyanis szerinte az emberi alak áldozatként való megőrzése azt a folyamatot jeleníti meg, ahogy realitás elveszti antropomorf vonásait és teomorf-fá válik, vagyis alkalmassá válik azon formák befogadására, melyek túlmutatnak rajta. (Mihail Epstein: *Az avantgárd és a vallás*, ford. Bagi Ibolya, in: Mihail Epstein: *A posztmodern és Oroszország*, Európa Könyvkiadó, Budapest, 2001, 173–237., i. h. 199.)
31. Georges Didi-Huberman: *Formlose Ähnlichkeiten oder die Fröhliche Wissenschaft des Visuellen nach Georges Bataille*, Wilhelm Fink Verlag, 2010, 38–40. és 108.
32. G. W. F. Hegel: *Esthetikale Vorlesungen II.*, fordította Zoltai Dénes, Akadémiai Kiadó, Budapest, 1980, 9. Hegel emberképének teológiai gyökereit Karl Löwith tárgyalja antropológiai perspektívából. In: Karl Löwith: *Von Hegel zu Nietzsche*, J. B. Metzler, Stuttgart, 388–389.
33. Georges Didi-Huberman: *Formlose Ähnlichkeiten oder die Fröhliche Wissenschaft des Visuellen nach Georges Bataille*, 147.
34. Az egymást inkorporáló formák közti alternáló hasonlóság logikája tér vissza a figuratív és absztrakt formálási elvek kölcsönviszonyát vizsgáló Francis Bacon festészetében. A *Documents* képpoétikája és Bacon közti összefüggéshez vö. Carolin Meister: *Athletik der Entstellung. Zum symptomatischen Realismus von Francis Bacon und Georges Bataille*, in: (Szerk.) Nicola Suthor – Erika Fischer-Lichte: *„Verklärte Körper. Ästhetiken der Transfiguration”*, München 2006, 249–264.
35. Georges Didi-Huberman: *Formlose Ähnlichkeiten oder die Fröhliche Wissenschaft des Visuellen nach Georges Bataille*, 174.
36. Vö. Helmut Lethen: *Der Sound der Väter: Gottfried Benn und seine Zeit*, 120.
37. Vö. Rudolf Käser: *Arzt, Tod und Text – Grenzen der Medizin im Spiegel deutschsprachiger Literatur*, Wilhelm Fink Verlag, 1998, 233–248.
38. Vö. Helmuth Plessner: Vitalismus und ärztliches Denken, in: GSI, BD. IX. 7–27.
39. „Rückblickend scheint mir meine Existenz ohne diese Wendung zu Medizin und Biologie völlig undenkbar. Es sammelte sich noch einmal in diesen Jahren die ganze Summe der induktiven Epoche, ihre Methoden, Gesinnungen, ihr Jargon, alles stand in vollster Blüte, es waren die Jahre ihres höchsten Triumphes, ihrer folgenreichsten Resultate, ihrer wahrhaft olympischen Größe. Und eines lehrte sie die Jugend, da sie noch ganz unbestritten herrschte: Kälte des Denkens, Nüchternheit, letzte Scharfe des Begriffs, Bereithalten von Belegen für jedes Urteil, unerbittliche Kritik, Selbstkritik, mit einem Wort die schöpferische Seite des Objektiven.” (Gottfried Benn: *Lebensweg eines Intellektualisten. Autobiographisches Fragment*, in: Gottfried Benn: *Künstlerische Prosa*, Klett-Cotta, 269–313., i. h. 277.)
40. Az impassibilité-hagyománya és a Morgue „hideg nyelve” közti párhuzamot elemzi Torsten Voss *Die Distanz der Kunst und die Kälte der Formen* (Wilhelm Fink Verlag, München, 2007, 293.) című könyvében.
41. Gottfried Benn: *Az orvos*, fordította Eörsi István, in: *Gottfried Benn versei*, Európa Könyvkiadó, Budapest, 1991, 13.
42. Winfried Menninghaus? *Ekel – Theorie und Geschichte einer starken Empfindung*. Suhrkamp, 2002, 205.

43. Gottfried Benn: *Kis őszirózsza*, fordította Rónay György, in: Gottfried Benn, i. m. 8.
44. Gottfried Benn: *Szép ifjúság*, fordította Rónay György, in: Gottfried Benn, i. m. 9
45. Gottfried Benn: *Rekviem*, fordította Kurdi Imre, in: Gottfried Benn, i. m. 12.
46. Vö. Kis Attila Atilla: *Vérszemiotika: a test kora modern és posztmodern színháza*, in: Jelenkor, 2005/Június, 619–632.
47. Kis Attila Atilla, i. m. 624.
48. Bataille *Gilles de Rais* című munkájában (Georges Bataille: *Gilles de Rais – Leben und Prozess eines Kindermörders*, Merlin Verlag, 2006.) ír arról, hogy a középkor viszonyai között egyedül a szuverén volt az az entitás, aki-ami *birtokolta* az elevenesség ezen kaotikus tapasztalatához vezető „felesleges” erőszak jogát. Az erőszak és az orvosi tudás összefüggése a huszadik század elejének kulturális-művészeti diskurzusában is sűrűn reflektált téma volt. Az I. világháború Céline *Utazás az éjszaka mélyére* című regényében nemcsak traumatikus világtapasztalatként jelenik meg, hanem olyan kísérlet-laboratóriumi térként, mely az ember pszichológiai-fiziológiai megismerésének forrásaként értelmeződik. „A háború, tudja Bardamu, nagyszerű lehetőséget adott nekünk, hogy próbára tegyük az idegrendszert, egyszerűen páratlan alkalmat kínál az emberi lélek megismerésére. A közelmúlt patológiai felfedezéseinek alaposabb átgondolása századokra szóló munkát jelent, századokon át tartó izgalmas tanulmányokat... Valljuk be őszintén... Mindaddig inkább csak sejtettük, hogy milyen érzelmi és lelki gazdagság rejlik az emberben! De most, a háborúnak hála, már bizonyosságunk van rá!... Lelke mélyéig batolunk, és ha ez a behatolás talán fájdalmas is, a tudomány szempontjából alapvető és döntő jelentőséggel bír!” (Louis-Ferdinand Céline: *Utazás az éjszaka mélyére*, fordította Szávai János, Kalligram, 2010, 92–93.)
49. Georges Bataille: *Erotika*, fordította Dusnoki Katalin, Nagyvilág Kiadó, 2001, 113.
50. Michel Foucault: *A klinikai orvoslás születése*, in: Michel Foucault: *Elmebetegség és pszichológia – A klinikai orvoslás születése*. Fordította: Romhányi Török Gábor, Corvina, 2000, 262.
51. Michel Foucault, uo. 239.
52. Michel Foucault, uo. 293.
53. Gottfried Benn: *Kis őszirózsza*, in: *Gottfried Benn versei*, Európa Könyvkiadó, Budapest, 1991.
54. A *Szép ifjúság* patkányfészke az emberi alak animalizációjának, az „állattá-leendésnek” (Deleuze-Guattari) a problémáját veti fel.
55. Ornamentális stilizáció és mortifikáció kapcsolatát elemzi Claudia Öhlschläger *Abstraktionsdrang – Wilhelm Worringer und der Geist der Moderne* (Wilhelm Fink Verlag, München, 2005, 131–142.) című kötetében, de a stilizáció és dehumanizáció közti kapcsolat már Ortega számára is világos: „Stilizálni annyit tesz, mint a valóságot deformálni, derealizálni. A stilizálásban ott a dehumanizáció. S fordítva is így van: a dehumanizációnak nincs más módja, csak a stilizálás.” (José Ortega Y Gasset: *A művészet dehumanizálódása*, 100.)
56. Dieter Lamping: *Das Lyrische Gedicht*, 209. George és köre több szempontból is vonzó volt Benn számára, hiszen George-nál már megjelent a költői forma abszolutizálásának programja (Ehhez vö. Gottfried Benn: *Stefan George emlékbeszéd*, in: Kalligram, 2011/február, 27–32.), és a kör ideológiai motívumai közt szerepelt a Benn generációja számára oly fontos kollektív „Neubelebung”, vagyis az emberi struktúra megújításának programja. Vö. Thomas Anz: *Literatur des Expressionismus*, J.B. Metzler, Stuttgart-Weimar, 2010, 46.
57. A testiség destruktív dehumanizációjának programja a (neo)avantgarde poétikák egyik jellemző motívuma.
58. Gottfried Benn: *Túl a nihilizmuson*, 84.
59. Gottfried Benn: *Der Aufbau der Persönlichkeit*, in: Gottfried Benn: *Essays, Reden und Vorträge*, GW I., Klett-Cotta, 2002, 97.
60. Az agytörzsbe mint a biológiailag ősbibb és autentikusabb erők központjához való visszatérés vágya egy olyan művészi regressziós fantázia, mely a modernitás biológiai leépítésnek programjaként is értelmezhető. (Andreas Wolf, i. m. 112.) „Filogenetikai szempontból tekintve és a történelemre vonatkoztatva annyit jelent a progresszív cereberáció: egyre kényelmesebbre növekszik a távolság az ösztön és az agykéreg, a szemlélet és fogalom, a szín és a szám között, egyre veszedelmesebb mértékű a feszültség, egyre pusztítóbb a szikra: a megemmisítés, a megégett hús szaga terjeng az évszázad fölött.” (Gottfried Benn: *Goethe és a természettudományok*, fordította Kurdi Imre, in: Gottfried Benn: *Esszék, előadások*, Kijárat, 2011, 53–82, i. h. 77.)
61. Kulcsár-Szabó Zoltán, i. m. 305.